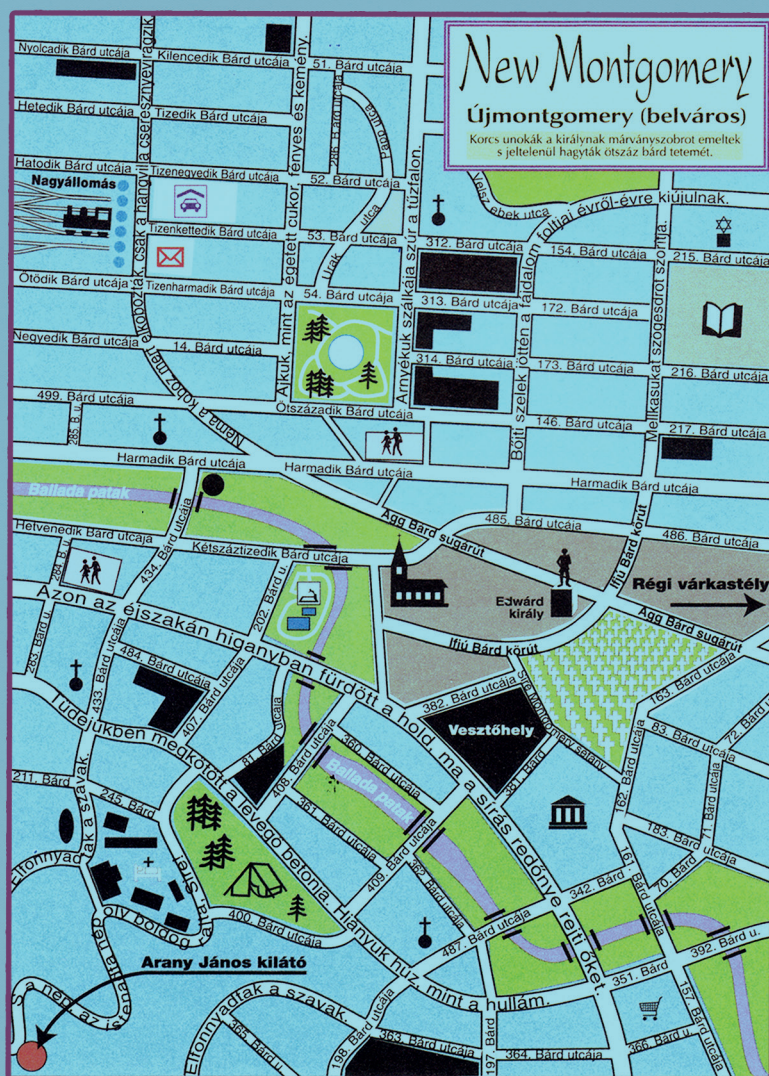




G. Komoróczy Emőke

Avantgárd kontinuitás a XX. században

G. Komoróczy Emőke

Avantgárd kontinuitás a XX. században

A párizsi Magyar Műhely és köre



© G. Komoróczy Emőke
© Hét Krajcár Kiadó

Fedélen Papp Tibor térképverse:
Újmontgomery (belváros)
Korcs unokák a királynak márványszobrot emeltek
s jeltelenül hagyták ötszáz bárd tetemét

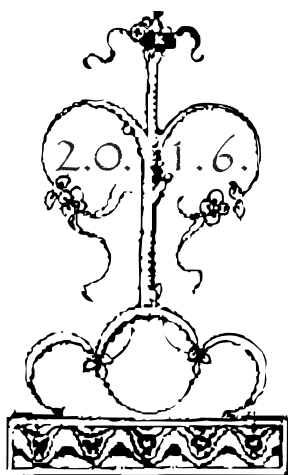
ISBN 978-963-9596-98-6

Hét Krajcár Kiadó, Budapest, 2016
Felelős kiadó: a Hét Krajcár igazgatója
Borítóterv, tördelés: Benke Attila
Készült a Séd nyomdában, Székszárdon,
felelős vezető: Katona Szilvia ügyvezető igazgató

G. Komoróczy Emőke

Avantgárd kontinuitás a XX. században

A párizsi Magyar Műhely és köre



HÉT KRAJCÁR KIADÓ – BUDAPEST

Tartalom

I. A párizsi Magyar Műhely története, szerepe

<i>a magyar experimentális költészet kibontakoztatásában (1962–1996).....</i>	<i>7</i>
1. Avantgárd örökségünk.....	9
2. A párizsi Magyar Műhely megalapítása, profiljának kialakítása a 60-as években.....	16
3. Strukturalista hatások – az experimentális költészet elméleti megalapozása a 70-es években.....	34
4. „Nyitás a vizuális költészet felé” – a 80-as évek hazai új-avantgárdja, a Magyar Műhely hazai bázisának megteremtése	67
5. A Magyar Műhely hazatérése és megújulása a 90-es években, az új generáció integrálódása a M.M. körébe	109
6. A stafétabot átadása – az avantgárd kontinuitás megerősítése	145

II. A párizsi Magyar Műhely szerkesztő-triászának életművéről,

<i>új utak a magyar költészettörténetben</i>	<i>151</i>
1. Szavakból teremtett valóság – a mítosz újraértelmezése: <i>Bujdosó Alpár</i> vizuális költészetéről	153
2. „Tettem, amit tudtam. Relatív boldogtalanságban. Relatív boldogságban.” <i>Nagy Pál</i> alkotói útja	198
3. „Nekem az irodalomban a művek jelentik az otthont...” <i>Papp Tibor</i> intermedialis költészete, szépprózája	235

III. A párizsi Magyar Műhely vonzáskörében kibontakozó hazai

<i>/új/avantgárd költészet változatai.....</i>	<i>285</i>
1. Médiumok váltogatása – <i>Petőcz András</i> experimentális költészete, kapcsolata a Magyar Műhellyel.....	287
2. „Nehezebb ma szabadnak lenni, de nem lehetetlen...” <i>Székely Endre</i> , a hangköltészet hazai apostola	323
3. „Mindennek titkos lelke van...” <i>Hegedűs Mária</i> természetelvű vizuális költészetéről	345
4. „A szájkosár kiürítése” <i>Székely Ákos</i> költészetéről és irodalomszervező tevékenységéről	377

5. „Vesztő vagyok. Vesztőhelyen, vesztőnek születtem”, <i>Péntek Imre</i> ironikus-abszurd költészetéről.....	392
6. Spiritualitás és avantgárd létszemlélet, <i>Németh Péter Mikola</i> vizuális költészetéről	410
IV. A Magyar Műhely közép-európai bázisa, <i>vizuális és fonikus költészet a határokon túl</i>	
1. Egy par excellence közép-európai művész: <i>Szombathy Bálint</i> akció- és konceptuális művészete.....	435
2. „Bensőbb lebegéssel, örök jelenben élni a tágasabb létet”, <i>Ladik Katalin</i> sokműfajú költészete, performanszai.....	473
3. Virtuális világok – teremtettség valóság: az örök-újító <i>Lipcsey Emőke</i> költészete	503
4. Közép-európai sorstudattal a világhírnév felé, <i>Juhász R. József</i> multimediális művészete.....	537
V. Az új-avantgárd összművészeti törekvései az ezredfordulón, <i>Ex/kszpanzió-fesztiválok</i>	
1. A kassági összművészeti törekvések újraéledése	573
Az avantgárd hagyomány rétegei Kassák költészetében	573
Az <i>Ex/ksz/panzió</i> negyedszázados útja.....	583
2. Az „alternatív kultúra” esélyei az ezredforduló Magyarországon, <i>Bohár András</i> teoretikus és experimentális műveiről.....	626
<i>Kelemen Erzsébet</i> szakrális vizuális költészetéről.....	642

I. fejezet

*A párizsi Magyar Műhely története,
szerepe a magyar experimentális művészet kibontakoztatásában
(1962–1996)*

1. Avantgárd örökségünk

Az avantgárd szellemiséget a XX. században felgyorsult civilizációs fejlődés szülte és táplálta. A művészeket a lázadás szelleme vezérelte és készítette arra, hogy szembeforduljanak a XIX. század illuzórikus világképével, a látszatharmóniával, amely mögött már nem állt gazdasági-társadalmi fedezet. A háború és a szociális feszültségek mérhetetlen kiéleződése szinte időzítette az avantgárd explózióját, szertefoszlatta az ember/iség/ dédelgetett illúzióit a haladásról, a „szabadság – testvériség – egyenlőség” elvére épülő, technikailag fejlett, humanista társadalom megteremthetőségéről. A technika ugyan a mértani haladvány sebességével fejlődött tovább (fejlődik mindmáig); ugyanakkor az ember/iség/ vad, agresszív ösztönei mindjobban eluralják az életet s szétroncsolják az élet szövetét. A diszharmonikus világélmény indította tehát a művészeket arra, hogy egy differenciáltabb, a felszíni látszat-valóságtól elszakadó, a világ lényegi összefüggéseit feltáró formanyelv kialakításával olyan virtuális valóságot teremtsenek, amelyben egy magasabb létszint igazabb törvényei tárulnak fel. Vagyis a széttört Teljesség („minden egész eltörött”) felmutatására, illetve szellemi úton való – absztrakt – helyreállítására törekedtek, tudatosítva, hogy semmi nem mehet tovább a megszokott módon: az európai gondolkodásnak a haladásba vetett hite végzetesen és végérvényesen kudarcot vallott, a technikai fejlődés nem a humanizációt, hanem a pusztulást szolgálja.

Így hát az avantgárd mozgalmak hagyománytagadása nem egészen úgy igaz, ahogyan az máig a köztudatban él. A manifestumok szintjén természetesen minden ellen, ami régi, ami megszokott, protestáltak az izmusok, de valójában inkább csak a keretek tágitásáról, a művészet autonómiájának, a formakísérletek szabadságának kiküzdéséről volt szó. Mert valóban szükség volt a korábbi gondolkodási sémák lerombolására, az előző korszakok művészetszemlélete illuzórikus maya-fátylainak a valóság arculatáról való lehántására, az életformák megmerevedett rendjének széttörésére – ami után majd /reméltek/ következhet az új alapok felépítése. Ezért harsogták az orosz futuristák: „pofonütjük a közízlést!” – ezért akarták az olasz futuristák lerombolni a múzeumokat s ledobni vállukról a reneszánsz arany-terhét, ezért emelték be a dadaisták a bizzar valóságdarabokat antiművészetként a művészet körébe, új összefüggésekre hívva fel a figyelmet élet és művészet kölcsönhatásában. S ugyanezért harsant fel az I. világháború kitörésekor Kassák összművészeti remekműve, az *Eposz Wagner maszkjában*, s a „szakállas ember” is ezért „gyűjtögetta az Időt” a Jövő prófétájaként: „Győznünk kell, mert megváltani akarjuk az embert, mint hajdanában a názáreti ácslegény” (*Máglyák énekelnek*). Egy teljesebb,

emberibb, igazabb valóság (elvont, eszmei) képe – mint vágyálom – tárult a kor művészei elé, amelynek megvalósításához szükséges volt egyfajta dinamikus, a társadalmi aktivitást is ösztönző kultúra-eszmény kidolgozása.

Wilhelm Worringer, az avantgárd jelenségekre már a XX. század hajnalán felfigyelő esztéta-filozófus *Absztrakció és beleérzés*, valamint *A gótika formaproblémái* c. tanulmányaiban (*Abstraktion und Einfühlung*, 1910; *Formprobleme der Gotik*, 1911), in: *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat K. 1989) hívja fel a figyelmet arra, hogy a természetelvű, ábrázoló művészet csupán *egyik* válfaja a művészetnek; hiszen már ősi művészetek, majd a gótika is a *kifejezésre*, a magasabb eszmeiség /az isteni szellem/ felé törekedtek absztraktt, geometrikus formáikkal. Az ősi művészi teremtő akarat (*Kunstwollen*) az absztrakcióra irányult, hiszen az ember eredeti, még romlatlan ösztöneiben a dolgok kifürkészhetetlenségének tudása gyökerezik: valami abszolút, örökérvényűt szeretne alkotni („meghaladva az érzéki függőséget, a szerves élet önkényességét – a lélek lappangó ereje az absztrakt formákban ég felé tör”). Minden korszaknak megvolt /megvan a maga sajátos teremtő eszméje – hangsúlyozza Worringer – amely elementáris erővel mint gejzír a felszínre tör, s kialakítja a maga életérzésének megfelelő, adekvát formarendet. Ez a művészetteremtő akarat az adott korszak szellemiségében gyökerezik; így a korszakváltó tendenciákat éppen a művészet jelzi legelőször. Az emberiség történelme során kétféle, egymástól alapvetően különböző művészeti tradíció alakult ki: egyik a *beleélésre*, másik a mindennapi élettől *elidegenítő*, a magasabb eszmerendszerre irányuló *absztrakcióra* épül. A kétféle hagyományrend – mint tézis-antitézis – koronként váltja egymást: az új korszak, mint tojásból a csirke, kibújjik az előzőből, s aztán a maga törvényei szerint folytatja életét. A XX. század hajnalán az ember/iség/ elindult az ősi, kozmikus valóságkép rekonstrukciójának útján, vagyis az ősi-új *kozmoszus* művészet – mint elfeledett hagyomány – feltámasztása felé.

Ma már, egy évszázad múltán, világosan látszik, hogy az avantgárd csupán a görög – római mimetikus, természetelvű tradícióval fordult szembe, és nem a művészet egészét akarta eltörölni. Ez a tradíció – mint Worringer kimutatta – az ember és a világ *bensőséges* viszonyára épült; a görögség szellemiségét feltámasztó reneszánszban teljesedett ki, s hosszú évszázadokra meghatározta az európai művészet arculatát. A Dél termékeny földje, természeti bősége szabad és otthonos, *evilági* biztonságot kínált az itt élő embereknek; érzékeik és szellemük tökéletes harmóniájából egy természeti formákból építkező *naturális* művészet született. A szerves vitalitás alapján kialakuló *antropomorf* művészet a beleélésre, a világgal való azonosságtudatra épült és panteista életbizalom sugárzott belőle (görögség – reneszánsz – klasszika: Goethe kora; lásd: Worringer: *Transzcendencia és immanencia a művészetben*; in: i.m. 92-101. p.).

Azonban ez az evilági kultúra „csak Európára és az európai civilizáció országaira kor-

látozódik” – állapítja meg Worringer. Csakis ebben a közegben merete az ember magát önhittén Istenhez hasonlítani, „mert csak itt adtak az istenség emberfölöttien elvont ideájának banálisan emberi képzetet”. A görögségből sarjadó európai kultúra mára már egyfajta újpogánysághoz vezetett, s a szabadjára engedett ösztönök nagyjából fel is morzolták. A primitív népeknél viszont még a múlt század hajnalán is eleven volt az érzék a magánvaló (Ding an sich) iránt, s az organikus formák elevenességéről lemondva az absztrakcióhoz vonzódott az individuum, mintegy feloldódva a közösségi lét transzcendens eszmekörében. Worringer végigtekint a nagy művészettörténeti korszakokon, s levonja a konklúziót: az egész folyamatot ősidők óta az absztrakt és a természetelvű művészet hullámmozgása jellemzi. Vagyis a művészetben sincs egyenes vonalú fejlődés: az egyik vonulat kiteljesedése törvényszerűen maga után vonja az ellenhatást: a hagyomány mélyebb, ősi vonulatának újraéledését – azaz egy új művészeti korszak kialakulását.

A természetelvű „görögös” művészetet így váltják fel tehát a gótikában az egyiptomi művészet absztrakt, *kristályos-szeretlen formái*, amelyek tiszta rendezettségére épült a struktúra, a részek szigorú arányosságán, tagolatlan és töretlen egyenes-vonalúságán, vagy éppen a szabályosan hajlított kör- és spirálvonalakon nyugodva (Napisten, piramisok stb.). Az orientális művészet absztrakt formái mélyebb valóságérzékelésen alapultak, mint az európai természetelvű művészet: a keleti misztika a világlényeg kifürkészhetetlenségének tudatából táplálkozott. Ahol a transzcendens világkép hiányzott a formák mögül, ott az ornamentika háttérbe szorította a metafizikai absztrakciót (Bizánc, késő-római kalligrafikus művészet); viszont a római provinciák *román* művészete a Karoling korban visszatért az anorganikus formákhoz. Ez hatással volt mind az ókeresztény absztrakt szimbolika, mind az északi gótika kialakulására. A gótika összművészeti eszménye az Ég felé törő absztrakt formákban csúcsosodva, oltárképeivel, figurális szobordíszével, égi –zenei –harmóniára törekvésével a „Gesamtkunstwerk” ősi-új formáit támasztotta fel.

A természetelvű és az absztrakt művészeti korszakok tehát Worringer felfogásában hullámmozgásszerűen váltják egymást. A XX. században a művészet ismét az absztrakció korába lépett, és naturális formáitól elszakadva intellektualizálódott (absztrakt, majd konceptuális művészet!). Visszahajolva az őseredethez, megtagadta a mimézis elvét, a kifejező- és játék-funkciót állítva előtérbe. A természetelvűséghez ragaszkodó konzervatívok viszont mindmáig tüzzel-vassal védik megszokott hagyományrendjüket, s az avantgárdot még most is „elfajzott művészetnek” tekintik (mint a nácik és a bolsevikok a 30/40-es években).

Hegyí Loránd – továbbgondolva Worringer elméletét a XX. század végi művészetre vonatkoztatva – a modern-posztmodern korszakok /és művészet/ váltakozásáról beszél,

a különböző társadalmi szituációktól függően megkülönböztetve *expanzív és depresszív* szakaszokat. Úgy véli: a század művészetakarása (*Kunstwollen*) a természetelvű művészettel való szakításban és az absztrakció felé fordulásban manifesztálódott. Kandinszkij absztrakt képei 1910/11-ben már ismertek voltak, Malevics szuprematista kiáltványa 1913-ban jelent meg, s geometrikus konstrukciói is ezekben az években láttak napvilágot; ezek inspirálták Tatlint konstruktivista szerkezeteinek kialakítására. Kassák is ezek ismeretében teremtette meg a képarchitektúrát a 20-as évek elején; s ennek nyomán formálódtak a modern építészet alapelvei (Gropius – Bauhaus, Le Corbusier). Malevics híres, fehér alapon fekete négyzete a színek és formák kontrasztját, majd még híresebb, fehér alapon fehér négyzete azok végső egyensúlyát, metafizikai egységét sugallta. A konstruktivisták elevenítették fel az összművészet koncepcióját is (a gótika és Wagner nyomán). „A Gesamtkunstwerk olyan álom – írja Hegyi – amely a civilizáció gyakorlati-hasznossági szempontjainak és a kultúra humánus értékeinek ellentmondásosságát kívánja utópisztikus módon felszámolni. Ezért a Gesamtkunstwerk mítosz és vallás egy mítosz és vallás *utáni* korban./.../ Hiszen csakis a történeti Jézus és a történelmi Buddha alakjában válhatott valóra az a *szemléleti* egység, amelyben az elvont teljesség-eszme és az egyes ember gyakorlati életére lebontható értékek *konkrét, átékelhető* egységben voltak”. Mivel a XVIII. század végére „megszűntek a mitologikus világkép alapján kialakult tradicionális értékrendszerek”, a modern összművészeti alkotások ezt a szemléleti egységet – szimbólumokba sűrítve – próbálják megtestesíteni. Az expanzív korszakok mindig a modern társadalmi szituációkban alakulnak ki: „az esztétikai önértékűség akkor valósulhat meg egy új, koherens világkép művészi megformálásával együtt, amikor ennek az új, koherens világképnek társadalmi megvalósulása reális történeti közegbe kerül” – mint pl. az 1914-1926/33; majd 1954/56-1975/78 közötti időszakokban. A radikális expanziónak kedvező társadalmi mozgások múltán azonban a művészet defenzív állapotba került (30-as évek, egészen a II. világháború végéig; majd a 70/80-as évek fordulójától az ezredvégig). Ilyen korszakokban megjelennek a transzavantgárd jelenségek s megnő az experimentalizmus szerepe. „Mivel a művész mindenütt a diszharmóniát látja-tapasztalja maga körül, s azt feloldani a külvilágban lehetetlen – ezért csupán a *harmónia metaforáját* tudja megteremteni önmagán belül, s ezt vetíti rá absztrakt formákban a külvilágra. Többnyire a defenzív korszakokban érnek be a nagy életművek – mint pl. Picasso – Braque – Léger – C. Carra alkotói kiteljesedése; de akár Kassák 30-as évekbeli művészete is (vö. Hegyi Loránd: *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető K. - 1986; *Modern és posztmodern* c. fejezet, *Expanzionizmus és avantgarde*, valamint: *Transzavantgarde: művészet az expanzió után* c. részek, 88-155. p.).

Ez a hullámmozgás természetesen a hazai művészeti életre is jellemző, amely a XX. században (újra) szinkronba került az európai művészettel. Sokan szerették volna (sze-

retnek ma is) Kassák életművét, sőt az egész avantgardot mint idejétmúlt jelenséget zárójelbe tenni, ma már azonban világosan látszik, hogy az – immár egy teljes évszázada – virulens hatóerő. A *korai avantgárd* az újítás, a változtatni akarás jegyében indult – mind társadalmi vonatkozásaiban, mind a művészi formateremtést illetően. A próféta-művész hitt az expanzionista küldetés sikerében, a társadalom és a kultúra gyakorlati és szellemi formálhatóságában. Bizonyos értelemben interdiszciplináris és intermediális törekvések jellemezték már kezdettől fogva: az alkotók az élet minden síkjára megpróbálták kiterjeszteni a művészet hatósugarát. A „szelet-embertől” (Moholy-Nagy kifejezése) az „egész emberhez” (a teljes ember eszményének rekonstrukciójához) akartak eljutni az ember sokirányú képességeinek kibontakoztatásával – ami csak a művészet által lehetséges. Ez a kassáki program áthatotta és meghatározta az ő köreiből induló minden művész alkotói szemléletét. Kassák felfogásában a mű a látvány-világtól elszakadó *dinamikus konstrukció* (a festészetben: geometrikus absztrakció), amely az optikai, akusztikai, vagy akár a kinetikus elemek totális összjátékával bombázza a befogadói tudatot, így készítetvén őt pszichés energiáinak mozgósítására s egy dinamikus létszemlélet kialakítására. Az avantgárd művész hisz abban, hogy a művészet képes áthatni az élet minden területét: „minden művészet és mindenki művész lehet”. Joseph Beuys fellépése és a Fluxus-mozgalom az 50-es években pl. a társadalom-alakító utópia átpoetizált formában való újjáéledését jelzi: újjászületik a közösségi 'metacselekvés' mítosza.

A XX. századi művész tehát ráértett saját teremtmő erejére és arra, hogy az ember nem egyszerű alkatrész a valóság szövevényében. Az emberi teljességért és az alkotói kísérletezés jogáért perlő szellemiség biztosította (biztosítja ma is) az avantgárd művészet *kontinuitását*: minden nemzedék előlről kezdi a harcot érte, folytatva és megújítva mindazt, amit elődei már elértek. A XX. század látszólag csendes, visszafojtott évtizedeiben a korábbi eredmények bűvópatakszerűen elrejtőztek a felszín alatt, majd újra és újra feltörték, amint erre mód és lehetőség kínálkozott. Az avantgárd kontinuitás jellemzője és biztosítója a *permanens lázadás*, valamint az *örök-újító* lelkület, amit nem lehet kiölni soha. A lázadás mindig valami *ellen* és valamiért történik; ahogyan azt már a fiatal Kassák megfogalmazta: „*Romboljatok, hogy építhessetek!*” Ezért tekinthetjük az avantgardot – túl stílusbeli és műfaji kísérletező kedvén – *magatartásformának*, amely a megcsontosodott művészeti formákkal éppúgy szembeszáll, mint a megcsontosodott társadalmi elvárásokkal. Ezt a szellemiséget ismerte fel és tisztelte Kassák Lajosban a *Magyar Műhely* alkotógárdája; ezért vallja Papp Tibor ma is: „Az én számomra a XX. századi magyar költészet csúcán Kassák Lajos áll, s a legjobb folyóirat a MA” (Erdélyi Erzsébet – Nobel Iván *interjúja* Papp Tiborral; in: P. T.: *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 2008.; 176-186. p.).

A történeti avantgárd mozgalmi jellegének megszakadásáról valójában nincs szó, hiszen Kassák körül négy ízben is szerveződött mozgalom (indulásakor, bécsi emigrációjában, újra itthon – a MUNKÁ-kör, majd 1945 után, rövid időre, az *Alkotás* c. művészeti folyóirat köré). A folytonosságot e korszakok között Kassák személye biztosította; sőt még a 60-as években kibontakozó avantgárd jelenségek generátora is ő volt. Mellette, körötte, tágabb ható-sugarában a 20-as évek Budapestjén az ifjú avantgárd csoportosulások (a Raith Tivadar-szerkesztette *Magyar Írás* köre, a Palasovszky Ödön – Hevesy Iván-féle *Zöld Szamár*-kabaré, Bortnyik Sándor festőiskolája), Bácskában *Az Út* - Csuka Zoltán lapja, Erdélyben a *Periszkóp*; a 20-as évek végén az újvidéki Tamkó Sirató Károly (magánosnak látszó, de valójában Kassákra épülő) hazai, majd a 30-as években párizsi művészetújító kezdeményei (*Dimenzionista Kiáltvány*, 1935), 1945-47-ben az *Európai Iskola* festőinek absztrakt művészeti törekvései – mind-mind az avantgárd kontinuitásról tanúskodnak. Még a 60/70-es évek fordulóján kibontakozó /új/avantgárd hullám szellemi generátora is Kassák volt. Az, hogy a magyar avantgárd központja több ízben a határon kívülre kényszerült – csupán a hazai konzervativizmus intenzitását jelzi, nem pedig az avantgárd szólam itthoni elhalását.

„Kassák Bécsből terítette szét a modern magyar irodalom, művészetszemlélet hálóját a Felvidéktől Erdélyig, Burgenlandtól Bácskáig” (1920-26); neki „természetes volt, hogy a Pécsen vagy Szabadkán, Nagyváradon élő író ugyanolyan magyar író, mint az, aki a pesti aszfaltot koptatja”, s hogy az avantgárd költő „nem alábbvaló a többenél” – hangoztatja Papp Tibor (*Kassák hatása a mai magyar irodalomra*; in: *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 2004, 142. p.). Az ő szellemét vitték tovább az avantgárd *újító* kísérletezői: *Tamkó Sirató* Párizsban (1930-36), a *Magyar Műhely* ugyancsak Párizsban (1962-1990), majd azóta mindmáig Budapesten, s vele párhuzamosan az újvidéki *Symposion*, *Új Symposion* (1961-1989) mint a magyar modernség szervező centrumai. A látszat sokszor azt mutatta, hogy egymástól időben-térben elszigetelt jelenségekről van szó; pedig valójában egy nagyon is összefüggő, *egymást hullámokban erősítő* folyamatról. Annak ellenére, hogy az un. *fordulat éve* (1948) utáni kultúrpolitika egészen a rendszerváltásig (tehát még a puha diktatúra idején is!) mindent megtett az avantgárd elfojtására, az egymás nyomában fellépő nemzedékek támaszt és erősítést kaptak elődeiktől – így végül is a hazatérő Magyar Műhely 1990-ben, a konzervatív hazai közízlés ellenére, szilárd bázisra talált az ifjabbak körében (akkor már „unoka-nemzedékben”). A Kassák-hatás máig tartó elevenségét bizonyítja az ezredforduló irodalmának műfaji változatossága, a nem lankadó újító kedv is.

Az 50-es évek totalitárius kultúrpolitikája – amint azt Kappanyos András megfogalmazta – „felfüggesztette a magyar kultúra természetes önszervező-önszabályozó rendszerét”, szinte lehetetlenné tette, hogy az avantgárd teljesítmények a kultúra történeti

szövetébe integrálódjanak. „A növekvő fenyegetettség légkörében a kultúra (amely mindenkor aktuális művelőin keresztül nyilvánul meg) természetszerűleg jobban ragaszkodik az identitása mélyrétegeit meghatározó klasszikusokhoz, mint az identitását megváltoztatni próbáló, folyamatos és változékony kihívást jelentő avantgárdhoz” (K. A.: *Másodszorra elvész az első?* – in: *Kassák-tanulmányok*; PIM – Kassák Alapítvány, 2010.; 171-172. p.). De ez nem jelenti azt, hogy a lefojtottság évtizedeiben az avantgárd alkotók ne lettek volna tisztában azzal, hogy a kultúra *szerves* része az is, amit ők létrehoztak – így hát jelenlétükkel (ha „undergroundba” szorulva is) megkísérelték az avantgárd *tudatot* itthon is ébren tartani.

Ha ebben a kontextusban szemléljük az 56-ban Magyarországról elmenekült, s Párizsban 1962-ben a Magyar Műhelyt alapító – akkor még ifjú – alkotók törekvéseit, világosan kirajzolódik az az ív, amely a történeti avantgárdot és a jelenkori experimentális művészetet összekapcsolja. A lázadás szelleme indította őket újukra, s diszharmonikus életélményeik eleve a tradicionális harmónia-eszmény széttörésére predesztinálta őket.

2. A párizsi Magyar Műhely megalapítása, profiljának kialakítása a 60-as években

A történet voltaképpen 1956 októberének eseményeivel kezdődött, amikor az újonnan megalakult egyetemi diákszervezet (MEFESZ) keretén belül több-ezer diák (köztük néhány tucatnyi költő-palánta) letette voksát a forradalom ügye, a Nagy Imre-kormány mellett. November 4. után, amikor az orosz tankok lerohanták az országot, mintegy 200 000 ember menekült el az országból; köztük a szellemi élet olyan ismert /többségükben börtönviselt/ kiválóságai, mint Faludy György, Határ Győző, Ignotus Pál, Méray Tibor, Pálóczy-Horváth György, Tollas Tibor, Tűz Tamás stb. A mintegy 5000 menekülő diák között pedig ott volt az akkor még „nevenincs” ifjú csapat, amelyet ma már élvonalbeli művészeink között tartunk számon: András Sándor, Bakucz József, Baránszky László, Bujdosó Alpár, Czigány Lóránt, Fehér László, Ferdinandy György, Gömöry György, Kabdebó Tamás, Karátson Endre, Kemenes Géfin László, Keszei István, Kristóf Ágota, Makkai Ádám, Márton László, Mészáros István, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János, Pátkai Ervin, Sárközy Mátyás, Sulyok Vince, Thinsz Géza stb. Az eisenstadti, traiskircheni s egyéb menekülttáborokban töltött néhány hét (esetleg hónap) után az ifjak előtt megnyílt a nagyvilág: ki Londonba, Oxfordba, ki Párizsba, Brüsszelbe, Liege-be, avagy Leuvenbe mehetett tanulni; de Amerika, Venezuela, Ausztrália stb. is megnyitotta előttük a kapuit. S még szinte meg sem melegedtek új helyükön, máris fórumokat kerestek, ahol publikálhatnának.

Az emigráns (idősebb) írók már 1957 koratavasán megalapítják Londonban Ignotus Pál elnökségével a Magyar Írók Szövetsége Külföldön (MÍSZK) szervezetét, s március 15-re megjelenik lapjuk, az *Irodalmi Újság* 1. száma (részben az 56-ot előkészítő hazai Irodalmi Újság örököseként, az októberi eszmék védelmében; felelős szerkesztő: Faludy György). 1957/58 a lapalapítások éve: Bécsben a *Nemzetőr* – Tollas Tibor lapja s a már korábban alapított Bécsi Magyar Híradó, Brüsszelben a *Magyar Ház*, Münchenben az *Új Látóhatár* (1. sz. 1958. július, felelős szerkesztő Borbándi Gyula); az Oxfordba került diákok pedig 1958 októberében újjáéleztik az otthon már megjelenésre előkészített *Eszmélet* c. filozófiai folyóiratot (szerkeszti: Mészáros István, Márton László; utóbbi csakhamar kiválik a szerkesztőségből: Párizsba költözik). 1958 augusztusában Brüsszelben megalakul a *Keresztény Nemzeti Írószövetség* – e körbe tartozik páter Fenyvesi Jeromos, Szalai Jeromos, Kannás Alajos, Tollas Tibor s a már régóta Londonban élő Cs. Szabó László is, valamint Rezek Román atya, a Magyar Katolikus Misszió vezetője, aki

1948-ban útnak indította az *Ahogyan lehet...* c. periodikát, fórumot biztosítva a különböző időszakokban érkező emigráns alkotóknak. Rómában a *Katolikus Szemle* (szerkeszti: Békés Gellért) segíti őket, 1960-tól pedig rendszeresen részt vesznek a *Pax Romana*-találkozókon, valamint a hollandiai *Mikes Kelemen Kör* tanulmányi napjain (ahol is olyan kiváló, neves tudósokkal ismerkednek meg, mint Hanák Tibor filozófus, Hajnal András pszichológus és Szépfalusi István lelkész, aki a későbbiekben fontos szerepet tölt be a M.M.-találkozók szervezésében). A *Mikes-napok* többé-kevésbé állandó szereplői Czigány Lóránt, Határ Győző, Sárközi Mátyás, Siklós István Londonból, Thinsz Géza Svédországból, Dedinszky Erika, Kibédi Varga Áron Hollandiából, Márton László, Nagy Pál, Sipos Gyula, Parancs János, Karátson Endre stb. Párizsból, Keszei István és Papp Tibor (eleinte Belgiumból, aztán már ők is) Párizsból.

Az '56-os ifjú költő-palánták nemigen illettek bele egyik lap profiljába sem, de mind-egyikben publikálhattak; voltaképpen így ismerték meg egymás nevét, arcukat, mielőtt még személyesen találkoztak volna. Egyelőre nem volt lehetőségük egy saját ízlésük szerint való irodalmi-művészeti folyóirat indítására, hiszen ehhez nem volt semmiféle anyagi bázisuk (A menekülés körülményeiről, a gyökeret verés időszakáról lásd: Bujdosó Alpár: 299 nap; M.M.K. – 1956-os Intézet, 2003; Nagy Pál: *Journal in-time, éleltem* I.k. Kortárs K. 2002; 43-65, 107-110. p.; Papp Tibor-Prágai Tamás: *A pálya mentén*, NapKút K. 2007; 52-77. p.).

Papp Tibor, aki a liege-i egyetem Villamosmérnöki Karára került, francia barátaival (Philippe Dome, Yves Lebon, Francis Edeline stb.) már 1961 tavaszán lapot indít *Dialogue* címen (francia nyelven, de magyar költőket is bemutatnak benne – például Pilinszkyt). Az 1. szám modern merészségével „felkavarja a vallon világban az irodalmi állóvizet”; még a brüsszeli Irodalmi Akadémia egyik ülésére is meghívják a szerkesztőket. A *Dialogue* voltaképpen belépőt jelentett a menekült egyetemisták számára a kortárs nyugati kultúrába. 1961 őszén meghívást kapnak a Knock-le-Zoute-i Nemzetközi Költészeti Biennáléra, amely – mint Európa legrangosabb költői találkozója – sok ismerkedési lehetőséget és jelentős szellemi-kulturális élményt is kínált a hazájuk-vesztett fiataloknak. Most már pártfogójuk is akadt: Tábori Pál, a Nemzetközi Menekült PEN CLUB elnöke, és Gara László, az I. világ-háború után Párizsba kirajzott magyar művészek mentora. 1958 nyarán Papp Tibor meghívást kapott Nikolas Schöffert kibernetikus toronyszobrána az Outremeuse sziget délkeleti csücskében, a Meuse folyó partján történő felavatására; „a csillogó, izgó-mozgó, csillagporos, zenét árasztó fémépítmény” mint soha-nem-látott csoda raktározódott el emlékezetében. Közben Papp Tibor gyakorta ájtárt Párizsba, ahol az Egyetemvárosban (Cité Universitaire) megismerte a szintén lapalapításra készülő forrongó poéta-hadat. Harczy József (Czudar D. József álnéven), Nagy Pál /alias Lőrincz Pál/, Karátson Endre /alias Székely Boldizsár/, Márton László, Nyéki Lajos, Pátkai Er-

vin, Parancs János, Sipos Gyula /alias Albert Pál/, Szakál Imre (akinek még budapesti diákként volt némi lapszerkesztői gyakorlata) stb. ekkor már az emigránsok körében ismert személyiségek voltak. Ha nem is értettek mindenben egyet, abban igen, hogy saját fórumra van szükségük (vö.: Papp-Prágai i.m.77-99. p.). Arról persze csak majd jóval később, a rendszerváltás után értesültek a szerkesztők, hogy beépített ügynök is volt közöttük: Szakál Imre, Sury Jacques fedőnéven, folyamatosan jelentett róluk (vö: Papp Tibor emlékidézése a M.M. 50. évfordulóján – M.M. 161. sz. – 2012. május).

Természetesen néhányan a Bécsben újjászervezett MEFESZ / UFHS (United Federation of Hungarian Students) diákszervezetben is aktív szerepet töltöttek be; különösen a Bécsben letelepült Bujdosó Alpár. Nagy Pál 1958-tól vezetőségi tag, 1962-től pedig a párizsi egyetemista csoport vezetője volt. Bujdosó Alpár és Szakál Imre alelnöksége idején a párizsiak közül többen is ellenőri szerephez jutottak (Csíkváry István, Kovács György, Markó Magda, Németh Gábor, Németh Sándor és Nagy Pál; utóbbiit kivéve a többiek nem dédelgettek irodalmi ambíciókat). Akkor még úgy hitték: csakhamar hazatérhetnek „tanulmányútjukról”, nyugati tapasztalatokkal megrakodva. Az UFHS-aktivistákat természetesen a hazai politikai rendőrség is szemmel tartotta (hiszen a diákszervezeteket a SZEB pénzelte). Ma már elég sok információ nyilvánosságot látott e vonatkozásban is (Várallyai /Nyíri/ Gyula: *Tanulmányúton*, Századvég K. – 1956-os Intézet; Bp. 1992; ugyanő: *Ügynökök az ötvenhatos diákmozgalomban*, 1956-os Intézet – L' Harmattan, 2011; Szőnyei Tamás: *Titkos Írás* c. könyve I. kötetének *Párizsra vigyázó szemeltek* c. fejezete; Noran Könyvesház 2012, 961-1033. p., ezen belül Nagy Pál és Bujdosó Alpár, valamint a MEFESZ folyamatos megfigyeléséről, a beszerzési kísérletek sikertelenségéről: 974-1002. p.). Az emigrációs szervezetek mindegyikébe befészkelte magát az aktív hazai ügynöksereg.

Papp Tibor 1961 őszén végleg Párizsba költözött. Parancs Jánossal és a kiváló szobrásszal, Pátkai Ervinnel (aki 1961-ben a II. párizsi Biennálén már díjat nyert szobrával) a Marie-Davy u. 5. sz. alatt egy hatalmas bérház VII. emeletén (lift nincs!) bérelnek három egymás melletti kis cselédszobát. A közeli Celtique kávéházban (amely az emigráns diáksereg állandó találkozóhelye volt) gyakorta tanácskoznak barátaikkal a lapindítás lehetőségeiről, a címválasztás (fontosnak tartott) kérdéséről. Végül az elegáns Cluny kávéház emeleti termében, hosszas viták, beszélgetések nyomán Harczy József, Karátsón Endre, Márton László, Nagy Pál, Nyéki Lajos, Papp Tibor, Parancs János, Sipos Gyula stb. megállapodnak a lapalapításban. Majd előfizetők és közlésre méltó írások gyűjtése után néznek; végül Pátkai Ervin jelentős anyagi segítségével 1962. április 14-én jelenik meg az 1. szám (májusi dátumozással), Parancs János *Töredék* c. versével az élén, de még korántsem a „kísérletező” irodalom jegyében. Az alapító szerkesztők: Czudar D. /Harczy/ József, Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János, Szakál Imre.

A szerkesztői koncepció kezdettől fogva a kassáki hagyományt követi a tekintetben, hogy mind az irodalmi, mind a képzőművészeti anyagot a magyar és az európai művészet egységében válogatják; s bár fontos számukra, hogy a francia kultúra közegébe beépüljenek, magyar identitásukat mégsem adják fel. Az *Égtájak* rovatban a kortárs világirodalmat kísérik figyelemmel; a *Téka*ban viszont a hazai jelentős – politikai okokból mellőzött – alkotókra hívják fel kritikájukkal a figyelmet. A *Tanúság* rovatban portrékat tesznek közzé a magyar közelmúlt történelméből (Bajcsy-Zsilinszky Endrétől az 56-os hősökig). Minden szám végén francia nyelvű *Résumé*t találunk. A Londonban élő Cs. Szabó László, valamint a Párizsban letelepült Fejtő Ferenc egyaránt a folyóirat friss, fiatal, nonkonformista szellemiségét dicséri; több emigránstárs is elismeréssel üdvözlí az új lapot (bővebben lásd: Nagy P. i.m. 130-145. p.). A szerkesztőség az „érthetőség” kérdésében is (ami a hazai irodalmárok vesszőparipája volt ezekben az években) Kassák álláspontját teszi magáévá: „A közönségnek írok én is, de nem fogadhatom el irányítónak, mértékadónak a közönség művészeti kultúráját, sokban csiszolatlan ízlését. Az írónak ugyanúgy feladata műve tartalmának, formájának megfelelő kidolgozása, ahogyan a tudós is a legjobb belátása szerint oldja meg problémáit, a szakmába be nem avatottak véleményére való tekintet nélkül” – idézik mottóként a fiatal „Kasi” töprengését az *Egy ember életéből* (M.M. 1. sz. 29. p.).

A szerkesztők a lapot újtárra indító *Beköszöntő*jükben leszögezik: „az igazmondás néhez mesterségét választva”, emigráns-társaikkal mellett elsősorban azoknak a hazai alkotóknak kívánnak publikálási lehetőséget biztosítani, „akik az un. ’kádári konszolidációval szemben’ megőrizték függetlenségüket”, s ezért otthon hallgatásra lettek kárhozthatva. A szerkesztők szeretnék minél szorosabbra fűzni kapcsolatukat az anyaországgal, s bizonyos vonatkozásokban korrigálni próbálják az otthoni (politikafüggő) értékrendet. Voltaképpen ezért változtatják meg már a 2. számtól a lap formátumát: a hazai vezető folyóirat, a Kortárs lesz a minta, nehogy az otthoniak idegenkedjenek tőle. A továbbiakban a lapszámokat tipográfus (Éliás Erika) tervezi, s mind több példányt próbálnak hazajuttatni; egyelőre az emigráns alkotók műveivel telve. E számban teszik közzé Gara László utószavát az 1962-ben megjelent – általa válogatott és fordított – *Antologie de la poésie hongroise* című nagyszabású kötethez. A 3. számban (1962. november/december) Nagy Pál a budapesti *Visszhang* antológiát bemutatva élesen elhatárolja egymástól azokat az alkotókat, „akik hosszú külső és belső küzdelem után az igazmondás nehéz mesterségét választották”, és azokat, akik „a történetek után is tudatosan szolgásra ítélik magukat”. Ugyanitt közlik Németh László: *A minőség forradalma* német nyelven megjelent tanulmánykötetének Előszavát, amely Ady *Szétszóródás előtt* verspróféciájának beteljesültségére utal („Nem tudom, van-e a világnak népe, amely ilyen hányadában él a róla elnevezett ország határain kívül”). Egyúttal méltató kritikát is közlétesznek a könyvről (Debreczeni Ferenc tollából).

Az első számok megjelenése után a szerkesztők nyomban bemutatkozó körutakat szerveznek a magyar emigránsok körében, hogy mindjobban népszerűsítsék a lapot, s újabb előfizetőket szerezzenek (irodalmi estek: 1962. április 14: Párizs, április 19: Dymchurch /Anglia/; május 20: Lausanne; június 16: Basel, majd az ősz folyamán a magyar diákszövetség összejövetelein – Marienberg, Strassbourg, Bécs, Graz; Mikesnapok, Maastricht stb.). A következő években aztán már ismerősként járkák Európát (Göteborg, Stockholm, Bern, Amsterdam, Osló /a Magyar Házban/, Genf, Löwen, Londonban többször is (az irodalmi estekről lásd: Nagy P. i.m.164-168. p.; Prágai-Papp T. i.m.104-106. p.)). A körutaknak köszönhetően az előfizetők száma többszázra gyarapszik; s most már magyar-országi ismertségük és népszerűségük is megnő. Az 1963. márciusi amnesztia-rendelet után megélnék a kapcsolattartás az otthoniakkal (1963-tól kb. 300 példány jut be az országba).

Ami természetesen mihamar kiváltja a hazai politikai rendőrség gyanakvását. De a honi prominens irodalomtörténész-korifeusok is rossz néven veszik, hogy a kint élők „hajszál-ereivé akarnak válni a magyar szellemi élet vérkeringésének”; s ezt minden erővel igyekeznek megakadályozni. Így hát felülről lefelé mozgásba lendül az ügynökhálózat, és 1963-tól folyamatosan „referensek” hada veszi őket körül, akik rendszeresen látogatják a M.M.-rendezvényeket, s nemcsak megfigyelik az alkotókat, hanem kísérletet tesznek az általuk legfontosabbnak tartott személyekkel való elbeszélgetésekre is. De mert ők (Nagy Pál, Papp Tibor – éppúgy, mint Bujdosó Alpár Bécsben) megtagadnak mindenféle együttműködést, végül a belügyi szervek lemondanak a szervezési kísérletről. A párizsi magyar konzul természetesen szemmel tartja kapcsolati hálójukat, ellenőriztetni levelezésüket a hazai jelentős irodalmárokkal, költőkkel, akiket aztán otthon szintén ’nyomás alatt’ tartanak (a teljesség igénye nélkül: Ilia Mihály egyetemi tanár, Bodri Ferenc, Dévényi Iván esztergomi tanárok, utóbbi műgyűjtő; Várkonyi Nándor, Borsos Miklós, Nagy László, Szécsi Margit, Weöres Sándor, Károlyi Amy, Lengyel Balázs s az 1948-ban betiltott Újhold köre, valamint a fiatal Orbán Ottó, Tandori Dezső stb. folyamatos kapcsolatban áll a Műhellyel). Kozocsa Sándor bibliográfus pedig még állását is elveszíti azért, mert külföldi útján felvette a kapcsolatot a lap szerkesztőivel (Minderről Szőnyi Tamás részletesen szól idézett könyvében – az I. k. *Párizsra vigyázó szemetek* fejezetében, 961-994. p. Ő a modern magyar irodalomra ráállított ügynökök ”kulcsát” is feloldja – adatközlése tehát megbízható).

1963 februárjában a Denis René Galéria megrendezi Kassák életmű-kiállítását (1960-as konstruktivista kiállítására még nem engedték ki a Mestert, de ezen már ő is személyesen részt vehetett). Itt ismeri meg a Magyar Műhely szerkesztőit, s a lapszámokat áttekintve arra buzdítja őket: „Legyetek merészebbek!” Ez alkalomra jelenik meg Gara László *Hommage á Lajos Kassák* című versválogatása – 32 francia és belga költő fordítá-

sában. Ugyanez év nyarán aztán már Párizsba látogathat néhány – addig „iltott” – költő: Tardos Tibor kíséretében a Weöres-házaspár, Pilinszky, Kormos István. A Theatre le Kaleidoscope-ban tartanak irodalmi estet június 28-án (ezen az esten adja át az otthon „kicenzurázott” *Tűzkút* kéziratát Weöres a műhelyeseknek). A M.M. 4. számaként – illetve helyette – megjelenik Parancs János verseskötete (*Féltalom*); az 5. számban (1963. július-augusztus) beszámolnak *Kassák Párizsban* címen a Mesterrel való találkozásról, alkotói életművéről és a Gara-féle antológiáról. November 23-án Illyés Gyula estet rendeznek a Paul Valéry-alapította Société de Poésie-ben, s megjelenik – ugyancsak Gara László szerkesztésében, a *Hommage á Gyula Illyés* c. antológia. A Műhely köre ezen az esten ismeri meg Illyést, aki azonban nem túlságosan rokonszenvezik alkotói elképzeléseikkel (vö.: Nagy Pál: i.m. 167/168. p.)

A továbbiakban egyre többen keresik fel írásaikkal a Magyar Műhely szerkesztőségét, s ekkor már kitüntetésnek számít a hazai irodalmárok szemében, ha valakit közöl a párizsi lap. Csanády Imre, Csorba Győző, Jékely Zoltán, Kálnoky László, Károlyi Amy, Kormos István, Mándy Iván, Mándy Stefánia, Mészöly Miklós, Nemes Nagy Ágnes, Lator László, Pilinszky János, Rába György, Tamkó Sirató Károly, Vidor Miklós, Weöres Sándor stb. neve mind sűrűbben szerepel a folyóiratban; közülük többen Párizsban is megfordulnak; a M.M. is szervez számukra költői estet. Az irodalomtörténészek közül Lengyel Balázs s az 56 után rövid időre internált (ekkor már az Irodalomtudományi Intézetben dolgozó) Pomogáts Béla írásait is közlik. A képzőművészeti anyagot a Párizsban akkor már neves szobrász, Pátkai Ervin s az építész Ditrói Ákos szerkeszti – így az kezdettől fogva „szinkronban” van a kortárs európai törekvésekkel (Anna Margit, Bálint Endre, Borsos Miklós, Czóbel Béla, Gross Arnold, Korniss Dezső, Kondor Béla, Medveczky György, Országh Lili, Schéner Mihály, Szántó Piroška, Vajda Lajos stb. képeiből, grafikáiból válogatnak, az akkor épp Párizsban élő Hantai Simon is támogatja őket).

A M.M. 1963/64-ben tehát már tudatosan építi kapcsolatait a hazai irodalmi élettel és a nyugati emigráció egyes csoportjaival. A hollandiai *Mikes Kelemen*-, a londoni *Szepsi Csombor Kör*, a karlsruhei *Magyar Diákszövetség*, a genfi *Magyar Diákközösség* stb. eleinte (míg a viták ki nem éleződnek közöttük) szorosan együttműködik – a Műhely szerkesztői gyakorta tartanak felolvasóesteket, elméleti előadásokat náluk, és fordítva: ők is meg-meghívják vendégelőadókat. Hirdetik a müncheni *Új Látóhatárt*, a *Brüsszeli Szemlét*, az újvidéki *Hídat*, sőt a budapesti *Új Írást* is – mint rokon szellemiségű lapokat. Nem akarnak elszakadni az anyaország kultúrájától, de nem vetik alá irodalomszemléletüket a honban mesterségesen (ideológiai alapon) kialakított értékrendnek. Sőt, korrigálni próbálják azt. Ezért leginkább az otthon margóra szorított alkotóknak adnak teret, elsősorban az általuk tisztelt „újholdasoknak”. Nagy Pál a *Századunk osztrák lírája* című honi műfordításkötetről (1964) írt kritikájában célzatosan teszi szóvá: „Vajon a

mai magyar középnyemzedék, Jékely Zoltán, Lator László, Kálnoky László, Nemes Nagy Ágnes, Csanády Imre, Csorba Győző, Fodor András, Rába György örökre arra ítéltetett, hogy mások, idegenek versei alá írja a nevét, fordítóként? (M.M. 11. sz. 1965. április).

Mivel otthon nem publikálhatnak, a M.M. ad nekik menedéket. Mátyás Iván, Mátyás Stefánia - Tábor Béla, Mészöly Miklós, Kormos István, Pilinszky, Tamkó Sirató Károly, Vidor Miklós, Weöres Sándor is hosszú időn át csak itt juthatnak szóhoz. Természetesen a Nyugatra menekült alkotók közül is elsősorban azokat közlik, akik a M.M. körével, programjával rokonszenveznek, bárhol is települtek le. New Yorkból Baránszky László, Bakucz József és Horváth Elemér, később András Sándor, Torontóból Tűz Tamás, a montreáli egyetemen tanító Vitéz György és Kemenes Géfin László, Londonból Czigány Lóránt, Csokits János, Határ Győző, Siklós István, Hollandiából Dedinszky Erika, Kibédi Varga Áron, Ausztriából Hanák Tibor, Szépfalusi István, később Bujdosó Alpár, Megyik János, Perneczky Géza; Stockholmból pedig Thinsz Géza küldik rendszeresen írásait a lapnak. Az először Párizsban megtelepült, majd a Puerto Rico-i egyetemen tanító Ferdinandy György, valamint a Párizsban maradt Karátsón Endre /Székely Boldizsár/, Sipos Gyula /Albert Pál/ hol lazábban, hol szorosabban kapcsolódnak a folyóirathoz. Többségüknek az első kötetei is a M.M. Kiadó gondozásában jelennek meg.

1964-ben a hollandiai Mikes Kelemen Értelmisségi Kör támogatásával kiadják Weöres Sándor *Tűzkút* kötetét, s a lap 7-8. (összevont) számát egészében az 50-éves Weöres költészetének szentelik. „Nem akad a magyar költészet horizontján bárki – írják a szerkesztők – akinek ünneplése közben oly biztosan töltene el a jóleső önzés: magunkat tiszteljük meg. S nem akad senki, akihez Európának ebből a feléből ennyi joggal vonzódhatnánk. /.../ Magyarországon szokás a költőt lobogóvá kényszeríteni – mi úgy tartjuk, hogy a lobogónál, mely nemcsak színét cseréli gyakorta, de hamar cafatokká is rongyolódik, fontosabb, hasznosabb a *híd*. Ez vezetheti a városok lakóit a világmindenség határainak vélt folyó túlfelére, rövidítheti meg elszánt idegenek útját is”.

A Weöres-számban Várkonyi Nándor emlékezéséről kezdve (*Weöres Sándor pécsi évei*) Cs. Szabó László interjúján át Hajdú András, Tellér Gyula, Nyéki Lajos, Bata Imre alapos, modern poétikai elemzéseitig (*A Bóbita ritmikájáról, Weöres műfordításairól, Gondolatok a forma kérdéséről, Csillagterek gravitációja*) Határ Győző szépirodalmi remekléssel egyetemben (*Csokonaitól Weöresig*) a tanulmányokból egy teljesen új, Weöres zsenialitását érzékeltető portré rajzolódik ki, amely világosan bizonyítja, hogy XX. századi költészetünk egyik legjelentősebb útjától van szó, akiről a hazai mezőnyben ekkor még alig is lehetett hallani. E számban jelenik meg Papp Tibor első, azóta híres antológia-darabbá vált fonikus remekműve, a Weörest köszöntő *Pogány ritmusok*, amelynek fergeteges zeneisége a pogány ősi költészet táncritmusát az afrikai dobok sámánisztikus

varázslatával és a weöresi költészet lebegő dallamvilágával ötvözi. Az összehatás: egy ünnepi ceremónia felidézése. Parancs János *Orpheusza*, Kibédi Varga Áron *Weöres Sándornak* címzett verse teszi teljessé a számot.

Az 1964-es további (a szeptemberi 9.- illetve a decemberi 10.) számok már határozottan nyitnak a modern kortárs európai és hazai irodalom felé. A szeptemberi számban publikál a Magyar Műhelyben első ízben Bujdosó Alpár; igaz, hogy egyelőre nem szépírói munkával, hanem tanulmánnyal jelentkezik (*Családvita Magyarországon*). Bakucz József Eliot-fordításait (a *Gyilkosság a katedrálisban* 4 kórus-jelenete) a 9. – Nagy Pál: Robbe-Grillet: *Új regény, új ember* c. kiáltványának fordítását pedig a 10. számban tesszik közzé. A szerkesztők sajnálattal jelentik be, hogy Parancs János – az amnesztia-rendelet hatására – hazatér Budapestre. A 1965/66os számokban aztán egyre több – akkor még jószerivel ismeretlen – hazai név bukkan fel: Buda Ferenc, Bertha Bulcsú, Erdély Miklós, Fajó János, Hankiss Elemér, Jovanovits György, Kányádi Sándor, Marsall László, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Örkény István, Páskándi Géza, Szentjóbó Tamás, Tábor Ádám, Tolnai Ottó stb. A szlovákiai Cselényi László egyébként több ízben hosszú hónapokat tölt a Világművészet központjában, mindvégig élvezve a M.M. körének pártfogó támogatását – itt érlelődik a művészeti moderniségről kialakított nézetrendszere és csi-szolódnak européer nyelvi formái. Közös élményeikről, vitáikról, a közös gondolkodás termékenyítő hatásáról Papp Tibor – jóval később – izgalmas esszében számol be (*László a főbelőtt narancsot!* – in: *Avantgárd szemmel* – költőkről, könyvekről, 2007; 83-90. p.). Ettől kezdve Cselényi szoros kapcsolatot tart a „műhelyesekkel”, később (1990-ben) a Kassák-díjat is elnyeri. Mindebből világosan kiderül: a szerkesztők egyre határozottabban nyitni szándékoznak a vafüggöny mögötti alkotók felé. Az ottani szigorú cenzúra ellenére megszorodnak az előfizetők – most már a határon túli (azaz erdélyi, jugoszláviai) magyarok köréből is.

A 13. (1965. decemberi) szám – a Weöres-számhoz hasonlóan – Kassák Lajos életművének /újra/értékelésére tesz kísérletet.

Az 1963-as párizsi Kassák-kiállításon tudatosult a szerkesztőkben, hogy a Mestert, aki – bár meggyőződéses szocialista volt, de (Papp Tibor kifejezésével élve) „nem volt befíkolható” a kommunista mozgalomba – ideológiai okokból és mindig újat kereső, nyugtalan szelleme miatt szorították a hazai irodalmi élet periferiájára. A hatalmi kényszernek soha be nem hódoló Kassák *magatartása* imponált nekik, s az idős Mester is arra biztatta őket: bátran lépjenek tovább a megkezdett úton. A kortárs francia irodalom, sőt a világköltészet viszonylatában Kassák alkotásmódja korántsem tűnt „szokatlannak”, netán „idegennek”, s mivel ők maguk sem illettek bele a hagyományos /honi/ magyar irodalmi keretekbe, lassanként rádöbbenek: „az avantgárd az, ami másoknak nem tetszik bennünk. A *magatartásforma*”. Így aztán egyre inkább meggyőződésükké vált: a

művészet autonómiájához ragaszkodó, az ideológiai befolyásolást elutasító kívülről az egyetlen olyan szellemi magatartás, amelyet követni, amelyhez ragaszkodni érdemes (erről bővebben: Papp – Prágai: i.m. 166-171. p. – valamint: Papp T.: *A Magyar Műhely és az avantgárd*; in: M.M. 2009/2).

A Kassák-szám elé írt szerkesztőségi bevezetőben már ekkor hangsúlyozzák: „Életművének *időszerűsége* immár félévszázados, s nincs okunk kétségbe vonni, hogy a következő félévszázadban is az marad”. Szembefordulva a hazai hivatalos véleménnyel, a Kassák-oeuvre-t régóta s mélyen ismerő elméleti szakembereknek biztosítanak lehetőséget az életmű bemutatására. Ez az első olyan tanulmánygyűjtemény, amely reális képet ad a magyar avantgárd vezéregyéniségéről. Nagy Pál emlékezete szerint „Kassák kedves levelében köszönte meg a különszámot, s élete végéig figyelemmel kísérte és kommentálta a Magyar Műhely munkáját”. Ettől kezdve „szellemi Atyjuknak” tekintették őt, s hallgat-tak véleményére (Nagy P. i.m. II. k. 191. p.).

Lengyel Balázs kitűnő tanulmányában (*Kassák Lajos és a magyar versízlés*) bizonyítja: az avantgárd klasszicizálódása, a tradicionális magyar kultúrába integrálódása Kassák költészetében ment végbe. Épp ezért „Kassák elismertetése a magyar verskultúra, versízlés alakulása szempontjából kulcskérdés”. Az ő formabontása nyomán alakult ki az az új poétikai rendszer, „amely a rím- és a ritmus-kényszertől, valamint a harmonikusabb szépségeszmény előírásaitól szabadulva, szerkesztetlen szerkesztettségében, rafinált spontaneitásában érzelm és intellektualitás, belső kép és külső látvány, emlék és jelen egymásmellettségét és összeszőződését: tudatunk újrendezett tartalmait tudta a vers víziójában feltárni”. Lengyel Balázs, az *Újhold* egykori legendás szerkesztője voltaképpen az újabb magyar líra sokszínűségéért, a bonyolult, rétegzett költői nyelv létjogosultságáért perel (az akkori kötelező hazai doktrína ellenében, amely a „lírai realizmus”-t emelte kötelező mércévé), amikor Kassák nyelvi-poétikai újításainak elismertetéséért küzd.

A Kassák költészetét elemző / újraértékelő többi tanulmány (Márton László: *Hogyan hal meg a ló?* – a híres Kassák-poéma poétikai analízise; Papp Tibor: *A tölgyfáról és a leveleiről* – Kassák öregkori lírájának jellegzetességei; valamint Sík Csaba: *Kassák képe irodalomtörténetünkben*) egyaránt kiemeli, hogy Kassák költészete a magyar verstörténetben fordulópontot jelez. Mindnyájan egyetértenek abban, hogy a pályáiv három nagy szakasza a dialektikus folytonosság (tézis – antitézis – szintézis) elve alapján épül egymásba, s hogy a kassáki életmű kulcsa és titka éppen ez a mindig megújulásra kész benső kontinuitás: az önmagát újáteremtő, ugyanakkor más-más formában kifejező szellemi erő. Márton László szerint „egy nagyon mélyen valósággyökerű lírai nyelv tört utat itt magának”, amely nem avantgárd jellegzetességei felől értelmezhető; ellenkezőleg: a társadalom mélységéből a költészet magaslatára törekvő lírai személyiség szuggesztív önkifejezési igénye teremtette meg a maga formáját. „Sokáig bizarrnak tartott

poétikai vívmányai ma már szervesen beépültek költészetünk formakincsébe”, s az ő nyelvi forradalma nyomán kibontakozó újabb magyar líra immár a poétikai tradíció részeként kezeli újításait.

„Kassák háttérbe szorítása, bukásai, újraizzása és fényének növekedése európai társasíéhoz hasonló volt, s ő is, mint azok, keményen állta az idők próbáját” - hangsúlyozza Papp Tibor, aki költészetünk nagy „reformátorát” tiszteli Kassákban, s a vele szembenálló konzervatívokat a nyelvi és kifejezésbeli változások kerékkötőinek tartja. Ironikusan szemléli az irodalmi csatateret, ahol az újítók vérét mindig kiontják: „Fülvágó és orrnyisszantó Szent István királyunk hatalma csúcsán sem volt olyan véreskezű, mint Kassák kortársai közül jónéhányan”, akik „nemzetmentettek ellene; legszívesebben fejét vették volna”. Kassák azonban nem adta meg magát: az *építés* elve vezérelte egész életében; „a hazai rossz levegőnél magasabbra, a kontinenst járó nagy szelek régiójába emelkedett”. Verseivel olyan életterületek, társadalmi és egyéni problémák mélységeibe világított be, amelyek a XX. századi ember/iség/ esszenciális kérdéseit, az emberi összetartozás / szolidaritás és a személyiség autonómiájának alapvető köreit érintik. Kassák már a 20-as években tisztán látta a bolsevista szellemroncsolás következményeit, s ön-életrajzi regényének *Kommün* című fejezetében (amelyet az 1964-es kiadásból egyszerűen kihagytak) világosan feltárta, hogy az 1919-es proletárdiktatúrának semmi köze nem volt a szocialista eszmeiséghez: hataloméhes politikai körök ragadták magukhoz a kormányt bolsevista támogatással. Ma már kétségtelen: neki volt igaza. „Kassák Lajos - az elmúlás nehezedő terhét hordva vállán - ma is az adott világgal méri össze erejét, saját világát, életének igazi otthonát. Újabb kötetében folytatja a nagy munkát: építi, láthatóvá teszi az otthonot – aki szemmel tartja, talán rátalál a sajátjára is” – zárja eszmefuttatását Papp Tibor.

Sík Csaba Kassák pályaszakaszainak belső dialektikáját vázolja fel (1920-ig *aktivista*, majd ennek mintegy antitéziseként a 20-as években *konstruktivista*, végül a kettő szintéziseként kialakul a 30-as évektől haláláig tartó, a dolgok – tárgyak – emberek közti *viszonyrendszert* kutató-feltáró alkotásmódja). Majd a Kassák körüli esztétikai polémiaik természetére világít rá, utalva versépítési módjának jellegzetességeire: „Kassák *tárgyasítja* az érzést, az állapotot, a törvényt, s verse mint egy *kubista festmény*, a tárgyak objektív képét és személyes jelenlétét egyszerre ábrázolja, állítja a térbe; ezáltal megvilágítva a többi tárggyal való kapcsolatát is”. *A tölgyfa levelei* c. legutóbbi kötetében „a dolgok végső értelmét” kutatja. „Kassák törvényalkotó személyiség – hangsúlyozza Sík Csaba. – Nemcsak őt formálta a század, de ő is a századot; legalábbis azt, ami nekünk jutott belőle”.

Az egykori *Munka-körös* Justus Pál *Kassák a munkásmozgalomban* c. írásában Kassák összművészeti törekvéseiről, a művészet által történő nevelési koncepciójáról szól

(a szavalókórus-mozgalomról, a zenei-, képzőművészeti- és szociofotó csoport munkájáról, a költők – tipográfusok – diákok – munkásfiatalok csoportjának különböző programjairól, a beszélgetések-viták fontos szellem-formáló szerepéről stb.). „Kevés nagyobb és hatékonyabb emberformáló működött a magyar munkásmozgalomban, mint ő” – hangsúlyozza a hajdani tanítvány, s azt sem rejti véka alá, hogy Kassáknak éppen a „kollektív individuum”, azaz a tehetségét a közösség javára kamatoztató sokoldalú és teljes, autonóm személyiség kibontakoztatására irányuló elképzelései váltották ki a legtöbb vitát a kommunista mozgalmon belül, amelynek az engedelmes tömegember volt az ideálja, az, aki mindenben alárendeli magát a párt akaratának.

A *képzőművész* Kassákot Berényi Zsigmond álneven Dévényi Iván, a kiváló esztrogomi műgyűjtő mutatja be, aki hosszmetzetben tekinti át a teljes életművet, hangsúlyozva, hogy Kassák képarchitektúrái – mint a geometrikus absztrakció európai léptékű alkotásai – mindmáig rangos helyet foglalnak el a modern művészet nemzetközi mezőnyében. Berényi/Dévényi bemutatja a *Munka-kör* festőcsoportját is, amelyből a század második felének legjelentősebb, nemzetközi mezőnyben is elismert magyar művészei nőttek ki (Hegedűs Béla, Kepes György, Korniss Dezső, Sugár Andor, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Vajda Lajos stb.), akik – Kassákot mentoruknak tekintve – a Munka-kör megszűnése után is baráti szalon kapcsolódtak hozzá, köré vonzva a fiatalokat is (Anna Margit, Ámos Imre, Bálint Endre, Czóbel Béla, Gadányi Jenő, Martyn Ferenc, Lossonczy Tamás, Országh Lili, Szántó Piroska, Vilt Tibor stb.). Ugyancsak világhírű fotósok nőttek ki a *Munka* szociofotó műhelyéből (Brassai, Haár Ferenc, André Kertész, Munkácsi Martin, Friedmann Endre, aki Robert Capa néven hódította meg a világot); ők mindvégig vallották, hogy Kassáktól elsősorban *látásmódot* tanultak (és csak másodsorban technikát). Az a méltánytalanság, amellyel a hazai művészeti élet korifeusai kezelték a Kassák nyomán felvirágzó absztrakt, nonfiguratív, konceptuális művészetet, „egész szellemi életünkre árnyékot vet” – írja Dévényi 1964-ben. – Hiszen az elmúlt 5 évtized (ma már mondhatjuk: a teljes XX. század!) művészeti tendenciáiban „Kassák életművének, etikai helytállásának, Európa intellektuális mozgásai iránt nem lankadó figyelmének nyomait mindenütt ott találjuk”. Ő állította „új vágányra” a magyar művészetet (*Kassák Lajos képzőművészeti munkássága*).

A *Kassák* különszám megjelenése természetesen nagy vitát váltott ki mind itthon, mind az emigráció konzervatív köreiben. Papp Tibor emlékei szerint „már amikor kitudódott, hogy készül a Kassák-külo nszám, több felől kaptunk szóbeli intést, hogy a magyar irodalomban Kassák jelentősége elhanyagolható, nem érdemes időt, energiát, pénzt pazarolni rá. Itt éreztük meg a magyar irodalmi közeg ellenállását az avantgárrdal szemben”. Épp ezért döntöttek tudatosan Kassák mellett: „Ráébredtünk igazi nagyságára. /.../ *Magatartásformája* különbözött a többiekétől. *Modernebbül* írt, és ezért

megpróbálták kiszorítani”. S mivel ők maguk sem illettek bele a hagyományos magyar irodalom kereteibe, lassanként felismerték: „az avantgárd az, ami másoknak nem tetszik bennünk. A *magatartásforma*.” (A *Magyar Műhely és az avantgárd*; Papp Tibor előadása a *Csak azért is avantgárd!* konferencián; in: M.M. 2009/2. sz.).

A M.M. a Kassák-számmal a hazai irodalmi értékrend korrekcióját is szeretne volna végrehajtani, de az még csak fel sem kavarta a honi állóvizet. Kassák már a 20-as években hirdette: a művészet – világszemlélet, nem pedig stílus kérdése; az újfajta világlátás tehát szükségszerűen hozza magával az új formálásmódot, az új stílust is. Ezzel messzemenően egyetértettek a nyugati szellemi közegekbe került alkotók; így Nagy Pál és Papp Tibor az 1967-ben indított *Corvengenses* c. folyóiratuk 1. számát is Kassáknak szentelik. Nagy Pál a dadaista mozgalom megalakulásának (1916) 50. évfordulója alkalmából rendezett zürichi és párizsi kiállításon szereplő 15 Kassák-képet méltatja, Bernard Noël kisesszét ír Kassák költészetéről, s francia nyelven közlik Kassák néhány versét, valamint az *Egy ember élete* c. önéletrajzi regényének néhány részletét. A Fata Morgana francia kiadó pedig 1968-ban luxuskiadásban megjelenteti *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című halhatatlan Kassák-poémát, Ph. Dome és Papp Tibor műhelyfordításában, V. Vasarely eredeti metszetével a címlapján. 1967 februárjában a M.M. francia nyelvű irodalmi és művészeti Könyvtájékoztatójának egyetlen száma Kassák életművét ismerteti.

A Kassák-szám mintegy határhőnek számított a lap életében. Új irányvonalat jelölt ki a M.M. szerkesztői számára: tudatosult bennük, hogy Kassáki szellemi örökségét, nonkonform magatartását kell elsősorban felvállalniok, továbbvinniök; s az ő örök-újító dinamizmusát mint utolérhetetlen példát kell szemmel tartaniok. Azaz lépést kell tartaniuk saját koruk kihívásaival, művészi törekvéseivel, mint hajdan a Mester hirdette: „Éljünk a mi időnkben!”.

1965 folyamán némileg átalakult a M.M. szerkesztőségének összetétele (együttal a lap arculata is megváltozott). Parancs János hazatért; Czudar D. József és Szakál Imre polgári foglalkozást választott. Az 1966. júniusi /14./ szám már Márton László – Nagy Pál – Papp Tibor szerkesztésében jelenik meg, ami bizonyos fokú irányváltást is jelez. A képzőművészeti rovat anyagáért továbbra is Pátkai Ervin felel. A szerkesztők az 1966. novemberi (16/17.) összevont szám élén számba veszik az eddigi eredményeket, s kijelölik a további feladatokat. Legfontosabbnak az *önálló értékrend* kiérlelését tartják, s azt, hogy „illúzió-mákonny és füstbe ment tervek” helyett megpróbálnak a *realitásokkal* szembenézni. „Az elmúlt években folyóiratunk felnőtt, s szerénytelenség nélkül állíthatjuk: szerkesztői is vele nőttek. A környezet, melyet életterükrül választottak, már nem idegen: Franciaország menedékhelyből otthonunkká vált, belenőttünk az érzelmek s a művelődés közegebe; ugyanakkor a tényleges magyar művészeti léteztől sem szakadtunk

el”. A továbbiakban még inkább erősíteni kívánják a kapcsolatokat, a párbeszédet a hazaiakkal, mert nem látják értelmét annak, hogy „a hideg vagy meleg háború kényszerű hadállásaiba szorítva” fegyvert fogjanak azok ellen, „akikkel az anyanyelv, a műveltség egy családba osztotta” őket. Épp ezért elhatárolják magukat a többi emigráns csoporttól, amelyek mereven elzárkóznak az óhazával való kapcsolattartástól. Új programjuknak megfelelően mind több hazai írótól kérnek anyagot, zömmel olyanoktól, akik a M.M. szellemiségéhez közel állnak. Az éber hazai ügynökök azonban ezt már nem tűrik. „Sümege” fedőnevű spion 1967 januárjában felháborodott hangon jelenti tartótisztjének: a szerkesztők nem tartották be előzetes ígéretüket, ’illegitim’ úton szereztek be a kéziratokat, így a 16/17. számban „paradox módon sikerült megmutatniok, hogy ’egységes magyar irodalom’ van, hiszen a hazai írások szelleme semmiben sem különbözik az emigránsokétól”. Jelentése nyomán ezt a számot a belügyi hatóság kitiltja az országból, a továbbiakban pedig szigorú rendelkezést foganatosít a kéziratok egyéni kiküldésének megakadályozására (csak a Szerzői Jogvédő Hivatalon – azaz cenzori szűrőn – keresztül lehet lebonyolítani a kézirat-kérést (vö: Szőnyi i.m. I.k. 1020/23. p.).

„Lépésről lépésre haladtunk a később kialakult magatartásforma felé” – idézi fel ezeket az éveket Papp Tibor. „Anélkül, hogy ezt kimondtuk vagy aláhúztuk volna, 1967/68-ban kreációink java már avantgárd szellemben született. /.../ Ez volt az a korszak, amikor megnyilatkozásainkban /.../ a szellemi ébresztgetés, a zavarkeltés, a mozgékonyosság /.../ és a mindenre kiható *közösségi* szellem kialakítása lett a legfontosabb” (M.M. 2009/2.). Így a „*mozgalom*”- jelleg sem szenvedett csorbát. Egyébként az avantgárd szellemiséghez való közeledést jelzik a formai újítások is: az 1967. szeptemberi /22./ számtól a címlaptervet Papp Tibor készíti. Az éppen esedékes lap-számokból egészen különleges, geometrikus szerkezetű térkonstrukciókat kreál.

A M.M. szerkesztői óriási erőfeszítéssel, időt s energiát nem kímélve fogják össze a világ minden tájára szétszórt szerzőgárdát, s bármily nehezen, de az anyagiakat is sikerül előteremteniük a lap rendszeres megjelentetéséhez. Nagy Pál és Papp Tibor azért mennek nyomdába dolgozni s sajátítják el a mesterség minden csínját-bínját, hogy maguk végezhessék el a lap tipografizálását, s adhassák ki a körükhöz tartozók műveit – ami szintén a Kassák-hagyományból következett. A szerkesztőség ekkor már Nagy Pál lakásában van (139, Av. Jean Jaures, Montrouge /Seine/ France). Nagy Pál próza- valamint Papp Tibor verseskötete (*Reménység, hosszú évek, Sánta vasárnap* – 1964) után gyors egymásutánban jelennek meg a M.M.-kiadványok: Kemenes Géfin László: *Jégvirág*, 1967; Karátson Endre: *Lelkigyakorlat*, 1967; Papp Tibor: *Elégia két személyhez vagy többhöz*, 1968; Nagy Pál: *Hampsteadi semmittevők*, 1968, Bakucz József: *Napfogyatkozás*, 1968; Mándy Stefánia: *A kéz a kéz a hal*, 1970; Ferdinandy György: *Nemazio Gonzádez egyetemi tanár beszéde a Fekete-erdő állataihoz*, 1970).

A M.M. egyre intenzívebben nyit a kortárs világirodalom felé (Joyce, T.S. Eliot, E. Pound, Th. Dylan, P. Chaulot, B. Peret, D. Roche, W. Stevens, H.M. Enzensberger, E. Guillevic, A. Robbe-Grillet, R. Char, H. Michaux, Ph. Soupault, W.C. Williams stb. műveiről s tőlük maguktól is szerepelnek írások a lapban). Az inkriminált 1966. novemberi (16/17. összevont) szám műfordításokban is gazdag; Joyce-ról pedig a későbbiekben különszám is készül – a 41/43. összevont szám (1973. szeptember). A műfordítás műhelyproblémáinak megvitatására 1967. február 25-március 1 között Párizsban nemzetközi költőtálalkozót szervez a M.M. köre a Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture-val közösen, melyen 15 ország 66 franciául tudó fiatal írója vesz részt (köztük a vasfüggönyön túlról Vaclav Havel is, valamint négy magyar író: Lengyel Balázs, Nemes Nagy Ágnes, Somlyó György, Parancs János – Rába György és Konrád György nem kap útlevelet). Az *Atelier* (=Műhely) I. - konferenciát a Pierre Emmanuel elnökletével működő Congrès pour la Liberté de la Culture szervezet finanszírozza. A M.M. 19. számában (1967. március) értékeli a szerkesztők a találkozót; Lengyel Balázs pedig a Nagyvilág 1967/8. számában pozitív hang-vételű cikkben számol be a kerekasztal-beszélgetések, a kialakuló párbeszéd eredményeiről. A találkozó után 96 oldalas füzetben adják ki a tanácskozás anyagát (*Atelier I.* címen). Csak-hamar kitűzik a szerkesztők a következő összejövetel időpontját (1968. június 9-16); amelyre azonban a '68 májusi diáklázadások miatt már nem kerül sor (Nagy Pál részletesen szól a rendezvényekről; i.m. *Az Atelier I-II.* fejezet, 227-246. p.). Nagy Pál arról is beszámol, hogy az országhatárokon felülemelkedő szakmai konferenciák során megismert költők, francia politikusok segítették a továbbiakban a M.M. nemzetközi kapcsolatainak kiépítését, olyan barátokat szereztek, akikre a M.M.-találkozók szervezésében is számíthattak. Hiszen „a francia főváros szellemi éghajlata” kedvezett az avantgárd művészet kivirágzásának.

1967 áprilisában Nagy Pál – Papp Tibor kéthetes körútra indul Ausztriába és Jugoszláviába, hogy felkeressék az ottani magyar folyóiratok szerkesztőit, munkatársait. Bécsben az 56-ban ott letelepült Bujdosó- és Megyik-házaspár, valamint Kocsis Gábor és Szépfalusi István látja vendégül és kalauzolja őket; a továbbiakban ők lesznek az összekötők a párizsi és a hazai avantgardisták között. Bujdosó Alpárral ekkor kötnek szorosabb (irodalmi) kapcsolatot; ettől kezdve ő is rendszeresen publikál a lapban (első novellája az 1969. januári, 31. számban jelenik meg); később pedig mint a lap bécsi szerkesztője a közép-európai avantgárd egyik legfontosabb összefogó személyisége lesz. Jugoszláviában meglepődve tapasztalják a Műhely szerkesztői, hogy viszonylag szabadon működnek a délszláv, sőt a magyar avantgárd körök; április 20-án a zágrábi Ady Endre Magyar Kultúrkörben bemutatkozó estet is tartanak. A Vajdaságban pedig virágzó magyar nyelvű avantgárd centrumot találnak (*Symposion*, 1961, *Új Symposion*, 1965), amely az újvidéki magyar egyetem irodalomtanszéke oktatóinak, az egykori Kassák-körös Sinkó Ervinnek

és a fiatal Bori Imrének a szervezésében jött létre. A „symposionisták” bevallottan a korai (*aktivista*) Kassák nyomdokain indultak: a közösségi hagyományokat próbálták újjáéleszteni a kortárs művészi *akcionizmus* eszközeivel. A jugoszláviai (horvát, szlovén és magyar) experimentális költők protest-attitűdje és esztétikai nonkonformizmusa természetesen erősen hatott a magyarországi és romániai ifjabb nemzedékek arculatának formálódására is. Tolnai Ottó, a Symposion meghurcolt, leváltott főszerkesztője ekkorra már felvette a kapcsolatot a Magyar Műhellyel; a hazaiak közül pedig elsősorban Erdély Miklós köre – ha underground pozícióba szorítva is – szintén abban az irányban tájékozódott. Erdély 1965-ben félétet töltött Párizsban, s ott kialakította kapcsolatát a „műhelyesekkel”. Kolozsváron is készülődésben volt már az új avantgárd nemzedék: a Babes-Bolyai Egyetem magyar hallgatói (Ágoston Vilmos, Bíró Béla, Molnár Gusztáv) *Új hajítás* címen akartak lapot indítani (egyelőre sikertelenül). Körútjukon tehát sikerült tájékozódniuk a szerkesztőknek a vasfüggöny mögötti viszonyokról.

A továbbiakban a M.M. és az *Új Symposion* között szorosabb kapcsolat alakul ki: kölcsönösen megküldik egymásnak kiadványaikat, propagálják egymás rendezvényeit, s publikációs lehetőséget biztosítanak egymás számára. Így az újvidéki fiatal alkotók (Csernik Attila, Ladik Katalin, Szombathy Bálint, Slavko Matkovic stb.) előtt is megnyílnak a kapuk a nyugati avantgárd műhelyek felé, s csakhamar ismertté válnak a nemzetközi mezőnyben. Szombathy Bálint a későbbiekben úgy látja: e kapcsolat a két magyar avantgárd folyóirat között rendkívül termékenynek bizonyult; ez ébresztette fel benne is a vizuális irodalom iránti érdeklődést. A mintát ilyen jellegű kísérleteikhez „épp Kassák munkássága, illetve annak egyenes ági szövődményei kínálták” számukra (in: *Kassák Emlékkönyv*, Bp. 1988; 93. p.).

A Magyar Műhely 20. és 21. (1967. májusi, valamint júliusi) száma részben a szerkesztők körútján gyűjtött „tilos” anyaggal van tele, az odakint élők műveivel vegyítve. Korniss Dezső képeit Ungváry Rudolf, Szalay Lajos grafikáit Nagy Pál mutatja be; de szerepelnek itt András László, Bálint István, Czigány György, Cselényi László, Gera György, Gömöri György, Jékely Zoltán, Hankiss Elemér, Kolozsvári Grandpierre Emil, Kristóf Ágota, Lator László, Lengyel Balázs, Mándy Iván, Márton László, Rába György, Siklós István, Szentjóby Tamás, Vitáz György stb. írásai, könyvkritikái, fordításai. Az 1967. szeptemberi (22.) szám pedig mintegy szimbolikusan érzékelteti a közép-európai művészet – határokon átvélő – összetartozását. A szerkesztők megrendülten búcsúztatják a klasszikus avantgárd „nagy öregjeit”: az 1967-ben szinte egymás után meghalt Kassákot, Sinkó Ervint, Forbáth Imrét és Füst Milánt – az utóbbi tiszteletére két különszámot is kiadnak (23/24. szám, 1967. november): közlik kiadatlan önéletrajzát, s kitűnő tanulmányok sora elemzi életművét (Gera György: *Sziszüphosz és a bohóc*; Hanák Tibor: *Füst – Mítosz – Valóság*; Lengyel Balázs: *A költők költője*, Márton László: *A boldogtalan-*

ság drámái; Nagy Pál: *Az Advent körül*; Cs. Szabó László: *Az igazmondó tragikomédiája*). Határ Győző kis *Némajátékkal*, Papp Tibor, Tolnai Ottó, Bánfi Magda verssel búcsúztatja (*Európa, Füst Milán emlékének, Elégia-töredék*). A 37. (1970. szeptemberi) számban pedig teljes terjedelmében megjelennek Füst Milán *Szexuálpszichológiai elmékedései*.

Az 1967-es, majd 1968/69-es lapszámok egyre izgalmasabb művészeti problémákat vetnek fel. A M.M. szerkesztői elérkezettnek látják az időt arra, hogy nyíltan párbeszédet kezdeményezzenek a hazai kultúrpolitika irányítóival. A lap 1968. januári /25./ számában kifejezetten sürgetik a már-már megindult dialógus folytatását – a „kölcsonós bizalom” jegyében, hiszen ez „az egész magyar értelmiség érdeke”. Az otthon maradottaké azért, mert „ez segítheti elő régebbi és ugyancsak kényszerű elzárkózásának felszámolását” – a kint élőké pedig azért, „mert szellemi épségüket a kényszerű elzárkózottságban nem biztosíthatják”. Ők „a maguk hangján” kívánják folytatni, amit már elkezdtek, azzal a reménnyel, hogy a dialógusba „egyre több és több új, friss hang kapcsolódik” (*A párbeszéd jövője*).

A hazai íróársadalom is mind nagyobb figyelmet szentel ekkor már a Műhelynek. Az 1968. márciusi írószövetségi közgyűlésen Darvas József (elnöki zárszavában) áttekintést ad a külföldi magyar irodalomról, s igen meleg hangon szól a Magyar Műhelyről, amellyel „eredményesen lehet együttműködni a magyar irodalom nyugati népszerűsítésének kérdésében” (Tamkó Sírátó levele Nagy Pálhoz, 1968. március 14. – közli Nagy Pál: i.m. 147. p.). Pomogáts Béla pedig az *Új Égtájak* címen Nyugaton megjelent költői antológiáról szólva hat költőt emel ki (Bakucz József, Határ Győző, Horváth Elemér, Keszei István, Papp Tibor, Siklós István), mint akiknek „helye van az egyetemes magyar költészetben. Külföldön élő magyar költők ők, akikre az egész magyar irodalomnak számíthatnia kell /és lehet/”.

„Sárdy” fedőnevű ügynök viszont aggodalmaskodva jelenti tartótisztjének: a M.M. „kizárólag polgári irányzatú műveket és szerzőket közöl” (természetesen együtt az eo ipso polgári irányzatú emigráns írókkal) – vagyis „ez a folyóirat megteremtette a hazai és külföldi magyar polgári irányzatok közös orgánumát. /.../ A Magyar Műhelyben nemcsak szocialista-realista, hanem egyáltalán realista írás sem jelenik meg. Ez azt jelenti, hogy a folyóirat a hazai írások közül azokat közli, amelyek valamennyire egyeztethetők az emigráns magyar irodalomban túltengő szürrealista és egzisztencialista epigonizmussal” (sic!). Sárdy leginkább amiatt aggódik, hogy bár a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetője, Timár István megállapodott a lap szerkesztőivel a kéziratok kiküldési rendjéről, mégis sok írás kijut illegálisan is az országból. „Kérdés, milyen hatással van a folyóirat irodalompolitikája a hazai irodalmi és irodalompolitikai fejlődésre?” (a jelentés szövegét közli: Szőnyi T. i.m. I. k. 1024/25. p.).

Szerencsére, jó hatással volt, hiszen sikerült fellazítania a szocreál doktrína gyilkos, tehetség-fojtotató uralmát. 1969-től már egészen merész irányt vesz a lap: kifejezetten az experimentális kísérletező irodalom fóruma lesz. Bujdosó Alpár, Erdély Miklós, Szentjóbby Tamás és mások szövegkonstrukciói egyre többször bukkannak fel; Fábíán László pedig kitűnő áttekintést küld a hazai új képzőművészeti törekvésekről (1969. novemberi, 36. sz.): *A magyar konstruktivizmus új hajásaként* egy frissen induló nemzedéket mutat be (Bak Imre, Fajó János, Keserű Ilona, Molnár Sándor, Nádler István) – gazdag illusztrációs anyaggal.

A 60-as évek végére tehát már Magyarországon is kibontakozott egy szerves belső fejlődésű avantgárd – igaz, hogy erősen underground jelleggel. Kassák absztrakt kompozícióinak kiállítása a Fényes Adolf teremben 1967 tavaszán mintegy „mozgásba hozta” /újra/ az 1947/48-ban megfojtott *Európai Iskola* alkotóit, sőt, a 60-as évek derekán induló fiatalabb – vagy már kevésbé fiatal – generációt is (Altorjay Gábor, Erdély Miklós, Fajó János, Galántai György, Gáyor Tibor, Hajas Tibor, Jovanovics György, Konok Tamás, Lakner László, Legéndy Péter, Maurer Dóra, Nádler István, Szentjóbby Tamás stb.). Ez a nemzedék voltaképpen hidat képezett a 20-as évek avantgárdja és a kortárs nyugati modern művészeti törekvések között. A 60-as évek derekán (nálunk is) újraéledő akcióművészeti törekvések – bármily lefojtottan is – ezernyi csatornán át beszűrődtek a művészeti köztudatba, s az évtized végén már, underground helyzetben, készen állt az új művészeti formákat, a protest-magatartást a honi viszonyok közepette is elszántan képviselő csapat (erről bővebben lásd: Müllner András: *Az első happening*, 1966 – *A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története*; in: M.M. 128-129. /2003/4-5.sz. – valamint György Péter: *Erdély Miklós, a szelíd botrány művésze*, Holmi, 1992/8. sz.)

Duchamp szerint „a formákat a mozgás és a fény hozza létre”. Moholy-Nagy *Fény-tér-modulátora* (1922-30), László Sándor zongoraművész Színfényorgonája (1922) mintegy megelőlegezte a Párizsban élő, világhírű Schöffer Miklós kinetikus fénymobiljait, amelyek mintát és ötletet adtak a hazai fényművészet megszületéséhez / elterjedéséhez. Ebből a szellemi indíttatásból születtek a 60-as évek derekán Csáji Attila fényművészeti kísérletei s az Erdély Miklóssal közösen szervezett *Szüenon* csoport, amely a szürrealista és a nonfiguratív művészet érdekes ötvözetét teremtette meg a színek / fények sajátos játékaival. Erdély Miklós és köre (*Iparterv*, majd *Indigo* csoport) intenzív érdeklődése a filmtechnikai eszközök (a montázs) felhasználása iránt szintén Duchamp alkotói módszeréből eredeztethető, mint ahogy az összes II. világháború utáni avantgárd irányzat is (a *ready-made* hatott a *pop art*-ra, a konceptuális irányzatokra, az *Optikai illúziók* sorozat a kinetikus művészetre stb.). Ebből a szellemi környezetből nőtt ki a Bauhaus és a 20-as évek bécsi Kassák-körének experimentális művészete, amit a

Kassák-tanítványok továbbvittek a világ minden részébe. V. Vasarely ugyancsak büszkén vállalta ezt az örökséget: „Ami engem illet, én az absztrakciónak konstruktív útját választottam, amely irányzatnak magyar előharcosai Kassák, Moholy-Nagy László és Bortnyik Sándor voltak”.

3. Strukturalista hatások – az experimentális költészet elméleti megalapozása a 70-es években

A Műhely szerkesztőinek érdeklődése egyre intenzívebben fordult a *nyelv* problémái felé, (műfordítói gyakorlatokat is folytattak; részben azért, hogy mélyebben elsajátítsák a francia nyelvet). A Párizsban ekkortájt virágkorát élő *strukturizmus* kiváltképpen foglalkoztatja őket. A M.M. 27. (1968. júniusi) különszámában a strukturalista elméletet ismertetik, amivel meglehetősen felkavarják a hazai marxista irodalomelmélet állóvizét, a kortárs nyugateurópai műszerkezési és műértelmezési eljárásokra, a szemiotikai művészet problémáira, a nyelv szemlélet változására, a vizuális költészet elméleti kérdéseire irányítva a figyelmet (Kibédi Varga Áron: *Retorika és strukturizmus*; Hankiss Elemér: *A 'vershelyzet'*; Fónagy Iván: *A költői mű ritmusairól*, Makkai Ádám: *Strukturalista irányzatok a modern nyelvészetben*). Végeredményben e különszám nyomán kezdődtek el itthon is a nyelvelméleti viták, s tört meg a marxista irodalom szemlélet egyeduralkodása.

Ettől kezdve a „műhelyesek” mind mélyebben szállnak alá a modern magyar irodalom eddig feltáratlan régióiba. A 29. (1968. októberi) számban Nagy Pál egy Szentkuthy-variációt tesz közzé (*Épülő velencei hajó éjjel – Praepalimpszeszt*); a decemberi /30./ szám pedig Cs. Szabó László Pilinszky-interjúját hozza (amelyet 1967 augusztusában készített a londoni BBC-számára). A 31. (1969. januári) számban Bujdosó Alpár *Szonáta két gambára és kontinuuóra* című, apró mozaikokból álló, többszólamú kísérleti szövegét olvashatjuk, amely már teljesen felszámolja a linearitást. Az 1969. júliusi /34./ szám ismét irodalomelméleti különszám, élén Nagy Pál *Teorémák* c. írásával, amelyben egyértelműen kijelenti: a Műhely köre a nyelvi kísérletezést tekinti a továbbiakban első számú feladatának. „Az igazi író számára a lényeg maga a nyelv” – írja; hiszen „a nyelv, a nyelvezet, a szöveg és a beszéd különös térközelében akar kalandozni. Műve témája tehát maga a *megírás* lesz” (nem pedig egy történet *elbeszélése*). Papp Tibor kitűnő tanulmánya a francia „kísérleti költészet” folyóiratának, a Tel Quel-nek legbenső köréhez tartozó D. Roche költészetéről (*A költői érthetetlen*) világosan jelzi: egyre inkább a költészet *műhely*-problémái izgatják őt is. Már ekkor kifejti nézeteit a XX. századi költészet két alapvonulatáról (*heideggeri, wittgensteini*), s D. Roche-t e két véglet közötti mezőnyben helyezi el: ő az, aki az *új regény* és az *új kritika* mellé az *újító, felfedező költészetet* akarja állítani. Az ironia, a többértelműség, az áthallások révén, a „lebegtetés” eszközeivel dinamikus versszerkezeteket alakít ki, s „produktív”, a nyelvet és a hagyományos gondolkodást „felforgató” szövegstruktúrákat hoz létre (ő vezeti be például a „köz” – a csend,

intervallum – dimenzióját az üresen hagyott szóközökkel, amelyek sokrétű asszociációkat keltenek, s többirányú olvasatot tesznek lehetővé). Márton László Örkényről írt tanulmányában (*Az abszurd világkép közép-európai változatai*) arra – az akkor még korántsem nyilvánvaló tényre – hívja fel a figyelmet, hogy Örkény az európai abszurd megteremtőinek (Jonesco, Beckett) egyenrangú rokona. S hogy mennyire időtálló és pontos volt megfigyelése, azt ma már a hazai irodalomtörténetírás is bizonyítja (lásd: Magyar Miklós: *Örkény István és a francia abszurd dráma* – Mundus Novus Könyvek, 2013). Egyébként Örkénytől magától is jelennek meg írások a lapban. Közlik Philippe Dome: *A Beckett-regény megközelítése* című remek tanulmányát is, amelyben egyértelműen leszögezi: 1938-as *Murphy*, majd 1945-ös *Watt* c. művei új távlatokat nyitottak a regény műfajtörténetében.

Az idegen nyelvi közegben természetes, hogy a M.M. alkotóinak gondolkodásmódja, irodalmi normája ekkorra már jelentősen módosult. Hiszen a hazaitól eltérő típusú kultúra vonzáskörébe kerülve érzékelik, hogy egy „megfoghatatlan” (s talán meghódíthatatlan!), más minőségű valósággal állnak szemben, mint az otthoni volt. Az újfajta valóságélmény feldolgozásához a kortárs európai irodalom kínált nekik fogódzókat; s egyre kevésbé tudtak azonosulni a honi hagyományos irodalommal, amely (még a 60/70-es évek fordulóján is) a realista ábrázolásmód és stíluseszmény foglya volt, s ember és világ hamis harmóniájának elvárás-rendjében élt (jóllehet az már a hazai új nemzedékek szemében is paradoxonnak tűnt, hiszen a bensőségességnek már régóta nem volt táptalaja itthon). A kint élő prózaírókra elsősorban az „új regény” teóriája hatott; a költőkre R. Char, E. Pound, T.S. Eliot; a Bécsben megtelepült Bujdosó Alpárra pedig a német irodalom ekkori nagyjai (H. Böll, P. Handke, R. Hochhut, a Wiener Gruppe írói stb.). A nyugati viszonyok között megtapasztalt létidegenség élménye értette meg velük, hogy bizonyos vonatkozásokban saját magukat, életfelfogásukat, a velük történeteket is többféle nézőpontból kell szemlélniök, hiszen így differenciáltabb képet nyújthatnak a való világról. Megértették: az „igazság” fogalma mindenki számára mást és mást jelent – helyzetétől, életfelfogásától függően (tehát a hazai hivatalos irodalom-szemlélettel semmiképp sem azonosulhattak, mert ők mindent másként, más módon éltek át).

Robbe-Grillet prózapoeitikája szerint (*Pour un nouveau roman*, 1963) a létidegenség az ember és a világ alapviszonya a XX. században. Az elidegenedés fogalma már a XIX. században megjelent; Kirkegaard egész filozófiája ezt sugallta, illetve ennek reménybeli meghaladására épült (életstádiumok); ami csak a „hitbe ugrás” segítségével lehetséges. De mert a modern ember távol él a hittől, ezért a világ labirintusának foglya, s így alapérzése a szorongás. Robbe-Grillet már (bizonyos vonatkozásokban F. Kafka alkotói módszerét továbbgondolva) száműzi a tragikumot a szövegből, s lerombolva a cselekményt, felszámolva a linearitást, ide-odaugrálva a hősök tudatvilága között, fikatív tér-idő-keretbe helyezi a törté-

néseket (bárhol – bármikor – bárkivel megeshetnek). Hősei (és az olvasó is) a világ- labirintusban bolyonganak, amelyben mind a tér- mind az időbeli tájékozódás lehetetlen (*Dans le labyrinthe*, 1959). Ezt az életérzést erősíti a körkörös, önmagába visszatérő zárt szerkezet, ahol a kezdet és a vég egybeesik (Az új regényről és Robbe-Grillet alkotó-módszeréről bővebben lásd: Magyar Miklós: *A posztmodern kelgyő enfarkába harap* – Esterházy Péter és a francia új regény; 2014; 8-21. – illetve 83-87. p.).

De nemcsak létszemléletével, az elbeszélő struktúra megváltoztatásával hat az új regény a 60/70-es évek fordulóján Európa-szerte, hanem nyelvszemléletével is. Teoretikusa, Jean Ricardou, elméleti munkájában (*Problemes du Nouveau Roman*, 1967) hívja fel a figyelmet a nyelv kétféle használati módjára: az egyik eszköznek tekinti a mondanivaló közvetítéséhez, a másik szemlélet szerint pedig „a nyelv inkább egyfajta anyag, amelyen türelmesen dolgoznak, rendkívüli gonddal” kiaknázva kifejezésbeli lehetőségeit. Ricardou nyelvszemlélete közel áll a francia *Tel Quel* csoportéhoz; a 60-as években átmenetileg csatlakozik is hozzájuk (e csoport erőteljesen hat a M.M. nyelvszemléletére is). Költészetében csakis a generáló elemek által produkált szöveget (production) ismeri el autentikusnak (vagyis a szöveg építi fel önmagát). A lineáris szövegszervezési mód helyett változó textuális eljárásokat kínál: üresen hagyott helyekkel („lyukak”), különféle tipográfiai megoldásokkal, „formalizáló játékokkal” strukturálva a szöveget (vö.: Magyar Miklós: i.m. 43-45. – valamint 167-173. p.).

A M.M. köre tehát már a 60-as évek végén kezdi kialakítani a maga új poétikáját, sokat merítve a strukturalizmusból, valamint az új regény elméletéből, a francia *Change*- és *Tel Quel*-csoport szövegépítési módszeréből. Papp Tibor emlékezete szerint az 1960-ban induló párizsi folyóirat, a *Tel Quel* volt a francia kísérleti költészet központi orgánuma (Jacques Derrida, Roland Barthes, Denis Roche, Philippe Sollers voltak az oszlopai). Derrida *Grammatológiája* „az irodalomról való gondolkodás alapkönyve” lett számukra – bár nem mindenben értettek egyet vele. Nagy Pál számára azonban ez bizonyult a legfontosabbnak már a 60-as évek végén, amikor Philippe Sollers mint teljhatalmú főszerkesztő Jakobson, Barthes, Derrida, Kristeva, Todorov, Ricardou, M. Roche és D. Roche írásait kezdte rendre közölni. A *Tel Quel* elméleti könyvsorozata (melyben Derrida, Ricardou, Kristeva, M. Roche, Barthes stb. kötetei láttak napvilágot), a textuális írásmódra irányította figyelmüket: a *jeu de l'écriture*, az írás, a szöveg játékos jellegének hangsúlyozásával. A *Tel Quel*-csoportból kiváló Jean-Pierre Faye pedig, megalapítva a *Change* folyóiratot, Noam Chomsky és a generatív nyelvészet eredményeire, a fordítás nyelvi problémáira, a szövegmontázs, a struktúra-képzés alapjaira hívta fel a figyelmet. Francia barátaik közül többen publikáltak itt (Michel Butor, Maurice Roche, Michel Deguy, Henri Deluy stb.). Később, mikor már mintegy szintetizálódott gondolatvilá-

gukban a sok-sok elméleti felismerés, s a 70-es években megismerték W. Burroughs, B. Gysin többfókuszú, polifón struktúráit, egybecsúsztatott szövegtömbjeit, bizarr szófonatait, már ki-ki más-más metódust választott nyelvi konstrukcióinak kialakításához, s teremtetten meg a maga „szövegbirodalmát” (vö: Papp-Prágai: i.m. 113-114. p. – valamint: Nagy Pál: i.m. 327-330. p.).

Nagy Pál különösen sokat merít a francia új regény alkotói gyakorlatából: első, átütő sikerű regénye, a *Hampsteadi semmittevők* (1968) voltaképpen már Genette, Ricardou, R. Grillet műveinek hatására formálódott. András László 1968. október 29-én kelt levelében írja a regény kapcsán: „Külön öröm volt számomra az, hogy a nouveau roman technikai újításai milyen természetesen és erőlködés nélkül ötvöződnek benne magyarul egységessé, magyarrá. /.../ Nagyon jó a reális és irreális elemek belső aránya, ez talán a legnagyobb érdeme (és újító trouvaille-ja). Úgy szakad el az ismert és bevett magyar regénytechnikától és hagyománytól, hogy természetesen kapcsolódik is hozzájuk. Öröm olvasni” (közli: Nagy Pál: i.m. 250. p.).

A nyelvel, szöveggel való elmélyültebb foglalatalkodás készíteti Nagy Pált és Papp Tibort a műfordítás problémáival való elméleti szembenézésre is. Mint a francia műfordító-delegáció tagjai, jöhettek haza első ízben 1968 novemberében Magyarországra, a Budapesten rendezett *Nemzetközi Műfordítói Konferenciára*. Mindkettejüket kitüntetik a Pro Litteris Hungaricis emlékéremmel; szerepelnek a Fészek Klubbeli irodalmi esten (ahol mintegy 100 külföldi vendég van jelen). Ellátogatnak az Írószövetségbe is, Garai Gábor, a szövetség főtitkára ünnepélyesen fogadja őket, de tolmács-kíséretet rendel melléjük (nyilván azzal a céllal, hogy mindig, mindenütt szemmel tartsák őket). Azonban minden óvintézkedés ellenére köréjük gyűlnek a „nonkonform”-nak számító művészek: Bálint Endre otthonában a képzőművészet ifjú titánjai, a New York kávéházban pedig a magyar irodalom krémje (Hernádi Gyula, Jékely Zoltán, Nagy László, Nemes Nagy Ágnes, Ottlik Géza, Rába György, Rákos Sándor stb.). Az eszmecsere folyamán rádöbbennek, hogy a hazai kultúrpolitika milyen szégyenletes pórázon tartja ezeket az európai színvonalú alkotókat, miközben jelentéktelen senkiket támogat! Aczél György ugyan ígéretet tesz arra, hogy ha a „műhelyesek” a Szerzői Jogvédő Irodán keresztül bonyolítják le a kézirat-kérést, akkor törvényes lehetőséget biztosít azok közlésére, sőt a lap hivatalos terjesztésére is a Kultúra Külker Vállalat révén. Ennek ellenére sem jutottak el a továbbiakban zavartalanul sem a kéziratok a szerkesztőkhöz, sem a példányok az előfizetőkhez (minderről bővebben: Papp-Prágai: i.m. 153-163. p., a M.M. folyamatos megfigyeléséről: Szőnyi T.: i.m. I. k.- 1014-1032. p. *Kísérlet távcenzúrára* című rész).

A M.M. tehát kezdettől fogva szellemi támogatást és publikációs teret próbált biztosítani a Kassák, valamint az Újhold *européer nyomdokait* követő újabb magyar költészet

képviselőinek. Papp Tibor, visszatekintve az Időben, mint egyenrangú testvér-jelenséget értékeli a Nyugat, majd Kassák nyomán lezajlott költői forradalmat: az egyik az Orpheusz-i, a másik az Amphiön-i líraeszményt honosította meg a magyar irodalomban. *Orpheusz* dala *elbűvölte* a természetet – fák, virágok, madarak, állatok hallgatták énekét. *Amphiön* lantszavára Thébai falai magasra nőttek – ő *építette*; mégsem övezte igazi költői hírnév. A MA hangorkánjára ugyanígy kevesen figyeltek annak idején, ám Kassák kürtszavára mégis felépültek a költői modernség falai. Nyomában újfajta versbeszéd jelent meg a magyar irodalmi palettán, újfajta érzékelési, alkotási mód vívta ki a polgárjogot a magyar költészetben. Barta Sándor – Ujvári Erzs – Reiter Róbert után a náluk jóval fiatalabb Tamkó Sirató Károly, majd Palasovszky Ödön, 1945 után pedig az Újhold költői (Nemes Nagy Ágnes, Kálnoky László, Rónay György, Weöres Sándor stb.) ismét Kassákhoz nyúltak vissza. Voltaképpen ebből a lírai hagyományból *szervesen* nőtt ki a 60-as évek végi új-avantgárd: az újítás szelleme új műfajokat, új versnyelvet hozott létre, nyelvi tabukat és normákat döntött. Ennek a folyamatnak a bátorítását vállalta fel a M.M.: már ekkor szóhoz juttatott olyan szerzőket is, akik a „lehetséges / veszélyes” határmezsgyéjén egyensúlyozva teljesen el voltak zárva a tágabb nyilvánosságtól a vasfüggöny mögött (az Újhold körén kívül az induló fiatalabbak is: Balaskó Jenő, Bucz Hunor, Cselényi László, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Orbán Ottó, Tandori Dezső, Tolnai Ottó stb.). A szerkesztők olykor álnéven hoztak le írásokat hazai szerzőktől, máskor az illegálisan kiküldött és általuk már elfogadott kéziratokat nyújtották be utólagos engedélyeztetésre, ezzel játszva ki a honi cenzúrárt. Egyre több írást sőt kritikát közöltek az otthon „fanyaloga” fogadott művészekről (és róluk), hangsúlyozva a hagyományostól eltérő experimentális költészet többletlehetőségeit a korszak alapvető problémáinak őszinte, hiteles megfogalmazásában (vö: Papp T.: *Kassák hatása a mai magyar irodalomra*; in: *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*; M.M. K. 2004; 139-148. p.).

Papp Tibor ekkortájt írt kritikáiban megkísérel egy általa hitelesnek tartott új költői értékrendet felállítani; olyan alkotókat emelve az élre, akikről a honi kritika ezidőtájt teljesen hallgat, vagy ha nem, akkor csak negatív felhanggal szól róluk.

Az *Újhold* köréből Nemes Nagy Ágnes költészetét tartja a leginkább „előremutatónak”. *Napforduló* kötetéről szólván (*Halhatatlan egyensúly*; M.M. 1968. január, 25. szám) – elsőként fogalmazza meg: „Legeurópaibb költőnk. /.../ Mindenünnen visszacsengő szavát rég kellett volna hallani, amikor még a nevét se ismerték”. Ő, aki „első lépéseit Babits Mihály, Szabó Lőrinc járásához mérte”, az idők folyamán „kikanyarodott a maga útjára, messze tőlük”. Versvilága spirálisan felfelé ívelő, magasba törő; „a madarak angyalszárnyait követve egyszerre visz föl s le” – úgy írja le szárnycsapásukat, „mintha csupán azért lenne közöttünk, hogy fölnyissa szemünket a másik világra”. A *madár*, az *angyal* motívumok rokon funkciót töltenek be nála, sőt a *lovak* s az *álmok* is

„szárnyasok”: „képei a képzeletből születnek s közelítenek a valósághoz”. Motívumrendszere (angyalok / madarak / lovak) részben Kassák, részben Nagy László költészetével, Kondor Béla festményeivel rokonítja őt.

Orbán Ottó *Búcsú Betlehemtől* kötetét (1967) elvont tárgyiassága okán méltatja Papp Tibor: „amikor olvasmányélményeinek, tapasztalatainak halmazából kiemel egy-egy részletet, s versebe illeszti, legyen az bármilyen sötét, éppen azért, mert eltárgyiasodott, a borzalom elveszti elsődleges jelentőségét”. Berzsenyi, Vajda Péter, Kassák „veretes hangja” cseng itt vissza; „természetesen elmaradnak a moralista intelmek, a váteszkesedés. Egyszerű, tárgyas, intellektuálisan megközelíthető költői világ születik itt”. A prózaköltemények méltóságteli belső hullámozása, a vizualitásra való törekvés is utal arra, hogy „a szerző poétikailag mindent tud”. Időmértékes, nyugateurópai és magyaros formában írt versei egyaránt izgalmasak: olyan tájakra vezeti az olvasót, ahol „hegy borul és szél vonul, tüzek tüzelnek, tengerek hasadnak” (in: *Avantgárd szemmel – költőről, könyvekről*; M.M. K. 2007; 97-102. p.).

Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek* 1968-as kötetéről pedig Bebesi Károly *Szédülő távolságok* címen ír rendkívül elismerően a M.M.35. (1969. szeptemberi) számában. Ő az *Újhold*-generációhoz képest a Tandori-kötet poétikai újdonságát abban látja, hogy a töredékes élet nála a részletekben, a töredékes szerkezetben nyeri el teljességét. „Világképletei”, lét-absztrakciói „végtelen tömörséggel szólnak az ember teljességének, tökéletességének és töredékességének egyidejű voltáról, drámájáról”; tudatosítva bennünk, hogy *abszurd* világunkban a Teljességet megélni lehetetlen – de a Tökéletességről lemondani is az. Korunk alapparadoxona ez, amit elsőként Tandori költészete fejez ki megdöbbentő evidenciával.

Tamkó Sirató Károly válogatott verseinek gyűjteményét (*A Vízöntő-kor hajnalán*, 1969) Papp Tibor nagy revelációval méltatja ugyane számban (*Szavak hatásfoka*). Az életmű három alap-periódusát (a 20/30-as évek merész avantgárd kísérletei, a 60-as évek letisztultabb, bár kisebb erejű költeményei, valamint az időben és térben szétszórt apró villanások: az abszurd- és gyermekversek). Mindhárom ciklus újító jellegű. Az első periódus legfőbb sajátossága a hihetetlen energia-koncentráció (a hagyományos nyelvi és képi keretek szétbontása, újkeletű, fogalomtágító szavak használata, az esztétizálástól való eltávolodás stb.). A második korszak újdonsága: a szavak térbeli elhelyezése (ami a spacialisták jellegzetes újításai), ami által a szavak jelentése megsokszorozódik; ez a többértelműségnek kedvez, ugyanis többféle olvasatot tesz lehetővé. A *Gyermeklíra* ciklus „minden darabja a hallással összefüggő memóriára támaszkodik, kisugárzó energiája a szavak zenéjében rejlik, nem pedig jelentésükben (e tekintetben Weöres gyermekverseihez állnak közel). Abszurd versei sokrétűek, kreatív olvasásra készítő: dadaista-szürrealista megoldásaival felszabadítja a nyelvi kötöttségek alól az olvasót. A kötetet záró

villanyvers pedig azt a felismerést szuggerálja, hogy a vers anyagát nemcsak papíron lehet rögzíteni. Tamkó Sirató tehát valóban az új-avantgárd előfutára, Kassákhhoz és József Attilához hasonlóan.

E kritikák egyértelműen jelzik a M.M. szerkesztőiben már évek óta érlelődő költői irányváltást: a hazai irodalmi érték- és hagyományrend ellenében ők az avantgárd felől kívánják a művészetet megújítani. Világosan felismerik a 60/70-es évek fordulóján, hogy a magyar költészetben a korai Kassák nyomán kialakult aktivista, messianisztikus szerepkör a jelenkori viszonyok között folytathatatlan; így azt egy ironikusabb, távolságtartó-szemlélődő attitűddel cserélik fel (mint maga a Mester a 20-as években). Csehszlovákia 68-as lerohanása az egész középeurópai tömbben tudatosította, hogy e tájon hosszú távon a töredékességre kell berendezkednie annak, aki „élni” (azaz egyszerűen: „túlélni”) akar. Így a honi fiatal alkotók az önkifejezés elvontabb, burkoltabb formáit keresték inkább – a vasfüggöny mögött is teret hódított tehát az experimentalizmus.

A francia művészeti körökkel szorosabb kapcsolatokat kiépítve, a M.M. szerkesztői úgy látják: megérett az idő a *profilváltásra*, amit az 1970. szeptemberi /37./ szám végén be is jelentenek. A központozás nélküli szöveg már önmagában véve, formailag is sejteti az új irányt: „Nyolc éve jelenik meg Párizsban a Magyar Műhely. /.../ Helyzetéből következő feladatait jórészt elvégezte újra otthont teremtett a kísérletező irodalom Magyarországon vagy külföldön élő idősebb és fiatalabb képviselőinek a képzőművészeti és irodalmi avantgárdnak”. A szerkesztők úgy vélik: eljött az idő, hogy most már a *saját* alkotói elképzeléseikre s a valódi *műhely*munkára koncentráljanak. 1971-ben kiadják a strukturalista poétikára épített, új típusú szövegköltészeti munkáikat (Nagy Pál: *Mono-logium*, Papp Tibor: *Vendégszövegek* 1.), amit majd 1972-ben Bujdosó Alpár: *Zárt világ* című, szintén formabontó elbeszéléskötete követ. Ezzel is demonstrálják a szépirodalom *mibenlétét* illető fogalmaik megváltozását: ezentúl ők maguk is *másként* gondolkodnak, *másként* fogalmaznak – s a hazaiak közül a *másként* alkotókat támogatják. Amire nagy szükség is volt, hiszen a 60/70-es évek fordulóján már fojtogató volt itthon a belügyi szervek retorziója minden új művészeti jelenséggel szemben.

A 38. és 39. (1971. júniusi és decemberi) szám antológia-jellegű: felvonultatja a teljes M.M.-gárdát, számot adva „egy nemzedékké nem szerveződött, de már-már nemzedékként számon tartott írócsoport egy évtizedes munkájának eredményeiről”. Azt is hangsúlyozzák, hogy a továbbiakban már *nem* elsősorban az *időközben beérkezett* (és ott-hon is publikálási lehetőségekhez jutó) hazai nemzedékeket kívánják fórumhoz juttatni, hanem nagyobb figyelmet fordítanak a *kísérletező* irodalomra, az újat kereső és hozó fiatalokra; s olvasóikat is az ilyen jellegű művek iránt érdeklődők táborában keresik. Bejelentik, hogy a folyóirat a továbbiakban „szabálytalan időközökben, de az eddigivel

nagyjából azonos terjedelemben” fog megjelenni. 1972 júniusában a lap 40. számaként megjelentetik a Kozocsa Sándor-féle bibliográfiát, amely mintegy demonstratív szám-ba veszi és lezárja a lap első évtizedének történetét.

A „szocreal” irodalomeszmény (amelyet felülről sokáig rá tudtak erőltetni a hazai művészetre) ekkorra már teljesen hitelét veszttette az új generációk szemében: eszmény és valóság áthidalhatatlan távolságba került egymástól. A tradicionális „vatesz” szerep-tudat is átadta helyét az iróniának, sőt a lírai groteszknak (amelynek nagymestere Petri György volt). Balaskó Jenő, Oravecz Imre, Tandori Dezső költészete a lírai szubjektum belső válságát fejezte ki; utóbbi *Töredék Hamletnek* című kötete (1968) mindennél pontosabban érzékeltette ezt. A 30/40-es évek fordulóján születettek nemzedéke ekkorra már „padlóra került”, mert nem volt hajlandó behódolni a kádári hatalmi politikának. Az utánuk jövő – a 70-es évek elején induló – fiatalok (a 40/50-es évek fordulójának szülöttei) már eleve a „kiszorítottak” pozíciójából szemlélték a világot; ezért is hason-lottak meg a hagyományos modernséggel (sok vonatkozásban az *Újhold* poétikai felfo-gásával) is. Érthető, hogy egyre áttételesebb (kevésbé egyértelmű) formanyelvet akartak teremteni. Míg Balaskó – Oravecz – Tandori kifejezetten Kassákot vallotta Mesterének (utóbbi „az erősebb lét közelében” talált benső erőforrásra), az utánuk jövők már az abszurdon és a létidegenség életérzésében nőttek fel – s egyre inkább az ironikus kívül-maradást választották.

Ezért beszélhetünk a 60/70-es évek fordulóján a korai (dadaista, konstruktivista) avantgárd szellemének és eszközrendszerének *szerves* újraéledéséről, bővüléséről; amit a hazai kritikai köztudat idegennek, ideológiailag „károsnak”, sőt „veszélyesnek” minő-sített. S mivel nem volt hajlandó szembenézni az „elhazugult élet” valós problémáival, megbélyegzendőnek tekintette azt a művészetet, amely ezt megtette. Az avantgárd cso-portosulásokat nem csupán a gondolatrendőrség (cenzurális hálózat), hanem a tény-leges belügyi szervek is mindvégig szemmel tartották. (Minderről bővebben: Szőnyi Tamás: i.m. II. k. *Tilosnak lenni* c. fejezet, 11-94. p.). „A BM III./ III.-2. b alosztá-lyán 1968 májusában összefoglalták a nyugati ideológiai fellazítás művészeti álcát öltő eszközének tekintett happening magyarországi eseménytörténetét, felsorolták aktívabb képviselőit, s pontokba szedték az ellenük foganatosítandó intézkedéseket, hogy a to-vábbiakban ne fejthessék ki kártékony tevékenységüket, ne népszerűsíthessék nyilvános fórumokon nézeteiket” – írja Szőnyi (i.m. II. k. 52. p.). Többüket akár zárt intézeti kezeléssel (elmeógyógyintézet) próbálták megfékezni (Balaskó, Hajnóczy stb.); másokkal szemben adminisztratív intézkedéseket foganatosítottak (házkutatás, rendőrségi beidé-zés, esetleg rövidebb-hosszabb időre való elzárás – a sor végtelen: Bucz Hunortól, Erdély Miklóstól, Galántai Györgytől, Hajas Tibortól Pauer Gyuláig, Szentjóbó Tamásig, Tur-csány Péterig). A Magyar Műhelyt is azért próbálták kitiltani az országból, nehogy az

„megfertőzze” az ifjúságot. Csakhogy minden tiltás hiábavaló volt, hiszen az avantgárd újraéledésének belső okai voltak: a bolsevista hatalmi berendezkedés, a szellemi erőszak elleni lázadásból fakadt.

A 60/70-es évek hazai experimentális művészetének fő inspirátora az 1928-ban született Erdély Miklós volt, aki már 1956-ban elhíresült a forradalom tisztaságát bizonyító „pénzgyűjtő” akciójával. Ő kezdettől a kassáki *aktivista* hagyományra alapozta a maga *akcionista* művészetszemléletét; ugyanakkor – a hazai szűkös lehetőségek között – a kortárs nyugati folyamatokat is szemmel tartotta. A 60-as évek derekától a budapesti XI. kerületi Bercsényi /úti/ Galéria adott otthont Attalai Gábor – Erdély Miklós – Gáyor Tibor – Hajas Tibor stb. kiállításainak, *akció*-performanszainak. Az *Iparterv Stúdió*ban, különböző magánlakásokban, pincehelyiségekben, a Duna-parton s másutt több ízben tartottak happeningeket, különféle akcióművészeti bemutatókat. A nevezetesebbek közül valók: *Az ebéd* – Altorjay Gábor, Jankovics Miklós, Szentjóby Tamás, 1966; *In memoriam Batu kán* – Szentjóby Tamás, 1966; Altorjai Gábor happeningje, 1967; Erdély Miklós – Szentjóby Tamás UFO-akciója a Duna-parton 1968 nyarán, amelynek szemtanúja, sőt résztvevője Ladik Katalin is. Bár ezekre a megmozdulásokra mindig ügynökök sora volt ráállítva, ez nem szegte kedvüket, sőt: tevékenységük gyakorta a hatóság tudatos provokációjára irányult, szinte szánt-szándékkal kihívva maguk ellen a „Végzetet”. Akcióik részint a Palasovszky Ödön, Hevesy Iván-féle *Zöld Szamár* kabaré sokkoló hagyományát elevenítették fel; másrészt a korabeli nyugati „új-DADA” gesztusait követték (a megfigyelésükről, a retorziókról lásd: Szőnyei Tamás: i.m. – *A happening és a belügy* című rész, II. k. 49-67. p.). S mivel a fiatalok itthon nem juthattak nyilvánosan szóhoz, természetes, hogy a Magyar Műhely irányában tájékozódtak – ahol végül is szíves fogadtatásra találtak.

Erdély Miklós 1969-ben rendezi meg az Iparterv Stúdióban (amely ezekben az években az avantgárd törekvések egyik fontos integráló centruma volt) a *Három kvarkot Marke királynak* című – Szentjóby Tamással közös – akció-sorozatát, amelyhez Cseh Tamás is csatlakozik. A Csáji Attilával közösen alapított *Szürenon* csoport a fényművészeti kísérletek hazai bázisa lett; majd a 70-es évek derekán az INDIGO csoport új s újabb festő-generációkat nevelt. Szeriális alkotások sorában ironikus távolságtartással mutatták be a „kettős valóság” valódi és lakkozott képét, felhívva az újabb nemzedékek figyelmét is arra, hogy a hazugságok világában élünk. Erdély *Montázs-éhség* tanulmánya (*Valóság*, 1966. április) a Duchamp által egykor bevezetett film-technikai eszközök felelevenítését szorgalmazta (összhangban a film nyugati megújulásával); ugyanakkor a kassáki szellemi örökség felvállalásával a művészet / élet közötti határok eliminálásának s a mindig új formák keresésének fontosságát hangoztatta. Szólt a meghökkentés, a

montázs, a kollázs szerepéről a több nézőpontú, komplex valóságbrázolásban, s arról, hogy az avantgárd művésznek nincs, nem is lehet egy változatlan, megmerevedett „forma-repertoárja” – voltaképpen minden egyes mű új alkotói eljárásokat honosít meg. Képzőművészeti munkássága underground körökben az élvezőnybe tartozott; költészete azonban itthon szinte teljesen ismeretlen volt: „tiltott” szerző volt, akinek kötetei csupán a Magyar Műhely jóvoltából jelenhettek meg (*Kollapszus orv.* – 1974; az *Idő-móbiusz* pedig csak posztumusz, 1991-ben látott napvilágot). Viszont a 80-as években már sorra nyíltak kiállításai – halála évében (1986) a Nemzeti Galériában is. Poétikatörténeti jelentősége csak az utóbbi évtizedekben kezdett nyilvánvalóvá válni: az avantgárd újabbkori metamorfózisa (az *akció*-költészettől a konkrét *konceptuális* költészetig) a hazai lefojtottság ellenére az ő munkásságában ment végbe; voltaképpen ő nyitott itthon először utat a 80-as évek *szemiotikai* típusú új-avantgárdja felé.

A 70-es évek legelején Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében (a fiatal művészettörténész Beke László közreműködésével) néhány éven át (1970-73) az összes alternatív irányzat teret kapott (persze a hatalmi apparátus folyamatos zaklatása, a kiállítások betiltása stb. közepette). Az itt bemutatott egyéni és csoportos akcióknak bizonyos értelemben újra „mozgalmi”, azaz közösségi színeze volt. Ekkor már elég sokan nyíltan vállalták az avantgárd magatartással járó szankciókat is – költők és képzőművészek egyaránt. Ajtony Árpád, Algal László, Altorjay Sándor, Csáji Attila és a „szüzenonisták”, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovanovics György, Gáyor Tibor, Maurer Dóra, Najmányi László, Legéndy Péter, Pauer Gyula, Szkárosi Endre, Szilágyi Ákos, a vajdasági Szombathy Bálint és Slavko Matkovic, Tandori Dezső, Tábor Ádám, fenyvesi Tóth Árpád, Tóth Gábor, Vidovszky László stb. a 'műteremben' rendszeresen fellépők közé tartozott. Ez a generáció a továbbiakban egyértelműen a Magyar Műhely felé orientálódott, miután a politikai rendőrség 1973-ban drasztikusan felszámolta a műtermet (v.ö.: Klaniczay Júlia- Sasvári Edit: *Törvénytelen avantgárd: Műterem, ARTPOOL*, 2003).

A 70-es évek elejére-derekára a szigorú cenzúra ellenére kialakult itthon egy jól működő underground-hálózat, amely jórészt öntörvényűen, a kassáki forrásból és a nyugati mintákból merítve formálódott. Az akkori fiatal alkotók (akik jórészt már a 40-es években születettek) csak hallomásból ismer/het/ték a totális diktatúra könyörtelenségét; eleinte inkább csupán személyiségük és törekvéseik védelmében lázadtak a „puha diktatúra” kettős valósága (az eszme és a hétköznapi valóság egymással szöges ellentétbe kerülése) ellen. Minél inkább hitt valaki a közösségi társadalom, a demokratikus szocializmus eszméjében – annál inkább érezte az út járhatatlanságát, a gondolatrendőrség éberségét. Szabadulni akartak tehát a szigorú pártállami kontrolltól s a konzervatív művészetszemlélet béklyóiból. Kassák szellemi ellenállása és a Magyar Műhely alkotói útja tudatosította bennük, hogy lehet másként gondolkodni, más utakon járni. A Kassák-

körben egykor egységben volt a képzőművészet / költészet / zene (*Gesamtkunstwerk*); ők is ez egység helyreállítására törekedtek. Kassák az autonóm művészetet a benső szellemi energiák mozgósításából fakadó *teremtés*nek tartotta – ők is. A 60/70-es évek fordulóján tehát már a Magyar Műhelyben kerestek támaszt és publikálási lehetőséget mindazok a fiatal költők és képzőművészek, akik itthon nem juthattak szóhoz (Balaskó Jenő, Bálint István, Csáji Attila, Fajó János, Galántai György, Gáyor Tibor, Hajas Tibor, Jovanovics György, Jovanovics Miklós, Konok Tamás, Lakner László, Maurer Dóra, Oravecz Imre, Szentjóbó Tamás, Tábor Ádám, Tandori Dezső stb.).

Ugyancsak a Magyar Műhely – és az experimentalizmus – irányában tájékozódott a kolozsvári *Echinox* köre, amely az áttételes nyelvi formák s a szövegirodalom felől akarta megújítani a romániai magyar irodalmat. A Bábes-Bólyai egyetemen (több próbálkozás után) végül is 1968-ban alapított, magyar, román és német nyelvű folyóirat köréből többen már a 60/70-es évek fordulóján felvették a kapcsolatot a Műhellyel, s a későbbiekben is kitartottak mellette. Tamás Gáspár Miklós, Cselényi László kezdetől fogva rendszeresen publikáltak itt; majd az ő nyomukban Ágoston Vilmos, Egyed Péter, Szőcs Géza, s a 70-es évek derekán felnövekvő újabb nemzedékből Beke Mihály András, Bíró Ferenc, Cselényi Béla, Kőrössi P. József, Sütő István, Bréda Ferenc, Bretter Zoltán, Palotás Dezső, Zubor János stb. találtak itt fórumra. A Romániában marginális helyzetben lévő experimentális folyóirat szerkesztői megenged/het/ték maguknak, hogy az egzisztencializmus, strukturalizmus, az új francia szociológia, szemiotika legújabb eredményeiről tájékoztassák az egyetemi ifjúságot. A volt Kassák-körös Méliusz József nyomdokaiba lépő Bretter György professzor körül egész szövegelméleti iskola képződött az ifjú avantgardistákból, akik – Páskándi Géza, Szilágyi Domokos és Lászlóffy Aladár nyelvi újításain növekedve fel – a szemiotikai költészet különleges változatait teremtettk meg. Így érthető, ha igyekeztek kiépíteni kapcsolataikat a Magyar Műhellyel és a vajdasági Új Symposionnal. Legfontosabb eszközük az ironia, amelynek segítségével – egy szilárd, magasabb értéktudat képviselőként – igyekeztek távolságot teremteni a valóságviszonyokkal szemben, érzékeltetve elkülönülésüket és kritikai hozzáállásukat, de már a jobbítás reménye nélkül. Szőcs Géza: *Mi a nyelv?* című esszéjében az ősnyelv, a kommunikáció ősi formájának a feltámasztását javasolja megoldásképp a különböző ajkú népek közötti nyelvi idegenség feloldására. Úgy véli: a *nonverbális* művészi anyanyelv talán összeköthetné egymással a más-más nemzethez / nemzetiséghez tartozó, közös hazában élő, de egymástól elkülönülő alkotói világokat. (Az *Echinox* körét Pomogáts Béla a M.M. 1982/65-66. számában mutatja be – *Nyelv és anyanyelv* c. írásában).

A szemiotikai művészet mintegy védekező paizs volt az ekkor debütáló nemzedék számára: amit nyíltan tilos volt kimondaniuk, azt áttételes, burkolt formában kellett érvényre juttatniuk (azaz elrejtteni a szellemgyilkos cenzúra elől: amit nem értenek, az nincs is).

Érthető tehát, ha a 60/70-es évek fordulójának közép-európai /új/avantgárdja (külö-
nösen a magyarországi és a jugoszláviai, romániai) hasonló törekvéseket mutat. Néhány
figyelemre méltó fiatal alkotóegyeniség emelkedett ki az egyre szélesebb mezőnyből,
akik már a M.M. és az Új Symposion vonzáskörében eszmélkedtek. A M.M. korai
nyitása a *hangköltészet* felé (Papp Tibor: *Pogány ritmusok*, 1964), s a Műhely-triásznak a
70-es években (a nyugateurópai művészeti törekvésekkel párhuzamos) kibontakozó szö-
vegköltészeti kísérletei termékenyítően hatottak az utánuk jövő nemzedékre, amelyek
legkreatívabb képviselői már az évtized derekára kiváltak a széles mezőnyből önálló ar-
culatukkal (Ladik Katalin, majd Szkárosi Endre a hangköltészetben, Szombathy Bálint
és Tóth Gábor elsősorban a konceptuális – konkrét és vizuális – költészetben).

Az újvidéki *Ladik Katalin* költészete kezdettől fogva a népi szürrealizmus gyökere-
iből, mitológiai látásmódból táplálkozott. Ugyanakkor sokat merített a Kassák-kör (a
Vajdaságban ekkortájt újraéledő) hangköltészeti gyakorlatából. A zene iránti eredendő
fogékonysága arra predesztinálta, hogy már egészen korán (1969-től) hangköltészeti
esteket, koncerteket, happeningeket tartson Jugoszlávia-szerte. Világviszonylatban is
kiemelkedő kislemeze (*Phonopoétika* – vizuális költők műveinek hanginterpretációi,
1976) nagy sikert arat Európa-szerte; azóta rendszeresen szerepel sajátosan egyéni hang-
költészeti performansaival nemcsak Európában, hanem a tengeren túl is. A zenét a
világot átfogó kozmikus erőnek tartja, amely „a mértékből keletkezik és a mértékben
gyökerezik”. Előadásaiból ez a kozmikus erő sugárzik; a belőle áradó harmónia és ener-
gia mintegy „átformálja” a teret és az időt, s egy magasabb lelki szférába emel.

A hangköltészet másik világszerte ismert hazai képviselője *Szkárosi Endre*, aki Galán-
tai György balatonboglári kápolnaműtermében experimentális színházi produkciókat
mutatott be alig-20-évesen. Majd a politikai póráz feszebbé válásával némileg viss-
zavonult – így alkotói kibontakozása a 70-es évek derekára datálható (mint hangköltő
közös rendezvényeken lépett fel a *Beatrice*, a *Dimenzió*, a *Bizottság* stb. együttesekkel;
majd létrehívva a *Szkárosi & Konnektor Rt.* együttest, kialakította saját koncertszínhá-
zát). Ő maga térköltészetnek nevezi az általa teremtetett műfajt (mivel a hang a térben
terjed): az akció – a gesztualitás – a szervezett látvány (színpadkép, díszletek, fények) és
a nyelvi anyag együttesen alkotja a komplex, totális költői teret. Avantgárd tapasztalatait
alapos elméleti felkészültséggel párosítva később teoretikus írásaiban elemzi-értelmezi a
fonikus költészetet (*Mi az, hogy avantgárd?* – 2006).

Szombathy Bálint ugyancsak a vajdasági irodalomból indult el a maga rendkívüli köl-
tői pályáján; ő is Kassákot tartotta első Mesterének – képversei, képarchitektúrái okán
(jóllehet személyesen már nem ismerhette őt). A többnyelvű környezet, a szerb-horvát
avantgárd törekvések rokon volta inspirálta arra, hogy egy közös „univerzális nyelv”
kialakításával közelítse egymáshoz a különböző ajkú, de hasonló életérzésű fiatalokat.

A vizualitás hangsúlyozottabbá válása korántsem jelentette nála az irodalmi jelleg feladását; de egyre inkább a szemiotikai szemlélet került előtérbe (fotók, fotómontázsok szöveg nélkül, gondolatébresztő címmel, minimálisra redukált nyelvi információ stb.). „A költészet szelleme mindenekelőtt a magatartásban és az életvitelben objektivizálódik” – vallja Kassákkal és a M.M. körével együtt mindmáig.

Tóth Gábor szintén a költészetet több ponton megújító, univerzális alkotó, aki számára a művészet elsősorban embertől emberhez ható üzenet. Ő is Kassák nyomdokain indult, de a 60/70-es években kapcsolatba került Tamkó Sirató Károllyal, s az ő dimenzionista esztétikája, valamint az általa közvetített zenbuddhista eszmék intenzíven hatottak rá. Az akció-költészetben, a vizuális és akusztikus költészetben egyaránt kiemelkedő a teljesítménye. Konceptuális szövegei a *Fluxus* szellemiségéhez állnak közel (az önazonosság felmutatása a folytonos változáson belül). 1972-től kezdve a mail-art legjelentősebb nemzetközi képviselőivel alakított ki aktív kapcsolatokat – a 80-as évek során ő lett a küldemény-művészet legismertebb hazai képviselője. Később ismét az akcióművészet, majd a 90-es években a hang- / zaj-költészet került nála előtérbe. Számára a művészet: kísérleti bázis; az önkifejezés próbaterpe.

A 70-es évek elején Budapesten megnyíló Fiatal Művészek Klubjában, valamint a Kassák Klubban a termő-teremtő lázadás szellemében zajlottak a művészeti bemutatók. *Átmenetileg* a kulturális mezőnyben egy kis mozgástér nyílt az experimentalizmus számára is. Ekkoriban virágzott fel az amatőr színházi mozgalom. A közművelődési intézmények széles hálózata (FMH, GANZ MÁVAG Művelődési Központ, Almássy téri Szabadidőközpont, az ekkoriban alakuló Fiatal Művészek Klubja /FMK/, az Egyetemi Színpad, az Eötvös Klub, valamint több vidéki város Ifjúsági Háza stb.) kitaráltak kapujukat az alternatív kísérletek előtt (természetesen viták kereszttüzében, besúgókkal terhelt zajlott minden rendezvény). A Kassák Stúdió színpadán és Bálint István – Halász Péter – Koós Anna lakásszínházában az európai abszurd legjobb darabjait játszották – egészen az 1974-es szigorításig, amikor is a jól ismert drasztikus pártállami eszközökkel felszámolták (ismét) a már-már kibontakozásnak induló alternatív kultúrát. Többen külföldre menekültek (Halász Péter társulata, Lakner László, Molnár Gergely, Najmányi László, Szentjóby Tamás stb.), mások öngyilkosok lettek, vagy elhallgattak (egyesek végleg). Úgy tűnt: az avantgárd kontinuitás ismét megtörik (erről is bővebben: Szőnyi T. i.m. II. k.: *Szétfolyóirat: az underground sajtó kísérlete*, valamint *A Fiatal Művészek Klubja és egyéb kétes helyek* c. alfejezetek; 67-83. – illetve 101-109. p.).

Úgy látszott egy ideig: „a fiatal írók torkára forr a dal”. Hogy mégsem, az a párizsi Magyar Műhelynek köszönhető. A korszak általános rossz közérzete, a tehetetlenségérzet egyre inkább a felé a felismerés felé vezette az induló művészeket, hogy – illegális

utakat keresve – kijuttassák műveiket Párizsba. Ezzel párhuzamosan zajlott a *Magyar Műhely profilváltása*: egyértelműen előtérbe került benne az experimentális költészet

Kassákné Kárpáti Klára 1971-ben kivitte férje néhány konstruktivista képét Párizsba, s az abból befolyó összeget a Magyar Műhellyel közösen létrehozandó *Kassák Alapítványra* fordította. Kikötötte, hogy az alaptőke kamataiból létesített *Kassák-díjat* évente egy – „a Kassák Lajos emberi magatartása és művészi hitvallása szellemében alkotó” – írónak és / vagy képzőművésznek ítélje oda a Kuratórium (amelynek tagjai: ő, Schöffner Miklós szobrász és a M.M. szerkesztői: Márton László – Nagy Pál – Papp Tibor; gazdasági tanácsadó, ügyintéző: Rosenberg Ervin). A Kassák-díjat többnyire párizsi tartózkodásra szóló ösztöndíj formájában kaphatta meg egy-egy magyarországi vagy bármely szomszédos országban élő alkotó; vagy pedig kötete kiadásának formájában. A díjat első ízben 1972 májusában – a folyóirat 10. éves fennállásának ünnepén – osztották ki, meghozzá visszamenőlegesen is: *Bakucz József*, *Szentjóby Tamás* az 1971-es év, *Oravecz Imre*, *Jovanovics György* az 1972-es év nyertesei. Tehát egy-egy irodalmár és egy-egy képzőművész.

Ugyane nyáron (június 23-25) szervezik meg az első M.M.-találkozót – a folyóirat fennállásának 10. évfordulója alkalmából – a Párizs melletti Marly-de-Roi-ban, amelyen 9 tengeren túli országból mintegy 20 író vesz részt – köztük két hazai meghívott vendég is (Parancs János, Mezei András); Erdélyből: Farkas Árpád, Szilágyi István, Vári Attila; Jugoszláviából Ács Károly, Tolnai Ottó. A találkozó célja a *Korszerűség / Kortárs irodalom* teoretikus problémáinak megvitatása, s az experimentális művészet új műfajainak bemutatása.

E találkozón olvassa fel Bujdosó Alpár a Megyik Jánossal közösen készített teoretikus munkáját, *A semmi konstrukcióját*, amelyben a szerzőpáros – a strukturalizmus eredményei és U. Eco „nyitott mű” (1962-beli) koncepciójának szintetizálásával – kidolgozza a konceptuális művészet elméleti alapjait. Bujdosó és szobrász barátja – Bécsben letelepülven – ugyancsak egy egészen más művészeti közegbe kerültek, mint amilyenhez otthon hozzászoktak. Itt H. Böll generációja, a Wiener Gruppe írói, P.Handke, R.Hochhuth voltak a mérvadók az irodalmi ízlést illetően; M.Proust, T. S. Eliot, E.Pound, A.Robbe-Grillet írásmódja, regény-teóriája hatott a fiatalokra. És természetesen ekkor már szárnyait bontogatta a *bécsi akcionizmus* is; hallani lehetett H. Nitsch döbbenet kiáltó merész happeningjeiről. Bujdosó és Megyik sokat beszélgetett-vitatkozott a művészet természetéről, mibenlétéről, s felismerték: az anyagi világ valójában megismerhetetlen, hiszen mindenkinek más-más arcát mutatja. A művésznek tehát arra kell törekednie, hogy érzelmileg-gondolatilag megközelítve a „megfogalmazhatatlant”, üzenetet hozzon arról, ami benne szubjektíve leképeződött az adott valóságról.

A szerzőpáros egybehangzóan és nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a műalkotás nem leképezi, netán „tükrözi” a valóságot, amint azt az Arisztotelesz nyomán évszázadok

során kialakított és kanonizált esztétika *mimézis*-elve mindmáig töretlenül vallja (amely elvre a tradicionális művészet és művészetelmélet, valamint a XX. században Lukács György esztétikája is épült); ellenkezőleg: új valóságot *teremt*. Először megszületik az egzakt gondolati konstrukció az alkotó fejében, képzeletében, amelyet aztán az anyagi szférában (szín – hang – márvány – fa – betű – szó stb.) valósít meg. A műalkotás tehát olyan *komplex jel*, amelynek anyagát fogalmak, képzetek alkotják (konceptuális művészet). Az alkotó tudatvilágában megjelenő gondolatok, imaginációk az ikonikus-, indexszerű jelekben, szimbólumokban realizálódnak, amelyekben a legkülönbözőbb, egymást gyakorta keresztező vagy ellentéző eszmék, nézőpontok, ábrázolhatatlan fogalmak stb. dinamikus összhangja érvényesül. Az ilyen művek az emberi képzelet nem-anyagi természetű szféráiban gyökereznek (hanem a művész teremtő és a befogadó átélő fantáziájában). A mű e felfogásban tehát virtuálisan teremtett egzakt gondolati konstrukció, azaz olyan *virtuális szellemi valóság*, amelybe az alkotó különböző „megfoghatatlan” üzeneteket kódolt. Vagyis nincs reális léte – tehát materiális értelemben: semmi. A *Semmit* (a művész fejében kialakított koncepciót) *Valamivé* az anyagban történő megvalósulása teszi. Egyedisége struktúrájában rejlik, amit ugyancsak az alkotói koncepció határoz meg (*koncept art*), tehát lényege szerint megragadhatatlan. Az elkészült mű mégis a való világ megsemmisíthetetlen része, hiszen a megvalósulás *anyaga* látható – tapintható – érzékszerveinkkel tapasztalható. A belőle kibontható tartalmak milyensége, minősége az értelmezés (a koncepció lebontása) nyomán válik nyilvánvalóvá. A műalkotás virtuálisan sokféle jelentést hordoz, amelyek közül – a befogadói interakciótól függően – hol ez, hol az a jelentésréteg bomlik ki (a befogadó felkészültsége, beleélő képessége, kreatív újraalkotó fantáziája függvényében). Mivel a szövegek mindenki számára mást-mást jelentenek (a befogadó felkészültségétől, képzeletétől, egyéni diszpozícióitól függően) – ezért a mű *nyitott*: különböző tartalmak bonthatók ki belőle, ezek olykor egymással teljesen ellentétesek is lehetnek. Az értelmező munkának elsősorban az alkotó által kialakított struktúra jellegzetességeire kell irányulnia – azaz a formaelemek, a konstrukció *dekonstruálására*, hogy a kódolt információk közül minél többet megfejtessen. A *komplex jelek* a jelek (index – ikon – szimbólum) meghatározott halmazának valamilyen szabály szerinti rendezettségére épülnek: bennük a legkülönbözőbb nézőpontok egymással és egymás ellenében, egyenrangúan, egyidejűleg érvényesítik önmagukat a dinamikus, nyitott struktúrában belül (ezért nem lehet irányított, netán ideologikus szempontokkal befolyásolni a befogadást, a mű szemantikai interpretálása sem lehet egységes). Az értelmezés szűkülhet-tágulhat, új és újabb jelentésárnyalatokkal gazdagodhat, hiszen a mű a jelentések sokféleségét kínálja fel (is-is). A *koncept art* – hangsúlyozzák a szerzők – épp azért képes lényegi összefüggésekre irányítani a figyelmet (sokkal inkább, mint a tradicionális művek), mert bennük a megformálás anyaga minimális. „A *semmit*

konstrukciója tehát a művész tudatában / képzeletében lezajló folyamatok konceptuális megjelenítésének módszere – zárja a szerzőpáros a tanulmányt, amelynek a továbbiakban a M.M. művészeti koncepciója kialakításában fontos szerepe lesz.

Még ugyanez évben megjelenik Nagy Pál – Papp Tibor – Philippe Dome szerkesztésében a Műhely francia nyelvű testvérlapja, a *d'atelier* (1972-78), amely számos kiváló francia költőt mutat be az elkövetkező években (J. Roubaud, J. p. Faye, M. Deguy stb.). Összesen 18 száma jelenik meg, 7 könyvet adnak ki; köztük Mallarmé híres *Kockadobás* t, a szerző eredeti tipografizálásával. Az „írott szöveg” (*texte écrit*) és a vizuális költészet elméleti problémáinak kidolgozásában, a szöveg fogalmának megalkotásában, a szemiotikai költészet teoretikus megalapozásában igen fontos szerepet játszanak a francia költők (Ph. Dome mellett Cl. Minière, Bruno Montels), felhasználva H. Chopin, P. Garnier, Burroughs, Michaux, Beckett, valamint Joyce, Pound, Kafka, Borges, Hlebnyikov, Kassák, Szentkuthy szövegeit. A *szöveg* fogalmát Derrida 1968-as „kulcsmondatával” határozzák meg: „Egy szöveg csak akkor érdemli meg a nevét, ha az első pillantás, az első jöttment előtt rejtve maradnak szerkezetének törvényszerűségei, működésének játékszabályai. A szövegnek mindig láthatatlannak kell maradnia”. A strukturalisták, a prágai nyelvészeti iskola, U. Eco elméleti felismerései, valamint a Tel Quel-csoport irodalmi laboratóriumának eredményei is hozzájárulnak ahhoz, hogy a „tipografikus irodalom” („litterature typographique”), vagyis a modern vizuális költészet sajátos törvényszerűségeit kutatva, egy poétikai forradalmat készítsenek elő (minderről bővebben: Nagy Pál: i.m. 2. k. *Francia magaskiskolánk* c. fejezet, 326-334. p.). A művészetcentrikus gondolkodás előtérbe állítja a művészet autonómiájának kérdését, lehántva minden közügyet és társadalmi sallangot a műről, függetlenül a művészt a közvéleménytől és a politikai elvárásoktól (az érthetőség, a didaktika kérdésében egyaránt). Ez a nézet persze újabb támadásokra adott okot hazai berkekben a M.M. körével szemben.

Papp Tibor úgy emlékezik az 1971/72-ben végbement fordulatra, mint amely „földet rengető, számtalan utóregzést előidéző, talán még üstököst is ígérő” esemény volt: „a lap fennállásának 10. évfordulója, a Kassák-díj megalapítása, a *d'atelier* francia lap és könyvkiadó születési dátuma, valamint az 1. Műhely-találkozó éve”. Ekkor már „tudatosan voltunk avantgárdok, tudatosan akartuk felforgatni az egész magyar (és nem magyar) irodalmi világot”. Az előző korszak teljesítményét összefoglaló s egyben lezáró 40. szám (a Kozocsa-bibliográfia, 1972) a M.M.életében korszakhatárnak tekinthető. Az ezt megelőző 10 esztendő a mozgalommá szerveződés időszaka volt, s egyúttal a hazaiakkal való (emberi és elméleti) polemizálás elmélyülése, a velük szembeni opposíció kialakítása. „Híve voltunk a minél nyíltabb konfrontációnak avantgárd/nem avantgárd

alkotók között” az emigráción belül is. Voltaképpen a polemizálás szándékával készítették különszámaikat is. A 70-es években már elérkezettnek látták az időt, hogy az experimentális költészet felé nyissanak. 1972 után „a lap arculatán sokat változtattak az egyre gyakrabban megjelenő képversek, melyeknek szerzői között kezdők és művészetük csúcsát elérő alkotók egyaránt találhatók. Létjogosultságot nyert a hangvers is”, s fontos elméleti írások foglalkoztak ezekkel a műfajokkal, az alapvető nyelv- és verselméleti kérdésekkel (Papp T.: *A Magyar Műhely és az avantgárd*, 2009/151. sz.).

Az 1973. július 29-augusztus 5-én Budapesten rendezett II. Anyanyelvi Konferencián a M.M. köréből Bujdosó Alpár – Dedinszky Erika – Nagy Pál vesz részt. Az Irodalomtudományi Intézet képviseletében Béládi Miklós elismeréssel szól a Magyar Műhely tevékenységéről. Ugyanez évben megalakul a *Magyar Műhely Munkaközössége*, amelynek az előfizetők összefogásában, az anyaggyűjtésben s az évenkénti találkozók megszervezésében van fontos szerepe. A munkában oroszlánrészt vállal Bujdosó Alpár, aki Bécsben Megyik Jánossal együtt létrehozza a M.M. *Írók-Olvások Szövetkezetét*, hogy – közelebb lévén az országhoz – könnyebben tudjanak kapcsolatot tartani a hazai alkotókkal és előfizetőkkel.

Az 1973-as év minden tekintetben új korszak nyitánya. A szeptemberi (41/42. öszszevont) számot Joyce emlékének szentelik. Középpontban nem is a világhírű Ulysses áll, hanem a kevésbé ismert és lefordíthatatlannak tartott *Finnegans Wake* (Bíró Endre ebből egész fejezeteket; Papp Tibor pedig D. Hayman kitűnő tanulmányának egy részletét ülteti át magyarra: *Finnegans Wake, a folyamatos jelen*). Fáy Attila egy merőben újszerű hermeneutikai tanulmányt tesz közzé (*Az Ulysses és a Finnegans Wake*), melyben a mű ihlető forrásaként *Az ember tragédiáját* jelöli meg; Jean Paris pedig *Finnegans, Wake!* címen alapos strukturalista elemzést ad a műről. A számot Kozocsa Sándor *Joyce-bibliográfiája* zárja.

1973/74-ben megszaporodnak a Műhely-kiadványok is (Bakucz József: *Kövesedő ég*, Dedinszky Erika: *Gyógyfűvek, beszélő állatok*, 1973, Hanák Tibor: *A filozófus Lukács* I-II. – 1972, 1974). Egyre több magyarországi és határon túli magyar alkotó publikál a lapban; új s újabb tehetségek bukkannak fel a fiatal nemzedékből. Ugyanakkor a francia irodalomba is mélyen beágyazódik a M.M. testvérlapja, a *d’atelier* révén. Nagy Pál és Papp Tibor mellett a lap indításakor csak Philippe Dome állt, de csakhamar csatlakozott hozzájuk Claude Minière, majd a fiatal Bruno Montels és Gérard de Cortance. Mallarmé *Kockadobásának* a szerző eredeti intenciói szerinti kiadása – amely vizuális megoldásai révén többféle olvasatot tett lehetővé – nagy vihart kavart párizsi berkekben is; s voltaképpen ez a kiadvány inspirálta a lap szerkesztőit a vizuális költészet irányában tett fordulatra.

Az 1974 nyarán (június 20-23.) Marlyban szervezett második találkozón Magyarországról már többen is részt vesznek. Béládi Miklós és Pomogáts Béla irodalomtör-

ténészek, az *Irodalomtudományi Intézet* munkatársai hivatalosan vannak jelen – ők a konferenciák állandó vendégei lesznek a továbbiakban. Most elsősorban Bujdosó-Megyik közös szöveg-elméleti tanulmányának (*A semmi konstrukciója*) megvitatására kerül sor, amely a M.M. 1974. áprilisi (43/44.) számában jelent meg. Esterházy Péter első novellája (*Keringő szívütemben*), Hamvas Béla: *Kései művek melankóliája* c. írása, Labancz Gyula versei, Fajó János grafikái, Beke László eszmefuttatása a *kísérleti műfajokról* stb. ugyane számban kap helyet. A találkozó utolsó napján a szerkesztőség *Avantgarde?* címen kerekasztal-beszélgetést szervez, amelyen francia barátaink is részt vesznek (M.Deguy, D.Roche, P.Oster, Bruno Montels, B.Cuny, Cl.Minière, valamint Ph.Dome, az 1973-as év Kassák-díjasa). Ph.Dome – Nagy Pállal és Papp Tiborral együtt – Kassák és Szentkuthy szövegeinek közös fordításával nagyban hozzájárult a szövegelméleti problémák kidolgozásához. E találkozó tehát mintegy kijelölte az irányt a következő évtizedre: napirendre került egy újtípusú művészi formálásmód elméleti megalapozása s az avantgárd újító szellemének következetes képviselése.

A szerkesztők: Nagy Pál és Papp Tibor, (Márton László – családi kötöttségeire hivatkozva – ekkor már kivált a szerkesztőségből) a *Könyvekről röviden* rovatban otthoni elsőrangú kiadványokra hívják fel a figyelmet: végre megjelent Szentkuthy Miklós *Szent Orpheusz breviáriuma*, valamint Mészöly Miklós: *Átalakulások*, Rába György: *Lobbanások* kötete. Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása* korszakos jelentőségű verseskönyve. Viszont Erdély Miklós: *Kollapszus orv.* című kötete nem talált otthon kiadóra; több éven át próbálkozott vele, de mindenhol elutasító választ kapott. Végül is a M.M. gondozásában jelent meg: az 1974. év Kassák-díját elnyerve, ez volt a 'jutalma'. Erdélyt persze nem engedték ki a díj átvételére a honi hatóságok; de továbbra is szoros kapcsolatban maradt a párizsi folyóirattal: 'kísérlet szövegeit' rendszeresen közölték, s később több konferencián is részt vehetett. Kötete a magyar szemiotikai költészet egyik legelső – és rendkívül érdekes – kiadványa; a linearitás felszámolásával egy sokrétű, soknézőpontú, „nyitott” költői szöveget teremt, amelynek értelmezését a befogadói tudat kreatív képzeletére bízta.

Az 1974-es találkozón megszületik a döntés: ezentúl évente, felváltva, hol Bécsben (helyesebben: a Bécs melletti Hadersdorfbán, a Schwitzerhaus konferenciaházban, a Bujdosó-házaspár szervezésében), hol Marly-ban rendezik a konferenciát, amelyek szabad légköre, a nyílt viták hatalmas élményt jelentettek a közép-európai marginális helyzetű alkotók számára. Az összejövetelek nyitottsága (bárki „betévedhetett” az előadásokra s kifejthette véleményét) felszabadító hatással volt a vasfüggöny mögötti elfojtottságból érkező művészek kísérletező kedvére: Bécs és Párizs egy tágasabb szellemi légkörbe vonta be őket, s hazatérve, bátrabban és nyíltabban merték vállalni az avantgárd jelenségek iránti rokonszenvüket.

„A meghívásoknak külön koreográfiája volt”, s maguknak az összejöveteleknek is megvolt a különleges rituáléja – emlékezik Papp Tibor (in: Papp-Prágai: i.m. 153-156. p.). A szerkesztők 1974-től kezdődően hat-hét nevet nyújtottak be a hazai kultuszminisztériumnak; ebből kettőt-hármat hagytak mindig jóvá, a névsort az általuk javasolt két-három személlyel egészítve ki. A „hivatalosságot” ekkor már többnyire Béládi Miklós és Pomogáts Béla képviselte az Irodalomtudományi Intézetből; a folyóirat-szerkesztők közül pedig Pete György és Veres Miklós. Az akkori – önköltségen, különféle illegális úton-módon ki-kilátogató – fiatalok ma már többnyire befutott, szakmájukban nagy tekintélyt szerzett alkotók; s ha nem is maradt mindegyikük az experimentális művészet kötelékében, életművük nemzetközileg is közismert. Párizs és Bécs egy tágasabb szellemi légtérbe emelte őket, s így itthon is eredményesebben vívták küzdelmüket a művészet autonómiájáért.

A 45/46. számot (1974. december) a szerkesztők Szentkuthy Miklós életművének szentelik – ezzel mintegy folytatódik az „elődkeresés” s az otthon már-már „életfogytiglanos” szilenciumra kárhoztatott író-óriás presztizsének helyreállítása. Kiváló tanulmányok sora (Hanák Tibor: *Praefilozófia*, Kassai György: *Tautológia és szójáték Szentkuthy Prae-jében*, November Éva: *Szentkuthy, az első magyar strukturalista*, Pomogáts Béla: *Egy eszmélet katalógusa*) veti meg a jövőbeni Szentkuthy-értékelés alapjait, a magyar irodalomtörténetírás régi adósságát törlesztve ezzel. Papp Tibor vizuális kompozíciója (*két nagy ellipszis jobbra és balra*), valamint Nagy Pál *Prae*-analógiára készült szövegimitációja (*Borgia Ferenc nagy magánbeszéde Kálvin üres karosszékével szemben*) Szentkuthy zseniális nyelvi ötleteire, szójáték-kultúrájára, a linearitás teljes hiányára irányítja a figyelmet. A számot záró Kozocsa-bibliográfia pedig megkönnyíti a kutatók számára a tájékozódást ebben a monumentális, világirodalmi rangú életműben, amelynek jelentőségét a M.M. körén kívül mindmáig egyetlen hazai irodalomtörténészünk sem ismer-te el. Papp Tibor később *Pillangózás a Prae körül* esszéjében büszkén írja: „a *d’ateliére* közzétette franciául a *Prae* első fejezetét”, ennek olvastával Jaques Roubaud alapműnek nevezte, s Musil, Kafka és Joyce mellett jelölte ki Szentkuthy helyét. Sajnos azonban a magyar állam nem járult hozzá annakidején a teljes mű lefordításához, kiadásához; úgy tűnik, a kulturális kormányzat nem ismerte fel – vagy talán nagyon is felismerte? – a mű világirodalmi jelentőségét. „A negyven hódoltsági esztendő fordításpolitikája” lehetetlenne tette, hogy nyugaton megismerjék a *Praet* (in: *Avantgárd szemmel – költőkről, könyvekről*; M.M. K. Bp. 2007; 110-116. p.).

Az 1975-ös találkozót a Bujdosó- és Megyik-házaspár szervezésében *Hadersdorfb*an rendezik (június 23-26); a tanácskozás témája: *műfordítás / korszerűség*. Bujdosó Alpár vállalja *Az osztrák avantgárd* reprezentatív bemutatását - az általa válogatott és fordított

anyag a M.M. 1975. júniusi számában jelenik meg. A Bécsben – Linzben – Innsbruckban – Salzburgban élő avantgárd költőket mutatja be (többségük személyes ismerőse), akik az osztrák avantgárd költészeten belül nem voltak különösebben ismertek – kivéve talán Fr. Hahn-t. A bécsi akcionisták mellett némileg háttérbe szorultak a köztudatban. A fordítás „műhelytitkaiba” beavató előadások (Kemenes Géfin László, Kassai György) mellett és után Kibédi Varga Áron *Irodalom és korszerűség* című előadásában arra hívja fel a figyelmet, hogy az általános elidegenedetség következtében problematikussá vált a nyelvi érintkezés: a kommunikáció háttérében nincs egységes világkép, így az szubjektív „egymás-mellé-beszéléssé” változott. A költő, aki a korábbi évszázadokban egyfajta közös értékrendre támaszkodhatott, különösen megszenvedi az egyetértés hiányát. Az új műfajok (a pop art, koncept art, performansz, happening stb.) voltaképpen az elvesztett közösségérzést próbálják újraéleszteni, újfajta, lelki-virtuális közösségélményt kínálva a befogadónak. A továbbiakban Béládi Miklós és Pomogáts Béla az avantgárd *magyarországi* visszametszett, underground helyzetéről szól; Gáyor Tibor és Sík Csaba viszont a képzőművészeti avantgárd előretöréséről számol be. A találkozón mintegy 60-an vesznek részt; egyre több hazai és határon túli magyar alkotó érkezik az összejövetelekre. A Kassák-díjat ez évben Haraszty István szobrász, a Szürenon csoport tagja nyeri el.

Az 1976. július 1–3-án Marly-ban szervezett összejövetelen az előadók egyértelműen leteszik voksukat a *szemiotikai művészet* mellett. Az eszmecsere a küldetéses, messianisztikus fogantatású és a *jelszerű*, szemiotikai avantgárd közötti különbségről, az újtípusú szöveg-szervezési eljárásokról folyik. Ekkor már a vizuális költészet - szövegköltészet viszonya áll az érdeklődés középpontjában; a nyelvi univerzum-teremtés lehetséges metódusait kutatják. Az előadók többsége a 60-as években Nyugaton felvirágzó strukturalista poétika felől közelít a művészet problémáihoz. Az előadások zöme még a tanácskozás előtt megjelenik a M.M. 1976. júniusi /49./ számában (Bakucz József: *A nyelv előtti nyelv*, Horányi Özséb: *Jel, jelentés, információ*; Petőfi S. János: *Interpretáció, szövegelmélet, irodalomelmélet*; Fónagy Iván: *Gondolatalakzatok, gondolati formák*; Beke László: *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig*). Voltaképpen e konferencián bukkannak fel első ízben Wittgenstein nyelvfilozófiai felismerései – mint amelyek elméletileg megalapozták a szövegirodalmat.

Bakucz József az alkotóművész (és nem a teoretikus) nézőpontjából szemléli a nyitott művet, így rendkívül érdekes adalékokkal gazdagítja a Bujdosó-Megyik-féle elméletet. Az ősi kommunikációs formákról, természet és ember szoros kapcsolatáról, a barlangrajzok funkcionális szerepéről beszél (jelet hagyni mások számára). Az ’embertudomány’ híveként (amit a természettudomány és a pszichológia szintéziseként gondol el) úgy véli, hogy a műbe kódolt emberi-lelki tartalmakat a befogadó önmagára vonatkoztatja, saját tudattartalmaival tölti fel. Jung alapján megidézi az alapvető ősképeket (archetípu-

sokat); szerinte ezekre épül a nyitott mű koncepciója, amit a Rohrschach-teszt is igazol, hiszen ugyanazok a képek minden emberből más-más értelmezést hívnak elő. Az ábrák beleélő interpretációval fejthetők meg. A vizuális szöveg ugyanígy többféle megoldást kínál: minden szemlélőből más-más képzeteket vált ki. A szöveget 'nyitottá' tevő eszközök közül legfontosabb a többértelműséget indukáló szófonat, amely sokrétű, sorkezdő/sorvégi vizuális effektusokkal fokozza a hatást. A nyelvi játéknak is nagy szerepe van a többértű jelentésség kialakításában (kiaknázza a szavak vizuális átformálódásában, egy-egy betű jelentésmódosító hatásában rejlő lehetőségeket).

Beke László előadásában továbbgondolja U. Eco *nyitott mű*-elméletét, s további észrevételekkel egészíti ki *A semmi konstrukcióját*. A műalkotást természetesen ő is *jelként* fogja fel, de úgy véli: a belé kódolt 'üzenet' „a kommunikációs csatornában zavaró hatások érik, így annak tartalma megváltozhat, de részben el is veszhet, úgy, hogy a befogadóhoz a művész által eredetileg szándékolt *message* csupán deformált formában jut el”. Duchamp-ra hivatkozik, aki már a század elején hangsúlyozta, hogy a művész nem egyedül viszi véghez a teremtő aktust, ugyanis „a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejtí és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz. /.../ A művész mintegy felszólítja a befogadót, hogy ő fejezze be vagy ő gondolja tovább a művet”. Beke László arra is felhívja a figyelmet, hogy a *konkrét* mű nem is akar túlmutatni önmagán: „a szín és a forma nem más, mint szín és forma, a mű nem más, mint mű, a művészet nem más, mint művészet” – vagyis a mű tartalmilag üres (mint Malevics híres 'fekete négyzete'). Az ilyen alkotást a befogadó olyan tartalmakkal töltheti fel, amilyeneket a képzelete sugall, vagy amit személyes tapasztalatai alapján gondol róla. Így a mű „kommunikációs tárgyból átalakul meditációs tárggyá, azaz nem jelként, hanem tárgyként kezd funkcionálni”. Az üres jel nem szilárd támpontokat az értelmezéshez.

Nagy Pál ugyane számban (M. Roche általa fordított szövegeihez írt bevezetőjében) leszögezi: a XX. század második felében nem annyira az irodalom, mint maga az emberi létezés jutott válságba – nemcsak a társadalmi-gazdasági formák, hanem az egyéni és a közösségi lét alapjai inogtak meg. „Ma ennek kimondásában rejlik az írástudók felelőssége”.

E szám szépirodalmi anyaga már egészében a *vizualitásra* épül – az ironia, a valóság torz jelenségeivel szembeni távolságtartó lebegés könnyeddé, játékosná teszi a szövegeket. Papp Tibor *vendégszövegei*, Nagy Pál *labirintus*-alakzatai erőteljes nyitást jeleznek az alineáris szövegformálás irányában. Bujdosó Alpár e találkozáson mutatja be első vizuális performansát (*Műtét*), s többféleképpen 'olvasható', sokértelmű szövegtárgyait. Az irodalmi esteken a látványelemek, az installációk, a performanszok dominálnak, vagyis megjelennek az új-avantgárd – az európai művészetben már „bejáratott” – különféle műfajai. A hazai vendégek (Dévai Nagy Kamilla, Kemenczky Judit, Maurer Dóra, Szká-

rosi Endre stb.) is nagy elismerést aratnak az irodalmi esten zenei performanszaikkal. Az összejövetel zárásaképp a mintegy 50 főnyi résztvevő együttesen meglátogatja Schöffér Miklós műtermét, aki örömmel elmagyarázza nekik kibernetikus művészete lényegét. 1976-ban a Kassák-díjat a kint élő szociológus, Nagy Károly egyetemi tanár kapja. Ekkor már néhány hazai folyóiratszerkesztő is megengedheti magának, hogy részt vegyen a találkozókön, lapjában esetleg egy-egy érdekesebb írással, vizuális szöveggel bemutassa a M.M. szerzőit (Pete György: *Életünk*, Aczél Géza: *Alföld*, Veress Miklós: *Mozgó világ*).

A M.M. 50. /ünnepi/ száma (1976. november) puritán *konstruktivista* címlapjával kiemelkedik a számok sorából. Az impresszumban feltüntetik a *Munkaközösség* ekkori teljes névsorát (Bakucz József, Bujdosó Alpár, Czigány Lóránt, Dedinszky Erika, Gáyor Tibor, Horváth Elemér, Karátson Endre, Kassai György, Kemenes-Géfin László, Lászlóffy Aladár, Maurer Dóra, Megyik János, Márton László, Nagy Pál, Németh Sándor, Papp Tibor, Pátkai Ervin, Perneczky Géza, Tolnai Ottó, Thinsz Géza), amely új nevekkel is bővül (Albert Pál, alias Sipos Gyula, Baránszky Jób László, később Petőfi S. János is). – A vasfüggönyön túli alkotók közül is egyre többen vállalnak részt a párbeszéd megteremtésében. Érdekességnak mondható, hogy a Munkaközösség minden tagjának neve mellett fel van tüntetve: különvéleménnyel – vagyis ki-ki fenntartja jogát az egyetnem-értésre. A tanulmányok a szemiotikai poétika kidolgozásában lépnek előre (Kibédi Varga Áron: *Népmese és irodalomelmélet*, Petőfi S. János: *A mondatgrammatikától egy formális szemiotikai szövegelméletig*). A szépirodalmi anyagot a törzsgárda műveiből állítják össze (Bakucz József, Bujdosó Alpár, Határ Győző, Horváth Elemér, Labancz Gyula, Tűz Tamás ironikus szövegmontázsai, Vitéz György *Missa Agnostica*). A szám végén kifejezetten felhívják a figyelmet a Magyar Nyelv és Kultúra franciaországi Baráti Körének nyelvművelő programjaira (Kassai György, Lőrincze Lajos előadásaira).

A M.M. köre tehát nagyon fontosnak tartja az anyanyelvvel való állandó és szoros kapcsolattartást. A budapesti III. Anyanyelvi Konferencián (1977. augusztus 8-13.) Bujdosó Alpár elnököl. Papp Tibor előadásában (*A költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság?*) az anyanyelvhez való viszonyulást állítja előtérbe. „A nyelvhez való tartozás nincs földrajzi és társadalmi adottságokhoz kötve”, de a hazától távol élő írónak „a mindennapi nyelvi környezet hiányzik leginkább”. Így bizonyos idő elteltével jobban odafigyel anyanyelve sajátosságaira, s egyre intenzívebben foglalkoztatják a nyelvvel kapcsolatos problémák. Épp ezért furcsállja, hogy az anyaországbeli nyelvészek és irodalomtörténészek szinte nem is ismerik az emigráns költők munkásságát: „a hazai lexikonokban egyetlen 56-os, Nyugaton élő nemzedéktársunk sem kapott helyet”. Pedig *a művészet nyelve* teremti meg a kommunikáció lehetőségét a különböző alkotói világok, valamint az alkotók és a befogadók között. A Magyarok Világszövetségének – hangsú-

lyozza Papp – különösképpen oda kellene figyelnie a *modern művészeti nyelvet* beszélőkre, akár a zenében (Bozay Attila, Durkó Zsolt, Eötvös Péter, Jeney Zoltán, Kurtág György, Sárosi László stb.), akár a képzőművészetben (Attalai Gábor, Bak Imre, Gáyor Tibor, Legény Péter, Maurer Dóra, Paurer Gyula stb.). S „fiatal költőinket (Bakucz József, Baránszky László, Cselényi László, Erdély Miklós, Kemenes-Géfin László, Tolnai Ottó stb.) is megilletné, hogy ne hiányozzanak a kultúránkat ismertető anyagból”. Nagy Pál hozzászólásában (*Kölcsönösség*) a dialógust szorgalmazza a hazai és az emigráns fórumok között. Főként azt nehezményezi, hogy a hazai hivatalosság a M.M. körét még mindig nem tekinti egyenrangú partnernek, aminek elsősorban elvi-politikai indokai vannak. Ennek pedig a nyelvművelés is kárát vallja.

Az 1977 nyarán (június 30–július 3) ismét Hadersdorfbán rendezett összejövetelen folytatódik a vita a *történeti* és az *új/avantgárd* viszonyáról, a korai (aktivista – futurista – expresszionista) mozgalmak közösségi indíttatásáról (ezzel kapcsolatban a „kollektív alkotásokról”), az újabb konkrét, konceptuális művészeti jelenségeknek a konstruktivizmussal való rokonságáról, a ’nyitott mű’ kérdésköréről s a wittgensteini játékközpontú nyelvelméleti aspektusáról. Bujdosó Alpár – Kibédi Varga Áron – Nagy Pál – Papp Tibor – Petőfi S. János közösen elkészítenek egy monumentális, többdimenziós, 65x250 centiméteres, nylon-fóliára, letíratott betűvel írt, változatos grafikai jelekkel, látványelemekkel dúsított konstrukciót (*Vízalatti tekercs*). Az öt rész láthatóan elkülönül egymástól, de a térképszerű alakzatokba írt szövegszegmentumok egymással interferálnak, így a linearitás teljesen felszámolódik, a szövegegységek egymáshoz való viszonya dinamikusan változik, s a kompozícióból mindig új s újabb jelentéstartalmak bonthatók ki. Az alkotói folyamat valóságos *tár s as játék*-ká alakul. Petőfi S. János vita-indító előadása nyomán (*Gondolatok a közös alkotómunkáról*) heves vita bontakozik ki a műről: prominens irodalmárok és művészek (Béládi Miklós, Czigány Lóránt, Erdély Miklós, Esterházy Péter, Gáyor Tibor, Maurer Dóra, Kemenes Géfin László, Pátkai Ervin, Pomogáts Béla, Sipos Gyula, Vitéz György stb.) polemizálnak a *puzzle*-mű térbeli dinamikájáról, a változó szövegstruktúráról. Végül megállapodnak abban, hogy valóban lehetséges kollektív alkotást létrehozni (akár team-work-szerűen, akár közös elvek alapján), de az ilyen mű soha nincs befejezve – ugyanazon elvek szerint bárki bármikor továbbépítheti. A továbbalkotók azonban maguk is befogadók: először értelmezniük kell a mű már elkészült részeit, meg kell érteniük az előttük alkotók koncepcióját, s ahhoz kell hozzátenniük a maguk elgondolását – vagyis továbbépítik, újraalkotják a konstrukciót. Azonban egységes koncepcióról az ilyen műveknél lehetetlen beszélni: az egyes részek nem lépnek valódi párbeszédbe egymással, s bár a képi világ közös, maguk a tipográfiai megoldások sincsenek összhangban. Bujdosó Alpár feljegyzéseket készít

az előadások és a vita anyagáról, amelyet aztán otthon összesít és a M.M. 1978/54-55. (júniusi) számában tesz közzé, közvetlenül a Marly-i konferencia előtt (*A hadersdorfi találkozó mint kollektív munka*).

A '77-es találkozón a Kassák-díjat Beke László művészettörténész nyeri el, aki „sokat tett a korszerű művészet és a közönség kapcsolataért”. Ezúttal Szentjóby Tamás munkásságát elemzi (*Kentaur*), aki az avantgárd formateremtő elveket metafizikai összefüggésekbe ágyazva teremti meg a maga alkotói univerzumát. A költészeti bemutatókon pedig előtérbe kerülnek a vizuális performanszok s a kollektív művek. Az esténkénti művészeti bemutatókon többen is előadják közös alkotásukat: Bujdosó Alpár – Maurer Dóra (*Worte / Szavak*); Megyik János – Jovanovics György, Pátkai Ervin egy francia, Bakucz József egy amerikai barátjával, Erdély Miklós pedig az Indigó-csoportbeli fiatalokkal (*Möbius-szalag*). Mindez azt jelzi, hogy a M.M. ezen a találkozón látványosan leteszi voksát a szemiotikai alkotásmód mellett, ami a továbbiakban a *vizuális költészet* expansziójához vezet. A tanácskozás záróakkordjaként az *Új Zenei Stúdió* ad hangversenyt a bécsi Collegium Hungaricumban.

Ekkor már rendszeresen népes (50-60 fős) hazai, jugoszláviai, sőt romániai magyar költőcsapat zárándokolt el az összejövetelekre (ki turista útlevéllal, ki meghívással, esetleg valamiféle egyéb ürüggyel- például rokonlátogatás stb.). A fiatalok revelációként fogadják az új elméleti felismeréseket, s konkrét költészeti bemutatóikkal, performanszaikkal bizonyítják, hogy ők is felkészültek immár az /új/avantgárd poétikai fordulatra. A M.M. ekkori számaiban kerül előtérbe a vizuális irodalom; elsősorban a Műhely-triász művészien tipografizált szövegei (Bujdosó Alpár archaikus jelei, tilmuni „kőtblái”, Nagy Pál labirintus-alakzatai, Papp Tibor „vendégszövegei”) révén; de egyre szaporodnak a hazai fiatalok jelbe kódolt „üzenetei” is, melyekben az alattvaló-lét kiszolgáltatottsága elleni lázadásukat fejezik ki, vagy saját léthelyzetüket parodizálják. Mivel a hazai lapokban lehetetlen szóhoz jutniok, egyre inkább az Új Symposionnál s a Magyar Műhelynél keresnek / találnak menedéket. 1977-től kezdve jelentősen feltöltődik a lap közép-európai bázisa (zömmel már az 50-es években születettek nemzedékéből); s az újabb generáció poétikai orientációját szinte egészében az experimentalizmus határozza meg. Jórészt eme népes tábornak köszönhető, hogy a Műhely-triász már arra is gondolhatott, hogy a pártállami kereteket kívülről feszegetve, lassan-fokozatosan próbálja a hazai művészeti életet dinamizálni. Vagyis bizonyos értelemben fellázítani a határt a despotikus keleti és a szabadabb nyugati kultúra között.

A *Műhely-összejövetelek* rendszeresen visszatérő vendége ez idő tájt néhány ismert hazai és határon túli nyelvész, irodalom- és művészettörténész (Béládi Miklós, Pomogáts Béla mellett Beke László, Deréky Pál, Hegyi Loránd, Petőfi S. János, Perneczky Géza, Szajbély Mihály, Szokolczay Lajos, Thomka Beáta stb.). Többnyire a Magyarok Világ-

szövevsége is képviselteti magát. Az emigrációbeli törzsgárda mellett több magyarországi és határon túli alkotó (Aczél Géza, Bari Károly, Balla Zsófia, Beke Mihály András, Bortnyik Éva, Cselényi Béla, Danyi Magdolna, Erdély Miklós, Galántai György, Györe Balázs, Hegedűs Mária, Jovanovics György, Kukorelly Endre, Ladik Katalin, Lászlóffy Aladár, Lipcsey Emőke, Maurer Dóra, Molnár Miklós, Pete György, Péntek Imre, Sárosi László, Sebők Zoltán, Szentjóby Tamás, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Sziveri János, Szombathy Bálint, Tábor Ádám, Tandori Dezső, Tamás Gáspár Miklós, Tóth Gábor, Tubák Csaba, Veress Miklós, Wilhelm András, Zalán Tibor stb.) részt vesz a találkozón, s publikál is a lapban. - Esterházy Péter, Nádas Péter, Cselényi László, Tolnai Ottó stb. is többször megfordul itt, sőt Kassákné is el-ellátogat olykor, különösen a hadersdorfi találkozókra.

A kapcsolatteremtés a hazai irodalmi élet hivatalos korifeusaival azonban még mindig akadozik. 1977 őszén egy Párizs környéki munkásnegyedben *Magyar Aktivizmus* címen (*L'Activisme Hongrois*) a francia baloldal egyik csoportja kiállítást rendez, amelynek katalógusát Papp Tibor tanácsai alapján készítik el. Az ő válogatásában több Kassák-verset és néhány volt Kassák-körös (Barta Sándor – Ujvári Erzs – Kudlák Lajos – Reiter Róbert – Szélpál Árpád) verseit is közzéteszik, francia nyelven, Gara László fordításában. „A kiállítás anyaga magyar és francia múzeumokból, valamint néhány magángyűjteményből szépen összeállt, a francia szakértőknek is eléllt a lélegzete az impozánsan modern, a XX. század európai művészetének történetében jelentős momentumnak mutató együttes láttán” – emlékezik Papp Tibor. *Az aktivizmus történetét* Papp /Gombos/ Zsuzsa mutatja be, s az ő javaslatára az *Egy ember élete* hazai kiadásából kicenzurázott két utolsó fejezetének (*Károlyi forradalom, Kommün*) egyes részleteit is kiadják. Amiből természetesen hazai berkekben nagy botrány lesz: a kiállítás megnyitóján jelen levő (erősen pártfüggő) Szabolcsi Miklós akadémikus és a műhelyesek között éles szóváltás alakul ki. Bizonyára ez is egyik oka lett annak, hogy a Párizsi Magyar Intézet akkori vezetése (Klein Márton igazgató) és a Magyar Műhely köre további kapcsolatát erős feszültség jellemezte. Hivatalos részről egészében meg akarták hamisítani Kassák és a magyar avantgárd történetét; ezzel együtt negligálni próbálták a Magyar Műhely jelentőségét, amelynek működését Szabolcsi részéről mindvégig politikai gyanakvás kísérte (vö: Papp T.: *Kassák párizsi szemmel*; in: *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*; 2008, 168-172. p.)

Az 1978. június 29-július 2.-i Marly-i találkozón kerül sor Bujdosó Alpár izgalmas, provokatív szövegmontázsának (*A hadersdorfi találkozó mint kollektív munka*) ismertetésére és megvitatására. A „kollektív munka” ez esetben az együttgondolkodást jelentette: az adott témához ki-ki hozzáfűzte saját gondolatait, s azokból – mint a fonál-gombolyításból – állt össze a végeredmény. Az alkotás ebben a felfogásban a szellemi erők szabad

játékát jelenti. Bujdosó a közös töprengés legfontosabb eredményének tartja a 'nyitott mű'-vel kapcsolatos újabb konklúziókat. „Minden kollektív mű nyitott” – hangsúlyozza; de ezen túlmenően: „minden nyitott mű szükségképpen kollektív, folyamatos alkotás”, amelyhez minden korszak, minden értelmező hozzáteszi a magáét, így a művek jelentéstartománya az értelmező olvasás/ok/ során folyamatosan bővül. A vizuális és a konceptuális alkotások esetében maga a látvány olyan gondolatsorokat indít el a befogadóban, amelyek segítségével az bekapcsolódhat a koncepcionális térbe, amelyet a mű maga körül létrehoz. A *közös nyelv* kialakításában (az értelmező munka során) a befogadó is társalkotó: újjáteremtő tevékenységével hozzájárul a mű esztétikai kvalitásainak kialakításához. „A nyitottság mint a művészi üzenet alapvető többértelműsége minden idők minden műalkotásának állandó vonása”. Hiszen „a művészi tevékenység nem ismerhet befejezett, mindörökkön örökkévaló művet, melyben minden megváltoztathatatlanul összeáll”. Tehát minden mű minden egyes befogadó értelmezésében megújul, új jelentéstartalmakkal gazdagodva. Így lehetséges, hogy a legjelentősebb művek koron átívelve sem veszítik el frissességüket – élők maradnak évszázadokon át”.

Ezen a Marly-i konferencián továbbra is a szemiotikai művészet, a közös mű, a művészet és a játék kapcsolata áll a középpontban (*A kocka és a játék*).

Perneczky Géza előadása (*A fekete négyzettől a pszeudokockáig*) a század eleji klasszikus és a századközepi kelet-európai /neo/avantgárd jelenségeket veti össze, felvázolva azt az ívet, amely Malevics híres fekete négyzetétől az ironikus-játékos pseudo-művekig vezetett. A század-eleji konstruktivizmus etikai – messianisztikus – embereszménye fejeződött ki Malevics ikonszerű alakzataiban, mágikus négyzeteiben, amelyekben az archaikust / irracionálist ötvözte modern vízióival. A fehér alapon fekete négyzet a szellem és az anyag egyensúlyi állapotát mutatja fel, míg a fehér alapra helyezett fehér kocka a metafizikai erők dominanciáját sugallja. „A szuprematizmus áthasította az égbolt kékjét és utat nyitott a fehér, a határtalan tartományai felé”. El Lissitzky Proun-kompozíciói is kozmikus létszemléletre épültek: ő a kört (a „gömb-univerzumot”) helyezte központi szerepbe („fekete gömb”); a fekete-fehér színekben, illetve azok köztes tónusaiban ismerve fel a „közös emberit” (a kontraszt-hatás kiegyenlítő szerepét). Moholy-Nagynál is a gömbforma a Teljesség, a Kozmosz szimbóluma (totális színházában a Mindenség, az Élet teljessége fejeződik ki). Csakhogy a történelem megcsúfolta mind az „új ember” eszményét, mind a metafizikai értékeket – hangsúlyozza Perneczky: „a klasszikus avantgárd nagy radiózását a sztálini és a nemzetiszocialista művelődéspolitika végezte el”. Így a 60/70-es évek fordulóján újra felívelő konstruktivizmus már *ironikusan* zárójelbe tette a klasszikus korszak nagy konstruktivista emblémáit. „Kelet-Európában megmaradt a klasszikus avantgárd morális-intellektuális modellje, de a szubkultúrába süllyedve: az új művésznemzedék magatartásformája megfelelt ugyan az erkölcsi intellektuális maxi-

malizmus hajdani modelljének, de csak mint szubkultúra-modell. A művészek maguk sem hittek többé az emblémák hatalmában, ezért ironikusan kezelték a régi geometrikus formákat (e fordulat voltaképpen Vasarely művészetében és az OpArt-ban ment végbe: a geometrikus formák játékosan fellazított, ironikus változatai már az 50/60-as évek fordulóján megjelentek). Pauer Gyula 1970-es budapesti kiállítása (*Pseudo*) erre a furcsa pszeudo-hatásra épült.

Pernecky végigvezeti azt a folyamatot, ahogy Pauer – különböző nonfiguratív plasztikai kísérletek után – eljut újra az ősfoma jellegű kockához, tudatosan pszeudohatásra törekedve: a kocka hat oldalát hat fémlappal helyettesíti, amelyekre egy-egy meggyűrt papírlap fényképét maratja. Így a néző az abszolút szabályos kocka felületét gyűrtnek, hullámzó formákkal megtörtnek látja. Tehát olyan, *mintha*... („a kocka elrejtése”). Pauer a továbbiakban sorozatban állítja elő pszeudo-hatásra épített műveit, s az újabb nemzedékek is ezen az úton haladnak tovább: iróniával leplezik sebezhetőségüket és védtelenségüket a társadalmi manipulációval szemben („nem vagyunk igazán veszélyesek, csak játszunk!” – sugallják műveik). Maga a *médium* szereptudat is a nyílt szembenállás elkerülésére választott ironikus védekezés az újabb keletű hatalmi diktatúrákkal szemben. Ugyanakkor Pernecky azt is világosan kimondja, hogy „a keleteurópai avantgárd motívumkincse elsődleges energiává válhat még” egy adott pillanatban; tehát a pszeudo-avantgárd bármikor /újra/ felöltheti a klasszikus avantgárd szereptudatát. A happeningekben játékos formában ugyan, de változatlan erővel munkál a tiltakozás, a lázadás az embert tömegesíteni akaró, emberméltóságában lefokozó viszonyok ellen. A szövegirodalom a játék emblematikus rendszerére épül: kijátszani a társadalmi konvenciókat, felülkerekedni a játék segítségével a börtön- közérzeten, s így megszabadulni a nyomasztó tehetetlenség-tudattól. Vagyis: „a fekete négyzettől nem is áll olyan messze a pszeudo-kocka!” Ezért nem fogadja el az újabb nemzedék magára nézve a ’neoavantgárd’ címkét (amelyet a hivatalos vélemény-formálók ragasztanak rá), hiszen a klasszikus avantgárd jogutódjának, örökösének tekinti magát – jöllehet kikopott már belőle a valódi „világmegváltoztató” elszántság és erő.

A további előadásokban, hozzászólásokban a nyitott mű, az új műfajok, a szövegépítés új módszerairól esik szó.

Papp Tibor *Szó – játék – szöveg* című előadásában a játék formateremtő szerepéről beszél, s a képverset mint autonóm műfajt elhatárolja a képzőművészeti alkotásoktól: benne az idő nem hierarchizáló tényező, nincs meghatározott kezdete és vége, sem kikerülhetetlen folyamatossága. A befogadó a haladás irányát bárhol megváltoztathatja, s több irányban is mehet tovább. „A képvers írója a nyelvben, a nyelvből, a nyelv által hozza létre művét” – így az minden vonatkozásában az irodalom körébe tartozik. De mert az irodalom a nyelvre – mint elsődleges modelláló rendszerre – épül, ezért figye-

lembe kell vennie a nyelvészet, a nyelvtudomány újabb felismeréseit is. Az irodalmi művet tehát az alkotóelemek és a köztük működő összetartó erők alkotta *másodlagos modelláló rendszernek* fogjuk fel (elemeinek csupán a *nyelvi* síkon van valóság-értvénye); éppígy a játékot is. A feltétel nélküli valóságos helyzetet a *feltételes* játékhelyzet helyettesíti. A feltételes játékhelyzet arra serkenti a játékost, hogy megtanuljon modellálni, rendszerbe foglalni, vagyis egyszerre mozogni a valós / feltételes helyzetben (természetesen sem az irodalmat, sem a játékot nem azonosíthatjuk a valósággal). A vizuális mű minden mozzanatában új *szöveghelyzetet* teremt (maga az író is folyamatosan birkózik írás közben a változó szöveghelyzettel! – miközben kialakít egyfajta rendezőelvet képi, verstani szinten is). Az olvasónak a szöveget végiglépegetve kell kiismernie az új, egyedi rendszert, hogy felismerje az író-alkotta szabályokat, s értelmezni tudja a művet. Papp Tibor arról is szól, hogy az avantgárd költészetben a *vizualitás* mellett az *auditivitás*nak is fontos szerepe van – voltaképpen a hangvers is nyelvi játék; a mikrofon, magnetofon elterjedése óta gyakori költői forma. Az akcióművészetben az 50/60-as években meghonosodott happening, majd ennek későbbi változata, az irodalmi performansz – az egyszemélyes versszínmű – is nyelvi elemekre épül, tehát ezek is játékos irodalmi műfajoknak tekinthetők. A nyelv megteremti a kommunikáció lehetőségét: hidat képezve alkotó/befogadó között.

A M.M. 1978/56-57. (decemberi) számában jelenik meg Perneczky Géza és Papp Tibor fenti előadásának szövege, valamint Bakucz szövegkonstrukciója (*Játékkocka avagy a játék kockázata*), Kibédi Varga Áron: *A szöveg ismerete* c. eszmefuttatása, amelyben az interpretáció, a szöveglebontás játékoságáról szól. Nagy Pál Mallarmé *Kockadobásának* kiadói kuriózumairól beszámolva a vizuális szövegformálás térbeli lehetőségeiről, a tipográfiai megoldások révén a szöveg holdudvarának kitágításáról beszél. Botos Tibor pedig *Mondatok a játékról* c. írásában mint orvos szól arról, hogy minden élőlény között csupán az emberi agy kérgén van egy aranyfűst-vastagságú réteg (humán neoformátum), amely az embert arra képesíti, hogy el tudja egymástól választani azokat a tevékenységeket, amelyeknek gyakorlati célja van, az öncélú cselekvésektől (játék – szórakozás – művészet). A játékból akkor lesz művészet, amikor az ember elkezdti organizálni, szabályokat teremt, s közös interaktív tereket hoz létre. Az irodalomban a játék: a szó, amely vissza tud hatni a valóságra (s akkor már „a tettek kovásza”, tehát több mint játék). Vagyis: „Kezdetben vala az Ige” – amely Tetté lőn. A Szó: TEREMTÉS – ahogy azt már Kassák is mondta volt.

Ugyane számban olvashatjuk Bujdosó Alpár: *A közös alkotómunka problémái* című tanulmányát, amelyben hangsúlyozza: „A tegnap még jó megközelítést adó paradigmatisztikus rendszer, amelyben az elemek egymáshoz való viszonya képezte a struktúrát, ma már kevés. A *mozgásra* vagyunk kíváncsiak, a folyamatra, ahogy a jelentés átalakulóban

van, terjeszkedik, változik”. Nincs véglegesen befejezett, „mindörökkön örökkévaló” mű, amelyben minden változatlanul (változtathatatlanul) összeáll – hiszen az olvasó mindig hozzáteszi a magáét. „A műalkotás nyitottsága – hangsúlyozza – a művészi üzenet többértelműségén alapszik”. A poliszémikus szövegformálás segít kilépni az egyenirányú gondolkodás merev sablonjaiból; a szöveg a befogadó által továbbgondolható, továbbírható. „A nyitottság nemcsak az avantgárd művekre jellemző, de előfeltétele minden olyan kísérletező irodalomnak, amely a mediális határok átlépésével teremti meg a maga világát. A kollektív alkotómunka formája az állandó átalakulás, változás”. Bujdosó már ekkor az eleai *Zenonra* hivatkozik, aki a kilótt nyíl mozgásfázisait mint egy-egy pillanatnyi szituáció egymást követő szakaszait rajzolta meg, a nyíl útjának félkörívét követve a célba érésig. Ennek alapján vonja le a következtetést: „a dolgok benső lényege az állandó átalakulás”. Minden mű minden egyes befogadó értelmezésében megújul, új jelentéstartalmakkal gazdagodva. A legjelentősebb művek ezért nem veszítik el frissességüket, érdekességüket – élők maradnak évszázadokon át. Minden kor és minden egyes olvasójuk számára van friss mondanivalójuk.

Később a játék-vitát értékelve Bujdosó Alpár Wittgenstein elméletére utal; aki magát a nyelvi rendszer egészét játéknak tekintette. Híres *Tractatus*-ában 1921-ben fogalmazta meg „korszaknyitó tézisét a nyelvi játékról, amelyben a /nyelvi/ jelek hasonlóképpen vesznek részt, mint a sakkjáték összes figurája a sakkjátékban”. E tézisek alapjaiban forradalmasították a nyelvről mint jelről való gondolkodást. Wittgenstein, a század nagy nyelvfilozófusa szerint „a játékban a jel lényegében nem egy valamilyen tárgyat jelöl, és nem csupán valamilyen érzékelhető alakzat, amint a gyalog sem valaminek a jele a sakkjátékban, hanem egy kalkulus, ami azt jelenti, hogy értelmét (jelentését) egyedül és kizárólag a sakkjáték összes szabályában leli; így a nyelvi jelek jelentése is a nyelv valamennyi szabályából következik. /.../ Ha a nyelvi játék megváltozik, megváltoznak a fogalmak is, és a fogalmakkal a szavak jelentései”. Bujdosó úgy látja: Wittgenstein volt az előfutára Derrida dekonstrukciós filozófiájának, amelyből aztán a későbbiekben a M.M. köre építkezett (B.A.: *Avantgárd és irodalomelmélet, A nyelv filozófiája, nyelvfilozófiák* című fejezet; M.M. 113-114. sz. – 2000/2-3., 46-47. p.).

Az 1978/79-es évek mintha felpörgetnék a M.M. körül az időt: évente 3-4 szám jelenik meg, s felvirágzik a szövegelmélet, a „szövegirodalom”. Az 1978-as Marly-i konferencia, amelyen dr.Szabó Zoltán, a Magyarok Világ-szövetsége akkori főtitkára is jelen van, fordulatot hoz a Magyar Műhely történetében. A nagyszámú előadó és hozzászóló (Bakucz József, Bujdosó Alpár, Botos Tibor, Flór Ede, Gáyor Tibor, Kibédi Varga Áron, Maurer Dóra, Nagy Pál, Papp Tibor, Petőfi S. János, Perneczky Géza, Tamás Gáspár Miklós vagy az elmélet, vagy az alkotói folyamat felől közelíti meg a *nyelvi játék*hoz ha-

sonlított vizuális szövegalkotás mikéntjét. A heves vitában többen is felteszik a kérdést: miért vált ironikussá a művészet? Miért és hogyan súlytalanodott el a korai avantgárd heroikus világmegváltoztató komolysága, s miért választják a jelenkor művészei egyre inkább a játékos, groteszk formákat, miért jelbe kódolják (ahelyett, hogy nyíltan kimondanák) „üzenetüket”? *Szabadság és játék* szoros összefüggését már József Attila megfogalmazta – s most többen is hivatkoznak rá; a művésznek benső szükséglete, hogy játszhasson (is) a formákkal (Huizinga: „homo ludens”). A játékban ugyanis felszabadul a személyiség, az interaktív kapcsolódási formák feloldják benső szorongását – így felül tud emelkedni az őt gúzsba kötő viszonyokon (nevet rajtuk). S egyúttal kineveti önmagát is, felismerve, hogy ugyanazon valóság többféle nézőpontból is megközelíthető. A szöveg térbeli (vizuális) megformálása lehetővé teszi mind az alkotó, mind a befogadó számára, hogy kitörjön az egyenirányúsított gondolkodás sablonjaiból. A verbálisan megfogalmazhatatlan (a „kimondhatatlan”) érzetek, tudatállapotok tárgyiasult alakot, formát öltenek, szuggesztíven hatnak a befogadóra – így a szöveg lebontása / újrafelépítése az ő számára is örömforrás.

Bujdosó Alpar, az 1978-as év Kassák-díjasa, ettől kezdve a M.M. bécsi szerkesztője lesz; s a továbbiakban Nagy Pállal, Papp Tiborral együtt alkotják az un. „kemény magot”, a szerkesztői triumvirátust. Hármuk közös döntése szerint alakul tehát a magyar avantgárd szemiotikai fordulatának további iránya, s érlelődik a mind erőteljesebb nyitás a vasfüggönyön túli alternatív kultúra felé.

A M.M. további számaiban már az experimentális művészet jut túlsúlyra. Az 58. (1979. júniusi) szám *A mai holland avantgárd* széles mezőnyéből hoz gazdag válogatást (Dedinszky Erika összeállításában). Hegyi Loránd pedig bemutatja az új *Iparterv*-generációt (Albert Zsuzsa, Borbás Klára, El Kazovszkij, Szabados Margit, Tar Zsuzsa munkáit), bőséges illusztrációs anyaggal kísérve (*Új művésznemzedék*). Az ez évi, a „Normalitás – hiba – műalkotás” jegyében rendezett hadersdorfi konferencián (július 5-8) elsősorban alkotás-elméleti, másrészt formatechnikai problémákat vitatnak meg. Horányi Özséb, Kanyó Zoltán, Kibédi Varga Áron és Petőfi S. János előadásai az *irodalmi* szövegformálás sajátosságait veszik szemügyre, tudatosan szakítva a „tökéletes mű” tradicionális elvével, épp az alkotás többértelműsége, dinamizmusa, soknézőpontú struktúrája érdekében. Fontos beszélgetés hangzik el a Magyar Műhely szerepéről a hazai művészeti életben (Béládi Miklós – Mészöly Miklós). Az esteket a részt vevő alkotók egyéni és kollektív munkái bemutatásának, illetve a hangköltészetnek szentelik. *Normafa* címen közös mű is készül; Tubák Csaba pedig komputeren automatikusan generált, térbelileg elrendezett, szanaszét szórt szavak ’hibás’ szövegével lép fel (*Hibás számítógépszövegek*), amely majd a M.M. 1979. decemberi /59./ számában meg is jelenik. Záróakkordként az *Új*

Zenei Stúdió (melynek tagjai: Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László komponisták, Wilhelm András zenetudós) ad hangversenyt ismét a Collégium Hungaricumban; ez évben ők nyerik el a Kassák-díjat.

Úgy tűnik tehát: a M.M. a 70-es évek folyamán fokozatosan, bár ellenszél ellenében, mégis a magyar alternatív művészet szervező és megtartó központja lett. Egy rendkívül felkészült teoretikus gárdát /is/ maga mögött tudott ekkor már, amely kész volt arra, hogy szembeszálljon a hazai „vaskalapos”, experimentalizmus-ellenes művészetszemlélettel, s volt elég bátorsága ahhoz, hogy ne hódoljon be a művészetpolitika manipulációinak (ne engedjen se a fenyegetésnek, se a csábításnak). S az ekkortájt eszmélő ifjabb generáció már magától értetődően úgy tekintett a folyóíratra, mint amelynél otthonra találhat. Az írárok kijuttatása persze továbbra is sok nehézségbe ütközött; s a hazai ügynökök, cenzorok árgus szemmel figyelték azt is, kinek a neve szerepel a lapban. Amiért természetesen retorzió járt: besúgók hada figyelte lépteiket. Útlevelekérelmüket többnyire elutasították; s ha mégis megkapták, de időközben bármilyen szabálytalanságot elkövettek, évekre bevonták – sokszor azt se tudták, miért (ehhez a problémakörhöz lásd: Győre Balázs: *Barátaim, akik besúgóim is voltak*; 1912; Szőnyei Tamás: *Titkos írás*; II. k. – *Tilosnak lenni és Mozgolódó világ* című fejezetek).

A 70-es évek végére felnőtt hazai kísérletező nemzedék (többségük már az 50-es évek szülötte) az *aczelos* kultúrpolitikai viszonyok között itthon egyáltalán nem jutott legális fórumhoz. Az előtte járó avantgárd generáció – undergroundba szorítva, „kitiltva” az irodalmi nyilvánosságból – nem nyújthatott segédkezet neki; a pártállami megbízottak kezén levő folyóiratstruktúra pedig, ha akarta, se tudta integrálni az új – „veszélyesnek” minősített – jelenségeket. Az egyetlen /engedélyezett/ ellenzékinak mondható lap, a *Mozgó Világ* (szerkesztik: Veress Miklós 1975-80; Kulin Ferenc, 1981-83) – érthető okokból – kevésbé volt nyitott az experimentális művészet irányában (volt elég baja anélkül is!). Veress Miklós ugyan, aki járt a Magyar Műhely-konferenciákra, közölt egy-két írást Erdély Miklósról, Hajas Tiborról, de a vizuális költészettől ő is elzárkózott. Zala Tibor, e generáció egyik reprezentánsa, az évtized végén keserű iróniával fogalmazta meg kényszerszülte közös ars poétikájukat (*Arctalan nemzedék, Életünk*, 1979/1). Belső támpontok és külső támogatás híján, nem látva orientációs pontokat maguk előtt, a „sehova-nem-tartozás” reménytelen érzésével keresték útjukat. Csak a *nem*-et ismerték; a tilalmi hálózat szövevényébe belegabalyodva az irodalmi élet kapujában toporogtak, bebocsátásra várva, mint Franz Kafka hőse *A Törvény kapujában*.

Az Írószövetségben belül a 70-es évek derekán szerveződött FIJAK ekkorra már székertáborokra kezdett bomlani; egy részüket kifejezetten a politika vonzotta magához. A fiatal írók lakitelki tanácskozásán (1979. május 18-19) még együtt voltak népnemzetiek

és liberálisok, konzervatívok és újitók – összesen mintegy 100-an; de természetesen sem a KISZ- sem a párttagokat nem hívták meg. Informátorok persze azért bőven akadtak ott is. A későbbiekben aztán egyre jobban kiéleződtek az ellentétek a különböző csoportosulások között. A '79-ben megalakuló *Fölőspéldány* csoport néhány tagja (Bernáth/y/ Sándor, Görög Athéna, Györe Balázs, El Kazovszkij, Kemenczky Judit, Kőbányai János, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre stb.), s a *Csütörtök Esti Társaság*ból Rácz Péter, Tábor Ádám, Temesi Ferenc, Zalán Tibor s még néhányan független irodalmi csoportot akartak létrehozni; ami természetesen a belügyi szervek szempontjából egy rendkívül veszélyes folyamat kezdetét jelezte – így minden eszközzel akadályozták őket, publikálásukat ellehetetlenítették. Ők válaszképp kifejezetten az avantgárd irányában keresték a kiutat a patthelyzetből. A 70-es évek végén írásaikat eljuttatták a Magyar Műhelyhez, az újvidéki Új Symposionhoz, s ha tehették, részt vettek a Műhely-találkozókon. *Vizuális és akusztikai* kísérleteik szinkronban voltak a Műhely ekkortájt zajló *szemiotikai* fordulatával; így csakhamar szoros kapcsolatokat építettek ki a párizsi művészekkel. Szilágyi Ákos és Szkárosi Endre – ekkor már ismert hangköltők! – a századeleji futurista-dadaista akusztikus költészeti hagyományt feltámasztva, mintegy felerősítették a Papp Tibor által a Műhelyben már korábban is honos fonikus költészet vonulatát; irodalmi koncerteket tartottak, s kapcsolatba léptek a különböző beat- polbeat-zenekarokkal, hogy szélesebb tömegeket is elérhessenek (minderről bővebben lásd: Szkárosi Endre: *Egy másik ember – Fölőspéldány, Műhelyek* című rész, 2011; a „mozgolódó” csoportosulások folyamatos megfigyeléséről: Szőnyi Tamás: *Titkos írás*, 2012; II. k. *Határátlépők, Élő és hamvába holt folyóiratok, Kötélhúzás, hasra és* című fejezetek).

Így tehát a 70-es évek végére jelentősen megerősödött a Magyar Műhely közép európai bázisa, s a megmerevedett sablonok ellen lázadó újabb nemzedék szinte teljesen az *alternatív* művészet irányában tájékozódott.

A 70/80-as évek fordulóján felvirágzó hazai /új/avantgárd történetéhez természetesen hozzátartoznak az egyre ismertebbé váló tabudöngető *alternatív pop- és művész-zenekarok* is, amelyek zene- és szöveg-együttessel a lázadás, a nonkonformizmus szellemiségét sugározták (*Art Deco, Bp. Service, Európa Kiadó, Matuska Silver Sound, Beatrice, Vágtázó Halottkémek* stb.). A Wilhelm András zeneesztéta köré szerveződött *Új Zenei Stúdió* (amely az egykori Kassák-körös Kurtág Györgyöt tekintette egyik Mesterének) már a 70-es évek derekán felvette a kapcsolatot a M.M. körével. Az 1980 tavaszán megalakuló A.E. BIZOTTSÁG (amelynek magját eredetileg a szentendrei Vajda Lajos Stúdió képzőművészei: Bernáth/y/ Sándor, fe Lugossy László, ef Zámbo István, Wahorn András alkották), Vaszlavik Gazember László vezetésével olyan átütő erejű együttesé nőtte ki magát, hogy jelentősebb koncertjeiken 10-15000 főnyi közönségük is volt. Ezek az együttesek „totális költészeti” színpadi koncertjeikkel a zenei és a képzőművé-

szeti alternatív kultúra jellegzetességeit próbálták ötvözni egymással (*Gesamtkunstwerk*). A rítus-szerű, közösségteremtő előadásmód segítségével előtérbe került a gesztusköltészet, a testbeszéd, a performansz-kultúra – azaz a szemiológiai dimenzió. A képzőművész- és zenész-performerek (a fentebb említettek mellett: El Kazovszkij, Kelényi Béla, Sárosi László, Szabados György, Szirtes János, Vető János stb.) a műfajhatárok feloldásával valóban egy olyasfajta összművészeti teljesítményt hoztak létre, amilyenről Kassák kezdettől fogva álmodott (erről bővebben: Székely: i.m. – *Zenefele, Konnektor* c. fejezetek). Szöveg- zene-akcióikkal mintegy megelőlegezték-előkészítették a 80-as évek végi művészeti *expanziót*.

Mindennek legfontosabb ösztönzője és ihletője természetesen továbbra is a párizsi Magyar Műhely volt. Elsősorban a publikálási lehetőség, a kreatív alkotói formák, a szövegirodalom áttételesebb nyelvi struktúrái vonzották oda a fiatalokat, valamint a nyugati művészettel való lépéstartás igénye. Nem akartak az itthoni légüres térben megfulladni, sem a politikával alkudozni (amire a korábbi nemzedékek rákényszerültek); megpróbálták tehát kijátszani a „tiltás” szabályait. Így mind több egészen fiatal alkotó neve bukkan fel a lap hasábjain (Balla Zsófia, Bari Károly, Györe Balázs, Molnár Miklós, Lipcsey Emőke, Petőcz András, Sziveri János, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Tábor Ádám, Tóth Gábor stb.) A 70-es évek végi M.M.-számok jórészt a vasfüggöny mögötti magyar fiatalok népes táborának szövegeivel telítődtek, s világosan kirajzolódott az a vonulat, amely a 60/70-es évek akcionizmusától a 80-as évek *szemiotikai* művészetéhez vezetett. A találkozókön komoly elméleti viták folytak a tradicionális és az alternatív művészet viszonyáról, az új médiumok (írásvetítő, videó, számítógép) bevonásáról az alkotó munkába.

4. „Nyitás a vizuális költészet felé” – a 80-as évek hazai új-avantgárdja, a Magyar Műhely hazai bázisának megteremtése

A Magyar Műhely szerkesztősége képviselőjében Bujdosó Alpár és Nagy Pál 1980. január 4-én mutatkoz/hat/tak be első ízben nyilvánosan a hazai közönség előtt a Fiatal Művészek Klubjában. A terem természetesen zsúfolásig megtelt; nemcsak érdeklődőkkel, hanem besúgókkal, civil rendőrökkel is. Könczöl Csaba (aki a KISZ KB részéről megnyitotta az estet) már nem támasztott nyíltan akadályokat a hazai közönséggel való eszmecsere elé. *A Magyar Műhely és a magyar művészeti kultúra* egységét hangoztatva örömmel nyugtázta, hogy „a Nyugaton élő magyarság talán legfontosabb és legismertebb irodalmi és művészeti folyóirata” végre a hazai nyilvánosság számára is hozzáférhető. Ugyanakkor némi rosszmájú csúsztatással máris megkísérelte eljelentékteleníteni a Magyar Műhely jövőbeni szerepét irodalmi életünk formálásában. Itthon nem lesz súlya a folyóiratnak – hangoztatja – hacsak „a steril esztétizálás helyett” fel nem veszi programjába „a potenciális magyar/országi/ olvasókat foglalkoztató ideológiai és politikai kérdések tárgyalását is”. A Műhely szerkesztői viszont épp ezeket a problémákat és a késhegyig menő politikai vitákat akarják elkerülni. Így – eredeti szándékuknak megfelelően – az esten bejelentik politikamentes régi-új programjukat: „Nyitás a vizuális költészet felé!”

Az 1980. május 29-június 1-i Marly-i konferencia (*A szöveg – elmélet – kreativitás*) a Magyar Műhely Munkaközössége további terveinek, a folyóirat hazai és külföldi kapcsolat-teremtési módjának megbeszélésével kezdődik. Szó esik arról is, hogyan tudná a M.M. – immár a hazai alkotó bázisra építve – intenzívebben bevonni a középeurópai magyar experimentális művészetet a kortárs világköltészet véráramába, és fellazítani a merev határokat a középeurópai és a nyugati avantgárd között (mint tette egykor Kassák a bécsi emigrációjában).

A találkozón folytatódik az eszmecsere a szemiotikai művészet mibenlétéről, a vizuális költészet sajátosságairól. Erdély Miklós vitaindító előadásában (*Tézisek az 1980-as Marly-i konferencia anyagához*) részint továbbgondolja Bujdosó – Megyik 1972-es téziseit *A semmi konstrukciójáról* (miszerint a műalkotás üres, *komplex jel*, amelynek számtalan jelöltje, azaz jelentése lehet), másrészt új szempontokat vet fel a vizuális költészettel kapcsolatban. A műalkotást *superjel*nek tekinti, amelyben gyakorta egymásnak ellentmondó jelentések is kódolva vannak, s ezek vagy kioltják, vagy erősítik egymást. Umberto Eco „nyitott mű”-elméletével (1962) egybehangzóan válaszol fel a *superjel* di-

namikus modelljét, sőt koncepciójába bizonyos vonatkozásokban Tamkó Sirató *Dimenzionista Kiáltványának* (1935) a *kozmosz* művészetre vonatkozó elképzeléseit is beépíti. Hangsúlyozza, hogy a szuperjel nem 'ábrázol', nem 'kifejez', csupán 'sugalmaz' bizonyos tartalmakat, s a kódolt tartalmakról a befogadó esetleg tudomást sem vesz, vagy akár tetszés szerinti tartalmakkal töltheti fel a művet. A többdimenziós komplex jel lehet ikonikus – index-szerű, avagy szimbolikus; az alkotó által „bekódolt” üzenetet azonban a befogadó a saját világképe – ízlése – előítéletei stb. alapján értelmezi. A vizuális költő – hangsúlyozza Erdély – a *nyelvi redukció* eszközeivel *konkrét* szemiotikai struktúrákat hoz létre, amelyek többféle nézőpontból, több irányból is szemlélhetők. A szövegelemek közti *viszonyhelyzet* olyan metaforikus konstellációkat teremt, amelyeket ki-kí a maga szubjektív diszpozíciói alapján értelmez/het/: mindenki más-más műveket tart a maga számára fontosnak. Ezért változik meg koronként egy-egy mű értelme, s válik esetleg jelentéktelenné a következő korszak számára. Az irodalmi kánonok tehát soha nem vég-értényesek! Az értékrend – Erdély Miklós szerint – személyes *döntés* kérdése: mindenki más és más műveket tart (a maga számára) fontosnak. Ezért nincs értelme egy-egy korban stílusdiktatúrát teremteni, egy-egy irányzatot monopolhelyzetbe juttatni (főleg nem adminisztratív eszközökkel!): az utókor úgyis más szempontok szerint minősít és szelektál. Rendszerint épp azok a művek az értékállóak, amelyek egy-egy adott korszak kánonjába nem illettek bele – egy másik korban azonban tiszta fénnel ragyognak fel. Erdély Miklós a művészt – aki *egoját* mintegy átengedi a természetfölötti erőnek – egy-értelműen *médiumnak* tekinti, hiszen olyan szellemi forrásokból táplálkozik, amelyek a hétköznapi megkötözöttség világából átemelik őt egy magasabb szférába, megtisztítva empirikus *énjét* a földi érdekek, érték- és mértékrendszerek salakjától. A maga részéről azokat az alkotókat becsüli, akik „hozzájárultak ahhoz, hogy a különböző művészinak nevezett tevékenységekben ne legyen semmi közös” (azaz a művek ne „egy-kaptafára” készüljenek – hiszen a mérce csakis az alkotói *szabadság* értékrendje lehet).

(Ma, az újabb korszakváltás idején, már világosan látszik: Erdélynek e tekintetben teljes mértékben igaza volt. Az akkori kánon aláhullott a semmibe – új kánonok vannak kialakulóban. Csak, sajnos, az avantgárd még ma sem nyerte el a szabadság-adta presztízsét: úgy látszik, soha nem jön el a kor, amelyben a független szellemiség, a kísérletező-kedv otthonra lelhet/ne/.)

A *Marly-i tézisek* természetesen heves vitát váltanak ki. A felkért hozzászólók (Petőfi S. János, Csúry Károly, Kassai György, Kibédy Varga Áron, Molnár Ferenc stb.) több ponton cáfolják vagy kiegészítik Erdély koncepcióját (a konferencia anyaga részben már a M.M. 1980. júniusi /60/61./ összevont számában megjelenik: Erdély *Tézisei*, Molnár Ferenc: *A vizuális esztétika néhány kérdése*, Pomogáts Béla: *A szöveg önállóságának elve és a magyar avantgárd hagyomány*). A 62-63-as (1981. márciusi) összevont számban

rendkívül gazdag vizuális anyag jelenik meg (a Műhely-triász és a „nyugatiak” – Határ Győző, Bakucz József, Kemenes-Géfin László, Horváth Elemér stb. – mellett már felvonnul a hazai „ifjú gárda” néhány tagja is kísérleti munkáival (Péntek Imre, Székely Ákos, Tubák Csaba, Zalán Tibor).

Az 1981-es hadersdorfi konferencián (július 2-5) tovább folytatódik a vita az elméleti kérdésekről; a hosszabb tanulmányok a M.M. 1981. júliusi /64./ számában kapnak helyet (Petőfi S. János: *Szöveg és jelentés*; Bernáth Árpád-Csúry Károly: *A 'lehetséges világok' szemantikájának irodalomelméleti relevanciája*; Kibédi Varga Áron: *Megjegyzések Erdély Miklós Téziseihez*, Hegyi Lóránd: *Az antiművészet pályái és Erdély Miklós helyzete*). Majd az 1983. júliusi /67./ számot egészében Erdély munkásságának szentelik. Beke László két írással is tiszteleg a Mester előtt (*Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély-monográfiához*, valamint *Erdély Partita* c. művének elemzése); Peternák Miklós, Kozma György elemzése ugyancsak a *Partitáról*; mások pedig az életmű egy-egy rétegét világítják át mélyebben (Tábor Ádám a *Kollapszus orv.*-ről; Enyedi Ildikó: *Fantáziafejllesztő gyakorlatok* – az Indigo csoport munkájáról ír). Néhányan személyes emlékeiket elevenítik fel (Perneczky Géza: *A ferde mennyország*; Baránszky László: *Az útinaplóból*, Halász András: *Közvetítés pohárban*).

Erdély Miklós – Kassák nyomán kialakított – ars poétikája szerint a költészet kemény, olykor kegyetlen *önszembenezés*. Mint „bányába”, a költő alászáll a psziché legmélyebb régióiba, hogy felszínre hozza a tudatalattiban lappangó, elfojtott érzés- és tudattartalmakat. „A művész: kutató” – vallja Rimbaud-val és Apollinaire-rel egybehangozva. „A bányamély őrmesterével kell szembeszállnia, hogy feltárhassa a rejtkehelyeket, szétfejttesse az egymásba csúszott rétegeket. A mélytudatban megbúvó aranyrögök – „a legbenső benső végyárai” – adhatnak csak hiteles képet az arche-rétegek, a 'közös emberi' léttapasztalatok valóságáról (*Váratlan kantáta*, *Víz és kő*, *Belső* c. szövegei). Komplex jeleiből (amorf geometriai alakzatok, vizuális piktogrammok, számjelek stb.) összeszót, tipográfiailag rendezett, versbenyomást keltő kompozícióiból a való világ meghökkenetően ironikus, olykor blaszfém képe bontakozik ki – ezzel a valósággal lehetetlen azonosulni; csakis elidegenítő módon lehet megközelíteni (*Perforált vers*, *Vetítés*, *Antiszempont*, *Furcsa zokogás*, *Molluszkulumok* stb.). Jel-típusú műveinek komplex képeiben a tudatalatti valóság összefüggő képrendje manifesztálódik; így azok többet árulnak el a művész belvilágáról, mintha hagyományos módon elmesélné az élményeit. Művei valóban „nyitottak”; az egyéni értelmezés számára sokféle lehetőséget kínálnak. A budapesti Fiala Művészek Klubjában a 70/80-as években rendszeresen tartott akcióprogramjai, konceptuális performanszai, amelyek a zen-buddhizmus transzcendentális meditációs gyakorlatára épültek, sok ifjú alkotót vonzottak köré.

A Németországban élő Petőfi S. János a nyelvész szemszögéből, tudósi precizitással

pontosítja, némileg kiegészíti Erdély fogalomhasználatát, hangsúlyozva, hogy a *Tézi-
sek* nem alkotnak összefüggő rendszert, inkább *kiáltvány*-jellegűek, így terminusai kissé
elnagyoltak. Amennyiben a műalkotás *valóban* jel, olyan, amelynek nincs közvetlen
jelentése (azaz: 'majdnem-üres'); avagy olyan *önkéntes* jel, amelynek lényege a hozzá-
rendelhető közvetett jelentés. „A közvetett jelentések számának növekedése egy állandó
közvetett jelentés elhalványodásához, elérvénytelenedéséhez, a művészet kiürüléséhez
vezet”. Petőfi S. megfogalmazásában tehát „a műalkotás olyan jelnek tekinthető, mely
a hozzárendelhető különféle (közvetett) jelentéseket egymás rovására erősíti fel, szapo-
rítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotás telítve van érvénytelenített (közvetett)
jelentésekkel”, s mint ilyen, *jelentéstaszító*ként működik – azaz megfosztja a művet az
állandó (közvetett) jelentéstől. Petőfi S. nem ért egyet azzal, hogy a befogadó *döntésére*
lenne bízva, mi a jó / rossz mű – persze az irodalomtörténeti kánonba valóban döntés
alapján kerülnek be a művek, de hosszabb távon mégiscsak kialakul valamiféle konszen-
zus a valódi értékek körül (ahogy Kant kifejezte: a „sensus communis” dönt a maradandó
értékek kérdésében).

A *szöveg* fogalmát is pontosan körülhatárolja Petőfi S.: „Szövegen – ahhoz, hogy a
modellt általánosan tudjuk használni – a természetes nyelvi elemek olyan konfiguráci-
óját értjük, amelytől sem szemantikai, sem szintaktikai jól formáltságot, sőt még egyér-
telmű lineáris elrendezettséget sem kívánunk meg”. Vagyis: „egy hagyományos értelem-
ben vett szöveget éppúgy szövegnek kell tekintenünk, mint valamely halandzsát, vagy
egy papírlapra tetszőleges elrendezésben felrakott betűket, vagy szó- és mondatöredé-
keket”. Az „értelem” terminust is igen tágan kell értelmeznünk: „már a szóhoz is több
értelmet rendelnek a különböző személyek, a szöveg esetében még inkább – de az eltérő
értelmezések is mindig tartalmaznak valami *közöset*. Ugyanez érvényes a korrelátumra
is. A jelentés az értelem és a korrelátum viszonyából képződik: van úgy, hogy nincs
értelme, de van korrelátuma – és fordítva. A *metaforikus* irodalmi szövegek esetében
a közvetlen és közvetett értelem, valamint a korrelátum viszonyát is vizsgálni kell. A
köznyelv: elsődleges modelláló rendszer; a szöveg viszont másodlagos: itt az áttételes,
közvetett tartalmak, korrelátumok a lényegesek. A játék (nyelvi játék) is másodlagos
modelláló rendszer: nyelvi törvényszerűségek rendszere.

Petőfi S. János tehát megalapozza az e korszakban egyre jobban hódító szöveg-elmé-
letet; az irodalmi mű „jelentésségét” négy különböző síkon vizsgálva (tematikai: *mi?*
– technikai: *hogyan?* – történelmi: a *szociális* és a *kulturális* környezet viszonylatában).
Egy-egy síkon belül az egymást kioltó jelentéviszonyokat a montázs-effektus hozza lét-
re – hangsúlyozza. A komplex jel a befogadóban a szabadság érzetét kelti, s a jelentés
hozzárendelése a műhöz a felfedezés, a kitalálás örömeivel jár: a befogadó is /társ/al-
kotónak érezheti magát. A jel-típusú művészet felszabadít: *közelebb hozza* egymáshoz

az *életet* és a *művészetet*. A műalkotás természetesen a világ dolgairól szól; de konkrét, közvetlen belemagyarázást nem tesz lehetővé.

Csúry Károly – a ’nyitott mű’ elméletével egybehangzóan – a műbe kódolt ’lehetséges világok’ többértelműségéről beszél, hangsúlyozva, hogy magában a nyelvben benne rejlik a szemantikai rétegzettség (homo- és szinonimák, többjelentésű szavak s azok konnotációs szférája stb.); így maguk a szemiotikai jelek is eleve jelentéssel telítettek. A műalkotásoknak elsősorban a létmegismerésben van fontos szerepük: belőlük egy fiktív valóság bomlik ki – s a hitt, a tudott, az elképzelt, az álmodott világok mindig többértelműek. A szemantikai interpretálás csakis e világokon belül lehetséges: egy logikailag ellentmondásmentes virtuális állapot leírására / megteremtésére irányul (amely lehetővé teszi mégis a való világban a tájékozódást). A ’lehetséges világok’ a komplex jelekben realizálódnak – bennük a különböző nézőpontok dinamikus összhangja érvényesül (mindegyikük egyenrangúan, egymással és egymás ellenében érvényesíti önmagát – amit a befogadó a saját lelki-gondolati diszpozíciói alapján értelmezhet). A szemiotikai művekhez ezért nem rendelhető állandó jelleggel egy meghatározott, végleges jelentés – hiszen virtuálisan több jelentésréteget tartalmaznak; s azok gyakorta ellentmondanak egymásnak. A jelkomplexumok a valóság lényegi, absztrakt összefüggéseire irányítják a figyelmet (nem pedig „tükrözik” a valóságot – mint azt a lukácsista esztétika hirdette). A befogadói interakció során mindig más és más rétegek kerülnek előtérbe; így természetesen a ’nyitott mű’ a szövegből kibontható ’lehetséges világok’ sokféleségét kínálja fel az értelmező számára. Maga a szövegvilág nem tartalmazza a ’lehetséges világok’ összes tartományát, de a szövegvilág háttérében feltárul a befogadó előtt egy jóval szélesebb valóság: a művet értelmezve, megkereshetjük az összefüggéseket a reális világgal, amiből pszichológiai, szociológiai stb. konzekvenciákat vonhatunk le. A szövegvilág úgy működik, mint a reális világ: ha már megismertük, képesek vagyunk tájékozódni benne, s megnyit/hat/ előttünk számos referenciális tartományt is. A szövegvilágból a ’lehetséges világokba’ különböző ismeretelméleti, logikai transzformációk segítségével juthatunk el, s ekkor felismerjük, hogy a szövegvilágban a ’reális’ világban is érvényes igazságok és normák sajátos módon mutatkoznak meg – egy virtuális világ létegyensúlyi állapotában. Az irodalmi művek csak e ’lehetséges világon’ belül értelmezhetők, s magának a befogadónak kell megkonstruálnia / újjáteremtenie ezt a világot. A befogadás tehát semmiképp sem lehet ’irányított’, és a mű szemantikai értelmezése sem lehet egységes. Vagyis a mű: *nyitott*.

Visszajutottunk tehát *A semmi konstrukciójához*: a művész képzeletében / tudatában lezajló folyamatok konceptuális megjelenítéséhez, a többdimenziós ’nyitott műhöz’, valamint Erdély Miklós felismeréséhez: a mű jó / rossz voltának értékelése: döntés kérdése. Valóban nem lehet – tehetjük hozzá – „egységes” és „örökérvényű” irodalomtörténetet

írni, s a legkiválóbbnak tartott műveket (életműveket is!) korszakonként újra kell értelmezni. Mert ugyanazon művek minden nemzedéknek (sőt minden egyes értelmezőnek) más-más arcukat mutatják.

Pomogáts Béla tanulmánya irodalomtörténeti vetületben, a Kassák-hagyomány szemszögéből vizsgálja „a szöveg önállóságának elvét”, felelevenítve a 20-as években az aradi *Genius*ban, a kolozsvári *Korunk*ban, a budapesti *Dokumentumban* és néhány más periodikában (*Kék madár*, *Diogenes*, *Magyar Írás* stb.) az „értelmetlen versek”-ről folyó vitát (*A homokóra madarai*). A Kassák-körhöz tartozó alkotók (Déry Tibor, Gáspár Endre, Franyó Zoltán, Komlós Aladár, Németh Andor s /ekkor még!/ Illyés is) beszéltek első ízben az „új vers” mágikus sugárzásáról, az embert gyökereiben átformáló erejéről; arról, hogy „az új költő egységbe fogja a lélek zilált szálait” és „új architektúrát teremt a romok helyén”. Illyés szerint „a költészet szociális hivatása az emberi lélek tudatalatti régióinak feltárása”; „a költő nem énekel az esőről, hanem esőt csinál”. Déry pedig azt hangsúlyozza, hogy „az új vers a képzelet irreális ugrásaira épül”; benne minden szó asszociációs centrum, amely mint mágnes vonzza maga köré a komplementer szavak sokaságát – új realitást teremtve. Szinte „belesodorja az olvasót abba a varázslatos világba, amelyet mágikus-bűvös szavaival életre kelt”. E felfogásban tehát a költő: médium, aki érzés- és tudatvilágán átszűrve élményeit, a világból érkező impulzusokat, maga teremti a formát (és nem kész formákba préseli bele mondandóját). Kassák szerint a mű jellegét, formáját elsődlegesen az alkotói világkép határozza meg; tehát minden egyes műnek sajátos, egyedi formarendje van – amelyet szuverén módon alakít a szerző; a befogadó pedig a maga világképe alapján értelmezi a műben megjelenített tapasztalati és élményanyagot. E korai vitában tehát már csírájában felismerhető a 'virtuális világok' alapfogolata. (Az elméleti vitákat a későbbiekben Bujdosó Alpár foglalta össze, kiegészítve saját felismeréseivel; in: *Avantgárd és irodalomelmélet – a M.M. párizsi, bécsi és magyarországi találkozóinak elméleti hozadéka*; M.M. 2000/2-3. sz. 113/114. p.)

Az 1980-as M.M.-konferencia voltaképpen beilleszthető az európai, sőt világszerte folyó szövegelméleti polémia folyamatába. 1981. április 25-27.-én a párizsi Goethe Intézetben szerveztek nyilvános tudományos ülésszakot *Szöveg és interpretáció* kérdéskörében, ahol a modern hermeneutika megalapozója, Hans-Georg Gadamer és a 70-es években felvirágzó dekonstrukciós filozófia kidolgozója, Jacques Derrida élénk dialógust folytatott egymással. Törekvéseik abban az értelemben közösek, hogy mindketten a metafizikus gondolkodásmód és nyelvszemlélet, a megértés nyelvtől független álláspontjának meghaladását célozzák; azonban a meghaladás útját-módját egymástól eltérő módon képzelik. A filozófiai hermeneutika a nyelvet a *megértés* egyetemes közegeként, *dialógusként* fogja fel: az értelmezés során a befogadó a szövegnek megfelelő nyelvet keresi/találja meg, megértve és kibontva a benne rejlő jelentéstartalmakat. A dekonstrukciónak ellenben nem célja a

szöveg értelmének keresése: dialógus helyett az írás (*écriture*) értelmet szétrobbantó aktu-
sának fontosságát hangsúlyozza. A jelentést differenciálnak, meghatározhatatlannak és
megkérdőjelezhetőnek tételezi; célja nem a szöveg igazságtartalmának keresése, hanem „a
teljes körű elbizonytalanítás”, „egy mindent átfogó és tagolatlan textualitás”, melyben az
alkotó és a befogadók sokasága közötti szakadék eltűnik – az értelmezés a szellem szabad
játékává válik. Vagyis ki-kí a bont ki a szövegből, amire bensőleg rezonál. Így az eltérő
interpretációk sorozata is /szubjektíve/ hiteles lehet – viszont objektíve érvényes, azaz
„egyedül helyes” értelmezés nem létezik (A dekonstrukció elméletéről lásd: Vilcsik Béla:
/Delkonstruktív irodalomtudomány/; M.M. 1995/95. sz.). A M.M. köréhez már ekkor
Derrida felfogása állt közelebb, s ezen a nyomvonalon haladt tovább – elsősorban Nagy
Pál elméleti munkásságában. A későbbiekben Bujdosó Alpár az elméleti vitákat összegező
visszatekintésében részletesen ismerteti az álláspontokat (avantgárd /és/ irodalomelmélet,
M.M. 2000/113-114. sz. – *A jel és a Művészetelmélet* c. fejezetek).

Az 1980-as konferencia bizonyos értelemben újra egy „korszakváltás” kezdete volt a
M.M. életében. Ekkor már az új technikai eszközök (médiumok) iránt is felerősödött az
érdeklődés a „műhelyesek” körében: az írásvetítő, a videó, a diapozitív / diaporáma, sőt
a számítógép is fontos segédeszközként szerepelt a vizuális művek, performanszok lét-
rehozásában. A M.M. 1981. márciusi /62-63./ számában megjelenő *Magyar avantgarde
művészeti kalendárium*ban /1978 májusától 1980 decembere végéig/ nem győzik felsor-
olni, mennyi rendezvényen, vizuális kiállításon, performansz-találkozóon szerepeltek a
M.M. köréhez tartozó alkotók (többek között Párizsban is: 1978 februárjában a Hotel
Salamon de Rothschild termeiben, 1979 júliusában pedig a Luxemburg-kert télikert-
jében állítottak ki a francia Ady – Bartók – József Attila album számára készült műve-
ikből; 1980 nyarán pedig Utrechtben, a d’atelier körével együtt). Az 1980-as marly-i
találkozó költészeti bemutatóinak gazdag vizuális anyaga is a szemiotikai költészet felvi-
rágzásáról tanúskodik (Bujdosó Alpár: *Vendéglövegek*, PI, *Korllátmeghazudtoló gyakor-
latok*; Nagy Pál: *accidentelle, négy miniatúra*; Papp Tibor: *Szóbálvány a vers, Töredékek,
Tördel ékek törd el ékek*; valamint az ifjú gárda képi fantáziái: Zalán Tibor: *Kísérletek
Síva háta mögött*, Cselényi Béla: *gép/vers* 8; Lipcsey Emőke: *Sziklarajzok*; Székely Ákos:
Versek, Péntek Imre: *Két vers*; Balázsovics Mihály betűmontázsa: *bevezetés a társaságba*
stb.). A ’81-es hadersdorfi találkozón már Petőcz András is részt vesz: itt mutatja be első
vizuális alkotásait, kollázsait, geometrikus kompozícióit, s felolvas Kassák konstruktí-
vista korszakához kapcsolódó verseiből. 1980-ban Sipos Gyula (kritikusi munkássága
elismeréseképp); 1981-ben pedig Molnár Gergely nyeri el a Kassák-díjat (*Naplók, álom-
leírások* c. vizuális kompozíciójával).

Mindezzel párhuzamosan a hangköltészeti kísérletek irányában is nyit a M.M. köre.

Papp Tibor 1980-ban meghívást kapott francia barátaitól a Polyphonix Fesztiválon való részvételre, amely a Centre Americain kultúrpalotában zajlott; ő egy diaporámával kombinált irodalmi performanszt mutatott be. A szervezetet költő- és műgyűjtő-barátja, J. Jacques Lebel alapította, aki már 1964-ben happening-fesztivált szervezett Párizsban, az éppen ott tartózkodó Ginsberggel, Corsoval, Gysinnel, Burroughs-szal együtt. Az első, 1979-es akusztikus költészeti találkozón J. Cohen költő-performer és B. Heidsieck vitte a prímet; ők, majd 1981-től J. Blaine, A. L. Rojouse és Papp Tibor alkották a vezetőséget. Csakhamar a világ minden tájáról csatlakoztak hozzájuk a neves experimentális alkotók. 1981-től már a Pompidou Központ adott teret a nemzetközi rendezvénynek; később aztán Milánóban, Rómában, Nápolyban, Marseilleben, Bourgesban, Liège-ben, a New York-i Modern Múzeumban, San Franciscóban stb. zajlottak a találkozók, amelyeken többszáz költő, zenész, performer vett részt rendszeresen – japánok, kínaiak, hollandok, skandinávok, marokkóiak, észak- és délamerikaiak vegyesen (köztük olyan „világmarkák”, mint Fr. Dufréne, A. Ginsberg, L. Ferlinghetti, H.M. Enzensberger, B. Heidsieck stb.). Papp Tibor – mint vezetőségi tag – a 80-as évek derekán már a vasfüggöny mögötti magyar művészeket is megpróbálta bevonni a Fesztivál munkájába – így Ladik Katalin, Szkárosi Endre, Tóth Gábor, majd Petőcz András, Tóth Gábor, Kelényi Béla stb. is (a Párizsi Magyar Intézeten keresztül) meghívást kaptak a találkozókra.

A Magyar Műhely erőteljes nyitása a vizuális és akusztikus irodalom felé meglehetősen heves vitákat váltott ki még a nyugati emigrációban élő törzstagok körében is. A szemiotikai típusú avantgárd előretörésében többen a politikai szókimondás korlátozására irányuló törekvést látták. Így az Amerikában élő –s kezdettől a Műhely köréhez tartozó – három jelentős költő (Horváth Elemér, Kemenes-Géfin László, Vitéz György) már a 70-es évek végén egy eltérő típusú irodalmi csoportosulás létrehozásán fáradozott, amelyhez csakhamar Bakucz József is csatlakozott – majd Horváth Elemér kiválása után András Sándor, később Baránszky László is az új lap mellé állt. 1981-ben alapították meg Marylandben az ARCANUM című folyóiratot „a szabad magyar irodalom” és a politikai szókimondás védelmében (a lapnak – anyagiak híján – mindössze 12 száma jelent meg: 7 még Marylandben, a többi már itthon, Pécsen, 1989-96 között). A „arcanisták” is avantgárdként definiálják önmagukat, s hangsúlyozzák, hogy a lap „a tabuszövevény áthasítására” jött létre, „a politikai – prűderiai – nacionalista – vallási cenzúrák és öncenzúrák, a tekintélytisztelet ellenében”. A Magyar Műhelytől való elhatárolódásukat maguk a szerkesztők nagyjából azonosan indokolják az Erdélyi Erzsébet – Nobel Iván-készítette interjúkban. András Sándor emlékezése szerint „a Magyar Műhely nagyon apolitikus lett. Felvetődött bennünk, hogy csináljunk egy folyóiratot, amelyben azt mondhatjuk ki, amit akarunk”. Az avantgárd fogalmán ők nem „élcsapatot”, nem is magatartást értenek; inkább valamiféle új alternatívát a hagyomá-

nyos vershez képest: „nálunk lényegesek a mítoszok és a mitikus gondolkodásmód”. A vizuális irodalom favorizálását merev dogmának tartották; nem vetették el a tipográfiai megformáltság lehetőségét, de nem akartak a pusztán formai játékosság körében maradni (vö: Erdélyi E. – Nobel I.: *De azért itthon maradni...* 1994; 142-143. p.). Kemenes Géfin László pedig azt hangsúlyozza: „Nagyon fontos volt számunkra, hogy olyan dolgokat közölhessünk, amiket mások nem hoznának le tőlünk. Éreztük, hogy egy másfajta avantgárd és másfajta csoportosulás is lehetséges, és ennek akartunk fórumot biztosítani” (u.o. 21. p.). Vitéz György pedig azt emelte ki, hogy „az ARCANUM nem a Magyar Műhely ellenében jött létre, hanem inkább annak kiegészítésére”. 1979-ben az amerikai csoport szinte minden tagjának a neve fönnt volt még a M.M. Munkaközösségének listáján – s csak ez után kezdtek eltávolodni a laptól. Olyan avantgárd folyóiratot akartak létrehozni, amely kevésbé ragaszkodik „a szigorú szemiotikai és dekonstrukciós elvekhez, nem tart mindent ’metafizikának’, aminek hétköznapi értelme van” (*Tiszatáj*, 1995/5. sz.).

Az „arcanisták” is figyeltek a hazai fiatalokra, közöltek tőlük, és folyamatosan szemlézték a magyar irodalomnak azt a rétegét, amely hazai berkekben ekkoriban a tiltott-tűrt határmezsgyén állt (Esterházy Péter, Hajnóczy Péter, Csalog Zsolt, Géczi János, Garaczi László, Marno János, Molnár Miklós, Parti Nagy Lajos, Petri György, Péntek Imre, Polcz Alain, Oravecz Imre, Sebeők János, Temesi Ferenc, Tolnai Ottó, Zalán Tibor stb. írásait közlik). Ugyanakkor meg-megcsipkedték a hazai kritikusokat, irodalomtörténészeket, mert a legjelentősebb műveket szándékosan félreértik / félreértelmezik. Talán ez az éles hangvétel is oka volt annak, hogy a hazai kritika még kevésbé vett tudomást az ARCANUM-ról, mint a Magyar Műhelyről – s ha mégis, akkor mint „ízléstelen és igazságtalan” folyóiratot emlegették. Ennek ellenére, az „arkanisták” /is/ népszerűek voltak a hazai fiatal alkotók körében, s sokan éppen „tabu-nélküliségük”, szabad szókimondásuk miatt vonzódtak hozzájuk (erről részletesebben: /Tom/Kiss Tamás OTDK-dolgozata: *ARCANUM non coronat*, ELTE Tanárképző Kar, 1999.). A szerző konklúziója: „Az érdekektől mentes szabad írásművészet képviselőjeként az ARCANUM komoly úttörő munkát végzett, amely nélkül szegényebb lenne a magyar irodalom”.

Mintha itthon is enyhült volna némileg a légkör: az *Életünk* folyóirat szerkesztője, Pete György nyitni próbált a M.M. felé: 1981. január 5.-én Szombathelyen rendezhetik az első multimediális költészeti bemutatót. Bujdosó Alpár személyesen jelen van; de Nagy Pál és Papp Tibor munkái is szerepelnek a repertoáron. 1982. április 15.-én a Kossuth Klubban a nyugati magyar költők ez évben megjelent antológiájának (*Vándorének*) bemutatkozó estjén a Műhely-triász viszont már nagy sikert arat. Az estet Béládi Miklós, az antológia szerkesztője vezeti be; majd záróakkordként ugyanő Pomogáts Bélával beszélget a nyugati magyar irodalomról, a vizuális költészetről, az ’érthetőség’

kérdéséről. Az esten nagyon sok hazai fiatal költő is jelen van, akik egyre szorosabban zárkóznak fel a M.M. köré.

Az 1982-es Marly-i konferencián (május 28-30) a Műhely-találkozók 10. évfordulóját ünneplik. Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor az első napon értékeli a lapalapítástól eltelt 20 esztendő eredményeit; a résztvevők a délutáni-esti költészeti bemutatókon szerepelnek közös és egyéni alkotásaikkal, performanszaikkal. A második napon pedig a hazai irodalmi életről, a hazai irodalomtörténetírás és kritika torzulásairól folyik az eszmecsere (Bujdosó Alpár: *Az irodalomtörténetről, mint a magyar irodalom önszemléletének tükréről*; Nagy Pál: *Kortárs eszmei, irodalmi áramlatok és a mai magyar irodalom*; Papp Tibor: *Az élő magyar irodalom szerkezete és értékrendje* – a tanulmányok a M.M. 1984. augusztusi /69./ számában jelennek meg). Felkért hozzászólók: Béládi Miklós, Pomogáts Béla, akik jórészt a Kossuth Klubban elhangzott gondolataikat mondják el. Ez év Kassák-díjasa: Hegyi Loránd, aki modern képzőművészeti íásaival nagyban hozzájárult a szemiotikai művészet elméleti problémáinak tisztázásához.

Előadásában Bujdosó Alpár erősen ironikus felhanggal szól a Lukács György-féle voluntarista-romantikus „tükrözés-elméletéről”, amely szerint a társadalmi-történelmi tudat-tartalmak határozzák meg a műalkotás tartalmát és formáját, ezek konkrét, dialektikus összefüggésrendjét. Úgy véli: Lukács Arisztotelész mimézis- elméletére épülő esztétikája sok ponton egyezik a két világháború közötti irodalomszemléletet meghatározó Horváth Jánoséval – s a magyar művészeti gondolkodás még mindig e körben mozog. Mindkettejük látóköréből kiestek a XX. század nagy írói teljesítményei (Joyce, Kafka, Eliot, Szentkuthy, Musil stb. művei), nem is beszélve az avantgárdról. Lukács Kassák képverseit, sőt Babits, Weöres, Pilinszky és a betiltott újhordasok alkotásait is a „polgári dekadencia termékeinek” tartja, s minden formakísérletet a dehumanizáció körébe sorol. Az igazságot azonban – véli Bujdosó – e kérdésben Örkény István fogalmazta meg: „hiába rajongok Arany Jánosért, sajnos, Adynak lett igaza, s Dosztojevszkijnek, Kafkának, Lautréamontnak, azoknak hát, akik a valóságból a képzeletbe emigráltak. /.../ A régi, klasszikus, harmóniára törő, leíró ábrázolás elvesztette érvényességét, hatásosságát ebben a korban” – „a modern művészet is egy grádics az ember önállósodásában, a szellemi nagykorúsodás kapuja”, hiszen „a valóság hagyományos képének megtagadása árán /.../ töri az utat, csinálja a jövőt”. Bujdosó a hazai hagyományos értékrenddel a Kassák-kör 20-as évekbeli – a kortárs világművészet felé nyitott – értékrendjét állítja szembe: a MA szerzői között volt Apollinaire, Cendrars, K.Schwitters, H.Arpa, Prampolini, Archipenko, I.Goll, Marinetti, Chagall, T.Tzara, Eluard, Borges, Cocteau, Man Ray, El Lisitzky, Mondrian, Tatlin, Leger, Gropius, Moholy-Nagy, Malevics, Rodcsenko, Ozenfant, Gabo, stb. És itt kezdte pályafutását Uitz Béla, Mácza János, Barta Sándor, Szélpál Árpád, Bortnyik Sándor, Déry Tibor és Illyés Gyula is. Bujdosó maliciózan teszi

hozzá: „Biztos akad köztük, akiről a magyar kulturális köztudat ma sem tud”. Viszont a M.M. köre Kassák – Szentkuthy – József Attila – Weöres Sándor nyomvonalán halad; s szerencsére, a Magyarországon uralkodó trenddel szemben Béládi Miklós – Pomogáts Béla – Beke László – Erdély Miklós, s többen a határon túli irodalomtörténészek közül is (Bori Imre – Koncsol László – Méliusz József – Czigány Lóránt – Sipos Gyula stb.) a kassáki művészetszemlélet megértői és továbbvivői.

Nagy Pál is leszögezi előadásában: a művészet nem tükrözi, és nem is alakítja a valóságot – ennél sokkal bonyolultabb a valóság és az irodalom egymáshoz való viszonya. A jelenkori szövegelméleti, szövegnyelvészeti iskolák követői egzaktabb, tudományos módszerekkel próbálják vizsgálni az eszmeáramlatok és a művészet kölcsönhatását, kapcsolatukat, amely soha nem hierarchikus – lévén mindkettő öntörvényű tényező. Ha ezt nem fogadjuk el, akkor a „visszatükrözés” – „realizmus” – „l’art pour l’art” stb. terminusok holtvágányára jutunk. A mai magyar irodalomban évtizedek óta korszerűtlen, ma már túlhaladott irodalomelmélet és konzervatív közízlés uralkodik, s a kritika ezt szolgálja, sőt kiszolgálja. Az irodalom még mindig „sorsát keresi”, ahelyett, hogy a kifejezés új lehetőségeit kutatná. Elismeri, hogy az irodalom, a művészet mindig szorosban kapcsolódott kora filozófiai gondolkodásához; csakhogy már nem (azaz már a 80-as években sem!) a marxizmus az irányadó – hangsúlyozza.. A mai művészetre az egzisztencializmus, a strukturalizmus, a generatív nyelvészet, a hermeneutika hatott elsősorban; azóta a művészet funkciójáról se gondolkodhatunk Gadamer, Habermas, Feyerabend, Derrida stb. nézeteinek ismerete nélkül. Korunk létszemléletét Kirkegaard – Freud – Jung – Worringer – Wittgenstein – Bergson – B. Russel – Lacan stb, kommunikációelméletét pedig Neumann János, Bense, Ashby, Allport stb. határozta meg. A centrifugális erőként jelentkező, egymást váltó izmusok után a centripetális erő, a mindent összefogás igénye a strukturalizmusban öltött testet; a jelenkori nyugati magyar irodalom legjobbjai e közegben élnek és alkotnak. A technikai eszközökhöz is jó a viszonyuk: a TV, a videó, a számítógép, a vetítógépek, hangtornyok és hangfalak – mint kultúraformáló eszközök – megkönnyítik számukra a befogadókkaal való interakciót. Ők tehát másként kommunikálnak az olvasóval, mint a hagyományos alkotók. S ha a vassfüggönyön belül is akad néhány újító (mint pl. Cselényi László, Erdély Miklós, Mésszöly Miklós, Oravecz Imre, Tandori Dezső, Tolnai Ottó stb.), nem lehet marginalizálni őket csak azért, mert „nem illenek” bele alkotásaik a hazai elvárásrendszerbe. Nagy Pál Cselényi László *Kréta kör* (1978-as), valamint Bakucz József *Napfogyatkozás* (1968-as) kötetének néhány versét elemzi, mint a korszerűség, az újító kedv és a ’nyitott mű’ kiemelkedő példáit.

Papp Tibor elszomorító képet fest a hazai irodalmi életéről – amiben az a legszomorúbb, hogy mindmáig érvényesek megállapításai. Nehezményezi, hogy az irodalmi élet

mozgatórugói, elméletként is felfogható belső törvényei – akárcsak a szokásjog – „íratlan csúsznak át az élő félmúltból az örökös jelenbe”. A mai magyar szerzők nemigen szeretik bogozgatni az irodalmi értékrendet, „arról meg különösen ritkán esik szó, hogy más irodalmak felől nézve vajon milyen lehet a magyar irodalom értékrendje”. Ennek ellenére „az értékrend szüntelenül jelen van, ágál és izgat az irodalmi életben, különböző ’listák’ keringenek vele kapcsolatban”. A *hivatalos* és a *nemhivatalos* értékrend nyilvánosan és elfogadottan van jelen; mellettük azonban szinte észrevétlenül meghúzódik egy harmadik is: a *hívatlanoké*. A *hivatalos* értékrendet természetesen mindenkor az irodalmon kívüli, hatalmi-politikai, ideológiai szempontok – érdekek – határozzák meg, rendkívül konzervatív („a magyar szellem folytonossága”, a „hagyomány”, „közösségi felelősségtudat” stb. a legfontosabbak a számára, látszólag, persze, mert valójában csak a politikai loyális). Jelen pillanatban a ’népiek’ és a hatalom kiegyezése zajlik: a politikai legitimáció érdekében a népiek csoportja (kitüntetéssel, elismerésekkel) a leginkább megnyerhetőnek tűnik a hatalom számára. A *nemhivatalos* értékrendet a/z irodalom/politikai hatalomtól mentes, többnyire közmegebecsülésnek örvendő írókat, kritikusokat, irodalomtörténészeket és tájékozott olvasóközönséget egybefogó közösség véleménye, a műveket, az írói oeuvre-ket övező megebecsülése alakítja. A *nemhivatalos* értékrend alapvető kritériumai azonban szinte a század eleje óta változatlanok: már az Ady-lírárt „korcsnak” nevezte Beöthy Zsolt; Kassák és a MA-kör, József Attila költészete és általában az avantgárd alkotók végig az egész századon át háttérbe voltak szorítva. Maga a *nemhivatalos* közvélemény is meglehetősen belterjes szemléletű: mindenkor idegenkedett a formai és nyelvi újítástól, a tabunak minősített szavakat, témákat, az intellektuális játékot pedig kifejezetten elítélte, elítéli. Ezekkel szemben a *hívatlanok* viszonyítási pontjai többnyire függetlenek a magyar irodalom helyzeti adottságaitól. Nekik az irodalom „szellemi kihívások sorozata” – ők Kassákot, Szentkuthyt, Weörest, Határ Győzőt, Mészöly Miklóst, Erdély Miklóst, Tolnai Ottót, Tandori Dezsőt, Szentjóbgy Tamást, Szombathy Bálintot, Ladik Katalint, az experimentális irodalmat emelnék az élre, s mindenképpen nagyobb teret engednének a nyugati és a határon túli költészetnek. Ugyanakkor nyitottak a hazai *nemhivatalos* értékrend és a müncheni Új Látóhatár legjobbjai felé is. Ők a folyóiratok közül a Magyar Műhelyt, az Új Symposiont, az Új Látóhatárt s a Mozgó Világot helyezik a csúcsra.

Papp Tibor szól még a hazai könyvkiadás és a folyóiratok erős cenzúrázásáról, a PEN Club és az Írószövetség központi irányításáról, a nyugati könyvek visszatartásáról, a FIJAK körül folyó vitákról, s nehezményezi, hogy az erőskező, már-már diktatórikus kultúrpolitika mindent a hivatalos értékrend szolgálatába állít. A József Attila- és a Kosuth-díj például teljesen annak a függvénye; a *nem-hivatalos* értékrendet a Graves-díj (1970), 1975 óta a Füst Milán-jutalom fejezi ki; a *hívatlanok* pedig a Kassák-díjat ala-

pítozták a maguk értékrendjének képviselőtőre. A hivatalos közvéleményben viszont ez utóbbinak semmi értéke sincs.

Az összejevétel záróakkordja Béládi Miklós és Pomogáts Béla válasza az elhangzott felvetésekre, majd az ezt követő, meglehetősen éles polémia. A két hazai irodalomtörténész szerint az előadások „avantgárd kiáltványként”, s nem megalapozott irodalomtörténeti tényként értékelhetők. Egyébként már a magyarországi irodalomtörténetírás is engedékenyebb lett a formaújítás kérdésében – hangoztatják – s tartalmi vonatkozásban is csupán ahhoz ragaszkodik, hogy a korszerű irodalomnak „mindig az adott valóság legaktuálisabb, leginkább megoldásra váró problémáit kell művészi igényel kifejeznie – mindegy, milyen formában”. Viszont az avantgárdot továbbra is történeti képződménynek, adott korszak stílusirányzatának tekintik, nem pedig magatartásformának, főleg nem „örök avantgárdnak”, mint a műhelyesek. A honi irodalomkritika – szerintük – egyre inkább az értékes művek ismertetésére koncentrál. Igyekszik minél nagyobb figyelmet szentelni a formabontó törekvéseknek is.

A kibontakozó vitát a jelenlevő Derék Pál és Szajbély Mihály a későbbiekben – mintegy „igazságot tevő” harmadikként – így értékeli: valójában a hazai irodalomtörténetírás szemléletmódja a 60-as évek vitái nyomán sem változott meg, az elmúlt 20 évben is a „haladó hagyományok” számbavételét tartotta legfőbb feladatának. A Műhely tehát fontos problémát vetett fel – azonban csupán kiáltvány- szinten; és az is nyilvánvaló, hogy elsősorban azért küzdenek, hogy Magyarországon az ő tevékenységüket is elismerjék, értékeljék. „Tisztán kell látnunk ugyanakkor, hogy mindez nem csupán az avantgárd speciális, hanem az egész *nyugati* magyar irodalom egyetemes problémája. /.../ A Műhely elsőként ismerte fel a hazai irodalmi-kulturális élettel való kapcsolattartás fontosságát” – már a 60-as évek elején, „amikor ez a nyugati magyar emigráció többségének szemében még árulásnak számított. /.../ Mindent összevetve: a Magyar Műhely szerkesztőinek és Munkaközösségének komoly része van a magyarországi kultúrpolitika és a nyugati magyar irodalom egyelőre még bizonytalanokodó és szaggatott párbeszéde megindulásában” (*Műhely-találkozó Marlyban*; M.M. 1984/69. sz.).

A hazai kultúrpolitikai irányítás számára azonban korántsem tűnik pozitívumnak ez a közeledés: a Műcsarnokban a Nyugaton élő képzőművészek, vizuális költők alkotásaiból rendezett *Tisztelet a szülőföldnek* c. kiállításon (1982. december 17 – 1983. január 30) a M.M. köre a *Képek és diverzánsok* kategóriába kerül. Hát itt tartunk ekkor még! Aki nyilvánosan hangoztatja nézeteit (még ha külföldön is!), azonnal retorzióban részesül. Talán azért, hogy az ifjabb nemzedékeket visszariasszák a nonkonformista magatartás követésétől. Ezt igazolják az elkövetkező évek irodalompolitikai eseményei is, amelyek a hazai avantgárd jelenségek elfojtására irányulnak. *Elben* lehet, hogy „eltúrte”

már néhány irodalomtörténész a formaújítást és az avantgárd szellemiséget – de a gyakorlatban, sajnos, ekkor még tűzzel-vassal irtották.

Petőcz András, aki első ízben – érettségi után, mint magános turista – 1980 nyarán kereste fel Párizsban Papp Tibort, így idézi fel önmaga és nemzedéke ekkori életérzését: „A mi nemzedékünk tudatában egyszerre volt jelen a Nyugat nagyszerűsége, Ady és József Attila súlya, s emellett a kassági avantgárd lázadás és a 70-es években megismert beat költészet, Ginsberg, Corso, Kerouac jelentősége és a beat, a pop mint életforma, a Woodstock-szimbolizálta lázadás, amiről persze alig tudhattunk valamit”. A művészi lázadás a hazai kultúrpolitikai viszonyok között a legnagyobb bűnnek számított. Így az – „miután a nyílt beszéd és a nyílt akció végképp lehetetlenné vált – rejtettebb síkra transzponálódott: a ’képes beszéd’, azaz a vizuális és a konkrét költészet köntösét öltötte magára. Az adminisztratív úton lefojtott, felszín alatti lázadásból elementáris erővel tört elő az avantgárd irodalom Magyarországon. /.../ A 80-as évek avantgárdja szerves belső fejlődés eredménye – ugyanakkor a Magyar Műhely támogatása nélkül nem bontakozhatott volna ki. A Magyar Műhelyben megjelenni minden magát progresszívnek tekintő szerző számára megtiszteltetés volt”. Petőcz utólag úgy értékeli e korszakot: itt és ekkor voltaképpen „egy irodalmi rendszerváltoztató folyamat” kezdődött el már akkor, amikor még politikai rendszer-változtatásról álmodni sem lehetett, nemhogy beszélni róla (P.A.: *Szubjektív jegyzet a 80-as évek magyar irodalmáról, költészetéről*, in: *Idegenként, Európában*, 1997; 96/106. p.; valamint: *Kiáltás és jel – Pályakép a 80-as évekből*; M.M.151. sz. 2009/2).

„Az 1980-as év már jelentős változásokat hozott, amelyek óhatatlanul befolyásolták szemléletünket – folytatja Petőcz az emlékidézést. – Elsősorban a politikai nyitás lehetőségére gondolok, arra, hogy a lengyelországi események igen nagy hatással voltak a diákokra. Ebben az évben nyílt meg a szamizdat-butik Rajk László belvárosi lakásán; eljött a Bölcsészkarra Ginsberg, hogy a beatről, a szabad versről, a szabad vers lélegzetéről beszéljen nekünk, és ekkor már zajlott a József Attila Kör körüli hercehurca; a JAK-füzetek megjelentetésének gondolata is felmerült. Nagyon is eseménydús volt tehát a 80-as évek legeleje a mi számunkra, számos politikai jellegű dologba is belekeveredtünk” (pl. „a függetlenek békemozgalma”, a nem veszélytelen március 15-ei felvonulások stb.). Érthető tehát, hogy a művészetben az alternativizmus felé fordultak; jöllehet, tudták a náluk idősebbektől, hogy underground helyzetükből nem lesz lehetőségük kitörni, hacsak valami változás nem történik. „Ösztönösen éreztük, hogy a politikai egysíkúság elleni harc megfelelője a művészetben és a költészetben a sokszínűség, a másság megjelenése” (*Szubjektív jegyzet...* in: i.m. 96-103. p.).

Az 1980 nyarán tett párizsi utazás sorsdöntő esemény volt Petőcz életében. Bő 30

év távlatából így tekint vissza a Papp Tiborral való találkozásra: „Életem meghatározó találkozása volt ez. Találkoztam egy íróval, aki nem hűvösen, mereven, görcsösen fogadott, hanem közvetlenül és mint egyenrangú partner beszélt velem. Valahogy minden más volt ebben a beszélgetésben, mint amihez itthon kellett hozzászoknom a legkülönbözőbb szerkesztőségekben”. Már ekkor lapindításra készült ő is a Bölcsészkaron; Papp Tibor a szerkesztésre vonatkozóan tanácsokkal látta el. „Emlékszem, megújulva, felfrissülve jöttem el tőle. Azzal a biztos tudással, hogy igen, hamarosan elküldöm Tibornak azt a lapot, amit én szerkeszték. *A Jelenlétet*” (P.A.: *Néhány szó Papp Tiborról, Parnasszus*, 2014/4. sz.- Tél).

Az egykori bölcsészkar folyóirat, a *Jelenlét* (1972-76; szerk.: Sárándi József, Csaplár Vilmos, majd Kulin Ferenc, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre) számait átlapozva, már 1981 tavaszán toborozta is a szerzőgárdát. Ugyanez év őszén (Csűrös Miklós tanár közre-működésével) újraindította a lapot, nemzedéki fórumnak szánva (munkatársak: Császár László, Kukorelly Endre, Sziládi Zoltán). „Olyan avantgárd, modern törekvéseknek akartunk teret adni, amelyeknek hazai hiánya akkor már kifejezetten bántó volt – emlékezik az indulásra. – Természetes volt számomra, hogy a Magyar Műhellyel keressem meg a kapcsolatot, mert ezt a fórumot éreztem egy megváltozott légkörben az egyetlen igazán progresszív fórumnak” (*Örökös Magyar Műhely-nosztalgia 2*; 2012. május– a Magyar Műhely 50.évfordulóján elhangzott előadás; in: M.M. 161. sz.). Az avantgárd kontinuitásra és Kassák lapalapítási elszántságára „rárímelve” Petőcz itt teszi közzé A TETT hajdani 12-pontos akció-programját (1916/10. sz.).

A Magyar Műhelyhez való kapcsolódásuk bizonyítékeképpen a 2. /9./ számban Bujdosó Alpárral készít interjút a *vizuális* költészetről; amelyben Bujdosó kifejti, hogy a magyar irodalom mindig is pluralisztikus volt; a formakísérletekkel, a vizualitással korábbi évszázadokban is éltek a költők. A XX. században meg kiváltképp. „Kassáknak, Tamkónak, Weöresnek van egy sereg vizuális munkája, de még Pilinszky és a prózaíró Mészöly esetében is felmerülhet a kérdés: műve egy írott rajz vagy egy rajzolt írás?” Ugyanakkor – hangsúlyozza Bujdosó – a magyar ízlés- és formarendszer az utóbbi évtizedekben mintha megbicsaklott volna: félreállítják, háttérbe szorítják mindazokat, akik nem vetik alá magukat a közízlésnek és a politikai elvárásoknak. Pedig „a vizualitás nem a papíron, hanem a tudatban jelenik meg”, így ezt a sajátos alkotásmódot nem lehet adminisztratív törölni, hiába is próbálják. A látható nyelvi költészet éppúgy értelmezhető, megfejtethető, mint a hagyományos; sőt: a forma szuggesztivitása meg is könnyíti az értelmezést. Bujdosó nyomatékosan kiemeli: „Nem képzőművészek hanem költők, írók vagyunk. /.../ Mondanivalónk hordozója elsősorban a szöveg, a képi elem ennek csupán alárendeltje, kiegészítője”; de a befogadó első pillanatban mégis mint képhez közelít hozzá, így vizuális appercepciója már a szöveg olvasásának kezdetén kialakul. A

hatás tehát szuggesztívebb, erőteljesebb lesz”. Bujdosó szerint a performansz is a vizualitás útján hat elsődlegesen a befogadóra. A látványelemek – kiegészülve a mozgás dinamizmusával és a hanghatásokkal – „több irányú odafigyelést kívánnak, és intenzívebb gondolati munkára inspirálják a nézőt”.

Az ifjabb nemzedéket sem lehetett már diktátumokkal arra kényszeríteni, hogy ne ezen az úton induljon tovább. „Kassák keménysége, örökös szembenállása és dinamikus művészetszemlélete /.../ példa és elérendő cél lett számunkra” – emlékezik Petőcz indulásuk éveire. „A 70/80-as évek fordulójának művészeti változásaiban Kassák neve kapta a főszerepet, mint az egyetlen olyan alkotóé, aki képes volt egész életében megőrizni valódi szuverenitását, tisztaságát, kívülállását, lázadó attitűdjét. /.../ Az akkori fiatal írók a szabadság lélegzetét fedezték fel az avantgárd szabad versben, a lázadás lehetőségét ismerték fel a kassáki tipográfiai költészet újraélesztésében, a világosabb gondolkodás perspektíváját látták Kassák következetességében és konstruktivista festészetében” (Petőcz A.: *Tisztelet Kassák Lajosnak*; in: *Idegenként Európában*, 1997; 207. p.).

Petőcz András 1982 nyarán a Marly-i konferencián már meghívott vendégként szerepelt, Beke Lászlóval, Erdély Miklóssal, Pomogáts Bélával együtt. Valóban fellélegzett, amint megérezte „a szabadság és összetartozás” felemelő érzését odakint. „Lenyűgöző volt látni *igazi* irodalmi szerkesztőt a sok hazai szerkesztőségi hivatalnok után, érezni, hogy egy lapnak *arculata* van, miközben itthon csak stílustalan, arc nélküli folyóiratok jelenhettek meg, ha voltak is kivételek, azok is csak pártengedéllyel működhettek”. Az örökös itthonmaradás szorongató érzését, a bezártság tudatát a kintlét legalább egy időre feloldotta (*Utazások Európában*; in: *Idegenként...* 5/6. p.).

Petőcz csakhamar generációja egyik legjelentősebb szervezőjeként s költői reprezentánsaként válik ismertté, s a Magyar Műhely hazai estjeinek koordinációjában is szerepet vállal, fontosnak tartva, hogy az európai horizontot megismerjék nemzedéktársai (akik bizonyos értelemben támaszt, hivatkozási alapot találtak a Műhely körében saját kísérleti költészetük kibontakoztatásához). A *Jelenlét* kritikai hangja az idők folyamán még inkább felerősödik. A 3. /10./ és a 4-5. /11-12./, valamint a 6. /13./ számokban fontos tanulmányok jelzik, hogy e nemzedék komolyan veszi saját jövőbeni szerepét az irodalmi (és netán társadalmi) rendszerváltásban (Rainer M. János 3-részes tanulmánya: *Kulturális és ideológiai viták – az Irodalmi Újság, 1953-56*). Nem véletlen, hogy a *Jelenlét*-ben publikálók zöme (Balla D.Károly, Becher Iván, Garaczi László, Hekerle László, Kukorelly Endre, Kardos Tibor, Márton László, Nagy Attila Kristóf, Rainer M. János, Szentiványi István, Sükösd Miklós, Szabó János, Sziládi Zoltán, Székely Ákos, Szokolay Zoltán, Turczy István stb.) később az irodalmi és/vagy a politikai életben nevet szerzett magának. Sajnos, mint mindenütt, köztük is akadt titkos informátor („Havasi Zoltán” fedőnéven, akinek több csoportra is kiterjedő, ártó tevékenységéről Szőnyi Tamás könyvében sokat olvashatunk).

Az 1982-ben alakult TÉR / KÉP / VERS csoport (Bíró József, Endrődi Szabó Ernő, Gécsi János, Hegyeshalmi László, Molnár Miklós, Péntek Imre, Petőcz András, Székely Ákos és Zalán Tibor) pedig különböző vidéki városokban (Hatvan, Szombathely, Békéscsaba, Veszprém, Székesfehérvár stb.) s Budapesten a Kassák Klubban, a Fialat Művészek Klubjában stb. szervezett rendszeres fellépéseivel, képvers-kiállításaiival egészen betiltásáig (1985) fontos szerepet töltött be a vizuális költészet hazai megismertetésében és terjesztésében. Ezzel párhuzamosan Petőcz Császár Lászlóval közösen *Jelenlét-revü* címen antológiát szerkeszt (1982), majd samizdat-kiadványként létrehoz egy kvázifolyóiratot *Médium Art* címen (1983-87), amely - kis füzetkéikben - összefogja az experimentális költészet ismert képviselőit (Erdély Miklós, Garaczi László, Farkas Gábor, Háy János, Kurdi Imre, Nagy Pál, Papp Tibor, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre, Tatár Sándor, Tóth Gábor stb.), akik aztán, kézzől kézre adva, maguk terjesztik a füzetkéket. Az 1983-ban Galántai György által kiadott ARTPOOL LETTERS c. művészeti samizdat kiadvány-sorozat is bátorítóan hatott az irodalom önszerveződésének folyamatára. De mindez már a fellazuló diktatúra jele volt: az avantgárd a „tiltott” kategóriából lassanként átkerült a „tűrtbe”.

Azonban a *Jelenlét* körül folyó éles viták bizonyos értelemben megmérgezték az energikus és reményteljes indulást. Az ELTE Közművelődési Titkárságának támogatásával a Jogi és a Bölcsészkar alkotói kiadtak egy antológiát (*Állóháború*, 1983; szerk.: Tótszegi Tibor, Petőcz András), amelyben mintegy szembeállították egymással a „jelenléteseket” a ”hagyományosan” írókkal. Részint a viták következtében, de még inkább a rengeteg szervező munkába belefáradva, Petőcz 1983-ban kiválik a szerkesztőségből. Aztán a lap szépen-csendben meg is szűnik. A valódi ok természetesen – mint a korszak szinte minden folyóirata esetében – a PB és a BM (Pártbizottság, Belügyminisztérium) fokozódó aktivitása volt. Szőnyi Tamás az „ellenséges – ellenzéki – ellenzékiek” csoportokkal kapcsolatos MSzMP-határozatokra hivatkozik, amelyeket Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék, 1968-88* c. könyvében tett közzé (az 1980. december 9.-ei – a samizdatok betiltására vonatkozó; az 1982. március 30.-ai és az 1986. július 1.-ei párt-határozatokról van szó), s amelyek egyöntetűen hangsúlyozzák, hogy „vissza kell szorítani az illegális kiadói tevékenységet” (Szőnyi: i.m. II. k. 225.- p.).

Érthető tehát, hogy a „küldeteses” avantgárd arcot vált, s a rejtettebb „jel”-típusú, sokkal áttételesebb és kevésbé érthető műveknek adja át helyét: ha nincs egyértelmű „üzenet”, nincs mibe belekötnie a belügynek. A *Jelenlét-revü* előadásai egy ideig még tovább élnek, s a MÉDIUM ART-füzetek is rendszeresen megjelenek.

A FIJAK körüli folyamatos viták, majd a „lázadók” 1980. október 30-31.-ei szentendrei tanácskozása s az Írószövetség vezetésével folytatott megbeszélés eredménye-

lensége következtében az 1981. márciusi PB-határozat felfüggesztette egy időre a szervezet működését. 1982-ben azonban mégis engedélyezik – most már JAK néven, a „fiatal írók” lekicsinylő minősítés elhagyásával – a Kör újraszerveződését, sőt régóta tervezett kiadványaik megjelenését is (*JAK-füzetek*, Magvető K.). A sorozat első tagja a FASIRT, amelyben közléteszik a fiatal irodalom körüli, évek óta folyó csatározások teljes anyagát. Petőcz is belép az újjáalakult JAK-ba; s 1983-ban napvilágot lát *Ver/s/ziók* címen képzőművészeti kötetük (szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor). Az „önfelmutatás” szándékával készült antológia viszonylag teljes képet ad a magyar experimentális költészetről – amire az alcím is utal (*Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*). A szerkesztők elsősorban a vizuális költészet sokféle lehetőségét kívánják érzékeltetni, de teret adnak az akusztikus, sőt a konkrét konceptuális műveknek is. A kötetben több olyan alkotó is szerepel, aki csak felületi módon érintkezett az avantgárdal, a Magyar Műhely szerzői köréhez is csupán rövid ideig tartozott – de a későbbiekben jelentős költővé vált (Kodolányi Gyula, Kukorelly Endre, Nagy Gáspár, Parti Nagy Lajos, Tábor Ádám, Tóth Erzsébet, Várady Szabolcs, sőt Zalán Tibor is). Az alkotók többsége azonban *pályája egy fontos szakaszán*, esetleg mindvégig avantgárd maradt (Aranyi László, Balaskó Jenő, Balla Zsófia, Bíró József, Balázsovics Mihály, Egyed Péter, Endrődi Szabó Ernő, Galántai György, Garaczi László, Gécsi József, Fenyvesi Ottó, Petőcz András, Péntek Imre, Sziveri János, Székely Ákos, Sziládi Zoltán, Szőcs Géza, Szűgyi Zoltán, Szkárosi Endre, Székely Ákos, Szombathy Bálint, Tóth László).

A *Ver/s/ziókat* a Magyar Műhely elismeréssel fogadja. Nagy Pál „rendkívül ígéretesnek” tartja a nemzedéki szemlét, s kritikájában hangsúlyozza: „ezeket a fiatal költőket, írókat” már csak azért is bátorítani kell, mert „az inkább csak vágyainkban élő, de már itt-ott feltűnedező, gazdag jelentéstartalmú, /.../ többszörösen összetett, bonyolult rendező-elvekre épülő vizuális költészet, vizuális szövegirodalom most van születőben; s többek között az antológia szerzőin múlik, mi lesz ennek az irányzatnak, ennek az irodalomnak a sorsa”. Az *Egy pohár kvíz* és a *Drámagömlés* ciklusok vizuális kísérleti munkáit a konceptualista – konstruktivista – konkrét költészet nemzetközi mezőnyben is jó színvonalúnak értékelhető alkotásai közé sorolja (M.M.68. sz. – 1983. október). Mindenesetre: a korszakváltás küszöbön áll – vélekedik Nagy Pál.

1983-ban elmaradt a M.M.-találkozó; ugyanis Marly-ban – igazgatóváltás miatt – bezárult az INEP (Institut National d'Education Populaire) kapuja a „műhelyesek” előtt. Ez összefüggött azzal is, hogy 1982-ben meghalt legfőbb mecénásuk és pártfogójuk, Ioan Cusa – s nélküle nem tudták állni a költségeket, de még a nyomdai számlákat sem! Már készen állt (így még megjelent) 1982 márciusi (65-66.) számuk Papp Tibor tanulmányával (*Mit mond, mit sugall egyetlen vizuális formai elem Siklós István költésze-*

tében...), Szakolczay Lajos kiváló elemzésével Határ Győző *Golghelóghijáról 77 pontban*, valamint Pomogáts Béla: *Nyelv és anyanyelv* című – már idézett – írásával a kolozsvári Echinox köréről, s Bebek János, Lipcsey Emőke, Petőcz András, Székely Ákos, Sziveri János, Szombathy Bálint, Tóth Gábor vizuális verseivel. 1983-ban már – pénz híján – csak a fentebb már említett Erdély Miklós-szám jelenhetett meg /67. sz./ „Ekkor tértünk át a fényszedésre és az ofszetnyomásra” – emlékezik Nagy Pál. A szerkesztők egyfajta átmeneti megoldást választanak: az anyag négy kicsi füzetre bontva, 16-oldalanként jut el az olvasókhoz. „A képversek közlése, az ofszet-nyomásnak köszönhetően, jóval egyszerűbb lett” – s nagyobb tér jutott a grafikák számára is. A „hungarocsel” bevált: a 68. szám „részletekben” jelent meg 1983 októbere és 1984 áprilisa között, a negyedik füzetkével együtt pedig a számokat összefogó borítót is megkapták az előfizetők (vö: Nagy Pál: *Journal in-time; él/e/tem; A Magyar Műhely a 80-as években* c. fejezet; 3. k. 2004, 7-20. p.). A 69. szám (1984. augusztus) újra a régi formátumban jelenik meg, benne az 1982-es konferencián elhangzott előadásokkal, Bókay Antal tanulmányával (*Wittgenstein és Freud*), valamint Barna Róbert Hajas Tiborral készített interjújával, valamint Nagy Pál széles látókörű, orientáló jelentőségű tanulmányával (*Kortárs eszméi, irodalmi áramlatok és a mai magyar irodalom* (Bakucz József, Cselényi László költészetéről).

A 80-as évek elejére tehát mintha polgárjogot nyert volna a vizuális költészet hazai berkekben is! 1984-ben napvilágot lát Budapesten Aczél Géza válogatásában és szerkesztésében a *Képversek* c. antológia, amely mintegy történetileg mutatja be az egész magyar vizuális költészet vonulatát, Janus Pannoniustól napjainkig. Ugyancsak 1984/85-ben teszi le az asztalra a Műhely-triász évtizedes „látható nyelvi” kísérleteinek eredményét: a saját maguk által tipografizált, luxus-kivitelű, reprezentatív művészkönyveket (Nagy Pál: *Journal in-time*, 1984; Papp Tibor: *Vendégszövegek* 2,3 – 1984; Bujdosó Alpár: *Irreverzibilia Zeneon*, 1985; valamint az autóbalesetben 1980-ban elhunyt Hajas Tibor posztumusz *Katalógusát* – 1985). Mind a négy kötetet árusítják a hazai könyvesboltokban; így azok valósággal mozgásba hozzák az irodalmi életet. Petőcz András mint „az utóbbi évek legjelentősebb szenzációjáról” szól a három kötetről (*Műalkotás: látható nyelven* Alföld, 1987/3. sz.); s interjút is készít a Műhely-triász tagjaival, amelyben ki-ki bemutatja saját alkotómódszere jellegzetességeit (in: *A jelben létezés méltósága*, 1990). Bujdosó azt hangsúlyozza, hogy ők elsősorban költők s nem képzőművészek; de élnek azzal a plusz-lehetőséggel, hogy a szöveg „képileg is megjeleníthető. /.../ Azt a belső gondolatot, amit nagyon hosszan, körülményesen tudnánk kifejezni, vagy egyáltalán nem – az elrendezéssel és betűtípusokkal, a kiegészítők megválogatásával fejezzük ki” (*A pergament-tekerctől a videóig*, 1982). Papp Tibor a tipográfiai eszközök változatos felhasználásában, a Kassáktól ellesett grafikai megoldások sokféleségében, a tárgyias formálási módban, a nyelvi anyag valóságos képpé formálásában látja a vizualitás többletét

a hagyományos versformákhoz képest. Nem ritmus- és rímképletekben gondolkodik, hanem képbokrokat állít egymás mellé, s a mozaikszerűen összerakható betűegységek és különféle tipográfiai jelek az útjelzők az olvasás irányát illetően. A szöveg így többféle olvasatot kínál, mintha hagyományos versstruktúrába rendezné (*Költészet látható nyelven*, 1985). Nagy Pál, aki már prózaköteteiben is élt vizuális megoldásokkal, most a szöveg tömörszerűségének tudatos fellazítására törekszik; a 20-as évekbeli futuristákhoz-konstruktivistákhoz visszanyúlva egy „értelmen túli” (zaum) meta-nyelv kialakításán fáradozik. Úgy véli: csakis a metakommunikáció révén bonthatók le a határok az emberek között: a képi- és a látvány-elemek a mélyebb „közös emberi” rétegeket hívják elő, melyek a verbalitás szintjén meg se fogalmazhatók (*A szöveg radikális átalakulása*, 1987). A kötetek nyomban olyan vizuális költészeti hullámmot keltenek, amelyhez fogható csak a barokk egyházi művészetben láthattunk korábban (a barokk-kori képverseket egybegyűjtő Kilián István: *A régi magyar képvers* című kötete 1998-ban lát majd napvilágot).

A 80-as évek derekától a JAK-füzetek sorozatban már itthon is megjelennek a hazai experimentális költészet kiemelkedő képviselőinek éveken át visszatartott művei. Petőcz *Betűpiramisa* (1984) után 1986-ban végre helyet kap 1984-ben készült tyroclonista ciklusa is a *Kováts! Jelenlét-revü* című JAK-antológiában; itt kizárólagosan a nyelv-poétikai kérdésekre irányítja figyelmét (a szó-, a szöveg változásaira, amint a szöveg „írja önmagát”). Egyre inkább tudatosodik benne: a szöveg önmagában véve is autonóm valóság, amely saját törvényei szerint szerveződik (s nem is mindig az író akaratának engedelmeskedve!). A vizuális költészet – látvány és szöveg teljes szimbiózisában – sajátos jelentéstöbbletet hordoz ahhoz képest, amit a kettő külön-külön. Az antológiában Garaczi László, Kukorelly Endre posztmodernbe hajló versei, Márton László próza-szövegei, Sziládi Zoltán vizuális munkái és Szurcsik József grafikái kapnak még helyet. Hekerle László, e nemzedék ifjan eltávozott teoretikusa a kötet *Bevezetőjében* a lírai személyesség eltűnéséről, az experimentális költészet többirányú lehetőségeiről értekezik. „Egy olyan nemzedék lép itt színre – hangoztatja – amely talán utolsó nemzedékként még hitt, hihetett az irodalom társadalomalakító, életjobbító szerepében, s amely az írói hivatást mint kivételes, követendő célt jelölte meg a maga számára”. De a 80-as évek derekán ez immár lehetetlen; a váteszi szerepkör folytathatatlan. „Az antológia alkotásai – hangsúlyozza Hekerle – részint neo-, részint poszt-avantgárd ihletésűek: e két út kínálkozik mint lehetőség a fiatal költészet számára”.

Mindezzel párhuzamosan 1984-86-ban lát napvilágot Endrődi Szabó Ernő: *Lelet*, illetve Zalán Tibor: *Opus No 3, Koga* c. vizuális kötete, valamint a *Lélegzet* antológia, amely az ilyen néven 1979 óta működő irodalmi csoportosulás tagjainak (Andor Csaba, Györe Balázs, Mányoki Endre, Miklóssy Endre, Oravecz Imre, Rácz Péter, Szilágyi

Ákos, Tábor Ádám – és a lazábban hozzájuk kötődő Csordás Gábor, Csengey Dénes, Petri György, Szkárosi Endre, Tóth Erzsébet, Zalán Tibor is) műveit mutatja be. Mottója kifejezi az egész nemzedék közérzetét: „Élni annyi, mint lélegezni, a szó pedig megformált lélegzet” (F. Ebner). E kötetek egyértelműen arról tanúskodnak, hogy a küldetéses avantgárdtól búcsút véve ez a nemzedék már egyre inkább a szemiotikai (jel-típusú) avantgárd, illetve a szövegirodalom, a posztmodern szövegformálási mód irányában tájékozódik. A szigorodó BM-felügyelet árnyékában egyre kevésbé látják értelmét a nyílt szembenállásnak.

1983 tavasán megalakul Magyarországon a M.M. barátainak Kassák Lajos Köre; majd 1984 májusában a Schöffner Miklós Barátainak Köre is, amelybe sokan belépnek a M.M. köréhez tartozó hazai alkotók közül. Így egy viszonylag szilárd bázis képződik itthon, amelyre a továbbiakban bizton építhetnek az avantgárd hívei. Ekkor már végérvényesen lecseng a küldetéses avantgárd korábbi „új-hulláma”: a fiatalabb nemzedékek egyre ironikusabban szemlélik a javíthatatlan valóságot, amelyről őszintén véleményt mondani igencsak kockázatos. Így a korábbi lázadók is a *jel* fedezékébe húzódván, az áttételesebb kifejezőmódokat keresik, s kivirágzik a szemiotikai avantgárd.

Az 1984. augusztus 9-11-én. rendezett hadersdorfi M.M.-találkozó témája: *Az avantgárd helyzete ma*. Azt a résztvevők egyöntetűen elismerik, hogy a messianisztikus, „küldetéses avantgárd” ideje lejárt; a társadalomjobbító, aktivista hagyomány ellehetetlenült a jelenkori viszonyok között, amit Balaskó Jenő, Hajas Tibor sorsa példáz leginkább (Szőnyi Tamás idézett könyvében külön fejezetet szentel meghurcoltatásuknak, a belügyi szervek által való ellehetetlenítésüknek: *Balaskó Jenő és az underground*, II. k. 11-67. p.). Igen, de akkor hogyan tovább?

Hegyí Loránd *Új szenzibilitás (Egy művészeti szemléletváltás körvonalai, 1983)* című könyve, majd korszakos jelentőségű összefoglaló munkája (*Avantgárd és transzavantgárd, 1986*) némi elméleti eligazítást kínált erre vonatkozóan a tanácstalan ifjú nemzedéknek. Hegyí *transzavantgárd*, azaz avantgárdon túli jelenséget, az avantgárd messianisztikus szemléletén való átlépést lát a kibontakozó „új-érzékenységben”: az új-szubjektivizmus, új-bensőségesség életérzése (amely az alkotó személyiség, és nem a társadalom problematikáját állítja előtérbe) új szereptudatot teremt. Az avantgárd radikalizmus az experimentalizmusra (új nyelvi formák, kifejezőeszközök, új médiumok keresése) irányul, s az alkotó egyre inkább áttételes szemiotikai formákba kódolja üzenetét. Maga Hegyí még nem von éles határt a transzavantgárd és a posztmodern közé (sőt olykor egybemossa a két fogalmat): mindkettő a lecsengett modernség utáni jelenség. A XX. századi művészet arculatának változásait a modern és posztmodern társadalmi szituációk váltakozásával hozza összefüggésbe (figyelve a hazai és a középeurópai jelenségek

periodikus változásaira is). A társadalmi radikalizmussal párhuzamosan kialakuló század eleji avantgárd mozgalmakra az *expanzionizmus* volt jellemző – hangoztatja: a művészet több akart lenni, mint 'csak' művészet. „A próféta-művész heroikus optimizmussal hisz a társadalom és a kultúra gyakorlati és szellemi átalakíthatóságában, az expanzionista küldetés sikerében. Valójában a művészeti újítás kultuszával is a társadalmi hatékonyságot akarja szolgálni”. A radikális társadalmi mozgások múltán azonban a művészet /is/ defenzív állapotba kerül (30-as évek, egészen a II. világháború végéig; s ma már nyugodtan hozzátehetjük: az 56 utáni Magyarországon is, különösképpen a 70/80-as évek fordulóján). Ilyenkor megjelennek a *transzavantgárd* jelenségek, az új-szubjektivitás, megnő a műalkotások 'önértékűsége' és az experimentalizmus szerepe. A művész az esztétikai szférán belül kísérli meg az önteremtést (önfelmutatást), s nem a társadalmi gyakorlatban: újfajta kommunikációs rendszerek kiépítésével, új műfajok, kifejezőeszközök létrehozásával kísérletezik (végeredményben ez is szembeszegülés az adott valósággal, csak látensebb módon, áttételesen). „A *fiktív totalitást* a valóságos életben is elérhetőnek hiszi, ezért régi-új mítoszok felidézésével (továbbra is) a művészet és az élet egységét próbálja megteremteni”. Mivel „mindenütt a diszharmóniát látja-tapasztalja maga körül, s azt feloldani a külvilágban lehetetlen – ezért csupán a *harmónia metaforáját* tudja megteremteni önmagán belül, s ezt vetíti rá absztrakt formákban a külvilágra”. A *posztmodern* szemléletű alkotó viszont elfogadja az értékpusztulást, a régi szereptudat kiürülését, s ironikusan (sőt groteszk vagy blaszfém eszközökkel) rögzíti mindazt, amin nem tud /nem lehet/ változtatni. A posztmodern szituációk a kulturális tradíció újraértelmezésének igényét hívják elő; előtérbe kerül a művészet rejtett és tudattalan klasszicitása – persze ironikus felhanggal. A posztmodern az ezredvégi ember rossz közérzetét és reménytelenségét árasztja, anélkül, hogy hinne az értékek újjáteremthetőségében.

Mindkét esetben előtérbe kerül a szövegépítés kérdése, a nyelvi jelek létmódjának, alakulásának-változásainak vizsgálata, a látvány-elemek szuggesztív felhasználása az intenzívebb hatás kedvéért stb. A művész, mintegy elszemélytelenítve önmagát, közvetítővé válik a külvilág és az öntörvényű szöveg között, nem személyes érzelmeit, hanem elvont tudattartalmait kódolja műveibe. Megszületik a *mágus-művész*, a *médiум*-szereptudat: az /új/avantgárd művész nem fogadja el saját bénult helyzetét, nem törődik bele az általános értékvesztésbe; hisz abban, hogy a radikális experimentalizmussal meghaladható a művészet általános válsága. Ezért szubjektumán átszűrve a „világerőket”, egyéni látásmódja és tapasztalatai alapján koncentrálja és szétsugározza azokat – így, áttételesen bár, mégis visszahat a valóságra (*Fluxus*-mozgalom, *médiум art*). „Az absztrakció a művész körülvevő ellenséges és idegen külvilág utánzása helyett egy új, a művész intellektusából fakadó, nem-organikus és nem-életszerű 'másik világ' esztétikai megteremtése” – szögezi le Hegyi Loránd.

Koncepcióját megvitatják ugyan a konferencián, de egyelőre csupán a *változás / változtatás* szükségességét érezve; nem alakul ki egység a 'hogyan tovább?' kérdésében. Az új médiumok bevonása a műteremtésbe azonban mind intenzívebben foglalkoztatja az alkotókat. Bujdosó Alpár e találkozón mutatja be *Fényszórók* című multimediális performanszt (amelynek német nyelvű eredeti változatával 1983-ban egy költészeti fesztiválon szerepelt már Bécsben, nagy sikerrel). Papp Tibor a számítógépes költészet körüli kísérleteiről beszél; Nagy Pál pedig a videó lehetőségeiről a konceptuális költészet új műfajainak kialakításában. Pomogáts Béla az ÉS 1984. szeptember 7.-ei számában így számol be a viták békés hangneméről: „Az eszmecserék valamiképpen szelídebb mederben kanyarogtak, talán nagyobb volt az egyetértés, a nézetek összhangja, mint korábban szokásos volt; ha másban nem, a közös bizonytalanságban, tudnillik afelől, hogy hol végződik az avantgárd és hol kezdődik a posztmodern”.

Utólag úgy tűnik, hogy a 80-as évek derekán még nem különültek el élesen az irányzatok a posztmodern és új-avantgárd körén belül; de az már világosan látszott, hogy az avantgárd „alakot vált” s kilép a nyelvi experimentalizmus irányába. Sokáig egymás mellett, egymással párhuzamosan jelentek meg az /új/avantgárd és a posztmodern jellegzetességei – gyakran ugyanazon szerző művein belül.

A Kassák-díjat ez évben Molnár Miklós és Székely Ákos nyeri el; de ekkor adják át az előző év jutalmazottainak is (Baránszky László, Galántai György).

A hadersdorfi, sőt a marly-i találkozókra ekkor már nagyon sokan „átruccantak” Magyarországról és a szomszédos országokból. Ezekben az években az összejövetelek szinte állandó résztvevői és a M.M. szerzői: Aczél Géza, Apostol András, Aranyi László, Bali Brigitta, Balla Zsófia, Bari Károly, Bíró József, Balázsovcics Mihály, Bálint István, Beke László, Beke Mihály András, Bebek János, Bréda Ferenc, Deme Zoltán, Cselényi Béla, Endrődi Szabó Ernő, Galántai György, Garaczi László, Géczy János, Györe Balázs, Hegedűs Mária, Hann Ferenc, Hegyi Loránd, Juhász R. József, Kardos Tiborcz, Kukorelly Endre, Kemenczky Judit, Kőrössi P. József, Kontra Ferenc, Megyik János, Marno János, Labancz Gyula, Ladik Katalin, Lászlóffy Aladár, Lipcsey Emőke, Mészáros István, Mészáros Ottó, Molnár Gergely, Molnár Katalin, Molnár Miklós, Németh Péter Mikola, Pályi András, Petőcz András, Péntek Imre, Sály László, Sebők Zoltán, Sebeők János, Szakolczay Lajos, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Sziveri János, Szkárosi Endre, Tandori Dezső, Tábor Ádám, Tóth Tibor, Tóth László, Tóth Gábor, Zalán Tibor, Wehner Tibor stb. – mintegy 50 főnyi csapat! Az 1984. áprilisi /68./, 1985. januári /70./, majd a '86. júliusi /71./ és '87. júniusi /72./ számok teljes egészében az ő munkáikkal vannak tele!

A JAK-on belül az évtized derekára elkülönülnek egymástól és más-más irányban tájékozódnak a különböző esztétikai beállítódású csoportok; de közös marad bennük

továbbra is az *ellenzékiesség*. A közéleti érdeklődésük *Dolog és szellem* címen, az avantgardisták *Új Hölgyműtár*, a posztmodern irányultságuk *'84-es kijárat*, a hagyományos modernség hívei pedig *Polisz* néven szeretnék lapot indítani. Egyelőre *A Lap* címen fogják össze a négy csoportot; Petőcz is a koordinátorok közé tartozik. Időnként „élő folyóirat”-bemutatókat tartanak, mivel lapalapítási engedélyhez egyik csoport sem tud hozzájutni. 1985 májusában az Astoria Szálló kávézójában Mészöly Miklós védnökségével megalakul az Örley István Baráti Kör, jórészt a *Földspéldány*, a *Lélegzet*, a *Rainer Maria Társaság* tagjaiból, kiegészülve a hajdani *Újhold* és az undergroundba szorított avantgárd néhány idősebb tagjával. Így a modernek-posztmodernnek és avantgardisták egymásban szövetségesre találva, kedd esténként össze-összejönnek a kávézóban beszélgetésre, s rendszeresen felolvasó estet tartanak. Az *Örley Kör* estjeire a fentebb említettek mellett el-eljárnak Erdély Miklós, Csaplár Vilmos, Ferencz Győző, Földényi F. László, Klimó Károly, Kukorelly Endre, Legéndy Péter, Miklóssy Endre, Mándy Iván, Mándy Stefánia, Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Ottlik Géza stb. - nyaranta pedig az *Örley*-hajón rendeznek felolvasóesteket, amelyeken mindig nagyszámú érdeklődő van jelen. Nemes Nagy Ágnes szerkesztésében 1985-től évente megjelenhet (újra, az 1947-es betiltás után) az *Újhold* – ha nem is folyóirat, de *Évkönyv* formájában; ebben is lehetőséget kapnak a fiatalok a publikálásra. Úgy tűnik: itt egy nemzedéki és nemzedékek közötti összefogás van kialakulóban, amely elősegítené, hogy az avantgárd és a posztmodern – mint élő irányzatok – szervesen illeszkedjenek az irodalmi élet folyamatába, s végre esélyük legyen a konzervativizmus elleni küzdelemre (Minderről bővebben lásd: Székárosi Endre idézett visszaemlékezésének *Műhelyek* c. fejezetét; valamint Szőnyei idézett könyvét – II.k. 949-955. p.).

Természetesen a hazai ideologikus kultúrpolitika ezt is gyanakvással szemléli, s nem hagyja szó nélkül. 1984/85-ben éles polémia folyik a salgótarjáni *Palócföld*-ben az apolitikus, 'a közélettől idegen', sőt, 'érthetetlen', kísérletező irodalomról. Alföldy Jenő: *Költészet és politika napjainkban* című vitaindítója (1984/6) a Kádár-korszak torz, érték- és szellemellenes művészetpolitikai irányelveit tükrözi. Felkavarja az indulatokat (hiszen a pártállami status quo védelmében a fiatalok szemére veti a 'közéleti költészet' elapadását, a vizuális kísérletezés eluralkodását s az 'érthetetlenséget' – mindezt jórészt a M.M. rovására írva). Néhány erős, visszaautasító hangú válaszcikk után (1985/1: Sík Csaba: *Naplójegyzetek*, Petrőczy Éva: *Érte – érted – értünk*, Tandori Dezső: *Vers és köz* stb.) Petőcz András is szót emel a pluralizmus védelmében, a kísérletezés szabadságáért (*Az irodalom / a költészet művészete* – 1985/2.). Hangsúlyozza, hogy az Alföldy által gúnyosan az „ügynevezett avantgárd” kategóriába sorolt jelenségek valójában politikamentesek, a korai (klasszikus) avantgárdokkal ellentétben nem támadó élűek. A fiatalokat a

költészet szövete érdekli, a nyelvvel és az ahhoz kapcsolható új médiumokkal, a vizuális és az akusztikai elemekkel foglalkoznak, nem a politikával – akár ’új-érzelmesek’, akár ironikusak. „A vizuális költészet kissé kézműves jellegétől idegen a vátesz-szerep és a pátosz is”. A további cikkek részben Alföldy, részben Petőcz írására reflektálnak, ki ilyen – ki olyan aspektusból (a teljesség igénye nélkül: 1985/4.: Karikó Sándor: *A klasszikus hagyatékért*, Simor András: *A politikai költészet esélyeiről*, Szerdahelyi István: *Költészet és költőiség*, 1985/4: Magyar József: *Lehet-e a politikában költészet?* Csepeli Szabó Béla: *A Viharmadárnak szállnia kell*). Többségük a M.M. és a vizuális költészet „idegen” voltát kifogásolja, a nemzeti jelleget és a vátesz szereptudatot hiányolja. Petőcz viszontválaszában (*És mégis politika?* - 1985/6.) határozottan kifejti: „Nincs még egy művészeti ág, amely – éppen nyelviségénél fogva – ennyire a nemzethez kötött lenne, mint az irodalom. A nyelv: egy nép megtartó ereje. /.../ És a határon kívül, kisebbségben, vagy a világban szétszórtan élő mintegy ötmillió magyar számára ez a megtartó erő: létkérdés. /.../ Aki magyarul ír, az mással nem pótolható politikai tettet hajt végre: a MEGTARTÓ ERŐ letéteményesévé válik. Önmagunk megtartása, a nagyvilág előtti méltó felmutatása érdekében nem mondhatunk le irodalmunk nem-magyarországi értékeiről”.

Ekkorra már elméletileg is körvonalazódni kezdett az /új/avantgárd és a posztmodern irodalomszemlélet közötti különbség. Mindkettő a valósággal való meghasonlás életérzéséből született; s mindkettő alternatívát képviselt a hagyományos művészetszemlélettel szemben; így bizonyos értelemben „ellenkultúrának” minősült. Míg azonban az *előbbi* – a nagy elődök nyomán – hitt és hisz a művészet és az életformák megújíthatóságában (ha nem is a társadalom átalakíthatóságában), a Teljesség meghódításának lehetőségében, s az új és mindig újabb technikai eszközöknek „a művészet szolgálatába állításával”, s „a művészet és az élet közötti határokat” próbálja lerombolni – addig az *utóbbiban* a művész önteremtő, öndemonstráló hajlama áll előtérben. A költő, elfogadva a töredékességet, az „elfogadhatatlan realitást”, rezignáltan felülemelkedik a valóságon, s érdeklődése egyre inkább önnön bensősége felé fordul. A tradíciót nem kívánja gyökeresen megújítani (mint az avantgárd alkotó), hanem eklektikusan merít annak különböző rétegeiből. A reménytelennek látszó társadalmi szituáció – mint amilyenben a 80-as évek derekán éltünk – a posztmodernnek kedvezett inkább; egy-két év múltán azonban már egészen más feltételek között ismét egyértelműen utat tört magának az avantgárd.

1984. augusztus 17-én nagyszabású M.M.-estet rendeznek a budapesti Belvárosi Ifjúsági Házban; Aczél Géza bevezetője után a nyugati és a hazai alkotók együtt mutatják be műveiket. A terem ekkor már zsúfolásig megtelik érdeklődőkkel. 1985 májusában a JAK rendezésében tartanak az FMK-ban nagyszabású M.M.-estet. Pomogáts Béla beve-

zetőjét Bujdosó Alpár – Kemenczky Judit – Szkárosi Endre – Papp Tibor versbemutatója követi; a hozzá kapcsolódó TÉR / KÉP / VERS-kiállításon pedig Bíró József – Endrődi Szabó Ernő – Géczi János – Hegyeshalmi László – Péntek Imre – Petőcz András – Székely Ákos – Szentjóby Tamás – Tóth Gábor alkotásai szerepelnek. Ez az esztendő mind a M.M. alkotói, mind a hazai experimentalisták számára 'diadalmenet'; egy olyan történelmi pillanat, mikor úgy látszik: az avantgárd végre a helyére kerül.

1984. november 9–14-én az Almássy téri szabadidőközpontban egy rendkívüli kortárs zenei-képzőművészeti esemény zajlik: a *Plánium '84*, melyen az 'iskolateremtő' nagy egyéniségek (Erdély Miklós, Galántai György, Maurer Dóra) mellett a legismertebb újító szellemű képzőművészek (Vető János, Méhes Lóránt, Forgács Péter, Nádler István, Bak Imre, Birkás Ákos, Szirtes János) mutatkoznak be műveikkel, performanszaikkal. A hangulatot hozzá zenével – zörejekkel – magnetofonokra s diavetítőkre komponált műveikkel, akcióikkal különböző zenei együttesek teremtik meg (AMANDINA ütőegyüttes, Szemző Tibor és a *180-as csoport*, EUROPEAN minimál music, Mártha István szerzői estje stb.) A fesztivál csúcspontja: Eric Satie 100-éves zeneművének, a *Bosszantásoknak* – egy dallam kétféle variációjának – ismétlése 23 órán át, megszakítatlanul. (A fesztivál feledhetetlen, rendkívüli élményéről Petőcz András számol be – in: M.M. 1985 január, 70/1. sz.)

1985. július 31–augusztus 4-én a Magyar Műhely első ízben tarthatja hazai földön szokásos nyári találkozóját, mégpedig *Kalocsán*, a Schöffner Miklós szülőházában berendezett múzeumban, a világhírű kinetikus szobrász meghívott vendégeként, mintegy 100 résztvevővel (akik között természetesen bőven akadtak „ügynökök” is, de ezzel akkor már senki nem törődött).

Pomogáts Béla vitaindító előadásában (*Avantgárd örökségünk*) a magyar történeti avantgárdról mint olyan hagyományról szól, amelynek bázisán a Magyar Műhely építkezni tudott, s amely a hazai ezredvégi /új/avantgárd kibontakozását is ösztönözte. Jóllehet „Magyarországon minden (a történelmi, társadalmi tudat, a közönségizlés, a művelődés-politika) az avantgárd ellen dolgozott”, mégis megfigyelhető bizonyos kontinuitás „belső válságokkal terhes történetében”: „mindig akadtak mellette olyan írók, művészek, szellemi alkotóközösségek”, amelyek felemelték és továbbvitték „az avantgárd földre kényszerített lobogóját”. A modern művészeti kibontakozás erőszakos megtörése a fordulat évében (1948) sem tudta végérvényesen elfojtani az avantgárd mozgalmi jellegét, s formaszervezési eljárásai megőrződtek végig a XX. századon át. Több évtizedes elhallgattatás után a 60-as évektől újrászerveződő avantgárd-központok (a párizsi M.M., az újvidéki Új Symposion, a budapesti Mozgó Világ, a kolozsvári Echinox vagy a magános viaskodásra ítélt pozsonyi Cselényi László) folytatták azt, amit Kassák, majd

az ő nyomán Tamkó Sirató elkezdett a század első harmadában. „Az avantgárd mindig viharzónában hajózott merész céljai felé”, Scyllák és Charibdiszek között; „elismerést és alkotó munkára serkentő toleranciát soha nem kapott”; sőt, sokszor és sokan vádolták azzal, hogy ’nem magyar’. És mégis, „abban, hogy a magyar kultúra felzárkózhassék az európai irodalom és művészet korszerű irányzataihoz, törekvéseihez /.../ fontos ’nemzeti küldetést’ vállalt és teljesített. S ma már világosan kirajzolódik helye a magyar művészeti tradíció vonulatában /.../. A ránk maradt örökség elsajátítása még egyáltalán nem mondható teljesnek: számot vetve a magyar avantgárd irodalmi múltjának recepciójával, olyan ’fehér foltok’ tárulnak elénk, amelyek eltüntetése a modern irodalmi hagyományok teljesebb feltárásának, birtokba vételének elsőrendű érdeke és feladata” (pl. György Mátyás, Ujvári Erzsi, Reiter Róbert, Kudlák Lajos, Raith Tivadar stb. életművének újrakiadása, feldolgozása). A hajdani Kassák-körhöz tartozók emberi sorsa jelzi /és jelképezi/ a magyar avantgárd történeti szorongatottságát és kudarcát: a politikai viszonyok mindenkor lehetetlenné tették, hogy eleven szellemi hatóerőként legyen jelen a magyar kultúrában.

Mind az előadások, mind a költészeti bemutatók homlokterében a vizualitás kérdésköre áll. Kilián István professzor előadása (*A kubus Janus Pannoniustól Anklé Istvánig*; megjelent a M.M.1988/73. sz.-ban) mintegy eleve megalapozza, történetiségében felvázolja a látható nyelvi költészet gazdag tradícióját, s jelzi, hogy a XX. században /újra/ felvirágzó vizualitás szerves része a magyar művészeti hagyománynak. A régi képversben /is/ a szöveg viszi a vezető szerepet; a vizuális megjelenítés ennek függvénye. Az iniciálé is az irodalom körébe tartozik – bár képi - formai - szerkezeti - színbeli konstruáltsága egyértelműen festői. Bizonyos képeknek (piramis – labirintus – kehely – paizs – oszlop – oltár – torony – bárd – kerék – ágyú stb.) akár szöveg nélkül is irodalmi, kulturális jelentésvonzatuk van, így a vizuális költészet mindig is szívesen használja fel ezeket a képi alakzatokat, ábrákat.

Bujdosó Alpar *A vizuális költészet poétikai eszközeiről* szólván a strukturalisták elemzéseire hivatkozva hívja fel a figyelmet egyes poétikai elemek (pl. a rím) mondattani szerepére. J.Lotman orosz szakrális szövegeket analizálva jött rá arra, hogy a grammatikai rend következtében egymástól távol kerülő, de szemantikailag összetartozó fogalmakat a rím kapcsolja össze. A szövegösszefüggések megteremtésére – véli Bujdosó – a vizuális költészetnek a rímnél sokkal jobb eszközei vannak: például a szintaktikus sorok kifordítása a kötelező horizontális rendből, a ’tükörből’ és újrendezése a hordozó felületen. A vizualitás révén olyan kapcsolódások válnak láthatóvá a szövegben, amelyek a köznapi nyelvben csupán imaginárius módon vannak jelen. A szélrózsa minden irányában szét-szórt szavak szükség-szerűen kereszteződést, átfedést, közeledést-távolodást hoznak létre az információhalmazok között; különösen akkor, ha ezeket a szintaktikus sorokat a szer-

ző úgynevezett „mondat nélküli nyelven” írja, kinyitva a szerkezetet (szerkezetteremtő elemek pl. a városok utcarendszere, labirintusok, különböző emblematikus alakzatok, mint kehely, sugár, róza stb.). Ilyenkor a vizuális jel szerepét a szövegrendezés veszi át – de az alakzatok másodlagos/harmadlagos jelentése szövegkapcsolat nélkül is fontos. A képi jel mindenkor bonyolult és sokrétű információt hordoz (tehát nem díszítő elem!). A montázs technika is a vizuális költészet egyik igen fontos eszköze; s a különböző tárgyakra (pohár, cipő, térbeli alakzatok) felvitt szöveg hangsúlyos felhívó jellegével sokrétű asszociációt ébreszt a szemlélőben. A vizuális szöveg-performansznak pedig még fontosabb szerep jut a költői kapcsolatteremtésben – hangsúlyozza Bujdosó; ugyanis az egyesíti az eddig tárgyalt elemeket (a horizontális helyzetből kiszakított, linearitásában/szintaktikájában megtört szövegtöredékek kígyóként egymásba fonódó technikáját) a vizuális jelek síkban megjelenő jelentésségével, a szöveges műtárgyak környező világgunkkal való kapcsolatait a jelentéshordozó zörejekkel, zenével; s mindezt egy újabb elemmel gazdagítja: a mozgással, az állandó változással.

Papp Tibor *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról* című előadásában Zolnai Béla 1926-os tanulmányát (*A látható nyelv*) felidézve szól arról, miként szorította ki évszázadokkal ezelőtt a nyomtatott könyv az élő /orális/ nyelvet az irodalomból. „A modern kultúra a holt betű jegyében áll”. „Ha prózai tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a vers-jelleg /.../ és az egész költemény a numerikus prózához hasonul” – hangsúlyozza; a vizuális formálásmód viszont költői többletet kínál: a verssorok nemcsak akusztikailag, hanem optikailag is egységet alkotnak. Szól a látható nyelvi jelek sokféleségéről (grafikai – ikonikus – tipográfiai jellegűek – hangjegyek – betű-együttesek stb.), a vizuális ritmusról, a tipográfiai eszközökkel kialakított „rímekről”. Papp Tibor elkülöníti a történeti avantgárdban honos grafikai, tipográfiai jellegű vizualitást az újabb keletű, a látható nyelvvel mint a művészet anyagával operáló vizualitástól. Az aktivista – futurista – konstruktivista – dadaista tipográfia erősen grafikai orientációjú volt – hangoztatja; a század második felének vizuális költői viszont magát a látható nyelvet választják művük közegéül: a nyelvvel mint a művészet anyagával operálnak (a szövegépítés középpontjába a jeleknek egymáshoz viszonyított nagysága, térbeli helyzete, formai hasonlósága, a jelcsoportok egymástól való távolsága stb. kerül). Az irodalom „már régen átköltözött a látható nyelvbe”, melynek segítségével a költő értelmes jelcsoportokat, jelhalmazokat tud formálni; ezek szerkezete nagyjából azt a szerepet tölti be, mint a beszédben a mondatszerkezet. Az íráskonvenciókat (helyesírás, interpunkció stb.) bizonyos értelemben felborítja a modern költő, mert számolnia kell az akusztikai nyelv változásával (a leírt és kiejtett szó közti szakadékkal). A ma vizuális költője nem tipográfusi vagy grafikus babérokra vágyik, hanem „a beléje szorult nyelvi érzékenységből kiindulva, a nyelvvel igyekszik hatni”. Mallarmé, Apollinaire óta a költők egyre

inkább törekszenek a „semleges sémától” (lineáris soralakítás) eltérő, a látható nyelvre támaszkodó műveket létrehozni – szabadabb, többirányú asszociációláncok elindításával megtörni a gondolkodás-beli konvenciókat. Papp Tibor különösen fontosnak tartja a szövegformálásban az új médiumok (videó, számítógép stb.) szerepét. Hangsúlyozza, hogy a toposzintaktikus szerkezetek (a térbeli egymásmellettség / közelség / távolság, a jelentés nélküli betű-együttesek, a jelek hasonlóságára épülő formai metaforák, ikonikus elrendezésű alakzatok, palindrómák stb.) éppúgy, mint a kinetikus művek és a performansz – egyaránt a vizuális irodalom részei.

Nagy Pál *Képszövegek* címen néhány alapvetően fontos gondolatot fejt ki a képiségről, képnyelvről, az irodalmi videózásról. Hangsúlyozza, hogy a világról szerzett hiteles tapasztalatainkban a verbális gondolkodás mellett a képiségnek is nagyon fontos szerepe van. „A gondolkodás és érzelem jelentéssel bíró mentális képei, alakzatai mellett az érzelmi képek is – amelyeknek nincs ugyan szükségképpen nyelvi megfelelője, de a nyelvi leírás segítségével közelítjük meg őket – éppúgy hozzátartoznak a tudathoz, mint a verbális gondolkodás”. Piaget szerint a gyermeki gondolkodás verbális részét vizuális patternek mozgósítják; Wittgenstein szintén azt emeli ki, hogy „minden gondolat mélyén egy képre bukkanunk”. A képnyelv (az elektronikus irodalom, vizuális szövegirodalom önálló jelrendszere) a vizuális gondolkodásmód *formája*: a gondolkodás és érzelem mentális képe; kinetikus, állandó mozgásban, átalakulásban lévő, hullámzó – fel-fénylő – kihunyó színes szöveg (Derrida: „eltűnésében létezik”). Fiziológiai vizsgálatok bizonyítják, hogy a képet mintegy tízszer gyorsabban olvassuk, mint a leírt szöveget (a szövegsebesség nem az olvasási sebességhez, hanem a képhez igazodik). Ugyanis az intellektuális-rationális bal félteke nyelvi analízist végez; a képet viszont a művészi képzeletre irányuló jobb félteke dolgozza fel. F.C. Bartlett könyvére (*Remembering*, 1932) utalva hangsúlyozza Nagy Pál, hogy a gondolkodás és az elképzelés egymást segítő-kiegészítő folyamatok. Úgy véli: az elektronikus segéd-eszközök felhasználásával a művészet (az irodalom) fokozatosan dematerializálódhat: az általános absztrakciós folyamat részeként anyagtalanná válhat. A kép- vagy videószöveg ideiglenesen rematerializált szöveg: tömör, lényegre törő elektronikus irodalmi performansz, multimediális művészeti forma. A nem-lineáris szintaxis, a szöveg és a nem-nyelvi elemek térbeli elrendezése komplex térélményt vált ki (a statikus betű megmozdul, helyét és színét változtatja a képernyőn, a vásznon); radikálisan megváltoztatja a kommunikáció jellegét: nagyobb és intenzívebb információmennyiséget közvetít. Lyotard *Immatériaux* c. kiállítására hivatkozik (Pompidou Központ, 1985), amelyen megfoghatatlan, nemlétező valóságdarabok, mesterségesen (számítógéppel, elektromágneses sugárzással, rezgéssel, hologram-szerűen) életre keltett anyagok láthatók. A mágneses szalagon tárolt rezgések, jelek bármikor előhívhatók: a dematerializáció feltételezi a materializáció lehetőségét. Nagy Pál tehát nyo-

matékosan hangsúlyozza: a vizuális irodalom nem „különcködés”, nem a hagyomány elleni merénylet – ellenkezőleg: a művészet legősibb rétegeihez, az „ősi forráshoz” való visszatérés (előadása kibővített szövege: *Életünk*, 1989/4. sz.).

A vitaindító előadásokat élénk polémia követi. Erdély Miklós – Petőcz András emlékezte szerint – az elméletek, irányzatok túlbujánzása ellen emelt szót, arra hivatkozva, hogy „napjainkban minden olyan gyorsan változik, új és új törekvések kerülnek felszínre és tűnnek el; nincs értelme tehát a kategorizálásnak, elnevezéseknek. /.../ Minden felborult, minden elbizonytalanodott”. Maga Petőcz a túlzó ’elméletieskedés’, a technikai eszközök túl gyors váltogatása és a mindig-újat-keresés ellenében egyfajta *értékstabilitás* és a művészi munkában való elmélyülés mellett teszi le a voksát; hiszen a művészet lényege nem az új és újabb eszközök váltogatásában, hanem az *emberi tényezőben* rejlik. A műalkotást az *ember* hozza létre – hangsúlyozza, - az tehát nem szólhat másról, mint az *emberről*. „Ha az elképzelések, mozgalmak, irányzatok olyan gyorsan váltják egymást, hogy még az elmélet is éppen csak megszülethet, de a gyakorlat, maga a mű, képtelen létrejönni – akkor már nincs miről beszélni!” Az író az értékvesztésről tudósít, mert nem tehet mást, hiszen a valóságban azt látja-tapasztalja; ezért emeli létének, művészetének központi kérdésévé az anyagot, az eszközöket – de valójában a műalkotás nem szólhat másról, mint az emberről, annak fájdalmairól-örömeiről. „Emberi és művészi gondolkodásunkban is megjelent tehát az újrészékenység”, az értékek létrehozásának és megfogalmazásának igénye (Petőcz A.: *A szó szavakat téveszt*, Győri Műhely 1986/1. sz. – in: *A jelben létezés...* 89/91. p.).

Lipcsey Emőke *Asszociáljunk!* c. hozzászólásában (M.M. 1986/71) az elmélet fontosságáról, ugyanakkor paradoxitásáról beszél. Az avantgárd célnak tekinti a kísérletezést; így „semmilyen beskatulyázást nem tűr”. Azért idegenkednek sokan a különféle kísérletező irányzatoktól, „mert azok hagyományos szemlélettel nem közelíthetők meg, s a tömeg-kommunikáció által kényelmesre manipulált emberi elme szenzációt vár. /.../ Nem törődik bele, hogy az eredmény maga a kísérlet”, s hogy csak a sokszorosan összetett mű képes „az állandó változásban lévő, végtelen számú lehetőséget magában rejtő világ megragadására”. Ő sem csak az új technikai eszközök alkalmazásában látja a kísérletezés lényegét: a technika „könnyen önmagáért válóvá, netán kultúra- sőt emberellenessé is válhat”! A számítógép kizárólagossá tétele csak leszűkítené mozgásterünket – éljen vele, akinek alkalma, lehetősége van rá, de ne vezessen az a modern költészet kényszerzubbonyának megteremtéséhez.

A délutáni-esti zsűfolt költészeti bemutatókon aztán az Alapító Atyák mellett fellépnek a „fiúk” is izgalmas produkcióikkal. Papp Tibor itt mutatja be első magyar nyelvű, számítógépen kreált dinamikus képkölteményét (*Vendégszövegek számítógépen No.1.*), Bujdosó Alpár *Betömték* című vizuális / akusztikus (írásvetítőre és magnó-szövegre komponált)

performanszát mutatja be. Petőcz itt olvassa fel első ízben *repetitív* technikájú műveit, amelyek Schöffner Miklós tetszését is elnyerik. A vizuális experimentalizmust kiegészítendő, Petőcz most az akusztikai kísérletekre teszi a hangsúlyt. Lipcsey Emőke akusztikus költeményt mutat be. Kalocsán mindenki együtt van, aki az avantgárdot fontosnak tartja; mindenki boldogan ünnepel: érződik, hogy a résztvevők egy új korszak közeledtére várnak. Ekkor még úgy tűnt: a Magyar Műhely csakhamar diadalmasan fog bevonulni a magyar kultúra ünnepi csarnokába. (Az előadások és a vizuális költészeti bemutatók anyaga a M.M. 1986. júliusi /71./ számában jelenik meg). Az év Kassák-díjasa: Megyik János.

Nagy Pállal a Magyar Nemzet egyik akkori munkatársa, Kurcz Béla hosszabb interjút készít a M.M. történetéről (amely még a találkozó idején, augusztus 3-án meg is jelenik). Irodalmi Krónikájában beszámol a hazai vizuális költészeti antológiákról, a M.M. és a hazai fiatalok egyre bővülő-terebélyesedő kapcsolatáról, s arról, hogy a közeljövőben szeretnék még szorosabbra fűzni e kapcsolatokat.

Papp Tibor lírai hangon idézi fel később a találkozó emlékét: „Szinte hihetetlennek tűnő esemény volt akkoriban, ami ellen a magasságos hivatalok berzenkedtek ugyan, de végül beletörődtek. /.../ Utólag visszagondolva, az irodalmi esteken nagyon optimista, szívmelengető légkör uralkodott, szinte hallható volt a reménykedés szárnyainak a suhogása (Papp-Prágai: i.m. 151-153. p.). Ekkor még úgy tűnt: az avantgárd hazai diadalát ünneplik.

Petőcz – a korábbi vitákra is visszatérve és a kalocsai találkozó tanulságait összefoglalva – hívja fel a figyelmet az avantgárd honi kirekesztettségére (*Változó irodalmunk*, ÉS, 1985. október 11.). Szinte segélykiáltásként hat szava: „kiátkozzák az avantgárdot, úgy, hogy nem is tudják, mit értenek alatta, veszélyt látnak benne, 'antikrisztust' kiáltanak, pedig nem is ismerik. A képzőművészet teoretikusai (Beke László, Hegyi Lóránd) már feldolgozták az avantgárd – neoavantgárd – posztmodern jelenséget; a szomszédos országokban engedélyezik az experimentális költészetet, nem félnek attól, hogy az veszélyezteti az un. hagyományos lírát – miért hogy nálunk Kassák tipográfiai költészete, Tamkó Sirató síkversei, a konkrét költészet alkotásai vagy a M.M. látható nyelvi költészete még ma is úgy vannak feltüntetve, mint „minden baj forrása”?! Miért kell a Magyar Műhelyt elzárni a hazai nyilvánosság elől? „Vizuális költészetünk, avantgárd törekvéseink azért ismeretlenek sokaknak, azért félelmetesek, mert irodalmunk szerkezete elavult, nem biztosít publikációs lehetőséget a mindenkori fiatal íróknak és az új törekvéseknek”. Ezért terjed aztán a 'szamizdat' irodalom. „A mai pályakezdők már nem könyörögnek bebocsátásért: *belépnek* az irodalomba, mert rájöttek, hogy a mai technika mellett létrehozhatják *saját* lapjukat, *saját* műhelyeiket”. És ez így jó: ha „minden törekvés megfelelő megnyilvánulási lehetőséget kap, /.../ akkor mindenki ízlésének megfelelően részesülhet abból, amit úgy hívunk: magyar irodalom”.

1986. december 27-én Szombathelyen megalakul a M.M. Magyarországi Baráti Köre, amelyet a Magyar Írók Szövetségének elnöksége is legalizál: mint az Írószövetség baráti köre, hivatalosan is bejegyzésre kerül, s engedélyezik hazai működését, rendezvények tartását. Így hát a M.M. égisze alatt ezentúl a hazai fiatalok is szervezhetnek este-
ket, kiadványokat jelentethetnek meg. 1987-ben kiadnak – engedélyezés nélkül – egy szitanyomással készült albumot, amelyben felsorolják a baráti kör tagjait (köztük: Aczél Géza, Beke László, Györe Balázs, Kukorelly Endre, Petőcz András, Péntek Imre, Székely Ákos, Szkárosi Endre, Rácz Péter, Zalán Tibor stb.). „Ez az az időszak, amikor a Magyar Műhely tudatosan nyit a modern törekvéseket vállaló, de nem éppen avantgárd szerzők irányában. És ez az az időszak, amikor nagyon határozottan megindul az a törekvés az alapító szerkesztők részéről, hogy a lapot, annak szellemiségét hazaköltöztessék. Az engedély nélkül megjelentetett, szitanyomással készült 1987-es album után hivatalosan bejegyzésre került a Magyar Műhely Baráti Kör Füzetek is, amelynek első darabja még a politikai rendszerváltás előtt jelenhetett meg, 1989-ben” – emlékezik Petőcz András (*Örökös Magyar Műhely nosztalgia* c. előadásában; a Magyar Műhely 50. évfordulóján - PIM, 2012. május).

A kalocsai találkozó tehát némiképp elégtétel volt a M.M. szerkesztői számára többéves küzdelmeikért; s egyben a hazatérést előkészítő nyitány. A diadalmas áttörést a Magyar Műhely – és egyúttal a fiatal hazai avantgárd – számára mégis az 1987-es esztendő hozza meg. A Kassák születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségsorozat egyúttal a hazai avantgárd felé való hivatalos nyitást is jelenti. Március 17–18-án az ELTE XX. századi Irodalomtörténeti Tanszéke az Irodalomtudományi Intézettel közösen Kassák-ülésszakot szervez, amelyen a Kassák egész életművét újraértékelő fontos előadások hangzanak el. Ezek részben Kassák pályájának áttekintésére, műveinek értelmezésére irányulnak; másrészt viszont az avantgárd dal kapcsolatos művészetelméleti problémák tisztázására (Mlynarik István: *Kassák és Érsekiútvár*, Pomogáts Béla: *Az első műhely*, Kocsis Rózsa: *A Kassák-kör színpadi programja*, Tarján Tamás: *Isten báránykái*, Bori Imre: „*A tisztaság kristálytenyerén...*”, G. Komoróczy Emőke: *100 számozott vers*, Szabolcsi Miklós: *Az átértékelt átértékelés*, György Péter: *Küzdelem a realizmusért*, Bárdos László: *Kassák kisepikájának egy típusáról*, Hegyi Lóránd: *Kassák 'képarchitektúra'-elmélete és az antiművészeti koncepciók viszonya*, Szombathy Bálint: *Kassák Lajos az Új Symposionban és körülötte*, Szkárosi Endre: *Értelmezési gondnok a magyar avantgarde körül*, Nagy Pál: *Az új művészet*, Csaplár Ferenc: *A Kassák-kutatások néhány kérdéséről*). A konferencia záró-akkordja a Kassák Klubban megtartott vizuális költészeti bemutató. Az ülészak teljes anyaga megjelenik a *Kassák Emlékkönyvben* (szerk. Fráter Zoltán, 1988). A költői esten Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Petőcz András, Szombathy Bálint, Szká-

rosi Endre és Zalán Tibor mutatják be performanszaikat. Ezt követően 1987. március 20-án a Nemzeti Galériában megnyílik Kassák életműkiállítása; a megnyitón természetesen a M.M. köre és a hazai ifjú avantgardisták is jelen vannak. Március 21-én, Kassák születésnapján, a budapesti Vasas Ifjúsági Házban az akkortájt betiltott csehszlovákiai magyar írócsoport, az *Iródia* köre *Amikor Kassák valami más* című műsorral lép fel (ironikus szövegek, happeningek stb.); ugyanitt kiállítják a nagyvilág többszáz művésztől kapott *mail-art* anyagot. Március 23-án Balaskó Jenő Erdély Miklós-emlékestet rendez a Szkéné-színpadon. Az érsekújvári születésű szobrász, Juraj Melis pedig egy mappát adományoz a Kassák-múzeumnak a Mester születésének 100. évfordulójára, amelyben csaknem 50 szlovákiai (magyar és szlovák ajkú) alkotó rója le előtte tiszteletét.

Március 26-án nyílik meg a PIM-ben a VERS / KÉP // KÉP / VERS kiállítás, irodalmi esttel egybekötve. Kassák tipográfiai költeményei, kollázsai mellett szinte minden jelentős experimentális alkotó művei szerepelnek itt (összesen 43 művészé!). Pomogáts Béla a kiállítás megnyitóján *Napjaink vizuális költészete* értékelő áttekintést ad a M.M. vizuális költészetről, amelynek háttérében a Wittgenstein-i nyelvfilozófia felismerések, elméletek állnak; elsősorban azok, amelyek Saussure alapvetése nyomán nyelvi vonatkozásban nem a jelentést, hanem a jelszerűséget hangoztatják, és az irodalomelméletet is szemiotikai alapokra helyezik. Az /új/avantgárd – hangsúlyozza – radikálisan szakít a mimézis-elmélettel; a költészet funkcióját az új jelrendszer kialakításában s a szemantikai tartalmak háttérbe szorításában látja, s elsősorban látható nyelvi eszközökkel fejezi ki/sugallja a szemantikai tartalmakat (így e művek mindig többféle jelentésréteget hordoznak). A megnyitó után Bujdosó Alpár, Molnár Katalin, Nagy Pál, Papp Tibor, Székely Ákos, Szombathy Bálint bemutatják kép- és hangmontázsait, videóműveiket. A PIM-ben kiállító művészek neve azóta már széles körökben ismertté vált; többségük a művészeti élet élvonalába került (hogy csak néhányat említsünk közülük, a Műhely-triász mellett: Attalai Gábor, Bíró József, Endrődi Szabó Ernő, Erdély Miklós, Galántai György, Gáyor Tibor, Géczi János, Kiss Irén, Kovács Attila, Ladik Katalin, Lakner László, Lipcsey Emőke, Maurer Dóra, Perneczky Géza, Petőcz Andás, Szentjóbó Tamás, Székely Ákos, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Tót Endre, Tóth Gábor, Zalán Tibor, ef Zámbo István stb.). Az alkotások zöme a konceptuális művészet körébe tartozott. E nagyszabású szemle világosan mutatta, hogy az irodalom és a képzőművészet közötti határok az experimentális alkotásokon belül némiképp feloldódtak.

Március 27-én rendezik a Magyar Műhely Baráti Körének első budapesti összejövetelét, amit a hazai ifjú „Műhely-csapat” első önálló estje követ a FMK-ban. Március 24-én a M.M. irodalmi estet szervez Szombathelyen (az Életünk szerkesztősége, valamint a Magyar Írók Szövetségének nyugatmagyarországi csoportja vendégeként). Májusban a Szépművészeti Múzeumban *World Art Post* címen *mail-art* kiállítás nyílik, majd ezt

követően több vidéki, sőt határon túli városban is, vizuális költészeti kiállításokkal, video-szemlével egybekötve (Győr, Kaposvár, Szolnok, Miskolc, Érsekújvár, Pozsony stb.). A budapesti Kassák Klubban vizuális költészeti bemutatók, kép- és hangmontázs- illetve hangköltészeti estek zajlanak.

Az 1987. június 19–22-én Párizsban rendezett *Nemzetközi Polyphonix Fesztiválon* a Műhely-triással együtt már a legjelentősebb hazai hangköltők is fellépnek (Kelényi Béla, Ladik Katalin, Petőcz András, Székely Ákos, Szkárosi Endre). Majd 1988 áprilisában már itthon is rendezhetnek találkozót: Szkárosi Endre közvetítésével Szegeden, illetve Budapesten az Olasz és a Francia Intézetben, ahol „a költészet nomád karavánjához” tartozó jeles külföldiek (G. Fontana, B. Heidsieck, J. Lebel, Sl. Matkovic stb.) mellett szinte minden ismert magyar akusztikus költő szerepel (a Műhely-triász mellett Abajkovics Péter, Bernáth/y/ Sándor, Galántai György, Garaczi László, Juhász R. József, Kelényi Béla, Ladik Katalin, Lantos Erzsébet, Márta István, Molnár Katalin, Petőcz András, Sörös Zsolt, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Tóth Gábor, Vass Tibor stb.). A hazai irodalmi köztudatban ekkor még természetesen a hangköltészet is ugyanolyan mostoha gyerek, mint az avantgárd egésze; holott a művészenekarok koncertjein a közönség hozzá-szokhatott az ilyen jellegű produkciókhoz. A továbbiakban a hazai akusztikus költők is szerephez jutnak a világ különböző tájain évenként szervezett Polyphonix-fesztiválokon. Azóta már e műfaj hazai körökben is polgárjogot nyert. 1994-ben az ARTPOOL szervezésében a Kolibri színházban, majd 1995-ben a Francia Intézetben rendezett gálaesten az Európa-szerte legrangosabb művészekkel együtt mutatták be produkcióikat az ismert hazai hangköltők. A magyar származású, világhíres szaxofonista, Yochk'o Seffer is fellépett az utóbbi esten. Papp Tibor – mint fő-szervező – a művészeti élet fénypontjaként élte meg e találkozót: „Élvezet, öröm, tanulság, horizonttágítás, a művészetre való rácsodálkozás töltötte be a fesztiválok mindennapjait. /.../ A befektetett munkát busásan viszonzották ezek az estek”, melyek „az érzékek, a nyelv és a szellem ünnepei” voltak mindvégig. „A Fesztivál mindmáig létezik, bár egyre ritkábban hallatja hangját; legutóbb 2007 kora tavaszán az észak-franciaországi Lille-ben” – emlékezik Papp Tibor. Most már természetesen az indulásukkor még fiatal hangköltők is elfoglalták helyüket a nemzetközi mezőny élvonalában, s a náluk is fiatalabbak szintén megtalálták szerepüket az idősödő nagyságok között (Papp-Prágai: i.m.: 207–217. p.).

Az 1987. év másik fontos eseménye volt a *hadersdorfi* találkozó (június 25–27.), amelyen a M.M.alapításának 25. évfordulóját ünnepelve az eljövendő 25 év irodalmának tendenciáiról folyt az eszmecsere (*Hogyan képzelem el a következő 25 év irodalmát?*). Pomogáts Béla nyitóelőadásában (*Értékek és értékrendek*) egy olyan virtuális értékrendet

vázol fel, amely a magyar irodalom minden *jelentős* értékét számon tartaná - irányzatoktól, ideológiáktól, esztétikai nézetektől s politikai érdekektől függetlenül, s amelybe a népi írók, a „nyugatos” modernek s az avantgárd legjobbjai egyaránt beleférnének. Pomogáts úgy véli: az irodalomtörténetnek az értékluralizmust kell/ene/ képviselnie; így a magyar irodalom érték-hierarchiájába egyenrangúan bele kell/ene/ tartozniuk minden irányzattól a legkiemelkedőbb alkotóknak (s akkor Szentkuthy – Márai – Kassák – Veres Péter – Illyés – Tamási Áron – Déry – Szabó Lőrinc – Ottlik Géza – Mészöly Miklós – Weöres Sándor – Pilinszky – Határ Győző – Nagy László – Juhász Ferenc – Sütő András stb. *egyenként* a csúcson lenne).

Sajnos, nemhogy megvalósult volna ez az elképzelés az igazságos értékrend kialakításáról, az értékszavazat azóta egyre nőtt; s a „szekértáborokra” való széthullottság még inkább erősödött.

A *Hogyan képezzem el a következő 25 év irodalmát?* című kérdésre a hozzászólók egyöntetű válasza: *másnak*, mint amilyen most (azaz 1987-ben). Többségük (maga a Műhely-triász is) az experimentalizmus előretörésében, az elektronikus médiumok elterjedésében, az avantgárd iránti tolerancia s a befogadók vizuális kultúrája növekedésében bizakodik.

Bujdosó Alpár a korszerű technikai eszközök térhódításában bízik. Ő a modern művészet mítoszteremtő erejét tartja fontosnak. A multimediális művészet elterjedésével lehetővé válik – hangsúlyozza *Interpollúció - extrapollúció* című előadásában – hogy az új médiumok (számítógép, videó, egyéb elektronikus eszközök) segítségével, mai világunknak megfelelő gondolkodásmód kialakításával korunkkal adekvát mítoszrendszert teremtsünk. A strukturalista elmélet (Lévi-Strauss: *La structure des mythes*, 1958) alapján vizsgálja a mítoszi nyelv természetét: „a mitémák ugyanúgy nyerik el jelentésüket, mint a fonémák, és a mítoszok történeti és történetietlen struktúrája a nyelv *parole* és *langue* vetületeinek felel meg – ugyanakkor egy harmadik szinten a nyelv *tárgyként* (alakítható, formálható anyagként) jelenik meg. Amolyan metanyelvről van tehát szó, amely szerkezetében, jelentésségében megfelel korunk tudományos nyelvezetének. Az egy kultúrkörbe tartozó mítoszok összessége olyan bonyolult, ám jól rendezett struktúrát alkot, melynek ismeretében lehetővé válik a világban való tájékozódás”. Bujdosó a maga műveiben valóban megkísérelt egy olyan metanyelvet teremteni, amelybe beakasztotta a világ működéséről, a világ természetéről kialakított saját nézetrendszerét, szellemi tapasztalatait, kitágítva a tér/idő határait, így érzékeltetve, hogy „a világban való lét” emberi problematikája az évezredek során mitsem változott. Problematikája adekvát megjelenítéséhez a művész mindig új utakat és eszközöket keres – hangsúlyozza. Az intermediális művészet különösen alkalmas sokértelmű, sokrétegű szövegösszefüggések, szakrális – történelmi – társadalmi vonatkozások feltárására. Az intermedialitás révén

ugyanis kitágul a műstruktúra, így a vizuális szövegek, szövegtárgyak a befogadó közönség mindennapjai, kultúrája és történelmi ismeretei között kapcsolódási pontokat teremtenek.

Nagy Pál úgy véli: gyökeres átalakulás várható – amilyen a zenében és a képzőművészetben már régen végbement. Ő elképzelhetőnek tartja a korábbi műfajok elsorvadását is, amelyek helyébe majd „a letűnt korok műfajainak eredményeit hasznosító, de a sémáknak kevésbé alárendelt *textúra*, *szöveg* lép. Ez az audio-vizuális kommunikációként felfogható új irodalom új formáinak (fonikus költészet, vizuális költészet, vetített szöveg stb.) nyelvi nyersanyaga”. Ő úgy gondolja tehát, hogy az új médiumok, a hang- és kép-közvetítő eszközök révén az elektronikus úton létrehozott szöveg és az audiovizuális irodalom a látványosságával jobban fogja vonzani a kor emberét, mint a könyvbe zárt, lineárisan szerveződő régi művek. „A hang, az írásjel, a kép összedolgozásából születő audiovizuális élményre fogékonyabbak” lesznek a jövő generációi: „nem a könyvoldalra, hanem a képernyőre szegeznek tekintetüket”. Mintha eljött volna végre az irodalomban is az absztrakció ideje: az elektronikus irodalomnak a lényeges és a lényegtelen információk elválasztására, a sűrítés-tömörítésre, mozgalmasságra, a látványra és térhatásra kell törekednie. Ez egyúttal az irodalom / képzőművészet közötti merev határok feloldását fogja eredményezni: „az irodalom önálló jelrendszerében jelentéshordozóvá válik sok nem-nyelvi (grafikai, fonikus, taktilis stb.) elem”. Nagy Pál tehát optimista: „Az elkövetkezendő 25 év irodalma olyan lesz, amilyené a mai fiatal írók formálják”.

Papp Tibor nem vár lényegi változást a konzervatív és a kísérletező irodalom viszonyát illetően. Az előbbi ugyanis mereven elzárkózik az újításoktól; holott az új műfajoknak – kis idő múltán – mindig szervesen be kell/ene/ épülniük a művészeti tradícióba. Hiszen így gazdagodik, válik egyre élőbbé maga a hagyomány. Legjobb esetben annyi történhet, hogy „polgárjogot nyer/het/nek az oldott tipográfiájú, az intellektuális indítékú, nyelvileg enyhén absztraháló, vagy bizonyos nyelvi tabukat ostromló irodalmi alkotások. S bár az *irodalmi berkek* valamivel érzékenyebben reagálnak az irodalom hagyományos rendjét megbolygató művekre, mint a ’közízlés’, a berkekben sem várható nagy változás. Annál inkább maguknak a költőknek a körében: ahogy a hangversek, az irodalmi performanszok, a korábbiaktól műfajilag különböző képversek megjelentek az elmúlt 10-15 évben, úgy az új közvetítőeszközök irodalmi igába fogása (a videóra vagy számítógépre írt költészet szélesebb körű elterjedése) gyorsítani fogja az új műfajok keletkezésének folyamatát. „A számítógép leglátványosabban a papírra fektetett szöveg helyzetét fogja módosítani”. Ugyanis „a lézeres nyomtatás bárki által megvalósíthatóvá teszi /.../ a tipografizált írásképet. Tíz év múlva írók, költők nyomásra-kész műveket fognak előállítani” – aminek következtében egyaránt nőni fog az írók-olvasók vizuális kultúrája.

Úgy tűnik: Papp Tibornak igaza lett; Bujdosó Alpár elképzelése is megvalósult magaterritóriájában a multimediális mítosz-rendszerében. Nagy Pál viszont kissé illuzórikusan ítélte meg a helyzetet: ő nem a magyar, hanem a francia műélvezőkhöz, olvasókhöz szabta elképzeléseit. (Az előadások, hosszabb hozzászólások anyaga a M.M. 1988. decemberi, 73. számában jelenik meg). Az 1986-os év Kassák-díjasa Szkárosi Endre, az 1987-esé Petőcz András; aki azonban bizonyos értelemben különvéleményt jelent be már ezen a találkozón.

Örökös Magyar Műhely nosztalgia (1.) előadásában összeveti egymással a magyar irodalom immár egy évszázados „Nyugat-nosztalgiját” saját generációja „Magyar Műhely-nosztalgijával”. Elismeri, hogy a M.M. „a Nyugat utáni korszak legnagyobb hatású irodalomszervező központja, modern szemléletű folyóirata”, amely fennállása 25 éve alatt „nemzedékek sorát nevelte fel”. Hiánypótló szerepe volt /és van/ a magyar irodalomban; mind a vizuális, mind a számítógépes és a videóköltészet megteremtésében úttörő feladatokat vállalt, eközben kivirágzott körülötte a hazai új nemzedék vizuális költészete. Petőcz azonban attól tart, hogy „az új s újabb médiumok keresése magának a 'műhelynek' a létét, a M.M. költészeti törekvéseinek folytathatóságát veszélyezteti”. –Aggódva kérdi: „A tanítványok vajon lépést tudnak-e tartani a mind jobban radikalizálódó Mesterekkel? – vajon nem lenne-e jobb kissé megállni? /.../ Nem egy szüntelen fejlődésben hívó avantgárdra, hanem közös szemléletű, az új művek lehetőségében hívó *avantgárd műhelyre* van szükségünk”. Úgy látja: a M.M. az egyetlen olyan folyóirat, amely képes közösséget teremteni, nemzedékeket nevelni. „Ám éppen ezért nem mondhatunk le róla – és ezzel együtt a *másképpen gondolkodásról* sem mondhatunk le. De a mesterek felfokozott médium-igénye, új és új formanyelv kialakítására tett kísérlete *követhetetlen* a tanítványok számára” – zárja előadását.

Petőcz voltaképpen *saját nemzedéke* „kísérleti” fórumává szeretné alakítani a Magyar Műhelyt; miután a hazai mezőnyben az experimentális irodalomhoz vonzó fiatalok számára még ekkor sem nyílt másutt publikálási lehetőség. Nemzedéke immár – túllépve a „krisztusi koron” – életlehetőséghez (fórumhoz) kívánt jutni. „A jel-típusú avantgárd ideje ez a mi időnk, időtlenségünk – írja Petőcz *A jelben létezés méltósága* c. írásában Sebeők János *Médium* c. regénye kapcsán – a szövegbe menekülés a létezés egyetlen elfogadható aspektusa, alternatívája. Leszoktattak minket a beleszólásról, a társadalmi cselekvésről, és ezáltal hiteltelenné tették a társadalmi cselekvést mint irodalmi formát”. Így hát „a szövegbe, a festménybe, a zenébe, az alkotásba” menekülnek, mint az önmegvalósítás egyetlen lehetséges formájába. „A XX. század élménye és élménytelensége ez a totális illúzióvesztés, ez a műben-létezésbe-menekülés, ez a bezárkózott önfelmutatás” (*A jelben létezés méltósága*; Új Írás, 1989/5. sz. – in: ugyanezen című kötet, 1990, 152-155. p.).

1987. szeptember 25–27-én a M.M. Baráti Kör első önálló estjét rendezik meg az

FMK-ban. Pomogáts Béla bevezetője után fellép a hazai fiatal experimentális költők egész csapata: Arany László, Balaskó Jenő, Bíró József, Garaczi László, Hegedűs Mária, Kelényi Béla, Mészáros István, Nagy Attila Kristóf, Petőcz András, Péntek Imre, Sárý László, Szabó Antal, Szkárosi Endre, Székely Ákos, Tóth Gábor. A Baráti Kör szervezésében szemináriumi program is indul (október 3-án Papp Tibor tart előadást *A hangvers rendszertanáról*; november 7-én Hegyi Lóránd: *Avantgárd – történelem – mítosz* címen; majd 1988 januárjában Kemenes Géfin László, márciusban Sárý László a *vizuális- illetve az akusztikus költészetről*; áprilisban Nagy Pál az irodalmi videózásról, júniusban Bujdosó Alpár az *intermedialitás* lehetőségeiről a költészetben).

1987 októberében a Párizsi Magyar Intézet is Kassák-szimpozionot s műsoros esetet szervez a Pompidou Központban, a Politechnikai Főiskolán és több más helyen (*A magyar avantgárd a század elején és ma / Kassák – aujourd'hui*); de nem hívják meg a tanácskozássra a jelenkori magyar avantgárd egyetlen képviselőjét sem. A M.M. köre természetesen tiltakozik a Kassák-centenárium ilyen jellegű megünneplése ellen: „Ez Kassák szellemének elárulása! A tudományosnak álcázott és francia közreműködéssel létrehozott találkozó /.../ nem segíti elő a különböző totalitárius ideológiák nevében üldözött, elhallgattatott, esetleg 'csak' mellőzött avantgárd írók és művészek írói, művészi rehabilitálását. /.../ Azt a tekintélyt és tiszteletet, amelyet Kassák Lajos és a mai magyar avantgárd hosszú, következetes munkával kiküzdött magának, becstelen csúsztatással, hamisítással olyan írókra – művészekre – kritikusokra igyekszik átvinni, akik éveken, évtizedeken keresztül lebecsülték, támadták az avantgárd alkotóit, folyóiratait, mozgalmait, vagy – ez a jobbik eset – semmi közük nem volt az avantgárdhoz”. Az éles hangú kiáltvány megjelent a M.M. 1987. novemberi (73/1.) számában; aláírók: Bujdosó Alpár – Nagy Pál – Papp Tibor, valamint a NewYork-i ARCANUM nevében: András Sándor – Bakucz József – Kemenes Géfin László – Vitéz György.

Még ugyancsak 1987-ben az *Életünk* folyóirat szerkesztősége vitát kezdeményez a művészi kísérletezésről, a Magyar Műhely helyéről és szerepéről a modern magyar irodalom megújításában. Láng Gusztáv (*Látvány és szöveg*) és Zalán Tibor (*Vázlatos gondolatok*) meglehetősen negatívan értékelik a folyóiratot; mindketten túlzónak tartják az újíto kedv és a kísérletező szellem dominanciáját, a nyelvi konvenciók negligálását. Ágoston Vilmos (*Az új vizualitás és a kritika*) viszont a legnagyobb elismeréssel szól a Műhelyről, jelentőségét az egykori *Nyugathoz* és Kassák lapjaihoz méri. „Ez a század az avantgárd jegyében telt el” – hangsúlyozza, s az – előbb a képzőművészetbe, majd az irodalomba betörve – meghatározta az egész század művészetének arculatát. Páskándi Géza is védelmébe veszi a lapot, a magyarországi modernizmus támogatásában betöltött szerepét hangsúlyozva. Nagy Pál viszonylag rövid írásában (ÁT.TÖR.ÉS) örömmel

üdvözli a neoavantgárd irányzatok hazai áttörését, amit néhány fontos antológia jelez; ugyanakkor azt is hangoztatja, hogy ez még korántsem valódi áttörés! Hiszen a fiatal írócsoportoknak létszükségletük /lenne/, „hogy saját jellegzetes fórumaikat, műhelyeket minél hamarabb létrehozassák. /.../ A magyar irodalom egészére, de főként a fiatal magyar irodalomra évekig, évtizedekig tartó negatív hatása lehet annak a makacs vétónak, amely megakadályozott / megakadályoz ma is minden folyóirat-alapítási kísérletet” (a polemikus írások az *Életünk* 1987/6-7-8. számában jelennek meg).

Papp Tibor *Sem-től sem-be* című írásában leszögezi (mint már korábban is, többször): „Az avantgárd *bizonyos* irodalomtörténészek értelmezésében század eleji stílusirányzat; a magukat avantgárdnak valló írók szerint *alkotói magatartás*. A neoavantgárd az imént említett *bizonyosok* szerint egy *új* stílusirányzat, mely – bár emlékeztet a régire – alapjaiban, többek között világnézetében különbözik tőle. Holott a *lázadás* szelleme születtáplálta mindkettőt”. S bár vannak stílusbeli jellegzetességeik, azoknak és az új műfajoknak a meghonosodása az *avantgárd szellemiségből* következik. „Az avantgárd magatartás elsősorban az irodalom elmeredett csuklóit igyekszik megmozgatni, az irodalom elburokratizált szerkezetét, szerkezeti elemeit dinamizálni, a holtpontról kimozdítani, a világra való rácsodálkozást igyekszik frissebbé tenni”. Az avantgárd „hatalomra jutásától” azonban nem kell félniök a tradíció védelmezőinek: „Az avantgárd nem jutott soha sehol hatalomra, nem is juthat – hiszen akkor saját szellemi konstrukciójával kerülne ellentétbe”. Azért szervez, hangoskodik, propagálja saját kiadványait, mert különben soha nem törhetné át azt a gátat, amelyet a konzervatívok emelnek elé. „Többnyire, mire áttöri, elszalad egy emberöltő”. S mikor révbe ér /„klasszicizálódik”/, ugyanazon *'bizonyosok'* a már polgárjogot nyert műveket „az újabbak elleni védőgátként próbálják felhasználni”. Minden igazi avantgárd író egy-egy erőcentrum – hangsúlyozza Papp Tibor. Ilyen volt Kassák, később Erdély Miklós, akik szinte delejes erővel vonzották maguk köré a hasontörekvésű, hasonszemléletű alkotói tábor.

S ma már nyugodtan hozzátehetjük: erőcentrum a Magyar Műhely is; alapító szerkesztői pedig – ifjabb követőik holdudvarában – ma már irodalmunk klasszikus Mesterei. Szerencsére, ma még jelen időben.

Pomogáts Béla nagyszabású összefoglaló tanulmányban (*Avantgarde – hagyomány és kihívás*, *Életünk*, 1988/11–12. sz.) vonja le a korábbi évek vitáiból a konklúziót, irodalomtörténeti vetületben vázolja fel az európai (és benne a magyar) irodalom három nagy paradigmaváltásának folyamatát az utóbbi két évszázadban. Az 1. a *romantika* volt – Herder és a Schlegel-testvérek művészetbölcseletére alapozva (ennek szellemisége éltette részben még a Nyugat körét, s bizonyos értelemben a népi írók eszmerendszerét is). A 2. fordulat *Heidegger* – a 3. pedig *Wittgenstein* filozófiájához kötődik. Heidegger úgy vélte: az emberi létezés nagy kihívásaira elsősorban a művészet képes választ adni –

hiszen az ember leginkább a művészeti alkotásban tud azonosulni önmagával s a léttel (Füst Milán, Kosztolányi, Szabó Lőrinc, József Attila lírája már ugyane szemléletből táplálkozott). A Wittgenstein-i fordulat a szemünk láttára bontakozott ki a 80-as években (a Magyar Műhely körül); ugyanakkor nem tette érvénytelenné az előző kettőt. A jelenben mindhárom irányzat együtt, egymás mellett él, sőt, legtöbb alkotó életművében a három hatás együttese is felismerhető (Juhász Ferenc, Sütő András, Kányádi Sándor életműve a herderi-heideggeri vonulatra épül, Esterházy Péter, Szilágyi Domokos, Szőcs Géza, Cselényi László, Tőzsér Árpád műveiben a herderi-wittgensteini látásmód érzékelhető stb.). De maga az avantgárd is változott a század folyamán, részben a társadalmi szituációkhoz, részben az irodalmi paradigmaváltáshoz igazodva. A század eleji messianisztikus /közösségi/ feladattudat a *herderi* eszmékből táplálkozott; a II. világháború után azonban az avantgárd is inkább már a *heideggeri* létszemlélethez közelített; ugyanakkor kezdettől mindmáig a *nyelvkritikai* gondolkodásmód járta-járja át. A nyelvi experimentalizmus, a strukturalizmus, a szemiotikai kísérletezés, majd az elektronikus költészet különféle változatai a Magyar Műhely körében a jelenkori magyar irodalom egészen különleges, önálló ágazatát hozták létre; új műfajok honosodtak meg, s a vizuális és a szövegirodalom nem pusztán formai, hanem gondolkodás- és mentalitásbeli variánsokat indukált. (Mindehhez ma már, 25 év múltán, hozzátehetjük: az ezredfordulón egy új avantgárd virágkor fakadt belőle).

Voltaképpen már az 1987-es hadersdorfi találkozón eldőlt a M.M. további sorsa. Mivel az Alapító Atyák maguk is úgy látták: a lapnak Párizsban – utánpótlás híján – nincs jövője, szerették volna hazatelepíteni, s fokozatosan rábízni szerkesztését az új nemzedékre. A hazai mezőnyben valóban égetően szükség volt egy avantgárd szellemiségű folyóiratra az összeomlóban levő pártállami diktatúra körülményei között. A konkrét szervezési munkában az Irodalomtudományi Intézet részéről Pomogáts Bélára; az ifjú hazai szerzőik közül pedig Petőcz Andrásra és Székely Ákosra számíthattak elsősorban. Így a rendszerváltás folyamatának szerves része lett a Magyar Műhely hazaérkezése s a honi nyitás a nyugati magyar irodalom felé. Ekkor még mindannyian abban reménykedtek, hogy miután megszűnik a politika triumfálása az irodalom fölött, szabadon alámerülhetnek a művészi kísérletezés csendesebb és élvezetesebb munkájába, s végre nem fog ’bűnnek’ számítani a ’másként gondolkodás’; s az, hogy az alkotó kedve szerint ’játszik’ a formákkal, műfajokkal.

Természetesen, a 80-as évek derekán lezáratlan elméleti viták az avantgárd és a posztmodern viszonyáról, az avantgárd két alapváltozata (a küldetéses és a szemiotikai – azaz a „kiáltás”- és a „jel”- típusú) közötti átjárhatóságról, ugyanakkor különbözőségükről a továbbiakban is folytatódnak; hiszen ezek tisztázása létfontosságú a M.M. hazai profil-

jának kialakítása szempontjából.

A politikai események felgyorsulásával 1988/89-ben az „irodalmi rendszerváltás” is /újra/ napirendre került. Az /új/avantgárd nemzedék (zömmel az 50-es évek szülöttei) ismét aktivizálódik (sokan részt vesznek a tüntetéseken; különösen fontossá válik a Bős-Nagymarosnál építendő vízilépcső – mint a pártállami diktatúra szimbóluma – megvalósítása elleni tiltakozás). Persze ez inkább csak ürügy volt: így lehetett legjobban levezetni a rendszer egésze iránt felgyűlt indulatokat. Most újra fontossá válik az avantgárd kontinuitás kérdése – s a politika által eddig elfojtott akcionista művészet ismét elnyeri méltó helyét a köztudatban.

1987/88-ban Petőcz András – néhány nemzedéktársával (Farkas Gábor, Kukorelly Endre, Sziládi Zoltán), valamint ismét Csűrös Miklós professzor védnökségével – újraindítja a bölcsészkar *Jelenlétet*. *Szógettó* címen közzéteszik a 70-es évek akcionista avantgárdjának dokumentumait, amelyet még az ifjú – korán elhunyt – Papp Tamás (1948–1986) gyűjtött össze a 80-as évek elején; de kiadatni nem tudott. Az antológia mindmáig a viszonylag legteljesebb képet adja a 60/70-es évek közösségi indíttatású akció- és konceptuális költészetéről, a lázadó gesztusok és a szembenállás különböző módozatairól, az experimentális műfajok sokféleségéről. Beke László művészettörténész reprezentatívnak nevezi a válogatást (előszó az antológiához: *Térben korábban, időben mögötte*, 1986); hangsúlyozva, hogy „igen nagy kiadatlan anyaggal kell számolnunk továbbra is, s nyilván csak az egész sajtó alá rendezésével kaphatunk teljes képet a 60-as és 70-es évek magyar avantgárdjának gondolatvilágáról”; mégis: a *Jelenlét* 1989/1–2. (14–15.) számában közzétett anyag revelációként hat. A gyűjtemény helyreállítja és dokumentumokkal is alátámasztja az *avantgárd kontinuitást* a 60-as évektől napjainkig.

Az antológiában szereplők (Ajtony Árpád, Algol László, Altorjai Sándor, Balaskó Jenő, Bálint István, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovánovics György, Lajtai Péter, Legény Péter, Major János, Molnár Gergely, Najmányi László, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Tábor Ádám, Vidovszky László) nyilvánosan évtizedeken át nem juthattak szóhoz – a meg-nem-alkuvás méltóságával „szógettóba” zártan éltek, alkottak. – Ma már mindannyiuk neve etalon. Többen közülük a rendszerváltozás után beérkeztek s megkapták az elismerést; mások azonban már régóta a sír „gettójában” alusszák (nyugtalan?!) álmukat. Mint Hajas Tibor is, akitől a „szó-gettó” kifejezés származik; vagy Balaskó Jenő, Erdély Miklós. Poétikatörténeti jelentőségük csak az utóbbi években kezd nyilvánvalóvá válni. Az avantgárd újabbbkori metamorfózisa (az akció-költészettől a konceptuális költészetig) hazai berkekben Erdély munkásságában ment végbe, voltaképpen ő (és a köré gyűltek) nyitottak utat a 80-as évek szemiotikai típusú avantgárdja felé. Erdély a művészt *médiumnak* tartotta, aki *egoján* mintegy átengedve-átszűrve a természeti erőket, olyan szellemi forrásokból táplálkozik, amelyek a hétköznapi megköötöztségek világából átemelik

őt egy magasabb (virtuális, absztrakt) valóságba, megtisztítva empirikus énjét a földi érték- s mértékrendszerek salakjától. A pártállami diktatúra megfosztotta a szabadon szólástól – elégtételt, elismerést posztumusz sem kapott; sem ő, sem költőtársai. Petőcz András folyóirat-szerkesztőként elsőként emelte ki őket a Semmi homályából. Akkor még – ő is, mint egész nemzedéke, s a hazatérő Magyar Műhely szerkesztői – úgy hitték: új korszak következik, amelyben a művészet minden irányzata helyet és lehetőséget kap a kibontakozáshoz. Sajnos, nem egészen így történt. A *Jelenlét* még egy-két számmal „jelen volt” a szellemi életben; de ’90 után megszűnt. Majd az ezredfordulón egy-két fontos számmal újra beavatkozott az avantgárd körüli vitákba, továbbgondolva a Tamkó Sirató *Dimenzionista Manifesztuma* újrakiadása nyomán kialakult új helyzetet a kozmikus költészet mibenlétét illetően.

5. A Magyar Műhely hazatérése és megújulása a 90-es években – az új generáció integrálódása a M.M. körébe

Az 1989-es M.M. találkozót újra hazai földön tartják – *Szabad terület, aktuális művek* címmel (Szombathely, július 11–14). Pete György, az *Életünk* főszerkesztője és Székely Ákos vizuális költő, aki már évek óta a Magyar Műhely szerzői közé tartozott, vállalják a szervező munkát. A Szombathelyi Képtárban *Szabad Terület* címen 50 vizuális költő alkotásaiból nyílik kiállítás (július 11–14.), amelyet profi tervező (Török Tamás, a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítótermének rendezője Rosta József segítségével) rendezett. A katalógusban a Bécsben élő Bortnyik Éva éppúgy szerepel, mint a budapesti Maurer Dóra, Sáry László, Szenes Zsuzsa, vagy a Párizsban lakó Lucien Hervé stb. Az *Életünk* 144 oldalas *különszámot* ad ki, amelyben a lap teljes szerzői gárdája (emigrációbeli és itthoni együttese) felvonul. A Műhely szerkesztői itt jelentik be a folyóirat hazatérését. Székely Ákos *Szabad levegő* című emlékezésében (M.M. 2012/161. sz.) felidézi a megrendítő történelmi pillanatot, amikor „az éppen felbomlóban lévő késő Kádár-kor áporodott naftalinszagú levegője” elvegyült a Nyugatról frissen beáramló „szabad levegővel”, s Pete György – végre legálisan! – szólhatott „a kísérletezés szabadságáról”, a kamara-kiállítás különlegességéről (amelyen először szerepeltek egyenrangúan, egymás mellett videószövegek, installációk, textilképek, fotók, kottaképek, agyagtáblák, különféle elektronikus és intermediális alkotások stb. mint azonos szellemi tartományok produktumai, különbözőségükben is egymásra ható, egymást magyarázó-értelmező konstrukciók). Akkor még a „kísérletezés” szónak negatív csengése volt a „vasi hagyományok” védelmezői szemében.

Az 1988-as év Kassák-díját Maurer Dóra, az 1989. évi Szombathy Bálint nyeri el. 1989-ben a M.M. első hazai kiadványaként jelenik meg Petőcz András *Nonfiguratív* című kötete, amely (korábban már itt-ott megjelent) nyelvpoétikai kísérleteit, konkrét költészeti munkáit fogja egybe.

A konferencia előadásainak zöme (most is) az avantgárd és a posztmodern viszonyáról szól. Előtérben a „kiáltás” (küldetéses) és a „jel”-típusú avantgárd egymástól való elméleti elhatárolása áll, valamint az a kérdés, hogy lehetséges-e egyáltalán kétféle avantgárdról beszélni – hiszen az avantgárd *lényege* a *nonkonform magatartásban* rejlik (s mindkét alaptípusa ebből fakad: a /társadalmi, művészeti/ konzervativizmussal szemben mindkettőt a változtatni akarás szelleme táplálja). Tóth Gábor felszólalásában élesen elutasítja

a (Szabolcsi Miklós *Jel és kiáltás* című művéből Petőcz által átvett) „kétféle avantgárd”-konceptiót (*Válasz egy előadásra*): „meglehet, hogy az avantgárd fenomenológiailag jel és kiáltás-parciumokra osztható, de szemantikailag és funkcionális konzekvenciáit illetően *létforma* – hangsúlyozza. Egy olyan tudatállapot, amely a legnagyobb érzékenységgel fordul egyszerre az individuum és a totális valóság minden aspektusa felé. Az avantgárd művész: maga a JEL!” A szerkesztő-triász itt már egyértelműen elhatárolódik a posztmodern eklektikától, s nyomatékosan leteszi voksát korábbi álláspontja mellett: az avantgárd *magatartásforma*, nem stílusirányzat; s a lázadás és az újítás szelleme különbözteti meg más irányzatoktól. Így, bár még nem manifesztálódott élesen, mégis érzékelhetővé vált a lappangó ellentét a 80-as évek hazai fiatal, egyre inkább a posztmodern felé hajló csapata, valamint a M.M. eltökélten avantgárd programja között. Ami a későbbiekben végül is az ifjú csapat és a Műhely egymástól való eltávolodásához vezetett.

Zsilka Tibor Zend Róbert költészete kapcsán (*A posztmodernizmus és a vizuális lírodalmi/ szöveg*, M.M., 1990/75. sz.) beszél arról, hogy „a strukturalizmus, amely a modernizmussal és az avantgárd törekvésekkel fonódott össze”, már némileg anakronisztikus jelenség ugyan; mégis az biztosít kontinuitást és teremt lehetőséget az újabb irányzatok megértésére, befogadására, elfogadására (elsősorban a vizuális költészetet illetően). Elavult a hagyományos értelemben vett struktúra fogalma is, amelyben minden rész az Egésznek rendelődik alá; ugyanis az Egész, az egységes szöveg a jelenkori (posztmodern) alkotás-módban fragmentumokra töredezik szét: dekonstruálódik, destrukturalódik. Ennek ellenére a posztmodern alkotásmód feltételezi az előszövegek - szövegtípusok - műfajsémák birtokba vételét, amelyeket pellengérre állít – parodizál – részelemeire szaggat szét. „Hiszen a posztmodern alkotások éppen a szavak, mondatok, szövegek megkövült jelentéshalmazát hivatottak kikezdeni, kétségbe vonni. /.../ Épp a képzőművészet és a vizuális alkotásmód indította el ezt a folyamatot, /.../ de mindez összefügg a pop-art és az op-art térhódításával”, valamint a konceptuális művészet, a számítógépes művészet nyelvi újításaival is. A poszt-modern szöveg multiplex (átkapcsolásos) csatornákon közvetíti az információt; előtérbe helyezi az intertextualitást és a metaszövegszerűséget. Az idézőjeles írásmód érinti a szöveg nonverbális megszerkesztettségét is; ami a befogadói műveltségtől függően többszintű értelmezést (primér – bonyolult – magas szintű) tesz lehetővé. A továbbiakban Zsilka Papp Tibor *Szóbálvány* komputeres képpersorozatát, Nagy Pál *Imago!*-ját is mint posztmodernbe hajló alkotásokat elemzi; utal Bujdosó és Petőcz egy-egy kötetére, majd Zend Róbert kanadai költő *Portrék* ciklusának nyelvi újításait, ficamait, a „kozmozgikus hontalanság” nyelvi vetületét (számára a költészet: *Életforma* – *LÉTreform*”) mutatja be. Konklúziója: „A posztmodernizmus tulajdonképpen a szabadság zsarnoksága és az elvi *pluralizmus* korszaka, ami vonatkoztatható a művészetre és annak értelmezésére is”.

Ehhez hozzátehetjük mi, olvasók, az azóta eltelt bő két évtized művészeti tapasztalásával hátunk mögött: a mű valóban *komplex, üres* jel, amely többféle értelmezési lehetőséget kínál, s amelyet a befogadó (saját indítékai szerint) tölt fel tartalmakkal – ahogy azt Bujdosó, majd Erdély Miklós állította annakidején. Az avantgárd vagy posztmodern vita viszont egyelőre lezáratlan maradt.

1989 őszén a budapesti Francia Intézet *Hétköznapi párbeszéd* címen háromnapos 'esemény-sorozat' rendez, amelyen Párizs-Budapest művészei komputerképek segítségével kommunikálhatnak egymással. Így már a hazai experimentális költők is közelebb kerülnek szemléletben a komputerművészethez, s megismerik-megkedvelik annak formáit. Papp Tibor francia barátaival (Ph. Bootz, J.M. Dutey, Cl. Maillard, F. Develay stb.) ugyancsak 1989-ben jelenteti meg Párizsban az első számítógépes folyóiratot, az *alire*-t (mozaikszó az Art, Lecture, Innovation, Recherche, Écriture szavakból), amelyen csak programozott műveket adnak ki. Kezdetben flopy, később CD-én tárolták az anyagot. Ez volt a világ első numerikus irodalmi folyóirata, a Pompidou Központban mutatták be. Nagyjából évente jelenik meg egy-egy száma (mindmáig!); az azóta eltelt időben mintegy 20-22 közös munkájuk készült el. Papp Tibor fontosnak tartja ezt az új műfajt, hiszen lazább szerkezetével esélyt ad az „aktív véletlennek”: teljesen esetleges, hogy az előre betáplált szerkezetek közül melyik variációs lehetőség lép elő (a várakozás maga fokozza a befogadó esztétikai élvezetét). Az *alire*-t ma már nemzetközi mezőnyben is jegyzik.

A sikeresen lezajlott rendszerváltozás természetesen a Magyar Műhely – és így a hazai avantgárd – történetében is új fejezetet nyit. 1990-ben a lap mint folyóirat bejegyzésre kerül a kultuszminisztériumban (tehát a továbbiakban a hazai intézmény-rendszer része lesz). A márciusi (75.) szám már *Párizs – Bécs – Budapest* hármas fókuszában jelenik meg, kibővített szerkesztőgárdával: az „összerkesztők” mellett Petőcz András és Székely Ákos a felelős szerkesztők; a szerkesztőbizottság tagjai pedig: Ágoston Vilmos (elnök), Fráter Zoltán, Hegyi Loránd, Juhász R. József, Szombathy Bálint. A lap impresszumában a teljes *Munkaközösség* névsora fel van tüntetve. A szám élén a *Beköszöntő*ben az alapító szerkesztők határozottan állást foglalnak a lap irányultságát s az egyre inkább terjedő posztmodernhez való viszonyát illetően: „A Magyar Műhely az *avantgárd* lapja. Az avantgárd nem stílusirányzat, hanem gondolkodásmód és magatartásforma. A 'posztmodern' napjainkban a posztindusztriális kor katasztrófával fenyegetőző hittértőinek ideológiája. /.../ A szociális 'modernizáció' totalitárius, utópista változatai valóban csődöt mondtak. Az esztétikai modernitás azonban ma is érvényes célkitűzés, az avantgárdnak nincs miért szégyenkeznie. /.../ A megújuló Magyar Műhely továbbra is irodalom- és művészetközpontú. Célja, hogy megismertesse a hazai olvasókkal azokat a

korszerű törekvéseket, elképzeléseket, amelyek napjaink művészetét, irodalmát jellemzik. Célja az is, hogy a legújabb filozófiai áramlatokat, művészet- és nyelvelméleti gondolatokat közelebb hozza a magyar kultúrához. Változatlanul magas színvonalú lapot akarunk szerkeszteni, ezért minden olyan írást szívesen fogadunk, amely korunkról szól a holnap emberéhez, igényesen, *avantgárd indulattal*". A szerkesztők most is – mint már korábban is – hangsúlyozzák, hogy a Magyar Műhely számára „Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, New York, Érsekújvár, Toronto és Nagykovácsi azonos szellemi tartományok. Pontosabban: azonosak, amennyiben az országhatárokat, műfajhatárokat átlépő elektronikus-intermediális korszak alapvetően új művészetével szinkronban vannak”. Végül bejelentik, némi szarkazmussal: a továbbiakban a lap Budapesten is megjelenik – „a tiltás, tűrés után *támogatás nélkül*, természetesen”.

Az ünnepi szám megjelenése alkalmából a TIT és a M.M. Baráti Köre 1990. április 6-án bemutatkozó estet szervez a Kossuth Klubban; majd május 3.-án Szombathelyen is a Berzsényi Társaság meghívására. A lap most már egyenrangú *magyarországi* folyóiratként vesz részt az irodalmi közéletben – ha a hazai konzervatív szemléletű periodikák ezt nem is fogadják el, s szeretnének tudomást sem venni létéről. A képzőművészekkel közös galériát is bérelnek (Bercsényi 23–28.), amely már a 60/70-es évek fordulóján is az avantgárd rendezvények, happeningek színhelye volt. A nagyhírű korábbi kiállítóterem örökségét vállalva és folytatva rendezik estjeiket; a helyiség programját közösen állítva össze. „Nem újrakezdeni: folytatni akarjuk! A *Bercsényi* és a *Magyar Műhely* olyan gondolkodásmódot és olyan – ebből fakadó – lehetőségeket teremt, amit továbbra is vállalni kell. Azt valljuk, amit eddig is vallottunk; azt csináljuk, amit eddig is csináltunk – a különbség mindössze annyi, hogy egy galéria és egy folyóirat most *közösen* teszi mindezt”. Jó kiállításokat, performanszokat, érdekes eseményeket szeretnének szervezni – ehhez kéri minden avantgárd művész támogatását.

Az érsekújvári Stúdió RT szervezésében Juhász R. József meghívja a 3. nemzetközi alternatív művészeti fesztiválra (1990. június 29–július 1.) az immár hazatért M.M. körét, s kiállítást rendez a résztvevők vizuális munkáiból a Kassák Művészeti Galériában. A fesztivál keretében tartott szimpóziumon (*Lappangó tendenciák*) Papp Tibor a komputerművészet irodalmi, Ruzic'ka a zenei, M. Klivar a grafikai vonatkozásairól tart előadást. A M.M. is mind több vizuális munkát közöl az idegen ajkú művészekről, bizonyítva, hogy a művészet valójában „nyelven túli /avagy éppen nyelv előtti/ léttapasztalatokat” közvetít.

Az 1990. júniusi (76.) szám a vizuális költészet eddig még nem látott gazdagságával tüntet. Bujdosó Alpár (*Vádliharapásban*), Nagy Pál (*Viperária* – videogramma), Papp Tibor (*Hétköznapi séták*), Petőcz András (*Betűkompozíció* 1-2, *Minimal* 4-5), Székely

Ákos (*Állatöv* I-IV. - videogramma), Henry Chopin *írógépversei*, Bócsai Ágnes *képversei*, Szombathy Bálint *Négy Kassák-értelmezése*, Monty Cantsin *Tézipsszerű önarc képei*, Németh István, Juhász R. József *vizuális kompozíciói*, Molnár Gergely *álomleírásai* stb a magyar irodalmi életben teljesen szokatlan (és sokak számára megbotránkoztató, sokkoló) látványt nyújtanak. A szeptemberi (77.) számtól pedig már az újabb generáció képviselői is megjelennek az ismert idősebbek mellett (Géczi János, Lipcsey Emőke, Szkárosi Endre stb. mellett Bohár András, Csillag Ádám, Krausz Tivadar, Wehner Tibor neve tűnik fel mind gyakrabban). 1991 szeptemberében az újvidéki TV Vicsek Károly rendezésében Szombathy Bálint *Vizuális költészetét* mutatja be. 1991. október 10–20-án Bohár András állítja ki elektrografikáit a Vasas Művészegyüttes Minigalériájában; alkotásai ekkor már rendszeresen megjelennek a M.M. számaiban. A Bercsényi - M.M. Galériában is sorra nyílnak a kiállítások: fe Lugossy László (november 28.); Kelényi Béla (december 19.); Szombathy Bálint (1992. január 29.), Makettek (február 13.); Fehér Márta (március 5.), Érmezei Zoltán emlékkiállítás (március 19.) stb. stb.

Fráter Zoltán irodalomtörténész ujjongó írást közöl a Magyar Műhelyről (*Magyar Mámor*), az Ady-megénekelte *Magyar Pimodán*hoz mérve jelentőségét. Kassákra is visszautal, természetesen: „/Féljük a mi időnkben! – ez a mi időnk!” „A Magyar Műhely az avantgárd lapja, a magyar mámor példája. Mi az avantgART feladata ma? Milyen legyen a megújuló Magyar Műhely? /.../ Legyen akár jelszerű és vizuális, számítógépes avagy videóművész – úttörő legyen, továbbra is szokatlan és merész. Nem okvetlen polgárpukasztó: a polgárok, ha voltak, megpukadtak már; az újak, ha vannak: közönyösek. /.../ Az avantgárd az irodalom robbanómotorja, hajtóműve, lüktető ereje – nélküle a nemzet félkarú ÓRÁS!” (M.M. 77. sz. – 1990. szeptember).

A lap a továbbiakban az anyagi nehézségek ellenére is terjeszkedik és bővül: évente 4 száma jelenik meg, s könyvkiadása megsokszorozódik. Pedig a hazai összeomlott támogatási rendszerbe véggépp nem fér bele művészetszemlélete, s jelentősebb anyagi segítséget nem kap sehonnan. A szerkesztőségben belül komoly viták folynak arról, hogy esetleg „tágítani” kellene a profilján, utat nyitva a nem kifejezetten avantgárd szemléletű, de /poszt/modern alkotók felé. Végül mégis abban maradnak, hogy folyóiratuk a magyar s nem magyar ajkú *középeurópai avantgardisták* fóruma maradjon, szervesen kapcsolódva a világgöltészet experimentális áramlataihoz.

Egyelőre a népes hazai szerzőgárda úgy érzi: végre „szabad utat” kap/hat/ kísérletező hajlamai kibontakoztatásához. Miután a politika részéről megszűnt az állandó kontroll fenyegetése, korlátok nélkül átad/hat/ják magukat az elmélyült műhelymunkának. Petőcz – generációja nevében – végleg „búcsút vesz” a „küldetéses avantgárd” korábban általa is tisztelt hagyományától. 1990-ben kiadja az avantgárd örökséggel kapcsolatos, Kassákról, Tamkó Sirató Károlyról, Weöresről, saját nemzedéke legjobbjairól írt tanul-

mányait s a Műhely-triással készült interjúit *A jelben létezés méltósága* c. könyvében. A bevezető tanulmányban (*A médium art jelenléte*) a megváltozott társadalmi szituációra reagálva hangsúlyozza: ma a művészek „*másként-gondolkodása*” a szellemi függetlenség ismérve. „Jog és kiváltság az egyéniség kívülállására, szabadon megfogalmazható különvéleményére”. Az ún. „kiáltás” típusú, közösségi elkötelezettségű küldetéses avantgárd a XX. század 10-es, majd 60/70-es éveiben jogos és érthető volt; de a pártállami diktatúra összeomlása után erre a ’világmegváltó’ magatartásra már nincs szükség – vélekedik; „a civil társadalomban élő avantgárd alkotó joga a tisztán művészi önfelmutatás”. Az író a politikai küzdelemtől eltávolodva, magában a művészetben keres ’menedéket’ és gyógyírt meg-nem-értettségére. Számára az egyetlen érték: „a jelben létezés méltósága, a megmunkálendő anyag öntörvényű értékeinek kinyilvánítása”.

Ennek az elképzelésnek a jegyében jelenteti meg az évekkel korábban Fráter Zoltán-nal közösen szerkesztett *Médium Art* antológiát a JAK-füzetek 51. számaként az 1990-es Ünnepi Könyvhétre, mintegy 50 alkotó műveiből válogatva. A szerkesztők – bevezető szövegükben – kifejtik, hogy a vizuális költészetet „olyan önálló művészeti és irodalmi műfajnak” tartják, „amely a verbalitás zeneisége helyett annak képiségevel foglalkozik”. A művek nagy része műfaji határeset; s a költői performansz dokumentumainak, sőt néhány fonikus és konkrét költészeti alkotásnak is jut benne hely. Együtt van itt az experimentális művészet derékhada (a Műhely-triász mellett Attalai Gábor, Bari Károly, Bíró József, Csernik Attila, Elek István, Fábíán István, Fenyvesi Ottó, fenyvesi Tóth Árpád, Géczi János, Hegedűs Mária, Kelényi Béla, Molnár Katalin, Ladik Katalin, Lakner László, Lantos Ferenc, Páskándi Géza, Perneczky Géza, Swierkiewicz Róbert, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Tandori Dezső, Tót Endre, Tóth Gábor, Zalán Tibor stb.) az akkori – mára már szintén tekintélyt és hírnevet szerzett – fiatalabb generációval (Aranyi László, Farkas Gábor, Háy János, Juhász /R./ József, Krausz Tivadar, Kurdi Imre, Lipcsey Emőke, Mészáros István, Mészáros Ottó, Mikola Péter, Nagy Attila Kristóf, Sziládi Zoltán, Tatár Sándor stb.). És természetesen jelen van Petőcz András a maga „roncsolt szövegeivel”, Jolán-imitációival, betűkonstrukcióival. A szerzők jelentős része „határon túli”, a legfiatalabb és a legidősebb között több korosztálynyi a különbség.

Az elegáns kiállítású, tipográfiailag is műalkotásként megformált reprezentatív album könyvheti bemutatóját (Óbudai Művelődési Központ) a fiatal közönség nagy érdeklődéssel fogadja; a szerzők maguk adják elő műveiket. Az Írók Boltja is bemutatkozó estet szervez számukra. Persze az idősebb írástudók egy része fanyalogva vesz róla tudomást. Utólag úgy látjuk: a *Médium Art* valamiképp összefoglaló jelentőségű album volt, elsősorban a látható nyelv sokirányú kísérleti kiaknázása szempontjából. Bizonyos értelemben lezárta a hazai vizuális költészet 80-as évekbeli virágkorának fejezetét. E nemzedék

tagjai – erős egyéniségek lévén – más-más irányban indultak tovább; de a vizuális kísérletezés tapasztalatait mindannyian beépítették életműyükbe. A Kossuth Klubban az antológia bemutatását (június 6.) a szerzőkkel való beszélgetés követi, amelyen Juhász R. József, Fráter Zoltán, Mészáros Ottó, Papp Tibor, Petőcz András, Sárosi László, Szilágyi Ákos, Székely Endre, Tóth Gábor vesznek részt. Ezzel végérvényesen dokumentálódik: az experimentális költészet a hazai mezőnyben is polgárjogot nyert.

Petőcz András – mint láttuk – elméletileg némiképp távolodni kezdett már ekkor a Magyar Műhely poétikai szemléletétől. Ez természetesen nem zárta ki, hogy az 1990/91 folyamán rendezett számos irodalmi esten a M.M. Baráti Köre képviselőjében vegyen részt, illetve vállalja a szervezőmunkát. Budapesten a Kossuth Klubban, az Írószövetség Klubjában, a FMK-ban, különböző művelődési házakban és a vidéki városokban is rendszeresen szerepelnek, elősegítve a nyugati magyar alkotók műveinek „repatriálását”. Erdélyi Erzsébet és Nobel Iván interjúkötetek sorában mutatja be a határon túli alkotókat (a Nyugaton élőket is), rendhagyó irodalomórákat szervez számukra. Rövid időre úgy tűnik: végre minden irányzat elfoglalhatja az őt megillető helyet a művészeti életben, s az irodalomban is lezajlik a már egy évtizede megkezdődött rendszerváltás, s a modernizmus keretén belül helye lesz az avantgárdnak is. Nem így történt. Mintha az új politikai hatalom is gyanúsna, sőt „kártékonyak” tartotta volna az experimentális művészetet – a Nyugatról hazatért avantgárd alkotókat távolságtartóan, szinte elutasítóan kezelte. A másik oldalról nézvést viszont a Soros Alapítvány alakította a hazai értékrendet – csakhogy Soros (és köre) nem értékelte (és nem támogatta) az avantgárd művészetet. Így érthető, hogy a Magyar Műhely 80-as évekbeli ifjú szerzőgárdája részben irányt váltott; s a posztmodern ironiába menekült. Míg az avantgárd követői mindvégig ragaszkodtak a *protest-magatartás* (a hazugság világával való *szembeszegülés*) alapértékéhez, addig a posztmodern hívei a szemlélődés pozícióját választva, továbbra is ironikusan ellebegtek a valóság fölött. A „nagyidai cigányok”-hoz hasonlóan (Arany János keserű-humoros elbeszélő költeménye 1848 után!) tudomásul vették: megbicsaklottak a rendszerváltó törekvések /most is/, s „keserű kacajjal” nyugtázták a vereséget. Mások pedig a konzervativizmus fedezékébe húzódtak. Petőcz egyik szélsőséghez sem tartozott.

A M.M. azonban rendületlenül kitartott az avantgárd értékek mellett; akár tetszett ez a hivatalos fórumoknak, akár nem. Egyre inkább igyekezett bevonni hatósugarába a közép-európai magyar (és nem magyar) ajkú fiatalokat. Az érsekújvári *Stúdió Érté* most már évente megrendezte nemzetközi alternatív művészeti fesztiválját, s a Kassák Művészeti Galériában kiállítást is szervezett a résztvevők vizuális munkáiból. A M.M. 1990. decemberi /78./ számában gunyoros hangvételű versek, képversek sora (Bujdosó

Alpár– Határ Győző – Garaczi László – Kemenes Géfin László stb. tollából) parodizálja a hazai költői kánonokat. Péntek Imre remek kis pillanatképe (amit Béládi Miklósnak küld „*az örök avantgárd vadász-mezőkre*”) játékos nyelvicamokkal érzékelteti a zűrzavaros „szóhalmaz”-állapotot, amely anakronisztikus viszonyainkból fakad: „kér ész életű paprikajancsik fejében ópiumnak kifőzött axió mák háziasszonyok házi ba/á/lján az árpádkori árvaházban marcona marci pánok ropják harci mamuszt bérelve /föl/ tartárjárás óta nyenyere/g/ alatt puhult /sz/óda víz spriccel az ág/y/ról szak/l/adt ágyneműtartó alól pirulásra készítetve a szedett /vedelt/ lírapirulákat”. Ugyanitt Papp Tibor a *Szép versek* ’89 hazai költészeti antológiát mutatja be (*Gyorsfénykép bizonytalan háttérrel*), ironikus felhanggal. Szigorú statisztikai adatokkal támasztja alá megállapításait, amelyekből kitűnik: az Aczél-korszak ízlés- és értékrendje még mindig keményen tartja magát. „A létező irányzatokat – úgy tűnik – nem bolygatta meg a vastagbetűs év: egytől egyig megvannak, még azok is, amelyekről a Szép Versek nem vesz tudomást”. Ez évben is „keveske hely jutott a Kassák-követő modernistáknak, még kevesebb a konceptistáknak; a vizuális irányzathoz pedig csak egyetlen amatőr játékos került be”; a fonikus és elektronikus költészetnek pedig még csak híre-nyoma sincs, a performanszról talán nem is hallottak a szerkesztők. Itt lenne hát az idő – vonja le a következtetést – hogy revideáljuk értékrendünket, figyelembe véve a költészet valós változásait, s integráljuk az irodalom fogalmába az egyre gazdagabb művészi formákat, műfajokat is.

Hogy a fonikus költészet térhódítását ország-világ előtt demonstrálják, a budapesti Francia Intézet 1990. december 11-én nagyszabású hangköltészeti estet szervez (a hatalmas terem zsúfolásig megtelik érdeklődőkkel). Nagy Pál kétnyelvű bevezető előadásában (*Respirations et brèves rencontres* – megjelent a M.M. 1991. márciusi /79./ sz.-ban) Wittgenstein játékelméletére hivatkozva hangsúlyozza, hogy a szavak és az általuk jelölt dolgok között szükségszerű összefüggés van, amit részint szigorú törvények, másrészt a véletlenek (variánsok) szabályoznak. A művészet is játék – az eddig nem ismert variánsokból kiindulva teremt új szabályokat. A hangköltészet is variánsokból táplálkozott kezdetben. Nagy Pál a továbbiakban felvázolja a hangköltészet útját a XX. században, amely a tipográfiai látványköltészettel párhuzamosan már a század elején kibontakozott; majd B. Heidsieck és nemzedéke az 50/60-as években felújította az ősi orális költészet zenei formáit (az ősember artikulálatlan kiáltozásától a sámánok és varázslók énekéig, a ráolvasásokig stb.). A hang-versben „a költészet szabadabbá, élővé válik”. A XX. század elején a nagy kezdeményezők (K. Schwitters, A. Artaud, Hlebnyikov, Marinetti stb.) már „kitaposták” az utat, nyomukban Paul de Vree, J. Russolo, Isidore Isou – a lettristák s a 60/70-es években a bécsi, grazi avantgárd körök (Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Hermann Nitsch, Bujdosó Alpár), valamint a francia spacialisták és a brazil Noigandres csoport (a két Campos-testvér, Pignarati) élő, önálló műfajjá varázsolták. Az ő nyomdo-

kaikon a 80-as években a cseh – lengyel – román és a magyar költők (köztük az élvonalban a vajdaságiak) is új árnyalatokkal gazdagították a műfajt. Szól arról is, hogy az első magyar hangköltészeti kazetta-folyóirat, a *Hangár*, Amsterdamban jelent meg a 80-as évek végén, Császár László és Kardos Tiborc szerkesztésében. Majd 1991-ben az olasz hangköltészeti antológiák hanglemmez-sorozatában *Hangmánia* címen olasz és magyar hangköltők alkotásaiból jelent meg válogatás (Maurizio Nannuci, Enzo Minarelli, Giuliano Zosi, Lello Voce mellett Bernáth/y/ Sándor, Bp. Service, Galántai György, Kelényi Béla, Petöcz András, Szkárosi Endre, Tóth Gábor) Így tehát a magyar hangköltészetet nemzetközi mezőnyben is számon tartják – ha itthon nem is vesznek róla tudomást a hivatalos fórumokon.

Ugyancsak Nagy Pál *Marosvásárhelyi tanulságok* című írásában (a M.M. 1991. júniusi, 80. számában) a marosvásárhelyi Műhely (M.M. 1978–83) egyik kiadványáról (*Tegnap és ma*) szólva fejtegeti, hogy ez a romániai magyar avantgárd csoportosulás – az Echinex-körrel együtt – rendkívül magas színvonalú akciószínházával, happeningjeivel, mail-art produkcióival és performanszaival kitörölhetetlenül beírta magát az újabbkori magyar irodalom történetébe (itt indult Beke Mihály András, Bréda Ferenc, Cselényi Béla stb.). Megrendülten szól arról, hogy a fiatal erdélyi képzőművészek 1983. szeptember 21-én – a csoport drasztikus feloszlása után – a Marosvásárhely melletti pogánykori Vizeshalmok 'szent területén' rituálisan elégették *A M.M. utolsó napja* című közös művüket. Egy nagyszerű vállalkozás végpontjához értek el akkor; s bár szétszéledtek (ki Magyarországra költözött át, ki Európa más országaiba), azóta is gyakorta lépnek fel közösen. Nagyszabású tárlatuk a Szentendrei Képtárban (1989. november 10–1990. január 28.), majd 1990 március/áprilisi kiállításuk a százhalombattai Művelődési Központban, majd a román-magyar alkotók 1991 tavaszi közös sepsiszentgyörgyi neoavantgárd tárlata (*Médium '81 – Médium '91*) azt bizonyítja: szellemiségükből mitsem adtak fel. A közép-európai avantgárd közös jellegzetessége – hangsúlyozza Nagy – a szellemi integritás megőrzése, a totalitárius politikai hatalmaktól való függetlenedése és a művészet autonómiájának, a kísérletezés szabadságának kiküzdése. Szintén a M.M. 80. számában olvashatjuk Szombathy Bálint *Ars poetica et historica* című emlékidézését a jugoszláviai avantgárd 60/70-es évekbeli nagy szellemi forrongásairól. Ugyanő beszámol Bíró József költészetéről (*Küzdelem a nyelvvél*). A párizsi *p'ART* nevű videó-folyóirat 6–7. száma pedig különszám a Magyar Műhelyről, amelyben majd' másfél órás adásban végigpergeti a folyóirat történetét, s az 1987-es és 1989-es találkozókról, valamint a Műhely 1989. november 29-i párizsi irodalmi estjéről mutat be felvételeket. A *p'ART* 9. számában pedig képeket láthatunk a szabadkai *Nyári Mozifestivál*ról, a Maros-vásárhelyi Műhely szentendrei kiállításáról, Somló Lajos-Molnár Katalin performanszáról, s olvashatjuk Székely Ákos – Németh István *Maison* című képszövegét.

1991 nyarán ismét Szombathelyen rendezik a Magyar Műhely-találkozót (június 27–30.) – most már több mint 100 (hazai és határon túli) résztvevővel, három irodalmi esttel. A fő téma (továbbra is) az új médiumok szerepe a vizuális költészet új műfajainak teremtésében; a képzőművészeti, irodalmi alkotómunka szolgálatába állításában. Székely Ákos bemutatja a Műhely legújabb kiadványát, a 100 példányban megjelent luxuskiállítású képzőművészeti albumot (*k/glepeltérítés*), amelyben Bortnyik Éva, Bujdosó Alpár, Csutak Magdolna, Fajó János, Gáyor Tibor, Juhász R. József, Lipcsey Emőke, Major Kamill, Maurer Dóra, Megyik János, Molnár Vera, Nagy Pál, Nádler István, Németh István, Székely Ákos, Papp Tibor, Petőcz András, Szombathy Bálint, Tóth Gábor stb. egy-egy grafikája, illetve képverse szerepel. A Szombathelyi Képtár (most is) kiállítást rendez a M.M.körének alkotásaiból; a megnyitón a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar a Kassák-díjas Sárosi László IN-RE – *Hommage a Pátkai Ervin*, valamint Tihanyi László *Krios* c. zeneművét adja elő. A jelenlevők között ekkor már több új, egészen fiatal arc is feltűnik, akiknek majd a későbbiekben fontos szerepük lesz a M.M.jövőjének formálásában (az *Árnyékkötők* csoport tagjai: Dárdai Zsuzsa, Szász János, Tenke István, Zsuzsai Ervin stb. bemutatják elektrografikai alkotásaikat; Abajkovics Péter, Bohár András, Csillag Ádám, Erdély Dániel, Kovács Zsolt, Sörös Zsolt stb. is jelen vannak már fénymásolón és videón készített munkáikat). Szombathy Bálint *Gepeltérítés*, Tóth Gábor *Kultúra-el térítés (A művészet köldökszínórja)* címen tart előadást. Az 1990. év Kassák-díját Cselényi László kapja (a pozsonyi Csemadok-Székházban veszi át szeptember 23-án); az 1991. évi Ladik Katalin, az 1992.-et Molnár Katalin nyeri el.

Tóth Gábor rendkívül érdekes előadásában az alkotóművész szemszögéből próbálja megvilágítani a Világmindenség és a művészet viszonyát (*Ez a köldökszínór a művészet; M.M. 1991/82. sz.*). Azokról az alapösszefüggésekről szól, amelyek az emberi létezést a Világegyetemmel kapcsolják össze, s amelynek „köldökszínórja” a művészet: az ember/iség/ legfontosabb életmegnyilvánulása. 24 tézist állít fel a művészet – mint kozmikus erőforrás – nélkülözhetetlenségével, életet tápláló erejével kapcsolatban. „Miért akarjuk tudatosan elveszteni eredeti helyünket abban az Egészben, amelybe beléteremtettünk?” – teszi fel a kérdést. Hiszen csakis a művészet által rehumanizálódhat/na/ a kapcsolatot a világ-mindenséggel egyre inkább elvesztő, „elárult”, önlényegétől elidegenedett, a technika rabszolgájává (s nem urává!) vált ember/iség/. A művészet – hangsúlyozza Tóth – speciális kommunikációs forma lévén egyezményes jelekkel közöl valakiknek valamiről valamit; de vajon nem rekeszti-e ki a többséget ebből a kommunikációból? A lét alapvető kérdéseire a filozófia sem tud/ott/ évszázadokon (sőt évezredekken át) megnyugtató válaszokat adni. A túlméretezett technikai fejlődés pedig már-már emberellenesnek tűnik – vívmányainak a mindennapi életben való felhasználása egyfajta speciális kontraszelektcióként működik. Ennek ellenére mégis mindegyik fontos; csupán a művészet

ne lenne az? Hiszen az ember csakis a társadalomban, a közösségben, érzelmileg élheti meg a léttel, az összefüggő, egységes valósággal való azonosságát. Tóth Gábor szerint az emberi kultúra története voltaképpen azt bizonyítja, hogy amint az ember tudatosítani próbálta önmagában ezt az egységes valóság-képet, a mentális érzelmek csökkenni kezdtek, sőt elvesztek. Az individuum – fejlődése folyamán – egyre inkább kirekesztődött az egységes egészből; ezért hozta / hozza létre a művészetet. Csakis ez a mentális kommunikációforma képes feloldani elkülönültség-érzését, magányát; hiszen a művészen keresztül embertársaival kommunikál, még ha csak virtuális közösségben van is velük! Ugyanakkor a művészet lényegi elemei, vonatkozásai valóban csak individuálisan élhetők meg, még ha a társadalom intézményesített keretek közé tereli is. A kultúra tehát az ember mentális, természeti egyensúlyának elvesztéséből született s őrződött meg: azt mutatja fel, hogyan terelődött, terelődik el az ember az eredeti állapottól s válik kiszolgáltatottá a társadalom manipulatív hatalmának és a technika uralmának. Ettől csak a művészet védheti meg az embert, amely a Mindenséggel összekötve őt, eleven szellemi forrásként táplálja, mint az anya köldökszinórja a csecsemőt. Vagyis a művészet köldökszinórja kapcsolja össze az embert a Mindenséggel mint élet- és energiaforrással: a Mindenségből jövő energiaáramlást közvetíti az emberi világhoz. Nélküle elsorvad/na/ az ember/iség/.

A találkozó kiemelkedő eseménye Tóth Gábor „ökumenikus betűtisztelete” az *ISE-UM*-ban (fa-betűkből készített kollektív akció-mű; egy részlete látható a M.M. 1991. decemberi /82./ számának címlapján). E számban a közp generáció vizuális munkái, valamint elméleti szövegei vannak túlsúlyban (Bíró József, Csillag Ádám, Endrődy Szabó Ernő, Kukorelly Endre, Lipcsey Emőke, Péntek Imre képversei, Bohár András filozofikus eszmefuttatása: *Szellem és álom*, Tesbiter Illés szakrális szövege: *Visitáció*, Bacsó Béla: *The age of secondary orality és a filozófia*). Az *Árnyékkötők* csoport munkatársainak segítségével a részt vevők fénymásolón maguk készíthették el munkáikat az egyik irodalmi délutánon. Erdély Dániel a M.M. következő (1992/83.) számában az „árnyékkötő” elnevezést értelmezi: egy csillagkép neve (az elszállni készülő lélek galamb képében megjelenik – ahogy kitarja szárnyait s felrepül, alakja árnyékot vet a falon). Persze az árnyékot megkötni nem lehet: az istenek, akik fényt bocsátanak ki magukból, árnyékot sosem látnak.

A szombathelyi találkozón aktívan közreműködő Péntek Imre aztán Székesfehérváron – az 1990-ben indított ÁRGUS folyóirat főszerkesztőjeként – sokat tesz a M.M. hazai „befogadásáért”. 1991. október 21-én M.M.-estet szervez, amelyen Bujdosó Alpár, Kukorelly Endre, Nagy Pál, Papp Tibor, Székely Ákos, Tóth Gábor, Vitéz György s maga Péntek is fellép; majd a továbbiakban minél gyakrabban igyekszik közölni vizuális verseket s az avantgárd dal kapcsolatos közleményeket. Az akkor még gimnazista Simon

László költői pályája is innen indul, hogy majd fél évtized múltán ő legyen a M.M. szerkesztője és hazai integrálódásának legfőbb segítője.

Petőcz ekkor már nem haladt együtt a Műhely-triással és az ifjakkal az újabb médiumok keresésében: 1991 végén kivált a szerkesztőségből, s egyéni utakon indult tovább. Helyébe azonban mások léptek; s a Magyar Műhely történetében /ismét/ új korszak kezdődött. Az új nemzedék (immár a 60/70-es évek fordulójának szülöttei) jórészt éppen a M.M. kalocsai – hadersdorfi – szombathelyi konferenciái és az ekkorra már világszerte elterjedt *Fluxus*-mozgalom szellemében kezdi szervezni a saját generációs közérzetét és törekvéseit kifejező experimentális műhelyeket. A *Fluxus* voltaképpen már a 60-as évek folyamán teret hódított Nyugat-Európában, J. Beuys „társadalom-szobrászata” nyomán (ami nem más, mint a társadalomalakító avantgárd utópia átpoetizált változata). Mivel a rendszerváltás kezdeti szakasza reményt adott a demokratikus átalakulás megvalósítására, nálunk is újraéledt a közösségi metacselekvés mítosza (amelynek Nyugaton a II. világháború után bizonyos értelemben ugyancsak volt némi realitása). A *Fluxus*-mozgalom térhódítása Magyarországon az ezredvégen voltaképpen a hagyományos művészet dekonstrukciójának kezdetét jelzi hazai viszonyaink között. J. Beuys maga vált annakidején a mítosz szervezőjévé („papjává”): performanszai nyitott struktúrájuk voltak – kommunikációra lépett a befogadókkal, a spontán reflexiókat és a szimbolikus, illetve metaforikus jelentéssel bíró tárgyi fragmentumokat – mint rendező, szervező-értelmező középpont – maga köré szerveztette, s az egész akció az esztétikai tartományon belül maradt. Így lehetővé vált az alkotó és a befogadó – vagyis a ’mágus’ és a nem-művész – szellemi találkozása (amit Beuys ’szellemi szobrászatnak’ nevezett). A társadalmi hatékonyság igénye új médiumokat, új és független (nem kontrollált) kommunikációs modelleket hívott elő; az alkotói személyiség problémái, individualitása háttérbe szorulván egy személytelenebb, absztrakt művészi valóság teremtését tette lehetővé (vagyis a mű a művészetén kívüli valóság része lett, s mint ilyen, megpróbált közvetlenül beavatkozni a valóságviszonyokba s átértelmezve azokat, hozzájárult egy új viszonyrendszer kialakításához). J. Beuys akcióin a közönség valóban aktív szerepet kapott (az alkotóval együtt fogalmazhatta meg kritikáját a fennálló társadalmi – politikai – esztétikai értékrenddel szemben). A 90-es években debütáló ifjú alkotói nemzedék abban az illúzióban ringatta magát, hogy számára is megnyílnak a művészi metacselekvés formái (J. Beuys ars poétikájáról, a *Fluxus*-mozgalomról lásd bővebben: Hegyi Loránd: i.m. – *A modern művészet mítoszai és a műstruktúra* c. fejezet, 355–362. p.).

Bárdosi József művészetteoretikus abban látja Beuys és a bécsi akcionisták rendkívüli hatásának okát, hogy akcióik „egyfajta szemléletváltást indukáltak: nála nem különült el a land art, az objekt-művészet, az akcionizmus és az egészét körülengő

misztika sem./.../ Egy-egy tény / dolgot képes metaforává, a metaforát pedig vonatkozássá bővíteni, hogy rámutasson a benne rejlő dolog gyökerére, meghatározottságára és ellentmondásosságára”. Beuys talán kevésbé becsülte a tárgyakat – kivéve azok anyagszerűségét és szimbolikáját – viszont a természetet annál inkább. Ő a közvetlen kapcsolatteremtést választotta, amikor „egy botdarabbal elhelyezte múlandó jeleit a tengerpart homokpadján”. Akárcsak Jézus egykoron: intő jeleket írt a homokba. Talán nem hiába valóan... Bárdosi a Beuys nyomán építkező litván *Green Leaf* performercsoport akcióit veti össze a bécsiekével: „A litvánok mitopanteisztikus törekvése új utat, vagy legalábbis új irányultságot jelent az európai gyakorlatban, különösen a klasszikus avantgárd és a fluxus-akciók mellett”. Mintha a történelem /azaz a racionalitás/ előtti idők erőtereit tapogatnák: „létezés-játékaikban” egy természeti – mitikus – panteista rend rituális vagy ritualizált cselekvéseit imitálják. Városban, de szabad téren a környezet-szobrászat módszerével hatalmas felkiáltójelként fa- papír- vagy mészkből készített szobrokkal próbálják szakralizálni a kiválasztott jelenséget, helyszínt. Performanszaik az egyén, a ritust végző ember számára nyitnak kaput, beillesztve őt a természeti erők rendjébe. E szerint az ember a világ része, és nem öntelt kreatóra. A csoport tagjai Közép-Európában (Magyarországon, Romániában, Szlovákiában) is bemutatkoztak (*Activitations* - meditációs gyakorlatok, 1990; *Perception of infinity* - body art-akció, 1990; *Secrets* – Vác, 1991, *Bearing Objekt* – Vác, 1992; *Anatómiai lecke* – Vác, 1993 stb.). Bárdosi úgy értékeli felléptüket, mint a dekonstruálás – újrakonstruálás (azaz: új építkezés) nagyszerű teljesítményét (Bárdosi: *A Green Leaf csoport kapcsán land artról és performanszról*; M.M. 94. sz. – 1994. december). Mintát és bátorítást adtak a hazai fiataloknak is, hogy kapcsolataikat a szomszédos országokkal legalább a művészet síkján rendezzék.

A Magyar Műhely is egyre több hasonló esztétikai szemléletű fiatal alkotót vonzott maga köré, akik az akcióművészet eszközeivel, a performansz nonverbális nyelvezetével tolmácsolták közös érzés- és gondolatvilágukat. Így aztán fokozatosan egyfajta közép-európai avantgárd fórummá vált.

A 83. szám (1992. március) már új impresszummal jelenik meg. Felelős szerkesztők: Bujdosó Alpár – Hegyi Loránd – Juhász R. József – Nagy Pál – Papp Tibor – Székely Ákos – Szombathy Bálint – Tóth Gábor, aki Petőcz András helyébe lép. A 80-as évek „műhelyesei” közül néhányan továbbra is kitartanak, felzárkózva a törzshöz- s az utánpótlás sem soká késik: most már a 60/70-es évek fordulójának szülöttei ostromolják a bástyafalakat. Fokozatosan megváltozik a lap arculata: Abajkovics Péter, Balogh Róbert, Bohár András, Erdély Dániel, Haász Ágnes, Jász Attila, Kárpáti Zsolt, Kovács István, Séra Bálint, Somogyi Gyula, Szűcs Enikő, Sörös Zsolt, L. Simon László, Urbán Tibor, Vass Tibor, Zsubori Ervin stb. zenei és irodalmi performanszokkal, konceptuális akciókkal, a zenei – képzőművészeti elemeket szintetizáló happeningekkel, verskoncertek-

kel, az elektrografika változatos formáival szinte megújítják-felfrissítik az eddig is gazdag vizuális műfaj-készletet. Megszaporodnak a rendezvények, s teret hódít a komputer-művészet.

A 83. számban mutatja be Borcsa János fiatal erdélyi kritikus a romániai magyar irodalom új nemzedékét, amely az Echinox-kör példája nyomán radikális művészeti fordulatot hajtott végre: *Szövegszigettengerbe* menekült a totális diktatúra elől. Sokan közülük áttelepültek Magyarországra (Szőcs Géza, Kőrösi P. József, Cselényi Béla, Németh Rudolf stb.); mások öngyilkosok lettek (Szilágyi Domokos példáját követve Sütő István, Boér Géza stb.); a többiek pedig a szemiotikai költészet nyomvonalán a nyelvi játékba merültek. (Balla Zsófia, Markó Béla, Kovács András Ferenc, Viski András, Tompa Gábor stb.). Így lett ars poétikájuk a zártság helyett a nyitottság, merevség helyett a rugalmasság, a heroikus helytállás és bénult önvédelem helyett a dinamikus önszervezés-önépítés. Az életben maradás egyetlen esélye. Ez a nemzedék is szót kér immár a magyar irodalom arculatának formálásában. S igyekszik közös nyelvet találni nem-magyar ajkú honfitársaival is.

E szándékuk megértésre és támaszra talál a M.M.-ben, amely bevonja munkatársai közé a közép európai alkotókat, legyenek bár magyarok vagy nem-magyarok. A következő számok szinte mindegyikében találunk vizuális munkákat egy-egy más nemzetiségű költőtől (a 78. számban Franci Zagorocnik, szlovén kritikus-esszéíró, vizuális költő egyik műve szerepel; a 80.-ban Slavko Matkovic szerb konceptualista költőé; a 81.-ben két szlovákiai képzőművész, Michal Kern és Jurij Melis alkotásai, a 83. számban A.A. Kowalska varsói képzőművész, a 87-ben Ivo Antic ljubljanaei konkretista költő, valamint Resin Tucic bánáti születésű performer művei; a 91. számban I. Bartolek újvidéki neoista, mail-art-művész, a 92.-ben Sekal Jan prágai festő, a 93.-ban pedig D. Prigov, orosz avantgárd költő – író – szobrász, valamint a kárpátaljai születésű Bolemant László, aki 1992-ben egy neooszamizdat kiadványt indít Pozsonyban – majd 1993 januárjában az Irodalmi Szemle szerkesztője lesz). Így hát a 90-es évek elején megvalósulni látszik a közép európai népek egymásra utaltságának, szövetségének álma („Rendezni végre közös dolgainkat...”). Az álomból persze csakhamar lidércnyomásos valóság lesz.

1992. január 30–március 8-án az óbudai Vasarely Múzeumban látható a Műhely-triász vizuális kiállítása – a művek többsége már számítógépen készült. A katalógus gyönyörű válogatást ad mindhárom költőtől, s hozzáférő szakemberek írják a méltatást. Hegyi Lóránd *Bujdosó Alpár* költészetének leglényegibb sajátosságára mutat rá: számára a mű a valóság komplexitásának metaforája, melyben a töredékesség válik abszolúttá, miután az Egész ellehetetlenült. A töredékek aztán a befogadói tudatban lassan összeállnak, s megsejtjük, hogy a rejtélyes üzenetek mögött nagy, ősi, egzisztenciális igazságok,

emberi felismerésekből kikristályosodott törvények bújnak meg (*A fragmentum mint metafora*). Kurt A. Schantl németül mutatja be Bujdosó művészi kísérleteit, az irodalom és képzőművészet határán vándorló alchimistának nevezve őt, aki a határok feloldására tesz kísérletet (*Die Postmoderne ist ein weites Land*). Nagy Pál vizuális műveinek jellegzetességeit művészbárátja, Bruno Montels emeli ki (francia nyelvű levelében, *cher paul*-ként megszólítva őt). „Hullámvonalakon utazol, ott, ahol a nem nyelvi elemek a szavakkal egybehurkolódva szövik felfüggesztett jelentésüket az általános többnyelvűségben.. Tudomásod van a távolságról, a szavak vonulatának közel-messzeségéről, tudásod van az időről, a jelenvaló mitológiájáról, amely a menekülés és a halál körül forog /.../ megkísérled, hogy szövetkezz a múlt árnyaival”. Képszövegei, videó-művei, fonikus alkotásai, vizuális mappái okán „a totális jelrendszer énekesének” nevezi barátját. Papp Tiborról Jean-Jacques Lebel ír, ugyancsak két nyelven (*La poésie ludique et visuelle de Tibor Papp – P.T. ludikus és vizuális költészete*): „Papp Tibor *mai* költő, aki nagyon helyesen kockára teszi a szavakat, fest a szavakkal, gondolkodik a szavakról. Újrarajzolja, meghatározza, átformálja, szétmorzsolja, alárendeli, megerősíti, bevonja, kikerüli, kielégíti őket. Költészete a szemnek és a kéznek szól, látható és tapintható /.../ szellemi játék”. Hisz benne, hogy az elektronikus hálózatok fel fogják oldani az emberek elszigeteltségét, hiszen együtt játszhatnak, együtt tevékenykedhetnek. S valóban: „Papp Tibornak vizuális és ludikus költészete által sikerült eltérítenie a számítógépet elsődleges feladatától: poétikus szerszámmá vált a kezében”.

A M.M. 84. (1992. júniusi) számában olvashatunk Papp Tibor készülő könyvéből (*Múzsával vagy Múzsa nélkül?*) egy fejezetet, amelyben a számítógépen kreált művek originalitásáról, művészeti értékéről beszél.. Szerinte a számítógép előnye a vizuális művek létrehozása vonatkozásában abban áll, hogy az irodalmi mű minden összetevője (szöveg – hang – kép – mozgás) bárminemű más eszköz igénybevétele nélkül megformálható. Így megadja az alkotónak azt a lehetőséget, hogy a semmiből, egyes egyedül a számítógép-kínálta eszközökkel hozza létre egyedi betűtípusait, a vonalakat – ikonokat – ábrákat – grafikai alakzatokat stb. – vagyis kedve szerint formálja szövegeit. Az ’olvasó’ – azaz a műveket dekódoló személy – minden esetben társalkotó: ő hívja elő a lehetséges variációkból a megvalósuló mű-egyedeket, s választja ki közülük a neki tetszőt. Így tehát a számítógép elősegíti-fokozza a befogadói aktivitást, ami a művészi élmény intenzitását növeli.

Ugyane számban találjuk Peternák Miklós alapos, átfogó tanulmányát a vizuális költészet történeti alakváltásairól, a komputerművészet előzményeiről és hazai kibontakozásáról (*Kísérlet és kutatás a XX. századi magyar művészetben – az intermediális technikától a komputer-képig*). Az 1920-as évek kezdetétől (Kassák képarchitektúrája, Molnár Farkas mechanikus színháza, Moholy Nagy fény/tér-modulátora, László Sándor

vetítőberendezések segítségével előállított színfényzenéje /Farblicht-musik/, a Bauhaus-művészek design-tervei, majd a művész-mérnök konstruktőrök által előállított elektromos távolbalató rendszerek stb.) az Európai Iskola absztrakt festészetén, majd a *60/70-es évek* konceptuális művészetén át (geometrikus törekvések, a Vasarely-féle permutációs ornamentika stb.) a *80-as évek* komputer-művészetéig (komputer-animáció, a Balázs Béla Stúdió filmjei, az Erdély Miklós Indigo-csoportja /*Interdiszciplináris gondolkodás*/, az intermediális művészeti kísérletek különböző változatai: Erdély Miklós, Birkás Ákos, Hajas Tibor, Jeney Zoltán, Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Najmányi László, Szentjóby Tamás, Vidovszky László stb.) hosszú az út. 1985/86 telén a Műcsarnokban Mengyán András kiállítása (*Programozható tér I-III.*) mintegy fordulópontot hozott a térszemléletben: a néző mint térmozit szemlélhette s több aspektusból élhette át a teret, a szín – fény – hang – és film-programokkal egybekapcsolt installáció-sorozat egyfajta kozmikus térélményt kínált. Az 1988/89-es ART Electronica, DIGITART kiállítások, a komputer-grafika elterjedése pedig egy új típusú kommunikációs forma kialakulását tették lehetővé (telefonvonalon viszik át az élő performansz-alapú képeket stb.). Peter-nák Miklós prognózisa: a 90-es évek meghozzák a komputer-művészet kiteljesedését, és a XXI. század művészete majd erről az alapról fog kivirágzni. Igaza lett – tehetjük hozzá ma már nyugodtan – hiszen akkori reményeit rég túlhaladta már a technikai fejlődés, amely beláthatatlan távlatokat nyitott a világhálón való kommunikáció és a virtuális művészetek kibontakozása előtt.

Az avantgárd művész számára a virtuális világ az a kísérleti terep, ahol a különböző létformák játékos keretek között bontakozhatnak ki. A művész absztrakciós modellekkel dolgozik, nem másolja a valóságot, hanem kiemeli empirikus környezetükből a lényeg-szerű mozzanatokat. Az utópikus térben autonóm szimulációs idő uralkodik. A virtuális művekben az elektronikus képszőveg is fokozatosan teret nyer (amit már Tamkó Sirató „villanyversei” megelőlegeztek a 30-as években, s amiről Dimenzionista Manifesztumában mint a jövő művészetéről olvashattunk). Párizsban 1993 óta működik a Pompidou Központban egy virtuális (*Revue virtuelle*) folyóirat, amelynek képernyőjén folyamatosan szövegből – hangból – mozgóképből összetevődő, térben szerveződő hipertext látható. A különböző típusú jelrendszerekből, halmazokból származó információk között szabadon navigálhatunk, különféle módon kombinálhatjuk őket. Papp Tibor *Véletlen, kombinatorika és párbeszéd* című tanulmányában (M.M. 1992/85. sz.) a számítógépes költészet határtalan lehetőségeiről beszél.

1992. június 21–28-án a Vasarely Múzeumban rendeznek kiállítást az Első Nemzetközi Grafikai Biennálé anyagából, amelyen már Bohár András elektrografikái is szerepelnek. Ugyancsak júniusban (12-én) nyílik meg a Liszt Ferenc téren az ARTPOOL Művészetkutató Központ, amelyet még 1979-ben Galántai György és Klaniczay Júlia

alapított mint nem-hivatalos magánintézményt. Az ARTPOOL Alapítvány kuratóriumának elnöke és az intézmény művészeti vezetője Galántai György, aki 1970-73-ban a Balatonboglári Kápolna-tárlatokat szervezte, s aki a 70-es évek derekától a hazai és nemzetközi művészeti eseményeknek ismert résztvevője. Az archívumban végre megtalálhatók (ha nem is teljességükben) az utóbbi 30–40 év magyar és nemzetközi avantgárd művészetének dokumentumai; ma már a kutatás számára is hozzáférhetők. A kiállítóteremben rendszeresen tartanak dia- videó- hangköltészeti bemutatókat, s a kis művészeti könyvesboltban a látogatók hozzáférhetnek a legfontosabb avantgárd kiadványokhoz.

1992. március 27–29-én *Kis magyar performance* címen performansz-fesztivált tartanak Visegrádon, melynek dokumentációs anyaga a M.M. 1993. márciusi illetve szeptemberi (85. és 86.) számában jelenik meg. Arnaud Labelle-Rojaux bevezető előadásában (*Akcióművészet*) az új/avantgárd műfajokról, az 50-es évek akcióiról szól. A John Cage-rendezte koncerteket (David Tudor, Robert Rauschenberg, Charles Olsen és Mary Carolin Richards zenei improvizációit, vers-koncertjeit) a „Gesamtkunstwerk” csúcának tartja, s rendkívüli teljesítményként értékeli, hogy a különféle zajok-zörejek közepette John Cage a XIV. századi misztikus, Eckhart Mester szövegeiből részleteket olvasott fel, miközben a falakra filmeket vagy diapozitívokat vetítettek. A továbbiakban különböző képzőművész- és zenész-csoportok lépnek fel (Hejettes Szomjazók, Bp. Service, dr. Máriás jugoszláv performer-zenész csapata stb.). Egy új performer-csapat is jelentkezik a régiék (Bukta Imre, fe Lugossy László, ef Zámbo István, Szkárosi Endre, Tóth Gábor stb.) mellett: Árkosi Katalin, Kovács István, Kunert Zsolt, Litván Gábor, Litván Péter, Máty Melinda, Szathmári Botond, Szirtes János, Szántó Éva, Zalán Eme se stb. Szathmári Botond látványelemekkel, fényárnyjátékkal dúsított spirituális szövegperformansza (amelyet az Árkosi – Máty – Kunert – Zalán-kvartettel jelenít meg) a benső megújulás szükségességéről szól: *A lélek kulcsát keresi*. „A magánytól szenvedő, az individuum börtönébe zárt lélek korunkban nem talál utat a másikhöz” – hangzik a szöveg; s az ember ettől szenved. Ezért fordul kifelé, a külvilág látszathénei felé; lelki épülése helyett a környezet birtokba vétele foglalkoztatja: látszatéletem él. Ezen csak a művészet segít: az ember spirituális erőinek kibontakoztatásával. A művész tehát (mint már annyiszor) új irányban kell, hogy tájékozódjon: a lélek benső tájai felé. A régi-új műfajok látvány- és mozgás-elemekkel dúsítása, a zenei- és fényeffektusok felhasználása sokkal intenzívebben hat a modern emberre, aki elsősorban érzékszervein keresztül fogja fel a spirituális élményeket is. Abajkovics Péter, Bohár András, Csernik Attila, Jankovics Zoltán, Németh Péter Mikola, /L./ Simon László, Stanczik Ervin stb. vizuális, konceptuális alkotásaikkal jelentkeznék: ők inkább absztrakt, gondolati eszközökkel szeretnének visszahatni az emberi valóságra.. Szombathy Bálint pedig a budapesti elektrofotografikai biennáléről számol be, mint a modern művészet egyik lehetséges új útjáról

(*Fényművészeti diaszpórák*). A 85. (1992. szeptemberi) szám a performansz jegyében készül; telve a szentendrei fesztivál anyagának dokumentációjával.

A 86. (1992. decemberi) számban jelenik meg Nagy Pál: *Posztmodern háromszögelési pontok: Lyotard – Habermas – Derrida* című kötetének előzetes ismertetése. A tanulmány a 87. (1993. márciusi) számban folytatódik; majd a 88. (1992. októberi) számot egészében Derridának szentelik, magyarországi látogatása alkalmából. Október 20-án a budapesti Francia Intézetben tartott előadását Nagy Pál vezeti be; az ELTE-n október 21-én tartottat pedig Angyalosi Gergely (mindkettejük köszöntője megjelenik a M.M. ugyane számában). Abajkovics Péter, Lipcsey Emőke, Nagy Pál, Nyírfalvi Károly, Székely Ákos vizuális kompozícióikkal tisztelegnek a Mester előtt.

Nagy Pál kimerítően alapos tanulmányában megkísérli átgondolni a modern költészet gyakorlati alapkérdéseit s a továbblépés feltételeit, módozatait. Úgy véli: az ezredfordulón a technikai eszközök gazdagodása, a kifejezésformák gyarapodása korlátlan lehetőséget kínál egy dinamikusabb, a vizuális kultúrát jobban integráló, s a 'közember' számára is felfoghatóbb művészeti modell kialakításához. Az ezredvégi válságtudatból az ember/isége/t csakis az alternatív kultúra szabad kibontakozása vezetheti ki (spontán művészeti mozgalmak, esemény- és akcióművészeti közösségi alkalmak, elektroakusztikai stúdiók, jól felszerelt vizuális műhelyek stb. segítségével lehetne / kellene a befogadói tudatot folyamatosan „bombázn”). Derridával – budapesti tartózkodása alkalmából – interjút is készít Nagy, amelyben a Mester azt hangsúlyozza, hogy „a történelemben végbemenő változások sokkal inkább az *átalakulás, mutáció, elmozdulás* kategóriával írhatók le”, semmint a 'fejlődéssel'. Figyelmeztet arra, hogy a XX. századi szellemi totalizmusok s a rájuk épülő diktatúrák, sőt maga a szcientizmus is a felvilágosodásban gyökereznek. Épp ezért tartja Derrida a *dekonstrukciót* fontos szellemi eszköznek e téveszmék lebontásában: ez lehet a megújulás (a *rekonstrukció*) első fázisa. „Nem hiszek a mindent meghatározó elszakadásban – hangoztatja – a történelem szövetét tovább kell szőnünk, új és újabb struktúrák kialakításával”. Nagy Pál ebben tökéletesen egyetért a Mesterrel: minden továbblépés feltétele a 'hibás' szellemi konstrukciókkal való őszinte szembenézés, azok lebontása és új utak keresése.

Bár a M.M. alkotói programja nagy ellenállásba ütközött hazai berkekben a 80/90-es évek fordulóján, mégis csakhamar teret hódított az akkor felnövő nemzedék körében. Az új s újabb médiumok fokozatosan polgárjogot nyertek. A 90-es évek kezdetére a vizuális irodalom a művészet anyanyelve lett az ifjúság körében, s egyre több kísérletező kedvű csoportosulás, alkotói műhely szerveződött. A rendszerváltás eufórikus hangulata természetesen hamar elszállt, hiszen a realitások azt mutatták: a kultúra egyáltalán nem tartozik az új kormány prioritásai közé (azóta sem!); de a dac, a „csak-azért-is” bátorsága most is továbblendítette az avantgárdot a holtpontra. Így a hazatelepült Magyar

Műhely ismét megújulás elé nézett – ami majd a 90-es évek derekán realizálódott: a stafétabotot fokozatosan átvevő fiatalok (a 60/70-es évek szülöttei) – az „Atyák” támogatásával – új fejezetet nyitottak a folyóirat életében.

Az ekkorra már világszerte elterjedt *Fluxus*-mozgalom szellemében szervezni kezdik a maguk generációs közérzetét kifejező experimentális műhelyeket. A zenei – képzőművészeti – kinetikus és irodalmi elemeket szintetizáló *Árnyékkötők* csoport (Abajkovics Péter, Erdély Dániel, Kovács Zsolt, Sörös Zsolt, Somogyi Gyula, Pető Tóth Károly stb. – amely a SoKaPaNaSz zenekart is megalapítja a Fluxus jegyében) *Mezzofoszfát* címen hangkassztát ad ki. A Tóth Gábor-szerkesztette *Laza Lapok*, valamint a *Mesékstb* és a *Szünetjel* zenei együttesek; a Szombathelyen megalakuló *Leopold Bloom Társaság* (Abajkovics Péter, Bartók Balázs, Bonyhádi Károly, Dallos László, Székely Ákos), amely 1994-től saját szerkesztésben 75 példányban készült folyóiratot jelentet meg, s június 16-án, az Ulysses világnapján évente megrendezi a Bloom Fesztivált stb. – mind-mind annak a jele, hogy a nonkonform (avantgárd) magatartásforma mindig, minden nemzedéknél (most is) folytatásra talál. Ez tartja fenn a kontinuitást a különböző korszakok avantgárd jelenségei között. Miskolcon az ifjú Vass Tibor *Új bekezdés* néven alkotói csoportot szervez, avantgárd folyóiratot (*Spanyolnátha*) és könyvkiadót hoz létre – tehát szinte az egész országban él és hat a változtatni-akarás szelleme. Az új nemzedék mindig kész a lázadásra, az újításra – ha a közvetlenül előttük járók már egészen más útra léptek is.

A M.M. „oldalági” leszármazottjaként alakult meg 1989-ben a Magyar Műhelyhez már régóta kötődő Németh Péter Mikola költő és Bárdosi József művészettörténész kezdeményezésére Vácott az *Expanzió* (későbbi nevén: *Expanzió*) csoport, amely indulásakor a korai Kassák (aktivista) örökségét próbálta a M.M. körének szemiotikai művészetével ötvözni, az utóbbi évtizedekben kialakult számos új műfaji lehetőség kiaknázásával. Szervezője, Németh Péter Mikola /újra/ hitt /hisz mindmáig/ a művészet közösségteremtő erejében, művészet és élet találkozásának emberformáló élményében, az esztétikai ’megváltás’ lehetőségében. Az /új/avantgárd mozgalom fesztiválok szervezésével indult útjára Vácott, bevonva tevékenységébe az Ipoly-menti régió és a határon túli magyar/nem magyar ajkú avantgárd alkotókat is. Azóta az évente megrendezett nemzetközi kortárs művészeti fesztivál az egész Dunakanyarra kiterjeszkedve az experimentális alkotók egyik fontos bemutató fóruma lett, amely – a Magyar Műhellyel közös (vagy párhuzamos) rendezvényein – rendszeres szereplési lehetőséget biztosított az ifjabb (azóta már „idősödő”) generációnak. A M.M. példáját követve itt is komoly elméleti munka folyt, folyik mindmáig (a pályája kezdetén távozott Bohár András filozófus, elektrografikus, László Ruth pszichológus, Miklóssy Endre filozófus Szathmáry Botond, a buddhizmus tanára kezdettől fogva a művészet közösségi dimenzióját, a mű-

vészet / élet közötti határok feloldásának lehetőségeit vizsgálták). Az *Expanzió* a 90-es évek folyamán a mitikus hagyomány újraélesztésével próbálta demonstrálni művészet/élet egységét, felismerve, hogy az ősi művészeti formák feloldják az egyén kívülállását, individuális elkülönülését a közösségtől, s a rítusokban való részvétel során minden ember átélheti a közösséghez tartozás élményét. Kassák és Hamvas Béla eszmerendszerét, művészeti elveit szintetizálva elméletileg is feltárták a kapcsolatot az avantgárd és a hagyomány között. Egy kitűnő performer-csapat (Haász Ágnes, Kanalas Éva, Kelényi Béla, Kettős Tamás, Kovács István, Ladik Katalin, Nikolai Ivanov, Szathmáry Botond, Szécsi András, Szombathy Bálint stb. – és maga Németh Péter Mikola alkotó-rendező) a konceptuális művészet eszközeivel az ősi / modern kultúra mély, szerves egységét mutatta fel. Régi-új műformák születtek (maga a fesztivál-jelleg, a konceptuális performanszok, a zenei együttesek fellépте, verskoncertek, az össz-művészeti törekvések /Gesamtkunstwerk/ előtérbe kerülése, a népi rituálék, szakrális mítoszok bevonása az alkotó munkába). Évek során az *Expanzió* a zenei – képzőművészeti – irodalmi experimentalizmus fontos műhelyévé nőtte ki magát, mintegy kiegészítve a Magyar Műhely vonalát, s a befogadói közösség számára is kulturális kereteket teremtve, arra inspirálva őt, hogy ki-ki harmonizálja a maga élet- és értékrendjét a közösség élet- és értékrendjével.

Hegyi Loránd korszakos jelentőségű felismerése szerint a XX. századon végigvonuló avantgárd (melyben *expanzív* és *depresszív* szakaszok váltották egymást a társadalmi mozgások függvényében) az intenzív hatáskeltés érdekében törvényszerűen nyúlt vissza az összművészeti koncepcióhoz (a gótika és Wagner nyomán). Ugyanis „a Gesamtkunstwerk olyan álom, amely a valóság széttöredezettségét, az elidegenedettséget /.../ a civilizáció gyakorlati-hasznossági szempontjainak és a kultúra humánus értékeinek ellentmondásosságát kívánja – utópisztikus módon – felszámolni. Ezért a Gesamtkunstwerk mítosz és vallás egy mítosz és vallás *utáni* korban. /.../ Hiszen csakis a történeti Jézus és a történelmi Buddha alakjában válhatott valóra az a szemléleti egység, amelyben az elvont teljesség-eszme és az egyes ember gyakorlati életére lebontható értékek konkrét, *átélhető* egységben voltak. A vallásos korokban ez az egység mintegy magától értetődő volt; a VIII. század végére azonban megszűntek a mitologikus világkép alapján kialakult tradicionális értékrendszerek” (H.L.: i.m.-1986. 115–116. p.). A modern összművészeti alkotások ezt a szemléleti egységet szeretnék megtestesíteni, az ősi mitikus képeket létszimbólumokba sűrítve (nyilván ezért oly gyakori a szimbolistáknál, majd Kassáknál, sőt a szürrealistáknál is Jézus alakjának megidézése). Ebből fakadnak „expansionista” törekvéseik – szemben a defenzív korszakok szemlélődőbb, áttételesebb, intellektuálisabb jellegével.

A 80/90-es évek fordulója tehát egy nagyon izgalmas problémát vet fel. Míg az avantgárd költők egy csoportja (a Petőcz köré csoportosuló „médiu art”-isták) kis kitérőt

tesznek a posztmodern irányában, addig az „expanzisták” kitartanak az avantgárd klasszikus hagyományai mellett. Ettől kezdve különválnak az avantgárd és a posztmodern útja: az *Expanzió*-kör a továbbiakban összekapcsolja egymással a művészet ősi / mítoszi/ és modern, kísérletező ágát. Az eredmény: felvirágzik a performansz, a koncepcionális, a komputer- és a videóművészet; de mintha újraéledne a 70-es évek akcionizmusa is, csak megváltozott formában s funkcióval: a képzőművészeti – a zenei – és a kinetikus művészet elemeit szintetizáló fesztiválokon, verskoncerteken. Míg a 70-es évek avantgárdját az éles konfrontáció jellemezte (mind társadalmi, politikai értelemben, mind a hagyományos művészeti formákkal szemben), addig a 80/90-es években a *forma*aktivitás problémái, a szemlélődőbb – áttételesebb – intellektuálisabb műfajok kerültek előtérbe. Az *Expanzió*-mozgalom megkísérli *szintetizálni* az avantgárd minden irányzatát, műfaji jellegzetességeit.

1993 tavaszán az ELTE Tanárképző Karán megalakuló Irodalmi Klub havonta rendezett összejövetelein a Magyar Műhely prominens képviselői rendszeresen előadásokat tartottak, bemutatták videón és számítógépen készült alkotásaikat. A Klubot L. Simon László fiatal költő, a Tanárképző hallgatója irányította; s a későbbiekben ő lett az, aki a Műhely hazai népszerűsítéséért, elfogadtatásáért a legtöbbet tette. A szervező munkában mintegy átvette Petőcz helyét, s rövid időn belül a Műhely körül gyülekező ifjú nemzedék élvonalába került. A Klub emlékezetes november 25-i estjén Nagy Pál – Papp Tibor – Szkárosi Endre mutatták be újabb elektronikus műveiket, hangverseiket nagyszámú érdeklődő közönség előtt, amit – L. Simon László vezetésével – komoly vita, beszélgetés követett.

Minden látszólagos eredmény ellenére azonban a Magyar Műhelynek nem sikerült áttörnie azt a kordont, amelyet a nagypolitika s a hagyományos irodalmon iskolázódott olvasók és teoretikusok vontak köré. Nemhogy támogatást nem kapott sehonnan, de még létehetőségéért is keményen kellett küzdenie. Állandó heves támadások közepette védelmezte saját művészetfelfogását, s a különböző politikai erőktől függetlenül magát, igyekezett autonómiáját biztosítani. A 90-es évek első felében – az anyagi nehézségek ellenére – még három Műhely-találkozót tartanak az alapító Atyák Keszthelyen; itt legalább szabadon kifejtethetik álláspontjukat, avantgárd alkotókhöz illően bejelentve külön-véleményüket a hazai szellemi élet belterjességéről. A találkozók megszervezéséhez Tar Ferenc történész, keszthelyi-hévízi muzeológus (akkoriban a város kulturális ügyeit intéző ön-kormányzati tag) biztosít lehetőséget a városi Művelődési Központ igazgatójának támogatásával (erről Nagy Pál számol be részletesen a *Journal-in-time* 3. kötetében; 42/43. p.).

1993. augusztus 26–29-én *Friss, meleg az avantgárd!* címen a kísérleti irodalom fontosságáról, további lehetőségeiről folyik a tanácskozás (az elméleti anyag a M.M.

90.- 1993. decemberi számában jelenik meg; ugyanitt közlik Kilián István professzor tanulmányát *Kozma István magyar nyelvű rózsaverseiről*, mintegy demonstrálandó, hogy „kísérleti”, vizuális költészet már évszázadokkal korábban is volt, még hozzá az egyházi költészeten belül!).

Papp Tibor vitaindító előadásában (*Helyzetünk*) tárgyilagosan (s némileg kedvetlenül) állapítja meg: „Harminc éve megállás nélkül adtunk, filléreinkből és munkánkkal adóztunk a magyar irodalomnak. 1989 óta abban reménykedtünk, hogy ha dicséretet nem is kapunk, de legalább a 'büntetést' megússzuk. Büntetést azért, mert másképpen szervezünk, másképpen csináljuk a lapot, mert nem politizálunk, mert amíg mások az irodalom**ból** élnek, mi a saját pénzünket is az irodalom**ra** áldoztuk és áldozzuk ma is. Hiába reménykedtünk. Rá kellett ébrednünk, hogy a reménykedés nem elég! – konzervatívnak kell lenni, politikailag jól feküdni vagy még a Kádár-rendszerben fölszedett érdemekkel rendelkezni”. Tömören szól három évtizede óta tartó, óriási ellenszélben vívott küzdelmeikről a lap fenntartásáért, hazai elfogadtatásáért – úgy látszik: hiábavalóan. Színvonalas könyvkiadásuk ellenére az avantgárd kérdéseit érintő legalapvetőbb műveik megjelentetéséhez sem kapnak segítséget (sem a Soros Alapítványtól, sem a Magyar Könyv Alapítványtól). A M.M. továbbra is a magyar irodalom 'mostoha gyermeke', pedig a jelenlegi hazai irodalmi világban ez „az egyetlen magyar nyelvű lap, amely /.../ kimondottan felkarolja és támogatja az avantgárd törekvéseket. Elszűrőképe, letörlése a magyar irodalom egészét csonkítaná meg”.

Bujdosó Alpár *Újra a kísérletről* c. előadásában felidézi Megyik Jánossal közös tanulmányukat (*A semmi konstrukcióját*), amelyben leszögezték, hogy „minden, ami megkísérli megközelíteni a megfogalmazhatatlant: művészet”. Akkori felfogásukat ma is vállalva és megerősítve itt is R. Barthes, P. Handke, Stockhausen hasonló megállapításaira hivatkozik, s nyomatékosan hangsúlyozza: „Csak a magyar irodalomban szokás kísérletező írókat szembeállítani 'műveket teremtő' írókkal, költőkkel”, s egy-egy avantgárd opuszt kivételesen úgy 'dicsérni', hogy „itt már nem kísérletről, hanem műről beszélhetünk”. A 'kísérlet' nem negatív fogalom az értelmező szótár szerint sem (pl.: „újszerű dráma-kísérlet”) – miért kell hát azt pejoratív jelentéssel használni egy-egy 'kísérleti' (experimentális) mű esetében? A művészet csak akkor tud túljutni évtizedek óta tartó válságán, „ha vállalja a szokványos gondolkodástól való elrugaszkodás rizikóját”, s megfélemlítve mindenféle mesterkélt felállított „irodalmi főfolyam”-ról (amit a hazai prominens marxista irodalomtörténészek alakítottak ki), valamint a „realista ábrázolás” elcsépelet követelményéről (amit a lukácsista esztétika tett kötelező doktrínává) – és olyan nyelvi konstrukciókat, szövegeket hoz létre, amelyek „a gondolhatóság határán túli alanyokon” mint nyelvi elemeken keresztül valamilyen formában egy-az-egy viszonyban állnak a „megfogalmazhatatlannal”. „Nyilvánvaló, hogy a kísérleti művé-

szet/ vagy inkább művészi kísérlet nem vállal, nem vállalhat fel nemzeti feladatokat, nem tanulhat meg kitűzött időre semmiféle tananyagot, hiszen éppen ezt nem tartja fontosnak, ezért kísérletezik”. Elsősorban „az egyetemes, az állandóan megújuló művészeti/ irodalmi univerzum részének tekinti magát, s nem az a legfőbb gondja, hogy a ’főfolyamba’ beilleszkedjék”.

Nagy Pál *A csurunga népe* c. előadásában egy ősi bennszülött néppel veti össze a minden külső hatással, változtatással szemben bizalmatlan, önmagába zárkózó magyarságot (amelyre még az ezredfordulón is a mitikus gondolkodásmód, a racionalitás teljes hiánya jellemző). „Magyarország jelenlegi állapotában nem alkalmas az Európához való csatlakozásra. Bár gazdasági, politikai és kulturális struktúrája hasonlít a nyugateurópai struktúrákhoz, az emberek hozzáállása, gondolkodásmódja, pszichológiai struktúrája annyira különbözik a nyugateurópaiakétól, hogy ez súlyos konfliktusokhoz vezethet”. Hogy ezt elkerüljük, ahhoz a gondolkodásmódunknak meg kell/ene/ változnia, amihez segítséget épp az intermediális művészet nyújthat/na/. Ezért a korábbi művészetfelfogás *del/kon/strukcióját* javasolja, hangsúlyozva, hogy az új médiumok által a művészet közelebb fog kerülni közönségéhez. Természetellenes lenne – vélekedik – ha a fénymásolót, a magnót, a számítógépet s más elektronikus gépeket („munkahelyünk és otthonunk nélkülözhetetlen eszközeit”) nem próbálnánk az alkotás szolgálatába állítani. Az esztétikai megújulás „királyi útja” az új médiumokon keresztül vezet. Nagy Pál óv bennünket attól, hogy mi is „a csurunga népe” módján (amely Róheim Géza kutatásai szerint mindmáig az „ártó szellemeket”, démonokat teszi felelőssé azért, ha valami nem sikerül neki) oldjuk meg problémáinkat – inkább nézzünk szembe a valósággal, amelyben élünk adatott, s ne hárítsuk a felelősséget döntéseinkért mindig másra. A XX. században a kultúra áruvá vált; ideológiai szempontok alapján megkérdőjelezték az autonóm művészet létjogosultságát; az ezredfordulóra ez a folyamat kiteljesedett – a kultúripar termékei lealacsonyodtak az alacsony tömegízléshez – csak hogy ez a művészet halálához vezet. Nagy Pál itt már világosan megfogalmazza: a posztmodern a fogyasztói társadalmak antiművészete; az avantgárd kísérletező szelleme viszont a továbblépés útjait keresi. Hiszen az *autonóm* művészet a posztindusztriális/ posztmodern korban is élni akar. Fel kell tehát deríteni az új médiumok kínálta lehetőségeket, s akkor a XXI. századi létviszonyokban is fogunk tudni tájékozódni.

Molnár Katalin, az 1992. év Kassák-díjasa *A költészetről???* töprengve megkockáztatja azt az állítást, hogy a költészetet maguk a költők juttatták csődbe azzal, hogy a nyelvi konvenciók, elavult formák kedvéért feláldozták a nyelvi valósággal való hiteles szembenézést (vagyis annak a ténynek a tudatosítását, hogy korunkban a nagy társadalmi manipulátorok magát a nyelvet is manipulálják!). A költőnek szüntelenül kísérleteznie kell, valóságos nyelvi elemekkel kell operálnia, és nem idealizált nyelvi fikciókkal; a

szöveg intenzitása kedvéért fel kell áldoznia a hagyományos „jól formáltságot”. A multimedialitás éppen a mű intenzitásának, hatékonyságának növelésére, az állandónak képzelt megoldások megbolygatására tett kísérlet. Nincsenek olyan formai kritériumok, amelyek egy mű értékállóságát szavatolják. Javasolja, hogy a jó verset a továbbiakban így definiáljuk: „nyelvből készült élvezetes műtárgy, amely bármilyen módon előállítható”.

A keszthelyi találkozón egy népes, egészen fiatal csapat jelenik meg, amely nem epigonként, hanem a maga játékos, alkotó ötleteivel gazdagítja az experimentális irodalom eddigi „repertoárját”. Az előadásokat követően heves vita bontakozik ki a népi-urbánus szembenállásról (ami az egész XX. század folyamán megmérgezte a magyar szellemi életet). A non-stop irodalmi esten aztán az Atyák és Fiúk „közös” szövegalkotásba fognak (egy adott szóhoz ki-ki új szót, szintagmát kapcsol, s ebből áll össze a mű); így izgalmas társasjáték alakul ki köztük (Abajkovics Péter – Bujdosó Alpár – Balla D. Károly – Bohár András – Csillag Ádám – Cselényi Béla – Deák Botond – Hegedűs Mária – Juhász R. József – Kárpáti Zsolt – Lipcsey Emőke – L. Simon László – Molnár Katalin – Nagy Pál – Németh Péter Mikola – Papp Tibor – Podmaniczky Szilárd – Szkárosi Endre – Somogyi Gyula – Sörös Zsolt – Tóth Gábor – Vass Tibor). A „hangjáték” majd a M.M. 91. (1994. márciusi) számában jelenik meg, a fiatalok több más, érdekes vizuális és akusztikai szöveg-játékával egyetemben. Többek között itt lát napvilágot Németh Péter Mikola *Expediált Európa* című, A. Drayhlett zenéje kíséretével előadott műve. Juhász R. József és fenyvesi Tóth Árpád közös performansa (*M.M.-találkozó*) az est végén a kenyérsütést imitálva hirdeti: „Friss meleg az avantgárd! A régi kenyeret dobja ki! Mi újat adunk!” A drapérián csillagsorozat, az asztalon kellékek: tálca, kenyérszélő kés, zsír – só – paprika, szalvéta; s két marék üveggolyó (utalva József Attila soraira: „A távolságot mint üveggolyót megkapod / óriás leszél...” A későbbiekben ez a csapat formálja a M.M. új arculatát, s szilárd bázist teremt az experimentális irodalom számára. Köztük vannak a 60/70-es évek fordulójának szülöttei is.

A M.M. 93. (1994. szeptemberi) száma képversekkel, ’üzenő’ jelekkel, performansz-dokumentációkkal van tele (Abajkovics Péter, Bibó Zoltán, Bolemant László, fenyvesi Tóth Árpád, Grandpierre Attila, Kiss Zoltán Péter, Mathias Pál, Tandori Dezső stb. szövegei). Bohár András Bátai Sándor elektrografikai kapcsán elmélkedik a mítoszokról (*Barlangrajzok fénymásológéppel – Egy új közösségi művészet metaforájának természetéről*). Bohár úgy véli: a XX. század folyamán egyre inkább előtérbe került az Egységben való látás utáni vágyakozás; az elidegenedett létállapot legyőzésének kívánsága újra felerősítette a *természetes* emberi kapcsolatok iránti igényt. Az ember odafordulása társaihoz, a közösséghez némileg hasonlít a primitív ember attitűdjéhez, de míg „a primitív ember tapasztalása elsősorban az adott valóságra vonatkoztatott”, addig a civilizált ember az asszociációk egész láncolatának felidézésével bővíti a lehetséges tapasztalások irányát,

s fogalmilag feldolgozza tapasztalatait. Az szellemi Egységet az absztrakt művészetben mutatja fel, a tudatalatti élményvilág felszínre hozásával. A vizuális jelek, emblematis-
kus jelképek, az ősi szimbolika (emberi – állati – növényi alakzatok) egy új közösségi
metaforarendszert alkotnak; újfajta vizuális kommunikáció van kialakulóban. A fény-
másoló médium széleskörű kifejezési lehetőségeket rejt magában: az elitkultúra és a
tömegkultúra közötti térben egy új, közösségi indíttatású művészetet hoz létre.
Az elektrotechnika rohamos fejlődése egy új művészeti kivirágzást tesz lehetővé, ha az
ember megtanul élni az új eszközökkel.

Ez év őszén, úgy tűnik, átmenetileg mégis megélnünk az érdeklődés az avantgárd
iránt a tudomány berkeiben is. Az MTA Irodalomtudományi Intézete az ELTE Magyar
Irodalomtörténeti Intézetével közösen 1993. november 25–26-án *Feltáratlan értékek a
magyar irodalomban* címmel konferenciát szervez, amelyen Nagy Pál: *A Nyugaton élt
magyar írók hagyatékának sorsa*, valamint Papp Tibor: *Elfelejtett költők a Kassák köréből*
címen tart előadást. Nagy Pál frissen megjelent új könyvét ('*Posztmodern*' háromszögelési
pontok: Lyotard, Habermas, Derrida) is nagy érdeklődéssel fogadják irodalomtörténeti
berkekben: november 11-én és 25-én az ELTE Tanárképző Karán, november 12-én az
Írók Boltjában, 18-án az ELTE Esztétikai Tanszékén, 23-án pedig a *Hangár* Hangművé-
szeti és Oktatási Központban tartanak könyvbemutatót. Az frissen (1993-ban) alapított
HANGÁR igazgatója, Lantos Erzsébet a hangköltészet és a versmondás legkiválóbb
képviselőit gyűjtötte egybe a hangképzés, beszédművelés oktatására (Balázs Boglárka,
Csengery Adrienne, Jancsó Adrienne, Eőry Vilma, Kiss Anna, Kovács Emőke, Kovács
Miklós, Ladik Katalin, Nyilassy Judit, Salamon Suba László és Török Katalin). Ez is azt
jelezte: mind fontosabbá válik a nyelv akusztikai aspektusa a M.M. ifjú köre számára.
Persze, azért a vizualitás sem hanyagolódik el, amit a M.M. 92. (1994. júniusi) száma is
igazol, különleges képverseivel (Janox, Jan Sekal, Hegedűs Mária, Bíró József stb.), va-
lamint Somogyi Gyula *Monológ a strandbüfében* című szövegkonstrukciója az alinearís
szövegépítési módokról.

Ugyancsak a 92. számban adnak hírt a Kassák Múzeumban a Budapesti Tavasz Fesz-
tívál keretében rendezett nagyszabású kiállításról (*Kassák az európai avantgárd mozgal-
makban 1916–1928*), amely „azt a gazdag kapcsolatrendszert mutatja be, amely a folyó-
iratszerkesztő és mozgalmarszervező, valamint az író és képzőművész Kassákot 1916-tól,
de különösen 1920 után egészen 1928-ig Olaszország, Németország, Svájc, Francia-
ország, Oroszország, Hollandia, Belgium, Dánia, Egyesült Államok, Lengyelország,
Ausztria, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Románia és Litvánia avantgardista művészeihez
fűzték”. Csaplár Ferenc, a Kassák Múzeum akkori igazgatója, a katalógusban hírül adja
azt is, hogy „Kiállításunk a körülmények szerencsés összejátszása folytán részesévé vált

egy nemzetközi vállalkozás-sorozatnak. 1993 januárjában Bécsben, ugyanez év áprilisában Innsbruckban nyílt az ausztriai avantgárd tevékenységét bemutató kiállítás. E két tárlat egyik főszereplője Kassák Lajos volt. Fontos alakja lesz Kassák az 1994 májusában a bonni Kunst- und Ausstellungshalle-ben rendezendő *Európa-Európa* című nagyszabású bemutatónak is”. Tehát Európa-szerzte meg a megőrzés az érdeklődés a magyar avantgárd iránt. 1994 szeptemberében a Kassák múzeumban *Kassák kollázsai*ból rendeznek kiállítás (Juhász Ferenc nyitja meg); az Ernst Múzeumban pedig ugyanekkor *A 80-as évek képzőművészete* címen nyílik tárlat, amelyet Nagy Pál és a M.M. Kommandó happeningje vezet be.

1994. július 1–3-án rendez az *Expanzió*-csoport Vácott a VI. kortárs művészeti fesztivált, amelybe a M.M. köréhez tartozó fiatalok is aktívan bekapcsolódnak (Németh Péter Mikola alkotó-rendező mellett Abajkovics Péter, Bohár András, Balogh Róbert, Cselényi Béla, Mészáros Ottó, Kukorelly Endre, Lipcsey Emőke, L. Simon László, Petőcz András, Tóth Gábor stb.). S bár anyagi támogatás híján a M.M. ritkábban jelenik meg, nem apad népszerűsége a fiatalok körében, akik mind többen kapnak benne helyet. Ők készítik elő nagy lendülettel az ez évi Műhely-találkozót is, amelyet 1994. július 14–17-én tartanak Keszthelyen (*Kimerjük a Balatont!*).

A találkozó a műhelyes hagyomány szerinti utcabállal kezdődik, majd a közönség Trabant-festési, illetve hangszerkészítő akcióban vehet részt. A téma most a hangköltészet. 15-én Szkárosi Endre alapos történeti áttekintésében felvázolja a nemzetközi hátteret s bemutatja a hazai 80-as évekbeli kezdemények nyomán mára már itthon is polgárjogot nyert műfajt. Ehhez kapcsolódóan Kovács Zsolt – Sörös Zsolt hangzó példákkal kísérve adja elő az elmúlt évtizedben kibontakozott zenei irányzat, a *no wave*-zene (progresszív dzsessz, rock) történetét, amely új muzsikus-mentalitást hozott a 60-as évek derekán. Előtérbe került a *szabad improvizáció*, s egybefonódott a zeneszerzői és előadói attitűd (Stockhausen, Xenakis, D.Bailey, A.Ayler és az AM.M. zajzenéje nyomán). A *no wave*-zenészek a komoly zenére és az új technikai lehetőségekre (számítógép, sampler) alapozva, felhasználva a dzsessz – free dzsessz – rock – punk – hardrock – thrash metal – a futurista ihletettséggű zaj-zene és gitárzene stb. eredményeit, önszerveződve nemzetközi fórumokat hoznak létre előadásaik menedzselése számára. Zenéjük nem eklektikus: az elemek hol egyszerre, hol egymás utáni sorozatban jelennek meg – csak a kompozícióban nyerik el végső értelmüket (végtelen számú lehetséges variáció van). (Az előadások szövege megjelent a M.M. 97.- 1995. szeptemberi számában).

Ugyancsak Kovács és Sörös Zsolt, Tóth András Györggyel hármasban, márciusban interjút készítettek az amerikai csellós-komponista Tom Corával, a zenei avantgárd egyik meghatározó alakjával (megjelent a M.M. 92. számában); most ez is szóba kerül. Az estet nagyszabású hangköltészeti- és performansz-bemutató zárja. 16-án Wilhelm

András a J. Cage zenetörténeti jelentőségét méltatja, s a Cage halála utáni új-zenei szituációt elemzi; Szabados György pedig a zenei improvizációról tart elementáris erejű, önvalomással telített előadást. Szombathy Bálint a vajdasági *Jugó Tudósok* együtttest (Bada Dada, Doktor Máriás), valamint *Szkárosi és a Konnektort* mutatja be, valamint az utóbbi évek lemezújdonságairól beszél (*Dobhártyahíradó*, M.M. 92. sz.). A programsorozatot Wilhelm András és Szabados György koncertje követi a Zeneiskola dísztermében. A rendezvényt 17-én délelőtt Tóth Gábor vezetésével a *Kimerjük a Balatont!* című közös akció zárja, amelyen a tó vizébe hosszan benyúló emberlánc minivödörökben adogatja a vizet a partra kifelé – befelé pedig ugyanezen vödöröcskében vodka érkezik. „Kísérő-akkorként” megjelenik (a *Laza Lapok* hangzó-mellékleteként) a *Hang – Költészet – Hang* című kazetta Bada Tibor, Elek Is, Gerber Pál, Kelényi Béla, fe Lugossy László, Dr.Máriás Béla, Sörös Zsolt, Szkárosi Endre és Tóth Gábor munkáival.

A M.M. 1994. márciusi /91./, júniusi /92./, szeptemberi /93./ és decemberi /94./ számaait szinte teljes egészében a komputer-költészetnek, a performansz-dokumentációknak, a szövegirodalom különböző változatainak és a hangköltészeti / zenei improvizációknak szentelik. A 95. (1995. márciusi) számban pedig Kovács Zsolt – Sörös Zsolt – Tóth András György interjúja olvasható: *Budapesti beszélgetés Fred Frith-tel*, aki számára „improvizáció és kompozíció két, egymással egyenértékű kifejezési forma”, s aki-nek zenéjére erőteljesen hatottak festőbarátai montázstechnikájukkal, installációikkal. „Nem érdekelnek a teljes egészésként megkomponált darabok, a logikusan kibontakozó szerkezetek” – mondja. A különböző töredékek egymás mellé helyezését nála számítógép vezérli véletlenszerűen, kerülve minden sorozatszerűséget. „Komponálás közben gyakorta közbelép az intuíció”, s ez érdekessé teszi a zeneszerzést: „Rögtönzés közben az önreflexió és az önviszacsatolás nagy része tudat alatt zajlik. Több tudatszint működik egyszerre”; ha közben gondolkodni kezd a művész, „már nem lesz sikeres az improvizáció”. Ami persze nem jelenti az intellektuális tevékenység teljes kikapcsolását, hiszen az improvizáció /is/ „rengeteg felkészülést igényel – de semmit nem szabad pontosan előkészíteni”. Az egész olyan, mint egy „folyamatosan áradó energiahullám”, amelynek erős érzelmi háttere van.

Papp Tibor korábban megjelent kötetében (*Múzsával vagy Múzsza nélkül?* – 1992) tipológiai rendszerezést tett közzé a hangköltészet korábbi és újabb változatairól, elkülönítve egymástól az orális és az elektroakusztikai periódust. E könyve mindmáig a legpontosabb eligazítást ad az akusztikus költészet útvesszőiben; ebből tájékozódik az ifjabb nemzedék. Papp bemutatja mindkét korszak legjelentősebb alkotóit, részletesen analizálva az egyes verstípusokat („vers, amely hangzó jelentésekből építkezik”), Kurt Schwitters *Ursonate*-jától az orosz és az olasz futuristák, majd a francia lettristák művein át egészen Paul de Vrée 1948-ban született *Ogenblick* című elektroakusztikus kísérletéig.

Majd innen tovább, egészen a kortárs költőig (a magnetofont már 1953-ban használó Fr. Dufréne-t, s az ő nyomdokain induló, a 60/70-es évektől a számítógépet már eszközként használó, a lineáris, dinamikus hangversek, hangköltészeti performanszok legkiválóbb képviselőit). A világköltészet ma már mintegy 35–40 alkotót tart számon az élmezőnyben, akik különféle metódusokkal, eszközökkel élve a hangvers számtalan változatát, alaptípusát alakították ki (dúsított – fonikus – afonemikus – ismétlő – permutációs – szöveges – ritmikus – rétegzett stb.). Mindezt kiegészíti a hangörvény, amely az 1920/30-as évekből ismert (a Kassák-körben is kedvelt) szavalókórus modern variánsaiból alakult ki (mindezekről részletesen szól *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról* című könyve *A hangvers; Látni, olvasni, hallgatni; Innovációról az avantgárd költészet felől* című fejezeteiben; 2004).

Az ekkortájt szervezett fesztiválok már szinte az összes verstípus repertoáron volt nemcsak külföldön, hanem az ifjabb magyar nemzedék hangköltészeti kísérleteiben is.

Mintegy a nyári találkozók betetőzéseképp az augusztus 18–25. között az Óbudai Szigeten zajló Eurowoodstock performansz-fesztiválon is jelentős súllyal képviselteti magát a M.M. köre: fe Lugossy László, Juhász R. József, Kovács István, Ladik Katalin, Sugár János, Szirtes János, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint – és a távolabbi körből Monthy Cantsin, Emmet Williams, Alain Gibertie és Richard Martel részvételével. Ugyane nyáron a párizsi Lara Vincy Galériában az elektronikus és számítógépes költészetnek szentelt kiállítás nyílik (június 30–szeptember 30.), amelyen Nagy Pál videószerzői, Papp Tibor számítógépre komponált dinamikus képversei, grafikái, automatikus versgenerátora, Molnár Vera és Jan Sekal számítógépes grafikái, valamint Claude Mailard és Frédéric Develay dinamikus képversei láthatók. Kaposvárott szeptember 30-án Bohár András: A FÉNYMÁSOLÁS – *népművészet* című tárlatot ajánlja a nagyközönség figyelmébe a Csokonai Galériában, ahol az ő elektrografikai kiállítása is látható; október 14-én pedig az Örökmozgóban az *Árnyékkötők* kiállítás-sorozata nyílik meg.

Így hát, mint látjuk, a M.M. egyik legaktívabb korszakát éli; jöllehet pénzületi támogatásra most sem számíthat, de ifjú munkatársai immár országszerte jó híret keltik. A lap az általános szabadság-tudat jelképe ekkor már az ifjabb nemzedékek szemében.

Ez évben a budapesti Őszi Fesztivál szintén a hangköltészet jegyében zajlik. Az ART-POOL és az Association Polyphonix közös szervezésében október 2–6-án a Kolibri Színházban nemzetközi hangköltészeti estet rendeznek, amelyen a „műhelyesek” közül Bujdosó Alpár, Juhász R. József, Kelényi Béla, Nagy Pál, Somogyi Gyula, Székely Ákos, az Új Tré Trió, valamint Petőcz András - Sárosi László (közösen) lépnek fel. A műsorvezető Papp Tibor, a Polyphonix elnökhelyettese, bevezető előadásában bemutatja a Fesztivál alapításának célját, 1979 óta immáron 15 éves történetét. E fesztiválok – hangoztatja – „a közvetlen költészet, zene, videó és performansz nemzetközi rendezvényei; az

érzékek, a nyelv és a szellem ünnepei”. „A költészet nomád karavánját” tevékenységében a művészet iránytűje vezérli: bejárták már a félvilágot New Yorktól Kanadáig, s Európa minden nagyvárosában szerepeltek; Közép-Európában is mind gyakrabban vannak rendezvényeik. Maga Papp Tibor is megfordult már a világ minden táján, megismerkedett a világköltészet legjelentősebb, leghíresebb alkotóival (Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Burroughs, Dufren, H.Chopin, E.Jandl, Johnson, J.Cage, Spatola, Cl.Maillard, D.Higgins és az Oulipo-csoport stb.). Eddig több mint 800 művész lépett már fel az összejöveteleiken (magyar- lengyel – német – francia – belga – holland – japán – kínai – skandináv – marokkói - olasz – orosz – osztrák stb. származású költők; s most itt, Budapesten az avantgárd „világmarkái”: Fr. Dufrene, L. Ferlinghetti, A. Ginsberg, H.M. Enzensberger, B. Heidsieck stb.). „A nomád karaván most ünnepelni jött Magyarországra – hanggoztatja Papp Tibor – a hatalmas sátort, amit gondolatban kifeszítünk, a jóakarát, a békés egymás mellett élés, a felszabadult szellem, a költő- művész- és embertársak megbecsülése, a világ dolgaira nyitott művészi kíváncsiság, az alkotó munka tisztelete és a tolerancia szőnyege béleli. /.../ A művészet a béke virága – ezért fegyvertelen a Polyphoenix Fesztivál karavánja. Emberek, állatok, költők, tevék, performerek és madarak vonulnak véres századunkból kifelé...”

Október 4-én a fesztivál keretein belül tartják a Francia Intézetben a *Film és költészet* estet, amelyen a párizsi Cinémathèque némafilmjeit hangköltészeti produkciókkal kísérik (Papp Tibor, Kovács Zsolt, Lévai Dénes, Sörös Zsolt, Jacqueline Cahen, Szkárosi Endre, Tóth Gábor, Julien Blaine, Bernard Heidsieck). Az Olasz Intézetben önálló estje volt Maurizio Nannuccinak, a Katona Kamrában Ernst Jandlnak, a Kolibri Pincében Rea Nikonova és Serge Segay orosz hangköltőknek. A Ludwig Múzeumban pedig Timm Ulrichsnek nyílt önálló kiállítása. 1995. szeptember 28–29-én ugyancsak a Francia Intézetben rendezik meg a Poliphonix '27-t, s a Liszt Ferenc téren az ARTPOOL szervezésében performansz-sorozatot mutatnak be (*Videó-expedíció a performansz világában*). Jean Jacques Lebellet Beke László és Papp Tibor készít interjút; a magyarok közül Abajkovics Péter, Bujdosó Alpár, Kelényi Béla, Ladik Katalin, Lantos Erzsébet, Vass Tibor és a Zeneakadémián tanító magyar származású szaxofonista, Yochk'o Seffer lép fel (a fesztiválokról bővebben lásd: Papp-Prágai: i.m. 206–216. p.; Nagy Pál: *élt/tem* 3. – 75–102. p.).

Tricepsz, az Éhezőművész, a jugoszláviai Opál Színházzal 40-napos performansz-sorozatot indít (1994. szeptember 29-november 7): egy ketrecbe zárva „éheznek” (azaz éhség-sztrájkolnak) a művészek felváltva a jugoszláviai háború ellen és a művészet autonómiájáért (a performansz résztvevői: Dresch Mihály – Dóra Attila – Márkos Albert – Gasner János – Ladik Katalin – Paizs Miklós – Vajdai Vilmos). 1994. december 17-én pedig Budapesten a MU Színház által szervezett zörejszínházban a Spiritus Noister

(Bese Csaba, Kovács Zsolt, Ladik Katalin, Claudia Rath, Sörös Zsolt, Szkárosi Endre) *Zajzárványok* című improvizációs zenei, fonikus költészeti és performansz műsorral lép fel. 1995. január 25.-én ugyanők a Műcsarnok Fesztiválon mutatják be Nemzeti Zajzárványok című akcióóratoriumukat. Kovács Zsolt, Sörös Zsolt, Szkárosi Endre a SoKaPaNaSz közreműködésével készített Spiritus Noister-kazettája pedig 1995 januárjában már meg is jelent az Új Hölgfutár folyóirat kiadásában. Április 23.-án az Új Tré Trió (Németh Ferenc József, Pető Tóth Károly, Sziráki Zoltán) az Egyetemi Színpad Szünetjel Klubjában koncertezik, nagy sikerrel; május 6-án a Bercsényi Kollégium Tudósklubjában a *Mesésktb* művészeti csoport (Bolba Gábor, Dóra Attila, Kovács Zsolt, Dr.Máriás, Sörös Zsolt, Tóth Gábor, Tóth Szabolcs) ad improvizációs koncertet, 14.-én a Bolba Gábor – Kovács Zsolt- Nagy Pál – Sörös Zsolt kvartett lép fel szabad improvizációs és performansz műsorral.

Az avantgárd tehát, mint látjuk, a 80/90-es évek fordulóján markánsan jelen volt (újra) a fiatalok körében – vagyis a század eleje óta őrizte-megtartotta kontinuitását. Csak erről az irodalmi élet továbbra sem akart tudomást venni, se teoretikus szinten, se a hagyományos ízlésrendhez ragaszkodók körében. Nem ok nélkül kritizálta tehát Papp Tibor az avantgárd védelmében Kulcsár Szabó Ernő 1993-ban megjelent átfogó kézikönyvét (*A magyar irodalom története, 1945-1991*); jóllehet az már ezeket a legújabb jelenségeket nem is vehette számba, hiszen a szerző lezárta a rendszerváltás hajnalán (anélkül, hogy az előzményekről, a korábbi eseményekről tudomást vett volna). Papp elsősorban azt hiányolja, hogy Kulcsár Szabó már a 80-as években elterjedt vizuális és akusztikus költészetről, se a performansz műfaji kivirágzásáról nem szólt. „Az utolsó 25 év költészetét Kulcsár Szabó homokba dugott fejjel tárgyalja”. Egyetlen (hazai vagy határon túli) avantgárd alkotót se méltat figyelmére (még Erdély Miklóst sem, aki pedig „az avantgárd művészet mágneses pólusa volt Budapesten”); sem az irodalmi orgánmok (M.M., Új Symposion, az 1983 előtti hazai Mozgó Világ) szerepét nem vizsgálja a protest (avantgárd) szellemiség ébrentartásában. „Könyvében úgy kerülgeti az avantgárdot, mint macska a forró kását”, ha említi egyáltalán, csak „neoavantgárd technikákról”, „avantgárd utáni modernségről”, „késő- vagy másodmodernségről” beszél – azaz a fogalmak tisztázatlanságáról, keveréséről tesz tanúbizonyságot (Papp T.: „*A magyar irodalom története, 1945-1991*; in: M.M. 1994/93. sz.).

A továbbiakban a Magyar Műhelyben ismét a vizuális költészet problematikája, az újabb, intermedialis műfajok kérdésköre kerül előtérbe. A Miskolcon 1995. május 5–6-án tartott *Retorikák, poétikák, drámaelméletek* konferencián szó esik a képszerű magyarországi történetéről, a képszerű és a vizuális költészet közötti alapvető különbségekről. Kilián István az *egyházi költészet* gyönyörű szakrális figurális költészetéről (*A kubus Janus*

Pannoniustól Anklé Istvánig, M.M. 1988/73. sz.), G. Komoróczy Emőke *Kassák Lajos képverseiről* tart előadást (M.M. 1995/97. sz.). Bujdosó Alpár pedig *A szöveg szerepe a vizuális irodalomban* címen összefoglalja azokat a gondolatait, amelyeket az 1990 után jelentkező ifjú költők csapatának alkotásai váltottak ki benne, amelyekben (főként az elektrografikai művekben) már mind kevesebb a szöveg. Eltűnődik azon: mitől költészet ez mégis? Mi teszi a művet *irodalmivá*? – mi különbözteti meg a rokon és mégis másképpen működő *festői* vizualitástól? – meg kell-e egyáltalán különböztetni a kettőt egymástól? Néhány alkotást konkrétan is elemez (L. Simon Lászlónak a Nagy Pál portréját számítógépen felbontó elektrografikai kompozícióját és Joseph Kosuth cím nélküli, a 60-as években készült konceptuális művét). Korábbi felfogása szerint a nyelvi és a látvány-elem egyenértékű; a vizuális megjelenítésnek *szövegszervező* funkciója van: a vizualitás válik a mű nyelven kívüli grammatikájává. Most viszont úgy látja: az újabb generációk idegenkednek már a szövegtől (hiszen a nyelv maga is többértelmű, a szavak nem mindenki számára ugyanazt a fogalmat jelölik). A szöveg másodlagos jelentőségű: a vizuális felépítés teremti meg a nyelvi kommunikáció szintaktikai struktúráját, a nyelvi szintaxis visszaszorításával, ami az egyértelműség feloldását és a mű irodalmi jellegének relativizálását jelenti. A mű tehát nem szokványos irodalmi képződmény. De akkor mi? Bujdosó most már (Chomsky generatív szövegelméletére és Wittgenstein nyelvi játékteóriájára alapozva) úgy véli: ezek a művek a generatív grammatika azon szintjén állnak, abban a gondolati világban, amikor az alkotó *még nem* választotta ki a szemantikai / nyelvi magokat. Még vagy már? Ki lehet-e? – s kell-e egyáltalán? Hasonló a helyzet a legújabb zenében is (a hangok egymás után elhalnak – s elmarad a „zenei élmény”). Az ifjú alkotók szerint „a művészi világot leírni nem lehet”: a mű különböző reflexiók egymásra dobált halmaza, amelyekből hiányoznak azok az elemek, amelyek egyértelművé tennék vagy leszűkítenék. Mint például a megszervezett nyelv. A képi jelek és a „megszervezetlen hangok” kevésbé egyértelműek, mint a nyelv. De akkor mi teszi irodalmivá a műveket, ha elmarad a szöveg? E kérdésre már nem kíván válaszolni Bujdosó; csupán egy gondolatsort indított el, amely további diskurzusok témája lehet (a tanulmány a M.M. 1996. áprilisi /99./ számában jelenik meg).

A későbbiekben Bujdosó – végiggondolva újra korábbi szövegelméleti tanulmányait – megkísérli az elmélettel szembesíteni mindazon tapasztalatait, amelyeket az alkotómunka során szerzett. Így születik meg *A végtelen konstrukciója* című tanulmánya (amelyet a M.M. 1997/110–111. számában, később *Csigalassúsággal* című kötetében /2002/ is közlétesz). Elsősorban a modern művészet polivalenciája, sokféle értelmezési lehetősége izgatja. A bevezető sorokban hangsúlyozottan kiemeli, hogy egy adott műben „nem csupán egyetlen tézis és egy antitézis lehetséges, hanem számlálhatatlanul sok, melyek egymás mellett, egyen-értékűen létezhetnek”. Felismerése az elmúlt negyedszázad

műveire való „rácsodálkozásából” született meg; s ezért újraolvasva *A semmi konstrukcióját*, kíváncsi volt rá, mennyiben helytállóak akkori nézetei. Új téziseit úgy készítette el, hogy az ’elévültnek’ hitt szöveg-részeket áthúzta, a fölösleges idézeteket elhagyta – új gondolatait pedig vastagbetűvel írta le. Így végül megkönnyebbülten konstataulta, hogy az eredeti szöveg alapvetően érvényes maradt.

Bujdosó régi-új koncepciója szerint az alkotás nehézségét az az ellentmondás okozza, hogy „a *megfogalmazhatatlan határtalan* – a megfogalmazás eszközei viszont a határtalannak csupán részei”. A szín-hang-szó, de maga a gondolat is csupán részhalmaz, mert függő viszonyban áll a minden gondolat mélyén ott rejlő *elsődleges képi* megfogalmazással. Wittgenstein szerint „a nyelv a kijelentések összessége”, de mivel minden kijelentés a tárgyak pillanatnyi konfigurációját tartalmazza, határtalanul sok kijelentés lehetséges; a nyelv tehát *határtalan* halmaz. A modern művész a Teljesség helyreállítására törekszik – azaz a semmiből teremti. Eszközei csupán részhalmazok. Az ellentétekben való gondolkodás nem más, mint a részhalmazok kontrapolaritása, azaz egymással való feszültségbe állítása. A kétpólusú konstrukció (a dolgok oppozíciója) *zárt teret* eredményez. Több (véges számú) dolog egymással való szembeállítás viszont csak akkor teremti zárt teret, ha a közöttük fennálló feszültség kiegyensúlyozza egymást. „Az a gondolkodás, amely nem az ellentéteket hangsúlyozza, hanem csupán a különbözőséget, és egymással egyenértékű formákkal operál (*is-is*), polivalenciát eredményez, aminek következménye a *nem hierarchizált nyílt tér*”. Amelyben a jelek egyenértékűek, egymásra utalnak, és nem nevezik meg egyértelműen a ’megnevezhetetlent’ – hiszen az Igazság sok részigazságból áll össze. „A gondolkodás önmagában nem ellentéteken alapuló rendszer. Ilyenné a filozófia és a művészet története varázsolta, egészen napjainkig. A nem ellentéteken alapuló polivalens gondolkodást valószínűleg eddigi gondolkodásunk dekonstrukcióján keresztül találjuk meg”.

A dekonstrukciós filozófiával való elmélyült foglalkozás erősítette meg Bujdosóban a felismerést, hogy az állandó kölcsönhatás a részelemek és a határtalan között, az ide-oda-vibrálás a különböző jelrendszerek törésvonalán teszi lehetővé az átmenetet a szimbolikus és a szemiotikai rendszerek között. „Az a szövegszerkesztési mód, amellyel Mallarmé vagy Joyce műveiben találkozunk, az igazságok, az értelmezhetőség és a poliszémiák sokféleségét kínálja fel” – utal Kristevára. A kérdés: „elképzelhető-e olyan komplex jel, amely nem az ellentétek törvényének alávetett gondolkodásmód elemeiből indul ki?” Bujdosó szerint igen; akkor, ha a mű konstruálásánál az alkotó figyelembe veszi, hogy „a használt alkotóelemek egyenrangúan, egymás mellett, egy időben léteznek, anélkül, hogy kioltanák egymást; anélkül, hogy szintézist kellene antitézisükből létrehozni. /.../ Így a mű komplex jelentése mindig mozgásban marad, és mindig visszacsengenek az előző jelentések”. Végeredményben a születő mű jellegzetessége a szerkesztés *módján, hogyanján* múlik, ami viszont az elemek összeilleszthetőségén, összetartozásán (affinitá-

sán) alapszik. A módszer vég nélkül variálható. Vagyis hajdani, Megyik Jánossal közösen megfogalmazott *téziseik* a dekonstrukciós filozófia tükrében is megállják helyüket – nyugtázza megkönnyebbülten a szerző.

Bujdosó az ELTÉ-n 1998. október 27-én tartott előadásában foglalja össze tömören mindazt, amit elméleti írásai alapján fontosnak tart (*A semmi, az üres jel, a polivalencia és a nyílt tér*, in: *Csigalassúsággal*, 113–122. p.). Itt nyomatékosan visszautal Erdély Miklós Marly-i téziseire is (miszerint *döntés* kérdése, hogy mit tekintünk művészetnek, s hogy mely alkotókat tartjuk jelentőseknek, s hogy a műalkotás jelentése korról korra, sőt az értelmezőtől függően is változik). Erdély konklúziója (a többértelműség „a jelentések elhalványodásához, elvénytelenedéséhez, a műalkotás kiürüléséhez vezet”) végeredményben megegyezik *A végtelen konstrukciójában* megfogalmazott *nyílt térrel* – hangsúlyozza Bujdosó. Így hát elméletileg mindaz igazolódott, ami a M.M.-konferenciákon teoretikusan felmerült a modern művészettel kapcsolatban; s ami bizonyította: a mimézis-elméleten kívül (vagy amellett) van másfajta művészetelmélet is. Az avantgárd műveket nem lehet „hagyományos” elvárásokkal megközelíteni (mint ahogy fordítva sem) – tehát az irodalmi köztudatnak el kell fogadnia e kérdésben az *is-is* álláspontot. Nem lehet az experimentális művészetet a művészet fogalmából kirekeszteni; és főként: nem lehet a hagyományos és a konceptuális művészetet egymás ellen kijátszani. A művészet gyűjtőfogalmába mindegyikük egyenrangúan beletartozik.

Az 1995. július 14–16-án ismét Keszthelyen rendezett találkozón, ahol ez alkalommal se maradt el a július 14.-ei utcabál, tovább folyik az eszmecsere a vizuális költészetről (*Napjaink képerse*). Előadók a „profinak” számító Zsilka Tibor, Vitéz György mellett a fiatalok: Gero István, Somogyi Gyula, L. Simon László. Az elméleti vita a vizualitás és a szöveg viszonyának, a komputergrafika jövőjének, az elektromos médiumoknak az alkotásban betöltött szerepe körében mozog. 14–15-én este a találkozón jelenlevő francia és magyar költők mutatják be műveiket. Ünnepi eseményként a Balatoni Múzeum földszinti csarnokában L. Simon László és Kovács Zsolt szervezésében nemzetközi képverskiállítás nyílik (*Vizuális költészet* 1985–95), amelyen 125 művész – köztük 30 magyar – vizuális anyaga szerepel. Itt adják ki az utóbbi évek Kassák-díjait (Molnár Katalin, 1992, Kelényi Béla, 1993, Vass Tibor, 1994).

Tar Ferenc emlékezése szerint mindhárom keszthelyi találkozó „nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Keszthely a magyar kultúra egyik fontos városa, a Balaton fővárosa legyen”. Az 1995-ös vizuális költészeti kiállítás „a Magyar Műhely legnagyobb, legjelentősebb hazai kiállítása volt” – anyagának egy részét más városokban is kiállították később. A keszthelyi Sportaréna pedig teret adott a M.M. és a keszthelyi önkormányzat focicsapata közti küzdelemnek. A találkozóról beszámoltak a helyi lapok, (*Zalai Hírlap*, *Hévíz-*

Keszthely és vidéke), s természetesen a M.M. is. A 90. szám címlapja pedig a találkozó résztvevőit örökítette meg (Tar Ferenc: *A Balaton maradt...* in: M.M. 2012/161. sz.).

1995. szeptember 23-án tartják az érsekújvári Stúdió Erté szokásos évi fesztiválját – jelen alkalommal a téma: *Transart Communication*. A legkülönbözőbb nemzetiségű művészek, performerek lépnek fel; köztük a magyarok: Juhász R. József, Kovács István, Lantos Erzsébet, Németh István, a Sörös Zsolt – Tóth Gábor duó, Mészáros Ottó – Szombathy Bálint, Papp Tibor, Sugár János, Ütő Gusztáv és Kónya Réka stb. Szeptember 27–30-án pedig az Almássy téri Szabadidőközpontban zajlik a Nemzetközi Performance Művészeti Találkozó (*Perfórium '95*), amelyen a fentebbiek mellett a *Mesékstb* (Kovács Zsolt – Sörös Zsolt – Tóth Gábor – dr. Máriás), valamint Szirtes János – fe Lugossy László – Baji Miklós Zoltán – Monty Cantsin, a *Spiritus Noister* (Bese Csaba – Dóra Attila – Kovács Zsolt – Márkos Albert – Ladik Katalin – Sörös Zsolt – Szántó Éva – Szkárosi Endre) és a *Tundra Voice* (Lois Viktor – Kristóf Ákos – Sielye Ákos) szerepelnek.

A Műhely-számok (91–96. – 1994. március–1995. június) most már – az alapító szerkesztők nyitottságának és előrelátásának köszönhetően – szinte teljes egészében a fiatalok vizuális szövegeivel, elektrografikaival vannak tele. A képi fantázia és az intellektus olyan variációs bőséget teremt, amin csak bámulni lehet. Hogy az alkotások közül melyek lesznek maradandók, azt majd eldönti az idő. Ezeknek a műveknek is van üzenete, csakhogy megfejtésük hosszabb töprengést és érzékeny beleélőképességet kíván. Mindenesetre kirajzolják egy új nemzedék profilját, amely számára az experimentalizmus és a költészet fogalma már-már azonosnak tűnik. Az e számokban felbukkanó szerzők alkotják majd a későbbiekben a megújuló Magyar Műhely „törzsét”.

A 96. szám élén Wehner Tibor: *Az önhalotti maszk készítésének néhány szabálya* játékos-ironikus módon (de valójában mély szarkazmussal) írja le az „önmegdicsőítés” módozatait – mint az emberi felfuvalkodottság groteszk szimbólumát (a megdicsőülni vágyó ember maga tesz gipszpakolást az arcára, remélve, hogy így „nagyobb anyagi ráfordítás nélkül” kiemelkedhet majd „a masszaserű tömegből”, s fennmarad hírneve. Persze, a maga-készítette maszk alatt megfullad – így hát nem érheti meg saját dicsőségét). Tudat alatt így áll bosszút ez a nemzedék azért, hogy az irodalmi nyilvánosság nem hajlandó tudomást venni még ekkor sem az avantgárdról, s az öntelt, öndicsőítő konzervatívok nem nyitnak előtte kaput. Viszont annál elismerőbben nyilatkoznak az Atyákról, akik önzetlenül lehetőséget kínálnak nekik saját nemzedéki folyóiratuk kialakításához. Az 1995. júniusi (96.) számban *A 60 éves Nagy Pált* köszöntik; az 1996. januári (98.) számban pedig *A 60 éves Bujdosó Alpárt*. Papp Tibor 60.születésnapjára pedig 1996 júliusában különszámot adnak ki.

Papp Tibor a 97. (1995. szeptemberi) számban *Új tükör, régi foncsor* címen hívja fel a figyelmet az Új Magyar Irodalomtörténeti Lexikon 1994-ben megjelent III. kötetéről írt kritikájában a hazai irodalmi értékrend aránytalanságaira, a még mindig uralkodó ideológiai szempontok dominanciájára. A Magyar Műhely törzsszerzői közül hiányzik az itthon egy időben hallgatásra ítélt, sőt kirekesztett jelentős alkotók neve (pl. Bálint Endre – Beke László – Cselényi László – Erdély Miklós – Hernádi Gyula – Kassák Lajos – Marsall László – Mezei András – Orbán Ottó – Oravecz Imre – Parancs János – Szentkuthy Miklós – Tolnai Ottó – Tóth Gábor – Weöres Sándor stb.). Az újabb korszakhoz tartozó fiatalokról, az irodalmi performansz világszerte ismert képviselőiről pedig egy szó sem esik. Nagy Pál egyszerűen kimaradt a lexikonból, Bujdosó Alpárról is igen szűkszavúan írnak. Végül Papp felteszi a kérdést: a szerkesztőknek talán kellemetlen az a tény, hogy a M.M. 1989 óta szabályosan bejegyzett hazai folyóirat, amelyik Budapesten rendszeresen megjelenik? Szeretnék talán törölni az ismert hazai periodikák közül?

1995-ben megjelenik Nagy Pál: *Az irodalom új műfajai* című összefoglaló-összegező munkája az ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézet és a M.M. közös kiadásában. A kötet annak a 13 előadásnak az anyagát mélyíti el, amelyeket a szerző az ELTE vendégprofesszoraként az 1993/94-es tanév tavaszi szemeszterében tartott *A posztmodern eklektikától az elektrovizuális képszővegig* címen. Művében – mint az előzőekben is – hatalmas kulturális anyag halmozódik fel, a legősibb időktől tekinti át és rendszerezi a művészet mágikus vonulatát. Felfogásában a művészet varázslat, teremtés, „feladata” – ha ilyenről egyáltalán beszélhetünk – nem a valóság „tükrözése” (mimézis), hanem a „felderítés”: új égtájak megnyitása, a Holnap lehetőségeinek kikémlelése. Gazdagon illusztrálva mutatja be egy-egy önálló fejezetben az újabb kori vizuális és hangköltészet előzményeit, kivirágzásuk szellemi előfeltételeit. Meg van győződve arról, hogy a jövő az anyagfüggetlen, virtuális, elektronikus művészeté. Külön fejezetet szentel a *Happening, performansz, költői akció* különböző formáinak mint az audio-vizuális kommunikáció sajátos változatainak, vizsgálva ezek eredetét is (J.Cage „ős-happening”-je 1952-ben, a 60-as évekbeli Fluxus-fesztiválok, valamint Hermann Nitsch Orgia- és Mysterium-színháza, amelyben a mazochista akciók a krisztusi szenvedést, a mártírium vállalását szimbolizálják – „imitatio Christi”). *A kommunikáció esztétikája* című fejezet a lézerművészetéről, a holográfiáról, a tele- és videokommunikációs, transzmissziós akciókról tesz közzé izgalmas tudnivalókat. Az elektronikus művészetek elsősorban technológiai művészetek – hangoztatja Nagy Pál. – A konstruktív látásmód, a technika, a képzelet és az intuíció összműködéséből születnek. A nagyobb amerikai és európai egyetemeken tananyagként oktatják az új médiumok felhasználását a művészi teremtésben – hangsúlyozza. Budapesten 1990 óta a Képzőművészeti Főiskolán szintén működik Intermedia Tanszék Peternák Miklós vezetésével.

A kultúra nem más, mint az életre adott reflexív válasz – vélekedik Nagy Pál. Bonyolult, modern világunkban már nem lehet a puszta empíria síkján tájékozódni. Ő tehát „elkalauzol” bennünket a modern művészet útvesztőiben, s megkísérli fogalmilag megvilágítani azokat a pontokat, amelyekről belátható a Jövő útja; megkönnyítve számunkra az eligazodást korunk labirintusában. Ariadné-fonálnak az /új/avantgárd (azaz: *avant-garde*) művészet értelmezését segítő könyvét nyújtja felénk, amelyben intellektuálisan, teoretikusan közelíti meg mind az életet, mind a művészetet.

6. A stafétabot átadása – az avantgárd kontinuitás megerősítése

Az Alapító Atyák ekkor már – túllépven 60. életévüket – egyre inkább azon vannak, hogy a szerkesztés mindennapi gondját letegyék vállukról. Sok erőt s figyelmet áldoztak a Műhely „hazamenekítésére”, honi meggyökereztetésére; elérkezett az idő, hogy küzdelmes életük tapasztalatait összegezzék. Alkotói pályájuk, életművük kiteljesítése most már mindennél fontosabb számukra. Elméleti tanulmányok, életrajzi emlékezések sorában idézték, idézik meg az „eltűnt időt”. Az utóbbi másfél évtizedben születtek meg áttekintő műveik a korról, amelyben élniük adatott, és az avantgárd elismertetéséért vívott harcaikról. Bujdosó Alpár *Avantgárd és irodalomelmélet* című könyve, amelyben a Műhely-találkozók művészeti-szellemi hozadékát méri fel (M.M. 2000/2–3. sz.); *Csigalassúsággal* című képverskötete, amelyben utóbb készült elméleti tanulmányait is közzéteszi (2002), *A kötchei iratok* (Nagy Pállal közös műve, M.M. 119. sz.- 2001.), valamint 1956-os naplója – *299 nap*, 2003; Nagy Pál: *Journal in-time, élleltem* I-III. – 2001, 2002, 2004; *A virágnak agyara van* – tanulmányok az avantgárdról, 2005; *Egy másik élet*, 2009; Papp Tibor három önéletrajzi fogantatású regénye (*Egy kisfiú háborús mozaikja*, 2003; *Olivér könyve*, 2005; *Innen el*, 2012), elméleti kötet-sorozata (*Avantgárd szemmel...* – 2004, 2007, 2008), valamint Prágai Tamással készült „beszélgető könyve”, *A pálya mentén*, 2007. – mind-mind a XX. század második felének szellemi és irodalmi életét feltáró-őrző alapidokumentumok.

„A hazai viszonyok között egyre nehezebben birkóztunk meg az adminisztratív akadályokkal – emlékezik Papp Tibor. – Egyre nagyobb terhet jelentett kétlakiságunk, még Bujdosó Alpárnak is, aki Bécsből járt át. Úgy éreztük, a Műhely avantgardistaságára szüksége van a magyar irodalmi és kulturális életnek /.../ Éveken át kerestünk olyan, kimondottan tehetséges avantgárd, vagy az avantgárd irányában nyitott fiatal írókat, költőket, akikben találunk elegendő önzetlenséget, az irodalom iránti odaadást és kulturális háttérrel”. Végül L. Simon Lászlóban látták meg azt a markáns egyéniséget, aki „csapatársaival” (Sörös Zsolt, Kovács Zsolt, Somogyi Gyula) és a munkában addig is már velük tartó korábbi munkatársakkal (Szombathy Bálint, Juhász R. József) méltóképpen folytatni tudják az eddigi irányt. A szerkesztés gondját-baját tehát a legifjabb nemzedékre bízák; csupán arra ügyelve, hogy a lap profilja *alapvetően* ne változzon meg, s a vállalkozó szellemű ifjú csapat kezén megfrissüljön az ekkor már 30-33 évet megért Műhely (vö: Papp-Prágai: i.m. 217–219. p.).

1995-ben látott napvilágot az ifjú generáció vizuális költészeti antológiája, a *VizU-állásjelentés* (szerkeszti L. Simon László), amelyben az experimentális költészet újabb generációja – 11 fiatal alkotó – bemutatkozott (Abajkovics Péter, Balázs Áron, Bohár András, Kiss Zoltán Péter, Séra Bálint, L. Simon László, Somogyi Gyula, Sörös Zsolt, Urbán Tibor, Vass Tibor, Zsubori Ervin). A vizuális költészet kimeríthetetlen lehetőségeit próbálgató csapat eredeti ötletességgel kereste a korszerű önkifejezés módjait a régi-új műfajok ötlet-gazdag variálásával (kollázs, különféle grafikai kompozíciók, számítógépen kreált alkotások, fénymásolóval egymásra fényképezett művek –a dekonstruktív-konstruktív alkotási mód különféle változatai). A téridő korlátait szétrobbantva, merész rajként indultak az előttük járók által vágott csapásokon; az empirikus valóságtól elszakadva, az élet absztrakt, lényegi összefüggéseit kutatják. L. Simon László *Torzója* azt sugallja: „Csak a Teljesség láttán támad hiányérzetem”. Hiszen a Teljességhez már nincs mit hozzátenni – s akkor mi dolga lehet még? A szabadság illúzióját szeretné a magáénak tudni ez a nemzedék – ha másban nem, hát az életérzésben és a formák kialakításában. Az elektrografikai alkotások sokfélesége (ikon-, index-jellegű képek, a figurális és absztrakt formák szövevényes alakzatai, szita-nyomatok, ujjlenyomatokból formált konstrukciók, a konkrét költészet megannyi variánsa) demonstratív jelzi: az avantgárd még mindig képes a megújulásra, a Teremtésre.

Most már tehát a M.M. negyedik kísérletező nemzedéke állt készen arra, hogy átvegye a stafétabotot. Az 1995. márciusi (95.) számtól a Magyar Műhely szerkesztőbizottsága új tagokkal bővült: Bujdosó Alpár – Hegyi Loránd – Juhász R. József – Nagy Pál – Papp Tibor – Székely Ákos – Szombathy Bálint *mellett* megjelentek a *fiatalok*: Kovács Zsolt – L. Simon László – Somogyi Gyula – Sörös Zsolt. Felállt tehát az új csapat, amely kész volt folytatni az Alapító Atyák munkáját. Az 1995. júniusi (96.) számtól kezdve ismét új (még fiatalabb) szerzők is feltűnnek (Balázs Áron, Bohár András, Erdély Dániel, Székelyhidi Zsolt, Pető Tóth Károly, Kárpáti Zsolt, Kovács Zsolt, Nyírfalvi Károly, Tóth András György, Farkas Attila Márton, Vilcsék Béla, Szepessy Ákos, Szacsva Pál, Séra Bálint, Vass Tibor, Zsubori Ervin stb.); akik lassan-fokozatosan birtokukba veszik a lapot. Az 1996. szeptemberi (99.) szám a búcsúszám: L. Simon László az *Árnyékkötők* csoportról, Bohár András elektrografikáiról, a fénymásológép újszerű művészi felhasználásának távlatos lehetőségeiről mint a jövő művészetéről szól (*Fénymásolatok a Fészek Galériában*). E cikk (és maga a kiállítás) jelzi már az új irányt is: miként változik az ember/a művész gondolkodása „az általa teremtett eszközök segítségével?”

A 100.ünnepi szám (1996. szeptember) az immár 35. évfolyamába lépő M.M. reprezentatív különszáma, amelyben a M.M. *Baráti Köréhez* tartozó alkotók (irodalomárok és képzőművészek, zenészek – összesen 98-an) visszaemlékezésükkel vagy egy-egy művükkel köszöntik a jubiláló lap szerkesztőit; kifejezve, mit is jelentett számukra a M.M.

a szellemi sötétség korszakában. A Műhely-triász áldozatos és kitartó munkájának köszönhető, hogy az avantgárd szellemiség a diktatúra éveiben is élő maradt, s az is, hogy az újdonságra, a kísérletezésre mindig fogékony fiatal és még fiatalabb nemzedékeknek volt hová fordulniuk alkotásaikkal. A szerkesztő-triász tehát búcsúzik; természetesen nem válnak meg a folyóirattól, de nem is ragaszkodnak mereven saját szerkesztői koncepciójuk tovább-viteléhez. Hiszen tudják: a kísérletezés jogát továbbra is „szentnek” kell tekinteni. Az új nemzedék gondjaira bízzák hát a lapot: a Kossuth Klubban 1996. szeptember 27-én rendezett ünnepi esten nyilvánosan át is adják a stafétabotot az „unokáknak”. Ahogy szabadságot kívántak annakidején önmaguk számára – úgy biztosítják most a szabadságot az utánuk jövők számára is.

A következő szám (101.- 1996. december) már új impresszummal s kissé megváltozott formátummal jelenik meg; zömmel a fiatalok vizuális alkotásaival van tele. Az „összerkesztők” (később: *alapító szerkesztők*) neve természetesen mindmáig fel van tüntetve; mellettük a fiatalok (Kovács Zsolt, L. Simon László, Somogyi Gyula, Sörös Zsolt); a szerkesztőbizottság tagjai pedig /ekkor még/ Hegyi Lóránd, Juhász R. József, Szombathy Bálint. A lap élén – programcikk helyett – nagy fekete téglalapon csak ennyi áll: *New Tón* – vagyis: új hang. A valódi szerkesztői beköszöntő csak a 105. számban lát napvilágot (1997 telén), Kovács Zsolt, L. Simon László, Sörös Zsolt (az ekkori szerkesztő-triász) aláírásával. A szerkesztők határozottan leszögezik: továbbra is egyetértenek az ’összerkesztőknek’ a 75. számban megfogalmazott programjával: „A M.M. sohasem gondolkozott földrajzi kategóriákban. Nem kellett bizonygatnia magyarságát, európaiságát; számára Bécs – Párizs – Újvidék – Érsekújvár – New York – Torontó és Nagykovácsi azonos szellemi tartományok. Pontosabban: azonosak, amennyiben az országhatárokat, műfajhatárokat átlépő elektronikus-intermediális korszak alapvetően új művészetével szinkronban vannak, s idegenek (távoliak), amennyiben egy rosszul értelmezett nemzeti hagyomány rezervátumai”.

S hogy a Fiúk mennyire élő kapcsolatban maradtak az Atyákkal, azt a 70. születés-napjukat köszöntő gazdag méltatások, gyönyörű ünnepi kiadványok is bizonyítják. „*Nagy Pál vagy Pál*” (szerkeszti: L. Simon László, Sörös Zsolt, 2004); *Görbülő Fény* (szerkeszti L. Simon László, 2005); *Reminiszcencia* (szerkeszti: L. Simon László, 2006) A kötetekben szinte mindenki, aki a M.M. köréhez tartozott, tartozik, emlékező írással vagy saját alkotásával tiszteleg a Mesterek előtt.

2010 óta Juhász R. József, Sörös Zsolt szerkesztik a lapot; felelős szerkesztő: Szombathy Bálint; főmunkatárs: L. Simon László. A Magyar Műhely él és virul; 2012 tavaszán már 50. évfordulóján is túljutott (amit a Petőfi Múzeumban szervezett nagyszabású konferenciával és vizuális költészeti kiállítással ünnepelt). A konferencia anyaga a M.M.

2012/161–162. számában jelent meg. Az alapító szerkesztők eleven, izgalmas előadásai különböző aspektusból világították meg a lap történeti jelentőségét (Nagy Pál: *A Magyar Műhely 50 éve Itanulságok!*, Papp Tibor: *A Magyar Műhely könyvkiadói tevékenysége, nemzetközi kapcsolatai*; Bujdosó Alpár: *A Magyar Műhely találkozói*; Márton László: *Értékváltozás a különszámok tükrében*). Több előadás a folyóirat kultúrtörténeti jelentőségét, az ezredforduló irodalmi/művészeti életében betöltött szerepét méltatta (L. Simon László: *A Magyar Műhely helyzete és jelentősége az ezredfordulón*; G. Komoróczy Emőke: *A párizsi Magyar Műhely szerepe a kassáki örökség ébrentartásában*; Juhász R. József: *A Magyar Műhely hatása a nemlétező határokon túli magyar irodalmi-művészeti életre*; Szkárosi Endre: *A Magyar Műhely szerepe a magyar performanszkultúra alakításában*; Szombathy Bálint: *A hazatérő Magyar Műhely*; Petőcz András: *Örökös Magyar Műhely-nosztalgia 2.*; Sz. Molnár Szilvia: *A Magyar Műhely a magyar irodalom történetében*; Székely Ákos: *Szabad levegő – A Magyar Műhely szombathelyi találkozói*; Philippe Dome: *Egy vallon Párizsban. A Magyar Műhely előzményeiről és a körülötte történt dolgokról...*).

A 90-es években debütált generáció nyomába azóta még ifjabbak is léptek (immár a 70/80-as évek szülöttei); de a Magyar Műhely szellemisége, avantgárd elkötelezettsége alapvetően nem változott. Az Alapító Atyák újításai nyomán kialakult új műfajok (a komputerköltségzet, kinetikus, dinamikus képversek, elektrografika, konceptuális művészet, videóköltségzet, performansz, happening, verskoncertek, fonikus költségzet stb.) ma már széles körben ismertek és elfogadottak. E korszak új műfajainak számbavételét, az avantgárd újabb jelenségeinek elméleti megalapozását a korán elhunyt költő-filozófus, Bohár András végezte el (*Aktuális avantgárd :M.M., 2002, Poétikák és világlátások*, 2008). Ő indította útjára az *Aktuális avantgárd* sorozatot, amelyben a Magyar Műhely egyes kiemelkedő alkotóinak életművét (többségükben fiatal) irodalomtörténészek dolgozzák fel.

A M.M. körében felnövekedett jelentős költő és irodalomszervező egyéniség L. Simon László, aki hosszú éveken át a Magyar Írószövetség titkáráként küzdött az avantgárd „egyenjogúsításáért”, azaz a magyar irodalom többi irányzatával való egyenértékűségének elismertetéséért.. Újabban neves irodalompolitikusként a parlamentben s kormányzati szinten is harcol a magyar irodalom érték-egyensúlyának megteremtéséért, a modern kultúra életbe vágóan fontos szerepének tudatosításáért. L. Simon Lászlónak jelentős szerepe volt abban, hogy 2004-ben az Akácfa utca 20.-ban megnyílhatott a *Magyar Műhely Galéria* (M.M.G). A tárlatok, költségzeti bemutatók jó alkalmat teremtenek arra, hogy a korban – stílusban – műfajban egymástól eltérő, már „befutott” és még ismeretlen experimentális művészek kapcsolatba kerüljenek egymással, megismerjék egymás törekvéseit. 2008-ban megalakult a Magyar Írók Szövetsége keretein belül

az *Avantgárd Szakosztály*, amely az időközben elhunyt *Bohár András Kör* nevet vette fel, s évente több ízben rendez konferenciákat az avantgárd elméleti kérdéseinek megvitatására. A Szakosztály elnöke Szombathy Bálint, helyettese pedig Petőcz András, akinek útja – némi kitérő után – visszakanyarodott az avantgárdhoz.

Szombathy Bálint a M.M. 50. évfordulóját ünneplő konferencián (PIM, 2012. május 10–12.) tartott előadásában (*A hazatérő Magyar Műhely*) áttekintő képet ad a M.M. folyamatos, voltaképpen már a 80-as évek dereka óta tartó repatriálásáról. „A Műhely nem légtüres térbe érkezett” 1989-ben, hiszen a hazai közeg ekkorra már „megérett arra, hogy magába fogadja a lapot /.../ s biztosítsa a magyar lapkiadásban is ritkaságszámba menő hosszú életét. A szellemi közösség készen állt rá, hogy a lap ügyét közvetlen hozzájárulásával szolgálja.” Mindez annak volt köszönhető, „hogy a M.M. magvetői termékeny talajba vetették a magot, és önfeláldozó munkájuk két és fél évtized múltán sikeresen beérett”. A lap jelentősége az azóta eltelt évtizedek során egyre inkább megnövekedett, egyre fontosabb szerepet töltött be Közép/kelet/Európa multimediális fesztiváljainak szervezésében. „A fiatalabb szerkesztőtársak természetes módon építették be szemléletükbe a nemzetközi szellemi áramlatok új s újabb ideáit. /.../ A lap 100. számát követő néhány esztendőben /.../ gyökeres átalakuláson ment át”: irodalmi folyóiratból egyre inkább összművészeti folyóirattá vált. Egyre számottevőbb helyet kapott benne a médiaművészet és az intermédia elmélete; Sörös Zsolt jóvoltából pedig a kortárs kísérleti és improvizatív zene teóriája is hosszú időn át napirenden volt. „A lap egyre markánsabb képzőművészeti irányvételének köszönhetően” 2004-ben megnyíló Magyar Műhely Galéria /M.M.G./ „testközelbe hozta mindazt a művészeti produkciót, amely mindaddig csak nyomtatott formában volt elérhető a folyóirat oldalain”. Az azóta eltelt nyolc év alatt a nyitott irányvételű hirdető M.M.G. „felküzdötte magát a kortárs fővárosi galériák felső körébe. /.../ Mindazonáltal megőrizte alapvetően irodalmi jellegét”. A M.M. azóta is folyamatos változásban van: „Maga mögött tudja és tiszteli önnön történelmét, ám mindig alakítja önmagát, a saját jelenét. A történelmi folyamatok részeként nem tehet mást, mint hogy változik, megőrizve identitását” (M.M. 2012/161–162. sz.).

Vagyis megvalósítja a kassáki programot: „Éljünk a mi időnkben!” Ami nem más, mint a változó valóság változó törvényszerűségeinek felmutatásához szükséges változó nyelvezet és művészi megközelítésmódok megtalálása - megteremtése.

Az 50. évforduló alkalmából a PIM-ben *Betűk kockajátéka* címen vizuális költészeti kiállítást is rendeztek (2012. május 10–október 28.). Szombathy Bálint a Katalógusban fontos adalékokat sorakoztat fel *A párizsi Magyar Műhely öt évtizedével kapcsolatban* (*Nincs művészet adatok nélkül*); a kiállított 59 műtárgy gazdag és szemléletes képet nyújt az alkotók sokszínű vizuális tevékenységéről. Szombathy hangsúlyozza: „nem köteleztük el magunkat egyetlen művészeti doktrína mellett /.../ Galériánk ’felhozatala’ egé-

szében véve poétikai sokszínűséget mutat”. Havonta rendeznek új kiállítást, ami évente 12-, 8 éves távlatból nézve pedig kb. 100 bemutatót jelent. „A csoportos kiállításoknak köszönhetően a művészek száma ennél jóval több, a külföldi alkotók pedig mindennek a negyedét teszik ki”. A háttérben „egy terebélyes munkatársi és szimpatizánsi körrel rendelkező kollektíva” áll. A M.M. *Galéria* rovatában pedig rendszeresen közlést tesz a képes anyaggal kiegészített megnyitó szövegeket.

2012 óta évente katalógust is kiadnak (eddig megjelent: M.M.G’ 12; M.M.G’ 13).

Az avantgárd életképességét bizonyítja, hogy immár egy teljes évszázada virulens, erőteljes irányzat a művészet sokszínű palettáján, s még mindig vannak tartalékai a megújuláshoz. Az avantgárd művész helyzete ma sem könnyebb, mint volt a korábbi évtizedekben; csakhogy most, a konzumkultúra térhódítása idején nem politikai indítatású, hanem gazdasági köntösbe bujtatott retorziókkal kell szembenéznie. Ezért élő és hatékony ma is az az üzenet, amely Kassák óta minden avantgárd nemzedék alkotásai-ból sugárzik felénk: „Éljünk a mi időnkben!” – Azaz a művész *saját* korának problémáit *korszerű*, a *saját* korához szóló eszközökkel fejezze ki. Az avantgárd művészet feltételezi mind az alkotó, mind a befogadó szellemi autonómiáját, az új s újabb jelenségek iránti fogékonyságát. Ebből fakad protest-jellege: szembefordul az elavulttal, a megszokottal, a konvencionálissal, „kísérletezik” – vagyis önnön lelki / gondolati tartalmainak megfelelő adekvát formarendszert teremt. Ezért állít/hat/juk: az avantgárd: *magatartás-* és *életforma*. Az avantgárd művész nem illeszkedik bele soha a politikai – ideológiai – esztétikai elvárásrendszerbe, nem tesz engedményt a „közízlésnek”; természetes tehát, hogy minden korban a kultúrpolitika „mostohagyermeké”. Ennek ellenére: minden korszak művészeti palettáján helye van. A XX. század legnagyobb életművei szinte kivétel nélkül avantgárd indíttatásúak, s még azok is, amelyek később más irányba kanyarodtak, mindvégig magukon viselték az avantgárd kézjegyet.

Éppen ezért az irodalmi köztudatnak (és a tradicionális irodalomelméletnek is) előbb-utóbb el kell fogadnia az *is-is* álláspontot. Nem lehet az experimentális művészetet a *művészet* fogalmából kirekeszteni, s főként nem lehet a hagyományos és a konceptuális, absztrakt, vizuális, akusztikai művészetet kijátszani egymás ellen. Az irodalom gyűjtőfogalmába minden irányzat *egyenrangúan* beletartozik. Talán éppen a konceptuális, elidegenítő művészet az, amelyre napjainkban a befogadók tömegének szüksége van /lenne/, mert az meghökkentő és gondolkodtató metódusával fölébreszt/het/i (és nem elaltatja) az emberi lelkiismeretet – ami az erkölcsi/emberi/nemzeti megújulás forrása lehet/ne/ (s erre ma mindennél nagyobb szükség van).

II. fejezet

*A párizsi Magyar Műhely szerkesztőtriásának életművéről,
új utak a magyar költészettörténetben*

1. Szavakból teremtett valóság – a mítosz újraértelmezése: *Bujdosó Alpár vizuális költészetéről*

„Nomen est omen” – tartja a régi közmondás; és ez Bujdosó Alpár /költői/ útjára minden tekintetben érvényes. Élete háromnegyedét az országhatáron kívül élte le; 1956–89-ig kényszerű, azóta önkéntes számkivetettségben. Verseiben is „bujdosott”: áttételes forma-rendszert teremtett, hogy mindazt elmondhassa a világról és az életről, amit gondolt róla. Mert a nyílt szó kimondása a XX. század második felében itt, Közép-Európában gyakorta igen súlyos következményekkel járt, még akkor is, ha az országhatárokon kívül hangzott el. Az ő sorsa, léthelyzete szimbolikusan mindazokét példázza, akik 56-ban hazájukat elhagyni kényszerültek, s bár gyökeret vertek a nagyvilágban, lélekben mégse szakadtak el az édes-mostoha otthontól. Rövid életrajzi visszaemlékezésben idézi fel kalandos ifjúkorát, amelyet akár közös nemzedéki sorsnak is tekinthetünk (in: *Csigalassúsággal*; M.M. K. - 2002, 135–141. p.).

1935. dec. 18-án született Budapesten; eszmélkedése így már a háború utáni időszakra esett. A háború éveiben ide-oda hányódott a család; katonaezredapja a Don-nyarban súlyosan megsebesült, s csak évek múlva térhetett haza. 1944-ben a németek, 1945-ben pedig az oroszok szállták meg otthonukat; majd jöttek a nehéz esztendők. A gimnáziumot még a II. Rákóczi Ferenc *Érseki Katolikus* Gimnáziumban kezdte, ahol latint is tanult (aminek később a költészetében nagy hasznát vette!); de már a II. Rákóczi Ferenc *Állami* Gimnáziumban érettségizett 1954-ben. Mindvégig kitűnő tanuló lévén, igazgatója a leningrádi diplomata-iskolába akarta őt irányítani; de apja nem engedte, nehogy janicsárt neveljenek belőle; ezért – bár már ekkor a költészet szerelmese volt, írogatott is – csak a soproni Erdőmérnöki Főiskola kapui nyíltak meg előtte.

Ott aztán csakhamar a viharos történelmi események sodrába került. 1956 januárjában – a diákmozgolódások kezdetén – mint diákvezért Győrbe hurcolják kihallgatásra, két napon át verik-éheztetik, de nem vall senkire. Visszaútban Sopron közelében kilölik az autóból, s ő remegve-lázasan vánszorog vissza a diákotthonba. Korán ízelítőt kap tehát a proletárdiktatúra ökléből! 56 nyarán a diákokat a mohácsi árvíz romjainak eltakarításához vezénylik, ahol is esténként, tábortűz mellett, írókkal, egyetemi oktatókkal, más intézményekből való diákokkal beszélgethettek, akik már akkor magukkal hozták az ocsúdó értelmiség friss szellemét. Októberben a soproni főiskolán megalakult a MEFESZ, amelynek vezetőségébe Bujdosó Alpárt is beválasztották társai. Október 23-án ők is tüntettek, természetesen; meghírdették az intézmény autonómiáját; közben

a katonaság és rendőrség körülvette az épületet, golyószórókkal felfegyverkezve. Aztán a katonák is átálltak a felkelőkhöz (mint annyi más helyen); általános sztrájkot hirdettek, s a diákság megszervezte a város ellátását, az Ausztriából érkező segélyszállítmányok elosztását, a fél megye közigazgatását.

A továbbiakról Bujdosó Alpár korabeli naplójából – mint a leghitelesebb forrásból – értesülünk (299 nap; megjelent: M.M. K. – 1956-os Intézet, 2003). November elején Sopron körzetét is megszállták az orosz páncélosok; 3-án Bujdosó a MEFESZ-küldöttség élén tárgyalásra ment az egység parancsnokához (naivul Nagy Imre és Andropov megállapodására hivatkozva az orosz csapatok kivonásáról). Bántódásuk nem esett, de eredményt természetesen nem értek el. November 4-én Kéthly Anna, a Nagy Imre-kormány szociáldemokrata minisztere Bécsből, a Szocialista Internacionálé üléséről – útban Pest felé – Sopronba érkezett, s már nem mehetett tovább, mert a várost páncélosok gyűrűje vette körül. Ezért a miniszterasszony a soproni MEFESZ irodájában állította össze az ENSZ-hez küldendő delegációt, melynek diáktagjául a MEFESZ és a Nemzeti Bizottság egyhangúan Bujdosó Alpárt jelölte. Déli 12-kor már indult is a küldöttség Bécsbe; s ott az Osztrák Szociál-demokrata Párt székházában szinte azonnal eldőlt: Bujdosó Alpár – László István álnéven (hogy ne veszélyeztesse otthon maradt családját) – Kéthly Anna és Szélig Imre társaságában még aznap New Yorkba repül.

Másnap, november 5-én hajnalban, a New York-i repülőtéren korábbi magyar emigránsokból és újságírókból álló népes küldöttség várta őket. Fogadás fogadást követett, míg végül november 7-én az ENSZ-ben Dag Hammarskjöld főtitkár fogadta őket, aki mindenben osztotta nézeteiket, külön menekültügyi főbiztost rendelt Bécsbe, intézkedett a segélyszállítmányok ügyében – csak éppen arról nem akart hallani se, hogy az ENSZ nemzetközi rendőrséget küldjön Magyarországra, amint azt Kéthly Anna a Nagy Imre-kormány nevében kérte. Holott ekkoriban a Szovjetunió tett már néhány olyan lépést Magyarország ellen, „amely félreérthetetlenül arra mutatott, hogy /.../ egyedül és kizárólag szuronyokra és fegyverekre támaszkodva akarja megoldani a magyar helyzetet”. Viszont az újabb világháborút mindenki el akarta kerülni (i.m. 5–12. p.).

Bujdosó – alias László István – számára nagy csalódást jelentett az ENSZ tétovázása; így a néhány forró hangulatú (de gyakorlatilag eredmény nélküli) nagygyűlés után a Diák-szövetség szervezésében körútra indult: az USA mintegy 60 egyetemén előadásokat, vitaesteket tartott a „magyar ügy” védelmében. Ennek eredményeképp az amerikai diákság százával küldte a leveleket, memorandumokat, táviratokat az ENSZ-hez, sőt Eisenhower elnökhöz is „a szabad, független, semleges Magyarország” megteremtése érdekében (az idevágó dokumentumokat, fényképeket, előadásai szövegét, a korabeli újságkivágatokat, Kéthly Anna hozzá írt leveleit stb. a szerző a könyve *Mellékletében* teszi közzé, 105–208. p.).

Később egyik novellájában (*Vagy leülni a partjára*) ironikusan örökíti meg az amerikai parlament tétovaságát, állást foglalni nem akaró / nem merő tehetetlenkedését. Egy ifjú diák az újságírók és a „fekete talárosok” népes gyülekezetében a magyar ügy igazságát próbálja védeni, eredménytelenül. „Kérdeztek. Kérdezték. Tudom-e? Tudtam. Ők is tudták. Mindenki tudta. Tudatában volt. A főszerkesztő. A szerkesztő. A talárosok. A civilek. Az egyenruhások. Az írástudók”. Napokon át beszélnek-vitatkoznak, de határozat nem születik. „Idő nem volt. Óra volt. Több 24 óra egy pillanatban”. A tapasztalatlan, alig-huszoneves diák végül megérti: „Erőegyensúly egyszerűen nincs. A nem-felemelt nem-ököl nem súlyos. A másik – a harmadik – a többi nem-felemelt nem-ököl NEM SÚLYOS”: itt tehát a magyar forradalom híveinek nincs mit várniuk.

Sajnos, mint tudjuk, sem Kéthly Anna tárgyalásai, sem „László István” előadókörútja nem hozta meg a kívánt eredményt. Így Bujdosó Alpár 1957 januárjában – bonyodalmasságos úton, okmányok nélkül – visszatér Bécsbe, ahol az osztrák diákszövetségben belül megalapítják a menekült magyar diákokkal a hazai MEFESZ-nek megfelelő UFHS-t (United Federation of Hungarian Students), amely később Kölnbe, végül Genfbe áttéve székhelyét, egészen 1965-ig intézi a külföldre menekült 6-7000 magyar diák ügyes-bajos dolgait. Az UFHS keretében Bujdosó – a Rákosi börtönéből szabadult Derecskey Károly tolmács kíséretében – az egykori Petőfi-körös Nagy Balázs, valamint Kiss László volt fegyenc társaságában még egy hosszas ázsiai körútra vállalkozik, a jórészt semleges távolkeleti országok diákságát a magyar ügy mellett való kiállásra, szolidaritásuk kinyilvánítására kérve. Természetesen itt sem érnek el jelentős eredményt (i.m. 20–90. p.). A magyar forradalom ügye aztán csakhamar le is kerül az ENSZ-ben a napirendről.

Nagy Imre kivégzése 1958. június 16-án végérvényesen perfektuálta a történeteket. Bekövetkezett a majdnem-rákosista visszarendeződés, s a mintegy 200 000 magyar menekült – szétszóródva a nagyvilágban – a Kádár-diktatúra hosszú évtizedeiben szinte hermetikusan el lett zárva hazájától (a MEFESZ / UFHS tevékenységéről bővebben lásd: Várallyai Gyula: *Tanulmányúton; Századvég – 1956-os Intézet*, Bp. 1992).

1957/58-ban Bujdosó Alpár a MEFESZ / UFHS külügyekkel foglalkozó alelnöke; ez idő tájt együtt dolgozik – többek között – Nagy Pállal is, aki szintén vezetőségi tag, majd 1962-től a párizsi egyetemista csoport vezetője. Bujdosó aztán egy időre némiképp visszavonul: apja ösztönzésére folytatja kultúrmérnöki tanulmányait a bécsi Hochschule für Bodenkultur-on; 1962-ben megszerzi diplomáját, majd elhelyezkedik az építéstervezői szakmában. Közben 1960-ban házasságot köt a szintén ’56-os menekült Vizi Zsuzsával, akivel szoros életszövetségben élt, jóban-rosszban kitartva egymás mellett (sajnos, a hű barát és feleség 2014 karácsonyán távozott az élők sorából – így Bujdosó Alpár magára maradt). A Pragerstrasse közelében, az ’56-os menekültek számára az osztrák főváros és az ENSZ anyagi segítségével épült szép lakótelep közepén, a Berglergasse 12-ben tele-

pedtek le, otthonuk fokozatosan az emigráció egyik szellemi központja lett. 1961/63-ban Bujdosó az ekkor már Kölnbe áttelepült UFHS alelnöke újra. Most már a hazai diákszervezetekkel való együttműködést is szorgalmazzák, sőt: megkísérlik az otthon maradtakat védeni a szigorú felelősségre vonástól, enyhíteni büntetésüket, amennyire lehet (sajnos, nem nagyon lehetett). 1964/65-ben – a genfi idő-szakban – Bujdosó ellenőri szerepet tölt be Nagy Pállal, Ambrus Jánossal, Szapáry Györggyel s ezekben az években Genfben költözik feleségével együtt, aki szintén az UFHS tisztségviselője. Még ekkoriban is szoros baráti kapcsolatot tart fenn Kéthly Annával. Az UFHS aztán – funkcióját vesztvén – szép lassan meg is szűnik (hiszen a menekült diákok ekkorra már befejezték tanulmányaikat, munkahelyre s otthonra találtak a különböző országokban).

Ettől kezdve a Bujdosó-házaspár a szintén Bécsben letelepült képzőművész Megyik Jánossal, valamint Szépfalusi István evangélikus lelkésszel együtt (aki a berni Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem titkára, valamint a bécsi Bornemissza Péter Irodalmi Társaság alapítója volt) a bécsi magyar emigráció kulturális életének fő szervezői lettek. Atelier Kunstverein néven egyesületet hoztak létre, amelynek segítségével a hazai és a Nyugaton élő művészek kapcsolattartását is meg tudták könnyíteni, hivatalosan háttérrel biztosítva a hazai írók-képzőművészek meghívásához. Így Bécsbe még az intenzív határ-kontroll ellenére is viszonylag könnyű volt a kéziratokat kijuttatni; úgyhogy a vasfüggöny az irodalmi alkotások számára már a 60-as évek végén oda-vissza átjárhatóvá vált.

Természetesen, a hazai titkosszolgálat folyamatosan szemmel tartotta Bujdosó Alpárt is (mint a többi 56-os menekültet). „Bűnlajstromán” volt (és maradt sokáig) amerikai, ázsiai körútja (amiről – álneve ellenére – azonnal tudomást szereztek), s az, hogy Kéthly Anna szinte minden fontos kérdést vele beszélt meg először. 1959 után is folyamatosan gyűjtötték az adatokat róla, figyelték; 1964-ben még személyes kapcsolatot is próbáltak létesíteni vele (azaz kísérletet tettek beszerzésére), természetesen sikertelenül. Bujdosó Alpár „nagy fogás” lett volna számukra – mint Szőnyi Tamás írja: „fiatal kora ellenére jelentős tapasztalatokkal és kiterjedt politikai-kulturális kapcsolatrendszerrel rendelkező az emigrációban. /.../ Kéthly Anna révén kapcsolatai voltak az emigráció szociál-demokrata vonulatához, MEFESZ-munkája révén az emigráns diákszervezetekhez és a tanulmányaik befejeztével különböző pozíciókba kerülő fiatal értelmiségiekhez; /.../ a Magyar Műhely révén a nyugati és a hazai irodalmi körökhöz; civil foglalkozása révén pedig az osztrák gazdasági élet bizonyos területeihez”. Széleskörű kapcsolatai, szilárd és elvhű magatartása miatt besúgói veszélyesnek, ellenségesnek találták tevékenységét; de csakhamar be kellett látniuk, hogy „beszerzése és ügynökként való foglalkoztatása” reménytelen. Így aztán fel is hagytak próbálkozásaikkal (minderről lásd: Szőnyi Tamás: *Titkos írás*, 1956-1990; Noran Könyvesház, Bp. I. k. 941. – valamint 994–998. p.).

Bujdosó az 1962-ben szerveződött párizsi Magyar Műhellyel viszonylag hamar kiépítette kapcsolatait (nem volt nehéz, hiszen Márton Lászlót, Nagy Pált, Papp Tibort már az UFHS-korszakban megismerte). Ő szervezte Genfben a M.M. első irodalmi estjét 1964 nyarán. A lap ugyanez év szeptemberi számában pedig megjelent *Családvita Magyarországon* tanulmánya; de szépírói ambícióiról majd csak később szereztek tudomást a lap szerkesztői (amikor *Pallio* novellája az *Új Látóhatár* pályázatán 1968-ban díjat nyert). Ettől kezdve aztán rendszeresen közölte írásait a párizsi lap, amelynek épp ez idő tájt kialakuló avantgárd profiljába nagyon jól beleillettek Bujdosó első „kísérleti” írásai. Így például a *Szonáta két gambára és kontinuuóra* (M.M. 31. sz. 1969. január), amelynek zenei szerkezete apró szöveg-mozaikok egymásba fűzéséből alakult ki. A mozaikok felcserélhetők egymással, szabadon variálhatók – a linearitás itt már teljesen felszámolódik. A hat rész tetszés szerinti kombinációkban újra és újra összerakható; a szöveg feszültségét a csoportmozgás dinamikája adja (két pár kószál Velencében – a Szent Márk téren, a Sóják hídja környékén). Kötetlenül csevegnek művészetről, köznapi dolgokról, a vízen tovasikló gondolákról – szabadon csapongó asszociációikból a város több nézőpontból kialakított képe bontakozik ki. Tehát többszólamú szöveggel van dolgunk. Az író úgy véli: nem elmesélni, leírni kell a történeteket; a valóságról sokkal komplexebb élményt tud nyújtani, ha több szereplő szemüvegén át láttatja.

Bujdosó – kikerülve a hazai irodalom bűvköréből – egészen más típusú írásmóddal kísérletezett, mint amilyenhez itthon hozzászoktunk. Amint azt Sz. Molnár Szilviának adott interjújában elmondja: Nyugatra kerülén, olyan írókat olvasott, „akiknek a nevét akkoriban Magyarországon még csak nem is lehetett hallani (E. Pound, T. S. Eliot, M. Proust, Saint Exupéry, E. Canetti; a német irodalomban H. Böll és generációja a Wiener Gruppe írói stb.). „Volt egy kis avantgárd csoport is, akikkel együtt dolgoztunk. Mindenki modernül gondolkodott”. Szobrász barátjával, Megyik Jánossal sokat vitatkoztak a művészet természetéről, mibenlétéről, felülvizsgálva a hagyományos irodalomról vallott korábbi nézeteiket. „Nekünk akkoriban Alain Robbe-Grillet volt a példaképünk, az ő teóriája a regényről, valamint „új regényei” – kb. ez volt akkoriban a mi elképzelésünk is az alkotásról. Felismerték: a nézőpontok váltogatásával az író jóval gazdagabb képet tud nyújtani a dolgok világáról, mint a lineáris leírással, hiszen többféle aspektusból láttatja azt (Sz. Molnár Szilvia: *Szavak visszavonulóban – B. A. intermedialis művészete*, Ráció K. 2012; 15–16., illetve 130–131. p.). A 60-as évek derekán-végén kialakítja a maga új szövegszerkezési metódusát, amely a korabeli magyar irodalomban páratlan. Megbontja a linearitást, a szövegtestet apró, egymással nem összefüggő pillanatképek, jelenet-törödékek mozaik-szövevényéből alakítja ki; nincsenek valódi szereplők, csupán belső monológ-szegmentumokat futtat egymás mellett, különböző nézőpontokból látatva a történeteket.

A M.M. éppen ez idő tájt teszi le voksát az experimentális irodalom mellett, így 1972-ben a szerkesztők már ki is adják Bujdosó első kötetét, s munkatársukul fogadják őt.

A *Zárt világ* egyik legjellegzetesebb darabja az *A pont: van* című polifon kompozíció, amely szinte egy sűrített abszurd drámára emlékeztet. A színen 8–10 szereplő van jelen; a szerző az ABC betűivel különbözteti meg őket egymástól. Nem valódi személyek, csupán egy-egy absztrakt létélmény-variáns (az 56-os és az utána következő események) szócsövei. Hol egyikük, hol másikuk lép előtérbe s mondja a magáét: nincs közöttük valódi kommunikáció. Monológjaikból az olvasónak kell kibontania, összeraknia a történeteket. Hideg, füstszagú vonaton, lélegzetpárától fülledt fülkében érkeztek, véletlenszerűen verődtek össze egy nagy hodályban, s most ki-ki tudatalattijából feltörnek az emlékei. Minden *a pont* körül forog, mindenki ahhoz tér vissza, hiszen mindannyian a Törvény (megmásíthatatlan történelmi tények) áldozatai. Csakhogy a pont: „dimenziótlan”, azaz: „sehonnan, sehová, semmiért”. A kiinduló helyzethez visszatérni lehetetlen. Két pont között az egyenes: az az út, amit megtettek mindnyájan, amely „megy valamerre”. De merre? Van-e kiút? Hiszen az egyenesek – síkot alkotva – metszik egymást, az egymást metsző síkok pedig három metszéspont által *zárt teret* alkotnak, amelyben nincs többé irány. Hiába mozdulnak hát el a /holt/ pontról, hiába próbálják helyzetüket a kitágult pont (gömb) felől szemlélni – mindig vissza kell térniük *a ponthoz* (eredeti élményeikhez). „*Most valamennyien börtönben vannak*”: önkörükbe zárva. A 'farkába harapó kígyó' öleli körül őket. Nincs megoldás a sorsukra.

Az író tehát sokrétű utalásrendszerrel érzékelteti, mi mehetett, mi ment végbe a számkiűzöttek ezreiben. Ugyanakkor – tágabb vonatkozásban – az egész XX. század abszurd élményét, a létidegenséget teszi megfoghatóvá: a ma embere ki van szolgáltatva a személytelen hatalmaknak, a történelem sodrásának (amit F. Kafka már a század elején jelzett). A „világ-börtön” foglyaként alapélménye csakis a szorongás, a félelem lehet: egzisztenciális helyzete megrendült, elvesztette kapcsolatát Istennel – így az evilági hatalmi játékok eszközévé vált. A „fortélyos félelem” bilincsebe zártan vergődik.

Maga a kötet-címadó kis vizuális konstrukció a könyv centrumába kerül, mintegy plasztikusan megjelenítve a magány képzetköreit (egymástól elkülönült névszó-halmaz). Mintha egy tágasabb térbe helyezett láthatatlan íróasztalon sorakoznának a szerző számára fontos tárgyak: az íráshoz szükséges kellékek (lámpa – hamutartó – töltőtoll – akta – fénykép – telefon stb.). A szövegszigetek közti helyek a csend jelképei. Kilépni a zárt világból maga az író sem tud: párnázott forgószékében ide-odaforogva töpreng, szavakból konstruál egy képzeleti valóságot.

A kötet többi darabja is a *zárt világot* idézi meg, különböző változatokban. Nemcsak a külső tér zárt, hanem a szereplők belvilága is. A mini-elbeszélések mégis mintha rejtett szálon egymáshoz kapcsolódnának: a tudatáramban megjelenő széttöredezett epizódok

egy kis kreatív fantáziával a befogadói képzeletben összeilleszthetők. Azaz a történésfolyamat élményháttére bizonyos mértékben rekonstruálható. Egyik-másik történetben az elhagyott haza-börtön képe bukkan fel; másutt a menekülés, üldözöttség képzetkörei, a véredek, a „zsákos ember”, a sötétség rémei. A fiktív alakok vagy bíróság előtt állnak, ítéletre várva, vagy a börtön / elmeegógyintézet rácsai között vergődnek. Az alagút vége sehol sem látszik – legfeljebb a börtön odakint kissé tágasabb, mint idebenn volt; de a félbetört életek fuldokló magánya feloldhatatlan. Az emberek részvétlenül mennek el egymás mellett, mint kísértetkastélyban a kísértetek; senki nem törődik a megtiport áldozatokkal (*Amennyit ad az Úr, Mielőtt az óra csöngött, És szent emberek legyetek énelőttem, Játék, Egy, kilenc, öt, Staccato, Montázs*).

Az író az orális nyelvi eszközökkel érzékelteti azt a végtelen és áthidalhatatlan távolságot, amely az emberek között feszül: nincs valódi párbeszéd, csak odavetett félszavak, szavak, mondattörödékek – az eleven kapcsolati háló szétszakadt darabkái vérzik egymást át meg át. A társas magány kietlen közegében a szereplők kvázi-dialógust folytatnak egymással, hiszen egymás sebeire nem tudnak gyógyírt kínálni. A civilizációs létbörtön kietlenségét csak egyetlen (látszólag hagyományos) elbeszélésben oldja fel az író (*A mi kis városunknak 23 kerülete van*). Két változatban meséli el egy kislány a saját ’szenvédéstörténetét’ (naplószerűen, illetve iskolai dolgozat formájában). Az ellenséges intézeti viszonyok közül egy véletlen baleset folytán szabadul ki: kórházba kerül, ahol végre szeretetet kap. A közöny burkát áttöri boldog mosolya: ideiglenesen a figyelem központjába kerül, feloldódik benső magánya – megjön az életkedve. Ez lenne hát a megoldás? Igen, ez – sugallja az író.

Papp Tibor a könyv újdonságát abban látja, hogy „a kötet 15 írása a cafatokra szakadozó valóság és az elemeire bomló, az atomok felmutatásában megújuló irodalom jegyében fogant. Írója könyörtelen minimalista. Több opusában mintha utcakövekből rakná ki a világ és az általa említésre érdemes dolgok képét” (*Álarcok és agyagtáblák* – a 60 éves Bujdosó Alpár köszöntése; M.M. 1996/98. sz.).

Maga a szerző első kötete jelentőségét a későbbiekben így határozza meg Nagy Pálnak adott interjújában: „Akkor, amikor ennek a kötetnek a szövegei születtek, úgy gondoltam, hogy a valóság nem az, amit látunk-tapasztalunk vagy érzékszerveinkkel tudomásul veszünk; a valóság ennél sokkal komplikáltabb”. Ekkorra már felismerte, hogy a világ „valójában úgy működik, ahogy annakidején Herakleitosz kezdte elgondolni: nagyon sok dolog létezik egymás mellett, néha ellent is mond egymásnak, és ezeket az ellentmondó pontokat nyugodtan össze lehet egymással egyeztetni”. Úgy vélte: „a világról való tapasztalatainkat elsősorban a nyelven keresztül szerezzük” – azaz nem annyira a világot tapasztaljuk, mint annak nyelvi megfogalmazását (ezzel voltaképpen a modern kommunikációelmélet alapkérdéseit érinti). Kilépett hát „a logikusan felépülő

gondolatvilágból, hogy az ellentmondásos és több gócon egyszerre működő valóságot” hitelesen fejezhesse ki. S azóta is úgy hiszi, hogy „ez a fajta irodalom az egyetlen lehető megközelítése a valóságnak” (*Az öröm az én műzsám* – M.M. 1996/98. sz.).

Nagy Pál szerint is Bujdosó az első kötetével „letette voksát a nyelvi manifesztációjú szövegirodalom mellett. Ekkor persze még közelebb állt a valósághoz, mint a nyelvhez. A későbbiekben az lesz a jellemző, hogy a nyelvben lubickol, a nyelvben él” (uo.).

Párhuzamosan szövegirodalmi kísérleteivel, Bujdosó Alpár Megyik Jánossal közösen kidolgozza elméleti tanulmányát, *A semmi konstrukcióját*. Időközben megismerte U. Eco *nyitott mű-* elméletét, összefoglalják mindazt, amit a modern műstruktúráról, az alkotó-befogadó viszonyáról akkoriban gondoltak. Az 1971/72-ben elkészült tanulmányt a szerzőpáros a M.M. ugyanez évi 1. Marly-i konferenciáján mutatja be (s a lap 1974/43–44. számában jelenik meg; a tanulmány ismertetését lásd az I. fejezetben).

E tanulmány – nyugodtan mondhatjuk – olyan intenzív „erjedési folyamatot” indított el a M.M. körén belül, amely végül a szövegalkotás új módszereinek kialakításához, a strukturalista poétika interiorizálásához vezetett. A hazai művészeti gondolkodást is katalizálta, s a későbbiekben igen jelentős eredményekkel gyarapította ismereteinket a vizuális költészet értelmezése, a különböző szöveghordozók, médiumok (írásvetítő, magnetofon, számítógép stb.) felhasználása tekintetében (Erről bővebben lásd: I. fejezet).

Bujdosó Alpár és Megyik János 1974-ben vállalja a Magyar Műhely Írók és Olvasók Szövetkezete bécsi fiókjának megszervezését, a hazai előfizetőkkel való kapcsolattartást, a kéziratok gyűjtését és gondozását. Sőt, a harmadik Műhely-találkozó megszervezését is a Bécs melletti Hadersdorffban (1975). Bár ez jelentős anyagi áldozattal járt részükről, mert a Kelet-Európából érkezők ritkán tudták a részvételi díjat megfizetni, a nyugatiak pedig gyakorta „elbliccelték”. Papp Tibor emlékei szerint (idézett tanulmány, M.M. 1996/98. sz.) „Bujdosó Alpár – feleségével együtt – a magyar irodalmi élet örök adakozói közé tartozott”. Ő lett a párizsi szerkesztők „előretolt bástyája a hazai főcenzorokkal vívott harcban”. Ő tárgyalt a Kulturális Minisztérium Irodalmi Főosztályának mindenkori vezetőjével és a Magyarok Világszövetségének főtitkárával, hogy a meghívott írókat a találkozókra kiengedjék. „A pesti atmoszféra változásaira is ő reagált a legérzékenyebben”, s többnyire tudta, mit, hogyan, kivel intézhet el. Ha tehetne, kerülte az erőteljes konfrontációt. „A Bujdosó-ház a Berglergassén a magyarországi puhuló szocializmus kiskapuin kisikló és becsúszó kéziratok, könyvek és egyéb szellemi javak, írók, költők és irodalompártolók kikerülhetetlen állomása lett”.

Bujdosó Alpár esztétikai alapvetésével párhuzamosan /újabb/ különös kísérletezésbe fogott, kialakítva a szövegépítés új metódusait. Készülő második könyvének egyes darabjai már a 70-es évek derekán megjelentek a Műhelyben (*Szöveg*, 1975/48. – *Szöveg*

II. 1976/49.). Ezek voltaképpen absztrakt nyelvi konstrukcióknak tekinthetők: bennük a múlt történéseit, az „elmondhatatlant” a szerző vizuális jelekbe kódolja. A Nagy Pál-készítette /idézett/ interjúbán (M.M. 1996/98. sz.) ő maga így jellemzi a strukturális szövegelmélet alapján bevezetett újításait: „Tapasztalataink a világról és egyáltalán a gondolkodásunk elsősorban a nyelvben reprezentálódik. Ez az a pont, amikor az ember azt mondja, hogy nem az un. valóságot akarja szavakkal rekonstruálni, hanem /.../ a nyelv világán belül próbál egy sajátos valóságot felépíteni. Egy nyelvi valóságot. /.../ Ebben a világban élek, ez az, ami foglalkoztat”. Egy új világot teremt tehát az anyagtalan vagy megfoghatatlan semmiből (a gondolatból), sajátos nyelvi konstellációkba kódolva (még mindig a hazai) emlékeket. Alkotómódszere lényegét így foglalja össze: „Az első fázis az, amikor megszületnek az un. szöveggyökerek vagy szövegmagok. /.../ A második fázis, hogy ezekből a szövegmagokból szöveget kell csinálni, vagy pedig el kell helyezni őket egy bizonyos vizuális mezőben. Ez ugyanolyan *teremtő* folyamat, mint amilyen a szövegi találmány folyamata. Akarati és intellektuális tevékenység”.

1978-ban már kész is új kötete (*1 és 2 között az Erzsébet-hídon*); de a M.M. anyagi gondjai miatt csak 1980-ban jelenhet meg. Költőnk (még) nem lép ki a könyvkeretből, de a szövegfolyam tördelése már teljes egészében a vizualitás szempontjának van alárendelve. Nincsenek címekkel elhatárolt fejezetek, ciklusok, több helyt még az oldalszámolás is elmarad; itt-ott a teljes duplaoldal egységes látványt kínál, másutt a szerző tükröszerkezettel kapcsolja össze a két oldalt (egyiken fekete alapon fehér betűkkel, másikon fehér alapon fekete betűkkel fut a szöveg). A térképszerűen elhelyezett szövegalakzatok, szétszórt terek – utak – városrészek különféle (útjelző) grafikai jelekkel, ábrákkal mintegy leképezik a várost; a kapcsolódási pontokat köztük az olvasónak kell megtalálnia. A mű tehát *nyitott*: komoly feladatot ad a befogadónak, hogy a szövegrészek között fedezze a logikai összefüggéseket és képzelete segítségével újjáteremtse a költői világot.

Bujdosó Alpár a maga-teremtette koncepcionális nyelvi és képi struktúrával mintegy vizuálisan is megjeleníti a várost, amelyet egykor elhagyott, s 16 év után (1972-ben) végre újra vizionálható. Miként egykori önmagával – úgy néz most szembe vele. „A város, amelyet ismert, csak nyomokban volt jelen. 21 év nyomaiból 16 év után”. A 21 éves koráig benne lerakódott élmények, tudatalattijában megőrzött emlékképek most hirtelen feltörnek – de egy egészen más valósággal szembesül, mint amelyet magában őrzött. A kétféle tapasztalás közti kontraszt szinte elektromos feszültséget teremt múlt s jelen között. A költő megidézi hajdani életének színtereit (kör – körtér – körönd – körvasút – kis- és nagykörút stb.), s a ciklikus idő körforgásában keringenek szeme előtt az emlékek. A *kör* – amely e várost jelképezi számára – különféle összetételekben, szójátékokban vissza-visszatérve az elveszett ifjúság, az egykorvolt boldogság-boldogtalanság és az újra megtalálni vélt harmónia szimbóluma. „Emlékszel-e? – a körökre, a kicsikre

és a nagyokra, az egymást metsző és nem metsző, koncentrikus és nem-koncentrikus körökre – köreidre, melyeket zavartak vagy nem zavartak, megzavartak vagy meg-nem-zavartak” – és így tovább, ezernyi változatban. Most, az újratalálkozáskor a beszélő úgy érzi: „várandós a város veled” (újjászüli őt). E találkozásból fog erőt meríteni a későbbiekhez: „A nyomok / a romok / a múlttal, a város (fáradhatatlan nyomkészítő) a jövővel akar találkozni”.

Képzletben, mint ismerős ismeretlen, a lírai én bejárja a régi tereket, miközben a bécsi Ring és a párizsi Montparnasse képei is fel-felvillannak tudatában: „kő kő, emlékező és emlékezet, kockakő a kő koráb(b)an – rend és végtelen”. A szavak, szóbokrok montázszerű egybeépítése, halmozása, többféle – egymással akár ellentétes – szöveggörnyezetbe ágyazása, variálásuk polifón struktúrákat teremt, amelyek között az üres foltok mintegy hidat képeznek, többirányú asszociációsorokat indítva el az olvasóban. Az alkotói és a befogadói képzelet egyaránt e „kockakövekből” teremti meg a maga városát. Hiszen mindenki másként viszonyul a város minden pontjához, múltjához, jelenéhez.

Bujdosó Alpár soknézőpontú, többdimenziós struktúráival sugallja, hogy nincs közös történelem, s a mindenkori jelenben számtalan egyedi és társadalmi nézőpont él egymás mellett. Ezt képezi le dinamikus, az ellentéteket kiegyensúlyozó szövegkonstrukcióval. Úgy véli: a lineáris történetmesélés nem adhat hiteles képet a valóság összetettségéről, ellentmondásos mozgásformáiról. Így hát szövegtömbökbe sűríti az ezerarcú VÁROS sokszólamú szimfóniáját. Német és francia nyelvű idézeteket, tudós latin elmélkedéseket épít be vizuálisan megformált (tükörszimmetriára épülő, avagy mandalaszerűen kialakított, másutt a múlt emlékeit tároló ládászzerű) alakzataiba. A szövegvilágba bevont, páratlanul gazdag művelődéstörténeti anyag, a kulturális szimbólumok sokasága jelzi: az író – kitágítva a tér-idő kereteit – magát az eltűnt időt, évezredek tapasztalati anyagát is megkísérli a jelen felől szemlélni, lehántva róla a múlt korokhoz tapadó hamis tudat sallangjait. „FÉLRE AZ ILLÚZIÓKKAL! Falra a faragott képekkel! Fel a hályogokkal: FEHÉR BEN? FEKETÉ BEN? SZÜRKÉ BEN!” Mondhatnánk azt is: DARÓCBAN. A város, mely egykor otthona volt, most rabruhába öltözött. „Hogy miért az Erzsébet-hídon törnek az emberre a nyomok? 16 évvel ezelőtt csupa rom volt...” Az akkori tárgyak – dolgok – objektumok ma már egészen más arcukat mutatják. Ismerősen idegenek.

A nyelv is olyan, mint a VÁROS – vélekedik a beszélő: „a látómezőnek nincs érzékelhető határa: szabályos irányú utcák keresztezik /.../ fekvése valamilyen csillag-orientáció /.../ több városból van szerkesztve, mind- / egyik négyzet formájú, árokkal, fallal / körülvett”. Vagyis: *börtönszerű*. Mint volt 56 előtt és után. Kivétel: 56 pillanatideje. „AMI MÁR LÁTHATATLAN, AZ A LÁTÓMEZŐN KÍVÜL VAN”. Azóta minden álmunk „FUGÁBA DÖLT”, mert „a hang / a szó / a mondat / a szöveg – médium de / nem eszköz / nem cél / és nem kiáltás (óh!)” Vagyis a nyelv, a szó nem elegendő ahhoz,

hogy a valóságot átformálja. De ahhoz igen, hogy az író rábízza titkos gondolatait – hátha akad, aki megérti. Talán ezért applikál bele a könyvbe *A semmi konstrukciójából* egész passzusokat, mintegy magyarázva a műveleteket, direkt instrukciókkal látva el az olvasót a szöveg dekonstrukciója s újrafelépítése vonatkozásában. „A szójáték nem játék – hangoztatja – hanem „használható építőanyag”. Az olvasónak meg kell tanulnia eligazodni a téralakzatokban, a vizuálisan elrendezett szavak, szintagmák, primer számsorok, kisebb-nagyobb szövegdarabkák örvénylésében, mert a szöveg „végtelenül alakítható /.../ egymásra következéssé / változássá / összefüggéssé / Kronosszá / főleg maradékká koptatott kővé”. A szövegegységekből és vizuális jelekből a befogadó is összerakhatja a maga városát: saját emlékképeit.

Vagyis: játék a szavakkal, a nyelvi alakzatokkal. „FEL A FÜGGÖNNYEL!” – hangzik az utasítás: lássunk végre tisztán. A szerző mint „mutatványos”, maszkabálra invitálja nézőit. A színen Columbina, a galamblelkű színésznő táncra kel Pantalonéval, a holdbéli mímus-játékossal; majd Paradigma, a szabály a rokonlelkű Proxenával karöltve, egymással bolondozva, nevetgélve, vitatkozva, versengve idézik fel a VÁROS különböző színtereit. Váratlanul felbukkannak Joyce hősei, Stephen és Mulligan, belépőként az Ulysses kezdősorait idézve; aztán különféle ismert szövegrészeket deklamálnak Dantétól, Homérosztól, az Erdéli Históriaiból stb. Végül maga Joyce is belép, a színpad átalakul játékteremmé – s a játék-automaták színes fénykoncertjében lassan-fokozatosan hamuvá szürkülve elenyézik a való világ. Modern apokalipszis? Több is, kevesebb is annál: figyelmeztetés. Felvonásvég a világszínpadon: változnak a díszletek, a mindig-új és hamis fények. A romlottság és a hiúság nagy vására múlandó; a világszínpadot mindig és újra elnyelik a Sötétség erői. „Belépünk és nem lépünk be egy és ugyanazon folyóba, vagyunk és nem vagyunk, és a lelkek kilépnek a nedvességből: az emberek halhatatlan halandók vagy halandó halak” – emlékeztet az író Hérakleitosz bölcs paradigmájára.

A kis egyfelvonásos abszurd után a szerző 15-pontos öninterjúja következik. A maga-magának feltett kérdésekre adott válaszaiból világosan kiderül: az Erzsébet-hídon szembe-nézett hajdani eszményeivel, s leszámolt a „világmegváltás” ifjúkori illúziójával. Felismerte: az egyetlen biztos valóság: az /anya/nyelv a „véletlenszerű világ” forgó arculatváltásai közepette. „Galileitől, Newtontól egészen mást tanultunk”. De hát 17-ben (vagyis 1917-ben) minden megváltozott: eltűntek a bizonyosságok, s azóta a „zárójellel, idézőjellel, hím- és pontosvesszőkkel terhel” létben az ember madárijesztővé – próbababává – hóemberré vagy gépies automatává zsugorodott. Nem kergethet tehát az író sem hiú ábrándokat, készen arra, hogy „a művészet ezerszínű gondolatszőttesén” elrepüljön. Most már azt se fogja megtudni soha, hogy „sorsa mit érlel”. Mindenki maszkok mögé rejtí valódi énjét (Hamvas: Karnevál); s a művésznek is meg kell tanulnia a reáliákban gondolkozni.

Az ál-interjúba különféle idegen szavak, kifejezések vegyülnek (latin – német – ómagyar – finn és halandzsza-szövegfoszlányok). A nyelv a szerző varázsszőnyege, amelyen mégiscsak elrepülhet: „hipp-hopp, fenn vagyunk a ritka levegőjű magasságban, hogy megérkezzünk a mikrokozmoszból a tengermosta partokra”. A vers-én csak itt érzi jól magát: alámerülve a nyelv tengerébe. „Szeretnék játszani, de nem hat ökröt: ha már, akkor inkább 12 rigót”. Csakhogy a játékhoz játékosok és játékszabályok is kellenek. A játékosok a szöveg-labirintusba zárva bolyonganak, de legalább párbeszédet folytathatnak egymással és a közönséggel is. A labirintus mozgatható elemekből áll, így bármikor átalakítható. Mint a világszínpad. Költőnk tehát nekiveselkedik: törli az írásjeleket, átjáráhatóvá és többirányúvá – oda-vissza-olvashatóvá – teszi a szöveglabirintust. „Elindulni és félúton megállni – ennél többet mondani róla nem lehet. /.../ Minél kisebb részekre tudod osztani (mármint a szöveget), annál közelebb jutsz ahhoz a középvonalhoz, amelyet meg akarsz foglalmazni”.

Vagyis Bujdosó Alpár felfogásában a szöveg olyan nyelvi játék, amelyben a valóság-összefüggések rejtve kódolva vannak. Aki felfedi a rejtekhelyeket s megtalálja a rejtvények megoldását, az előtt feltárul a valóság-labirintus valódi természete. A játékos-ironikus szövegkonstrukció tehát segít eligazodni életviszonyainkban, pusztán azzal, hogy lehántja illúzióinkat és felkészít a realitásokkal való szembenézésre. Épp ezért a megfejtés a befogadó elemi érdeke: meg kell tanulnia egyénileg értelmezni a műveket, ha választ akar kapni az őt foglalkoztató kérdésekre. Mintegy segítségképpen Bujdosó „idézőjelbe” teszi magát a kötet-egészt is, rövid szerzői kérdéssorral indítva (*Lehetséges-e?*) és zárva (*Levél a szerzőhöz*). Az *elején* arra ösztönzi a nagyérdemű olvasót, hogy ismerje fel a játékszabályokat, amelyek alapján a mű létrejött. Segítségképpen arra figyelmezteti, hogy „a szerkesztés módszere nem a feszültségben, hanem az elemek affinitásán alapszik: a szerkesztés és a szerkesztés eredménye modell, mely újabb egység újabb művek szerkesztéséhez”. A kötet *végére* pedig egy teszt-szerű kérdőívet illeszt, melyre választ remél (még postacímét is megadja, hogy kitöltve visszaküldhesse neki). A *nyitott mű* szabályainak megfelelően tehát aktív együttműködést vár a befogadótól.

Bujdosó valóban komolyan vette mindazt, amit *A semmi konstrukciójában* Megyik Jánossal közösen megfogalmaztak; sőt azt is, hogy a mű csak az alkotó-befogadó párbeszédében teljesezhet ki igazán. Petőcz Andrásnak adott interjújában (*A pergament-tékerctől a videóig* – Életünk, 1982/11. sz.) beszél arról, miért tartotta fontosnak a szöveg képi megjelenítését /is/: „Azt a belső gondolatot, amit nagyon hosszan, körülményesen tudnánk csak kifejezni, vagy egyáltalán nem – az elrendezéssel és betűtípusokkal, a készletek megválogatásával fejezzük ki”. Ezt persze csak „kézműves-alkotásmóddal” lehet megvalósítani, hiszen síkban és térben mozogva dolgozik, s különböző formájú, más-más érzelmi töltetű betűtípusokkal (nem pedig a szavakat – mondatokat – mon-

datsorokat lineárisan egybefűzve). Így maga a könyv-formátumban való elkészítés is nehézséget okoz: „vizuálisan is kész művet kell átadni a sokszorosítónak”, hiszen az alkotás folyamatában fontos szerepet játszik a képzőművészeti megjelenítés.

Zalán Tibor már a kötet megjelenésekor „a negyedik kvázi-műnemről” beszélt: a szerző „manifesztumszerűen imitálja *A semmi konstrukcióját*, megbontja a nyelv közlő jellegét, s a nyelvtani szabályok feloldásával, vizuális effektusokkal dúsítja a szöveg-egységeket” (*1/és/más között a Bujdosó Alpárról elnevezett hídon* – Életünk, 1981/6. sz.). Pomogáts Béla arra hívja fel figyelmünket, hogy Bujdosó „absztrakt nyelvi konstrukciót épít”; „a szövegelemeknek tér- és időbeli ritmusa van”, „az egyes elemek között a kohéziót/feszültséget a montázs- vagy inkább intarzia-jelleg teremti meg”. A szöveg belső összefüggésrendszere az időben bontakozik ki – vagyis miután végiglapoztuk a könyvet, tárul fel előttünk értelme (*A szöveg alatt* – M.M. 1977/51. sz.). Bohár András filozófus-esztéta *szöveggönyvként* határozza meg a kötet műfaját, amelyben a Wittgenstein-i értelemben vett nyelvi játékok, a szavak többértelműségére építő asszociációkörök bősége, a dialógus-pozíciók gondos kimunkálása sokféle olvasatot tesz lehetővé. „A magyar irodalmon belül a nyelvi experimentalizmus egyik első és rendkívül igényes tárháza ez a kötet; a nyelvi tradíciók egymásba simulása, az átjárhatóság biztosítása egyik nyelvjátékból a másikba, valamint a szavak többértelműségének kiaknázása került e kötetben hangsúlyos pozícióba” (*Aktuális avantgárd: M.M.* – Ráció K. 2002, 194–198. p.).

Papp Tibor a könyvet méltatva elsősorban az alkotástechnika változására helyezi a hangsúlyt: „a vizuálisan konnotált szöveggöngyölgécek” többszámú olvasatot tesznek lehetővé, az erőteljes tipográfiai sémák pedig a vizuális képzelet számára új összefüggésekre hívják fel a figyelmet. Bujdosó Alpár valóban játszik – főleg a szavakkal, mondat-szerkezetekkel, s „olyan szöveggéartási technikát javasol, amit a francia Oulipo-csoport is megirigyelhetne!” A kötetben az „ideiglenest /.../ az elméleti betétek képviselik; a jövőt pedig a látható nyelv erőteljes térhódítása” (M.M. 1996/98. sz.).

A M.M.-találkozókon is egyre inkább előtérbe kerülnek a *szemiotikai művészet* problémái, a szövegirodalom, a *nyitott mű* kérdésköre s a kommunikáció új lehetőségei. Felismerve, hogy a „jel-nyelv” csak kevesek, s leginkább az avatottak számára érthető, költőink tudatosan keresték az áttételes versbeszéd különféle módozatait – részben azért, hogy a cenzorok ne értsék, ami nem tartozik rájuk (minderről bővebben lásd: I. fejezet).

Az 1976-os Marly-i találkozón (július 1–3.), melynek témája a szövegtudomány, a szövegalkotás új módszereinek kutatása, a vizuális költészet – szövegtudomány viszonya, Bujdosó a nyelvi univerzumteremtés rendkívül érdekes lehetőségét mutatja be. *Műtét* című vizuális munkájának alapja egy – saját beteg tüdejéről akkoriban készült – röntgenkép, amelyre kép- és szövegelemeket ragaszt letrassal (a röntgenképet aztán a későbbiekben

több más munkájánál is felhasználja). Az írásvetítőre helyezett komplex képet váratlanul elkezdi ide-oda mozgatni, a zene ritmusára. „Itt kezdődött az írásvetítő's performansz időszakom, ennél a röntgenképnél” – idézi föl a pillanatot (idézett Nagy Pál-interjú, M.M., 1996/98. sz.).

A *Műtét* voltaképpen az agyi és gerinci idegpályák működési mechanizmusát kutatja: a tudatalattiban tárolt emlékképeket hívja elő, hozza mozgásba. A nyitóképen a koponyába zárva egy összekötözött múmiát látunk („álomban egyenként lekódozom /g/ éneim”), amit két, egymással szembenéző férfiprofil követ, fejpántjukon emlék-előhívó szavak („kontra-posztra állított kollektív emlékezet”: *Rigómező, Fehérméző, Rákosmező, MEZŐTÚR, LECH* mezében Lehel kürtje stb.). A következő képen deformált csigolyasoron: „mind a fekete erdőből eredünk”; „csele patak / APA teológia / apát hiába lestünk / erős vár a mi isemüköt Ádámot”. Vagyis: keressük őseinket, történelmünk nagy fordulópontjait, de hiába. „Dimbes-dombos történelem hágók nélkül / dobravert délibáb nálunk a madártávlat”. A képek melletti szövegtömbök – logikai összefüggések nélküli montázsselemekből összevágva, térben és időben ide-oda ugrálva – idézik meg múltunk jellegzetes mozaikjait; a történelem „mozsarában” összetörve-összevegyítve kavarnak a nagy személyiségeinkre, íróinkra utaló vendégszövegek („begennyedt sebekben turkál a sámán kése”, múltunk „az értől az érvágásig holtvágányra futó holtág”; „lassan megtelik minden érckoporsó” stb.). Voltak olykor „fénykorszakaink” is: „ezüstfolyó, aranyező” – „sors bona nihil aliud”; de azok is tragikusan végződtek: „kirohanás közben vadkan-vadászaton”, „kancatejen, kumisz-kenyéren”. Örülhetünk annak, hogy legalább „van mit a tejbe aprítani: törököt, labancot, aprófát *umot*”: „erdőszélen, a széleken a végeken / török/á/fiuméra alkuszunk”. Aki ismeri a magyar történelmet, annak a számára nagyon is érthetőek ezek a nyelvi ficamok, utalások – tulajdonképpen a játék ürügyén a költő legfájóbb pontjainkra tapint rá. „Rossz helyen keresitek Attila sírját: a sínek alatt ássatok!”

Tragikum helyett tragikomédia; a szövegformálásban nosztalgia helyett irónia. Minden nagy nekirugaszkodásunk kudarccal végződött. „Nagy nemzeti iszapfürdő – taknyos békanyállal faljuk a feketelevest”. Földrajzi neveink is kudarcos történelmünket és vétkeinket őrzik: „Kékesre fagyott kilátónk Írottktóráblakra dermedő kezünk / mégis mindig a mamára gondolunk mammára mannára – Mátyásra, az egész fekete seregletre Zúg ligeteinkre a Galyatetőre hajított Csóványosra”. Fő bajunk, hogy „mindig magunkra gondolunk / a cseszneki várra örök vára kozásra örökre a Nagykopaszra a Nagy Villámra ábrahámhegyi nyaralóra – Visonta Tápiószéle Tokaj szőlővesszeje” és így tovább. „Szállóigévé vált főnevek, földhöz ragadt keresztnévek, élő névelők, kiégett szik” – „sóstó, szik, szikrekedése van /.../ görcsberándult történelmünknek”: nem fakad belőle Jövő. „Tejbe-vajba fullasztott” álmaink megölnék bennünket.

A *Műtétet Transzparens Idő-Rekonstrukció* zárja: a papíron mozgatott csigolyakép fehér-fekete foltjai a fekete négyzetben úgy hatnak, mint gyászjelentés: „LELET / LENC 1956. X. 23. – TALÁLT TÁRGY a múltból: 1610”. A nemzet amnéziában szenved. Egy makettszerű városrészlet (vagy lakótelep), közepén piramis-alakú épülettel; a téren két óriás-cipőtalp nyoma s a kérdés: MERRE VOLT A TÁBOR? Aztán a Város mozaikképei apró fotókockákon: Ősök tere, Vajda-Hunyadunk, (Halász)bástya – parkok, szobrok, templom. A „süllyedő idő nyomában” elinduló költő fő célja immár az őszinte szembenézés a Múlttal. „Tizenkét óraütés”: itt az Idő. Nem lehet tovább halogatni, mert az új nemzedékek „kibutulnak” a történelemből.

Ugyancsak az 1976-os Marly-i találkozón mutatja be ez idő tájt készített *szöveg-tárgyait* (amelyeket majd harmadik kötetében, az *Irreverzibilis Zeneonban* (1985) mint papíron kiterített vizuális konstrukciókat tesz közzé, a *Szövegtárgyak* c. fejezetben). Ezekben a „ki-mondhatatlannak”, „megfogalmazhatatlannak” keres érzékelhető, érzékiesített, játékos, áttételes nyelvi formákat. Elsősorban a „szövegrobantás-szövegépítés” különféle mozzanatai izgatják; olyasmit szeretne megoldani dinamizált szövegtárgyaival, amit papíron lehetetlen. A *Rubik-kocka* adja az ötletet műanyagból készített *Bűvös kockájához*: színek helyett szavakkal tölti meg az apró négyzeteket, amelyek a kocka különböző tekerési helyzeteiben más-más konstellációba kerülnek egymással, a legkülönbözőbb szöveg-interferenciákat kínálva. A kocka nagy négyzetlapjain is összeolvashatók a szavak, de az egyes kiskockák forgatásával a szövegösszefüggések folyton változnak, ami a játékos, különféle asszociációsorokra épülő szólancok kialakítását teszi lehetővé. A befogadó a kockával játszva sokértelmű fantázia-szövegeket kreálhat a nyelv áttételes jelentésrétegeinek kiaknázásával, a saját elgondolásait is belevetítve a szövegbe. A plexiből készült áttetsző *Kocka (Fotókocka)*, melynek mind a hat oldalára fotókat lehet erősíteni, szövegekkel kiegészítve – ugyancsak forgatható-mozgatható, így ad lehetőséget a különféle szöveg-interferenciákra.

Sz. Molnár Szilvia ezeket az apró térplasztikákat a ready-made-szerű alkotásokkal veti össze (Duchamp, Andy Warhol művei): „tömegtermékként” illeszkednek környezetükbe, sokszorosíthatók, ugyanakkor „írható felületet kínálnak”, s mozgatásukkal lehetőséget adnak különféle szövegkonstellációk kialakítására. „A montázs-technika és a ready-made egyidejű alkalmazása” a kommunikáció új formáit teremti meg. „A *Bűvös kocka* az intertextualitásnak egy meglehetősen szokatlan, mondhatni: extrém válfaját fejlesztette ki: a szövegtalálkozások színhelyét a tárgyi világba helyezi át, és manuális mozgathatósággal oldja meg a szövegek interferenciáját. Ami papíron tényleg megoldhatatlan” (*Szövegtárgyak*, i.m. 73–79. p.).

A Hadersdorfbán 1977. június 30–július 3-án rendezett konferencián a nyitott mű, a vizualitás kérdésköreinek továbbgondolásával az un. *közös mű* problematikája kerül elő-

térbe. Lehet-e *kollektív* alkotást létrehozni? S ha igen, milyen törvényszerűségei vannak? Milyen elvek alapján készül? Működik-e benne valamiféle *közös* logika? Petőfi S. János vitaindító előadása nyomán (*Gondolatok a közös alkotómunkáról*) heves vita bontakozik ki (e vitáról, a Marly-i és hadersdorfi konferenciákról lásd az I. fejezet idevágó részeit).

Az 1977-es találkozó irodalmi estjén Bujdosó bemutatja a Maurer Dórával még 1973-ban készített *Szavak / Worte* című közös művét, amellyel a nyelv kifejezésbeli gazdagságát, a nyelvi játék végtelen lehetőségeit „kutatták”. Azonos mássalhangzókból (esetleg azok zöngés vagy zöngétlen variánsaiból) álló szavak sokaságát állítva egymás mellé, a magánhangzókat csereberélték bennük – s így véget nem érő szósorokat állítottak elő (pl. bárók – bárók – borok – birok – bírók – bérek – berek – pörök – pörög – bőrok – burok – búrok – бүrok stb.). Különféle játékos mondatokban variálták a szavakat kisebb változtatással (pl. „a szavak lebegő apró *vízcseppek* – lebegő apró *ízcseppek*”), érzékeltetve, hogy azok jelentése a szövegkörnyezettől függően változik. A szöveg tehát „megvalósulásban lévő, állandóan alakuló /.../ lebegő halmazok pillanatonként újjászületése”; változó dinamikus struktúrák folyamatos átalakulása.

Bujdosó Alpart, akinek szemléletében – a klasszikus avantgárd örökségeként (még ekkor is!) – fontos szerepet játszik a művészet *közösségi* eredete, a közösséget összekovácsoló ereje, továbbra is intenzíven foglalkoztatja a *közös mű* problematikája (úgy véli: „amilyen mértékben közösen, kollektívában hozunk létre bármit, olyannyira *kollektívizuálódunk*”). Ezért aztán Nagy Pállal 1978 nyarán ismét egy *közös* munkán dolgoznak, amit a július végi Marly-i találkozón adnak elő (*Bormes*). Előre kijelölt témából (az ősi fűszerek, gyógyfüvek, gyógyszerek titkai) folytatnak egymással dialógust – „egyfajta válaszolós játékot” (amit hang-szalagon rögzítenek). Az egyes részek dinamikus szabályrendszer szerint kapcsolódnak egymáshoz; a szövegfolyam bárhol megszakítható s másutt folytatható. Ezzel is bizonyítják: a kollektív munka társasjáték; a szabályokat maguk a játékosok szabják meg. A dialógusba francia és német nyelvű szövegrészek vegyülnek, itt-ott zörejek, füttyszó, dobolás, különféle konyhazajok is beszűrődnek. A vizuális rész felvonultatja a gyógynövényeket, amelyekhez a beszélgető partnerek teljesen szabadon társítanak különféle képzeteket, gondolatokat, s egymás szavába vágva, egymás gondolatait továbbgondolva elmélkednek az élet dolgairól. A Nagy Pállal készült, már idézett interjúban Bujdosó így eleveníti fel e művel kapcsolatos emlékeit: „Tulajdonképpen azt próbáltuk ki, hogy mi mindent lehet egy társasjátékon keresztül beépíteni egy irodalmi szövegbe”. A „komor” magyar irodalomban, amelyben „kevesen engedik meg maguknak azt a luxust, hogy irodalmi játékot folytassanak” – fontos szerepe van (lenne) a játéknak, a társasjátéknak, amelyben „közös az öröm, az élvezet”. Ha a közös játékban nem is minden úgy sikerült, ahogy eltervezték, „a spontaneitás, az öröm mindig egy lépéssel tovább viszi a szöveget. *Ez az öröm az én műzsám*” (M.M. 1996/98. sz.).

Az 1978-as Marly-i konferencia témája ezért lett *A kocka és a játék* (bővebben erről lásd: I. fejezet). Bujdosó ezen a találkozón érdekes és egyedi betűkonstrukcióival (*Betűetűdök*), valamint *PI*, azaz *Piramis* című térplasztikájával lepi meg a hallgatóságot. A 70-es évek derekán fedezte fel a letrasetben rejlő nagy lehetőséget: a gyönyörű betűtégglákból – térhatást keltve – „építkezni” kezdett. Az etűdökben négyféle, különleges vizuális arculatú betűtípusból négy különböző alakzatot hozott létre, „a nagyváros szimfóniáját” teremtvé meg. A betűtégglák térbeli ritmusa kontrapunktos /zenei/ szerkezetre épül, s a látványt a fekete alapon fehér, illetve a fehér alapon fekete betűk vibrálása teszi játékos-sá. Szinte testük van a szavaknak; a különféle ellenerők dinamikus egyensúlya esztétikai értelemben is gyönyörű látványt kelt. A betűkonstrukción olvasható szövegfoszlányok inkább a szójátékok körébe tartoznak, de hosszabb értelmes szövegrészek is akadnak köztük (pl.: „Sárból tapasztottak vagyunk /.../ Viharra vár minden báránnyelű, cseppnyi létre, szabadesésére, záporra, zúzóadásra, zivatarra” stb.). Az eliminálódó szóhatárok, az egybekapcsolódó szófonatok, a nyelvi ficamok, fricskák stb. az ösztönös/tudatos építkezés határán mozognak. A költő – betűfedezékében – kimondja a botránkoztató felismerést: a költészet nemhogy „megváltani” nem tudja a világot, de már hatni sem képes rá – „mások rovásírásója volgakönyöktől tiszalökiig / merő mű / donkanyartól dunakanyárig”. Nem maradt más számára, mint az /ön/írónia: a *túlélés* egyetlen lehetősége és formája.

A *Piramis* egy mozgatható, háromdimenziós meditációs tárgy, amely sokféle asszociációt ébreszt a nézőben. A Petőcz Andrásnak adott (idézett) interjúbán a költő úgy interpretálja művét, mint 56 áldozatainak állított síremléket: „Személyes történelmem kapcsolódik a környezetnek, mondjuk, az országnak a történelmével, hiszen szenvedőleg jelen voltam, végigcsináltam”. Az elmúlt időszak megemléstése, az akkor felvetődött kérdésekre való válaszkérés: „mi történt? miért történt?” – nem hagyta nyugodni. A *PI* tehát az óegyiptomi és több más nép halottkultuszának megfelelően áldozati emlékmű /is/. Kis ösvények – utak – lépcsők vezetnek fel a tetejére: „a Tolték piramisoknál itt vittek fel az emberáldozatot a papok. Furcsa módon ez izgatott engem: a szöveg kiteljesedésének egyedüli lehetősége az emberáldozatok lépcsőin. A lépcsőn válik a szöveg igazán szöveggé, máshol nagyon nehézkesen”. Petőcz viszont egy éjszakai lakótelep képét látja bele a papíron képszerűként kiterített *Piramis*ba (amely a M.M. 1981/62–63. számában jelent meg), s a szerző ezt az értelmezést is elfogadja. Ez esetben „a házak közötti terrek, utcák, ösvények lehetnének a kommunikáció, az emberek közti kapcsolat színterei, amelyek megteremthetnék azt az emberi környezetet, ami a házakon belül hiányzik”. Az értelmezésbeli különbség is az elméletet igazolja: ugyanazon mű többféle interpretációs lehetőséget kínál, a befogadó tapasztalati- és élményvilága függvényében („nyitott”). „A térkonstrukció alapötlete egy középamerikai Tolték piramis látványából indult ki – ma-

gyarazza a szerző – ezek matematikai rendje a Ludolf-féle számra épül. Másrészt viszont a Ludolf-féle számot jelképnek használok, minden város szervezettségi fokára”

A többdimenziós, letraset betűtéglaiból valóságos térhatást keltve rajzolódik ki a Piramis-alakzat; a felfelé haladó „gondolati csatornákon” (Papp Tibor kifejezése) jól kivehető szövegrészek olvashatók (pl.: „Szán/t/hatom emlékeimet, egymásra rakódó léteim sorát” – „dugába dőlt álmaink”, „leáldozott ál/do/m/ás/aink” – „kék tó tiszta tó” – „kris táj Tisz/t/a hibaforrások” elvesztett illúzióink; s „a burjánzó jelentések – bejelentések – feljelentések” nyoma az egymásra épülő lépcsőfokokon „ősi vitézségünk” hiábavalóságára figyelmeztet). A „gyilkolás lépcsője”, íme, a múlttól már mitsem tudó fiatalabb nemzedék szemléletében a társadalmi kapcsolatok kiépítésének lehetőségét jelképezi. Nem csoda: 56 után az egész magyar társadalom feledni próbálta a történeteket.

Voltaképpen a város is, a piramis is temetkezési hely (leskalpolt álmok, tönkretett, megnyomorított személyiségek gyűjtőhelye); más vonatkozásban viszont a menekülés, a piramis tetején való meghúzóódás szimbóluma (a bibliai és a jelenkori özönvíz elől). Így lett a PI „palackposta hajótörött szigetekről”, tetején aprócska emberfigurákkal, akik S.O.S.- jeleket adnak le, amelyek közelmúltunk tragikus eseményeire utalnak. A szuggesztív látvány felerősíti a szöveg üzenetét, s megkönnyíti a gondolati tartalmak kibontását. A szerző immár ironikusan tekint vissza a hajdani küzdelmekre: „a visszártól a jóciánig” tartó „mesebeli királyságunkra”; amelyet aprópénzre váltva, „garasainkat kívülvár osi kocsmákban” prédáljuk. A szövegtárgyra írt sorok, horizontálisan – vertikálisan – átlósan mozgatva, többféle olvasat lehetőségét kínálják. A látvány felől közelítve – egy furcsa, hieroglifákkal telerajzolt építmény: egyszerre ősi és modern, amelyben jóvátehetetlen múltunk konzerválódik.

Még egy különleges szövegtárgyat (valójában képszöveget) mutat be Bujdosó a találkozózn: a papírból kivágott *Labirintus-sommászs*-t, vagy más néven: a *Nagy Sommászs*-t (*Életünk*, 1979/4–5. sz.). A papírlap szövegcsíkok szerint szétnyírható („a szaggatott vonalak mentén felvágandó” – ad hozzá utasítást a szerző), majd különféle variációkban összerakható. Az olvasó / szemlélő a szövegdarabkákból kialakíthatja a maga egyéni változatát. A szöveglabirintus a mózesi kőtáblákat képezi le; a szerző beleépíti a gordiuszi csomót, amely kibontva kígyóvonalszerűen rátekeredik a táblákat elválasztó középvonalra, mintha Áron magasba emelt botja lenne. Az emberiség tehát a kígyó uralma alatt áll – ezért nem lehet a gordiuszi csomót kibontani, csak szétvágni; de az mindig történelmi katasztrófákhoz vezet. Maga a szöveg is tele van „kicsavart” mitológiai és bibliai utalásokkal (többek között: „Ikarosz álmát hiába dédelgetjük magunkban, még csak Daidaloszként sem szárnyalhatunk”; a BIKAFEJŰ szörnyszülött pilótazuszi labirintóriumában KÍSÉRLELT KITÖRÉS az égbe meghíúsul mindig”; a jelen: „szavakba szorított konzerv-valóság” – egyetlen lehetőségünk van: „túlélni”). A „korpusztu-

lás” feltartóztathatatlan folyamatában megpróbál a költő a vizuális képzelet teremtő játékosságába fogódzni. Miközben „APOSTOROK csattognak” körötte, az ő ARSCH POÉTIKÁJA: „az eloldozott képzelet” szárnyain mint időgépen ide-oda repülni múlt s jelen között – így „emlékeket vághatsz a kőkemény valóságba”. Az ősidők mítoszai magyarázatot és segítséget adnak számára a jelen értelmezéséhez. A befogadó a *felvágott* szöveg mozgatásával, ide-odarakosgatásával interferenciákat hoz létre – tehát a befogadási folyamat is mintegy térbelivé és több dimenzióssá válik. Ahogy Csehy Zoltán írja: „Ariadné fonala bárhol felvehető; a költemény olyan *tárgy*, amelynek használatát magunknak kell felfedeznünk, olvasási stratégiánk pedig azonnal árulkodik arról is, hogy képesek vagyunk-e a dekódolásra” (idézi: Sz. Molnár Sz.: i.m.: 77. p.).

Természetesen, fenti szövegtárgyai mellett és után egészen más típusú szöveg-tárgyakat is készít Bujdosó: a régmúlt idők agyagtábláit utánozva-újjáteremtve küldi üzeneteit az utókornak. Ezek különleges részét képezik életművének. Ma már itthon és külföldön egyaránt ismertek, számtalan kiállításon szerepeltek (Bécs, Budapest – Múcsarnok, PIM, Vasarely Múzeum; Érsekújvár, Kalocsa, Kaposvár, Keszthely, Párizs, Szombathely, Utrecht, Vác stb.). Ma részint bécsi otthonában, részint a PIM-ben láthatók.

Bujdosó Alpár ezen a találkozón nyeri el a Kassák-díjat és lesz a Magyar Műhely 3. szerkesztője (a visszavonuló Márton László helyett). Az indoklás: „Bujdosó Alpár a kialakuló magyar szövegirodalom egyik eredményekben gazdag kísérletezője. /.../ Kitartó és odaadó irodalomszervezői munkáját kassáki szellem hatja át.

Bujdosó Alpár rendkívül érdekes performanszaiban mintegy folytatja és tovább-gondolja azt a „múltfeltáró” munkát, amelyet szövegtárgyai készítésével elkezdett. Az 1981-es hadersdorfi találkozón bemutatott *kor//átmeghazudtoló gyakorlatok* (M.M., 1981/62–63. sz.), *Vendéglövegek* (u.o. vizuális Melléklet) és *Álomtöredék* (Marly, 1982) című performanszainak alapja az írásvetítőn mozgatott képvers (hangzó szöveggel kísérve).

A *Kor//átmeghazudtoló* gyakorlatok a korábbi „tüdőmunkára” épül, amelybe a szerző patkányok – rovarok – legyek – svábbogarak stb. pincemélyi lenyomatát építette be. A kép mozgatása következtében az egész visszataszító emberalatti tenyészet életre kel a vetítővászonon, a bordaíveken futó szövegcsíkok kurta, párszavas utalásokkal hajdani alvilági történeteket idéznek. A „rég nagy idők” ink/a/vizíciós kínnőeszközei: a két fára kifeszített kötelek, a „véresre vert eretnekek”, a „cinkelt kártyavárak” és a „csárdás-királynős vigadások” korszakára, a „verőlegények ábrándos álmaira” utalnak. „Tizenkét évenként tizenkét tanítvány (tanúsítvány) mint mendejeles erőterítő” fojtja el bilincsfeszegető törekvéseinket (itt gondolhatunk a lázadás szellemének periodikus visszatérére: 56, '68, '80.). „Lenni és nem enni” – ez itt a kérdés. „Szánjam Ninivét, a sátortáborn? Avagy Szodonnát?” – amikor „a hetedízigen héttörzsű sárkány lángost okádó” hatalmá-

nak vagyunk kiszolgáltatva? „Lovas nemzet vagyunk” – „a krokogyilok fenyegető uralmát” nem bírjuk elviselni. Nincs mit beszélnünk „a régi nagy időről”: „gólyamese az egész múltunk”. A játékos szófacsarásokkal, illogikus szókapcsolásokkal, az önmagunkon s múltunkon ironizáló tréfás fintorokkal igyekszik megkönnyíteni a költő annak a vert helyzetnek az elviselését, amely ekkor még (1981!) változtathatatlanak tűnt. Épp ebből az ironikus ön- és társadalom-szemléletből meríti a túléléshez szükséges energiát.

A *vendéglövegek* című kompozíció-sorozat 1. oldalának kellős közepén egy kör alakú „lövedék” (benne szövegfoszlányokkal) látható, amely a 4 oldalas képversben újra és újra felbukkan. Egyszerre utal a szöveggel való (labda)játék és a megsemmisítő lövés (robbanás, bombatalálat) képzeteire. Vagyis a költő „szöveg-lövegekkel” robbantja szét a nyelvi konvenciókat, a sablonos szövegépítési módokat, s azok mint KÁRTYAVÁR omlanak össze. Maga a vizuális megjelenítés is a kilövés pillanatára utal: a szerteágazó sugarak a lövedék irányát jelzik: piramis-alakzatokra, lakótelepszerű képrészletre irányulnak – tehát a halott idő emlékhelyeit (a „szavakba szorított konzerv-valóságot”) roncsolják szét A 2–3. oldalon a szöveg szabályos geometriai alakzatokba rendeződik (háromszög – négyzet – téglalap). A költő mintegy leszámol a küldetéses szereptudattal („apostorok csattognak hátunkon csettintenek az áldozati vér/r/etekre // megírnám – megégném? – én is létem / lettem tört / én e tét / képekben / képtelenségekben”. A lap felső régióiban látható szövegrészekben a hagyományos ARSCH POÉTIKÁkat figurázza ki („egymásra rakódoló / kondolláló / rétegek: kagylóban Pegazos, /k/őben ne!”). Az egészet a löveg-szerű „kultkerék” zárja (csak most fekete alapon fehér betűkkel), a „nem-összeillések” síkján összerakott mű diadalát hirdetve a tradicionális alkotásmód fölött.

Álomtöredék performanszában életrajzi mozzanatok bukkannak fel. A képvers-sorozat élén két álmodó arcú női figurát látunk; a szövegbe ékelt ábrák mintegy leképezik az álommozgást (rém-fázist): apró emberkék, vasútállomás, kicsi vonatok, mozdony, hálókocsik, ide-odahullámzó szövegsorok, amelyek a vonat mozgását imitálják, koponya-röntgenkép szöveggel teleírva – egy halálfe üreges szemei („latiatoc feleim zümtükkel: kezdettől vala az Ige – is a púr isszuk a lőré” stb.). A nyílt téren, fehér mezőben bakancs- és cipőtálpnyomok utalnak egy valóságos rémálombeli utazásra: menekülésre. A hangszalagon futó szöveg (amely a képek mellett olvasható) a szabadasszociáció törvényei szerint szerveződik, életrajzi elemekkel (gyermekkor, háború, zsidók elhurcolása, majd 56, rendőrségi kihallgatás, menekülés stb.). Aztán kitágul a mezőny: az emberiség-történet nagy mítosz-körei villannak fel az álmodó tudatában (ÁBEL KERESI KÁINT – de nem tudja elfogni soha; az emberiséget nem lehet ’mózesre’ tanítani – „utolérhetetlen délibábel” kerget”, makacsul mindig „fejtetőre épít tornyot”; „kivárára rendezkedik be”, s várja a „sültgalambot” stb.). Közben a magnón egy hang ismételteti: „az életben nincs változás! – egész életem váltóláz!” A zárókép: fehér-fekete foltos koponya, mellette

a szerző eszmefuttatása a forgandó szerencséről: „Változó korban élünk: korunk változik, de még élünk /.../ patyomkin páncélosra borított patyomkin falon török meg minden hullám szemfedőnek használt szemellenzéken / lázálom vízióján”. A /rém/álomból ébredő szerző lemondóan legyinti: „kártyabarlangba zárom álmaim”.

Az *Álomfejtés* képanyaga és szövege jelentősen eltér az *Álomtöredék* című performansz szövegtestétől, bár számtalan utalás, szófordulat ismétlődik benne. A M.M.-ben (1984/68. sz.) fóliára montázsolva (és lefotózva) jelenik meg; központi eleme egy maszk és egy koponya röntgenképe (az álmokképek „fészke” az agy). Itt minden a mozgást – változást – futást imitálja; a szövegfoszlányok a magyarság álmairól mesélnek, némi iróniával. A kollektív tudattalanban lerakódott és máig őrzött képzetek mint napkerék forognak-pörögnek egy földből kiásott, szederjes lárvaarcon (mesei-mítoszi utalások hun fejedelmekre, Levédiára, Fehérlófiára, Vasgyúróra, majd a honszerzésre, Pannóniára stb.). Egy dinoszaurusz-csontváz jelképezi ősmúltunkat; közhelyes szlogenek az egykori vasas-dalárdák kórusából: „valahol elvesztett/em/ük /l/árva arc/omat/unkat”. Majd egy másik képen, a koponya belterében, ugyancsak egy dinoszaurusz áll őrt; az agytekervények mentén szöveg kanyarog: „csontokká kövesedett saurusz-őse ink /.../ visszatekintő élők megkövesedett lárvái, a törzsfajlódás árvái” is bennünk vannak – „az elveszett döntéseket is magamban hordozom” (vagyis: bennünk van egész őstörténénk). A koponyát abroncsként fonja körül (tartja össze) a lírai én felismerése: „Belvilágomban őrzöm emléket a nagyságnak, telhetetlen éhségnek, égisz éró tornyoknak, égő csipkebokornak, őskornak, a sziklából fakasztott víz korának, akasztott hóhérnak, hérosznak” – múltunktól nem szabadulhatunk. A 3. táblaképen a maszk és a koponyabenső egymás mellett látható; utóbbi röntgenképszerűen („belvilágom külvilága”), mellette logomandala alakú napkerék, sugaraiban szövegfoszlányok. A kül- és belvilág közötti vízválasztó: maga az álom. „Gátörtség vigyáz a hátország rendjére”; de álmainkban szabadok vagyunk: „Fehér álmainkban él Thalassza – a korlátlan lehetőségek álmokkertje/állatkertje”. Zsilipek választanak el bennünket egymástól; sokszor már „víziszonyunk van / a változó vízállástól / vízióktól”. De a víz „a bölcsök köve” – „életelemünk”. A záróképen mintha egy emberi alak izegne-mozogna a széteső koponya elmosódó körvonalai között: „Napnyugati bölcs vagyok csak aranyam van mirhám tömjénem. A nyugvó Nap vörös korong. Mint a felkelő”. A fura alak háttal áll nekünk: kísétál a képből.

Papp Tibor a legnagyobb elismeréssel szól Bujdosó írásvetítőre komponált („vetített”) performanszairól, amelyeken a képi anyagot magnetofonon előre rögzített hanganyaggal kísérte, itt-ott élő szöveggel kiegészítve azt. Bemutatóit elsőtétített szobában tartotta; „ugyanis a sötétség burka teremtette meg azt a ’zárt világot’, amelyikben a központi fénycsomót körülölelő rítusokból összefüggésekre, rendszerekre, a világ belső rendjére, a világot összetartó mítoszokra lehet következtetni. A rítusok híd-elemek a nagy miti-

kus egység és a sötétség burkában lebegő halandók között”. A szerző maga is médium: „felsőbb parancsra” szinte átlényegül s „a mű erővonalai mentén keletkező érzelmi többlet” mintegy szétsugározza nézői felé: „Az írásvetítő fényes asztala az oltár, a vászonra vetített látvány az oltárkép, az oltáron megjelenő kultikus relikviák, tégelyek, üvegtálak stb. az irodalmi aranycsinálás eszközei, netán egy boszorkánykonyha kellékei, melyben a vászonkötétnyes szakács a szerző bőrébe bújva elszínesedő folyadékot kutyl” (vö.: id. tanulmány, M.M.1996/98. sz.).

A performanszi alapanyagát alkotó monumentális vizuális költeményeket, néhány videós performansz-dokumentációt, valamint szövegtárgyait s a közös műveket Bujdosó a 80-as évek derekán nagyszabású vizuális mappában egybegyűjtve, mezopotámiai szöveg-költészeti munkáival együtt teszi közzé (*Irreverzibilis Zeneon*, 1985). A gyönyörű, képzőművészeti albumra emlékeztető művészkönyv összefoglaló jellegű; öt fejezete szinte teljes képet ad a magyar vizuális irodalom (akkori) műfaji változatairól (*Babiloniaca, Plakátbirodalom, Szöveg-tárgy, Közös mű, Performance*). Mind a kötetterv, mind a tipográfiai kidolgozás az alkotó saját munkája, s természetesen ő maga készítette az agyagtáblákat, a maszkokat is, amelyek a *Babiloniaca* ciklus alapját alkotják. A költő így ad számot monográfusának a műteremtés folyamatáról: „minden egyes oldalt fólián elkészítettem a nyomdának, letrasettel. A művek eleve megvoltak, de a könyvészeti dolgokat is én készítettem benne. Az egész kötet elkészült ívekben. A nyomda aztán lefotózta”. A könyv olyan, mintha kézműves-technikával készült volna (vö.: Sz. Molnár Sz.: i.m. 47–48. p.).

A címadásról is magától a szerzőtől értesülünk: „Parmenidész tanítványa, az eleai Zénon hagyományozta Európára (Arisztotelész közvetítésével) a logocentrikus gondolkodás-módot, amely mindmáig behatárolja filozófiai, sőt művészi látásmódunkat. A másik út – a hérakleitoszi bölcselet – feledésbe merült; s e folyamat immár megfordíthatatlan”. A XX. századi művészet azonban szeretné megtörni a „zénoni” vonulatot: visszakanyarodva a képi-mitológiai gondolkodásmódhoz, a dolgok egymásmellettségét, hierarchia nélküli mellérendelő viszonyát próbálja tudatosítani. Zénon nevét azért változtatta az író Zeneonra, mert a címbe a zene szót is bele akarta komponálni – a modern zene polifon struktúráinak alogikus jellegére utalva. A logocentrikus gondolkodásmód irreverzibilitását a modern művészeti eljárásokkal szeretne volna korrigálni (Nagy Pál: id. interjú, M.M. 1996/98. sz.).

A kötetet két pszeudo-ókori agyagmaszk fogja keretbe, amelyeket maga a szerző készített. Mintha szederjes hullafoltok lennének rajtuk (hiszen a kvázi-’ásatások’ során kerültek elő!): jelképesen a múlandóság/örökkévalóság törvényére figyelmeztetnek: mindaz, ami valaha megszületett, él és hat ma is. A nyitólapon, a maszk hátoldalán,

az írásos üzenet az ősidőkből arra int, hogy a múlt, a történelem nemcsak az emlékezet tárháza, hanem „az élet tanítómestere” is. Ismétlődő toposzaiból tanul a bölcs ember (és a bölcs nép). A szerző a hírneves ókori király, Assurbanipál (i. e. 7. sz.) írnokának álarcába bújva agyagtáblákra vési „NEBO bölcsességét”, intelemül a jövő számára. A Bölcs jutalma: „hírneve messzi földre s messzi időkbe hatol”. Az írnok öntudata s büszkesége forrása: szellemi tulajdona közkinccsé válik, agyagtábláit nem koptatja meg az idő („aere perennius”). „Ki elvinni merészeli vagy nevét nevem mellé írná / Asszúr és Belit haragja érje / nevét és magját igya be a föld”.

A könyv legizgalmasabb, poétikai megoldásait tekintve is legkülönlegesebb fejezete a *Babiloniaca*, pszeudo-ékírásos betűjeleivel s többdimenziós alakzatokba véselt latin betűs szövegeivel. A költő mind szemantikai, mind szemiológiai értelemben a jelenkori magyar költészet egyik legérdekesebb kísérletét hozta itt létre. „Az agyagtáblák, agyagmaszkok, agyagtéglák, oszlopocskák, tornyok és egyéb agyagtárgyak Bujdosó Alpár irodalmi művének minden egyéb irodalmi alkotástól leginkább eltérő darabjai” – írja Papp Tibor e rendkívüli alkotásokról. Bujdosó számára nem a szépség és nem a történeti hűség, „hanem a szöveg értelmét bizonyos irányban elterelő konnotatív erő a lényeges. A hangsúly a szövegen van. Irodalmilag a tárgyak értéküket vesztenék szöveg nélkül. Fontos indíték volt számára „ékírásos” agyagtáblái kialakításánál, hogy felismerte: „a sumer költészeti tradíció más, mint a hellenisztikus és a ráépülő reneszánsz” – amelyekből az újabb kori magyar költészet /is/ táplálkozik. „Sem a rímet nem ismeri, sem a ritmust, tehát semmi olyan strukturális elemet nem ismer, amit a magyar költészet szentnek tart”. A kevesebb kötöttség jóval több szabadságot enged az alkotói fantáziának a vizuális strukturák kialakításában. A „nyitott mű” törvényszerűségeinek megfelelően e strukturák több lehetőséget kínálnak a befogadónak a szöveg újrakonstruálására, különféle olvasatok kialakítására (M.M. 1996/98.sz.).

A 17 ékírásos tábla fotói a könyv lapjain megelevenedve, mitológiai köntösben szerzőjük személyes élettörténetéről, a magyarság távoli s közelebbi múltjáról vallanak. „AZ ÁRKÁDIÁBAN HAGYOTT ÉVEK”, „a szem sötét árcai /.../ lehunytt szemek karikái” készítették a versbeszélőt arra, hogy – átlépve a Múlt s Jelen közötti szakadékot – szembenézzen a valósággal: „KÁIN és ÁBEL tornya között” nem lehet hidat építeni. Enlil (a költő rejtett alakmása) Ninlillel és sok más honfitársával egyetemben menekülni kényszerült. Lövészárkok, futóárkok, leszakadt hidak, „anyaszült meztelen tetemek”, „véres emberi roncsok” keresztettkék útjukat (1-4. tábla). Az „ÖTVEN ÉVEK” kíneserveivel hátuk mögött megszöktek „a zár embere”, a börtönök felvigyázója elől. Ami otthon maradt: „víz helyett partra szorult vizenyő /.../ tűz helyett tüzes trón / ég helyett elégettettek /.../ föld helyett földönfutó futrinkák” (5-6. tábla). Árkádiába nincs visszatérés. A 7. táblán egy ékírással teleírt hátsó koponyafal bensejében a csont alatti barázdált

agyvelőben cirkulálnak a gondolatok (szójátékok – szófacsarások – szófonatok); a szövegből kiemelkedő szavak zömmel a *halál* szinonimái. A 8–9. táblán monumentális emléksobrokra írt szöveg: „tejjel-mézzel folyó kis Kánaánunkban” „HOLT NYELVEK HOLT LELKEI”-ként kerengünk. „Engesztelő áldozatokat” mutatunk be, „JÓ OLUNK VESEKBŐL ÉVEZREDE itt a VESEMEDENCÉBEN, fegyverkezünk, s szertelövelljük a HALÁL arcát”. A 10. táblán domborművel díszített agyagkorong: két szeretkező – avagy egymással viaskodó – figura párharca. Aminek eredménye: aláhullás az Alvilágba, amelynek bejáratát „KERBEROSZ őrzi” – „mély him/n/usa testét hatalma/s/ hasadékát – IS TÁRT IS MEG A FELKELO NAPOT” (11. tábla).

Az agyagtáblákon óraszerű jelek mutatják az Időt, nyilazó kentaurók s apró futó emberkék, állatfigurák utalnak az elkerülhetetlen Sorsra. A 12–14. táblán erősen erotikus, többféle olvasatot indukáló mitológiai szöveg olvasható istenekről-istennőkről, Vénusz-dombról, hasad ék/é/ről, him/n/usokról; Igigi, Ea, Istár, Aphrodité, Samas stb. vonulnak el szemünk előtt, akik közé Melinda és Gertrúd királyné is elvegyül. Utalást találunk az elpusztult kánaáni városokra, Sodoma és Gomorára, melyek vesztét erkölcsi romlásuk okozta. A költő erotikus szimbólumokkal érzékelteti Asszur bani pál birodalmának feltartóztatathatatlanságát s végső összeomlását. És a miénkkel mi lesz? „CSAK SÍRHATUNK A KÁRPÁTOK ALATT: hal/ál/lal áldozunk a hazának. JÓ ILLATÚ FÜSTÖLŐ hely/ett FÁK LYA LÁNC”. Az erotikus képzetekkel telített szövegnek Bujdosónál többnyire áttételes funkciója van – amint azt a Nagy Pálnak adott interjúban mondja: „az erotizmus ezekben a képekben nem más, mint nyelvi paradigma. /.../ Lehetőséget ad arra, hogy bizonyos dolgokról könnyebben tudjak beszélni, s az olvasó is könnyebben tudja ezeket a saját asszociáció-köreibe bevonni, s jobban tudja társadalmi képzetekkel társítani” (M.M. 98. sz.). A Sumer Birodalom bukásában oly végzetes szerepet játszó romlás és árulás okozzák a mi Végzetünket is – utal rá a költő. A 15–16. táblán a repedezett-összeillesztett részekből álló korongok finom rajzolata mellett és körül – mint háttér – ugyancsak a fenti képzetelemek szóródnak szét a legkülönbözőbb variációkban: „HÁROMHALOM gnómmá változott PUSZTASZER szörnyszülőtt Vénuszdomb – a TEJJEL-MÉZZEL FOLYÓ FÖLDÖN hiány c/z/ikk SZEZÁM itala”. Itt újra felbukkan Melinda és Gertrúd neve, mint a romlás kezdetének jele; azóta a szavakkal való kábítás-manipuláció KORPUSZTULÁRIS hullámai öntötték el a /K/ÁRPÁDOK alatt a teret. A ciklust lezáró, tetraéder-alakzatot formázó 17. agyagtáblán már többnyire csak ironikus jelek láthatók. Olyan az egész, mint egy 4 irányba (a 4 égtáj felé) kifeszített háló – alig-néhány kivethető szóval (könyöklés, elkalandozások, pénz, ostor, praktikák stb.) – mint az általános romlás és bomlás okai. „Ezzé lett magyar hazátok” – jutnak eszünkbe Vörösmarty szavai. S vajon mit érlel a Jövő?

A *Babiloniaca* záródarabjain montázsszerűen egymásra vetítődnek – egy krétai vázára

és egy agyagkorongra írva – az „IGIGI két dombja” kezdetű 13. agyagtábla szövegvariánsai. Az „égő csipkebokorban” kiégetett agyagtáblán a TEREMTÉS-mítosz elemei olvashatók – de az erotikus képek itt a SZÓ-TEREMTÉS-re, a Költészet világ-megtermékenyítő aktusára vonatkoztathatók. EROS KOSMOKRÁTOR – a világot átjáró Szellem-erő – minden megújulás forrása.

Kelemen Erzsébet kitűnő elemzésében arra hívja fel a figyelmünket, hogy az ókori motívumokkal, rajzokkal díszített agyagtáblák sumer-akkád szövegrészeibe be-beszűrődnek az alkotó saját (egy-egy szám 1. személyű) narratívái. „Az agyagtábla rekonstrukciója során ugyanis a szerző aktualizálja a szöveget. /.../ A nyelvi elemek az olvasatok variációit teremtik meg. /.../ Az olvasó – az alkotói folyamat részeként – a táblatöredékek ismételt szétszedésével, összeillesztésével újabb és újabb értelmezési horizontokat teremt a befogadás során” (K.E.: *Poétikai leletek Mezopotámiából – Ékirásos agyagtáblák*; in: *Görbülő fény* – a 70-éves Bujdosó Alpár köszöntése; M.M. K. 2005, 92–109. p.).

Az agyagtáblák tehát rólunk /is/ szólnak. A *nyitott mű* szellemében sokféle olvasati lehetőséget kínálnak. Ki-ki a maga világképe, élménytapszalatai alapján rekonstruálhatja a beljük kódolt szövegvalóságot. Ha kellő ismeret- és műveltséganyagunk van a világ- és a nemzeti történelem, valamint közelmúltunk történetének feldolgozásához – egy egészen új történelem- és létszemlélet tárul fel előttünk. A képek, ábrák, különféle szövegelemek mint villanófény világítják meg a kapcsolódási pontokat: a szó és a kép együttese az emberi létezés ismétlődő struktúráit, a jelenségek végtelen folyamának egymással való összefüggéseit képezi le.. A mítoszok az őstudást őrzik, nélkülük ismereteink-tapasztalataink üresek, hiábavalók, feldolgozhatatlanok. Semmit nem értünk saját korunkból /sem/, ha nem ismerjük fel a régmúlt és a jelen háttérében működő „örök emberi” toposzokat.

A *Plakát/b/irodalom* ciklusba a nagyméretű, falra akasztható vizuális képek fotói kerülnek. Maga a ciklusnév visszautal az olasz futurizmus „plakátköltészeti” műveire s Kassák *Hirdetőoszlop*ának és korai plakátterveinek figyelemfelhívó harsányságára. A szerző távolságtartó ironiával idézi meg ezt a „hős-korszakot”, s kesernyés őszinteséggel néz szembe a századelő heroizmusával: mi lett belőle a századvége? A ciklus élére helyezett (többször visszatérő) labdaszerű „kultkerék” a forgandó szerencse jelképe /is/: „tettünk-e eleget?” – „vettünk-e meleget?” – merítettünk-e erőt és bátorságot a korai avantgárd életlendületéből? Nemigen! Mint „tollpihe”, tovaszálltak egykori álmaink. Majd két óriáslabdaszerű kompozíció következik: a *Bolygó* – amely színről-fonákjáról látható. Mindkét oldalán félkör- illetve sugáralakban, csigavonalban elhelyezkedő, különböző méretű és formájú letraset-betűkből álló, szétszórt szavak-szintagmák szelik át meg át, szinte gravitációs teret alkotva körötte. A különféle geometriai, asztrofizikai

képzetek, halandzsaszövegek kozmikus összefüggésekre utalnak, mintha egy szétrobbant szövegbolygó szertehulló darabjaiból egy gömbalakzat mint játéklabda állna össze. A szövegrendezéssel szinte kirajzolódik az északi / déli pólus félgömbszerű kanyarulata. A kuszan összevegyített játékos szófutamokból, egymásba kapaszkodó szófonatokból, a kis- és nagybetűk hullámjátékából érdekes és többértelmű szövegvariációk alakíthatók ki (pl. „elmosó DOTt folt-súly PONT jaira MAG *ken der mag* szakál-la volt *s kender-bég* béget, avagy: /f/elmo sódó folt hullál/l/mú sűrűsödések KÉP telen el képze lése a befelé *türe/l/m/etlen/kedő* kifelé *kor látlan* széleken”). A kompozíciók tehát: /labda/játék a szavakkal / a látvánnyal, magával a nyelvvel. Az ide-oda kanyargó, hullámmozgású szövegdarabkák a bolygó forgását, a labda pattogását imitálják.

A ciklus súlyponti magvát a korábbról már ismert tudómunka három változata alkotja (*Skarabeus*, *Fatamorgana*, *Fényszóró*). Az 1–2. képre a szerző letrasettel montíroz különféle rovarokat – legyeket – szarvasbogarat – cserebogarat és „tetemfaló szent skarabeust”, amelyek ide-oda mászkálnak a „vérfertő iszapos nádasában”: fálják-pusztítják a beteg tüdőt. A költő „barlangba zárt önéletrajza” ez a két kép, amint erről a szöveg árulkodik: a sok cigaretta roncsolta szét tüdejét („mellre szívott füstbe ment terv”). A bordaívek mentén kirajzolódó morbid szövegrészek nemcsak a szerző, hanem hazája sors-defektjére is utalnak: „Minden bordád vitézkötés / kacagám a világ is /.../ FUTÓ-BOLONDOK vagyunk / *acél*balövés népe, *vívól*/vol/dások lóvátett úszómesterek: tusa-kodók”. Talán van „még egy dobásunk” – hátha rendbehozhatók még dolgaink. „Jobb ma egy tűzok, mint holnap egy tűsz”. Az ironikus szövegből kirajzolódik egy kifeszített íj a tüdő felé irányított nyílvezzővel; alatta nagybetűkkel: „Ez is SKARABEUS”. Vagyis: halál-jelkép. Mint Dzsingisz Kán aranyhordája egykoron, úgy söprik el „beteg” nemzetünket (még a 70/80-as években vagyunk!) a jelenkori ázsiai „gerinc alatt puhított hús hordái: az aranyhordalék”. A 2. képen is legyek-bogarak mászkálnak a gerincoszlop körül; itt német nyelvű a kísérőszöveg („Scheinwörter reifen in vergeben / scheintreifen streiten im luftleeren raum – fényszavak hiába érlelődnek / a fénysávok légüres térben vitáznak). Minden hiábavaló. FATUMORGANA – azaz Délibáb minden álmunk. Nincs mibe kapaszkodnunk.

A 3. képen mégis a nyakcsigolyából felsugárzó – szöveggel (azaz gondolatokkal) teli – fénynyalábot látjuk, amely bevilágítja a tudatmezőt. A Fényszóró (Scheinwerfer) végigpásztazza a múlt ösvényeit. „Szórt fényben” – „szófényben” tündököl a „sziklába fakuló FORRÁS: a FORRADALOM”. Odahaza „berakott világban kirakatper” – „rab bon-tott elmével”, „dárdára tűzött fej”. „Sírától kiszikkadt szemek” – a gyermek akasztott apját gyászolja, anya a fiát; „búvárharangzúgás” kíséri a „vízbefojtott lélekvesztő” útját. A menekülők „szorongva hátra vetett Battyú”-ban cipelik emlékeiket. A költő mint tanúságtevő örökíti meg a történeteket („idézőjelbe idézem az országútját”). Szorongásait,

a korban szinte mindenkiben ott bujkáló félelmet könnyebben ki tudja mondani verbvizuális alkotásaiba transzponálva, mint hagyományosan elbeszélve. „Csak úgy tudok megválni, megszabadulni a nem szövegi, hanem életrajzi valóságtól, hogy betokolom, kavernába zárom – mondja Bujdosó a Nagy Pálnak adott (idézett) interjújában. – További élete a szövegvilágban zajlik. Amikor az önéletrajzi valóság már a szövegi valóságban van, a kaverna felnyílik és kiszabadul a valóságtartalom, amit egyszer oda beprézeltek” (M.M. 1996/98).

A kötetben a tudőmunkákat egy több részből álló vizuális szövegkompozíció követi, amelyben a szerző most már a távolabbi magyar történelmet is végigpásztázza, keresve az okokat: hol s mivel rontottuk el? Berzsenyi igazát látja igazolódni („Romlásnak indult hajdan erős magyar”); s a gyökereit e romlásnak-omlásnak Mohácsnál keresi. Két hatalmas, többoldalas fekete-fehér táblakép (ANFANG der FLUCHT von MOHACS, avagy: Dampiere; valamint Annekdata IRREVERZIBILIA ZENEON – THANAT-EON) közé ékelve egy hosszadalmas szöveg (SIG ILLUM PAG ISZEK ET OPPI DI MÁG(O.CS.).

A táblaképek alaphangoltságát a fekete szín határozza meg – több évszázados balsorsunkra utalva. Az egymástól elkülönített, rombusz-romboid vagy más geometriai ábraszzerű vékony fehér keretekbe zárt szövegegységek magyar és német nyelven mesélnek az ősi „szekértáborok” (de ungarisch Wagonburg) egymással való pusztító hadakozásáról. Minden vereségünk oka már az ősidőkben is a belviszály volt. Az apró képeken letrasettel készült emberek-embercsoportok, állatfigurák különböző alakzatokban; mintha folyton jönnének-mennének, összefutnának-különválnának. „Távolról vala honnan a messziségből emberek indulnak el felém a közelgő alakok elem érkeznek – így a szöveg. – Szemük folyik szájukból a vér patakszik – pusztaszer”. A szekértáborok már a honfoglalás idején, a portyázásokkal-versengésekkel egymásnak feszültek (HUJ-huj-haj-huja-heje-IHAJ!”), s a viszály szelleme nyilazó korszakunktól egészen jelenkori belharcainkig kíséri népünket. A szerző itt a történelmi emlékezet elfeledett, tudat alá szorított képeit hívja elő, enyhe iróniával. VÉGVÁRAINAK, FUTAK – ESZTERGOM – KÁLLÓ vára védtek ugyan egy darabig minket, de Mohácsnál a török/német kettős szorítójában végleg elvesztettük függetlenségünket.

A szövegegységek variálása, különféle konstellációkban ide-odahelyeztetése, a szófonatok, változtatgatott szóhatárok, áthallások, szétesett szintagmák, szótöredékek stb. valamint a különböző betűtípusok, grafikai jelek (ékek- nyilak – kérdő-és felkiáltó jelek, apró emberi figurák különböző pózokban) mintegy vizuálisan is megjelenítik azt a zűrzavart, amely az egység megbomlásának, új kapcsolódások, szövetségek keresésének-kiépítésének következménye lett. A kompozíció bal térfelét a németiséggel szembeállító T HÖKÖLI neve uralja („a föld népe megin dúlt, sír vas jagat / MENNE kül / .../ segíts

ég et All Ahtól vár”); de az áruló Dampiere /Dampi, a magyar sereg zsoldosa/ az ellenfélnek dolgozik („EH! Rennspiegel des HA/B/USES ÖS TERRE ICH”). A jobb térfélen a Habsburgokkal közös történelmünk elevenedik meg: a hatalom és gazdagság ezen az oldalon van; Dampiere és a FUGGERek döntenek a jövőnkéről. A FEGYVERTÁRSAK-ból VER ARSCH-ak lesznek, amiből végül GYVERŠTSA lett. Mitől magasabbrendű a KULT URA? A VHA-sasoktól. (a SAS köztudottan a németiség hatalmi szimbóluma!). De ha az osztrákok fegyveresei /vasasok/ túlsúlyra jutnak: „minden cél értelmét veszti”.

A SIG ILLUM PAG ISZÉK ET OPPI DI MÁG(O.CS.) c. szövegétét (M.M. 1977/52) Dampiere konstantinápolyi útjáról, a Thököly-féle szabadságharc elárulásáról szól, magyar-német, itt-ott latin nyelven, ómagyar nyelvi betétekkel tarkítva. Az akkor felszakadt sebek azóta sem gyógyulnak: az örök szembenállás a különböző táborok között végzetesen széttagolja az országot. „Ami pedig az egészből tanulság, az benne foglaltatik a magyarországi helyzetről szóló névtelen jelentés ellenchúsában, a porta tervei szerint. Aki hallja, adja át!” Árulók, besúgók, kémek mindig voltak és lesznek – ők azok, akik az ellenségeskedés mérgező magjait újra és újra elhintik köztünk. A török „többségi” uralom (értsd: orosz túlerő) az írás jelenében ugyancsak árulás/ok/ révén maradhatott fenn évtizedeken át.

Az ANNEKDATA IRREVERZIBILIA ZENEON mintegy folytatja és lezárja a múlttal való szembenézést, átlépve az írás jelenidejébe (M.M. 1978/54-55. sz.) Amint azt a többször felbukkanó 2013-as szám jelzi: a szerző pillantást vet a nem túl távoli jövőbe is. „30 évig minden örökké él / és az után?” (A 80-as évektől számított 30 év éppen a mi jelenidőnk!) Ami évszázadokon át jellemző volt ránk – hogyan is változna meg ennyi idő alatt? „Krisztus után i. u. 32-ben vajon mi változott?” A „ketrecek” ezen a táblaképen is megmaradnak, de most a letrasettel készült emberi figurák uralják a teret, kiknek számuk van csupán, s modern rabszolgaként teszik a dolgukat.. A SZÖVEG – kiszorulva a keretekből – a periférián ironikus szójátékká, magán- és magányos mássalhangzók sorozatává változik: a kommunikáció ellehetetlenülésére utal a sok, szanaszét szórt C betű is. „Fehér álmainkban él Thalassa” – de egyéni sorsunk a végesség, a lehatároltság. A Sörétség burkát nem tudjuk felszakítani – ezért Thalassa (a végtelen Tenger) helyett Thanatosz (a Halál Birodalma) vár reánk.

A következő duplaoldalas kompozíción Thanateon alvilági fogolytelepét látjuk, ahol a ketrecek körül elmosódó arcú, hullafoltos figurák fújják a Végítélet harsonáját, s az apró, megnyomorított emberkéik szabályos sorokban menetelnek a Halál Birodalma felé. A mezőnyt itt is a 2013-as szám és a C betű uralja; s a „repülő nyíl titkára” német és magyar nyelvű szövegek utalnak. A kép négy sarokpontján elhelyezett szavak (fent: Thanateon, lent: Nyxon – Styx) egyértelműen az Alvilágot jelzik. Hatalmas, szarkofágszerű ketrecekben indulásra kész rabszolgamenet. „Senki ne tartson meg semmit”;

aki mégis ezt tenné: „vezekeljen vére verésekkel” (ugyanez németül is). Anélkül, hogy aktualizálnánk a képet, itt nyugodtan gondolhatunk a XX. század gyilkos vérengzéseire, a sárgacsillagosok halálmenetére – vagy a „malenkij robot”-ra, a Gulág fogolytáboraiba hurcoltak végtelen menetére is. A szerző szerint a XX. század mindennapi élettere maga is olyan, mint egy koncentrációs tábor: a zárt polgári lét, a szellemi beszűkültség, a folyamatos kontroll, a lehallgatásoktól való félelem bénulttá, beteggé tette az átlagembert is. Ezt jelképezik az alsó, földalatti ketrecekbe zárt áttetsző emberi testek: élőhalottak vagy hullák (vö.: Nagy Pál-interjú, M.M. 98. sz.).

A kompozíciót egy fekete-fehér tabella zárja, amely az olvasót az ellentmondások világában próbálja eligazítani: mindennek megvan a maga ellenpontja – „hullafolt /van/ a napfolton” is. Épp ezért tépi le Bujdosó a hazugságfátylat a valóság arcáról: a költészetnek – szerinte – az élet disszonanciáját kell felmutatnia, s nem szabad illúzióvilággal elkábítania a labirintusban /az élet-ketrecken/ vergődő embert.

A *Plakátbirodalom* ciklusba kerülnek a már vizsgált fontosabb szövegtárgyak is – kitevítve, mint vizuális képek, valamint a performanszok egy részének képszovegei (*PI, Négy etűd, Korlátmeghazudtoló gyakorlatok, Vendéglövegek, Álomfejtés*).

A ciklust a *Heldenplatz* című, német nyelvű, fekete-fehér kompozíció zárja, amelyen szinte megelevenednek a szerző gyötrő rémálmai; s a nappali tudat fényében szembenéz velük, átvilágítja őket, hogy megszabaduljon a rémektől. Egyúttal ítéletet is mond egy szörnyűséges korról, amelyben felnőtt, s amelynek borzalmait mindmáig nem dolgozta fel az emberiség. A Hősök Tere: szimbólum (nem csak a budapesti vagy a bécsi, hanem a berlini óriás-tér is, a Brandenburgi Kapunál); a 38-as szám a német világhódító tervek, a II. világháború kezdetére, a zsidótörvényre utal. A teret „ein gewisser zwerg”, azaz egy bizonyos törpe uralja, aki békaperspektívából szemlélte s irányítani akarta a történelmet (nevét felesleges lenne leírni, hisz mindenki tudja, kiről van szó). A téren különböző alakok, öregek és fiatalok jönnek-mennek, gyerekek játszanak – verekednek – labdáznak – ugrálnak, vidáman spriccelnek a szökőkutak („freudig sprenkeln lavabrunnen – brunnen auf dem heldenplatz”). Mindenki ünnepel – holott nincs mit ünnepelni („es war kaum ein sieg mund zu jubeln”!): a törpe („ein frosch aus zwergperspektive”) világlátomra tör. A szentek /avagy a mohók/ szövetsége („bündnis der /h/eiligen”) zsákmányra éheznek – törpék és vörösök együtt harsogják: „besser heute, denn dann dein ist das reich und die reiche beute” (jobb ma, mert így tied a birodalom és a gazdag zsákmány). A törpe árnya a szürkületben óriásira nő: most a tartalékerők koncentrációja következik. Az újkori kereszteslovagok („kinnhaken-kreutz-zügler”) horogkeresztrel / horogütéssel akarják legyőzni ellenfeleiket. Aztán az egész Hősök Terére ráborul a sötétség: az éjszaka diadalt ül a nappal, a világosság fölött.

A szerző maró gúnnyal, szarkazmussal szól e katasztrofális világtörténelmi fordulatról,

a gyilkos erők térhódításáról (nemcsak a szövegben említődik a horogkereszt, hanem a jobb felső térfélen a szövegsorok is keresztszerűen épülnek egymásba, s az alsó sarokban ki is rajzolódik félig-meddig egy horogkereszt-alakzat). De ez még nem győzelem! A törpe mint felfújt vízigomba eső után, magasba szökken – csakogy tudhatjuk: „magasnyomás” alatt rögtön szét is pukkan. Ez a Hatalomra törő Akarat törvényszerű sorsa.

Az Irreverzibilia Zeneon két utolsó fejezetébe (*Közös mű, Performance*) a már korábban vizsgált alkotások (*Worte, Bormes, Víz alatti tekercs*), valamint a performansz-dokumentációk (*Műtét – Álomtöredék – Variációk vezetékes rádióra – Betömték*) kerülnek. Alapjuk itt természetesen maga a vizuális mű. A képversek mentén (külön oszlopba szedve) adott esetben olvasható maga az elhangzott szöveg is. A *Műtétről, Álomtöredékről* már volt szó; az utóbbinak egy különös változata a *Betömték*. A *Variációk vezetékes rádióra* pedig a *Scheinwerfer / Fényszórók* érdekes variánsa.

Sz. Molnár Szilvia idézett monográfiájában rendkívül alaposan és sokoldalúan elemzi a *Scheinwerfert* (92–103. p.); erről itt csak annyit: a szerző a német nyelvű változatot mutatta be először Bécsben, majd ezt magyarra átdolgozva a hadersdorfi találkozón (1984); végül egy francia-német változatot is előadott az 1985-ös Poliphonix Fesztiválon. A bemutatókon videófelvétel készült, a hanganyagot magnón rögzítette; a vizuális szövegeket, képeket (amelyek alapja a tudómunka, de más képszövegeket is – mint pl. a Heldenplatz részleteit) belekomponált a műbe; írásvetítőn mozgatta őket – így rendkívül dinamikus összhatast tudott kelteni. Két magnóval, két hangszalaggal dolgozott egyszerre – ami a befogadónak olyan komplex hang-látvány- és gondolati élményt nyújtott, amelynek felfogásához, értelmezéséhez minden érzékszervét egyszerre kellett mozgósítania. Az összhatast (Gesamtkunst) volt a döntő, nem az egyes részletek, mozzanatok jelentése.

Az 1984-ben bemutatott *Fényszórók* című performansz vizuális szöveg- és hangzó-anyaga mintegy továbbépítve – átváltozva, számtalan új konnotációval és háttér-mozaikkal gazdagítva *Variációk vezetékes rádióra* címen kap helyet a kötetben. A cím önmagában véve is a háborúra, még inkább 56-ra utal, hiszen akkor mindenki vezetékes rádióhallgató a külvilágból érkező híreket. A költő arca a kompozíció élén s az szöveg („Fel a kezekkel! Sursum corda!” – azaz: föl a szívvel!), valamint a TŰZ! szó hétszeri ismétlése, a menekülésre való utalás („vízbe fojt ott lélek vesztő lakatlan le lakatolt SZIG/V/ETEK”) s a vezényszó („SORAKOZÓóóó!”) szintén a hadiállapotot idézi. A szövegben fel-felbukkannak a hajdan légiveszélyt jelző szavak: „Achtung! Achtung! Krokodil gross! Kommen Spinaten! – Légi-veszély! Légiveszély! Győr! Komárom! Budapest! Figyelem!” Eközben ézengés, különféle zörejek, lövések hangja, repülőgépzúgás tölti be a teret mint „történelmi nagykanon”. A beszélő mondja a maga monológiát (a nyomtatott hanganyag-dokumentáció a képek mellett fut): „HÁLÓTERVBŐL születtünk – REND

A LELKE minden kinek – KI! KI! /.../ Nincs maradás! – kimaradás!” El innen, mielőbb! A különböző betűformák, grafikai jelek, a felső gerincoszlop csigolya-részletei (a „tűdömunkából”), a lábnyomok, bogarak, betűrácsok, egy fura, gúzsba kötött, múmiaszerű alak, antik oszlopok, valamint a szerteszét sugárzó szövegfoszlányok vizuálisan is felidéznek a fejvesztett menekülés, ide-odakapkodás képzeit. A „történelmi Batyu”, amit a beszélő ÉN – feje fölött halálos ítélettel! – magával cipel, nagyon nehéz („Itt élet nincs! – Ítélet – Vég/ír/rehajítani! Kegyelmi kérvény – érvénytelen!”). „Fényszórók pásztázzák a múlt időt /.../ Szórt fényben fényező / lánglelkű lángszóró!” „talpig / vasban hernyótalpon” tankok vonulása „lánc – lánc – eszterlánc – eszterlánci céna”. Életünk: „vesszőfutás Kháron ladikján”, „kopók csaholása, falkába verődött verőlegények kurjongatása / halógénjeink krómozott lánc”. Az iszonyatos zűrzavarban, fenyegetettségben végül is úgy dönt a beszélő: „*Lelések*. Lelépést fizetek. Belépőmet elvesztettem. Lepsény-nél még megvolt. /.../ Mögöttem: platánok – előtttem: talányok /.../ és az állítólagos jövő. S utánam a vízözön”. Búcsút int hát a múltnak: „Búcsúszentmárton – Zalaszentgrót – Szentgotthárd...” Fejest ugrik a folyóba – „adott pillanatban lebukom”. Megmenekült. „Csak a Szépre emlékezem...” – hangzik fel az ismert korabeli sláger. A *Vezetékes rádió* utolsó, elhaló szövegfoszlánya: „Fel a kezekkel! Sursum corda! Koksza humana! Szakadatlan kroma szonáta! Elhalló ének csillogó lánc! Itt van a házban! Nyugodjék békében! Hands up!” Lövés nem dörög. „Andante mod erato /.../ Inhaláló igeidő” A kompozíciót lezáró üres arcív talán a kízó gondolatoktól való megszabadulást, a „battyu” kiürülését jelképezi.

A kötetet az 1985-ös kalocsai Műhely-találkozón bemutatott *Betömték* performansz zárja, amelynek vizuális alapja ugyancsak a szerző koponya- és gerinc-röntgenképe. A rájuk montázsolt különféle szövegrétegek – az írásvetítőn mozgatva – egymást hol gyengítve, hol erősítve „úsznak”, különböző konstellációkat alkotnak. A koponya-kép mintha a Nap-gömböt imitálná, amelyen a napfoltok – az álomképek, gondolatfoszlányok – ide-oda vibrálnának-keringének: „fekete mezőn fehér foltok az időtlenség határán”. Ezeket a fehér foltokat (az emlékezet „lyukait”) éjszaka „betömik”- betöltik a tapasztalati valóság emlékfoszlányai. A beszélő tisztában van vele, hogy álmodik: a végtelen téridőben lebeg, „álmok rakódnak egymásra, mindegyik önálló egész, megváltoztathatatlan, álmok sora, álom-halom”. Átadja magát az álom sodrásának. A valóság képzetkörei összegubancolódnak, a reális élet elemei fejtetőre állnak, egy szürreális világ rémképei fonódnak össze a szépségélménnyel. A víz, a tenger, Thanatosz sötét világa elnyel minden Fényt; az álmodó alámerül a Sötétségbe, majd felébredvén, újra a Nap fénykörébe jut. Voltaképpen ez az álom „csele” – vélekedik a költő, aki valójában az álom természetét próbálja megragadni: „Az akasztófáról végignézheted saját akasztásodat, levételeket a kötélről, vagy talán éppen te segédkezel saját akasztásodnál”. Tudja /

rém/álmában is, hogy „az álmot folytatni nem lehet” – az ébrenlétben újra helyreáll a valóság logikája. Ezt vizuálisan is érzékelteti: a koponya feltisztul, „lassan eltűnnek a fekete foltok, és tiszta lappal kezdődik újra” minden.

Bujdosó Alpár *Vetített irodalom* című negyedik kötete már a Párizs–Bécs–Budapest-illetőségű M.M. Kiadó gondozásában, szövegelméleti eszmefuttatások kíséretében jelenik meg (1993). A szerző útmutatást kíván adni olvasóinak vetített performanszai, szövegtárgyai, számítógépen készített vizuális munkái értelmezéséhez (*Szövegek, melyekben a szerző elmondja mindazt, amit a vetített irodalomról tud*). Az élre *A vizuális költészet poétikai eszközeiről* Kalocsán tartott előadásának egy részlete kerül, melyben a linearitás megbontásának szemantikai jelentőségét emeli ki. A továbbiakban a mítoszok és a modern művészet viszonyáról elmélkedik az 1987-es hadersdorfi konferencián tartott *Interpollúció 1/1 – extrapollúció 1/2* című előadása alapján (M.M. 1988/73). Úgy véli: az interdiszciplináris művészi tevékenység lehetőséget nyújt az ezredvégi gondolkodásmódnak megfelelő összművészet (Gesamtkunstwerk) kialakítására, amely leginkább képes az Egészet, a Teljességet megközelíteni – ahogy Kassák egykoron a „szintetikus irodalmat” elképzelte.

A továbbiakban Bujdosó közlésterjesztő szerkesztőtársai elméleti írásait is a vizuális irodalom eszközlehetőségeit megsokszorozó elektronikus segédeszközökről (amelyek dematerializálják, virtuálissá teszik az alkotás folyamatát), a képnyelvről, a multimediális művészi formákról, az írásvetítőről, a vetített irodalomról, az irodalmi performanszról, diaporámáról stb. – valamint az elektronikus kultúra terjedésének gyakorlati ’hasznáról’ (Nagy Pál: *Képszövegek*; Papp Tibor: *Irodalmi performance és diapozitív*). Székely Ákos pedig *Vendégoldalt* készít „Bujdosó Alpár lakóterében”, kiemelve az írásvetítő különleges szerepét a vizuális performanszokban.

A kötet I–II. részében (*Kiegészítő megjegyzések a tilmuni világképhez; Újabb kiegészítések*) a szerző arról szól, hogy a mezopotámiai kő- és agyagtáblák, halotti maszkok, fejpántok stb. az örök változatlanyságot jelképezik; a szöveg viszont a XX. század 2. felének eseményeiből építkezik: közelmúltunk sebeit tépi fel. Így sajátos esztétikai feszültség teremthető a két pólus (múlt – jelen) között, s tudatunk e dinamikus erőterében vibrál. Maga a vizuális jel a szöveg hordozója – így a hordozó (a tárgy) is egyúttal vizuális jellé válik (*maszk*). Az ékírásos jelek különböző nyelveken (sumér – akkád – kutu – elámi stb.) való olvasata a jelentés poliszémikus kitágításához vezet.

Az I. fejezetben a szerző a korábbi kötet *Babiloniaca* ciklusának pszeudo-archeológiai leleteit építi tovább. A tilmuni újabb ásatások során előkerült /kvázi-/ mezopotámiai táblatöredékek „azonosíthatatlan lelőhelyére” hivatkozva azt állítja, hogy azok „valamely Tilmuntól délre elterülő lakótelepen” egy laikus magánszemély könyvtárában

(vagyis a sajátjában) található. Ő – az archeológus álarcában – csupán bemutatja, kommentálja a leleteket, a tilmuni világgépet rekonstruálva belőlük (a magyar történelem nyelvén). Tilmun a sumér mitológiában a holtak és a Boldogok szigete, egyfajta Éden (a valóságban is létező szigetállam a Perzsa Öbölben). „Hősi múltja” megidézése közben azonban a szerző a „tordai hasadékot”, „Áron vesszejét” emlegeti, s a Himnusz szövegfoszlányaiból építkezik („sátor-ország jókedvvel, bőséggel szolgáljon neked / védőkarral olajjal”). S hogy az utalás félreérthetetlen legyen: „Tilmun az Ország rakpartjának tárháza” – „városod az ország rakpartjának háza legyen” A sumer mítoszi elemek átváltoznak lassan a magyar történelem „vérzivataros századainak” eseménytörténetévé, amit a költő azzal az utalással is megerősít, hogy „mindhárom árucikk (jókedv – bőség – védőkar) egy hosszabb szöveg visszatérő alkotóelemei, s így feltehetően fontos szerepet játszottak Tilmun életében, gondolatvilágában. De míg a tilmuni írásbeliség az ország gazdasági viszonyainak rögzítésére szolgált, addig Bujdosó agyagtáblái közelmúltunk történéseinek (’56-nak) személyes feldolgozását kínálják.

A Sipariak városában a vízőzön előtt elásott *Bérósos töredék* az emberiség folyton ismétlődő jajkiáltásait őrzi (S.O.S.). A bűnös ember/iség/ újra és újra elköveti a legszörnyűbb vétket: a lázadást Isten Törvénye ellen – ezért mindig bűnhődés (vízőzönszerű pusztítás) vár rá. A tilmuniak főistene, Enki (a Föld és az édesvizek Ura) kosarába van elrejtve a Törvény, amit ő elérhetetlen magasságba emelt, így az a maga eredeti formájában az emberek számára megismerhetetlen. Ezért szegik meg újra és újra (ez az „eredendő bűn”). De lázadásuk a Magasabb Titkok megértésének vágyából fakad – emberi értelemben tehát mégsem bűn: ez a lázadás különös paradoxona (a szerző értelmezésében, aki maga is egész életében a lázadók közé tartozott). Enlil, a költő rejtett alakmása, az erkölcsi törvényt fontosabbnak tartja az „isteni Parancsoknak” való engedelmeskedésnél; ezért társaival együtt szembeszegül a Hatalommal – Tilmunból menekülniük kell. Enlilt (a Szél urát) és Ninlilt (a Tarka Kalász Istennőjét) elűzik UR-ból, az Örök Városból, s ők társaikkal együtt „KI KELETRŐL KI NYUGATRA” futnak – hátra se nézve, nehogy sóbálvánnyá váljanak, mint Lót felesége egykoron. Az „istenek tanácsa” (élén a Sorsokat meghatározó főistennel) az Alvilágba számúzi őket. „FELFÜGGESZTETT ÍTÉLETÜNKET kutatóárok rejti – függő helyzetben földönfutók lettünk. HOLT PONTY”. Helyzetüket elviselni csakis öniróniával lehet: „NE VEDD KOMOLYAN magad, mindenedek FORR (-ása avagy a FORRADALOM)”. Mindez persze ÁKOM-BÁKOM-írással, mintha valódi hieroglifák lennének.

A szövegolvasást megkönnyítik az előre-hátra-utalások, tipográfiai kiemelések (félkövér – kövér betűformák, a kis- és nagybetűk váltogatása stb.). A humorral palástolt fájdalom át-átüt a szinte személytelenné absztrahált szövegen; hiszen Bujdosót valóságosan is halálra ítélték ’56 után, jelképesen ki is végezték – s az ítéletet csak a 90-es évek

végén törölték. Egy tömzsi, fej nélküli figura utal erre az egyik hatalmas sztélén, amelyre az van vésve: „a felfüggesztett ítéletet végrehajtottuk / feje helyére írott parancsot tettünk / fejét befalaztuk”. A fej nélküli törzs körül ormótlan betűkkel: „hányat hánytatok mészgödörbe hogy álljon a Zikkurat?” A mózesi kőtáblákhoz hasonló alakzat egyik felén Archimédesz törvénye („Minden vízbe mártott test...”)átformálva: „Minden általad bemártott – érték (nekünk)”. A másik táblán Galilei-utalás: „Adjatok SZILÁRD PONTOKAT – kimozdulunk odúinkból”. Egyik agyagtáblán személyes üzenete: „a költőnek a szó nehéz volt nem tudta megemelni / ezért Kulaba ura agyagot markolt kezébe, fület formált neki /.../ megemelte, fölmutatta”. „Ez előtt látható szó nem létezett, / s most, ó ragyogó Utu, bizony láthatóvá vált”.

Bujdosó Alpár az agyagtáblákon részben a Gilgames-, részint pedig az ótestamentumi vízözön-történetre utal – mint az emberiség-történet eddigi legnagyobb katasztrófájára, amely több nemzetet kitörölt a históriából. A „42 000-éves gátfutás” utolsó 2000 éve: „összeesés előtti pillanat: egybeesik Múlt és Jövő”. Ez az új, a *modern-kori* vízözön (az agresszív ösztön-kiáradás mindent elsöprő tengerárja) még borzalmasabb lesz, mint a bibliai: el fogja sodorni Európát. Itt az ideje tehát, hogy „jelet hagyjunk” magunk után – ez a legtöbb, amit tehetünk. A Bérósis-töredék kőtáblái arra figyelmeztetnek – írja a szerző – „hogy az ember a fontos dolgait bízza mindig a földre – elásott agyagtáblák vagy kvarckristály-memóriák formájában”.

A költő az ókori mítoszi világkép elemeiből alakítja ki a mi sátáni korunk mítoszáit. Az „isteni” Törvény (azaz a Hatalom) mindenkor bűnösnek találja azokat, akik vétenek a status quo ellen. Enlil vereségéből, sorsából azt a következtetést vonja le a beszélő: „Veszteni nem érdemes”. Enlil és Ninlil történetét a tilmuni irodalom szerint egy sír-emlék és egy szép amulett őrzi. S egy viszonylag díszes, hatalmas tábla tudósít a „vesemedencébe” (vagyis a Kárpátmedencébe) zárt népek tragikus Végzetéről. Sorsunk az egyiptomi rabságban élő zsidósággal rokon: „a FÁRA Ó FÁRA HÚZATTA választott népe újszülötteit – KI KI V ÁLASZTOTT: erre vagy arra menjen: KI ITT – KI OTT”. Aki maradt: sóbálvánnyá változott.

Néhány üreges agyaggömbre is ráakadtak: ezek emberi fejeket tartalmaztak. Találtak néhány maszkot is: „papok használhatták papoknak, s nem a népnek szóló ceremóniákon”. Az egyiket be is mutatja, intelemül és élet-tanulásgul: „a Föld szilárd pont: / buk-fencet vethetsz, állhatsz álarcban, / ülhetsz anélkül hogy leültetnének: / de futni nem érdemes: csak földönfutó lehetsz”. Felfoghatjuk ezt az üzenetet úgy is, mint az ’56-os menekültek sorstanulását: két (vagy több) hazában élve sem találtak végül otthonra. (Az első halotti maszkok a *Bécsi Napló* 1993/májusi-júniusi számaiban jelentek meg).

A II. fejezetben prezentált anyag a tilmuni társadalom magas fokú kultúrájáról tanúskodik. A szerző mintegy kiegészítő megjegyzéseket fűz a „talált” halotti maszkokhoz,

amelyek az élet / halál kapuján való átlépés pillanatát örökítik meg. „A még ki nem hűlt arcra mintázták az agyagot – magyarázza. – Az így létrehozott megmerevedett agyagarc ugyanakkor a végtelen személyiség és az élet epigrammába sűrítése is: a még képlékeny anyagba nyomott ékírást szöveg tömör fogalmazásával”. A *Királylistáknak* pedig rendkívüli kultúrtörténeti értéke van – hangsúlyozza; hiszen „az özönvíz előtti és az azutáni / sumér/ királyok nevét sorolja fel uralkodási adataikkal”. A legérdekesebb és talán legtöbb információt hordozó darabjuk a *határhelyzetet*: magát az özönvizet megörökítő oszlop, amelynek mind a négy oldalán áldással kezdődik a szöveg, nyomban elárulva, miféle modernkori vízőzónáról van szó (19+Gáspár+Menyhért+Boldizsár+56). Maga a szöveg a TŰZPARANCSot ismétli, különböző látószögekből: „A VÁROS kapujára szegezett tűzparancsot csak az láthatja, aki elhagyja a várost örökre” – no és az, aki kiszegelte, meg aki végrehajtja. Az viszont, aki hű maradt a városhoz és bent rekedt, nem láthatta soha: „LENYÚZTÁK AZ ARCÁT ÖRÖKRE”. Minden idők minden lázadója ellen irányul a TŰZPARANCSOLAT: „Megtizedelni! Félrevern! Felnégyelni!” „Piros az ég Rákos mezején! Válaszra vár a Duna jegén a gyüle *vész* had! Híd *verő* re *legényeid* re”.

Werbőczy Tripartituma óta nyilvánvaló: „az Egy és Oszthatatlan Igazság” legalább háromféleképpen értelmezhető: a Hatalom, az Alattvaló és a kívülálló nézőpontjából. Az ő elhíresült Törvénykönyve szellemében fojtottak vérbe azóta (de már előtte is!) minden lázadást! Nem véletlenül olvashatók tehát halotti maszkján a következő évszámok: 1008 – 1457 – 1848 – 1920 – 1944 – 1957, melyek a véres megtorlásokra utalnak: az áldozatok emlékét őrzik. Bujdosó ÁKOM-BÁKOM írással a mindenkor „rendfenntartó alakulatok” könyörtelenségét örökíti meg a halotti maszkokon. Az egyik írónakén pl. ez olvasható: „E városból nincs KIÚT”. A kitágult téridőben megelevenednek és szemünk előtt kavarnak a „tilmuni” történelem véres eseményei: Dózsa tüzes trónja, a vörös és a fehér terror áldozatai, a Duna jegén megtizedeltek, a Don-kanyarnál elesettek, az '56-ban kivégzettek. – mártírjaink „jeltelen sírokban”, „karddal vagy golyóval” átverten, „rabláncban egy börtön homályában” hevernek. A Király koponyatartóját pedig fohász díszíti az özönvíz utáni korból, a megbékélésről: feledve minden baj-bánat, „ólmot öntöttél fülembé // dalolunk hát jó kedvvel, bőséggel”. S valóban, Gilgames királyságának kezdetén bekövetkezett a megbékélés – „káldeusok, akkádok, elámi és más pogányok /.../ szabadon éltek, mint a vadállatok”. „A tüzes trónörökösök elszenesedett arcának lenyomatát pedig elnyelte a föld” – amelyben koporsó nélkül, arccal lefelé fordítva elvermelték őket.

A tilmuni városkapu falából aláhullott vakolatföredékek fejlett graffiti-kultúráról árulkodnak. A távozók üzenetet hagytak maguk után: „Lábon hordta ki nyomorfékelyét nyom/or/szág; s az elűzötteknek immár bottal ütheti nyomát”. A nyomolvasók számára, „kik lábra kelt nyomok után kutatnak”, ott a figyelmeztetés egy mázas téglán,

ami a felvonulási kapuból megmaradt: „ki megtérsz, ne csodálkozz, ha zárva e kapu: bebocsátás csak a Vaskapu felől”. S végül egy mozaikszerű kirakós játék: „e tájon nem lehet fejedelem ki a nyugvó napba indul az ÓPERENCIÁN túlra s visszatér” – hiszen már megfertőzte őt a Nyugat. Az eltávozottak számára tehát még a 80-as években is az a kérdés: „SZABAD-e DÉVÉNYNÉL a kapu?” – betörhetnek-e „új idők új dalaival?”

„Az ásatások során előkerült anyagot Bagdadban, az Iraki Múzeumban őrzik. Az itt bemutatott néhány darab a teljes anyag kis része” – zárja fejtegetéseit a szerző. S ez igaz is: az ásatásokon talált *eredeti* leletek valóban Bagdadban láthatók. A Bujdosó Alpár által készített gazdag archeológiai anyag (kőtáblák, maszkok s egyéb szövegtárgyak) viszont részben a budapesti PIM-ben, részben Bécsben „rejtőznek”; de mint kiállítási tárgyak, gyakran szerepeltek/szerepelnek itthon s külföldön egyaránt. Alkotójuk rendkívüli költői leleményességéről, kreatív fantáziájáról tanúskodnak: a mítoszi múlt és a jelen metaforikus egybekapcsolásával megvilágítják az *örök emberi* alaphelyzeteket.

Bohár András művészetfilozófus azt tartja a legfontosabbnak Bujdosó összművészeti törekvései, mezopotámiai leletei vonatkozásában, hogy „a széles értelemben vett antropológiai-művészeti dimenziók kimeríthetetlen bázisát térképezi fel /.../ impulzív aspektusaival mindnyájunkat az eredendő sorskérdések továbbgondolására, ennek elkerülhetetlenségére figyelmeztet. /.../ A sajátos emberi magatartásformáktól a tragikus sorseseményekig ívelnek az érthető és érthetetlen emberi megnyilatkozások, amelyek így már nem álarcként, hanem tényleges cselekedetet reprezentáló szimbólumként tűnnek fel” (Bohár: *Az irodalmi köz-vetítés és a filozófiai reflexiók* – Bujdosó A.; in: *Aktuális avantgárd*: M.M. Ráció K. 2002; 195/196. p.).

A Gilgames-töredékek mellett néhány igen érdekes szövegművészeti munkát is találunk a kötetben. Ezek többsége vizuális performansz, amelyet a szerző hangszalagon futó szöveganyaggal kísér. E részekbe is beékelődik néhány utalás a könyvet bevezető elméleti tanulmány/ok/ra, amelyek megkönnyítik az olvasó számára az értelmező munkát.

A NAPÓRÁK kompozícióhoz (amelyet a költő performanszként mutatott be 1989-ben a szombathelyi találkozón) társított szöveg mintegy kiegészíti-magyarázza, továbbvariálja a tilmuni „özönvíz” utáni történeteket. Az óraalakú képen (amelynek fekete kör a középpontja és mutatói is vannak, tehát nem napóra-alakzat!) a középpontból szövegsugarak áradnak szét minden irányba; ezen is és a további képrészleteken is különböző figurák (női alakok, őslények, dinoszaurusz, múmia, béka, kentaurok stb.) láthatók (tehát a korábbi kötetre is visszautaló szimbólumok). A szöveg maga /ön/ironikus emlékképekből, szójátékokból, többértelmű, pajzán szavakból, képzetbokrokból, dalfoslányokból, gyermekes mese-motívumokból szövődik össze. A költő mintegy játszik a tipográfiai eszközökkel is: a vastag betűkkel szedett „napsugarak” mint kerékküllők kö-

zött normál szövegbe tételek bujkálnak. Azonban a játékos felszín mögött is érzékelhetők a tragikus gondolati rétegek! „Órákban mérjük éveinket: / napórákban: / napra kívánczunk / mandragórák tövébe / HEJ, TE BUNKÓCSKA TE DRÁGA /.../ SEGÍTS MOST!” A Napfény segíti a tisztánlátást: „Világosnál érdemes a távolba nézni, tisztán tájon, mert akkor szép a kilátás – szép kilátás!” (A mi számunkra Világos köztudottan az 1849-es fegyverletételt jelenti: lássuk hát végre tisztán kilátásainkat!). „Hajtóvadászatok után” mi más tehetne az ember? – „él, mint a napraforgó”. Igyekszik túlélni a megpróbáltatásokat. Igyekszünk elfeledni-eltemetni a tragédia emlékét is, ami nem könnyű, hiszen „minden óra évforduló ezen a tájon”.

A szövegbe applikált dalfoszlányok is mind valamiképp történelmi tudatunkhoz kapcsolódnak (a közismert mozgalmi dal, a Bunkócska; a „Kis kacska fürdik fekete tóban” – de a folytatás /„anyjához készül *Lengyelországba*”/ helyett itt egy kurta-furcsa zárlat van: „tóról TÓRA vándorol”; az ’56 utáni sláger pedig („Csak a szépre emlékezem”) önnön ellentétébe vált: „a *boldogtalan* nyárra”). Tehát az egész paródiaként hat, mintha a szerző arra utalna, hogy a nemzeti gyász az idők folyamán el is felejtődött. A ciklust lezáró koponya-alakzat itt nem hullafoltokkal, hanem „napfoltokkal” van tele: „arcunkon erupciók nyomai”. A fej körül keringő szövegdarabkák megismétlik a kompozíció legfontosabb, kiemelt gondolatait. Konceptuális költeménnyről van tehát szó, amelyben a szerző fél-komolyan – fél-ironikusan néz szembe léthelyzetünkkel, s mint „kívül rekedő ámokfutó” méri fel: „napról napra élünk” – „szép kilátás”: ennyi jut/ott/ nekünk.

A *Játszottunk* című performansz (Szombathely, 1991) jellegében az előző kötet *Álomtöredékéhez* és a *Műtét*hez kapcsolható, de itt egy műtét közbeni víziósorozatról van szó, amelyben a tudatalatti belső tartalmak kerülnek napvilágra. A beteg előtt egy régelfeledett arc elmosódó vonásai jelennek meg, „mintha az operáló orvos fél arcáról – talán a jobb feléről – valaki lenyúzta volna a bőrt, s csak a meztelen, véres hús látszik”. Mélytudatából pedig rendezetlenül törnek fel a gyerekkor – a háború – a serdülő- és ifjúkor, valamint 56 és a menekülés képei. Miközben egy nagydimenziós képernyőn kivetítve látjuk a medenceműtétet, egy hang folyamatosan kommentálja a történéseket. A műtőlámpa által megvilágított tereken fényképek tűnnek fel; a műtőasztalon fekvő beteg tudatában emlékmozaikok keringenek, amelyekből kiderül: talán nem is ő, hanem az ország, sőt az egész Kárpátmedence beteg, s műtetre vár: a történelmi traumáktól itt senki nem tud szabadulni. A beteg tudatalattijából régi képek törnek felszínre („Álmomban lógek a szeren. Nem annyira a szeren, inkább a lámpavason. Az utcán páncélosok dübörögnek”). Múlt s jelen képei vetítődnek egymásra: összemosódik a gyermek- és felnőttkor a jelen élményeivel (már folyik a jugoszláv háború! – nem csupán személyes emlékekről van tehát szó). A zárórész összefogja a korábbi motívumokat: egy csatakép a mozivásznon, robbanás, füstfelhő, sötétség. S a szöveg: „fordulhat már

mindenki a vesemedencében, míg le nem eresztik a vizet és van úszómester és (folk)klór a vízben elegendő”. A záróképen a költő portréja, kissé fáradt, szomorkás tekintettel – saját gyermekkori fotóival körülvéve. A tudatáram szabad csapongásában ide-oda-lökődő valóságdarabkák egyetlen gyökérlényből – mint gennyes gócból – fakadnak fel: „Minden nap álmodom. Álmomban lógok a szeren...” A történelmi trauma feldolgozhatatlan, mert újra és újra megismétlődik. De mindig mással.

Néhány számítógépen készített vizuális kompozíció is helyet kap a kötetben, amelyek készítésénél a szerző Papp Tibor: *Múzsával vagy Múzsa nélkül?* – *Irodalom számítógépen* (Balassi K. 1992.) elméleti könyvének útmutatásait használta fel.

A *Vádliharapásban* figurális szövegkonstrukció úgy forgatja-pörgeti különféle betűformáival, tipográfiai alakzataival a magyar múlt/jelen képeit, mint valami különleges kaleidoszkóp. A szerző csupa paradoxonból rakja össze a múltat – hiszen egész történelmünk ellentmondásokkal van tele! S amilyen a múltunk, olyan a jelenünk! „Nyelvében él a nemzet” – de a Lánchíd hídfőjén nyelvetlen oroszlán vigyázza álmainkat. S népünk? „Arca arcátlan, mondanám: arctalan, vagy inkább Janus-arcú”: „amit elvétett, az elve-télt”. A társadalmi élet? „Körhinta-politika, körmagyar, palotás”. „Megütközünk újra és újra a majtényi síkon” – kurucok, labancok; de egyik tábor se tud győzni. Nándorfehérvárnál „déli harangszó hív az ebédhez, csengőfrász a feketéhez”, s mi „feketézgetünk még egy darabig” pipafüstben – „füstbe ment terv”. A legfőbb kérdés ma is (azaz a rendszerváltás utáni években): ki kit üt ki. „Kanyarója van a kornak, tele kiütéssel” – „valódi változás most sem remélhető”. Sajnos, az eltelt 25 év azt mutatja: igaza lett.

Az INCAPSULATA – CAPSULAE – DECAPSULATA háromrészes, ugyancsak számítógéppel készült kompozíció szintén a magyarság „zárványlétét” képezi le – és a feledést, a szabadulást a „tokból” (*Betokozódva – Kapszulák – Kibontakozva*). A képvrs a M.M. 1991/81. számban *Relief* címen jelent meg. A grafikai hátteret halvány kontúrú agytekervények képezik – amelyek akár Magyarország hegy- és vízrajzi térképének is fel-foghatók – ezekbe ékelődik egy-egy szövegtöredék mint kapszula (az egyre halványuló emlékképek „betokosodnak” az agyba). Az 1. kép a mártírok temetője; a könyvben a 39-es szám (talán a zsidótörvényekre utalva) jelöli az „elfojtott megfojtottak” temetőjét; az eredeti rajzon a 301, valamint a 68-as szám is látható – előbbi ’56 áldozataira, az utóbbi a csehek szabadságküzdelmének vérbefojtására utal. A szövegfoszlányok (agyonverték, megfojtottak, arcra borult álarcok, tetszhalott félelmek, megtapodott virágkoszorú), Rigómező (egykori végzetes vereségünk színtere), Drótsövényháza (a szögesdróttal körülkerített határállomás), „partra vetett álmaink” a múltat idézik, amely az emberek tudatában egyre inkább elhalványult a diktatúra hosszú évtizedei alatt. A 2. képen ugyanezek a szövegfoszlányok erős feketével kirajzolva: hirtelen feltámadt a múlt, a történelmi emlékezet. De csak egy pillanatra (1989/90 körül). A 3. képen már csak a

halvány rajzolat maradt, s néhány erős kontúrú szótöredék /ez a jelen/. Nincs remény a feltámadásra – csak a postagalamb hoz még néha hírt, üzenetet a múltból, de a „köldökszínór” elszakadt. A betokosodott kapszulák mint fekete dobozok lassan alámerülnek a nemzet tudatalatti régióiba.

A Nagy Pálnak ajánlott *Kézről kézre* (szintén komputeren készült) kompozíció alapja a kezek röntgenképe (megjelent *Újlenyomat* címen a M.M. 1991/79. számában), amely körül különféle ironikus vendégszöveg-foszlányok szanaszét szórva („por, porcogó, porc, lerágott csontok”; „lerágott borda lokba fojtott elcsúvasodott fogak múltidőben, mert régi dicsőségben kellettük magunkat”; „felfúva mind állandó riadóval /.../ mert mindig alul az ár és felül a portéka”). Látszólag semmitmondó halandzsaszöveg; azonban a két kéz valamiféle össze-tartozás, szövetség jelképe, amely túlel a „lerágott csontok” üres valóságán. Mintha Vajda egykori nemzetsiratója bujkálna a sorok mögött („a csontokon sem rágódnánk – de hát ez a kenyérünk”). A kezekben, kézfogásban biztonság van és a Végzet ellenében is megtartó erő...

A *Vénusz születése* (M.M. 1992/84.) gyönyörű kagylóformába írt kanyargó szöveg-sorokból álló, akár szabályos versként olvasható többoldalas ciklus (a kötetben: 139–148. p.). A látvány és a szöveg visszaütal Botticelli csodálatos Vénuszának születésére – de magát Vénuszt itt sehol sem látjuk. A megkövült kagylóhéj voltaképpen a Kárpátmedence rajzolatát idézi, amely mint „koncentrikus labirintus: elkocsonyásodott álmok szelencéje”, mészburokkal vesz körül bennünket. „A körkörös bordák emlékeink litániája / Uram, irgalmazz nekik! / annyiszor, ahányszor körbejárták bordáinkat”. A kagyló bizonyos értelemben a vízözön utáni bárkát is jelképezi – amely megfeneklett az Aráron, amint a Kárpát-medencében álmaink; „nemcsak Uranosz, Kronosz is falánk”: az Idő felfalja fiait. De „a fiúk is felfalják apjukat”. A kagylóhéj külső ívébe illesztett, vagy a bensejében csigavonalban tekeredő szöveg a „tokba zárt” állatka közérzetéről is árulkodik: „Szűk a kagylónak a háza mikor fél s nem szorong – mikor már egész s nem fél: ismét szorong – már több mint fél évszázada szorongatja kezét csuklóját”. Vénusz tehát fogdában van, nem tud megszületni – pedig körötte lassan kinyílik a kagylóhéj. De nem Vénusz lép ki belőle (mint Botticellinél), hanem egy agyvelőt látunk, tele vibráló gondolatfoszlányokkal: „szűk a kagylónak a háza (szuk a haza) / nem fér meg benne az állat s az igazgyöngy”. Aztán már csak az ide-oda-cikázó vonalak maradnak, amelyek között még fel-felvillan néha egy-egy Vénuszra utaló szó („szakadt kagyló – nyaka – háza – hazája – combja – megszorongatják”). Vénusznak nincs helye tehát a hazában, hol „parázsló gyűlölet” veszi körül „már több mint fél évszázad óta”: a Szépség és a Költészet száműzve van innen – a költő reméli: nem örökre!

A kötetet néhány igen érdekes, agyagból, számítógép-alkatrészből és -hulladékból készült műtárgy fotódokumentációja zárja (az eredeti tárgyak a PIM tulajdonában). A

szövegtárgy-sorozat címe: *Őszre elcsendesül a pagony*. Sz. Molnár Szilvia körültekintően, nagy történelmi vereségeink és a nyelvi utalások kontextusában vizsgálja a szövegtárgy különféle olvasatait, figyelve a jelentésfelhalmozás lehetséges – Bujdosónál megszokott – bőségére és asszociatív gazdagságára (id. monográfia, 119–122. p.). A költői üzenet lényege itt: „pesti gyerekek anyja se érti a szavát (apja veri: verismo). Azaz hazájában „nincsen számára hely”.

Miután az Alapító Atyák 1996-ban leteszik a szerkesztői munka gondját-baját és felelősségét (amiről az I. fejezetben bőven szoltunk már), életművük kiteljesítésére fordítják a felszabadult időt és energiát. Bujdosó Alpár szembenéz hajdani eszményeivel, önmagával és mindazzal, amit az experimentális költészet területén a Magyar Műhely köre eredményként felmutatott (összegezõ elméleti írásait lásd: I. fejezet).

A Nagy Pállal közösen írt fikciótörténetben (*A kötchei iratok*, Bp. Szikra K. 1999, valamint: M.M. 2001/119.) együtt gondolják át ifjúkoruk eszményeit; s a Guevara-mítoszt feltámasztva, a forradalmi utópia természetéről elmélkednek. „A hősök nem halnak, nem halhatnak meg, nem is akarnak meghalni /.../ ifjú szívekben élnek tovább”. Fantasztikus elbeszélést kerekítenek a XX. századvégi történelem romantikus hőroza köré, akit hõsi halála halhatatlanná tett. Állítólagos emlékiratai a Balaton-menti kis zsákfaluban, Kõtcsén bukkantak fel, a volt Kazay-kúria elfalazott pinceszegletében. A világtól végérvényesen elvonult hõs nagy botrányok és félreértések közepette megszõktet egy Rákosy Matilda Julianna Szidónia nevű hölgyet – akit nem is ismert soha. A szerzõpáros a mulatságos sztoriba beleszõvi a korábbi Dampiere- és Strassoldo-történet hasonló elemeit (az *Irreverzibilis Zeneon*ból, valamint egy 1977-beli szõvegekísérletébõl: *Rákóczi Borbála megszõktetése az Orsolyáktól és titkos házasságkötése F.G. Aspremonttal*). Fent említett urak a francia remetéekkel „ihaj-csuháztak”, s feltett céljuk volt a Kõtchén rejtõzködõ Ernesto Che Guevara kézrekerítése. Csakhogy a tihanyi apát sebtiben összeadta Che-t – nem Rákosy Matildával, hanem „a kõtcei Teleki család Cornelia Petronella Júlia nevű gyermekével, aki csupán megtévesztésül viselte a Rákosy Matilda nevet”. Így aztán Che „feddhetetlenül” felvette az Ernesto Kõt-Che de la Serna nevet, majd békésen éldegélt Kõtcsén, írogatva naplóját és emlékiratát, amelybe a szerzõk beleszõvik saját tapasztalataikat a forradalmár-sorsról s mostani véleményüket általában a FORRadalmi utópiáról.

Ernesto Che szeme elõtt a halál elõtti pillanatban (mikor Bolíviában egy tiszt ráemelte csõre töltött pisztolyát) a kõtcei Kúria jelent meg, s nyomban elhatározza: ott fogja tölteni öregségét, „szelíd dombok közt, közel a Balatonhoz”. S mint szellemalak, valóban ott talált megnyugvást, megírva antiforradalmi kiáltványát *A Hamis Utópiák* ellen, amelyek hazug ideálképet festenek az utódok elé. Naplójában felfedte a szikár

valóságot: tudniillik, hogy a nép valójában nem segítette a gerillaharcosokat; a bolíviai parasztoktól erőszakkal kellett élelmet szerezniük: „Mi kergettük az utópiát. Ők csak zabálni akartak”. Ez hát a realitás eszme és valóság viszonylatában! A győztes harcok után F.C. – az új diktátor – mindenről maga akart dönteni. Csakhamar berendezkedett az új parancsuralmi rendszer: a börtönök megteltek a régi harcostársakkal; akiket nem tudtak megfélemlíteni, kivégezték. Che most ébredt rá: az ő feladata *dekonstruálni az utópiát*, amely „olyan sarokkő, amely egyszerre elválasztja és összetartja a falakat”. „Én, aki a XX. század egyik legradikálisabb, legnépszerűbb forradalmára voltam, szemben állok a forradalommal: ráébredtem, hogy a győztes forradalomban a *dekonstrukció* mozzanatát nem, vagy csak ritkán követi *rekonstrukció*, az új struktúrák felépítése. Ellenkezőleg: visszalépés követi. /.../ A mi forradalmunk az emberiség történetének egyik legszánalmasabb diktatúrájába torkolt”.

Bujdosó-Che régi barátjához, Nezdéhez írt levelében nosztalgikusan megidézi ifjúságuk éveit: „Emlékszel, kedves Nezde? - a hídra, éjszaka 1 és 2 között? Melyik híd is volt? A Ponte Vecchio-e, az Erzsébet híd-e, avagy pont a Sóhajok hídjá?” Beleszővi levelébe hajdani művét, a *semmi konstrukcióját* is: „a Semmi üzenete a Semmi”. Most már „az alvás a kedvelt létformám, melyben nincs létezés és nem-létezés”. „Itt, Kötcsén, vászonban járnak az emberek. Én is. Talán jobb, mint darócban”. És jobb, mint a győztesek oldalán feszíteni. Mert az őrzők ma is úgy üdvözlik egymást: VENCEREMOS! – öllelek: (Köt) Che”. Nezde, aki viszont a győztes (s csakhamar diktatúrává átminősülő) forradalom oldalára állt, s a „Cuba libre!” egyenruhájában feszített, amikor elváltak egymástól, válaszában ugyancsak barátian búcsúzik: „Szerencséd, hogy a vakmerő bolíviai kaland tetszhalállal végződött”. Így alkalma van szembenézni a Múlttal. Mindketten „morózus forradalmárok” lettek ma már, akiken az utódok jót nevetnek, hogy egykor valóban hittek eszmé/nye/ikben.

A szerzőpáros konklúziója: „Che maga a megtestesült (XX. század végi) utópia” – ezért nem halhat meg. A Szabadság – Egyenlőség – Testvériség eszméjét szimbolizálja; ugyanakkor a forradalmi cselekvést is, amely örök vágyként él a mindenkori ifjúságban. De az elveihez hű harcos sorsa mindig vagy a hősi halál (esetleg kivégzés), vagy elmenekül valahová, elrejtőzik a Végzet elől. Mert képtelen „beilleszkedni” a kiépülő új struktúrába – elveszteni önbecsülését a diktatúra kiszolgálójaként. S akkor elveszteni „halhatatlanságát”, élő hírnevét az utókor szemében is.

Bujdosó *Csigalassúsággal* kötetébe (*Argumentum* K. 2002) gyűjti újabb munkáit. Mottója: „Eljön az ideje a számadásnak. – A számonkérő én vagyok, meg az olvasó”. A vizuális alkotásokat az előző kötetekből már jól ismert apró, guggoló törpefigura kapcsolja egymáshoz, aminek jel-funkciója van: mintha bilin ülne – azaz „tenne az egészre”. A költő már-már egykedvűen veszi tudomásul: a látott-tapasztalt valóságon mitsem le-

het változtatni. Vissza-visszatérnek tehát a *Napórák*, a *Játszottunk*, a *Vénusz születésének* ironikus szövegelemei; sőt, itt-ott a tilmuni ásatások félelmetes leletei is.

Csigalassúsággal haladunk a megkezdett úton, hol előre, hol hátracsúsztatva (így nemcsak a szavak-szintagmák, hanem egész sorok is visszaköszönnek). A szöveg a csigaház spirális tekervényeibe íródik nagy ÁKOM-BÁKOM írásjelekkel; majd a kúpszerűen kiképzett csúcsban koncentrálódva, egy ponton hirtelen megszakad s kinyílik a végtelen felé. A szerző – kívül a csigaházon – szemlélődik és vár, mintha maga is érdekelt lenne a történetekben. Az újabb vízáradattól, vagyis a szubjektív vízözöntől tart; attól, hogy újra és újra megrohanják a tudatalattijában tárolt képek, emlékek. „A gátak őre én vagyok. Nappal”. De „esténként felhúzzák a zsilipeket: az áradás elmosza a gátakat. Visszanézni nem lehet”. Nincs út se előre, se hátra. Se egyénileg, se a nemzetnek. „Szakadt ingű ősemre emlékezem. Szakadt házban. Szakadt hazában”. Végül is *mindannyian fogvesztésre vagyunk ítélve*; akár tetszik, akár nem. Egymásra vetített pucér női testekre íródnak a játékos-humoros szövegdarabkák: mintha hegy- és vízrajzi térkép lenne az egész. A szöveg a *fog – híz – szem – vár* homonimák képzett és összetett alakvariánsaival játszik: „egy fog – egy híz”, aztán már csak hézagok: „ezekből építjük életünk”. Ki *váróterembe*, ki vagonba zártan, valakire vagy valamire *várva*. Hiába. „Szememből szemedbe szemezzük a szőlőt”, keressük egymást; de tenni semmit se tehetünk: „leplombált vagonok utasai”, foglyok vagyunk. Voltaképpen ez minden nemzedék sorsa – általánosít a szerző. „A pályaudvar kiürül. Pályánk udvara. Az öröket is el kell feledni”.

Ez utóbbi képverset performanszként is bemutatta a szerző *Hulló fogak, villanó fények* címen (hang-fény-játék, Bp. 1995. máj.). A magnón hangzó szöveg hatósugara azonban tágabb érvényű, a személyes életszférán jóval túlmutat: *általában* az emberi életre, az életfolyamatra, a küzdelem reménytelenségére vonatkoztatható. A szerző mint éjjeli őr, kihordja az útelzáró villogó lámpákat; maszkokkal letakarja őket. A falra vetítve pulzáló fényszöveg: „AKI MER AZ VER – AKI VER AZ NYER // JOBB MA EGY TÚZOK... //...// MÁTYÁS a törökverő – GERŐ a hídvérő” stb. Az őr leoltja a villanófényeket; a sötétben figyelmeztetően felhangzik a felszólítás: „A pályaudvart le kell bontani! / A foglyokat el kell felejtetni! / Az öröket el kell felejtetni!” Majd kisvártatva az ismert többértelmű szöveg a *Bánk bán*-ból: „A királynőt megölni nem kell félnetek”. Kell-e hát félnünk a jövőtől? Hogy a történelem kereke melyik irányban gördül tovább? – az már nem azon a nemzedéken múlik, amelynek „kihullottak a fogai”.

A *Napraforgó* kompozíció is a hiány/ok/ból építkezik: egy hatalmas virágfejen a kiesett magvak helyén a lírai én keserű szavai állnak („a szavak visszavonulóban”, „meg-húzzák magukat a legszűkebb helyen”: ott, „ahonnan kimarták már régen” őket). A magok „dugaszolatlan palackpostán” aláhullanak a pergő időben – „eltűnnek a világegyetem fekete lyukaiban”. Bujdosó Alpár számára ez különösen fájdalmas, hiszen éppen ő küzdött a

legkövetkezetesebben (elméleti írásaiban is) a vizuális költészet *nyelvi* fogantatásának, a *szöveg* elsődlegességének elismertetéséért. Ha csak a látvány marad – kérdi – beszélhünk-e még egyáltalán *költészet*ről, és nem egyszerűen képzőművészeti alkotásról van szó?

A 90-es évek második felének ironikus képversei, apró kis szösszenetei (*a plakáttragasztó, asztallapok, gyomorfekély, korpuszkula*) mind-mind az eltelt élet, a félresikerült váltás (változtatás), a hajdani illúziók elvesztése körül forognak. Minden másképpen alakult, mint ahogy egy évtizeddel korábban képzeltük. A különféle mondókákból, népdalokból, ismert versekből kiemelt szövegfoszlányok, szólásokkal-szóképekkel megtűzdelve szanaszét összevisszaságban keverednek, halmozzák-variálják a múlt – jelen – s jövő képeit. A *Talpalávaló* egyhangú monotóniával idézi meg „átkos, agyonnyomott” éveinket, év-tizedeinket („a talpnyalóka s futóhomok amit elfújta a szél – maradt csak a délibáb bábszínház – piros csizmák nyoma és végzetes bakugrások”). Egymást taposó lábak – csizmák – bakancsok földje ez a táj; pedig valaha virágzott: volt itt galeotto marzio is, lakomák, fekete sereg, aztán búcsú; igaz, nem pápai, csak váradtól – páduától – ferrarától – vagy rotterdamtól. Azaz: Európától. „Megtáltosodva rohanunk második ezredünkbe – veszünkre a veszünkbe!” Mi magunk vagyunk a „talpalávalók”: a Végzet csizmatalpa alatt nyögünk. Áttételesen és tréfásan ugyanerről van szó a VEREKEDŐ RÉSZEG című, szójátékokból összeszőtt kurta filmszövegben is (Bp. 1995. szeptember), amely a *ver, veresség* szó köré koncentrálódik s egyéni / történelmi sorsunk reménytelenségéről szól.

A képverseket záró kisebb kompozíciókban ugyanezek a gondolatok cirkulálnak – variálódnak (*Bohócok, a Kerek mondatok* és a *Himlő*). Az ezredvégre *bohóccá* vált költő már nem tudja (soha többé?) visszanyerni eredeti szerepkörét, aminek oka: „kalászbá szökött fél évszázad szökevény hazugsága”. Nincs aki kimondja az igazságot; „csupa zár vány: elm eszesedett gondolat” tölti meg az üres lapokat. A *Kerek mondatok* a versírás mai állapotát képezi le a *szó* és *szór* szavak származékainak körkörös variálásával (ismételtetésével): „szórjuk a sódert – szórakozunk szóról szóra – a ki nem mondott szó szólásra jelentkezik – KÉPEIMET faragott homokra írom – nem marad nyoma – minek? – az írásnak” stb. A zárókép (*Himlő*) pedig az értékfeltáró múltat, a tilmuni halotti maszkokat idézi meg, amelyek a múlt időt őrzik: „agyagkatonák homlokán szalag volt a szalagon jelek voltak”. Bujdosó *akkor* (az agyagtáblák készítése idején) még komolyan vette a nyelvi játékot, s jelei mély gondolatiságot sugalltak – mára már, úgy érzi, minden üressé vált; a szavak mint himlőfoltok az arc szövetén: a sebzettség jelei.

A kötetben egy fura hangjáték is szerepel (amelyet még az 1993-as keszthelyi találkozón mutatott be a költő): *Chiton Olivaceus feljegyzései*, aki egy sziklazátonyra épült ismeretlen telepen 1210-ben (vagyis: 2110-ben) írja emlékiratait. „Csak a szépre emlékezem...” – hangzik fel az ismert sláger; miközben fel-feltörnek az emlékek („álmodtunk

lámpavasról / beszéltünk arról, ha majd egyszer.../ bízunk az...). S most? – „Gólra vá-
runk, nem a jövőre...” – „előttünk olyan mint utánunk...” Azaz: semmi nem változott,
nem változik az idők folyamán. „Visszatérni oda, ahol eltépték a szálát, nem lehet”. A
hangosbemondón eközben az 50-es évek ismert szlogenjei hangzanak fel: „MINDEN-
KI KÉPESSÉGE SZERINT! /.../ MEGMENTJÜK TESTVÉREINKET! /.../ ÍGÉR-
JÜK, MINDENKI A MENNY-ORSZÁGBA JUT!” – vagyis a „földi paradicsomba”.
Erről gondoskodnak: Farkas Mihály, Farkas Vladimir, Farkas Emma, Bárány Gerő, Bá-
rány Euzébia és a többiek. Közben morse-jelek érkeznek a távolból – megfejtésüket is
közli a szerző a Függelékben: „Már sípol a vonat, eresszétek le a sorompót! Már sípol
a tüdőnk – eresszétek le... kemény földre hull a mag – pedig /.../ véresen komolyan
gondoltuk...”

De hiába gondolták komolyan, ha mégsem sikerült...

Jósdát nyit tehát a tréfás kedvű költő, hogy a múltból megjósolja a jövőt (*Jósdát nyi-
tottam Jósvafrőn*, Bécs, 1995. május). Természetesen, „az elmúlt ezer évet (vagy ezerszá-
zat, vagy csak az utolsó százat)” számba véve, egyebet se látott-tapasztalt, mint háborút;
bár ma már a hadút helyett tejút épül, „tejjel-mézzel folyó folyószámával s számtalan
kiszámolttal”. De ez mitsem változtat a lényegen: mint a múlt, éppoly „játékos kedvű
lesz a jövőendő!” A beszélő azon morfondírozik: „én már nem akarok elmenni Jósva-
frőről – még akkor sem „*ha még egyszer azt üzeni*”. Most már ne üzenessen Kossuth
apánk, mert „nem mindig érek rá hadba szállni /.../ élemedett korban gondolni kell a
jövőre is – renoválnom kell a barlangot” stb. Kitűnő humorérzéssel építi be a szövegbe
a költő az 56-os és a 90-es évekbeli eseményekre való utalásokat: *egykor a kötélverők*, a
szögesdróton belül élők s a határsávnál „Fertőn innen” menekülők – *most* pedig a véres
kardot /újra/ körbe hordozók. Az ifjúkori és időskori „hadihelyzet” összeér a tudatában.
De ő marad, aki volt: „szélmalomharcban edzett könnyűlovas, derékhadd-el-had”. (A
szövegfolyam szövegtani elemzését lásd: Sz. Molnár Szilvia: i.m. 127–128. p.).

Úgy tűnik tehát: a 90-es évek derekán Bujdosó számot vet a múlttal, s szelíd /ön/
iróniával összegez. Még mindig a nyelvi játék körén belül marad, hiszen számára a szó
és az írás /volt/ az Élet. „Mert mindig beszélünk kell /.../ ha mást nem, folytatni,
nyomot hagyni, betűt róni, /.../ sorokat róni oldalszámra, lapszámra, napszámra /.../
minden nyelvbtlás után felállni /.../ mert mindig az írásra gondolunk”. Szót szóba fűz
tehát, hosszú asszociációsorokat futtat, amelyekbe beleszövi az emlékezet fontos tám-
pontjait (statárium, Hanság, Recsk, Micsurin „növénynevelése”, régi május elsejék,
elherdált 40 év, a Lila Akác dallamvilága és Bolond Istók, a mindenkori magyar költők
szimbóluma). *Hajdan* „tele voltunk szavakkal”, de aztán el kellett nyelnünk őket – mert
a kimondott szó veszélyes! Így „képekre váltjuk már szavainkat” – „homokba rajzolom
faragott képeimet /.../ s vagy elfújja a szél, vagy kivirágzik rajta a só /.../ a szó /.../

vagy végleg elköltöznek a szavak”. Ki tudja, mi marad belőlük, lesz-e, aki érti őket? Ma már talán értelme sincs „a hagyomány és lelemény vad vitájának” – hiszen maga a költészet került válságba. „Válságos folyó a Hérakleitoszé: lépni lehet, mint a sakktáblán, de mindig vízbe – s nem mindegy, hogy ugyanabba a folyóba fulladunk-e?” A zárókép (kardio-grammatológia) már-már búcsúzóként hat: „halálában is lüktet a szó, kifényesíti magát még egyszer /.../ búcsúba jár a nyelv, negyven napi búcsú jár a negyven évert. Száz szónak is egy a vége: százszorszép. Én meg már csak a sorok között olvasok, ott is csak a szóközőket”. „DE itt még buzogányt érlelnek a fák” (*Mert mindig a szavakra gondolunk* – Bécs, 1998. január).

Bujdosó Alpár olyan gondolati-, emberi- és emberiség-történeti dimenziókban mozog, s olyan mélyen alámerül a *magyar* történelem ellentmondásosságának megértésébe-feltárásába, mint csak kevesen „tradicionális” beállítottságú művészeink közül. Ironikus valóságsemlélete, játékos formatechnikája kiragad bennünket illúziókkal teli álmvilágunkból, amely még mindig „ősi dicsőségünkre” hivatkozva megfélemezik jelenünk sivárságáról. Talán épp a konceptuális és elidegenítő művészet az, amelyre napjainkban a befogadók tömegének szüksége van /lenne/, mert az mehökkentő és gondolkodtató módszerével fölébreszt/het/i (és nem elaltatja) az emberi lelkiismeretet – ami az erkölcsi / nemzeti megújulás egyedül hatékony forrása /lehetne/. Bujdosó Alpár egész életműve a felelősségteljes hazaszeretetre, a nemzettudat korszerű megfogalmazására tanít bennünket.

2. „Tettem, amit tudtam. Relatív boldogtalanságban. Relatív boldogságban.” – Nagy Pál alkotói útja

„Ízig-vérig a XX. század gyermeke vagyok.
Átgondoltam eszméit, részt vettem fontosabb eseményeiben;
megszenvedtem háborúit, forradalmait; dolgoztam, álmodoztam,
harcoltam, raboskodtam benne, menekültem diktátorainak
bosszúja elől; beutaztam a kor Európáját, szétnéztem
a New York-i felhőkarcolók tetejéről.”

(In: *éltem I. k. 44.*)

Nagy Pál valóban nagyívű alkotói pályát futott be: műveiből a XX. századi magyar kultúra-történet egyik legérdekesebb intellektuális művészenek pályaképe bontható ki. Kezdetől fogva érdekelték az alkotás *elméleti* problémái /is/; mondhatnánk: teoretikus szemlélettel közelített a művek világához; a század formateremtő törekvéseit, műfaji újításait (amelyeknek aktív részese volt) magasan képzett intellektuelként értelmezte, kommentálta. Tanulmány-kötetek sorában vizsgálta, vizsgálja a modern művészet alapjait és létmódját; rendszerezte, rendszerezi új műfajait, az alkotói szemlélet változásait, valamint a hagyomány határait feszegető-tágító törekvéseit (*korszerűség / kortárs irodalom* – munkanapló, 1978; „*Posztmodern*” *háromszögelési pontok*: Lyotard, Habermas, Derrida, 1993; *Az irodalom új műfajai*, 1995; *Az elérhetetlen szöveg* – *Prae*-palimpszeszt, 1999; *A virágnak agyara van* – korábbi és újabb tanulmányok, 2005). Az avantgárdot ő sem korstílusként fogja fel, hanem az éppen érvényben levő tradícióval konfrontáló művészi *magatartásként*, ellenkultúraként (ugyanis többféle tradíció él minden korban egymás mellett; az alkotón múlik, melyikhez csatlakozik, melyikkel áll szemben). Teoretikus írásaiban összefüggő rendszerként látatja a reneszánsz óta folyamatos poétikai megújulás stációit, amelyek következtében a művészet mindinkább képessé vált az élet ellentmondásossága, az empirikus valóságrétegek fölötti absztrakt törvényszerűségekből adódó szellemi tapasztalatok közvetítésére. A tanulmányok zöme a modern művészet és filozófia egymást mélyen átható rokonságáról tanúskodik.

Nagy Pál hangsúlyosan felhívja figyelmünket arra, hogy a XX. század bonyolult társadalmi-politikai ellentmondásai váltották ki azt a valóságot formálni, illetve egy új – virtuális – valóságot teremteni akaró alkotói magatartást, amely Kassák indulásától, a tízes évektől kezdve egészen napjainkig szinte minden nemzedéket magával ragadott. Az ifjúság természetes, minden konvenció elleni lázadása a művészi lázadással felerősödve egy formabontó, ugyanakkor új formákat teremtő attitűdöt alakított ki, amely

konok következetességgel szembeszegülve a hivatalos művészeti hierarchiával, haladt a maga kísérletező útján. Természetesen, az időközben „megokosodottak és megfáradtak” (amint azt Kassák mondta volt) egy idő után lehiggadtak, s feladván újíto lendületüket, belesimultak a már elfogadott struktúrákba. Nagy Pált viszont – a Magyar Műhely alkotóival együtt – az új utak keresésének vágya ösztönzi mindmáig. Meggyőződése, hogy minél ellentmondásosabbak az élet- és társadalmi viszonyok, annál bonyolultabb a művészet – az életre adott reflexív válasz, amely segít eligazodni a valóság-labirintusban, s utat nyit a jövő felé.

Az ember/iség/ szellemi válságából a kiutat Nagy Pál az alternatív kultúra szabad kibontakozásában látja. Bizonyos értelemben egyfajta „pedagógiai éroz” munkál benne (mint egykor Kassákban): hisz abban, hogy a művészet felszabadítja az emberben szunnyadó kreatív erőket, amelyek aztán segítik abban, hogy a társadalom dinamikus változásai közepette megállja helyét, s képes legyen akklimatizálódni a mind differenciáltabb élet-viszonyokhoz. Elméleti írásaiban hatalmas kulturális anyagot halmoz fel; a legősibb időktől napjainkig áttekinti és rendszerbe foglalja a művészet mágikus hatásokra épülő vonulatát. Fel-fogásában a művészet: varázslat, teremtés; 'feladata' – ha ilyesmiről egyáltalán beszélhetünk – a 'felderítés': új égtájak megnyitása, a Holnap új lehetőségeinek feltárása. A modern művészt – az ősihez hasonlóan – *varázslónak* tartja, aki a semmiből teremt: a köznapi emberi gondolkodás előtt járva, kikémléli azokat a lehetőségeket, amelyeket az új technikai eszközök (a számítógép, videó stb.) kínálnak a számára. Nagy Pál – számba véve *az irodalom új műfajait* – bemutatja az elektronikus irodalom kialakulásához vezető utat, azt a folyamatot, amely a vizuális költészet műfaji sokféleségét (a konkrét verstől a vizuális performanszig) létrehozta. Önálló fejezetet szentel a hangköltészetnek is, miközben többszáz nevet vonultat fel – a vizuális és fonikus művészet világszerte ismert élvonalát. Meg van győződve arról, hogy a jövő az „anyagtalan” – vagyis anyag-független – virtuális /elektronikus/ művészeté; amelynek elterjedése voltaképpen csupán a technológiai fejlődés kérdése. A nagyobb amerikai és európai egyetemeken – hangsúlyozza – már évtizedek óta tanítanak információ- és kommunikáció-elméletet; s a kölni oktatóközpontban tananyagként oktatják az új vizuális médiumok felhasználását a művészetben.

Nagy Pál az ELTE vendégprofesszoraként az 1993/94-es tanév tavaszi szemeszterében 13 előadást tartott *A 'posztmodern' eklektikától az elektrovizuális képszővegig* címen, s ezen belül *A kommunikáció esztétikájáról* is. Izgalmas tudnivalókat közölt a nálunk akkoriban még szokatlan, alig-ismert lézer-művészetről, a holográfiáról, a telekommunikációs – transzmissziós – videó-kommunikációs akciókról. 1969-ben rendezték meg Amerikában a Cincinatti Art Múzeumban az első lézerművészeti kiállítást; a hologram azóta meghódította az egész világot. A fényművészet gyökerei valójában már a 20-as

évek avantgárdjában kialakultak (Duchamp, Bauhaus, Moholy-Nagy tér- és fénymodulátorai stb.); ezen a működési elven alapult Schöffner Miklós világhírű *Kibernetikus tornya* is (1972). Tokióban 1978-ban *Aliz Fényországban* címmel rendeztek fényművészeti kiállítást. A médiaművészetek nemzetközi folyóirata, a *Leonardo*, 1992-ben holo-grafikus különszámot adott ki.

Az audiovizuális kommunikáció sajátos válfajaként elemzi Nagy Pál a happening, performansz, költői akció különböző formáit. Hangsúlyozza, hogy az akcióművészet eredete /is/ az ősműltban keresendő (rítusok, beavatási szertartások, kultikus ceremóniák, lovagi tornák, misztériumjátékok stb.), s bemutatja újabb formáit az első dadaista-futurista varietéktől egészen John Cage 1952-es „ős-happening”-jéig (a 4'33" *csend* című kompozícióig, amelytől egyenes út vezetett a *Fluxushoz*; 1960-78). Ekkor virágznak fel az avantgárd új műfajai (akcionizmus, kreacionizmus, francia újrealizmus, neonomadizmus, fonikus költészet stb.). 1961-ben hozza létre Hermann Nitsch az Orgia és Mysterium-színházat, ahol a mazochista akciók a krisztusi szenvedést, a mártírium vállalását szimbolizálják („imitatio Christi”). A 70-es évek végén Jean Jacques Lebel bevezeti a „direkt költészet” fogalmát (a happening helyett), s megalapítja a Polyphoenix alternatív művészeti fesztivált, amelynek rendezvényein mindmáig rendszeresen részt vesznek a Magyar Műhely alapító atyái s sokan a körükhöz tartozó ifjabbak közül is. Az USA-ban, majd Európában, sőt Közép-Európában gombamód szaporodnak az alternatív pinceklubok, kamaraszínházak. A lézerművészet, a holográfia, a fényművészet, a telekommunikációs, transzmissziós, illetve videó-kommunikációs akciók mára már az egész világot meghódították (minderről bővebben lásd: *A Magyar Műhely története* című I. fejezetet).

Nagy Pál filozófiai (és nem pusztán költészettechnikai) érzékenységét, az elméleti problémák iránti nyitottságát leginkább a Magyar Műhely gondozásában 1993-ban megjelent – fentebb említett – kötete (*Posztmodern háromszögelési pontok...*) bizonyítja. Pontot tesz vele az avantgárd – posztmodern körül akkor már egy évtizede folyó hazai vitákra; tovább-gondolja a modern költészet gyakorlati alapkérdéseit s az előrelépés útjait. Elhatárolja magát a posztmodernről, amely megkérdőjelezi a művészet autonómiáját. Úgy véli: az ezredfordulón válságba jutott ember/iség/ számára csakis az autonóm művészet nyújthat 'mentőkötelet'; de semmiképp sem a korábbi messianisztikus-illuzionista ars poétikákat követve. A technikai eszközök gyarapodása, bővülése, a kreatív kifejezési formákkal való kísérletezés szellemisége szinte korlátlan lehetőséget kínál egy dinamikusabb, a vizuális kultúrára építő s a közember számára is felfoghatóbb művészeti modell kialakításához. Szemügyre veszi hát a reneszánsz óta folyamatosan, mind nagyobb intenzitással jelentkező művészeti megújulás stációit. A XX. században

voltaképpen nem is a művészet, hanem maga az emberi élet, az ember mint morális lény jutott válságba – vélekedik – s ezt az embert a korábbi hagyományos művészettel már nem lehet megszólítani. Fel kell rázni őt, rá kell döbbsenten „emberhez méltatlan” életére, az evilági hatalmaknak (pénz, pozíció, hatalmi manipuláció stb.) való kiszolgáltatottságára.

Abban mindhárom (Nagy Pál által megidézett filozófus) egyetért, hogy az ezredvégi posztmodern életérzés (és ennek lecsapódása: a posztmodern művészet) az ember/iség/ válságtudatából, a felvilágosodás óta töretlen haladás-illúzió látványos kudarcából fakadt. Megkérdőjeleződött a hegeli történetfilozófia teleologikus gondolkodásmódja, amelyre a modernitás épült, az ember/iség/nek fel kellett ismernie: nincs ’fejlődés’, csak változás – átalakulás – mutáció. Szó sincs a társadalmi-gazdasági viszonyok folyamatos javulásáról (amiről az utópista szocialisták, s nyomukban Marx álmodott); sőt! A XVIII. századi felvilágosodás egész eszmerendszere (szabadság – testvériség – egyenlőség) a XX. század totalitárius diktatúráiban önnön ellentétébe fordult. Az emberi történelem ma már teljesen más dimenziókban halad. *Lyotard* felismerte a cartesianus gondolkodásmód csődjét; s úgy véli: „A posztmodern életérzés a távlatlanságból fakad. /.../ A posztmodernitás nem új kor, csupán néhány olyan vonás kiemelése, hangsúlyozása, amely már a modernitásra is jellemző volt”. A modernitás korszelleme a racionalításra épült; a posztindusztrialista társadalom kultúrája viszont a posztmodern, amely lemond a korlátlan technikai haladásba vetett illúziókról. *Lyotard* szerint ebben a korszakban lehetetlen bármiféle társadalmi konszenzus: az érdekellentétek sokasága közepette maga a nyelvi kommunikáció is szétesik. A Föld pedig lassan kozmikus szemétdombbá válik. Újra kell tehát értelmezni /perlaborálni/ a múltat, újraírni a modernitást és ellenállni az úgynevezett posztmodern szellemiségnek. *Habermas* nem látja ennyire sötétnek a helyzetet, de ő is meg van győződve arról, hogy a felvilágosodás eszmeköre csődbe jutott a XX. században; a modernitás korszelleme (a racionalitás) szétzilálta a társadalmat. Így (szerinte) a pre- és a posztmodern szubjektivizmus rárimél egymásra. A modernitás folyamatosság és törés egyszerre; a posztmodern korszakban szinte lehetetlenné vált a kommunikációs egyetértés, ami viszont a társadalmi együttműködéshez nélkülözhetetlen. Így ő a kultúra és a hétköznapi élet közötti kölcsönhatás megerősödésében látja a kibontakozás útját – az alternatív, de nem a populáris kultúra erősödésében. Vagyis a széthullást elfogadó, destruktív posztmodern helyett a radikális avantgárd dekonstruktivitására ráépülő konstruktív művészetet tekinti a jövő útjának.

Derrida, akivel 1992. októberi (19–25-i) budapesti látogatása alkalmából interjút is készít Nagy Pál („*Félek a szótól, bízom a mondatban*” – in: i.m. 151–157. p.), magát a posztmodern kategóriáját is többértelműnek tartja: „Soha nem azonosultam vele, főként azért nem, mert úgy éreztem, hogy egy történeti problémafölvetéshez, egy lineáris,

periodizálható fejlődési sémához tapadó fogalomról, meghatározásról van szó. /.../ Ha tehát a posztmodern nem más, mint ebbe a történelmi fejlődésbe beilleszkedő pillanat vagy korszak, nem tudok vele mit kezdeni. /.../ Ha viszont posztmodernen valami olyasmit értünk, ami megkérdőjelezi a történelmi fejlődés teleologikus, haladó felfogását, s a történelem újragondolására kényszerít bennünket, máris világosabban látok a kérdésben”. Először is vallatóra kell fognunk a felvilágosodás (Aufklärung) eszmerendszerét – véli; – az azóta történt változásokat (a politikai küzdőtérén, a tudományban, a technikai fejlődésben stb.); s ezt a munkát a *dekonstruktív filozófiának* kell elvégeznie. „Az az elképzelés, hogy a politikát, a társadalmat teljes mértékben racionalizálni kell, hogy a techno-tudomány elveit mindenhol és minden áron meg kell valósítani, ihletet meríthetett a felvilágosodás filozófiájából, ugyanakkor diktatórikus eredményekhez vezetett”. A *dekonstrukció* csakis a megújulás, a *rekonstrukció* első fázisa lehet: „Nem hiszek a mindent meghatározó elszakadásban, a páratlan ’episztemológiai törés’-ben. A történelem szövetét tovább kell szőnünk, új és újabb struktúrák kialakításával” – hangoztatja.

Derrida tehát a dekonstrukciós filozófia következetes képviselője – hangsúlyozza Nagy Pál; nem pedig „a posztmodern prófétája” – amint azt sokan hangoztatták. Szerinte a XX. század hajnala óta zajlik a művészet *destrukciója* (avantgárd mozgalmak), amely végül Amerikában a kultúra áruvá válásához vezetett; a nyelv eme áru reklámjává lett; a kultúripar (film – rádió – TV stb.) a szórakoztatás szolgálatába állt, s a ’szabad-idő-ember’ (Freizeitler) egyszerű fogyasztóvá degradálódott. Sajnos, ez a kultúra-termelői és -fogyasztói mentalitás az utóbbi évtizedekben áterjedt Európára is – figyelmeztet Nagy Pál: „Napjaink ’poszt-modernjei’ átveszik és valamennyire az európai viszonyokhoz igazítják az Amerikában megfogalmazott gondolatokat, s igyekeznek megvalósítani az amerikai praxist”; így lassan itt is piaci stratégiák kiszolgálójává, árucikké válik a művészet – egyfajta ’szolgáltatássá’. Clement Greenberg véleményét idézi Nagy e kérdésben: „a ’posztmodern’ nem más, mint a művészet integritását megkérdőjelezni kívánó, magát a fejlődés élvonalába helyező és valódi arculatát leplező, üzleti szempontokra épülő rossz ízlés legújabb fedőneve”. Ez ellen a konzum-kultúra ellen lép fel a *dekonstrukciós filozófia* és az *alternatív ellenkultúra*. „A fogyasztói társadalom margóján, nagy nehézségek között, kis hatásfokkal dolgozó alkotók, lazán szervezett csoportok, spontán mozgalmak megteszik, amit lehet – az új feltételek megteremtése azonban a radikális, a felvilágosult avantgárdra (’avant-garde éclairée’) vár” (*A művészet destrukciója* című rész, i.m. 133–139. p.).

Nagy Pál Derrida művészetfilozófiája kapcsán (*A művészet dekonstrukciója*; i.m. 140–144. p.) arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészet fogalmának átalakulása már az 50/60-as években elkezdődött – a konceptuális művészettel és a Fluxussal, amely Amerikában, a pop art-uralta terepen alakult ki. „A Fluxusnak nincs teóriája, programja, ’mindössze’

a művészet kategóriáját szeretné dekonstruálni, megszüntetni. Nincs különbség élet és művészet között! 'Az élet – művészet' – hirdeti, s multimediális műveit ennek a gondolatnak a jegyében hozza létre". J. Beuys, a háború utáni 'képzőművészet' egyik nagy hatású, karizmatikus alakja, aki elsősorban gondolkodásra és látásra tanított (a magyar Erdély Miklóshoz hasonlóan), a 60-as években kapcsolódott be a Fluxus munkájába; s az esztétikai megújulás útját egyfajta 'összművészeti' produkcióban (költészet – zene – képzőművészet szintézisében), a performansz-kultúrában látta. Nagy Pál konklúziója: „Korunk autonóm művészete számára létfontosságú, hogy dekonstrukciója: változása, adaptálódása a 21. századi új felvilágosodás szellemében, az újítás, a kísérletezés, ugyanakkor a fokozatosság és a folyamatosság jegyében menjen végbe”.

Van-e francia posztmodern? című tanulmányában (*Alföld*, 2003/2.) Nagy Pál határozottan leszögezi: a posztmodern kérdésköre nem francia problematika, bár Lyotard első könyve (*Condition postmoderne*) valóban adott rá némi alapot ennek a kérdéskörnek a francia kultúrával való összekapcsolására. Azonban a későbbiekben mind ő, mind Derrida hang-súlyosan elhatárolódott az amerikanizálódó posztmodern kultúrától. A párizsi Pompidou Központ könyvtárában alig találni könyvet a *posztmodern* címszó alatt – azok is inkább kritikai jellegűek. Egyedül az építészetben terjedt el a posztmodern stílus és hozott létre nagyszerű alkotásokat (mint például a magyarországi organikus építészetben is).

*

Nagy Pál alkotói személyisége egészen kivételes a tekintetben, hogy mindaz a hihetetlen mennyiségű és mélységű ismeret, amelyet tudatos kutatómunkával, illetve személyes tapasztalatszerzése során felhalmozott, visszahat művészi gyakorlatára – és fordítva. Egész lényével, intellektusával a maga korában él (ahogy Kassák mondta: „Éljünk a mi időnkben!”); ugyanakkor nem szakad el gyökereitől, az európai és nemzeti múlttól sem. Mélyen ismeri az ősi és a görög művészetet, a protestáns zsoldárhagyományt, a reformáció irodalmát (nemhiába tanult első gimnazistaként Sárospatakon!), az erdélyi emlékiratírókat; s fájlatja, hogy a magyar szellemi hagyományban felhalmozódott mérhetetlen kincs, európai rangú kulturális örökség nem hatotta, hatja át köznapi tudatunkat. A művésznek – véleménye szerint – az egész művelődéstörténeti hagyományt ismernie kell; újítása akkor hiteles, ha tisztában vele, mihez képest újít. A múltat a *jelen* szemszögéből értékeli.

Így hát nem tekinthető véletlennek, hogy mind költészeti albumainak, mind háromkötetes önéletrajzi munkájának (*él/le/tem* I. – 2001; II. – 2002; III. – 2004) a *Journal intime* címet adta. Szellemi-emberi érlelődésének, művészi tapasztalatainak, alkotói látásmódjának lenyomatai ezek a művek. Az *in-time* francia kifejezés szójátékként mintegy

rárímel a magyar *intim* szóra - azaz akár benső (intim) naplóként olvashatjuk munkáit, amelyek nem annyira az életeseményekről, mint inkább azok szellemi feldolgozásáról, műbe transzponált esszenciájáról tudósítanak. „A *Journal in-time* szándéka szerint emlékirat (amelyben természetesen vannak önéletrajzi és napló jellegű részek is) mindarról, ami 1956 előtt, 1956-ban és 1956 után történt velem” (I. k. 44. p.).

Pályáját prózaíróként kezdte; s nagyon érdekes végigkövetni azt az utat, amely a valóságirodalomtól az absztrakt-intellektuális művekig vezetett. Önéletrajzi visszaemlékezéseinek első kötetében szinte memoire-szerűen jeleníti meg ifjú éveinek színterét, s megidézi azt a történelmi hátteret, amelyben eszmélkedett, s amely mindmáig szellemi hátteret jelent számára, jóllehet már több mint félszázada nem itthon él.

Az él/tem I. első fejezetében (*Az önéletrajzról*) végigpásztazza az európai kultúrtörténet híres, maradandó értékű emlékiratirodalmát, kezdve Xenophón *Anabázisától* Julius Caesar *Commentariusa*n át a nagy vallomásírók (Augustinus, Benvenuto Cellini, Rousseau, Goethe, Tolsztoj stb.) és a francia emlékirók (Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines, Saint-Simon, La Rochefoucauld, La Bruyère, Chateaubriand, Musset stb.) memoire-jaiig, amelyeket nagy élvezettel forgatott ifjúkorában, de később is, felnőtt fejjel, már avantgardistaként. A magyar krónika- és emlékiratirodalom is kedvelt olvasmányai közé tartozott, Anonymus *Gesta Hungarorum*jától a humanista Verancsics Antal *Memo-ria rerum*án, Zay Ferenc, Mindszenti Gábor, Bornemissza Tamás emlékezésein át Szalárdi János *Síralmas krónikájáig* minden érdekelte; Misztótfalusi Kis Miklós *Magamentsége*, Kemény János *Önéletrajza*, Cserei Mihály *Históriája*, Apor Péter *Erdélynek változása*, gróf Bethlen Miklós, majd Árva Bethlen Kata *Önéletrajza* is nagy élményt jelentett számára. S mindehhez társultak a naplók, útjegyzetek, diáriumok: Szenczi Molnár Albert, az első magyarországi kubus szerzője /1607/ – aki bizonyos értelemben a magyar vizuális irodalom előfutárának is tekinthető – *Naplójából*, Szepsi Csombor Márton *Europica Varietasából* olyan életanyagot ismert meg, amely európai szellemiségünkről tanúskodik. II. Rákóczi Ferenc *Vallomásait*, majd Széchenyi István többkötetes *Naplóját*, a világot járt Bölöni Farkas Sándor *útinaplóit* s az 1848-as szabadságharc bukása után a hazájukból kirajzó emlékezők (Teleky László, Pulszky Ferenc, Teleki Sándor, Klapka György, Szemere Miklós stb.) írásait a magyar memoire-irodalom kimagasló alkotásaiként tartja számon. A XIX./XX. század fordulójának nagy önéletrajzi regényei (Justh Zsigmond: *Párizsi Napló*, Kassák: *Egy ember élete*) pedig elementáris erővel formálták látásmódját, segítették eligazodását a Párizs-centrikus modern kultúra élményvilágában. Már egészen fiatal diákként arról álmodott, hogy Párizsban fog egyszer majd tanulni a Sorbonne-on.

Néhány általános, a magyarság egészére jellemző konklúziót is levon Nagy Pál ezekből az olvasmányaiából: „Minden magyar emlékirat kárhoztatja az úrhatnám-ságot, az önteltséget, a rangkórságot. A legtöbb magyar emlékirat elítéli a sokszor saját maga ellen

forduló magyar virtust, makacsságot, az életösztön defektusait” („a magyar inkább meghal, de nem adja meg magát” – s ehhez hasonló). Nemzeti és egyéni önismeretet merít ezekből a művekből, aminek segítségével könnyebben eligazodik a jelen útvesztőiben. „Minden történelmi helyzetben, minden kor emberében van valami, ami addig nem létezett /.../ valami, amit éppen újdonsága miatt nehéz megfogalmazni. Mégis minden igényesebb önéletírás ezt teszi; így tud szólni kora emberéhez, s a későbbi korok emberéhez is. Az új megfogalmazása maradandó. Ezért érdemes önéletrajzot írni, ezért tanulságos önéletrajzot olvasni”. Hiszen – Nagy Pál szerint – „magunk és a korszak (amelyben élünk) megismerése és ’felfedezése’ mindenkor elsőrendű feladat, korszakváltáskor, az új megjelenésekor azonban különösen az”. A múlt tapasztalatait használjuk fel jelenünk megértéséhez, s csakis erre építhetjük a jövőt („ami megtörtént, az nem válhat meg nem történtté” – Arisztotelész). Egyetértően idézi Pascal gondolatait az Időről: „Sohasem kötődünk a jelen időhöz. /.../ Oktalanságunkban olyan időkben barangolunk, amelyek nem a mi birtokunk (ti. a múlt és a jövő), és megfeledezünk arról az egyetlenről, ami a miénk”. Ugyanis „a jelen sohasem a célunk; a múlt és a jelen csak eszköz: egyetlen célunk a jövő. Ezért sohasem élünk, hanem azt reméljük, hogy *majd* élünk” (I. k. 41–43. p.). S manapság, a harmadik évezred kezdetén, talán minden eddiginél nagyobb horderejű döntéseket kíván a Jövő: megmaradásunk a tét. Ezért kell alaposan megismernünk múltunkat (mint tudjuk: „historia est magistra vitae”; „non scolae, sed vitae discimus”).

Önéletírása I. kötetét akár nevelődési regényként is olvashatjuk. Az első részben (*A házak, a fasorok, az utak, sajnos, éppoly múlandók, mint az évek*) az író megidézi szülőföldje, Salgótarján és vidéke múltját, apja-anyja családjá történetét. Az apai ág a Partiumból, Szilágysomlyóból eredt; a VII. század óta armális nemesek; az anyai ág tősgyökeres debreceni kereskedő-dinasztia. A szülők (Mágócsi Nagy Lajos és Soós Mária) Debrecenben találtak egymásra, 1932-ben házasodtak össze, és Salgótarjánban telepedtek le, ahol jól menő divatüzletet nyitottak. Három fiuk született (az író a középső); de a háború csakhamar szétzilálta a családot (az apa 1938-tól kezdve folyamatosan katonáskodott, megjárta a Don-kanyart is, mégsem ott, hanem csapattestével Nyugatra menekülés közben, már a végső háborús hetekben-hónapokban, 1944 novemberében esett el). Az anya – üzletüket odahagyva – három fiával ugyancsak Nyugatra indult az orosz invázió elől; nélkülözéssel teli hányattatásairól, majd viszontagságos hazatérésükről 1945 tavaszán már *Az összeomlás* című fejezetben esik szó. Az államosításig úgy-ahogy még összeszedte magát a család; de 1949-ben kis üzletüket elvesztvén, az anya csak nehezen tudta magukat eltartani (takarítónői, később pénztárosi állást kapott); ennek ellenére mindhárom fiát igyekezett taníttatni.

Nagy Pál útja e tekintetben is viszontagságos volt: 1949-ben mint „horthysta tiszt” fiát már nem vették fel a salgótarjáni Állami Gimnáziumba. Így Sárospatakra került

– ami viszont javára vált: a régi, nagymúltú intézményben kiváló, nagykulturájú professzoraitól bőséges ismeretanyagot, magas szintű protestáns műveltséget szívhatott magába. Itt ivódott belé a zsolná- és emlékirat-hagyomány tisztelete, mélyült el a Doré-ilusztrációkkal díszített Károli Biblia iránti csodálata; itt fejlődött – az önképzőkörben – esztétikai érzékenysége, s a Kollégium demokratikus rendje formálta igazságérzetét. De a 'táv-taníttatás' sokba került, így édesanyja kijárta, hogy a II. gimnáziumi osztályt már Salgótarjánban végezhesse; itt is érettségizett 1953-ban. Szeretett volna az ELTE Bölcsészkarán továbbtanulni (ahova több osztálytársa is ment, így Gerelyes Endre, Szakál Imre); de „hely hiányában” (ami akkoriban a 'nem kívánatos' származásúak elutasításának általános indoka volt) nem vették fel. Féléves bentlakásos könyvtárтанfolyamra irányították (Ladányi Mihállyal, Keszei Istvánnal együtt), ahonnan '54 januárjában már könyvtárba mehettek dolgozni (ő Pásztóra került, ahol feladata az „elavult” – értsd: polgári, jobboldali – írók, a világ- és magyar irodalom legkiválóbb műveinek selejtezése volt). Így éltünk Pannóniában azokban az években...

1954 őszén aztán bekerült az egi pedagógiai főiskola magyar-történelem szakára, ahol /ismét/ 'régí műveltségű' kiváló tanárokkal találkozott (Némedi Lajos irodalomtörténész, Bakos József nyelvész, Balogh György történész stb.). Erősen foglalkoztatta a (társadalmi és politikai értelemben vett) szabadság – szabad akarat – kálvinista predesztináció stb. kérdése; ami a diktatúra légkörében létkérdéssé vált számára, különösen az után, hogy az 1789-es francia forradalom Emberi és Polgári Jogok Nyilatkozatát megismerte („Minden polgári társulás célja az ember természetes és elvülhetetlen jogainak megőrzése. E jogok: a szabadság, a tulajdon, a biztonság, az elnyomatással szembeni ellenállás”). Így hát Nagy Pált családi körülményei, társadalmi tapasztalatai, műveltsége – és nem utolsósorban személyi-alkati adottságai – mintegy predesztinálták a korabeli viszonyok elleni lázadásra.

III. éves egi diákként élte át az 56-os eseményeket (élményeiről, a megtorlás előli meneküléséről *Az 1956-os forradalom és szabadságharc* című fejezetben számol be). Az egyre jobban radikalizálódó *Irodalmi Újság* szenvedélyes olvasóiként diáktársaival együtt már 56 nyarán sejtették: „Hunniában valami készül...” A főiskola diáklapjának (*Iffú nevelő*) szerkesztését szeptemberben Nagy Pál veszi át; s a forradalom első napján őt választják MEFESZ-titkárrá. A 'forró napokban' a diák-aktivisták éjt-napot bent töltenek a főiskolán, nagygyűléseket szerveznek, programtervet készítenek a jövőre vonatkozóan, megszervezik a nemzetőrséget, amely a közrendre vigyáz. Az események – mint országszerte – itt is gyorsan peregnek: október 26-án az egi munkásság leveri a nyolc mázsányi súlyú vöröscsillagot a főiskola épületének csillagvizsgáló kupolájáról, 27-én a tömeg lefegyverzi az ávósokat (de nem lincsel!). Október 29-én megalakul Eger vá-

ros Ideiglenes Forradalmi Nemzeti Tanácsa, amely megakadályozza, hogy az indulatok elszabaduljanak: megszervezi a biztonságos élelmiszerellátást, majd a Forradalmi Munkástanács október 31-én felfüggeszti a sztrájkot is. Úgy tűnik: minden a legjobb úton van a forradalom győzelme felé! November 2-án Miskolcon megalakul az *Észak-és Kelet-Magyarországi Nemzeti Tanács* (székhelye: Miskolc, Nehézipari Műszaki Egyetem), amely *Határozatban* rögzíti programját (amelynek hiánytalan szövege Nagy Pál közvetítésével még megjelenik az egri *Népújság* november 4-i számában, amit Sklánitz /későbbi nevén: Sulyok/ Vince szerkeszt). A Határozat kezdősorának naivitása – a november 4-i események ismeretében – megdöbbenően hat: „Szabadságharcunk fegyveres szakasza győzelemmel ért véget”. A Nemzeti Tanács tehát a győzelem biztos tudatában rögzíti a feladatokat: „Azonosítjuk magunkat a szabadságharc célkitűzéseivel. Valljuk, hogy a szabadságharc hősi, forradalmi küzdelem volt. Egyetértünk a Dunántúli Nemzeti Tanács megalakulásával. /.../ Véleményünk szerint a legrövidebb időn belül létre kell hozni az Országos Nemzeti Tanácsot”, amely – ha kell – „fegyveres erővel megvédi a forradalom vívmányait”. Kijelöli a soron következő feladatokat is: „a demokratikus, általános és titkos választásokat legkésőbb 1957. január 31-ig le kell bonyolítani. A választás eredménye alapján létrejövő nemzeti kormány szervezze meg az új rendőrséget és az új nemzeti hadsereget”. Végül kijelentik: „A Nemzeti Tanács nem politikai párt, hanem a nemzet erejének és egységének megtestesítője a forradalom végső győzelméig” (a Határozat teljes, hiánytalan szövegét Nagy Pál közlésezi: i.m. 195–197. p.).

November 4-én arra virradt Eger lakossága (és az egész ország népe), hogy az oroszok puskalövés nélkül elfoglalták a várost. A lakosság fegyveres ellenállásra nem is gondolhatott a tankok túlerejével szemben. Szép lassan visszaszívárogtak aztán az ávósok, pártfunkcionáriusok is. Eger város Nemzeti Tanácsa küldöttséget indított Miskolcra, Diósgyőrbe, a magyar nehézipar fellegvárába (Czaga István főhadnagy, nemzetőrparancsnok, Nagy Pál MEFESZ-titkár, Szabó János munkástanácsstag és egy oroszul jól tudó diák, Demeter Zoltán személyében). A diósgyőri vasgyárban a fegyveres munkásőrség még a sztrájk megszervezésére buzdította őket; Miskolcra menet viszont már ávósok vették autójukat üldözőbe, körbekerítették, majd lefogták a küldöttséget, s átadták az oroszoknak (akik ekkor már kihirdették a statáriumot). Többnapig kihallgatás, verés és megfélemlítés után végül is elengedték őket (csak Czaga főhadnagyot emelték ki közülük, akit aztán 1957 májusában a Jobb László városparancsnok és társai ellen lefolytatott perben 13 évi börtönre ítélték – amiből 6 évet töltött le, s utána is egészen 1988-ig rendőri felügyelet alatt állt).

Egerben is – mint az országban mindenütt – 1956 novemberében már ávósok vadásztak a forradalomban részt vett diákokra. Mivel a főiskolák, egyetemek kapuit bezárták, az egri MEFESZ-vezetők az Érsekkertben bujkáltak egy ideig, de aztán jobbnak látták

mihamarabb nekivágni először Pestnek, azután a határnak. Nagy Pál november derekán jutott fel Pestre, majd 22-én – hol vonat-, hol gyalogúton – elindult Celldömölkön, Csornán át; onnan Balfig gyalogosan elvergődve, vagy húsz menekülttársával együtt Kópházánál nekiindult a zöldhatárnak. A kalauzolásukra (jó pénzért) vállalkozó öreg parasztember azonban elvétette az utat, így – állandó lövöldözés és éles rakétafények közepette – kétszer is nekivágtak; míg végül, szerencsájükre, egy géppisztolyos magyar katonával összeakadtak, aki – szintén jó pénzért – továbbengedte őket. S már fel is csil-lantak előttük Deutschkreutz éjszakai fényei. „Száz méterrel messzebb, az erdő másik oldalán, csatárláncot alkottak az osztrák csendőrök; erős elemlámpákkal mutatták az utat. Végre szabadok voltunk”.

Nagy Pálnak szerencséje volt a továbbiakban is: párhetes lágerélet után egyik barát-jával, Mészáros Istvánnal, még karácsony előtt sikerült eljutnia Párizsba, ahol Madame Marti, egy végtelenül jóindulatú hölgy, akit a francia oktatásügyi minisztérium bízott meg a mintegy 600 menekült magyar diák sorsának intézésével, gondjaiba vette őket („anyánk helyett anyánk volt”). Már aznap este a Boulevard Jourdan-i Cité Universi-taire francia pavilonjának hálótermében aludtak; aztán csakhamar külön szobát is kap-tak. És elkezdődött mozgalmas párizsi életük. Az egyetemvárosban találkozott össze régi osztálytársával, Szakál Imrével, itt ismerte meg Babocsai Lajost, Ditrói Ákost, Fehér Lászlót, Harcsi Józsefet, Karátson Endrét, Lehoczky Gergelyt, Nyéki Lajost, Parancs Jánost, Pátkai Ervint, Sipos Gyulát, Szilágyi Ferencet stb. – akikkel együtt a Celtique kávéházban már 57/58-ban egy irodalmi folyóirat indítását tervezgetik. Pénz híján per-sze eredménytelenül.

Párizs természetesen elementárisan átformálta az odakerülésekor 22–23 éves ifjú Nagy Pál gondolkodását, életvitelét. Első éveinek izgalmas-mozgalmas élményvilágáról önéletrajza II. kötetében számol be (*Párizs, Emilienne* című fejezet). Elszakadva immár protestáns, puritán szellemben nevelt egykori önmagától, kinyílt előtte az Élet. Egy vér-beli párizsi lánnyal, Emilienne Deschamps-szal megismerkedve a boulevard St. Michel ember-forgatagában 1957 őszén, azonnal otthonosan érezte magát: színházba – moziba – múzeumokba jártak, élvezték a Champs-Elysées éjszakai fényeit, kirándultak, eljár-tak az emigráns magyar írói körök rendezvényeire; s már 1958 őszén össze is kötötték egymással életüket. Kettesben aztán – fillérékért, hol autóstoppal, hol közös buszos ki-rándulásokon – bejárták egész Franciaországot, Olaszországot stb. 1958 őszén Nagy Pál beiratkozott az Ecole Supérieure de Professorat de Francais tanárképző főiskolára, ahol nemcsak a nyelvet sajátította el tökéletesen, de három év alatt francia nyelvtanári diplo-mát szerzett. Ez után a Szabad Európa Ösztöndíj Osztályának párizsi irodájában kapott félnapos állást, Albrecht Dezső, a már 1947 óta kint élő magyar arisztokrata szárnyai

alatt (aki kivételes jóindulattal pártfogolta az 56-os menekülteket). Közben a Sorbonne-on irodalomtörténeti előadásokat is hallgatott; többek között egy Mallarmé-szemináriumon vett részt, ami szinte átformálta s örökre meghatározta irodalomszemléletét.

Emilienne nemcsak hűséges társa lett, („úgy szerettem, ahogy volt, soha semmi hiányérzetem nem volt vele kapcsolatban”), hanem a modern képzőművészeti galériák, könyvesboltok, művészi kávéházak félbohém világába is bevezette őt, s szinte anyanyelvi fokon sikerült mellette elsajátítania nemcsak a nyelvet, hanem a francia kultúra és életmód „szokásrendjét”. A Párizshoz közeli egyetemvárosban, Antonyban kis lakást is kaptak (a házaz egyetemisták számára fenntartott pavilonban); így otthonosan berendezkedhettek, s barátait is vendégül láthatták. 1963-ban Montrouge-ban főbérleti lakáshoz jutottak; s bár másfél évtized múltán elváltak útjaik, Nagy Pálnak mindmáig ez az otthona (minderről bővebben lásd: *él/etem* II. k. 57–77. p.).

1958. október 25–26-án a Magyar Írók Szövetsége Külföldön 2. kongresszusán megismerkedik – több ’ötvenhatos’ menekülttársával együtt – az emigráció idősebb (részben már régóta kint élő) hangadóival (Bikich Gábor, Enczi Endre, Faludy György, Fejtő Ferenc, Hatvany Bertalan, Horváth Béla, Ignotus Pál, Kovács Imre, Pálóczi Horváth György, Cs. Szabó László, Szabó Zoltán, Szász Béla stb.). A Kongresszus a fiatalokat is felveszi tagjai sorába; sőt a Szabad Magyar Újságírók Egyesülete is kitarja kapuit előttük (ez persze nem sok előnyt jelent, hisz nemsokára mindkét szervezet feloszlik). 1959-ben a Szabad Európa Rádió (SZER) magyar osztályának hangjáték- és riport-pályázatán egyik riportjával Nagy Pál 3. díjat nyer; hangjátékát (*Hazai ribillió*) dicséretben részesítik; több ekkoriban (Lőrincz Pál álnéven) írt novellája, karcolata, néhány tanulmánya is megjelenik különböző emigráns periodikákban (*Irodalmi Újság*, *Eszmélet*, *Új Látóhatár*, *Jöjjetek* című keresztény havilap s a Rezek Ödön atya szerkesztette *Ahogy lehet*), sőt a *Bécsi Magyar Híradónak* is dolgozik. 1960-ban már Parancs Jánossal a fiatal menekült írókkal együtt alapítandó saját folyóiratról álmodoznak: Harczy József, Nyéki Lajos, Sipos Gyula, Szakál Imre csatlakoznak hozzájuk; hosszas vita után már a címről is kezdenek töprengeni. 1960. október 1-jén lefektetik az *alapszabályt* (a leendő szerkesztők jogairól, kötelességeiről); előfizetőket toboroznak, gyűjtik a kéziratokat, de elegendő pénz híján mégsem tudnak elindulni. Így hát 1961 tavaszán Nagy Pál Emilienne-nel s néhány barátjukkal együtt átmegy Londonba angol nyelvet tanulni, s kapcsolatokat építeni (Albrecht Dezső, a SZER munkatársa különféle ösztöndíjakkal, atyai pártfogással segíti továbbra is a fiatal menekülttársakat). Hampsteadban bérelnék szobát, s francia nyelvleckéket adnak, ha akad tanítvány. Míg tart a pénzük, múzeumokba, színházakba, hangversenyekre járnak; viszonylag bohém életet élnek; amikor erre már nem telik, illetve visszatérnek Párizsba, s most már komolyabban hozzálátnak a folyóiratszervezéshez (amiben Emilienne is jelentős részt vállal).

Nagy Pál a párizsi magyar diákok képviselőjeként jut el az UFHS évente megrendezett kongresszusaira, amelyeken – Bujdosó Alpárral, Szakál Imrével együtt – a radikális szárny egyik jelentős képviselője (egészen az UFHS 1965-ös megszűnéséig) – mint erről már az I. fejezetben szó volt.

1959-ben aztán végre elhatározzák, hogy az 56/57-ben velük együtt érkezett ifjú képzőművészekkel, szobrászokkal, építészekkel, színészekkel (Babocsay Lajos, Ditrói Ákos, Fehér László, Pátkai Ervin, Raksányi Gellért stb.) összefogva indítanak lapot (akik ekkor már anyagilag jobban álltak, hiszen Párizsban szinte azonnal rendszeresen megbízásokhoz jutottak). Megalakul a leendő lap képzőművészeti szerkesztősége is. 1961 őszén Papp Tibor Liège-ből, Márton László Oxfordból áttelepül Párizsba, így összeáll a teljes szerkesztőgárda (Nyéki Lajos, Sipos Gyula, Sulyok Vince kimarad a szerkesztőségből, de írásokat ők is adnak). 1962 májusában megjelenik a lap 1. száma. (A lapalapítással együtt járó vitákról, küzdelmekről, a lap fogadtatásáról s további útjáról Nagy Pál az *é/le/tem* II. kötetében részletesen beszámol, 107–172. p.; a szerkesztőség megalakításáról, a címválasztásról, az indulásról lásd bővebben e kötet I. fejezetét: *A párizsi Magyar Műhely története*).

A publikálási lehetőséget immár megteremtven, Nagy Pál – néhány korábbi novel-láját az újabbakkal kiegészítve – összeállítja első kötetét, amely már saját nevén jelenik meg (*Reménység, hosszú évek*, 1964; kis alakú, 120 oldalas könyvecske, Dávid Kiss Mária öt szép illusztrációjával). A 16 elbeszélés formálásmódjában még nem töri át a hagyományos kereteket; ennek ellenére többségük, életérzését tekintve, meglepően újszerű. Ezt a kötetre reagáló neves, hazai s emigrációbeli, idősebb és fiatal pályatársak elismerő levele, illetve kritikája is jelzi (Bodri Ferenc, Fenyő Miksa, Féja Géza, Fodor András, Határ Győző, Kassák Lajos, Konok Tamás, Püspöki Mihály, Rajnai László, Rába György, Sárközi Mátyás, Szabó Ferenc, Ungvári Tamás, Weöres Sándor). A 16 novella közül legtöbbször magát a címadó írást és az *Egy fényképalbum képeit*, valamint a *Magányt, Háborút, Vasárnap délelőttöt* emelik ki; mások a *Konzervgyárban*, a *Verekedőket*, esetleg az *Alkalmatlansági bizonyítványt*. Határ Győző a *Négy óra* és a *Nyári zene* című kis etűdöket méltatja. Rába György az alkotásmód mikéntjére vonatkozó észrevételeivel komoly szakmai segítséget is nyújt a továbblépést illetően: „remek a tudatfolyamat anyagszerű megfigyelése, mely a (kötet-címadó) novella végére valósággal jelképes jelentéssel telítődik, és ugyanakkor kordokumentum is. Ennek kevésbé izmos, de életképes párja a *Verekedők*. Ebben a novellatípusban az a jó, amit számunkra az amerikai nagy nemzedék jelent: az életdarab könyörtelen, már-már vizionárius ábrázolása. /.../ Tudsz-e olyan szemléletet kialakítani, amely a kétféle kifejezőmódot összehangolja? - ezt majd a továbbiak döntenek el”. Szabó Ferenc jezsuita páter az első írások meleg humanizmusát, s az utolsó három novella megrendítő, mély pesszimizmusát emeli ki: „Eldönteni, hogy

az élet megéri-e vagy sem, hogy leéljük – ez annyi, mint választ adni a filozófia legalapvetőbb kérdésére. /.../ Ezt a Camus-i kérdést veti fel Nagy Pál is. Nem kapunk biztos választ”. (A kötet megjelenésének körülményeiről, a kritikai fogadtatásról lásd: *élle/tem* II. k. 172–77. p.).

Nagy Pál, mint alapvetően teoretikus érdeklődésű alkotó, természetesen már a 60-as évek derekán-végén felismeri: Párizsban egészen más utakon jár az irodalom, mint a 60-as évek Budapestjén. Így hát olvasni kezdi a strukturalista elméletet és megismerkedik a francia új regény legjelentősebb alkotóival, műveivel. *Teorémák* című tanulmányában (M.M. 1969. július, 34. sz.) elméletileg összefoglalja mindazt, amit az új prózapoétikáról tudni kell, Jean Ricardou, Philippe Sollers írásai alapján. M. Foucaultot idézi: az irodalom ma már „olyan érzelmi hálózattá, rendszerré alakul, amelyben nincs többé szerepe a beszéd valóságának, igazságának, sem a történelem rétegsorának; amelyben az egyetlen a priori: a nyelv”. Éppen ezért a jelenkor irodalomtörténésze nem tud mit kezdeni a hagyományos filológia és kritika évszázados normáival, irodalmon kívüli szempontjaival és értékelő rendszerével, leíró-elemző módszerével; neki magának is alkotótárssá kell válnia a művek újraalkotásával. A *Tel Quel* és a *Change* körül csoportosuló írók és kritikusok például azon fáradoznak, hogy „a fecsegés irodalmát az alkotás irodalma váltsa fel” (Ricardou); ezért elkülönítik a *narratiót* a *fikciótól*, s a ’tartalmat’ a forma *eredményének*, nem pedig önálló entitásnak tekintik. „Az igazi író számára a lényeg: maga a nyelv. Nem azért ír, hogy tudást adjon tovább; a nyelv, a nyelvezet, a szöveg és a beszéd különös térközében akar kalandozni” – vélekedik Nagy Pál; műve ’témája’ tehát „maga az írás, a megírás lesz, s ez eleve kizárja az előre gyártott történetet, sztereotíp ’igazságot’”. „Az új irodalom *fikciója* (vagyis az, amit elmond), a prózai szöveg kibontakozásának eredménye, amit maga a szöveg inspirál” (Ricardou); vagyis a *valóság fogalmaira* épül (vagyis tagadja, hogy az irodalom a valóságot közvetlen módon tükrözné), s a realitáshoz magasabb, fogalmi szinten, gondolati áttételekkel kötődik csupán. Rendszerében minden „az írás specifikus törvényeinek van alárendelve”. Az irodalmi szöveg tehát – lényege szerint – *játék*; benne a korábbi *krono*-logikus rendet a *morfologikus* rend váltja fel. A morfológikus szöveg kialakításának legeredményesebb eszköze a *szeriális* (szériákon alapuló) szerkesztés, ami „a szigorúan rendezett, szisztematikus prózához visz egy lépéssel közelebb (Beckett).

„A szerkesztés a formalizálásnak talán legfontosabb eszköze, mely a szöveg tér- és időbeli kiterjedését strukturálja”. Ricardou szerint „az irodalom önálló értelmi hálózattá csak abban az esetben alakul, ha szigorú szerkezetet, struktúrát épít magának, s működését olyan sajátos törvények szabályozzák, melyek magából az irodalomból vezethetők le, s melyek egyedül az irodalomra érvényesek. /.../ Az irodalom csak akkor teljesíti hivatását, ha nem rendeli alá magát semmiféle rajta kívül álló feladatnak. Mint az ember

legmagasabbrendű szellemi tevékenysége, pusztá létezésével, intenzív jelenlétével jelzi, hol húzódik a határvonal az értelmes/értelmetlen között” (in: *A virágnak...* 59–64. p.).

Nagy Pál tehát tudatosan, elméleti felismeréseit kamatoztatva alakítja a továbbiakban a maga prózapoétikáját. Az első novelláskönyvhöz képest éles váltást jelent a *Hampstead-i semmittevők*, amely a Magyar Műhely kiadásában 1968-ban, franciául pedig a Denoel Kiadónál 1969-ben jelent meg. A francia irodalmi élet közegében mindjobban megmártózva, Joyce, Proust s a francia ’új regény’ regénytechnikai megoldásaival megismerkedve, Nagy Pál egyre inkább úgy érzi: nem történetet kell mesélnie (tradicionális formában), hanem azt az életérzést, benső tudatállapotot (szorongást, létidegenséget) kell megjelenítenie, amelyet a modern életviszonyok kiváltanak benne – s általában: az emberben. A valóság nem pusztán az empiria síkján megtapasztható külső objektivitás; sokkal fontosabb a valósághoz való *személyes* viszonyunk, a tapasztalás során bennünk lejátszódó érzelmi-tudati folyamatok megjelenítése. Hiszen ugyanazon élethelyzeteket, történeteket mindenki másképp éli át, s ki-ki belső diszpozíciói alapján dönt, választ a különböző megoldási lehetőségek között (voltaképpen ez az egzisztencialisták alap-axiómája: ki-ki maga felelős a saját sorsáért). Nagy Pálban ekkorra már egyértelműen tudatosult: nincsenek „tipikus” helyzetek, se „tipikus” hősök. Így hát a kisregényen belül több lehetőséget is felkínál hőseinek, sőt még az olvasónak is: válasszon az alternatívák közül. Például munka nélkül tengődő, éhező „semmittevő” hőse előtt három lehetőséget nyit meg: 1. nem eszik semmit; 2. felolvas magának a szakácskönyvből; 3. iszik egy pohár vizet. Ő a 2. megoldást választja – így az elbeszélés ezen a nyomvonalon halad tovább. Az alternatívák másutt is felbukkannak, s az olvasó dönthet: befejeződjön-e (legalábbis számára) a mű (a hős halálával), avagy folytatódjék tovább? Nagy Pál élesen elhatárolja szerzői *énjét* hősetől (aki pedig bizonyos értelemben alteregó-figura), elidegenítő módon mutatva be őt (és viselt dolgait); vergődéseit látva az olvasóban sem ébred részvét iránta, így nem is él át katarzist (akárcsak Camus vagy Sartre, Robbe-Grillet hősei sorsában sem).

Az indítás szabályos belső monológ látszatát kelti: az elbeszélő *én* egyesszám 3. személyben „mesélni” kezd önmagáról. London egyik külvárosában, Hampsteadben francia órákat ad idősebb angol és amerikai hölgyeknek: „alig tudok valamit angolul, azért jöttem Angliába, hogy megtanuljak. /.../ Nem vagyok francia, de a kiejtésem jó, évekig éltem Franciaországban”. Ugyanez az önbemutató – némi változtatással – többször felbukkan a kisregény során, s végül ezzel is zárul; a szerkezet tehát körkörös, s a történet folytatható (lenne) a végtelenségig. A „tisztas megélhetés” látszata mögött azonban a hős valójában a torzult élet poklának mély bugyraiban vergődik, ahonnan képtelen szabadulni, míg végül szellemileg-erkölcsileg teljesen leépül.

A történet két szinten zajlik: a beszélő monologikus tudatáramában összevissza cikázó gondolatok peregnek; miközben az író – meg-megakasztva ezt a folyamatot – 3. személyben szenvtelenül meséli hőse viselt dolgait, nagy kihagyásokkal, filmszerű ugrásokkal, tér és idő dimenzióinak felbontásával, éles síkváltásokkal. Tipográfiai eszközökkel is fellazítja a szöveget: a mondatok kohéziója szétesik, üres sorok, sőt oldalak, hol szöveghiány (amit képzeletünkkel kell pótolni), hol oda nem illő szövegbetétek, többször ismétlődő, különféle helyzetekben fel-felbukkanó vizuális effektusok, összefüggés nélküli szövegdarabkák, a tudatfolyamban görgetett gondolatfoszlányok, eseménymozaikok. A linearitásnak nyoma sincs; az apró mozaikokból az olvasónak kell kihámozni a történetet.

Tulajdonképpen megrendítő, amit a kisregény hősenek el kell viselnie (nincs elég tanítványa, éheznek, nem tudja lakbérét fizetni; idejét többnyire a Hampstead Cemetéryben, a városrész régi sírkertjében tölti, ahol olvasgat, novellákat ír; s nyomorúságában már-már kéregetésre szánja el magát). Barátjával, a színész Johnnyval bármilyen munkát elvállal/ná/nak (takarítás, lépcsőház-felmosás), csakhogy nem találnak olyat, amivel megélhetésükhöz elegendő pénzt kereshetnének. A megjelenített életanyag természetesen bizarr fikció (hősünk novella-kezdeményei kurzívval szedve kiválnak a főszövegből); de a bennük feltáruló tudatállapot – az ember elidegenedése a világtól s végül önmagától – jellegzetesen XX. századi. A szorongásos, kiszolgáltatott élethelyzet végül annyira megviseli hősünket, hogy egy szép napon, az éhségtől eszméletét veszítve, szorongó, rendőrök találnak rá s viszik haza; önkívületben vergődik-hánykodik több napon át. Tudatalattijából fel-feltörnek az apokalipszis képfoszlányai, különböző látomások, képzelgések (a dán király temetése, amely hirtelen esküvői képre vált); olykor vad dühroham fogja el, majd újra eszméletlenségbe hanyatlik; aztán hosszú-hosszú lábadozás következik, visszaesésekkel tarkítva. S mikor már felépülőben van, Johny megcsillantja a megoldást: egy gazdag öreg hölgy kitarottjai lesznek (azaz „stricik” – lakás, ellátás, busás bér fejében). A döntést sokáig halogatják, hiszen nemcsak erkölcsi érzékük, de egészséges ösztöneik is viszolyognak a „feladattól”.

Csakhogy nem találnak jobb megoldást. S az éhséget nem könnyű csillapítani a semmivel! Többször felbukkan egy doboz szardínia képe: mint a bibliai halászhalkák (a Tanítványok), hősünk is a „csodálatos halszaporítás” aktusában reménykedik, de hiába faggatja az apró haldarabkákat („Hiszel egy Istenben?”) – azok nem felelnek. Így hát az asztal négy sarkára kirakott szardínia-falatkákat egyenként bekebelezi; jól nem lakik persze, de legalább mély álomba merül. Hogy aztán felébredvén, újra érezze: mennyire éhes! Végül mégis az öreg hölgy mellett döntenek – erkölcsi fenntartások ide vagy oda. Akárcsak Camus *Bukásának* antihőse: aki pénzre váltja becsületét. Az emberi kiszolgáltatottság még ennél is nyomorúságosabb foka, amikor saját testét bocsátja áruba valaki a megélhetésért.

A pénzt azonban alaposan meg is kell szolgálniok! A kiélt idős dáma, Mrs. Robinson, a *Money* c. szépirodalmi értesítő volt főszerkesztőjének özvegye a bőséges ellátás, kényelem fejében a végsőkéig kihasználja (szexuálisan) pártfogoltjait. Ráadásul a kötelességteljesítés zöme hősünkre marad, mert Johny színész-kalandok után futkos. A kényszeres, kimerítő szeretkezések, az étel-italban tobzódás végül annyira kizsigerelik hősünket, hogy nem tud többé szabadulni az állandó, hányásig fokozódó undortól. Sartre *Émelygés* című regénye állapotrajzát idéző visszatetsző leírásokkal érzékelteti az író a lélekre lassan ráarakódó undor, fullasztó közöny bénító hatását, antihőse teljes lényét betöltő iszonyatos csömört. A francia *nouveau roman* szenvtelen ábrázoló eszközeivel élve, tárgyilagosan jeleníti meg az egész pokoli szituációt, amelyből nincs kiút. Az érzékek sötét labirintusának foglyaként vergődő főszereplőt gyötrelmes álmok, hallucinációk, kényszerképzetek kínozzák; s mint Kafka Gregor Samsája (*Átváltozás*), a zsigerekig hatoló szorongás állapotában, már-már feladva személyisége utolsó támpontjait, önmagától is eliszonyodva egyfajta állatias, lefokozott létbe süpped. Mégis marad – hiszen nincs más választása. Mint elérhetetlen vágykép, tudatában fel-felbukkan egy-egy meghitt mozzanat a „szabad élet”-ből (Judit, aki tejet, kenyeret hozott, mikor beteg volt, s aki talán az Élet forrását jelenthetné számára – most Johnyt boldogítja!). Az üres nappalok s kényszeres éjszakák monotóniájába belefásulva végül megadja magát a „változtatnod nem lehet” Füst Milán-i életérzésnek; bár homályosan mindvégig ott motoszkál fejében: „Mindent előlről lehet/ne/ kezdeni”. Elvégre mindössze 30 éves – még semmi nem vészett el számára az Életből...

A kisregényben érdekes szerepet játszik a *Costa Munos*ban épp ez idő tájt zajló forradalom. Részben mint vágy- vagy emlékkép ködlik fel az író tudatában. Hősünk – megszökve az öregasszony fogságából – képzetben Johnyval hajóra száll, s mintha már oda is értek volna, büszkén mondja: „megmentettük a felkelést”. Persze az egész csak fantáziálás – az író itt valójában a saját tudatalattijából feltörő képekből, a magyar forradalom emlékfoszlányaiból építkezik. Hőse s Johny már-már a partraszállásról fantáziálnak, amikor váratlan villámcsapásként elhatol tudatukig: a forradalmat leverték; tehát soha többé nem térhetnek vissza „álom-hazájukba”, Costa Munosba. Hiszen akkor az inkvizíció markába kerülnének. A főhős szeme előtt felködlik Dosztojevszkij Nagy Inkvizítora (*A Karamazov-testvérekből*), s elborzad attól, hogy az netán kézre kerítené őt is. E betétrészben több egyértelmű utalás is van 56-ra: álmokképek, a rádióban egykor elhangzott hírfoszlányok („Győzött a forradalom. Az országban tanácsok alakultak, a diktátort száműzték, szobrát ledöntötték és apró darabokra törték /.../ kalapáccsal, vésővel estek neki, egy álló nap, egy álló éjszaka verték” stb. stb.). Hősünk úgy dönt: Johnyval mégis inkább Spanyolországban maradnak. Lázálmában vizionál: „a nagy Inkvizitor ma bejött a szobába, de én egy szék alá... VIII. Ferdinánd spanyol király /.../

észrevett és bottal kizavart a szék alól”. Nyöszörögve, elkínzottan ébred: „Nem tudom elviselni a gyötrelmeket...” A forradalom leverése miatti rémálmaival összekeverednek a szexuális gyötretés kínjai, amelyeket – úgy érzi – képtelen elviselni. Vergődését, nyugtalan forgolódását az író tipográfiai eszközökkel is érzékelteti: nagy kihagyásokkal itt-ott mondat- majd szó-töredékek, betűhalmazok, végül csak szanaszét guruló betűk jelzik: nincs tovább... A szétesett szöveg fuldokló segélykiáltásként hat; a szétszórt betű-bokrok vagy magányos betűk mint hörgés törnek fel belőle: „a vér minde nhol szi vá rog az érhá lóza ton iszonyú kín a vér végi gfo lyik görcs ök le szé dül elvá gódik is meret len ny el ven yzen...” (és így tovább).

A kisregény tehát a biológiai szférákban lejátszódó, a zsigerekig hatoló vegetatív élmények megörökítésével érzékelteti azt a végtelen kiszolgáltatottságot, létbizonytalanságot, amelyben az 56-os emigránsok vergődtek, míg rá nem találtak (egyéni) útjukra. Mintha kisebbfajta apokalipszist éltek volna át a forradalom leverésekor, majd menekülésük közben, amit a *János jelenéseiből* vett utalások jeleznek („Azokban a napokban keresik az emberek a halált, de nem találják meg azt, és kívánnának meghalni, de a halál elmegy előlük”). Az érzéki mohóságával hősünkre telepedő öregasszony pedig a bibliai Nagy Páránát testesíti meg, aki vámpírszerűen kiszívja áldozatából az életerőt. Őrangyala azonban vigyáz a százszor-megalázott, meggyötört szegény nyelvtanásra („két vörös szárnyú angyal kísért és énekeltek felfelé szálltak /.../ s forogtak körbe-körbe le föl pörögtek ők énekeltek”). Akárcsak egykor Kasi és Szittyá fölött őrangyalaik (*A ló meghal...*-ban: „Ti az én két mutatóujjaim vagytok...”). Nagy Pálnál azonban „lángpallosú angyal”-ként védelmezőből ítélet-végrehajtóvá válnak: hősét a két szárnyas angyal közrefogja, kínpadra vonja; ő fuldoklik, vér és nyirok borítja testét – „megnyúzva fényesen lebeg”, majd megint újra a kínpadon... A pokol sötét bugyraiból nincs menekvés...

Az egész kisregény szögletes zárójelbe van téve: a szerző mintegy kimetszi a megjelenített történetet az életfolyamatból – mint egy kis szürreális valóságdarabkát. Előtte is *volt* - utána is *lesz* még Élet; de az már másmilyen... Ilyen gyötrelmek *után* nem lehet többé folytatni semmit úgy, mintha mi sem történt volna. A keretben megjelenített, biztonságosnak tűnő polgári életforma (a hampsteadi kert, a rózsák, a gyönyörűen berendezett otthon, ahol a bájos fiatal úriasszonynak francia órát ad a nyelvtanár) tovaillant örökre. Nagy Pál a hampsteadi „kaland” megörökítésével mintha nemcsak a hagyományos írásmóddal szakított volna, hanem végérvényesen leszámolt a rendezett, kényelmes élet, a polgári otthon vágyalmával is. A továbbiakban fenntartás nélkül beleveti magát a bizonytalan írói létformába, s elszakadva a tradíció biztos támpontjaitól, nagyszabású kísérletezésbe kezd.

A *Hampsteadi semmittevők* a magyar irodalmon belül mérföldkövet jelent a modern prózaszerkezet kialakítását illetően, megelőzve az időben a 70/80-as évek hazai próza-

robbanását, a „Péterek” jelentkezését. Nagy Pál teljesen szétporlasztja a szöveget, s nem csak a struktúrát alakítja át, hanem magát a nyelvi szerkezeteket is. A Joyce-i montázs-technika alkalmazásával a különböző valóságszintek között lebegtetni a cselekményt, s erősen naturális (mondhatnánk: szürnaturális) eszközeivel sokkoló hatásokra törekszik. Nyelvi ficamai, kreatív szóképzései, a hangok /betűk/ játékos görgetése, a szöveg tipográfiai átrendezése, a nyelvi normáktól való eltérése – mind-mind a magyar próza megújítását készítik elő. A Magyar Műhely hazai olvasói, a Műhely kezdeményei nyomán felnövő új nemzedék a 80-as években már mint anyanyelvét ismerte (és használta) azokat a metódusokat, amelyeknek születését épp Nagy Pál szövegformálásában láthattuk először...

A regény 1969-ben franciául is megjelenik (*Les fainéants de Hampstead*) a szerző és Philippe Dome közös átültetésében; nagy sikert arat.

Az 1971-ben összeállított *Monologium* aztán valódi és teljes fordulatot jelez Nagy Pál költői pályáján. Maga a címlap is önálló konkrét versként hat. A költő itt már egyértelműen nyit a kísérletező irodalom irányában; amihez feltehetően a 60-as években a Sorbonne-on hallgatott Mallarmé-szemináriumok is hozzájárultak. Jagues Scherer professzor előadásait hallgatva – aki 1957-ben rendezte sajtó alá Mallarmé kézíratait, a költő eredeti utasításainak megfelelően – Nagy Pált egyre inkább foglalkoztatják a szöveg tipográfiai alakításának kérdései, s miután ekkorra már Papp Tiborral együtt elsajátították a nyomdászmasterséget, maguk is kísérletezni kezdtek a technikai lehetőségekkel. Megkérdőjelezve magának a könyvnek megszokott fogalmát is, Nagy Pál megváltoztatja a könyvsémát, s többszáz éves (itt-ott latin nyelvű) szövegeket is beiktatva különböző nyelvi rétegeket vetít egymásra. A *Prae*-palimpszesztre mint alapra versidézeteket, Apáczai Csere-, Veszprémi István-émlékiratrészleteit, József Attila-képeket stb. épít rá – így jelezvén, hogy a múlt-jelen egymásba fonódik, s a sokféle réteg összhangjából épül fel a mű.

Ezért adja a *Szöveggyűjtemény* alcímet e komplex alkotásnak, amelynek nincs se eleje, se vége – vagyis bárhol elkezdhető, abbahagyható, folyamatosan avagy körkörösén olvasható. Az olvasó mindkét irányból elindulhat; bár egyik felől 132 (számozatlan) oldalt talál, a másik felől csak 12-t – az üres oldalakon pedig vastag fekete téglalapalakú keretben a szerző neve. Az első szöveg (*totenkammer*) az utolsóval (*nyílt tér*) keretet alkot; de ha hátulról kezdjük az olvasást, akkor a kötet végén (vagyis az elején) ugyancsak a *nyílt tér* zárósortait találjuk, fejjel lefelé, tótagast állva. A szöveg így szinte megkettőződik, a szavak kivonulnak a térből, s szét-rombolódva el is halnak – marad az üres, néma papírlap. A borító mindkét fele egyforma – maga a cím is mindkét oldalon szerepel (fekete alapon fehér betűkkel, illetve fehér alapon fekete betűkkel). Az első- és a hátsó lapon a fülszöveg is megegyezik – ezáltal a könyv egésze a körköröség képzetét kelti. A

művészkönyv – aminek szerzője szánja! – többféle alternatív olvasási sorrendet kínál, ami a szövegek közötti kapcsolatrendszer dinamikussá teszi; az egymás mellé és fölé rendelő olvasatok együttese adja magát a művet, amely nyelvi és logikai bukfencekkel van tele, s az egész egy palimpszeszt-szerű nyelvi játékként hat.

A szövegalkotási mód is eltér a korábbi munkáktól. Nagy Pál egyfajta utalásos jelrendszerral bevonja szövegvilágába más, általa fontosnak tartott alkotók műveit, az adott mű egyes elemeinek sajátos felhasználásával. A *totenkammer* Robbe-Grillet *Útvesztő* című regényéből merít; a les *adieux de fontainebleau* körkörös cselekménye ugyanő *Tavalý Marienbadban* című filmregényét idézi, a történet mindkét esetben nyitva marad; a *lo-ve's bitter mystery* című Joyce-palimpszeszt az *Ulysses*ből átvett szövegfoszlányokból építkezik. Nagy Pál a magyar múltból – mint az ő szellemalkatát alapvetően meghatározó hagyományból – is merít: *Apáczai Csere János előtt tiszteleg* (*A földi dolgokról*), *Wesprémi* István felvilágosodáskori orvostörténeti munkáját kommentálva a latin nyelvű töredékek közé rejtí saját gondolatait (*w-variorum*); *Bethlen* Miklós végrendeletét idézve fejezi ki saját vágyát („testét hazahozzák” - *omnis dies omnis hora*). Az egyik legérdekesebb szöveg mégis a *Conrad Ferdinand Meyer kiadatlan útinaplójából*, amelynek alcíme: *határesetek*. Részint *Határ Győző*-betétekkel (a *Pepito és Pepita*-ból) tűzdeli tele, másrészt pedig búcsút mond benne a romantikának (amire a C. F. Meyer *Asszonybírójából*, C. Mörike: *Prágai utazásából*, valamint Ovidius: *Római naptárából* átvett vendégzsövegek utalnak). Ez az 1970-ben írt mű tehát határárkó saját gondolkodás- és alkotásmódjának megváltozásában. A montázszerűen összeállított darab bizonyos narratív elemek szeriális ismétlődésére épül; kronológiai rendet egyáltalán nem követ, és sok képzőművészeti utalás van benne. Az írás egyébként számtalan önéletrajzi mozzanatot is tartalmaz (a család Nyugatra menekülése 1944-ben, majd hazatérése; az író 56-os határátlépése stb.). A nyitva hagyott zárlat az olvasóra bízta az utak-lehetőségek továbbgondolását s a félbeszakadó (elhaló) szöveg továbbépítését. Sok nyomdai jel s egyéb vizuális elem is beépül a műbe. A kötetzáró *nyílt tér* kifejezetten arra utal, hogy a szerző nem azonosul korábbi munkáival, sőt bizonyos értelemben egykori önmagával sem: „szövegazonosság sincs: előlről hátra megy a szöveg, megfordul, kínlódik, befullad” (vö.: *él/tem* II. k. 335. p.).

Kékesi Zoltán Nagy Pálról írt kismonográfiájában (*Médiumok keveredése*, 2003) különös jelentőséget tulajdonít a *C.F. Meyer kiadatlan naplójából* című szövegnek: a szerző itt „az epikai világalkotás újfajta lehetőségeit szöveg és fikció viszonyának átrendezésében”, az újszerű elbeszéléstechnikai megoldások kiaknázásában látja. „Míg a képi elem alkalmazása (a Neptúnium-sor beillesztése) a 70-es évek képnyelvi kísérleteit vezeti be, a narratív síkok szövevényes egymásba fűzése, a különböző fiktív világok határainak feloldása, az elbeszélői 'képzelet' felszabadítása, az irodalmi, képzőművészeti, vallási, természettudományi és történelmi tudásrendszerek játékos keverése /.../ a 90-es évek hazai törekvéseivel rokonítja

az elbeszélést”. Azaz mintegy megelőlegezi a posztmodern felvirágzását (i.m. 52–53. p.).

Nagy Pál tehát a vizuális irodalom irányában itt teszi meg az első lépéseket, amelyeket aztán a Magyar Műhelyben folyamatosan publikált képszövegek sora követ. Többévi kísérletezés után születik meg a *SadisfactionS* című műve (1977): négyzetméternyi nagyságú, téglalapalakú papíron szétszórt, több képi középpont köré szerveződő szöveg, amelyet többrét hajtvá egy címlapként megtervezett borítékban, illetve papírhengerben összecavarva tesz közzé. A képi elemekből építkező tekercs valódi műtárgy, könyvtárgy, szöveg-objektum. Rendező elve a bipolaritás: a hétköznapi valóságból kiindulva feszegeti élet / halál kérdését; spirális alakzatban mindjobban forgó szöveg, amely mintegy leképezi a sperma-robbanást: olyan, mint egy középpontból kilövellő, majd aláhulló szóeső. Érdekességgént megemlíthetjük, hogy Bajomi Lázár Endre a Világirodalmi Lexikon *de Sade* címszavának megfogalmazásánál illusztrációként e kompozíciót használta. Nagy Pál maga úgy érzi: derűs életszemléletéhez az effajta /szó/játékosság illet leginkább; így hát ösztönösen ebben az irányban haladt tovább (*él/tem* II. k. 337. p.).

Nagy Pál vizuális költészete tehát a Magyar Műhely hetvenes évekbeli irányváltásával párhuzamosan bontakozik ki. A lapban közzétett alkotásai mindinkább kísérleti jellegűek: megjelennek a labirintusalakzatok, a permutált, kihagyásos szerkezetek, egyre fontosabb szerepet kap a látvány. *Korszerűség / Kortárs* irodalom című könyvében (1978) foglalja össze mindazt, „amit a modern irodalomról tudni kell” mindazoknak, akik „a modernség égtáját célozzák meg”. Kassákra, Derridára, E.Poundra, Wittgensteinre hivatkozva fejti ki: nincs kétféle modernség; nem lehet a „tartalmi” és „formai” modernséget egymástól elválasztani, mint azt a hazai irodalomtörténészek teszik. „A szöveg nem más, mint egy írói módszer színrevitele, megvalósítása”; egy alkotói világkép objektíválásának, megjelenítésének metódusa. Ezért minden egyes író esetében sajátlagosan más és más. „Az avantgardizmus nem (nemcsak) történeti kategória, hanem mindenkori művészi magatartás, szemlélet, amely az alkotás értelmének a *kísérletezést* szükségszerűen feltételező *új*at-alkotást tartja”. Tehát az új szövegszervező eljárások, a különleges tipográfiai megoldások keresése az írói munka szerves része, amely lehetővé teszi az irodalmi mű *térbeli* percepcióját (térköltészet, konkrét költészet). Papp Tibor részletesen és rendkívül plasztikusan elemzi Nagy Pál alkotásmódjának változásait, poétikai szemléletének lépcsőről lépésre történő megújulását (*Tökéletlen rálátás a párhuzamosra*, 1994; in: *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről*, 2007; 43–57. p.).

1976/77-ben több „közös mű” alkotásában is részt vesz Nagy Pál (ez is az experimentalizmus része). A Pompidou Központ 1977-es kiállítására Ph. Dome-mal, Br. Montelssel, Cl. Minière-rel és Papp Tiborral készít egy 10 méter hosszú kollektív képverset (*Faux-drap*); majd az 1977-es hadersdorfi konferencián Bujdosó Alpárral, Papp Tibor-

ral, Kibédi Varga Áronnal és Petőfi S. Jánossal együtt vizuális kísérletképpen bemutatják *Vizalatti tekercs* című óriásműüket. A 78-as Marly-i találkozón pedig Bujdosó Alpárral készített közös hangköltészeti alkotásukat (*Bormes*) adják elő (ezekről bővebben szölvünk az I. fejezetben).

1978-ban egyik d’atelier-esten írásvetítőre – magnóra – emberi testre komponált multimedialis performansz-sorozatot mutat be Párizsban, a Péniche-theatre-ban. Majd 1979-ben a hadersdorfi találkozón *Journal in-time* című összeállítását vetíti le írásvetítőn. Az alulról megvilágított üvegasztal elmozdíthatóvá – csúsztathatóvá – helyenként homályossá – dinamikussá teszi a szöveget (amelyekből egy sajátos pszichikai folyamat rajzolódik ki: a labirintusban-bolyongásból fakadó félelem: *Állj! Ki vagy? Sécuritexte, Reve-Revolution, Huszonegy perc, Pszicho-dream, Violight, A bas-de-casse, Kézről-kézre, Improvizációk*). Az előadásban szerepet kap a 3. dimenzió is a vászon előtt álló alak (a szerző) és a vásznon látható szöveggép interferenciája révén. A hangnak is fontos szerepe van az előadásban (zajok-zörejek, párbeszéddek, hangvers-részletek, magnóra felvett, vagy élőben elhangzó szövegek stb.). Az előadás-sorozatban a költészet kultikus funkciójára esik a hangsúly: „az emberi együttlét, szolidaritás szinte vallásosságig fokozott aktusa” jelenik meg a nézők/hallgatók előtt. „A performansz középpontjában a delejes erő maga az alkotó, a sötétségben ő az egyetlen mozgó, élő alak” – mélységes csend és áhítat veszi körül (a megismételhetetlen performansz-sorozatot Papp Tibor megrendítően elemzi fentebb idézett tanulmányában: a *Tökéletlen rálátás...*-ban).

Nagy Pál 1974–84 között keletkezett vizuális szövegei az 1984-ben kiadott *Journal in-time* című költői albumban kapnak helyet. Az album mint műegész könyvészeti megformáltságával is hat. Az oldalak változatos tipográfiai elrendezése, benső harmóniát sugárzó tisztasága, a legvariábilisabb grafikai megoldások együttese (üres fehér mezőben sajátos rendben elhelyezett vonalak, sorok, szövegtöredékek; behatárolt terek, rácsok, arcok a rácsok között és mögött, egymásra montírozott emberi figurák, fényképek stb.) önmagában véve is sugallja: „a szó elfogódott / a szó félrelépett / a szó szóatlan”. A végtelen Térben, a Kozmoszban, csillaghullásban (fekete alapon alázuhanó fehér betűk, illetve fehér alapon cikázó – mozgó – villogó fekete ábrák), hegyvidékszerűen feltüremkedő, jelzésekkel teleírt meggyűrt lapokon, labirintus- és sugár-alakzatban elrendezett sorok épületegyütteseiben az emberi lét Teljessége iránti vágyalom kap látható nyelvi megfogalmazást. Nagy Pál úgy formálja-válogatja eszközrendszerét, hogy az a befogadást is megkönnyítse; azaz „ne okozzon észlelési, felfoghatósági, nyelvi stb. problémát”, s „a mai technika csodái között magát törpének érző, politikai elnyomásnak, vak gazdasági erőknél kiszolgáltatott, szorongó ember önbizalmát úgy adja vissza, hogy megtanítja gondolkodni, játszani, alkotni, önmagán uralkodni” – amint azt *Az új művészet* c. írásában hangsúlyozza (in: *Kassák Emlékkönyv*, Bp. 1988.).

S valóban: vizuális szövegmontázsai rendkívül tág teret hagynak az értelmező fantáziának. Tudatosítani kívánja bennünk, hogy bár eltorzult világban élünk, a művészet segítségével mégis megélhetjük a Teljességet, s életünket magasabb dimenzióból szemlélve, megteremthetjük belső harmóniánkat. Nagy Pál feloldja, szinte teljesen törli a nyelvi / műfaji határokat: képverset – vendégsszövegeket – műfordítás-részleteket – prózai- és esszé-szövegeket közöl egymásba fonva, szorosan egymás után; pikturális (képi, tipográfiai) elemekkel vegyítve-fellazítva őket. A megbontott, különféle műfaj-elemek kaleidoszkóp-szerűen peregnek-forognak a műegészben, egymással keveredve, majd ismét különválva, át-variálódva, a szerzői látásmód kohójában szervesülve. A több oldalt átívelő M. Roche-szövegbetét örömmel jelzi: „Az irodalom végre ledöntötte saját bálványát” – a sokféle elem funkciója, hogy „a szöveg szövegszerű működését segítse elő”.

Az album élén álló kompozíció (*zolderdó*) – szándékosan torzítva az ékezetet – az „elsivatagosodott” természetet idézi meg. „Fordított világ” alakult itt ki: a XX. században az élet alap-trendjeit *Doberdó* – vagyis az I. világháborús hadszíntér – határozta meg (amire a *zolderdó* tudatosan ráírmel). Itt és ekkor elpusztult a jövőnk: erdő-sivatag lett itt minden, „erdő volgye sivatag”; ezért „dőre igyekezet” minden törekvés, amely a (természeti / természetes) világ helyreállítására irányul. „Vihar – villámlik – villanyóra” – „másodállásokat tornyoz a vihar a domberdőre / doberdóra”. A kisvonal azóta is a „sebe sült / sebe sóltan kiskatonák ezreit szállítja” – „malom zokog mint pokol tornáca”. A kompozícióba angol és francia nyelvű szöveg-részletek is beépülnek (amint a többibe is); ezzel jelzi a költő: valójában a XX. században *lepusztult egész Európa*, s az I. világháború maga alá temette a szellemi Teremtő Erőt. A *Városok* c. ciklus még fokozottabban felerősíti ezt az élményt. A vizuális tábló bal sarkában H betűjel (Hungária), s itt is fájdalmas-ironikus szövegvariációk: „Hungarocsellet szigetelt háztető” a fejünk fölött, „féktávolságon belül folyik a csel/e patak”, s „elár/v/ult gyerek a fák alatt” – valahogy minden nagyon megromlott körülöttünk, bennünk. A lírai én hiába töpreng: „lesz-e méz? máz?” – /f/el kell ismernie: „a játszma vége” közel (utalás Beckett-re). A „sokknyomozó történelem” csak azt fedez/het/i fel, ami a jelenhez: a „végjáték”-hoz vezetett, de megoldást ajánlani nem tud (*kommentárok a Jelenésekhez*).

Az *aacheni pályaudvar éjszakai képe* az atomizált élet, az elárvult, magukba forduló arcok döbbséget, feloldhatatlan idegenségét, a kapcsolatteremtés lehetetlenségét árasztja: „létüres tér előregyártott tetemek sír szélén álló fiatalok trehányás bevégeztetett”. Lelki halottak és valóságos holttestek, őrtorony, szögesdróttal körülvett kopár terek: ezek mind a XX. század ismerős tájai. A *Házkutatás emlékezetemben* című ciklus töredékes képsorokat, emlékrögöket villant elénk a múltból: a beszélő apja-anyja, a gyermekkor mozaikfoszlányai, pisztolyos ember az ajtó mögött, élelem és ruha nélküli rohanások az óvóhelyre, rémálmok és rémfelriadások, háború, 56 – végül az elhagyott otthon, „és

ami mindig hívogat: az elmulasztott utolsó vacsora”. Az emlékek töredezettségét mintegy vizuálisan is érzékeltetik a széttagolt-szétszórt nyelvi elemek; itt már valóban szétesett a világ, „minden Egész eltörött”.

A kötet egyik legizgalmasabb és legnagyobb szabású kompozíciója a József Attila emlékére készült – majdnem húszlapos – *imágo!* (*elaborintus*). Azaz: a labirintus lebontása, a József Attila-problémával való szembenézés. Ami voltaképpen a felnőtté válás, a realitásokkal való megbirkózás alapkérdése. Egyetlen szellemi ember sem kerülhette meg e században a kérdést: vagy az Abszolútumhoz ragaszkodik (s akkor szükségképpen eljut az öngyilkosság gondolatáig); vagy elfogadja a realitásokat, de velük szembeszállva, tőlük függetlenül magát, amennyire lehetséges – kiküzdí és megőrzi belső autonómiáját (ezt tette Kassák; Nagy Pál ezért tartja vonzóbbnak a kassáki szuverenitást, mint József Attila eszmébe kapaszkodó fanatizmusát). „A virágnak agyara van” – utal Kassák elhíresült sorára; vagyis még a virág is – a szépség és a csábítás álarcában – ellenséges, támadó / lehet/; ha nem tudunk védekezni ellene: végünk van. József Attila nem tudott. A világ-labirintus veszedelmei ellenében belső önvédelmi kört kell kialakítanunk magunkban, amelyet még a vadkan agyara sem képes áttörni, nemhogy a virágszál! – vélekedik Nagy Pál Kassák nyomán. Eme vizuális kompozíciót akár ars poétikaként, s egyszersmind ellen-ars poétikaként is felfoghatjuk; így az óriás-labirintusban elvesztetten tévelygő József Attila a XX. század minden költő-zsenijének szimbóluma lesz. A kegyetlen és közömbös világba kivetetten – mint lélekvesztőben – imbolyogva keresi a védettebb pontokat, sóvárog az anyaméh melegsége-otthonossága után. Az *anyaméh* is labirintus – de ott meleg védettségben pihen a magzat; azt követően kikerül a világ-labirintus kietlen-rideg útvesztőjébe; végül reménytelen bolyongásai után az *anyaföld*ben – mint végső labirintus-házában – újra otthonra talál.

Nagy Pál magát a labirintus-szindrómát állítja élénk szuggesztív képszerkezeteivel, a legkülönbébb labirintus-alakzatokkal, s Paolo Santarcangeli szövegeiből összeszerkesztett montázsai azt a boldog lelkiállapotot mutatják fel ellenpontként, amit ez a Szépségre és Szeretetre szomjazó költő valójában soha meg nem kap/hat/ott: „a mágikus mindenhatóság boldog káprázatában élni”- tudást. Voltaképpen ez a „regressus ad uterum”- élmény, ami a férfinak szerencsés esetben megadatik; József Attila ezt nem találta meg soha. „A magzat szívesen maradna továbbra is az anyaméhben ámde kegyetlenül a világba helyeztetik mint a világnak virága mint a szép híves patakra mint a lélek szerv lélekvesztőbe ül”. József Attila nem volt képes felnőtté válni – így az Éden nem nyílhatott meg előtte. Fél-életet élt fél-halottként; a valóság elől hiába menekült Pathmosz szigetére (a Szellem birodalmába) – újjászületni nem tudott. A József Attila-szövegrészekből és a Ferenczi Sándor-féle pszichoanalitikus eszmefuttatások foszlányaiból összeállított kompozíció telítve van filozófiai utalásokkal (Platón, Protagóras, Hermes Triszmegistosz,

János Jelenései, Nietzsche, Santarcangeli, Heidegger stb vendégszövegeivel). Nagy Pál azt sugallja: az emberélet voltaképpen a kezdeti (gyermeki) boldog mindenhatóság-érzet és a valóság állandó konfliktusainak színtere. Vagyis az öröm-elv és a valóság-elv konfrontációjából születik meg az, akivé egy idő után leszünk.

A költő az imago-mágia-tipográfia-topográfia eszközeivel, az egymásba torkolló labirintus-modellek felmutatásával érzékelteti: nem a labirintusból való szabadulás a végcél (ami csak a halál árán lehetséges), hanem a labirintus bejárása, „a felderítő út a gondolkodó agy tekervényein, a tudatalatti rejtett homályos járataiban a nyelv Ariadné-fonalával”. József Attila út közben fennakadt „a Semmi ágán”; hazájától nem „fizetséget”, csak megaláztatást kapott. Amit nem tudott elviselni. Azóta folyvást „börtokban dübörög a vonat a gát utca és a józsefvárosi teherpályaudvar között”, egy véres főt görgetve maga előtt; s a költő „kéz és lábtalan”, „világtalan” lohol „a Mindenhatóság boldogító káprázatában” álmai után. Ámokfutó volt – így példája „nem követendő”; mártíriuma mégis főhajtást vált ki a „krisztusi kort” már túlélte utódokban. A labirintus-variációk záróképében a költő – „talpig feketében” – fejet hajt a nagy Előd előtt, elismervén: „kora zseniális lélekszerv-mérnöke”, akinek nemcsak emlékét, de műveit is élesztgetnünk kell, „hogy fehérén derengjen” árnyképe mindazokéval együtt, akik nem tudták elviselni a labirintus elviselhetetlen zártságát, és nem voltak képesek keményen, felnőttek módjára szembenézni a valóság kemény törvényeivel.

A költő szemléletében a labirintus nemcsak az „életveszélyes bolyongás”, hanem a „kellemes időtöltés” színtere is: felfoghatjuk betűláncnak, rejtvénynek, szójátéknak, találgató kérdésnek stb. S akkor megtanulunk „játszani”, amit József Attila csak vágyképként élhetett meg („jó szóval oktasd, játszani is engedd szép, komoly fiadat”). A vizuális költészetnek tehát – Nagy Pál szemléletében – ilyen szerepe is van: a szöveg *külső* képére irányítja a figyelmet, s míg annak megfejtésén-értelmezésén töprengünk, feloldódik bennünk a fájó tragikum-érzet.

Kultikus ábrák, kő-írásjelek, ősi szerszámok, őskori kövületek kelnek életre az albumban. A múltból, amely „idők mélyébe vesző kaverna, emberszabású barlanglakók üzenete” árad felénk hihetetlen energiával; minden tárgy, jel az „emberiség-folyamatba” ágyazódva kapja meg értelmét, jelentését. Talán a mi lepusztult korunk is magában hordja a diadalmas megújulás ígérését? – vagy egyre sivárabb lesz minden, amint azt a *táj (hiányzó figurával)* című ciklus sugallja? A 14 képszövegből álló kompozíció-sorozatban az írás és a háttér (fehér lap, fekete betűk) viszonyának folyamatos átalakításával kapcsolódnak össze az egyes darabok (s nem a szövegelemekből tevődnek össze a képek). A fekete-fehér kontraszt-hatás a világ ellentétekből álló dichotómiáját érzékelteti; a két alapszínre redukált valóság a „visszavont létezés” riasztó leegyszerűsödését fejezi ki. Mintha a fekete lyuk máris elnyeléssel fenyegetné mindazt az értéket, amit évezredek kultúrája felhalmozott.

A záróciklus (*kézről kézre*) mégis kínál egy kis reményt: ha a mai elkorcsosult világ el is pusztul (mint ahogy már több civilizáció összeomlott), a kultúra talán tovább él, hidat teremt múlt és jövő között, stafétabotszerűen nemzedékről nemzedékre továbbadva a bizonyosságot: „az Ige testté lett”. Bibliai szövegrészletek, francia és magyar betűsorok, Mallarmé-, Maurice Roche-, Ady-, Kassák-, József Attila-vendégszövegek kanyarognak –kavarognak a kinyílt tenyér-sorozaton és a háttérben; a „négykezes” egymásba fonódó ábrája sugallja: talán még nem vészett el minden. Az albumot záró alkotói üzenet alternatívákat mutat fel: konzervativizmus – előrehaladás, dogmatizmus – szabadgondolkodás, individualizmus – közösségi tudat, nemtörődömség – felelősségvállalás (és így tovább). Rajtunk múlik, melyik irányban indulunk el; „s bár a helyi adottságok erősen befolyásolják döntéseinket, ezekre a világméretű kihívásokra egyetemes érvényű válasz keresendő”.

A könyvet záró önportré-sorozat a szerzőt kedvelt tevékenységei közepette mutatja, nyomdagépek, tipográfiai eszközök, számítógépes képernyők társaságában. Ezek Nagy Pál életének mindennapos, meghitt kellékei: otthonosan érzi köztük magát, mint ahogy az urbánus létben is. Az utolsó fotó a nyüzsgő város dinamizmusát érzékelteti: hatalmas házak, száguldó autók a háttérben. Előttük zsebre tett kézzel áll a költő, arcán magabiztos, derűs nyugalom; az örök mozgásban-változásban az egyetlen biztos pont: ő maga.

A kötet francia nyelvű változata – mint könyvészeti remekmű – 1994-ben jelent meg, ugyancsak a Magyar Műhely kiadásában. A szerző itt már egybegyűjti időközben készült francia nyelvű vizuális munkáit is. Az albumban láthatók azok a videogrammák, fotogrammák is, amelyeket a szerző egy-egy videó-képszöveg megállítással a képernyőn lefényképezett, tehát digitálisból újra analogikussá alakított. Ezzel az albummal Nagy Pál mint kétnyelvű alkotó kivívta rangos helyét a világköltészetben.. Könyve tökéletes autonóm műalkotás, amelyben kép és szöveg egymás hatását erősíti; s így még azok is értik, akik számára a szöveg nyelvileg nem hozzáférhető.

Nagy Pál tehát hosszú időn át könyvtárgyban, könyv-egységben gondolkodott; nyilván Mallarmé: *A kockadobás nem győzi le a véletlent* inspirációjára (a kötetet a szerző eredeti utasításai szerint a Magyar Műhely jelentette meg első ízben!). Mallarmé a könyv alapegységének nem az izolált oldalt tekintette, hanem a két könyvoldal *együttesét* (mint scripto-vizuális egységet). A dupla oldal percepciója újszerű olvasási folyamatot indít el: a szövegrészek (szavak, szócsoporthok) elhelyezése nem lineáris-síkbeli, hanem térbeli; helyük a szöveg logikája szerint változhat (így többféle olvasatuk lehetséges). Az üres oldalrészek kiemelik a kisebb-nagyobb szövegegységeket, így nagyobb hangsúlyt adnak a gondolat és a kép (a látvány) együttesének: a szöveget egyszerre kell nézni-olvasni, tehát *együtt* kínálja a képzőművészeti és irodalmi élményt. Nagy Pál pontosan leírja Mallarmé alkotói módszerét, s azt is, ő maga miként merített ebből (M.M. 1978. december /56–

57./ számában; mallarmé című írásában). Mindkét albuma ennek megfelelően készült – így organikus egésként (egységes *corpusként*) érzékeljük őket. A vizuális szövegalbum voltaképpen *médiumpént*, a szemiotika eszközeivel szemantikai sugallatokat közvetít.

A 80-as évek derekán-végén azonban Nagy Pál már a könyv kereteiből való kilépést fontolgatja. Figyelme egyre inkább egy viszonylag új technikai eszköz, a videó felé fordul. Úgy véli: a hangzás – látás – térbeliség – jelentésség *szintézisé*t a videó jobban megvalósíthatja, mint a könyv. Szombathy Bálint kritikája a *Journalról* (Új Symposion 1987/11–12. sz.) hívja fel a figyelmét arra, hogy a könyvformátum nem megfelelő a fenti szintézis megteremtésére; erre sokkal alkalmasabb a film vagy a videó, „amelyek irodalmi felhasználására a ’műhelyesek’ már tettek is kísérletet” egy videó-folyóirat (a p’ART - azaz Paris-ART) indításával. Nagy Pál – örülve a támogató-elismerő kritikának – 1988-ban felvázolja programjukat (*Új médiumok, új művészetek*), amelyben hangsúlyozza: a p’ART a videó-kínálta lehetőségeket kiaknázó műhely; benne a videó-kliphez hasonló, de szövegközpontú művek, interjúk, a művészeti élet hírei stb. jelennek meg. Az írott szöveg új esélye: kilépni a könyvből; a tipografikus irodalom mellett „a képernyőn megjelenő *kép-szöveg*, az elektronikus írás, az elektronikus irodalom” egyre nagyobb jelentőségre tehet szert. A videófolyóirat „minden olyan alkotásnak teret ad, amely a hagyományos kifejezés-módokon, azok műfajain túl az új médium, a videó lehetőségeit kihasználva keres új megjelenési formákat.”

1985 októberétől 1986 márciusáig (tehát két szemeszteren át) Nagy Pál a párizsi Collège International de Philosophie-ban *Látómezők* címen vezet szemináriumot az irodalomban a 80-as években meghonosodott új műfajokról (*Az irodalom mint audiovizuális kommunikáció*). Az elméleti oktatást egybekapcsolja a gyakorlatival: a vizuális performanszokat, hangversek, videoszöveget maguk a szerzőik mutatják élőben. Kivételes alkotói és pedagógiai érzékenységgel nagyban hozzájárul az műfajok szélesebb körben való elterjedéséhez.

A p’ART szerkesztésében Nagy Pál – mint lapszerkesztő, tipográfus – mellett több művészeti ág képviselői is részt vesznek: Albert Pál irodalomkritikus, Dávid András filmes, a francia és a német televízió munkatársa, Major Kamill festőművész, Matolcsy Eszter zenész (ő a hangfelvételekért felelős), Molnár Katalin író („civilben” számítógépes), Somlósi Lajos fotóművész. Így tehát valódi összművészeti teljesítményre vállalkoznak. Az 1990. márciusi, 6/7. duplaszámban feldolgozzák a Magyar Műhely történetét; ez mindmáig a legteljesebb és leghitelesebb kép folyóiratuk indításáról, törekvéseikről, a hazai és a világművészetben játszott szerepükről. A p’ART-nak összesen 9 száma jelent meg; az utolsó, az összevont 10/11. szám már nem jutott el az előfizetőkhez, nyilván anyagiak híján (minderről bővebben lásd: *él/etem* III. k. 51–60. p.).

Bár Nagy Pál úgy véli: az irodalmi videó inkább a könyvvel, mint a filmmel rokon, az

új műfajt mégis többdimenziósnak tartja, hiszen „a hagyományos könyvszerűség megbontásának lehetőségei a könyv szemiotizálásától egészen a könyv kinetizálásának különféle módozataiig /.../ a könyvtárgytól a képszalagon rögzített szövegig, sőt az irodalmi performansz rögzítetlen műfajaiig terjednek”. A statikus alakzat, a tartóra rögzített írásképp megmozgatása, dinamikussá tétele a célja; úgy véli: a dinamikus szöveg *egyszerre* kép és írás. Épp ezért kilép a könyvkeretből: „Ez után a könyv mint olyan egyelőre kiszorult írói munkásságból – emlékezik. – Minden időmet videó-képszövegek és kisebb-nagyobb formátumú vizuális lapok készítésének, performanszok kidolgozásának szenteltem. A fesztiválokon és kiállításokon való (személyes vagy kazetta-közvetítette) részvétel is rengeteg időt vett igénybe; a könyvből való kilépés bizony bonyolult és hosszantartó folyamatnak bizonyult” (uo. 60. p.). Az így kialakított önálló jelrendszert nevezi *képnelvnek*, amelynek konkrét megjelenési formája a *képszöveg*. Ezt tartja jelenkorunk legeredetibb és leghatékonyabb műfajának (természetesen nem a kommersz reklám-szövegekre, bugyuta tömegszórakoztatásra gondol, hanem *valódi* műalkotásokra, amelyeknek rematerializációja rendkívüli módon fejleszti vizuális-absztrakciós képességeinket). Legsürgetőbb feladatának éppen ezért az új médiumok, technikai eszközök által felkínált lehetőségek kiaknázását tartja. Úgy hiszi: ha a művészet egyszerre több irányból „bombázza” a befogadói tudatot, talán könnyebben kialakul értő/érdeklődő közönsége is. Fontosnak tartja, hogy „az autonóm művészet átalakulása, adaptálódása a XXI. századi felvilágosodás, az újítás, a kísérletezés, ugyanakkor a fokozatosság és folyamatosság szellemében menjen végbe”. Ezért sajnálja, hogy az elektroakusztikus zenei stúdiók, jól felszerelt vizuális műhelyek a kultúripar érdekcsoportjai kezében vannak Nyugaton és Keleten egyaránt, így nem alakulhatott (és nem alakulhat) ki megfelelő terjesztői hálózat.

Képszövegek című írásában (*Életünk*, 1989/6. – in: *A virágnak agyara van*, 16–32. p.) mintegy leszámol a felvilágosodás naiv racionalizmusával a világ megismerhetősége tekintetében. Mc. Luhan felfedezésére hivatkozik, amely szerint a racionális beállítódású bal (intellektuális) agyféltekénk csupán egyoldalú ismeretszerzésre képes; a könyvnyomtatás feltalálása óta mégis a lineáris tipográfia segítségével túlzott racionális ’hatalomra’ tett szert a megismerés egyéb tényezőivel szemben. Napjainkra azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a racionális intellektualizmus nem nyújt elegendő tájékozódási pontot az embernek (volta-képpen ez a posztmodern szituáció lényege: az ember elveszítette tájékozódási képességét a valóság bonyolult rendszerében). Sokkal inkább szüksége van tehát korunk emberének a jobb félteke irracionális megismerési, élményfeldolgozási módjára, a vizuális, képi gondolkodás erősítésére. A művészet – mint kommunikációs forma – ezért dolgoz ki mindig új s újabb, önálló jelrendszereket, amelyek intenzívebben képesek visszahatni az emberi világra. A XX. század végének adekvát írásmódja – véli Nagy

Pál – a képszöveg (*elektronikus írás*), „ez a kinetikus, állandó mozgásban, átalakulásban lévő, hullámzó, felfénylő, kihunyó színes szöveg”, amely „eltűnésében létezik” s éppúgy felfogható, mint a verbális szöveg, bár nincs feltétlenül pontos nyelvi megfelelője. F. C. Bartlett *Remembering* című könyve óta (1932) tudunk arról, hogy az elképzelés és a gondolkodás egymást segítő-kiegészítő folyamatok; az emlékképek valóságos nyomot hagynak tudatunkban – hangsúlyozza Nagy Pál. – Memóriánk kettős kódolása: a beérkező információk verbális részét a bal félteke, képi /vizuális/ részét (mnemonikus képi formában) a jobb félteke dolgozza fel. A nonverbális rendszer komplexebb információkat tárol (kép, rajz), mint a szóbeli közlés. A világ elsősorban vizuális tapasztalat – a vizuális memória emlékezetünk egyik legfontosabb része; hiszen a *képnyelvűség* ősidők óta jelen van az emberi gondolkodásban (erről bővebben már 1969-ben kifejtette gondolatait R. Arnheim *Visual Thinking* című könyvében).

Az elektronikus írás (videográfia) új piktogrammák gazdag rendszere: szintetizálja a képirás (piktográfia) és az ideografikus írás elemeit (a videó-szöveg és a képi nyersanyag a monitoron vagy a TV elektronikus képernyőjén együttesen jelenik meg). Így más típusú olvasást-értelmezést kíván, mint amelyet a lineáris szövegolvasásnál megszoktunk: az összkép (alakzat – Gestalt) kerül a középpontba, azt kell *felfognunk* (érezelnünk), nem pedig az egyes szavakat külön-külön. Mivel a képszöveg multimedialis művészet – a vizuális szövegirodalom felfogásához többszörös percepcióra, sokrétű érzékelési folyamatra van szükség (szín – fény – hang – mozgás együttese; különféle zajok – zörejek – hangeffektusok – gépi, emberi hang, zene stb. fonódik benne össze). A videó-szöveg voltaképpen hangosfilm, melynek bemutatásához, lejátszásához erős fényforrásra van szükség – ami az elektronika világába helyezi át az eddig mechanikus módszerekkel alkotott szöveget. Magának a befogadónak is kreatívan kell feldolgoznia a képszöveget (nem úgy, mint például a TV-adást!): az összképet kell észlelnie, aztán elgondolkodhat a részleteken. Ezért véli Nagy Pál, hogy a videó – mint kreatív média – szédületes távlatokat nyit az alkotás előtt; dematerializálja az irodalmat, a művészetet (elektromágneses hullámok, rezgések, hologramok stb. közvetítésére bízva) – így absztrahálja: a mű nem az anyag, a hordozó, hanem a tárolt információk komplex rendszere, amely bármikor rematerializálható.

Szerzőnk mélyen meg van győződve arról, hogy a jövő az anyagtalan, vagyis „anyagfüggetlen” elektronikus (virtuális) művészeté. Az ELTE Modern Magyar Irodalmi tanszékén az 1994/95-ös tanév őszi szemeszterében speciális kollégiumot vezet *A posztmodern eklektikától az elektrovizuális képszövegig* címen. Itt is összeköti az elméleti oktatást a gyakorlatival (az elkészült művek szerzői maguk mutatják be alkotásaikat). Előadásokat is tart *Posztmodern háromszögelési pontok* című, 1993-as könyve alapján, a posztmodern irodalom és az avantgárd egymáshoz való viszonyának, egymástól merőben eltérő jelleg-

zetességeinek felmutatásával. A tanév utolsó harmadában pedig a pécsi Janus Pannonius Egyetemen tart 6-részes előadássorozatot, szintén Derrida-könyve alapján. Itt az avantgárd szemszögéből veszi szemügyre a posztmodernt, s természetesen, egyértelműen az avantgárd mellett teszi le voksát.

Előadásai tanulságait hasznosítva, a vizsgált új műfajokat rendszerezve készíti el *Az irodalom új műfajai* c. könyvét (1995), amelyben imponáló teoretikus felkészültséggel és naprakész tájékozottsággal foglalja össze az irodalom új jelenségeit, s mutatja be a vizuális költészetben belüli gazdag műfajskálát (konkrét vers, képvers, vizuális szöveg, képszöveg, vetített szöveg, vizuális performansz, videó-grafika, videóperformansz stb.). Az elektronikus művészet jelentőségét abban látja, hogy a számítógépen készült képszöveg (komputergrafika) a videóval szövetkezve a *virtuális* világba való behatolást teszi lehetővé, s így közelebb visz bennünket a mikro- és makrokozmosz játékos felfedezéséhez. Művében hatalmas kulturális anyagot halmoz fel: a legősibb időktől napjainkig áttekintheti a művészet mágikus hatásokra épülő vonulatát. Felfogásában a művészet: *varázslat*, teremtés; funkciója (ha ilyesmiről egyáltalán beszélni lehet) a *felderítés*: új égtájak megnyitása, a Holnap azon lehetőségeinek kikémlése, amelyeket a legkorszerűbb technikai eszközök (jelenleg: a videó, a számítógép) kínálnak. Gazdag illusztrációs anyaggal mutatja be a *hangköltészet*, *vizuális költészet* előzményeit, vizsgálja kivirágzásuk szellemi előfeltételeit, kialakult műfajait. Naprakész világirodalmi tájékozottsággal mutatja be az elektronikus költészet kialakulásához vezető utat is, gazdag műfajskálájával egyetemben. Az új műfajokban szorosan összefonódik az irodalmi és a képzőművészeti elv, amihez újabban a zenei elv is társult – így a XX. század végére megszülettek azok az összművészeti formák, amelyek az ősi művészetben még elevenek voltak; s amelyekről a gótika, majd nyomában Wagner, később Kassák és a korai avantgárd álmódott. Most pedig már a virtuális világ művészete felé tart az emberiség.

Nagy Pál maga is részt vett 1980–95 között 7 magyar és 7 francia nyelvű videószövegével számos európai és amerikai modern művészeti fesztiválon. A *Securitexte* 1980-ban, a *Le Trou Noir* 1984-ban készült (videófilm egy párizsi kávéházban bemutatott performanszairól). Repertoárján leggyakrabban az 1985-ben készült francia nyelvű *Métro-police*, illetve a magyar nyelvű *Phoné* és az *Amaryllis* (1988), *Egy magánhangzó anatómiája*, valamint az *Intimex* (1989) és a *Sködök* (1991), illetve a szintén francia Derrida-parafrázis (*Secrét*, 1992) szerepelt. Itthon talán a legismertebb munkája a Bruno Montelszel közösen forgatott képszöveg (*Autodafé*, 1995), amelyet az ELTE Informatikai Intézete hatalmas, korszerű számítógépén sikerült titokban digitalizálnia. Mint szó volt róla, már 1994-es francia nyelvű *Journal*-jában láthatók azok a fotogrammak, amelyeket digitálisból újra analogikussá alakított.

A *Métro-police* című videó-szöveg eredetileg francia nyelvű szövegtárgy volt (később magyar nyelven is elkészült). Egy városról tudósított, amelynek alaprajzát hamuval festették a földre, körvonalai meghatározatlanok (jelképhálózata a kör és a négyzet elemi képzetétől a napváros, az égi város és az eszményi állam asszociációs köréig terjed). Az 1984-es *Journal*-ban az *imágo!*-sorozatban szerepelt mint képvers; az 1985-ben készült videó-művészeti alkotásban mint nyomóforma, illetve mint látható / hallható szöveg; majd az 1994-es *Journal*-ba is bekerült mint képszöveg. A szövegtárgyon a város valójában csak távoli körvonalakban látható, oldalnézetben; maga a szöveg pedig felülről nézve a betűkből bontható ki – így nézvést a város valamiféle alaprajza is kivehető. A videó-változaton (melynek alcíme: *Journal in-time IX.*) a nyomóforma először oldalról, az utolsó kockákon pedig egy tükör segítségével felülről látható. A képsort itt ritmikus zajok kísérik, amelyek hol lábdobogásra – dobpergésre, hol vízcsepegésre, óráketyegésre, hol szívverésre, esetleg gépi zörejre emlékeztetnek. Kékesi Zoltán kitűnő elemzésében (i.m. 82–89. p.) a képszöveg önmagán túlmutató összefüggéseire hívja fel a figyelmet: a szöveg a *nyelv emlékezete* körül forog, méghozzá kettős értelemben: a nyelv által magában foglalt emlékezet, vagyis a dolgok *tapasztalásának* nyelvi emlékezete; illetve a nyelv *fönnmaradása* – megőrződése értelmében. Tehát a város egyrészt a nyelv *allegóriája* – a Wittgenstein-i felfogásnak megfelelően („nyelvünket olybá vehetjük, mint egy régi várost, mint zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal; az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal”); másrészt viszont a nyelv *szimbóluma*, maga is emlék. „A ’szimbolikus’ értelmezés a várost képzeletbeliként mutatja be, emlékként vagy álmokként, az ’allegorikus’ értelmezés a pusztá test gépies működésével azonosítja. /.../ A szöveg – amely a videón több, egymásra rétegződő, egyszerre hallható hang előadásában is megszólal – szintén összekapcsolja a szerves, külsőleges nyomként, valamint a hangként, beszédként felfogott nyelvet”. Kékesi magát a címet is többértelműnek tartja: a metropolis közismert jelentésén túl a *Métro* egy betűtípus neve, a *police* pedig régebben a betűk tárolására szolgáló rekeszt jelölte; így a két szó összekapcsolása a kész elemekből a betűk, képek, hangok, szavak „ragasztására” (azaz: a mű kollázs-szerű felépítésére) is utal. A nyelv tehát mint „város” szabvány szerint készült, kész („előre gyártott”) mozgó elemek folyton átrendeződő együttese. A felvételsor lassan felépülő, majd ismét lebontott képek egymás-utánjából áll össze („a szövegtárgytól az ólombetűkből összerakott szavakon keresztül a Métro-police látható és hangzó szövegéig halad, majd ismét visszatér a szövegtárgyhoz”).

A *Phoné* című videó-szöveg a görög Persephoné kettősségének játékára épül (félét a Alvilágban tölt, félét a napvilágon – mint fényt árasztó természetistennő). Története a homéroszi Déméter Himnusz szövegfoszlányai is beépülnek (Hádész egy nárcisz segítségével csábítja le Démétert az Alvilágba), más jellegű hangokkal, hétköznapi szö-

veg-fragmentumokkal vegyülve. A képernyőn a görög mítoszabrázolások részletei és a számítógéppel előállított szövegek jelennek meg; a zárlatban egy nagy H-betű (Hádész, esetleg Hermész, a hírvívő jelzéseként). Hermész, a lélekvezető, a kultúra, a szellem, a tudományok területén jártas „kalauz” az Alvilág követe – ő közvetíti számunkra a fény-sötétség ősi mítoszáét, hidat képez a múltból a jövőbe, felmutatva a modernitás kultúrájának ősi gyökereit. Ugyanakkor arra figyelmeztet: utunk (egyéni és emberiség-szinten) a Hádészbe vezet. A mű „a katódcső /üres/ sugárzásával”, a médium lassú elnémuló morajlásával zárul: a fekete lyuk – mielőtt megsemmisülne – mindent elnyel. Kékesi Zoltán e mű elemzésében Hajas Tibor: *A katódsugárzás szépsége* című munkájára utal (*d’atelier*, 1985), mint amelyben már megfogalmazódott a felismerés: a TV és a videó egyetlen üzenete a jövő apokaliptikus megsejtése. Kékesi úgy véli: a *Phoné* sok tekintetben kompaktabb mű, mint Nagy Pál többi videoművészeti alkotása; ugyanakkor mégsem éri el a *Métro-police* összetettségét, sokrétű jelentésségét. Ugyanis a számítógépes szövegalkotást nem képes szerves összefüggésbe hozni azokkal a felismerésekkel, amelyek a virtuális valóság fogalmát a közelmúlt egyik alapvető metaforájává tették. A mű inkább szöveg- és nem látvány-központú (ami azonban feltehetően nincs ellentétben a szerző alapvető szándékával (i.m. 90–95. p.).

Nagy Pál legérdekesebb képszövege – általános vélekedés szerint – a 6'-es *Autodafé*. A felvételeken Bruno Montels (aki Nagy Pál hallgatója volt a Collège International de Philosophie-n tartott képszöveg-kurzusán) arcának egészen közről fényképezett, kinagyított részlete látható, előbb lehuny, majd tágra nyitott szemmel – a háttérből egy monoton hangot hallunk, magyar mondatokat, kérdéseket sorolva, amelyeket a médium megismétel, anélkül, hogy értené a szöveget. Az arc mozdulatlan, a fiatal francia író láthatóan erősen koncentrálna a hangok pontos kiejtésére; ennek ellenére az ismétlésben mind több az esetleges hangtorzulás. Kékesi arra hívja fel figyelmünket (i.m. 110–115. p.), hogy a médium mimikájában az idegenség, személytelenség – egyfajta színpadiasság – fejeződik ki; a háttérben beszélő hangja kissé erőszakolt: észrevehetően igyekszik hangján uralkodni, de ez nem mindig sikerül. „Nagy Pál alkotása hang és beszéd különbségére épít” – a beszéd (hanghordozás) többletet ad ahhoz, amit a szavak önmagukban kimondanak. Amikor a szereplő szeme kinyílik, tekintetének nyugtalan, kereső mozgása mintegy a háttérben beszélő „megfoghatatlanságának” bizonytalan érzetét jelzi. A felvevőgép-készítette *képsorozat* a hanggal együtt a *videó* és a *performansz* összekapcsolásának sajátos perspektíváját kínálja; így a gép nem kizárólag a rögzítés eszköze, hanem a performansz részét képező médium. Az *Autodafé* a test működésének külsőleges mozzanataira irányítja a figyelmet; „arra, hogy miként szabnak korlátot az egyes szabályozó rendszerek (jelen esetben a nyelv 'testbe írt' szabályai) a test 'szabad' működésének”. Így a mű voltaképpen a testművészet (body art) körébe is sorolható. Az

Autodafé esetében – Kékesi szerint – „a testi tapasztalás személyességét a mozgás és az érzékelés megkerülhetetlen (a 'személytelen', 'idegen' nyelv alakította) szabályszerűségei teszik zárójelbe. A mű 'kinetizálja' a szöveget, hogy a nyelvet a test kulturálisan szabályozott működéseként mutassa be”. A videószöveg lényegében a 60/70-es évek rituális performanszaihoz is kapcsolható, amelyekben a néző maga is szereplővé vált (a test megkínzása – a befogadó azonosulása a szenvedéssel). Ugyanis a videón szereplő francia író nem érti a szájába adott magyar mondatokat, tehát számára kínzó erőfeszítés a szöveg lehetőleg pontos visszaadása. Így a látvány áttételesen azt sugallja a néző számára: „minden anyanyelv idegen” annak, aki nem ugyanabban a nyelvi közegben él. A mű üzenete tehát: legyünk toleránsak egymás (anyanyelve) iránt, s ne tegyük ki inkvizitórius gyötretésnek azt, aki nem a mi anyanyelvünkben otthonos.

Nagy Pál tehát a továbbiakban is *a nyelv természetét* kutatja. Tapasztalatait újra könyvformában teszi közzé (*Nem görög a haraszt*, 1998). „A könyvhöz való visszatérés a spirál felfelé tartó ágán helyezhető el” – hangoztatja; tehát nem „retrónak” szánja. Sőt! Inkább azt akarja nyomatékosan szemléltetni, hogy filozófiai gondolkodásunk és irodalmi ízlésünk, látásmódunk mindmáig a görögség kultúrájában gyökerezik; holott már régesrég „nem görög a haraszt” – vagyis a modern művészet egészen más utakon jár. A XX. századi modernséget nem a görög minták, hanem Mallarmé, Joyce, Kandinszkij, Kafka, Kassák, Bartók, Schönberg, Einstein és Heisenberg látás- és gondolkodásmódja alakította. A görög hagyományt is átformálták, modern problémákkal itatták át, merőben új technikai eszközökkel, poétikai megoldásokkal „modernizálták”, tették saját koruk számára átélhetővé még az ősi mítosz-rendszert is. A 'mi-témák' újszerű feldolgozását bizonyítja saját műveivel is: *Phoné* című alkotásából átvett videogrammákat, de több más – a két *Journal*-albumából, valamint a *Métro-police*ből átemelt – szöveget is közöl benne. Így mintegy szintézist teremt korábbi munkái és újszerű poétikai megoldásai között. Nem összefüggő, egymáshoz szorosan kapcsolódó szövegdarabokról van itt szó, inkább a részletek egymás közti viszonyának változtathatóságáról, a szövegösszefüggések átstrukturálásáról (a mozgatható – kiemelhető – felcserélhető – újra felhasználható elemeket új szövegegységekkel variálja, egészíti ki). Ő maga abban látja könyve újdonságát, hogy „a leállított videóképszöveg képernyőről való fényképezésének módszerét” kiterjesztette egy egész kötetre, amelyben „a görög-római hagyomány eltűnéséről” ad számot: „Elsíratom azt, de úgy, hogy egy kísérleti formával kísérletezem tovább: mozgóképet állóképpé, digitális (numerikus) képet analógikus képpé alakítok át” (*él(e)tem* III. k. 202–211. p.). A hermeneutika és a dekonstrukciós filozófia alapvetően átformálta művészi látásmódunkat is.

Ugyanazon téma kettős megjelenítését akár időszembesítésként is felfoghatjuk: egy 1977-ben a Kossuth Klubban tartott performanszában (*Öröklét*) beszélt arról, hogy

„sorsdémonunk” fokozatosan „haláldémonunkká” érik. Kerényi Károlyra hivatkozik, aki szerint „két Hermész létezik: egy fiatal és egy öreg. /.../ A vázaképeken egymás mellett pillantjuk meg az öregebb s a fiatalabb Hermészt; mindkettő hírnök-pálcát tart a kezében”. Csakhogy miközben megöregedett: elvesztette teremtményét. „Az élet phallikusan megjelenített eredete /.../ lélekszerű volt már az archaikus görögség számára is”. A „lélekszerű” viszont megfoghatatlan – így hát Nagy Pál szemében nincs ellentét az archaikus művészet és korunk virtuális művészete között: „A hálózat régóta létezik. Kezdetben labirintusnak nevezték. Később Selyemútnak, Fűszerek útjának. A rómaiak hadiútnak. A középkorban zarándokútnak. Az újkorban vasútnak, autóútnak. Ma internetnek hívják. Én *inter salutis*nek nevezem: az üdvösség útjának. Anyagtalanná változott, de ugyanaz az út. Ugyanaz a háló. Ugyanaz a vírus. Ebben a kórban halt meg Keruac. Ebben halt meg Burroughs. Ebben Bakucz József és nemrégiben Maurice Roche. Sorsdémonuk haláldémonná érett” (in: *Egy másik élet*, 2009; 151–153. p.).

Nagy Pál úgy véli: „gondolkodásunk kezd kétpólusúvá válni”, s „a bináris ketrecbe sajnos az emberi gondolkodásmód is könnyen bezáródhat”. Ezért fontos számára a szöveg dinamikájának felfokozása, a soknézőpontú olvasat lehetőségének megteremtése a szöveg-összefüggésen belül (a videogrammak élnek, helyet cserélnek, variálódnak; míg a lineáris szöveg csak egyféle olvasatot kínál). Szerinte maga az irodalom *fogalma* is átalakul majd a számítógépes éraban – ezért zárja így a *nem görögöt*: „enter new date”. Azaz: „Kezdjünk új időszámítást. Ha a helyzet átértékelése után a dolgok újra a helyükre – új helyükre – kerülnek, akkor készek leszünk szembenézni az új kihívásokkal” *él(e)tem* III. k. 210. p.).

1999-ben Nagy Pál Bujdosó Alpárral közös kiadványt jelentet meg: *A kötchei iratok*. Che Quevara állítólagos naplóját találták meg Kötcsén (egy Somogy megyei kis zsákfaluban), amit aztán néhány tucat példányban számítógépen kiprintelve tettek közzé (*Naplótöredék*, a *Kötchei Kiáltvány*, levelek) egy hosszú bevezető tanulmány kíséretében. Természetesen kitaláció az egész, fantázia-szülte „koholmány”; „üzenete” mégis élő: „A hősök nem halnak meg, nem halhatnak meg, nem is akarnak meghalni”. Ernesto „Che” ifjú szívekben él ma is, mint a mi Petőfink, Adynk. „Che maga a megtestesült huszadik századvégi utópia - ezért nem halhat meg”. „Él minden forradalmi utópiában”, kamaszok pólóin, szobafalak plakátjain, a fiatalok álmaiban. Ezért találkozhattak vele a szerzők is Kötcsén, amely falut ezentúl Köt-Che néven is emlegetni fognak (*él(e)tem* III. k. 213. p. – a közös mű elemzését lásd a Bujdosó Alpárról szóló fejezetben).

Mindezek után Nagy Pál – hogy szembeszegüljön betegségével és az elmúlással – háromkötetes önéletírásában (*Journal in-time, él(e)tem* I-III.) emléket állít az „eltűnt idő”-nek. Nem annyira regényszerűen, mint inkább a tőle elméleti könyveiben megszokott

történetírói hitelességgel, már-már tudósi alaposággal. Az I. kötettről már volt szó; a II.-ban párizsi letelepedését, az idegen kultúrában való meggyökerezését, Emiliennel közös életét meséli el. Naplószerűen rögzíti a Magyar Műhely alapításának körülményeit; kapcsolatteremtésüket a hazai irodalmi élettel; beágyazódásukat a nemzetközi irodalmi életbe s az experimentális költészet élvonalába. A III. kötet már a rendszerváltás utáni hazai fogadtatásukról, a Műhely hazaköltözéséről s az ifjú nemzedékre való „örökölt hagyásáról” szól. Majd beszámol a maga személyes életének újabb fordulóiról, s bizonyos értelemben számvetést készít: évtizedeken át „tisztelegesen dolgoztunk, tisztelősen dolgoztam. Ennyi volt bennünk, ennyi volt bennem; kihoztam magamból a maximumot. Hogy amit elértünk (elértem) csak keveseket érdekel? Magasra tettük a mércét. /.../ Nem az a fontos, hogy az új művészet, az új irodalom sokakat meghódítson, hanem az, hogy ha keveseknek is, de mintául szolgáljon, példa legyen: így is lehet, ilyen színvonalon, megalkuvások, engedmények nélkül” (III. k. 304/5. p.).

Emlékiratai folytatásának tekinthető a 2009-ben megjelent *Egy másik élet* című műve, amelyben súlyos betegségéről s a műtétek utáni felépüléséről ad számot. A Sors-tól (és orvosaitól) ajándékba kapott új életszakasz természetét láthatjuk itt (novellák, versek, képversek, esszék, tanulmányok stb.). Úgy érzi: egy másik (második, vagyis új) élet *lehetősége* nyílt meg előtte – sőt, mint a *Fülszöveg*ben olvashatjuk – mindnyájunk előtt az utóbbi évtizedekben. Nagy Pál hisz, hinni akar az „informatikai társadalom” jövőjében, a haladásban, amely a múlt s jelen szellemi tapasztalataira építve majd megérleli a maga gyümölcsét. Úgy véli: az „átjárhatóságban”, a kölcsönös kapcsolatokban, az eszmék ide-oda-mozgásában megszületik a politikai és szemléleti határokat, korlátokat nem ismerő, embertől emberig közvetlenül terjedő „új művészet” és „új tudomány”, amelyről Rimbaud s nyomában minden modern költő álmódott („modernnek kell lenni mindentől”). S ez a 'modernség' egyúttal az ősi természetesség újjászületése is.

Kréta szigetén járva, a természetes élet derűs nyugalmaiban gyönyörködve tudatosult benne, hogy a civilizatórikus „nyüzsgésnek, fontoskodásnak nem sok értelme van. Hogy a *létező* igazi léte más, finomabb összetevőkből áll; porból, füstből, diófából, kőkerítésből, nyugvó napból, szurokfekete égen ragyogó csillagokból. S még elvontabb dolgokból: csendből, nyugalomból, lombsusogásból, vízcsofogásból”. Hiszen embermivoltunk az örök Természetben gyökerezik; a kultúra ezt a természeti-szemléti örökséget őrzi, adja tovább az utókornak. E felismerés fényében összegez, annak büszke tudatában, hogy ő is 'folytató', továbbadó: gazdagította, s nem rombolta a kultúrát. „Mindazok, akiket tisztelek, mindazok, akiket szeretek, *ebben* voltak elődeim: a szavak furcsa összerakásában, szójátékok, rébuszok gyártásában, a rejtélyes beszéd fogalmazásában, különös gondolatok szöveggé szerkesztésében. Rabelais-t olvasom. Régi magyar önéletírásokat. Burtont, Baltasar Graciánt, Proustot, Joyce-ot, Szentkuthyt. Szeretem a

magaslati levegőt. És azt gondolom, mások is szeretik. Ha nem is sokan, ahhoz elegend, hogy ne érezzem magam magányosnak. Különcnek. Más világba valónak (35/36. p.).

Betegsége s a világban bekövetkezett gyors változások rádöbbsentették arra, hogy alapjában véve, emberi alkatában, nem a „rombolók” közé tartozik. Hiszen a természetes, eredendő emberi életértékek (mint a barátság, szerelem, szeretet, egymás segítése, embertársai tisztelete stb.) a legfontosabbak a számára. Ő is azt vallja (szemben az öncélú rombolókkal): csakis az alapértékeket megőrizve tudunk / tudnánk továbblépni egy magasabb minőségű, emberre szabott világ felé. Úgy érzi: túl gyorsan, s nem jó irányban, a humán szempontok (kultúra, egészséges életfeltételek, morális értékek) negligálásával ment végbe itthon a /rendszer/váltás; nem sikerült igazán felzárkóznunk Európához semmilyen tekintetben sem. Keserű szarkazmussal ír közéletünk megannyi visszasságáról, a politikai pártok egymással vetélkedő, s nem az össznemzeti érdekeket szem előtt tartó hatalmi marakodásáról. Ami egyfajta patthelyzetet hozott létre, s ez lehetetlenné teszi a társadalmi konszenzus kialakítását, ami hosszabb távon az ország romlását idézi elő.

Ahogy a politika, úgy az irodalmi élet is *érdekharcoktól* megosztott, szétszabdalt. Nem csoda hát – véli Nagy Pál – hogy az exkluzív avantgárdnak most sincs benne hely: „kiközösített”, tiltott volt az egész XX. századon át; s mert nem vált a politikum kiszolgálójává (egyik térfélen sem), így nem tudta a maga szélesebb támogatói bázisát kialakítani. Hiszen az avantgárd művészet „se nem népies, se nem urbánus, mert nem nemzeti vagy társadalompolitikai, hanem esztétikai alapon szerveződik”. Ez a művészet nem ’zsido’, nem ’kozmpolita’, nem ’nacionalista’, nem is ’hazafias’: ez a művészet modern és experimentális. „Új stílust hoz, új kifejező eszközökkel kísérletezik; alternatív lehetőségeket kínál a megcsontosodott irodalmi, művészeti eszmékhez és gyakorlathoz”. Így hát érthető, ha „mindkét tábor (népies, urbánus) legjobb esetben úgy tesz, mintha a magyar avantgárd nem is léteznék!” (105/6. p.).

Nagy Pál immár szelíd iróniával szemléli önmagát, léthelyzetét, „kívülállását” a csoport- és pártharcokon. 80. életévén túljutván, mind bölcsebb belátással tekint Sorsára, elfogadva, amit az még nyújtani tud neki: „Megjött hát az öregség. / Síppal, dobbal, nádi hegedűvel / kellett volna érkeznie, / helyett beszökött, mint az ősz! / Pedig ez már nem is az ősz, / hanem a csontkemény tél” (*Öregség*). „Úgy érzem magam, mint aki *véletlenül* életben maradt. S ez igaz is: hányszor voltam életveszélyben! (Tulajdonképpen halálveszélyt kellene mondani!). Le akartak lőni, ki akartak végezni; majdnem lezuhantam egy sziklafalról; megúsztam, csónakkal, egy balatoni vihart, halálos betegséget éltem túl. Hol a természet, hol az emberek törtek életemre, a *véletlen* azonban mindig kisegített”. Egyre gyakrabban álmodik halottaival (édesanyja, két testvére), s egyre szorongatóbban érzi: „Nincs örök élet. Csak örök halál van. / Végre valami örök életünkben” (301/305. p.).

Mégis azt mondhatnánk: a Sors kiválasztotta arra, hogy egy korszak szemtanújaként hírt adjon az utókornak arról a szellemi-kulturális hanyatlásról, amelyben nemzetségünk immár hat-hét évtizede fuldoklik. Nyugatra menekült alkotóink, kivált az '56-os nemzedék legjobbjai, olyan keserves körülmények között küzdöttek azért, hogy hidat teremtsenek /újra/ a magyar és az európai kultúra között, mint annakidején az Európát-járt emlékiratírók (Nagy Pál példaképei), hogy hazahozzák mindazt, amit odakünn a „nagy-világban” láttak-tapasztaltak. Mégis túlélte, túléltek a sok-sok megpróbáltatást! És műveik is megszülettek; ha méltó elismerést nem is kaptak szülőhazájukban, a nagyvilágban ismertté vált nevük.

Nyugodt méltósággal veszi hát Nagy Pál /is/ tudomásul: „Édesgyermekem vagyok a *mostoha* magyar irodalomnak”. Mert neki akkor is *édes* anyja az anyanyelv és az ahhoz kötődő irodalom, ha az mostohán bánik vele. Öregedvén, egyre mélyebben kötődik szülőföldjéhez; gyakorta hazajár, figyelemmel kíséri az irodalmi élet változásait, s érdeklődéssel szemléli az /új/avantgárd törekvéseket. Olykor-olykor részt vesz az *Ekszpanzió*-fesztiválokon, s szinte elégtételt jelent számára, hogy elméleti munkáinak az ifjabb nemzedékek nagyon is „hasznát veszik” – könyveit forgatják, s ötleteket merítenek belőlük, kreatívan gazdagítva az új s újabb műfajokat.

3. „Nekem az irodalomban a művek jelentik az otthont...” – Papp Tibor intermediális költészete, szépprózája

„A versírás egy földöntúli nászvilág meghódítása...”
(Papp Tibor költészetéről)

Papp Tibor koraiifjúsága óta a lét magasabb dimenziójaként éli meg a költészetet, s nem az egyszerű, vaskos valóság és a mindennapiság „másolásaként”. A klasszikus versmértéken nevelődött diák, aki Debrecenben a különböző verselési módokat (időmértékes, nyugateurópai, szimultán) szigorú Mesterek (köztük Kiss Tamás költő) keze alatt sajátította el, s a Fazekas Gimnázium és a Református Kollégium híres tanára – dr. Nagy János – által vezetett szavalókórusban ismerkedett a „hangzó” költészettel, lázadó alkata ellenére mindvégig megőrzött valamit költészetében a tradicionális poézis harmónia-igényéből. Jóllehet folyamatosan rombolta és megújította, teljesen mégsem szakadt el a régi formáktól. Ugyanakkor már egészen fiatalon megtalálhatók nála a gondolatrítmusra épített szabadabb struktúrák, majd egyre inkább dominánssá válnak a vizuális és akusztikai hatásokat kiaknázó formateremtési eljárások.

Korai poétikai „ujjgyakorlatai” után már első kötetében (*Sánta vasárnap*, 1964) számtalan újító mozzanatot találunk, amelyek leginkább az *Újhold* körének vers-eszményével rokoníthatók. Kelemen Erzsébet *Papp Tibor vizuális költészete* c. doktori disszertációjában részletesen kimutatja a motívum-egyezéseket, az archetipikus szimbólumok és biblikus emblémák felbukkanását, elsősorban *Pilinszky* és *Nemes Nagy Ágnes* ihlető hatására. „A gyerekkor emlékei, a szerelem- és halál-élmény, valamint a transzcendens világkép elemei, a vallásos élmény-szilánkok, liturgikus elemek” (mint pl. „a ministráns gyerek”, „nagypénteki kereplők”, „a templomok kapujában tulipánok vezekelnek”, a kehely és a bor stb.), az otthon, az apa- és anya-képek, a rejtett erotika, az érzékszervek anatómiai képei stb. stb. - mind-mind a sok tekintetben hasonló háttér-élményekről árulkodnak (Debreceni Egyetem, BTK. 2010; 57. p.). Az életmű-nyitány Papp Tibor egész további életművének alapmotívumait és költői szemléletét előlegezi; szöveg-építési módja már ekkor a prózavers felé hajlik. Hatással van rá *Zolnai Béla* 1926-os tanulmánya *A látható nyelvről*, amelyben a híres tudós felhívta a figyelmet a verspróza poétikai hatásosságára: „Ha prózai tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a vers-jelleg, a rímek háttérbe halkulnak, mert nem figyelmeztet rájuk a sorvég, és az egész költemény a numerikus prózához hasonul”.

A Papp Tibor első kötetét bevezető rövid, tömör vers-szöveg – mint mesei kezdet – szinte a költő egész sorstörténetét megidézi: ahogy egykor Jónás a cethal gyomrában, úgy menekült ő is 56 lángjai közül egy bálna hátán új hazájába. Ő sem akart próféta lenni – aztán Párizsban bizonyos értelemben mégis azzá vált: költőként betöltötte sorsát, amit az „égiek” rendeltek számára. „Vizeket jártam álltam éltem se érdem se szégyen” (*Se szírmom se házam*). Nem, valóban nem érdem, se szégyen, hogy ennyire fiatalon, alig 20 évesen, földönfutóvá vált. „Partot érve”, nem volt könnyű a helyzete (mint ahogy a hozzá hasonló többi menekülté sem). Bizonytalan közérzetét, útkereső nyugtalanságát versek sorában örökíti meg (*A pusztulás horgot vetett, Nincs előttem út sem, Kapuk, hová nyíltok?* stb.). Mint „összehurkolt futónövények”, biztos támpontok nélkül keresik helyüket odakint a fiatalok („drótra fűző álom: egymás mellett száradunk mint a dohánylevél”). A *Forgó égtájak* tökéletes – itt-ott mégis tudatosan megbontott – hexameteraiben szinte Iliász-i erővel örökíti meg a Trójából (értsd: Magyarországról) való kiűzetés és a „Rómában” való megtelepedés (azaz menekülésük és szabad földre érkezésük) történetét. Az elhagyott otthon lángok martaléka lett: nincs hová visszatérni. Akik túléltek a szörnyű pusztulást, azoknak végig kell menniük a megkezdett úton, amely „oly messziről indul akár az / Isten-öröklét, ott ahol ébredtünk van a nyitja / ott hol a megtagadás öröme éreztük először”. Az eposzi terjedelmű, 41 egységből álló műben (amelyet Kelemen Erzsébet idézett disszertációjában verstanilag s a forma-újítások szempontjából egyaránt részletesen elemez) a költő méltó emléket állít 56-nak. Fellélegezve, a félelemtől megszabadulva, „élet-hű fegyelemmel” őrizvén a múltat, immár új tavaszra várnak az idegen földön: „senki se ismer, itt, szabadon, rabként, szabadon már”.

Mint egykor az Úr Péterre, a kősziklára alapozta egyházát, úgy Papp Tibor is szilárd alapra épít: önmagára, elszántságára s tehetségére. Építi a VERSet, mert semmi másban nem bízhat, csupán saját költői elhivatottságában (*Sánta vasárnap*). Már ekkor nagy figyelmet szentel a poétikai kísérletezésnek. Nyilván a Kassák költészetével való elmélyültebb foglalkozás is ez irányban hat rá; a „romboljatok, hogy építhessetek” kassáki program vonzónak tűnik szemében (a Magyar Műhely 1965-ös Kassák-különszáma jelzi: a szerkesztők érdeklődése egyre inkább az avantgárd „pápája” felé fordul). A *Barangoló* ciklusban itt-ott a linearitás óvatos megtörésével, kihagyásos szerkezetekkel, a vizualitásra törekvés szolidabb formáival, a mondóka-szerű játékos ritmikával találkozunk (*Játék, Kőkényes, Mondóka, Ötsoros*). A kötet poétikai csúcsteljesítménye, legérettebb kompozíciója (s bizonyos értelemben Papp Tibor akusztikus költészetének egyik legemlékezetesebb darabja) mégis a Weöres Sándor 50. születésnapját ünneplő *Pogány ritmusok*. Ez az elementáris hanghatásokra, doboló-pattogó ritmikára, hangutánzó-hangulatfestő szavak koncert-szerű összhangzatára épülő, a weöresi költészet sámánisztikus erejét, zenéi varázslatát megidéző hangörvény – Kelet mélységeit, pogány lelkiiségét előcsalogató

misztikus auráját ébreszti fel a hallgatóban. A vers keletkezéséről így vall maga a szerző: „Mindannyian az afrikai dobok varázsában éltünk akkor. /.../ Sokat rágtam, csűrtem-csavartam a néha dobolással kísért szövegkupacot. /.../ Az afrikai háttérből egyre jobban kihallottam a dobok hangját, a táncra szólító ritmikus dobzenét”. Majd egyik változat a másikat követte, „szavak tűntek el, szavak kerültek elő, a ritmus túlzott szerepe volt az egyetlen közös a változatokban”. Aztán egy idő múltán újra elővéve, rádöbbsent: a pogány magyar ló-áldozás ceremóniáját megörökítő, szöveges-ritmikus hangverset alkotott (vö: P. T.: *Avantgárd szemmel* költészetről, irodalomról; 2004, 35–44. p.).. Azóta a darab több magyar és külföldi hangköltészeti antológiában, CD-ROM-on is megjelent; a nagyközönség szemében ez lett Papp Tibor mindmáig legismertebb, legtöbbet szavalt-előadott verse.

Második kötetében (*Elégia két személyhez vagy többhöz*, 1968) a költő már új formanyelv kialakításán dolgozik. Kilép a vonalból a síkba, végleg elhagyja a központosítást (nyitott szóközökkel helyettesítve azt); kihagyásokkal, olykor féloldalmi üres helyekkel fellazítja a vers-struktúrát. Egy-egy „vendégszöveget” is beépít ekkor már a vers-testbe (*Tinódi Lantos* Sebestyén, *Vajda* Péter műveiből), ezzel teremtve intertextuális kapcsolatot az örökségként vállalt korábbi költészettel (*Hunnington dombjai*, *Orpheusz zaklatása*). A nyelvi sémák megbontása, a sajátosan egyéni szóalkotások jelzik: a költő rátalált *egyéni* hangjára. Maga a vendégszöveg szó - átvéve a nyelvészetből, irodalmi kifejezésformaként való használata - ugyancsak tőle származik; azóta már általánosan elfogadott poétikai-retorikai fogalomná vált. A posztmodern szerkesztési módot voltaképpen épp Papp Tibor munkái előlegezték meg és inspirálták.

Az *Elégiát* a költő korán meghalt szerelme, Mary Radcliffe emlékének ajánlja. A versvilágot a szerelem- és halál-élmény szoros szimbíózisa alakítja, illetve a fájdalmas hiány: a magárahagyottság érzete (*Tárgyak türelme*, *Szobánk*, *Félhangra*, *Lassú a híred hozó*, *Halmaz*, *Derékig az ismeretlenségben* stb.). A tovatűnő lányalak lassan felszívódik a Kozmoszban: „Számolom a csillagos fényvékeket úgy távolodsz már egyetlen perc alatt megnő a cédrus /.../ már nem tudom hová és honnan a repülő szárny-csapkodása - harántcsíkos ágy - drótkerítés-csigolyák és üvegek palástja...” (*Átfutó vendég a számon*). Ez a halál minden stabil vonatkozási pontot megkérdőjelezett a költő szemében (*Gravitáció*, *Post scriptum* I–II.); magát a költészetet, a költészet és a valóság viszonyát is másként értelmezi ezután. A természeti körforgás sem ígér számára immár újjászületést; mintha végérvényesen megállt volna az Idő, s őt örök jelen venné körül: „Várakozás a végtelen tükör-éjben a lélek fennakad pókfonalán / ó sivatag mint cérnán lógó csillagok /.../ sebesen forog az évek korongja” (*A sivataghoz*). Ironikusan megkérdőjelezi az egész hermetikus-metafizikai hagyományt, tudván: ő se hozhatja vissza Eurydikéjét az Alvilágból

(*Kettősértelem*, *Orpheusz zaklatása* c. ciklusok). Voltaképpen ekkor lép ki a tradicionális formai keretek közül; s a költészet további lehetőségeit a technikai-poétikai újításban, a nyelv merev struktúráinak lerombolásában, az anyaggal (formával, nyelvvel) való birkózásban látja. Meghódítandó szép leánynak tekinti a Múzsát, akit birtokba akar venni, s nem ő akarja annak igájába hajtani a fejét. A forma *uraként* kísérletezik tovább.

A *Vendégszövegek 1* (1971) már erőteljes nyitás a *vizuális költészet* felé. A költő R. Char verseiből tesz közzé egy csokornyit szeriális fordításban, a szövegben rejlő gondolati-formai lehetőségeket a legkülönbözőbb irányokban bontva ki. Részint azért, hogy a francia nyelv titkaiba mélyebben behatolhasson, másrészt pedig poétikai „ujjgyakorlat”-képpen. A többféle variációban transzponált szöveg-egységeket különféle alakzatokban, tipográfiaiailag is teljesen szabadon helyezi el („szórt szavaim összeállnak íme szöveggé / ó fordított építkezés”). A kötetet egészében a látható nyelvi eszközök uralják: a „szöveg-bokrok” a félig (olykor szinte egészen) üres oldalakon úgy hatnak, mint „szabadon széthintett rózsák”. A mozaikosan elszórt betűsorok között a különféle tipográfiai jelek mint „útjelzők” könnyítik meg az eligazodást, megjelölve az olvasás lehetséges irányait. A fonetikai, fonológiai effektusokkal, olykor illogikus szófacsarásokkal és grammatikai inkongruenciákkal dúszított szöveg játékos lebegtetéssel szabadítja fel az olvasóban a nyelvi konvenciók szétrobbantásának örömét. Kelemen Erzsébet fentebb idézett disszertációjában hívja fel a figyelmet arra, hogy „az elfűrészelt betűszilánkokra hullott szavak már a nyelvi elemek rendjének megtörése pillanatában magukban hordják az új fogalmi rendet, a lebontás gesztusában a felépítést. A dekonstrukció során nem az egyik fogalomról a másikra mozdulunk el, hanem megfordítunk és áthelyezünk egy fogalmi rendet. A ’fordított építkezés’ magában rejtje az oppozíciót, a szétszórás és összerakás, a rombolás és építés mozzanatát”: az ambivalencia, a mozgás, a játék révén tulajdonképpen „mindegyik elem visszakapcsolódik a másikhöz, megfordul és a másikba megy át. /.../ A robbantás végső soron *rendezést* jelent, a tényleges rend felfedezését, megértését, megalkotását segíti elő” (i. m. 76. p.).

A szövegformálási mód így eleve polifon és többsíkú lesz, hiszen a szétszórt sorok akár szabályos versszakokba is rendezhetők (ha valaki veszi a fáradságot és megteszi, meglepődve látja: még skandalizáló is!) De az új szerkesztési metódus feldúsítja a szöveg szemantikai sugallatait: az olvasó mindazt hozzágondolhatja, hozzáképzelteti, amit a látvány-elemek közvetítenek számára (ahogy azt Kassák megfogalmazta: „a szavak nem azért vannak, hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók”, hanem hogy bizonyos konstellációkba állítva, a forma által /is/ hassanak). Kassák szellemiségének inspiráló ereje egyre inkább érzékelhető Papp Tibor költői gyakorlatán. Ő is megfogalmazza új ars poétikáját: „a mondanivaló kimenőt kapott”; a szöveg vizuális elhelyezése azonban önmagában is jelentéssel telített.

Az *Ég a könyvtár* ciklus egy szimbolikus „világégést” vetít elénk (talán a hagyományos könyv-forma, a Gutenberg-galaxis felperzselődését?). Egyetlen szó: *mag* mégis megmarad; s ebből felépíthető egy új világ: „A szótár egyetlen szavától lendülő sorok /.../ itt a tavasz ujjunk hegyén - csírából duzzadó föld /.../ 'szomorú a föld mely a magot befogadja s a mag bár nagy veszélynek néz elébe - boldog' /.../ kísérletezzünk tovább”. Papp Tibor most már biztonsággal rátalált *saját* útjára, s megingathatatlanul érzi: „a költészet fogja ellopni halálomat”. A csend poétikájával egyre sűrűbben él: felismeri, hogy a hosszabb üres szóközöknek sajátos értelem-képző súlya van; az izoláló effektusok, a szöveg-szeletek erőteljes elkülönítése egy-egy vastagabb vonallal, közbeékelte grafikai alakzatokkal többféle olvasatot tesz lehetővé, s így egészen más értelmezési aspektusokat kínál, mint a folyamatos szöveg. Költői hangváltásához nagyban hozzájárult - amint azt a Prágai Tamással készített interjú-kötetében elmondja - hogy a nyomdában (ahol nyomdászokként dolgoztak, s a Magyar Műhelyt is előállították) megtanultak „tipográfus szinten” írni. Eközben ébredtek rá, hogy „más a jelentése, más az agresszivitása egy felszólító módban méteres betűkkel kiírt szlogennek, mint ugyanannak hatpontos betűkkel kiírt változatáé”. A *Chomsky* nyomán induló „nyelvészeti keresés-irány” adott ösztönzést nekik, hogy felismerjék „a többszörös (vagy nyújtott) szóköz szerepét egy szó / szócsoport / szöveg-egység hangsúlyos kiemelésében” - ami a látható nyelv fontos törvényszerűsége. „Ösztönös felismeréseinket immár tudatosan alkalmaztuk, a poétikai erők minél nagyobb hatásfokát keresve. Természetesen, magától a tipográfiai eszközök felhasználásától még senki nem lesz költő” - hangsúlyozza - hiszen „a látható nyelv effektusait a pillanatnyi ihlet, a költői találékonyság hozza felszínre. Ez az, amit nem lehet megtanulni” (Papp Tibor–Prágai Tamás: *A pálya mentén*; Napkút Könyvek, 2007; 123–124. p.).

A *Char*-szövegek „átültetésével” mintegy le is zárult Papp Tibor első költői korszaka; ez után a vizualitás mind tágabb lehetőségeinek „kutatása”, az intenzív *experimentalizmus* következik.

*

A „sorsdöntő” fordulatot a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek* kompozíció-sorozat jelzi (1981), amelyben szinte tetten érhetjük a lineáris szövegírásról a síkbeli szerkesztési módra való áttérést. Tekintetünk szabadon jár-kei a különféle ábrák között, hol egyikre, hol másikra vetődik pillantásunk; a tárgyi elemek egyszerre ébresztenek bennünk konkrét és asszociatív képzeteket. Az órák, a fogaskerekek az *objektív idő* múlását jelzik (a számlapokon a mutatók valóságos időbeli előrehaladást jeleznek: d.e. 12.15'-től 12.46'-ig; majd 15.11-től 16.55'-ig, illetve 19.20'-tól 20.11'-ig; a szöveg egy szerelmi légyottra utal: „Margó elveszti szüzességét”). A *szubjektív idő* – a belső élmény-idő –

viszont „mérhetetlen”: csak a szöveg kurta utalásai és a szétszórt vizuális tárgyak (sínen haladó pöfögő vonat, fűtőház, szemaforok, lángoló csipkebokor, Jancsi és Juliska neve s a szeretkezésre utaló elszórt szavak stb.) érzékeltetik telését-múlását. A történeteket a „szöveg-sokadalomból” fel-felbukkanó képzetek alapján rekonstruálhatjuk. Egy menetrend (fiktív állomásokkal: *Beszélgetünk – Bokrosodó – Léked – Partján – Hálótéregetni – Kettes-rét* stb. stb.) könnyíti meg a befogadói képzelet működését. A kettős idő (a kötött külső keret és a szabadon csapongó belső fantázia) az üres térben (nagy fehér felületeken elszórt tárgyi- és szöveg-elemek) egy egészen újfajta látás- és értelmezési módot indukál: az idő mintegy tériesítve jelenik meg, s ez képzeletünk számára nyitottá teszi a struktúrát (vagyis azt látunk bele, amit akarunk, s amit az üresen hagyott oldalszélek /margó!/ is sugallnak: „margózzunk lassan kapatosan”, „alszik margó”, „a margón műszerek, órák, jelzőkészülékek” stb.). Végül az Idő szétesik, s csak két egymásba kapcsolódó fogaskerék emlékeztet a belső térbe zárt élményre. „A Kraszna-part fövenyén szeptemberi szél ugat”; a pásztorórából csupán egy „tükörsimára csiszolt kódarab” maradt.

Papp Tibort most már elméletileg is egyre inkább foglalkoztatják a vizuális költészet formateremtő törvényszerűségei. 1984-ben megjelenő *Vendégszövegek 2,3* költői albuma (amely már, hosszas engedélyeztetési viták után, a magyarországi könyvesboltokba is bekerülhetett!) fordulatot hoz a magyar nyelvű vizuális költészet vonatkozásában: a formák olyan bőségét-gazdagságát teremti meg, amelynek nyomán - hazai mezőnyben is - a látható nyelvre épülő költői virágkor kezdődik. A tipográfiaileg rendkívül igényesen megmunkált művészkönyvben a hangsúly a kinyitott *teljes* könyvoldalra esik (az olvasó tekintete mindkét könyvoldalt egyszerre fogja át, így a látvány maga lenyűgöző). A bevezető szövegben a költő derűs biztonsággal szólítja meg a Költészetet (a Múzsát): „Te emberközpontú szókártolás /.../ nyersen terítem eléd a gyapjút /.../ már nem félek attól, hogy nyelvem elfakul”. Otthonosan érzi magát immár a világban: „Szófonatomban hársfa zamatja / hüvelykemen harmatos kehely...” A szavakat-szintagmákat felbontja-fellazítja, következetesen vállalva most már a kassáki programot: rombol, szétszed, hogy építhessen, konstruálhasson; megbontja a hagyományos struktúrákat, hogy újakat teremthessen. A szöveg-szigeteket síkban (és nem vonalban) helyezi el; a hangsúlyt a verbális közlésről átteszi a látványra. Maga az *anyag-megmunkálás* folyamata is izgatja (kassáki örökség!): szinte játszik a különböző formákkal, konstruktivista tárgyi szimbólumokkal (lendkerék – tárcsák – gépek stb.). A kompozíciókban mind fontosabb szerephez jutnak a különféle jelek, geometriai alakzatok (négyzetek – körök – rácsszerkezetek – betűpiramisok stb.), amelyek köztudottan az absztrakt művészet egyezményes jeli (már az egyiptomi művészet is ezekkel élt!). Darabokra hulló, különböző struktúrákba rendeződő írógéptel szöveg-halmazok gyűrt papírlapokon; a tenger hullámozását leképező sorszedés (a sorok „töredezve fekszenek mint jégtorlaszok”), különféle mandala-for-

mák (tojás – kereszt – kör – négyszög – csillag – napkerék stb.); s bár a látvány-elemek vannak túlsúlyban a verbális rétegekkel szemben, a szöveg mégis megőrzi autonómiáját. A látvány a „jelentésszerűt” mintegy kitágítja, új konnotációkkal gyarapítja. A rács- és térkép-szerű felületek, amelyek a labirintus ősi formáira vezethetők vissza, a keretbe / börtönbe/ zárt létezészt jelképezik (*Ismételek mint egy fénymásológép*). A *Salétrom* ciklus hullámszó, egymásra torló-dó-burjánzó sorai mint „hullámsír” nyelik el s mossák szét a logikusan felépített mondatokat - a szöveg szinte „szétkenődik”. Papp Tibor felfogásában a költészet: teremtés (*kreáció*), amely a szuggesztív látvány-elemek segítségével *leképezi* (költőileg *újáteremti*) a Világ-egészt, amelyben minden mindennel összefügg. A rész-elemek disszonanciáját a költő / a befogadó tudatilag oldja fel. Azaz: a mű „nyitott” - gondolatilag kiegészíthető, átformálható, képlékeny, mozgó valóság (ahogyan azt U. Eco „nyitott mű”- elméletében megfogalmazta).

A nagyra becsült kortárs-elődöktől (*Kassák – József Attila – Weöres – Szentkuthy – Határ Győző – Pilinszky* stb.) átemelt vendégszövegek világosan érzékeltetik: Papp Tibor nagyon is mélyen kötődik a magyar irodalom egy bizonyos vonulatához, hagyományként vállalva azt. Csakhogy ő épp azokat az alkotókat tartja a legjelentősebbeknek, akiket a magyar irodalomtörténeti köztudat sokáig „perifériára” szorított, s mindmáig nem sorolt be a „kánon”-ba. Papp Tibor alkotói habitusára, világlátására, formakultúrájára viszont ők hatottak legmélyebben; ők jelölték ki számára azt a gondolkodásbeli s poétikai „tartományt”, amelyből építkezni kezdett. József Attila sors-drámáját tipikus magyar költő-sorsnak, s egyúttal figyelmeztető szimbólumnak érzi. Az, aki a Lét-egészt ostromolta s a Teljesség csúcsain járt, aki nem „megélni” akart a költészetből, hanem egész életét arra tette fel, átgöytrődve-megszenvedve a legmélyebb egzisztenciális élményeket (Isten-keresés, magány, belső szabadság, külső ellehetetlenülés stb.), s aki a legrettenetesebb nyomorúságban álmodott a Szabadság-szülte Rendről - annak nem jutott hazájában se levegő, se kenyér. Még holtában is meghamisították emlékezetét (*Ide nem kell József Attila-idézet*). Épp emiatt vitatható a hazai értékrend hitelessége: annak életművét, aki a legmélyebben fejezte ki a XX. század ellentmondásait - minden korszak irodalomtörténete így vagy úgy megcsonkította (bizonyos rétegeit kisajátította, a többi elhallgatta). Az *Érintetlen emlékezet* kevés-szövegű képsora felidézi a lepusztult külvárost, ahol a költő sivár gyermekévei teltek. A nyomor, az éhezés, a szeretet-hiány és az elismerések, a díjak elmaradása ölte meg őt. Bárhogy mentegetjük is magunkat, hátrítjuk el magunkról a felelősséget: „száz szó nak a zár szó é le / szó zár nak meg szár szó vé re / szer ző nek a sza va zár szó / szer ző nek a vé ge szár szó” oldja a költő-utód szójátékba a tragédiát (*lehetővé teszem érted a várost* - József Attila emlékének).

Papp Tibor épp e visszasságok miatt parodizálja szójátékaival, bizarre-furcsa szintagmaival, ironikus – olykor blaszfémikus – szóalkotásaival, ismétlődő-alakváltó betű-

konfigurációival ítéseink bölcs megállapításait s az általuk szépek és harmonikusnak tartott poézis-eszményt. „Szó-eső költészet” – „szó-leső bölcsészet” – „jól-eső töltészet” stb. kifejezésekkel „becézi” azt, mintegy jelezvén, hogy a „poetisszima költisszimók” által kilövellt „cukros szökökutakat” nem tartja költészetnek (*Poétisszima* ciklus). Még a Múzsához írt „szerelmes dalai” is groteszk képzettársításokkal, erőteljesen vad kifejezésekkel telítődnek (mint pl. az *Ad altare* – az ABC betűire kreált 30 darabos ciklusban). A *Szó-bálvány* ciklusban a „szabályos ritmus, cezúrák, strófaképletek, rímcsodák” falanszterét „a rímekkel félszeg verselők” *szó-bálványának* nevezi. „A lélekben vének” hadd járjanak ezen az úton - hangoztatja; de az igazi költőnek a *saját* útján kell haladnia. Az *ezra pound* és *kassák* emlékét megidéző *feketéző emlék* keret nélküli ábráján „a lecsorgó vizek visszafolynak”: „ez a szint legyen a tenger szintje”, azaz mérték és mérce minden költő számára.

A *Közlekedő edények* ciklus valósággal leképezi, ábráival mintegy megjeleníti ezt az alkotói koncepciót. Vastag fekete négyzet alakú edények, amelyeknek egyik vagy másik irányban nyitott oldalán szabadon áramlanak a grammatikai-logikai megkötések nélküli szövegrészek. A *Fedőlapok* ciklus pedig a *Magyar Műhely*-számok címlapjait montázsolja egybe, az összkép szöveg-szerű, holott az egész olvashatatlan szó-kompozíciók halmaza, a legkülönbébb mandala-alakzatokba írva; s a tipográfiaailag kiemelt számok és betűk mintha ősi üzenetet hoznának régmúlt időkből. A különböző betű-kompozíciókból, rácsokba zárt, bicikli-küllők közé írt szöveg-elemekből, térkép-részletekből összeállított konstrukció (*Örök jégsekreény partján medencecsont hallgat*) „a félreköszörülő költők” készítményei és a „látható nyelv” város-szerű építményei közötti karambolozást idézi meg szuggesztíven, érzékeltetve, hogy a kettő között a szakadék áthidalhatatlan.

S valóban. Papp Tibornál a játékoság – az ironia – sőt a blaszfémia leple szinte eltakarja a nagyon mély gondolatiságot; azt nekünk, befogadóknak kell felfedeznünk. Ahelyett, hogy panaszkodna-keseregne, inkább nevet, sőt olykor káromkodik. Mindazt, ami fáj neki, a verbálisan kifejezhetetlent akarja játékos nyelvi formáival elfedni; ugyanakkor – áttételesen bár – mégis kifejezésre juttatni. Vizuális kompozíciói egyikében-másikában ő sem kerül meg a történelmi közelmúlttal való szembenézést – 56 tragikus leverettetésének emlékét. Az *Ősi hatos* vonatszerűen egymásba kapcsolódó vastag sorai, nyíl-forma jelekkel összekapcsolt, az „ősi hatos” versmértéke szerint felépített szóláncai, különböző nagyságú, helyzetű betűhalmazai megkönnyítik az utalásos-áttételes jelrendszer értelmezését. „Ősi hatos / őszi hatos / ötvenhatos”, „ilyenkor fűzőldet habzik a temető /.../ konzervdobozból mécesst készítünk”. Az „Élet sakktabláján” 32 kereszt - „fejfigurák a sorok közt”; meg néhány mozaikos emlék („a sakktablán: pesti villamos / bátya ellen / lerohanás-szerű támadás következik / a középen rekedt / kissé köhécselő / világos akárki ellen”); s közben jelzések, ferde betű-sorok, vonathoz hasonlító ábrák: a menekülés képei („öblöget a szél”, „káromkodik a legszebbik szavunk” stb.).

Áltörténelmi tablóképe (*Libérc*), rajta a címer-imitáció, történelmi asszociációkat ébreszt. A verbális-vizuális narráció kitágítja az Időt: a végvárat „lerombolták – újjáépítették” a római kor óta mindig. A költő a távolabbi múlt nagy vereségeivel kapcsolja össze az 56-os leverettetést: az elhagyott haza jelenkori (a szovjet megszállás alatti) vacogólidérces kiszolgáltatottsága a török idők keserves végvári harcait idézi. Az ál-földrajzi „beszélő nevek” (*Csibérc, Töszombérc, Babkábérc, Máltakábérc, Félbérc, Lázgörbérc* stb.) a maguk legendáival arra utalnak, hogy e végvárak annakidején is „ingatag” bástyák voltak, elvéreztek a harcokban, ha visszafoglaltuk is őket, mindig idegenek kezére kerültek, újra és újra. Azért mégis túlélünk minden leverettetést, megőriztük nemzeti azonosságunkat – s még mindig élünk, immár 100 éve, a Kárpát-medencében.

A kötetzáró *Bélyegék* sorozat üzenet-értékű mail-art. Az újvidéki „újsymposionisták”, valamint az itthon hallgatásra ítélt, undergroundba szorított rokon-költők (*Erdély Miklós, Fenyvesi Tóth Árpád, Joseph Kádár, Tót Endre, Tóth Gábor* stb.) áramkörébe kapcsolódik be küldemény-művészetével. Papp Tibor bélyegei a képi-nyelvi kettősségre épülnek: pornográf szöveg-részletei gyakran éles politikai gesztussal provokálnak (mint Esterházy Péter *Kis magyar pornográfia*ja). Ugyanakkor egy szeretkezés megjelenítéseként is olvashatók: a szabályos négyzetekbe rajzolt képek emberi testrészeket, női arcot imitálnak. A bélyegeket maga a költő rajzolja (tehát nem kész bélyegekre írja a szöveget, mint pl. Tóth Gábor): egyedi műtárgyaknak szánja őket („a látványból plakátot készítek” - írja). Egy-egy sorozat darabjai szervesen egymásba épülnek, meghatározva az olvasás sorrendjét (a szövegnek csak a jelzett egymásutánban van értelme). Egy-egy összegyűrt papírlapon - némi változtatással - szójáték-szerű szövegrészek („történelem olvasásba menekül / ... / virág száll / törvénytelen olvadásba / tökéletlen alvadásból / száll / valahogy elmenekültünk” stb.). Vagy másutt: „van itt minden / van kenyér / van színtelen lakk // és van aki disszidál”. Mert a 80-as években is menekültek innen a szabad szellemiségre vágyók. Aki távozott, kintről üzent: „itt vagyunk / jól vagyunk” - „de nehogy azt hidd hogy csótánynak szegődtem”.

A 80-as évek második felében a nyomda, ahol a *Magyar Műhelyt* szerkesztették, már áttért a számítógépes fényszedésre, ami új lehetőséget nyitott a kreatív szedés-tördelés - azaz a képversek alkotása - előtt is (betű-nagyság alakítása, betű-típusok váltogatása, művészi megfontolások szerint egymásra csúsztatása, tág szóközök hagyása a központosítás helyett stb.). Mindez intenzíven kitágította a teret a francia költészet környezeti hatásaival együtt a *Magyar Műhely* körének alkotói előtt (v.ö. Papp – Prágai i.m. 133–135. p.).

Papp Tibor első számítógépen generált francia nyelvű képversét (*Les tres riches heures de l'ordinateur* No. 1.) 1985 tavaszán mutatta be a párizsi *Pompidou Központ*ban, majd ugyanez év őszén Kalocsán a *Schöffner-szemináriumon*, a Magyar Műhely első hazai ta-

lálkozóján, első magyar nyelvű *dinamikus képversét* (*Vendégszövegek számítógépen* No. 1.). 1989-ben pedig francia költő- és képzőművész-barátaival (Ph. Bootz, Cl. Maillard, J.M. Dutey, Fr. Develay) számítógépen generált hangköltészeti és vizuális munkákat közlő irodalmi folyóiratot alapítanak (*alire*), amelynek első számát szintén a Pompidou Központban mutatják be, nagy számú (mintegy 400 főnyi) közönség előtt. Az *alire*t mint az első nemzetközi programozott irodalmi folyóiratot a 90-es évek végén már világszerte ismerték, ma is él (évente – másfél évente jelenik meg egy-egy száma); CD-n, DVD-n is kapható, s szerzőinek száma folyamatosan gyarapszik (vö. Papp–Prágai: i.m. 192–195. p.).

Az első számítógépes versgeneráló programot *Theo Lutz* alkotta meg 1959-ben; majd ezt több más kísérlet követte (az első verseskötet: *Baudot: La machine à écrire*, 1964, Montreal; az első versantológia: *Computer poems*, 1973, USA; 1975-ben pedig a francia *Oulipo* csoport vitte számítógépre *Queneau Százezer milliárd költeményét*). Ez utóbbit a 90-es évek elején Papp Tibor újraprogramozta; majd e munka tapasztalatait felhasználva 1994-ben elkészítette *Disztichon alfa* címen az első magyar versgenerátort. A 2400 szóból virtuálisan megalkotott disztichonok mágneses lemeze mintegy 6 milliárd verseskönyv anyagát rejtí - kb.16 billió disztichont! A szerző a *virtuálisan* létező versek közül egy kötetnyit ki is nyomtat, s hagyományos könyv-alakban megjelenteti. De természetesen azt is hangsúlyozza, hogy magát a művet nem a kinyomtatott könyv hordozza, hanem a parányi mágneses lemez, amelyről a költemények bármelyike – véletlenszerűen! – előhívható. S bár a kis alkotások tűnékenyek, többségük soha meg sem fog születni – mégis a magyar költészet szerves részeinek tekinthetők. A mini-költemények nemcsak élnek, hanem egymáshoz is kapcsolódnak; s szinte összefüggő versfolyamként olvashatjuk őket, amint egymás után megjelennek a monitoron. Valódi értelmük a variációk végtelen áramában bontakozik ki – szinte az olvasatok, az értelmezési lehetőségek is generálva vannak a programban. A szerző meghatározása szerint „enyhén abszurd pornográf alkotások”; bennük az erotikus képzetek ugyancsak politikai-társadalmi színezetet kapnak (mint a *Vendégszövegek* 1.-ben): a valóság maga vált abszurdná, így a nyelv csakis két- és többértelműséget takarhat. Minden egyes befogadó a hozzá közelálló síkot emelheti ki a disztichonokból, ízlése szerint „újraalkothatja”, s akár le is jegyezheti azokat. A mini-versek között akad nyíltan társadalmi mondandójú („Recski mesék mélyén vért izzad a néma apostol. / Elmenekülni öcsém! Éjjel, vizsga után” - 7331.); s ehhez mintha szervesen kapcsolódna a metafizikai félelmet sugárzó apró „ima” („Jó Uram! Ó! ima-tenger volt lelkünk elejétől / fogva. A fény megfűlt. Félünk védtelenül” - 7339.). Ezt viszi tovább a 7315. vers: „Angyali báj epekedve beszél a faházba: vihar lesz. / Dobd ki a bűneidet, vedd fel a tiszta ruhád!” stb. A tökéletesen gördülő hexa- és pentameterek akár egy /neo/klasszikus költő tollából is származhatnának, ha a szóhasználat s a némileg ironikus felhang nem árulkodna a költői szemlélet modernségéről. Egyik-másik darab

már-már ars poétikaként is értelmezhető: „Durva szöveg nehezíti a versek játszi igéjét. / Szétzúzott cserepek – fájók, súlytalanok” (7320).

Papp Tibor természetesen nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a számítógépen generált költemények esetében sem kérdéses, ki a szerző. Hiszen a programot az alkotó határozza meg, ő alakítja ki a nyelvi szerkezeteket, hozzájuk rendelve a megfelelő szavakat („szózsákok”-ban, amelyekből a gép véletlenszerűen válogat), s ő maga választja ki a megfelelő betűtípusokat, a tipográfiai és stílus-keretet, megszabja a margó nagyságát, a bekezdések távolságát, a jegyzetek elhelyezési módját stb. Az alkotó *konstruál* tehát, s a gép csak végrehajtja a programot, *variál*. Ha a program elindul, „a generált versek száma a csillagok születéséhez hasonlóan nő”; a sorozat „egyetlen véget-nem-érő költemény” kimeríthetetlen folyama a képernyőn – amint azt Kelemen Erzsébet idézett értekezésében megállapítja. A betáplált elemek közötti összeférhetetlenséget a szerző egy feltételes paranccsal eleve kiküszöböli (egyszerűen letiltja az oda nem illő elemet). A parancsok egymásutánját, az algoritmust is az alkotó határozza meg, aki lépésről lépésre megtervezi versíró programját, az esztétikai minőségre is figyelve. A computer csupán technikai eszköz a költő elképzeléseinek megvalósításához (v.ö. :Kelemen E.: *Az első magyar automatikus versgenerátor* fejezet; i.m. 214–218. p.).

A *Vendégszövegek 4* (1995) már jórészt számítógépen kreált vizuális munkákat tartalmaz. A költő egészen különleges képvers-formákat alakít ki, amelyek részint a mindennapi tárgyi szimbolikához kapcsolódnak, másrészt viszont egészen eredeti, elasztikus, dinamikus alakzatokat hoz létre. Az ábrák, formák sokfélesége kinyomtatva, könyvalakban úgy hat, mintha képes albumot lapozgatnánk; az alkotó szinte játszik a különféle grafikai jelekkel, tér-képzetekkel, amelyek szinte kitágítják a kétdimenziójú síklapot. A költői fantázia kimeríthetetlen: az emlékképek és a jelen valósága között oscilláló tudat mintegy „lebegteti” és egymásra vetíti a két idősíkot, így egyfajta szürreális képvilágot teremt.

A kötetet a *Barcikai oratórium* nyitja – Papp Tibor egyik leglíraibb alkotása. Ez a hat oldalt betöltő, monumentális, érzelmileg mégis egységes kompozíció arról a Kazincbarcikáról szól, amelyet a sztálini időkben rabok építettek (köztük Hamvas Béla!), s ahol a költő hűgát autószerencsétlenség érte. A halott-síratás általános létsíratássá tágul („telet érzek a gyászban hideg hópelyheket fekete havazásban”). A sorok tördelése örvénylő-hullámzó vízre emlékeztet, amelyen – mint az Élet tengerén – vitorlás-szerű alakzat lebeg, magasba nyúló árboccal (amit akár fejének is tekinthetünk, csúcán nappá fényesedő szemafor); fölötte gomolygó sugár-alakzatban *Cérnavirág* neve rajzolódik ki. Az ábra mint napkerék-mandala, másutt mint a gyilkos autókerék-forma, többször is visszatér – rajta-körötte színéről-visszajáról olvasható szöveg: „Ó Cérnavirág kétajtós ingecskédben

kezed mintája tavalyi kötényen – beszélgetek veled”. A lánynévből szerteágazó virágok, koszorúk, egymásba fonódó, hol erősebb, hol halványuló betűszalagok sugároznak szét. A veszteség miatti fájdalom („bekulcsolt ingecskéddel földde keményszel”), amely egyszerre szól a családi és a nemzeti tragédiának, elsiratva a fiatalasszony s az itt elpusztított többszáz rab sorsát - megüli az egész városkát: „ázik barcika az örök hideglenes / az örök / örök örök / örökölt tüskésdrót mögött”. Az utolsó képen nyilakkal jelölt útvonal rajzolja ki az ifjú asszony rövid életének megállóhelyeit egy szétlapított virágra emlékeztető kerék sugaras háttérében; a „végállomást” egy kereszt jelöli (Mezőkövesd lett végső nyughelye). A Természet magához ölelte; „homokkötő akác” sarjadt ki belőle.

Az *Utószó az oratóriumhoz* szabályos ütemhangsúlyos vers, itt-ott jambikus-choriambikus lejtéssel, a végén groteszk fintor: „Minden tűzfal bőre alatt / internáltak vére csorog / a jelzőlámpák véradó rabok”, „rabok rabokból rakták az utca- / szöveget / idézettek az idézetek / ... / ezért van / híd a kiszáradt meder felett / és poloska a csillagok között”. Ez a múlt fonja be s bénítja meg jelenünket, s talán még jövőnket is, amely - mint Cérnavirág - „árokban alszik”, véresen, bemocskolva, soha fel nem támaszthatón.

A *Hínárzók* ciklusban vizuálisan is leképeződik az a szennyes, indázó-fojtogató „al-talaj”, amelyben minden emberi érték, tisztaság fulladozik, halálra van ítélve. Az egymásba hurkolódó sorok (sorsok) változatos formációkban keresztezik – metszik egymást. Körkörös, spirális alakzatok, „részen” dülöngélő betűk, zászló-szerűen ívelő, hullámvasút-mozgású, illetve hajó-hintához hasonlítható sugárnyalábok érzékeltetik az élet dinamikáját, amelyben jó-rossz, ízléses-ízléstelen egymással vegyül. E tengermélyi birodalomban a hínár mindent körülölel, megfullaszt - ezért nem tudunk „feltámadni” („Itt se vasárnap, se alleluja nem lesz”). Ne felejtjük el: ez a képvers-sorozat már 1989 után keletkezett! A költő mint *látnok* vetíti elének azt a /rém/képet, amely a következő 15–20 évben valóra is vált: „mindenki csak nyereszkedni akar, áldozni senki sem”; a tömeg „bor-vitákba” fojtja indulatait, „felekezeti vívóversenyekre” pazarolja jobbra érdemes energiáit. Miben reménykedhetnénk tehát? „Rég lebontották a berlini falat / az utolsó falat / kovásztalan lesz és idegen / mint a szentjánoskenyér”. A *Betlehemi vasutasok* a „megváltás” irányában tapogatóznak - ezért indulnak Betlehem felé. De úgy tűnik: egyelőre csak esztétikai síkon lehetséges a keresés. E ciklusban a vizualitás egészen különleges útjait próbálgatja a költő. A *Szemafor I–III.* sorozatban kanyargó vasúti sínek („csontsziklák közt az emlékezés szerpentinje kanyarog”), felülről lefelé tartó, oda-vissza olvasható vagy körkörös ívbe kódolt szótagokból-szavakból különböző módon összerakható szövegek, az Y-alakzat s a *büvös négyzet* különféle variánsai; a 77 és a 8 (amelynek vízszintesre fordított párja a végtelen jele) mint forma-keret, s a kukac-szerűen *sorjázó versek* (A-C) - mind-mind az Élet vegetációs szintjének szavakkal kifejezhetetlen negativitását, visszataszító változékonyságát vetítik elének. A szavak, szófonatok között-

ti folyamatos kölcsönhatás – helyettesíthetőség – felcserélhetőség a különböző rétegek szövevényes struktúráját teremti meg, amelynek alapján az olvasó egymással ellentétes jelentésrétegeket is kibonthat belőlük.

A 23 egységből álló *Gyűrűk* ciklus egymásba fonódó, olykor nyújtott, torzított karikái egyszerre zárt s mégis nyitott (különbféle olvasatokat kínáló) struktúrákat hoznak létre. Ezek voltaképpen létgyűrűk, az Élet örök körforgását („farkába harapó kígyó”) szimbolizálják: a szenvedés és a háború, ugyanakkor az öröm és boldogság egymást váltó, örök körforgását, amelyben a fény/árny szoros szimbiózisa (halványabb és sötétebb tónusú betűk, gyűrűívek) eltéphetetlen kötelékbe fonja az embereket egymással. A formák pörgetése – szalagszerű átalakulása – egymásra csúsztatása az Élet tűnékeny, változó, egymást ellenpontosító formációit képezi le; a körkörös – ovális – szögletes vagy rózsaszerű alakzatban elhelyezett betű-sugarak, a térbe nyújtózó kinetikus szöveg-töredékek szemantikai többletet hordoznak. A „malenkij robot”-ra hurcoltak, a hajdan kivégzettek, az örökös harc áldozatai is az Élet-gyűrű részei, éppúgy, mint a ma élők, a múltból mitsem sejtők. Ebből a történelmi „egyvelegből” kell, hogy megszülessen a Jövő. „Ma ki áll a vár fokára? Kinek van fehér ruhája?” - Talán senkinek. A társadalom állapotára utaló szavakkal erotikus, már-már blaszfémikus szövegrészek vegyülnek; a megromlott (elk..vult) közerkölcs, az erőszak uralta el immár az élet minden területét. Ugyanerre utal a *De aki győz...* rövidebb ciklus is, amelynek szöveg-háttérében egy hiszteroidnak látszó „csinibaba” árnyképe sejlik föl: a Múzsza is hatalmi szóval manipulált („nagy úr a cenz úr a cenz úr a /.../ de még mekkora!”). „A mélyen tisztelt akadémia / skorpióinak / hatalma van arra hogy bezárja a költészetet / hatalma arra hogy kinyissa a költészetet”. Itt találjuk a sokakat megbotránkoztató híres-hírhedt gúnyos sorokat is: „a hagyományos költemény / mint fonnyadt textilnövény / kelleti magát / az országos irodalom / fényes ülepén”. De az igazi költő túléli a hatalom packázásait: „aki győz – annak nem árt a második halál”.

Az irodalmi értékrend disszonáns mivoltát *A jambusoknak megint...* ciklusban egymást tükröző-variáló sorokkal, fekete alapon vakító fehér betűkkel, szöveg-szalagokkal, hullámszó, oszlopszerű alakzatokkal érzékelteti Papp Tibor. A jambusok a kozmikus űrben keringenek-szállnak, felhő- s csillag-ködben; avagy a földre ereszkedve, hirdető-oszlopokra tapadnak. Nem találják helyüket se égen, se földön: itt minden költészet-ellenes; csak a praktikum, a használati érték szempontjából méretik meg, s gyanús mindaz, ami a közmegegyezés, az átlagosság mércéjén felül áll. „Szavak után szimatolnak a rendőrökutyák”, „a szavakból papírsárkányt szeletelnek”; „az igével hajtott űrhajók” nem a Kozmoszt kutatják, csak a földet kémlelik. „A versnek álarc az arca / hamisított barázdák / koszorúzzák a homlokát”. A valódi érték azonban kívárja a maga idejét; túléli a hamis értékek látszat-ragyogását.

Mint *Kassák*, akinek tiszteletére Papp Tibor egy hajlíthatatlanul magasba törő, irányjelző zászlót állít egy masszív térkép-alapzaton, körötte apró fekete-fehér pingvinek, akik soha nem fognak a Mester magasságába felérni. Az utókor – mint egész életében – igyekszik elfeledni-eltemetni Kassákot, hiszen „tisztviselőké most az irodalom. Nyálas atyaistenek dilettáns férgeket emelnek magasba”. De ő legyőzhetetlen, s ma is harcol az igazáért (az Igazságért): „Halott szemedből szilánkok / acélszilánkok / szikrázó vers-elemek” pattannak ki; de bárhogy parázslanak is, nem képesek felperzselni, megsemmisíteni a hazugságra épülő értékrendet (*Hommage á Kassák*-kompozíció). E tisztelő főhajtás mellett még két másik hommage-verstérkép is van a kötetben (*Korniss* Dezső, illetve *Határ* Győző emlékére). Ők is Betlehem, azaz a „megváltás” felé irányították lépteiket. A *Korniss Dezső utca* végén „álmot hüvelyez az emberiség”; a *Határ-montázs* pedig mint agytakaró / ágytakaró borul az üres utcák fölé. Van mit tanulnunk műveiből, hiszen „az égtől három araszra” jegyezte le őket.

Az *évezred vége* ciklusban a költő ironikusan leszámol mindenféle haladás-illúzióval s a hazai hamis, mesterségesen eltorzított érték-hierarchiával. A Jövő felé robogó vonat, amely a „megváltás” hitével indult történelmi útjára a XX. század hajnalán (gondoljunk csak Cendrars híres *Transzszibériai expresszére*!), letarolt pusztákon halad át; köröskörül romhalmaz, kiégett házak, megnyomorított életek. A forradalmak kora nemhogy a *földi üdvöt* nem hozta el, hanem „pokolba” taszította a világot: lerombolt minden morális parancsot, az embert brutális pribékké, vagy engedelmesen meghunyászkodó féreggé változtatta. A Szó, a szent Logosz is elvesztette teremő erejét: „Hová zárándokolnak a csótányok a nincstelenségből? Hová a szavak, amelyeket nem akarnak meghallgatni az emberek?” Van-e értelme egyáltalán a Költészetnek ott, „ahol szótagoló hangyák viszik a világot?” Az utolsó heroikus lázadás – a valódi értékrendet helyreállítani próbáló 56-os forradalom – emléke egészen elhomályosult az újabb nemzedékek tudatában, akik mintha nem is tudnának róla, hogy egykoron „a tetvek mint a tankok /.../ megmázták szép rózsafánkat, Budapestet”. Nemcsak a költészetben, hanem magában az Életben is ekkor borult fel a valódi értékrend.

A kötetet a *Hétköznapi séták* ciklus zárja – séták Papp Tibor képzeletbeli városában, ahol a *Poétikai Univerzum* minden kiváló alkotója helyet kap, akik a szerző világképére, költői látásmódjára hatottak. A kanyargó utcák – terek – parkok – szobrok egy-egy zseniális művész nevét viselik. Az olvasó a legkülönbözőbb irányokban, szabadon kószálhat ezeken a kies sétányokon és a tágas szellemi tereken: bármerre indul, valódi Nagyságokkal találkozhat, akiknek érdeme a művészet megújításában elévülhetetlen. Többségük az avantgárd zászlaját hordozta; de *Arany* János is kap itt egy városrészt (*Neu-Montgomery*), a *Walesi bárdok* utcáival. Hiszen ő mondta ki először a hatalom ellenében azt a dacos *ne-met*, amit aztán az avantgárd alkotók is vállaltak, vállalnak. A Poétikai Univerzum lakói:

Kassák, Bartók, Határ Győző, Weöres, Szentkuthy, Korniss, Bálint Endre, Erdély Miklós, Bakucz, Kormos, Nemes Nagy, Pilinszky, Hajas Tibor, Pátkai Ervin, Zend Róbert stb. – de J. Joyce-nak is van itt tere, hiszen Bloom úr Szombathelyről indult világhódító útjára. A tragikus sorsú Ujvári Erzsébet és Reiter Róbert is emléktáblát kapnak e különös városban, ahol az utcákat szavak – szintagmák – mondattöredékek szelik keresztül-kasul: a fenti alkotóktól kölcsönzött vendégszövegek, különféle piktogramok. A költő a térképhez mellékelt kiegészítő szövegben szeretett kis országunk alaptörvényére utal: az igazi újtató zenikét nálunk nem szívesen viselik el. Mégis ők a halhatatlanok a Költészet Birodalmában. Ők, akik a Költészet „meleg kenyéréből” álmodtak, holtuk után is szellemi táplálékot kínálnak az utánuk jövőeknek.

Papp Tibor *térkép*-versein maga a látvány is szuggesztív erejű. A komputer segítségével térbeli távlatot ad a különféle mandala-alakzatoknak (a kör – négyzet – rombusz stb. formájú tereknek), s a szöveg-tekstekkel kiegészítve őket, saját értékrendjét jeleníti meg – amely alighanem a magyar irodalom- és művészettörténet *egyik* hiteles értékrendje (természetesen, lehetséges *másfajta* hiteles értékrend is).

A *térkép-versek* Papp Tibor egyik legérdekesebb forma-újítása. Ilyen jellegű munkáit TÉR / VERS / KÉPEK című kötetében gyűjti egybe (1998). Bohár András azt tartja e kompozíciók jellegzetes közös ismérvének, hogy a térképszerű alakzatok mindig a *poétikai univerzum* „feltérképezésével” állnak kapcsolatban, és egyfajta játékosságot sugallnak („do-re-mi-fá-zunk”). Ricoeur-re hivatkozik, aki szerint „a szövegvilág a szöveg megnyitását” jelzi abba az irányba, ami ’rajta kívül’ van. „A szöveg fiktív világa és az olvasó valós világa közötti szembesítés megkerülhetetlen”, méghozzá annak a komplex műformának a figyelembe vételével, amely a térképverseket jellemzi. A kötetbe bekerülnek a francia – olasz – angol nyelvű térképversek is, itt-ott magyar szöveg-bevágásokkal. Ezek révén a költő különböző tér- és időbeli kulturális tradíciókat köt össze; az intertextuális kapcsolódások voltaképpen a nemzetek közötti szellemi „rokonság” felismerését tudatosítják (Bohár: Papp Tibor, 2002; *Térvers / képek* fejezet).

Vendégszövegek 5. kötetében (1997) a szerző számítógépen készített *logomandaláit* teszi közzé. Meditációs objektumnak szánja őket (aminthogy az ősi mandala-formák mindig is azok voltak). Maga a *logomandala* kifejezés F. Edeline-től származik, aki a görög *logosz* és a szanszkrit *mandala* szavak összevonásával alkotta meg ezt a fogalmat a konkrét térbeli költészet e mágikus hatású csoportjára vonatkozóan (*De logo mandala*, 1984). A konkrét és a *spacialista* költők terjesztik el ezt a térhatású szemiotikai struktúrát, amelynek gondolati / képzeleti magját a szemiotizált térbe (napkerék – kör – ovális – négyzet vagy egyéb négyszög – esetleg csillag-alakzatba) helyezve az egyes szóelemeket

különféle viszonyrendszerbe állítva, többféle/sokféle olvasati lehetőséget kínálnak, meditációra, különböző kapcsolási formák kialakítására készítve bennünket. Papp Tibor mindig az antropológiai dimenzióból kiindulva teremti meg sokértelmű struktúráit. „Önmegmutató formái, közvetlen és közvetett szimbolikái révén bontja szét, opponálja az ember középponti helyéről alkotott elképzeléseinket”, szelíd iróniával „megkérdőjelezi a poétikai univerzum középpontjába állított, annak rendjén, szépségén örködő, munkálkodó költő szerepét”. Akinek immár nem feladata, hogy „próféta” legyen; szerényebb szereptudattal bár, mégis fontosnak érzi „játékterét” – írja Bohár András a logomandalák kapcsán (i.m. 84–86. p.).

A mandalák *magja* Papp Tibornál többnyire egy szó vagy szintagma, de olykor csupán üres fekete kör (*Lyukas mandala*), vagy akár egyetlen betű (Ö, R stb.). A maghoz rendelt szavak a centrumon áthaladva a vízszintes – függőleges vagy átlós tengely két pólusán helyezkednek el (esetleg sugár-szerűen, minden lehetséges tér-irányban, kiegyensúlyozva s harmonikusan kiegészítve egymást). A bal- és a jobb térfél mindig szimmetrikus; a középpont körül az egész ábra megfordítható, a szavak átrendezhetők. Gyakori nála a 6 – 8 – 12 cikkelyre osztott kör-alaprajz, amely voltaképpen a meditációt elősegítő vallásos mandalák mintázata /is/. A geometrikus alakzatok a Makrokozmosz tökéletes Rendjét érzékeltetik; a szavak (tér-elemek) egymáshoz viszonyított helyzete a látható világ, a téridőbe zárt ember Mikrokozmoszát szimbolizálja (összekötötést teremtve a kozmogramma és pszichogramma között). Vagyis a költőben magában, belül megteremtett lét-egyensúlyt sugározzák szét, ami mágikus erővel vonzza a szemlélőt, hiszen a psziché mélyrétegeinek tartalmi univerzálisak. Az elemzésnek – akár a középpontból, akár az átlósan összetartozó szavak asszociatív kapcsolataiból indul ki – az intuitív, érzelmi vagy logikai összefüggések felfejtésére kell irányulnia. Az elemek egészen másfajta konstellációkba is átrendezhetők, érzéki vagy spirituális tartalmakat társítva hozzájuk; sőt! – akár ontológiai síkra is emelhetjük az egész struktúrát. A logomandalák tehát egyértelműen a „nyitott mű” körébe tartoznak: szemlélésük lehetőséget kínál a befogadónak a továbbgondolásra, saját benső harmóniája megteremtésére. A psziché mélyebb rétegeiben rendeződik az önmagához és a világhoz való viszonya – azaz a logomandaláknak éppoly gyógyító ereje van, mint az ősi, szakrális mandala-formáknak.

E gyógyító erő – Jung szerint – abból fakad, hogy a művészet (mind az archaikus, mind a modern) felfokozza bennünk az ősválónk mélyén rejlő egymáshoz-tartozás tudatát; így képes feloldani az individuális elkülönültségünkől fakadó szorongást. A mandala – pusztán azzal, hogy felmutatja a személyiség belső struktúrájának modelljét – mintát ad a szemlélőnek a *külvilág* (a társadalmi kötelek, a kollektívum) és a *mély-én* közötti *egyensúly* megteremtéséhez. Az archetípusokat aktivizálja bennünk: ez kreativitásunk forrása mind alkotói, mind befogadói szinten. Mágikus ereje irracionális

jellegéből fakad: szimbolikus tartalma visszahat a tudattalanra. Míg az ősi kultúrákban *egonk* és *ösválónk* (mélytudatunk) összhangba hozása inkább a mágikus / ösztönös arché-képek felszínre juttatásával történt, a modern korban nagyobb hangsúlyt kap az értelem feldolgozó szerepe ösztön-énünk realitásának tudatosításában, ember-mivoltunk összetevőinek megismerésében (minderről bővebben lásd: C. G. Jung: *Az ember és szimbólumai*, 1993; *A lelki hasadás gyógyítása*, valamint *A szimbólumok szerepe* fejezetek).

W. James szerint a tudattalan: mágneses mező, amelyben a különféle részecskék meghatározott elrendeződésben jelennek meg, így a pszichikus tartalmak is meghatározott mintákba rendeződnek. A tudattalan aktivitása a tudat számára az intuícióban tárul fel, hatást gyakorolva a természettudományos gondolkodásmódra is. Az alapvető *fizikai* fogalmak többsége eredetileg *archetipikus* idea volt (pl. *Demokritos* atom-fogalma, a tér, az idő, az energia stb.). A kibernetika, amely az agy, az idegrendszer és a számítógépek kontroll-rendszerének vizsgálatával foglalkozik, felismerte minden jelenség, a valóság minden régiója és minden ember térben és időben megvalósuló pszichofizikai egységét (*unus mundus!*). Ezt Heisenberg így fejezte ki: „az ember az Univerzum tanulmányozásakor is önmagával találkozik”. Ugyanezt ismerte fel Breton, a szürrealizmus pápája (*Mágneses mezők*, 1920). De voltaképpen már Goethe megfogalmazta a *Vonzások és választások* regényében: az Élet teljes szövevénye ezekből a magnetikus kapcsolatokból szövődik össze - az azonosságok és az ellentétek furcsa, egymásra ható dinamikájából. Alap-struktúrájában minden ember azonos, hiszen öröklött ösztönös, mentális, érzelmi mintákkal születik. Ha a „mágneses mező” titka feltárul ellőttünk a művészetben - könnyebben tudjuk rendezni saját életünk.

Papp Tibor logomandaláinak világos és tiszta szerkezete a „vonzások és választások” sokféleségét, sokirányúságát, ugyanakkor harmóniába rendezettségét mutatja. Vizuális jeleinek többnyire erős erotikus töltete van, a képzettársítások zöme az ösztön-rétegek „felébresztésére” irányul. A körnek önmagában véve is erotikus karaktere van (mágikus gyűrű: védgyűrű, a *jin – jang* szintézis szimbóluma!): az ellentétek közti feszültség dinamizmusát, a tudatos / tudattalan, a világos / sötét egységét, a férfi – női princípium egymást átható sajátos vonzerejét, egymástól elválaszthatatlan összetartozását jelképezi. Ugyanakkor a spirituális értékek felé /is/ mutat (*Isten-szimbólum!*), s a „megvilágosodás” jele (városok, templomok szakrális alaprajza, katedrálisok rózsza-ablaka, szentek glóriája, a Zodiákus „égi köre” stb.). A centrummal és egymással dinamikus kapcsolatban álló, esztétikai érzékenységgel válogatott szavak mintegy kozmikus háttérrel vonnak a központi szó-*mag* köré. A befogadó többnyire a logikai összefüggések mentén teremt kapcsolatot a különféle helyzetű szavak, szintagmák között; s fokozatosan felismeri megérti ember-mivolta rejtett, talán önmaga előtt is titkolt „mozgatóit”. Az asszociációs „holdudvar” a szavak rejtettebb jelentésrétegeivel azt a képzetet ébreszti benne, hogy az

ösztön-erőket nem tanácsos (nem szabad) túlságosan elfojtani, mert ha váratlanul „felrobbannak”, könnyen szétroncsolhatják a személyiséget. Azonban még kevésbé szabad animálisan kiélni őket - inkább a tudat kontrollja alá vonva, a Teremtés „szolgálatába” kell/ene/ állítani. Hiszen a kreativitás, az életöröm egyik legfontosabb forrása az ösztön-erő! A művésznak az alkotásban összhangba kell hoznia saját tudatos és tudattalan lét-tartalmait - segítséget kínálva így a befogadónak az önmegismerés – önalakítás teremtő aktusához. A kis térbeli képkonstrukciók ettől a belső tapasztalástól lesznek bizonyos értelemben rejtvény-szerűek: a szín – a szó – a hang, azaz a vizuális, verbális, vokális elemek együttese, az egymást vonzó elemi részecskékből összeálló erotikus univerzum mintegy „beavatja” a Teremtés mágikus titkába a szemlélőt, a test és lélek tökéletes harmóniáját ébresztve fel benne - ami több az erotikánál: spirituális élmény! Élet – szerelem – megújulás: „feltámadás”! A kabbalisták mágikus nyelvében minden szónak – tárgynak – jelenségnek titkos értelme van; az anyag csak „köntös”, hátterében maga az Abszolút Létezés sejlik fel. Papp Tibor logomandalái ebből a nem (teljesen) anyagi világból merítik harmóniájukat: bennük az *ego* személyes, individuális világa a *nem-ego* személytelen és időtlen világával egyesül (amiből az „örökkévalóság” illúziója fakad).

Így tehát a logomandalák bizonyos értelemben az *archaikus* és a *konceptuális* költészet szintézisét teremtik meg. A művész által verbálisan meg nem fogalmazott gondolatok képi formában való megjelenítése, az ellentétek feszültsége és az elemek kapcsolatrendszerének dialektikus sokfélesége a többértelműség irányában hat. Ezért a logomandalát dinamikus *komplex* jelnek - *szuper-jel*nek - tekinthetjük, amely a befogadó aktivitását felébresztve, intellektuális töltetével /is/ intenzíven „megdolgoztatja” asszociatív képzeletét. Egyszerre hat irodalmi – képzőművészeti fantáziájára, s az önmaga benső léttartalmaival való szembenézésre készíti.

A *Vendégszövegek* n. vaskos kötete (2003) hosszmeteszben ad képet Papp Tibor teljes költői pályájáról a korai kötetektől a számítógépen generált versekkel bezáróan. Az életmű egészét átfogó monumentális opus – amelybe az első három kötet anyaga is változtatás nélkül került be – bizonyítja, hogy Papp Tibor nem azért lépett túl a tradicionális formákon, mert mesterségbeli tudása nem volt kellően megalapozott (mint azt az avantgárd költőkkel kapcsolatban emlegetni szokták). Mondandójához adekvát kifejezésformákat keresve bontotta meg a gondolkodásbeli sémákat s a hagyományos forma-struktúrákat, tagolta szét a szövegfolyamatot. Dekonstrukciós szerkesztési metódusa kiemeli a dolgok (tárgyak, elemi tények) egyenrangúságát, egymás mellettségét - a szöveg értelme a különböző elemek kölcsönhatásában, a tudatban játszódó folyamatok-képzetek ide-oda vibrálása következtében bontakozik ki. A tudatban így megteremtett szintézis jóval többreút és gazdagabb szemantikai tartalmakat hordoz, mintha szimplán

verbálisan közölné őket. A számítógép-kínálta lehetőségekkel élve a költő dinamikus-kinetikus alakzatokat teremt, amelyek változatos tarkaságban kanyarognak – tekeregnek a képernyőn; s még kinyomtatva, a síkba vetítve is megőrzik térhatásukat. A kötetbe bekerül a dinamikus generált költemények egy ciklusa (*Hódolatok - A Hinta-palinta szövegfordalékából*, 2000–2001); valamint a költő két, ugyancsak komputeren kreált - legsikeresebb és legismertebb - hangköltészeti alkotása (*Vadhúsok*, 1995–2002). Záróakkordként pedig a *Pátkai, Pilinszky és a pincér* – eredetileg 1985-ben készült, majd 2002-ben átdolgozott – drámai költeménnyel (amelynek műfaját Kelemen Erzsébet *metaoratórium*ként határozza meg) bizonyítja a költő a vizuális költészet komplexitását, s azt, hogy nagyon mély metafizikai léttartalmak is kifejezhetők a látható nyelvi eszközök és a verbális közlés szintetizálásával.

A három hangra komponált oratórium egy virtuális találkozást örökít meg a gázlángtól felrobbant műtermében halálosan összeégett fiatal szobrász s az immár végtelen magasságban lebegő fénytettű költő között. Eközben mindkettejük életének szimbolikus szemtanúja, a hétköznapi életű kávéházi *pincér*, saját belső értékítéletét mormolva - bizonyos értelemben távolságot tartva mindkettejüktől - részvétellel kíséri őket a halál-úton. A kompozíciót különféle ábrák, tipográfiai jelek, vigyorgó koponya s riasztóan profán szövegrészek tarkítják; a szereplők - az abszurd drámákra jellemző monológjaikban - „elbeszélnek” egymás mellett, ki-ki saját életigazságát védve-magyarázva. *Pilinszky* a Menny felé tart - *Pátkai* viszont káromkodva pusztul el a lángok martalékaként. A kávéház mindkettejük életének fontos színtere volt; mégse ugyanazt jelentette nekik, s más-más élmények tapadtak az otlétükhöz rövid életükben. A drámai jelleget erősíti, hogy egy *narrátor* (a szerző) előzetesen bemutatja a szereplőket, *instrukciókat ad*, fontos szerepet szánva a kórusnak: „A kórus szürke, monoton ritmusú szövegét mint-ha számítógép mondaná. A közelállók fehéren, álarcosan; ápolókra emlékeztetnek meg orvosokra. Eleinte egyetlen kupacot alkotnak, majd széteszlanak, s később újra összegyűlnek; nagyon halkán, szinte zümmögve színezik a számítógép hexameterét”. A zenei betétek (sláger-és népdal-szövegfoszlányok) mintegy oldják a feszültséget az ellentétes nézőpontok között, amelyek sarkítottan úgy fogalmazhatók meg: kinek van igaza? - a mélyen istenhívő *Pilinszky*nek, avagy az Istentől gögösen elrugaskodott, bűnbánatot nem ismerő szobrásznak?

A szerző mintha a Semmi partján töprengene; önnön belső, gyötrő kérdéseire is választ keresve, saját kettős Énje folytatna vitát önmagával. „Onnan senki se jött még vissza” - bizonyosat hát nem tudhatunk. Úgy tűnik, az oratóriumon belül nem talál megoldást, a nagyobb igazság mégis mintha *Pilinszky* mellett szólna, aki megrendülten próbálja alázatra inteni káromkodó-dühöngő művésztársát: „Mindenhonnan eléd jön az Isten. / Belső fénye világít át. / Monstrancia minden. / Arcod is. / Éld át őt! Lebo-

rulni előtte csekélység /.../ Még visszahajolhatsz! Ő a Magasság – Mélység termő füstje, / gomolygó friss párája az Űrnek. / Minden tőle fogamzik. /.../ Hódolj neki!...” De a szétégett testű, a magány sötétségébe bezáruló Pátkai konokul visszautasítja: „Ágyazok már a halálnak / nincsen bennem alázat”. Ő úgy érzi: „Isten legyőzött”; ő csak játszik alattvalóival. Pedig akarátát tette: „Adta a fényt - hát láttam; a szót - hát szóltam, / íratlan tömböt adott, hát véstem vágtam kőbe faragtam”. S mégse könyörült... A pincér - bizonyos értelemben a szerző „szócsöve” - hol egyikük, hol másikuk véleményét osztja; lelke mélyén mégis mintha a szobrász pártján állna. Őt tartja valós, hús-vér, indulatai által vezérelt embernek, aki még az „erőszakos” Istennel szemben is védeni meri, tudja önmagát. Igaz, hogy ezért megkapta „büntetését”: iszonyatos halála volt. Mégis: emberméltóságán, önértetén nem esett csorba. A szelíd és alázatban megtisztult költőt viszont „huntyáskodónak” érzi („a hangjában rőfökben kibomló félelem volt”; „a bűnbeesésben első lenne, ha merné vágyait elkiabálni”). Ebben nyilvánvalóan nincs igaza: Pilinszky alázata már-már ”szentségi” tisztaságú, amely eltörli bűneit és égi szférába emeli személyiségét.

Két – valóban gyökeresen ellentétes – alapmagatartásról van itt szó: a magát teremtő ereje révén Istennel egyenrangúnak érző művész, Pátkai nem ismeri el, hogy Istennel „függő viszonyban” lenne; így képtelen őszintén fejet hajtani előtte. Pilinszky viszont meggyőződéssel hiszi s mondja: kegyelemre Istennél csak az találhat, aki Isten irgalmát alázattal képes fogadni. „Alázat nélkül nincs megtisztulás”. Ő valóban szíve mélyéig át van itatva áhítattal: „Isten lelke a fényre fogékony ős-szeretet, vizeken kivirágzó szép lilionszál. /.../ Magányodtól ő megszabadíthat”. A gőg: az ősbűn; az önerőbe, az ÉN mindenhatóságába vetett hit. A lázadó Lucifer vétke: szembeszegülés Isten akarátával. Mindenki elköveti - de aztán előbb-utóbb a többség visszatér a megbocsátó Istenhez. „Engem is a bűn hamujával szórt meg a sors. Kutya évek voltak. /.../ Ó, Ervinem, ülj fel / félelmed peremére, a márvány homlok, a márvány orca csak álarc: bűn fedezéke, magány palotája. /.../ Hajtsd meg végre a térded!” - kérleli s inti a szenvedőt. De Pátkai hajthatatlan: „Nincsen térdem, a lábom eltűnt. Omlok. Combom is eltűnt. Nincsen erőm már...” Teste szétfoszlik a lángokban - s ki tudja, lelkével mi lesz?

A metaoratórium tehát nagyon mély és a művészi magatartás alapjait érintő kérdéseket vet fel. A művész természetesen alámerül az élet-forgatagban és vétkezik, hiszen az Élet megismerése (ami nélkül nincs, nem lehetséges művészet) mindenképpen „bűnök” sokaságával jár. De ezek nélkül a „bűnös” tapasztalatok nélkül képtelen lenne feltárni a lét differenciált, sokréttű gazdagságát, nem értené meg a léttitkokat; és még csak a valódi, őszinte bűnbánathoz sem juthatna el (hiszen nem érezné bűnösnek magát!). „Lélek a költő, kétlaki” – mondja Pilinszky: egyszerre honos az Égben és a Földön (s ott is leginkább az alsó régiókban – a „világon kívüli” körökben, életformákban, a jól szerve-

zett társadalom peremén). De épp ezért tud többet az Élet természetéről, az emberben lakozó „sötét” és „világos” erők párharcáról, a szenvedésről és az örömről, a lélek boldogságáról, a Sors elleni lázadásról és a Sorsban való megnyugvásról. Ebből fakad gőgje, a luciferi bűn. És „kiátkozottsága” is, mert a társadalom nem tűri el „különb” voltát és a szabványtól való eltérését (ezért lett a modern költő, ahogy Juhász Gyula írta: „átkozott-áldott”). És Isten eltűri? Megbocsátja? Akkor is, ha nem hajt előtte fejet a művész? – Szenvedéseivel „kiérdemelheti” /ő is/ a *kegyelmet!*? Erről semmit nem tudhatunk – ez „Isten titka” – üzeni Papp Tibor drámai trialógusa. Pátkai, Pilinszky egyaránt rendkívülit alkotott; itt e földön csak hátrahagyott életművük számít. S hogy a túlvilágon mi számít? – talán az a sok-sok szenvedés, amelyből életművük született.

A Claude Maillard-ral közösen készült magyar-francia nyelvű *Icones / Ikonok* (1991) ugyancsak a számítógépen generált vizuális alkotások körébe tartoznak. E mini-művek megőrizték az *ikon* tradicionális jellegzetességeit (éppúgy, mint a logomandalák a mandalákét); ugyanakkor sajátosan modern poétikai szemléletet képviselnek. A *Párkák* határozzák meg sorsunkat – amint azt a görögök hitték. Csakhogy ők hárman voltak – itt négygye szaporodnak: egy új dimenzióval gyarapszik az emberi élet. A közös ikonosorozat a létezés ívét körforgásában vázolja fel a *születéstől* a *halál* metamorfózisán át egészen az *újjaszületésig*, tehát az Élet hullámmozgás-szerű ritmusát (le - fel - le - fel). Az első ikon *négyes* tagolású: a lekerekített sarkú négyzetet két egymást metsző hullámvonal négy térfélre osztja: a sötét – világos – sötét – világos ritmusa a *halál – élet – halál – új élet* ritmusát jeleníti meg, örök körforgásban. Egy másik ikon négyzetében (ami önmagában véve a földi élet látható rendjét megtestesítő mandala-forma) különféle jelekkel, ábrákkal, grafémákkal befedett Földgömb helyezkedik el – az ábra mintha „a kör négyszögesítése” lenne – azaz a földi és az isteni szféra találkozása. A négy sarkon kívüli kis körszeletben jelzés-értékű szavak: „tűvel / várnak / nem / zenével” – amelyek természetesen más sorrendben is olvashatók („nem / várnak / tűvel / zenével” stb.). A Glóbuszon látható grafémák nyilván a Gutenberg-galaxist szimbolizálják; s a következő oldalakon erre a motívumra íródott francia és magyar nyelvű hullám-szövegek – mint további ikonok – egyértelműen arra utalnak: a sok-évszázados betű-kultúrának vége. A Gutenberg-galaxis, úgy tűnik, leáldozó-félben van. Csak az a kérdés: vajon a digitális kultúrába belenövő sokaság jobban fogja-e érteni a művészetet, mint akik a betű-kultúrában nőttek fel?

Claude Maillard *Moirák* ikonja viszont még ennél is döbbenetesebb: a halálra, az apokalipszisre utal. A három Moira nevetése mögött fekete lyuk ásít: „a háború titka a halál titka” – „ilyen lehet a világvége”.

Mégis, a pusztulás az Élet továbbadásával legyőzhető. Bohár András kiváló elem-

zésében felfigyel rá, hogy a metafizika emlékképei itt-ott nyomokban felbukkannak a szöveg-foszlányokban („fogyó hold hegyén pörög a rokka”, a Moirák – Párkák szövök-fonják, majd elvágják életfonalunkat; „kihúzza-bogozza fonalát a jósnő”; „születéskor hárman vannak” stb.). Az ikonok zöme talányos nyelvi játékra épül; különösen érdekes e tekintetben a *páros ikon* az én–te–ő relációjában. A kettő párharcából születő hármasság szentségét, szakrális voltát szimbolizálja a három személyes névmás - az élet rendje: az *én-te* közötti aktív viszony, amelyből az *Ő* születik - ez mindenfajta továbblépés eleven feltétele. A nemek háborúja: a Jövő záloga. Az egymással antagonisztikus ellentétek összecsapása, majd egymásban való feloldódása a valódi, tisztító öröm forrása /lehetne/ az élet minden síkján (személyes, közösségi, társadalmi-politikai stb.).

Papp Tibor számítógépes ikonjainak három újkori Moirája: *Alma Mahler, Mata Hari, Marilyn Monroe*. Ezek az erősen erotikus nők bizonyos értelemben megtestesítik az XY koordinátát (tehát erős masculin töltetük van), amit a szerző így érzékeltet: „Nix? Nem, myx – Igen? *Igenix!*” E moirák - „Istenek menyasszonyai” - sorsmeghatározó szerepet töltöttek be (a Végzet asszonyai voltak). Az ikonok melletti szöveg: „az ÉN ugyanaz - aki egykor voltam”. A 3 moira: ugyanazon modern nő-típus három változata. Egykor – és Most: az emlékvilág jelenében élnek. Fej- és arc-részleteik az ikonokon erősen erotikus asszociációkat ébresztenek. A Monroe-kép mellett a szöveg („vigyázatok lányok / meztelenül a *tankok* előtt”) kettős értelmű: a védtelen naiv lányokat fenyegető agresszió szexuális kiszolgáltatottságba taszíthatja őket, de az egész kérdéskör akár politikai kontextusba is helyezhető (az erőszak nemcsak a lányokat pusztíthatja el, hanem az önvédelemre képtelen országot is!). A költő mintha 56-ra („tankok”) asszociálna: „elindulnak az emlékezet rákjai / meghágyják ami meghágható”: A művészetben oldja fel a feledhetetlen borzalmas emlékeket - az erőszak képeit.

Bohár András - Nietzsche-re hivatkozva (*A tragédia születése*, 1872) - azt tartja az *Ikonok / Icones* sorozat legfontosabb intellektuális hozadékának, hogy Papp Tibornak a művészet segítségével sikerült legyőznie, eltávolítania önmagától a rettenetet (mint tették a hajdani görögök). „Mert a moirák titkainak, cselekedeteinek kifürkészése és bemutatása a titkok feloldásának esélyét is magában hordja”. Már amennyiben képesek vagyunk az ikonok metafizikai-ontológiai, avagy virtuális-ontológiai értelmezésére. Hiszen a költő takarékoskodik a szavakkal („erényövet a mondatokra” - hangoztatta másutt); tehát a vizuális formák megfejtésére és a képzeletünkre kell hagyatkoznunk az értelmezésben (i.m. *Az ikon és a forma* c. fejezet; 46–61. p.).

Az ikon-formával éppúgy, mint a logomandalákkal szerves összefüggésben Papp Tibor egy másik ősi formát is feltámaszt hamvaiból: a *mágikus betűnégyzetet* (25 X 25 - *Bűvös négyzetek*, 2007). Ismert és gyakorta használt játékos vizuális műfaj ez; többnyire

annyi irányban olvasható, ahány betű van a versben, s az eredmény: mindig azonos szöveg. A *kubus*nak fontos szerepe volt a magyar szakrális költészetben (elsősorban Jézus és Szűz Mária nevével); többségük a kéziratos egyházi gyűjteményekben maradt fenn (v.ö. Kilián István: *A régi magyar képvess*, Magyar Műhely, 1998). Zolnai Béla fentebb már említett tanulmánya (*A látható nyelv*) a vizuális költészet részeként foglalkozik a betűnégyzettel is. Az oda-vissza olvasható *palindrómát* játékos költői formának tartja, amely bizonyos értelemben a mesterségbeli tudás próbája. A négyzet ugyanolyan fontos arche-kép, mint a kör, melynek mintegy kiegészítő ellentétpárja, „a kör négyszögesítése”: az isteni szféra rávetítése a földi világra. A *quadrat* az anyagi, a teremtett világ, az állandóság és szilárdság jelképe; a mindennapi élet szakrális helyei (a ház, a tűzhely, a koporsó, a sír, az oltár stb.) négyszög-négyzet-téglalap alapozásúak. De a mitológiában is fontos szerepe van: az egyiptomiak Napistene kozmikus *bárkán* (napszekér) járta be minden nap mitikus körpályáját; a görögöknél pedig Charon ladikja a holtak lelkét szállította a másvilágra. Az élet/halál/újjaszületés titkai mind a quadráthoz kötődnek.

Papp Tibor bűvös négyzetei természetesen nem szakrális jellegűek – sokkal inkább a játékosság és a költői próba gyümölcsei. Régen „mesterkedő költészetnek” nevezték ezt a műformát. A XVII.–XVIII. században különösen kedvelt volt, mint a vizuális költészet nagy-intenzitású forma-konstrukciója; az iskolákban (a bencésekénél, piaristáknál, a sárospataki és a debreceni református kollégiumban) tanították is szabályait – a diák- és alkalmi költészet, a köszöntőversek egyik gyakori, kedvelt formájaként. Szinte minden jelentős költőnk kipróbálta (ha nem is gyakorta használta), nyelvi leleményességét fitogtatva. Nem véletlen, hogy Papp Tibor kötete mottójául *Arany* János ötbetűs palindrómáját választja (TAKAR / ADOMA / KONOK / AMODA / RAKAT), ezzel is jelezve, hogy ezt a szigorú szabályok szerint komponált vers-sűrítményt különleges műfajnak tartja. A szó-sor az N betű tengelye körül megfordítható; s minden irányban olvasható szöveget ad ki.

Papp Tibor az öt sorból, 5 x 5 betűből álló négyzeteit többnyire fregoli (megfordítható) szavakból állítja össze, minden betűt külön-külön apró négyzetekbe írva, amelyek együttese akár ikonikus jelként is értelmezhető: rendezettség és harmónia sugárzik belőlük (meditációs objektumok). Ugyanakkor rejtvénytyszerű „kirakósdira”, kreatív játékoságra is ösztönöznek (cseréljük ki a szavakat, változtassuk meg sorrendjüket, alakítsunk ki magunk is új struktúrákat). A 25 betűs kis négyzetek bármely irányból olvasva ugyanazt az 5 szót adják ki, s egyfajta szöveg-szerűség is kibontható belőlük. Pl. a No. 8: „TAKAR / A DADA / KAPUK / A DUDA / RAKAT”, vagy a No. 12: „SzAKASz / A VÁGYA / KÁBÁK / A GYÁVA / SzAKASz” stb. Ezek a kis alakzatok bizonyos értelemben a mágikus négyzetek és a logomandalák újabb variánsainak tekinthetők.

A betűnégyzetek szavaiból aztán a költő hosszabb szabadverseket is épít, amelyekbe

a bűvös betűszavak mint vendégszövegek *akro- tele-* illetve *mezosztichon*ként épülnek be, tipográfiailag is kiemelten (vastag betűkkel szedve). A *tartalomjegyzékben* a szerző a betűnégyzetek kicsinyített mását tünteti fel, ugyanakkor a hozzájuk rendelt költemények első sorát is közli, s azokból – *összeolvasva* – egy *újabb vers* bontakozik ki. Ez is különleges mesterségbeli bravúrnak számít. A költő a szabadvers keményebb struktúráját a metrummal színezi-oldja, olykor rímekkel díszíti, mintegy hangzóssá téve a sorokat. A játékos megoldások háttérben gyakran komoly mondandó rejlik. Pl. a No. 2. mágikus szavai a hozzárendelt vers *első* és *utolsó soraként* keretbe foglalják – ezzel hangsúlyosabbá téve – a közbülső szöveg „üzenetét”: „Rázós, áradó zaj. Az. Óda rá! Sózár”(visszafele olvasva ugyanaz). S mi van a kereten belül? – nem más, mint a tehetetlenségben fuldokló költészeti panasz-szava: „Vihar keményíti ázó radar lelkünket / mozdulatlanná, szoborrá a fák alatt, / ahol most költők ülnek a parkban. / Segít-e rajtunk az áradás? Az olcsó sár? /.../ Nem segít, mert nincs tiszta oxigén” – és így tovább. A No. 6. pedig akár ars poétikaként is értelmezhető: „A költészet árnyékában pojáca a bicskát *élező*, / az, aki a csillagok fájáról mindenkit *leráz*. //...// *Őz élé* hintem a szétforgácsolt verset. Életet *zár el* az igazság hidege, amikor testünkre ráhűl”. Máskor rejtett társadalmi utalások is beszüremkednek a kubushoz rendelt költeménybe. Így pl. a No. 10. látszólag könnyed, semmitmondó játék-alakzata (Kelet / e / béke // lécs él // ekébe / telek”) a szövegbe beépülve mintha az egykori „vasfüggönyös” megosztottságra utalna: „Harapások üres gödre / emlékezés a tüskésdrót mögött /.../ Balkézre Nyugat, jobb kézre *kelet*. / Osztódik bennünk *e béke* /.../ Derekunkat nyomja olajpogácsa, kalapács, *lécs él*. /.../ Ló helyett asszonyokat fogunk *ekébe*. / Lázasan is hidegek vagyunk, mint / vasúti sínek rácsa alatt a letaposott *telek*, / és összeroppanunk, akárha / csigolyák az idő gerincén”. A *lírai én* még mindig a számkivetettség kínját-gyötrelmét szenved (No. 16.). A No. 23. akrosztichonjából pedig egyértelműen „ötvenhat október huszonhárom” bomlik ki, s a szövegben is többféle utalást találunk erre vonatkozóan („Tankon szögesdróton fényszórók csillogása /.../ Ránk fagy a világ minden/ny/áron. / Október huszonhárom, / Megtört, megtört az álom”).

L. Simon László a kötetet ajánló fülszövegében hangsúlyozza: „Papp Tibor ezen könyvével három pilléren nyugvó erős hidat hozott létre. Az első pillér a régi *képvers*-költők világát idézi meg, a második a kortárs *avantgárd* kísérletező alkotókét, a harmadik pedig összeköttetést biztosít a *hagyományos*, *lineáris* olvasatot nyújtó verseket kedvelő olvasó felé. /.../ Papp Tibor igazi homo ludensként ezzel a könyvével is játszani hív, alkotásra ösztönözve próbálja a vers születésének, a művészi teremtésnek a folyamatába beemelni az olvasót. Hiszem, hogy egyre több játszótársra talál”.

Ugyancsak a játékos formák kedvelése, az örök kísérletező kedv munkál a költőben, amikor *Óraköltemények* címen egy különleges logomandala - sorozatot kreál; ezekből egy kötetnyit ki is nyomtat. (M.M.K. 2010). A számlapok valódi mandala-alakzatok

(kör – trapéz – négyzet stb.), amelyeken rövidebb-hosszabb szöveg-elemeket is elhelyez; ugyanakkor megtartja az óra jellegzetes karakterét. Ezeket aztán mint műtárgyakat – nyilván szakértő órasmester segítségével – megmunkálja: óraszerkezettel, az időt pontosan jelző mutatókkal ellátva őket, 50 darab igazi órát készít/tet/ belőlük, amelyek falra akaszthatók, szabályosan mutatják az időt, s mint szobadíszek, festmények, elegáns használati tárgyak a hétköznapi esztétikumát emelik. De többek is egyszerű műtárgynál: a periodikus időt jelezve egyúttal az Örökkévalóságra – a kétféle idő szellemi háttérére utaló szimbólumok is. Mint a saját farkába harapó kígyó: az Idő végtelen és megszakíthatatlan körforgását, a kozmikus téridőt jelképezik.

Hogy az Idő megragadásának problémája Papp Tibort már korábban is foglalkoztatta, azt *Műszerek, órák...* c. vizuális kompozíciója is jelzi (1981). A tárgyak, jelek, ábrák ott – mint az objektív valóság részei – a szubjektív idő (élmény-idő) kitágulását, az Idő darabokra hullását jelképezték. De az Idő kettősségének szellemi háttére (az Örökkévalóság dimenziója) ott még nem rajzolódott ki. Az évtizedekkel később készült *Óralköltemények* viszont az idő nélküli Abszolútumba engednek bepillantást: a számlapok mandala-formájukkal a kozmikus téridőre utalnak; a különböző alakzatokban elhelyezett szöveg-darabkák viszont a konkrét időhöz, az „itt és most”-hoz kötődnek témájukkal (sport, köznapi élet, költészet, olykor társadalmi mondandó stb.). Vannak itt bűvös négyzetek, térkép-versek (a számlapokon különböző sávokkal, utcákkal), betűversek, szójátékok stb. A céllövölde korongjára emlékeztető „sportos” számlapok (No. 4 – 5 – 6 – 16 – 17) koncentrikus körei színekkel is elkülönülnek egymástól; a sávokban a *gát – toló – fa* stb. szógyökökre épülő tréfás, olykor viszont keményebb konnotációjú szóösszetételek olvashatók (pl. *védőgát – nyúlógát – terelőgát – gátló; széltoló – kito-ló – letoló – tolószék; fejfa – bitófa – csalfa – fafej* stb.). Részint a nyelvvel való játék, másrészt az expresszív hatásra törekvés igénye formálja itt a különféle alakzatokat. A No. 18. rákszavakból összerakott bűvös négyzet, szürke alapon téglaszín betűkkel; az időt szépen metszett római számok jelzik. A No. 21. koncentrikus körei mint mozgó korongok imitálják a céllövölde céltábláját; a körbefutó betűk (arra – erre – dara) hol normál, hol fordított helyzetben oda- s visszafele olvashatók, mintha a korongok jobbra és balra forognának. A No. 22. számlapja pedig olyan, mint egy pattogó-mozgó labda, kígyószerűen kanyargó szövegfolyammal. Sorolhatnánk tovább a változatos, színes formamegoldásokat; de ennyi is bizonyítja talán a szövegformálási mód leleményességét.

A számlapok esztétikai hatása a különleges színharmónián alapszik. E tekintetben egészen egyedi a No.7. darab, amely egy napkerékhez hasonlóan a szivárvány minden színében ragyog. A szöveg a pragmatikus szinttől eltávolodva az időtlenség szférájába emelkedik: „Az időedényben ég, föld és ember / találkozik egy esernyő alatt / viharban fürdő fénymalacok a gótikus templom / kerítése mögött” Ez a szöveg némileg

Lautreamont szürrealista „szép”-fogalmára emlékeztet, de „magasabb” síkon: a *fény* és a *templom* szavak az *ég – föld és ember* szakrális hármására utalnak. Talán azt is megkockáztathatjuk: a két kijelentés között eltelt bő évszázad a profán és a szakrális valóság-szint állandó oszcillációja jegyében alakult; s mára a költészet mindinkább bevonja fényterébe a kozmikus régiókat is. Az egyik legszebb-legérdekesebb óráköltmény, a No.11. épp ez irányban tágítja a poézis határait. Harmonikus, finom, egymásba tűnő pasztell-színeivel, háromszög alakú számlapjával az örök szintézis-teremtő „hármasságot” jelképezi (Szellem – Lélek – Természet, Férfi – Nő – Gyerek stb.) Itt az időjelzés is hármasság tagolású (csak a 3 – 6 – 9 – 12-es szám van feltüntetve a számlapon); a poétikus szöveg pedig a Kozmosszal való kapcsolatunk megújításának elkerülhetetlenségére int („A szorongás fája levelet hajt / Lámpagyújtásra vár a világ / a Föld körül kering a Nap”). Bár racionálisan tudjuk: a Föld kering a Nap körül, poétikailag mégis releváns a kép: az általános szorongást – korunk jellegzetes életérzését – csakis a Fény győzheti le, amely az ősi Napszekérből árad (tehát kozmikus Fény! – a Szellem fénye), amint a horizonton végighaladva, világosságot gyűjt köröttünk.

Az *Óráköltmények* kötetét az *Őszi sárgák* ciklus zárja (*Főhajítás* 17–18. századi magyar képzőművészek előtt). A cím „rárimel” *Arany Őszikéire*, valamint *Határ Győző Téli-kéjkeire*. A szövegekben mezosztichon-szerűen kiemelt betűk értelmes szavakká, mondatokká fűzhetők össze; többségük egy-egy nevet rejt. Papp Tibor itt (és így) búcsúzik mindazoktól, akiket elődként, költőként, barátként tisztelt, nagyra becsült, s akik immár eltávoztak az élők sorából (*Bartók, Babits, Kaffka* Margit, *Nemes Nagy Ágnes, Kiss Tamás, Mátyás Livia, Bohár András* stb.): „az öröklét csak bennünk fekete”; „mors ultima ratio”; „egyre inkább egyedül vagyunk”. A *Bohár*-sirató (*Ő szalmás*) az életöröm fájdalmas elgyászolása, hiszen az esztéta-költő barátot virágkorában, 45 évesen ragadta el a halál, egy magasba ívelő, etikus és alkotóerőben gazdag pályát derékba törve. A harangok húsvéti éneke az ő feltámadását is hirdeti. Lehetetlen, hogy ne *örökélete* legyen annak, aki egész életét másoknak, családjának, barátainak, a költészetnek, a tudománynak szentelte. Szellem, emléke alkotásaiban s gyermekeiben él itt e Földön, lelke pedig az Örökkévalóság része lett.

Néhány sárguló őszi levél a Költészet jövőjéért való aggodalmat sugallja (*gondola, tányérodban a szél, mózes, szél fúj az inge alá* stb.); néhányban pedig a lassan tovatűnő életet, a szerelmet, a múltékony erotikus lázat siratja a költő (*csillagban mozgó, delejes, fűszálnyi fény, megveted az ágyat* stb.). Az *őszi sárgák* mint falevelek peregnek alá a lombhullató őszen; de egy új tavaszban majd kivirulnak *örökzöld*ként.

Papp Tibor számítógépen generált alkotásai között kivételes hely illeti meg az ezredfordulón készült *Hinta-palinta* c. dinamikus képzőművészeti ciklust, amelyben a költő a *főni-*

kus – *vizuális* – és *kinetikus* költészet szintézisét teremti meg. Az *alire* hangköltészeti folyóiratban jelent meg 2000-ben; majd a többmilliónyi variációból egy csokornyt ki-nyomtatva is közzétett a szerző *A hinta-palinta szöveghordalékából* címen (2000–2001), illetve a *Vendégszövegek n* (2003) *Hódolatok* ciklusában. A nyomtatott szöveg természetesen nem ad valós képet arról a művészi *varázslatról*, amelyet a computeren előhívott dinamikus komplex mű kínál. Ez is azt bizonyítja: a számítógép által készített s azon megjelenő alkotás sokkal több irányból, erőteljesebben bombázza a befogadói tudatot, mint az írott szöveg.

A *Hódolatok* felező tizenkettősből álló, 16 soros, központosítás nélküli kompozíciók – a klasszikus szöveggenerálás szabályai szerint készültek. Erősen erotikus töltésűek (hiszen a „szép Hölgyhöz”, a Múzsához szólnak!). A szöveg-folyam követését a befogadó számára megkönnyítik a hozzá echószerűen kapcsolódó, páros-rímű rövid dalok, amelyek a CD-n fonikus versként hangzanak el, s játékos-könnyed aláfestést kínálnak a viszonylag nagy terjedelmű, komoly versanyaghoz. *A köldököd alatt* (sok-tízezredik) hangvers-kompozíció egyszerre gyermek- és férfi-hangra lett komponálva (ami némiképp Babits *Zsoltár gyermekhangra* és *Zsoltár férfihangra* c. Istent dicsőítő költemény-párosára emlékeztet). Papp Tibor *hódolata* nem Istennek, hanem a Nőnek szól, de hasonló áhítattal: „nyelved érintettem s lettem aki lettem / beléd feledkeztem / keresztet vetettem”. De bármelyik *Hódolatot* hívjuk elő, az életérzés ugyanaz: vadság és ösztönerő váltakozik bennük a gyöngédséggel; az erotika hol áttetszőbb-éteribb, hol csábítóbb-animálisabb. Minden költemény az emberi kettősségről szól: egyszerre tartozunk az Éghez és a Földhöz. A képernyőn megjelenő s egyúttal hallható verseket echó-szerű dalbetétek kísérik; eközben különböző képek, női aktok, arc-részletek villannak fel; hol egymásra vetítődnek, hol szertefoszlanak, majd újra egybekapcsolódnak. A szöveget mondó költő arca is hol fel- hol eltűnik, hol szétdarabolva, elemeire bomolva jelenik meg, majd megint „összeillesztve”, *puzzleként*. Hangját egyéb hanghatások dúsítják-színezik; az egészet a klaviatúra billentyűzetén játszott, susogva füttyült dallam s különféle magasságú vibrációs énekhang kíséri. Az egész úgy hat, mint egy zenekari kompozíció. A szöveggel és a hangverssel együtt megjelenő grafikai elemek, képek érzéki-érzékletes, dinamikus, hangos, komplex mű-egészé állnak össze, egyszerre „bombázva” tudatunkat és érzékszerveinket.

A véget nem érő versfolyam időtlenített vallomás az örök-ifjú Nőhöz – a Múzsához, mint a férfi-vágyak mindenkori (de olykor elérhetetlen) tárgyához. Az egyes versek a képernyőn csak rövid ideig láthatók-hallhatók, mint képek – szövegek – hangversek *szövevénye*, megjelennek, majd tovaszállnak az Időben, hogy többé senki se hívhassa őket elő. Viszont a kinyomtatott változatok megmaradnak, elemezni is lehet őket. Kelemen Erzsébet a *Hódolatokat* analízálva arra a következtetésre jut: „ezeket a műveket

első megközelítésben úgy kell olvasnunk, esztétikailag úgy kell megragadnunk, mint a lineáris verseket. /.../ Az interpretáció során viszont erről az elemző síkról tovább kell lépnünk, hiszen a generált költemények összevethetők ugyan a papírra nyomtatott, látzólag hasonló jellegű irodalmi alkotásokkal, és komparatív módon elemezhetők is; ezek a megközelítések mégis éppen a *lényegi* sajátságaiktól, műfaji jellemzőiktől fosztanak meg az új médium által hordozott és létrehozott műveket. A generált versek léte ugyanis éppen a virtualításban, illetve életre keltve őket, a tűnékenységben rejlik!” (Kelemen: id. PhD disszertáció, *Számítógéppel generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek* c. fejezet).

„A szöveges versgenerálás maga csupán ’imitálás’ – hangsúlyozza Papp Tibor a Prágai Tamásnak adott interjú-kötetben – a nyelvi és az irodalmi formák megismétlése”. A számítógép magasabb szintű funkciója a dinamikus művek, hangköltészeti alkotások létrehozása, hiszen a komputer minden elképzelhető formát meg tud valósítani. Poétikai nívumuk s ontológiai problémájuk épp abban van, hogy ezek a virtuálisan létező alkotások a lét új – más – dimenziójába kerülnek (hiszen virtuálisan továbbra is léteznek a programban, de többé nem hívhatók elő ugyanabban a változatban). Természetesen ezek a művek is az egyetemes költészet részei – így maga a költő személye s az ő teremtettségét őrző alkotások egyaránt „halhatatlanok”. Ugyanakkor a művészet eme újítás által közelebb került a mindennapok valóságához: lelépve magas „esztétikai piederstáljáról”, bizonyos értelemben ismét közösségivé vált. Maga a művészi *konceptió* realizálódik itt (*koncept art*), s a befogadó e koncepciót megértve, gyakran egymástól merőben különböző módon értelmezve, megteremtí a saját (akár egészen egyéni) versváltozatát. Papp Tibor tehát nem véletlenül büszke korszakos jelentőségű újítására: „A versgenerálást, a vizuális és hangköltészet ötvözetéből született dinamikus költeményeket a számítógépnek köszönhetem, amivel a technika felől is letettem a névjegyem az irodalom asztalára” (Prágai i.m.: 199–200., 237. p.).

A *koncept art* voltaképpen a művész gondolatvilágában születik meg („magja” csupán egy absztrakció is lehet); egyedi műalkotássá a megvalósítás mikéntje teszi. Természetesen nemcsak a számítógépes művek tartoznak e körbe, hanem a happening, a performansz, az ikonikus alkotások is. A „megfoghatatlan” és verbálisan megfogalmazhatatlan absztrakció anyagi realizációja, láthatóvá tétele bizonyos értelemben a *kozmosz* művészet fogalomkörébe tartozik, hiszen itt a „semmi” válik „valamivé”: a művész a semmiből egy új, virtuális világot teremt. Tehát a művészetről eddig kialakított foglmaink megváltozásáról, átalakulásáról van itt szó: a pillanatnyi benyomás – bár hamar elillan – maradandó esztétikai élményt nyújt annak, aki véletlenszerűen találkozik vele. Ugyanakkor a költemény-áradat többmillió éven át olvasható (lenne), ha a befogadó megkapná hozzá a kegyelmi időt: az örökkévalóságot.

Tamkó Sirató Károly már 1936-os *Dimenzionista Manifesztumában* szót ejtett a jövő-

ben kialakuló *kozmikus /négydimenziós/ művészet*ről, amely majd meghódítja a téridőt. "E művészet alapja - írta - az anyag nem szilárd, hanem gáznemű állapota. Az ember, ahelyett, hogy kívülről nézné a műtárgyat, maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, amely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmikus térben". Úgy hisszük, ez a meghatározás alapvetően ráillik a számítógépes költészetre, amelyről természetesen Tamkó Sirató még mitsem sejtetett. De e technikai újítás által a költészet valóban átlépett a negyedik dimenzióba (a *vonalból* először a *síkba*, aztán a *térbe*, s végül a *téridőbe*). Papp Tibor dinamikus vizuális költeményei a magyar irodalomban a kozmikus költészet első megvalósulása: az Élet működéséről, az emberi kapcsolatok természetéről, a művészet és közönsége viszonyáról kialakított *konkrét* elképzeléseinek virtuális képnnyelven (azaz „levegő-nyelven”: *kozmosz-nyelven*) történő megfogalmazása. A befogadó valóságosan a műalkotás középpontjában áll: mint a Planetáriumban a csillagbúra, úgy kering-forog előtte-körötte a mozgó-változó dinamikus kép-szöveg-konstrukció.

Papp Tibor nemcsak vizuális, hanem *hangköltészeti* alkotásaival is a világköltészet élvonalába emelkedett. 1980-ban szerepelt első ízben a *Polyphonix Nemzetközi Költői Fesztivál*on Párizsban: francia barátai meghívására a *Centre Americain* kultúrpalotában egy diaporámával kombinált irodalmi performanszt mutatott be. A fesztivál alapító atyja, Jean-Jacques *Lebel* festő-író-műgyűjtő 1978-ban szervezte meg első ízben a hangköltészeti találkozót, Bernard *Heidsieck* költő elnöklétével; a továbbiakban évente szervezett hasonló összejöveleteket. A meghívottak listáját a mindenkori vezetőség állította-állítja össze, amelynek 1981 óta Papp Tibor is tagja (*Julien Blaine*, *Arnaud-Labelle Rojoux* társaságában). Így egyre több lehetősége nyílt arra, hogy a programba magyar művészeket is bevonjon: a Nyugaton élők közül *Bujdosó Alpár*, *Nagy Pál*, *Molnár Katalin*, *Monty Cantsin* már a 80-as évek elején rendszeresen szerepeltek a fesztiválokon; de *Ladik Katalin*, *Szombathy Bálint* (ekkor még) *Újvidékről*, *Petőcz András*, *Székely Endre*, *Szilágyi Ákos*, *Székely Ákos*, *Tóth Gábor*, *Kelényi Béla* stb. Magyarországról szintén gyakori vendég /volt/. A rendszerváltás után, a Magyar Műhely „hazaköltözésével”, a hangköltészet fokozatosan mint elfogadott műfaj épült be a hazai köztudatba is (erről bővebben lásd: I. fejezet).

Mindeközben természetesen Papp Tibor a világ minden táján megfordult az évente mindig máshol rendezett költő-találkozókon, s megismerkedett a világköltészet legjelentősebb alkotóival (*Ginsberg*, *Ferlinghetti*, *Corso*, *Burroughs*, *Dufren*, *H. Chopin*, *Johnson*, *Jandl*, *Cage*, *Spatola*, *Cl. Maillard*, *D. Higgins* és az *Oulipo* csoport stb.). „Egyénileg hihetetlenül sokat kaptam a Polyphonix Fesztiváltól – emlékezik. – Ragyogó irodalmi estek, csodálatos performanszok, remek hangversek adták mindig a fesztivál alap-

anyagát. Élvezet, öröm, tanulság, horizont-tágítás és a művészetre való rácsodálkozás töltötte be a fesztiválok mindennapjait”. Az összejövetelek mindmáig élnek, bár már kissé „halkabban”; baráti beszélgetések, együtt-estézések tarkítják a közös fellépéseket; olykor-olykor azért mintegy százan össze-összejönnek még ma is (in: Papp-Prágai, 208–217. p.).

Itthon talán még mindig a Weörest köszöntő *Pogány ritmusok* (1963) a legismertebb és a legkedveltebb Papp Tibor hangköltészeti alkotásai közül, hiszen az mélyen a magyar zenei kultúrában gyökerezik, s kifejez valamit „ázsiai” lelkiségünkéből. Érzéki nyelvezete, felfokozott hanghatása, a többszólamú, különböző hangfekvésekben ismétlődő sorai az ősi pogány ünnepek ritmusát, a történesek dinamizmusát idézik meg; a „dob-duda” hangjának monoton, egyre erőteljesebb pergése az ünnep „magaslati pontját” jelzi, majd lassúdó „lecsengését” a lágyabb ritmika érzékelteti. A diadalünnep gyönyörű rituáléval ér véget („hajlik az ünnepi táncos / táncol a kör közepén”); majd a békésen elcsituló Természet csakhamar újra fellobog („föld víz nap hold föld / föld hold nap víz tűz”), s megint minden tűzlángba borul. Az ősi ritmusok szédületes pörgése tánc- és hangörvény-szerűen sodorja magával a hallgatót / nézőt, aki maga is a rituálé részese lesz: „szél fúj dob pereg üsd /.../ dob dob duda dob / dob dob duda duda / üsd...” Aztán a csúcson elhal a zene, s a holdfényes „ünnepi tisztáson” a hamvadó tűz parazsa mellett ámulva üldögélnek a törzsi ünnep résztvevői – mi, kései utódok, nézők-hallgatók.

1989-ben bemutatott 17 perces, számítógépen generált hangvers-operája (*On raconte qu'un vase porte a dessin de hont*) zenéjét Yochk'ó Seffer komponálta. Első automatikus hangvers-generátora (*HangVERSeny Cs-re*) 1996-ban jelent meg, majd ezt követte 2000-ben *Versets Angéliques*, valamint a Cl. Maillarddal közösen készített *Cette phrase*.

Egyik legérdekesebb hangköltészeti kompozíciója a Bakucz József emlékét megidéző *Szelet hoznak a halak* (1992). A szöveget közvetlen gépi-technikai hangeffektusok kísérik; a bizarr-„dadogó” szóalkotások („bombombombombatamadás”, „gomgomgombaként a kábítószer” stb.), a normál szavak és azok változatai („zebra zabrál a szénából”) s a kísérő hang-effektusok (vízcsobogás, lüktető elektronikus zaj, dadogás stb.) egymást erősítve tágítják az asszociációs mezőt. A nem-fogalmi zaj-zörej-hatások szétrobbantják a szöveg monotóniáját („szótagoló hangyák viszik a világot”; „nem lesz már se holnap, sem nem holnapután”, „a tudós orángutánok” is tehetetlenek - a világot „megjavítani” nem lehet). A zárás zeneisége mégis mintha az ellenkezőt sugallná: „mintha rokka forogna bennem / fonallá sodródna számban a szavak”. Egy gépi hang ismételteti: „mintha rokka forogna...” A szöveg tehát nyitva marad: hátha mégis... Hiszen még semmi nem zárult le végérvényesen; bármily sötét van is: a remény mindig él... A „hangzós” vers tehát – mint egy zenei dallam – folytatható és tovább énekelhető.

A *Vendégszövegek* n válogatott kötetében Papp Tibor két érdekes, többszólamú generált hangversének kotta-szerű partitúráját teszi közzé (*Vadhús*, 182. változat, *HangVERSeny Cs-re*). Mindkettő a szavak hangzóságán alapuló játék, szigorú zenei keretbe szorítva. A zöngés hangok, hangfestő szavak, alliterációk, a rímek, a magán- vagy éppen a mássalhangzók cserélgetése a kiválasztott szavakban, szócsaládokban olyan különleges zenei hangzású sor-variációkat hoz létre, amelyek együttese már-már verskoncertre emlékeztet. „Megfelelő programok segédletével - hangoztatja a költő - a hanganyagot úgy formálhatjuk számítógépen, mint szikrázó vaspálcát a kovács az üllőn /.../ A hangvers nem zene, nem zenei hangok harmóniája, hanem olyan vers, amely hangzó jelekből építkezik” (Papp – Prágai, i.m. 203–204. p.). A generált hangverseknek természetesen éppúgy számtalan variációja van, mint a programozott vizuális költeményeknek; véletlenszerűen előhívva egyiket vagy másikat, azok is tovatűnnek az időben; viszont a program örökéletű.

Bohár András idézett könyvében (110–111. p.) konkrét elemzésekkel bizonyítja, hogy Papp Tibor hangversei *irodalmi* (és nem zenei) fogantatásúak.

A *Vadhús* 182. változat (1991) alap-jellegzetességét a szavak-szókapcsolatok gépi variálásában látja. A „vezérszólamot” az ismétlődő, ritmikus szavak, szövegrészek viszik (ping – peng – pang – pong – sprung – pung – punk – srung stb. alakváltozatok). A zöngés – zöngétlen hangokkal való játék (zsír – zsúr – zsák – zsek; kabala – kebele – kivele – lepele – levele – lefele stb.) biztosítja az eleven hangzóságot. Eközben egy emberi hang valamiféle „történetet” mesél a közvetlen valóság dolgairól, erőteljesen szürrealisztikus „ugrásokkal” („a parton gátőr várta”; „vadhús – kapor – tormamártás”: az animális ösztönerőre való utalás stb.). A nyelvi groteszk, a varázshangok s a legvégén felhangzó „pom-pon-pon” játékos csengése, könnyed-kedves zeneisége tompítja az ösztönök brutalitását. Mindezek együttese: maga az ember, ősidők óta és örökké. A *HangVERSeny Cs-re* (1996) pedig szinte nagyzenekari kompozícióként hat. Konceptiózusan válogatott fonéma-csoportra épül (*koncept art*), szöveges ritmikus, illetve dúsitott hangverssel kombinálva. A cs-hangból kiinduló asszociatív hanghatások már-már rapszerűek; az alaptónust az értelem nélküli szótag-elemek ismétlődő variálása adja, itt-ott véletlenszerűen felbukkanó értelmes szavakkal tarkítva. A rétegzett hangverset elemeire bontva, Bohár szemügyre veszi a különböző alap-rétegeket, az akusztikai élményt nyújtó alliterációkat, a magyar és idegen nyelvi elemek keveredését, a különböző ritmus-alkotó tényezőket. Az akusztikus kompozíció különlegességét és hatásának titkát abban látja, hogy „ritmikus-ismétlődő effektusai, hang- és szózuhatagai emlékeinkbe idézik a játékosságot, a jelentés és megszólalás önfeledt örömét, ami felszabadíthatja a fogalmak kényszere által sokszor öklömnnyire zsugorított belső és külső játékeret”.

Érdekes, de nem meglepő, hogy az örök-avantgárd Papp Tibor hangja is némileg csendesebbé, visszafogottabbá vált az idő múlásával, amit elsősorban prózai „számvetése”, regényei jeleznek. Jóllehet még ma is őrzi ifjonti romboló-kísérletező kedvét, s a régi struktúrák megbontásán, újak teremtésén fáradozik, de már nem határolja el magát élesen a „hagyomány” bizonyos rétegeitől. Helyesebben: az avantgárdot magát is a hagyomány részének tekinti immár. Elsősorban „magatartásformának” tartja, amelyet „egyedül helyes útként, szabadon és mindentől függetlenül” vállalt egykoron, s vállal ma is. Hiszen „az állóvíz felkavarása, az örök mozgás, a céltudatos küzdelem, az újítás visszafoghatatlan rohamai” ma is illenek természetéhez. Folyamatosan megjelenő kötetivel még ma is képes „zavargást kelteni”. Hosszú, kanyargós utakon, a XX. század földi poklának megismerésével, szellemi-poétikai szublimálásával, a költészet hamis és valódi hangjainak szétválasztásával, a modern életérzés hiteles kifejezéséhez teremtett új formáival végül is csúcsra ért. Több évtizedes költői útja a spirál ívéhez hasonló; az örök újat-teremtés vágya vezette, s eközben rátalált a Költészet ősforrására: a *Szellem* és a *Szerelem* által megteremtett-megélt kozmikus Harmónia világára. A számítógép lehetőségeinek kihasználásával új poétikai Univerzumot teremtett, amelyben feltárulnak előttünk a Kozmosz végtelen dimenziói, s bepillantást nyerünk a Dante-megénekelte perpetuum mobile „örökkmozgó” örökkévalóságába. A *Neumann Galaxis* meghódításával, költészettechnikai újításaival új távlatokat, új világokat tárt fel előttünk. Művei által könnyebben megértjük az Élet határtalanságának és dinamizmusának törvényeit.

1992 nyarán a Francia Írószövetség beválasztotta Papp Tibort 9 tagú választmányába, amelynek mind a mai napig tagja. A szövetség küldötteként többször képviselte Franciaországot irodalmi tanácskozásokon, többek között Budapesten is. Negyedévi tájékoztatójuk (*Intre d'Union*) felelős szerkesztője is ő; s mindmáig aktívan részt vesz a francia irodalmi életben. Kétnyelvű írónak vallja magát, aki mindkét kultúrában otthonosan mozog, s irodalmi szervező tevékenységével igyekszik előmozdítani a két kultúra kölcsönhatásának, kölcsönös kapcsolatainak ügyét. Ezért a tevékenységéért tüntették ki 1996-ban a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjével. Intenzíven bekapcsolódott a Magyar Írószövetség munkájába is; a 2007-ben alakult *Avantgárd Szakosztály* vezetőségi tagja. Az experimentális költészet létjogosultságát is tagadó konzervatív irodalomszemlélet hiába zárkózik el eme felfedezések kanonizálása elől, az újabb nemzedékek már hagyományként kezelik az ő újításait. Bebizonyította, hogy nincs feloldhatatlan kontrapozíció a régi és az új poétikai eljárások között: a régi-új műfajok (vizuális, fonikus költészet, dinamikus képversek stb.) természetes módon simulnak bele a magyar költői tradícióba, amelynek kontinuitását épp a hagyomány folytonos bővülése-gyarapodása adja.

S az elismerés mindezt? – egy szerény József Artilla-díj. De kik kapják a Kossuth-díjat? Mindennek ellenére: Papp Tibor (és a Magyar Műhely alkotói) ma már itthon van-

nak – hiszen a „számkivetettek” végül mégis mindig hazatérnek. Műveik élnek és hatnak; s örök-újító szellemiségük arra ösztönzi az utánuk jövőket, hogy ők se ériék be a már meglévő (tradicionális) forma-készlettel, hanem újításaikkal gyarapítsák a magyar költészetet. Mint tette egykor Kassák, a szikla-ember, s teszi Papp Tibor, a konok kísérletező...

Papp Tibor szépprózája

Papp Tibor három regényét – bár korántsem alkotnak egységes, összefüggő folytonosságot, s nem is szorosan egymást követően születtek – bizonyos értelemben mégis ön-életrajzi fogantatású trilógiaként olvashatjuk: olyan korrajznak és családtörténetnek, amelyben szellemi-lelki érlelődésének fázisait örökíti meg. Regényei cselekményesek, sok tekintetben a hagyományos prózaszervezési eljárásokhoz kötődnek; azonban a linearitáshoz a szerző egyáltalán nem ragaszkodik: apró mozaikcsoportokba sűríti a valóságról szerzett tapasztalatait, s a kort is a szubjektum szűrőjén át mutatja be. Az I. rész (*Egy kisfiú háborús mozaikja* – 2003) a gyermekkor világához, a személyesen átélt és megszenvedett emlékekhez, családi élményháttérhez kötődik – benne a „szovjet éra” kialakulásának kezdetét, a tankok térfoglalását és a tradicionális életforma szétverését mutatja fel. A beözönlő orosz csapatok barbársága, kegyetlensége ellen lehetetlen volt védekezni: az emberi világon úrrá lett a félelem. A II. darab (amely legutoljára készült, jóval terjedelmesebb: *Innen el* – 2012) már szélesebb körű cselekményt hömpölyget, áttételesebb; nem is egyes szám első személyben íródik. A szerző alteregó-álarc mögé rejtőzik, ezzel mintegy el is távolítja magától és objektivizálja, 'tipikussá' emeli hőse, Olivér életviszonyait. Az 56-os eseményeket és a leverettetés után a menekülés elkerülhetetlenségének okait Olivér szemüvegén át látjuk – ezzel mintegy *közös emberi tapasztalattá* formálja az író a regényben megjelenített történeteket. Maga a határátlépés feszültségteli pillanatképe sok-tízezer honfitársunk menekülésének azonos mozzanatait örökíti meg. A trilógia III. részének (*Olivér könyve* – 2004) középpontjában is Olivér áll, aki kint a szabad világban végre rátalál önmagára. Itt már egyes szám első személyben meséli el a szerző izgalmas kalandjait: elhelyezkedését az új életviszonyok között, egyetemre kerülését, ismerkedését a kortárs irodalmi közzeggel, s művészi ambícióinak kibontakozását.

A „fejlődésregény” itt le is zárul. Papp Tibor további élete már szorosan összefonódik a párizsi Magyar Műhely történetével, amelybe valóságosan is szinte teljesen beleépült a szerkesztő-tríász személyes élettörténete.

Papp Tibor első regénye sokaknak okozott meglepetést. Az avantgárd egyik legjelentősebb jelenkori „főpapja”, lám, visszatért a tradícióhoz! – vélték. Pedig valójában ezzel is újított: szintézist hozott létre saját korábbi arcai között. A nagy példakép, Kassák – az avantgárd mindmáig felül nem múlt „pápája” – maga is hagyománykövető volt prózájában, hiszen tudta: az epikus műveknek valamelyest igazodniuk kell a hagyományos elbeszélésmódbeli elvárásokhoz, ha az érthetőség körén belül akarnak maradni.

Az élménykezelés módja egyértelműen jelzi: a szerző otthonos a modern prózaszerzési eljárásokban, szövegalkotási módszere Proust és Joyce-on iskolázódott, Szentkuthytól is merített az ösztönvilág dús televényének feltárásában. A monologikus beszédformától kezdve az illatok, ízek, színek, hangok, érzékszervi benyomások szenzibilis felidézéséig, az időfelbontásos cselekményvezetésig szabadon él minden eszközzel, amit a XX. századi epika felszínre hozott, a szövegfolyamnak mégis van egy bizonyos lineáris rendje (ami a történelmi háttér-események hitelességét biztosítja). Az író „az eltűnt idő” nyomába szegődve, a szubjektív emlékezés szűrőjén át szemléli a ma már történelemnek számító eseményeket, s szembeállítja bennünket a II. világháború és az orosz megszállás tragikus esztendeivel. A múltat az egykori kisleány – a szerző gyermeki alteregója – szemével látatja, a tudati kontroll és alakító munka azonban mindvégig érzékelhető: bő félévszázad távlatából tudatosan emeli ki s rakja össze tablóképpé azokat a mozzanatokot, amelyekből a kisleány magánmitológiája háttérben az ország, a nemzet sorsa is kirajzolódik. A személyes és nemzedéki emlékezetben XX. századi történelmünk legtraumatikusabb eseményei raktározódtak el, az esztétikumban azonban a legfájdalmasabb élmények is feloldódnak, s fokozatosan tudatosan bennünk: a kis keletmagyarországi falucska – Vállaj – sorsában közös nemzeti múltunk reprezentálódik. A mozaikokból kirajzolódó családtörténet is sokunk közös története.

A regénybeli kisleányt igen korán felkapta a háború forgószela: édesapját – vasúti tiszt lévén – a front állása szerint ide-oda helyezték. Így a négytagú kis család Tokajból Gyöngyösre, majd Csopra, Bánrévére, végül Kosnára került. Meggyökerezni, rendezett életmódot kialakítani valójában egyik helyen sem állt módjukban. Az apa alakja azonban szilárd vonatkozási pontot jelentett a kisleány számára: „Apámtól az otthon biztonságát kaptam, Anyámtól a meleget. Apám faragni akart, Anyám nevelni, Apám keménységre tanított, Anyám hegedülni...” De a háború szétzilálta életüket, így a kisleány biztonságos otthonra anyai nagyszüleinél, Vállajon talált, ahol nyarait már négyéves korától (1940-től, Erdély visszacsatolása után) töltötte. 1944 nyarán pedig ide költözött édesanyja és kishúga is: „a román átállás napján apám az életünket féltve vonatra ültetett bennünket; ő nem jöhetett velünk, neki szolgálati helyén kellett maradnia, azaz az utolsó moz-

donnyal együtt hátrálnia az oroszok elől”. Aztán Nyugatra sodródott, ahonnan később visszatért, de a széthullott családot többé nem lehetett újra összekovácsolni. Így a kisfiú igazi alapozó élményeit valójában Vállajon szerezte. Az első két elemít Bánrévén, illetve Kosnán végezte, de a III. osztályt már a vállaji osztatlan iskolában kezdte el – a tanév persze félbeszakadt az oroszok bejövetele miatt, de az Élet annál izgalmasabb és tanulságosabb eseményeket tartogatott a számára.

Az emlékmozaik-darabkákból fokozatosan áll össze a félévszázada még jól működő nagycsaládi életforma. Az „időgép” hol előreszalad, hol hátraugrik, az idősíkok és a terek váltakoznak, keverednek, észrevétlen át-átsiklanak egymásba, miközben valósággal néprajzi hitelességgel elevenedik meg előttünk a falu tehetősebb rétegeinek az életmódja, amit szintén az orosz megszállás zilált szét végérvényesen. A legapróbb mozzanatokra is odafigyelő precizitással örökíti meg az író a magyar falu sürgő-forgó, tevékeny életét, a korabeli társas szokásokat, a familiáris ünnepek rendjét. Itt és ekkor még íze, zamata volt az életnek. Mikor a trianoni határ – amely Vállaj és Csanáros között húzódott – eltűnt (persze csak néhány évre!), kitágult a falu élettere, megindult az eleven vérkeringés az egymástól húsz éve elszakított, csonkolt országrészek között. A környékeliek számára Nagykaroly jelentette az orientációs pontot: „Emelkedett, századeleji kisvárosi hangulatot árasztott a tisztán tartott nagyablakos házak, a gondosan megfestett cégtáblák, elegáns kereskedések, takaros kisvendéglők, aszfaltozott utak és járdák együttese”. Ide elkocsikázni, itt vásárolni – maga volt az ünnep!

A *Szagok* fejezetben Papp Tibor prousti technikával (a teába mártott sütemény illata), ugyanakkor krúdys érzékiséggel – amit olykor „kaffkamargitos” melankolikus színorgiával dúsít – hívja elő a Múltból a békebeli magyar vidék látványban, szenzuális élvezetekben, mesés képzetekben gazdag szín pompás világát. A lecsapolt Ecsedi-láp boszorkányvarázslatú rajza Móricz *Tündérvirtéjének* leírásával vetekszik. A lápnak valóságos mitológiája élt a köztudatban (az izzó tűzszőnyeg a vékony földréteg alatt a lovak patájától olykor át-átszakadt, s lovastól-szekerestől elnyelte a rámerészkedőket). A mitikus képzet- és látványelemek mellett a kisfiú érzékszerveibe a hangok, ízek, szagok is beivódtak. A jellegzetes vállaji „illatszinfónia” sokféle – kellemes és kellemetlen – szagból tevődött össze: a fűszer-, gyümölcs-, virág- és különféle ételillatok elvegyültek a Kraszna édeskés iszapszagával, a frissen vetett vályog nyári földszagával. Felejthetetlen illata volt az ünnepeknek, amely a legfinomabb ízekkel párosult (a sonkától, füstölt szalonnától a szalagos fánkig, lekváros palacsintáig). „Minden érzékszervemnek külön viszonya volt a faluhoz” – idézi fel inycsiklandó emlékeit az író. A hangokból leginkább „az ártézi kút tiszta csobogása és a disznók visítása” maradt meg emlékezetében (főként disznóölés idején, ami „szinesztéziás” érzeteket ébresztett benne: a hang-, íz-, illatorgia különös egyvelegét). A háború idején aztán mindehhez a német autók benzinbűze, a

puskapor, vegyszerek, fertőtlenítőszer szaga társult. Felrobbant a békebeli élet, és nem is állt helyre többé...

Az ábrázolásmód különossége, hogy a szubjektív élményeket egy tágasabb objektivitásba ágyazza az író, s az emlékek háttérében kibontja közös nemzeti szenvedéstörténetünket. 1944 tavaszán már mind sűrűbben lehetett hallani a repülőgépek távoli zaját – ezüstös halacszkák siklottak az égen, egyszer-egyszer közölgözve a faluhoz is. Máskor bombázók húztak el a távolban – váratlanul éles sívítás, s a becsapódott bombák durva robbanássorozata szétzilálta a csendet. A kisfiú nagyapjával épp Ágerdőről tért haza lovaskocsin, szerencsére sem nekik, sem az otthoniaknak nem esett baja (a célpont bizonyára egyik gazda olajütője volt, de nem talált!). 1944 őszére aztán már nyilvánvalóvá vált: az oroszok bejövetele elkerülhetetlen. Papp Tibor szemléletesen és hitelesen jeleníti meg a félelem légkörét, azt az aggodalmas igyekezetet, amellyel a család a várható fosztogatások és szabadrablás előtt menteni próbálta az évtizedeken át felhalmozott javakat (ezüstnemű, kristály- és porcelánkészletek, szőrmebundák, perzsaszőnyegek, csipkés és selyem ágynemű-garnitúrák), no és a család megélhetését biztosító élelmiszert (oldalszalonnák, hatalmas sonkák, zsír, cukor, liszt stb.). A leírásokból képet kapunk az akkori nagygazdák életmódjának tárgyi kellékeiről, életfelfogásuk sarkalatos pontjairól (mértékelt kényelemszeretet, szilárd ökonómia, az anyagi-szellemi értékek gondos megbecsülése). A hátsó udvarban lévő, óriási földbevéjt jégveremben rejtettek el mindent, amely a további események során „a háború előtti, ezer gyémántlapocskaként szikrázó magyar falusi élet sírja lett”. A hatalmas borospincét is kiürítették, néhány hordónyi finomabb bort nagyapa a földbe ásatott, a többi elfolyatta, nehogy garázda kezekre kerüljön. A boltíves pince volt aztán a család és a szomszédok óvóhelye, főként a gyerekeké, nehogy bántódásuk essék „odafent”.

A békebeli időkről mesélvén, a szerző a kisfiú szemszögéből feltárja a falu hierarchizált szellemi rendjének szerkezetét is, amely voltaképpen a falusiak mentális egészségét óvta. Élvezetesen számol be annak a „láthatatlan világnak” senki által – legalábbis fennhangon – kétségbe nem vont létéről, tekintélyéről, amely az élők életvitelét és erkölcsi normarendjét alakította, korlátokat szabván a szabadosság és szertelenség elé. A falu piramisának csúcsán a „rég-öreg” (a rég-halott ó-, szép- és ükshalott) szellemképe állt. A pulyák – ahogyan azon a vidéken a gyerekeket hívták – nap mint nap hallhatták az idősebbektől, hogy „a régi öreg” ezt meg azt így és így csinálták. „Mint a szentlélek tüzes lángnyelvei, röpködtek a nekik tulajdonított szentenciák”, ami öntudatlanul is belső korlátozó-fegyelmező erőként jelentett a gyerekek számára. Az „öreg” – a még élő déd- és nagyszülők – sokat tudtak a szellemvilágról (amelynek létezésében persze főként csak az asszonyok hittek), „a kollektív múlt ingoványos tudatát őrizték”, összekötve általa a tegnapot a holnappal. Ők ismerték és adták tovább a tradíciót, szigorú gyere-

lemben nevelvén az utánuk jövőket. A szülők nemzedéke vállán volt az élet terhe: ők irányították és szervezték a családok mindennapjait, ők döntöttek a fontos dolgokban. A férfiaknak nemigen jutott idejük az elmélyült hitéletre, azt az asszonyokra bízta. Az egyház pillérei főként a nagymamák voltak, s a kicsik boldogan mentek velük a vasárnapi kis- vagy nagymisére, advent idején a korahajnali róratéra. Az író a legmeghittebb emlékek épp ehhez az ünnepkörhöz kapcsolják: a havas táj, a lassan derengő égbolton még pislákoló csillagok már karácsonyi hangulatot árasztottak. A templom a belépőt „átemelte hétköznapi valóságából a reményteljes ünnepet váró világba. /.../ Soha nem kételkedtem, mert a tagadás lehetőségét még nem értem fel ésszel” – idézi fel akkori érzelmeit. „A gyerekek őszintén imádkoztak, számukra a hit a konformitás, a szeretteikhez, szomszédjaikhoz, pajtásaikhoz való tartozás malterja volt”.

Érdemes mindezen elgondolkodnunk: Isten ellen lázadó és embergyilkos XX. századunk, a jelenkori közöny, „elidegenedés”, sőt ellenségesség, a pseudo-közösségek egymást gyűlölő ökölharca vajon nem a hit és a vallási Törvény (a Tízparancsolat) elvetéséből fakad? A pokol elszabadult erőit megfékezni, az „elsátániasult” világ beteg lelkiületét meggyógyítani lehet-e a hitbeli értékek újraélesztése nélkül? A „világmegváltó” utópiák sorra csődöt mondtak, nyilvánvalóvá vált személyiség- és közösségromboló hatásuk; nem kellene-e tehát figyelmeznünk a „régiregek” szavaira, szentenciáira, s hasznosítani belőlük azt, ami még hasznosítható?! Papp Tibor is nyilván azért idézi meg e rég-letűnt világ szokásrendjét, mert úgy érzi: humánusabb, tisztább volt „ott és akkor” az Élet; nem ártana, ha tanulnánk belőle. Csak az „emberiesség” tradicionális értékei menthetik meg a világot az agresszív önpusztítástól.

A gyermekkor Édenét az oroszok bevonulása söpörte el. Ettől kezdve a kisfiú maga is a véres, kegyetlen történelem szenvedő átélője lett. Az elbeszélő továbbra is megőrzi objektivitását, nincs benne se harag, se gyűlölet, nem misztifikálja, nem is hiperbolizálja a történeteket. A szerzői távolságtartás és értékelő reflexivitás lehetővé teszi, hogy más szereplők tudatába is belépjen, s így szélesebb spektrumból (nemcsak a kisfiú szemszögéből) láttassa és értelmezze múltunk e sötét időszakát.

1944. október 22-én, egy szürke, szomorú vasárnap délelőtt kocsmajuk lehúzott rolójú ajtaja-ablaka mögül nézte végig a kisfiú nagytatájával, amint a szedett-vedett, megviselt és agyon-hajszolt sereg – oldalán géppisztolyos őrökkel – beözönlött a faluba. Nagytata szeméből könnyek peregtek, végcsapásként élte meg, amit látott. Fejében végigpergett egész küzdelmes élete (a sokgyerekes család nyomorúsága, amelyből ő – kitanulván a hentesmesterséget – felküzdötte magát zsellérlány-feleségével egy magasabb életformába; hat gyermeket neveltek, házat építettek, kocsmát béreltek, hentesüzletet nyitottak – s most, mikor nyugvópontra jutna életük, mindennek vége). Tehetetlenül szemlélte a jövő porráomlását, majd asztalhoz ült a család. Az utolsó békebeli ebéd (a

szokásos forró húsleves sok zöldséggel, sült hús, krumpli-püré, szilvakompót) úgy zajlott, mint az „utolsó vacsora”, a keresztre feszítés előestéjén. „Mindenki tudta, még mi, gyerekek is, hogy ezentúl semmi nem úgy lesz, mint ezelőtt volt”.

Csakhamar gépfegyveres oroszok törtek be a lakásba; „fásiszt, fásiszt” – hajtogatták s birtokukba vették az egész falut, „bárisnyákat” s bort hajkurászva garázdálkodtak. A család fiatalabb asszonyai (Venci és Jenő bácsi felesége, Tibor édesanyja, sőt a „vénlány” Gizike is) nagytata fedezetével folyvást rejtőzködtek-menekültek előlük. Bizony nem a „szocreál” regények hamis-szirupos, bizakodó világképe, a szovjet katonák „emberségségéről” szóló mesék habfelfújta bontakozik ki szemünk előtt! Helyette megdöbbenő jelenetek tanúi vagyunk (a két lánya becsületét védő apát lelövik, a nyárikonyhában egy teljes disznóból főznek gulyást, amiből egy keveset fogyasztván, az egészet kiöntik, sikamlós-mocsaras kosztengert hagyva maguk után; merő szórakozásból lövöldöznek, részegen duhajkodnak-danolásznak stb.). A jelenetekben nincs semmi túlzás – aki átélte ezt az időszakot, az tudja: pontosan így történt minden. „Tetszhalott állapotban kushadt a falu, élt, de nem mozgott. A rázúduló borzalmakat eltűrte, de nem mutatta ki végtelen elesettségét. /.../ Iszonyat ült minden szemben, és kiszolgáltatott tehetetlenség”. Mindenki tudta: a bajban senkire nem számíthat, hiszen a félelem légkörében senki nem segíthet a másikon. Ahol és amikor kinek-kinek a léte forog kockán, s bárki bármikor bárkit beárulhat, ott a szerves közösség szétesik. Egy esős téli napon nyolc púposan megrakott, ázott selyempaplanokkal borított szekéren a jégveremben elrejtett kincseket is elvitték az oroszok – soha nem tudta meg a család, ki jelentette fel őket! Venci bácsi káromkodott, a nők sírtak, nagypapa szeme vérben forgott, de tehetetlenül tűrniük kellett, hogy négy család vagyona, jövője egy szempillantás alatt a semmibe hulljon.

A kisregény legmegrázóbb, dokumentatív értékű fejezetei az utolsók (*Deportálás, Konszolidáció*). A falu megszállása után pár héttel a teljes felnőtt lakosságot behívták „frontmagyarázatra” a régi, egytantermes iskolába (ahol most szünetelt a tanítás). Újévet követően, 1945. január 3-án pedig az összes munkaképes, 18–30 év közötti nő, 18–45 közötti férfit – köztük Venci bácsit és feleségét – fegyveres katonák kíséretében elhurcolták, mint mondták: „pár hetes munkára”. Egyelőre a szomszéd Mérk községben levő kaszárnyába; s hogy onnan merre tovább? – azt senki nem tudta. „A falu sok sebe egyszerre vérzett, szaggatott, fájt. /.../ Ha hárman-négyen összeverődtek, vagy sokadmagukkal egyszerre ácsorogtak a templom előtt, akkor hangtalanul zokogtak, belülről jövő rázkódással sírták el magukat”. Nagytatának aztán másnap nagy nehezen (ki tudja, mennyi oldalszalonnáért s egybekért?) sikerült Margit nénit hazahoznia három kislányához, de Venci bácsi a többiekkel együtt évekig nem tért vissza.

Az írói elbeszélés fonala kisebb-nagyobb időbeli ugrásokkal, kitérőkkel meg-meg-

szakítva halad a „konszolidáció” felé. Az orosz katonák 1945 tavaszán fogyatkozni kezdenek, a tanítás is megkezdődik: a zárdában az Irgalmas-rendi apácák sebtiben foglalkoznak a gyerekekkel, s mire eljön a nyár, bizonyítványt is kapnak. Nagytata most már előásatja a finom olaszrizlinges hordókat – vesztére, persze, mert mind egy cseppig elviszik a távozó orosz katonák, sőt őt magát is, egyenest a nagykárolyi börtönbe (azzal az ürüggyel, hogy „élelmiszert rejteget a felszabadítók elől”). Szerencsére két hét múlva elengedik; különben a család férfitámasz nélkül maradt volna. „A lassan kirajzolódó új hatalom még nem volt látványos, de erőszakos volt. /.../ Jelenléte azt sugallta, hogy az ideiglenesből a végleges felé megy a világ”.

Az *Epilógus* átugrik néhány évet, „miközben az emberekből gyakran vért préselő új világ formálódott.” Papp Tibor nem érinti a földosztást, a „fényes szelek” zászlólengető optimizmusának hamis mítosztát, sem az új forint bevezetésének örömujjongását – az ő szemében törvényellenes mindaz, ami családjával, szülőföldjével történt. S igaza van: ettől kezdve a szabadrablás szelleme lett úrrá az egész ország fölött. „A falutól 11 kilométerre levő Nagykárolytól a fegyverekkel és őrtonnyokkal kipontozott román határ” elszigetelte (ismét) a falut a szomszéd településektől, de még Csanálosra sem mehettek át többé. Az elszigeteltségen némileg enyhített, amikor 1948-ban végre buszjárat létesült Vállaj és Nyírbátor között, s ezzel megnyílt „az ország kapuja” a Budapesten, Debrecenben, Nyíregyházán vagy másutt munkát keresők előtt. A busz reggel hatkor indult Nyírbátor felé, s onnan este nyolckor érkezett vissza, ami mindig valóságos társadalmi esemény volt a lakosság számára (mint kisvárosban az esti vonat érkezése). „Akkor forrott igazán drámaivá a buszvárás hangulata, amikor kezdtek hazaszállingózni a robotosok, /.../ amikor a Szovjetunióból megjöttek az első nyüzött arcú, elkoszolódott, lesóványodott emberek, asszonyok. /.../ Az öröm lámpácskája hol ebben, hol abban a házban gyúlt fel”, de az ünneplés csak házon belül lehetett felszabadult, elfogulatlan, tiszta. Hiszen még több család sóváran várta szeretteit haza – nem akartak nekik boldogságtól fénylő arcukkal bánatot okozni a „szerencsések”. No meg azt sem tudhatták, nem lenne-e valami nem kívánt következménye ujjongásuknak!? Hiába, a szorongást már nem lehetett kiirtani az emberekből!

Papp Tibor úgy éli át és jeleníti meg a várakozás pillanatait, ahogy az adventi hangulatot élte át egykoron. A busz fényoszórói a béke és az (újja)születés ígéretét sugározzák, mikor a koromfekete alagút torkában „váratlanul kicsi csillagként felvillannak. /.../ Ez a reményt gerjesztő csillogó ékszer még mindenkié, aki vár valakit, aki nagyon erősen úgy érzi, hogy most, ezzel a busszal jön az, akinek évek óta képzelgi érkezését”. A kamaszok – köztük az ekkor már tizenkét éves Tibor – ki-kiszaladnak a kövesútra, megbizonyosodni, hogy valóban jön-e a busz, az asszonyok szipognak, fohászkodnak („Jézusom, segíts!”), „a férfiak komoran cövekelnek mellettük”. Mikor tetőpontra hág a feszültség,

a busz megérkezik, s minden szem a lassan kinyíló ajtóra tapad: vajon megjött-e, akit oly régóta várnak?! Aztán egyesekből az öröm, másokból a keserű csalódás hangja tör fel. A regénybeli kisfiú izgatottan szemlélődik: „Látni akarom a hazatérő robotost közléről, meg akarok bizonyosodni a gyűrött test valóságáról”. Mint egykoron Tamás Krisztus sebeiről... Egy darabig ott oldalog az immár hazafelé tartó robotost kísérő „üstökös csóvájában”, majd lemarad, s „mint egy kitaszított, fekete csillag”, lassan beleolvad az utca sötétjébe.

Mint sokkoló avantgárd gesztus, egyetlen érzelemmentes, tárgyilagosan odavetett rövid bekezdés zárja a regényt: „Venci bátyám 1949-ben tért haza. Nem busszal. Románián keresztül jött, gyalog, csontig aszottan, koszosan, mint egy madárijesztő”. Venci bácsi és a család további sorsára itt nem utal az író; annak megörökítését – majd már áttételesebben, új szereplőkkel – későbbi regényeire hagyta.

Papp Tibor regénye szinte szociografikus hitelességgel, mégis poétikusan idézi meg ezt a sokak által még ma is „felszabadulásnak” nevezett időszakot. Pedig a legszörnyűbb szellemi rabság kezdete volt. Ideje, hogy végre megismerjük az eddig elfedett-elhazudott, romantikus mázzal leöntött valóságot. Amellett, hogy színes, élvezetes, élményszerű – ugyanakkor mélyen megdöbbentő – olvasmányt kínál a szerző, műve akár forrásmunkaként is használható. Ma már sokkal többet tudunk ezekről az eseményekről; az irodalomban is megjelentek végre a tiltott témák, amelyekről a rendszerváltást megelőzően beszélni sem lehetett. Talán az újabb nemzedékek tudatában lassan helyreáll történelmünk igaz képe; s az elmúlt félévszázadot magába nyeli a „fekete lyuk”.

A menekülés regénye: Innen el

A 45-ös események már sejtetni engedték, mi következik ez után. Az újabb regény ifjú hőse, Olivér, a „szép új világban” hiába kereste a maga helyét: csak kirekesztésre, megalázásra talált. Az író itt már bővíti a palettát: az 50-es évek atmoszféráját a „deklasszált”, azaz a társadalom periferiájára szorított, vagyonuktól és emberméltóságuktól megfosztott ’úri’ családok szemszögéből mutatja be. Bár sok önéletrajzi elem színezi át meg át a cselekményt itt is, mégis jóval tágabb keretű korrajz-regényről van szó: a történetek szerteágazóbbak, a főhős tudatán átáramló életanyag révén az író nagyon plasztikusan és pontosan idézi fel a félelem és szorongás légkörét, amelyben szétporlott a szabad véleménynyilvánítás lehetősége, és teljesen ellehetetlenült a személyiség autonómiája. Itt természetesen már nem valós nevükön, igazi foglalkozásukkal szerepelnek a családtagok, s maga a történet sem konkrét, valóságos élethelyzetekhez kötődik; de a család életviszonyai a korszak általános viszonyait jelképezik.

A Péterfy-család sorsa tehát a peremre szorított középosztály, a közép-értelmiség élet-viszonyait példázza. A Debrecen-környéki Hajdúkeresztesen laknak, igen szűkös körülmények között. Az apa, az államosításkor állását vesztt, ezerszer megalázott kántortanító csak többévi fizikai munka után tudott végre elhelyezkedni az egyik debreceni általános iskolában; az anya a szintén deklasszált helyi körzeti orvos mellett dolgozik asszisztensként a rendelőben. Olivér életútját eleve meghatározta a család helyzete: a helybeli általános iskola elvégzése után csak igen nehezen sikerült bejutnia egyik debreceni gimnáziumba, ahol is kiválóan szerepelt, de kitűnő érettségije után 'osztályidegenként' nem tanulhatott tovább. „A család egy letűnt világ középosztálybeli rendjét, szellemét, tartását őrizte” – de „ezzel a mentalitással az 'új világ' viszonyai között csak meglapulva, félreszorítva lehetett élni”.

Az 50-es évek félelemmel telített atmoszféráját a szerző nem annyira az események, élethelyzetek konkrét megjelenítésével, mint inkább szóképekkel, találó hasonlatokkal, a tudat-állapotok kivetítésével érzékelteti. Az emberi viszonyokat az ellenségeskedés, az egymástól való rettegés, a „mindenki mindenkinek gyanús” életérzés uralja; mondhatnánk: ez az életérzés a főszereplő. „Úgy dolgozott a családban a hatalomtól való rettegés, mint az I. világháború mérgezőgáza a lövészárkokban kussoló hadfiakban”. Az ellenség persze „most nem a szemben húzóódó arcvonalon állt, hanem mindenkinek a közvetlen közelében”: a köves úton, a járdán, a szomszéd házban, az udvaron, a kertben – konyhában – spájzban. Nem lehetett tudni, ki és mikor súgja be, árulja el szomszédját, barátját-ellenségét; ki mit és mikor használ fel a másik ellen. Mindenki csak suttogva mert beszélni a fontosabb dolgokról, mert „a falnak is füle van”. Benső gondolatait ki ki elhallgatta még otthon is, közvetlen környezetében, nemhogy munkahelyén, főnöke előtt. „Hát élet ez? – gondolta Olivér – hogy mindig, mindenben arra kell gondolkunk, hogyan védekezzünk?”

Az állandó bizonytalanság büntudatot és szorongást keltett mindenkiben: sejteni sem lehetett, kit mikor hol és hogyan – és milyen „vétkéért” – ér utol a végzete (akárcsak Kafka regényében: mindenki feje fölött ott lebegett a 'per'). És egy alkalmas pillanatban le is csapott a hóhér az áldozatára – mint Bánteleki Kornél bácsira, a Péterfy-család Várszegen élő barátjára, akiknél Olivér 1952-ben éppen nyári vakációját töltötte. Kornél bácsiért egy kora hajnalon váratlanul megérkezett a „*fekete auto*” (a kor félelmetes szimbóluma); az odakintről jövő erős dörömbölés riasztotta álmából: „Államrendőrség!” – s már kezdődött is a házkutatás. A térképeket, amelyek miatt jöttek, természetesen nem találják; de a család és az otthon békéjének durva feldúlása után a marcona alakok magukkal hurcolják Kornél bácsit, anélkül, hogy a konkrét vádat megnevezték volna. Kornél bácsi évekre eltűnik a süllyesztőben; nem áll módjában védekezni se. Pedig a keresett térképeket munkahelye, a városi kertészet számára készítette, főnöke – egy 'bombabiz-

tos' káder – kifejezett megrendelésére; aki nyilván szándékosan csinált belőle bűnbakot. Az ilyen és hasonló esetek napirenden voltak (az 50-es években vagyunk!) – morfondírozik magában Olivér. – „Bár az emberek zöme csak hallomásból értesült róluk, senki sem kételkedett a hír valódiságában, de csak suttogva merték továbbadni egymásnak”, nehogy ők is bajba kerüljenek. A Bánteleki család – az újabb megaláztatások elkerülésének reményében – a távoli Kisvárdára költözött, s ott várta be Kornél bácsi szabadulását.

Mindezt természetesen nem egyszerűen „elmeséli” a szerző, a lineáris cselekményvezetésnek nyoma sincs nála. A főhős tudatalattijából fel-feltörő emlék- és élménymozaisok szerveződnek végül is összefüggő egésszé: az olvasónak kell magában rekonstruálnia a történeteket. Olivér emlékezetében gyakran fel-felbukkan Kornél bácsi kifejezésten arca, amint gépiesen engedelmeskedett hajcsárainak; s a szülein eluralkodó rettegés, amikor a hírt – Várszegről sietve hazatérve – megvitte nekik. Senkinek nem szabad beszélni a történetekről – mondták rémulten, nehogy ők is bajba kerüljenek. Olivér és Kornél bácsi két lánya (Lonci és Eszti) már korábban szemtanúja volt Várszegen egy kulák-ellenes heccnek is: „árufelhalmozásért” állítottak pellengérré egy jószándékú gazdálkodót, minden alap nélkül, csakhogy kuláknak, „a nép ellenségének” nyilváníthatassák, s mindenétől megfoszthatassák. Eszti felsóhajtott: „Borzalmas ez a kiszolgáltatottság, hogy egyszer csak jönnek érted, elvisznek mindent, és nem tehetsz semmit, nincs kihez fordulnod, nincs kihez”. Olivér pedig dermedten gondolt arra: az ő szülei is bármikor rákenhetnek bármit.

A térkép mint „Leitmotiv” végigvonul az egész regényen: részben bűnvádi bizonyíték arra vonatkozóan, hogy valaki tiltott dolgokat forgat a fejében, netán nem a hatalom által kijelölt szabályos úton jár; másrészt viszont az önálló tájékozódni akarás, a való világban eligazodni tudás szimbóluma. Bár Olivér is tudja, hogy „tilos”, mégis, ő is folyton térképet készít a fejében, rögzíti, hol s merre járt, különböző védekező útvonalakat rajzol, ha adott esetben menekülnie kell. A helyhez kötődő fényképszerű pillanatképeket gondolatban elraktározza: ezek lesznek számára az emlékezés támpontjai.

Az író nem tagolja fejezetekre a regényt; egyszerűen új oldalon, egy nagyobb bekezdéssel jelzi, hogy átgrott egy időszakadékat, s most már más szakaszába lépett a történelem. A főhőst 1956 nyarán/őszén Budapesten látjuk viszont. Mivel az egyetemre mint 'osztályidegent' nem vették fel, a várszegi vásárugyárban helyezkedett el ismerősök révén segéd munkásként. A szerelőbrigádott nyáron a fővárosba küldték munkára; elegáns helyen a Palace-szállóban laktak; mikor is váratlanul beköszöntöttek a „veszedelmes napok”. A csapat már október 24-én hazatért Várszegre; Olivér azonban Pesten maradt: kíváncsian és boldogan kísérté figyelemmel az eseményeket. S bár semmi különös nem csinált, a gyorsan pergő történetekben nem vett részt (csupán a távirati iroda egyik fényképszerének segített az események megörökítésében), mégis csakhamar

legendák kezdtek keringeni róla: látták a Sztálin-szobornál, lyukas zászlót vitt a Dózsa György úton, harcolt a Corvin-közbén, a Rákóczi-téren orvlövész ávósok ellen, sőt, bejárása volt Nagy Imréhez az Országházba stb. Így aztán november 4. után bujkálnia kellett: munkahelyén már kereste a politikai rendőrség. „Várszegről nézve az októberi forradalom olyan volt, mint egy tragikusan végződő tündérmese”; melós társai szemében a legenda erősebb volt, mint a valóság – így vált a mítosz kétélű fegyverré (’héroszi’ híre védte is őt; de gyilkos ellenségeket is szerzett neki).

Olivér egy időre szüleinél húzta meg magát; de ott nem akart maradni (őket is bármikor bajba keverheti otlletével). November végén táviratot kapott a gyárból: azonnal foglalja el munkahelyét. Visszament tehát Várszegre, de tudta: ott bármikor lecsaphat rá a hatalom.. Melós barátai biztatták: meneküljön az „ávóterror” elől! Egyik munkatársa (becsületes ’nadrágos ember’, irodista) maga is szeretne vele tartani, de szívbeteg apja miatt utolsó pillanatban lemondja az utat. Viszont jó tanácsokkal, *térképpel* látja el Olivért: hol s hogyan juthat át legkönnyebben a határon, s ki tud ebben neki segíteni. Olivér tehát elszánja magát, s egyedül nekivág a bizonytalanoknak. Se szüleitől, se melóstársaitól nem búcsúzik el. Mint „kiküldetésbe” utazó munkás, akit gyára a soproni falmegmunkálókhoz irányított szerelőnek, szabályos úti-okmánnyal vonatra száll; miközben lelke háborog: „Miért nincs joga neki itt élni, szabadon, rendőri zaklatás nélkül?” Ha itt marad, tudja, csak nyomor, izzadság, szellemi megaláztatás, teljes leépülés vár rá – tehát mennie *kell*. Anyai dédapjára gondol, aki az egész világot bejárta hajósként; az ismeretlen iránti vágy űzte-hajtotta, nem a biztonságot kereste. És ő? Ő visszariadna a nehézségektől? Imádkozni szeretne, de nem tud se megálázkodni, se segítségért könyöroggni. Bízik Isten nagylelkűségében: ha Ő valóban a Jóság, a Szeretet, „akkor segíteni fog”. S nyugodt szívvel gondol az előtte álló nagy útra.

A vonaton kékvászon szerelőruhájában feltűnés nélkül elvegyült a többi melós közé; a kalauz sem tett megjegyzést „kiküldetés”- papírjára. Viszont egy ott kallódó Szabad Nép-példány címodalán vészjósló hírt pillantott meg: előző nap 180 disszidens-jelöltet szállítottak le a határvadászok Nagycenknél a vonatról. Jó lesz tehát vigyázni! Pesthez közeledve már többször is igazoltatták az utasokat; a Keletibe megérkezve pedig a sínek végén két pufajkás várta az érkezőket; Olivér azonban nyugodt léptekkel indult a váróterem felé, ahol ismét a melósok közé vegyülve szándékozott eltölteni az éjszakát. Alaposan áttanulmányozta a menetrendet, fejébe véste az útvonalakat, csatlakozásokat, s miután elkészült az új térképpel, elszunyókált az egyik padon. Az éjfélí razzia verte fel álmából. Itt már alaposan megrostálták az útra kelőket; a feltűnőbb öltözetű ’gyanús’ alakokat elvitték; de a munkás-kínézetűeket békén hagyták. Olivér fellélegzett: lám, „a hasonszörűekkel való együttlét” védelmet nyújt! Reggel aztán gyalog nekivágott a lebombázott, romos városnak; át Kelenföldre, ahol ismét sikerült megúsznia egy raz-

ziát, majd – kitöltve egy újabb kiküldetési nyomtatványt – felszállt a Szombathely felé induló vonatra.

Celldömölnéknél dermesztő látvány fogadta: a vonat mellett csatárláncban álló zöldávósok állták el a leszállni akarók útját. „Mintha elektromossággal töltött drótkerítés lenne a katonák sora”. Itt aztán senki nem menekülhet! A rémülettől valósággal megbénul; de hirtelen mentőötlete támad: a szabálytalan oldalon száll le, s mintha ő lenne a váltókezelő – ahogy gyermekkorában egy vasutas-családnál elleste a mozdulatot – a váltó mellett található kis olajoskannával locsolni kezdte a váltót. Belül remegett a gyomra („ez élet-halál kérdése most!”); de kívül ez nem látszott rajta: az ott ácsorgó két határvadásznak fel se tűnt, hogy netán nem a kötelességét teljesíti. Közben a vonat kihúzott, ő pedig szép nyugodtan besétált a váróterembe, kiállított magának ismét egy kiküldetés-papírt Sopronig; evett valamit a büfében, s azon morfondírozott: talán jobb is, hogy egyedül vágott neki a veszélyes útnak. „Az alig 24 órája tartó útján máris annyi tapasztalatra tett szert, amennyit mások egy élet alatt nem tudnak begyűjteni. Ha valamilyen jóstehetség révén az út minden akadályát előre látta volna, minden veszélyét, minden ijedelmét – vajon nekivágott volna-e?”

A Sopronba induló kis motorvonaton már szinte minden állomásnál zöldávósok igazoltatták őket. Olivér a munkaruhás utasok közé vegyülve most is viszonylag nyugodtan utazhatott; de az egyik „repülőellenőrzésen” majdnem fennakadt a rostán. Az igazgató tisztnek feltűnt: miért megy Sopronba? Hiszen az már határsáv! Le is szállítja hát a kocsiból, s tüzetesen faggatni kezdi. Közben a vonat elindul – Olivér hirtelen mozdulattal kitepi a tiszt kezéből igazolványát, s felugrik a már mozgó szerelvényre; géppuskasorozat kíséri, de egy golyó sem találja el. „Életveszélyben volt. Meg is halhatott volna – gondolja döbbenetben. – Ilyen helyzetben nincs erkölcs, nincs intellektus – nincs más, csak állati ösztön”. Az utastársak nagy tapsal, ovációval fogadják: természetesen neki szurkoltak. De aggódnak is érte: „egészen biztos, hogy a rendőrök telefonálnak a következő állomásra, s ott a helyi szervek majd várják a fiatalembert”. Így hát jobb lenne, ha a soron következő feltételes megállóhelyen leszállna – szólnak is a vonatvezetőnek, hogy álljon meg ott. Olivér szerencséjére van más leszálló is, aki mellé odaszegődhet: a lány meghívja a tanyájukra, hogy majd szüleivel (akiket szintén kuláknak minősítettek) megbeszélhesse a továbbjutás lehetőségeit. Az író eleven ecsetvonásokkal, életképszerűen mutatja be a Havasi család „világon kívüli” életét: ezek az emberek nem ijednek meg a hatóságtól! – megtanulták kijátszani a zord és igazságtalan törvényeket; a menekülő pártján állnak, nem a határvadászokén!

A regény utolsó egysége (mintegy 80/90 oldalnyi terjedelemben) magát a határátlépés varakozással és feszültséggel teli óráit örökíti meg. „Olivér veszélyérzete a célhoz való

közeledéssel egyre nő”. A Havasi-család tanácsára nem Nagycenkig vált jegyet (hiszen az már a határsávban van!); de így is majdnem pórul jár: Répcelaknál ismét leszállítja egy határvadász a vonatról, igazoltatja s faggatja: hova megy és miért? De a kérdező tiszt itt emberségesebbnek bizonyul: végül útjára bocsátja a láthatólag megriadt fiatalembert. Olivér fellélegzik: „Elengedett. Nem létezik, hogy ne gyanítaná utam célját. Tudja és futni hagy. /.../ Vannak tehát még rendes magyar emberek a rákosista rendszert jelképező katonaruha alatt is”. Így hát jó szerencsében bízva most már megkönnyebbülten utazik Ivánig (a határsáv előtti utolsó állomás), s most is a leszálló melósok közé vegyülve, sikerül feltűnés nélkül áthaladnia a demarkációs vonalon egy figyelő behemót rendőr szeme előtt. Aztán gyalogosan Újkér felé veszi az irányt (ahogy Havasiék tanácsolták). De még a falu szélé előtt figyelmezteti egy kisfiú: a sarkon van a rendőrség – „ha elkapják, nem tud továbbmenni”. Egy doboz cigarettáért hajlandó elkísérni őt a faluvégig („velem át tud menni, engem jól ismernek”); s ott már eligazítja a további útírányt illetően.

Ezek az apró epizódok jelzik: a nép titkon együttértett a menekülőkkel, és segítette őket, ahol tudta. Ekkor már nem volt mindenki mindenkinek az ellensége és besúgója! – az a néhány nap, amikor az emberek a szabadság levegőjéből szippanthattak, megszabadította őket lelki bilincseiktől, és feledtette velük a hosszú évek rettegését.

Olivér csakhamar egy útkaparóval is találkozik, aki arra figyelmezteti: ne Újkér felé induljon: „a köves úton maga nem közlekedhet – ott a járőrök előbb-utóbb lekapcsolják. Mióta ezt az útszakaszt gondozom, sose láttam annyi katonai dzsipet meg autót, teherautót, mint mostanság. Mindenkit összeszednek, aki útjukba esik”. Jó tanácsot is ad: „Menjen csak Sopronkövesdig, ott a falu alatt van a határ. /.../ A dűlőúton, ösvényeken, a földek között lassabban halad, de Sopronkövesdig eljuthat, mire besötétedik”. Embert is ajánl neki, aki majd az éjszaka leple alatt átvezeti a határon. S máris térképet rajzol a porba, amelyet Olivér – szokásához híven – jól elraktároz a fejében, aztán árkon-bokron át útnak ered. Alkonyodik, mire az erdőhöz ér; átvág rajta (ahogy az útkaparó meghagyta), s egy szegénynek tűnő, egyszerű portán bekopog; elmondja nyíltan, mi járatban van, kit keres. A ház öreg gazdája átmegy szólni a „kalauznak”, de az éppen úton van már egy csoporttal, így hát nincs mit tenni: Olivérnek egyedül kell a határnak nekivágnia. Az ősz öreg pontosan elmagyarázza, hogyan juthat el, keresztül a földeken, majd az erdőn át a senkiföldjéig, s hogyan kerülheti el az őrségváltást és az őrtoronyból pásztázó fénynyalábot. Olivér most is a fejébe vési a térképet: a makkfánál kell elhagynia az utat, majd a faiskola drótkerítésén átmászva mehet tovább az erdőben, mindig a nyugati irányt követve (a fák mohos oldala alapján tájékozódhat). Ahol elfogynak a fák – ott már a beszántott senkiföldje van; ha a két reflektorozás közötti néhány másodpercben sikerül áthaladnia rajta: megmenekült. A túloldalon már Ausztria várja: osztrák zászlós fehér táblácska jelzi a határt.

Olivér pontosan követi az öreg tanácsait; rátalál az óriástölgyre (hát persze! – *magfa* és nem *makka*!); egyenesen tartva az irányt, eléri a senkiföldjét; két fénypáztázás között össze-görnyedve, lassú léptekkel áthalad rajta; majd egy óriás-ugrással bevág az erdőbe. „Átért! Megérkezett! Megmenekült!” De felszabadult ujjongásába mérhetetlen szomorúság vegyült: „az forgott a fejében, hogy sorsa megpecsételtetett. Soha többé nem mehet vissza Magyarországra, eddigi élete, családja, barátai, szerelmei a süllyesztőbe kerültek. Mindennek vége”. A hozzá legközelebb eső fán kitapogatta a mohát, s gyors iramban elindult nyugatnak. De az erdő csakhamar elfogyott: nem volt többé mihez igazodnia. Már egy órája csak kereng – hol fog kikötni? „Félni kezdett, mintha Magyarországon lenne. Néha az az érzése, hogy ott van megint. Visszakeveredett”.

A zárórészben egyre jobban fokozódik a feszültség: az író mintha tudatosan bizonytalanságot akarna olvasóiban kelteni: a menekülés mindig kétesélyes. Olivér egyszercsak rábukkant egy patakra – be volt fagyva; leereszkedett hát a mederhez, de megcsúszott, s máris térdig állt a vízben. De így legalább már tájékozódni tudott a folyás irányát illetően: elindult hát a patak partján. Távolból pici fényvillanás (talán valaki cigarettára gyújtott?). Elhatározta: „lett légyen bárki, netán magyar határőr, odamegy hozzá és feladja magát. /.../ Az a legnehezebb, hogy nem tudja, hol van: Ausztriában vagy Magyarországon, és azt sem tudja, hova megy. A hideg kezdi átjárni egész testét”. Nekivágott hát a szántásnak a pici pont irányában – a félelem és a honvágy váltakozott benne. Hirtelen vakító reflektorfény villant fel a gyufa lángja által jelzett pontról. Egy rekedtes hang magyarul szólt hozzá: mit keresel itt?” Lebukott tehát... De ekkor megszólalt a reflektorozó németül: „Isten hozott!” Mellette egy félig részeg, már korábban összeszedett magyar fiú állt. Hát mégis révbe ért?

„A múlt a jelenbe csúszik, a jövő a múltba...” – Olivér könyve

A „trilógia” harmadik darabja (amely pedig még az *Innen el* előtt készült) több szálon is kapcsolódik mindkét regényhez. Némi időugrással (immár túl a sikeres menekülésen) most már a nyugati viszonyok tárulnak fel előttünk. A szerkezet itt is mozaikos, a családi hagyományok állnak most is a középpontban, s a főhős fel-felködlő emlékei – a kamaszkori: debreceni, tokaji, egri, pesti stb. élmények – határozzák meg a beszélő én világlátását. Olivér, a szerző alteregója, egyes szám első személyben adja elő a történetet, mégsem az író szócsöve, hanem öntörvényű regényalak, az író alteregója. A szerző bizonyos értelemben el is távolítja magától, s megkísérel objektív képet rajzolni a benne zajló (érzelmi) folyamatokról. Olivér látszólag már egészen kiszakadt a hazai valóságból, s most mint liege-i diák, tudatalattijában visszapergeti az Időt. Fel-felidézvén egy-

egy emlékmozai-ot, összeveti azokat újabb tapasztalataival, keresi az összefüggéseket múltja-jelene, s a majdan arra építhető jövő között. Hiszen a belga határ – „mint egy képzeletbeli élesztő-vágó drót” – „láthatatlanul metszette ketté” az 57 tavaszán „Németországban keresztül busszal érkező magyar diákok” életét, sejtetvén velük, hogy „az életükben addig megszokottól alapjaiban elütő, más világba” jönnek, ahol ugyan szívélyesen fogadják őket, mégis idegenek. A látszólag rendszernélküli, szabad asszociációkra épülő élményidézésből végül is egy kerek, fiktív történet áll össze az 50-es évek hazai valóságáról, Olivér 56-os meneküléséről, s a befogadó országban, Belgiumban való – átmeneti – megtelepedéséről. E műben kevesebb a konkrét, személyes valóságélmény; inkább az emlékmozai-okból intellektuálisan feldolgozott, irodalmivá formált életanyag alakítja a történeteket.

A Meuse folyó partján fekvő belga nagyváros, Liege, nem kápráztatja el hősünket; ellenkezőleg: szívesebben időzik a szomszédos kisvárosban, Hervében, ahol mint menekült, olcsóbb albérlethez jut, így onnan jár be az egyetemre. Szállásadónője, az idős özvegy nyomdászné, Mme Lulu, anyai érzelmekkel és gondoskodással veszi körül; így némiképp pótolja Olivér számára a „vesztett Édent”, az odahagyott otthont. A fiatalember védettségben, biztonságban érzi magát a közelében, mint egykor anyja mellett, szobája gyermekkori hangulatokat áraszt. „Olyan mély barátság szövődött köztük, olyan természetükből adódó közelség, amilyen csak az egymás mellett álló fák összetalálkozó ágai, szellő-mozgatta levelei között létezik”. Mme Lulu számon tartotta Olivér minden kalandját, tanácsokkal látta el őt, eligazította ügyes-bajos dolgaiban, hiszen ő ismerte a városka minden lakóját, s mindenkiről mindent tudott. Olykor kerítőnő módjára terelte ifjú barátját újabb kalandok felé: az általa mesélt történetek, az ő környezetében élő nők lángra lobbantották a fiatalember képzeletét. Kettejük meghitt beszélgetései valamiképp Rezeda Kázmér és Madame Louise kapcsolatára emlékeztetnek (Krúdy: *A vörös postakocsi*). „A csipkefüggönyös földszinti ablak mellett ülve a nagy hópelyhekkel együtt leszálló est sűrű homályában” Olivér megnyitja szívét háziasszonya előtt, s őszintén elmeséli neki a nők körüli szerencsés/szerencsétlen csetlés-botlásait.

Papp Tibor világképében kulcsszerepe van az erotikának, amint azt számítógépen komponált gyönyörű logomandalái és Hódolat című képversciklusa is mutatja. Mondhatnánk: Eros alakítja létérzékelési módját. A regényben a legkülönfélébb női figurákat idézi meg (részint a múltból, részint jelenéből). Nevek, arcok, kézmozdulatok, mosolyok bukkannak fel tudatalattijából s kavarnak színes kavalkádban előttünk; Anna, Ancika, Bea, Blanka, Dóra, Éva, Eszter, Gertrúd, Gizella, Júlia, Katica, Krisztina, Lujza, Teri stb., stb. – odahagyott s új életének tartozékai. A nők vezették/vezetik be a legkülönfélébb életkörökbe, s általuk talál biztos fogódzókra élete új kereteinek kiépítéséhez. Nem egyetlen (vagy egy-két) mélyebb kapcsolat belső köreit járja végig, hanem a női

nem egészének erotikus légkörében fürdőzve (női alakok láncolatán át, sodrásukra bízva magát) tárulnak fel előtte az Élet titkai. Kalandjai révén tesz szert valóságismeretre, érzékszervein át szívja magába a magasabb tudást az életről.

Az első húsvéti szünidőt – egy karitatív szervezet jóvoltából – Bellinben, egy jómódú, mesterségére büszke, ötgyermekes harangöntő polgárcsaládnál tölti. Az ebédlőasztalnál ülő három lány a hazai csitrik tüzes kacérságát idézi fel benne, s a legidősebb, Eszter, szinte agresszív kihívással fogadja széptevését, de – természetesen – a polgári miliő megóvja hősünket attól, hogy „kalamajkába” keveredjen. Az ünnepi ebéd is az otthoni ünnepek ízét-zamatát hívja elő hősünk tudatában, s „a húsvéti szentelt kalács régi puhasága” a gyermekkorba viszi vissza képzeletét (mint Proust híres ’petit madeleine’-je Marcelt). Az ebédlő falán az ősök festett portréi a több évszázadon átívelő legnemesebb tradíciókat őrzik. Olivérben feltámad a múlt, kezdődik az emlékezés, de két idősíks elemei vegyülnek egymással az elbeszélés idejében: a régmúlt, az otthon képei s az új életindítás történései. Az író montázs-szerűen illeszti egymásba a hazai, herve-i, liege-i, bellini élményszegmenseket, olykor felhasználja a látható nyelv eszközeit is (hol egy tojás- vagy csillag-, hol egy harang-alakú jel, máshol kígyószerű vonaltekervény, vagy a szabadkőművesek egyezményes jelvénye épül be a szövegbe, mintegy képileg is hangsúlyozván, amit kiemelendőnek tart). A kép Papp Tibornál mindig vizuális jel, nem illusztráció! A mélytudatból fel-felbukkanó élménymozzaikat – ugyancsak Proust nyomán – szőlőfürt-szerkezetbe fogja: mint indázó kacsok, egyik emlék vonja maga után a másikat. Egykori klubdelutánok, társastánc-partik, kirándulások tüzes pillanatai, a debreceni diáklányok szoknya alól ki-kivillanó térde, egyik-másik gimnáziumi tanárnőjének vonzóan kacér mozdulatai, a budai fonodában – hol érettségi után pár hónapig dolgozott, mert nem vették fel egyetemre – hajladozó, magukat kellett munkáslányok, a pesti csillogó-villogó új éjjel-nappalos közértben minden reggeli találkájá az ismeretlen Évával stb. merülnek fel emlékezetében, s vegyülnek el a frissebb – és már életszerűbb – kalandok emlékképeivel (első liege-i albérletének forróvérű háziasszonyával, Laurával való összerobbanása, Ellával, a hűtlenül-hűséges szeretővel töltött hosszú, forró nyara, a Mme Lulu unokahúgával töltött lázas estéje, vagy a hevréi „Boldog Elmélkedés szekta”-beli félresikerült kalandja Beával stb.).

Olivér tudatában minduntalan fel-felbukkan dédnagyapja „szellemképe” is, aki hajós volt, „behajózta a félvilágot, s valamelyik távoli szigeten megtanulta egy sámántól az árnyék továbbadásának tudományát”, majd órá ruházta át „világjáró, természettisztelő, asszonyszerető, ingyenkedő, magányán borongó árnyékát”. A családban véget nem érően keringtek a róla szóló történetek, így dédunokája már gimnazista korában mindent tudott róla; ő lett számára a „kontrollszemélyiség”, a férfiminta, aki ismerte az élet működésének törvényszerűségeit, s nagyon értett a nőkhöz. Az ő példája nyomán Olivér

is arra vágyott, hogy „vitorlaszárnnyas lepkeként” átrepüljön Dél-Amerikába, s „valame-
lyik zajos kikötői kocsmában rumot szürcsölgetve” meghódítsa „a kihajózott tengeré-
szek kalandra éhes, csillagszemű feleségeit”. Ez a bizonyos „szellemkép” egyúttal Krúdy
Szindbádjának is rokona, aki szintén hajósként evezett az élet tengerén, vére és vágyai
„virágról virágra” üzték, s képtelen volt bárki mellett is hosszabb időre lehorgonyozni.
Ha valaki mellé mégis kitartóan odaszegődött, Olivérnek csakhamar „földrengésérzete
támadt, imbolyogni, mozogni kezdett lába alatt a talaj”, indult újabb kaland(ok) felé...
Ezekből kerekednek ki aztán a regény rövidebb-hosszabb betét-történetei (szövevényes
szerelme a liege-i egyetemen egy japán lánnyal, Pintyével; Valéria, a liege-i fuvaláslány
bizarrr kapcsolata vele és egyik menekülttársával, Robival; vagy a furcsa, erotikus és eu-
fórikus együtt-elmélkedés a Boldog Elmélkedés szekta hölgyeivel, mígnem eljutnak
közösön a nirvána-boldogságig, a tárgyaltalan szerelemből fakadó misztikus örömeirig
stb. stb.). Kitűnő szerkesztői arányérzékkel szövi bele az író ezeket a történeteket az
elbeszélés folyamatába. A tudatáram meg-megtörik egy-egy emlékkövön, amelyek mint
támpillérek kiemelkednek az élet-folyóból, maradandóan és szétmorzsolhatatlanul.

Papp Tibor prózája voltaképpen önálló, nem egybefüggő epizódok összekapcsolá-
sából, egymásra vonatkoztatásából áll. És mégis megvan a szilárd alapszövege: a tuda-
talattiban munkáló vágyak és a valóság folyamatos ütköztetése révén Olivér – az Idő-
ben előrehaladván – új, s jövőbeni sorsalakítása szempontjából fontos (mondhatnánk:
„hasznos”), integráns tapasztalatokra tesz szert. Személyiségét végső soron ezek a tapaszt-
alatok érlelik, a kalandok az ő számára az életismeret forrását jelentik (nem pusztá felü-
leti érzéki vágy, hanem ismeretszomj vezérli egyik nőtől a másikig). Biztonságot egyedül
Mme Lulu személye (mint anyapótló) jelent számára, így ő képviseli az állandóságot
hősünk ekkori életében. A szerző élményvilága háttérben – éppúgy, mint *A kisfiú hábo-
rús mozaikja* vagy az *Innen el* alaprétegében – igen kemény valóságmozzanatok rejlenek.
A budapesti csillogó-villogó éjjel-nappalos közért állandó vendégei: a csoszogó, leépült
kis öregek, igazi szegények, egykor tartásos, deklasszáldott úriemberek, lecsúszott eg-
zisztenciák félénken szedegették össze a csikket, hörpintették ki a poharakban, a ká-
vécsészék alján maradt kortynyi italt, csipegették fel a tányéron feledett ételdarabkákat,
s a fal mellé húzódva majszolgatták, amit találtak. Reménytelen kiszolgáltatottságuk
emlékképei éppúgy megmaradtak az író emlékezetében, mint a közvetlen családi kör-
nyezetében történt méltánytalanságok. Debreceni tanár-nagybátyja, Rápolti Sándor, el-
vesztette igazgatói állását, otthonába egy detektív fészkelte be magát, aki éveken át meg-
figyelte, mindenben korlátozta a családot; a környezetében élő felnőttek csak suttogva
mertek egymás közt beszélni. Vagy a hortobágyi kitelepítettek iszonyatos nyomorúsága,
amit szinte véletlenül ismert meg egy osztálytársa elszólásából, amikor diákmunkára

kivezényelték őket a kócsi állami gazdaságba. A Borsós tanyaközponttól a szó szoros értelmében „rémhírek” keringtek a városban az ötvenes években, de nyíltan beszélni senki nem mert róla, hiszen akit rajtakaptak, arra is internálótábor, börtön várt! Vagy a Szalajka-völgyi „sárga lány”, Vaksi, aki a külvilágtól szögesdróttal elzárt hadiüzemben dolgozott, s ólomszennyezéstől elszíneződött bőrét – mint megannyi sorstársa – örök bélyegként viselte; de munkájukról ők sem tehettek említést senkinek (mert esetleg még borzalmasabb helyre – munkaszolgálatra – hurcolták volna őket). „Fortélyos félelem” tartotta érzelmi kalodában az embereket, se szólni, se cselekedni nem mertek, hiszen senki soha nem tudta, ki és mikor fogja besúgni s miért; milyen rágalommal lehetetleníti el a világban való helyzetét.

Olivért gyakran gyötrik álmában a mélytudatba alányomott szorongásos emlékek. A regény záróképe egy hajnali, ébredés előtti állapot, amikor gondolatai múlt s jelen között cikáznak, s ő még „nem akar kibújni az alvás félhomályának vastag ködéből”. Félálmban otthon jár képzelete, gimnazista kori nádszálvékony, selyemszőke Katicájánál, aki a Hortobágyon, a Fehér-tanyán, szintén diákmunkában, pulykákkal vesződik; majd egy teherautó robaja kitepi álmából, s ő hirtelen feleszmél: liege-i otthonában, biztonságban van, s – vasárnap lévén – nem kell az egyetemre sietnie. Értzi: az otthonhoz kötődő szálak (még) igen erősek, talán nem is fognak elszakadni soha, hiszen „az emberi agy nem akarja elfogadni, hogy ami megtörtént, az nincs”. Valami mindig marad belőle. „Ez a valami itt van vele, itt van a fejében, ez az, ami összeköti jelenét a múlttal”. Hirtelen megcsapja lelkét a valóság hidege; „ugyanolyan bizonytalanság lett úrrá rajta, mint gyerekkorában, amikor rájött, hogy a petúnia nem olyan kék a kertben, mint amilyennek a szobájában elképzelte”. A „kék virág”, akárcsak a „kék madár”, csupán a mesében létezik. A valóság mindig fakóbb, mint amilyennek a képzelet – álmodozásaiban – kiszínezi. Olivért (s talán magát a szerzőt is) e felismerés érlelte férfivá: mint liege-i diák, megtanult végre számot vetni élethelyzetével, s már tudta: az életben a saját két lábán kell megállnia. A múlt s jelen így csúszott át a jövőbe: elkezdődött hősünk felnőtt élete. Az idegen környezetben azonban erőt s biztonságot továbbra is az otthonról magával hozott élmények, emlékek jelentettek a számára – egyfajta fogódzót az élet új s újabb viharainak elviseléséhez. Így edződött meg lassan-fokozatosan, s vált éretté a kemény és küzdelmekkel teli élet terheinek hordozására.

Hogy mindvégig szilárdan állt a lábán, s ki tudott tartani elvei mellett, létrehozva az újabb magyar irodalom egyik legjelentősebb életművét – azt feleségének, Gombos Zsuzsának (Gombos Gyula lányának, akivel sorsát az emigrációban kötötte össze) is köszönheti: méltó szellemi-női társra talált benne, aki jóban-rosszban, sikereiben-kudarcaiban hűségesen állt mellette. „Kétlaki” életük (Párizs-Budapest vonzáskörében), reméljük, még sokáig tart.

III. fejezet

*A párizsi Magyar Műhely vonzáskörében kibontakozó
hazai új-avantgárd költészet változatai*

1. Médiumok váltogatása – Petöcz András experimentális költészete, kapcsolata a Magyar Műhellyel

A 70-es évek végére felnőtt hazai kísérletező nemzedék (többségük már az 50-es évek szülötte) az *aczélos* kultúrpolitikai viszonyok között itthon egyáltalán nem jutott legális fórumhoz. Az előtte járó avantgárd generáció – undergroundba szorítva, kitiltva az irodalmi nyilvánosságból – nem nyújthatott segédkezet neki; a pártállami megbízottak kezén levő folyóirat-struktúra pedig, ha akarta, se tudta integrálni az új – veszélyesnek minősített – jelenségeket. A Magyar Írószövetségen belül a 70-es évek derekán szerveződött FIJAK (Fiatal Írók József Attila Köre) ekkorra már szekértáborokra kezdett bomlani; egy részüket kifejezetten a politika vonzotta magához. Más részük viszont – az avantgárd vonzaskörében – egyre intenzívebben kereste a kapcsolatot a párizsi Magyar Műhellyel. A határon túli (elsősorban a romániai) magyar irodalom képviselői ugyancsak a M.M. irányában tájékozódtak. A kolozsvári *Echinox* köre intenzív szemiotikai kísérleteivel a *szövegirodalom* felől akarta felfrissíteni a költészetet. Többen közülük szintén a Magyar Műhely irányában tájékozódtak (Minderről bővebben lásd: I. fejezet).

A 70-es évek végére tehát jelentősen megerősödött a Magyar Műhely közép-európai bázisa, s ez elősegítette, hogy bizonyos értelemben fellazuljon a határ a közép-európai és a nyugati kultúra között. A 70-es évek végén debütáló nemzedék zöme már a M.M. védőernyője alá húzódott, s többségük hosszú éveken át (vagy akár mindmáig) a törzsgárda tagja lett. Elsősorban a publikálási lehetőség, a kreatív alkotói formák, az átjárható műfajok, a szövegirodalom áttételesebb nyelvi struktúrái vonzották oda őket, és természetesen a nyugati kortárs irodalommal való lépéstartás igénye. Így a 70-es évek végi M.M.-számok már jórészt a vasfüggöny mögötti magyar fiatalok népes táborának szövegeivel telítődtek, s világosan kirajzolódott az a vonulat, amely a 60/70-es évek *akcionista* experimentalizmusától a 80-as évek *szemiotikai* művészetéhez vezetett.

A Magyar Műhely szerkesztősege képviselőjében Bujdosó Alpár és Nagy Pál 1980. január 4-én mutatkoz/hat/tak be első ízben nyilvánosan a hazai közönség előtt a Fiatal Művészek Klubjában. Ezen az esten be is jelentik új, politikamentes programjukat: „*Nyitás a vizuális költészet felé*.” E programjuk a hazai fiatal generációban rögtön visszhangra talált; hiszen e nemzedék már nem akart megfulladni az itthoni légüres térben; kompromisszumot sem akart kötni a hatalom birtokosaival. Megkísérelte hát a tiltás ellenére is megtalálni azokat a külföldi csatornákat (jugoszláviai *Új Symposium*, párizsi *M.M.*), amelyek teret nyitnak előtte.

Petőcz András (sz. 1959.) már ebben a közegben eszmélt; s az előtte járók példáján okulva érettségi (plusz 1 évi kötelező katonáskodás) után – mint magános turista – 1980 nyarán felkereste Párizsban Papp Tibort, s megmutatta neki néhány vizuális alkotását. Ettől kezdve – a „rokonra találás” örömeivel – szorosra fűzi kapcsolatát a Magyar Műhellyel, s egy évtizeden át annak vonzáskörében marad. Később így idézi fel önmaga és nemzedéke ekkori életérzését: „A mi nemzedékünk tudatában egyszerre volt jelen a Nyugat nagyszerűsége, Ady és József Attila súlya, s emellett a kassági avantgárd lázadás és a 70-es években megismert beat költészet, Ginsberg, Corso, Kerouac jelentősége és a beat, a pop mint életforma, a Woodstock-szimbolizálta lázadás, amiről persze alig tudhattunk valamit”. A művészi lázadás a hazai kultúrpolitikai viszonyok között – érthetően – a legnagyobb bűnnek számított. Így az – „miután a nyílt beszéd és a nyílt akció végképp lehetetlenné vált” – rejtettebb síkra transzponálódott: a ’képes beszéd’, azaz a vizuális és a konkrét költészet köntösét öltötte magára. „Az adminisztratív úton lefajtott, felszín alatti lázadásból elementáris erővel tört elő az avantgárd irodalom Magyarországon. /.../ A 80-as évek avantgárdja szerves belső fejlődés eredménye – ugyanakkor a Magyar Műhely támogatása nélkül nem bontakozhatott volna ki. A Magyar Műhelyben megjelenni minden magát progresszívnek tekintő szerző számára megtiszteltetés volt”. Petőcz utólag úgy értékeli e korszakot: itt és ekkor „egy irodalmi rendszerváltató folyamat” kezdődött el már akkor, amikor még politikai rendszer-változtatásról álmodni sem lehetett, nemhogy beszélni róla (P. A.: *Szubjektív jegyzet a 80-as évek magyar irodalmáról, költészetéről*, in: *Idegenként, Európában*, 1997; 96/97. p.; valamint: *Kidáltás és jel – Pályakép a 80-as évekből*; M.M. 151. sz. 2009/2).

Ez a nemzedék – a korábbiakkal ellentétben – már nem hitt az un. létező szocializmus megreformálhatóságában, a „demokratikus szocializmus” eszméjében; annál inkább meg volt győződve a pártállami struktúra mielőbbi lebontásának szükségességéről. „Az 1980-as év jelentős változásokat hozott, amelyek óhatatlanul befolyásolták szemléletünket – folytatja Petőcz az emlékezést (in: *Szubjektív jegyzet...*i.m. 97–103. p.). – Elsősorban a politikai nyitás lehetőségére gondolok, arra, hogy a lengyelországi események igen nagy hatással voltak a diákokra. Ebben az évben nyílt meg a szamizdat-butik Rajk László belvárosi lakásán; eljött a Bölcsészkarra Ginsberg, hogy a beatról, a szabad versről, a szabad vers lélegzetéről beszéljen nekünk, és ekkor már zajlott a József Attila Kör körüli hercehurca; a JAK-füzetek megjelentetésének gondolata is felmerült. Nagyon is eseménydús volt tehát a 80-as évek legeleje a mi számunkra, számos politikai jellegű dologba is belekeveredtünk” (pl. „a függetlenek békemozgalma”, a nem veszélytelen márc. 15-i felvonulások stb.).– Ezekre verseiben is utal: „a múltkor szükséges volt a vízágyúk bevetése / könnygázbombák szálltak a levegőben és / mi csak mosolyogva vártuk hogy kit ér a HALÁL / vártuk a sortüzet /.../ és nem tudtuk, merre megyünk /

csak vonultunk és énekeltünk egyre és mosolyogtunk / és szinte láttuk ahogy megáll az idő” / „*Mi fontosabb az ÉLET vagy a HALÁL*” ?. (A *HALÁL különös ciklusai*).

Petőcz 1980 őszén, I. éves egyetemistaként rábukkant az egykori bölcsészkar folyóirat, a *Jelenlét* régi számaira – amint erről az I. fejezetben már szó esett – s 1981 tavaszán toborozni kezdte az új szerzőgárdát, majd az ősz folyamán – Csűrös Miklós tanár közreműködésével – újraindította a lapot, nemzedéki fórumnak szánva (munkatársak: Császár László, Kukorelly Endre, Sziládi Zoltán). „Olyan avantgárd, modern törekvéseknek akartunk teret adni, amelyeknek hazai hiánya akkor már kifejezetten bántó volt – emlékezik az indulásra. – Természetes volt számomra, hogy a Magyar Műhellyel keressem meg a kapcsolatot, mert ezt a fórumot éreztem egy megváltozott légkörben az egyetlen igazán progresszív fórumnak” (*Örökös Magyar Műhely-nosztalgia* 2; 2012. május – a Magyar Műhely 50.évfordulóján elhangzott előadása, in: M.M. 161. sz.). L. Simon Lászlónak adott interjújában („*Az avantgárd maga a másság, a különbözőség...*” – *Életünk*, 1995/8–9. sz.) így idézi fel e korszak légkörét: „Azok az alkotók, akik az irodalmat, a művészetet *másképpen* akarták megfogalmazni, *másképpen* akartak irodalmat és művészetet csinálni, valójában arra hívták fel a figyelmet, hogy *másképp* is lehet gondolkodni. A pártállam idején nem engedték a különböző irányzatok kibontakozását, hanem megpróbálták a felszínen egyfajta népfrontos szemléletet fenntartani” – esetleg megtúrták azoknak az „önálló személyiségeknek a létét”, akik már kivívták a maguk helyét. „Az underground avantgárd művészetet pedig teljesen elfojtották” – mert jól tudták: „az avantgárd maga a másság, a különbözőség; az ösztönös és tudatos különbözőség a hagyománytól, és az új iránti érzékenységgel való azonosulás”.

A *Jelenlét* 1. számának (a folytonosságot tekintve ez volt a 8.) hátsó borítóján Petőcz *Könyörgés* című vizuális munkája látható: egy felülről lefelé irányuló óriási fekete nyíl, amely mintha ledöfné az előtte térdeplő emberparányt – aki figurálisan meg sem jelenik, csupán a betűk tipográfiai elhelyezése imitálja a térdeplő mozdulatot. A „fekete hatalom” így sújtja agyon korunk kisemberét. Az avantgárd kontinuitásra és Kassák lapalapítási elszántságára rárimelve Petőcz itt teszi közzé A TETT hajdani 12 pontos akcióprogramját (1916/10. sz.). Ugyanitt közli természetesen a lapindítást segítő Király István professzorral készített interjúját is, amelyben a neves irodalompolitikus megfogalmazza a fiatal irodalommal szembeni kifogásait (anti-líra, közhelyszerűség, nyelvi profánság, blaszfémia stb.).

Ennek ellenére a szerkesztő a szépirodalmi anyagot az ellenköltészet köréből válogatja (Márton László, Nagy Gábor, Uhrmann István kísérleti írásai, Kiss Emőke, Kukorelly István, Nagy Attila Kristóf, Péter László, Sajó László fragmentált és profán szövegei stb.). Petőcz vizuálisan tagolt és a nyelvi sémákat megbontó munkáival – kihasználva a struktúrák felbontásából adódó többértelműséget – az ifjúság rossz közérzetére utal

(nincs cselekvési tér a számukra, így az önfulladás vagy a lázadás között kell választaniuk): „erre a füzetre könyök . ölök / és gyilkolok és hordozom a véres / seb . helyet keresek a világ /alatt önmagamnak és má . soknak / is látom a létezés lehetősé- / geit /.../ jegy . ezd meg a néhány seb . helyet és térj vissza. Füzetedre / ahol most is könyök . és / ölsz” (*Füzet*). A céltalan tengődésre kárhoztatottság, törekvéseik visszametszése teszi agresszívvá őket: „Egymáson ülünk hülyülünk ordítunk / és ha kell ölünk a buszon kölcsönösen / átadjuk szavunk és jajsavunk halálunk- / ra gondolunk / lassan bizony elporladunk / sajnálkozunk és a másik képébe lihe- / günk kéjesen érzélgösködünk rö- högünk” (*Egymáson*).

A szám végén pedig ironikus hangú nyílt levélben fejti ki véleményét a hazai irodalmi életről (*Bocsánat*). Szarkasztikus szavait elsősorban az irodalmi intézményeket, szellemi posztokat uraló /párt/korifeusokhoz intézi: „Ti tudjátok a legjobban: legszebb víz az állóvíz. /.../ Nem baj, ha nincs polgárpukkasztó költészet, nincs neo-dada, nincs vizuális költészet, nincs neo, nincs poszt, nincs ultra. Csak ti vagytok. /.../ Nem baj. A levegő már elég dohos. Mondjuk ki végre: bűdös. Nem baj. Legfeljebb megfulladunk”.

A Magyar Műhelyhez való kapcsolódásuk bizonyoságaképp a 2. /9./ számban Bujdosó Alpárral készít interjút a *vizuális* költészetről; amelyben Bujdosó kifejti, hogy a magyar irodalmi ízlés- és formarendszer az utóbbi évtizedekben megbicsaklott; ugyanis a politikum közvetlen kiszolgáltatását próbálták az írókra rákényszeríteni – félreállítva mindazokat, akik nem vetették alá magukat sem az ideológiai elvárásoknak, sem a közízlésnek. Ők azonban járták a maguk „kísérletező” útját (minderről bővebben lásd: I. fejezet).

Természetesnek tűnik, hogy e generáció szemléletében Kassák volt az a sokoldalú és európai látókörű alkotó, aki valamiképp meghatározta az egész XX. század modern magyar művészetének arculatát – bár a pártállami kultúrpolitika minden eszközzel megpróbálta a hatását eljelentékteleníteni. Ennek ellenére – vagy épp ezért – „az ő keménysége, örökös szembenállása és dinamikus művészetszemlélete /.../ példa és elérendő cél lett számunkra” – emlékezik Petőcz indulásuk éveire. „A 70/80-as évek fordulójának művészeti változásaiban Kassák neve kapja a főszerepet, mint az egyetlen olyan alkotóé, aki képes volt egész életében megőrizni valódi szuverenitását, tisztaságát, kívülállását, lázadó attitűdjét. /.../ Az akkori fiatal írók a szabadság lélegzetét fedezték fel az avantgárd szabad versben, a lázadás lehetőségét ismerték fel a kassáki tipográfiai költészet újraélesztésében, a világosabb gondolkodás perspektíváját látták Kassák következetességében és konstruktivista festészetében” (Petőcz A.: *Tisztelet Kassák Lajosnak*; in: *Idegenként Európában*, 1997; 207. p.). Nem véletlen tehát, hogy az ifjabb pályatársak Kassák hajdani aktivista lendületét a magukénak érzik, s szinte hallják, amint egy síron túli hang biztatja őket: „törjétek szét a szavakat és csináljatok új költészetet! / képverseket! /.../ fónikus költészetet! /.../ tűzzetek a házfalakra plakátverseket! / tegyetek a házfalak-

ra neonreklám-poémákat! / Az új technika megújít téged is, poétika!” stb. (Petőcz A.: *Kassák Lajos levele, Bp. 1981*).

Petőcz András turistaként részt vesz a Bécs melletti Hadersdorfban 1981 nyarán rendezett Műhely-találkozón, ahol bemutatja vizuális alkotásait, kollázsait, geometrikus kompozícióit; felolvas verseiből. *Ars poetica*ja is Kassák konstruktivista korszakát idézi: egy lefelé fordított háromszög alakú *betűpiramis*ba írja a szöveget, amelyben elmosódnak a szó- és szótag-határok; természetesen elmarad a központosítás is. „Nálam építkeznek a szavak / a betűből lesz minden habarcs / meg én magam vagyok a fehér lap is”. Voltaképpen önmagát építi bele a betűpiramisba (azaz a „holtak házába”), sebzetten és tehetetlenségre kárhoztatva. Mint Kőműves Kelemenné vére Déva várát, az ő áldozata a Költészet Várát tartja meg – reméli. Amit nem mondhat el nyíltan, azt szuggesztív vizuális formáival teszi érzékelhetővé.

A Magyar Műhely alkotóit ez idő tájt a *strukturális szövegelmélet* foglalkoztatja intenzíven, s éles vitákat folytatnak a szemiotikai művészet problémáiról. E viták aztán erősen hatnak Petőcz *poétikai szemléletének* alakulására is (a vitákról lásd bővebben: I. fejezet). Művészetszemléletét pedig Erdély Miklós formálta, akinek experimentális körébe (*Indigo* csoport) rendszeresen eljárt már diákkorában. Erdély Miklós felfogásában a költészet kemény, olykor kegyetlen *önszembenezés*. Mint „bányába”, a költő alászáll a psziché legmélyebb régióiba, hogy felszínre hozza a tudatalattiban lappangó, elfojtott érzés- és tudattartalmakat. „A művész: kutató” – vallja Rimbaud-val és Apollinaire-rel egybehangzóan. Komplex jeleiből (amorfi geometriai alakzatok, vizuális piktogrammok, számjelek stb.) összeszőtt, tipográfiailag rendezett, versbenyomást keltő szövegeiből a való világ meghökkentően ironikus, olykor blaszfém képe bontakozik ki.

Petőcz nagyra becsülte Erdély Miklóst, és személyesen is sokat tanult tőle. „Mind-annyi-an Erdély-tanítványok voltunk – írja. – Erdély magatartása, művészi alapállása, /.../ a személyiségéből sugárzó örökös kívülrállás és autonómia mindannyiunk számára kiemelten fontos volt” (*Jegyzet Erdély Miklósról*; in: *A jelben létezés méltósága*, 1990; 112–119. p.) A Fialat Művészek Klubjában a 70-es évek végén rendszeresen tartott akcióprogramjai, konceptuális performanszai, amelyek a zen-buddhizmus transzcendentális meditációs gyakorlatára épültek, sok ifjú experimentális alkotót vontak köré. A művészt – aki *ego*ját mintegy átengedi a természetfölötti erőknek – Erdély egyértelműen *médium*nak tartotta, aki olyan szellemi forrásokból táplálkozik, amelyek a hétköznapi megköthetőségek világából átemelik őt egy magasabb valóságba, megtisztítva empirikus énjét a földi érdekek, érték- és mértékrendszerek „salakjától”. Petőcz az ő közvetítésével ismeri meg Tamkó Sirató költészetét, *Dimenzionista Kiáltványát*, amely majd a későbbiekben nagyban hozzájárul a saját-út megtalálásához. De egyelőre még a Kassák-hatás az erősebb, és ars poétikáját a M.M. szemiotikai művészfelfogása jegyében alakítja.

Már 1981-ben benyújtja a Móra Kiadóhoz első kötetét (*Betűpiramis*), amely azonban csak 1984-ben jelenik meg, szinte egyidejűleg második kötetével (*Önéletrajzi kísérletek*, Szépirodalmi Kiadó, 1984). Versei eközben azonban folyamatosan napvilágot látnak a *Jelenlét*ben s más folyóiratokban, antológiákban.

Az 1982 nyarán Marly de Roi-ban rendezett konferencián Petőcz már meghívott vendégként szerepel, Beke Lászlóval, Erdély Miklóssal, Pomogáts Bélával együtt. Valóban fellélegzik, amint érzékeli „a szabadság és összetartozás” felemelő érzését odakint. „Lenyűgöző volt látni *igazi* irodalmi szerkesztőt a sok hazai szerkesztőségi hivatalnok után, érezni, hogy egy lapnak *arculata* van, miközben itthon csak stílustalan, arc nélküli folyóiratok jelenhettek meg, ha voltak is kivételek, azok is csak pártengedéllyel működhettek”. Az örökös itthon-maradás szorongató érzését, a bezártság tudatát a kintlét legalább egy időre feloldotta. „Összeszorított foggal bár, de mindig hazajöttem. Csak azok a levegővételek! Csak azok megmaradjanak! Ezt akartam” (*Utazások Európában*; in: *Idegenként...* 5/6. p.).

A *Jelenlét* 1982. decemberi (11–12.) számában Petőcz közlésezi *Az idő papagájosan...* című Kassák-parafrazisát, amelynek ironikus hangvétele, vizuálisan is tagolt szerkezete, szöveg-utalásai egyértelműen Kassák 1920-as poémáját, *A ló meghal...*-t idézik. Költőnk mintegy egybemontírozza a Mester és a saját maga képeit: a két idősíkot egymásra vetítve, tapasztalatszerző körútját a hajdani kassáki gyalogút magasságába emeli. A Kassáktól átvett szövegrészek vendégszövegként épülnek be a poémába. Túl a szubjektív élménykörön, a két utazás mintegy társadalomtörténeti tablóvá szélesül. A költemény aztán az *Önéletrajzi kísérletek* egyik legfontosabb darabja lesz.

E kompozíciót akár a hazai új-avantgárd zászlóbontásának is tekinthetjük: „Tarisznyánk vállunkra feszül / az Idő fölöttünk röpül / mi vagyunk az Idő / ... / mi a pillanat előtti csend / vagyunk”. A szöveget tipográfiai jelek dúsítják, jórészt figyelemkeltő jelleggel (az emberre lesújtó tömör fekete nyíl, ide-oda irányuló nyilak, egy kérdő- és felkiáltó jelekből álló akasztófaszerű alakzat s egy fekete alapozású szöveg-konstrukció, melyen a Kassák képverseiből ismert motívumok láthatók). Az idő itt is madár-szerepbe kerül („papagájosan kiterjesztett szárnyai mint a légcavarok”); de nem kirepül a nagyvilágba – ellenkezőleg: „belénk temetkezik az idő”. S mintha eleve ironikusan kezelné a szerző az időutazást: „és persze csupán költői póz ez az egész előreszaladás / a kiskassák felé”.

„Az idő papagájosan akkor...” indítás visszacsatol a hajdani, „széttárt szárnyakkal” repülő s vidáman „nyerítő” Időhöz, amikor Kasi 1909-es európai gyalogútjára indult. A jelenkor költője (s nemzedéke) azonban „lehajtott fejjel” lép át az Idő-kapun: előtte nem nyílnak széles perspektívák. A bő félévszázad, ami a Kassák-vers keletkezése óta eltelt, sok illúziót s reményt vett el (nemcsak a költőktől – általában az emberiségtől): „60 esztendő az idő. / A visszavonult idő. / A lehajtott fegyencfejek szava”. A két idősík

között ide-oda vibráló szerzői nézőpont nyilvánvalóvá teszi a két párizsi „utazás” közötti felmérhetetlen különbséget: *akkor* Kasi és Szittyá csodaváró reményekkel indult útnak; a *ma* költője és barátja („Pista vagyok a felolvasóestre sietek”) viszont sápadt-szürke arccal, reménytelenül. Kasi útját messziről, lélekben kísérte az otthon hagyott Jolán, mindenről tájékoztatta őt leveleiben; itt viszont Jolán egy profán útítárs, aki valamiképp mégis „röpteti” őket („Jolán karjai a légcsavarak / Jolán a központi kategória”). De ők, a „kelet-európaiak”, mindennek ellenére valahol nagyon nagy mélységbe süppedten kullognak Európa terein. Kasi a század elején tudatosan készült a „világmegváltó” költő-szerepre („tudtam csak föl kellene hasítani a szügyemet és tiszta / arany csurogna ki a szívemből”); a századvég költőjének viszont már csak a felismerés maradt: a világot „megváltani” lehetetlen; az eltelt 70 év óriási zuhanás a szabadság birodalmából a rabság mélységébe. Emberevők, gyilkosok közt élünk; „a gyilkos a legfontosabb időtényező /.../ hatalomra tör / felemeli a fejszét és lesújt”. Ezért a *ma* költője (a 80-as évek legelején!) úgy érzi: „nem létezik kiút a kiúttalanságból”: „A gyilkos sajátos társadalmi tényező”. Pedig már megérett az idő a változtatásra: „Zsákutcába jutott a gyilkos. /.../ A gyilkos menekül”. De nálunk minden kisszerűbb, mint Európában: „Mi vagyunk a kelet-európaiak / ne felejtjük hogy ez a föltornyosult idő / A föltornyosult idő a lélegzetvételt megelőző másodperc szava. / Ám ez eltarthat ezer évig”. Lassan azért mi is feleszmélünk: „a nagy utazás európai vonatablak” – innen már lehet látni valamit a vasfüggönyön túli világból is. „Ez már előreszaladás / Előreszaladás az új Igék felé. / De addig. / Addig. / Addig valamiképp továbblépünk / ismeretlen égtájak között. /.../ Egész Közép-Európa kinyílt, megindult Európa felé /.../ A nagy utazás kinyílt szem /.../ és kiteljesedett gondolat”.

Kasi annakidején gyalog rőtta az utat Párizs, a művészet, a szerelem, a szellemi tágasság városa felé – a jelenkor ifjú utazói csak képzetben tágitják ki a Teret és az Időt. Szinte egységesítik az egész tágas Európát, beleértve keleti részeit is: „Prága. Varsó. Leningrád. Moszkva. Bukarest. Szófia. Belgrád. Bécs. Zürich. Berlin. Koppenhága. Amszterdam. Brüsszel. London. Párizs. Madrid. Róma. Budapest. És megint csak Budapest” – innen indulnak, s ide is térnek vissza, mint Kasi annakidején, immár *Kassák Lajos*ként. A „zsák-utcák között” el-eltévedve is tartják az úticélt. Tudatukban egymásra vetítve a két várost; tapasztalatokkal megrakodva, de lelkük mélyén mégis ottmaradva hazatérnek. „Tény, hogy ismét Párizsban vagyunk. / Legalábbis Budapesten. /.../ Csupán a lélegzet létezik. / És a csend. Az élvezetek utáni fájdalom. /.../ De azért mindenképpen Petőcz András maradok. / A szimultanista költő. / Fejünk felett ezerféle dolog repül. / Mi meg csak ijedten kussolunk”.

Petőcz csakhamar generációja egyik legjelentősebb szervezőjeként s költői reprezentánsaként válik ismertté, s a Magyar Műhely hazai eszéinek koordinációjában is szere-

pet vállal, fontosnak tartva, hogy az európai horizontot megismerjék nemzedéktársai (akik bizonyos értelemben támaszt, hivatkozási alapot találtak a Műhely körében saját kísérleti költészetük kibontakoztatásához).

A *Jelenlét* kritikai hangja az idők folyamán még inkább felerősödik, irodalmi anyaga is mindinkább az alternativitás irányában tolódik el. A 3. /10./ és a 4–5. /11–12./ szám fiatal költőket-prózaírókat mutat be; emellett Pálffy Ágnes Háy Ágnessel készült interjúja (*Aszfalköltészet*), valamint Sükösd Miklós írása a lengyelországi eseményekről kelt nagy visszhangot. Rainer M. János fontos 3 részes tanulmánya (*Kulturális és ideológiai viták – az Irodalmi Újság, 1953–56*) jelzi, hogy e nemzedék komolyan veszi saját jövőbeni szerepét az irodalmi (és netán társadalmi) rendszerváltásban. Az utolsó (6., azaz 13.) költészeti számban jelennek meg Eörsi István *Ginsberg*-átültetései, s több fontos versfordítás a fiatalok tollából; valamint Rónai Krisztina, Szabó János, Szurcsik József fotói, grafikái stb.

A társadalmi élet porondján is egyre nagyobb mértékben aktivizálódott a *Jelenlét* köre. „1980 már nagy változásokat hozott, és ezek a változások óhatatlanul kihatottak szemléletünkre” – idézi fel Petőcz ezt a lázas tevékenységgel teli időszakot. – „Szolidaritás-jelvényekkel máskáltunk az utcán, Lengyelországba utaztunk élményeket gyűjteni”. Részt vettek a „repülő egyetem” (ismert ellenzéki oktatási forma) szemináriumain, a Galamb utcai szamizdat-butikba jártak, kapcsolatban voltak a határon túli „szamizdatos” körökkel, a környezetvédőkkel, a hazai népi ellenzéki csoportokkal stb. Néhányan az egyetemisták közül plakátokat ragasztottak, a lengyelek támogatására felszólító, írógépen készült lelkesítő röpcédulákat terjesztettek – hirdetőoszlopokon, villamosmegállókban, telefonfülkékben stb. Tevékenységüket ügynökök sora figyelte, de mint azt az *Óbudai* és a *Hajnali* fedőnéven folyó nyomozás mutatja: a tetteseket nem sikerült „lefölélni” (v.ö: Szőnyei Tamás idézett könyvének II. kötete, 900–925. p.; de egészen szubjektív beszámolók is vannak minderről, pl. Györe Balázs: *Barátaim, akik besúgóim is voltak*, 2012).

Petőcz ekkori versei a félelem légkörében fogantak (*Tárgyak, fegyverek között; Aztán már semmi; A tömeg önfeledt pillanata* I–III. stb.). Ugyanakkor a félelmen mintegy átsüt a várakozás: „Valószínűtlen ez a csönd. / Valószínűtlen lesz a vihar” (*Valószínűtlen*). Mint egykor Batsányi Párizsra, ők „vigyázó tekintetüket” most Varsóra vetik: „Vadul robog a vonat velünk. / Az Úr igazolványt mutat. / Igazolványt mutatok. / Magam vagyok”. „Magam” – de mégse „egyedül”. Az ismeretlen Úr kettős értelemben jelenik itt meg: mint ellenőrző „közeg”; de mint transzcendens védelmező is. „Háttal állok a határnak robogok. / Varsó felé néz a szemem. / Egyszer még biztosan találkozunk, mondja ő. / S megfogja a kezem” (*Találkozás a vonaton*). *Pannóniai üvöltés* című vizuális kompozíciójának (*Jelenlét*, 4/5. sz.) mottója pedig Ginsberg *Üvöltésének* kezdősora: „Láttam

nemzedékem legjobb elméit az örület soraiban” – a pénzre vonatkozó obszcén viccel szembeállítva. A képen egy elnagyolt arc látható, a szemek helyén mintha 2 szarvasbogár lenne, a száj helyén kézigránát vagy bombázó gép kicsinyített mása; az arcon a szonett-forma kipontozott sorai, alatta fordítottan szedett blaszfém szöveg. Lehet úgy értelmezni: nálunk, Pannóniában, a beat nemzedék heroikus lázadása a pénz és a szex uralmának torz vágyába torkollt. Itt az „üvöltés” a maffiák hatalmát készítette elő...

„Ösztönösen éreztük, hogy a politikai egysíkúság elleni harc megfelelője a művészetben és a költészetben a sokszínűség, a másság megjelenítése” – emlékezik Petőcz. Ekkor már nem lehetett a lázadás palackból kiszabadult szellemét visszafogni. Az idősebb Erdély Miklós (sz. 1928.) s a fiatalabb Tandori Dezső (sz. 1938.) és Tolnai Ottó (sz. 1940.) mint példakép állt az 50-es években született generáció előtt: Endrődi Szabó Ernő, Garaczi László, Gáspár Katalin, Géczi János, Fenyvesi Ottó, Kis Zoltán, Kukorelly Endre, Székely Ákos, Sziveri János, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Szőcs Géza, Péntek Imre, Turczy István, Zalán Tibor stb. mind-mind az alternativizmus irányában keresték a kiutat az esztétikai / társadalmi „patt-helyzetből”. Így az ő nyomdokakon induló, s a Magyar Műhellyel szoros kapcsolatot kialakító *Jelenlét* köre – magától értetődően – az experimentális költészet hazai felvirágzásának legfontosabb katalizátora lett (Petőcz: *Szubjektív jegyzetek...* in: *Idegenként...* 95–103. p.). A lap élő folyóirat-számai (*Jelenlét-revü*) az Egyetemi Színpadon nagyszámú közönséget vonzanak köré (A *Jelenlét* tevékenységéről, szerepéről a szellemi életben bővebben lásd az I. fejezetet).

A *Jelenlét* körül folyó éles viták bizonyos értelemben megmérgezték az energikus és reményteljes indulást. Az ELTE Közművelődési Titkárságának támogatásával a Jogi és a Bölcsészkar alkotói kiadtak egy antológiát (*Állóháború*, 1983; szerk.: Tótszegi Tibor, Petőcz András), amelyben mintegy szembeállították egymással a „jelenléteseket” a „hagyományosan” írókkal. Részint a viták következtében, de még inkább a rengeteg szervező munkába belefáradva, Petőcz 1983-ban kiválik a szerkesztőségből; helyét elvileg Császár László veszi át, aki azonban csakhamar Hollandiában landol. Így a lap szépen-csendben meg is szűnik.

Érthető tehát, hogy a *küldetéses* avantgárdtól búcsút véve, figyelme egyre inkább a *jel*-típusú, sokkal áttételesebb és kevésbé érthető művek felé fordul: ha nincs egyértelmű üzenet, nincs mibe belekötniük a szerveknek. A *Jelenlét-revü* előadásai egy ideig még tovább élnek, s a MÉDIUM ART-füzetek is rendszeresen megjelennek (engedély nélkül, természetesen). Az irodalompolitika korifeusai szemében viszont egyre gyanúsabbá, sőt veszélyesebbé válik az avantgárd minden formája. Sőt, hovatovább már maga a „fiatal költészet” egésze is, hiszen a rebellis ifjak nem hajlandók a sablon-irodalom igájába betörni.

A FIJAK körüli folyamatos viták s az Írószövetség vezetőségével folytatott megbeszélések eredménytelensége következtében az 1981. márciusi PB-határozat felfüggesztette

egy időre a fiatal írók szervezeti működését. 1982-ben azonban mégis engedélyezik – JAK néven, a „fiatal írók” lekicsinyelő minősítés elhagyásával – újraszerveződésüket, sőt régóta tervezett kiadványaik megjelenését is (JAK-füzetek, Magvető K.). Petőcz is belép az újjáalakult JAK-ba; s 1982-ben napvilágot lát *Vers/s/ziók* címen képvers-kötetük (szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor). Az antológia körképet rajzol a magyar experimentális költészetről – amire az alcím is utal (*Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*). A szerkesztők elsősorban a vizuális költészet sokféle lehetőségét kívánják érzékelteni, de teret adnak az akusztikus, sőt a konkrét konceptuális műveknek is. Hangsúlyozzák: a szerzők játszanak a szavakkal, a formákkal, szétszedve, majd új alakzatba összerakva a vers alkotórészeit, hiszen komolyan veszik a kísérletezés szabadságát (az antológiáról, valamint fogadtatásáról lásd ugyancsak az I. fejezetet).

1983-ban alakul meg a Magyar Műhely *Kassák Lajos Köre*, amelynek szervezésében Petőcz Andrásnak is fontos szerepe volt. Az experimentális költészet hívei ekkor már szinte mindannyian (mintegy 50 fő!) a Magyar Műhely köré gyülekeznek, s érezve a feléjük irányuló bizalmat, egyre több vizuális munkát juttatnak el a szerkesztőkhöz.

S mintha itthon is oldódni kezdene valamelyest a légkör. A 80-as évek derekától a JAK-füzetek sorozatban sorra megjelennek a hazai experimentális költészet kiemelkedő képviselőinek éveken át visszatartott művei. Petőcz *Betűpiramisa* és az *Önéletrajzi kísérletek* (1984) után 1986-ban teljes tyroclonista ciklusa is helyet kap a *Kováts! Jelenlét-revü* JAK-antológiában; itt kizárólagosan a nyelv-poétikai kérdésekre irányítja figyelmét (a szó-, a szöveg változásaira, amint a szöveg „írja önmagát”). Egyre inkább tudatosodik benne: a szöveg önmagában vége is autonóm valóság, amely saját törvényei szerint szerveződik (s nem is mindig az író akaratának engedelmeskedve!). A vizuális költészet – látvány és szöveg teljes szimbiózisában – sajátos jelentéstöbbletet hordoz ahhoz képest, amit a kettő külön-külön. Így a vizuális költészetnek kitüntetett szerepe van a magyar poétika-történetben /is/. Az antológiában Garaczi László, Kukorelly Endre posztmodernbe hajló versei, Márton László próza-szövegei mellett Sziládi Zoltán vizuális munkái és Szurcsik József grafikái szerepelnek.

Mindezzel párhuzamosan 1984–86-ban lát napvilágot Endrődi Szabó Ernő: *Lelet*, illetve Zalán Tibor: *Opus No 3, Koga* c. vizuális kötete, valamint a *Lélegzet* antológia, amely az ilyen néven 1979 óta működő irodalmi csoportosulás tagjainak (Andor Csaba, Györe Balázs, Mányoki Endre, Miklóssy Endre, Oravecz Imre, Rácz Péter, Szilágyi Ákos, Tábor Ádám – de a hozzájuk kapcsolódó Csordás Gábor, Csengey Dénes, Petri György, Szkárosi Endre, Tóth Erzsébet, Zalán Tibor) műveit mutatja be. Mottója kifejti az egész nemzedék közérzetét: „Élni annyi, mint lélegezni, a szó pedig megformált lélegzet” (F. Ebner). Petőcz, aki maga is részt vesz olykor a csoport összejövetelein

s érdeklődéssel kíséri munkájukat, rokonszenvvel mutatja be az antológiát, jelezvén, hogy az ő törekvéseiket is a *médium art* körébe sorolja, hiszen „a költő teste (tüdeje) is közvetítő közeg (médium), aminek segítségével a költő 'üzen'. Önmagából üzen a külvilágba”. „Ez az antológia – írja – harmóniát és nyugalmat áraszt magából, a bizonyosság harmóniáját. Az alászállás önmagunkba, a megismerés és a tudomásul vétel előtt ad”. Erdély Miklós *Metán* című munkájából idéz: „A versíráshoz nélkülözhetetlen egy olyan belső mosoly, ami elég huncut és rezignált is egyszerre, de van átható tekintete is”. Aki nyitottá tudja tenni önmagát a külvilág felé, aki képes a meditációra – hangsúlyozza Petőcz – az alkalmassá válik a „közvetítő művészet” (*médium art*) megvalósítására. Miklóssy Endre filozófusra hivatkozik: „A rend, ami bensőnkben létrejött, észrevétlenül kisugárzik”. Az antológia alkotói megtalálták „a beavatottak nyelvét”: „a szavakon túli kommunikáció, a 'belső mosoly' kommunikációja” ez; a beavatottak nyugalma árad belőle, akik tudják: „a mélység újabb mélységet takar, s a legváratlanabb pillanatban a legmegfelelőbb ajtó pattan fel a létezés titkairól” (P. A.: *A költészet átható tekintete* – a *Lélegzet* antológia; in: *A jelben létezés...* 92–94. p.).

Petőczöt tehát egyre mélyebben foglalkoztatja a *médium art* mibenlétének, milyenségének problémája. Erdély Miklós hatására Tamkó Sirató Károly költészetével foglalkozva, döbben rá arra, hogy a *médium art*nak milyen sokféle változata van. Most már Kassáktól, különösen korai aktivizmusától némileg eltávolodva, s tipográfiai vizualitását is meghaladva egyre inkább Tamkó Sirató és a Műhely-triász képköltészeti kísérleteivel foglalkozik; érzékelvén, hogy mindannyian más-más módon élnek a vizuális szuggesztió által teremtett lehetőségekkel, s sajátosan egyedi formarendszert teremtenek. Tamkó Sirató élet-művét alapos elemző tanulmányban méltatja (*Napjaink vizuális költészetének előfutára*, Tamkó S. K. 1988; majd jóval később, a róla készített kismonográfiájában – *Dimenzionista művészet*, 2010 – részletesen foglalkozik alkotásmódjának változásaival); a Műhely-triással pedig interjúkat készít, amelyekben mindegyikük hitelesen vall saját alkotómódszere jellegzetességeiről (az írásokat *A jelben létezés méltósága* c. kötetében teszi közzé, 1990-ben).

Későbbi monográfiájában Petőcz tömören felvázolja Tamkó Sirató pályáivét, poétikai újításai szempontjából. Az ő első síkvers-kísérletei (*Kút a pusztán*, *A kút mitológiája*, *Három perc daloló emléke*, 1924; *Vízhegedű két üléssel*, *Ballada* c. villanyverse, 1925) ébresztették rá arra, hogy a több dimenzióban elhelyezett művek „többértelműek”, többféleképpen megközelíthetők, azaz „nyitottak”. A *Három perc daloló emléke* voltaképpen egyetlen szó (*harisnya*) különböző hangfekvésben való ismétlésével egy egész kis történetet „mesél el”. A vers mindössze ennyi: „pianissimo: *harisnya* / pincrecendo: *harisnya* / decrescendo: *harisnya* / piano: *harisnya*” A kis kompozíció akár *hangversként* is értel-

mezhető, sőt mint színpadi jelenet, előadható: egy hang bemondja a zenei kifejezéseket, egy másik hang ráfeleli a megfelelő erősséggel, különböző hanglejtéssel a *harisnya* szót, amely önmagában véve is dallamos. Ha lejegyezzük: az akusztikus költemény vizuális verssé változik, egymás alá írt sorokkal, nyilakkal jelezve az olvasási irányt. A síkversek „partitúrája” egy vizuális költeményre emlékeztet. „Tamkó a mozgás érzetét nem a betűk vagy a szavak kiemelésével éri el, hanem a szerkezettel, a kommunikációs láncsal, a szöveg szétrobbantásával”.

BUDAPEST című kinetikus villanyversét (1927), amelyet majd Párizsban francia nyelvre lefordítva, PARIS címen tesz közzé, a konkrét vers egyik korai kezdeményének tekinti Petőcz, melyben a költő mintegy síkba vetített partitúrában összegzi a nagyvárosban szerzett újszerű vizuális tapasztalatait. Első kötetének (*Papírember*, 1928) *Függelékében* jelenteti meg a síkvers / villanyvers elméleti megalapozását szolgáló *Glogoista Manifesztumot*: „A *glogoizmus* (amit a későbbiekben *planizmusnak* keresztel át) elveti a ’könyvlátást’ és a ’képlátást’ helyezi előtérbe. Nem alakatlan sorok nyomasztóan egyirányú szövedékének tekinti a papirost, hanem területnek, ahol a szavak és a mondatok elhelyezése építő jelentőséget nyer”. Kassák elsőként bontotta meg a sorokat a magyar költészetben – hangsúlyozza Tamkó; „de a glogoizmus ennél tovább lép: az irodalom absztrakt idő-művészetét reális síkművészetben szervezi meg”; „a versépítést geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre /.../ a vonallá épített sorok mint tér-elemek megkonstruálódnak az időben”. A szavak vizuális és térbeli szintakszist alkotnak; „a vers a betűkben él” Tamkó maga így jellemzi alkotómódszerét: „Egy-egy versem kulcsszavait többféle variációban fejeztem ki, nüanszíroztam – mintha a vers még nem lenne teljesen kész – s a nem kívánt-törlendő jegyzettel felszólítottam az olvasót, hogy saját maga alakítsa minél tökéletesebben saját tudat- és gondolatvilágához a verset, húzzon ki belőle, és írja alá mint társszerző, miközben a vers önmagában minden variációban is tökéletesen azonos marad” (v.ö. P. A.: *Napjaink vizuális költészeti előfutára*: Tamkó Sira-tó K.; in: *A jelben létezés...* 15–36. p., valamint: *Dimenzionista művészet, Tamkó Sira-tó pályája* c. fejezet; 29–64. p.). Vagyis Tamkó-Sirató már ösztönösen ráértett a *nyitott mű* fogalmára.

1935-ben Párizsban Tamkó Sirató *Dimenzionista Manifesztuma* (amelyet a kor legjelentősebb 26 avantgárd művésze írt alá – köztük Kandinszkij, Prampolini, Picabia, J. Miro, Moholy-Nagy stb.) új perspektívát nyitott a művészet előtt – hangsúlyozza Petőcz. – Alaptétele az, hogy „az általános művészeti erjedés” következtében minden művészeti ág „egy új dimenziót szívott fel magába”. Az *irodalom* – átlépve a síkba – a kalligrammák, tipogrammak, a pre-planizmus, planizmus és a villanyversek különböző változatait hozta létre, a *festészet* – a térbe hatolva – konstruktivista és szürrealista tárgyakat, térkonstrukciókat, többféle anyagból készült kompozíciókat teremtett. A *szob-*

rászat meghódította a négydimenziós Minkowski-féle teret (üreges, nyitott és kinetikus szobrok). S majd még ez után fog megszületni a merőben új, szintén négydimenziós, de az anyag gáznemű állapotára épülő *kozmosz művészet*: az abszolút üres teret meghódító szobrászat (a szobrászat vaporizálása). Úgy tűnik, Tamkó Sirató sejtése a kozmosz művészetről – ha nem is egészen úgy, ahogy ő megálmodta – máris valóra vált: akár a hologramra, akár a számítógépes művészet határtalan lehetőségeire gondolunk. Tamkó mintegy megjósolta *Manifesztumában*: „az ember maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, amely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmosz térben. Így a művet szemlélő / érzékelő / átélő befogadó maga is a tér centrumába kerül, s mint aki a kozmosz középpontjában áll, a Végtelenség élményében részesül” (minderről bővebben: Petőcz: id. *Tamkó Sirató* monográfiája, 65–90. p.).

A 80-as évek derekára itthon mintegy „lecsengett” az un. küldetéses avantgárd új hulláma (a társadalmi viszonyokba beleszólni lehetetlen; az új nemzedék egyre ironikusabban szemléli a valóságot, amelyről nyíltan véleményt mondani ugyancsak kockázatos lenne). Így a korábbi közösségi „lázadók” is a *jel* fedezékébe húzódván, keresik az áttelesebb kifejezőmódokat, s a *szemiotikai művészet* eszközeivel fejezik ki gondolataikat az őket körülvevő világról. Ez egybevág a M.M. vizuális költészeti programjával; így a hazai fiatalok most már egyre nagyobb számban vesznek részt a M.M. összejövetelein.

Petőcz András költészetében is egyre inkább kiteljesednek a már korábban megjelent szemiotikai tendenciák. Első kötetei (*Betűpiramis*, *Önéletrajzi kísérletek*, 1984), majd az évtized végén (1989) megjelenő *Nonfiguratív* a jel-típusú avantgárd legérdekesebb, magas színvonalú hazai kiteljesedésének dokumentumai. Az első két kötet – mind élet-érzésben, mind a formálásmód tekintetében – szerves egységet alkot. Mindkettő szorosan kapcsolódik a Magyar Műhelynek – a Kassák-hagyományból kiinduló – szemiotikai-konstruktivista vonulatához. És hitelesen kifejezi a 70/80-as évek fordulója ifjúságának a pártállami struktúra ellen burkoltan lázadó közérzetét.

A *Betűpiramis* élén álló költemény (*Van itt valaki?*) meglehetősen érzékelteti azt a szorongásteli, lefojtott atmoszférát, amelyet az ekkorra már-már „felpuhult”, de a lengyel események (*Szolidaritás*-mozgalom) hatására ismét szigorodó diktatúra cenzurális intézmény-rendszere teremtett. A láthatatlanul működő terror-hálózat (ügynökök, rendőrségi megfigyelők stb.) állandó félelemben tartotta az „alattvalókat”, megfosztva őket a szabad vélemény-nyilvánítás lehetőségétől. Érthető hát, hogy a lírai én – már-már elveszítve józan önkontrollját – különös, furcsa árnyakat, kísértet-alakokat lát maga körül („furcsán megnyúlik, majd eltűnik a fejük”, „végigszaladnak saját testükön”; „vannak akik köszönnek és bólogatnak is /.../ valamit valakik mutogatnak”). Szinte irreális félelem vesz erőt rajta: „Magamba csavarodom. / És megteker és görnyeszt a csend./ És

hirtelen, meglásd, eltűnök”. Szorongva kérdi: „Valaki csönget? / A zár körül matat? / Ki az? / Van itt valaki?” – de választ sehonnan, senkitől sem kap.

A XX. század alapérzése volt – a különböző előjelű és fokozatú diktatúrák nyomasztó hatására – ez a rejtett, tudatalatti félelem, amit Franz Kafka már a század elején megörökített regényeiben. Ifjú költőnk is gyakorta gondol a *Per-re*, s Joseph K. felvillanó utolsó gondolat-fosztlányára („ledöfnek mint egy kutyát”). Ki tudja, nem ugyanaz a sors vár-e rájuk is, a századvég csöndes lázadóira? (*Franz Kafka Balatonszepezden*). Kortársai körében viszonylag sokan bele is haltak ebbe: önpusztító élettel próbáltak úrrá lenni szorongásukon (*Prózavers Hajnóczy Péter halálára, Nem engedek* stb.). Ady keserű vízióit megidézve vetíti elénk a költő a magyar fátumot: „Micsoda csönd. Micsoda csönd van erre. / Micsoda por. Micsoda sár van erre. / Valaki sóhajt. Valaki sóhajt erre. / Valaki tekintete. Valaki minket figyel. /.../ Az égen micsoda csapat! / Micsoda különös héja-csapat. / Ahogy fölöttünk keringenek. / Csőrükben megvillan húsunk. //...// 'Mi biztosan messziről jövünk'. / És biztosan nem megyünk messzire” (*Agónia*). Úgy érzi: Ady próféciai máris valóra váltak; a tankok árnyékában a lázadó szembeszegülés sehová sem vezet. A „zászlóbontás” hiábavaló – Ady útja folytathatatlan: „Nem a fia vagyok. Senkinek. Senkinek. /.../ És neki sem. És semmiféle zászlócsattogás. //...// Az álom a legerősebb időtényező” (*Ady Endrének*). A ma költője inkább Hölderlin és József Attila sorsát érezheti a sajátjának: „Mint űzött vad. Úgy menekültem. / Csipkebokor. Csipkebokor lángolt. / Aztán minden. Minden elcsöndesült. /.../ Most is csak morzsákat. Morzsákat rágok. /.../ Gyűjtsátok föl égboltjaimat. / Hadd lássam végre az isteneket” (*Hölderlin utolsó verseinek egyike*).

Petőcz András nem békél meg a való világgal, amelyben élnie adatott – de a nyílt konfrontációtól tartózkodik. Ezért keresi inkább azokkal a fórumokkal a kapcsolatot, ahol nem a hagyományos és felülről jóváhagyott költészeti normák uralkodnak (párizsi *Magyar Műhely*, újvidéki *Új Symposion*). Másfél évtized múltán így idézi fel költői irányultságának indítékait: „A 80-as években a 'másként gondolkodás' lett a meghatározó; számos alkotó *másképpen* akarta megfogalmazni az irodalmat, a művészetet, másképpen írt és alkotott. /.../ A 70-es évek irodalmában az a fajta underground-avantgárd művészet, ami jellemezte Erdély Miklós, Szentjóbó, Balaskó költészetét, nem tudott érvényesülni”. Petőcz mégis ezen a nyomvonalon indult tovább: nem akart a pórázon tartott irodalmi élet szellemi trendjébe beilleszkedni (*Az avantgárd maga a másság, a különbözőség* – L. Simon László interjúja Petőcz Andrással, 1994; in: *Idegenként Európában*, 213–226. p.).

Már egészen korai költeményeiben megjelenik az egyenirányított tömegtársadalom termékétől: az Ortega előrejelzéseiből a 30-as évek óta ismert uniformizált tömegembertől való tudatos eltávolodás igénye (Ortega y Gasset: *A tömegek lázadása*, 1929).

Petőcz tudomásul veszi: a „kiskorú társadalom”, amelybe beleszületett – nem tűri meg az autonóm személyiséget, aki a maga benső értékrendje szerint kíván élni, alkotni, mert az sérti „különbözni-merésével” az ő gyermekien engedelmes lelkületét. *Trampulia* a közönségesség, középszerűség országa, ahol a „trampuli nép” gondolkodásmódja, ízlése az irányadó. Ez a nép „ősi dicsőségében” sütkérezve, mondáinak fényébe temetkezve felfalja saját jövőjét. S „egyre csökken, pusztul a nép”. A költő lábjegyzetben hozzáfűzi: „mindez nem képletesen értendő”. Ő viszont nem hajlandó azonosulni a gleichschaltolt emberi világgal; nem engedi, hogy őt is magába nyelje az infantilizált, „alattvaló-tudatú” tömeg. Mindez a 70/80-as évek fordulójának látletele (s ma mit mondhatnánk?). A „kiskorú társadalom” félelmetesen riasztó, infantilis képe, sajnos, sok tekintetben mindmáig érvényes (*A tömeg önfeledt pillanata* I–III. – *Debilis metróállomás* – *A kábítóyszerélvezők* – *Csodagyerek* – *Lefüggönyözött nappalaink* – *Ahogy eltűnik a nap* stb.). A tömeg kultúraellenessége megragadt Baudelaire „durva matrózi népének” színvonalán (*Albatrosz*); s mint T. S. Eliot *Pusztaságának* „üresei”, ők a mai hordószónokok, „füllelő” házmesterek, az utcán tébolygó hajléktalanok és kukáslegények – a vegetatív létezés alsó szintjén egymáson élősködő emberek, szipuzó fiatalok (*Ne álljunk meg! Szintézis, Egymáson, Néztük a krimet, Köszöntő, Permanens kiűzetés* I–III. stb.).

A 10 részes, egymásba ölelkező tercina-sorozatból álló *Koszorú* plasztikusan jeleníti meg ezt a mocsaras-iszapos emberi világot – mintegy József Attila mester-sonettjének (*Hazám*) 80-as évekbeli ellenpárjaként. Minden egység utolsó sora a következő rész első sora lesz; míg végül az utolsó /10./ rész egyetlen versbe foglalja a kezdősorokat – a körkép így válik teljessé: „Mongoloid idióták. Mosolyognak. / 'Ahogy az ütőérből spriccel a vér' / Felnevet. 'Békésen úsztak a patkányok között.' / (Bólint és örül, mikor becsukja mögötted a kaput. / Egy kaucsuk mell a földre gurul. / Kötözd hát el az álomszálakat). / Életunt kupadöntőre emlékezik. / És figyel. Legvégül parancsra tesz. / Köztudott: Szavaink egykedvű paradoxonok”.

A 80-as évekre már nyilvánvalóvá vált: az igényes és felelősségtudattal élő autonóm személyiség képtelen beleolvadni a fent jellemzett bolsevista tömegtársadalomba. Petőcz majd egy évtized múltán, immár tapasztalatokkal gazdagon, *Költészet és európaiság* című esszéjében (*Stádium*, 1989/3. sz.) hangsúlyozza: „Európa hagyományait tekintve idegenkedik a kollektívizmustól és az eltömegesedéstől. /.../ Nem lehet elvegyülni, nem lehet az arctalan tömeg puha akolmelegében meghúzódni, mert el kell számolnod önmagaddal, önmagad és istened előtt. Ezt hangsúlyozza az európai hagyomány. Ez elől nem menekülhetsz”. Az európai tradíció fontos mozzanata a pozitív *önfelmutatás*. „A művész „saját művészetének *anyagával*, saját *önkifejezésével* foglalkozik. /.../ Önmaga előtt felmutatja önmagát”.

Bár Petőcz számára kezdettől fogva az európai kultúra a mérce, egyelőre mégsem

Európa múltja és poétikai hagyományrendje foglalkoztatja, hanem inkább a *kortárs* európai művészet irányában tájékozódik. E tekintetben pedig a Magyar Műhely az a közvetítő láncszem, amelyen keresztül bekapcsolódhat az európai művészeti élet vérkeringésébe.

Az ekkor még nagyon fiatal költő experimentális ciklusaiban önmagáról mint halottról beszél – miként egykoron Apollinaire *A meggyilkolt költő* prózaversében. A *Hátrahagyott töredékek* és *Posztumusz kísérletek* című ciklusokban az utolsó szó jogán próbálja mindazt vizuális eszközökkel kifejezni, amit szavakkal nem mondhat el. „Mielőtt megnémulnak a telefonok”, „összeszorított foggal”, „rettenetesen elfáradva és elhagyatottan” üzen a Jövőnek, „cson ttá aszott ja jokkal” „töltve meg a f i ó k o k a t” (*Kommunikáció-vesztés, Torzó, Asztalfiók* 3. stb.). Az alinearizált verskonstrukciók, a sorok szétrobbantása, a különböző szövegelemek egybemontírozása, a struktúrák szintaktikai heterogenizálása, betű-kihagyások, lettrista játékok, különböző elidegenítő effektusok segítségével, a sorok térbeli szervezésével, egymással való felcserélésével kitágítja a vers kontextuális kereteit.

Maga a kötetcímadó kompozíció kifejezetten a betűkkel való nyelvi játékra (halandzsára) épül: egymásba hurkolódó betűkből, szavakból álló szófonadék, amely a nagyvárosi „debilis metróállomások” csillogó-villogó reklámhadjáratát imitálja (szavakkal és képpel is: egy gúla-szerű alakzatba zárt betű-kígyósor, itt-ott világosan kivehető jelentéses szavakkal, szintagmákkal): „neonfény/csillanóre/villanórek/lámújramegújra”; FA-BULON csodaszer – FOTÓK – Pornómagazinok stb. Töredékversek sora, fragmentált mondat-halmazok, négyzet- vagy téglalap-alakzatba zárva – mind-mind a nyelvi sokértelműségnek, a szavak sokféle kapcsolódási lehetőségének, bizarr konstellációkba állításának tudatosítását segítik (*Asztalfiók* I–II. *Festmény, Tükör, Szerelmes vers, Magány* stb.). A szövegrombolás egyik érdekes példája a *Sztalker*, amelyben a tömb-alakzatba szedett szöveg szótagokra esik szét. A költő sem a szó- sem a szótag-, de még a sor-határokat sem veszi figyelembe, így a széttördelt és egymásba ékelődő szófoszlányok többféleképp is összekapcsolhatók: „hát tiszteljétek a bolondokat / mert HIT ük el KÉP zelt láng ja in / ÚJ ra szül / hal / etik / lélegzik a világ / melegszenek a bol / dok / dogtalan ok és megnyíl /lás! / ik a purgat /a / órium”

Petőcz (ekkor még) hisz a művészet megszólító (autoletív) erejében, az absztrakció, a látható nyelvi formák gondolatébresztő hatásában; így érdekes kép-alakzataiba olykor filozófiai mélységű szellemi tapasztalatokat kódol. Egy kereszt- vagy bitófa-alakú vizuális kompozíciójában – legapróbb elemeire: betűkre, szótagokra bontva a szöveget – a töredékességgel érzékelteti saját maga s nemzedéke „keresztre feszítettségét”, társadalmi kiszolgáltatottságát. A kereszt csúcsa a cím (VALA). Kétirányú vízszintes karja: „va-laki? ráng! at-ja-ezt-a-köt? el! et, amelyen” – a függőleges szár egymás alá sorakozó kü-

lönálló betűkből áll: „f ü g g a f e j e m”. A talapzatot egy nyelvi bukfenc alkotja: „rossz tréfa ez ne! / -kem -ked -ki és -künk” (azaz: mindenkinek). A *nekem* / *neked* / *neki* és *nekünk* névmás a közös szótótól (*ne*) elkülönítve tiltást-tiltakozást is sugall: ne tegyétek ezt velünk.

Néhány kifejezetten intellektualizált vizuális kompozíciója a költő számára is fontos problémakomplexumot vet fel. Így pl. *Michelangelo mérlege* egy mérleg-alakban szedett szövegkonstrukció, amely keresztalakzatként is felfogható, hiszen a mérleg tartóoszlopa fölött ferde négyzet lebeg, benne a szöveg: „i m a és á m e n”. A mérleg és a kereszt egyaránt egyensúlyi állapotra utal: a vízszintes száron a két serpenyő (és a szöveg) pontosan egymásra ráfelelve kiegyensúlyozza egymást. A bal serpenyőben Isten szavai: „ímeszolgát-teremtekés / urat Embert ki rámütött / dicsőségetmozgáshoz / avilágba sjátszomvele / hakellelpusztíthatom”. A jobb serpenyőben az Ember szavai: „teremtek-urat Istent ki íme szolgámésrámütött / jobbfelemő / eszméthozavilágba / játszomveleés hakellelpusztítom”. Melyik az igaz? Isten és ember egymást teremtő viszonyában ki a Teremtő és ki a Teremtett?

E kérdésre ifjú poétánk nem tud és nem akar válaszolni; ugyanakkor a két serpenyőt összekötő sor („hatalmasakézmélyátsegítségüléteden”), valamint a függőleges tartóoszlop („alattamfölttemtiszaúr”) nyitva hagyja Isten létének/nemlétének kérdéskörét. A talapzat pedig (amit tekinthetünk a Földanya jelképének is) a mitológiai ikerpár – Káin és Ábel – szörnyű sorsát idézi meg: „tudomegyszermegölikegymástésvelükpusztulokmagamis a Föld”. A Földanya szeretné megőrizni a létegyensúlyt, de tudja: nem lehet – a két ellentétes erő (Isten és Ember, Ábel és Káin), ha nem tud egymásra találni, nem tud „megbékélni” (kiengesztelődni), felmorzsolja egymást, s ebbe végül maga a Föld is belepusztul.

A konstruktivista, racionálisan felépített *Michelangelo mérlegét* mintegy kiegészíti és lágyabbá teszi a poétikusabb, esztétikailag is finomabban megmunkált TEREMTÉS, amelyben két, szimmetrikusan egymás felé hajló csigavonalat köt össze egy függőleges szár (mintha kétágú virág-alakzat lenne az egész). A kódolt „üzenet” alig módosul a mérleg serpenyőjébe írtakhoz képest; de a két rész a „játszom” szóban összeér egymással, s a szár („játszom vele ha kell”) a gyökér-talapzatig fut le. Itt már nem Földanya szózatát olvassuk, hanem Isten tart a világ fölött ítéletet: „el / pusztítom”.

A BOGARAK kompozíciót pedig a már elsötétült világ jelképes megjelenítéseként értelmezhetjük. Egy hatalmas fekete kör („napfogyatkozás”) mintegy világvégi ködfoltok között, a betűk, szófoszlányok röpködő bogarakként keringenek körötte (kb. ilyen szöveg rakható össze belőlük: apró bogarak – zzzz – izgatottan zúgnak”). A *Szeretem a szád* c. fotómontázon pedig a mindent ellepő éji bogarak – az evilági elkorcsosulás jelképeként – egy gyönyörű ívű női szájon át behatolnak a személyiség belvilágába, hogy

a mélyrétegeket is dehumanizálják. A tenyészet lassan belepi és elpusztítja az emberi életet; s az ember maga is a /t/enyészet része lesz. Az *És mégis mosolygok* szöveg-konstrukció a rész-elemek dinamikájára épülve, ábrák és grafikai jelek segítségével mintha egy szögletes emberi arc körvonalait rajzolnák ki. Vonalak és nyilak jelzik az olvasás irányát. Egy pici *én* csodálkozva néz körül, szemlélve a „furcsa egésszé” szerveződő világot, amely CSODÁKBól ÁLL. S bár minden töredékes körötte, a vers-én mégis mosolyog: „MAGAMNAK s neked / tervezgetem / házait” E vizuális konstrukciókban a szerkezet a formszervező erő; ugyanakkor a grafikai jelek, geometrikus ábrák megkönnyítik az értelmezést.

Mire az első két kötet megjelenik, Petőcz szemlélete, esztétikai nézetei is módosulnak. A kassáki tipográfiai költészet ihletésére készült vizuális alkotásaiban grafikai pontosságra és tisztaságra törekedett; most már egyre inkább a nyitott struktúrák vonzzák. Egyre inkább előtérbe kerül nála a *szövegépítés* kérdésköre: a költészet *anyagában*, a nyelvben (a betűben, szóban, szintagmákban) rejlő lehetőségek látvány-elemekkel dúsított kiaknázása; magának a szövegnek, a nyelvi jelek létmódjának – alakulásának – változásainak vizsgálata. Önmagát egyre határozottabban *médium*nak tartva, költészetét elszemélyteleníti, azaz közvetítőnek tekinti magát „az öntörvényű szöveg és a külvilág között”. A személytelenség, a nonfigurativitás Petőcz értelmezésében azt jelenti, hogy „a személyiség, az ember eltűnik, a ’figura’ kilép a költészetből, azaz a szöveg ’nem-figuratív’vá, tehát ’nem-személyessé’, ’nem-alak-központúvá’ válik. A szöveg értelmezését magának a befogadónak kell elvégeznie. A vizuális költészet tehát az alkotó mélytudatában rejlő, személyen túli tartalmakat közvetíti. Első tyroclonista kísérletei az 1983-as MÉDIUM ART /szamizdat/füzetkében jelentek meg; élén kis eligazító szöveggel: „A tyroclonista versek: üzenetek. / Magadnak. Magadról. / Szánj minden tyroclonista versre öt (5) percet. / Ne többet, ne kevesebbet. / Én legfeljebb tanácsot adhatok. / Hogy mire gondolj. / Hogy milyen verset írsz. / Csak a lehetőséget tudtam biztosítani”. A váltást Petőcz utólag így értékeli: „A vizuális költészetben belül olyan munkák után, mint a TEREMTÉS (1981) nem volt nehéz eljutnom a még letisztultabb, a szöveg fejlődését vizsgáló tyroclonista versekig, amelyek valóban „csak” önmagukról szólnak, a mondatok, a szavak átalakulásáról (írja a *Bevezetőben*).

Petőcz ekkor már a „jelben létezés” két *alaptípusát* különbözteti meg: a *konkrét költészetet* – amelynek egyik változataként hozta létre tyroclonista verseit – és az *új érzékenységet* közvetítő-kifejező *zeneiség* irányában kiteljesedő /repetitív/ verstípust (amelynek a magyar költészetben Weöres Sándor a „nagymestere”!). Mindkettő merőben eltér a nálunk megszokott hagyományos versformáktól: a tudati, sőt tudatalatti létszférák feltárásával immár tudatosan törekszik egy befelé építkező művészet megteremtésére, a „személytelen személyesség”, a bensőséges Teljesség (intenzív totalitás) felmutatására.

C. G. Jung felismerése szerint a művészet *komplex jeleiben* az alkotó pszichéjének tudatos és tudattalan tartalmait koncentrálnak, amelyeket a befogadó személyessé tesz, önmagára vonatkoztat. A komplex jel a *közös* tudattartalmakat közvetíti, hiszen a psziché mélyebb rétegei egyre inkább univerzalizálódnak, míg végül feloldódnak a test anyagságában (ösztönök). Így a „kollektív” pszichés tartalmakban bárki önmagára ismerhet. „A *nonfiguratív* művészet biztosítja az egyetlen lehetőséget arra – hangsúlyozza Jung – hogy az ember (mint alkotó és mint befogadó) önmaga benső valóságát megközelítse, és hogy saját létezésének tudatos voltát megragadja. A művészekben mindmáig az a törekvés él, hogy új egységet hozzanak létre test/lélek, anyag/szellem között. Csakis ez lehet az emberiség gyógyulásának útja” (Jung: *A lelki hasadás gyógyítása*; in: *Az ember és szimbólumai*, 1993; 101–104. p.).

Petőcz ilyenformán értelmezi tehát a *jelben létezés*; s konkrét költészeti munkái az *anyag*-világban, a nyelvben megnyilatkozó Rendet, rendszert kutatják; *repetitív* költeményei viszont a lélek rend-vágyát közvetítik (erre utal több „zsoltáros” hangú verse is). Ez a kettősség több éven át megmarad nála; készül újabb köteteit eleve így is szerkeszti: külön-választja az ilyen és az olyan típusú verseket (*A jelentés nélküli hangsor*, 1988; *Nonfiguratív*, 1989). Egyik típus sem tartozik a „posztmodern” körébe; Petőcz tehát most is nemzedékétől eltérő, sajátos, külön útján jár: a mélytudatból hozza felszínre „jelzéseit”.

1986. december 27.-én Szombathelyen megalakul a M.M. Magyarországi Baráti Köre, amelyet a Magyar Írók Szövetségének elnöksége is legalizál. 1987-ben kiadnak – engedélyezés nélkül – egy szitanyomással készült albumot, amelyben felsorolják a baráti kör tagjait (köztük: Aczél Géza, Beke László, Györe Balázs, Kukorelly Endre, Petőcz András, Péntek Imre, Székely Ákos, Szkárosi Endre, Rácz Péter, Zalán Tibor stb.). És ez az az időszak, amikor nagyon határozottan megindul az a törekvés az alapító szerkesztők részéről, hogy a lapot, annak szellemiségét hazaköltöztessék. A szitanyomással készült 1987-es album után hivatalosan bejegyzésre került a Magyar Műhely Baráti Kör Füzetek is, amelynek első darabja még a politikai rendszerváltás előtt jelenhetett meg, 1989-ben – Petőcz András: *Nonfiguratív* kötete, Párizs-Budapest kiadói emblémával.

E kötetében Petőcz befejezi és lezárja az évtized elején megkezdett „költői hagyaték-feldolgozást”, összegzi korábbi eredményeit, egyúttal távolságot /is/ teremtvé addigi költői gyakorlata s új utakra induló önmaga között. A bevezető szöveg (*Álom-monológ*) egy belső párbeszédre épül költői szerep-énje s valódi, egzisztenciális énje között. Itt még sok kassákos elemmel és a 20-as évekbeli Kassák ironikus formálásmódjával találkozunk. A lírai én tisztában van vele: nem a pusztán nyelvi játék, az anyaggal, a szóval való birkózás a fontos, hanem maga az „üzenet” – „az, ami két ember között / ami fontos

lehet”. Lassanként a „krisztusi korbá” érve, felismerte már: a „világmegváltó küzdelem” (legalábbis evilági síkon) hiábavaló; az emberi-társadalmi viszonyok –lényegük szerint – soha nem változnak (legföljebb a hatalmi formák) – így hát a költészet nem lehet se több, se kevesebb, mint embertől emberig hatoló üzenet: „kiált fel / kiált fel de akarát legyél / legyél erő legyél félelem / legyél tiszta szó / legyél üzenet”. Az egymásba kapcsolódó szöbokrok, szintagmák olykor ellentétes jelentéstartalmakat hordoznak, a kihasználás szerkezetek, szóismétlésekkel egybeszórt szövegmontázsok valamiféle átmenetet képeznek a vers-én korábbi „kiáltásai” és mostani lecsendesült visszafogottsága között. A szöveg alappilléreit a *tett*, a *kiáltás*, az *erő*, a *tisztaság-egyértelműség* szavak s azok különböző szinonimái adják – ugyanakkor a közvetlen hatni-akarási síkjáról mindez most már a költői tevékenység áttételesebb szféráiba helyeződött át. A szöveg zárása egyértelműen az irányváltásra utal: „Nem a hatalom / nem a mozdulat / a szó a szó / az üzenet / és csak az üzenet ami fontos lehet /.../ ne tedd meg azt amit nem tehetsz / és tedd meg azt amit meg kell tenni /.../ hajtsd le a fejed hogy cselekedni tudj”.

A kötet két alapegységre tagolódik. Az I. könyv (*Roncsolt szöveg*) a szövegrombolás eszközeivel különböző stílusú, hangfekvéssű szövegtípusokat, a szemiotikai költészet különféle változatait mutatja be. A költő fellazítja a versstruktúrát, elemeire bontja a szavakat-szókapcsolatokat; mintegy ezzel is jelezve, hogy a hamis, látszatharmóniára épülő kapcsolódási rendszerek lebontása az első lépés ahhoz, hogy az életről valamiféle mélyebb igazságot felmutathasson, „építő” üzenetet testáljon a befogadóra.

A *Groteszk* című részben vitriolos ironiával állítja pellengérré a költő a torz hatalmi viszonyokat, az álságos családi-emberi kapcsolatokat, megfricskázva a kiürült és hamis „társalgási” - társasági szokásokat. Maga a széttöredezett szövegformálás is arra utal, hogy a lírai én a túlszabályozott illemlhatárok és a merev konvencionális versformák lebontására törekszik, s ironikusan kezeli az önfeladó, külső elvárásokhoz igazodó magatartási sztereotípiákat. „A tagolt beszéd. /.../ Jah-jah! A tagolt beszéd. /.../ Bizony. Bizony. No-no. A tagolt be. /.../ Ahh-ahh-ahh! Jól mondod. / A tagolt be frigid. / noná. Persze. Persze, persze. / Bizony” (*A tag*). Enyhe polgárpukkasztó jellegük van ezeknek a miniszituatív képeknek; de hát az eltorzult társadalmi viszonyok parodisztikus kapcsolódási formákat teremtenek. A szerelem és a költészet is formalitássá degradálódik; s érthető, hogy a torz, megkötözött élet béklyóiból szabadulni akar az ember. „Fontos az hogy legyenek rímek /.../ Ez egy remekbe szabott mű. / Ezzel bizonyítom, hogy vagyok hű. /.../ Vannak akik előbb-utóbb megszabadulnak. / Talán mi is egyszer” (*Most egy szép szerelmes verset fogok*). Ezek a kis versimitációk jelzések arra vonatkozóan, hogy az élet minden síkján felborult a „normalitás”.

A ciklust egy Zalán Tiborral közösen készített mega-kompozíció zárja, vizuális jelek sokaságával tarkítva (*A tők ász megközelítése*). „Suta és tétova” halandzsza-szöveg ez,

véletlenszerűen egymás mellé kerülő mondatokkal, zagyva mondatfoslányokkal. Az egymást mégis kiegészítő, egymásba „átszivárgó” textusok kollázs-szerűen rakódnak egymásra, s egyfajta viszonyrendszerbe lépve a szövegen kívüli valósággal, nyerik el értelmüket. A férfi-nő polaritást elvesztő kapcsolatok hibrid-jellege eltorzíja az emberi viszonyokat: bárki bárkivel felcserélhető. Ez a mimikrizálás egy bizarr formája. „Apró tétova lépések, akárha nő. / Bárha férfi. /.../ Egyelőre ismeretlen, bár vannak olyanok is, akik nem ismerik. / Mindenesetre vonzó. Vigyázni kell. Figyeltetjük”. Akár egy rendőrségi aktába illik az egész.

A *Vizuális* alciklus, amelybe Kassák-, Erdély Miklós-, Szombathy Bálint-szövegek, sőt különböző ima-részletek (pl. a Halotti Beszédből is) beépülnek, a M.M. és az Új Symposion ekkori szövegépítési tendenciáival tart rokonságot. A fekete alapon fehér, illetve a fehér alapon fekete, kisebb és nagyobb betűkonstrukciók, zárójeles és kihagyásos, ki-pontozott szerkezetek, roncsolt szövegek egészen meghökkentő mögöttes jelentésrétegeket rejtenek. A 3 oldalas bevezető képszövegen szétszórt betűkkel, sokszoros ismétlődéssel mint fohász vonul végig: „Bocsáss meg Uram, bocsáss utamra!” Maga a szövegfolyam is csupán néhány gondolatfoslányt variál, egyre inkább romló, mind régiesebb nyelvi formákkal („Roncsolt szöveg. Akárha sejtjeink. Sugárzások. /.../ Akárha roncsolt sejtkek. / Sugárzások. / Akárha roncsolt szavaink. / KIÁLTÁSOK. / Sikoltások. / Tétova üzenet / betlehemi jászol / szövegromlások / sikoltások / tétova vágyakozások. /.../ Por és homu vagymuk és levszünk is. / Bovsads meg nekünk URUKUNK-ISMEKUNK / Por és Homvu vagyunk / és levszünk is homvu / bovsá...”). A szövegtesten elszórva különféle jelek – vonalak – kígyószerűen elhelyezkedő betűsorok; majd a Kassák 18. képversére visszautaló alakzatok s a jól ismert szöveg („Este várlak a kapuban”) különböző variációi, szív-alakú vonalkonstrukciókba zártan. Végül az egészet a könyv mindkét oldalára kiterített tablón a költő saját szövegeivel montírozza egybe, a Kassák 35 *számozott versére* utaló számmal, s a haldokló Goethe utolsó szavaival („Mehr Licht!” – „Több Fényt!”). Majd kozmikus távlatba vonja az egészet: „MADÁRSZÁRNYAK / VERDESŐ VÁRAKOZÁS / tétova elmozdulások / harangütések / nevetések / Mindenségek. Mélységek”. A következő tablón – különféle méretű és elhelyezkedésű – betű-konstrukciókkal lezárja az egészet: „Világits! Éljen a Kinyilatkoztatás! JAJ! Rátok hanyatlik az ÚR!”

Természetesen, ezekben a szövegfoslányokban rengeteg rejtett ironia van. A hangsúly a verbális közlésről mindinkább a *látványra* tevődik, s a sík- és térhatást keltő szöveg-együtteseket tarkító ikonikus jelek, geometrikus alakzatok, tárgyi szimbólumok stb. a szövegen kívüli valóságra utalva, azt is bevonják az értelmezés körébe. Petőcz a befogadóra bízta, hogy a látvány-elemek és a szöveg együtteséből kreatív fantáziájával milyen jelentésrétegeket bont ki. A Kassákra utaló tablókat a romló világ romló jelképeként a korábbi *Emlékezés Jolánra* versfotó egy kissé vulgárisabb változatával zárja le. „Jolán” itt

már nem olyan ártatlan, mint azon a képen volt: kihívó pózban ülve vonja magára a figyelmet.

A Kassákot megidéző kompozíciók egyúttal a búcsút is jelentik – most már nem pusztán a kiáltás típusú avantgárdtól, hanem Kassák képverseinek világától is. Petőcz a továbbiakban nem képverseket szerkeszt, hanem vizuális szövegeket készít, amelyek egészen más törvényszerűségek szerint szerveződnek.

Az Erdély Miklós emlékezetére készült dupla-lapos vizuális konstrukció fenti, légiesen laza szférájában mintha /lélek/madarak röpködnének – a gépmadarak szomszédságában. „MADARAK SZÁRNYAK SUHOGÁSA CSAPDOSÁSA MADÁR-VONULÁS”. A lenti szférában az Erdély Miklós gondolati és képi világára utaló szöveg-fragmentumok, képelemek sűrűsödnek – ezt a térfelet mintha az anyag-szerűség uralná („GOND és BAJJJ mindenfele”). A mindvégig háttérbe szorított költő mégis „mosolyog” s csupán annyit kér: „NE! nyomorítsatok / keserítsetek / ne bolondítsatok meg!” A mélyből „furcsa üreges zokogás” tör fel; „VIRÁGOK illatoznak” (a sír fölött). A könnyed-játékos forma-elemekre súlyos MANCS nehezedik. „A gondolat hadititok” – jobb elrejtteni. Erdély Miklós soha nem tudott kitörni/kitérni a rá irányuló cenzori, sőt rendőri magasyomás alól, s „megfigyelt” státuszban maradt haláláig. De ezen a kompozíción számok, betű- és szöveg-szigetek, grafikai jelek lebegnek a virtuális térben – mintha Erdély Miklós szellemi öröksége máris a téridő kitörölhetetlen része lenne.

Petőcz *Vizuális* ciklusát a Szombathy Bálint *Poetry* kötete (1981) tiszteletére készült lapok zárják. Az ifjabb pályatárs olvasatában ez a könyv a kiáltás típusú avantgárd emlékezetének vizuális összefoglalása; *ex librise* („in memoriam avantgarde”) is erre utal. Szombathy kötete lezárja a közösségi indíttatású avantgárd 70-es évekbeli virágkorát, s egyidejűleg megelőlegzi azt a konkretista szemléletet, amely majd a 80-as évek derekán kezd hódítani a magyar irodalomban, s amely utat nyit az intellektuális költészet felé (v.ö.: P. A.: *Szombathy Bálint*; in: *Dimenzionista művészet*, 2010; 129–138. p.).

A *Vizuális* ciklus egyértelműen bizonyítja: Petőcz András a *nyelv* körében maradvá építette fel a maga látvány-világát, s a műalkotást *komplex jelként* fogta fel. Az egyszerű több nézőpontból is értelmezhető, ellentmondásos valóságdimenziókat együttesen, a képi-nyelvi eszközök összjátékával próbálta megragadni, egy olyan virtuális világot teremtve, amelyben a szemantikai és a szemiotikai rétegek kölcsönös összefonódásban fejtik ki hatásukat. Két síkon is kilép a hagyományos verskeretből. Felismeri, hogy a szöveg térbeli (vizuális) formálása lehetővé teszi mind az alkotó, mind a befogadó számára, hogy kitörjön az egyenirányúsított gondolkodás sablonjaiból. A verbálisan kimondhatatlan érzetek, tudatállapotok tárgyiasult formát öltve, szuggesztívebben és kreativitásra ösztönzőbben hatnak a befogadóra.

Petőcz – szinkronban a M.M. köréhez tartozó több más alkotóval – nemcsak a vizualitás, hanem az *auditivitas* irányában is tágítja a költészet határait. E kísérletek is a szemiotikai költészet körébe tartoznak, s háttérükben ugyancsak a nyelvi játékosztón munkál. S ahogy a vizuális költészet nem képzőművészeti fogantatású, úgy az akusztikai költészet sem azonos a zenével. Inkább azt mondhatnánk: az ősi orális költészet tendenciái teljesebben ki benne. A szemantikai sík itt is jelen van a „hangzósság” leple alatt. Mind a vizuális, mind az akusztikai költészet gyökerei természetesen a történeti avantgárdból erednek. Mára már a hangköltészet /is/ igen kedvelt, exkluzív műnemmé vált. A *Vizuális* ciklus párdarabja tehát az *Akusztikus* ciklus, amelyben Petőcz első hangköltészeti munkái kapnak helyet.

1984 novemberében Budapesten az Almássy téri Szabadidő Központban a Plánium '84 minimál-zenei – képzőművészeti – videófesztiválon Petőcz egy rendhagyó, rendkívüli zenemű-élménnyel találkozott. Eric Satie 1893-ban komponált, két alapmotívum variálására épülő, repetíciós-meditációs technikával készült, 23 órás művét (*Vexations – Bosszantások*) – ha nem is teljes egészében – meghallgatva, úgy érezte: „ez a mű maga az állandóság. A bölcs nyugalma. A megvilágosodott ember biztonsága. A *repetitív költészet* a legősibb irodalmi műhöz közelít: az imádsághoz. Mindenféle imádsághoz”. Megerősödött benne a korábbi felismerés: a művészet: önfelmutatás. „Önmagamhoz akkor jutok el, ha megpróbálok egyetlen szó, egyetlen motívum ismétlésével koncentrálni önmagamra. Ez a minimál és a repetitív művészet lényege” (*Happy new steps!* – in: *Idegenként Európában*, 185–89. p.). Voltaképpen a keleti meditációs művészeti technikával rokon – a való világ impulzusait a művész saját személyiségén átszűrve közvetíti. Petőcz az *Akusztikus* ciklus verseinek egy részét – több más költeményével együtt – Sáry Lászlóval e szellemben dolgozza fel (közös lemezük: *Közeledések és távolodások*, 1990).

A ciklus első darabja (*Lépések közeledése és távolodása*) mintha egy dübörgő menet-század érkezését, majd elvonulását idézné. A szótagokra bontott – s a költő előadásában lassan, vontatottan hangzó – első öt versszak félelmetes, fenyegető hangerővel érzékelteti, hogy itt nem „ünnepi” menetről van szó! Az 1-2. versszak mindjobban erősödő hanghatásokkal imitálja a „közeledést” („lépések zaja donnng / lépések zaja donnng / lépések zaja dong-dong-dong-dong / lépések zaja dönng; majd fordítva: a *dong dönngre*, s a *dönng donngra* cserélődik). A hangutánzó és hangulatfestő szavak ritmikus ismétlődése, az ütőhangszerekkel felerősített dübögés/dobogás monotóniája szorongást kelt a befogadóban, mintha a menetelők tudatosan félelmet akarnának kelteni (kiál-cs-cs-cs-cs! / kiál-cs-cs-cs-cs! / brrrr! uhh! brrrr! uhh! brrrr! uhh!). Mindezt az 1–2. versszak fordított ismétlődésével a lépések távolodó, lassan elhaló zaja követi. Itt tehát a hanghatások lassú-fokozatos felerősödése, csúcsra érése és elcsitulása érzékelteti a kompozíció (verbálisan meg nem fogalmazott) „üzenetét”: valamiféle fenyegető veszély közelít – te-

tőpontra hág – majd elhárul: végül is nem történik semmi katasztrofális. A befogadó is fellélegzik: talán megmenekültünk!

A szorongás viszont egyetemes létállapottá tágul az *Akusztikus vers Radnóti Miklós szövege alapján* c. kompozícióban, amelybe az *Erőltetett menet* szöveg-elemei, sorai vissza-visszatérően beépülnek. A *bolond* szó erőteljes hangsúlyt kap: „bolond ki földre rogy / bolond bolond bolond! / Bolond!” Ezzel és a „földre rogy”, „földre rogyván” szókapcsolat többszöri megismétlésével nyilvánvalóvá válik a vereség véglegessége („bolond ki újra, bolond ki földre rogyván felkél és újra lépked”), hiszen a vers végén hiányzik a feloldás (a Radnóti-vers bizakodó távlata: „Kíálts rám! S fölkelek!”). Ugyanakkor bizonyos mértékben aktualizálódik a szöveg jelentéstartalma: „ki földre rogy: bolond / ki fölkel: bolond / ki mozdít: bolond” – itt és most (azaz a 80-as évek derekán!). Majd a „bolond” szó hat soron át folyamatosan ismétlődik (összesen 30-szor), méghozzá zárt tömb-alakban szedve – mintha azt sugallná: zárka vagy zárt osztály zárja körül a cselekedni akarót. Végérvényesen le vagyunk győzve...

Az *Imamalom* kompozíció repetitív technikára épül: a tömörszerű vers-alakzat első felében néhány alapszó folyamatosan ismétlődik (a *szó* 50-szer, a *hang* 40-szer, a *fény* 45-ször; majd a jól ismert *tá-titi* zenei taktus 35-ször). A második részben már változatosabb a kiemelt szavak elhelyezkedése (a *kell* és a *jó* öt soron át váltakozik egymással, majd a *nagyon* és a *nagyon kell*, aztán a *jó* – *nagyon jó* – *de jó* – *jaj de jó* örömteli jajdulása ugyancsak több soron át, végül a *jaj* – *jaj jó* – *jaj jaj*... elhaló hangjai csendes sóhajjá tompítják az egészet. Nem imáról van valójában szó, hanem egy „hódítási” folyamatról (a sürgető udvarlástól a beteljesedésig). A verbális keret csupán megerősíti mindezt: „Azt mondom neked: azt mondom, mondom /.../ azt mondom neked: bocsáss meg, azt mondom, mondom”.

Az *Akusztikus* ciklus legmegrendítőbb és költőileg is „mesteri” kompozíciója az ismert József Attila-vers jelenkori parafrázisa: *Levegőt!* Petőcz a négy legfontosabbnak érzett versszakot emeli ki a költeményből, de csak a strófaszerkezetet és a magánhangzókat hagyja meg; a mássalhangzók helyét pedig apró fekete kockákkal jelöli. Így a vers egyszerre kap vizuális és akusztikai karaktert: az üres betűjelek szó szerint a fuldoklás, a levegő után kapkodás képzetét keltik. A költő a lemezen is csak a magánhangzókat mondja ki, félig-elnyújtott, éneklésszerű hangon, félelmetes monotóniával. A dallamív és a magánhangzók alapján a szöveg természetesen azonosítható: az eredeti költemény leggyakrabban idézett, legfontosabb versszakai tisztán állnak előttünk. S így már dekodolható az „üzenet”: az 1. versszak: „Ki tiltja meg, hogy elmondjam, mi bántott...”; a 4. versszak: „Számon tarthatják mit telefonoztam...”; a 7. versszak: „Én nem ilyennek képzeltem a rendet...” és végül az utolsó, a 9.: „Az én vezérem bensőmből vezérel...”, amelynek zárata pontosan kifejezi költő és befogadó óhaját: „Jöjj el, szabadság, te szülj

nekem rendet!“. A poétikai bravúr abban rejlik tehát, hogy a szerző az utalásos jelrendszerbe burkoltan mindazt elmondhatta, amit önmagára és a 80-as évek világára vonatkozóan saját szavaival nem mondhatott volna el.

Az akusztikus költészet éppúgy többsíkú, többjelentésű, mint a vizuális, s a költő – ha igazán ötletes és erős a kreatív fantáziája – a legbonyolultabb áttételekkel üzen nekünk. Az Erdély Miklós által Petőczre bízott „hadititok” lényege tehát valójában az, hogy a költő rejtett gondolatait nyugodtan „bekódolhatja” a szemiotikai formákba, hiszen „akinek van füle hallani” – az megérti, feldolgozza, s továbbadja őket. A „nyitott mű” titka az alternativitás: a „jelek” többértelműek, így a jelbe kódolt üzeneteknek is több rétege van.

A *Nonfiguratív* kötet II. részét az *Összegyűjtött tyroclonista versek*, valamint az *Egybegyűjtött nonfiguratív (tyroclonista) költemények* adják – vagyis az 1983-as és 1984-es *Médium Art*-füzetek anyaga.

Petőcz a „nonfiguratív költészetet” a képzőművészeti nonfigurativizmus analógiájára alkotta meg; s az ennél bizonyos értelemben tágabb érvényű „tyroclonizmust” – mint új „izmust” – maga teremtette. A vizuális költészetet mint az irodalom és a képzőművészet határán álló „köztes művészetet” és magát a művészt is *médiumnak* tartja. A *bevezető* szövegben megkísérli meghatározni a „tyroclonizmus” fogalmát: „ez az értelmetlen, de ’izmussá’ emelt szó a költészet megszűn/tet/ését, a vers a befogadó által való létrehozását jelenti. Nonfigurativizmus és tyroclonizmus tehát nem fedi egymást: számomra az utóbbi fogalom a tágabb, és magában foglalja az előbbi”. Ez a meghatározás tehát bizonyos vonatkozásban a költészet hagyományos értelemben vett fogalmának a „felszámolását” jelenti (de korántsem kizárólagos éllel – csupán jelzés arra vonatkozóan, hogy a költészetnek más útjai is lehetségesek, mint az eddig megszokottak). Petőcz egyre inkább a befogadóra bízta a mű /újja/teremtését, de egy többé-kevésbé szilárd kommunikációs keretet biztosít neki, amelyből kiindulva – kreatív fantáziája segítségével – megteremtheti saját egyéni olvasatát.

Erdély Miklós és Tamkó Sirató Károly – fentebb már vizsgált – esztétikai nézetei s életműve inspirálja Petőczöt a szemiotikai experimentalizmus ilyen irányú kitérítésére. Tamkó *Korszerű remekművek* c. „irodalmi üres lapjai” (1929) adják az ötletet első tyroclonista ciklusa létrehozásához. Tamkó annakidején – mintegy megelőzve U. Eco „nyitott mű”-elméletét – négy üres fehér lapot fűzött össze azzal a céllal, hogy mint „társszerző”, az olvasó töltsen meg őket saját gondolataival. Ahány olvasó – annyi művariáció. Jegyzetekkel is ellátja „remekművét”, hogy a befogadó könnyebben igazíthassa saját tudatvilágához. Petőcz ekkor ismeri fel: a benne élő „nyitott mű”-teóriának ez az első megvalósulása; az alternativizmus, a konceptualizmus, sőt a minimal poetry gyökerei is ide nyúlnak vissza.

Az 1. *tyroclonista* ciklus 15 – nem egészen üres – papírlapból áll; az első kivételével

minden lapon egy-egy szó, szintagma olvasható, amelyből az értelmezésnek ki lehet / kell indulnia. Meglepő módon a költemények számozása fordítva halad, a 15.-től az 1. felé – egy sajátos gondolati ívet bejárva. Ugyanakkor az egész szerkezet mintha körösséget indukálna: amint a ciklus végére érünk, gondolatban szinte automatikusan indulunk a 15. – tehát a kezdő – üres lap felé. Mintha Platón „tabula rasa”-ja jelenne meg szemünk előtt: életutunk állomásaival kell teleírnunk a lapokat, méghozzá a nemléttől a nemlétig pergetve az eseményeket – azaz a haláltól visszafele a születésig, majd a halál-stáción át az újjászületésig. A megadott szavakat képzeleti szöveggörnyezetbe helyezve egyetlen gondolati láncra fűzhetjük az Élet nagy korszakait. Az első fázis: a nemlét – amelyből kilépve, a létre ébredünk. Aztán következnek az életút stációi; utolsó fázis az átlépés egy másik dimenzióba, amelyben feldolgozzuk a „fenti” (valójában látszat-)élet tapasztalatait, s belső személyiségünk elmélyül a „gyökérzet” irányában. Így halálunk valójában spirituális létünk kezdete. S aztán, ha visszatértünk a létforgatagba, újra róni kezdjük köznapi köreinket – de már magasabb szinten. Nem véletlen, hogy a ciklust az Erdély Miklóstól kölcsönzött mondat („a gondolat hadititok”) egy teljes lapon át ismétlődő szériája zárja. A titkokat véges elménkkal feltárni természetesen soha nem fogjuk tudni – de a hozzájuk vezető utat megkíséreljük megkeresni mindannyian.

A *Nonfiguratív* kötet utolsó ciklusa (*Minimal-Poetry*) már nemcsak a szövegnek, hanem magának a poézisnek a megfigyatozásáról, sőt lassú eltűnéséről /is/ szól. Az 1986-os *Médium Art*-füzet vizuális kompozíciói kerülnek be ide – ez már valóban a „nonfigurativitás” végpontja: *absztrakt* költészet. Az „a”-sorozat érdekes kísérlet a betű önmegsokszorozására s szóvá terebélyesedésére. Az első (üres) lap közepén egyetlen betű („a”) – mint kezdőpont; a további lapokon az „a” variánsai: egy „a”- betűből font koszorú, illetve az „a” betű pörgetése következtében keletkező sugár-alakzat (a szerteágazó sugarakat szaggatott vonal jelöli); ebből nő ki az „ART”-sorozat különböző formációkban.

Az egészet a *Pár-Beszéd* című szövegfolyam zárja (amely a Sáry Lászlóval készült lemezen mint monoton dallamú, valódi imamalom-szerű repetitív költemény hangzik el). A biblikus felépítésű, apró betűkkel nyomtatott szöveget a költő (mint „figyelmeztető” próféta) 10 teljes oldalon át folyamatosan ismétleti, különböző variánsokban (hol „mondom mondom néked”, hol „bizony mondom néked”, máskor „bizony mondom mondom azt mondom bizony néked” stb.). Itt-ott az egész óriás-betűkkel, keresztben „felülírva” („bizony bizony mondom néked”); majd az utolsó oldalakon átvált múlt időre: „elmondtam, mondtam, így szóltam” stb. Ezzel a költő mintegy múlt időbe helyezi korábbi prófétikus („küldetéses”) szereptudatát. A kötet legutolsó oldalán fordítottan (azaz alulról felfele, hátulról előre) szedi a szöveget; talán ezzel is jelezve, hogy lezárt valamit, más utakra tér. A grafikailag kiemelt *bizony mondom* szövegtöredék azonban változatlan marad, mintegy hangsúlyozottan felhívva a figyelmet szavai komolyságára.

Az „a”-sorozatból e konstrukcióba átemelt betűkoszorú vissza-visszatér; nemcsak díszítő elemként, hanem valódi („temetési”?) koszorúként is.

A *Nonfiguratív* kötet bizonyos értelemben egyfajta végpont Petőcz eddigi pályáján: valamit lezár. Ő maga úgy látja: a 80-as évek szellemi közegében nem volt más lehetősége, mint a nyelvi kísérletezés. „A modern művészet meghasonlott önmagával /.../ az elbizonytalanodás időszakát éljük”. Többé senki nem hisz a költészet „társadalmi küldetésében”. A fiatal irodalom előtt tehát két út áll: „egyik a groteszk, a pátosz nélküli *én*-líra, az ironia”, amely eltávolodik és eltávolít a korábbi költői szerep-felfogástól, „s egyfajta fanyar vállrándítással elutasítja a valóságot” (ebbe a vonulatba sorolja Petri György, Parti Nagy Lajos líráját: „ők még mindig alapvetően társadalom-központú gondolkodásúak, ha nem is megoldás-keresők”). A másik út pedig a Magyar Műhely, az Új Symposion körének, Erdély Miklósnak, Tandori Dezsőnek az útja: a politikamentes költészeté, a *jel*-típusú avantgárdé, amely a költészet *szövetét* és az alkotót mint médiumot állítja figyelve központjába. Akár „új-érzelmese”, akár ironikusak ezek a szövegek, mindenképpen hangsúlyosan a nyelvvel és a hozzá kapcsolható új médiumokkal foglalkoznak (vizuális és akusztikus költészet). „A vizuális költészet kézműves-jellegétől idegen a vátesz-szerep és a pátosz is” (*Az irodalom, / a költészet művészete*; Palócföld, 1985/2. sz. – in: *A jelben létezés...* 83–85. p.).

Petőcz a modern költészet továbblépésének útját egyre inkább a *zeneiségben* látja. Ezért teremti meg a *médium art* másik változatát (*A jelentés nélküli hangsor*, 1988, *A láthatatlan jelenlét*, 1990.). Egyre inkább az objektív, személytelen alkotásmódra törekszik. Továbbra is folytatja „a költői hagyaték feldolgozását”, s bizonyos értelemben kitágítja a *médium art* fogalmát is: egyre inkább a nyelvben rejlő *akusztikai* lehetőségek kiaknázása izgatja. T. S. Eliot ars poétikáját vallja a magáénak: „A költészet nem a szenvedélyek zsilipjeinek felnyitásából áll, hanem elzárásából; a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem a személyiség megszüntetése. Az persze magától értetődik, hogy csupán azok tudják, miben áll ez a ’megszüntetés’, akiknek van személyiségük és van személyes élményük” (Eliot: *Káosz a rendben*, Bp, 1981; 71. p.).

A kötet élén álló költemény (*Médium Art*) ezt a most körvonalazódó ars poétikát sugallja, anélkül, hogy verbálisan megfogalmazná. A repetitív zenei formákkal fellátott versszerkezet mintha a Föld és az Ég közötti határokat ostromolná: oldottan, titokzatosan vibrálnak a sorok. A szonett alaksejtelve itt is át-átüt az egyébként tömörszerűen egybeépített kompozíción; de itt minden mozzanat a zeneiségnek van alárendelve. Szepes Erika a szonett-struktúra teljes megújítását (szétrombolását és újjáteremtését) üdvözli e vers kapcsán: „Elveszett a strófa-tagolás, elvesztek az igék, el a mondatok; maradt a 14 sor egybeírva, a mágikusan variált ismétlések; nominális szerkesztésük állandósult állapotra utal. Ritmus van ugyan a versben, de ezt a szótagok hosszúságát-rövidségét

jelző konvencionális szótagok (tá-titi-tá-tá, tá-titi-tá) alkotják, mint elvont képletek ki-ejtett változatai. A jambikus lejtést itt egy adoniszi kólon és egy choriambus váltja fel” (Sz. E.: *A mai magyar vers*, 1996. I. k. 125. p.).

A kötetcímadó kompozíció (*A jelentés nélküli hangsor*) – mintegy ars poétika-szerű összegzésképp – a kötet végére kerül. Kettős mottója (egy-egy Juhász Ferenc- illetve Pilinszky-idézet) a költészet és az *Élet hatalmára* utal, amely erősebb minden politikai hatalomnál, s amelyet megölni, elpusztítani nem lehet – hiszen nem emberi kezekben van. Mindkét mottó beépül vendégszöveggént a kompozícióba is, Erdély Miklós idézetekkel együtt. Ezzel a költő mintegy kitágítja a viszonylag szűkszavú verstestet, amely inkább a szuggesztív ismétlésekre, hanghatásokra és nem a verbális közlésre épül. Az egész olyan, mint egy többszólamú szimfónia.

Az 1. részben a költő a korábbi már ismert biblikus elemeket variálja („bizony mondom néktek, mondom”), s egyértelműen a költészet varázshatalmára utal: „a *kék* legelőkön” (azaz a képzeleti-égi szférákban) a szónak *valódi* ereje van („a tücsök is beleköhögött a fületekbe néhány varázsigét”). A földi mezőket viszont az alacsonyság, az érték-nélküliség uralja (ennek szól a *Nonfiguratív* kötetből már ismert utálkozó „brrr-piha”-hangcsoport háromszori ismétlése). A valóság csupa negatívumból áll; a vers-én tehát hiába is ismételteti prófétikusan: „Mondom-mondom”, senki nem hallgat rá. A 2. részben a költő tudatosítja bennünk: e világon semmi sem egyértelmű („nincs igen – nincs nem”), holott az Úr megparancsolta egykoron: „Szavatok legyen vagy *igen*, vagy *nem*”). Itt különböző, egymással ellentétes állítások sorakoznak kurta tömondatokban: egyik póluson a háború, a gyűlölet, a viszály képei – a másikon a béke, gyermekek nevéte, a boldogság képzetei. Aki a két pólus között a hidat megtalálja, azaz képes feloldani önmagában az ellentéteket – az megtalálta benső egyensúlyát („A nyugalom bennem van / A kék ég bennem van. / A sárga nap bennem van. / A gyereknevetés bennem van”). A lírai én halhatatlanságra, „örök-életre” vágyik – ezért ékeli be mint egyetemes „parancsot” Juhász Ferenc sorait a verstestbe: „a rózsákat meg kell metszeni / a szőlőt is meg kell metszeni / meg kell csókolni a sírokat is a temetőben /.../ a sírokat elhagyni nem szabad / magukra hagyni őket nem szabad”. Ugyanakkor – érthetően, hisz még nincs 30 éves! – borzadva tekint költőnk a halálra: „A betegség természetellenes / a halál természetellenes” – annyi mint „brrr – puty – puty!” – vagyis „jelentés nélküli hangsor, üres halmaz”. A költő többször is megismétli ezt az üres hangsort, újra Juhász Ferencet idézve: „tudni akartam a halált, a halottat – ! minden halált és minden halottat! – mert tudni kell mindent ami élet, s a halál is élet, s az élet sok halál”. A 3. rész az Erdély Miklóstól átvett „alázatos” kérés: „És fejem lehajtva szólok: – gond és baj, ne keserítsetek meg – gond és baj ne szomorítsatok meg – gond és baj, ne bolondítsatok meg”. A 4. részben a reménytelen, a jelent ismétlő Jövő képét látjuk: 2086-ban, azaz 100 év múlva

a bűnök sokasága ugyanúgy leigázza majd az embereket, mint eddig, s a költő akkor is magányos és szomorú lesz, de tudja: a nyugalom, a gyereknevetés akkor is benne marad. Az 5. (záró)rész Pilinszky-szöveg, némileg „petőczösítve”, kettős zárójelben – mintegy az Élet titkára utal: „(Ereszd le hát a jogarod, királynő! – És kiálts csendet a kiáltozóknak – És adj kegyelmet az elnémulóknak.)). Mintha az antik kórus esdekelne: uralmad legyen kegyes és irgalmas!

Az I. ciklusba a *Zárójelversek* kerülnek (op. 1–25.), amelyekkel Petőcz új műfajt is teremt – a tudatlóra egy különleges változatát (Elemzésüket lásd: Tiszatáj 2014/6.).

A kötet II. ciklusa (*A jelentés nélküli hangsor*) a zeneiség irányában tágítja-feszegeti a költészet határait. Bár vizuális eszközökkel is él a költő (különösen a tipográfiát illetően), de a hangsúly az akusztikai megformáláson van. Az első alciklus (*Várok valakit*) a szépség- és harmóniakeresés jegyében fogant; a versek többsége a szonett egyéni variánsait mutatja. Az alaphangot a *Kosztolányi*-emlékvers adja. „A szegény kisgyermek” édesbús melódiái, a Kert – különös virágaival és különös lényeivel („hajukban harmatcsepp csillog, szemükben örömkönnyek”) – mintha az Édent idéznék. A költemények zöme a szerelem, a valakihez tartozás vágykörében fogant. A *Zárójelversek* témái variálódnak (itt is), a hagyományos verskeretet – bár fellazítja, de – nagyjából meg is tartja a szerző. A címadó költemény (*Várok valakit*) mintegy bepillantást enged a lírai én *nyitott* lélek-állapotába: „Várok valakit / Aki megismer / Akit megismerek / ... / Tudom – elindult – megérkezett – engem keres. / ... / Várok valakit. / Akit ismerek. / Aki ismer” – azaz aki velem egylényegű, aki nem „idegen”. De hol van ez a társ? Aki pillantásával „megtisztítja arcom”? Hiszen – ahogy Tóth Árpád megénekelte egykoron – ember és ember között „a jeges űr lakik”! S ahogy az ifjú pályatárs az ezredvégen megéli: „Pillantásod mögött valaki lakik. / Ő nem én vagyok. / Ő nagyon hideg” (*Gyere és tisztítsd meg arcom*). A *valódi és örök* összetartozás manapság már nagyon ritka – leginkább csak vágykép, amely a költészetben él: „A papiros fölött lebeg a kezem. / Érintem a tested, hallgatsz, hallgatok. / Veled vagyok – velem vagy: velem vagyok” (*Velünk vagyunk*). Szecessziós finomságú nosztalgikus versben siratja a tünékeny szerelmet, az „örökké” és „soha már” kettősségét, az egykor-volt kapcsolatok kihűlését (*Bandlis vers a szerelemtől*, 1981). Stilizált életképeket rajzol a családról, s szinte parnasszien gyöngédséggel örökíti meg a felbomló idillt: kórházban fekvő asszonyát s az elárvuló otthont: „Rendbe kell tenni a gyerekeket. / A múltkor is elavás előtt sokáig sírtak / Félték a sötétben / Nagyon félünk sötétben nélküled // Bocsáss meg nekünk / Gyere vissza / Intézd el végre valahogy / Hogy ismét együtt legyünk” (*Hívogató*). De tudja: nincs visszatérés: „Nem látom arcod. A hiányodat érzem / ... / valami összeszorít. / Valaki. / Te elindulsz – *mi* némán figyeljük lépteidet” (*Búcsú*).

A *Zongorára írt darab* különös jelentőségű Petőcz költészetében. Mintha egy erotikus „sztriptíz-szám” lenne zenei kísérettel: a ruházat lassan lebomlik, s a női alak meztelen

szépségében és iszonyú kiszolgáltatottságában felragyog – magányosan és védtelenül. „Játék az egész” – és mégis félelmetes: hideg és izzó egyszerre, a szeretet-szerelem védő-óvó melegsége nélkül. Mint az ezredvég jellegzetes férfi-nő-kapcsolatának szimbóluma: az erotikus tárgyvá vált nő – férfiszemek keresztüzében.

A *Bölcs Náthán imája* alciklus a még kietlenebb magány, létidegenség, sőt a remény nélküliség verseiből szövődik össze. A Pilinszkynek ajánlott *Variációk* tömör kétsorosa fejezi ki leghitelesebben ezt az elhagyatottságot: „Fegyencmagány – fegyencnyi csönd”. A *Tétova vers* pedig esdeklő szeretetvággyal fordul a *másik* ember, a testvér, a társ felé: „Én is Te vagyok és te is én vagy. / Nem különbözöm. Nem is hasonlítok. / Ölelj magadhoz, kérlek. / Mert nem ölel senki. / Nagyon hideg a pillantásotok. / Nagyon hideg a mosolyotok”.

A rideg magányban, szeretethiányos létben az egyetlen menedék: az ÚR. Petőcznél /is/ megszaporodnak az un. „istenes versek” – Bölcs Náthán álarcában Hozzá fohászkodik. Szerepvers ez is, bizonyos értelemben, mégis több annál. Mottója, a Lessingtől átvett idézet arra utal: az Istentől ránk hagyott örökség mindannyiunkat egyaránt illet; tekintet nélkül származásunkra, bőrünk színére, vallásunkra. De, sajnos, a testvérek az apától örökölt gyűrűjüket messzire hajították: a viszály és a megosztottság szelleme uralkodott el közöttük. *Bölcs Náthán imája* alázattal száll tehát az Úrhoz: könyörüljön rajtuk, hiszen a gyűlölet légkörében élni nem lehet – „egyszerre vagyok muzulmán – zsidó – és templomos is”.

Az ellenségeskedés és elvadultság pusztító hatalmát gyilkos iróniával jeleníti meg egy apokaliptikus vízióban (*Ras-And poet / alias M./ ismeretlen töredékei*); vagyis *András poéta* létvíziója egy ismeretlen ámokfutóról, aki „25 embert ölt meg egyetlen éjszaka”. Az ötletet nyilván a Tandori-Tradoni-féle sci-fi-regények kínálták – de Petőcz „az ember tragédiáját” parodizálja benne. Hiába minden: Isten és az Ördög egyaránt bennünk lakik, bennünk vívja örök párharcát, egymásra tüzelve, egymást átkozva – s a szenvedésnek, vérontásnak soha nincs, nem lesz vége. Az ember egyszerre gyilkos és áldozat: saját létének különféle variációit próbálgatja, miközben az Úrhoz esd bocsánatért. De a büntetést nem kerülheti el. Ras And poétát is „fekete öltönyös urak” fogják közre, mint F. Kafka *Perének* hőseit; „sötét és hideg folyosókon” vezetik, „ezernyi lépcsőn fölfelé. /.../ Nyugodtan és kegyetlenül”. Ras And menekülni próbál, Luciferrel a levegőégbe emelkedik, „ismeretlen magasságokba”, mert tudja immár: „a visszaszámlálás kezdetét veszi” – a megromlott Földgolyót utoléri végzete.

A ciklus legfélelmetesebb verse talán a *Lovasok, különös lovasok*, amelynek egyszerre van konkrét élmény-háttér (a 80-as évek végi felvonulások, tüntetések) és szimbolikus jelentősége. Látszólag egy békés, ünnepi menet („vonulunk a dísztribün felé” – főhajítás, integetés, hangos éljenzés). Egyszer csak hirtelen-váratlan csend, a vers-én arca elkomo-

rul: „kik azok, akik körülvesznek? / miféle csendben? miféle különös alakok?” S ők, a gyanútlan vonulók, „a jövő bajnokai”, mit keresnek itt, a „vigyázban álló katonák között?” Senki nem tudhatja biztosan: nem fog-e eldőrdülni a sortűz, nem jelennek-e meg a „fekete autók”? Ki tudja, mi következik? Netán újra a Gulág? Vagy néhány-napos „malenkij rabot?”

A politikai események felgyorsulásával 1988/89-ben az „irodalmi rendszerváltás” is / újra/ napirendre kerül. De az aktivizálódást szorongás kíséri: besúgók ólálkodnak körülöttük; valójában senki nem bízhat senkiben. A „kafkai” félelem megbénítja cselekvési kedvüket. A kötetet záró *Álomtöredék* repetitív filmszöveg – fekete alapon fehér betűkkel – ezt a félelemmel teli légkört idézi meg Tarkovszkij *Zóna* című filmjéhez hasonló, döbbenetes erővel. Mottója az ismert Erdély Miklós-szöveg („Gond és baj, ne keserítsetek meg...” stb.). Az álom-vízió monoton felsorolással kezdődik: a nap 24 órájában mindig, mindenütt ugyanaz ismétlődik (erőszak, utazás, üzenet-átadás, bánat és öröm, szomorú vagy különös nevetés, eredménytelen próbálkozások stb. stb.). Maga az Élet monotóniája ez, melyben mindenki őrlődik-felőlődik; keresve, de nem találva a helyét. A lírai én kilép a tömegből; úgy hallja: szólítják – s indul („fehér utakon”, „fekete utcákon”, „szótöredékek és törmelékek között”, „rozsdás körösvények között” stb.). Az állandó szó- és gondolatismétlés különös légkört teremt; a vers-én sötétben tapogatózik, nem lát utat maga előtt. Majd egyre bizarrabb képek következnek (vízcsapok – vízcsöppek – vízcsőrgedezés, mintha vallatókamrában lenne; mellette víz- és haltárolók, hatalmas halakkal); undorító nedvesség mindenütt, mintha mocsaras tájon, sötétben botorkálna.

Az álomképben egyre kietlenebb a táj, egyre nyomasztóbb a csend – fokozódik a lírai én magánya. A szöveg-fragmentumok, a lépések ritmusát követő, ismétlődő szavak, szin-tagmák szuggesztíven érzékeltetik szorongását. Végül „egy szögesdróttal behatárolt bizonytalan formájú területre” ér, megtorpan, aztán mégis megy tovább az egyre kopárabb, lepusztult tájon („laboratóriumi kísérleti központ”). Mintha egy belső hang ösztöklélné: nem szabad megállni, a félelmetes titkokat meg kell ismerni „az úton végigmegyek”; „valaki így szól: veled leszek / valaki azt mondja: egyedül leszek”. Aztán a beszélő fokozatosan visszabontja az egészet: „visszaveszem a szót / visszaveszem a mondatot”; s mintha féléber állapotban nézne szét maga körül, határozottan kimondja: Nem! Ezzel nem azonosulhat; bár a zóna foglya, de különállását meg kell őriznie. És megy tovább az útján, ütemesen lépked: „egy – kettő – egy – kettő” – és így tovább, 12 soron át, folyamatosan ismételve. Aztán lassan elhal a szöveg, elhalnak a hangok, elmaradnak a lépések... A vers-én „felébred” rémálmából – vissza az ugyancsak „rémes” életbe. Mégis fellelegzik. „Visszaveszi” a szót, a hangot, a mondatot, az üzenetet: „visszaveszem a fentieket és most itt vagyok”. A záró-sorok az „és most itt vagyok / megyek megyek” szavak többszöri ismétléséből állnak; majd szinte halljuk az elhaló lépteiket: „egy – kettő – egy” és így tovább.

És ezzel le is zárul *A jelentés nélküli hangsor*, a hangsorok halmaza, az akusztikai szugesztió. A költő végül is mindent kimondott, szavak nélkül is: a nyomasztó tudatállapotot, amit a 80-as évek végének légkörében átélt/ünk/ a hangok, hangsorok révén érzékeltette; a szorongást (mi lesz velünk, ha a „különös lovasok” lesznek az erősebbek?), a börtönközérzetet, amelyből rémálmai fakadtak, megjelentette. Bizonyította, hogy az akusztikus költészet korántsem „értelmetlen” játék, hanem – adott esetben – véres valóság (is lehet). A „jelentés nélküli” hangsor olyan mély arche-rétegeket bolygat meg a befogadóban, amelyekről *eredeti* tudásunk van, s amelyek felszínre hozatala megkönnyíti (megkönnyítené) a kommunikációt nemcsak ember és ember, hanem nemzet és nemzet között is.

Az 1989-es M.M.találkozót ismét hazai földön tartják – *Szabad terület, aktuális művek* címmel (Szombathely, július 11–14). Pete György, az *Életünk* főszerkesztője és Székely Ákos vizuális költő, aki már évek óta a Magyar Műhely szerzői közé tartozott, vállalják a szervező munkát. A Műhely szerkesztői itt jelentik be folyóiratuk „hazatérését”; a szervezés további gondjainak megoldásában s a szerkesztői munkában elsősorban Petőcz Andrásra és Székely Ákosra számítanak (erről bővebben lásd: I. fejezet).

A sikeresen lezajlott rendszerváltozás természetesen a Magyar Műhely – és így a hazai avantgárd - történetében is új fejezetet nyit. Egyelőre a népes hazai szerzőgárda úgy érzi: végre „szabad utat” kap/hat/ kísérletező hajlamai kibontakoztatásához.. Miután a politika részéről megszűnt az állandó kontroll fenyegetése, korlátok nélkül átad/hat/ják magukat az elmélyült műhelymunkának. 1990-ben Petőcz kiadja az „avantgárd örökséggel” kapcsolatos írásait *A jelben létezés méltósága* kötetében (1990), s a megváltozott társadalmi szituációra reagálva hangsúlyozza: ma a művészek „*másként-gondolkodása*” a szellemi függetlenség ismérve. „Jog és kiváltság az egyéniség kívülállására, szabadon megfogalmazható különvéleményére”. „A civil társadalomban élő avantgárd alkotó joga a tisztán művészi önfelmutatás”; az író a politikai küzdelemtől eltávolodva, a művészetben keres 'menedéket'. Számára az egyetlen érték: „a jelben létezés méltósága, a megmunkálendő anyag öntörvényű értékeinek kinyilvánítása” (*A médium art jelenléte*; in: *A jelben létezés...* 7–12. p.).

Eltávolodva némiképp saját korábbi, a *vizuális experimentalizmust* előtérbe állító korszakától, 1990-ben megjelenő kötetében (*A láthatatlan jelenlét*) Petőcz az akusztikus *médium art* irányában mélyíti el költészetét, világosan érzékeltetve: a *benső út* csakis egyedül, magányosan járható. A költő csak úgy juthat *közös emberi* tapasztalatok birtokába, ha el tudja szakítani önmagát a felszíni, a látszatvilágtól. A kötetet bevezető önmegszólító vers (*Üzenet, b-moll*) egyfajta melankolikus ráismerés valami ősi, mélygyökerű *közös* emberi élményre; az egy-lélegzettel visszaidézett múltba való emlékezés, tele repetitív szöveg-foszlányokkal.

A vers-én a rádióban Csajkovszkij *b moll zongoraversenyét* hallgatja (*opus 3.*), Szvjatoszláv Richter játékában. „Erőt / és bizonyosságot sugároz, a zene erőt / és bizonyosságot közvetít, önmagából. / Bizonyosságot és erőt sugároz a zene / önnönmagából, biztonságot és nyugalmat”. „Elmúlt üzenetet” közvetít „soha-nem-volt, szomorú időkből”. A lírai én már nem is a zenére figyel, hanem önmagára. A régmúlt időkből feltörő dallam „megtölti a szobát, szinte tapinthatóvá teszi a léghatárt”. A paralelizmusok, inverziók, ismétlések, különböző helyzetekben visszaköszönő szókapcsolatok hangulatilag felfokozák a múlt, az emlék jelentőségét. A zenében feloldódik a lírai én, szinte önmagára ismer benne: „moccsanatlanság figyel arra az üzenetre, / amit a zene közvetít saját magából”. A zene: a létezés legmélyéről s legmagasabb szféráiból felszárnyaló üzenet – „ez az én üzenetem, mondd, / és hallgatsz, fejed lehajtva, mozdulatlanul./.../ A mélység, a magasság magába szív”. A beszélő mély-énje – mindnyájunk közös *énje*, a *közös emberi tapasztalatok őrzője* – átadja magát ennek az áramlásnak, a mélytengeri (archetipikus) érzelmi sodrásnak. A hangok dinamikája betölti a szobát, szinte tapinthatóvá teszi a léghatárt: „A mélység, a magasság magába szív. Magába olvaszt a bizonyosságot”. *Médiúm art*: a zenemű, az alkotó „üzenete” találkozott a befogadó életérzésével, megrezgette annak belső húrjait – s immáron ő maga is „üzenetközvetítővé” változott: ő is alázuhan a lélek-óceán mélységes birodalmába. „A zuhanásod, miként egy végtelen lassú mozdulat, végtelen filmként / pereg. Végtelenített filmszalag lesz majd / a legelső mozdulat. A legelső mozdulat, / miként egy végtelenített film, lassan / és megállíthatatlanul pereg”.

Ez hát Petöcz újabb költői iránya. Bizonyos értelemben ekkor már eltávolodik a Magyar Műhely irányvonalától: egyéni utakat keres. Ami aztán csakhamar a szerkesztőségéből való kiválásához vezet (lásd: I. fejezet). De egyelőre még nem kerül sor az esztétikai kérdésekben való konfrontációra. Ez a kötete a zenei fogantatású *médiúm art* kiteljesedése. Miközben „revitalizálja” a hagyományos versformákat, kötetébe beépíti néhány korábbi vizuális munkáját, elsősorban a minimal-poetry köréből. De már tisztán érzékelhető a hangsúlyváltás: a vizualitás mellett és helyett immár az akusztikai megoldásokat helyezi előtérbe. Számára a Költészet egy végtelen kontinuitás, ősidőktől napjainkig, amelyben minden volt és leendő műfajnak, formának egyidejűleg helye van. Kötete fülszövegében magyarázatot is ad szerep- és forma-váltásaira: „A klasszikus hagyomány és a radikális avantgárd számomra olyannyira összeegyeztethetők, hogy különválasztásukat érzem-vélem erőszakoltnak, mesterségesnek. Gondolkodásomra a „nyugatos” költészet formai tisztasága, művészetközpontúsága legalább akkora befolyással volt, mint a jel-típusú törekvések artisztikussága. Mallarmé és Babits, Duchamp és Kosztolányi, P. Garnier és Weöres Sándor, Erdély Miklós és Pilinszky megférnek egymás mellett /.../ hiszen mindannyian – belső gondolkodásuk által – ugyanannak a teljességnek a megfogalmazására törekedtek”.

A kötet egyfajta poétikai metamorfózisról tanúskodik: a hagyományos versformák sajátos átépítése, a tradíció szubjektív átértelmezése áll a középpontban; a ciklusok rendje is ennek megfelelően alakul (*Tompa gyűrődések*, *Zárójelversek* op. 26–37; *Repetitív*).

Az első ciklus még vizuális hatásokra is építő címadó verse (*Tompa gyűrődések*) szürke monotóniájával egyfajta depressziós lélekállapotot közvetít. „Parttalan víz, tompán szürke és hideg. /.../ Csaknem hullámtalan. Mint tompa / elhasznált műmárvány tömbök / szürkességének gyűrődései /.../ parttalan partokon / járok, szürkessége lágyan / betakar – befed egyhangúsága” – ezeket a képeket variálja a költő számtalan változatban. Mintha a végtelen élet-óceán tompa szürkességéből áradna a kilátástalanság – a vers-én szinte megbénul: „párálló köd körülöttem – a tárgyak egybefolynak – párálló szürkesség /.../ a színek eltűnése fáj /.../ Magam elé nézek – / előttem parttalan víz, tompán / szürke – előttem tompa szürkesség”. És nincs tovább. Mint félbetört hullám, abbamarad a vers. Olyan az egész, mintha nagy, szürke ecsetvonásokkal bemázolt vízterület terülne el lábunk előtt – egyhangúan és reménytelenül. Egyszerre halljuk és látjuk a tenger tompa mormolását, hullámzását és érzekeljük az Élet remény-nélküliségét (A ciklus alaposabb elemzését lásd: G. Komoróczy Emőke: *Petőcz András – kisonográfia; Aktuális avantgárd*-sorozat, Ráció K. 2015).

Kétségtelen, hogy a 80-as évek második felének feszültségekkel teli hangulata csalogatta elő a költőből ezeket a fáradt-lehangoló verseket – de ez nincs verbálisan kimondva bennük. És ez teszi őket „időtlennek”, általános érvényűvé. Ugyanezt a komor hangulatot sugározza – talán még intenzívebben – a *Levegőhiány*: a prolongált félelem, a megbéklyózottság, fulladásos légszomj – ismétlődő szavak ketrecébe zárva. „Moccanatlan és tétován / figyelem az eseményeket. / A félelem nem hagy nyugodni”. A versbeszélő hangja el-elcsuklik – a *Nonfiguratív*-beli *Levegőt!* című kompozíció fuldokló hanghatásait idézve: se beszélni, se kiáltani nem tud, mint akinek a száját betömték. „Suttogás ez: nem, nem kiabálás. / Csak tátogás. Artikuláció. //...// fogaimban kavicsok csörrenése. A fogaimban / bársonyos földnek puhasága. A fogaimban”.

Az Erdély Miklósnak ajánlott költeményben (*Kobalt-kék sugárzás*) – áttételesen bár, mégis „érthetően” utal a költő azokra a félelmetes tényekre is, amelyek depresszív közérzetét kiváltották: „Fehér és mozgó alakzatok. Gumibot. / Kezek egymásba simulása, szétválása. /.../ Harsogó reflektorok. Gumibot! / Pillanatfény, pillanat-sötétség / Fehér és mozgó alakzatok. / Zokogás”. A nominális szerkezetek halmaza mintegy időtleníti a történéseket – s a 80-as évek vége hangulatára jellemző mozzanatok állítja előtérbe. A költő, most is, mint már többször, az ismert Erdély Miklós-idézetet emeli paizsul maga elé („Gond és baj...” – próbáljuk túlélni mindezt! „Tükröből / töredék: szó / Szóból üzenet. / Kiálts fel – mondom magamban. / Mondom, mondom” – de minek? De kinek? A verszene, a gondolatismétlések persze itt is oldottabbá teszik a komor képeket

– de érezzük: a valóság brutalitását a költészet nem tudja enyhíteni. A szó elhal. Ezen a világon nem lehet segíteni. „Mondom, mondom...”

A poétikai fordulat ezen a cikluson belül már világosan érzékelhető. A variációs technikát Petőcz „első kézből” Tamkó Siratótól veszi át; de aztán mélyebben megismerve Weöres Sándor költészetét, tökéletességre fejleszti azt. A Weöres-élmény segíti abban, hogy továbbgondolja a médiumizmussal kapcsolatban korábban már kialakított sajátos esztétikai nézeteit, s kialakítsa a csak rá jellemző repetitív zenei technikát.

A *Repetitív* ciklust szerzőjük egészében az akusztikus költeményeknek, variációknak szenteli. A repetitív szövegépítési móddal a zene szárnyaló szabadságát próbálja visszaadni. Ami természetesen együtt jár a versstruktúra teljes fellazításával s a benső tudatállapot feloldódásával. „Önmagamhoz akkor jutok el – ismeri fel – ha megpróbálok egyetlen szó, egyetlen motívum ismétlésével koncentrálni önmagamra. Ez a minimal és repetitív művészet lényege. /.../ A repetitív költészet a legősibb irodalmi műhöz közelít: az imádsághoz. Mindenféle imádsághoz” (a már idézett *Happy new steps!* c. írásában szölt erről; in: *Idegenként...* 185–89. p.).

Magát a ciklus-címadó költeményt Sáry Lászlónak ajánlja; a közösen megzenésített változat az „új zene” kissé monoton, hosszan elnyújtott ritmusú hangzásvilágába illeszkedik. A vissza-visszatérő motívumok szinte hipnotikus erejű ismétlése, az indiai meditációs zenére emlékeztető vontatottsága, a klasszikus kínai zene 12 fokú hangsorának változatos variálása egészen különleges, „teremtett” világba nyit ajtót: a meditációval elért tökéletes harmónia világába. Az előző ciklusban feltűnt képek, szavak-szintagmák itt is fel-felbukkannak, egymással hol helyet cserélnek, hol más-más szövegegységekkel összefonódva – mint körtáncban – újra és újra előre lépnek. A 4 soros strófák rendezettek, arányosak; de a sorok hangulatilag és az ismétlődő szerkezetekkel, nem pedig rímekkel kapcsolódnak egymáshoz. Az első versszakokból béke és nyugalom árad – de ez korántsem statikus állapot: csendes-halk mozgáselemek is beszűrődnek ebbe a mozdíthatatlan nyugalomba: „Legyen végtelen öröm. Végtelen öröm! / Legyen lebegés. Nyugalom legyen! / Legyen hát lebegés! Végtelen öröm. / A távolban egy arc tűnény sziluettje”. Egyetlen ige sincs az egész költeményben, csupán a létige felszólító módú alakja (*legyen!*). – mintha a költő varázspálcájával intene, s szavára emberivé – emberarcúvá – válna a világ. A nominális szerkezetek már önmagukban is „időtlenítik” a versélményt; ezek ismétlése-variálása pedig az örök körforgás képzetét kelti. A továbbiakban (3–7. versszak) a mozgás-képzetek dominálnak: „mozduló mozdulatok”, „zörgések-zörrenések”, „közeledések és távolodások”, „lebegő testek a fák között: mozgások, mozdulások” stb. A záróversszakokban ismét elcsendesedik a kép: „A fák között testek lebegése, a messzeségben: / sziklák zuhanása; s egy arc, akárha: sziluett. / - Legyen végtelen a fénylő nevetése, / és legyen lebegés. /.../ Végtelen legyen a végtelen mosolya, és

/ tünékeny öröme legyen moccsatlan”. Az önmagában véve is zenei fogantatású kompozíciót a hangulatfestés, a magas és mély magánhangzók ritmikus váltakoztatása, az alliterációk stb. még inkább zeneivé varázsolják; a tünékeny arc fel-felvillanó sziluettje fénybe vonja a hullámmzó-lebegő tájat – szinte mi is „lebegünk” a fényben, s a táguló tér megtelik végtelen örömmel.

Ugyanezen képek – képsorok – nominális szerkezetek térnek vissza a többi kompozícióban is. Petőcz – több költőtársa alkotói világába belépve – variációk sorát készíti. Ez már-már előrejelzi, hogy a későbbiekben ő maga is „alakváltó” költő lesz („próteuszi alkat”, mint voltaképpen Petőfi, Babits és Weöres). Önálló műfaji rangra emeli a *variációt*. A Kurtág Györgynek ajánlott Balaskó Jenő-variáció (*Virágok mozdulása*) egy ellenkező sors-alkatba enged bepillantást. A soha-szóhoz-nem-jutott, underground helyzetbe szorított Balaskó fájdalmas-tragikus egyéniségét az elementáris természeti erők sodrásához méri; s sorról sorra, lépegető technikával előrehaladva, az alapképeket inverz szerkezetekkel variálva jeleníti meg költőtársa egyéniségét, akinek csak egy posztumusz kötet jutott, azt is agyonhallgatták. Mint aki síremlékre vési a *memento*-t, a verszárlatban felemeli őt a Fénybe: „tenyereden virágok nyílnak / virágok nyílnak tenyeredben / hajadban fénycsöppek csillogása / csillogás a fénycsöppek hajadban”.

A *'tényfékezőgép' elmozdulása* c. – Tandori Dezsőnek ajánlott – tömör, sűrű szövésszerű kompozíció többszörös áttételekkel, utalásokkal érzékelteti: ezt a bátor és erős, avantgárd indíttatású költőt, nagy-ívű, nagy-intenzitású költészetét is „megfékezték” a körülmények valamikor, valamiképp. (Anélkül, hogy Petőcz utalna rá, a *Töredék Hamletnek* kötete /1968/ ezt világosan kifejezte.) Útja így „különös madárszárny-verdesés” lett; ha nem térítik el nyílegyenes útjáról a „tények” – ki tudja, merre viszi a sorsa. „Hiába – látod – a tény- / fékezés: mind-sűrűbb döccenések, mind-sűrűbb bizonytalanságok, látomások és halálozások, hangtalan- / sikolytalan zuhanások – Sötétkamrában filmezés: / nyugtalan fogvacogtatás. /.../ Elmozdulások. Madárnyi-sűrű pusztulások”.

A *láthatatlan jelenlét*ben tehát a szerzői én elrejtőzik a verstest mögé. Nem személyes, alanyi érzelmekről, történekekről van itt szó, hanem érzetek és tudatállapotok megjelenítéséről. Ezek a tudati/tudatalatti folyamatok mindnyájunkban lezajlanak – így ismerősek; saját benső világunkkal azonosíthatjuk őket. Ez teszi fontossá számunkra Petőcz András *médium*-költészetét. Ami aztán majd ismét új utak felé vezeti őt. De ez már nem a Magyar Műhely vonzáskörében zajlik. Egy időre elválnak egymástól Petőcz és az avantgárd útjai...

2. „Nehezebb ma szabadnak lenni, de nem lehetetlen...” – Szkárosi Endre, a hangköltészet hazai apostola

Szkárosi Endre (sz. 1952) költői személyisége kezdettől fogva a hazai új-avantgárd fellívelésével kapcsolódik össze. Vérteli újíto alkat, akinek már fiatalkori (részben még ösztönös) próbálkozásai is szétfeszítették a hagyományos irodalmi kereteket, s összefonódtak az irodalmon túli / kívüli területekkel. Neve már a 70/80-as évek fordulóján fogalom volt az experimentális művészet kedvelőinek körében. Ő és nemzedéke java a tiltott mezőnybe tartozott – nonkonform magatartása, a párt-állami eszmei – esztétikai normarendszer negligálása okán. A hivatalos értékrendben perifériára szorultak mindazok, akik nem fogadták el a politikailag behatárolt szűkös kereteket, s nem alkudtak meg a fennálló viszonyokkal. No de az Idő mindent megold, s mint tudjuk: elsőből lesznek az utolsók – utolsókból az elsők... Az egykor „kitaszítottak” ma már az irodalmi élet hazai és nemzetközi viszonylatban /el/ismert szereplői.

Mi az, hogy avantgárd című könyvével (Bp. 2006.) hívta fel magára a figyelmet Szkárosi mint elméletíró, az avantgárd körül gyűrűző újabb viták során. Rendkívül érdekesítő, széles európai kitekintésű, elméleti alapozású könyve első részében (*Egy nyelv, több nyelv, miféle nyelv?*) számba veszi a történeti avantgárd jellegzetességeit, majd – részben szubjektív élményei, emlékei alapján, részben a rendszerezés igényével – feltérképezi a XX. század második felében újraéledő, mindmáig virulens, sőt egyre bővülő irányok, tendenciák szövevényes hálózatát. Eleven, érdekes portrékat rajzol az iskolateremtő személyiségekről, akik előkészítették az ezredforduló kulturális paradigmaváltását, s árnyaltan mutatja be a kortárs „világművészet” meghatározó egyéniségeit (köztük természetesen a magyarokat is). Impozáns művelődéstörténeti apparátust mozgatva elméleti alapozást kínál az új s újabb jelenségek értelmezéséhez. Hangsúlyozza, hogy a XX. századon végigvonuló avantgárd új fejezetet nyitott a művészettörténetben, s mind az irodalmi, mind a képzőművészeti kifejezősmódban olyan jelentős fordulatot hozott, amely csak a reneszánsz-kori perspektíva-váltáshoz mérhető. A modern művészeti élet jellegzetességeit vizsgálva két alap-modellt különböztet meg: a *francia* romantikától a szimbolizmus különböző stációin át egészen a jelenkorig a *folymatos* újítás elve alapján, organikusan épült; valamint az *olasz*, a *magyar* (és általában: a közép-európai) művészetet, amely az *explozív megújulás* módszerével építkezett mindenkor – ami az elmaradt modernizáció-szülte feszültségekkel magyarázható.

A XX. század-eleji közép-európai avantgárd ezért hangsúlyozta olyan élesen a múlttól

való elszakadást, s tűzött maga elé – megvalósítandó célként – egy társadalmi utópiát. A szerző arra is rámutat, hogy bár a század első harmadának avantgárd tendenciái hosszabb-rövidebb ideig jelentős bázissal rendelkeztek Bécsben – Berlinben – Milánóban – Zürichben és másutt, az egész kultúrtörténeti periódus központja mégis Párizs volt. A század második felében viszont a nagy centrumok (New York, San Francisco, London, Párizs, Bécs, Berlin stb.) mellett fontos szerephez jutottak a kisebb országok, kevésbé ismert városok is, s a művészi, /mű/nyelvi megújulás policentrikus és univerzális lett. Az ezredvégi hullámot alapvetően az intermedialitás és interdiszciplinaritás jellemzi; s mivel nincsenek éles határok az egyes áramlatok között, terminológiai polifóniáról kell beszél-nünk velük kapcsolatban (neo-, új-, transz-avantgárd, underground-, alternatív- illetve experimentális művészet). E fogalmak körébe a legkülönbözőbb jelenségcsoportok tar-toznak (konkrét költészet, happening, performansz, akció-művészet, a minimalizmus és konceptualizmus különböző válfajai). Szkárosi úgy látja: a mindennapi kultúra ez-redvégi általános commercializálódása egyre inkább kihívja maga ellen a nonkonform, „no-mainstream” elit-kultúra képviselőit; így nem lehetetlen az sem, hogy az avantgárd előbb-utóbb „egy művészeti folyamatot jelző kategóriából az egyetemes magatartás- és létezés-kultúra fogalmává váljon”. Ő, akinek életútja szorosan összefonódott a hazai neo-avantgárd térhódításával, elemzéseibe mintegy saját szellemi önéletrajzát is belekódolja, s széleskörű tablót fest a század utolsó harmadának kísérleti művészetéről.

A 60/70-es évek fordulóján a hazai experimentális színház időleges felvirágzásának egyik szereplője volt már mint gimnazista. A budapesti Rákóczi Gimnázium irodalmi színpadán 1967-ben – ő, Eszenyi Imre és mások – Kovács Endre tanáruk irányításával Ginsberg *Üvöltése* hatására egy maguk által kreált pszichodelikus szürreális hippi-előa-dással debütáltak; majd 1968-ban részt vettek az Iskolai Irodalmi Színpadok Országos Találkozóján. De aztán „magasabb helyről” hidegzuhany zúdult rájuk (a KISZ hivatalos hetilapjában, a *Magyar Ifjúság*ban „destruktív, kozmopolita, a szocializmus eszméitől idegen” stb. jelzőkkel illették őket). Azért a kísérleti színpadi munkát tovább folytatták (hanghatások – fények játéka, akció, kreatív szöveg-interpretáció stb.), de az erősödő pártbizottsági kontroll következtében végül is szétesett a nagyhírű diák-színpad.

Katonaidejét töltvén Kalocsán, Szkárosinak olykor alkalmá nyílt versmondó képes-ségei csillogtatására; s leszerelése után Szikora Jánossal együtt kidolgozta egy totális jel-színház koncepcióját a szóra – képre – hangra építve; amit 1971-ben be is mutattak a Szilfa utcai Művelődési Házban (*Brobo* N.1.). Az amatőr színházak ekkoriban némi „porázlázítás” következtében országszerte virultak; így a *Brobo* N. 2-t, majd N. 3-t a Ganz Mávag Golgota utcai székházában adhatták elő, sikerrel. Ekkor már /és még/ mű-ködött a *Kassák Klubban* a *Kassák Színpad*, ahol Halász Péter, Bálint István, Koós Anna stb. vitték a prímet; Szentjóbby Tamás pedig az Eötvös Klubban vagy magán picékben

mutatta be első happeningjeit. Az ő révén kerültek kapcsolatba az ifjabbak az akkor már neves avantgárd alkotókkal (Altorjai, Beke, Erdély, Haraszthy, Major, Maurer, Pauer és másokkal). Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében futottak össze akkoriban az experimentális művészet képviselői; itt minden alternatív irányzat helyhez és lehetőséghez jutott. Az 1973/74-es ideológiai „szigorítás” azonban véget vetett a virágkornak. Az experimentális művészet hosszú időre marginalizálódott; Halászné emigrációba kényszerültek; Galántai – miután műtermét 1973-ban betiltották – látszólag visszavonult, többedmagával a „vész-idők” elmúlására várva (lásd: *Törvénytelen avantgárd, 1970–73*; szerk. Klaniczay Júlia–Sasvári Edit; Balassi K.–Artpool, 2003).

A *Brobo* N. 4. improvizációs etűdsorozat még helyet kap 1974-ben a Surányi Ibolya irányította Egyetemi Színpadon; de aztán Szkárosi hangját is elfullasztják egy időre. Majd csak a hetvenes évek végén jut ismét szóhoz; ekkor már kifejezetten hangköltészeti munkákkal lép fel (ami nyilván a „rejtőzködés”-nek is egyik formája!). Ettől kezdve fő profilja a hangköltészet. Ekkor már tudatosan foglalkozik a korai avantgárd mozgalmakkal, poétikai újításaikkal. Elméletileg is körüljárja az új műfajok előzményeit, felfejtven kortársi kivirágzásuk hátterét. Szemügyre veszi Verlaine ars poétikáját (*Költészettan*), zenei nyelvezetét (*Őszi Chanson*), Rimbaud: *A magánhangzók szonettjét*; majd a futuristák hang-invencióit (Marinetti virtuóz *dinamikus deklamációja*, Cangiullo *poésia pentagrammataja*, Depero absztrakt *verbalizációja* stb.), valamint a DADA/izmus/radikális hangkonstrukcióit (K. Schwitters *Ursonate*, H. Ball *Lautgedichte*), a Cabaret Voltaire szeánsait, amelyek a nyelv szemantikai rétegeinek kiiktatására törekedtek, s az orosz futuristák – Krucsonih és Hlebnjov „zaum”- (azaz értelmén túli) hangkreációit stb. stb.

Alapos teoretikus felkészültséggel és széleskörű tapasztalatokkal felvértezve mutatja fel az olykor diszkontinuitással tarkított kontinuitást a XX. század eleji és az 50/60-as években újult erővel felvirágzó *fonikus* költészet között. Számtalan nevet említ a nemzetközi mezőnyben, körültekintően bemutatva az egyes alkotók szerepét, jelentőségét e költészeti műfaj megújításában. A poszt-futurizmus és az új-experimentalizmus közötti „hídnak” C. Belloi 1944-es kötetét (*Testi-poémi murali*) tekinti, amelyhez még Marinetti írt előszót valamint a poszt-szürrealista Artaud életművét, aki az intonáció gesztuális és zenei jellegű túlzásaival, rituális ordítások közbeiktatásával („orditológia”) inspirálta a hangköltészeti robbanást. A *lettrizmus* (Isou, Seuphor, Rotella stb.), a *fonetikus* költészet (H. Chopin, Heidsieck, Garnier stb.), a *minimalista* hangköltészet (Cage, Ashley stb.) – véleménye szerint – egyaránt „Artaud köpönyegéből bújt elő”.

A magyar történeti avantgárd poétikai gyakorlatát közelebből szemügyre véve, Szkárosi úgy látja: mind Kassák, mind Palasovszky Ödön (a 20-as évekbeli *Magyar Írás* körül csoportosuló avantgardista ifjak reprezentánsa) nyitottak ugyan a költészet hangi as-

pektusa felé, de sem szavalókórusaik, sem lineáris költészetük nem funkcionálta igazán a nyelv költői-zenei energiáit. Ez részben igaz; mégis hozzá kell tennünk, hogy Simon Jolán bécsi hangköltészeti estjeinek (emigrációjuk idején) nemzetközi visszhangja volt, s a kor legtündöklatesebb hangköltészeti interpretátorai között tartották őt számon (a világhíres Sarah Bernhardt mellett). Ő volt az *Ursonate* egyik első közvetítője.

Viszont a század második felében kibontakozó magyar hangköltészet valóban inkább a Weöres-i, Tamkó Sirató-i tradícióhoz kötődött (talán éppen Kassák méltatlan félreszoríttósága, s az abból következő viszonylagos ismeretlensége miatt). Papp Tibor a 60-as évek derekán alkotta meg Párizsban a magyar fonikus költészet mindmáig egyik legtekélyesebb kompozícióját (a Weörest köszöntő, azóta antológia-darabbá vált *Pogány ritmusokat*). Ladik Katalin pedig Újvidéken a 70-es években – szürreális népköltészeti alapokról indulva – az újavantgárd vizuális költészeti munkáit transzformálta a vokalitás eszközeivel szervezett hangköltémennyé. A fonikus költészet hazai fellendülése azonban csak a 70/80-as évek fordulóján következett be, részben a beat, a punk és a new wave zenei térhódítása idején. A korabeli nagyhírű művész-zenekarok (Art Deco, Bizottság, Európa Kiadó, Csokonai Vitéz Műhely, Kontrol Csoport, Természetes Vészek Kollektíva, Vágtázó Halottkémek stb.) között csakhamar hírnévre tett szert a *Szkárosi & Konnektor* együttes a költői művek hang-interpretációjával. Szilágyi Ákos pedig – az orosz futurista hagyományból kiindulva – egy sajátos műfajváltozatot dolgozott ki: a nyelvi anyagot az elemek hasonló hangzása alapján fejlesztette sorról sorra (orális permutatív hangvers). Az ő, valamint Papp Tibor hatása munkál a 80-as évek hangköltészeti felvirágzásában (Petőcz András–Sáry László közös hangmunkái, Kelényi Béla tibeti hatásokat integráló szövegei stb.).

Szkárosi első kötete (*Ismeretlen monológok*, 1981) még szabályos könyvalakban jelenik meg; s bár zömmel „lineáris” versekből áll, többségük mégis hangköltészeti munkaként /is/ interpretálható. Akusztikus kompozícióinak szövegét akár partitúráként lehetne kezelni. A pódiumon *akció-költészetté* formálta őket, vokális és környezeti zörejekkel – zajokkal – gesztikulációkkal, progresszív-populáris zenei formák beépítésével. Ő maga *térköltész*nek nevezi, amit csinál, hiszen az orális költészet a térben létezik, s eredeti hordozója, a hang is abban terjed. Performanszai a későbbiekben egyre inkább a minimalitás ígézetében születnek, így egyre kevésbé szövegszerűek. Felismeri, hogy a vokális zörejek kongruensen összeilleszthetők az emberi élet testi-környezeti hanghátisaival (trappolás, a zajkeltő, valamint a modern hangtechnikai eszközök stb. használata). Kialakítja saját „koncert-színházát”, ahol a gesztualitás, az akció, a szervezett látvány (színpadkép, díszlet, fények stb.) és a nyelvi anyag együtt adják a komplex, totális költői teret. Úgy véli: a minimalizált nyelvi jel és a mozgás-elem együttes artikulációjára épülő

performansz egységes struktúrába rendezi a két réteget a velük párhuzamos hangig artikulációval. Így a hangköltészet a művészi gyakorlatban egy platformra kerül a zenével, az akció- és rádió-művészettel.

A XIX. század utolsó harmada óta a művészet – a fokozottabb transzkulturális mozgás következtében – jóval heterogénebb nyelvi környezetben születik; a szerző ennek tulajdonítja, hogy az anyanyelvi kontextuson belül mind gyakoribb az idegen nyelvi elemek alkalmazása, amelyek révén a költő sajátos kulturális konnotációkat kapcsol be a mű jelentés-szerkezetébe. A bilingvis-plurilingvis poétikai megnyilatkozások (E. Pound Canto-i, Eliot: The West land-je, Joyce művei stb.), a vizuális jelek, hieroglifikák, archaikus vagy mástól kölcsönzött szövegelemek – vendégszövegek – sokszorosan feldúsítják az adott mű értelmezési tartományát (aszemantikus nyelvhasználat – a vizuális jelek bármely nyelven értelmezhetők). A szerző bőséges anyagot mozgósítva kimutatja, hogy már a történeti avantgárdban is felismerhető ez a törekvés (*Depero* „hangutánzó nyelve”, *Cangiullo* „kotta-verse”, a különféle „dada”-variációk, *Krucsonih*, *Hlebnyikov* „értelmen túli” nyelve stb.). A hangzás és a vizualitás poétikai felhasználása a két-dimenziós sík-közlést a komplex térbeli nyelvi lehetőségek felé tágtja. A párizsi *Magyar Műhely* ilyen jellegű áttörése már a 60-as években, Ladik Katalin fantasztikus „kevert-nyelvi” virtuozitása a 70-es években, majd Szkárosi–Galántai közös kötete (*Szellőző művek*, 1990), s a nyomukban „berobbanó” új nemzedék (L. Simon László, Kékesi László, Kovács Zsolt, Sörös Zsolt, Vass Tibor stb.) már *természetessé* teszi a prulilingvitást – ha egyelőre nem is vesz róla tudomást a „hivatalos” irodalomtörténet. Az ezredfordulón a Párizsból hazaköltözött Magyar Műhely körül sokrétű, soha-nem-látott avantgárd virágzás kezdődik. Ennek a nyelvi-költői valóságnak, műfaji gazdagságnak a feldolgozása már nem várathat magára soká...

Szkárosi poétikatörténeti eszmefuttatásai a hangköltészetet illetően a hazai mezőnyben páratlanok. A pártállami időkben az underground extravagáns megnyilatkozásának számító fonikus költészetről alig-alig esett szó; majd csak a kultúrpolitikai keretek fel-lazulásával szerezhettek ismereteket róla az avantgárd iránt nyitott szélesebb közönség. Nem véletlen, hogy szerzőnk tanulmányai (zömmel különféle konferenciákon elhangzott előadásai, valamint írásai a hazai és külföldi művészeti bemutatókon szerzett tapasztalatairól) jórészt az utóbbi másfél- két évtizedből valók.

Külön figyelmet érdemel *Az intézményi és esztétikai értékrendek dimenzionális összetevőit* vizsgáló írás (*Proviregi*, 2005). Szkárosi elsősorban azt hangsúlyozza, hogy az avantgárd radikális kilépés a mindenkor közmegegyezésből, s új, alternatív struktúrák kidolgozása. Érthető tehát, ha befogadása ellenállásba ütközik a hivatalosság (és a közönség) részéről; de idővel az új formák érvényt szereznek maguknak, s így a minden-

kori „kísérleti” művészet is intézményesül. Az évezredek során létrejött formastruktúrák természetesen ma is hatnak és elevenek, de semmiképp sem merítik ki egészében a költészet fogalmát – így mellettük folyamatosan új s újabb formalehetőségek keletkeznek. Így alakulnak ki a különböző stíluskorszakok. Az avantgárd – szerzőnk felfogásában – az egész XX. századot meghatározó termékeny korstílus; amely mindmáig hatékony, s folyamatosan új, virulens formarendszert teremt. A konzervatív ítések először fura kuriózumként kezelték, de mára már korszakmeghatározó irányzattá terebélyesedett.

A 60-as évek végén – részben Kassák nyomdokain, de már nélküle – kis hazánkban is kialakuló esztétikai modernizáció sokáig a föld alá volt szorítva (*Erdély* Miklós Iparterv-kiállításai, *Szentjóbby* happeningjei, a *Halász* Péter-féle experimentális /pince/ színpadi kísérletek, a radikális pop-zenei együttesek: *Syrius*, *Liversing*, *Sakkmatt*, *Kex* stb.). Performerjeink nem tarthattak kapcsolatot az un. „baráti országok” hasonló underground csoportjaival, a nyugati kulturális áramlatoktól pedig végképp el voltak szigetelve. A 70/80-as évek fordulóján kibontakozó „új hullámot” viszont már erősítette a kortárs punk és new-wave- áramlatok energiája, s a hatalom béklyói is lazultak valamelyest (hiszen a fiatalabb kultúrpolitikusok jórészt már maguk is a beaten szocializálódtak!). Az underground és a popkultus zenekarok ellenkultúrát kínáltak, amely a „kiürült” kanonizált beszédmódok elvetésével vonzotta az ifúságot. A *Fölőspéldány* irodalmi csoport (*Györe* Balázs, *Bernáthlyl*/ Sándor, *El Kazovszkij*, *Kemenczky* Judit, *Kőbányai* János, *Szilágyi* Ákos, *Szkárosi* Endre, *Temesi* Ferenc) a 70-es évek végén behozta az új-avantgárd különféle változatait. Persze ez nem ment simán: az avantgardista körök folyamatos rendőri megfigyelés alatt álltak, s mint Szőnyi Tamás (többször idézett) könyvében olvashatjuk: a 70-es évek második felében a radikális popzenei együttesek és az ifjú költők együttműködését a KISZ-Bizottság minden eszközzel (figyelmeztetésekkel, sőt fenyegetéssel – esetleges jutalom-ígéretekkel) igyekezett megakadályozni (vö: i.m. II. k. 860–868. p.).

A továbbiakban aztán a művészi technika forradalmasodása (magnó, videó, később a számítógép, CD stb.), a tipográfiai eszközök bővülése, új műfajtipusok megjelenése (*video*-művészet, *koncert*-versek, *vizuális* – *fonikus* költészet stb.), az összművészeti törekvések felerősödése, a rítus-szerű, közösségteremtő alkotói gyakorlat újraéledése bizonyos értelemben ismét közösségi dimenzióba emelte a művészetet. S ezzel mintegy feloldotta az elit-kultúrát a szélesebb közönségtől elválasztó, sőt az egymástól is elkülönülő merev műfajhatárokat. A zenei és a képzőművészeti nyelv egyre inkább megtermékenyíti az irodalmat (*hang*-, *vizuális*- és *konkrét* költészet), s a szemantikai funkciót háttérbe szorítva a szemiológiai-szemiotikai dimenziót állítja előtérbe. Ezért nyit az akcionalitás felé: a költői gesztust, a testet, az adott térkörnyezetet a mű strukturális tényezőjévé avatja – aminek előzményei már a történeti avantgárdban is felismerhetők (*futurista*

estek, *dadaista* kabarék; az *expresszionizmus* pedig teret nyitott a „*totális művészet*” felé). A happening-kultúra a II. világháború után kifejezetten felvirágzott: a bécsi akcionizmus (*Wiener Gruppe*), az USA-beli *Black Mountain College* – ahol John Cage volt az „atyamester” – majd a nyomukban kibontakozó *Fluxus*-mozgalom meghódította egész Amerikát, sőt Európát is.

Szkárosi saját élménytapsztalatai alapján szól arról, hogy a kelet-európai régió különböző országainak hatalmi apparátusai különböző szabadság-fokozatokat engedélyeztek művészeiknek. A legszabadabbak természetesen Jugoszláviában voltak, de a lengyelek-nél is volt némi mozgástér (pl. *Wrocław* és *Grotowski* színháza, a „varsói ősz” stb.); Csehszlovákiában pedig a konkrét költészet művelői szabad utat kaptak (J. Kolar, V. Havel, L. Novak stb. ekkor váltak Európa-szerte ismertté). Romániában viszont a Ceausescu-rezsim a legcsekélyebb „lázadást” sem tűrte el. Azonban az avantgárd egyik országban sem kerülhetett be a nemzeti kánonba, hiszen a politikai és az esztétikai „status quo” fenntartásában érdekeltek veszélyesnek tartották a „párhuzamos kultúra” kialakulását. Csakhogy bizonyos korokban „alternatív helyzetek” alakulnak ki – vélekedik szerzőnk – s ezeket a helyzeteket ritkán lehet a meglévő formakészlettel adekvátnan kifejezni: az eszmék és formák elleni lázadás tehát új forma-lehetőségeket keres. Hiába próbálta felszámolni a politikai hatalom a 70-es évek derekán az alternativitást Magyarországon – az experimentális művészet nem semmisült meg. Galántai György – balatonboglári kápolna-műtermének betiltása (1973) után – a belső emigrációt választotta; Balaskó Jenő, Erdély Miklós, Tóth Gábor és még sokan hasonlóképpen; mások viszont Nyugatra menekültek, mint a *Halász*-csoport, Lakner László, Molnár Gergely, Najmányi László, Szentjóbó Tamás stb.

Visszatekintve e kudarcokkal teli időszakra, szerzőnk úgy látja: a sok-sok vita ellenére Tandori Dezső második kötete (*Egy talált tárgy megtisztítása*, 1973) mintegy beemelte a konceptuális költészetet az elfogadott („tűrt”) irodalom keretei közé. Így a következő másfél évtized avantgárd lírájának – *Weöres* és *Tamkó Sirató* után és mellett – Tandori lett az egyik szilárd vonatkozási, hivatkozási pontja. A 80-as években aztán már a párizsi Magyar Műhely, a vajdasági Új Symposion és hazai holdudvaruk is teret/helyet kapott a kulturális életben. Így az akkor debütáló nemzedék: *Bernáth/yl* Sándor, *fe Lugossy* László, *ef Zámbo* István, *Wahorn* András – a „totális művészeti koncert-színház” kísérletezői – valamint a vizuális költők (*Fenyvesi Tóth* Árpád, *Kelényi* Béla, *Petőcz* András, *Székel* Ákos stb.) már nagyobb eséllyel indultak, mint elődeik. „A hatalom ekkor már nem képes saját intézményeiben konformizálni azokat, akik nem vágnak oda”. A 80-as évek folyamán aztán jelképesen (műveikkel) haza-hazatérhetnek már a Nyugatra menekült alkotók is, így támogatni tudják (kívülről) az itthoni ifjabb generációkat.

Így a 80-as években már sorra követik egymást a művészeti bemutatók, amelyeken

szinte a teljes /neo/avantgarde felvonul; s megnyílnak a Nyugat-Európa felé vezető csatornák is a hazai fiatalok előtt.

Szkárosi (mint olasz szakos tanár) 1984 őszén a szegedi JATE Olasz Tanszékén mint megbízott előadó hangköltészeti előadásokat tart, s ennek során ismeri fel, hogy performanszaiban a zene-kínálta gazdag lehetőségeket is fel tudná használni. Később így emlékszik vissza a költészetében megtett nagy fordulatra: „Az évek múltával verseim, szövegeim előadása során egyre több olyan eszközt tapasztaltam ki, amelyeket részben a *nyelv*, részben a *hang*, olykor éppen a *nyelv hangja*, velük együtt pedig a *mozdulat*, a *térbeli jelenlét* ad az ember kezébe. /.../ Hangköltészeti előadásaim, performanszaim egyre komplexebbek lettek nyelvileg, és egyszercsak felvetődött bennem a kérdés: miért nem társítom mindezt a zene elementáris és gazdag lehetőségeivel?” Ekkor kezdett komolyabban együtt dolgozni Bernáth/y/ Sándorral, akinek *Dr. Új Hajnal* néven zenekara volt már, valamint Virágh László profi zenésszel és Nagy Attila punkzenésszel. November 4-én közös bemutatkozó estet tartanak a Lágymányosi Művelődési Házban (a későbbi MU-Színház-ban). Szkárosi itt adja elő első ízben gyilkosan éles hangvételű, rendkívül híressé vált, közismert költeményeket megzenésítő újraköltésével (a vizuális és a testköltészet mozgáselemeivel dúsított) punkosított performansz-költeményeit (*Megy a sereg, Militarista dal, Rákosi pajtás, A walesi bárdok, Nemzeti dal, Siralmas énnéköm, Ómagyar Máriásiralom* s a polifon struktúrájú *Brobo*-etűd). A *Militarista dal* a hangköltészet egyik egészen különleges, sokszor előadott lázító darabja: harcias zenei ritmusa, az értelmes szöveg nélküli, különféle hang-kombinációkkal konstruált dallambetétei együttesen kifejezetten *induló*-jellegű összhatást keltenek. De a többi dálnak is kifejezetten mozgosító jellege van, nem véletlen, hogy Szkárosi koncertjei fölött folyamatosan ott lebegett a betiltás veszélye (sokszor meg is történt). A hangerő a zenekari kísérettől felfokozódik – így e koncertzenei előadásoknak valóban frenetikus lázadó-lázító hangulata volt.

A *koncert-vers* aztán mint új műfaj igen hamar nagy népszerűsége tesz szert – Bernáth/y/-val, Márta Istvánnal, Szilágyi Ákossal, Ladik Katalinnal, Galántai Györggyel a továbbiakban sorra tartják hangköltészeti estjeiket, igen heves közönség sikerrel (Szeged JATE-Klub, Miskolc Egyetemváros, Budapest FMH, Kassák Klub, FMK, Szkéné Színpad, s különböző vidéki városok művelődési házai). A lázadó dalok mint futótűz terjednek az országban mindenfelé (erről részletesen lásd: Szkárosi: *Egy másik ember, Zeneféle* fejezet, 2011. 132–144. p.). Az 1985-ös kalocsai M.M.-találkozón a Light Disco Musik című koncertversének előadásába beépíti Ady *Fekete zongoráját*, óriási sikerrel, s a záró-rituálén az egész közönség négy szólamban adja elő a *Súlyos Csizárt*, az *Édes Gergely madrigálkórus* kíséretében. A sikeren felbuzdulva ősszel eleven koncertélet kezdődik:

hajókirándulás az Örley Körrel, improvizációs fellépések országszerte.

1986-ban – Papp Tibor szervezésében – Szkárosi első ízben szerepel Petőcz Andrással együtt a Polyphonix Fesztiválon Párizsban, a Pompidou Központban. Ugyanez évben alakul meg a *Szkárosi § Konnektor* együttes, amelynek tagjaival (Bernáth/y/ Sándor, Galántai György, Nagy Attila Kristóf, Virágh László) rendszeresen fellép az Egyetemi Színpadon, s „vendégszerepelnek” külföldön is (Bologna, Milánó stb.). Ez év végén (december 29-én) a Szombathelyen tartott avantgárd-esten Ambrus Lajos – Kukorelly Endre – Molnár Miklós – Pete György (az Életünk főszerkesztője) Péntek Imre – Székely Ákos és Szkárosi Endre közösen elhatározzák a M.M. Baráti Körének létrehozását, s a kapcsolatok szorosabb kiépítését a párizsi orgánummal. 1987 márciusában az ELTE Kassák-emlékülése alkalmából Szkárosi bemutatja *Agydelej* című performanszt a Kassák Klubban, Ábrahám Erzsébet – Kukorelly Endre – Nagy Attila Kristóf – Szabó Csilla közreműködésével. Ezzel kezdetét veszi a Kassák égisze alatt virágba boruló hazai új-avantgárd diadalútja.

1988. április 12–16-án Szkárosi Endre szervezi meg Szegeden a JATE-klubban és Budapesten a *Polyphonix-Intermámor* nemzetközi költészeti és performansz-fesztivált, amelyen részt vesz az ekkor már világhírű Magyar Műhely-triász (*Bujdosó* Alpár – *Nagy Pál* – *Papp Tibor*) mellett *Galántai György*, *Garaczi László*, *Juhász R. József*, *Ladik Katalin*, *Lantos Erzsébet*, *Márta István*, *Petőcz András*, *Székely Ákos*, *Szilágy Ákos*, *Szombathy Bálint*, a *Matuska Szilver Sound*. Ezt követi az *Intermámor Gálaest* az Almássy téri szabadidőközpontban, ahol a „totális költészet” minden jelentős hazai és külhoni képviselője jelen van. Április 22-én a Vigadóban *Hangár-estet* tartanak (élőköltészeti kazetta-folyóirat, szerk. Császár László), amelyen a honi mezőnyben addig ismeretlen merészségű happening-repertoárt láthat a nagyérdemű közönség. Szkárosi tárgyilagosan, mégis a közvetlen élmény elevenségével idézi fel eme hőskorszak legfontosabb eseményeit. Június 17–19-én Juhász R. József és Németh Ilona szervez kis-középeurópai költészeti fesztivált Érsekújvárott: „Három nap utópisztikus történelem a Csemadok Petőfi utcai épületében”. Juhász R. József csakhamar a közép-európai avantgárd egyik centrális organizátora lett: rendszeresen szervezte a *stúdió-érté* fesztiválokat és helyet biztosított az avantgárd dal foglalkozó tudományos konferenciáknak. A szaporodó művészeti bemutatók nyomán ma már egyre nagyobb érdeklődés övezi a koncertköltészetet és a performansz-kultúrát, amit a hosszú életű (ma már 25 éve tartó) *Expanzió*-fesztiválok is bizonyítanak; s a fesztivál-forma mind Szlovákiában, mind Erdélyben is egyre több követőre talál.

Eme mozgalmas korszakot szubjektív visszaemlékezések egész sora örökíti meg; művészeti dokumentációját pedig az *Artpool Művészeti Kutatóközpont* (Galántai György–Klaniczay Júlia közös szellemi „műhelye”) őrzi. A korabeli kultúrpolitika machináci-

óiról pedig hiteles képet nyújt a már idézett *Törvénytelen avantgárd* című kiadvány, valamint Szőnyi Tamás könyvének II. kötete.

Szkárosi poétikaelméleti áttekintést is kínál a konkrét költészet fogalmának, mibenlétének körvonalazásához (*A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben* fejezet), amelyben a költészet/képzőművészet határán egy új műfaji ágazat lehetőségét vázolja fel. Bemutatja a művelődéstörténeti előzményeket, amelyek voltaképpen már a futurizmus-dadaizmusban megvoltak csírájukban (*hangvers* – *kollázs-vers* – különféle *tipográfiai* kompozíciók). Maga az elnevezés *Max Bill*től ered, s *Max Bense* értelmezi első ízben (mindketten a Bauhaus tanárai); de csak az 50-es évek derekán rögzül. A „konkrét” jelző voltaképpen nem jelent mást, mint „tárgyiasan”, azaz a maga tárgyszerűségében létező objektum (egyszerűen csak *van*). Az első konkrét költemények felbukkanását *Eugen Gomringer* svájci költő nevéhez köti a szakirodalom (*Konstellációk*, 1951). *A konkrét költészet kiáltványát* 1953-ban a svéd *Öyvind Fahlström* jelenteti meg a „konkrét zene” analógiájára. A brazil *Décio Pignarati Új költészet - konkrét költészet* programjában (1956) az ideogramma mint alapeszme jelenlétét tekinti a legfontosabbnak. *Konkrét művészet: tárgy és cél* című írásában mint nagyszabású lehetőséget méltatja „az áttérést a versről az ideogrammára, a lineáris ritmusról a téridő ritmusra”, „ami a nyelv új szerkezeti formáihoz” vezet, s meghatározza „a verbi-voco-vizuális elemek viszonyát” egymáshoz. Szkárosi az élő – énekelt – beszélt – előadott nyelvben gondolkodik a költészetről, és ezért nem is igen írja le versszerűen a műveit: a lineáris, hagyományos szövegnél sokkal többre tartja a hangzós és a látható nyelvet.

A konkrét költészetnek is sok változata, műfaja alakult ki az idők során – írja – legspirituálisabb válfaja a *konceptuális* rendező elv mentén kristályosodott ki, amelyben a fogalmi és jelrendszerbeli konzekvenciák végigvitele a költői érvényesség kulcsa. Szkárosi felméri szerteágazó kisugárzását is: inspirációi a 60-as évek radikális művészeti újításai-ban, a *pop*ban, a *koncept*-művészetben, a *Fluxus*ban, a *minimál-zenében* és az *akció-művészetben*, illetve az új költői és zenei tereumokon és technológiákban ismerhetők fel. „A nyelvi formák radikális átrendeződése, a művészi kreativitás heterogén gazdagsága mintha visszatérést jelentene a történeti avantgárd heroikus totalitás-igényéhez” a művészet és élet mély azonosságának átélésében, s ennek az élménynek *létalakító*, egyben konkrét művészi megjelenítésében – vélekedik szerzőnk.

Szkárosi különösen nagy figyelmet szentel a *hangköltészet* poétikai jellegzetességeinek. Nem pusztán elméleti alapról, hanem a költői gyakorlat felől közelíti meg a műfajt, s bizonyos értelemben ártértékeli az olasz futurizmusról eddig kialakított képünket is. Ugyanis kimutatja, hogy *Marinetti* és társait egy heroikus, univerzális utópia készítette és ihlette azon komplex kísérleti metódusok kidolgozására, amelyek segítségével e szellemi és vitális univerzalizmust realizálhatónak vélték. *Marinetti* már I.

kiáltványában (1909) a *sebességet* mint *szellemi* formáló erőt állítja középpontba, s a totális kreativitás jelentőségét hangsúlyozza; amit 1912-es II. kiáltványában kitérít a metafizika irányában: a sebesség analogikus kapcsolatokat teremt a világ egymástól távol eső dolgai között. „Az analógia nem más – jelenti ki – mint az a mély szeretet, mely összeköti a távol álló s látszatra másfajta és szélsőséges dolgokat.” Majd III. kiáltványában (1916) a Sebesség – Tér – Idő hármasságát tárgyalva, a gyorsaságot mint futurista *erkölcsi* normát (a *jó* – *rossz* fogalompárt szembeállítva) „jó”-ként határozza meg, szemben a lassúsággal (amit természetesen „rossz”-nak minősít). „A Sebesség által megsokszorozott emberi energia uralkodni fog az Idő és a Tér fölött” – hangoztatja. *Depero* és *Balla* kevésbé patetikusan, s jóval anyagszerűbben gondolkoznak ugyan művészet és élet viszonyáról; de ők is az egyetemes megértés feltételének a futurista invenciók totális fúzióját tekintik (közös kiadványuk: *A világegyetem futurista rekonstrukciója*, 1915). Szkárosi végigvezeti azokat a szálakat, amelyek e szemlélettől egyenesen vezettek a II. világháború utáni *Fluxus* mozgalom metodológiájához. Arra is rámutat, hogy a költészet modernizációja szorosan összefügg a költészetnek a nyelv kommunikációs kötöttségei ellenében folytatott szabadságharcával. Már a szimbolizmus is feloldotta részben a külső forma kötöttségeit (*Baudelaire*, *Rimbaud*), felerősítve a nyelv érzéki aspektusát (hangszimbolika, szinesztézia); *Mallarmé* felfedezte a tipográfiai teret, *Apollinaire* felújította a vizualitást, a futurizmus pedig a nyelv és hordozói (írás – könyv – hang) automatizálására törekedett. Marinetti „parole in libertà” programja megcélozta a szavak kiszabadítását a szintaxis kötelekeiből (igék főnévi igenév formájában való használata, melléknevek, határozók kiiktatása, a központosítás elhagyása, a matematikai, grafikai jelek széleskörű alkalmazása stb.). Fontos szerephez jutott nála a költői nyelv *hangzósága* is. E folyamat csúcsonyult ki az *akusztikus* költészetben (a hangutánzó szavakon túl a zörejek - zajok - testi hangok bevonása a verstestbe stb.). A futuristák a szavakból szóépületet, térbeli kompozíciókat alakítottak ki; a betűk – számok – jelek festői karakterének kiaknázásával képi hatást értek el; így mind a *zene*, mind a *képzőművészet* (festészet, építészet) irányában tágitották a kommunikációs teret. A testbeszéd (mozdulatok, gesztikuláció, színpadi mozgás stb.) fontosságának hangsúlyozásával pedig az *akció*-költészet felé nyitottak.

Szkárosi – mint zeneileg jól képzett hangköltő – végigtekint zene és költészet hosszú évszázadokon (évezredek?) végigvonuló szimbiózisán. A költészet – hangsúlyozza – az ember autonóm tevékenységében fogant. Az emberi hang elválaszthatatlan a környezet hangjaitól: a szívdobbanás, a sóhaj, a szél, a villámlás, sőt a mesterséges hangok is (dob, különféle hangszerek) mind-mind a költészet része. Figyelemre méltónak tartja a modern zene és képzőművészet kölcsönhatását is: az egyre jobban individualizálódó kotta-írásban szuggesztív grafikai és vizuális jelek közvetítik a dinamikára, a hangszín-

re, a belső összefüggésekre vonatkozó szerzői instrukciókat. Egy-egy ilyen kotta akár képzőművészeti alkotásként is értelmezhető – vélekedik. A nyelv kotta-írása az ABC, a betűk a hangra utalnak – azaz mint kottafejek, hangot, beszédhangot, fonémát jelölnek. A tipográfia is alkalmas a beszédet mint nyelvi kommunikációt illető instrukciók rögzítésére, a hangdinamika, hanglejtés, kiemelés érzékeltetésére. A költészet – hangsúlyozza Szkárosi – eredetileg *vokális* volt, később *orális*: szóbeli, szájhagyomány útján terjedő, egészen a könyvnyomtatás feltalálásáig. A modern hangköltészet tehát visszatérés az eredeti állapothoz. Marinetti fantasztikus deklamációs technikája voltaképpen az oralitás újrafelfedezése. *Russolo*, *Balilla*, *Pratella* és a többiek a természeti hangok – zörejek – a köznapi életkörnyezet zaját emelik a költészet és a zene érdeklődési terébe. A DADA a Lautgedicht megteremtésével túllép a futurizmus céljain, felszabadítja a nyelvi jelet a szemantikai jelentés automatizmusa alól. Ezért foglalkoztatja Kurt Schwitters *Ursona-te*-jének értelmezése mindmáig a hangköltőket.

A történeti előzmények felvázolása után Szkárosi szemügyre veszi az *akusztikus költészet* felvirágzásának új korszakát. Ilyen gazdag és alapos, mégis tömör kultúrtörténeti áttekintést e témában más még mindeddig nem vázolt fel.

A II. világháború után a *lettrizmus* a DADA rég megszakadt hagyományához kapcsolódik – de végeredményben még ez is csupán vokális autonomizálódás. Viszont az 50/60-as években hirtelen felgyorsuló technológiai fejlődés (magnetofon, mikrofon, később számítógép stb.) lehetővé tette a hang-manipulációt (gyorsítás – lassítás – keverés – hangszín – hangerő – ritmus változtatása). A *francia* Francois Dufréne az emberi hangképzőszervek lehetőségeit totálisan mozgósító *vokális* technikát alakított ki (cry-rithme). A *görög-olasz* Adriano Spatola ezt a technikát kiteljesítve *testbeszéddé* fejleszti (a test egésze részt vesz a hangképzésben a lábujjaktól a fejtetőig – a levegőrezgést és a hangot útjára indító izomtónusok és külső/belső mozdulatok révén). Az *olasz* Arrigo Lora-Totino újítása a hang kiterjesztése a mozdulat terébe („torna-költészet”). A szöveganyag hangzáslehetőségeinek kiemeléséhez/absztrahálásához az *osztrák-német* hangköltészet (Ernst Jandl, Gerhard Rühm) kapcsolódik a legszorosabban. Franz Mon ehhez hozzáteszi a vágástechnika arzenálját. Az *angol* experimentalizmus talán legkövetkezetesebb képviselője, Bob Cobbing a vokális lehetőségek, stúdiótechnika együttes felhasználásával alakítja költői gyakorlatát. A *svéd* hangköltészet pedig már a természeti környezet stúdióban újraértelmezett hangjaiból – a technológiai lehetőségek kiaknázásával – komplex hangköltészetet teremt (*Fylkingen Stúdió*). Az *euroamerikai* kultúrkörben aztán lassan-fokozatosan létrejönnek e mind koherensebb kultúra intézményes megnyilatkozásai, s kialakul a változatok sokfélesége. Magasan kiemelkedik a sok név közül John Cage, aki egyfajta absztrakt költészeti modellt teremt; Robert Ashley, Charles Amirkhanian a stúdió- és komputertechnika felhasználásával, Jerome Rothenberg a folklórhagyomány

feldolgozásával válnak ismertté, Peter Rose pedig a szövegkompozíciókat experimentális és/vagy rockzenei alappal ötvözi.

Szkárosi a magyar hangköltészeti hagyományokról, legjelentősebb képviselőiről is széleskörű tablóképet készít. A *Kassák-kör* – hangsúlyozza – a szavalókórus-technika kidolgozásával előkészítette a terepet az akusztikus költészet számára: a futurizmusból ismert deklamációs technikát a kollektivitás terébe emelte. Az első magyar hangköltői megnyilatkozások a század második felében (60/70-es évek) a „határon túl”-ról érkeznek (*Papp Tibor*, *Ladik Katalin*); s tiszta formájában csak a 70-es évek végén jelenik meg itthon. *Szilágyi Ákos* a *permutációs* költői technika egy sajátos változatát honosítja meg az orosz futurizmus nyomán: a nonszensz és a groteszk irányában tágítja az akusztikus költészet határait. Ezzel párhuzamosan Szkárosi – félig ösztönösen, félig tudatosan – a hangköltészet egy *totális térbeli* változatát valósítja meg: repertoárja a zenei lehetőségek felhasználásától a hangigesztusokon át a magyar költészet darabjainak hangigújraértelmezéséig terjed. A performansz-szerű előadás igénye abból fakad, hogy maga a hang térben terjed, s a hangot létrehozó költő gesztikulációja, mozgása a mű létrejöttével egyidejűleg szervezett teret alkot. A 80-as évek második felében bukkan felszínre *Kelényi Béla* hangköltészete, amely – spirituális érdeklődésének és költői alkatának megfelelően – a lélegzet-elven alapul. Nagyjából ezzel egyidejűleg *Petőcz András* mutatkozik be dadaista-lettrista hagyományokra épített hangversével; *Sáry Lászlóval* közös lemeze nagy sikert arat a műfaj kedvelőinek körében. A művész-zenekarok is nagyban hozzájárulnak a hazai akusztikus költészet gazdagodásához – amint erről már szó volt a korábbiakban. A 90-es években színre lépő újabb művészgeneráció pedig új lendületet ad a műfajnak. A SoKaPaNaSz-csoport radikális újítása: a nyelv/hang totális diffúziójának poétikáját alakítja ki.

Szkárosi úgy véli: „az újító, a létében innovatív művészet a kanonizált művészet zónáján kívül jön létre és ott is működik, így meghatározó szellemi és poétikai attitűdje a radikális újítás folyamatossá tétele”. Szerinte mindmáig a *modernitás* korszakában élünk; a *posztmodern* csak időleges, mulékony „megingás” volt, hogy annál nagyobb intenzitással folytatódjon a kísérletezés-kutatás. Elismeri, hogy a *szemiológia*, *dekonstrukció*, *posztmodern*, *intertextualitás* stb. műszavak hasznosak /lehetnek/ a művészetértelmezés új és másfajta szemléleti pozíciójának kialakításában; de semmiképp sem szabad őket kultikus fogalomként emelni. A posztmodern mára már kiüresedett fogalma voltaképpen az avantgárd jellegzetességeket sajátította ki – például *Artaud* színházfelfogását, holott annak semmi köze hozzá. *Hajas Tibornak* a bécsi akcionizmus (*Hermann Nitsch*, *Otto Muehl* stb.) faw-attitűdjét újrafogalmazó, radikális avantgárd performanszait sem lehet a posztmodern kategóriájába begyömöszölni. A zenében *John Cage*-tól *Allen Kaprowig*, *Robert Rauschenberg*-től *Joseph Beuysig* a radikális avantgárd továbbtagításáról kell be-

szélnünk. „Az *akció-művészet* egésze, a futurista estektől és a dadaista kabarétól a happeningeken és Fluxus-eventeken át a performansz legkülönbözőbb válfajaiig a radikális avantgárd poétikák rimbaudi értelmezése jegyében fogant, fejlődött és működik ma is”.

Felfogásában tehát „posztmodern nincs” – és nem is volt; ami persze nem jelenti azt, hogy nem is lesz. Ha volt is egy ideig – véli – az csupán „rövid flört a modernség korszakában”. A stílis-formai eklektika nem posztmodern! A modernitás mindmáig tartó szakaszakában – hangsúlyozza – alternatív kanonizációkról kell beszélnünk. Ugyanazon jelenséget ki-ki másként értelmezi; de hogy hogyan? – az függ a befogadói attitűdtől is.

Az izgalmas és a témát bőségesen kimerítő elméleti és történelmi alapvetés után Szkárosi korábban már itt-ott megjelent, avagy előszóban elhangzott költészeti és kiállítás-elemzéseivel, lemez- és könyvrecenzióival, publicisztikai írásaival egészíti ki *Mi az, hogy avantgárd?* című könyvét. Az általa legjelentősebbnek tartott – magyar és nem magyar – avantgárd művészekről rövid, plasztikus, életteli pályaképet rajzol, miáltal képet ad a legfrissebb avantgárd-jelenségekről is (*Poliform - Rögresszív érintkezések* című rész).

A 90-es évek során – a politikai dresszúra eltűntével – hirtelen megsaporodó avantgárd jelenségeket (a performanszokat, happeningeket, koncert-turnékat, hangköltészeti bemutatókat stb.) felszabadult érdeklődéssel, fokozódó kíváncsisággal kíséri figyelemmel; többségüknek maga is aktív szereplője. Valódi *szellemi* élményt jelentenek ezek a számára, nem pusztá *játékot*: az Univerzum titkait fürkészi általuk. „A kultúra, a művészet, tágabban az emberi szellem fennmaradásához – vallja – a nélkülözhetetlen tehetség és munkán kívül nemcsak megfelelő emelkedettség kell, hanem hangok, hangszerek, anyagok, eszközök, technikák és még annyi minden más”. Amelyek híján a szellem nem ölt testet, s amelyek a szellem híján pusztá ócskavas-telepet alkotnak (*Szellemfűl*). A *Vágtázó Halottképek* koncertjein „a kozmikus utópia” zenei kibontakozását élvezi, az „anarcho-punk” performanszok pedig az ő számára „a létezés ösztön-ontológiájára” nyitnak ablakot. A neo-dada „ordítológiát” a szellemi-lelki börtönbe zártságból való kitörési kísérletként tartja számon. A *Jugó! Tudósok* zenekar *dr. Máriással* az élén az ő szemében „az ember sorsát, életét, a világhoz való viszonyát” a belülről kiinduló megfigyelés eszközeivel tárja fel; *Öntudomány* című CD-jük „csontig lecsupaszított”, etno- és free-dzsessz elemekre építő punk- zenéjével és szövegeivel „az elkeseredés mind mélyebb bugyraiba nyit bele”. A *Magyar Etno* – a Párizsban élő magyar *Yoch'ko Seffer* fúvószenész önálló lemeze – „egyszerre tár fel archaikus népi, dzsessz vagy avantgárd mezőket”. A Kanadában élő neoista *Kántor* István költő-performer videó-munkái pedig a kortárs *intermediális* művészet, valamint a történeti avantgárd örökségének nyelvi gazdagságát szintetizálják; „a romlás, a kiszolgáltatottság, a megsemmisülés, a már-már anarchisztici-

kus szembenállás elevenednek meg futurisztikus látomásaiban – radikális társadalomkritikája elsősorban a konzumkultúra ellen irányul”.

Csakhog azután az avantgárd virágzásnak újra határt szab – ha nem is a politikai, de – a közízlésbeli és főként a gazdasági cenzúra. A kultúrpolitika rendszerváltás utáni irányítói sem szívesen tűrik a „nemzetietlennek” nyilvánított experimentális művészetet, amit ékesen bizonyít az *Új Hölgylutár* 1991/92 telén készült számának bírósági meghurcolása (erről bővebben lásd: *Egy másik ember*, 286–300. p.). 1992 februárjában az egyhetes magyar-olasz költészeti fesztiválon (*Polypoézis*, február 11–16., amelynek Budapesten az Olasz Intézet, majd a *Tilos az Á*, Szegeden az Ifjúsági Ház adott teret; a záróest pedig a Lágymányosi Közösségi Házban zajlott) Szkárosi már Petőfi: *Szörnyű idő*, majd Ady *Üdvözllet a győzőnek* című versátiratát adja elő, egyszemélyes, gesztualizált koncertperformansz formájában – nem véletlenül! Az Olasz Intézet támogatásával mégis sikerül kiakudnia egy közös lemez létrehozását, amelyen magyar részről Szkárosi mellett Galántai György, Kelényi Béla, Petőcz András, Tóth Gábor és a BP Service; olasz részről pedig Enzo Minarelli, Maurizio Nannucci, Giuliano Zosi, Lello Voce művei szerepelnek. Szkárosi aztán több ízben, több helyt is előadja újra és újra a *Szörnyű időt* *A fekete zongorával* egyetemben; s nyugodtan tudomásul veszi: „Mi, akik igyekeztünk mindig továbblépni, végül is mindig ugyanazt látjuk Ami arra vall, hogy lehet még jövőnk: ugyanaz, mint eddig. A múlton csüggő koravének között a szabadság-küzdelem sokszázéves partizánjai. Művészek vagyunk: nem mar belénk az idő műfoga” (vö: *Az idő műfoga, Tűzfal* 1985–1991; in: *Verboterror*, 2013, 30. p.).

A sokágú-sokműfajú új-avantgárd szinte teljes arzenálját felvonultatja szerzőnk (*Mi az, hogy avantgárd* című, fentebb említett kötete függelékében). Nem pusztán neveket sorol fel, hanem a mögöttük álló teljesítményről is árnyalt képet kapunk. A *zenei és képzőművészeti* performanszokról szóló írások éppoly élvezetesek, mint a jellegzetes *hangköltészeti* bemutatókról adott beszámolók. A szerző mind a hazai, mind a nemzetközi mezőnyt szemmel tartva rajzol saját-élményen alapuló körképet a kortárs művészvilág legjelesebbjeiről, a nemzetközileg magas szinten jegyzett hangköltőkről (köztük *Ladik Katalin*ról). Bemutatja a legfontosabb, európai horizontú művészeti kiadványokat, vizuális és hangköltészeti fórumokat; a *festészet – film – videó- és számítógépes költészet*, az *akcióművészet* legkiválóbb képviselőit – köztük a *Magyar Műhely* körének ismert alkotóit. Íme, egy terület, ahol valóságos világhírünk, rangunk van, s ahol – hazai berkekben mindmáig éppen csak „tűrt” – művészeink közül nem kevesen az élbolyba tartoznak! (Hogy csak a legismertebbeket említsük a *Műhely*-triász mellett: *Ladik Katalin*, *Szkárosi Endre* a *fonikus* költészettel, *Székely Ákos* az írásvetítővel komponált *vizuális* munkáival, *Szombathy Bálint* a *konkrét* költészet sajátos, intellektuálisan izgalmas darabjaival stb.).

Szkárosi ironikusan teszi fel a kérdést: vajh' lesz-e oly idő, melyben a mindenkori *status quo*-ba beleférnek a kortárs kutató szellem eredményei? (Akárcsak Csokonai egykor: „melyben nekünk a vidékünk *Új Hélikon* lesz?") A művészetet metafizikai kommunikációként felfogó szerzőnk úgy véli: ha nem emelnének ítéseink, kultúrpolitikusaink mesterséges falat az „utca népe” és a modern művészet közé, talán valóra válhatna / újra/ az ősi alaphelyzet: a művészet találkozhatna közönségével, s így átszellemiesíthetné, magasabb minőségre emelhetné az Életet (*Mi az, hogy avantgárd?*). Sajnos azonban, a szükség nagy úr („nincs pénz!” – mondják az „illetékesek”. Szemlélet dolga – kultúra nélkül a hétköznapi élet alásüllyed a pincemélybe!).

Szarka Klárának adott interjújában költőnk így értékeli a jelenkori helyzetet: „A gazdasági-társadalmi változás folyamata az avantgárdot is érintette, ahogyan az egész kultúrát. /.../ Magyarországon laposan üzleti érdekek érvényesülnek; alacsony színvonalú, kommersz esztetlenség folyik”. S mindeközben azt terjesztik: annak van létjogosultsága, amit a közönség akar. No de hogy *mit akarjon* a közönség? – azt a média, a pénz határozza meg. A mélyrepülést csakis egy közös „kulturális önvédelem” tudná megállítani. „Szakmai és szellemi szolidaritás”-ra lenne szükség – sajnos azonban a piac érdekei erősebbek mindennél. De még a gazdasági fenyegetettségénél is nehezebben viselhető a politikai nyomásgyakorlás, amitől a rendszerváltás után sem sikerült megszabadítani a szellemi életet (egyik kormány alatt sem): „A politikában mint napi lét-szükségletben, mint a hatalomhoz és a pénzhez vezető útban érdekelték egyre jobban igyekeznek militarizálni az élet minden területét a politikai hovatartozás szempontjából”. Márpedig ez megöli a művészetet („*Aki belemegy, annak annyi*”, 2004; a kötetben: 289–91. p.).

Szkárosi – jobb híján – azt a tanácsot adja az avantgárd mellett kitarató alkotóknak, hogy viseljék méltósággal ezt a helyzetet, s ne hódoljanak be se a politikai, se a gazdasági élet korifeusai előtt; sőt, még csak a közönyös kritikai közvéleménnyel se törődjenek. Benső szabadságukhoz ragaszkodva talán van esélyük arra, hogy mindazokra hatni tudjanak, akik éppúgy a benső szabadságot tartják a legfontosabb értéknek...

A magyar rádióban éveken át futott *Világgege* sorozata, *Szkárosi Hangadó* alcímmel (kísérleti zene, kísérleti költészet nemzetközi mezőnyben). Nádra Valéria 2003-ban készített interjújában (*Írófaggató*; 292–94. p.) a „totális költészet” mibenlétéről faggatja a költőt, aki „transzpoétikus” művészeti gyakorlatának legjellegzetesebb vonását abban látja, hogy „a költészet érzéki rétegeit” izzítja fel: „a hallást, a látást, az – akár láthatatlan – testi jelenlét intenzitását”. S bár mindez élményszerűbbé teszi a befogadást, mégsem „intézményesedett” a hagyományos kulturális szocializációban (iskola, média, kultúraterjesztő lehetőségek). Az új eszközökön és művészeti nyelveken alapuló alternatív formákat (hanghordozók, multimédia, performansz stb.) a hivatalosság mindmáig periférikusnak, sőt „gyanús”-nak bélyegzi. „Ez a fajta totális költészet tehát ’nemzetközi

terepen' mozog: fesztiválokon, avantgárd kiadványokban, folyóiratokban, antológiákban – újabban a világhálón. Ez teszi lehetővé a szellemi túlélést, és a csendes kitartást azokban a provinciális zónákban, amelyekben élünk, és amelyeken igyekszünk, de nem nagyon tudunk változtatni”.

Szkárosi hézagpótlónak mondható avantgárd-könyveiben mintegy ezernyi név szerepel (régi és új Mesterek, hivatkozások sora); ennek több mint fele a *kortárs* modern művészeti élet világszerte ismert szereplője. Nem politikai hovatarozás, szűk körű párt-szimpatia alapján kategorizál a szerző, hiszen az *egyetemes* művészet soha nem a napi aktualitások, érdekek szintjén működik, hanem *hidat épít* a különböző nézőpontok között. Így ível át téren és időn, s tölti be funkcióját: a *közös emberi* gyökerekig hatolva, érzékileg – érzelmileg – gondolatilag átvilágítja a lélek mélyebb régióit. A modern költészet ember-voltunk kiteljesedéséhez járul hozzá, megtanít az élet sokszempontú szemléletére – ezért elemi érdekünk, hogy ne zárkózzunk el előle, s megtanuljuk értelmezni...

*

Szkárosi műveinek csak egy viszonylag szűk rétegét közelíthetjük meg tradicionális eszközeinkkel, netán olvasással. *Lineáris*nak mondott verseit kötetekbe rendezi; hangköltészeti munkáit egyéb hordozók (lemez, CD stb.) őrzik. „Költészetművészeti könyvmunkái” – ahogyan köteteket nevezi – tele vannak képi alkotásokkal, fotókkal, dokumentációs anyaggal. Az *Ismeretlen monológok* (1981), majd a *Galántai* Györggyel közös *Szellőző művek* (1990) után sokáig nem adott ki verseskötetet – a hangköltészet elméleti és technikai problémái foglalkoztatták intenzívebben (*Kaddish* – lemez, 1993; *Nemzeti zajzárványok* – zeneköltészeti kompozíció, 1994; *Szkárosicon* – CD, 2002). *Nádra* Valériának adott – fentebb említett – interjújában fogalmazza meg ars poétikáját: „A költészet nemcsak irodalom, hanem művészet is – a nyelv és mindené, ami a nyelvből levezethető: vagyis a hangé, a képi megjelenése, a mozdulaté, a testé. Így az írott versek felől teljesen természetesen jutottam el a térben létező nyelvek költészetéig, miközben az un. lineáris, sorírással költéssel sem hagytam fel soha.” *Merülő Monró* című kötet (2007) is bizonyítja: vannak a költészetnek olyan területei – különösen az intim szférát illetően – amelyeket csakis a *beszélt* nyelven lehet adekvátan kifejezni. Ugyanakkor megkísérel itt is egy komplex művészeti nyelvet kialakítani, amelyben a vizualitásnak is fontos szerep jut.

Újabb kötet bizonyos értelemben „kísérleti” kompozíció: kézírással összefirkált, montázsolt oldalak, megtűzdelve saját és mások arcképével (*Kéz / Kéz* ciklus); betűhurkokból álló figurális alakzatok, számokból – szavakból kialakított különféle geometrikus ábrák, értelmetlennek tűnő betűvariációk, idegen nyelvű textusok, labirintus-szerűen

elrendezett szótöredékek (*Konnektor*, *Urlo aAA*, *Téleki tér*, *TÉR-Mozgás*) stb. tarkítják. Az egész együttese mégis egy tudatosan komponált műegésszé áll össze; s miután címet is ad az egyes daraboknak, valamelyest fogalmilag is megközelíthetők. Egyik-másik szövegbe hang- illetve akcióköltészeti anyagot kódol; az *Idő – Tér – Mozgás* összefüggéseinek tudatosítására mozgalmas képverset épít; máskor szó-térképet kreál (*Tér-Harang*), avagy egyetlen szó variábilis hangalakjával játszik (*Konkrétann*). Némely felbontott, majd új konstellációban összerakott kreatív „kirakósdi” mint különös rejtvény ugyancsak próbára teszi forma-szerkezetével, nyelvezetével az érdeklődők türelmét (*Remese*, *Lábtextus*, */Flelolvasási gyakorlatok* stb.). A Marilyn Monroe emlékére kreált *RAP est TILE* szám- és betű-kompozíciói, idegen nyelvű szöveg-betétei, a Monroe és Kennedy emlékezetes születésnap party-fotója mintha egy történetet „mesélne” el képi eszközökkel. Egyik-másik vonal-verse azonban a hagyományos értelmezésnek is megadja magát; a bennük elrejtett vendégszövegek széleskörű asszociációs holdudvart mozgósítanak. „Mert a költészet mégiscsak boldogul a szavak között / definitíve nem létező, izgatón / szabályozatlan és érzéki nyelvi tartományban: / az idegek és a fogalmak közötti örök érzetáramlásban: / az eredeti nyelvi reflexió csöndes extázisában” (*Konceptmetodikai elemzések*, *No-n*).

A kompozíciók zöme valamiképp kapcsolatos az Idővel. A két *Krónosz*-vers (*Krónosz hagy látletet*, *Krónosz hagy még egy látletet*) az „időn kívüli” létezés nyomasztó voltát sugározza. A lírai alany itt voltaképpen nemzedéki közérzetet fogalmaz meg: „nincs világ amely elvárna tőled bármit”. Vagyis: koordináták nélkül kell élnünk. Ez sem jobb, mint a rabság időszaka volt; hiszen minden jobbító szándék, akarat tehetetlenségre van kárhóztatva (most is, más okokból, mint azelőtt). Az értelmetlen, céltalan körbenforgásban felemésztyődik minden jobbra/többre érdemes akarat: „Nem kell nekem már semmi, / nem igaz de jó / ami marad / egy életre elég”.

A Pasolini emlékének szentelt két vers (*A gondviselés*, *Óda a városrombolókhoz*) a „civilizációs hadviselés” képeit variálja (mindenki mindenki ellen, kölcsönös, soha véget nem érő adok-kapok körforgásban). Az ellenfelek nem állnak ki egymással szemtől szemben, nyíltan: „A modern hadviselés tapasztalaton és szimulátor-rendszereken zajlik, és / a kérdések eldőlnék, mielőtt feltennék őket.” A „kőkorszaki” eszközök is megvannak még, de a rafinált áttételes módszerek még azoknál is kegyetlenebbek: a háború „kövel, késel, Molotovval, Kalasnyikovval, nemi erőszakkal, földbe-ásással, testcsönkítással és sima elüldözéssel, /földön/futtatással folyik.” A hadviselés centruma „az isteni Providencia” dekoratív csarnoka (rejtett utalás a Biztosító üvegpalatájára): „a neoszadomazokriptomilitarista elit” onnan indít kivédhetetlen támadást a védtelen közemberi világ ellen, bevetve „a leghumanizáltabb emberelhajtó technikákat”. Eme modern Bálvány hatalmas korlátlan, időtállóan tűnik, s a „szimulációs dimenzió kívül eső materiális valóságban a lőrések és a radarbázisnak álcázott légyfogó az anyagi élet végezetéig védi majd

romló életünk”. Az *Ódá*ban még naturálisabban, sokkalóbban festi le a pénzdiktatúra rombolását: „a kipusztíthatatlan városrágcsálók, felkent látvány-szennyezők” által kialakított „penészes labirintusból” már nincs menekvés; a „formatervezett szemétdombok”, a „hightech megaviskók”, „az archaikus ócskavas-halmok” „ál-üveg, mű-márvány és beton-hamvvedrek” mind-mind „a világvégi állapot szomorú kellékei”. A lírai alany – elidegenedve e szörnyű, lepusztult várostól, nyomorúságos viszonyainktól – mintegy félreáll, s álmaiba – képzeletvilágába menekül: „Ami engem illet, rólot engedek a szememre, / képzeletemben felszámolom a város nézhetetlen pontjait, / bevezetem a szelektív látvány-gyűjtést /.../ s lepkeszárnyakkal telepítem be a grundokat”. S hogy mindez miért Pasolini emlékére? Talán mert *Máté evangéliumában* mindent elmondott e „krisztustalan”, Krisztus-ellenes, mert könyörület nélküli világról – szembeállítva vele az Emberfiának szelíd és tiszta szavait a Szeretet megváltó hatalmáról.

Szkárosi tehát – ha *akar!* – *tud* a poétikai hagyományoknak megfelelően, „érthetően” fogalmazni. De csak ritkán akar, nyilván mert úgy véli: az ellentmondásos, sokrétű, differenciált létproblémákat nem lehet a tradicionális eszközökkel kellő hitelességgel és felrázó erővel visszaadni. Ezt *Két tér, két idő* című kompozíciója mutatja a legszembetűnőbben: a *Mim.t* zaklatott szó-egyveleg a „kultúrvacsora-látvány” kigúnyolására; a *Min.t* viszont merengő múlt-idéző poézis, amely már jórészt csak emlék-villanásokban él (ki tudja, meddig még?!).

A másik izgalmas és valóban versszerűen tipografizált ciklus a *Hús / Hús*, amelybe buján erotikus és mégis – bizonyos értelemben – „átszellemiesített” versek kerülnek. A kötetcímadó *Merülő Monró* ironikusan visszacsatol *Juhász Gyula* éteri Anna-verséhez (*Milyen volt szokása?*); mintegy jelezvén, milyen végtelen mélyrepülés következett a romantikus, majd impresszionista szerelmi költészet nyomán: az éteri ideálkép alázuhant a hústestbe. A *Lábak, kezek, ajkak, szemek* című mesteri öttagú szonettciklus a szeretkezés képeit-képzeteit jeleníti meg. Ilyen leplezetlen őszinteséggel és mezítelen plaszticitással korábban talán csak *Bella* István közvetítette a testiség képeit (*Szeretkezéseink* c. ciklusa a 60-as években). Az ösztönök táncának buja, s mégsem obszcén analízise a fiziológiai folyamatok olyan mélységeibe világít be, amelyek már-már ontológiai síkra transzponálják a test/lélek szimbiozisének titkait. De vannak lágyabb, érzelmileg telítettebb, nosztalgikus versei is, mint pl. az *Emlékajándék 1980-ból - Nikének*: „16 év után / újra kezemben érzem az életed / egyedül / csak nekem még szebb / és még nehezebb / mert már a magadé vagy”. Ugyanilyen gyöngéd a már-már testtelenné szublimálódott összetartozás megörökítése – ha a kapcsolat közvetlensége továbbtűnt is: „Elmegyek. / Nem lesz üres az ágy, / sem az asztal megszokott oldala. / Ha néha-néha / mégse látsz, / ne félj. / Hangodban / egy-egy mozdulatodban / megtalálász (*Agapé: Ha majd...*). Az ilyen

és ehhez hasonló versek tanúsítják: az experimentális költőnek is – minden ellenkező híresztelés ellenére! – éppúgy vannak mély emberi érzelmei, mint a hagyományörzőnek – csak legfeljebb olykor elrejti, netán megtagadja őket; esetleg csupán jelzéseket ad róluk, nem tárulkozik fel vallomásosan.

A szövegek zöme természetesen a kísérleti költészet körébe tartozik. Szkárosi a szöveg *mögötti*, áttételes tartalmakra utal képei többségével; nem tartja szükségesnek, hogy szó szerint értelmezzük az egyes darabokat. Ugyanakkor az élethelyzetek mégis kitapinthatók a mögöttes jelentés-rétegekből. Olykor-olykor mintha metafizikai távlatok nyílnának az egyes helyzetekből: költőnk otthonosan mozog az emberi létezés kettős dimenziójában. Egyszerre játékos-ironikus és poétikusan komoly: „Az ember egyik lelkének / Otthona a sír-világ // Az ember másik lelkébe beléhasít az égi láng // Dőlj belénk, Ég, éji rés / Szállj belőlünk, rettegés! / Emelkedj az Éj fölé. / Szemgödrében csillagok / Lát-hatatlan szájakon / Ismeretlen mondatok” (*Az éji rés*).

Sorolhatnánk hosszasan Szkárosi különleges poétikai megoldásait, felmutatva világképének éteribb dimenzióit (amelyek harmonikusan vegyülnek a vaskosabb földi dimenziókkal). De az eddigiekből is nyilvánvaló: olyan experimentális költővel állunk szemben, aki a tradicionális kifejezési formákban /is/ otthonos, s tudatosan váltogatja a közlési formákat. A fent idézett – Nádra Valériának adott – interjúban így vall munkamódszáról: „Nem tudok, nem is akarok hasonulni az elfogadottnak tekinthető költői formákhoz és normákhoz. /.../ Megyek tovább úgy, ahogy eddig mentem. Itthon, külföldön, a levegőben. Nem látom értelmét, hogy olyat írjak, amit bármelyik igényes költő – és elég sok van belőlük – meg tud csinálni. Ha teljesen őszinte vagyok, olyat szeretnék mindig csinálni, amit ők alkatuknál, szokásaiknál, érdekeiknél fogva nem tudnak, nem akarnak vagy nem mernek megcsinálni.”

És ebben igaza van. Mind kötetei, mind a *Szkárosicon* idővel a modern magyar költésztörténet egyik fontos állomását fogják reprezentálni. A „túlélés” biztosítéka – fizikai valóságukban is – a modern hanghordozókon rögzített költemények sora, melyek a Gutenberg-galaxis hanyatlása után s ellenére is továbbélő költészet diadalát hirdetik.

Performansz-fellépéseinek izgalmas dokumentációját Szkárosi a VERBOTERROR című, nagyszabású költői albumában teszi közzé (2013). *Térköltészet és transzpoézis* című bevezető írásában, amely 1989/2004-ben is megjelent már, nyomatékosan hangsúlyozza: „minden vers, minden mű, amely szól valamiről, térből jön létre és teret képez, /.../ tárgyi megörökítésük azonban síkszerű”. Emlékezetünk egyre kevésbé képes a teret rekonstruálni – „a mű teljességének érzékeléséből így lesz pusztán a létezéséről való tudás, és a hagyomány így silányul konvencióvá. *A vers nyelvileg kódolt teljes tér, a többdimen-*

ziós élet síknyomata: a történelem, az élet, a világ fluidumának egy revelatív nézőpontból kimerevített pillanata. Kibontása, életre keltése, érzéki értelmezése így szükségképpen ebbe a térbe vezet el, ahol a tárgyak, a testek, a színek, a mozdulatok, a történetek, a hangok, a szavak egyazon létezés részesei és hordozói”. Számára a költészet „totálisan anyagszerű kifejezési forma”, *transz-poézis* – azaz *átemelés*: „Átemelem a hangzó szférát a látványba, a látványt a fogalomba, a nyelvet a hangzásba, és így tovább, oda-vissza”. Ő már a legtermészetesebben éli meg és használja fel a ’nyitott mű’ fogalmát (amelynek értelmezésével a korábbi generációk még viaskodtak): minden korábbi költemény „felszólítás a továbbgondolásra: az igazi megértés és birtoklás az újraköltés, a hozzányúlás, a továbbalkotás – egyszóval a használat”. És azért is transzpoézisként éli meg teremtő munkáját, mert „az így felfogott élet és költészet a folyamatos transz, révület, a kreatív kényszer állapotában tartja az embert”. Legalábbis őt.

A könyv lapjain megelevenednek a koncertek és fesztiválok – képek, szövegek, vizuális művek, plakátok, eseménytörténetek. Fentebb már említett performansz-estjének dokumentációján túl, külön fejezetet szentel a hazai és külföldi *Konnektor*-koncertkörutak bemutatásának (1988–2000). Kitűnő szervezőmunkájának köszönhetően Közép-Európa és Európa minden nagyobb városában megfordultak; most már a *Still Europe* című dalt is műsorra tűzve: „a hűvös értelem oly pontos / fény ellen fogalmaz” – de: „a rend nem egyszeri behatás / oly sok fény oly sok mozdulat / ahogy visszazuhan a drót egén / és újra húrjába csap az égigérő fa / végeláthatatlanul vezet / hajjukkal ajkaik közt néhány / beburkolt csontváz didereg / hordják a szétfakult színeket / alvadt szurokfekete homlokuk / parányi fényes kéz / a csúcsot igyekezzvén megragadni...” Az igazmondó művészetnek ma sincs helye a hazugságra épülő /”luciferi”/ világban. A művész tehát bizonyos értelemben mindenkor a mártírok körébe tartozik; még akkor is, ha végül sikerülmindazt megteremtenie, amiről álmodik.

Audiovizuális totális irodalmi koncertszínházának esszenciális értelmezését adja *Ah, c’est avantglarde* című kis eszmefuttatásában (1985/2004/2012; i.m. 49. p.). Lényege: a hang – a mozdulat – a költői jelenlét, azaz „a szubkulturális tapasztalatokkal átítatott irodalom” megjelenése a térben. „A hang rögzítése *kazettán*. A hang és a mozdulat rögzítése *videón*. A *hang*, a *mozdulat* (+látvány) és a *jelenlét* érvényesítése egyénileg: költői *performance* – a zenész barátok állandó, a költő barátok alkalmi segítségével és közreműködésével: irodalmi *koncertek* sora (*Punkanyar*, *Punkanyargó*, *’nkanyargós* stb.)”. A költői jelenlét térbeli szerkezetének egyik dimenziója a *zene* (hol a jazz, hol a punk, hol az újhullám, hol a blues, hol a kortárs zene, esetleg diszkó elemeinek felhasználásával); másik dimenzió a *szöveg*, harmadik az *előadásmód* (az élő emberi hangtól a látványelemekig). Az irodalmi koncertszínház minden korok és minden költészet átértelmezésére, megszólaltatására, megjelenítésére vállalkozik.

A *Verboterror* zárófejezetében (*Akciógrafika*) Szkárosi Endre akcióinak, performanszainak, koncertszínházi fellépéseinek teljes repertoárját olvashatjuk 1971-től 2012-ig bezáróan. Több száz tétel, a legkülönbözőbb helyszíneken, szerte a világon. Leggyakrabban, természetesen, kis hazánkban és a szomszédos országokban. Benne ne lenne nemzeti érzés? Még rágalomnak is rossz. A maga módján minden művész nemzeti kultúránk hírnevét öregbíti a nagyvilágban való forgolódásával, s ha összeurópai szemszögből tekintünk hazai művésztünkre, az avantgárd minden tekintetben az élvonalban áll. Nemcsak „nemzetközi” nyelve, gesztusrendszere miatt, hanem azért is, mert hosszú időn át tartó bezártságunk a vasfüggöny börtönébe lehetetlenné tette, hogy az európai művészet új jelenségei polgárjogot nyerjenek nálunk. Most tehát arra van /lenne/ szükség, hogy benső létproblémáinknak az európai művészet nyelvezetével adjunk hangot: csakis így tudnák külföldön egyenrangúként befogadni, elfogadni kultúránkat, s megismerni bennünket.

A magyar irodalomtörténetírás sajnos mindinkább halogatja az avantgárd dal való szembenézést (aminek fő oka az egykori pártállami „irányított” és meghamisított irodalmi tabló merev rögzülése a köztudatban). Meglepő azonban, hogy az un. „nép-nemzeti” vonulat is idegenkedik az avantgárdtól; holott annak gyökerei kifejezetten a népi kultúrából szívták erejüket (gondoljunk csak Bartókra, Kassákra; de akár Ujvári Erzsébet költészetére – akiről Szkárosi ugyancsak a legnagyobb elismeréssel szól), vagy akár a fél-évszázaddal ifjabb Ladik Katalinra, aki kifejezetten népköltészeti indíttatásból teremtett egy abszolút modern, megrendítő erejű életművet. Az a megbélyegző elutasítás, miszerint az avantgárd költő „érthetetlen”, egyáltalán nem állja meg helyét – hiszen tudjuk a Bibliából: „akinek van füle hallani – az hall”. De akinek nincs füle, s hallani se akar, az természetesen kizárja látóköréből a XX. (és feltehetően a XXI.) század egyik legvirulensebb irányzatát.

Mindemellett Szkárosi ma már a világköltészetnek is /el/ismert és nemzetközileg jegyzett hangköltője. Évek óta szerepel a Göteborgi Könyvvásáron, nemcsak előadóművészként, hanem mint az avantgárd egyik ismert és nagyra értékelt szakértője, előadásaival is. Sokat tett már eddig is azért, hogy az akusztikus költészet legismertebb képviselői közt, a világköltészet élvonalában tartsák számon a legjelentősebb magyar hangköltőket – köztük Ladik Katalint és őt magát is.

3. „Mindennek titkos lelke van...” – Hegedűs Mária természetelvű vizuális költészetéről

„Egy tárgy azért képes szeretetünket felkelteni,
mivel önmagánál nagyobb erők hordozójának tűnik”
(Jean Bazaine)

Hegedűs Mária (sz. 1951.) egészen sajátos, egyéni alkotásmódot képvisel a Magyar Műhely körén belül. Nőies látásmódját megőrizve, egyedi, *női* alkotói utat járt / jár be. Vidéki lány lévén, távol a fővárosi avantgard köröktől, természetközeli életfelfogásban nevelkedett. Életútjának állomásai: Hajdúdorog – Hajdúnánás – Debrecen – Kazincbarcika, ahol a debreceni Tanítóképző Főiskola elvégzése után (1974) népművelőként helyezkedett el. 1976-ban felvették az ELTE magyar-népművelés szakára, így közelebbről megismerhette a korszak eleven, vitákkal terhes kulturális életét. Ő természetesen az „újítók” pártján állt, s később, mikor már maga is tanította a magyar irodalmat Kazincbarcikán, egy szakközépiskolában (ahol könyvtárosként dolgozott 1984-től), a legmodernebb szemléletet képviselte. Kolléganője volt Takácsné Papp Mária (Papp Tibor húga), aki édesanyjával együtt ugyane városban élt; s akiket Tibor, ha itthon járt, mindig meglátogatott. Papp Mária – matematika tanár lévén – már 1983-ban számítógépet kapott a bátyjától, ami akkor itthon még ritkaságszámba ment! Ő mutatta meg kolléganőjének a Magyar Műhely számait s a bátyja gyönyörű vizuális albumát, a *Vendégszövegek* 2,3.-t.

Hegedűs Mária ettől fogva tudatosan kezdett érdeklődni a M.M. iránt, s „ellesve” a poétikai újításokat, maga is készített vizuális költeményeket (Apollinaire – Kassák ikonikus, geometriai formái, valamint Erdély Miklós művészetfilozófiája voltak számára az irányadók). 1985 nyarán már jelen volt Kalocsán az első hazai M.M.-találkozón; s a kollektív kiállításon is részt vett műveivel. Végighallgatta az előadásokat, megismerte a M.M. köréhez tartozó alkotókat; elementárisan hatottak rá Schöffner Miklós fénymóduljai. Ettől kezdve rendszeresen eljárta a M.M. körének ekkor még „titkos-tilos” budapesti összejöveteleire (Bujdosó Alpár húga, Ildikó lakásán, Pomogáts Béla Villányi úti otthonában, a Petőcz András-szervezte MÉDIUM ART-esteken stb.). Elment az 1987-es hadersdorfi találkozóra is; ekkor kötött szorosabb barátságot a Bujdosó-házaspárral.

A M.M. 1986. decemberi (72/2.) számában jelentek meg tervezett vizuális kötetének első darabjai. Majd Papp Tibor tanácsai és útmutatásai alapján (aki megismertette vele

a különféle betűtípusokat, nyomdatechnikai eljárásokat, szövegszerkesztési módokat), valamint saját korábbi fotós és rajzsakköri tapasztalatait hasznosítva, elkészítette első, 14 lapból álló, Mallarmé *Kockadobása* példájára 40 x 40 centiméteres négyzet alakú, szita-sokszorosítású vizuális mappáját 50 példányban (*Vendég voltam apám kertjében*, Kazinc-barcika, 1987). Apja, akit ő ápolt éveken át, 1985-ben halt meg csonttrákbán, hosszú szenvedés után. Lírai számvetésében a vers-én szembenéz gyökereivel, szüleihez való viszonyával és saját élethelyzetével is. Az oldalak alsó sávjában lineárisan, letraset betűkkel apja családjának történetét meséli az első világháborúig visszamenően (hányatott élete mozzanatait ő maga hagyta lányára egy kockásfüzetben). Fölötte egy női alak (vagy macska?) körvonalai – mint fatörzsbe – vésve saját szövegei-gondolatai a világról, az életről-halálról, a hivatásról.

Az alkotó munka ettől kezdve egyre inkább az önkifejezés, az élményfeldolgozás örömteli módja lesz számára. 1988-ban elnyeri az Eötvös József ösztöndíjat (egy évnyi szabadság, amely olvasással, felkészüléssel telik; Szentkuthy *Praeje*, Hamvas *Karneválja* van rá rendkívüli hatással, és természetesen a M.M. elméleti tanulmányai). Ugyanez év augusztusában megszületik fia, ami ugyan némileg elvonja egy időre az irodalmi életben való aktív részvételtől, viszont új és sajátos élményekkel telíti érzelmi életét. Tanít, s rendszeresen meghívja vendégszereplésre Kazincbarcikára a „műhelyeseket”, tanítványai körében is népszerűsítve látvány-költészetet. A M.M. révén sikerül bekapcsolódnia a nemzetközi vizuális költészet véráramába: a 80-as évek végén már több kollektív külföldi tárlaton szerepel műveivel (Lyon, 1987. április 3: *d’atelier* és *M.M.-est*; Leuven, 1988 tavasza: *Európai Költőfesztivál* – itt az egész albumát kiállítják). 1992-ben újabb 50-példányos szita-sorozatot készít a Tretyakov Képtárban még annakidején vásárolt szibériai *maszk*-gyűjteménye mintájára (*Karnevál*; „vizuális szerepköltészet a születéstől a halálig”). A sorozatot ajándékba küldi a külföldön élő – általa jelentősnek tartott – alkotók számára; többségüktől (így Határ Győzőtől, Francis Edeline leuveni művészet-történészről stb.) elismerő méltatást kap. A hazatért M.M. mindhárom keszthelyi találkozóján (1993 – 94 – 95) jelen van; s bemutatja újabb alkotásait, diaporáma-vetítéssel, performansszal egybekötve.

Újabb képkölteményei a M.M. 1993. szeptemberi (89.), az 1994. júniusi (92.) és az 1995. júliusi (96.), majd szeptemberi (97.) számában, valamint a Papp Tibort köszöntő 1996. júliusi különszámban, és természetesen az 1996. szeptemberi, 100. ünnepi számban jelennek meg. Ekkor kezd valódi könyv-formátumban gondolkodni. Papp Tibor ötleteivel, a borító megtervezésével és a könyv megszerkesztésével segíti őt; s 1996-ban a M.M. Kiadó – a Kazincbarcikai Önkormányzat és a Soros Alapítvány támogatásával – megjelenteti *Az én karneválom* című, első vizuális kötetét. A *Fülszöveg* – Vass Tibor intenciói alapján – felhívja a figyelmet arra, hogy a kötet „a vizuális effektusok, to-

posztintaktikus szerkezetek, formai metaforák stb. sajátosan összehangolt kompozíciója /.../ egy transzcendentális gondolatvilág újszerű grammatikáját sejteti”; a kötetben a művésszé-válás folyamata bontakozik ki.

A Magyar Műhellyel való kapcsolatát később, visszatekintve az Időben, Hegedűs Mária így idéz fel: „Számomra külön egyetemmel felérő tanulást jelentett a Műhelyhez való tartozás. Itt tanulmányozhattam a Magyarországon kortársként kiadatlan műveket, és a Műhely által szervezett találkozókön ismerhettem meg személyesen Kassák feleségét, Kárpáti Klárát, Schöffner Miklóst és feleségét, András Sándort, Kemenes Géfin Lászlót, Erdély Miklóst, Galántai Györgyöt, Bakucz Józsefet, Kemenczky Juditot, Ladik Katalint, Szombathy Bálintot, Székely Ákost, Pete Györgyöt, Pomogáts Bélát – a fiatalabbak közül Tóth Gábort, Szkárosi Endrét, Petőcz Andrást, Bohár Andrást, Haász Ágnes, L.Simon Lászlót, Kovács Zsoltot, Sörös Zsoltot, Vass Tibort és a többieket” (in: *Párizsi Napló*; 2009, 48/49.p.). 1998-ban a *Vizuális költészet Magyarországon* című kétkötetes antológiában már „egyenrangúként” szerepelnek az ő képervei is.

Első kötetének külön érdekessége, hogy minden fejezet más-más színű lapra van nyomtatva (narancssárga – kék – szürke – piros – zöld – s végül tarka). Haász Ágnes (az elektrografia – Bohár András mellett – legismertebb képviselője) segítségével Hegedűs Máriának sikerül pauszpapírra készített munkáiból egy pesti műhelyben 70x100 cm-es színes digitális nyomatokat készítenie; így már 1995-ben készen van egy kiállítási anyag, amit be is mutat Kazincbarcikán (a megnyitót tartó Szkárosi Endre már előzetesen kiadásra javasolta a kötetet). A könyv megjelenését két bemutató követi: Kazincbarcikán (ahol Sörös Zsolt mond laudációt), valamint Miskolcon a Petró-Házban, Vass Tibor szervezésében (*Más-Kép*). Mind-kettőt kiállítás és performansz kíséri (a nyomdától megkapott selejtes színes íveket a szerző egy teknőben, gyökérkefével mosta-mosogatta, miközben sorra mondta a verseit – majd a lapokat kiakasztotta száradni egy szárítókötélre; ezzel Kassák *Tisztaság Könyvére* utalva).

Vass Tibor a *Közművelődés*ben méltatta az estet, idézve a szerző ars poétikáját („a hőszi papír: kihívás – a betűk és látványok gondolatokba torkolló mesterembere szerezniék lenni”). A „mesterember-lét” programja Kassákhoz kapcsolódik; ugyanakkor – írja Vass – Hegedűs Mária a látványköltészetben egy lépéssel mesterénél továbblépett a *transzpoézis* irányában: „olyan új irányokat jelöl a vizuális költészetben, amelyek méltán avatják őt az experimentalizmus egyik kivételes személyiségévé”. E méltatás nyomán a fiatal avantgardisták körében Hegedűs Mária jelentős /el/ismertségre tett szert.

A kötet kalligrafikus kompozíciói archetipikus jelrendszerre épülnek; a vizuális pattern hordozó grafikai elem és a szövegelrendezés megkönnyíti az értelmezést. Az esetlegesen elhelyezett szövegdarabkák többféleképpen is összeolvashatók, számtalan asszociáció kapcsolódhat hozzájuk és magukhoz a képi elemekhez is, ami a kompozíciókat

nyitottá teszi és egy széles ívű szellemi aurát von köréjük. A kötet-szerkezet a hozott / kapott szellemi-lelki indíttatásoktól (*Vendég voltam...*) a belső érlelődés stációján át az emberi-művészi kiteljesedésig ível. Az előzők-oldalakon a szerző szilárd, tömör, fekete téglalappal jelzi: az előző stáció lezárult, új probléma-komplexum következik. Két korai mappáját természetesen szinte változtatás nélkül építi be könyvébe, ezzel is jelezve: a gyökerekkel már tisztában van – ezek (voltak) benső egyensúlya megteremtésének forrásai.

Apja napfényragyogású *Kertje* (narancssárga színű lapjaival) az egykori Édent idézi; a macska-alakzat a női/es/ség és a lelki függetlenség szimbóluma („madarakkal kódorgok” – „/k/er/e/getem a tsárkányokat” – „állok a holdzúgásban” – „hallom a kövek közt hallhatatlan / zöld fekete csattogó / tengerfogyatkozást”). A Kert elvesztésének fájdalmát a alkotás, a „szó-kreáció” s az „örök temethetetlenség” segít feloldani.. Az Apa immár végérvényesen azonos a Természettel; a sírhantra hulló göröngyök (fekete tintapacnik a szövegen) jelzik: az emlékekből Élet sarjad; a rózsákban – gyümölcsökben – a napfény ízében az Apa újraél.

Az eredeti *Karnevál*-mappán is csak kicsit módosít a szerző: a Zodiákus 12 maszkját kettővel megtoldja – ezekbe mélyen személyes gondolati tartalmakat kódol. A kék alapszín maga is az égbolt kékjére (és az elvont léttartalmakra) utal. Francis Edeline szerint a maszkok „sorozatot alkotnak, akár az élet egymást követő és végül a halálba torkolló arculatai. /.../ Ebben a nagyon profán században éppen a 'karneváli'-nak és a 'cirkuszi'-nak a csapdája révén válik a hatalmas kettősséget hordozó mű komoly tartalmak kifejezőjévé”.

A Zodiákus a teljes életkört szimbolizálja (minden egyes évben – egész életutunk folyamán – e körökön haladunk végig: a Tavaszt köszöntő Kostól a Halagig; a halál és feltámadás – újrakezdés – jelképeig). Az állatövi jegyek az ember ösztönerejét, természeti alkatát szimbolizálják (amely a primitív embernél még fékezetlen volt; a fejlődés során viszont fokozatosan megtanulta spiritualizálni). Jung szerint „az állati lény” mint ösztönös lélek, mindannyiunkban ott lakik, nem elfojtanunk, hanem szabad akarattal uralnunk kell (önismeret által személyiségünkbe integrálni). A farsang az önismeret megszerzésének próbaköve és színtere. Állatábrázolások már a paleolitikumban is léteztek (barlangi rajzok, 50-60000 éve); az ősi népek varázshatalmuk miatt tisztelték őket: a totem-állatok szelleme túlélte az évezredek. A maszk a totemállatot jelképezi: (a törzs őseinek szellemét, akivel a bennszülöttek mindmáig kapcsolatot tartanak). A maszkok tehát *archetipikus szimbólumok*, s az állatbőrbe öltözött alakok („állatdémonok”) mindmáig különböző népi kultuszok szereplői (vö.: C.G.Jung: *Az ember és szimbólumai*, 1993-as kiadás, 231-239.p.).

A Karnevál a *Kos* jegyében kezdődik (az egyiptomiak Amon-Istent is Kos-fejvel ábrá-

zolták): „Karnevál-őfelsége, a mosolygó arcú Király /.../ színes-illatos-édes papíresőben / sárgában-vörösben / koszorúslányok fekete-fehérben”. Az absztrakt *Bika*-csillagkép a Vénusz-uralta betű-ékszerláncból rajzolódik ki (a görögök Zeust ábrázolták Bika-Is-tenként; ugyanakkor a Minotaurus a pusztító bika alakmása volt). Az *Ikek* jegyében (amely a kínai mitológiában a Sárkányt jelképezi) Karneválherceg betű-négyzetbe zárja magát „anyámasszonyanyámként”, így teremtve biztonságos keretet „kétarcúságához” (a római mitológiában ő Janus-isten). Majd szigorú arc-kontúrral megjelenik a *Rák* – s hozzá társítva a temetői képzetek, a Holtak Birodalma; ahol a lírai én apja immár vég-érvényesen lakik. A „nedves jegyre” jellemző érzelmi bizonytalanság töprengővé teszi („szégyentábla – számárfolt – bűnfolt – átok alatt vagyunk az arcokkal kövezett úton /.../ ez a fehér tigris ez a fekete teknőc apám saját arcán fut mint eltévedt szőlőinda” stb.).

Az *Oroszlán* minden mitológiában az első helyen áll az értékhierarchiában (igazság-tevő uralkodó; a keresztény szimbolikában Krisztus egyik arca). Itt és most mint az élet delén járó Karneválherceg lép elénk – a tomboló nyárra panaszkodik („kés a napban” – a „holtak is szomjaznak”; „sirályok sikoltása” kereng a légben: a „nagyszájú szél” mindent elsöprő vihart ígér). Emberfejre emlékeztető, markáns arcával, bajusz-kájával-állszakállával olyan, mint aki valóban eltöpreng az Élet értelmén. A zodiákus pedig forog tovább...A *Szűz* csillagkép kettős arccal lép elénk „a csurommező holdfény” alól. Egyik arca keskeny, finom vonásait ékszerszerű betűlánc alkotja (Aphrodité, illetve Mária-szimbólum); a körötte-fölötte VVVV-alakban csapongó varjak az ősz közeledtét jelzik: „ta-lányos fák”, „rozsdás rózsák” „első és utolsó ölelésben” fonódnak össze. A Shakespeare-sonettekéből (112, 133, 150, 154) átemelt vendégszövegek feltűnés nélkül simulnak bele a képbe, újszerű konstellációban, a költő/nő/ gondolkörébe illeszkedve. A Szűz másik arca már a beteljesült, termékeny őszt ígéri (a telt női arcra rá vannak írva a fejében kerengő gondolatok: „szeretlek s ha nem vagy rá érdemes még jobban megérdemlem hogy szeress”; „képbe zárom s túlzott mentéssel túlzom bűneid”; „szerelmed és szálnalmad leveszi homlokomról a botrány bélyegét” stb. stb.). A lányból asszony lett; a Szűz érett Nővé változott.

A *Mérleget* formázó, geometrikusan arányos, gyönyörű idolikus jel Justitia Istennő igazságosztó Hatalmát jelképezi: az origó-pont /O/ mint harmadik szem ragyog a homlokán. A két szem körkörös betűíve s a szív ikeralakzatát leképező arc pontos egyensúlyban „mérlegeli” az Élet legfontosabb titkát: ki-ki „barlang-cella-fészekbe”, „önszíve rejtekébe” zárja feloldhatatlan magányát; de ha két ember magánya egymásra talál, Vénusz szeretetlángja szelíd sugárzással egységbe vonja komplementer szívkamrájukat. S ekkor már a *Skorpió* (a mitológiai Főnix-madár!) jegyében az öröklét titkát kutatjuk. A Skorpió a Kígyó és a Sas rokona: a földi kísértések legyőzésének és a Levegőégnek az Ura („hon-

vágyam van” – „ütött madárként elzuhanok”, „szoktatom magam a halálos hidegig”). Majd egy stilizált *Kentaur*-alakzat (a *Nyilas* – a germán és a magyar mitológia szent állata: a ló) a szelek szárnyán már Csillaghonba indul; de „nehezként” még ráfonódnak a földi kötelékek. A csillagpályák galaktikus fogaskerékszerűen egymásba kapcsolódó szövegkörei a kettős vonzás kínzó feszültségéről árulkodnak („mélyenélisz-mélyenélisz” – de felcsillan a megtisztulás vágya is „a visszatartott férfikönnyekben”). Karneválherceg továbblép...

A *Bak* jegyében már a sivár Tél vár rá: kihűl körötte minden. Artemis Istennő áldozati szerepre készülődik: meghal Másokért. Ezért látunk keserű-ironikus fintort a Herceg / ál/arcán: tudja, ő sem kerülheti el a számadást. Két szeme mint „agent spirituel” felügyel a „soros katalógus” vagy „balsorskatalógus” egyenlegére. A *Vízöntő* (vízvázasztó!) kinek halált, kinek megújulást ígér. A félrehúzott száj, az oooo – aaaa – rrrr stb. betűsorozattal kirajzolt arc, elferdült orr, a hulló könnyek a jóvátehetetlenül eltékozolt Életet siratják. Hogy kire mi vár? – az majd a *Halak* jegyében (Krisztus-szimbólum) dől el. A zodiákus utolsó csillagképe két szimmetrikusan egymásba épülő arc-térfelet mutat, a homlokot a BAL-VÉGZET sejtelve felhőzi; ki-ki HALADÉKÉRT esd az Ítélszék előtt. Az álarcosbál végetért: farsangtól farsangig tartott. Kinek mit hozott? – ez ám a BÖKKENŐ! A KESERŰDŐS KIRÁLYFIK elhúzott szájjal nyugtázzák: VÉGE! Az utolsó maszk félig síró – félig nevető mosolya elárulja: mindenki tart attól, ami rá vár, amikor lelép a Világszínpadról.

A harmadik ciklus (KÓBORLÁSOK) a maga szürkés alapozásával a *Betűbirodalom*-ban való kóborlás – keresés – tájékozódás izgalmas időszakát idézi meg. Az itt látható képversek zöme a MÉDIUM ART antológiában, illetve a Magyar Műhelyben már napvilágot látott – valamennyi a tipográfiai kísérletezés időszakában. A szerző betű-utakon, betű-városokban, betű-térképen, játékos képalakzatokban bolyong; itt-ott a kínai képjelekig is el-eltéved. A vers-én, mint aki tűzpróbán esett át, a betűkonstrukciókba drámai belső történeteket kódol („rohadt körtánc eszelős éjszaka /.../ vasvillaszigony rettenet járdal” – „kölvavinákban ölelkezünk kőben izzó kézjeleink közben /.../ tested barlangjában véremlen alszol / alszol / alszolódol /.../ és együtt éljük az örök halálra ébredést”. A „betűközértársaság” szabályos, szimmetrikus homokóra-alakzatban épül fel; a talapzat és a felső rész mintegy tengelyforgással tükrözi egymást (*tükrövers*). A lírai én számára ez az „egyetlen lakható otthon”, „egyszemélyes haza”, „privát evangélium” – amelyben azonban csak akkor érezheti magát igazán otthonosan, ha egyébként /is/ Teljes az élete. De hogyan és mitől lesz /lehet/ teljes? –

Erre vonatkozóan a költő a Költészet-Palota (mint kacsalábon forgó vár) különböző szintjein varázsszavakat helyez el, ismét vendégszövegként, most Szilágyi Domokos verseiből: „Szeressss.../ kicsit többet adni mint amennyi vaaan // s én RÁADÁSUL szeret-

lek”. Mintha a lírai én most talált volna rá az Igazi társra: e Palotában együtt akarja tudni mindazt, aki / ami az ő számára a legfontosabb: „szeretlek az Életből számkivetve / mert Álom minden innen és túl a halálon / miattad és éretted irgalmas csak hozzám a halálom / szeretlek s csókban állig TEDDD / hogy szeressem magam s állig a CSÓKban tedd hogy MAGAD is SZERESSED magad”. HARMÓNIA a Másik Emberrel csakis a SZERETETből fakad. A Palotaszárnyat betűmadárkák röpködik körül; boldogságot árasztva „csörködnek” – „karomkodnak” – játszanak. A záróképen pedig vidám lakodalmi zsongásban-bongásban zuhognak a nyomtatott és írott betűk. A szövegtömbök jórészt olvashatatlanok; viszont a kompozícióból kiemelkedik egy lépcsőzetesen felépített szövegtest, amelynek minden „lépcsője” vastag keretben az egymásra-találás örömet hirdeti: „lakodalom van min den há zban félek az érett ségtől ki csurranó mézízű nyá rban a vér szőkeségébe n penészedő hajadban fészkel egy szarvasbo gár lakoda lom van már...”

Eme jelentős életfordulatot megörökítő ciklus után az élénk-piros alapozású BÖG BOZSOG a pálya- és sors-alakulás mozzanatait idézi fel. Női mivoltából adódóan a szerző nem vesz részt az irodalmi élet csetepatéiban; inkább szelíd ironiával szemléli mindazt, ami körülötte zajlik: az érdekcsoportok gyilkos szembenállását, az egymásra tolult nemzedékek és poétikai felfogások élet-halál-harcát. Leképezi (és nem leírja) azt a fullasztó légkört, amelyben – a cenzúra nyomásától megszabadulva – a különböző szemléletű csoportok egymás *ellen*, és nem együtt küzdenek; a „koldusok” – „kufárok” – „kurvák” forgatagában szóhoz sem juthatnak azok, akik nem csatlakoznak sehova. A vadak minden változata (ragadozómadarak – medvék – héják – varjak stb.) megjelenik a porondon a „dögszagra”, s pusztítja az apróbbakat (szamár – csóka – menyétke – homár – rák menekül előlük); „dúl a gyűlölet”, s a csatamező győztesek / áldozatok hullájával telik meg. „Deszkasírt túr a kültelki szenny-menny” – „én dall – te dall – ő dall – hondal és kardal” árad mindenfelől. Költőnk visszavonul e tömegharcból: VÉGVÁRAT épít magának, s az Élet természetes szépségeibe fogódzik („mátkamezőn legelnek a zöldgerincű álmok”, s „könny ragyog az ég malom-szemében”). Míg a Városban „bög-bozsog” az élet, s „poklokat rejt a konzervdobozok és magazinok hulladéka” – addig a vers-én párjával a Béke Szigetét választja: „GYERE GYÖKEREZZÜNK”. A nyugtalan évek után eljött végre a FÉSZEKrakás ideje: „védelmez-e még hajdan megikrásodott lángunk / virágzik-e még asztalunk / szépségünk romjaiban ágyunkban nyújtózkodó tűzben / szárnyas szarvasbogárszemed szelídül homlokomhoz”.

A Férfi-Nő-kapcsolat ellentmondásosságáról is lényegi mondandója van Hegedűs Máriának; amit a négy képből álló MACSKA-ciklusba kódol. Valódi hím- és nőtény-macska-alakzatba írja nyomtatott betűkkel a szöveget, mintha a macskapáros párbeszédet folytatna egymással. A lapok alapszíne itt a zöld: a remény színe. A vadászó – kóbor-

ló – ragadozó hím (1. kép) „zsákmányszerző” körútra indul; sovány-nyugtalan alakja, a testére írt, alig-kibetűzhető szövegfoszlányok jelzik: nem leli helyét, szenvedélyek viharában ég. A nőstény viszont (2. kép) nyugodt, önérzetes, önálló, szuverén személyiség, a NŐISÉG és a CSÁBÍTÁS teljes fegyverzetében. Egyelőre a lelki függetlenség állapotában („tudnák szeretni”, de „téged szeretni képtelenség”). A 3. képen viszont már mint boldog, kiteljesedett, elégedett NŐ várja haza a párját (ez a kompozíció jelent meg a M.M. 100. számában). Testét a ’szem’- és a hozzá kapcsolt ’-gyűrű’, ’-kagyló’, ’-fészek’ stb. szavak borítják, a legkülönbébb variánsokban (szemkohó, szemlugas, szemzsalu, szemolaj, szemgyűjtő, szem-háló, szemburok, gombszem stb.). A macskaasszony tehát éberen és büszkén ügyl fészke / családja biztonságára. A hím macska viszont /újra/ ragadozó körútra indul (4. kép). A testére írt szöveg tanúsága szerint benne is megvan a fészekhez való ragaszkodás („hímcsántó-hímharang-hímtengely-hímtakaró”); de erősebb a kalandvágya. Hogyan békélhetnek meg egymással? Hogyan tudnak együtt maradni? Csakis úgy és akkor, ha tisztelik és elfogadják egymás természetét – ha mindkettőnek fontos a közös otthon; de nem fosztják meg egymást a szabadságtól! Vagyis csakis az önkéntes összetartozás lehet szilárd kötelék...

A macska az ősi népek felfogása szerint „szent állat”: a legenda szerint még Noé bárkájában érkezett az Új Földre s szaporodott el Euráziában. Várkonyi Nándor az elszüllyedt Gondvána-kontinensről származtatja; Madagaszkár szigetén még ma is élnek formarokonai (*Elveszett Paradicsom*, 1988-as kiadás, 125-128.p.). Otthonához, házi tűzhelyéhez hűségesen ragaszkodik; mágikus erejéről, varázshatalmáról számtalan meseben-mondában, boszorkánytörténetben olvashatunk. A Nősténymacska maga az eredeti, ősi Női Természet; párja bárhol kóboroljon, az erős kötelék köztük nem szakad el soha. Nem véletlen tehát, hogy Hegedűs Mária képverseinek vissza-visszatérő szereplője a macska; bizonyos értelemben önszimbólumnak is tekinthető – éppúgy, mint a szintén gyakorta fel-felbukkanó, szárnyalni vágyó madár. Vajon le lehet-e győzni önmagunkban a szabadság- és függetlenség-vágyat? El lehet-e fogadni egy megköötött élethelyzetet? A macska ketrebe zártan, a madár kalitkában hogy érzi magát?

Vannak mégis olyan helyzetek, amikor nincs más út. Ilyen egy nő (nősténymacska) számára a gyermeke/i/ születése. A fehér selyempapírra nyomtatott záróciklus (MADÁR-KERÍTÉS) öt színes képszoveget ezt az életérzést örökíti meg.

Az *első* – mintha téglaszínű falra vésett önszembeszó vallomás lenne – a bezártság és útvesztés képeit variálja („rajtam a szárnykosár” – „beledőltem a rögmalomba” – „elértem minden tévesztőhelyre” – „forgolódom atlaszárnyak nélkül” – „csak ez a szemetafóra / csak még ezzel hóbölyögnék”). A *második* – világossárga alapszínű – kompozíción lényegében ugyanilyen jellegű szövegrészeket olvashatunk; még keserűbb – és tágabb körre vonatkozó – mozzanatokkal kiegészülve („vakít a holdirtás / belénk vakít

hull a hörgő / fénygubó HULL HULL HULL” – „dermeszt a jégvert madárvirágzás” – „tüdőnk felreped” – „ellobbant Fényszakajtó”. A *harmadik* tabló halványzöld alapozása látszólag a reményé; csak hogy a megrepedt-megtört üveglapra írt szöveg itt is a lelki szétesettségéről, reménytelenségről vall („tehetetlen napok kötél tánca kötélynomokkal / elbotlom fizikai arcomon és szörnyek kelnek keresve hol van nagyobb szakadék: előtte m vagy benne m /.../ veled és nélküled: ez az én processzióm – járom az omla dozó üveghegyet: gyalogolok fizikai arcom útjain”).

A két utolsó kép – sárgás-piros, illetve mohazöld alapzatával – mégis derűs/ebb/ és biztató/bb/. A *negyedik*en a félköríves és egymásba fordított szövegsorok mintha bölcsőt formálnának; a vers-én – kisfia alvó arcát nézegetve – belenyugszik a női sors megköthetőségébe, változtathatatlanságába. A szabályos betűfutamok szinte leképezik a gyerek egyenletes lélegzését, s a bölcső ütemes ringása mintha az anyát is megváltozott élete elfogadására, örömteli átgondolására készítetné („átírom a rolettákat egyetlen szobánkban ahogy halvó arcodon átvirran az életem /.../ ahogy szeretném félretenni a mosolyodat ahogy kirángatnak az időből az ágakon csüggeszkedő szavak a dalvómadarak...”). Így hát képzelete szárnyán mégiscsak messze, a magasba röpül, s a távoli Jövőben kalandoznak gondolatai... A sötétzöldes márványlapra írt *záróképen* (5.) kiemelt betűkkel ismétli a szerző: „kék avarban imbolygó SZEMETAFÓRA ez a TÜKÖR”: a gyermek szeme, melyben ő (az anya) és az ég, no meg az egész világ visszatükröződik. Az ék-alakban szedett sorok mintha a madárrepülést imitálnák („csattog egy tüdő egy ló meg egy madár-kerítés / kóbor sirályok szederszemében káromkodik a tenger / a méhek itt ülnek az ablakom alatt /.../ árnyék egy holdmezőn”. Amint a Messzeség / Közelség egymásra vetül, a vers-én a Mindenséget pillantja meg gyermeke szemében – nincs többé rabság, bezártság: madárszárnyakon felrepül a Magasba, a Végtelenbe. A macska minden nehéz helyzetben talpra ugrik.

Az én Karneválom képverseiben tehát a szerző belső szellemi-érzelmi érlelődésének, átalakulásának íve rajzolódik ki. Útnak indulva az apai házból kapott örökséggel, kibontakoztatja emberi-költői képességeit; majd végigjárva a lelki-szellemi érlelődés, belső vívódások stációit, elérkezik önmagához. Ugyanakkor azt is felismeri: *női* sorsa sajátos paramétereiből nem léphet ki: azokkal együtt, azokat vállalva kell további életét berendeznie.

1996-ban egy váratlan-véletlen krétai nyaralás szinte robbanásszerűen új mederbe terelte Hegedűs Mária alkotásmódját. Egy teljesen új világ tárult fel előtte a tengerparton: a végtelen víz, a különös közet- és növényvilág elvarázsolta, rabul ejtette alkotói fantáziáját. A talált, a víz által különleges alakúra csiszolódott kövek, az ismeretlen növények és terméseik (díszitők – makkok – tobozok – articsókák – bogáncsok stb.) arra ihlették, hogy ezekre rója költői szövegeit. „Velem van a vázlatfüzetem, tollal és fényképezőgép-

pel járom a tenger-partot. Gyűjtöm a növénycsodákat, a vízzel formázott köveket” – emlékezik később. – Kóborlásai közben, ha nincs nála toll, lapos kövekre jegyzetel, pár kósza szót, szószerkezet ír fel emlékeztetőül; majd hazatérve lázas tárgy-gyűjtésbe kezd. Eddig jobbára kalligrammákat alkotott – most viszont kilép a síkból a térbe. Az egzotikus flóra és fauna igézetében fakéregre – gyökerekre – színes falevelekre írt verseivel a tárgyköltészet egészen sajátos, egyedi változatát teremti meg. 1999 januárjában Kazincbarcikán a Kisgalériában önálló kiállítást szervez különleges, új munkáiból, amelyre az ifjú „műhelyeseket” is meghívja. Majd lefotózza e nem mindennapi objektumokat, s előfizetők gyűjtésével még ez évben megjelenik 500 példányban a M.M. Kiadónál gyönyörű színes albuma, az *Összeszótt mezők*.

A szerkesztő, L.Simon László, lektori ajánlásában hangsúlyozza: „Hegedűs Mária szövegei a bennünket körülvevő természet egyszerű tárgyain (köveken – faágakon – növényeken – terméseken stb.) rajzolódnak ki. Külön érdekesek ezen tárgyak kétdimenziós vetületei, a szerző által különféle pozíciókból készített fotók”, amelyek még a tárgyakra rótt teljes szöveg olvasását is lehetetlenné teszik; ám ezzel egyidejűleg kiszélesítik a művek értelmezési lehetőségeit. A korszak vizuális költészetén belül is figyelemre méltónak látja Hegedűs azon munkáit, amelyek „a szavak, szövegrészek, illetve a háromdimenziós látvány együttes erejével hatnak, s amelyekben a betűk és a belőlük felépülő szavak egyszerre töltenek be szimbolikus és ikonikus funkciót. /.../ Ezekben a munkákban a már meglevő, jól kiválasztott alapanyag, 'nyersanyag' alakítja a szövegépítés folyamatát” (1998. nov.5.).

Hegedűs Mária magával a kötetcímmel is arra az Ős-Egységre hívja fel a figyelmet, amely nemcsak a külvilágban, hanem az emberi bensőségben (a tudatmezők kapcsolatában) is jelen van. Egyfajta szintetikus látásmóddal közelít a valóság különböző szintjeihez (a kassáki „szintetikus irodalom” jegyében, akinek alkotásmódjából sokat merít). Jung szerint *ősválónk* – a psziché legbenső magva, vitális pszichikus erőközpontunk – mindennapi megújulásunk forrása; nagyobb része az Univerzum Teljességéhez tartozik – a Kozmosszal egylényegű, vagyis mindenütt jelenvaló: általa éljük meg a Lét Teljességét. Természetesen minden embernél más-más mértékben, módon aktivizálódik (a nehézségek legyőzésére, kapcsolatteremtésre, a lelki megújulásra stb.): ez a psziché 'atommagja', a Belső Ember. Az egyén számára a valódi, legfontosabb 'életkaland' az ősválónkkal való kiegyensúlyozott kapcsolat kialakítása – vagyis a belső békén (az élet értelmének) megtalálása (C.G.Jung: i.m. 194-207.p. – *Ősválónk: a totalitás szimbólumai* fejezet).

Költőnk tehát a természeti (természetes) tárgyakkal – mint szobrászi alkotásokkal – személyes viszonyba lép: benső élményvilágát vetíti beléjük. Szürreális szövegelemekkel „életre kelti” a talált tárgyakat, majd lefényképezve őket több aspektusból is, mint

önálló műalkotásokat, címekkel ellátva, ciklusokba rendezi. A címek és a műtárgyak által a befogadóban keltett asszociációk maguk is szövegalkotók – hiszen a befogadók a saját képzettartalmaikkal tölthetik fel a műveket, szubjektív viszonyba léphetnek velük („nyitott mű”). Úgy tűnik, a szerző egy érzelmi folyamatot szeretne elindítani a befogadóban: ahogy ő „vendégeskedett” annakidején apja kertjében, s magába szívta a Természettel való egylényegűsége tudatát – úgy élje át művei szemlélője is ezt az univerzális Egység-élményt, s ismerje fel: mindannyian a Természet *részei* vagyunk. Az album káprázatos színvilág kifejezetten *kozmikus* aurát von a művek köré.

A ciklusok kialakításában az „alapanyag” a domináns; vagyis az alkotások műfaji besorolása már eleve természeti eredetükre utal (*'fűkőtemény'* – *'gyökér- vessző- ékszer-kő-kőtemény'*). Maga a *'kőtemény'* – mint saját alkotású szó – a *'készítmény'*-jellegét hangsúlyozza (mint a *'sütemény'*). Tessék ízlelgetni. A tárgyi alakzatok kiválasztása, egymás mellé helyezése, a kötet-kompozíció pontos megtervezése egyértelműen a *konceptuális költészet* körébe utalja ezt a könyvet. Franz Marc szerint „a művészet célja a minden jelenség mögött meghúzódó *nem földi* élet felfedezése, az élet tükrének széttörése” – s a tükör mögötti, valós léttartalmak feltárása. „A változékony természetes formák mögött a tiszta, változatlan valóság rejtezik”, amelyet a Teremtő Szellem hat át. A valódi, értékes műalkotások az ezzel való szembenézésre készítetnek. Hegedűs Mária számára a Teremtő Szellem közvetlenül a Természetben nyilatkozik meg; ezért /is/ lesz a szemében Kassák természetelvű költészete (számozott verseinek motívumkincse) éltető forrás. Ezt az élményvilágot fordítja le a vizualitás nyelvére, most már nem kalligrafikusan, hanem térformákban.

Juan Miro-ról (aki éppúgy Kassák kedvelt festője volt, mint Franz Marc) jegyezték fel, hogy minden hajnalban kiment a tengerpartra, és összegyűjtötte a víz által partra vetett tárgyakat, dolgokat. Leleteit, amelyeket titkos értelemmel ruházott fel, mágikus jelentést tulajdonítva nekik, nagy becsben tartotta: a műtermében tárolta, várva az alkalmat, amikor valamelyik alkotásába beemelheti őket. Természetesen, már a középkori alkimisták is tudták: a dolgoknak titkos lelke van. Paul Klee szerint „a Természet méhében, a teremtés ősalapzatán rejtve pihen minden dolgok titkos kulcsa”. Chirico, a *pittura metafisica* híres megteremtője, azt vallotta: „minden tárgynak két vonatkozása van: egy *bétköznapi*, amit általában látunk, és amit mindenki lát – és egy szellemi, *metafizikai* aspektusa, amelyet csak kevés egyén lát (elsősorban a művészek) a metafizikus meditáció pillanataiban”.

Ezt a metafizikai aspektust érzékeltetik a Hegedűs Mária által kiválasztott tárgyak, amelyeket a szövegfoszlányok segítségével lélekkel telít és sajátos szellemi tartalmakkal tölt fel. Jung szerint „az egész világmindenség potenciális szimbólum”, az ember szimbólum-alkotó hajlama az emberi psziché arche-rétegeiben kódolva van. Ezért bármely

dolog felvehet szimbolikus jelentést – a természeti elemek (hegyek-völgyek, fák – növények – kövek – állatok stb.) s minden emberalkotta tárgy is, vagy akár az elvont formák, geometriai alakzatok, számok, ha az ember pszichológiai tulajdonságokkal ruházza őket fel (i.m. 231.p.). A Hegedűs Mária által kiválasztott tárgyak jórészt kör- és gömb- alapformájúak (Platón gömbként írja le a pszichét; a Föld is gömb-alakú, sőt a Világegyetem is gömbszerű, hiszen a Nap, a bolygók, az egész Galaxis körpályán kering). A gömb a zen-buddhizmusban a megvilágosodás szimbóluma; a kör pedig olyan archetipikus belső kép, amely már az őskori ember művészetében is fellelhető, s minden vallás szimbolikájában fontos szerepet játszik (mandala-formák, kör-alaprajzú templomok, városok stb.). A körnek az ősi- és a népművészetben (varázskörök) éppúgy mint a szakrális művészetben fontos szerepe van.

Az első ciklus (*Pontkötemény*) pont-szerű, vagyis gömb- esetleg ovális alakzatú tárgyakból áll (makk – dísztok – kagyló – kő), amelyeken szavak, szövegfosztlányok hirdetik TERMÉS – TEREMTÉS szoros kapcsolatát. Ahogy a TEREMTŐ megalkotta a (természeti) világot, úgy teremt a költő egy virtuális világot magukból a természeti tárgyakból. Egyiket akár országalmaként is értelmezhetjük; rajta a makk-kupak mint korona. A tökéletes kis makkot övező szöveg nyomatékosítja: TEREMTÉS – TERMÉS – TERMÉSZET egylényegű, s az alkotás maga is a természeti folyamat része. Ahogy a növények teremnek, ahogy az egészséges makk kupakja a termést tartja – olyan magától értetődő természetességgel termi-teremti a költő a „köteményt”. Ahogy Kassák mondta: a Művészet – Teremtés, és A TEREMTÉS: MINDEN.

A négy aspektusból lefényképezett, fülkagylót imitáló „desperált sigillum” érdekes, eredeti NAUTILUS foszcilia (az egyetlen tengeri élőlény, amely ma is él, és alakja szabályos aranymetszést alkot): egy sötétebb magja van, s a kagylószerű peremen körbefutó szavak (tokpánt – tokrög – toksín – tokláz – tokprés – magtok – rácsatok – fénytök – körtök stb.) egyértelműen arra utalnak, hogy a benső magot tokkal, burokkal védi a természet (mint makkok a makkot, vagy mint magzatot az anyaméh). A kiválasztott kődarab tehát eleve alkalmas volt arra, hogy jellé váljon: a költői üzenetet közvetítse. Ezért az alkotó kézjegyével ellátta, „megpecsételte” (SIGILLUM) – rábízta féltett titkát. Vagyis egyedi darabbá, műalkotássá tette – intellektualizálta a természet spontán remekművét. „Hajamban békanyál” – „Fülemben hablak” – üzenete, hiszen ő maga is (mint művész) a természeti valóság része.

A *pontart* egy csodálatos, ezerszirmú tavirózsa – olyan, mintha kristálytömbből faragott virág lenne. Szirmai a betűk halványak, elmosódottak; csak a PONT szó emelkedik ki. A pontművészet tehát a pontból (az EGY-ből) kisugárzó sokirányú erő: a szerteágazó levelek, szirmok belőle sarjadnak. A PONT a Kezdet, a Világmindenség centruma (Isten szimbóluma) – a belőle áradó energia élteti-táplálja a jelenségvilágot.

A *Kék a macska sár* egymásra halmozott gömbök, gömb-gubók sorozata, különböző nézetekben. A rájuk írt szöveg szerint: gránátalmák (amelyek köztudottan a szívcsakra táplálói, vagyis: életforrás). A színes, változatos kis gubók macskafészekre emlékeztetően egymásra gömbölyögnek, mintha egy kert holdfényes zugában lenne a rejtekük. „Gránátalma-érés-hullás ideje van”, vagyis árad-áramlik az Élet; tehát a kis macska-gubanc az összebúvó Szeretetet szimbolizálja. A hold rejtélyes fényében a „macskasár” is megnemesül, éterizálódik – így elvont kék színben ragyog. „Harangok szólnak” – „sugarak gyalognak”; a Természet szeretet-ünnepet ül. A „gránátalma-tál” több mint gyümölcs-csendélet: éltető-tápláló erő. Akárcsak Kassák *Egy kosár gyümölcs* című regényében...

A *Diókoporsó* kompozíció-sorozat többféle értelmezési lehetőséget is kínál. A sötét-barna dióhéjra fehér betűkkel van rávésve: *dióbagyó* – *diópajzs* (vagyis itt is a burok-szerep dominál). A hozzá kapcsolódó két kép (*Kéreghajó*, *Kéregtest*) még jobban felerősíti ezt a szerepet, kiemelve a *Kéregnyereg* sajátos, átvitt értelmű funkcióját (szállít valamit – valakit; a lovas például „nyeregbe száll”). A kéregnyereg összeköti a diószemeket: „egymásra kongatnak”, egymáshoz taszítódnak. Ahogy a magánhangzók összekapcsolódnak: jelt adnak (iá – óá – auu stb.) – a diók is termékeny, egymást védő szövetségre lépnek egymással. Egyedből sokasággá válnak.

A *fűkötemény* ciklus visszaul az *Apám kertjére*, megidézve a sokféle növényforma színes kavalkádját, a fény-árnyjáték változatos gazdagságát: a Szeretet édenét.

A *Mezőn száradó* egyszerű kóró, bogáncs végtelenül bonyolult belső szerkezetét, minden ízét-porcikáját átvilágítva, a fénykép egy gazdagon rétegzett kristálykelyhet varázsol elénk. Alapformáiban az ásványi-növényi lét szerves összefüggésrendjét ismerjük fel. Néhány sziget-szerűen szétszórt töredékszó utal arra, hogy a Mindenséget átható kozmosz-energiák mind a szervetlen (ásványi), mind a szerves (növényi) világban spontán geometrikus alapformákat hoznak létre (vagyis a geometria a magasabb összefüggések Rendjét tükrözi). Az ősi és a modern művészet egyaránt ezekből építkezik. Vagyis a Természetben és a Művészetben azonos teremtmény elvek alakítják az alapformákat – bennük az isteni Szellem nyilvánítja önmagát. A kóró, a bogáncs csodálatos formáiba a Mindenség titkai vannak kódolva.

Amint azt az *Eső-espee* kompozíció is mutatja, amelyen a bogáncs rejtett kis kürtjei, keskeny, kúpformájú tüskéi úgy rendeződnek el, mint madárfészek, amelyben apró, hegyes-csőrű madárcsók bújnak össze. A bogáncs tüskéin elszórt betűk mint esőpermet hullnak alá az ősgomolyra, amelyből valaha minden életformáció sarjadt. A száradt mezei kóró is védi a bensejében rejlő bogáncsot, mint a dió páncélja a diót: a külső héj, a burok magába zárja és óvja a magot – kapcsolatuk tehát szerves, széttephetetlen. Mint anyáé és gyermekéé.

Hegedűs Mária, aki a *természeti* élmények és formák felől közelít a modern művé-

szethez, pontosan érzékeli a szervetlen / szerves, növényi / állati formák közötti kapcsolódási pontokat és a formációk belső Egységét. A *Napfogyatkozás* kompozíció-együttes első pillantásra meghökkentő, hiszen három száradó-fonnyadó virágot látunk csupán (a szöveg: *fonyatkozás*). Szimbolikus üzenetük: a napfény nélkül minden elhervad-elfonnyad, a Sötétség elpusztít minden életet. Apokaliptikus korunk árnylétben fuldoklik – s szomjazik a Fényre.

Ennek ellenpontjaként egy sárgás-derűs lopótök-sorozatot látunk (*Zajönnek varjam*). Egyikük napfénnel töltött lámpaként (vagy napernyőként) libeg-lebeg a színes meztenger fölött; a zajos varjak meg-megcsipkedik. Aztán a tőklámpa valódi lopótökké változik (*Mén a himnap*), s a szerző ironikus-játékos szövegfoszlányokkal díszíti. Így már olyan, mint egy hosszúnyakú üveg (*átváltás*: dől belőle a bor); „a nagy tökkőnek vége”, „csütör tök”, „dön tök”, „világosodik a hold” – „fürdet finom kínban” – „most kezdődik a nagy rettenet üstök éje”: „vicsorgás – vércsorgás”. Vagyis a *himnap* nem is olyan veszélytelen! A *Darzsató* / *Darzsatók* különleges alakzatai viszont inkább női szirmokra emlékeztetnek; s a szétszórt, „kőbe vésett” szövegutalások is mintha a /fel/feslett parisienka darászdongására hívnák fel a figyelmet. Rendezetlen burjánzásban rakódnak egymásra, egymás mellé a szép, virágszerű, gömb- és ovális darzsatók, mintha az öntudatlan-ösztönszerű létezés rétegeit jelképeznék.

A *gyökérekötemény* ciklusban még fantasztikusabb alakzatokat látunk: ezek a tudat-alattink ágbogait, az ott játszódó folyamatokat, gyökérgondolatokat képezik le. A fa, a gyökér Jung szerint a spirituális fejlődést, a lelki élet megújításának igényét szimbolizálja (ami a kollektív tudattalan legmélyebb rétegeiből tör fel). „Szempontom a gyökér pontja” – vési a költő az első gyökértömbre, jelezve, hogy a személyiség-centrum, a „gyökérelmények” szimbólumának szánja e fura kompozíciókat. A *zöldsáncpengekatalan* az őskígyót formázza: az önmagában többszörösen megcsavarodott, fura alakzatnak mintha viperafeje lenne – marása halálos. Az őskígyó is bennünk van; s ha nem sikerül megfékeznünk (azaz ösztönerőink rabjává válunk): elveszünk – figyelmeztet a szerző. *És elveszítéd* mindazt, ami fontos és értékes számodra – sugallják a következő képek amorf ős-szörnyei. *Füstös pohárban* napfogyatkozás: sötétségbe borul az életed. *Megrabolva*, kifosztva, magányban maradsz. „Tények odavetve”, „szavak széthallgatva”, „tengerek megkóstolva” – mindaz széthull, amiért élni érdemes. Mint csupasz csontdarabok, csonkoltan és lemeztelenítve merednek ránk a szikár gyökérdarabok, fájó idegvégződéseikkel; míg végül behull minden a sötétségbe: a nemlétbe.

A cikluszáró, csontdarabra írt haiku (*Általveszítéd*) jobboldalán mintha egy kendős asszonyfej (siratóasszony) lenne; az együttes sírkódarabot formáz, ráírva az utolsó stáció: *Nagyasszonyfa* (az alkoholisták gyűjtőhelye). Az asszony a párját siratja: ide jut, aki nem képes úrrá lenni ösztönein – számára nincs megújulás.

A *Vesszőkötemény* ciklusba különböző színű vesszőkből font tarka (sárgásbarna – narancssárga – sötétbarna – friss-zöld) kör- és gömbformák, labda-szerű, ide-oda pergő-forogó, guruló alakzatok kerülnek, rajtuk betű-pöttyök, szófoszlányok. Az élen két kör-alakú hasáb, „vezérszavakkal” (görgetni – görgetni – gördüléke – görnyedten – görnyiüldény – görgető). Mintha a lírai én valóságosan is játszana a szóval és a labda-gömbökkel: a játék segítségével kilép az érzelmi labirintusból és a „világosságra” jutva, visszanyeri belső biztonságát. A vessző-gombolyagokon olvasható szavak (zabpókháló – széna-szalmafonat – szerencsekerék – szalma-ketrec – folyondár stb.) az életforगतatag véletlenszerű változékonyságára utalnak (hol fent – hol lent). Valóságos kézműves-munka minden darab; nevük is van (*Gördüléke, Meővesz, Morozsda, Rácsok*). Napgömbnek vagy Sorskeréknek is nevezhetnénk őket. Viszont ha valaki belekerül a mókuserékbe, annak foglya is marad: a vessző-labirintusnak nincs se be- se kijárata. Úgy is nézhetjük tehát e gömböket, mint a pszichét szimbolizáló gordiuszi csomót: se megfejtetni, se szétbogarzni nem lehet, legfeljebb szétvágni. Ilyen kibogozhatatlan csomót alkotnak mélytudatunk tartalmai.

Jung szerint a játékban a művész a psziché transzcendens funkciójának mozgásba hozása által individuális ősalónk mélyére hatol, és a tudattalan tartalmakat beemeli a tudatos pszichébe. Ezáltal megszabadít nyomasztó lelki terheinktől: feloldja a két el-lentétes erő (tudattalan – tudatos) közötti konfliktust – s így az életvezetésben egyfajta egyensúlyi állapot kialakulását segíti elő. Az egyén képes lesz összebékíteni személyisége ellentmondásos elemeit (i.m. 149-156.p.). A művészet játék-funkciója kiiktatásával nemcsak szürkébb, de romlandóbb is lenne az élet! – nem szabad tehát alábecsülni az „öröm-elvet”, a gyermeki találékonyságot, a kreatív kísérletezést.

Az utolsó, a legötötebb színű vesszőgombolyag (*Itok a vessz*) tágasabb háttérkeretbe emeli a labirintus-képzetet: nem pusztán egyéni „bújócskázásról”, útkeresésről van szó, hanem egy jóval tágabb érvényű társadalmi útvesztésről is. Ki-ki keresi a helyét a változó valóság ingatag és szétzilálódott viszonyai között („magyar – meyer – meyer – magam”); de kiutat se egyénileg, se társadalmilag nem talál. Veszélybe került hát mind az egyén, mind a közösség sorsa?

A lírai én viszont mintha mindennek ellenére rátalált volna a benső egyensúlyi állapot megőrzésének titkára: pszichéje mélyrétegeiből friss kreatív életerő buzog fel. Így lesz az *Ékszerkötemény* a megújult bensőség, a kiküzdött harmónia ciklusa. A gyönyörű, talált kövekből kialakított, féldrágakő-hatást keltő sorozat már önmagában véve is derűt, szellemi ragyogást sugároz. Itt is a „gördülékenység”, a labdajáték-szerű könnyedség, az „átgördülés” egy magasabb lét-állapotba a központi szövegelem („gördülékeny – hördülékeny – törékeny”); mint mikor a báb-állapotból felszárnyal egy gyönyörű lepke.

Az első masszív, bábszerű kőformák, szöveg-utalások fel-felidéznek a bezártság nyomasztó állapotát, a tetszhalott érzést (az „összeablakozott falak” zártak, nincs kitörési

lehetőség; a vers-ént a „féregjáró lakodalom” – „csödbement gyümölcsök” romjai veszik körül – „tébolyházban lakom” – *Mozsárbékba alszom* stb.). Mintha a „farce macabre” körtáncát járná: *A torony lakható* – mégse otthonos. A több nézőpontból, több irányból fotózott kő-sorozat szövegfoszlányai az előző ciklusokból ide is átemelt érdekes, fülkagyló-szerű foszcilián bizzar összevisszaságban egymásra vetítődnek („fülemben hablak” – „bepereg a kőbe” – „desperált sigillum” – „hajamban békanyál” stb.). A fül köztudottan az egyensúly szerve; hangsúlyos szerepeltetése arra utal: a lírai én számára különösen fontos a belső egyensúly kialakítása. De mintha ennek ezer akadálya lenne: tokpánt zárja körül magát a füljáratot – a betekosodott szenvedések emléke. Ezt szeretné a vers-én áttörni; érzi: túl *kell* lépnie a negatív élménykörökhöz. S talán már sikerül/t/ is. A következő képek kristály- szerkezete eleve az anyag – szellem ellentétének feloldását szimbolizálja.

Az *Ékszerkövek* letisztult, csiszolt, valódi ékszerekre emlékeztető féldrágakő-sorozata már a kiküzdött egyensúlyi állapotról tanúskodik. A kör- és ovális alakú, halványzöldes, világos szürkés-barnás erezetű márványfelületen szabályos rendben, ékszer-alakzatban helyezkednek el a szavak, mandala-szerűen – mintha a vers-én meditációs objektumai lennének. A kő szilárdsága, állandósága önmagában véve is nyugtató hatású. A mandala az egyensúly helyreállításának, a belső béke megteremtésének az eszköze – a meditáció során az ego szinte feloldódik őszalónkban, elsimulnak individuális ’sérémei’. E kő-ékszereket szemlélve, szinte a tenger márvány-szépségében gyönyörködhetünk (amit a rajtuk körbefutó szavak, szótöredékek is erősítenek: „marmarmar” – „hathathat” – tarló – tárló – trón – tér stb.). Maga a *látvány* is gyönyörködtet, mint a borostyánkőbe zárt szarvasbogár, amely a kő eresztékeibe, apró erezetébe zárja magát: – „kőbarlangba”; ahonnan kirepülni többé nem tud: a kő rákövül (*Bepereg a kőbe*).

Az *Ékszerkötmények* utolsó darabja a *Kőbéka* – természetesen ez is szimbolikus jelelenségű. Hatalmas kő-teknős, kőlabakkal körülakva (talált kövekből kialakított béka-alakzat), kettős perspektívából lefényképezve. Óriás-páncélja az ősi állandóságot – bizonyos értelemben az Örökkévalóságot jelképezi. Hátán hieroglifa-szerű ’bölcs’ üzenet (érzékkelhetően az „örökéletre” utal – hiszen a teknős hosszú évszázadokig él). Ezért tartják „szent állatnak” több kultúrában is (Altáj – India – Kína – Afrika, sőt egyes dél-amerikai törzsek). Mágikus, archetipikus szimbólum: – a lélek eredeti létének formáját testesíti meg. S egyúttal a Természet örök körforgását is: mindig megújulásra képes (az elvarázsolt békakirályfi a királylány csókjától újjászületik, s a régi gyönyörű dalia lesz belőle ismét). Korszakokat átívelő, összekapcsoló léte tehát a kontinuitás szimbóluma.

A záróciklus (KŐ / KÖTEMÉNY / KŐ) a Dick Higgins emlékére készített *HAL-fal*-sorozat (*I remember Dick Higgins*). A John Cage és Henry Cowell nyomdokain indult, angliai születésű művész (1938) volt a happening kezdeményezője és 1961-ben

a Fluxus-mozgalom elindítója; az akció-művészet, a fonikus költészet, a performansz egyik legismertebb képviselője, s a vizuális költészet alapos szakérője, népszerűsítője. Al-buma (*Pattern Poetry*) világszerte ismert munka. Alapjaiban változtatta meg a művészet-ről való gondolkodást. A Fluxus lényegét a személytelenségben, az ego meghaladásában (non-ego), az individuum fölötti folyamatok érzékeltetésében látta. 1990-ben a Magyar Írószövetségben is járt; Hegedűs Mária számára kivételes élményt jelentett a vele való találkozás. Nem véletlen tehát, hogy váratlan halála mélyen érintette; ezért zárja kötetét az ő emlékére készített munkájával, amely 1999-ben az Ernst Múzeumban rendezett Higgins emlékkiállításon is szerepelt.

A HAL-fal képsorozat monumentális, síremlékszerű kőoszlop, több aspektusból megörökítve. A ráírt szövegfoszlányok az ember és a Kozmosz egylényegűségére, a Világmindenséggel való kapcsolatára utalnak; a Téren – Időn és oksági láncolatokon kívüli TEREMTŐ mindenütt-valóságának őslélményét sugallják. Ez az őslélmény szavakkal nem, csak képileg (*képnyelven*) ragadható meg: a hatalmas, sztéle-szerű kőoszlop a Hol-tak Birodalmát őrzi, jelezve, hogy az ember – holta után – feloldódik a végtelenségben: individualitásán túli élete immár az egész Közösségé. Az óriás-gyertya, amelyet Hegedűs Mária a Közösség nevében állít, kifejezi és érzékelteti Dick Higgins művészetének egyetemes, transzcendens jellegét: a Világosságra törekvő lélek, anyagi természetét levetkő-zve, elindult a Fény felé – visszanyerve őslényegét: az Égi Embert. Kilépve a fogalmi nyelv kereteiből, átlép egy másik dimenzióba („*Egyszembefordulok* – vesztembefordulok – láncszembefordulok – indulok”). A réghalottak láncolatában, a holtak jégbirodalmá-ban, a jegy-szem, kő-szem, pók-szem, vak-szem, gyász-szem országában maga is kővé: *jellé* dermed („memento mori!”). Itt mindenki, még a legnevesebb földi halandók is, csupán „egy szem” a láncban.

Az oszlopon szétszórt, aláhulló betűhalmaz mintha az ősnyelvet – Hamvas Béla kife-jezésével: a szakrális szubjektum nyelvét – imitálná: a Szellem síkján hat ez a nyelv, füg-getlenül konkrét jelentésségétől. A távozó előtt nem-evilági összefüggések tárulnak fel: visszatér az Eredethez. Az *Egyszembefordulok* kötetzáró kompozíció már a hátramaradot-také, az emlékezőké, akik a gyász folyamatában átéli-megsejtik az ősi Egység mibenlétét (és „felébrednek” maguk is). A *zárt életet* a képnyelv megnyitja a *nyílt lét* felé (a vizuális irodalom képnyelvéről lásd: Hamvas Béla: *Scientia Sacra*, 1988-as kiadás, 382-86.p.).

Hegedűs Mária második kötetében tehát túllép az ikonikus ábrázolásmódon, és a hang-súlyt a *térbeli képnyelvre* helyezi – vagyis ősi analógiákat közvetít. Fű – gyökér – gumó és kő-konstrukciói, a szövegfoszlányok virág – madár – állatszimbólumai, a színek – hangok „összhangzata” az Eredetre nyitják rá szemünket, s a kötetet lapozgatva világosan érzékeljük Baudelaire igazát: „Jelképek erdején át visz az ember útja”. A könyv ősbemutatója 2000. február 9-én volt Kazincbarcikán, a Béke mozi különtermében,

mintegy 200 főnyi érdeklődő (a szerző tanítványai, barátai) jelenlétében, kiállítással, performansszal egybekötve. Dr.Király Bálint polgármester köszöntötte a jelenlévőket; L.Simon László bemutatta a kötetet, majd Bujdosó Alpár, Bohár András esztéta, Héjas Anita tanár beszélgetett a szerzővel alkotásmódjáról, további terveiről. Vida Gábor, Hegedűs Mária tanítványa pedig elemzést készített e különleges művekről, néhány felolvasó diák segítségével – ami nem kis feladat volt, hiszen a nem-összefüggő szövegek kibogarászása komoly munkát kívánt. Vida Gábor azt emeli ki elsősorban, hogy ez a fajta tárgyköltészet a modern kor „denaturálódó emberét visszavezeti az ősi anyagok, formák, színek és szagok világába”, s segít „kapcsolatot keresni az ősi korok és a mai ember gondolkodásmódja között”. Azt is hangsúlyozza, hogy „nincsenek állandó művek, csak változó olvasatok”; „aki külön találkozik a tárgyakkal és a tárgyakra készült fotókkal, az más-más élménnyel” szembesül. Ő személy szerint a mitológiai olvasatot érzi a legfontosabbnak; ez ugyanis „a tárgyak és szövegek közötti összefüggéseket olyan különleges elemekkel gazdagíthatja, amelyek megtalálhatók a legősibb mítoszokban, népmesékben, babonákban és szent rítusokban – ezért minden embert mélyen érintenek”.

A kötet sikere bizonyítja: a vizuális alkotások iránt igenis komoly érdeklődés volt / van a köztudatban; s ha némi értelmezői segítséget kapnak a befogadók, még a közönség-siker sem kizárt. Budapesten, az Osiris Könyvesházban ugyancsak bemutatták a könyvet ugyanez év tavaszán – de itt már kisebb érdeklődés övezte.

A sikeren felbátorodva, Hegedűs Mária felveszi a kapcsolatot több hazai avantgárd folyóirattal, s újabb munkáit, elektrografikáit a fiatal „műhelyesek” az internetes portáljaikon, kollektív kiállításokon is bemutatják (1998: Miskolc – MARCELLAND; 1999: Miskolc, *Ajánlott irodalom* – kollektív mail-art kiállítások). Rendszeresen szerepel a Miskolc környékén megélénkülő, Vass Tibor által szervezett interdiszciplináris MARCELLAND küldeményművészeti és OPERA-fesztiválokon, a MATRICÁK és a MEGA-PIXEL elektrografikai pályázatokon, a *Spanyolnátha*, valamint az *Újbekezdés* alkotócsoport által létrehozott *Időjelek* című internetes folyóiratban s az abból kivált *Műút*-ban. Az *Agria*, az *ÉS*, az *Életünk*, a *Parnasszus*, *Új Forrás* stb. is közli munkáit. Vass Tibor szerkesztésében több olyan nyomtatott kiadvány is napvilágot látott (*négyzet*, *páratlan*, *hát-tér* stb.), amely a pályázatra beérkezett vizuális szövegeket, tipogramokat, rajzokat, grafikákat, képverseket stb. egy-egy hívószó köré csoportosítva, névtelenül tette közzé; s a neveket az impresszum alatti sávban, ABC-rendben tüntette fel. Az ismert Nagyok (G.Fontana, B.Ferrando, F. Aquiar, Bujdosó Alpár, Határ Győző, Nagy Pál, Papp Tibor, Rónai Péter, Tandori Dezső stb.) mellett sok (akkoriban feltűnt) fiatal is szerepelt itt: Bohár András, Cselényi Béla, Haász Erzsébet, Haász Ágnes, Hegedűs Mária, Kabai Zoltán, K.Kabai Lóránt, Pető Tibor Károly, Sörös Zsolt, Somogyi Gyula, Vass Tibor stb.).

Különlegesen szép, elégikus hangvételű dalfolyondárjait Hegedűs Mária a számítógép segítségével a legkülönbözőbb alakzatokban, változatos betűtípusokkal formázza esztétikus látvány-költészetté. 2001-ben szeretné őket *kártyakönyvként* megjelentetni, de a nyomda-költséget senki nem vállalja. A kis kompozíciók aztán szaporodnak-bővülnek; a szerző – Papp Tibor *Múzsával vagy Múzsa nélkül?* című könyve (1992) alapján – a szövegszerkesztés minden csínját-bínját elsajátítja. „A vektoriális rajzolóprogramokon minden megvan, amit egy költő elképzelhet – bátorítja Papp Tibor az ifjú kísérletezőket. – Létrehozható a legdurvább felület és a legfinomabb árnyalat, kivitelezhető a betűk tökéletes vagy tökéletlen összefűzése, kicicomázása és megcsonkítása, megvalósítható a szöveg alig és jól olvasható változata, a görbék-egyeneselek megszerkesztése”. A rajzolóprogramok segítségével a szöveg bármilyen figurális alakzatba rendezhető; bonyolult kalligrammák – iniciálék – különböző ábrák – formai metaforák – labirintusok – körös és kígyó-vonalak is kialakíthatók (i.m. 93-95.p.).

Papp Tibor könyve az évtized végére már valóságos kézikönyvvé, ihlető forrássá vált a fiatalabb experimentális nemzedékek számára. „A betűtípusok változatosságának nincs határa – hangsúlyozta. – Lehet színes nyomatokat készíteni, amelyek új dimenziót adnak a képverseknek: a színek révén a legárnyaltabb gondolati összefüggések is érzékelhetőek. /.../ A tördelőprogram szabályozni vagy változtatni tudja a képek tónusát, a színek mélységét és arányát” (i.m. 82/83.p.). Hegedűs Mária – felismerve a computer-költészet határtalan lehetőségeit – élt is vele; s képverseivel rendszeresen szerepelt különböző kollektív kiállításokon, elektrografikai pályázatokon (2002: Miskolc, *Mégse Légyott* – Bartók - Puccini kollektív e-mail fesztivál; 2004: Kazincbarcika – *Nyolcak*, kollektív tárlat stb.). Különleges kompozícióival több díjat nyert (Cédrus Alapítvány, 2001, Nicolas Schöffer emlékpályázat). A Schöffer fénymobiljaira emlékeztető grafikai sorozata érdekes geometriai ábrákból, a Mester fényvisszaverő lencséinek, fura alakzatú kísérleti eszközeinek leképezéséből áll. Hegedűs a Technika és a Fény szintézisét próbálja visszaadni computer-grafikáin, mintegy érzékeltetve, hogy a XX. század e nagy alkotója a Kozmosz erőit kísérte meg Fénytornyaival rávetíteni a földi terekre; felmutatva a technika és metafizika kapcsolódási pontjait.

2000 őszén Hegedűs Mária az ELTE Modern Irodalom Tanszékének PhD-hallgatójaként Bakucz József költészetét választja disszertációja témájául. 2004-ben befejezi a doktori iskolát, de értekezését nem nyújtja be (bár annak több fejezetét sikerült időközben publikálnia; s a *Szent Jakab torony* című képversének elemzésével az Új Forrás esszéíró pályázatán dicséretben részesült, *Kövesedő ég* című kötetének bemutatásával pedig az ELTE irodalomtörténetírás pályázatán kapott dicséretet). Úgy érzi: Bakucz monumentális életművének titkát, különleges nyelverteremtő erejét, nyelvhasználata mitológiai

háttérét nem sikerült (egyelőre) megfejtenie. Felismerte: az indián őshagyományt fel-
támasztó költő elementáris élményvilágát lehetetlen megközelíteni a manapság divatos
irodalomtudományi szakzsargon fogalmaival. De azóta is dolgozik az anyagon; s egy
Bakucz-monográfia írására készül.

2005 tavaszán Kazincbarcikán önálló retrospektív kiállítása nyílt a Gimi Galériában,
majd Sajóbábonyban, s ugyanez év őszén ismét Kazincbarcikán a Lépcsőház Galériá-
ban. Felvették végre a Magyar Írószövetségbe is. Koppány Márton közvetítésével került
kezébe a kanadai konkrét költő, Karl Young: *A napnak örökké sütnie kell* című lettrista
verseskönyve, amit angolból le is fordít (máig kiadatlan); s az ő vizuális munkái is meg-
jelennek kanadai internetes folyóiratokban (*Kaldron* – a M.M. körének experimentális
költészetét bemutató száma; *Kingston* – Peaper § Kity Galéria; kollektív kiállítás; Dan
Weber, a Galéria vezetője, ajándékképpen egy 10-példányos E-különlennyomatot készít
az ő műveiből).

2007. november 8-án Kazincbarcikán régi és újabb munkáiból performansszal egy-
bekötött önálló kiállítást rendez „*évek óta tart ez a nyár...*” címen, amelyre meghívja
a M.M. alapító szerkesztőit; gyönyörű, bekeretezett képkölteményeket is készít aján-
dékba számukra. Papp Tibor, aki épp ezidőtájt Magyarországon tartózkodik, vállalja
a tárlat megnyitását, s méltatja Hegedűs Mária látvány-költsézetét. Beszél a művek
elégikus hangulatáról, s szót ejt a 17/18. században virágzó magyar vizuális költészet-
ről (amelynek kedvelt műfaja volt a négyzet-alakban írt képvers-elégia: a közepéből
kiinduló betűsorból a címzett neve bontakozott ki). Megemlíti az ókor közismert nagy
elégia-költőit (Kallimachos, Propertius), akiknél a vizualitás csupán „szolgált”: szug-
gesztívebbé tette a nyelvet; majd a XX. századi vizuális világköltészetben belül kiemeli
a magyar képköltsézet jelentőségét, amelynek Dick Higgins – Kilián István professzor
gyűjtéseire támaszkodva – már 40 évvel ezelőtt önálló fejezetet szentelt a látható nyelv-
vi költészetet bemutató híres antológiájában (*Pattern Poetry*). A kiállított alkotásokat
méltatva Papp Tibor megállapítja, hogy a szerző – korábbi kalligram-formáin és iko-
nikus alkotásain túllépve – egyre több 3-dimenziós szövegtartóra (próbababára, hege-
dűre, gitárra, faháncsra, gyökér- vagy ködarabra stb.) applikált szövegtárgyat készít,
amelyeket a „poétikus világmindenségbe” beemelve, mind szélesebbre nyitja alkotásai
értelmezési tartományát. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ezekben a művekben a *szö-
vegnek* különösen fontos szerepe van (vagyis *irodalmi*, és nem képzőművészeti mun-
kákról van szó).

Hegedűs Mária különleges performansszal nyitja meg az estet. Egyik tanítványa fejét
kendőszerűen beborítja egy géztekerccsel, amelyre rá vannak gépelve a versei – s miköz-
ben fennhangon mondja-olvassa a költeményeket, lassan visszatekeri a gézt. Befejezve a
„mutatványt”, a tekercset szétvágja és a verseket kiosztja a közönség körében. Ez a saját-

ságos performansz egy különleges ötletből született: a szerző régi típusú Erika írógépébe rugalmas pólyát / gézt fűzött, s arra gépelte rá a szövegeit. A későbbiekben aztán számtalan variációban valósítja meg ezt a performansz-típust (hol valakinek kezére-lábára, hol egy hegedűtok belsejébe, vagy bármilyen tárgyra, faháncsra, növényre stb. tekeri rá a gézt / pólyát),

A kiállított szövegtárgyak bizarr-szürreális álmképeket, kozmikus szimbólumokat közvetítenek. „Kiülök minden lap margójára és holdforrásra és napfagyásra hajtom félig kialudt fejem”. A lírai én szinte felolvad az izzó lávaömlésben, sejtve, hogy mégse tarthat örökké ez a nyár – de tudatában van: „legmézebb éveid vacsorázod...” Épp ezért inti maga-magát: őrizze meg e nyár minden mozzanatát: „ahol felfénylik a fák sora után a tökéletes sor: a LÁNGra vált KÉPMÁS – fogd ott a lámpást az arcod mögé”. Az egész természet, a tárgyak és dolgok mind-mind izgalomban, az érzelmi felforrásodottság állapotában vannak: „Izzó vízben nyílnak ki a megígért délelőttök / és távoli nyakékn lógnak a nyárral öklelő szelek / vesszőkosárban nyikorognak a percek és hirtelen felfénylő tükörről roskad le a szakajtó”.

A vers-én – ujjait tűzbe mártva – fest - ír – rajzol, az érzelmi felforrásodás állapotában a Mindenségre nyitja rá tekintetét („szemed tengerfehérjében az ég rajzol HÚR-AZÚRT”). Nyüzsgő-bozsog az egész teremtet világ, a flóra-fauna is átítatódik ezzel az érzelmi felfokozottsággal, lázas boldogsággal: „lobbot vet SZENT IVÁN illatag órája hozzád szögez / hamuszavak hullanak kútból / kútba és rádobnak az asztalodra /.../ mézzel telt fejedből táplálkozom”. Bizarr metaforák, oxymoronok, végtelen távolságokat egybefogó paradoxonok, megszemélyesítések sokaságával érzékelteti a költő az emberi élet és az Abszolútum közötti feszültséget, a lázverte forróságban egybeforró két ember széttephetetlen összetartozását: „ kozmikus ligetünkéből felrepül egy METEOR / mézesőben sistereg-kereng / fedetlen árnyéknak kettős halma / fáklyafény ölelkez / lépted alá fullad / és szétmázol minden igeidőt”.

Ez a nyár tehát a Szerelem évada – az ősi Éden boldogságának újraélése. Minden nép mitológiájában szerepel a Téren és Időn kívüli Boldogok Szigete /Elysium/ – a Kozmikus Harmóniával való Egység színtere, amelyből a „bűnbeeséssel” kiszakadtunk. Az Egység helyreállítása, a visszatalálás csakis a végtelen Szeretet által lehetséges, amely itt e földön a szerelemben: két ember egymást kiegészítő (komplementer) kapcsolatában realizálódik. „Ma hallgatod az éjjeli rituálét /.../ fű – fa – ég / isteni színjáték algoritmusát / ÉGŐ meg KERÍTŐ KLÁRISOK göröngyein majd a nappal kitakarja / bodegánk kincseit /.../ Fénycseppek szerterepülnek”; s az égi Harmónia szétárad a Természetben. „Madártoronyban a harang átlépi harangmását /.../ fölöttem négy ütem benedicté”. A költőnő a szakrális mitológia, a „megszentelődés” képeivel érzékelteti eme földi-égi összetartozás mélységét. „Most VISSZAMEGYEK A VÁLLADON / az Időben beszélni

tanít egy madár /.../ a próteuszi hold szárnyai csattognak /.../ szétrágják a vizek önnön mélyüket / csattog a csend”.

Ugyanezt a kiállítási anyagot mutatja be a szerző a budapesti Francesco Galériában 2008 áprilisában. A megnyitón Szkárosi Endre felhívja a figyelmet Hegedűs Mária vizuális munkáinak egyéni arculatára (nála „a műnyelvi modernséggel archaikus nyelvi érdeklődés, autentikus szellemi hagyományokhoz való kötődés párosul”; műveinek „szöveganyaga is hiteles, miként a grafikai megoldások is azok: a két réteg organikusan áll össze s alkotja a mű-egészt). Szkárosi azt is kiemeli, hogy a költőnő „kitartó és hiteles munkájával” nemcsak a hazai, de „a nemzetközi vizuális költészet látókörébe is bekerült”; s „a budapesti, viszonylag fejlett művészeti struktúrától távol a kortárs magyar kultúrának egy kicsi, de számon tartott műhelyét” hozta létre Kazincbarcikán. Ideje lenne – vélekedik – hogy végre a teljes vizuális életművét összefoglaló reprezentatív albuma is megjelenjen.

A költőnő a megnyitót követően itt is a „múmiás” performanszt mutatja be: ezúttal fia fejét tekeri be a szövegtekerccsel, miközben folyamatosan mondja a verseit. Utána hosszas beszélgetés következik; neves műtörténészek, költők és szakemberek részvételével, akik nagyra értékelik a látottakat-hallottakat. A vendégek között jelen van Olivier Bonnin francia szobrászművész - matematikus - közgazdász is, akinek annyira megtetszenek ezek a különös alkotások, hogy meghívja szerzőjüket kollekciójával egyetemben a Párizs melletti Palaiseau-beli magángalériájába (*Espace 181 § Algorithmes*).

Hegedűs Mária természetesen örömmel fogadta a meghívást; az Írószövetség titkára és az Avantgárd Szakosztály vezetője is hozzájárult a kiállítás megszervezéséhez. Miután a hivatalos kapcsolatfelvétel Kazincbarcika önkormányzata és a Párizsi Magyar Intézet igazgatója között sikeresen lezajlott, kulturális csere-rendezvények keretén belül lehetővé vált, hogy néhány párizsi – illetve kazincbarcikai művész kölcsönösen kiállítást rendezzen egymás városában. Ennek eredményeképp jött létre 2008 tavaszán Olivier Bonnin *Kezek* című szoborkiállítása Barcikán; majd *Arabeszk* szobrát is felavatták 2009 május 1-én az Ambrózia étterem parkjában (talapzatán a felirat franciául: „Hódolat a magyar szellemiség előtt...”). Ezt követően Loredana Rancatore francia szobrász *Pala* című tárlatát mutatták be Barcikán, majd Budapesten a K.A.S Galériában. Ugyanez év őszén rendezték meg Hegedűs Mária vizuális költészeti tárlatát Palaiseau-ban, majd közvetlenül ez után Somodi-Hornyák Szilárd művésztanár kiállítását, 2010-ben pedig Rosa Puente és Laura Nillni alkotását láthatták a barcikaiak. A kapcsolatok azóta is élénken folytatódnak.

A Párizs-Palaiseau-i megnyitóra (2008. november 7-8-9.) Hegedűs Máriát egész családja elkíserte (párja és fia autón hozták a kiállítandó kollekciót), velük jött Vida Katalin, a tolmács is, aki aztán a továbbiakban is jelen volt minden jelentős eseményen. Az izgalommal teli megnyitó, ünnepi köszöntők s a nagyszabású fogadás után, a jól sikerült

performanszot s a vendégekkel való beszélgetést követően Olivier a saját otthonában látta vendégül a mintegy 40 főnyi vendégsereget (maga főzte a vacsorát). Családja aztán másnap magára hagyta a művésznőt, aki örömteli szorongással rendezkedett be az Olivier hatalmas házában kapott vendég-rezidenciáján. Tágas szállása a „házmúzeum”-ban volt, amelyben az Olivier világkörüli (főleg afrikai, keleti) utazásai során felhalmozott muzeális tárgyak (faragott szobrocskák, kő-szkarabeusok, különféle maszkok, elefánt-csont faragású dobozok, szörnyecskék, isten-szobrocskák stb.) láthatók, nagy zsúfolt-ságban. Mindössze 20 percnyire Párizstól (metróval, gyorsvasúttal) – csend és léleképítő nyugalom vette körül.

Elvonulva a zajos külvilágtól, Hegedűs Mária végiggondolja: mit is fog megnézni szabadnapjain „a titokzatos és nagyszerű Párizsból”, amely most őszi pompájában ragyog. Napról napra rögzíti az eseményeket, a látottakról csodálatos fényképfelvételeket készít, s minden este hazatelefonál. Feledhetetlen élményeit aztán *Párizsi Naplójában*, gazdag fotóanyaggal kísérve (amelyet rajta kívül Vida Katalin, Bruno Graude, Éles Dávid, Éles Gábor, Molnár Szilvia fényképezett) teszi közzé (a reprezentatív album 2009-ben jelenik meg Kazincbarcika önkormányzata támogatásával).

Az első napok Palaiseau megismerésével és a szomszédos műtermekben dolgozó művésznőkkel való szakmai beszélgetésekkel telnek. Majd szabadnapján Hegedűs Mária már kora reggel a gyorsvasúton sietve Párizsba indul, ahol is a Saint Michel téren egy pompás kávézó gázrózsákkal fűtött teraszán finom párizsias kávé mellett gyönyörködhet a csodálatos panorámában (a térről nyíló keskeny utcácskák, gazdag díszítésű házak, kovácsoltvas erkélyek, a Szajna-part nyüzsgő élete elkápráztatja; a távolban a Szent Jakab Torony „vérző agancsként mered az égre”). Aztán elgyalogol a Pompidou Központ impozánsan modern, extravagáns üvegpalatájához, amelynek homlokzatán egy különleges Napkerék-szerű centrumból induló plakát messzire sugárzó küllőin a világ legnevesebb művészeinek nevével hirdeti: itt minden élvonalbeli alkotó – függetlenül származásától, hazájától, politikai és esztétikai hitvallásától – jelen van műveivel. A modern világművészet teljes spektrumát, a futuristáktól-kubistáktól kezdve napjainkig, bárki áttekintheti, aki érdeklődik iránta.

A Louvre-ot Papp Tibor kíséretében járja be egy hétfői napon (amikor a Galériák-múzeumok zöme zárva tart). A híres üvegpiramison át bejutva, áthaladnak a monumentális egyiptomi kiállításon, ahol az ősi múlt fantasztikus szimbólumaival szembesülnek. Majd a Régi Képtár különleges, nagyhírű festményeit csodálják meg, a Mona Lisával bezáróan. Este pedig Papp Tiborék Rue Pascal-i otthonában várja őket Zsuzsa finom magyaros vacsorával. Majd egy másik napon Papp Tiborék is meglátogatják Hegedűs Máriát a palaiseau-i Galériában; utána Olivier vendégeiként egy tartalmas estét töltenek együtt. Egy ízben a művésznő Montrouge-ba is ellátogat; gyönyörű képvers-kompozí-

ciót visz ajándékba Nagy Pálnak, aki visszakíséri őt Palaiseau-ba, s megtekinti az *Espace 181 Galéria*-beli kiállítást. Montrouge-től (a Magyar Műhely első szerkesztőségi szobájától) Palaiseau-ig ível tehát az út, amelyet Hegedűs Mária művei bejártak – mintegy 25 évnyi alkotó munka eredményeképp. A M.M. szerkesztőségéből indult útjára és most oda tért vissza. Boldog, hogy a Magyar Műhely köréhez tartozhatott, és Nagy Pál, Papp Tibor „vigyázó szeme” kísérte művészi útján.

Hegedűs Mária egy szabad keddjén magányosan nekivág, hogy az Orsay Galériában megtekintsen egy híres *maszk-kiállítást*. „Karneváli maszkjaim miatt ez az első, amit látni akarok” – írja Naplójában. A hat kisebb teremben elhelyezett maszkok lenyűgöző hatást tesznek rá (az ókori színjátszók álarcái, majd az ázsiai maszkok után elemi erővel érintik meg a királyok halotti maszkjai; az utolsó két teremben pedig a modern kori ember jellem- és érzelmvilágának gonosz torzulásait érzékeltető, színes kerámiából készült ál-arcok). Majd végigtekinti a szecesszió – impresszionizmus – kubizmus termeit, ahol Manet- Monet – Degas – Renoir – Courbet – Cézanne – Van Gogh – Gauguin – H. Rousseau – Braque és Picasso halhatatlan műveiben gyönyörködik. „Ennyi remekmű egy napra!” – és Kassákra gondol („Én láttam Párizst és nem láttam semmit!”). Az élményekkel zsúfolt napok, Párizs inspiratív, fantasztikusan szabad és gazdag kulturális közege pezsdítően, ugyanakkor bénítóan hatott rá: a számtalan csodát nem volt könnyű feldolgozni, „megemészteni”. És mégis: ettől kezdve megváltozott gondolkodásmódja – mondhatnánk: egész életszemlélete.

Fontos és emlékezetes eseményként említi a szerző, hogy Jean-Pierre Limborg, a kerekesszékes neves zenész meghívta magánstúdiójába, hogy hangfelvételt készítsen a kiállítás-megnyitón elhangzott költeményei szövegfolyamáról, amelynek zeneisége oly mélyen megragadta, hogy pusztán a versdallamot zenei nyersanyagként akarta felhasználni. Ez nagy kihívást jelentett a költő számára: a felvételen egyvégtében kellett felolvasnia a verseket, hogy „valahogy úgy lebegjenek egyiktől a másikig, mint amikor egyik énekhangtól eljutunk a másikhoz (amikor is nem a kottafejeket énekeltük, hanem a két jelölt hang közötti különbséget)”. A szerző természetesen hosszan, tudatosan készült a hangfelvételre, s eközben rájött, hogy „felolvasás közben egybeszerkeszthető az egész mű”, ugyanis „minden darab egy cselekvéssel zárul, és minden vers egy szituációval kezdődik”. Így a versindítás a verszáró szituáció alapja lesz. Tehát „egyetlen műként adható elő az 56 kártyavers”, méghozzá magyarul, hiszen Jean-Pierre-nek éppen a magyar nyelv zeneisége tetszett meg. Vida Kati, a tolmács, jelen van ugyan; de a versek fordítására sor sem kerül. Nincs rá szükség. A zeneszerző a keverőpult mögött elsőre, egy-lélegzetre felveszi a teljes anyagot, majd a CD-t átadja a szerzőnek, a nála maradó hanganyagból pedig a későbbiekben zenét komponál (a mű elkészült, különleges improvizatív hanganyagával fantasztikus élményt nyújt hallgatóinak).

A hazafelé-készülődés izgalmában sor kerül egy másik fontos látogatásra is Gerard Chamayou (az ezerarcú Félix) festőművész-építész vidéki műtermében, aki a matematika és a művészet szintézisét próbálja megteremteni alkotásaiban. Gyönyörű reprezentatív albumában az apró ékszer-konstrukcióktól a 40000 négyzetméteres architektúrák kicsinyített másáig különféle szerkezetek, elemi részekből létrehozott rács-alakzatok stb. láthatók (ezek a magyar Haraszty István és Lantos Ferenc munkáira emlékeztetik vendégét; a fémes csillogású anyagok tükörmerevsége, hidegsége azonban riasztja őt). Félix óriási udvara viszont kellemes fás-füves ligetként hat, különleges napórájával és ezernyi műtárgyával (amelyek mind az ő alkotásai). A mesterkélttség és túlépítettség, önelvű tárgyfelhalmozás kissé ridegnek tűnik a vendég szemében, aki számára a művészet az otthonosságot és a meghittséget jelenti.

A hátralévő néhány napra költőnők még betervezi a legjelentősebb múzeumok, képtárak meglátogatását. A Loeuvre-hoz tartozó Orangerie-t Vida Katalinnal járja be; gyönyörködnek az impresszionisták buján burjánzó színeiben, majd az esős párizsi utcáscskákon sétálnak késő estig. Otthonában felhívja párját, aki megnyugtatja: jól van, várja őt haza – legyen nyugodt. Így november 25-én, kedden, búcsúzóul, megtekinti a Picasso-múzeumot; másnap aztán csomagolni kezdi kiállítási tárgyait. De az utolsó délutánon is bemegy még metróval Párizsba, a Modern Múzeum állandó kiállítását megtekinteni. Braque, Modigliani, Matisse, Utrillo, Picasso, Picabia képei mellett elbűvölik Breton álombeli tájai, Matisse kerámiai – alig tud elszakadni az anyagtól. Késő délután átsétál a Rodin múzeumba is, a lemenő nap fényében gyönyörködik a fekete és fehér márványszobrok ragyogásában. Záróra előtt pár perccel megbabonázottan indul a kijárat felé; még visszanez az aranyban felfénylő Invalidusok temploma óriás-kupolájára, s aztán sietve igyekszik a Saint Michel térre vivő metróhoz. „Bár hatalmas honvágyam van, de azért kicsit nehezen búcsúzom” – gondolja. Véget ért az egy hónapon át tartó szellemi-lelki fürdőzés a Művészet Metropolisában. Ismét Kassákra gondol, mint útja során annyiszor; s eltöpreng: vajon lesz-e még visszatérés a „szent helyekre”?

Késő este meghitt búcsúvacsora Olivierrel és Michelével, „családi körben”; aztán pakolás. Másnap, november 27-én, csütörtökön délelőtt indulás. A repülőúton már csak hazagondol; Pesthez közeledvén, telefonon hívja a családot. Ekkor tudja meg: párja rosszul lett; kórházba került. „Az aggodalom és félelem befészkelte magát” zsigereibe; bár reméli: az orvosok megtesznek párjáért mindent (ami utóbb be is bizonyosodott). A rep téren húga és fia várta; s ő végre megnyugodott: „Itthon vagyok. Nyakig az életemben”.

Hegedűs Mária számára nemcsak felejthetetlen élmény volt ez az egyhavi kint-tartózkodás, hanem életre szóló ihletforrás is. Kísérletező kedve új szárnyakat kapott; alkotó fantáziája megtermékenyült. Mint fészkeről felszállt (majd visszatért) madár, messzi tájak üzenetét hozta el hazájának (mint a Magyar Műhely többi tagja is).

2009-ben több önálló és kollektív kiállítása is volt (Budapesten: Írószövetség és Francia Idegen nyelvű Könyvesbolt /Librairie Latitudes/; Dubicsány, Pajta Galéria, Mucsony, Hunyadi János Művelődési Ház); majd Kazincbarcikán párizsi könyvének ősbemutatója. Szitka Péter polgármester nagyon szép ajánlással bocsátotta útjára ez „izgalmas, eredeti és nagyon személyes könyvet”. Hiszen – mint írja – „Hegedűs Mária a város egyik legismertebb alkotó személyisége. Életútja nyitott könyv. /.../ Kiállításai, könyvbemutatói emlékeztetnek a város irodalomszerető közönsége előtt”.

A kiállítással egybekötött bemutatón Deres Péter, a Vígyszínház dramaturgja méltatta a művek és a nem-mindennapi művészkönyv jelentőségét: „egyszerre szépirodalmi alkotás: lírai napló, vallomás, útleírás; ugyanakkor elemző margójegyzetek sora, utcák, sajtók és vörösborok kalauza, művészettörténeti kaleidoszkóp, élő és holt mesterek, kollegák köszöntése, emlékezés arcokra, /.../ a párizsi Magyar Műhely teremő erejű és hatású szerkesztőségére és Kassákra – mindig és újra”. Deres Péter azt tartja a szerző legfontosabb erényének, hogy éppoly otthonosan mozog Budapesten és Párizsban, mint Kazincbarcikán; nincs benne semmiféle rafinéria, mesterkéeltség. „Kőre – fára – nyersanyagra írt betűiből, betű-mobiljaiból, kő- és csont-haikuiból lélek árad; minden alkotása az emberről szól”, múltból és jelenről mesél.

Természetesen, Palaiseau-ban megismert francia barátaival Hegedűs Mária a továbbiakban is tartotta-tartja a kapcsolatot. 2010-ben Budapesten a Ráday Képes-Házban került sor Rosa Puente-vel közös, performansszal egybekötött kiállítására (*Fűző és Mátka*), amelyet Orbán György és Olivier Bonnin közösen nyitnak meg, nagyszámú magyar-francia vendég jelenlétében. Rosa szobrászként közelített a témához: csontdarabkáira festett színes spanyol motívumokat, ezekből készített ékszereket; valamint gipszfáslival próbababa mellkasát betekerve, majd a gipszet megszáritva – kimerevítve mint valódi női mellkast felékesítette. A festett-díszített, dekoratív, különböző színű ruhaanyagokkal, csipkével bevont, kicicomázott *Fűző*-sorozat úgy hatott, mint szecessziós hangulatú kollázs-szobrok gyűjteménye. A csábítóan szép, de lélek nélküli, élettelen „maszkok” az elüzletiesedett, áruvá vált Nő szimbólumai lettek.

Hegedűs Mária 40 képből álló *Mátka*-sorozata ennek éppen az ellentettje volt. Ő is készített gipszmintákat, de az ő kompozíciói egy férfi és egy női mellkas iker-alakzatára épültek (animus-anima-szimbólum); a kettő szoros egységében, így a két félből (férfi-nő) álló Emberpár-portré többféle aspektusból mutatta meg benső összetartozásuk szépségét. A költőnő apró gézdarabkákat ragasztott a tiszta felületre – ezekre írta verseit; az üres részeket színesre festette. Majd lefényképezve őket, nyomdai lenyomatokat készített belőlük, s dekoratív kollázsokként akasztotta a falra. Mellettük a faháncsra, kövekre, táblaképekre, különféle tárgyakra festett-írt iker-képek, iker-szövegek (részben az *évek óta tart* anyagából) a Nő másik arcát (az odaadót, a szerető szívűt) mutatták meg. Ezt kiegészítette később

a szerző még a *La femme*-sorozattal, amellyel a XX. századi Nő végtelenül ellentmondásos élethelyzetébe próbál bevilágítani, jelezve a „kettős hivatás” buktatóit és nehézségeit: a Nő csak nagy belső konfliktusok árán tud egyszerre odaadó társ és hivatásának élő egyenrangú személyiség lenni. Hogy sikerüljön, ehhez a Férfi segítségére is szüksége van...

2010/2012 folyamán aztán több tárlaton is bemutatta műveit. 2010-ben Putnokon a Múzeumok Éjszakáján egész éjszakai programot, önálló kiállítást rendezett; majd Kazincbarcikán kiállította a Gimi Galériában a Mátka-sorozatot; részt vett az 5. MATRICÁK kollektív Nemzetközi Elektrografikai Kiállításon (Bp. – Karinthy-terem); majd a 6.-on (Bp. MTA Jakobinusok Terme, 2012). 2011-ben a MEGA-PIXEL (Bp.- Magyar Alkotóművészek Háza), valamint a KLEEMA-X csoport (Kazincbarcika) kollektív tárlatán is szerepelt műveivel. Mindeközben Egerben az Eszterházy Károly Főiskola Kepes Szakkollégiumában több ízben is interaktív foglalkozást tartott a vizuális költészetről, performansszal, kiállítással egybekötve. Ugyancsak 2011-ben került sor Putnokon a Holló László Galériában Olivier Bonnin *Kézsobrok* és Hegedűs Mária: *Logo/mandalák* című közös tárlatára; amit 2012-ben Párizs-Palaiseau-ban az Algorithmes Galériában is bemutattak, majd Budapesten a Szabó Ervin Könyvtár Galériájában, *Kézsobrok és Körversek* címen, nagy sikerrel. Ugyancsak 2012-ben Olivier Bonnin és Gerard Chamayou kezdeményezésére nemzetközi szimpóziumot szerveztek Kazincbarcikán (*Művészet városi környezetben: Szobrok és szó-szobrok; Papp Tibor térképversei* stb.). Még ugyanez évben napvilágot lát Bonnin – Hegedűs kétnyelvű, egymásra ráfelelő közös kötete (*Kézsobor és logomandala / Sculpture de main et LOGO-MANDALA*). A verseket Vida Katalin, az esszéket Polgárné Münnich Csilla fordította franciára. A szobrok fotóit Vida Katalin – Gergelyffy György – Polgárné Münnich Csilla készítette.

A gyönyörű kiállítású kötet élén Kalmár János szobrász méltatását olvashatjuk, aki a szobrászi és költői látásmód eltéréseire, ugyanakkor a művek „egymásra figyelő, egymással folytatott párbeszédére” hívja fel a figyelmet. A szobrász a térben fogalmazza meg mondandóját, „helyenként a kéz ősi mimetikus jelhordozására épülő”, másutt azt „puszta térré és formává redukáló” nyelven. A költő pedig – saját önálló világának felépítésén túl – igyekszik „új értelmet adni” a képeknek is. Így „az érdekes kettősség és más-ság mellett /.../ egyfajta furcsa összhangzat fedezhető fel néhány ponton kettejük itt és együtt bemutatott munkáiban”. Deres Péter – némileg továbblépve – bevezető írásában már ennek az ellentétnek / összhangnak a titkát is igyekszik megfejteni (*A merülés szabadsága*). A kezek felébresztenek-megidéznek valamit Hegedűs Máriában – írja; „aztán a megidézett, felébresztett élmény felébreszti-megidézi az alkotót magát, aki már nem a kezekről ír: többről. Önmagáról”. Míg Bonnin szobrai „az emberi kéz kimeríthetetlen változatosságára koncentrálnak” – addig a logomandalák „az emberi szó kimeríthetetlen

változatosságára”, s együtt „valami kimeríthetetlen harmóniában merülnek el”: „ráébrésztene, hogy az érzés, az érzelm alapvetően egyszerű”.

Az album belső íve egyfajta spirituális mozgásra épül: az emberi kapcsolatkeresés vágyára, az egymást keresés dinamizmusára s a kapcsolatteremtés nehézségeire. Az egymást kereső kezek csak a vágyak síkján, virtuálisan találkoznak (imádkozó kéz); a valóságban ritkán szorítják meg egymást. Ezért feloldhatatlan kinek-kinek a magánya; az individualitás zártságából a földi síkon kitörni lehetetlen. Csakis a transzcendencia által haladható meg az emberi világok önös elkülönülése, magánya. A mesteri fotózásnak köszönhetően a színes-fényes papírra nyomtatott munkák valóban úgy hatnak, mintha „ráfelelnének” egymásra (bal oldalon a logomandalák, jobb oldalon a kéz; olykor cserélődik a sorrend, aminek minden esetben sajátos üzenete van). Ha folyamatosan lapozzuk a könyvet, érdekes összefüggések tárulnak fel előttünk: a kezek intő-figyelmeztető jelek, a szöveg-elemek pedig az élet/halál válaszfúrára érkezett ember/iség/ belső meg hasonlottságára utalnak. Vagy-vagy. Vagy megújítjuk a Természettel (önnön természeti mivoltunkkal) és a Kozmossszal *eredeti* kapcsolatunkat, erőt merítve áldó, újjáteremtő erejéből; vagy folyamatosan megszegve törvényeit, civilizációs gőgünk rabjaként vakon rohanunk a megsemmisülés felé.

Papp Tibor, jelenkori költészetünk legismertebb, legjelentősebb logomandala-teremtője és -szakértője „a látható nyelvre alapozott vizuális irodalmi művek eme jellegzetes típusát” a *konkrét költészet* körébe sorolja: „a logomandalában a szavak írott képe a többszólamú olvasat szolgálatában áll; a látványban rejlő tartalmi gazdagság többnyire csak hosszabb szemlélődés után bontakozik ki. A logomandala az elmélkedés műfaja”. Hiszen szimmetrikus szerkezete, a tengely mentén bármely irányban fordítható, a legkülönbélebb olvasatokat lehetővé tevő szövegrendezése kitágítja a köré rajzolódó asszociációs mezőt (*Generált versek és logomandalák*; 2001; 74.p.). Így „üzenete” sokféleképpen értelmezhető. S bár az itt látott vers-képek csak sejtetik a mandala-alakzatot, ha a szövegelemeket egymással vonalak segítségével minden irányban összekötnénk, kirajzolódna a legkülönbözőbb ősi formák (ovális, négyzetes, átlós, csillag- vagy kereszt-alakúak); központi magja is van mindegyiknek, amely köré különböző konstellációkban rendeződnek a verbális elemek. Az esztétikai hatást megsokszorozza a színes háttér-rajzolat; a francia-magyar nyelvű szöveg-elemek szuggesztív összhangban vannak a szobor-kéz tartásával, az ujjak mozdulatával (ami elsősorban a bravúros fényképtechnikának köszönhető). Vagyis „beszélő szobrokat” látunk a „beszélő versek” fényterében. Ha a szövegeket összefüggő versfolyamként olvassuk, feltűnik, hogy minden darabban szerepel a „kéz” szó, vagy valamelyik szinonimája (ujj – kar – csukló stb.); ennek funkcionális szerepe van az adott szoborhoz való viszonya értelmezésében.

Az 1. kép-együttesen mintha bronzból készült kéz intene felemelt ujjával; s a manda-

la-háttérből mint fehér fellegekből szólna az Úr hangja: „int a kéz / fölemel – kötelez – letaszít / áldást oszt – átkot szór / magához szólít”. Vagyis: a Törvény kötelez – jaj annak, aki megszegi. A továbbiakban aztán elkezdődik egy belső vándorút: a vaskos realitásból kilépve, fokozatosan elindulunk a spirituális megtisztulás /vagy a süllyedés/ felé (hiszen a döntés ránk van bízva). A 2. kéz nagyon is földies, görcsösen bemarkolt; egyik-másik ujjja kígyófejre emlékeztet – a szöveg-háttér sötét, labirintus-szerű („száz kupola – égi bádög”; „szemhéja: kőhalom, karja – lángrózse”): a világ-labirintusból nincs kitörési lehetőség. A 3. kéz mintha értékes féldrágaközből lenne kifaragva; a beszorított ököl hátulnézetből fényképezve emberi koponyára emlékeztet; a vörös négyzet-alapú mandalába fekete betűkkel írt szöveg lehangoló: „virágrágó halfejek – roppant parázsban”; a „mélabú / mélancolie” uralja eme negatív ’csendéletet’. A 4. kompozíció-együttes egy kötőjás köré fonódó imádkozó kezet ábrázol; a gyönyörűen díszített (az ásványi és növényi világ tarkaságában tündöklő), hímestojás-alakú mandala-háttér pedig az ezerarcú életről beszél (’a falak szemén’ ’átszivárog’ az ’archaikus jóslat’; a fák kirügyeznek, virágot hoznak – a Természet elpusztíthatatlan). Az *Élet* tehát újjá-születik; viszont az *egyen* élete a halálba torkoll: erre figyelmeztet a termésközből faragott 5. kéz szigorúan felemelt ujjja („memento mori”). A fémes csillogású, mély kútra emlékeztető mandala-háttérből temetői hangulat árad; az ’éneképítő kéz’ ’sírkeretet, kőgírlandot’ mintáz, az urnák köré ’düreri fát’ varázsol, a halálverítéket ’ecetes szivaccsal’ enyhíti. Az elhunyt emlékezete a többiek lelkébe temetve fennmarad.

A 6. kép-együttesen egy modern, tompa színhatású fémöntvényből készült, imára kulcsolt kezet látunk. A komor, fekete mandala-alapzatra fehér betűkkel írt szöveg mintha az Alvilágba (Dante Poklába?) vezetne bennünket – olvashatjuk lineárisan-átlósan-lépcsőzetesen vagy függőlegesen: az Árnyak Birodalmára utal itt minden („kétajtós ketrecben – borzadó vizekben – forgolódnak felhorgadt szavakban – vetetlen földekben – meggyűrődünk – cinikus csontok”). A versmag („akár az árnyék”) bármely taghoz hozzáilleszthető. Ezt az árnyéklétet példázza a 7. képen a szürkésfehér márványba faragott, begörcsölt ujjakkal a semmit markolászó kéz. A fekete-mélybarna mandala-kárpiton aranyba hajló betűk törnek a Fény felé: ’fonálon a gyöngy’ – a ’valódi kincs’: a ’kézfogás’; ha rátalálunk: a ’megőszült szembogár’-ba újra Fény költözik. Tehát az Árnyak Birodalmából, a tetszhalál-állapotból csakis a másik ember vezethet ki bennünket. A 8. és 9. kép-páron a pozitív és negatív töltésű szavak ellentétes irányú dinamikáját érzékeljük; a kéz mindkét esetben figyelmeztető. A fekete-piros négyzet alapú 8. mandala szavai az árnylétből való kilépésre bátorítanak: a ’döglött lomb’ védelméből, a ’nemtörődöm’-ségéből (’nonchalance’) lépünk ki („kezedben gyökér / fényrongy / napcsont / vakmérés”). A teknősbékára (vagyis a folytonosságra, a sötétség-nedvesség világából születő megújulás jelképére) emlékeztető, fehéres-sárgás alapszínű 9. mandala a „hold-állapot”

termékenység-szimbólumára utal; a két szobor-ujj mintha esküre emelkedne: az Életet nem hagyjuk elpusztítani. A zenei varázsszöveg (amit a békakórus zeng): „drótmezőben / vonóként hurjáz / hangszerűen / zeng / zizzeng / muzsikát fúj / hangot erjeszt / egy tollpihe”. A tollpihe lélekszimbólum – az újjászületés tehát ez esetben spirituális természetű. A lírai én egy magasabb lelki dimenzióba került.

A 10. kompozíció-páros mintha a modern vasbeton-nagyváros labirintusában bolyongó Odüsszeuszt idézné meg, aki eltévedt vándorként keresi a Fényt: „naphoz támasztja / karját / csontváz homlokát”. A kéz nyitódó tenyérrel fordul a Fény felé; a szöveg kereszt-alakban van elhelyezve: az élet vándora válaszütra érkezett. A 11. kép erről az alapról indul: a kézfej olyan, mintha két összefonódott madártest lenne – két feje és két pici farka természetes módon nő ki a gömbszerű testből („a boldogság kék madara”). Az ovális mandalába zárt szöveg mintha egy kis történetet mesélne el: „kertként fogadtalak / mélyítettelek / szabdaltalak”, de aztán „szárnyveréskor kavicsra estem / szelet fogtam / árnyvető hóban”. Egy bensőséges, szenvedésektől sem mentes, mély női lelki út ér itt nyugvópontra – a fekete háttér-drapériára mintha barnás-piros vércseppek hullanának; de a lírai én már túljutott a mélyponton („tenyérynői rajzolatban hársak csöndje vagy”). Azonban a megnyugvás (most is) mintha csak időleges lenne.

A 12. kézsobor ismét a negatív tartományba vezet: a bütykös, erőteljes kézfejen a hatalmas, szorítani-markolni akaró ujjak dominálnak (olyan, mint a Küklopsz marka, amint a menekülő Odüsszeusz nyaka után tapogat). A mandala mag-szava („kő-repedésben”) szintén Polüphemosz barlangját idézi. A tojásdad formában elhelyezett szintagmák és a sárga-barna háttér-színek viszont a termékeny őszre utalnak (’hulló gyümölcs’, ’őszi lámpás’, ’lányok a völgyben’, ’fasorfák bandériuma’ stb.). A középső és az alsó térfélen olvasható szavak gyöngéd hangulatot árasztanak (’tűnő harmat’ a ’kőrepedésben’ – ’tudhatod: harmat a karod’). Vagyis: van menekvés a Küklopsz halál-barlangjából. Erről az alapról lépünk át a 13. kompozíció erőterébe, ahol egy zöldesen csillogó (a remény színe!), barátságosan nyitott tenyér fogad bennünket, és ismét a teknőc-alapú, vörös téglából épített mandala (az örökkévalóság jelképeként). Az őszből a nyárba érkezünk: ’leng a nap’, ’lekozmál’ ’a nyár sóhaja’ – valamiféle békét sugároz (a ’hal’ mint a csend jelképe és ’az ujjakra bomló kéz melege’ kristályosodik ki benne). Mintha a könyv elején megkezdett vándorút végére érnének: ’szálanként hullik a haj’ – ’a tenyérvonal’ – ’akár az árnyék’. Megöregedtünk tehát az úton – de eközben az áldást osztó kéz nyitott, meleg emberi tenyérre változott.

A 14.-15. kép-páros mintegy szintézisbe fogja a megtett út bukatóit és felemelő szakaszait. Egy fehér márványból faragott kéz (14.) oktaéder formájú kódarabot szorongat (talán egy sírkő szegletét). A körkörös alapú, sárgás-zöld színezetű mandala (melynek közepén mintha egy mély kút nyílna – talán a Múltak kútja?) az ősz időtlenségébe en-

ged bepillantást. A fák 'száraz kérgükkel' az elmúlásra figyelmeztetnek; „az avarban szavak zörgik-zümmögik” – lombok 'takarják' a lírai én látomását, aki a múlton merengve 'tíz körömmel' 'szedegeti össze' az emlékeit. A 15. képen viszont két egymásra borított tenyér – mint óriási lepényhal („ördög-szimbólum”)! – szinte fenyegetően, zsákmány után tapogatózva nyújtózik a szürkés-fehéres mandala-tenger felé. Itt a mag- szó a 'tenger', fölötte apró hal-formájú fekete sziget: a 'tenyérhal' mint 'opál lidérc' fenyegeti – meg akarja ragadni (elpusztítani?) 'a mesének fáját' és a 'verslábat' (vagyis a költészetet). A szöveg mintha a tenger hullámain ringatózna; a lírai én a hullámokra bízta magát, mert tudja: ha valaki a 'vak szobába' zárja magát mint 'rossz lilium': megfullad – a lepényhal őt is elnyeli.

A könyvet egy összecsukott, rusztikus, szürke gránit-kéz zárja (16. kép), a magányba zártság kesernyés szimbólumaként. Ugyanakkor ez a sziklaszilárdan felmeredő kéz egyfajta biztonságot és erőt is sugároz. A szomszéd oldalon egy sötétszürke, félbetört kagylót vagy tört szárnyú madarat imitáló mandala-alakzat erezte csigavonal-szerűen tekereg az örvénylő középpont (kút?) felé – amely mintha magába szippantaná a lírai én álmait-illúzióit. „Az ujjbegyek / elradírozzák / a körömhólykok / lenyelik vízióimat”: az álmok felett győzött a kökemény realitás. És mégse... Hiszen a négy szó (a lyukból hiányzó mag-szóhoz való viszonylatában) kereszt-alakban helyezkedik el, s a felfelé ívelő madárszárny az egész képet a magasabb (spirituális) régiók felé vonja. A kötet íve tehát nem zárt: a szerző ránk bízta, hogy az 1. képen látott – áldást vagy átkot osztó – kézből melyiket fogadjuk el. Ha az Áldást – mienk a Jövő; ha az átkot – alázuhanunk az Árnyak Birodalmába: elnyel a Fekete Lyuk.

A *Kézzsokor és Logomandala* kötetnek hullámozó íve van. A szerző álmait és vágyait kódolja bele, amelyek sokszor ellentmondanak élettapasztalatainak. Az értelmezésnek ezért elsősorban a szemlélődésre és a továbbgondolásra kell irányulnia. „A statikus vizuális irodalmi mű (mint a logomandala) nem kínál lineáris olvasatot, felolvasva nem közvetíthető /.../ nincs benne az idő dimenziója” – szögezi le Papp Tibor. – Így „a befogadás ideje változékony, a befogadó akaratának, pszichológiájának, kultúrájának, irodalom iránti érzékenységének” a függvénye. „Művet és műélvezőt a 'közös idő' egyszeri és egyedi megvalósulása megismételhetetlen *szikrapárk*ént tartja össze. Minél mélyebb, minél organikusabb mű és műélvező között a kialakult kapcsolat, annál több utórezgés, több felhang keletkezik – mintegy a szikrapár hallucinációjaként – a műélvező tudatában” (in: i.m. 191.p.).

Hegedűs Mária életműve e könyvvel természetesen nem zárult le. 2014-ben *Illúzió* címen mutatta be Barcikan újabb elektrografikáiból, digitális nyomataiból készített képeit. Folyamatosan figyelemmel kíséri volt tanítványai munkásságát is (Tözsérné Petrezselyem Judit az ő vizuális munkáiról készítette szakdolgozatát a Miskolci Egyetem Böl-

csészkarán; Magolcsay Nagy Gábor kétkötetes vizuális költő pedig ma már a JAK és az Írószövetség elismert tagja). 2015-ben Palaiseau-i *Espace 181 Galériában* Somodi Hornyák Szilárd és Hegedűs Mária közös kiállítása volt látható – a kapcsolat tehát mindmáig él a két város között. Ugyancsak 2015-ben a miskolci Operafesztiválon Hegedűs díjat nyert a Bartók Béla halálának 70. évfordulója alkalmából készített elektrografikáival; a pályázat teljes anyaga könyv-alakban is megjelent. A zene hullámmozgását leképező szövegelrendezés és a sötét háttérből aranybarnán kiemelkedő violinkulcs – amely a művész-zseni arcképét helyettesíti – mintha sírhant lenne, amely fölött „balzsamos illatok / egypár hű dekadens sárga levél zihál 70 éve”. Bartók szintézist teremtett az ősi és modern, a hagyományos és az experimentális művészet között – így sikerült nemzeti kultúránkat a világkultúra integráns részévé tennie.

Ami a zenében már a XX. században lezajlott – az az irodalomban sajnos mindmáig késik. Az újító formaelvű, avantgárd költészet – sajátos történelmi, és főként politikai okok miatt – nem nyert polgárjogot irodalomtörténeti – irodalomelméleti gondolkodásunkban; de még a köztudatban sem. A képzőművészetben is csak az utóbbi évtizedekben kapta meg a maga méltó értékelését a XX. századot végigkísérő avantgárd kísérletezés. Úgy tűnik: az irodalom – épp a verbalitáshoz kötöttségénél fogva – a „leggyanúsabb” művészeti ág a konzervatív szemlélet számára, amely nem veszi szívesen, ha valaki a megszokottól, a régi beidegzettségektől eltérő módon alkot. S nyomban „öncélúnak”, játéknak minősíti azt, ha valaki egyéni gondolatvilágához illő új formákat teremt. Pedig ha szinkronba akarunk kerülni a „világköltészetben” zajló változásokkal, ismernünk kell, sőt el kell fogadnunk a költészet formaújításait, műfaji és szemléletbeli átstrukturálódását; s a befogadói elvárásoknak is fokozatosan át kell alakulniuk. A megszokotthoz való túl erős ragaszkodás megbénítja az Élet csíráit és elpusztítja a Jövőt.

4. „A szájkosár kiürítése” – Székely Ákos költészetéről és irodalomszervező tevékenységéről

A hosszú évtizedeken át Szombathelyen tanító Székely Ákos (sz. 1945.) szinte észrevétlen csendességgel és makacs szívóssággal vívta ki tekintélyét az avantgárd körében zajló eseményekre – és általában a modern költészetre – odafigyelő közönség körében. Vidéki elzártsága ellenére a 70/80-as évek fordulójára nemcsak a hazai – akkortájt underground helyzetben is virágkorukat élő – avantgárd fórumokkal építette ki kapcsolatait, hanem a párizsi Magyar Műhely körével is. A 80-as évek kezdetétől, amikor a szombathelyi Életünk már nyitott a nyugati magyar irodalom felé, részt vett ő is a M.M. első honi multimediális találkozásán (1981 január), majd a későbbi hazai M.M.-rendezvényeken. Munkái rendszeresen megjelentek a folyóiratban (első képversei a 62/63. /1981 márciusi/ számban láttak napvilágot, Péntek Imre vizuális költeményeivel egyetemben). Egyre intenzívebben foglalkoztatták a látványköltészet problémái. 1982-ben az első hazai modern költészeti antológia, a *Ver/s/ziók* (JAK-füzetek, 2.) is közölte néhány vizuális kompozícióját, majd 1982/83-ban rendszeresen kiállított a fontosabb csoportos TÉR / KÉP / VERS költészeti bemutatókon (Hatvan, Veszprém, Békéscsaba, Budapest – Kassák Klub stb.); s munkáit Petőcz András a *Médium Art* Füzetekben mutatta be. Szervezte a szombathelyi vizuális költészeti esteket, egyik tevékeny alakítója volt az irodalmi élet önszerveződési folyamatának (amiért akkoriban még számos retorzió járt).

Aktívan részt vett a M.M. kalocsai találkozásának előkészítésében, s mint szombathelyi tanárnak, fontos szerepe volt abban, hogy a M.M. Baráti Köre megalakuljon 1986 decemberében. Az *Életünk* és Pete György főszerkesztő segítségével kisebb avantgárd kört hoztak létre, amelynek aztán fontos szerepe lett a 80-as évek végén a M.M. honosítása körüli teendők megszervezésében. 1987. március 24-én az Életünk szerkesztősége, valamint az Írószövetség nyugatmagyarországi csoportja nevében M.M.-estet szervezett; majd ezt követően részt vett a hadersdorfi M.M.-konferencián, ahol eldőlt a folyóirat további sorsa. Június 19-22-én már szerepelt a Párizsban rendezett Nemzetközi Polyphonix-Fesztiválon (a Műhely-triász, valamint Ladik Katalin – Szkárosi Endre – Kelényi Béla – Petőcz András társaságában), majd az 1988 áprilisában Szegeden és Budapesten rendezett Polyphonix-rendezvényeken is. Az 1989. július 11-14-én tartott első szombathelyi M.M.-találkozó szervezésében fontos szerepe volt: Pomogáts Béla irodalomtörténész (Irodalomtudományi Intézet) támogatásával ő és Petőcz András vállalta a „visszahonosított” lap hazai szerkesztésének felelősségét. A 75. (1990. márciusi) szám

impresszumában a Műhely-triász mellett már az ő nevük van feltüntetve mint honi szerkesztőké. Majd 1991 nyarán ismét ő szervezte meg – az Életünk folyóirat és a Szombathelyi Városi Könyvtár, valamint a Képtár közreműködésével – a II. szombathelyi M.M.- találkozót (minderről bővebben lásd: I. fejezet).

1985-ben, negyvenéves korában, elnyerte a M.M. Kassák-díját, s megjelent első, komoly feltűnést keltő kötete, a *Verbafrodita nász* – amely már címében is a szürrealista örökség valamiképpen vállalására, folytatására utal (Breton: „a költészet – szavak szeretkezése”). A hazai „szürreális valóság” csakis szürreális költői formákkal mutatható be hitelesen; szellemi torzulásai, hazugságai csakis így leplezhetők le. Az ország-méretű „elvarázsolt kastély”, amelyben fejünket ide-oda-kapkodva forgunk mindannyian, jelenik meg töredezett képeiben. Hihetetlen szófacsarásai a „kuglifejűekről”, akiknek agyában „mű-hőerők bizseregnek” – a kor hivatalnok-kultúrpolitikusait figurázzák ki: a „magyar szellemvasutak” elfüstölik az alulról jövő kezdeményezéseket, a skizofréniában szenvedő agyament politikusok lát/om/ástól vakulásig azon dolgoznak, hogy vontatókötélre fűzzék a kísérletező kedvű irodalmat. „*Egy pohár /k/víz*”-zel kéne leönteni őket, megsemmisíteni „mismásoló gépeiket”; tra/d/umáik ellen meg kell/ene/ tanulni védekezni. A csupa nagybetűkből álló sorok rendezetlen összevisszasága többféle olvasatot tesz lehetővé – a különféle geometrikus ábrák, fura alakzatok megsokszorozzák-felerősítik a vizuális szuggesziót. Dr. Lumbágó a hóhullák forrásvidékén a markába köp/ül/: élvezi, hogy korlátlan úr lehet a szóbirodalom fölött, bárkibe belefojthatja a gondolatot és megrendszabályozhatja a betűköztársaságot. Szerinte „ro.nc.oro.ott tük.ör” (vagyis roncsfoncsorozott) ez a betűköztársaság: nem azt mutatja fel, amit illene, amit várnak tőle.

Különféle lettrista kombinációkkal dolgozik Székely Ákos, a szótöredékek „husztuló téglák”; hol mindent egybeír, hol a fontos összetartozásokat is széttördeli, nincsenek szóhatárok, a linearitást teljesen szétrombolja. Itt-ott lyukak, kihagyásos szerkezetek; vendÉGszöveg-töredékek, utalások ÉNEAIra (Aeneas), akinek a lángoló Trójából menekülnie kellett, s József Attilára („rám tekint pártfogón”), akit elvbarátai kergettek a halálba. „Hósiplikák közt kicsiráznak” a horoszkóp-jósolta sorsok. Költőnk egyre inkább az intellektualitás irányában fejleszti tovább a szavakkal el nem mondható (mert tilos) szellemi tartalmakat, a képi megjelenítés izgatja elsősorban, így dinamikus betűkompozíciói, kollázsai az absztrakció irányában mozdulnak el. A „minden Egész eltörött” általános XX. századi élménye tükröződik a széttöredezett formákban is.

Székely Ákos vizuális konstrukciói, különösen a 80-as években, rendkívül „szóki-mondók” voltak. 1987-ben részt vett a Petőfi Múzeumban Kassák születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett *kép/vers // vers/kép*-kiállításon, amely szinte teljes keresztmetszetet adott a magyar experimentális költészetről – s itt az ő alkotásai /is/ rangos

helyet foglaltak el. A továbbiakban sem hagy fel a képköltéssel – bár később bizonyos értelemben más útra tér. A Médium Art antológiában (1990) egy háromtagú lettrista kompozícióval köszönti a Magyar Műhelyt (amelyet még 1987-ben készített, a folyóirat 25. születésnapjára), s ezen egy nyúlszerű alakzat trónol (vagy ha fordítva szemléljük: egy tornázó figura, égbe emelve lábait); majd némi szarkazmussal a szöveg: „látom a felmentő segget”, s az „útra készen caplatók” között indul ő is a „szaggatott vonal mentén”. Ki tudja, célba ér/nek/-e? Cián-foltok, széttört üvegcserepek kövezik vonalzóval kimért útját, amelyet több más – szintén vonalzóval kimért (tehát nyílegyenesre tervezett) – út keresztez.

Ironikus videomontázsaiiban sokáig szinte naprakészen kísérte figyelemmel s tudósított a korunkban végbemenő /látszat/-változásokról, a rendszerváltás folyamatának torzulásairól; arról, hogy semmi sem úgy alakul, ahogyan elképzeltük a 80-as években. A vidékiség átkától kísérve neki magának is nagyon sok akadállyal, gáncsoskodással kellett megküzdenie. Később irodalomszervezői erényei (ismét) előtérbe kerültek, s Szombathely kulturális életének fellendítésében fontos szerepe lett; ennek ellenére a város végül mégis kivetette magából: nyugdíjas éveiben Pestre költözött.

1990-ben a Magyar Műhely Baráti Kör Füzetek 6. darabjaként jelent meg második kötete, az *F* (30 vizuális lap – olyan, mint egy képzőművészeti album). Hátlapján mágikus kereszt, amelynek centrumában /is/ az *F* betű áll. Így az egész kötetkonstrukció azt sugallja: az *F* (= *f*ilozófia – *f*üst(ölgés) – *m*orfondírozás – *f*ontolgatás stb.) napjainkban a tér-idő keresztjére *f*eszítve tehetetlenül (eredmény nélkül) vergődik. A kötet önálló lapokból áll, amelyeket tetszés szerinti sorrendben rakhatunk össze; néhány kompozíció az előző kötetből is átkerül ide. Az első lapon a költő elmosódó árnyképe, amint vízpipán (vagy szappanbuborék-fűjőjén) *f*újja az egymással össze-keveredő, részegen dülöngélő *f*-betűket, amelyek hangjegyeknek is tekinthetők – erre utal a bal felső térfélen egy zongoraszerű alakzat. Tehát zenei és gondolati *f*utamok gomolygása az egész: a költő a gondolat-buborékokat (mint vízpipán a szappan-buborékokat) kacskaringósan eregeti, s azok – mint szabadasszociációs *f*antázia-*f*uttatások – úsznak-csaponganak a Térben. Ezt követi egy ironikus születésnapi köszöntő kártya: HAPPY BORDAY (azaz: bordély, a birthday paródiájaképpen); az ünnepi drapérián pedig a felirat: TEREMTÉS.

Ha aztán alaposabban szemügyre vesszük a kompozíciókat, érdekes összefüggések tárulnak fel előttünk: a képek egy tágabb gondolati láncolatba szervesen illeszkedő darabok; belső utalások, ismétlődő motívumok kapcsolják őket össze, s egy sajátos gondolatmenet csomópontjaiként rajzolják ki a költői üzenetet.

Az *f*-variációkból a 80-as évek derekának-végének lefojtott világa, a gondolat-rendőrség felügyelete alatt álló szellemi élet nyomasztó tudata egyértelműen kibontható:

számon tartottak minden fontosabb megmozdulást, besúgók jegyezték, ki vett azokon részt (ugyanúgy, ahogy József Attila írta a 30-as években: „aktába írják, miről álmodtam / azt is, ki érti meg”). A hivatalos (azaz támogatott) irodalom ezért eltorzult, „tömjén/füst/ölő”-vé (azaz a hatalomnak behódolóvá – tömjénezővé, gondolatgyilkossá – változott), a füstökösök (vagyis a füstölgő üstökösök, az igazi tehetségek) „tökéletlenek”, sőt veszélyesnek minősültek. Mindezt egy szabályosabb rácsszerű alakzat egészíti ki, amelynek betűhálójából világosan kiolvasható: a Hatalom vadászpuskával *vadászik* az önálló gondolatokra, s ha kell: *lő* – nem tűri a szellemi autonómiát. Erre egy telefonkagyló-szerű betűkompozíció (lehallgatókészülék!) utal, körötte szöveg: pattanásig feszült a helyzet / *patt-helyzet*, megszálta a *D-dur* az összes vonalat – nincs semmiféle lehetőség a szabad kommunikációra. Majd egy E-betűkből összerakott térrács-konstrukció, könyv, hangjegyek, szanaszét dobálva: *másállapotban* ténfereg az irodalom, tancstalanul toporog-álldogál, mint Bálám számara. Aztán egy szövegvariáció Arany János: *Szondi két apródja* dallamára: fiaim! hím/vesszeje vár Ali Úrnak / sátrában alusztok / a széltől is ő” – ha hagyjátok magatokat megerőszakolni. Ali Úr, az aczél/os/-despota, elsősorban a dalnokok megnyerésén fáradozik: általuk uralkodhat/na/ a lelkeken. Hiszen az irodalom mindenható, s a jámbor közönség azt olvas, amit adnak neki. A *szállni* – *szállás* – *megszállók* szavak egyértelműen utalnak a történelmi helyzetre, de a lelkek megszállására (meghódítására, leigázására) is. A dalnokoknak van tehát kitől/mitől óvakodniok! – mégsem zengenek dicsőítő éneket.

Anya – tanya (azaz hazánk) *másállapotban* szédeleg, *curette*-re vár – vagyis elveszik tőle magzatát, a Jövőt. Aztán egy zárt ablakkeret: „Kihajolni veszélyes!” A ki tudja, hova robogó vonatból tehát ki sem tekinthetünk, nemhogy leszállhatnánk róla! Ugyanezt a képet újságként is szemlélhetjük: a keret mellett jelzés (MI / Ujs / ÁG?). A másik képen – az újság- vagy ablak-alakzaton – két név utal egyértelműen a /világ/megváltó szándékok teljes kudarcára: K. Aljosa – azaz Aljosa Karamazov – tisztaelkű eszmehívó, Zoszima Atya szerint *fürge eszű kisdíák*, aki nem képes a realitásokkal számolni. A Dosztojevszkij-utalások aztán tovább variálódnak, s egészen merész képzettársításokat találunk arra vonatkozóan, hogy a XX. század második felében a félkegyelmű Szmergyakovok uralma alatt nyögtünk, s a „negyedik hang” – azaz a negyedik rend – hangoskodó-handabandázó uralmi törekvései fenyegették-fojtogatták az életünket. Eközben lángoló fáklyákkal el-füstöltük nagy terveinket („5 éves füstbement terv”), „V issza” (vagyis Visszarionovics) *koszt* és *áporodott levegőt* hagyott ránk; a halála óta eltelt emberöltőnyi idő sem volt elegendő, hogy kiheverjük despotikus uralkodásának következményeit. „Hinta-palinta” *törpék* kezére jutott az ország, a „húsvéti locsogás”, azaz a „feltámadás” meghirdetése – reménye – sem segíthet már rajtunk, sem a kábultakat *fellocsoló* IGÉK. Hiába várjuk: itt nem lesz lényegi változás!

S valóban nem is lett... A különös kötet ma is aktuális – szinte szóról szóra, betűről betűre ugyanezekkel a problémákkal küszködünk ma is. Szerzőnk mindezt a 80/90-es évek fordulóján írta – s azóta eltelt egy negyedszázad. És mit láttunk-tapasztaltunk ezalatt? – *lényegi* változást nem; csak a viszonyok rosszabbodását; a kultúra szerepének teljes ellehetetlenülését. S ma, 25 év múltán még kevésbé reménykedhetünk: *háttha* valami történik *mégis*?... Az akkori helyzetképet figyelembe véve, elgondolkozhatunk azon, hogy a vizuális költészet öncélúnak bélyegzett kifejezőrendszerével mennyi mindent el lehetett /és lehet!/ mondani valóságunkról! Talán még többet is, mint verbális eszközökkel, hiszen „öncenzúrázásra” szoktatott költőink igencsak hallgattak, vagy éppen eufóriában úsztak a változások idején; a *realitásokkal* nemigen nézett szembe egyikük sem. Aki mégis: az már nem él (Csengey–Csurka–Nagy Gáspár). El kellene ismernünk végre: az absztrakció nem ellenpólusa a költészetnek: aki képes elrugaszkodni az élet empirikus síkjától, s „magasabb szempontból” szemléli a történeteket, az többet lát meg a *lényegi* erővonalakból, tendenciákból, s a felszíni, *látszólagos* változásokat nem keveri össze a mélyben zajló történetekkel. A *látszat* nem néha, hanem *szinte mindig* csal... „Fecseg a felszín, hallgat a mély” – ahogy József Attila írta egykor.

Az ábrák és betű-konstrukciók tehát Székely Ákos kötetében nagyon is világos, sőt összefüggő gondolatsort rejtenek. A betű- és képrejtvények mögé rejtett üzenetek nagyon is „eretnek-szagúak”: mindenkori kultúrpolitikusaink szerint jobb, ha kevesen értik. És még jobb, ha meg sem jelennek ezek a „robbanótöltetek” az irodalmi élet giccsesen terített asztalán. Ha a táblákat felsorakoztatjuk egymás mellett, folyamatos filmszalagot kapunk, amely a rendszerváltás történetének főbb tanulságait rögzíti. S a gondolkodó ember mindenkori léthelyzetének alap-paradoxonát: eszméit cselekvésre váltani nem lehet. Mert közben eltorzulnak maguk az eszmék is. A valóságban soha nem realizálhatók szép elgondolásaink; tetteink mindenkor visszajukra fordítják azokat. A záróképen a költő kezében leeresztett luftballon: ennyi csupán minden füstölgésünk morfondírozásunk értelme, eredménye – szertefoszlik, akár a szappanbuborék.

Az *F* megjelenése után Székely Ákos költészete még inkább intellektualizálódott. Újabb kötete 50. születésnapjára jelent meg (*Egyszeri kibocsátás*, 1995); ez is a M.M. gondozásában, a szombathelyi Önkormányzat és baráti előfizetők támogatásával (akiknek nevét a szerző személy szerint felsorolta a címlap belső oldalán, ezzel fejezve ki köszönetét).

Ezt a kötetet már a rendszerváltás egyértelmű kritikájaként olvashattuk; természetesen, most is sok-sok áttétellel. A könyv-egésznek zárt, belső intellektuális íve van, amelybe beleilleszkednek a részletek: foto- és plakát-versek, különleges térhatású betű-konstrukciók, konceptuális munkák, a minimal-poetry legkülönbözőbb változatai. Az un. *Kereső* (vagyis a tartalomjegyzék) nem oldalszámokat ad meg, hanem érdekes jelekkel

különíti el egymástól az összefüggő koncepcionális egységeket, s ezek a jelek mint belső ábrák helyettesítik minden lap felső sarkában az oldalszámozást. A fekete alapon fehér betűk/ábrák – illetve a fehér alapon feketék, valamint az un. térelválasztó üres oldalak visszafogott eleganciával erősítik fel a közlés intellektuális jellegét.

Az első „költemény-imitáció” a *T-boly* (azaz Téboly) címet viseli, s csupán egytagú; jele: a vízszintes vonalkák összezavarodó tánca. Egy felfordított biciklikerek utal arra: pedálozunk – pedálozunk, de azt is csak félkerékkel (azaz: félnótásan). S ki tudja: hova s merre visz utunk? A nagy lehetőség, amely 1989/90-ben felvillant előttünk, hamar tovaillant: „Pavarotti zacijába bevághatod a magas ÁBÉCÉT te is – *Retrospekt* ív lehetsz és szabadtéri ránc. /.../ A legtöbb kótya elvetélt... katapultált a vemhes ég alatt”. Ez tehát szerzőnk véleménye a sutba dobott, eltékozolt öt esztendőről. „Meggazegní saját szablyánkat – ez a szitok n yitja – a kulcs – amely a büdlihez vezet”.

A *csőleszállítás* – valamivel terjedelmesebb – kompozíció jele egy résnyire nyitott lakat, a szöveg papírtekercseken (csöveken) szanaszét szórt, csak félig-meddig kiolvasható szavakból áll. Néhány ironikus kifejezés a korábban leírt történetekre utal: „gör cs / ótányok sleppje vonul hájjal /f/elkent köz /tereken/ *vetítő* közeg a tér-keringsbe csalogat (körmenet – vezetőnk csorbák köszörűje – tönk szélén (állunk) köszörű – koszorú hiábavaló” – és így tovább, hasonló nyelvi ficamokkal teleírt üzenő-lapok. A rengeteg propaganda-szöveggel ékesített tarka utcai plakátok, falfelületek parodizálása voltaképpen ez a cső-együttes (szó-cső, csőcselék, csővesek s egyéb képzettársítások kapcsolhatók hozzá); mindenképpen egy felfordult világ rendetlenségére, az értékek devalválódására utal – külsőleg bármennyire is rendezettnek tűnik a csövek elhelyezése.

Legizgalmasabb és leghangsúlyosabb ciklus mégis *A szájkosár kiürítése*, amely 10 lapból áll, s amelyet egy pezsgősdugó dróthurokjára emlékeztető szájkosár tart össze. A képi formák itt a legváltozatosabbak: különféle tér- és térkép-alakzatok, amelyeken valóságos utcák, útjelzők könnyítik meg a tájékozódást. Sok az un. vendég-szöveg. A szerző egy szilárd koncepció alapján mintegy hálóbá fogja az egész irodalomtörténeti folyamatot a nemzeti megújulás reményével teli reformkortól napjainkig, felmutatván, hogyan sápadt el mindinkább arcunk s veszítettük el lendületünket, egykori bizakodásunkat. „Régi dicsőség! Hol késel? – késelek. Az éji homályban”. A város sikátoraiban a félcéda gondola/t/ - „félig cula – félig szűz” ténfereg a LiteraTurha körül. Miközben „Bimbi néni friss gyökeret /gyereket/ ereszt”. A szédült Múza érzi: egyre kisebb az esélye a világ *újjaszülésére* – azaz a valóság költőiesítésére. „KÉT SÉG BEN AZ ERŐ SZAK”, „terme lő risz áll/ás”; „a tátott tőke sárga t/ája /.../ páras üdvösségfelhőt” bocsát ránk. A fényes szellők lobogásából mára már csak a mi fény es: § eggünk” maradt; „ökörbor lábunkból cinege sátrunk kilóg”. De azért még most is reménykedünk – hiszen mi más tehetnénk? „kovászunk dagad / hajónk előre / hátra berrent a főz sodorra a széprÓzsa

minden irányába”; „irány a nyelv hatósági közegellen állása”. Megszoktuk már félszázad óta: nálunk „ezer zsidbadt ágyból /1/ erős akarat” nő ki mindig – így lesz a világot megforgató fényes reményekből kegyetlen diktatúra. Úgy tűnik: most is erről van / lesz szó. Fölöttünk már Új Ég / Új Bolt; de a fiúknak, akik ezt kiharcolták, „hült helye”: eltűntek az ósdi (irodalmi, történelmi) illemhelyeken. „Ím itt e KÖ – itt botlott meg Vörösmarty Mihály”, s „a csodamassza – gondolomra” itt nyelte el a megker/g/ült nyelvemlékeket”. Önazonosság-tudatunk rég odavan; hiába: KI SÜLYKOT VET – LÉGGÖMBÖT ARAT. Naiv képzelgéseinkért, a változástól megkótyagosodott álmainkért, aránytévészünkért ezzel fizetünk. Míg győzelemittasan ábrándoztunk, „mustárral szánkba repültek a se BE sülték”. S legfőbb gondunk most is a dacos tiltakozás: „Nem lesz a TEŐKE úr felettünk” – ahelyett, hogy „közös dolgaink” rendbehozásán fáradoznánk. Nem, mi most is „fáradtan biztatjuk egymást”: ELŐRE ELSŐ ÜSTÖKÖS! – miközben „a vakvágánynak szeme se rebben”.

Hát így állunk! – azaz álltunk a 90-es évek derekán. Szép kis vitriolos kép az ország állapotáról, s benne az egyre kevésbé tűrt szabad hangú irodalomról! És azóta jobb a helyzet? Mondhatnánk: „Kis magyar pornográfia” ez is, mint Esterházy Péteré: a politikai erőszakot a pénz erőszakos uralma váltotta fel – a szellemi/lelki prostitúció eluralkodott, s uralkodik azóta is. Nem olyan nehéz értelmezni a fura, kifacsart szóalakzatokat, hiszen az utalások egyértelműek. Ha rájövünk a szó/tag/határok ide-odatologatásának belső logikájára, s ráismerünk az Arany – Vörösmarty – Ady – József Attila – Radnóti, sőt a messianisztikus avantgárd jellegzetes szlogenjeire – némi képzeleti munkával már össze is rakhatjuk a plasztikusan kirajzolódó társadalomképet, amely, mondhatjuk, minden társadalmi formációváltásnál továbböröklődött, s mára sem változott. „ÖRÖK/ölt”, örökletes, örökségként ránk hagyott problémáink jönnek velünk tovább az újnak vélt utakon is. A szájkosárra költőnknek azért volt (most is) szüksége, mert nyíltan, hagyományos szövegezésben most sem adhatta volna mindezt elő – de így, áttételes utalásrendszerrel, ki tudta üríteni magából a lelkében felgyűlt sok-sok szemetet. És megkönnyebbült. Rejtvényyszerű társasjátékként bárki (akinek türelme és asszociációs képessége van hozzá), eljátszadozhat a szóképek, kifejezések összerakásával, a szöveg értelmének kibontásával. Ki fogja fel s ki nem? – az már nem a költőre tartozik. A lényeg az, hogy feltárta a maga tehetsége és elképzelése szerint a társadalmi élet „bozontológiai kócpontjait”, és ebben immár nem akadályozta meg senki – tehát mégis csak szabadabb lett a szellemi élet egy árnyalattal, mint egy évtizeddel korábban volt.

Az *AlufőBia* címen egybefogott szövegek – mint „talált versek” – a koncepuális happeningek hangulatát idézik (tépett alufóliára emlékeztető jelük omladozó vakolatú fal képzetét kelti). A körkörös vagy gömbszerű térkonstrukciók, a fogaskerékszerűen egymásba illeszkedő számok (1-30), különféle alakzatok, feliratok, s a hónap megjelölése

(november) arra utal, hogy a szerző „születésnap tortát” készít (magának? népének? Halottak Napjának túlélése alkalmából?). Az M és E betűk szeriális transzformációi körpecséték a titkokat rejtő lapokon, s az egyik folt-hátán-folt papíron jól olvasható üzenet: „VAKVÁGÁNYnak szeme se rebben”. Majd nevető, merészen előre tekintő arc, körötte írás: „terelgeti nyáját / fújja furu...” FőBiáinktól nem tudunk szabadulni: „lassan ölü mérge / mérleg” pusztít bennünk. Ezért nem tudjuk rendezni soha már „közös dolgainkat”; gyógyírt ezért nem találunk évszázados / évezredes sebeinkre. Pedig itt, ezen a tájon, ez lenne ma /is/ a legfontosabb kérdés...

Az *egyszeri kibocsátás* ciklus mintha tálcán kínálná a megoldást: jele egy áttetsző szemcseppentő (vagy injekcióstű?). Úgy /is/ értelmezhetjük, hogy a szerző valamiféle csodaszert kíván a szemünkbe cseppenteni: lássunk végre tisztán! – tekintsünk elfogulatlanul önmagunkra s szomszédjainkra is – most valóban itt lenne a lehetőség, hogy rendezzük végre kapcsolatainkat! Ne csak a megélhetésen és haszonszerzésen járjon az eszünk. Székely Ákos elismeri: a költészet valóban elvesztette a hatni-tudás képességét, de nem azért, mert „érthetetlen”, hanem azért, mert a ma embere csak a praktikus tennivalókban, a haszonelvűségben, az érdekeiben gondolkodik. Aki egy magasabb világ törvényeire figyelmezteti, az „gyanús” neki. A kultúra mint a közösséget összefogó, összetartó erő – kiveszett a közemberi tudatból.

A bevezető kép az ismert, szépségtől duzzadó, diadalmas görög Apolló-szobrot ábrázolja egy /tan/könyv fedőlapján: mindannyian ebből a kultúrából építkezünk! A könyvön rajta az ár: 50 Ft. Ez még tehát abból az időből való, amikor azt reméltük: a kultúra közkinccsé tehető. Ebbéli álmunk már rég szertefoszlott; a ma költője hiába is fonna lángostort, próbálna lángoszloppá válni, hiába is érezné magát Rózsa Sándor (tehát nem is Dózsa György!) unokájának – szavára nem mozdulna senki. De ő sem teszi már kockára az életét népért-nemzetéért. „ELHÍZOTT A BAJ NOK CSAPAT” – „suba alatt megette kenyere javát”. Nincs már „vezérlő láng”, amit követni lehetne, s a tömeg unatkozva, „pattogatott kukit rágcshálva” ácsorog. „A tornacok felvonulnak”; sőt, a portások és a vészmadarak is felvonulnak; a kíváncsiakat „lelkesítő gyorsvonatok” viszik „az állandó vészmadár-kiállításra” – itt nincs többé súlya se az erkölcsnek, se a komoly szónak; az eszméről nem is beszélve: azok rég tovatűntek. Minden eladó! – bohóc-sors vár ránk bohóc-színpadon (ahogy Ady megjövendölte: „cirkuszponyvák bohócsorsa leng előttünk”). Hol „hosszú /tan/menetelést” írnak számunkra elő – hol „/f/elvonókúrára” utasítanak bennünket. Már egy félévszázada „lubickolunk az Aranykorban”, amelyet a „M/H/isztikusok hoztak ránk”.

Szép kis látélet! Költőnk – aki civilben több évtizeden át tanított történelmet és magyar irodalmat – minduntalan vissza-visszatekint a korábbi évszázadok nagy reménységére s álmaira. Bizony, a Felvilágosodás és a Reformkor költői nem gondolták egykoron,

hogy a „hajnalhasadás” ilyen csúf véget ér, s hogy így meggyalázódnak legszebb álmaink! „Forr a nemesnedv”, ez igaz – de nem „a világ bús tengere”; s bár „vásznunk dagad” – hajónk nem előre megy. Benn vagyunk ugyan „a fő bojba / bajba”; de csak a vérünk hull, s mi sem változik. Előttünk „alvadt térdarabok”. A Berzsenyi – Csokonai – Arany – József Attila-utalások, vendégszövegek (itt is) mintha arra bátorítanának ironikus környezetükkel: az *irodalmi injekció* segítségével talán kitisztul szemünk, s van / lesz remény a gyógyulásra. Javallat: „műkönny kétóránként + egy darab cseppentő”. S ha nem használ? – marad az alkohol, a nagyharang, „egy ifjú cián”, valamint „költ / emény/ szöveg/ belé”.

Az utolsó – kissé rövidebb – kompozíció (*all legatum*) az A-C (ABC) jelében fogant – ars poetika-jellegű. Jóval személyesebb, mint az előzőek. A költő „célja” – ha ilyesmiről egy avantgárd alkotó esetében egyáltalán beszélhetünk – az, hogy figyelmeztessen bennünket: itt most már „NEM BABRA MEGY A JÁTÉK”. A „garázda gazda” a kultúra legértékesebb erőit eltékozza, szétforgácsolja – a valódi kultúrára ma sincs szükség (mint ahogy nem volt hosszú évtizedeken át). Holott kultúra nélkül nincs megújulás. A költő maga is jégkockába fagyva, dermedten ácsorog – a hőmérő igen alacsony fokon áll, a fagyhalál réme fenyegeti a világot. Ha kihűl a szellem: mindennek vége van. „Hósipkák között kicsírázik horoszkópom” – sorsa determinált. Mint bizonyos értelemben mindannyiunké: itt, Közép-Európában, látványos kitörésre nem igen lehet számítani. Egy mérlegszerű szerkezeten áttetsző léggömb libeg, rajta törekeny betűkkel felirat: „az élethez nélkülözhetetlen megnagyobbodott levélbogár (lecsapható)”. Ennyi tehát a mi életünk is: bármikor lecsapható, elfújható. Természetesen nem ezt reméltük, nem erre vártunk. Majd bonyolult laboratóriumi kémcsőszerkezetet látunk, amely talán életünk összegubancolt kellékeit, kísérőit jelképezi – bizonyos értelemben a technika mind fontosabb szerepére utal; ugyanakkor ellenpontozza is: talán egy steril lombikban minden tisztább lenne, egyértelműbben megoldható – a sok-sok ellentmondás nem kuszálná össze az életünk. Persze akkor talán megszűnne maga az Élet is!

Az egész kötet legpoétikusabb képe az, amelyen a költő egy hímes tojást melengtet a tenyerében, amelyre konok hűséggel és szeretettel Kassák egyik legpoétikusabb (és legtöbbször kifigurázott!) sorát írta: „A virágnak mégis agyara van!” (a mégis szócskával költőnk toldotta meg az ismert sort: a dac és a konok önvállalás szimbólumaként). Élet és erő, otthonosság a létben csakis a virágból és a tojásból fakadhat (termékenységszimbólum mindkettő!). No de ha a virágnak is „agyara van” – azaz támadásra, harcra, netán gyilkolásra kész – mit várhatunk akkor az élet továbbadásától, a termékeny életszaporítástól? Milyen lesz a Jövő? Elpusztítja saját utódait – felfalja gyermekeit! Szépség és Jóság máris saját ellentétébe fordult: gyilkos erővé változott.

A kötet voltaképpen ezzel az üzenettel zárul. Keserű élettapasztalatai mondatják Székely Ákossal mindezt. Hiábavaló volt tehát annyi évi küzdelem, a politikai manipuláci-

óval való szembeszállás? Hiábavaló az „irányított” kultúra-koncepció elleni, a művészi függetlenségért és a szabadon szólás jogáért vívott sok-sok harc? – Ha a kivívott szabadság sem elegendő garancia a művészet szabad kibontakozása számára – akkor megérdemljük sorsunkat. Akkor valóban nem lesz feltámadás.

A szerző *Függelék*ként még néhány önportré-jellegű fotomontázst kapcsol a kötetéhez (az *F*-ben megjelent kép variánsait); árnyjátékszerűen, inkább csak a kontúrok sejthetők. Ezeken is szappanbuborékot (léggömböt?) fúj – az már egészen nagyra duzzadt, pattanásig feszült; a záróképen ki is pukkan. A szobája falán ugyanaz az Apolló-kép látható, amelyik egyik korábbi fotomontázsán. Háta mögött fehér vetítövászson, rajta a kínai ideogramma: ALKOTNI. Ez tehát az egyetlen orvosság számára – mint volt Kassák számára is; s az egyetlen fontos dolog, amit a világnak adhat. A megromlott férfi-nő viszonyra egyetlen bizonytalan utalás van az egész könyvben: az egyik önarckép háttérében egy hölgy fotója ragyog kihívóan – de ez a hölgy már nem a férfi bibliai értelemben vett kiegészítő társa, hanem dekoratív, karcsú és öntelt szépségbaba, úszódresszén a felirat: karrier. Egészen el is különül a felparázsló cigarettáját szemlélő férfitól: látszik, hogy nincs egymáshoz valódi, benső közük. Tőle aztán nem várható az Élet megújítása – sem hétköznapi, sem átvitt értelemben! Költőnk eme kiürült, érzelmileg lepusztult világban tétován állodogálva meditál: van-e értelme egyáltalán a cselekvésnek? a szónak? a kapcsolatkeresésnek? Arcán fanyar keserűség: az Értékek mentén élő, az értékeket önmagába beépítő, etikus ember mindenképpen, minden korban perifériára szorul. Többet nem tehet, mint hogy betűkonstrukciókat épít, pepecsel ezzel-azzal – de kinek és minek? (Ahogy Tóth Árpád írta már: „Minek a lélek balga fényűzése? – Másra kell ideg és velő...”). Költőnk mégis „kibocsátja” gondolatai raját, hogy mint kaptárból szabadult méhek csipdessék-bosszantsák a tunyákat és gondolattalanokat. Hátha önmagukra ébresztheti így a külsődleges dolgok hajszolásában, az álértékek kergetésében alámerülő embertársait. Már akikhez egyáltalán eljut szava.

A kitűnően szerkesztett kötetet akár remek kirakósdí-játéknak is tekinthetjük: a verbális közlés képzeleti hatósugarát megnöveli a képalakzatok, betűtípusok váltogatása: az egymást keresztbemetsző és félköríves szófutamok a dinamikus gondolati háttérből kiemelkedő fontosabb közléseket mintegy láthatóvá-tapinthatóvá teszik. Az ironikus látásmód – a szemcseppentővel szemünkbe csöpögtetett ’gyógyszer’ – valóban gyógyhatású. A költő azzal, hogy tekintetünket ráirányítja a társadalmi-emberi fonákságokra, s kacagtató kórképet rajzol korunkról, részben fel is oldja a bennünk /is/ munkáló, bennünket /is/ foglalkoztató kimondatlan feszültségeket.

Székely Ákos egészen 1995 júniusáig (96. sz.) a Magyar Műhely szerkesztője volt; csak a „stafétabot-átadáskor” köszönt le, helyét átadva az ifjú gárdának. Önálló vizuális kötetet

többé nem adott ki: némileg megkeseredett a látványköltészettel szemben értetlenkedő és ellenséges támadások közepette; s könnyed iróniája fekete humorra váltott. De rendszeresen részt vett a M.M.-találkozókon, s a továbbiakban is kapcsolatban maradt a lappal. Ma már pesti lakosként sűrűbben el-ellátogat a M.M.Galéria kortárs művészeti bemutatóira, s figyelemmel kíséri az új s újabb jelenségeket is.

Szervező-teremtő erejét a továbbiakban Szombathely híres szülöttének, Virág Rudolfnak (aki Joyce *Ulysses*-e nyomán Leopold Bloomként vált világszerte ismertté) újraélesztésére, irodalmi emlékezetének feltámasztására fordította.

1994-ben az ifjú Abajkovics Péter zenei performerrel együtt fontolgatják első ízben a Bloomsday megszervezését június 16-án, az Ulysses eseménytörténetének „világnapján”. A terv végül 1995-ben realizálódik, Farkas László, Masszi Ferenc és Kecskés Miklós közre-működésével. Az ősminta: Sylvia Beach, az Ulysses első kiadójának korszakalkotó ötlete, aki a regény játékidéjének (1904. június 16.) 50. évfordulóján rendezte az 1. emléknapot, amelyen az Ulysses-rajongók végigjárták képzeletben a regény állomásait az otthonból való elindulástól a hazatérésig. Az első Bloomsday nyomán később a világ számos országában, a legnagyobb városokban mindenütt tartottak már Bloom-fesztivált; Székely Ákos csapata úgy vélte: itt az idő, hogy a szülőföldön, Szombathelyen is megrendezzék.

Így került rá sor 1995-ben, majd ezt követően minden esztendőben június 16-án, egészen 2008-ig. S bár sokan megbotránkoztak azon, hogy Nagy Imre kivégzésének (és újratemetésének) gyásznapiján ilyen frivol „bohóckodást” tartanak az experimentális művészek (sokan meg is akarták ezt akadályozni), a szervezők szemében ez korántsem volt ellentétes '56 szellemiségével, amely mintegy előkészítette s megelőlegezte a 90-es évek szabadság-mámorát. A Bloomsday-t tehát kifejezetten szabadságünnepnek szánták. S ki örül/het/ne jobban a szabadságnak, mint éppen a Forradalom mártír miniszterelnöke, aki életét adta azért, hogy majdan szabadon ünnepelhessük nemzeti értékeinket?!

A Virág-család a XIX/XX. század fordulóján Szombathely neves polgárcsaládja volt (a Márai által megörökített felvidéki polgárság nemes hagyományrendjében!). Az innen elszármazott, s Dublinban meglepedett, elangolosodott Leopold Bloom büszkén emlékezik ősai földjére. A Magyar Műhely gazdag Joyce-emlékszáma (1973/41–42. sz.) keltette fel hazai berkekben (újra) az érdeklődést az Ulysses iránt; s mikor megnyíltak a sorompók a nyugati kultúra beáramlása előtt, izgalmas szellemi vállalkozásnak tűnt a Bloomsday megünneplése, amely Európa-szerte öregbítette Szombathely hírnevét. Abajkovics Péter még naptári összeállítást is készített e nap ünnepi jellegéről: a katolikus naptár szerint Justina vértanú, az evangélikus és református naptárban Justin napja; egyébként pedig „Jézus szíve ünnepe az önfeláldozó Szeretet jegyében”, amely napot IX.

Piusz pápa emelte nyilvános ünneppé. A zsidó naptár szerint Sziván hónap 18. napja: Újhold-hirdetés. Vagyis öröm- és szeretet-ünnep (nyilván nem véletlenül tette Joyce sem „világnappá” a regényében). Ezért lett Szombathelyen is a rendezvények kiinduló színhelye az ISEUM – az egyiptomi – görög – római istenségek otthona, később kultikus pogány áldozati hely; majd a keresztény újjá-születés, megtisztulás szimbolikus tere. Az utóbbi években pedig a Modern Művészet Háza.

A Bloom-rajongók folyóiratot is indítottak (1995–2006), méghozzá kézírással, eredeti rajzbetétekkel, A5-ös formátumban, önálló, egyedi szignált lapokból összefűzve, számonként 75 példányban. Több tucat szerző munkáit közölték a világ összes országából, kontinenséről; a számokhoz csak a szerzők, az előfizetők és a támogatók, valamint az experimentális költészeti (központi vagy marginális) műhelyek juthattak hozzá. A szerkesztők (Abajkovics Péter, Bonyhádi Gábor, Dallos László – felelős szerkesztő: Székely Ákos) így indítják útjára e különleges vállalkozást: „Folyóiratunkat abban a tekintetben /is/ kísérletnek szánjuk, hogy él-e még ilyen módon /is/ a művészek / gondolkodók között az *aktuális csere* mint szellemi honorárium, összeköttetés. A megjelenés ünnepi aktus, amikor az összegyűlt anyag kiállítás vagy szerzői est keretében a nagyközönség számára is hozzáférhetővé válik”. Minden évben egy szám június 16-án, a Bloomsday alkalmából jelenik meg. „Leopold Bloomként – Joyce regényének szellemében – mi is bejárunk egy útvonalat; egy-egy szám általában valós szombathelyi intézmény neve köré szerveződik, illetve aktuális tűnődés valahol út közben”. Összesen 23 szám jelent meg – mindegyikük egy-egy hívószó köré rendeződött.

Az 1. szám 1995 tavaszán jelent meg (*No man's land* címen): a szerzők a Képzelet földjére ruccantak át, kilépve a való világból – az Ismeretlennel való társulás jegyében. Erre utal az X-Y koordináta is: „Ez az egyszerre pseudo- homo- és scriptonimikus jel új lapunk kiszámíthatatlan koordinátáit jelképezi – írják a szerkesztők. – No man's land – legalábbis számunkra, amely azonban többszörös jelentése folytán *közös térré* vált mind az irodalmi, képzőművészeti, zenei, mind a tudományosnak és nem tudományosnak tartott aktivitás számára”. A további számok címe is szimbolikus – ugyanakkor mindegyikük egy-egy valós, konkrét helyszínhez kötődik: a 2. – *Végállomás*; 3. – *Légy negatív!*; 4. – *Török fürdő / Malom tó*; 5. – *Casino*; 6. – *Szám-szám*; 7. – *Trafik*, 8.- *Tebéntúró / Quark*; 9. – *Abajkovics-művészkönyv*; 10. – *Vérellátó*; 11. – *A bűn méze 1*; 12. – *lprel Postscript*; 13. – *A bűn méze 2*; 14. – *Halántékkocogó – Dr.Máriás-album*; 15. – *Tóth Gábor* (doboz-kiadvány T. G.: *Csikk-gyűjtő és Tiltott élet* című munkáival); 16. – *Szabálysértés*; 17. – *Rózsazaj*; 18. – *Second Hand*; 19. – *Metabolikus háttér* (művészkönyv Székely Ákos műveivel); 20. – *Szuperinfo*; 21. – *Emil*; 22. – *A/5-mappa*: mintegy 80 szórólap különböző városokból, országokból; a 2003-as Bloomsday programplakátja, Najmányi László: *A száműzött Joyce* c. darabjának ismertetője); 23. – *Emlékszám*.

Ugyanis a helyszínek egyre tágulnak-bővülnek: a Bloomsday Európa-szerte terjeszkedik. Végül még egy utolsó szám is megjelenik, 50 példányban, pár év múltán (2007-ben): *Kényszerleszállás* – a milánói Bloomsday alkalmából.

A mintegy 15 esztendőn át rendszeresen ismétlődő fesztiválok anyagát az ARTPOOL és a Magyar Műhely Kiadó közösen jelentette meg 2012-ben (*Graffiti* Bt. Szombathely; felelős szerkesztő: Székely Ákos, művészeti szerkesztő: Bonyhádi Károly; szerkesztők: Abajkovics Péter, Dallos László). A reprezentatív album fedőlapját Székely Ákos tervezte, Perneczky Géza alkotásának felhasználásával. A csillagmezőben elhelyezett X-Y koordináta-rendszerbe zárt jel (ART – mc2) arra utal, hogy a művészet az Űrkorszak hajnalán csillagászati sebességgel fejlődik-változik; új dimenziókba lép át. Ezt jelzi maga a cím is (*Leopold Bloom planetoida*). Ebből a kozmikus dimenzióból tekintenek vissza az album szerkesztői az elmúlt két évtized művészeti eredményeire s válogatnak a legnevezetesebb egykori produkciókból, vizuális alkotásokból, fotódokumentációkból; képet adva a hazai experimentális művészet egyik izgalmas műhelyéről (a mintegy 250 szerző névsorát a Függelékben tüntetik fel). A szövegeket angolra Székely Juli fordította; a kiadványban szereplő fotókat Székely Anikó készítette. Így a Székely-család 'összművészeti' teljesítménye is hozzájárult a hazai Bloom-ünnepek hírének-nevének fennmaradásához.

Kappanyos András irodalomtörténész a kötethez írt Előszavában hangsúlyozza, hogy a Szombathelyről világutra indult Virág Rudolf „világszerte népszerűvé és ismertté tette szülővárosát”. „E tényben komoly kulturális tőke rejlik, ennek a közös tudásnak gravitációja van”: növeli a város kulturális vonzerejét. Az eltelt évek során valóságos kultusza lett az ünnepnek – részben ennek /is/ köszönhető, hogy (Feiszt György alpolgármester támogatásával) komoly helytörténeti kutatómunka kezdődött e vonatkozásban. Orbán Róbert kutatásai alapján megtalálták és azonosították a Bloom-házat, a nevét németről Virágra magyarosító család egykori lakhelyét. 2005-ben e ház előtt az időközben megalakult James Joyce Társaság felavatta az író szobrát; majd a 2006-os Bloomsday alkalmából e házban rendezték a nemzetközi J. Joyce-szimpoziumot. Paradox módon, a 'hivatalosság' diadala fel is számolta a spontán művészeti megmozdulást: a Bloomsday-t a szervezők a következő években kénytelenek voltak „kihelyezni” Szombathelyről a Virág-család hajdani elvándorlásának útvonalára. 2005-ben már az A38-as hajón ünnepeltek a Dunán; 2006-ban Bécsben a Collegium Hungaricum, 2007-ben Milanóban az Alla Casa della Poesia, 2008-ban Londonban a Hungarian Cultural Centre adott otthont az eseménynek. Az utolsó Bloom-rendezvényt Dublinban, a Madigans Bar-ban (North Earl Street) tartották, ahol brit költők – képzőművészek – zenészek társaságában a hazaiakat Székely Ákos, Szkárosi Endre és Dr. Máriás *Tudósok* zenekara képviselte. Az útvonal-térképet a könyvben is láthatjuk.

A mappa I. részében a Szombathelyen évről évre szervezett rendezvényekből, a Bloom-számok anyagából kapunk ízelítőt, méghozzá a legfontosabb-legérdekesebb akció- és performansz-dokumentumok, vizuális szövegek újraközlésével. Láthatunk itt gyönyörű fotó-dokumentációkat a M.M.-triász, Megyik János, Székely Ákos, Perneczky Géza, Bortnyik Éva, Csutak Magdolna, Keserű Katalin, Ladik Katalin, Maurer Dóra, Molnár Katalin, Abajkovics Péter, Bohár András, Bonyhádi Gábor, Bukta Imre, Galántai György, dr.Máriás és a Tudósok, fenyvesi Tóth Árpád, Komoróczy Tamás, Méhes Csaba, Najmányi László, L.Simon László, Lois Viktor, Mészáros Ottó, St.Auby (Szentjóby) Tamás, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Viola László, Veress Gábor és számtalan külföldi vendég munkáiról. Tandori Dezső vizuális kompozíciója (*Wittgenstein temetője*) – a Perneczky-konstrukcióval (ART=mc2) egybe-hangzóan – az X-Y koordinátába helyezi a művészetet, amely immár túllépett a nyelvfilozófia keretein. „Ki voltam? / Hol volt a határ?” – a galaktikus művészet távlatából megkérdőjeleződik az egész korábbi művészet. Az egykor megálmodott Jövő máris itt van a nyakunkon. De ahogy Tóth Gábor kompozíciója sugallja: az ÁTJÁRÁSTILTÁS – lehetetlen. Vagyis a határok átjárhatók.

Tóth Gábor számvetése az alkotás természetéről egy biblikus (héber nyelvű) szövegalapra montírozott eszmefuttatás. Aki átlépi a hagyományos (Isten által kijelölt) életkereteket – az „bűnt” követ el, természetesen; de minden művész átlépi. Tehát a „kísérletező ember”: bűnös. „Bűnös vagyok” – vallja Tóth Gábor – de „sebeim mézízűek”, mint minden bűn a Paradicsomból való kirekesztettség óta. Hiszen a művésznek nem lehet más útja, „mint elszakadni a Teremtő Akaratától s önlétre emelkedni”. A cél: meghaladni az eredendő bűnt, s visszatérni Istenhez az alkotásban. „Ha meghaladnám, bátran számba vehetném az Úr nevét: ÉMET”. De „már előtte is nembeli ember vagyok, utána se kreáció: GÓLEM”. Vagyis a művész épp azáltal lesz teremtő Társa az Úrnak, hogy kilép a kreatúrák sorából. De ezáltal is „bűnt” követ el: Isten mellé egyenrangúként állítja magát. Vagyis az eredendő bűn köréből kilépni nem lehet.

Székely Ákos Az *Ulysses* egy részlete alapján elmélkedik a *Bloomsday* szellemiségéről, a teremtés nyolcadik napjáról – azaz A Mű/vészet/ születéséről (*A bűn méze*). „Leopold Bloom reklámügynök mítoszi – hétköznapi odyszeiá-járól”. „A Bloomsday mint elszakadás vagy akár függetlenedés Joyce regényétől – az Ulysses szellemének megfelelően”: csavargás, hűtlenség, kicsapongás – „a Bloomsday mint árulás – árulás közben is alázatos odaadás – az útvonal szolgálai bejárása a Blum család egykori lakóházától az Iseum szentélykörzetéig”: minden ember *életútjának szimbóluma*. Mindannak lenyomata, ami valaha is történt és történni fog az emberi világban: eposz magáról az esendő és bűnös, de megtisztulásra vágyó Emberről. A Bloomsday tehát „egy bőséges kortárs művészeti lakoma a hosszú böjt után”. Eme hosszú böjt: a „pusztában vándorlás” 40 éve volt, amikor vasfüggöny zárta el előlünk a XX. század európai művészetét.

A bőséges képanyaggal ellátott, gyönyörű kiállítású album II–VI. részében a külföldön rendezett Bloomsday-k gazdag képi dokumentációját láthatjuk, a VII. részben pedig a világ minden tájáról kapott képeslapokat-leveleket olvashatunk „Leopold Bloom postájából” (amelyek természetesen Székely Ákosnak vannak címezve, és többnyire az anyag küldésére, a megjelenés mikéntjére vonatkoznak). Csak bámulhatjuk, mennyi szervező munkába kerülhetett ennyi éven át fenntartani egy kézíratos lapot, gondoskodni a tematikus számok időben történő összeállításáról és a találkozók megszervezéséről! Jellemző hazai „áporodott” művészeti életünkre, hogy elismerést nem, csak szidalmat kapott mindezért! A VIII. /záró/részben az egyes számok címlapját és a szerzők névsorát teszi közzé – utóbbi alapján meggyőződhetünk, hogy Székely Ákos valóban egy nemzetközi jelentőségű experimentális műhelyt hozott létre. A LEOPOLD BLOOM PLANETOIDA azon kevés művészettörténetileg rendkívül fontos könyvek közé tartozik, amely az ezredvég avantgárd művészetének életképességét, gazdag műfaji változatosságát megőrzi a XXI. század számára.

Székely Ákos tehát beírta nevét a Joyce-szakirodalomba örökre, s ezzel – mint annakidején Virág Úr – szűkebb hazája, Szombathely nevét is /újra/ emlékeztetessé tette Nyugat-Európa számára. Amivel Magyarország hírét-nevét is öregbítette. A hazai berkekben oly sokszor átkozott /”kiátkozott”/ avantgárd, lám, mégiscsak hírt visz rólunk a nagyvilágba, s kulturális életünk rangját, külföldi megbecsülését emeli. Furcsa, hogy itthon viszont szinte mindmáig mint a magyar művészet „szégyenfoltját” (vagy mint művészetén kívüli jelenséget) emlegetik – még az Írószövetség berkeiben is – az experimentális művészetet.

5. „Vesztő vagyok. Vesztőhelyen, vesztőnek születtem” – Péntek Imre ironikus-abszurd költészetéről

„Birtokosa sok jó-rossz tapasztalatnak,
elmondhatom: nem vagyok bölcs, se gazdag.
Ne sajnáljon, ne irigyeljen senki...
Néha vágytam az ünnepelt magasba,
mint bohóc, ki éppen esik hasra -
aztán maradtam, ahol születtem: Lenti.”
(Születésnapj széljegyzet)

Péntek Imre „vagabundos” alakja viszonylag korán (a 80-as évek hajnalán) feltűnt a párizsi Magyar Műhely körül. A *Kilencek* csoportjából ő az egyetlen, aki már indulásakor vonzódott a honi berkekben ekkortájt még minden eszközzel visszaszorított avantgárdhoz, s a 20-as évekbeli Kassák ironikus szemléletéhez és nyelvi forradalmához. A többiek inkább Kassák művészetszervezői példáját tartották szemük előtt; így az ő nyomdokain indulva kísérelték meg antológiájuk közzétételét. A Juhász Ferenc – Kormos István – Nagy László által is támogatott, önszerveződéssel készült, mégis két éven át „fektetett”, végül Darvas József, az írószövetség akkori elnöke személyes közbenjárására az Ifjúsági Lapkiadó gondozásában megjelent *Elérhetetlen Föld* (1969) lázadó hangjával így is meglehetősen nagy port vert fel maga körül; holott nem volt kifejezetten avantgárd jellegű. Szerencsére Illyés Gyula s az akkor még szellemi tekintélye csúcán levő Czine Mihály és Ilia Mihály kiálltak mellette; a fiatalabb irodalomtörténészek közül pedig Kenyeres Zoltán, Görömbei András, Vasy Géza írt elismerő kritikát róla. Péntek, aki az idők folyamán a *Kilencek* egyik legegényibb hangú költője lett, így vall indulásukról: „A Kilencekhez tartozó alkotókat a nemzeti elkötelezettség mellett a szociális megújulás vágya jellemezte. /.../ Sokáig reméltük, hogy a rendszer megreformálható” – sajnos, ebben csakhamar csalódniuk kellett (Csontos János interjúja Péntek Imrével; in: *Együtt és külön* – a *Kilencek*, 1988.). A döcögős kezdet után aztán ki-ki haladt a maga útján; de a csoport továbbra is összetartott.

Az antológiában szerepelt egy Molnár Imre nevű fiatalember 18 fanyar humorú, mellbevágóan valóságizű versével, amelyekben az adott korban helyét kereső (de nem lelő) értelmiségi ifjú vergődése fogalmazódik meg, aki eszmények/valóság feloldhatatlan dichotómiájában keresi a maga útját. Az inkább tárgyiasnak, semmint lázadónak tűnő korai költeményekben a *látzatra* idillikus (falusi, kisvárosi) életképek háttérében a korszak félelemmel teli, fojtott atmoszférája sűrűsödik („Mielőtt még észrevennék, /

hatalmasan belép a gazda, / elviszik valaki testét / vérben-ázva, megkopasztva” – *Borzong a vén tyúk*; valamint: *Idyll, Kis tavasz, Környezet-tanulmány* stb). Kérdőjelek sokasodnak a „békésnek” tűnő táj fölött – a letaglózott, emberi jogaitól s forradalmi reményeitől megfosztott magyar nép sunyítva viseli sorsát, próbálja elkerülni a további konfrontációt (újra berendezkedő) uraival. Még túl közeli a leverettetés, a brutális megtorlások élménye – így hát a nép tudathasadásos állapotban tűri helyzetét: „Van-e jogunk megbolondulni / ha egészen normálisak nem lehetünk? / Van-e jogunk / *Van-e jogunk?*”

A Zala megyében (Lenti községben) munkáscsaládban született (1942) fiatalember az egyetem elvégzése után (1966) Alsó-Lendván kapott tanári állást, ahol persze vagabundos természetével nem tudott „megmelegedni” (vagyis beilleszkedni a helyi viszonyokba). A hatvanas években a vidéki értelmiség olyan erős pártkontroll alatt volt, hogy a lázadó, ellenszegülő indulatot maga a közvélemény is elítélte (az emberek féltek 56 szellemének újraéledésétől, hiszen a brutális megtorlások mindenkit hallgatásra készítettek). Aki nem hajtott fejet a párthierarchia és a járási/megyei „kiskirályok” előtt, az nem remélhetett kifutást a maga számára semmilyen téren. Remény nélkül, pénztelenül teltek tehát az évek a vidékiség fullasztó közegében, miközben ifjú költőnk Rimbaud, József Attila költészetével táplálta szellemét. A társadalmi érvényesülésre eleve „*esélytelennek*” érezvén magát (hiszen lázadó természete miatt képtelen beilleszkedni a „hierarchiába”), így hát érthető, hogy a József Attila-i sorsot magára vonatkozóan is megkerülhetetlennek látta: „*Én kiszállok a kocsiból / ott ahol nincs megálló /.../ Uraim! A végső megoldás, / az egyetlen, emberfölötti: / két sín magányát pompás / híddal összekötni*” (*Ifjúságom emlékműve*). Ez a heroikus halál lenne egyedül méltó hozzá: „*mellemben pompás golyóval / fekszem a magasló gyomban / temetetlenül napokig /.../ A sorsom ez. A hősök sorsa / Sírunk virággal teleszórva...*” (*Hősök*). Ugyanakkor a halál ténye mégis megdöbbeneti és visszariasztja, mikor valóságosan szembesül vele, egy ismerős véletlen balesete kapcsán. Különösen az hökkenti meg, hogy az élők milyen szenvtelenül és közönyösen lépnek túl valaki eltűnésén, akit pedig szerettek: „*hogy voltál, oly természetes volt, / hogy nem vagy, ez is természetes*” (*Baleseti jegyzőkönyv egy gondnoknő halálára*).

Úgy érzi: az „élet-csapdából valahogy eltűnni hirtelen” – az lenne jó! Nem tudni többé semmiről, kínról-gyötrelmről: „*Ha visszatérek majd oda / ahonnét el se jöttem régen / elillanok, akár a résen / gőz vagy pára cinkosa / megszűnik minden tévedésem, / üres lesz tőlem a szoba*” (*Élni...*). Az élet azonban – velünk vagy nélkülünk – zavartalanul folyik tovább. El lehet-e, szabad-e elviselni az árnyékba szorított létezést? Be kell-e olvadnia a gondolkodó embernek a szürke tömegbe? – avagy joga van „felforgatni” a langyos pocsolyát, amelyben mások viszonylag elégedetten élnek? – Ilyen és hasonló dilemmák gyötrik költőnket, mint a korosztálya-beli ifjú értelmiség zömét (*Ó, csak lennék olyan, Vers, Igen, mindenre: igen* stb.).

A „prágai tavasz” ősze fordulását követően, 1968 után még inkább ellehetetlenült e nemzedék világmegújító akarata, az apátiába süllyedt valóságállapotokkal szemben a tiszta eszmények megvalósításáért vívott küzdelme. Molnár Imrét, akinek sikerül végre a lendvai „börtönből” kiszabadulnia, 1969-ben megbízzák az akkor igen merész és szabad szellemű *Napjaink* című miskolci folyóirat szociográfiai és riportrovatának szerkesztésével. Gulyás Mihály főszerkesztő mellett Kabdebó Lóránt, Zimonyi Zoltán a munkatársai. Itt veszi fel művésznevét, s a továbbiakban *Péntek* Imre néven publikál. E folyóirat köré gyűlenek már akkor a fiatal népi értelmiség feltörekvő szellemű és a viszonyokon változtatni kívánó alkotói: Fecske Csaba, Horpácsi Sándor, Kalász László, Papp Lajos, Sajó László, Serfőző Simon, Ratkó József stb. (akik azóta részint az irodalmi élet élvonalába kerültek; de többen közülük már nem is élnek).

E fiatal költők gyakorta író-olvasó találkozókat szerveznek, kulturális rendezvényeken szerepelnek – megpezdítik Miskolc szellemi életét. Nem csoda hát, ha a politikai rendőrség csakhamar felfigyel rájuk és szemmel tartja őket. Szőnyi Tamás (másutt már idézett *Titkos írás* című könyvében) részletesen idéz az ügynökök jelentéseiből, akik beszámolnak esteikről, „veszedelmes” nézeteikről, „világmegváltó” (azaz felforgató) tevékenységükről. Többen is készülnek közülük társadalom-leleplező szociográfia írására; Péntek Imre az Ózdi Kohászati Üzemben tapasztalt elborzasztó állapotokat akarja megörökíteni (munkája soha nem készül el). A ráállított „Radóczy Bertalan” fedőnevű informátor 1971-ben így jellemzi őt: „Nyugtalan, állandóan a keresés megszállottságában él. /.../ A költészet minden csínját-bínját ismeri. Öntörvényű ember. Közlésmódja rendkívül kifinomult, tömör, gyakran szinte érthetetlen versei igazi művészi igénnyel készültek. Gyakran rébuszokban beszél, de szándéka sosem romboló. Emberileg nehezen kiismerhető”. „Babics Károly” fedőnevű ügynök viszont a legrosszabbakat állítja az Ifjúsági Házban működő Irodalmi Műhelyükről, a Ratkó- és Utassy-esteken zajló politizálást veszélyesnek, „ellenséges és zavaros” hangvételűnek tartja. Pénteket azzal vádolja, hogy „a kétkedés művészetét” tartja követendőnek, s „keserűen beszél arról, hogy már csak a számítók tapsolnak ennek a rendszernek, vagy a naiv bolondok”.

Rebellis volta miatt 1973-ban Pénteket el is küldik a *Napjainktól*; „zavaros” gondolkodására, rendhagyó és veszélyes nézeteire hivatkozva felmondanak neki (Szőnyi: i.m. II. k. 476–478. p.). Átmenetileg Veszprémben próbál szerencsét; de ott se sokáig terem a számára babér; ez után Pesten, majd Keszthelyen próbálkozik – de megtelepedni – főleg lakás híján – sehol sem tud. Végül Szombathelyen, az *Életünk*-nél 1979-ben (Pete György főszerkesztő mellett) néhány évre nyugalmat talál. De aztán onnan is mennie kell... Közben házassága is felbomlik. *Kitelelni* című versében örökíti meg ezt a vándoréletet: „68-ban, 69-ben / összekerülve, / 74-ben, 75-ben elmenekülve / Ma sem szívesen gondolok rá /.../ Miskolcon, Pesten / nem volt lakásom, / Szombathelyen

sem / maradásom / Ma sem szívesen gondolok rá”. Mégsem adja meg magát. Ekkor már érzi-tudja, bármily nehéz is, azt az utat kell járnia, amit sorsa rendelt neki – „mint halkuló lábdobogás / mint távolodó zörrenés a csövezetekben / követem a Magasság cirádás foszlányait / halványuló arccal sötéten...” (*Alkonyoldat*). Nem véletlen, hogy lelki „kivégzésként” éli át és örökíti meg később mindazt, ami vele történt – a mélyütéseket, amelyek vérig sebeztek, de amelyeken végül is túltette magát. „Semmiség / a száj makacs / egyszer úgyis / fűbe harapsz. / S aztán ők is, / ők is veled / kik jégre tették / a lelkedet”. Persze, a mosoly – arcára fagyva – groteszk fintorba váltott: „ott bujdosol / a száj körül / míg végre egyszer / megkövül”. De visszanézni a történetekre: fölösleges önkínzás lenne – vagy sóbálvánnyá válna, mint Lót felesége egykoron. „Ki visszanéz / az elveszett / és hordja mint / szégyenbélyeget / hogy vesztes ő / és kárhozott, / az ifjúság / elátkozott” (*Dal az elátkozott ifjúságról*).

Sorra megjelentek már a „Kilencek” első – sőt, esetenként a második – kötetei, mikor ő végre kiadhatta korai költeményeit (*Éjjeli pályaudvar*, 1974.), amit aztán nagyjából ötévente újabb kötetek követtek (*Édesség anti-reklám*, 1979.; *Lemondóka*, 1984.); majd 1992-ben az összegző jellegű – válogatott és új versekből álló – *Holtverseny*, aztán a *Kényszerképzetek* (1995), s 2002-ben, 60. születésnapjára a *Vi(g)aszkereskedelem* című szigorúan rostált életműválogatás, elsősorban avantgárd fogantatású verseiből. Kötete megjelenése alkalmából Pósa Zoltánnak adott interjújában így fogalmazza meg ars poétikáját: „Valójában mindig fogékony voltam a nyelvi játékok, a groteszk iránt; de az értékek védelmében fogalmaztam gunyorosan. Nem a szent eszmék lejáratása a célom”, hiszen „sóvárgok a klasszicista szépségideál és a tradicionális erkölcsi értékek iránt” (*Vigasz és kapaszkodók iránti vágy*; *Magyar Nemzet*, 2002. február 27., *Kultúra* rovat).

Kötetei egymásutánjában – mint a hajdani *Elérhetetlen föld* tizennyolc versében – egész nemzedéke közérzete fogalmazódott meg; az adott korszakban helyét kereső (de nem találó) fiatal értelmiség kilátástalan küzdelme eszményei valóra váltásáért, s lázadása a diktatórikus közéleti viszonyok ellen. Sokáig próbálta őrizni a hitet, hogy valamikor majd mégis megteremthető lesz az „emberarcú szocializmus”, s egy majdani valóban demokratikus Magyarországon lehetőség nyílik egy tisztább közélet, szabadabb szellemi élet kibontakoztatására. E remény persze eleve naivitás volt az ’56-os katasztrófa s az azt követő kemény, majd lassan felpuhuló diktatúra korában; azóta pedig végérvényesen szertefoszlott. Mint egész nemzedéke, ő is szembeszegült a felülről irányított hamis irodalmi értékrenddel, s egyre inkább vonzódott az avantgárd kifejezés- és gesztusrendszerhez, sőt a sokkoló-provokatív megnyilatkozási formák is kedvére voltak. *Félrebeszéd* című válogatott kötetében (2009) pontosan nyomon követhető az a folyamat, amint korai verseinek lázadó hangneme egyre inkább a groteszk felé hajlik, majd a fogolylét-

ből való kitörés lehetetlenségének felismerésével egyfajta csendesebb iróniába torkoll. S mivel a szellemi-kulturális élet- viszonyok az idők folyamán nem sokat változtak, s az egész nemzedék felismerte már: bármiféle „társadalomjobbító küzdelem” illúzió – így költészetének uralkodó hangneme végérvényesen az ironia lett.

Az ún. „messianisztikus”, közösségi fogantatású avantgárd költészet a világ megváltoztathatóságába vetett hitből táplálkozott (ezért támadhatott fel újra és újra végig az egész XX. század folyamán!). Csakhogy minden nemzedék egy-két évtized múltán fokozatosan elvesztette a hitét, lázadása a tehetetlenség, cselekvésképtelenség /ön/iróniájába fulladt. Nyomában jöttek ugyan az újabb lázadók, vitték tovább a stafétabotot; a „megöregedettek és megokosodottak” – Kassák kifejezése! – viszont félreálltak, és tehetetlenül szemlélték az el nem fogadható realitás csapdahelyzeteit (ebből fakadt az ironikus valóság szemlélet, sőt a blaszfémia és az egyre erősödő, végül általánossá váló önironikus hangvétel). Az ironia és az önironia ágyazott meg a nyolcvanas években felvirágzó, a groteszk ábrázolásmódot és eszközrendszert előnyben részesítő szemiotikai avantgárdnak és a posztmodern szövegirodalomnak is.

Péntek a 80-as évek derekán Székesfehérvárott telepszik meg (ahol több mint 15 évig lakik). Néhány évig a Fejér Megyei Hírlap kulturális rovatát szerkeszti, majd a rendszerváltás folyamatába bekapcsolódva, új reményekkel telten, lelkesen, 1990-ben megalapítja Bakonyi István irodalomtörténésszel együtt az *ÁRGUS* című folyóiratot. A lap idővel rangos havilappá nőtte ki magát, s Székesfehérvár szellemi-kulturális horizontját országos színvonalra emelte; természetesen itt is sok konfliktus árán, hiszen a kultúrára soha sehol sem jutott elegendő pénz. Sajnos, az ezredforduló még ínségesebb éveiben meg is szűnt a lap – már /újra/ nem volt, és azóta sincs pénz a kultúra támogatására. Végül Zalaegerszegen 2003-ban talált otthonra Péntek; a Zalai Írók Egyesülete felkérte, hogy az évek óta „haldokló” Pannon Tükör feltámasztásában mint főszerkesztő működjön közre. Sikertült megteremtenie egy közép-európai horizontú, országos szinten is jelentős periodikát; figyelve a fiatal erdélyi – muravidéki – horvátországi – szlovéniai magyar irodalom és képzőművészet kincseire, eleven kapcsolatot építve ki a zágrábi egyetemmel és a ljubljana-i irodalmi körökkel, egyedülálló műfordítás-blokkot is létrehozva. Azóta is ő a Pannon Tükör főszerkesztője, s a kisváros szellemi életének egyik fontos szervezője, moderátora; a folyóirat – jóval túlnőve regionális jelentőségén – sajátos színfoltot képvisel a hazai kulturális-szellemi életben. Sokoldalú irodalmi munkásságáért 2007. március 15-én Péntek Imrét a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjével tüntették ki.

Világ/kereskedés című válogatott kötetében (2002) gyűjtötte egybe azokat a verseit, amelyek lépésről lépésre jelzik a valósággal való birkózás stációit; míg végül Péntek eljut

a felismeréshez: „jobbítani”-javítani, változtatni a valóságviszonyokon azért nem lehet, mert a háttérben mindig olyan erők /érdekek/ működnek, amelyekkel a köznapi embernek szembeszállni lehetetlen. A versválogatást úgy olvashatjuk tehát, mint retrospektív sorstörténetet, amelyből a nonkonform magatartás különféle változatai és fokozatai bontakoznak ki; míg végül költőnk outsiderként félreáll, egyre jobban eltávolodván attól az alattvalói, mesterségesen kialakított, lefojtott értelmiségi létformától, amelybe a Kádár-korszak be akarta törni ezt a generációt. Eleinte inkább önmagát s szűkebb környezetét okolja kudarcaiért (*Lassú ima, Kisvárosom, Emlékmű Feleségemnek, Szélben, Mint a koldus* stb.), később viszont egyre rezignáltabban konstatálja: a diktatúra átitatta a maga könyörtelen szemléletével az egész társadalmat; aki ellenáll, azt eltapossa. A mélyrétegekben, magában az élet működésében nagyon megromlott valami. Ezért jutott el /többször is/ az élet feladásának megkísérléséig. „Fehér kórházi ágyon fekszem, / alighanem megmenekszem, / körülpillantok: élek, élek! / De ki a fenének? Mi a fenének? /.../ Menedékem az idegosztály / törzshelyem van az asztaloknál, / üdvözlnek az ismerősök, / ezek az élhetetlen hősök” (*Az élhetetlen dala*). Morális méltósággal viseli el mégis helyzetét, bár tudja: ezek a viszonyok előbb-utóbb társadalmi összeomláshoz vezetnek: „Felgyűlik a napok szennye, de ne feledjétek: / mindenkinek elszámolnivalója van az Idővel /.../ Markába gyűrte a várost az ősz, ránklapítja az eget, / mint egy ócska doboz födelét, és eláztat roncsolt erőivel” (*Szennyes napok*).

Egy idő után a szülői ház sem jelentett már oltalmat számára: „Ha megjövök, / szavam ragyog, / anyám sejtí: / a baj hozott. //...// Talpam alatt a vén küszöb / innen-onnan menekülök.../ Kopott csavargó volnék talán / ahogy annyiszor szidott anyám?” (*Ragyog az út*). Nincs hát maradása sehol. Lassanként tudomásul veszi, bele is törődik: „Örökös hátországbán élek”; tudja: hiába sóvárog arra, hogy „valahol otthon legyen” e világban, ami még Tamási Áron Ábele számára elérhető kívánság volt. Hiszen a mi megromlott viszonyaink között az, aki személyisége benső magvát, én-azonosságát *önfeladás nélkül* próbálja megőrizni, itt nem „boldogulhat” (*Hátország, A futamodó balladája, Önérzet, Értelmiségi epilógus* stb.). A korai versek lázadó dalszerűsége, protest-hangulata szomorkás öniróniára vált: „A világ ki- s befördített / egyszerre oda- s visszatetsző / nyilvánvaló, mégis titok. / Mert amit fognék valahol / összeugrik és elhajol / akár a vékony fűzfavessző” (*Korai mér(l)eg*).

Szombathelyre kerülve azonban egy időre stabilizálódott az élete. Pete György, az *Életünk* kiváló és bátor főszerkesztője (1977–1999), aki ugyan maga is állandó megfigyelés alatt állt (Szőnyi: i.m. II. k. 420–425. p.) maga mellé hívja helyettes szerkesztőnek. Igyekszik teret adni az avantgárdhoz vonzódó fiatal költőknek, sőt a határon túli, s benne a nyugati magyar irodalomnak is. 1979-ben – Bujdosó Alpár meghívására – Péntek Imrével együtt – részt vesz a hadersdorfi M.M.-konferencián (július 5–8.); majd

közli Czigány Lóránt beszámolóját *A nyugati magyar irodalom négy műhelyéről*, köztük a M.M.-ről (Életünk, 1979/11. sz.). 1979/80-ban a folyóiratnak (Pete Györgynek és természetesen munkatársainak: Rózsa Bélának és Péntek Imrének) fontos szerepe volt abban, hogy a M.M. végre itthon is teret hódíthatott. 1981 januárjában Péntek Imre az Életünk képviselőjében az ugyancsak szombathelyi tanárral, Székely Ákossal együtt irodalmi ankétot szervez, amelyen Bujdosó Alpár is személyesen jelen van: beszámol a M.M. tevékenységéről, s méltatja az *Életünk* szerepét a kísérleti irodalom hazai elterjedésében, a M.M. eredményeinek propagálásában, szélesebb körű megismertetésében. A szintén jelen levő Pete György és Zalán Tibor a kultúrpolitika által kiszabott keretek meghaladásának szükségességéről elmélkedik.

A M.M. 1981. júniusi (62–63. összevont) számában Péntek Imrének két verse is megjelenik, amelyek a vizualitásra törekvés jegyeit mutatják; majd az 1985. januári (70.) számban két képverse lát napvilágot. Érzékelhetően hat rá a M.M. körének experimentális szemlélete; mondhatnánk: bátorságot és biztatást merít belőle költői eszközrendszere megújításához. Azonban lázadó természete Szombathelyen is bajba sodorja: felbátorodva az eddigi sikereken, Rózsa Bélával és Molnár Miklóssal 1981-ben Faludi-Kör néven a Vas megyei fiatal írókból amatőr írócsoportot szervez (amihez Pete György is támogatását adja). Természetesen, nem Faludi György a névadó, hanem a 18. századi vasi jezsuita költő-paptanár, de ez mitse szépíti a dolgon: ezt már nem nézik el a „szervek”. „Éledők” fedőnéven dossziét nyitnak róluk, s intenzív nyomozásba kezdenek ellenük, „irredenta és szovjetellenes megnyilatkozásaik” miatt. Mikor Péntek azt javasolja: alakuljanak át Petőfi Körre, s működjenek a FIJAK vidéki szekciójaként, megelégedik tevékenységüket: a terv – az ügynöki jelentés szerint – „összefogási, egyesülési kísérletet takar, s összehangolt ellenzéki lépésre ad lehetőséget”. Azt is rögzítik, hogy Pete valakinek 1982 áprilisában arról beszélt, hogy „a térség kisállamai csakis egymással összefogva lehetnek ismét függetlenek, de ennek előfeltétele, hogy keressék egymással a kapcsolatot”. Amire a legjobb mód az olyan fiatalok tevékenysége, mint az Életünk körül gyülekezőké (Szőnyi, i.m. II. 424. p. – 108. sz. jegyzet). A fiatal írók naiv köre – annyi megpróbáltatás után is! – azt reméli, hogy „árulók, spiclik” nincsenek köztük; dehát abban a korszakban mindenütt működtek a lehallgatókészülékek, mindenkiről minden kiderült – a csoport munkájának ez vetett véget. Péntek Imrének ismét mennie kellett; Rózsa Béla csakhamar agyvérzésben meghalt; de Pete György az *Életünk* élén továbbra is sikerrel folytatta a nyugati magyar irodalom reintegrálását (lásd: Pete György: *Talpig vasban* – a rendszerváltás körüli időszak publicisztikája, 2010).

Ezek után Péntek – részben kényszerűségből – Székesfehérvárra költözik. A történetek ellenére a továbbiakban is többször publikál az Életünkben, a M.M.-ben; részt vesz az

1985-ös kalocsai M.M.-találkozón a szintén szombathelyi Székely Ákossal egyetemben; majd a M.M. hazatérésének időszakában is jelen van a szombathelyi, sőt a keszthe-lyi találkozók is. A legtermészetesebb módon illeszkedik költészete a M.M. ekkori profiljába: a vizuális szövegköltészet minden csínját-bínját elsajátítva, a korabeli ha-zai avantgárd egy sajátos változatát teremti meg ironikus szövegköltészeti munkáival, nyelvpoétikai kísérleteivel, amelyekben francia lettrista és spacialista hatások érzékelhe-tők elsősorban.

Nagy Pál a *vizuális szöveg* műfaji sajátosságait – a képverstől eltérően – így határozza meg: „amíg a képvers egyetlen önálló (esetleg több, de egymást követő) scripto-vizuá-lis egység, addig a vizuális szöveg egybefüggő, hosszabb (olykor teljes kötetet kitöltő) nyelvi és képi kódolású, két dimenziós képszöveg” (in: *Az irodalom új műfajai*, 1995; 88. p.). Péntek Imre ekkori írásai kétségtelenül elsőrangú vizuális szövegek, amelyeket konkrét társadalmi mondanivalóval telít: groteszk képeivel nagyon is szemléletesen adja vissza a torz valóságviszonyokat. *Falvédő szövegek, fal/s! védőszentek* címen gyűjti egybe bizzarr nyelv-facsarásait, amelyekkel az eltorzult-kifacsarodott valóság „tükörképét” te-remti meg.

A *(nyers) fals popótikai tör(le)lemény* című kompozíciójában, amelyet „ismert ke-let-európai kódra” készít, darabokra töri a nyelvet mintegy annak érzékeltetésére, hogy a tükör-cserepekre hullt, széttöredezett valóság immár tudatilag sem integrálható – a hagyományos költőszerep tehát folytathatatlan. Ő pedig nem áll be a „lakkozók” közé, nem fogja szépítgetni a torzat; inkább örökre outsider marad. „Fűrész/por tá/r/sadalom orv-olvasója / szó-halomban (dalomban?) ne keress víg ezt/azt / nem vagyok vi/g/asz kereskedő he / yes lő dörgő da(da) / hit eledeled eddig sem volt n(y)álam / sem adós-ságod (a)lakkozódj nélkülüm”. A legtöbb, amit nemzetéért tehet, ez a kívülállás: „nem vagyok hazard öröd / ráteszed/váteszed kiből látomást csapolsz / a költői rész/l/egen /.../ használni sem kívánok (tündöklenni úgysem) / ne kezdj velem hát semmit – talán / (v)iszonyunknak ez lesz kezdete”.

A nyolcvanas évek derekától már szinte teljesen a groteszk szemlélet uralja líráját, nem-csak kép- és szóhasználat tekintetében, hanem a legalapvetőbb nyelvi elemekben, gram-matikai szinten is. Élményei tudatosították benne: az elviselhetetlenül torz, hazug, az emberi-költői autonómiát elfojtani akaró valóságról csak így lehet írni; szét kell törni a hazugságkliséket, nemcsak gondolati síkon, hanem a nyelvben is. Ha a világ felszíni rendje álcázott, hamis, akkor nem hamisak-e a nyelvi konvenciók? Aki a magabiztos bombasztok, üres frázisok harsogása közepette valami tisztára, eredetire vágyik, annak ki kell lépnie az ördögi körből, s vállalnia kell az együtt-nem-harsogás számkivetettsé-gét, a nonkonformitás ódiumát: „két kézzel kapaszkodom az álmennezyet gipsz-hopsz

stukkóiba / csillárokba / lemondok a mutatóványról / (m)uszályos félelem igazgat / nem nyalókás merény / lemondok lemondásomról: / tisztelt közönség / esség / a vártvártvárt-vártvártvárt / produkció / elmar / ad” (*Lemondóka* című verse zárása).

A visszavont létezés állapotában színükről fonákjukra fordulnak a dolgok: ami a tradicionális értékrend szerint erénye volt, amit önmagában is mint értéket őrizni-védeni próbált: az mind kárára vált, vesztét okozta. Becsületesen, őszintén, tisztán élni ebben az immorális, hazugságra épülő világban, öngyilkossággal is felérő életveszélyes „vétek”! (Ahogy József Attila mondta: „a büntelenség vétek! / De hogy ily ártatlan legyek – / az a pokolnál jobban éget.” – *Bukj fel az árból*). Mártírrá válni nem akar – hiszen a mártírsors pátosza is eltűnt a XX. században: a sok koncepció per, a népirtások szinte meggyalázták az önfeláldozás méltóságát (*Rögtönzés egy razglednicára*). Istennel perlekedő versében tehát, anti-Balassiként, Péntek Imre azért fohászkodik: „Bocsásd meg Ú. I.: ifjúságom büntelenségét / sok hitét, undok tisztességét / töröld el jóságát, minden hűségeskedését” (*Rontott /ál/ Balassi-strófák*). Ha ilyen értékválságban fulladozik a ma, milyen lesz a holnap, holnapután?

Azóta megtudtuk... A nyolcvanas évek derekán ironikusan, szinte célba találó hitelességgel felfestett torz jövőkép mára realitássá vált. „A szent célkitűzés előttünk – írta volt költőnk. – Mögöttünk a múlt. Kimúlt. Célirányosan. Célzatosan. Célra tartva. Koncentrálva. Semmi másra. Máshol... másulva teljesen. Átformálódva. Új emberré válva. Újjá kovácsolódva. Edződve. Az indulás tüzeiben. Hevében. A célegyenesbe érve. Átszakítva a célszalagot. Mellbedobással...” (*Holnapután*).

Mikor már „vesztét érzi” a diktatúra, egyre jobban megszaporodnak a besúgóí jelentések a különböző „célszemélyekről” és „célcsoportokról”, különböző rendezvényekről stb. Így a *Kilencek*, s Péntek Imre tevékenységéről is (vö: Szőnyei: i.m. II. k. 1027–32. p.). Költőnk most már tisztában van vele: közelmúltunk árulások, megcsalások, besúgások története. Valahol – valamiben – valamikor mindenki vétett (ha csak véletlenül-tudatlanul is), önmaga s mások ellen – ismeri /f/el; hogyan is lehetne ebből a tisztátalan *közös* szituációból bárkinek tisztán kilépni? Közös történelmet éltünk mi itt mindannyian; így mindannyian felelősök is vagyunk a történekért (ki azért, mert közreműködött, ki azért, mert lázadt, ellenszegült, vagy mert szó nélkül elviselte az elviselhetetlent). *Közös gyékényen* ki-ki a maga portékáját árulta, árulja; s most mégis mindenki másokat, *a másikat* okolja a maga és az ország bajaiért, másokra acsarog, s mások fölött ítélkezik – helyett, hogy önvétkeivel nézne szembe. „Nem tudom, mi az / mit megtoroljak, / nem tudom, mi az, / mit elfeledjek /.../ Kezemben reszket, / billeg a mérleg / (miért éppen én ítélkezzek?) / s mindkét serpenyőn / súlyra súly; / bűnös, áldozat / farkasszemet néz - / és kínunk halhatatlanul”. Pedig a Sárkány még most is leselkedik ránk, de a gyanútlanok „nem veszik észre”, amint alattomosan közeledik.

„Becsapjuk egymást. Térdig. Övig. Nyakig. / Senki se sejti, mikor lesz (jó) vége / a s ármány-viadalnak” (*Sármánykodás*).

Péntek most már valóságos mitológiai háttérrel von az országgal történt negatív varázslat köré: az *ördög* inceplekedett velünk, az ő ravasz csábítása („földi Paradicsomot” ígért!) rántotta bele népünket a majd’ félévszázadon át tartó bolsevista káprázatba (akár-csak Bulgakov Wolandja a moszkvaiakat!). Sokan hittek neki – s most annál nagyobb a csalódás. „Belzebub cinkosan kacsint”, és újra cselet vet: lássuk szépnek-jónak az aljasság világtörténetét: „a gaztettek ragyogjanak // a feladat a fő szabály: / átírni minden krónikát / csalók aljas gazemberek / példaként említtessenek / mocsokból fonjunk glóriát / a vétket kellem hasssa át / tankönyvekben a bűn s erény / egy tollvonás helyet cserél / gyilkosokat a címlapon / védőszentekké avatom” (*A bősüült vers*). Péntek nem fogadja, nem fogadhatja el (mint ahogy egyetlen ép erkölcsi érzékű ember sem), hogy a bolsevik diktatúra alatt kialakult hatalmi struktúrák lényegében változatlanok – s aki addig „fent” volt, az fent is maradt, akit viszont már korábban a porba tapostak, az az úgynevezett rendszerváltás után sem emelkedhet fel onnan.

Kosz/toló című vizuális szövegverse (M.M. 1988. december, 73. szám) megdöbbenő gúnnyal, szarkasztikus kiábrándultsággal ecseteli a korunkban teljesen eltorzult férfi-nő viszonyt is, a társadalmi „férfiatlanítás” tendenciáit, mikor is a köz által jóváhagyott feminizmus álarcában a nő hegemoniára akar szert tenni a férfi fölött. Megfosztva őt a szárnyalás lehetőségétől, az egyenlőség égiske alatt „háziasított forradalmárrá” degradálja, s a „konyhalegény” szintjére süllyeszti, aki a „nagyüzemi megőzvegyült konyhalánnyal”, D. Bellával a „kiegyensúlyozott elviség” alapján éldegél. Az „ideális receptkönyvvé” vált legény „nőgyűlölő és harcias feminista” egyszerre; „a lelki kondérok fölött” „megőzvegyült elviség lebeg /.../ feminista babérokra pályázva”. Férfi és nő békésen-békétlenül „együtt főzik „a történelem levesét”, amely már „emelgeti a fedőt”. A konyhalegény „az erkölcsi kondérban – fedő alatt! – pár/t/olja / reggel 6 óra óta / özvegy D. Bellát, míg puhára nem fő az I. osztályú menüet”. Ne csodálkozzunk hát, ha a többévtizedes „egyenlődsdi” után az újabb évtizedekben csökken a házasságkötések száma – a férfi békétűrése is elfogy egy idő után!

A *f/v/áz-la k/t/* - vagyis (*fáz-lak* avagy *vázlat*) című szövegkompozíció (M.M. 78. sz. – 1990. december) ugyancsak a férfi-nő-kapcsolat torzulásait parodizálja.

Gúnyos-sajnálkozva meséli a vers-én: „pirinyókám állandóan fázott /.../ didergett fogvacorászott lúdbörzött ’blue’ kanapén / t/ny/enyerébe lélekmelegítőjét / magára csatolt csatosüvegével együtt /.../ pici/kém / háromnap/l/ós hideg/lelés (mi a fenének ke-rested?)” Ami persze – érthetően – egy-kettőre váláshoz vezet (három napon túli agy/ógyógyulása a körzeti rendőr/orvos szerint páratlan eset ékes)”.

A M.M. ugyane (1990/78.) számában jelenik meg két érdekes (látszólag „ártatlan”, vagyis pusztán „bohóckodó”) szövegalkotási kísérlete: a háromrészes *stelázsi-vers* és az

ál(mai) rímtár (Szóhalmazállapot). Remek szójátékok, gondolat-villanások, szöveg-interferenciák, átfedések saját verseivel s egyéb vendégszövegekkel – háttérben utalások a felfordult-felbolydult, korántsem az egészséges kibontakozás irányában ható társadalmi történésekre.

A *stelázsi* magas polcain „üres ügyesek magas polcon üres üvegek ügyes pol / con üres ürügyek üres polcon lekváros ügyek megvalósulás polcán üdvözlő téviratok /.../ ünnepezt ürügyek szipolkáznak (ál-mai) polcon nem f / og a macska” (tehetjük hozzá József Attilával: „egyszerre kint s bent egeret”). Ez (lenne) utolsó esélyünk, hogy rendet teremtsünk-tartsunk „közös dolgainkban” – de hiába: most is csak „egyenpolcon egyenüvegek e / gyenes derékkal menet ellnek alacsonyról magosra ’egész világ hadd láthassa’: magosabbra mászunk mint az elődök – ’ez az utolsó mászunk né/k/pünk’ tiszta kamra rendes polc”. Hát így állunk... sz/h/óhuhogások laviniák gör-dülnek ’polcaink közt már/is/ a csőd barangol’ áriádá/r/dáznak óperenciás korhadt kórusok polco / nyok poltronok pórias pozitúrában turzásnak POLC RT részvény táviratatata ér(te) kezik magas lóról”. A II. részben „a jó háziasszony gutes hausfrau” szorgoskodását látjuk, amint a befőzés idején „üvegjeit (a patakban) mossá, mossá” – mint Ágnes asszony egykor a véres leplét; majd a ropogós uborkát, szilvát, meggyet s meggyaszt „gondosan belehely / ezi (melegen) dunsztos üvegjébe”, s „villamos székében delejezi vendégét”, miközben „roskadozó bárcákkal varrja haza az urát – „közéleben vasmacska dorombol házi szimfóniát”, ’hosszan elnyúlt testtel’. A *családi kör*nek persze itt már régen nyoma sincs... A III. rész múlt század-középi álmainkat figurázza ki („por társ a tsákányt jó méhbe vágd (ne) emelj porlaszt múltunk / bosszú/s/esküvőre”). Aki még emlékszik az ismert mozgalmi dalra („elvtárs a csákányt jó mélybe vágd”), az tudja, micsoda lendülettel indult világhódító útjára a ’munkásbrigád’ – s mi lett belőle? – „perc-emberkép fot/ó/ője ki/lugoz/lakkozva”; „hamuba sült himnuszát fújja a szél-vész porlad /../ kék visszeres lábbal csuportosan orv érv rendszerek köszöntik pánt likas kalappal lehányok le/g/pények tá ncát változnak idők váltói csattognak csaló gányok hanyatt h omlok”. Költőnk maga igen elégedett „sztahanovista hőskölteményével”: mindent elmondott benne, amit akart, a korról...

Az *ál(mai) rímtár* című végeérhetetlen rímkonstrukció az *ál-mai* / álságos „új világ” fonáságaira és a bizzar *álom*-játéokra építve teremt milliónyi (konkrétan: mintegy 120–130) variánst ezzel a szókapcsolással. Mindegyikük a hazug-hamis illúziók álságos rendjére, a kommunikáció és manipuláció torzító zavaraira, a becsapott és reményeiben megcsalatott tömeg naiv várakozásának parodizálására épül: a lírai alany kezdetől világosan látja, hogy nálunk még a „rendszer-váltó” törekvések is bohózatba fúltak. „ál(mai) kukta / ál(mai) bukta / legjobb a mákos / meg a lekváros /.../ ál(mai) tréfa / min heherészhetsz / no most már elég / bőven elég lesz / ál(mai) bánat / üli a házat /

szemedből jönnek / ál(mai) könnyek /.../ éljen az ál-ma / elhal az ál-ma / hirdessük nyíltan / dicsőség bimbam / ál(mai) béke / ál(mai) tollal / alá van írva / olvashatatlan” – és így tovább. Versvégi jegyzetében a költő kifejezetten felbátorítja a „némi fantáziával megáldott olvasót”, hogy az *ál(mai)* helyébe „bármilyen hasonló hangzású szót” helyettesítsen be, „különbözőbb értelemzavar nélkül”. A verszárlat befejezetlen („hogy milyen szögből / nézed a képet / megszabja azt az / ál(mai) érdek / be vagy tervezve / ál(mai) tervbe / lüktet a lényed / ál(mai) sejtje”); tehát „ki-ki folytathatja kedve, ideje és türelme szerint”. Vagyis a kompozíció *nyitott* – mindenki bekódolhatja saját tapasztalatait s reményeit csodavilágunk formálódásáról. Ahányan vagyunk, annyi az elképzelés; s ki-ki a saját rögeszméjét akarja megvalósítani. Hiszen mi egyetértésre sohasem jut/hat/unk.

A kialakuló „szép új világ” éppúgy teli van fonákságokkal, ellentmondásokkal, mint az előző volt, amelyben életünk nagyobbik fele eltelt. Fulladásos halál vár ránk az Élet-tengeren, avagy partra érünk egyszer (mint Kolumbusz tengerészei)? „A buják/bólyák már (fény)árban úsznak kecsesen tempó / zva, eldugult sószóróik (taps)orkánja sem téríti el őket. / Az áram(lás) jó irányba visz, a DÉDÁSZ irodája nyomban ki / tág/r/ul, amint a szerencsés flottilás rendezi számláját. / *Adydas* cipőben futni az Értől az Óceánig; ez a teljes / ítmény ma is nemzeti reklám. Özvegy legénykedés, harci jó / zsumária. Hosszújárátú révcsalogány dalolja minden este” (*Adydas Co.*).. Álmainkban, persze, még mindig hiszünk / bízunk *Ady* igazában – az egyetlen tisztánlátó látnok-költőnk látomásaiban – de már tudjuk (élete végén ő is tudta): a Hadak Útja sehová sem vezet: nincs helyünk sem Európában, sem Ázsiában. Valahol a köztes szférában, a Halálárokba zuhanunk...

A sokértelmű és sok irányban jelző *rekvizit* (rekvizitum, avagy új-vizit) kifejezetten a játékos, többjelentésű nyelvi elemeket variáló, szófacsarásos, tágas asszociációs bázisra épülő *nyitott* konstrukció. A szövegelemeket többféleképpen is összerakhatjuk, s akkor egészen más (esetleg épp ellenkező) jelentés bomlik ki belőlük. Mint ahogy történelmünk maga is két- (több-)esélyes: „ha hinni lehet a jós latornak élen (élén) / (a latorca partján) kitörő szar maták hurr / hím(eznek) áznak tapsi fülesen tap sikoltva / mászunk (nászunk) hajnali (éjjeli) engedénye / két szék közt a pad is ah: parancsolatára / lóra ker/g/ül kar izma it / a / nyakába véve / hal mazati fölmentésben része sül /t/”. Tehát már „leütve (hűtve) a klaviatúra” – csak még nem tudjuk, milyen dallamot fog játszani?! – milyen irányban indulunk!?

A rendszerváltást követő éveket Péntek Imre tehát már-már kívülállóként, kétkedően szemléli: bízik is benne, meg nem is, hogy bármiféle pozitív változás következhetne emberi-társadalmi megnyomorítottságunk évtizedei után. *Böhhöny* című ironikus vizuális szövegversét (M.M. 82. sz. – 1991. december) E. M.-nek ajánlja, s benne „két röhögés” találkozását jeleníti meg. Az egyik bal – a másik jobb oldalról közelít a közép felé (amit

a bal- illetve a jobb térfélen oszlopszerűen, párhuzamosan futtatott szöveg jelez); egyforma erővel harsogják jelszavukat: „hu h! hu h! huhh! – huhh! hu h! hu h!” Az egyik térfelet a nagy o Ó Ő Ő Ő Ő o uralja, itt folyik „a hivatalos Hizi-Huzi”; „nincs pár/t/ ja majd lesz / ezért egyelőre szűznemzéssel szaporodik /.../ tolongnak kör ülötte a kis hizi-huzik / minőségileg és mennyiségileg jól fejlett példányok”. A másik térfélen „há-ro/e/m nyelven ük-ülnöke a huzavonai Felakadémiának / brutális tettét megbánja / e hó /b/elsején kárterítőt terít a múltra az emberiség tűzparancsolatának engedelmeskedve kölcsön/adja hőzentrógerét”. Az egyszerre két irányból felhangzó !huuuuuuh! összeér, s mindketten üvöltik: „húzzátok-vonjátok! Ha kell ágyútalp alá valót ha kell bedagadt torkosokból: a zápult dallamot”.

Holtverseny című kötete (1992) a nyelvi szinten való kísérletezés eredményeivel gazdagodva ugyancsak fontos állomás volt Péntek Imre pályáján. Szigorú és koncepciózus válogatással csak azokat a verseit emelte be a kötetbe, amelyekből egy bizonyos „pályáiv” rajzolódott ki (az 52 régi mellé 42 újat állít), s amelyek az 1989/90-es fordulat szellemi tapasztalatait rögzítették. Épp ötven éves, pályája delelőjén áll. Úgy érzi, holtversenyben van önmagával („se győzni, se veszteni nem lehet itt igazán!”). A költők „holt verset írnak (holt nyelven) nem papírra (esetleg) vízre, levegőre, dohány- és mennyboltra / sálakpályákra dűnákra sivatagra / az olvasó n(g)épnek olvashatatlanul”. Tehát ők is mindannyian „holtversenyben” vannak önmagukkal – használni nem tudtak, de legalább „saját erőnkéből akarunk fölegyenesedni a görbült téren” (*Időben*). Magáról a rendszer-váltásról rezignáltan ír: kicsit későn jött, nem azt hozta, amit vártunk! „Ez a harc nem a végső / inkább tolongás (felfelé) a lépcső- / házban, mely úgyis leszakad” (*Félrearc!*). Az *Alkalmi vers a poszt-szocializmus állásáról* és a *Kádár-szonett* tanúsítja: nem sok jót várhatunk az új éráról sem.

A „Kilencek” pilisborosjenői közös estjén 1993-ban így jellemzi nemzedéki sorshelyeztük: „Be kéne vallani a tétova, tunya éveket, az idétlen álmodozást, a vak hitet. Azt, hogy láttuk: *mások* kellene, *mások* kelletik magukat. Nem mi. Mi – *nem*. Azt is sietve hozzáteszem: kelletlenül tettük így. Mások – *voltak*; mi – *mások* voltunk. Másultunk, amikor mindenki – vagy legalább is sokan – másolt. Fáztunk, másságunkat takargattuk szégyenlősen”. Így most is ő – s az egész nemzedék – lett a vesztes. „De: ez egy igen jó minőségű drága veszteség. Nem szabad veszni hagyni. /.../ Ez az, ami biztosan enyém” (vö: Vasy Géza: *A Kilencek*, 2002. 33. p.).

Korszakváltás című verse is nagyjából ezt a hangulatot örökíti meg: „Itt volnánk, fiúk / mégis itt volnánk /.../ kibírtuk mégis ezt a 20 évet, / ami a miénk, / már senkié sem /.../ ránkmaradt végre / ez a kis ország /.../ csőstül, csöddöstül /.../ Fiatalságunk / ki adja vissza, / főszerep-álom / mindig statisztá /.../ Ki erre lépett, / ki arra lépett, / volt ki a

színről / végleg lelépett / ki erre tévedt / ki arra tévedt/ és nincs felmentés, / és nincs ítélet”.

Péntek Imre a 90-es években tehát egész költői (és élet-)útját átértékeli. Nyilvánvalóvá válik az életmű benső hitelessége, őszintesége, ugyanakkor játékos-vibráló „kísérletező” volta is. Tudomásul veszi – hisz mit tehetne? –, hogy a teremtés „tökéletlen”, s az ember magára hagyatott a létben: „Isten a magányra ráunt, / így jött létre a mi világunk. / Mire a sötét fénné tisztult, / önnön művébe belepusztult /.../ Azóta itt a földön fásult / lények cipelik árvaságuk” (*Befejezetlen teremtés*).

Az idő múlásával – mint láttuk – költészetében jóval nagyobb hangsúlyt kapott az ún. szövegirodalom, amely lassan kiszorította a tradicionális versformákat.. Montázsszerűen egymásba épített – olykor egymásnak ellentmondó – sorrészletek, feloldott szóhatárok, szótag- és betűátvetések lazítják fel, teszik többértelművé a szóhasználat szintjén is a szövegeket, lebegtetik realitás-szürrealitás határán, lehetőséget hagyva a többféle értelmezésnek (*merev szem(h)éj, Sivatagi holdkór, A barométer álma* stb.). Itt már a groteszk az uralkodó esztétikai minőség, hisz amit megértünk, ami a rendszerváltás óta történt velünk, az abszurditás körébe tartozik. *Szisztéma* című szövege utal erre: „hirtelen megérni ezt-azt / s egészen sárgán (is) / érni még tovább (hovább) / majd az ér / lelést mívelve (búzló rothadásig) / titokban / maradni / prim / örnek (a piacon)”. Hagyományos módon ugyanezt a közérzetet sugallja a Dante-élmélszonett (*Skolasztikai tanulmány*): „Ki itt belépsz...’, nos hát beléptem / nyomot követve, jó Alighieri /.../ Tolong a kárhozott sereg, egészen / úgy, ahogy hatalmas látomásod méri; /.../ siralmas árnyak közt dühöngők falfehéren /.../ Ó, drága Dante, kínos döbbenettel / hajszolódom bugyraidon végig: / pokolból mennybe nem, másik pokolra jutsz!”.

Olykor a keserűség frivol hangnemben szól költőnk mindarról, ami még „szent” lehet/ne számunkra – akár a magán- , akár a közélet síkján – , de amiben hinni már nem tud, nem tudunk. Ady- és József Attila-bevágások ékelődnek a sorokba; a szövegek környezet egyértelművé teszi: amit ők még komolyan vettek, amire az életüket feltették, az mára már bővlivá, olcsó tömegandalító porhintéssé változott a szórakoztatóipar szintjén. A *Falvédő szövegek, fal(s) védőszentek* című opus – L. Simon László kifejezésével élve – „az utóbbi évtizedek magyar avantgárdjának egyik legizgalmasabb szövegműve” (*Szépirodalmi Figyelő*, 2002/2. 85–86. p.). Szerzőnk mintha levelet írna közelebbi hozzátartozóinak, távoli ismerőseinek, közéleti szereplőknek, mindazoknak, akik az elmúlt félszázad részesei voltak, az egész „díszes közgyűjteménynek”, Karinthy Frigyes ars poétikáját követve („Nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek”). Közben kérdések sorát teszi fel kinek-kinek: „átment-e a Sóhajok Hídján?” Bizony az eredmény elég szomorú: „Mindenki leasett! Nem nagy eset” – fölkelt és továbbment; most pedig „dárdidózik-helyehulyázik, mentők sziréneznak... szirénáznak /.../ a végtelen csúcsborza-

lomban”. A nagy kavarodásban végül is ki-ki „visszakívánkozik oda / ahonnan önként... es rendőrként távozott. /.../ Ujjukon meghatóan csillog-villog a sok hét karádys jegygyűrű. Gyűszű. Lejárt szabadosságuk... szavatosságuk szimbóluma. Az ismert nagyvállalat házilag csomagolja – darabját, párját, illetve pártját – két hordó eredeti rézgálicért”... És így tovább, oldalakon át variálva. Szó sincs tehát arról, hogy a szövegirodalomnak ne lenne mögöttes tartalma, „mondanivalója”! Csak éppen áttételesebb síkokon jelenik meg, s kicsit több „bogarászást” kíván! A zárás – jó „magyari módra”! – közismert nemzeti naivitásunkra, hiszékeny ámulni-tudásunkra, örökös rászédettségre utal: „Most pedig gondosan töröljük le a lábakat, és föl a falvédőre! Egy-kettőre! Ott a helyünk, bérelt helyünk, operabérletünk. Albérletünk és főbérletünk. Lakáskiutalásunk. Egyénileg és kollektíve. /.../ Ne tolongjunk mindenki fal... fölfér! /.../ S ha egyszer fönt leszünk, nem megyünk le. Bárhogy is csalogatnak. Soha, soha! Ámen. Á, nem!”.

Így, szép jelszavainkkal, szedett-vedett betyárbútorainkkal, négyökrös szekérrel, Bözsike édessel, Bodri kutyával, sátorfával, akáclombos kislellyel vonulunk tehát a Jövőbe. A dadaista kollázsokra emlékeztető vendégkövető-halmaz nép- és műdalainktól a legmagasabb költészetünk kifejezőskincsig mozgásba hozza nyelvi kliséinket, rögzült szófordulatainkat, ezzel is érzékeltetvén, hogy általános, közös mentalitásunkról van szó („az Élet nem nagy vigalom, de ámulni lehet” – ahogy Ady mondta volt majd’ egy évszázada, s lám, a XXI. század elején sem vár rák külön jövő, mint a XX. század hajnalán várt).

A *Duellum* ciklusban költőnk közös jelenünket, a tegnap/ma folyamatos egymással-felelését, az ezredforduló kilátástalan bal-jobb párvialát vetíti elénk, drámaian, immár hagyományos(abb) formában. Az értelmiség létfeltételei inkább romlottak, semmint javultak, de a „szellemi szabadság” illúziója legalább kárpótol némileg bennünket. Bár itt „élni életveszélyes” most is, de: „míg kétfelől gáncsol, rúg a láb / az vigasztalhat legalább: / neked már senki nem papol” (*Osztás-szorzás, Elkötelezetlen értelmiségi éneke*). Költőnk „a kilátástalanság ablakán” ki-kínézegetve töpreng (ismét, mint ifjúkorában): „el- vagy megmenekülni, melyik a jobb...” Vajon a korán-halott József Attilának volt-e igaza, avagy azoknak, akik a túlélést választva megkísértették a lehetetlent: „Egyszerre fogni kint s bent egeret” (*Melankólia, Mesevariáció újmódi szegényeknek, Trance macabre* stb.). Hitetlen Tamásként, megdőbvenve szemléli a történelem hullámmozgását; az 1994-es kormány-(vissza)váltás mellbevágja. „Hát visszatértek és visszanyertek. / S a vesztes megint én vagyok /.../ el kell ismerni: remekül sikerült / a tetszhalálból a (tetsz) feltámadás” (*Tamáskodás*). Mintha forgószelebe került(ünk) volna – mintha egész küzdelmes élete /életünk hiábavaló lett volna – a változtatás reménye egy pillanatra fölcsilant, aztán tovatűnt; megszakadt a folyamatosság múlt és jelen között, a küzdelmes múlt érvényét veszítette; csakhogy a szakadékokra nem épülhet semmilyen jövő! „Elszakadoznak

egymástól / gondosan összefércelt évek – / s hirtelen, nyomtalanul tűnik el / ami csak
tegnap történt / égő szemekkel bámulod / mi elnyeli, az örvényt /.../ üres lapokba tép
a szél, / mintha velőnkig fájna / és becsukódik lassan / a tegnap krónikája” (*A tegnap
krónikája*).

E félbetört sorsú, legjobb törekvéseiben visszametszett nemzedék és saját maga belső
portréját rajzolja meg Péntek a *Változat reménytelenségre* című versében: „Kifosztottak. /
Kíméletlenül elvették, / ami az enyém volt. / A lefojtott évek keserűségét /.../ értelmét
/ értelmetlenségét: / a túlélés zálogát. / Pátoszáat a hajthatatlan / ellenszegülésnek /.../.
De szép volt azért az összeomlás! / A nem remélt pillanat, / amikor megvillant valami
elégtétel fénye / az elhomályosult szemekben. / Hogy aztán ismét összeálljon / az örült,
unt alakzat / mint a mágnesreszelék”.

Istenhez való viszonya perlekedő-kereső, mint a XX. század legtöbb költőjéé, de ez is
inkább ironikus, mintsem tragikus. Hiszen bőrünkön érezzük: az Úr nem fogja pártját a
Jónak, s nem bünteti a Gonoszt (legalábbis nem látványosan). Mégis érzi-sejti ő is, hogy
valamiképp mindannyian adószai vagyunk, hálával tartozunk neki (ha másért nem, hát
életünkért): „Uram, hagytad, hogy megmaradjak; / nem firtatom, miért, mi végre – /
élvő kerted gyomnövénye / felszökkenek akár a vadzab /.../ Csak hát ez a kínos adósság
/ ne húzna le, ne gyűlne folyton, / miről számot kéne, hogy adjak” (*Kínos adósság*). Vi-
szont nem várhatjuk, hogy lépten-nyomon, minden ügyes-bajos dolgunkban, sorsunk
rendezésében védelmet és segítséget kapjunk tőle, aki nem ér rá egyenként törődni híve-
ivel (*Személyeskedés*). Keressük a „rejtőzködőt”, a tőlünk egyre messzebb távolodót (vagy
mi távolodunk talán őtőle?!), de tudjuk: végsősoron magunkra vagyunk utalva, nekünk
kell a megoldást megtalálni életünk minden kis és nagy kérdésében. Vagyis a bennünk
élő „Isten-képmást” kell önmagunkban felfakasztani: „Nem rakom gondom senkiéhez,
/ imák helyett a magamét mondom, / ha ott vagyok, a legvégső ponton.../ De máskü-
lönben hallgatok (rád), / s összerakom belülről orcád – / hidd el, nekem bőven elég ez”
(*Távolodóhoz*).

Parodisztikus szonettben örökíti meg a „felzavart idő” – „amelynek hőse megannyi
bősz ripők” – furcsa-torz kavargását, s örül, hogy ebben már nem kell részt vennie! A
régről ismert, megúnt melódiák új s újabb változatait adják elő a ripőkök rozoga szín-
padokon: „fuvola szól és néróin peng a lant, / s a tömeg tapsa is oly régtől ismerős //
húzódodom (el, félre), ám megtelt minden zug, / tilalmas táblák kerítik, hazug / foglalók
csörögnek a zsebekben ... / Tenyéryni hely, ha volna is enyém, / (akárcsak annyi, mint
egy tehénlepény), / ki tudja, mivel kéne megfizetnem...” (*Helytelenkedés*).

A kötetet impresszionista hangulatkép zárja (*Ezredvégi pillanat*). Költőnk a presszó
bágyadt teraszán üldögél, „most bukik le az augusztus végi nap”. Elmereng a múlton,
jelenen; „felszakad minden ami fáj: / homályos ügy, elvarratlan szál”. Vajon hogy folyta-

tódik tovább „az ezredvégi kínos színdarab”? – „ki itt a hős, s ki a kis statiszta, / miként lesz röhögés a gyász”? Minden visszajára fordult, amiért küzdöttünk, amiért éltünk? Nemcsak a költő, egész nemzedéke, nemzedékünk lassan kilép az Időből... „S letakar leplével az alkonyat.”

A humor segít elviselni az életet, távolságot teremt a világ és a lírai én között. Péntek Imre költészete szelíd iróniával búcsúztatja a letűnt XX. századot. Nincs benne harag, gyűlölet, nem átkozza sorsát, a kort se, amelyben élnie adatott. Hogy a „kerestényi megbocsátás” szelleme lenne úrrá rajta, az erős túlzás – de megtanult csendes szemlélődéssel visszatekinteni az „eltűnt idő”-re. Megkísérli átmenteni annak tanulságait egy szellemi-költői Noé bárkájában a jövőendő korok számára. Immár felismerte ő is: a messziről jövő és messzire tartó életfolyamatban ki-ki egy láncszem csupán (Ady); s holtak lábanyomán járva indulunk mindannyian az Örökkévalóságba. „Dombok diója halkan összeroppan / s merül az alkony: arany félsziget. // Hattyú száll az irgalom tavára, / part nyeli el a lágy hullámokat. // Hold ezüstlik s elindul a bárka / az álomtalanság felhői alatt” (*Bárka*).

A *Vi(g)aszkereskedés* című kötet egy kísérletező, „rendhagyó” módon avantgárd költészet dokumentuma. A termés javarésze már betakarítva, a pálya lezárása még hátravan.

Az ezredfordulón – mint már jeleztük – Péntek Imre élete is nyugvópontra jutott, s Zalaegerszegen végre értelmes feladatra, komoly és megbecsült tevékenységre talált. Vagabundos egyénisége, játékos-ironikus költészete is lehiggadt némiképp. Az 1995-ben átalakuló Magyar Műhellyel is kapcsolatban maradt még egy ideig, természetesen; de aztán a folyóirat profiljának fokozatos megváltozása és a generációs átrendeződés után e kapcsolat egyre inkább lazulni kezdett. Péntek Imre avantgárd korszaka lezárult; de mindmáig nem vehette el tőle senki „pátoszat a hajthatatlan szembeszegülésnek”, ami mindvégig erőt adott, erőt ad neki ma is a továbbéléshez. Fájdalmas iróniával konstatálja, hogy rendszerváltó reményeink azóta se váltak valóra, s az ország helyzete („kompország”-mivolta) mindmáig nem változott. De tudja már: nem rajta (és főleg nem nemzedékén) múlik, milyen irányba tart jövőnk. „Vajon mit tehetnék, / hogy ne kezdődjön előlről minden? / Vajon mit tehetnék, / hogy előlről kezdődjön minden?” – teszi fel a paradox kérdést *Változatok a reménytelenségre* című versében. A válasza, válaszuk: sajnos, már szinte semmit – és mégis sokat, közép-európai kulturális összetartozásunk egy-egy konkrét mozzanatának tudatosításával s a múlt szellemi diktatúrája következményeinek feltárásával. „Az pedig nem semmi” – ahogy manapság mondani szokás.

Bohár András Péntek Imre költészetét a 70/80-as évek hazai avantgárd törekvéseinek egyik reprezentatív megvalósulásaként értékeli. Balaskó Jenő, Bálint István, Hajas Ti-

bor, Oravecz Imre, Székely Ákos, Tábor Ádám és a képversíró Hegedűs Mária voltak nagyjából vele egyívású nemzedéktársai – mindannyian a korszak bizonyos tekintetben jelentékeny alkotói. Lázadó, a korideológiával és a hagyományos költői sémák merev formauralmával szembeforduló magatartásukkal „utat törtek” a nyomukban fellépő nemzedék számára, s a maguk sajátos, egyéni módján megújították a poétikai nyelvet. Az utánuk jövők (a *Ver/s/ziók* és a *Médium Art* alkotói) már a feltört úton indultak, s szemiotikai kísérleteikkel természetes módon otthonra találtak a Magyar Műhelyben (Bohár A.: *Avantgárd '89–99*; in: *Kultúra és közvetítés* II. k.; 2002., 117–121. p.).

6. *Spiritualitás és avantgárd létszemlélet* – *Németh Péter Mikola vizuális költészetéről*

Németh Péter Mikola (művészneven: Mikola, sz. 1953.) költő, esszéista, performer, a már 26. évén is túllépett *Expanzió*-fesztivál alkotó-rendezője. Az ELTE BTK filozófia szakán végzett 1991-ben; de koraiifjúságától inkább a művészetek vonzották. Az experimentális irodalmat már igen korán megkísérelte összeegyeztetni a szakrális tradícióval – lévén Kassák és Hamvas Béla a szellemi, Kassák és Pilinszky a költői Mesterei. Az avantgárd háttérbe szorítottsága következtében költőként-performerként igazában csak a rendszerváltás után sikerült a maga teljességében kibontakoztatnia művészetét. 1996-ban jelent meg első kis kötete (*Főbenjáró üzenet*), amelyben a 70-es években írt versei javát tette gyűjtötte egybe. Valójában azonban ekkor még inkább a művészetszervezői munkát tekintette fő feladatának, annál is inkább, mert annak a költői elképzelésnek, amely őt izgatta (*konkrét* vizuális művek, akciók, performanszok stb.) a hazatérő Magyar Műhelyen kívül nem volt kifutási terepe Magyarországon.

Érthető hát, hogy az 1989-ben Vácott szerveződő *Expanzió*-csoport organizátora-ként szinte elsőként vette fel a kapcsolatot a Magyar Műhellyel. Részt vett az 1991-es szombathelyi, majd az 1993–94–95-ös keszthelyi M.M.-találkozókon, és az évenként rendezett váci avantgárd-fesztiválokra ő is meghívta a Magyar Műhely körének tagjait. A Bárdosi József művészettörténésszel együtt szervezett *Expanzió*-összejöveleteken is kezdettől fogva részt vettek a határon túli magyar irodalmak fiatal alkotói (költők – képzőművészek – zeneszerzők – művészettörténészek – performerek – filozófusok – teológusok – színészek – alternatív színtársulatok – zenekarok – filmrendezők – népművelők stb.); az Ipoly-régió (határokon átívelő) egységének tudatosítása és a művészet autonómiájának, a politikától való függetlenségének hangsúlyozása állt a kezdeti programok centrumában. 1993 nyarán a M.M. körével közös rendezvényt tartottak Szentendrén, ahol a politikai határok zártságának létélményétől való megszabadulást, az „átváltozás” és „újjaszületés” kitörő boldogságát ünnepelték (minderről bővebben lásd az *Expanzió* című zárófejezetet).

Németh Péter Mikola *Expediáltl/ Európa* című monumentális kompozícióját az 1993-as váci *Expanzió*-fesztiválon (július 3.), majd a keszthelyi M.M.-találkozón (augusztus 27.) mutatta be (megjelent a M.M. 91. 1994. márciusi számában). A szerző az *egységes* Európa (amelybe Közép-Európa országai is beletartoznak) vágyalmát festi fel, már akkor, amikor még messze voltunk attól is, hogy az Európai Unió tagjai lehessünk. Művét

Arnold Drayblett elidegenítő zöreizenéjére komponálta. Gerhard Rühm 1972-es *Európa* című költeménye (amelyben a szerző a *Németország* /NSZK/ és *Németország* /NDK/ közötti határok feloldását sürgette) kínálta az ötletet, hogy Magyarország és a hajdan hozzá tartozó területek – Felvidék, Erdély, Bácska – között húzott („trianoni”) mesterseges határok eliminálásáért felemelje a szavát, s egyúttal a fenyegető „amerikanizálódás” jövőképe ellen tiltakozzon. Ez minden magyar közös ügye: számunkra ez lenne az EU felé való nyitás értelme. Ha megszűnnének, elmosódnának az egyes országrészek közötti határok, újra egységes magyarságról és egyetemes magyar irodalomról beszélhetnénk – beleértve a *nyugati* magyar irodalmat is. A rendszerváltást követő időszakban a nemzettestről elszakított országrészek közös álma volt ez; amely, sajnos, azóta sem vált valóra.

Maga a kompozíció „örökmozgó textus”, ahogy szerzője nevezi – *repetitív* konkrét költemény. A költő minden európai országot felsorol, versformába szedve – melyik melyikkel határos, mely államok közé van beágyazódva, hol, melyik ponton érintkezik a többiekkel stb. A laza interpunkcióval, áthajlásokkal egybekapcsolt sorok áradó folyama mintegy leképezi a különböző országok egymáshoz tartozását, egymással való szoros érintkezését; azt sugallva, hogy Európa széttagolthatatlan; hiszen erős kötelékű szellemi/kulturális/történelmi egységre épül, amelynek Közép- sőt Keletközép-Európa is mindenkor *szerves* része volt: „magyarország határos szlovéniával horvátországgal szerbiával ausztriával szlovákiával ukrájával és románival”, s ezek mind számos más országgal, egészen a legnyugatibb államokig – a láncolat megszakíthatatlan. A Történelem nagy ünnepe lesz, ha az újra-egységesülő Európában átjárhatók lesznek a határok és Magyarország nem lesz többé Magyarországgal határos, hiszen elszakított testrészeivel egyesül. A mű aztán 1994. július 5-én újra elhangzott Vácott magyar – orosz – szlovák – szerb – román és német nyelven az *Expanzió*-fesztiválon az aktuális Európa-térkép felfestése közben; majd több további találkozón is; 2003-ban (Terény) az Opál Színház Balkán-Expressz zenekara kíséretében. Tehát az akcióművészet egy újabb nagyszabású dokumentumává vált az idők folyamán.

Miután Németh Péter Mikola 1999-ben az Ipoly Eurorégió, a magyar-szlovák határon átívelő együttműködés magyarországi titkára, valamint Kulturális és Oktatási Munka-csoportjának koordinátora lett hivatalosan is, a továbbiakban több lehetősége nyílt arra, hogy az *Expanzió* (2002-től: *Expanzió*) rendezvényeit az Ipoly-mente, a Palócföld, a Cserhát – Börzsöny – Naszály és a Pilis hegységek, valamint a Duna-kanyar különböző területein tartsák. Gyakran megfordultak Észak-Magyarország és Szlovákia nagymúltú városaiban is, Balassagyarmattól Kassán – Szécsényen – Aszódon át Nagymarosig – Visegrádig, Ipolyságtól Kékkőig, a Duna-Ipoly torkolatától az Ipolydamásd–Helemba/Chl’aba közti katonai HÍDig tartó Ipoly-szakaszon stb. stb. – s a fesztiválokon rendszeresen részt vette/vesznek továbbra is a régi/új Magyar Műhely köréhez tartozó alkotók.

A szerző aztán továbbírta költeményét Koszovó függetlenségének kikiáltása napján (2008. február 17.). *Visszasejtesít* című kötetébe (2008) már a bővített változat kerül, amelyet így ajánl olvasói figyelmébe: itt „olyan *konkrét* lírai művel szembesülünk, amely az újra egységesülő Európában, a határok változásával, átjárhatóságával – schengeni határ-megnyitások 2007. december 21. – illetve megszűnésével természeténél fogva, írójától függetlenül is folyamatosan mobilizálja, tovább írja önmagát a történelemben, avagy a történelmietlen valóságban”. Majd megszólítja alkotótársait és olvasóit: „Ha kedvetek, kedvük tartja és időtök, idejük is engedi, úgy szíveskedjete, szíveskedjenek az itt közreadott versszöveget beszélt nyelvükre, nyelvekre lefordítani, anya- és apanyelv-re mindenekelőtt, majd villámposta-fordultával visszaküldeni az alábbi címek egyikére” (telefon – fax – email megadva). Vagyis egyre intenzívebb interaktív kapcsolatba lép a hasonló gondolkodású/törekvésű alkotókkal, az akcióköltészetben részt venni kívánó olvasókkal. Úgy véli: így a kompozíció nagyszabású *gesztus*-költeménnyé bővülve, esetleg szemléletformáló hatású lesz, s hozzájárul az „egységes európai álom” megvalósulásához a harmadik évezredben. Azóta is több ízben bemutatta, zenei kísérettel – legutóbb 2014. június 27-én, a szentendrei *Malomban* rendezett *Expanzió*-fesztiválon.

2006-ban jelent meg a Napkút Kiadó gondozásában *Mysterium Carnale* kötete, Pilinszky születésének 85. – halálának 25. évfordulója alkalmából. A költemények zöme a 80-as évek terméke volt; a költő ekkor már részben kilépett a hagyományos verskeretből, itt-ott vizuális kompozíciókat is beiktatva könyvébe. A *Parancsolat* tulajdonképpen saját passió-útjának kezdetét jelezte: az ifjonti lázadás, Istennel való perlekedések után a versén immár fejet hajt az Úr előtt. „Legyen meg a Te akaratod / a kilakoltatott lélekben. // Legyen meg a Te akaratod / a kilakoltatott fejekben is”. Maga is belépvén már a „krisztusi korba”, megérti: kinek-kinek *önként* kell alávetnie magát Isten parancsolatainak, hogy visszatérhessen Hozzá – hogy „visszasejtesedhessen / hogy visszasejtesíthess / mi benned mennei”. Kislánya születését / keresztelését ünneplve, „egy újszülötthöz szólva” érti meg: „a hús misztériuma” az „átváltozás” – átlényegülés, a szellemi valóságba való átlépés. Ezen az úton segíti őt tovább Pilinszky költészete, amelyben profán és szakrális – a kegyelmi pillanatokban – összetalálkozik.

Németh Péter Mikola saját élete szakrális élményeinek hatására megkísérel „naprakész angyal-felfogásban” szembenézni eddigi /s ez utáni/ élete tényeivel. Most már egész addigi életművét rendezi, egészen különleges, egyedi szintézist teremt a hagyományos értékvilág és az /új/ avantgárd költői törekvések között, felismerve, hogy az ősi spirituális értékeket /is/ csak a legkorszerűbb művészeti eszközökkel lehet közelhozni kortársaihoz, hiszen a Gutenberg-galaxis leáldozóban van. Válogatott kötete, amelyet korábbi és újabb munkáiból, vizuális költeményeiből, performanszaiból állít össze (*VisszaSejtesít*, 2008)

újabbkori „háborús” irodalmi életünkben szokatlan merészséggel összhangot teremt a tradicionális és az experimentális szövegeköltészet között. Nem véletlenül választja motóul Rózsa Endre háromsorosát („Visszamazatosodni! / Kilenc hónapon át, mindegyre zsugorodva / nemlétünk összejtéig”), s állítja a kötet első lapján áttetsző pauszpapíron látható, sokrétű asszociációkat keltő Krisztusfő után nyomban oda saját stilizált portréját is. Mellőzve a kronológiai sorrendiséget, tematikusan alakítja ki ciklusait, méghozzá úgy, hogy azokból egyfajta önportré bontakozzon ki. A ciklusokat egymástól elválasztó – hártypapírra nyomott – arcképeken is át-áttűnik a töviskoronás fő, mint aki minden napjaink valóságának kiszolgáltatta újra és újra elsenvedi a Kálvária gyötrelmeit. Hol kereszthordó tekintetét, hol lehunytt szemű, halotti arcát látjuk, gyökérszálakkal átfonva – mintha a fák földalatti gyökereibe lenne beleszöve; másutt szelíden, megbocsátóan, részvétellel néz ránk, mint aki tudja: mi is mindannyian magunkban hordozzuk a lét minden fájdalmát. Ezeken a szöveg nélküli képeken (képverseken) Krisztus arcvonásai mind a költő, mind a grafikus (Csorba Simon László) vonásaira emlékeztetnek – így hát lényegében a *művészsoros* /is/ reprezentálják. Szinte minden jelentős alkotónk végigjárta/végigjárja a maga Golgota-útját, hogy szellemi erejét műveibe transzponálja – s az lelki táplálékká válhasson mások számára. Az igazán nagy költő médiumként a transzcendens szférák üzenetét közvetíti felénk: hidat képez a földi / égi valóságszintek között, s arra biztat: vegyük magunkra mi is a „vagyok aki vagyok” keresztyét (azaz találjuk meg a magunk „keskeny útját”, amely a spirituális feltámadáshoz vezet).

Fekete J. József, a kötet-egészt szemlélve, kritikájában („*Fát ültetni az elmúlás ellen*”) a szerző *médium*-voltára teszi a hangsúlyt: az „évtizedeken át készült szövegeket” a költő bizonyára „a misztikus intuíció ritka pillanataiban” jegyezte le. „A kép és szöveg fúziója egyértelmű döntésre készíti az olvasót: belép-e vagy sem” az előtte megnyíló katedrálisba vagy imádságos kolostorba. „A diadalmas kereszt jelében megjelenő egyszerű képversek, a húsvéti ünnepekör, a mise részei, Jézus szenvedésének *stációi*” vagy akár a Németh Zoltán Pál fényképein megjelenő váci barokk Kálvária és a 80-as évekbeli képzőművészeti kiállítások tárgyainak absztrahált víziói „strukturális vázat adnak a kötetnek, erős íveket, biztonságos árkádokat, amelyek alatt mindenki más-más útvonalon sétálhat”. Szerencsés esetben a gondolatai között időző olvasót annak a kegyelmi állapotnak a fuvallata is megérintheti, amely a *Mysterium Carnale* műalkotásait megteremtette (Új Forrás, 2008/4. sz.).

A könyv mint komplex műegész kiállításában is kivételesnek mondható: a szövegek – fotók – installációk szervesen kiegészítik-áthatják egymást. A költemények korántsem szabályos ritmustervre épülnek; többségük vizuálisan megformált szabadvers – mégis árad belőlük a poézis lenyűgöző varázslata. A kiegészítő fotókat készítő Csorba Simon László és Németh Zoltán Pál (a költő öccse) már-már társalkotóként működnek közre, annyira szuggesztíven és a szerzői elképzelésekhez illeszkedően készítik művészi felvéte-

leiket, hogy ezzel mintegy hozzájárulnak a művek mélyebb és hitelesebb értelmezéséhez. A könyv borítója – Csorba Simon László pointilista grafikája – gomolygás-szerű ködben borítja az alig-felsejlő Krisztus-arcot: minden idők szenvedő, kifosztott és meggyalázott (mégis dicsőségben feltámadott) emberének szimbólumát.

Az avantgárd művész voltaképpen a XX. század kezdete óta kettős szerepkörben mozog: vagy a közösség szószólója („kiáltás” típusú avantgárd), vagy a „jelben létezés” át-tételesebb pozíciójából nyilatkozik meg („jel” típusú avantgárd). Németh Péter Mikola némi iróniával túllépve eme kettősségen, egy harmadik lehetőség felé nyit: „megálmodnám / mindenki javára / a világot, ha engedné, úgy, / ahogy a Három Királyok, / midőn Jézust köszöntötték” (*Passió*). Eme rövidke vers a kötet élén ugyancsak a művész krisztusi sorsára utal, amely eleve a születés – halál – feltámadás/újjászületés hármas dimenziójában zajlik. Ami megszületik – annak meg is kell halnia: ez az élet alaptörvénye. De szinte minden kultúrában ismerik a feltámadás/újjászületés fogalmát is. Mikola szerint az Élő Szeretetben rejlik ennek titka – aki ezt megtalálja s megérti: annak számára „újra felmagasztosul / egy csecsemő sírásával a krisztusi végítélet”.

Mikola a metafizikai értékvilágot akarja kifejezni-felmutatni avantgárd forma-eszközökkel: „Ma, a III. évezred előterében mindeneknek a *feketevasárnap*/ok/ misztériumával, a *virágvasárnap*/ok/ reményével, s a *fehérvasárnap*/ok/ hitével, stációról stációra a Passiót járva kell visszatalálnia a realitások elíziumi mezején át a valóság Egy és oszthatatlan szívébe” (*Szinopszis*). Verbális és vizuális nyelve egyaránt szuggesztív, plasztikus; a tipográfiai lehetőségeket gazdagon és változatosan használja fel. Több irányból is „támadást” intéz köznapni énünk ellen, így szeretné visszavezetni, „visszasejtesíteni” a világot az „Ős-Egyhez”, a Kezdethez, a megtisztulást hozó aranykori teljességhez (ami – versei tanúsága szerint – csakis a Szeretet által lehetséges). Az áttűnő, pauszpapírra kivetített önarcképek – Krisztus-arcok – mellett a képeken/szövegben egyaránt a szakrális szimbólumok dominálnak.

Lator László némileg meglepetten, mégis elfogulatlan őszinteséggel üdvözli ezt a szokatlan szintézist: „Ahhoz az avantgárdhoz tartozik Németh Péter Mikola költészete, amelyik az irodalom minden irányában élő kapcsolatokat képes tartani és építeni. Maga az a tény, hogy két olyan főszereplője van ennek a kötetnek (több főszereplője is van persze), mint Pilinszky János és Kassák Lajos, már önmagában is sokat sejtető. Én azt gondolom, hogy Mikola mindkettőt avantgardnak tartja. Pilinszky hiperrealizmusát is. Joga van hozzá! Eddig azonban azt tapasztaltam, hogy a kettő nem illik össze. Ez a kétféle irányzat összeegyeztethetetlen. De éppen ez a jó benne! Egészen pontosan az, hogy Németh Péter Mikola versvilágában összetalálkozik Pilinszky és Kassák költészete. Mondhatnám azt is, hogy az ő lírájában megbékél egymással a kibékíthetetlen” (N. P. M. *VisszaSejtesít* című kötetéről; *Napút* XII. évf. 3. sz.).

„Szeretni indultam, azóta úton vagyok” – indítja „elvált édes szüleinek” ajánlott XX. századi álom-maradék ciklusát az ugyanezen című költeménnyel (amit ugyane sorral zár). „Pecsétes verssel számon / Legendák nyomában járok / Hetedhét országon innen / távol / vágóhídjaink vérvörös zajától”. Mint pap az ostyát Úrfelmutatáskor, úgy kínálja ő is magasba emelt tenyerén a lelket tápláló „kenyeret”: „Pogány hitemből testálok rátok / fekete szárnyakon fehér gondolatot. / Szeretni indultam, azóta úton vagyok”. Hiszen az Élet célja a mindent átölelő isteni Szeretet megtalálása – vagyis az a felemelő és feloldó élmény, amikor a Megfeszített karja átölel és magához emel bennünket. Az isteni szeretetből fakad minden más szeretet: aki hisz az Istennel való létközösség/ünk/ben, az képes szeretni embertársait, és végső soron hozzátartozóit is. „TE meg Ő: TEMETŐ”: egymásba temetkezve eggyé válunk: egymástól erősödünk, gazdagodunk. „Időmbe fuladnak a lelkek / akik szerettek // szemembe homokot hord a szél” – szerettei által gazdagodva képes legyőzni útján az akadályokat.

Az *Ikarosz-rekviem* zaklatott sorai, leleményes tipográfiai megoldásai (hol nagybetűk, hol kurzív, hol normál szedés, lépcsőzetes építkezés, amely a felszárnyalás, a magas-röpülés, majd az aláhullás ívét rajzolja ki) érzékeltetik azt a lendületet, amellyel költőnk a metafizikai-égi magaslatok felé tör: „Kiszakadtam a ködből / a vonzáskörből / ki a térből / téridőből / el a földtől / távol / messze / ODA / ott, hol láhattam / TÉRNÉLKÜLI TESTEM – TEST-LELKEM /.../ Láttam képzetem világát / a képzelt valóságot”, a vágyott Magasságot, ahova azonban nem juthatott el: alázuhant és megsemmisült.

Költőnknek a téridő rácsait feszegető kísérletező kedvét jelzi a *Poézis* 74, valamint a *Négysoros* II. (fehér betűkkel fekete alapon – mint pozitív és negatív formák – négyzetrácsba zárva), illetve az *Előjátékok* (amelyben 2–3 szóból álló kurta sorokra hull szét a vers test, s szójátékszerűen feszül ki a szavak között a kereszt): „megfeszített karok ölelése”. A szimbolikus keresztalakzat mélyebb jelentésköre: a két egymáshoz tartozó lény az egymásrautaltság és a Szeretet keresztjére feszítve kapcsolódik össze. Ugyanezt az életérzést sugallja egy paradoxonra épített játékos vers: „Csók, / szív-szívébe lopott szavak. / Már akkor tudtam, amikor először megláttalak, / hogy általad fogom magam agyonszeretni”; majd vice versa: „hogy általam fogod magad agyonszeretni” (*Szerelmes vers* – Köpöczi Rózsának, feleségének ajánlva). Egy könnyed József Attila-parafrázis pedig a természetes, magától értetődő és felbonthatatlan összetartozásra utal: „Zuhog az eső, / Engem áztat - / Kedvesem, / ma / Te / vess / nekem / ágyat” (*Engem, téged*). Szeretteinek egy-egy verset ajánlva kapcsolja őket össze egymással s köti magához láthatatlan szálakkal (*Találkozás* - Köpöczi Rózsának, *Folyamat ábra* - Balázs Kristóf fiacskámnak; „*Minden Egész...*” - Enikő húgomnak és Zoltán öcsémnek, stb.). Szellemtársainak – „mindazoknak, akik 1985. április 16-án Vácott a Madách -kör Tiszatáj estjén jelen voltak” (többek között *Annus* József, *Baka* István, *Csoóri* Sándor, *Olasz* Sándor, *Rózsa*

Endre stb.) fájdalmas együttérzéssel üzen: „E lassú körénk-feketedésben / csörömpölve hull alá / minden kimondott szó, / minden volt- és most-ige, / ami nem történt meg; / ami mégis mindig megtörténik: / csönddé sarkítottan / a valóság történelmietlen” (*Új ballada*).

Az *INTERmezzo* című vizuális kompozíció (1981–2000), amely a *Syrius* együttes 1971-es *Az ördög álarcosbálja* koncertjének ihletésére készült, a kor hitfogyatkozása és a környöret nélküli világ megdöbbentő rajza, *Bari* Károly, *Döbrentei* Kornél, *Zalán* Tibor vendégszövegeivel. Ezt a létállapotot a költő csakis az elidegenítés eszközeivel mutathatja be. Aki „fegyvertelennek született” – az fegyver által hal meg, mert az erőszak leteperi. „Emlékezetünk csigaszarvú fonatán / farkcsóváló marionett istenkéink / kimérvén az élet hosszát” – kigúnyolják-kifigurázzák nagyanyáink-nagyapáink „világgá vert igazát”. E világban nincs irgalom, nincs kegyelem; „mint messziről jött madarak / kifosztott szemekkel menekülünk”. A Bujtás József zeneszerzőnek ajánlott *Homo ludens* az Isten-nélküli világ veszteséről, a művészről szól. Úgy tűnik, a tragikus sorshelyzet visszafordíthatatlan: „Itt / ma már nincs hová visszakozz? / De még csak egy-Istenünk sincsen? / - Eljátszottuk titkon életrületten?” A kérdőjel mégis egy ki reményt kínál: hátha mégsem?

A *Föbe/n/járó* üzenet ciklus jóval ironikusabb. A *Lautreamont Maldoror énekeire* utaló, *Tamkó Sirató Károly* emlékére készült kegyetlen fekete humorú prózaszöveg (*A hetedik nap vége*) a Teremtés visszavonásának szörny-képét festi fel: az elfajzott, eredeti rendeltetésétől elrugaszkodott emberiség sorsa az elkerülhetetlen pusztulás („Borból lettél, borrá leszel”). Az apokaliptikus vízió véres képekkel idézi meg a végidőt: „És akkor bíborköd emelkedett a zöldek fölé. /.../ Mintha minden más lett volna, mint volt: a fák, a füvek, a virágok, a tavak, a folyók, a tenger; a Nap, a Hold és az összes bolygó, a bogarak, a halak, az állatok mind. Minden megváltozott”. Megváltoztak az emberek is. „A fényt emésztő sötétségben” egy iszonyatos bűzös lény jelenik meg, „négykézláb áll, hosszú, csapzott haja tapadósan a szemébe omlik”. A Teremtő maga sem ismeri fel benne „a hatodnapon önmaga képére és hasonlatosságára teremtett kozmikus lényt”. Ő lenne a Mindenség Ura? De aztán megszánja teremtményét: „Megadón bár, mégis határozott léptekkel indul el a földön fekvő felé, hogy felsegítse őt, s hogy egy korty innivalót kérjen tőle”. Mert Isten szánakozása és megbocsátása végtelen. Talán még a megromlott és dehumanizálódott emberi világnak is megkegyelmez, hiszen egykoron „megáldá a hetedik napot és megszentelé azt, mivelhogy azon a napon szűnt vala meg minden munkájától, melyet teremtvé szerzett vala” – amint az a Teremtés Könyvében (2–3.) írva van...

Az APOKALIPSZIS vizuális szövegvers (1972/73-ból), amelyet Molnár Józsefnek ajánl Mikola, visszacsatol az *Ikarosz-requiem*hez, mind alap gondolatában, mind ké-

panyagában. A Galaxisban bolyongó „tér nélküli test” és „test nélküli lélek” furcsa egymás-keresése, egy álmovízióbeli lélekutazása ez. A testből távozó szellem-én már túl van héthatáron: „Kiszakadtam a ködből / a vonzáskörből / ki a térből / téridőből / el a Földtől”; s furcsállkodva látja „kőbálvány-magányban tér-testét és test nélküli lelkét”, amint lázasan egymást keresve kóborolnak „az Igét szomjazva”. Szeretett volna ott maradni a véghetetlen égi szférában, „hol tűzben / tűzvarázsban / szabadon szárnyalhat / éghet”, ARANYHÍDKént lebegve ég s föld között. De aztán test-lelke hatalmas robajjal, mint GÖMBRől a KERESZT, földre zuhant, s ő „portól alázva” visszaomlott a Földre. Még nem jött el az ő órája: visszavárták feladatai. De hitben-reményben gazdagodva már tudta: „FEKETE SZÁRNYAKON FEHÉR A GONDOLAT / s ez az enyém / enyém marad / értetek /.../ lázas keresésben / tennivágyás-elmémben / ARANYHÍD KÖZTEM ÉS KÖZTETEK / még akkor is / ott is / ha már TEST-LELKEM / TÉR NÉLKÜLI TESTEM / a Földtől távol rég eltemet”.

Németh Péter Mikola eleven és átjárható kapcsolatban van tehát élet/halál dolgaival. *Veronikonja* (szürkés-fekete alapon elmosódó Krisztus-főre emlékeztető arcképe egy óriási terméskőbe ágyazva) mintha saját sírköve lenne. *Az Úr imája 2000-ben a Miatyánk* prozódijára készült; apokrif imának mondható, de már annak a XIX–XX. századi szellemi tapasztalatnak a birtokában, hogy Isten magára hagyta a bűnös világot. Vagy inkább: a bűnös világ kivetette őt magából; a racionális gondolkodás megölte a hitet. A három mottó (*Nietzsche- Babits- Pilinszky*-idézet) Isten hiányára utal; a szerző viszont könyörög Istenhez, hogy fordítsa újra ránk tekintetét, ne „ellenünk”, hanem ismét „velünk” legyen: „ne vezess minket a semmibe, / de szabadíts át a Mindenségbe, / mert te vagy az erős és igazságos, / aki most és mindörökké megteheted. Ámen”. Maga a *Főbe/n/ járó üzenet* című kompozíció őt képén a corpus egy-egy részlete rajzolódik ki – a szavak lépcsőzetesen kerülnek egymás alá, mintha mindegyikük külön-külön nehéz súly terhe alatt roskadozna: az árulás /júdási/ terhe alatt, amelyben többé-kevésbé mindannyian vétkesek vagyunk. Bár meggyaláztuk – összetörtük – szétdaraboltuk (ha nem is mi, személyesen, de maga az ember/iség/, újra és újra, történelme során), a meggyilkolt Krisztus mégis mindnyájunk bűnét elhordozta; belőle, az ő csendjéből élünk/táplálkozunk mindörökké. Teste az *átváltozásban* valóságosan „kenyerünké” – lelki táplálékunkká – válik (*Metamorfózis*). A művészsors is voltaképpen ilyen „átlényegülés”: „Csonkolt cédrusom! / Egyetlenem! Árvám! / Meglásd, erdő lesz belőled!” (*Csontváry*).

Megrendítő képversben állít emléket a költő tragikus XX. századi vereségeinknek: két fejfa – egymás tükörképei – mint egy kettévágott *halálfa*, amelyen csak az üreges óriás-szemek látszanak: a felső térfélen fehér betűkkel fekete mezőben az írás „voltodiglan / holtomiglan”; az alsó térfélen pedig feketével fehér mezőben: „csontodiglan – csontomiglan”. Ez a titokzatos, a kötetben oly gyakran, több változatban is fel-felbukkanó

halálfeje a tarotkártya alapszimbóluma: a NAGY ARCANUM 13. számú figurás lapja – a *beavatás* titkára utaló jel (az új létminőségbe való átlépésért hozott áldozat, amelyből a feltámadás dicsőösége születik). A fekete-fehér szín is a halált – feltámadást szimbolizálja: aki örömmel hoz áldozatot az Életért, annak osztályrésze az örökkévalóság.

Így lesz Mikola verseinek és képeinek visszatérő szimbóluma a halálfeje-szerű fejfa, mind az egyes ember, mind a nemzeti történelem vonatkozásában. Először – VIRÁG-VASÁRNAP felirattal – mint örömnép (de már a gyász előjelezéseként): fekete alapon fehér koponya, nagy fekete szemüregekkel; majd a Földbe temetett FEHÉRVASÁRNAP, „voltodiglan / voltomiglan”, 1956 felirattal (az ártatlanság és Tisztaság mártíriumának szimbóluma); aztán mint fekete fejfa a föld fölött, 1986-os dátummal (56 gyászos 30. évfordulója: *memento mori!*); ugyane kép alsó térfelén viszont fekete alapon fehér fejfa, a halál aratott diadal jeleként (*Magyar skiz*). A FEKETEVASÁRNAP-ra – fekete fejfa, fehér fény szemekkel s fehér betűkkel: HOLTOMIGLAN – HOLTODIGLAN emlékezünk (1992). E kompozíció mellett a FIESTA – a fekete Golgota-dombon két kereszt (Krisztus és a jobb latoré), mellettük a siratóasszonyok: „Hétköznapijainknak keresztet ácsolunk / aztán körbe táncoljuk / szenvedélyes vad izzásban”. Vakok és látók – „együtt várjuk hogy kivilágosodjék”. Végül újra felbukkan a *Visszasejtesít* ciklusban a FEHÉRVASÁRNAP mint világitó fehér koponya, a (nemzeti) feltámadás jeleként: CSONTODIGLAN – CSONTOMIGLAN; a diadalmas Örök Élet ragyog fel benne. Ezt szinte kiegészíti az *Utóélet* című szöveges vizuális kompozíció: a 250 éve halott szerzetesek épen maradt múmiái üvegkoporsóinak feltárása a váci Fehérek Templomában, 2006-ban – ami világsszenzációként hatott. Ép testük végső nyugalomra a Múzeumban talált, de szellemük, lelkiségük a templomban maradt.

A *Mysterium Carnale* ciklust a szerző – újabb opuszokkal kiegészítve – Pilinszky emlékének ajánlja a költő (*Hommage á Pilinszky*). A „testté vált hittitok” ugyanis Pilinszky költészetében tárul fel a leghitelesebben. Jelenits István, a kiváló szerzetes-irodalomtörténész, Pilinszky költészetének alapos ismerője, méltatója Vácott, az Apur Vilmos Főiskola könyvtárában tartott könyvbemutatón kiemelte, hogy a kötet számtalan vers eleme visszautal Pilinszky költészetére, egy-egy szókapcsolattal, szokatlan hangsúlyal, vagy „egy fogalommal, amely csak úgy önmagában tündökölni kezd. /.../ Sok-sok ilyen, szinte megszámlálhatatlan verselem létezik, amelyekkel Péter Mikola költészete valóban Pilinszky János költészetét folytatja tovább, ha egyáltalán, tovább folytatható ez a költészet” (kézirat az elhangzott előadásról). Néhány versben – többnyire vizuálisan megformálva – síremléket is állít a költő szellemi elődeinek-rokonainak. A *helyzetjelentés* c. szöveg a kereszt vízszintes és függőleges szárának metszéspontján *Németh /László/ és Pilinszky* nevét kapcsolja egybe: a farkasréti temetőben – „az útnak két oldalán” – „egymással szemben / egymásra szegetten” immáron örökre együtt vannak.

Németh Péter Mikola mindennél fontosabbnak tartja Isten és ember kapcsolatának helyreállítását, hiszen akinek megromlott Teremtőjéhez való viszonya, az gyűlöli embertársait is. A „mindenki mindenki ellen” a teljes elmagányosodás, elárulás forrása. Isten közvetítő szeretetére van szükségünk ahhoz, hogy kiléphessünk egyedülvalóságunkból. Csakis erről az alapról gyűrhető le az emberekhez (szülőhöz – gyermekhez – házastársához – felebaráthoz stb.) való viszonyunkban a drámai elkülönülésből adódó „elidegenedés”, sok-sok ellentmondás, konfliktus. Hiszen a mai ember szinte fél attól, hogy embertársával bensőséges, intim (baráti, szerelmi, felebaráti) kapcsolatba lépjen, mert akkor bizonyos értelemben fel kell/ene/ adnia önmagát, s be kell/ene/ lépnie a TE világába. Holott vágyik a közvetlen szeretetkapcsolatok megtapasztalására. A Szeretet koldusa; ugyanakkor tudja-érzi: „csak az imádság, az Istennel való dialógus az egyetlen reményteljes, intim kapcsolat” (*Dialóg*).

Maga a *Mysterium Carnale* című kompozíció azt sugallja: ez az Élet törvénye. Az ideaplikált kottarészletek („alleluja, alleluja”) és vendégszövegek (*Tűz* Tamástól), Pilinszky-utalások sokszorosán felerősítik a metafizikai konnotációkat, amelyek arra utalnak: a harsogó élet, a virágba borult természet és a hús rövid életű virágzása menthetetlenül a pusztulás csíráit hordja magában. „Apokrif dallamokat visszhangzó testtemplomok, / CsontVár-koponyák, TüdőKatedrálisok /.../ Introitus a testmelegbe, / Glória a forró rostokon, / Könnyörgés csilapodásért / Áldozat a jéghideg oltárokon //...// Alleluja, alleluja, / ez már a szemhéj nélküli hajnal / a horizonton / kibékíthetetlenül / a derengés”. Az érzékek /érzékeség/ misztériumát a már ismert félkoponya-alakzat váltja fel, „virágvasárnap – feketevasárnap – fehérvasárnap” sorrendben. Itt mintha személyesebb vonatkozása lenne az üzenetnek: a hústest elporladását feltámadás követi. Itt is kereszt-alakban a felirat: „holtodiglan – holtomiglan”, „csontodiglan – csontomiglan”. Azaz: halálíg. Értelmezhető talán így is: két ember széttephetetlen kapcsolata, az ebből származó utódok – az „öröklét” záloga és a feltámadás kulcsa: a romló húson túlmutató ébredés. Maga az örökkévalóság. Kislányának, Zs.-nak keresztelőjére az Örökkévalóság titkát adja át „egy levlap-félén”: „Ez itt a végtelen. Látod? / Most már a tiéd. / Érted tartogattam. / Harmincnégy éve fáj / - Lloret de Mar - / Albatrosz szívemben az élet, / sebzett álmaimban a halál. / S a keresztségben ezt ma mind Neked adom: / - sós ízével a földnek - / a tenger könnyecskéit / mindörökbe...” (*aeternitas* – 1986).

A *Triptichon* burjánzó-bozontos összejt-alakzata voltaképpen a szakrális hármasságot képezi le: az *angyali üdvözlés* (az üdvözlés, üdvösség forrása) ebből az összejt-formából hívja elő a Jövendőt. A *Requiem aeternam* pedig a keresztre-feszítettséget mint örökervényű emberi alaphelyzetet mutatja fel, amely elől senki nem térhet ki: „Pontról pont a pontban / Töviszúrás homlokodon titokban /.../ már a második szög helyén / megfejelve ím a láb is / mint földi emlék / golyó képében / szívednek röpül egy madár is”. A „béke galambjai” felröppennek – a lélek tovaszáll...

A kereszt több versnek, képbokornak is alapmotívuma. Tamás, a kétkedő, azon gyötördik: „Te / a kereszthez háttal simuló alak / az ötödik stigmát szíved alatt / hitetlenségemmel én ejtém?” (*Tamás*). Már tulajdonképpen a karácsonyfa is a keresztet előlegzi, amennyiben előreutal a húsvéti kálváriára – de a feltámadásra is! Csakhogy napjainkban ez is talmivá, hamissá silányult: „Karácsonyok fái” – hoznak-e majd tavaszt (feltámadást)? „Fantomsírok távolodóban / vagytok-e? /.../ A Földre föld került. / A kereszten plasztikrózsa. / Karambolaink napéjegyenlősége ez” (*Csend-élet*).

A kötet egyik legmélyebb szövege *A diófa hajlékában* című verspróza (Zoltán Pálnak ajánlva). A lírai én mint csecsemőkori emléket őriz szívében a diófát, amelynek néma beszédére „egész létezésével” figyelt, hiszen az „az élet gyönyörűségét” közvetítette számára. Később a fa *szellemivé* formálódott benne, s alaksejtelve ma is ott lebeg alkotásaiban. „Ám a fák szavait idővel elfelejtjük. De nem egészen. A felnőttkor nyelve olykor elnémul bennünk, hogy – ha csak pillanatokra is – visszatérjünk az első és paradicsomi eszmélésünk némaságához”, hogy úgy láthassuk a világot, ahogy a Teremtő tenyerén fekszik. Ilyenkor szembesülünk önmagunk legbenső lényegével (a „Vagyok, aki vagyok” keresztjét hordozzuk mindannyian). A diófát kívágták; a hajlék reménye szertefoszlott. A költő számára mégis mérce és mérték maradt: „legyen kihez méltón élnünk, szeretnünk, és meghalni is, azt hiszem”. A diófa keménysége, szilárdsága, terebélyessége biztonságot, védelmet nyújt az alatta üldögélőknek – „árnyékban hűsölni nagyon jó”. Így hát költőnk szemében a diófa a szellemi összetartozás, a spirituális harmónia, az ott-honosság szimbóluma lett: „hajlékában” megbújva újraélhetjük a paradicsomi állapotot. Németh Péter Mikola nem akar mást és többet, mint „fát ültetni az elmúlás ellen”, mert bízik abban, hogy a halál legyőzhető: „Vihar után megtért nyarak csöndje / - *gyermekkori emlék* - / a játszótérrekké tipratott temetőikben”. Nyilván, ez már nem a *mi* nyarunk lesz – de nyomunkban új élet fakad: „Barátaim! / Ma itt a *lesz* is emlékké élesül? / Szavak pengéi vérzik fel nyelvem. / Ajkamon a múlthatatlanság mosolya tűr. / Eltűri hallgatástokat, a rákérdező csendet: / - Eső és földszag vigyáz”. A Természet túlél minden pusztítást és pusztulást... (*Azon a nyári reggelen*).

A *VisszaSejtesít* ciklusban, amelyet Szabados György Mesternek ajánl, a költő arcképének több elrajzolt változatát is láthatjuk. A keret: a Krisztus-forma fő felhőhabokban, égitestek közelében, illetve urbánus közegben, kockakövek között. Egyik belső kép az Ürfelmutatás gesztusával alakított önreprezentációs performansz (*Önfelmutatás* a címe); a másik egy hang- és képköltészeti adaptáció (*Expanzió* III.); a harmadik pedig az *Alleluja* (Németh Zoltán Pál fotói és Gaál József grafikái felhasználásával készült kettős (krisztusi) Mikola-portré (amely az emberi lény kettősségére utal, lenti – fönti helyzetben). Ezt követi egy szeletekre vágott arcképrészletekből összeállított montázs a 70 éves *Bujdo-*

só Alpárt köszöntő expresszív szöveggel (*Magánvaló*). A *Ladik* Katalin tiszteletére készült nagyon finom, árnyjátékszerű kettős fotó-változat (*Jin-Jang // Jang-Jin*) szövegével is az androgyn-lét magányosságára s mégis Teljes voltára utal. A Nap és a Hold szülötte ő: „lány és fiú / férfi és nő. / Egész nap. / Egész éjjel. / Testvérek”. Ezekből képileg merőben eltérő, nagy hatású performansz a Pilinszky emlékére írt – az ő egyik legfontosabb versét idéző – *Ravensbrücki passió*, amely éles metafizikai érzékenységről tanúskodik: a végsőkéig lemeztelenített ember kiszolgáltatottságát kapcsolja össze a Patáchi Iván filmzenéjének dramatikus felhasználásával kialakított filmkockák sorozatával. Rácsok, börtöncellák a kockákon; egymással vitatkozó, egymásnak hátat fordító emberpárok – itt mindenki végtelenül (és védtelenül) magányos, sorsuk remény nélküli.

Maga a *VisszaSejtesít* monumentális vizuális kompozíció (az ősi szakralitás és a modernség e kivételesen szép szintézise) Papp Tibor 70. születésnapja alkalmából – *Bohár* András költő-filozófus váratlan halála után – 2006-ban készült, a „sose megegyszer” gyászában; a *Papp Tibor – Bujdosó Alpár – Ladik Katalin és Bohár András* alkotásai-ból átemelt vendégsszövegek felhasználásával. „Bohárphil *Plótinosz-álma* (utalás ugyane című *konkrét* vers-kötetére) már visszatért az Ős-Egybe; ő maga „visszasejtesedett” az Örökké-valóságba – hangsúlyozza a túlélő jóbarát. El- s megakadt az a láncszem, amely a földi világhoz kapcsolta őt. „Álmod hámoz az emberiség” – „Csontjaink sziklái között az emlékezés szerpentinje kanyarog”. A montázsszerűen összeválogott vendégsszöveg-konstrukcióból kirajzolódik Mikola avantgárdértelmezése is: a legősibb szakrális tradíció adja azt az életalapot, amelyből meríthetünk, amelyre támaszkodhatunk, hogy biztonságosan haladhassunk a magunk „keskeny ösvényén”. Aki letér erről az útról: eltéved. A tévúton járó, megbolydult, magasabb értékeit veszített költészettelenes világban (ahol „a halál morzsái mintha hamu a havon” – „arcomba vág a köd és minden ököl”) még mindig *Kassák* /lehetne/ a mérce és iránytű, az ő egyenes úton járó hajlíthatatlan konoksága: „mint egy felborult biedermeier szekrény – a *téli* Kassák: merített pirítóspapíron Velős Szavak”. De ki kíváncsi ma már az ő szavaira? „A halál / morzsái / mint hamu a / havon”. Kassák azonban túléli mindezt: „Aki győz, annak nem árt a második halál”. A Kassák nyomán kivirágzó – a látszatot, az élethazugságot leromboló – avantgárd mára már végérvényesen győzött, „Ébredésünk satujából hajnali fény szalmája szitál”. A Bohár-sírató részben Krúdy-bevágások, óbudai városkép-részletek, „a kertekben *fekete* szirmokkal pipiskedő olajfák – gyászol a környezet, „a graffitis falak”; „angyalruhában hálóz be a szomorúság” mindent.

A Papp Tibor-vendégsszövegekből kreált második részben a költő a költészet örök megújításának parancsát hirdeti. A „*Sántavasárnap* generálta litániák *Disztichon Alfában*” (utalás Papp Tibor köteteire) védelmet és biztonságot adnak az újjítóknak a hazai sivár mezőnyben, ahol „öncenzorok és rendőrkordonok / kibelezett *költemény*-halak /

Bartókba és Mozartba csomagolt szavak /.../ a gramofonok mint az üdvösség pajzsai – a pajzsokon madárhad: / étkét hozza már a halálnak”. A kreatív formákkal a költő védekezik: védi szellemi szabadságát a szimatoló-leselkedő cenzorokkal szemben. Ott, ahol „vörös patkányok – zöld poéták – fehér svábbogarak /.../ kaszányaudvar mondatok” leselkednek minden merész újítóra – szükség van a bátor példára. „Az újszülött INTERtextus / a hangosbmondóból / lassítva befut a peron elé / *Betlehemi vasutasok* állják körül / a személyvonatot – izzadtan tolató jajok! /.../ A költészet malmai hihetetlen sokat darálnak-zabálnak”. Ma már eltűnt az ihlet, „ágyszagú a poézis” – „ó, uram-isten! Hol van?” Fájdalmainkat „parázna söprűvel” terelgetjük a szemétkbe. Ez hát a valóság! S mi a költészet? „puha tűz / puha láng / csupa vér / a parázs / szólnak a nyírhegedük...” A zárókép Papp Tibor *Pogány ritmusok* című korai opusára épül, amelyben Weöres-sorok „vendégszövegeskednek”: „Tiszta az ünnepi tisztás // tűzből futnak az árnyak / tűz közepéből a füst //...// dob zene zene dob / dob duda dob / dob dob duda duda - üsd”.

Talán a zenei fogantatású költészet az, amely leginkább fel tudja mutatni a művészettől elidegenedett közösségnek, melyik út vezet vissza az Ős-Egybe – érzékelteti nagyszabású kompozíciójával Németh Péter Mikola. S aki rátalál erre az útra – az „üdvözül”. Csakis a hazugság világával szembeforduló, a tiszta (szakrális) forrásból merítő költészetnek lehet/lesz esélye arra – véli – hogy segítse az ember/iség/et az ősi értékekhez való visszatérésben; s akkor az újjászületésre is van még remény... Lábjegyzetben a költeményhez fűzi Bohár András (P. Ricoeurtól átvett) gondolatait a *Vendégszöveg* szerepéről a művek hermeneutikai értelmezésében: „A vendégszövegben kirajzolódó világ problémáinak megmutatását elsődleges hermeneutikai alapfeladatként vehetjük számba. Kreativitás és öröm csúcsmélységeinek megjelenítése, valamint tragikus létszemlélet szenvedéssel, halállal, bűnnel az emberi élet határtapasztalatainak feltárásával jelzi a szövegtérképezés és egzisztencia-értelmezés párhuzamba állítását”.

Nagy Pálnak több játékos-ironikus verset is „expediál” Mikola, parodisztikusan utalva fontos műveire. „Nem görög a haraszt / Sej, nem görög a haraszt / ha 'posztmodern' szél fújja” (*Népdal*); avagy: „Nem szedik az avantgardot / nem szedik az avantgardot / fedeles kosárba / felmegy a költő a fára / az avantgard-fa tetejébe, / (oszt) lerázza az avantgardot / te meg Palyám szedjed-kapkodd / párizsias mellényedbe” (*Műdal*). De vannak ennél jóval komolyabb „üzenetei” is: a 70 éves költőnek ajánlott megrendítő sorok örök-vérző történelmünkre /is/ utalnak: „Itt, e hazányi szobában, / ahogy megérkezel, / a virágminták vérezni kezdenek; / árnyékok oldalazva szétfolyik a falon, / a pórusok, a belövések helyét előnti a fény. / De a szemközti mészárszék ajtaja még zárva. / Pedig szellőztetni lenne most ildomos” (*Nyílt színen*).

A tragikum és az ironia határmezsgyéjén egyensúlyozó költemény, a cikluszáró *Sörsonett* (amely Gerhard Rühm *Parafrázisa* ihletésére készült, zongorakísérettel előadott

body-art-akció volt az 1994-ben elhunyt Slavko Matkovic szabadkai szerb költő, grafikus és akcióművész emlékére) egy emberi figura különböző pozitúrákban megjelenő fényképsorozata, amint a középeurópaiak fraternalizáló italával, a sörrel áldoz a baráti kapcsolatok oltárán. Az „első – második – harmadik – negyedik sör” variálására épülő szonettkonstrukció voltaképpen csak az akciósorozattal együtt nézve nyeri el értelmét.

Az *Expediál/t/ Európa* című záróciklusba került költemények az egységes, interaktívan együttműködő Európa vágyképét festik fel.

A ciklus élén álló ARS POÉTIKA ugyancsak *Pilinszky*-hommage: „Már semmit sem tudok. / Csak ragyogni. Tündökölni / a kirakatok előtti napsütésben. / Melegedni és fölengedni / legvégül, akár az üdvözültek. // Elnézni – mielőtt a teljes / feledést kiérdemelném”.

Úgy tűnik: a szerzőt legmélyebben az üdvösségügy foglalkoztatja – annak lehetősége-módja, feltételei izgatják. Hiszen evilági hírünk-nevünk mindenképpen csak ideiglenes lehet – de ha a lélek (valóban) halhatatlan, mint már Csokonai megénekelte – akkor „nyert ügyünk” van. Akkor szeretteinkkel együtt maradunk örökre... Az üdvösséghez pedig szerint a szenvedő-gyötrődő, a félreszorított, meg-nem-értett, *teremtő* (és nem „utánzó”, mimetikus) művészet útja vezet. Nem véletlenül fejtegeti tehát IN ILLO TEMPORE című eszmefuttatásában a harmadik évezred hajnalán (Hamvas Bélát is megidézve), hogy a modern művészet – a kozmogóniai cselekedet megismétlésével – a „lenni vagy nem lenni?” kérdésére próbál válaszolni; méghozzá azáltal, hogy amit itt e földön teremt, annak nyoma van a *mitikus időben* is. „Minden RITUÁLIS teremtmény akarattal, költészettel, zenével, performanszokkal, happeningekkel, színházakkal, filmekkel, a legegyszerűbb akciónak, mozdulatnak és gesztusnak *in illo tempore* kell megtörténnie ahhoz, hogy hiteles legyen” (vagyis úgy kell megvalósulnia, mintha *a világ kezdete idején* történné). Ugyanis „minden rítusnak isteni mintája, archetípusa van”. A szakrális hagyomány nem a régi formák átvételére ösztönöz minket, hanem – Hamvas megfogalmazásában – annak /f/elismerésére, hogy „az élet nem önálló és nem egyetlen, és a lét többi körétől nem független állapot. /.../ A hagyomány a világgal *egészként* számol, az elemei és szférái egységes rendbe kell hogy illeszkedjenek”. Mikola tehát ennek a hagyomány-értelmezésnek a szellemében kívánta/kívánja saját művészi útját felépíteni. Ezért kedvelt/kedveli inkább a vizuális performanszt, mint a megszokott szövegköltészetet.

A *Mysterium Carnale* kiállítás-performansz képsora egy éteri-égi varázsgömbben a Szent Szellemmel töltekezés és átlényegülés misztériumát örökíti meg némi iróniával, hiszen a valóságból éppen az átlényegülés magasztossága hiányzik. Viszont Mikola ravatalon fekszik, fölötte a Megfeszített – ez ad méltóságot az Ünnepeknek, s hirdeti a feltá-

madást (*Pünkösöd*). A Mikola Remete többvariációs képsora Mózes alakját idézi; másutt – fején töviskoronával – ugyancsak Mikola képét látjuk; majd sírdombot halotti gertyákkal övezve, aztán a Kálvária szétrombolt kőszobrait (amint Mikola – papi ornátusban – járja a maga útját /*Rekviem egy Kálváriáért!*, és ünnepélyesen magot vet a földre, hogy majd elhalva, termést hozzon). Barsi Baláznak és ferences testvéreinek ajánlja *Időntúlívá nőtt pillanatok* című írását „a mélypont ünnepélyéről” (utalás Pilinszkyre, 2002); az ország állapotát olyan katasztrofálisnak látva és láttatva, amelyből már csak *felfelé* vezethet út. Maga-magát /is/ biztatja: „Tudd meg, ez az állapot a Pünkösöd vigíliája lelkedben. / Várj, és legyen merszed virrasztani hát! / Várj, míg az időntúlívá nőtt pillanat/ok/ kegyelméből Fény / és Erő nem tölt el a Magasságokból”.

A két mágus figurális képköltemény Simon mágusnak Mykolával (azaz a szerzővel) való ihletett találkozását mutatja be 1994 nyarán az Örök Városban, a Római Magyar Akadémián. Kettejük holtteste egymással párhuzamosan, egymás fölötti két sávban kiterítve – mintha a „post mortem”-szituációban valamelyik hajléktalan feküdne a Kéleti pályaudvar egy zugában; a részvét és együttérzés jelképeként (*Expanzió*-sorozat). A Colosseumban pedig (az *Antik Mysterium-vallások* története) kiállításon Zeusz szobra előtt állva érdekes hasonlóság figyelhető meg a szobor és a szerző arca, tekintete között (*Analógiák* I.). A REMETE-fesztivál (1998, Máriaremete) képei töviskoronával fején örökítik meg Mykolát, amint Mihail Olos pálos szerzetessel G. Benn remete-parafrázísát olvassa: „a remeték nem érzik a magányt /.../ mert az ő magányuk: választott magány”. Ugyancsak Mykolának szól a *Kurttycz-kígyó* (érsekújvári ajándék, 1992), s az apokrif dallamokat felszabadító *test-templom* is. Az *Analógiák* II. pedig mintha egy lélekvandorlás stációit jelezné: a Szinyei-Merse, Rippl-Rónai képeiről ránk tekintő arcok – Mikola portréjával kiegészítve – kísérteties hasonlóságról árulkodnak, s az 1996-os, a Platon: *Lakoma* tematikának szentelt váci *Expanzió* képeivel is érdekesen egybevágnak. Vagyis e performanszok nemcsak kultúrtörténeti dokumentumok, hanem arról is tanúskodnak, hogy a szellem minden korban működik – akár tudomásul vesszük ezt, akár sem; Krisztus áldozata folyamatosan jelen van (és hatása lemérhető) a világtörténelemben és a mi egyéni élettörténetünkben is. Bujtás József *Requiem aeternam* címen komponált nagyzenekari műve (Schaár Erzsébet-idézetekkel), amelyet 1998-ban mutattak be az Ipolyságon rendezett *Expanzió Fesztiválon*, ezt a szellemi örökkévalóságot sugározza.

A könyvet záró – fentebb már vizsgált – szöveg (*Expediált! Európa*) rovásírással is bekerül a kötetbe (fekete alapon fehér betűkkel), mintegy a remény jeleként: „*Kőbe vésték, fába rótták*” 2003. február 4-én, Kis-Jugoszlávia megszűnésekor, az új-délvidéki állam-alakulatok: Szerbia-Montenegró létrejöttékor. Rovás-írta Csorba Simon Lászlóné (Judit), három gyermek: István, Flóra és Csaba édesanyja”.

VisszaSejtesít című kötete kapcsán Németh Péter Mikola Szörényi László irodalomtörténéssel készült interjújában (*Pannon Tükör* 2010/3. sz.) kifejti, hogy „a Teremtőtől és a Megváltótól elszakadt tudomány” téves úton jár, amikor nagy-öntudatosan hirdeti, hogy „a tudományos módszerekkel előbb vagy utóbb minden földi, emberi problémára képesek leszünk megoldást találni”. Észérvekkel nem magyarázhatunk meg mindent. Hamvas Bélára hivatkozik, aki szerint „az Aranykor utáni korban a lélek megtörtségében időző ember valójában olyan mély ellentmondások, egzisztenciális válságok örvényében él”, amelyeket még maguk és egymás előtt is elrejtene-elhallgatnak az emberek, mert megoldásuk társadalmi síkon lehetetlen. De ha mégis, akkor az csakis az Isten és az ember – az emberek egymás közti – személyes viszonyának helyreállításával történhet. Ahogy azt Pilinszky megfogalmazta: „Ebben a földi létben egyek vagyunk menthetetlenül”. Mikola úgy látja: „A velünk született ’isten’ / eredeti énünk a teljes élet árán visszakívánczik az Egységbe, a Teljességbe: az Egészbe. Ez a *visszatérést* megcélzó *vissza-sejtesedési* folyamat maga a Költészet: mise, úrfelmutatás, önfelmutatás, áldozás és áldozat is egyben. /.../ Érzékeljük, hogy egyre nehezebb utakon járunk – tehát minél előbb meg kellene állnunk, körül kellene néznünk, és vissza kellene jutni abba az őállapotba, ahol szépség – jószág – igazság együttesen vannak jelen”. A *Visszasejtesít* parancsolatának a harmadik évezredre szóló üzenete tehát: „Aki az Élet tisztaságára vágyik, annak vissza kell menteni szakrális önmagát kora profán társadalmából az Égibe”. Ehhez pedig „Krisztus-emberre” kell válnunk nekünk magunknak is – ahogyan azt Kassák írta *Reggeli úton* című korai versében. Az avantgárd költő arra törekszik – hangsúlyozza Németh Péter Mikola – hogy gondolkodtató műveivel, performanszaival meg- és felmutassa az ŐS-EGYhez vissza-vezető utat.

A kötetet méltató kritikák közül Szakolczay Lajosnak sikerült a legmélyebben megragadnia Mikola *költői* személyiségét és alkotásmódjának sajátosságait. A magányos, „krisztusi” utat járó Németh Péter Mikola – írja – „Kassák és ’a szó törekeny monstrenciáját’ égneek emelő Pilinszky között feszíti ki a szó kötelet”, hogy különleges produkciójában megannyi látványelemet (grafika, fotó, test- és tájköltészet, installáció stb.) fölhasználva végigegyensúlyozhasson a kötélén. „Igehirdetése – mert a prófétai póz sem idegen tőle – a látható, fogható, tapasztalható valóságot mítoszi tartalmakkal ruházza fel, s látomásról látomásra építi föl a maga oltárát”. Szakolczay úgy véli: Németh Péter Mikola költészetének egyik legérdekesebb, egyedi sajátossága, hogy élet-labirintusába (saját exhibicionista énjébe) bezártan is képes kívülről (olykor értelmiségi szarkazmussal) szemlélni önmagát/léthelyzetét; de avantgárd gesztusai, harlekin-mozdulatai ellenére sem cirkuszi arénában érzi magát könyve olvasója/szemlélője, hanem „valaminnő megíratlan – ám annál jobban átérezhető – misztériumjáték színpadán”. A kötet „vizuális arculatának” különleges helye van a kortárs magyar lírában: „a megválasztott

betűtípusok és leleményes tipográfiai alakzatok nemcsak a szem érzékiségét növelik, de a belőlük kinövő sajtáságos logika révén (a látvány mint gondolat-kiteljesítő, megértést segítő elem) közelebb visznek a jobbra extrém művek bonyolult világához is. /.../ A könyvben szöveg és kép elementáris erejű kapcsolatban van egymással; a vizualitásra különösen érzékeny költőn kívül ez Németh Zoltán Pál fotográfiáinak köszönhető” (Szakolczay Lajos: *Avantgárd gesztus, apostoli póz* – N. P. M. Visszasejtesít c. kötetéről, Magyar Napló 2010/5.)

Mint látjuk tehát, az avantgárd költő ma sem mond le arról, hogy alakítóan nyúljon hozzá a valósághoz, s bármennyire otthonosan mozog a metafizikai szférákban, azért a konkrét – bár áttételes – cselekvést, a *hatni tudást* is fontosnak tartja. Németh Péter Mikola az avantgárd szinte minden ismertebb műfajában kipróbálta alkotói erejét, anélkül, hogy a hagyományos költészet alapjaival szakított volna. A „közlés” funkcióját éppoly fontosnak tartja, mint a „kifejezést”, s vizuális szuggesztivitása révén felfokozza mondandója erejét. Bár világértelmezésében a transzcendenciának kitüntetett szerepe van, arra törekszik, hogy *akció-* és *konkrét* költészetével a valóságproblémákra is felhívja olvasói/nézői figyelmét, a költészetet /újra/ az élethez közelítse. Kötete így egyszerre hat ránk érzéki és spirituális síkon; sajátosan egyedi-egyéni színfoltot képviselve jelenkori irodalmi életünk bőséges színpalettáján. A kötetet a *Napkút* és a *Magyar Műhely* Kiadó a *Cédrus* Művészeti Alapítvánnyal közösen adta ki irigylésre méltóan szép kiállításban a 2008-as Ünnepi Könyvhét alkalmából. E könyvészeti remekmű is bizonyítja, hogy az avantgárd újabb műfajai (akció- és konkrét költészet, performansz, vizuális és akusztikus szuggesztíók stb.) „belefértnek” a hagyományos könyvkeretbe is; így hát semmi okuk nincs a konzervatív ízlés híveinek arra, hogy kirekesszék őket a Gutenbeg-galaxisból. Talán itt lenne az ideje, hogy az avantgárdot – mint a XX. századon végigvonuló egyik legvirulensebb irányzatot – kodifikáljuk és beiktassuk művészeti összképünkbe, a posztmodern múltó divatját /is/ túlélő valóság szemléletével egyetemben.

*

A 2015-ös Könyvhétre jelent meg Németh Péter Mikola *TALÁN* című haiku-kötete (ugyancsak a *Napkút* Kiadó gondozásában), Baksai József különleges, „talányos” grafikaival. A kis könyv harmonikusan illeszkedik a szerző eddigi életművébe: az avantgárd szemlélettel ötvözött szakralitás vonulatába. Ahogy a Fülszövegben olvashatjuk: „Mene-külés ez az európai létromlásból a távoli és titokzatos keleti filozófiák, a zenbuddhizmus, a taoizmus irányába; /.../ hiszen az ember kozmikus lény, a természet elidegeníthetetlen része, most és mindörökké”.

Költőnk nem véletlenül választotta mottóul Ginsberg négysorosát: „Csak az absztrakt haiku képes / megteremteni a misztériumot, / miközben vaskemény költészetet / kalapál vissza a sorokba”. Ugyanis az absztrakt képiséggel sokkal inkább megközelíthetők az Örökkévalóság törvényei, mint az egyszerű leírásmódokkal. S mivel a japán eredetű haiku alapvetően bölcséleti műfaj, a XX. századi modern gondolati költészet is szívesen él vele.

Szepes Erika, a költői műfajok és verselési módok kiváló rendszerezője, kitűnő haiku-könyvében (*Tizenhét szótag*, Napkút K. 2011) feltárta e műfaj hazai elterjedésének, ezredvégi kivirágzásának okait (*Röviden a magyar haikuról, Ezredvégi önarcképünk: a haiku* című fejezetek, i.m. 36–38. ill. 44–97. p.). Így most csupán azt hangsúlyoznánk, hogy a Kosztolányi századeleji haiku-átültetései nyomán – először műfordításokban – teret hódító magyar haikuköltészet még közelebb állt az epigrammatikus poétai hagyományhoz, viszont az ezredvégen ezernyi alakban – formában – verselési móddal felvirágzó haikuköltészet már a japán kultúra meditatív-gondolati örökségében fogant. Nem véletlenül, hiszen Vihar Béla és lánya, Vihar Judit sokat tett csodálatos, élethű műfordításaival e művészet honi meg- és elismertetéséért.

Németh Péter Mikola haikui a távolkeleti, a magyar népköltészeti, valamint az avantgárd hagyomány szintetizálásából sarjadnak. A XX. század második felében a beatnemzedék közvetítésével Amerikán keresztül jutott el hozzánk a haiku sajátos, transzcendens változata, amely a judeo-keresztény metaforakincset ötvözte a japán meditációval. A *Talán* cím (a kötet és a bevezető vers élén) egyfajta bizonytalanságot sugall: semmiben sem lehetünk biztosak a végső kérdéseket illetően. De *talán* a költészetben feltárulhat előttünk az isteni Titok. Ahogy újra és újra felmagasztosul előttünk „egy csecsemő sírásával a krisztusi végítélet” – *talán* megértjük: a végtelen isteni irgalmasság feloldja és eltörli vétkes földi életünk tévedéseit.

A kis kötetnek szépen kirajzolódó spirituális íve van. Hét apró fejezetre tagolódik (ami köztudottan a szakrális létitkok száma: élet/halál kapuja), s ezeket finom grafikai kompozíciók határolják el egymástól.

Az *EFFETA* ciklusba a poézis „magaslati” ihletettségére utaló haikuk kerülnek. A vers-én passzív mozdulatlanúságban mintegy átáramoltatja magát a Költészet varázshulámaait: „Nyílj meg szemem a / látásra / nyílj meg ajkam / a szólásra most”. A színes (az ezüst-szürkétől a sötét-lilán át a zöld remény felé kinyíló) papírlapokra írt versek a bűnbánati, majd kegyelmi állapotra utalnak: „Isten ujjával / űzi el Baál-zebubot” (*ihlet*); „tengerre száll a lélek / megfeszül a test” (*hit*). Az „elíziumi mezők” hívogatják (*transzcendens*), s végül célba ér: „a kezdet, az út, / a megérkezés a fény-/szarvában együtt van” (*unicornis*). E verstanilag is majdnem-tökéletes (5–7–5, illetve 5–7–6 osztatú) haikuk az ember spirituális útját tárják eléink. Ugyanakkor mindjárt a kötetindításkor hangsúlyos

pozícióba kerül a magyar (dacos-lázadó, Ady-s) hagyomány is: „Ha fülembé forró ólmot / öntenének, akkor is” megszólalna; s őrizi a „holdvilágárok” elfeledett titkait (*mítosz*).

E kettős meghatározottság alapjáról indul az *ANNIHILÁCIÓ* (*átalakulás*: a belső metamorfózis) ciklusa. A Szügyi Zoltánnak ajánlott haiku-füzér (HÉT) alapszíne végig a fehér: itt a lélek útját követhetjük végig, amint bábtestéből szabadulva emelkedni kezd, fel-feljebb, a Magasba („Vére-költő-bodobács / halotti leplen. /.../ Tengeri csillag. / Homorú hajnali ég. / Újjászületés”). Sorsa *emberi* sors, fájdalmakkal, megpróbáltatásokkal teli („Ecce homo!”). Ő is, mint az Igazság útján járók mindenkor: „Megfeszítettet!” Csakhogy az Élet: *élelő* (növény)! A *Négy évszak* (jellegzetes haiku-téma) a Természet, a lét örök körforgását tudatosítja bennünk: a *Tél*ben ott van a *Nyár* ígérete, a *Tavas*z utcában az őszi eső – s az *Ősz* utcában a tavaszi harmat. Az örök átalakulás szintézis-számai az *Egy* – *Kettő* – *Három*: „Kozmikus lény a / költő, pelyhes csibéje / a Fiastyúknak” – mindig szellemi megújulásra kész.

Az *IMPRESSZIÓ/KI* ciklus a szerző szívéhez közelálló festők alakját idézi meg elégi-kusan. Maga a Természet kel itt életre – a haiku-képekben táj és festő szinte egybeolvad, s a megidézettek személyisége sugárzik belőlük. A *Szinyei-Merse* festményeire utaló *Kilenc* (azaz 9 haiku), amelyeket a költő lányának és fiának, „a Jersey-szigeti ecetsanyargatóknak” ajánl, az „isten gondviselés” békéjét-derűjét varázsolja elénk. *Csontváry*, „a magányos cédrus”, a „baalbeki tűző napon” „halálúzó ragyogásban” áll, vagy a Panasz-falnál imádkozik – életműve már „termőre fordult”: a cédrus nyomán erdő sarjadt. *Egry József*, a Balaton szerelmese, „fényben-homályban / purgatóriuma tűz- /liliumán ég”. *Szőnyi István* festményeit TIZENHÁROM egymással összefüggő haiku-lánc idézi meg; kedvelt fája a zebegényi kertben fényben tündököl, „a zebegényi háztetők égszín-vörösben” ragyognak. Az előtérben, a kerti padon lánya, Szőnyi Zsuzsa ül immár örökre – „fényben-homályban”. E pad „a Mindenség csöndjéből / fehérén világlik” felénk. A zebegényi hagyaték művészettörténet-sz-gondozójának, Köpöczy Rózsának (a költő feleségének) ajánlott *Danaidák* a legtisztább-legmélyebb szeretetvallomás: „Meztelenségünk / meztelenségünkkel / azonos immár”.

Az *Impressziók* mind tematikájában, mind megformálásában sajátos szint képvisel a kötetben belül; benne a költő a japán haiku eredeti, elsődleges természetéhez közelít. Basó, a 17. század legnépszerűbb haikuköltője ugyanis szoros kötelékben élt a Természettel, témáit abból merítette. Vihar Judit így jellemzi alkotásmódját: „azt vallotta, hogy a művész minél inkább háttérbe szorítja magát, annál inkább közelít a valósághoz. /.../ Magányában azonosul a költészet tárgyával, ezáltal életre kelti a valóságot”, majd „a feszültség tetőfokán elhallgat, a folytatást az olvasóra bízva, aki ezáltal szintén az alkotás részesévé válik”: az még sokáig visszhangzik lelkében. Így „az alkotás a költőtől független, önálló életre kel /.../ s az örök állandóság, az egyetemesség érzetét kelti a befogadó-

ban” (idézi: Szepes Erika: i.m. 51–52. p.). Ezt az időtlenségérzetet, az állóképszerűséget emeli át Mikola az Örökkévalóság dimenziójába: egyszerre szólít meg a verbális/vizuális elemekkel, így összhatásuk is intenzívebb. Az impresszió kontinuussá, vagyis megélt és tartós lélekállapottá válik – az olvasó maga is azonosul a költő tekintetével szemlélt Természettel.

A *HAIKUFÜZÉR/ÉK/* 17 haikuja az elmúlás témája köré fűződik fel. A *Hétköznapokra* mottója Adyra utal: „Az ember Istenéhez / hanyatló árnyék”. Az ő „krisztusi” sorsa: minden igaz úton járó emberé, a költő-utódé is. „Feje fölött ég, / tövisglória, fény / tündököl – vérzik. //...// Haikuarca / lebiggyesztett ajakkal / halotti maszkom”. Itt is találkozunk a *Virág-vasárnap – Feketevasárnap – Fehérvasárnap* triadikus szerkezettel, melynek „szent hármassága a feltámadásban /.../ megváltással” érik: sorsunk beteljesül. „Jeruzsálemből / messiási időkben / élővíz fakad” (*Vasárnapokra*). A *Mindennapokra* pedig költőnk azt ajánlja: „Jákob létráján / angyalokkal közlekedni / föld és ég között” – akkor talán helyünk lesz a Mennyei Jeruzsálemben. Itt a cikluszáró kép egy rózsaszínbe hajló piros, sötétebb árnyékot vető napkorong (vagy alma?) ezüstfehér mezőnyben; az alsó térfélen sötétbarna zárt tér – ami nyilvánvalóan Menny és Pokol kontrasztjára hívja fel a figyelmet. Rajtunk múlik, melyiket választjuk...

A *TELEIA (eltávolodás)* ciklus a földi világtól való lassú búcsúzást örökíti meg tökéletesre formált (szótagszámtartó, a Természethez kötődő) haikukban, amelyek gondolati láncolatot alkotnak egymással, ugyanakkor önállóságukat is megőrzik. Az *akkor...* című öt apró verset Tóbiás Barna Attilának ajánlja a költő; tragikus hangoltságú, balladisztikus képei szűkebb hazája, a Palócföld őszi/téli arculatát idézik meg, fekete-fehér kontrasztban. „Hózivatarban / hattyú-nyakú fekete / ló deresedik”. Az *Ipoly-Édenben* Tóth Imrére, a Palóc Tájszótár írójára emlékezik, utalva a „vízen járó” krisztusi ember/ek/ hiábavaló /?/ fáradozására: „nem ível át híd / a megáradt Ipolyon” ma sem. A Szabó Lőrinc-átírat („*A tó reggel*”) ugyancsak a sötét /csúf/ – világos /szép/ kettősségére épül. Hévízen pihenvén, költőnk elámul az őszi/téli táj derűjén, azon, hogy „a Sárkány-túrta tó / bűzőssár-kráteré”-ből feltörő iszap-illat és kék pára hogy száll az ég felé a hózivatarban: „Mintha tündérraj / vetné illanó ingét / szakadatlan itt. /.../ Kék tündérrózsa / a tavon. Zöld levélen vacog a január”. De a vers-én még várja a Tavaszt...

A 'térrelválasztó' grafikán ezúttal egy fogyó Holdat látunk, melynek sárga pereme a sötét közép körül tündöklök, vékony sugárlánc köti össze az ellipszis-alakú Földdel, amelyet egy vastag fekete nyíl szel át. Köztudott, hogy a Hold a japán haikuirodalom leggyakoribb szimbóluma; Szepes Erika szerint „a világgal való megbékélést, a tisztaságot, a halált, a lelkek halál utáni lakhelyét” jelképezi, „mindig változó változatlanságával a földi létben jelen lévő Buddha nyugalomát” sugározza (i.m. 55–57. p.). A holdfogyatkozás jelen esetben talán életünk téli kopárságára utal – amelyből hiányzik a valódi békesség, a

megbékélés. A Holdból leáramló vékony sugarak (talán) átjárják mégis a masszív sötétséget, s visszaáramolva az Égbe, egyfajta energialáncolatot hoznak létre Ég és Föld között.

A VISSZA/HIÁRAMLÁS ciklus ezt a (megtalált) békességet közvetíti a már a Holdba költözött rokonlelkek megidézésével. Itt a versek ismét színes oldalakra íródnak. A piros örömtől a sötét- és világos-lila, majd kék, aztán a halvány- és méregzöld különböző árnyalatain át a csontszín és élénksárga (nap-színű) lapok elvezetnek a földmélyi sötét és világosbarna, világosszürke színekig, hogy végül a bordó árnyalataiban megpihenve egyensúlyi állapotot sugározzanak.

Mikola mint varázsló egy nagy FA tetejében, „cseresznyés ropogású éjjelen” ébredve, előszólítja az Örökkévalóságból nagy elődeit, költő-testvéreit. A cseresznyevirág ugyan csak gyakori jelkép a haikukban: „a szirmok lehullásával, elszállásával a földi dolgoktól való eltávolodás, a saját élettől való búcsúzás szimbóluma” (Szepes: i.m. 56. p.). Mikola tehát emlékezik: *Basó – Buszon – Issza – Siki* árnyalakját idézi meg; majd *Pilinszky* olthatatlan szomját az „égi” vizekre s *Weöres* híres, bennünk magunkban rejlő „lajtort-jáját”, *Kormos* István otthonosságát égi-földi hazánkban. Végül a hozzá közelállók: Nagy Gáspárt – Rózsa Endrét – Utassyt – Szabados Györgyöt – Kemenczky Juditot. Akik már a kivívott békesség honából tekintenek alá vergődéseinkre. A *Kosztolányi-* és *Fodor Ákos*-haikuk az örökkévaló Szellem soha meg nem szűnő munkálkodását dicsérik: „Fagymintázta frízek, / fűgák, ívsorok; freskóégre / nyíló rózsák, füstkaméleonok /.../ Hasadt harmóniákkal / léle/k/gző tüdőkatedrálisok (*Kosztolányi*); „Eszmerengéseink / kráteréből kitört ma / az eljövendő” (*Fodor Ákos* – 2015 Pünkösdhétfő). A szellemi síkon megélt élet túléli a múlandóságot.

Ezzel voltaképpen le is zárul a „szabályos” haikuk sora. De Mikola a FRAGMENTUM/OK/ (Binder Károly azonos című improvizációs zongorajátékára készült) verbo-vizuális kompozícióinak egy ciklusát is odailleszti a kötet végére. Különleges ábrák-ból, agyagtáblákra írt (Rákos Sándor Gilgames-fordításaiból átemelt) vendégsszövegekből, logomandalákból, sámánisztikus jelképekből, átiratokból, különféle mozaik-homokszemcsék sokaságából épített konstrukció. Valójában a lírai én töprengéseiből szőtt kompozíció – meditáció az élet/halál/újászületés/átváltozás kérdéseiről. „Milyen halhatatlanságot adsz nekem / halálommal ha haláloamat túlélem”? – Gilgames óta ez a kérdés foglalkoztatja a Szellem emberét. Biztos válasz persze nincs, nem is lehet e kérdésre – de azt tapasztalatból tudjuk: a hősök – mártírok túlélik saját halálukat, s évszázadokon, évezredekken át megmaradnak az emberiség emlékezetében. No de szubjektíve mit jelent a „halhatatlanság” a már nem élő hős számára? Tud-e ő arról, hogy „halhatatlan”? – hiszen a halhatatlanság minden mitológiában csak az istenek osztályrésze!

„Nagyon fáj” szeretteink elvesztése – mondja Mikola József Attila szavaival. „És mire a fájdalom megszűnik – írja a Bohár András emlékére készített agyagtáblán – máris

’húsig-csontig hámozottan’ érezni s hallani is talán HIÁNYA FÁJDALMÁT: a hiányzó szorongást, félelmet, a hiányzó kábulat szitok-szavát”. Ezért építünk „éjjel-nappal falakat az elmúlás ellen”. A Buddha-követők *hisznek* az átváltozásban; az ő-sumer Gilgames *tudott* róla: „fa voltam / ág lettem / virág lettem / kő lettem”, „anélkül, hogy tudtam volna, hogy az vagyok”. A növényi és állati lét *után* eszmél mindenki: „gyík lettem / bagoly lettem / őz lettem / párdúc lettem // AKKOR MEGÉREZTEM: // gyík vagyok / bagoly vagyok / őz vagyok / párdúc vagyok”. És végül EMBER LETTEM – azaz Isten, Király. „KétHarmad- Részem ISTEN – EgyHarmadRészem EMBER”.

Mikola tehát – Gilgames álarcában – immár azon medítál: az Isten-Ember méltó tud-e maradni ’isteni’ részéhez? – s holta után megmarad-e belőle, mi ’isteni’ volt benne? Gyönyörűen felépített, kör-, csillag-, gömb-, kereszt-alakú logomandalák sorába kódolja töprengéseit: „TÉR és IDŐ gömbkeresztjében” forgolódva, a VALÓSÁG ÉLÉN táncolva – úgy érzi: „szétesett, mint egy kártyavár”. Gilgames valójában nem is barátját, Enkidut siratja, hanem maga-magát: „Csönd és köd és hideg sötétség / Utánam is csak ennyi marad?! / Kilobbant iszonyú lángolásom! /.../ Utánad is csak ennyi marad!” E felismerés letaglózza, vesztetten menekül önmaga elől. „AZNAP elszántan hadakoztam ÚJJÁSZÜLETÉSEM PILLANATÁÉRT Egész-ségemért, életemért, Hét Bölcses-ségért”. „A vágyálom pillanata óhajok köntösében érkezett”: egy egyiptomi keresztbe írva a személyes névmások, egymás mellett, párhuzamosan. A kereszt vízszintes ágán: „Ő – Az – ÉN – TE – MI – Az”. Vagyis: *én – te – ő – mi* mindannyian egylényegűek (személytelen *Az*) vagyunk, ez bennünk az ’isteni’ rész, nem földi koronánk. Mindannyiunk individualitása a *közös gyökérből* (’isteni-királyi’ mivoltunkból) sarjad. Az utolsó agyagtábla ezt az üzenetet adja tovább a Jövőnek: „Sárból-Napsugárból lettünk / ujjá bögyével gyúrt szoborrá / lelkét lehelte AURU belénk – és Irkalla hívására / MEGINT SÁRRÁ-NAPSUGÁRRÁ leszünk”. Ez tehát a Halhatatlanság Titka – amiért érdemes élnünk, s érdemes megőrizni önmagunkban mindazt, mi bennünk ’isteni’.

S ha a záróciklus formailag nem is haikukból áll, Mikola itt sem hűtlen a haiku szellemiségéhez: a távolkeleti bölcselet eszmekörében fogant, Buddha tanaiból építkező verseiben arra figyelmeztet, hogy ne tulajdonítsunk olyan nagy jelentőséget magunknak, individualitásunknak, mint az az európai kultúrában megszokott. Hiszen múltó életünk az Életforgatag egészében csupán porszemnyi; a világ sorsa, jövője nem rajtunk, a mi személyes cselekedeteinken múlik, hanem az Isteni Gondviselésen. Tanuljunk hát alázatot, és türelmes szemlélődéssel várjuk, mi történik körülöttünk, bennünk, a nagy- és kis-világban; s akkor talán könnyebben megbékélünk sorsunkkal (a *közös emberi sorssal* is).

Így hát a szépen és ízlésesen megkonstruált kis kötettel Németh Péter Mikola gazdagabbá tette a magyar haikuköltészetet, figyelmünkbe ajánlva: „ÁLOM TÜKRE AZ ÉLETÜNK”.

Németh Péter Mikola tehát költészetében megkísérel szintézist teremteni ősiség és modernség, szakralitás, távolkeleti és keresztény gondolkodás, mítoszi szemléletmód és intellektualitás, hagyomány és újítás között. S mindezt összekapcsolja a vizuális kultúra sajátos jelképrendszerével. Költészete egészében az avantgárd megújuló képességét, virulens aktualitását bizonyítja: mindig-újat-kereső szellemiségéből új és új formák fakadnak. Sikerül hidat építenie a legősibb hagyományrétegek és a legmodernebb formarendszer között, felmutatva, hogy az experimentális szellemiség /is/ a Tradíció „tiszta forrásából” táplálkozik, amely soha el nem apad. Ezért a művészeti megújulás is örök; és mindig lesznek újító kedvű művészeink, akik koruk életérzésének kifejezéséhez ősi-új formákat keresnek, teremtenek. Az immár 26 éve folyamatosan megszervezett *Expanzió*-fesztiválok életképessége bizonyítja: talán a XXI. század művészete ezen az úton fog továbblépni egy új szintézis felé.

IV. fejezet

*A Magyar Műhely közép-európai bázisa,
vizuális és fonikus költészet a határokon túl*

1. *Egy par excellence közép-európai művész: Szombathy Bálint akció- és konceptuális művészete*

„A festészet néma költészet;
a költészet beszélő festészet”
Szimonidesz

A jugoszláviai *Pacséron* született, 1950-ben; de iskoláit már tíz éves korától Szabadkán végezte. Így eszmélkedését eleve a többnyelvű, multikulturális közeg határozta meg; már gimnazistaként az akkor épp virágkorát élő (neo)avantgárd művészet vonzáskörébe került.

Szabadka és Újvidék voltaképpen már a XX. század első évtizedeiben a délszláv (magyar és nem magyar) történet avantgárd kibontakozásának színtere volt. A magyar ajkú alkotók Trianon után is Kassák szellemi sugárzása bűvkörében maradtak, s szoros kapcsolatot építettek ki a bécsi MÁ-val, illetve a szerb–horvát–szlovén avantgárd körökkel. A vajdasági fiatalokat a zágrábi *Zenit* (1921; szerk. Ljubomir Micic) tömöríti maga köré (részint a MA anyagát veszi át, részint a helybeli kísérletezőknek biztosít fórumot). A lap – Belgrádba áttelepülve – egészen 1925-ig él; a Kassák-kör volt tagjai (György Mátyás, Haraszti Sándor, Sinkó Ervin stb.) s maga Kassák is publikálnak benne. Ugyancsak a Kassák-körhöz tartozott Csuka Zoltán, aki Újvidéken *Az Út* c. lapot szerkesztette (1922–25), s a bécsi MA szellemében híd-szerepet kívánt betölteni a délszláv magyar és nem magyar alkotók között a „zenitizmussal” való kapcsolattartás jegyében. Belgrádban már 1920-ban megalakul a *Belgrádi Társaság* művészeti csoport, amely később *Albatrosz Könyvtára* néven tevékenykedik (1923–26). Csuka Zoltán *A jugoszláv népek irodalmának története* (Bp. 1963) ismertette részletesen szól e csoportosulásokról, majd Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom története* c. könyvében (Újvidék, 1972) értékeli tevékenységüket.

Az avantgárd szellemiség iránti érdeklődés a 20-as évek végén lecsengeni látszik; Kassák is hazatér bécsi emigrációjából (1926); köre átmenetileg szétesik. Ez már egy más (irodalom)történeti szituáció; volt tanítványai közül sokan meg is tagadják a Mestert. A rövid életű *Dokumentum* (1926–27), majd a művészet által történő szellemi nevelés célul tűző *Munka* (1928–39), valamint a Dienes László-indította kolozsvári Korunk (1926-tól voltaképpen – kisebb-nagyobb megszakításokkal – mindmáig él) bűvópatakszerűen tovább élte az avantgárdot és a közép-európai eszmeiséget, publikációs

lehetőséget biztosítva a Trianon előtti Magyarország területén élő experimentális alkotóknak. 1945 után Sinkó Ervin a Horvát Írószövetség tagjaként újraéleszti az avantgárd hagyományt; majd mint a zágrábi Jugoszláv Tudományos Művészeti Akadémia levelező (1951), később (1960-tól) rendes tagja lehetőséget kap az ilyen irányú törekvések támogatására. Ő nyitja meg 1959 októberében az újvidéki egyetem Bölcsészettudományi Karán a Magyar Irodalom Tanszéket; haláláig (1967) felváltva hol Zágrábban, hol Újvidéken él. Az ő „védőszárnyai” alatt bontakozhatott ki a Magyar Tanszéken oktató, akkor még fiatal Bori Imre (sz. 1929.) nagyszabású tudományos munkássága, s szerveződött 1960-ban az *Iffúság* c. lap irodalmi mellékleteként a *Symposion*, amely 1975-től önálló folyóirattá alakulva *Új Symposion* néven nagyhírű, a közép-európai avantgárd leghosszabb életű periodikája lett. Bori Imre korszakfordító könyvei (a Körner Évával közösen jegyzett *Kassák irodalma és festészete* (Újvidék, 1967); majd a hazai berkekben hírhedtté vált, a közkönyvtárakból ki is tiltott *Az avantgarde apostolai* (Újvidék, 1972) átértékelték az egész XX. századon átvonuló művészeti modernség problematikáját, s új megvilágításba helyezték a Kassák-kérdést. Az avantgárddal szembeni megrögzött – elsősorban politikai alapú – előítéletek felszámolásában fontos szerepet játszó publikációi tették lehetővé, hogy a 60–70-es évek fordulóján a vajdasági magyar irodalmon belül is felerősödhesseken – ha csak fél-legitim módon is – az (új)avantgárd tendenciák, szerves összhangban a korabeli szerb–horvát–szlovén („nyugati”) experimentális irányzatokkal.

A kortárs szlovén experimentális líra, elsősorban az 1966-ban alakuló *OHO* csoport konceptualizmusa, valamint Kassák képversei kínáltak mintát a vajdasági fiatal alkotók vizuális költészetének kibontakozásához. De nemcsak forma-forradalmukat inspirálja Kassák, hanem az ún. létező szocializmus – még jugoszláv formájában is! – eltömegesítő, a személyiség autonómiáját nullifikáló gyakorlata elleni lázadásuknak is irányt és tartalmat ad (a művészi nonkonformizmus voltaképpen a társadalmi-politikai ellenállás kifejeződése és eszköze lesz). Protest-attitűdjük a kollektivistá eszmeiség idea-közpon-túságával párosulva egyfajta – pozitív értelemben vett – esztétikai-etikai elitizmushoz vezet: fenntartva a kívülről jogát, non-verbális eszközökkel fejezik ki távolságtartásukat, ítéletüket a fennálló valósággal szemben. „Kassák szellemisége döntően befolyásolta művészi-emberi habitusomat, őt tekintettem művész-apámnak” – vallja később Szombathy. A 70-es évek elején ismerte meg a nagymarosi nyaralóban található Kassák-hagyatékot; a Mester özvegye, Kárpáti Klára mutatta meg neki. A *Magyar Műhely* körével ekkor még nem volt ugyan személyes kapcsolata; viszont az *Új Symposion* grafikai szerkesztőjeként (1971–72) rendszeresen forgatta számain. Így hát egészen fiatalon (alig-huszonevésen) már az avantgárd vonzáskörében élt (vö.: *Kelemen Erzsébet* interjúja Szombathy Bálinttal: *Élet és művészet egysége; Napút*, 2010/3. sz.).

Szombathy Bálint tehát szinte természetes módon belenőtt abba az alkotói közegbe, amelyben anyanyelvnek számított az experimentalizmus. Szabadkai gimnazistaként megismerhette a kortárs művészi törekvések szinte teljes spektrumát. Erősen hatott rá a ljubljanoi *OHO* csoport tevékenysége; a belgrádi nemzetközi vizuális kiállításon 1969-ben már ő is velük együtt szerepelt *A táj poézise* konceptuális fotó-sorozatával. A zágrábi *BIT International* csoport kiadványa (1969), amely az avantgárdot történetiségében mutatta be (Kassák '20-as évekbeli munkái is helyet kaptak benne) szintén ösztönzően hatott rá; valamint alaposan áttanulmányozta a MA ez idő tájt megjelent faximile kiadását, s annak szellemiségét a maga törekvéseivel rokonnak érezte. Ekkor már rendszeresen forgatta az *Új Symposion* számait, sőt mint diák, verseket, képzőművészeti írásokat is küldött a lapnak. Itt jelent meg első képvers-triptychonja 1969-ben (*Szélmalomharc a Nappal*). „Az *Új Symposion* több volt, mint folyóirat-szerkesztőség – idézi fel később emlékeit. – Olyan radikális művészeti-kritikai mozgalommá terebélyesedett, amelyet a Kassákéhoz hasonló aktivista lendület és céltudatosság vezetett.” (in: *Kassák Emlékkönyv*, 91–95. p.). Tolnai Ottó főszerkesztése idején a lapnál töltött másfél év rendkívül „hasznos” volt a fiatal Szombathy számára: „Alkalmam volt megismerni a Vajdaság minden részéről Újvidékre összesereglett haladó szellemiségű fiatal alkotókat, filmeseket, képzőművészeket, fotósokat stb., akik az ún. lázadó nemzedéket képviselték és gyakran radikális filozófiai vagy társadalompolitikai elveket vallottak. Újvidékről épültek további művészeti kapcsolataim Belgrád és a többi jugoszláv kulturális központ felé. A 70-es évek elején rendszeres olvasója voltam a *Problemi* szlovén, a *Pitanja* és a *Telegram* vezető horvát irodalmi és művészeti lapoknak, a belgrádi *Treci* programnak és a *Delónak*, a milánói *Flash* Artnak, a varsói *Projekt*nek, a bécsi *Mérleg*nek”. Ezekből a lapokból tájékozódott a nyugati művészeti élet újabb tendenciái felől, az akcionista művészet újraéledéséről, s ez ösztönzően hatott rá és társaira. Különösen a *Fluxus* szellemisége volt hatással rájuk, amely a 60-as évek derekán már az egész nyugat-európai művészetet átjárta. (vö.: id. interjú, *Napút*).

A *Fluxus* (a *Public Events* csoport folyóirata ezen a címen jelent meg New Yorkban 1962-ben) és az ekkor már szintén virágzó bécsi *akcionista iskola* (H. Nitsch, O. Mühl, G. Brus, P. Weibel, Schwarzkogler stb.) szinte mindmáig meghatározza az új s újabb experimentális nemzedékek arculatát. Gazdag műfaji skálájuk (happening, performansz, hangköltészet, testművészet, a különböző fesztiválformák stb.) egy újfajta *közösségi művészeti* hullámot indított el szerte a világon. „Az akcionista szellemiség előretörése Jugoszláviában a 60-as évek második felében következett be, a nemzetközi művészetben tapasztalható újítások közvetlen hatásaként” – emlékezik Szombathy. Az *OHO* csoport nyomán sorra szerveződnek a vegyes ajkú experimentális művészeti körök: a szabadkai *Bosch+Bosch* (1969), a zágrábi *Tihomir Simcic nyugdíjas* (1969), az újvidéki *KÖD*

(1970), a belgrádi A-3 (1970). Majd a 70-es évek elején Marina Abramovic és Rasa Todosijevic munkássága indít el egy világművészeti viszonylatban is jelentős akcióművészeti hullámot, amely a műalkotás rangjára emelt alkotói *folymatot* (*akcionizmus*), illetve annak *eredményét*: magát a *konkrét* műalkotást (*konkretizmus*) prezentálja. A mű jellegét mindkét esetben a művészi *koncepció* határozza meg: a befogadó közeg magában a *teremtés* élményében részesül (lásd: Sz. B.: *Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969–1999 között*; in: *Marék homokot szorongatva*, Magyar Műhely K. 2009, 47–61. p.).

A konceptuális művészet – Szombathy Bálint meghatározása szerint – állandóan megújuló kifejezési eszköz, „a művészeti gondolkodás módszere”. Kezdetről fogva vallotta: „Nem költőkké és művészekké kell válnunk, hanem olyanokká, akik a művészetet az élet totalitásának átélésében tudják feltételezni. /.../ Az avantgárd nem egyszerűen művészet, hanem életszemlélet és magatartásforma”; „annak az *ideának* a megvalósítása, melynek értelmében a művészet nem a kiválasztottak isteni adományaként felfogható ’szent’ tevékenység, hanem egy olyan átható permanens aktivizmus, amely belefolyik az emberi létszelekedetekbe, beleivódik a hétköznapi életbe, az egzisztenciális és a társadalmi szférába. /.../ Életre szóló program, melyet nem ingatnak meg a sűrűn váltakozó stílusirányzatok, hiszen sokkal több annál, semhogy leszűkíthető lenne a művészet fogalomkörére” (vö.: id. *Kelemen*-interjú, *Napút*).

Az álmos, spleenes (Kosztolányi szavaival: „bús-boros”) Bácskában, a némiképp ókonzervatív Szabadkán frissítően hatottak a 60-as években felcseperedő diákságra az experimentális művészeti áramlatok. S az ifjonti energiákat bizonyos értelemben merderben tartani kívánó politikai gyakorlat nem is zárkózott el attól, hogy némi teret biztosítson a fiatalok alkotói aktivitásának.

A 60-as évek derekán a közeli Csúrogon jött létre Jugoszlávia első ifjúsági művésztelepe az *Ifjúsági Tribün* tagozataként, amely gyakorta rendezett kiállításokat a legifjabb nemzedék alkotásaiból. Bár e művek jórészt hagyománykövetők voltak, szemléletükre mégis jellemző volt egy bizonyos fajta kozmopolitizmus. E művésztelep munkájában vett részt a szerb és a magyar kultúrában egyaránt jártas Slavko Matkovic is, a lelkületében mélyen szülővárosához kötött, ugyanakkor lázadó szellemű, internacionális beállítódású, írói hajlamokkal beoltott ifjú festő – romantikus és idealista bohém, aki 1968 tavaszán egy képzőművészeti rendezvényen ismerte meg az akkor még zömmel középiskolás művész-palántákat. Akikkel aztán rendszeresen találkozá-vitakozva, 1969-ben a Városháza melletti Triglav cukrászdában megalapította a *Bosch+Bosch* csoportot, a csurgói szellemiséget az avantgárd életérzéssel ötvözve. Ő és Szalma László, valamint Szombathy Bálint alkották a magot; hozzájuk társult időlegesen Basch Edit, Krekovic István, Magyar Zoltán, Slobodan Tomanovic. Összejöveteleikre aztán ki-ki

elhozta frissen készült alkotását, megbeszélték az aktuális elméleti problémákat; célul tűzve a képzőművészet és a szépirodalom közti határok eliminálását, nyitottak voltak az új médiumok, a *Fluxus* újításai irányában. Újvidéki kapcsolataik (Bogdanka, D. Poznanovic) révén már 1970-ben csatlakoztak a jugoszláviai művészeti élet „kollektivistá szellemiségű” avantgárd vonulatához.

1971-ben Matkovic rövid életű kommunát alapít a csoport tagjaival a Szabadka mellett Ludasi-tó partján; részint a csurgói művésztelepi szellemiséget továbbgondolva, részint a korabeli nyugati hippy-közösségek mintájára. A csoport tagjait úgy kezeli, mint „családtagokat”; ennek ellenére többen kiválnak belőle, viszont a „mag”-hoz csakhamar újak csatlakoznak (1971-ben Kerekes László, majd 1973-ban Csernik Attila, Ladik Katalin, 1975-ben Ante Vukov). Viszonylag szoros kapcsolatot alakítanak ki a többi jugoszláviai avantgárd csoporttal (a művészet „anyagtalánítását” célul tűző Kód E – illetve E Kód körrel, s a zágrábi, belgrádi hasonló ívású közösségekkel). Rendszeresen szerepelnek nemcsak a honi tárlatokon (Szabadka, Újvidék, Zágráb, Belgrád, Ljubljana stb.), hanem Bécsben, Bukarestben, Krakkóban, Varsóban, majd Moszkvában; sőt, egy idő után Nyugaton is (Würzburg, Dortmund, Párizs, Róma, Montreal, New York stb.), megnyitva a jugoszláv modernista művészet új fejezetét. Matkovic 1973-as fotókönyve (*Városok megmutatása*) mintegy „beágyazza” Szabadkát a nagyvilág kulturális kontextusába: a szülővárosát ábrázoló képeslapokat a világ különböző nagyvárosainak bizonyos pontján felmutatják, s az eseményekről készült fotók kerülnek be az albumba. Felveszik a kapcsolatot a magyarországi konceptualista – underground – művészekkel is (Beke László, f. Tóth Árpád, Tóth Gábor, Tót Endre, a Pécsi Műhely, valamint az Erdély Miklós köré szerveződött Iparterv csoport); Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében 1972-ben mutatkoznak be. Szombathy itt ismerkedik meg Szentjóbyval, Pauerrel, Tóth Gáborral, akivel aztán még hosszú éveken át együtt dolgozik. Meghívásukra a Csáji–Haraszty–Paizs trió Újvidéken is kiállít. Részben az Új Symposion hazai terjedésének, másrészt viszont a Bosch+Bosch csoport kisugárzásának köszönhetően itthon is megszerveződnek a rövidebb-hosszabb életű avantgárd körök; főként a nagyvárosok diáksága (Budapesten kívül Győrben, Miskolcon, Szegeden, Pécsen stb.) próbálkozik az alkotói autonómia kiküzdésével.

A *Bosch+Bosch* ugyan 1976-ban felbomlott, de Csernik Attila, Kerekes László, Ladik Katalin, Szombathy Bálint azóta a nemzetközi művészeti élet élvonalába törtek, s mint magyar alkotók, hírnevünket öregbítik a nagyvilágban. (A jugoszláviai modernista törekvésekről bővebben lásd: Szombathy Bálint: *Új idők, új művészet*; Újvidék, 1991).

Szombathy Bálint tehát a *Bosch+Bosch* keretein belül ért jelentős modern művésszé. Egyik első alkotása, az 1968-ban készült kétrészes *Tájköltemény* szép, tiszta geometrikus rendben örökíti meg a szabályosan barázdált szántóföldön sorakozó kopár fákat. 1969-

ben a *Képes Ifjúság* hetilapban egy írógép-textúrával készített, a kulcs-kulcslyukak s az emberi alakok metaforikájára épülő *cím nélküli* kollázst tesz közzé, amely a vizualitás irányában tett kísérletként is értékelhető. Ugyanez évben az *Új Symposion*ban megjelenő képvers-triptychonja, amelyet a *Bosch+Bosch* első tárlatán állít ki (*Szélmalomharc a Nappal*) már érett és tudatos vizuális alkotóra vall (19 éves ekkor!). Egy karton betűsablonnal készített B betűsorozat egy fekete kör – mint mag – köré rendeződik sugár-alakban (ez lenne a szélmalom); az egyik sugár egy még nagyobb fekete körnek (a Napnak) szegődik mint dárda, de felületén nem tud sebet ejteni. A B betűszéria magát az alkotót, de akár a frissen alakult B+B csoportot is jelölheti, amint játékos neki-nekifutással ostromolja a mozdulatlan-mozdíthatatlan égitestet. A cím némi ironiával Don Quijote-ral utal: ifjú titánunk (vagy akár a „titánok” csoportja) hiábavalóan támadja a hatalmat és erőt jelképező rezzenetlen Napot; mégis heroikus elszántsággal veszi fel vele a küzdelmet. Bár – mint a második gyászos-fe fekete táblakép sugallja – reménytelenül; hisz itt a felirat: „*in memoriam* AVANT GARDE”. Ugyancsak a korai munkák közé tartozik a *Szenesedés* kollázs-sorozat (1969–70), amelyen a művész a dadaista pop- vagy grafit-ikonokra emlékeztető vizualitással szintén azt üzeni, hogy a tradícióval való szembeszegülés („itt és most”, azaz ott és akkor) kilátástalan: ahogy a lánggal égő fa elszenesedik, úgy lobban el a személyiség-erő a meddő küzdelemben. Egyfajta egzisztenciális válság-tudat fejeződik ki ebben, ami a fiatal korra általában is jellemző – ezt erősíti meg a *Vihar előtt* című plakátverse is (1970). Egyik térfelén a költő önarcképe, a másikon roncsolt szöveg-együttes, amelyben a vonal-írást megtörő optikai alakzatok, kitörölt szöveg-részek jelzik: itt is a vizuális szuggesztivitásra épít a hagyományos szöveg-formálással szemben.

Egyik figyelemre méltó ötlete, amint a szabadkai főutcán egy építkezés előtt húzó-dó biztonsági folyosó bejáratánál papír-íveket helyez el, hogy az ott elhaladó járókelők lábnyomát megörökítse (1970). A „porfestményeket” aztán mint saját műveit viszi a közönség elé. Később így idézi fel ezt és ehhez hasonló akcióit: „A 70-es évek elején a hétköznapi eseményeiben és az emberi életterben kerestem és leltem meg számos olyan poétikai fogódzót, amely nem elsősorban a látványszerűsége alapján. Emberi lábnyomokat – cipőtalpmintákat – rögzítettem a szabadkai főutcán és nyilvánítottam műalkotássá, akkor még nem sejtve, mekkora metaforikus jelentőségük lehet ezeknek a lépésdokumentumoknak. Végül is Miroslav Mandić újvidéki gyaloglóművész opusa által nyertek a későbbiekben értelmet számomra”. A B+B csoporton belül ő jelentkezett először képverssel. Elsősorban „a nyelvi- szintaktikai- szemantikai-kutatások” izgatták; mint írja: „a képzőművészet nyelvi és fogalmi vizsgálata nyomán keletkezett tapasztalatok és felismerések érlelték meg bennem a helyes rálátást a költészet korszerűen radikális értelmezését illetően”. Alapvetően *irodalmi* (és nem képzőművészeti) fogantatásának tartja saját konceptualista művészetét: „a mindennapi tárgyak és jelenségek

fogalomkörében burkoltan benne rejlő poétikai tartalmak” felszínre hozására törekedett. Ezeket a tárgyakat-jelenségeket „talált költészeti objektumok”-nak tekintette, amelyek immanensen hordoznak valamilyen üzenetet. Felfogása szerint az alkotónak az *emberi* környezet jel-jelenségeit kell észrevennie, s a bennük rejlő szellemi tartalmakat kell láthatóvá tennie. Így hát minden esetben egy adott *konceptió* alapján emelte ki az adott környezetből a jel-értékű tárgyakat, jelenségeket, s lefotózva őket, rendszerint spontán nyelvi-grafikai jelekkel (szavakkal, szókapcsolatokkal) utalt a képből kibontható mögöttes tartalmakra. Voco-vizuális munkái készítéséhez sok ötletet merített Kassák *Munka-köre* szociofotó-csoportjának műveiből (*A mi életünk*, 1932), amelyben a szerkesztő (Gró Lajos) hangsúlyozta: „nem meghatni, hanem dokumentálni és állásfoglalásra készíteni” kívánnak. Szombathy is szembenéz a Kassák-megfogalmazta feladattal: „Romboljatok, hogy építhessetek!” – hiszen tudja: előbb a megszokásra, hamis látszatokra, beidegzettségekre épülő konvenciók átvilágítását, széttörését kell a művésznak elvégeznie, s csak azután kezdődhet az „építkezés”, immár új alapokon. Kassák nyomán indulva tartja tehát az avantgárdot „magatartás-művészet”-nek: a dolgok gyökeréig hatolva le kell bontani a hazug felszíni struktúrákat, s felmutatni az azok mögött rejtő lényegi összefüggéseket; az igazságot kell szabadon és megalkuvás nélkül kifejezni a korról – ha szükséges, az akció-provokáció eszközeivel. Az „élet egyenlő művészet” – „művészet egyenlő élet” konceptualista felfogást vallva hangsúlyozza: „Nem létezik egyetlen olyanmire zárt költészeti rendszer vagy modell sem, amely ne mutatna túl önmagán. Mint ahogy a való élet dolgai közt, a hétköznapi cselekedeteiben sincs olyan prózai mozzanat, amely ne lenne rokonítható bizonyos költészeti tartalmakkal, kezdve az emberi gesztusoktól a magatartásformában rejlő általánosabb jellemvonásokig”. A művészet határterületeire merészkedve keresi a vizuális költészettől a fluxus és a land-art, a performansz széles skáláján át a nonverbalitás módszerével megteremtett irodalmi mű lehetséges kifejezési formáit. Megkísérli totalításában átélni a kort, amelyben él, s az idő előrehaladtával egyre kevésbé „költőnek”, mint inkább „művészetkedvelőnek” (*Art Lover*) tekinti önmagát. (Minderről bővebben szól ars poétika-jellegű írásaiban: *Ars poetica et historica*; Magyar Műhely, 80. sz. /1991. június/; valamint: *Marék homokot szorongatva* – Vallomás ars poétikám párologtatásáról; *Híd*, Újvidék, 1997).

A 70-es évek elejének akció- és gesztusköltészeti munkái zömmel protest felhanggal születnek. Akciói mindig a táj (legyen az akár urbánus, akár természeti) szerves részei. Számára „a táj az alkotás konkrét közege, anyaga és nyelve” – az élettér, amelybe beágyazódik az ember. Politikai indíttatású konkrét művei pedig egyértelműen fricskázni akarják azt a torz struktúrát, amelyben élünk adatott.

1971-ben az *Új Symposion* művészeti izmusokkal foglalkozó számában jelenik meg *Postabélyeg Josip Broz Tito arcképével* kompozíciója a bélyeg köré épített szövegekkel;

köztük egy Rauschenberg-idézzel: „A festészet egyaránt kapcsolatban van a művészet-
tel és az élettel. /.../ Megpróbálok hát a kettő között keletkezett üres térben dolgozni”.
E munkáját később is kiemelkedően fontosnak tartja, mint amely részét képezi grafikai
formateremtő tevékenységének. Andy Warhol és társai művészetkoncepcióját („Kunst
ist Leben – Leben ist Kunst”) tekinti már ekkor irányadónak magára nézvést, s a műfaji
átjárhatóság is ennek a jegyében izgatja: a fluktuáló élet soha nem ismer merev határo-
kat! Ugyancsak 1971-ben egy *Mao-Ce-Tung*-portrét ékesít fel egy neonáci flyerrel, azt
sugallva: a baloldali maoizmus azonos a jobboldali nácizmussal. Ehhez az ötletet felte-
hetően Domonkos István és Tolnai Ottó *Mao-poe* című közös alkotása (*Híd*, 1968) kí-
nálta. 1971–72-ben pedig az *Új Symposion* 86. számának lapbetétjeként megjelenő *Kép
és jel* konceptuális alkotása egy torz, kiütésekkel, sebekkel teli női arcot ábrázol (mint az
„állatorvosi ló” egészségügyi albumokban!); szeme alatt pici ótágú csillag, mintha meg
lenne bélyegezve. Párképén a nő félre hajlított füle mögött ugyanez a jel látható. A nő
arcának gyógyíthatatlan torzultsága s a szemében ülő szomorúság a rablét, a kiszolgálta-
tottság keserű fájdalmát sugallja. Ezt az arcot akár a megsebzett, a vörös csillag-stempli-
vel megbélyegzett-elnémított költészet szimbólumának is tekinthetjük.

1971–72-ben készült *Zászlók* című színes fotósorozata a Ludasi-tó partján, illetve a
Fruska Gorán végrehajtott szabadtéri akcióiról. A képeken fatörzsekre feszített, másutt
egy emberi szemre borított kisméretű, valamint szalagcsokor-alakzatba kötött, némileg
színhibás (piros helyett narancsszínű) piros–fehér–kék, vöröscsillag-emblémával ellátott
jugoszláv zászlókat látunk. Az egyik képen véres hal fekszik keresztben a zászlón (talán
utalás Kassák 1920-ban készült 18. számozott – vizuális – verse egyik motívumára:
„a halak elúsztak”; a megváltás ezúttal is elmaradt). Mintha az egész eleven természe-
tet megpecsételte-megbénította volna a jugoszláv (szerb) zászló, a fákkal-bokrokkal teli
gyönyörű tájra is rányomva bélyegét. Néhány képen maga a költő is jelen van, amint
keserű-dacos tekintettel néz szét maga körül; egyik képen pedig egy szürke falhoz ta-
padva, szinte mint kismimizett koldus, menlevélként tartja kezében az ótágú csillagos
zászlódarabkát („hagyjatok élni!” – sugallja a szituáció). Az egész sorozat élet/művészet
egybejátsztatására épül; ugyanakkor így, utólag nézvést, túlmutat önmagán: mindez már
a múlté. A „halak” valóban elúsztak!

1972-ből való 14 részes fotó-performansz sorozata (*Lenin in Budapest*) a lázadás szel-
lemét örökíti meg. Az utcán sétálgató tömeggel szemben magasra tartott Lenin-képpel
vonul a performer; majd falfirkákkal teli házak, szanaszét dobált szeméthalmaz között
halad tovább. A falakon a szövegfoszlányok minden esetben a politikai, illetve a hét-
köznapi életre utalnak (vietnami háború, üzleti feliratok, plakáttöredékek, felszólítások:
„Udvariasan közlekedjünk!”, „Bújjon át a lánckorlát alatt!”, „Késő bánat!” stb.). Később
már ketten viszik a Lenin-portrét, gépek, keményen dolgozó munkások mellett elhalad-

va, majd szépen gondozott kertek mellett sétálva (a kontraszt a két életforma között túl erős! – lám, a szocializmusnak becézett társadalmi formáció a legélesebb/legvégzetesebb egyenlőtlenség forrása lett!). Végül a performer egy rácsos kerítés előtt leül a járdára, s a transzparenst mint tilalomfát a földbe szúrja, éppen a földi Paradicsom tövében. Íme, mi lett Lenin szép eszméiből! A sorozatot egy monumentális bérház zárja, amelynek kapujánál egy picire zsugorított Lenin-portrét emel magasba a költő. A kép sötét tónusú, a málló-omladozó szürke falak figyelmeztetnek: feltámadásra itt nincs remény! A performansz-sorozatot Szombathy Párizsban is bemutatta, mint a lenini eszmerendszer devalválódásának dokumentumát.

Szintén 1972-ben készült *Bauhaus* című 8 részes performansz-fotósorozata, amely az egykor híres iskola művészeteszményének devalválódását mutatja be. Épületromok, összevissza dobált lécek, üres ládák, üvegek, egyen-téglafalak között egy szűkös, egyszerűen berendezett kis lakótér (ironikus csendélet kályhával, szobabelsővel, a széken néhány ruhadarabbal). A költő otthona. A kietlen környezetben a performer elhagyatottan, mégis önérzetesen üldögél: saját akkori lakóterét nevezte el Bauhausnak, „a művészet szociológiai immanenciáját célozva meg általa”. Az egészet konkrétan és szimbolikusan is értelmezhetjük: az emberi lélettér beszűküléseként, illetve a 20–30-as évekbeli Bauhaus-elképzelések szocialista megvalósulásának paródiájaként. A *Halte Ordnung!* fotósorozat (Újvidék, 1973) korhadó-penészes utca falán a három nyelvű (szerb, német, magyar) felirat pedig a „rend” fogalmának groteszk kifigurázása: a szabadság rendje íme börtönné változott! A merev rend (szinte katonai parancsuralom) szennyet és lepusztultságot hagyott maga után – ez az lélettér maradt nekünk!... A *Sarló és kalapács* kompozíció (Firenze, 1973) egy kopár-szürke terméskő-falra vésett/rajzolt munkásmozgalmi jelképpel érzékelteti, milyen kietlen élet alakult ki e szimbólum jegyében. A *Testjelölés* (Belgrád, 1973) a body-art kategóriájában egy pecséttel megbélyegzett ember szomorú látványát tárja elénk: a karjára rásütött szégyenbélyeg bárhol felismerhetővé teszi. És ha nem bűnöző? – hanem csupán kiközösített, akit az uniformizált világ kilökött magából? A *Criminale attentate* (Firenze, 1973) az üldözött/üldöző fogalompár felcserélhetőségére utal, felerősítve a lehetséges politikai kontextus által (ki tudja, ki és meddig üldözött avagy üldöző? Ki a rab és a rabtartó?) – a magatartás-művészet egyik megrendítő darabja, amely mindnyájunkra érvényes lehet!

Misko Suvakovic – Szombathy Bálint művészi stratégiáiról, szemiológiai munkáiról szólva – hangsúlyozza, hogy alkotásainak legsajátabb jellemzője a kelet-európai művész politikai identitásának tematizálása, valamint a hegemon későmodern és a kelet-európai underground kultúra metszéspontján alkotó művész és művei szerves kapcsolatának felmutatása. Az underground művészet Keleten olyan művészi eljárás- és viselkedés-módokat mutatott fel – hangoztatja – „amelyek nem voltak összeegyeztethetők a létező

szocializmus normáival, sem a szocializmuson belül kialakult mérsékelt modernitással, sem a lokálisan felbukkanó nemzeti érzelmekkel és etikával”. Ennek oka, hogy az underground művészek „a neoavantgárd és posztavantgárd különféle tendenciáit hozták be és mutatták fel a hivatalos állami kulturális és művészeti intézményeken kívül, illetve Jugoszlávia esetében az egyetemi és ifjúsági művészeti intézmények rezervátumain belül. Ebben a kontextusban a performansz művészet /.../ a létező szocializmus elidegenedett és elbürokratizálódott társadalmának provokálása”. Suvakovic abban látja Szombathy elkötelezett akcionista irányultságú művészetének jelentőségét, hogy a 60-as évek végétől máig „olyan grafikai nyomokat hagyott” (xeroxai, rajzai, digitálisan módosított fotói, kollázsai stb.), amelyek a mindenkori aktuális politikai helyzetre, eseményekre, jelenségekre utaltak”. Kezdetektől bekapcsolódott a társadalmi-művészeti folyamatok (újra)strukturálásának küzdelmeibe, következetesen megvalósítva egy „relációs esztétikát” a vizualitás, a tárgyiasság, a médiumok és a konceptualizmus összetett eszközeivel. Saját munkáját úgy értelmezte, „mint közvetlen beavatkozást a triviális valóság jelentéseinek episztemológiai rendjébe”. Az aktualitás politikai konzekvenciáit vizsgálva „különféle szemiológiai stratégiákhoz folyamodott a vizuális költészettől a fluxuson és a land-arton, valamint a performanszon át a konceptuális művészetig” (vö.: Suvakovic utószava a *Szombathy art* kötethez: *A politikum megjelenítése a művészetben; Szombathy Bálint és a politikai decentralizáció taktikái*; ford.: Bakos Petra; Novi Sad, 2005).

Szombathy Bálint grafovizuális munkái a nonverbalításra épülő szemiológiai kutatások körébe tartoznak. 1972-ben készült 12 részből álló *Nontextualité* sorozata „a szövegnélküliség elvét igyekezett bizonyos találmányokra kiragadott könyvoldalak szövegmezejének vizuális megmunkálása, átminősítése által megvalósítani” – amint maga írja e munkájáról, amelyet még nem sorol a konkrét költészet körébe. A sorozatot Újvidéken, az *Iffúsági Tribün Galériában* állította ki. A táblák írógéppel készült apróbetűs szövegén föl-le, át-lósan, keresztbe-kasul, sugáralakban, diagram-szerűen húzódo vonalak (amelyek az *o* betűk kitöltése, vízszintes-függőleges irányban történő összekötése révén a szövegben immanensen rejlő vonalszerkezetet láthatóvá teszik) felszínesen nézve kaotikus ábrákat rajzolnak ki, valójában a rend/rendezetlenség kontrasztjából fakadó esztétikai élményt kínálnak.

Visual Semiology (1973) címen gyűjti egybe plakátkölteményeit (amelyeket jórészt az olasz plakátköltészet ihletésére készített); részint szürke, részint színes fotókon örökíti meg a kert és az emberi környezet poézisét. A fák, bokrok tövében lerakott szerszámok, munkaeszközök a maguk rendezetlen összeviasságában, s a málló, vízfoltos, mégsem lepusztult házfalak a talált költészet poétikus látványát kínálják. Az alapformák (négyzetek, háromszög- és tojásalakzatok) mintha egy konstruktivista kompozíciót mintáznák-

nak, szöveg nélkül is *emberi* üzenetet hordoznak. *Urbánus poémák* fotósorozata (Firenze, 1973) a városi élet (magas épületek, egymásba nyíló ablakok, az utcákon jövő-menő fiatalok) dinamikus poézisét, a *Fixatives* (1973) a temető, a névtelen fakeresztek, kövek-virágok nyugalmanak költészetét sugallják. Az ugyancsak 1973-ban készült *Lift Up* (*Lanovka*, Bohinj) mint parányi házikó emelkedik a légbe, úszik drótkötélen a gyönyörű táj fölött – természet és technika szép egységében. A magasból fényképezett 6 kép a felülről aláereszkedő liftet mintha mozgásában örökítené meg; az alsó képen a lanovka szürreális lebegéssel eltűnik a sűrű lombok között. A szintén 6 szegmentumból álló FLUXUS képlánc (1973) patakokkal körülölelt hegyvidéki sziklákra festett betűsora is a folyamatszerűséget imitálja: itt-ott egy-egy emberi alak bukkan fel, az élet, a táj és a költészet tiszta harmóniáját sugározva. A fotósorozatok mind a talált költészet jegyében fogantak.

A korszak egyik legérdekesebb, már-már metafizikai sugallatokat hordozó alkotása a Ladik Katalinnal közös, 6 képből álló fotóperformansz (*Ressurrection*, Bohinj, 1973), amely az élet/halál, művészlét/halhatatlanság titkát faggatja. A két szélső képen a két performer áll mint egymás tükörképei, lehunyt szemmel, átszellemülten, a közvetlen lélettől messzire távolodva. A közbülső két-két képen, külön-külön, halotti pózban fekszenek, fejüknél sírkereszt. A köröttük dúsan burjánzó növényzet az örökké virágzó (a halál után újra feltámadó) Természet metaforája, a mozdulatlan testek viszont mintha már a halál birodalmának foglyai lennének. Lelkük – földi énjük megmerevedett különvalóságából kiszakadva – mintha egy túlvilági szférában lebegne egymás kiegészítő párjaként. Ez tehát (számukra) a *feltámadás*. Szombathy Bálint ezt az élményt verbálisan is megfogalmazza, bár a szöveget nem csatolja a képhez, de a párhuzam egyértelmű. Első- és egyetlen hagyományos verseskötetének (*Szerelmesek és más idegenek*, 1976) záródarabja, a 77. számozott költemény szinte „rárímel” a *Feltámadásra*: a szerelem az örökkévalóság dimenziójában tovább él, még akkor is, ha az egymáshoz tartozók a valóságban – immár idegenként – eltávolodtak egymástól: „Költemény / a lángoló szerelemről, / a szerelem állhatatosságáról, / az együttes halálról. / A téma is, / meg a szüzsé is örök. / Gyakran találkoztunk már vele az irodalomban”. A szerelem tehát – egyébként racionálisnak tűnő – költőnk szerint: a két ember közös lelki-szellemi burka, amely empirikus énjük egymástól való elszakadása („halála”) után is közös marad.

Szombathy 9 tagú önarcképsorozata (*Xerox Portrait*, 1973) ugyanannak az arcnak mind halványabb ismétlése: az utolsó darab már-már teljesen beleolvad a szürke háttérbe. Mintha lassan-lassan áttűnne maga is a nemléttbe.

1974-ben Ida Biarddal közös performanszairól (Újvidék, Párizs) készült fotósorozata már a nemzetközi porondra való kilépést jelzi. Kiemelkedve a vajdasági, jugoszláviai keretek közül, Szombathy Bálint elindul a világhódítás felé. 1976-ban Amszterdam-

ban (*Kövesd lábnyomaimat!*), 1977-ben Londonban (*Naturalia non sunt turpia*) készült performanszfotói bizonyos értelemben eltávolodást jeleznek korábbi lázadó önmagától; költészetét egyre inkább alárendeli egy-egy kifejezendő eszmének, gondolatnak: mindinkább felerősödnek nála a konceptuális tendenciák.

Művészkönyvei az önreprezentáció sajátos termékei.

Már 1973-ban kiad egy kisméretű, néhány lapból álló füzetet. Páros oldalai üresek, a páratlanokon betűk, betűcsoportok (*Projekt– A-Type*). 1974-ben kiadott könyvtárgyaiban (*Droopy Look*) az oldalak ugyan telítettek, de a kézírás, a vizuális komponálás szétzilálja a linearitást; a kezdő- és a hátlapon zárójel fogja közre a kis füzetet. Ugyanez évben Slavko Matkovic-tyal és Szalma Lászlóval közösen *WOW* címen kollázs-folyóíratot szerkeszt, amelynek minden oldala önálló vizuális költeménynek tekinthető (mindössze 6 száma jelenik meg). A különféle eljárások (pecsétnyomók, feliratok, filmkockák, ragasztott fotók stb.) és anyagok keveredése arra utal, hogy az alkotások itt az alkotók *gondolatainak* realizációi („I do not Make Art / I think art”). 1975-ben Tóth Gáborral közösen adja ki a *Physical and Semiotical Informationen* albumot, majd 1976-ban a *Poetical Objekts of the Urbanical Enviroment* kötetben fogja össze Ladik Katalin – Fr. Zagoricnik – Tóth Gábor és a saját fotósorozatait.

1976-ban (a Bosch+Bosch csoport felbomlása után) Csernik Attila, Szombathy Bálint és Tóth Gábor erőteljesen nyit a mail-art és a vizuális költészet felé (erről bővebben lásd: Sz. B.: *Art Tot(h)al*, Magyar Műhely K. Bp. 2004). Szombathy munkái ekkor már rendszeresen szerepelnek nemzetközi kiállításokon; nemcsak Európában, hanem mind gyakrabban az USA-ban is. Így „hírt hoz” és „hírt visz” a különböző csoportosulások között, bekapcsolódva a kortárs művészeti „termékcserébe”. Nem kötelezi el magát egyik csoport mellett sem; „nomád szubjektumként” hídszerepet próbál betölteni nemcsak Kelet-Nyugat, hanem a közép-európai és a jugoszláv kultúrán belül a különböző irányzatok között is. 1978-ban készült *Book-Book* c. műtárgya a hagyományos könyvformátummal is szakít: a fémkarikákkal összefogott „lapokon” nyomdai ólomsorok (*Szombathy Art*) és cink-klisék helyezkednek el. Az ötágú csillagalakzatok, a szerző fényképe, adatai (mintha útlevél lenne!) parodisztikusan idézik meg a korabeli titkosszolgálatok által a „gyanús” személyiségekről készített nyilvántartásokat, aktákat. Mindez világosan jelzi, hogy Szombathy – mint az avantgardisták általában – nyílt konfrontációra törekedett a pártállam által preferált („szocreal”) művészetimitációval; természetesen a művészet körén belül maradván.

Voltaképpen e csendes lázadás egyik fontos kifejeződése volt a *mail-art* 70–80-as évekbeli felvirágzása, amit a *postcard* különböző változatai egészítettek ki. A közép-európai zárt társadalmakban (mondhatnánk: rezervátumban) élő művészek jórészt csak pos-

tai hírcsere útján tudtak érintkezni a nyugati világgal (művészpecsétek, művészbélyegek s egyéb „küldeményművészeti” formák). A többi országnál némileg szabadabb Jugoszláviában csakhamar tömegméretűvé vált a szellemi értékek csereforgalma; 1974-ben Belgrádban már nyilvános mail-art kiállítást rendeztek (*Feed back Letter-Boks* címen), amelyen Sl. Matkovic, Fr. Zagoricnik, Szombathy B. munkái is szerepeltek. A későbbiekben egész szamizdat-irodalom alakult ki a küldeményművészetből; mail-art kongresszusokat tartottak; végül az alternatív alkotók egy része – az intézményes keretekbe integrálódva – különböző galériákat alakított ki. Néhányan Magyarországról is már egészen korán csatlakoztak a Net Work-hálózathoz (f. Tóth Árpád, Tóth Gábor stb.); így a nemzetközi mezőnyben már a 70-es években számon tartották őket. Szombathy McLuhan kifejezésével élve hangsúlyozza: a ’globális világfalu’ informatikai rendszerében „egyszerre ragadható meg a Milói Vénusz, Warhol Marilyn Monroe-portréja és valamely kevésbé ismert szerző alkotása: ezek a rétegek átfedik egymást, konvergálnak egymással, porózussá, fogyaszthatóvá téve a kultúrát” (vö.: *Marék homokot... Hid* 1997).

Természetesen ez a széleskörű mail-art mozgalom a művészeti tevékenység mibenlétének, stratégiájának, társadalmi szerepének módosulásához vezetett, s tágabb értelemben az alkotó mint társadalmi lény szerepkörének, sőt magának a művészet fogalmának megváltozásához is. Az „élet = művészet” konceptualista felfogásának jogosultságát igazolta, s lehetővé tette az önkifejezést azok számára (is), akik nem tartoztak a kanonizált művészek közé. Szombathy Bálint kezdettől úgy vélte: a hétköznapiakban sincs olyan prózai mozzanat, amely ne lehetne rokonítható bizonyos költői tartalmakkal – kezdve az emberi gesztusoktól a magatartásformában rejlő általánosabb (etikus) jellemvonásokig. Van, aki „költőien” éli át korát, s ehhez nem feltétlenül kell költőnek lennie; ugyanakkor az életvitelében megnyilvánuló szellemi tartalmak továbbadása közelebb vihet másokat a poézis természetéhez. Ezért tartotta (tartja mindmáig) fontosnak az életközeli művészeti formákat. (Minderről bővebben lásd: Sz. B.: *A mail-art a volt Jugoszláviában, Hid*, 1996/10.).

Szombathy Bálint – túljutva korai, viszonylag provokatív korszakán – egyre inkább távolságtartó ironiával szemléli korát. Eredendően intellektuális alkat lévén, megkísérli elméletileg is összegezni alkotói gyakorlata során felgyűlt tapasztalatait, s kutatja az indítékokat, amelyek az experimentális művészet gazdag műfaji skáláját létrehozták a XX. században. Az *Új Symposion* 1977/6., 7., 8. számának mellékleteként jelenik meg *A konkrét költészet útjai* című tanulmánya, amelyben – elsőként a magyar nyelvű szakirodalomban – nagyszabású kísérletet tesz a XX. sz. második felében világszerte újraeledő avantgárd jelenségek rendszerezésére, az elméleti tanulságok összegzésére. Majd mintegy három évtized múltán, újragondolva a problémákat, számba véve az újabb jelensége-

ket, s konkrét elemzésekkel, bőséges illusztrációs anyaggal kísérve fejtegetéseit, önálló kötetben megjelenteti az egykori tanulmányt, lehetővé téve ezzel, hogy az avantgárd XX. századi permanens művészeti forradalmáról világos képet kapjanak a szakemberek és az érdeklődők egyaránt (kiadta a *Képzés Művészeti Alapítvány*, Kaposvár, 2005). Magyar nyelvterületen mindmáig ez az egyetlen átfogó és minden részletre kiterjedő tanulmány e tárgykörben, jóllehet időközben maguk az experimentális alkotók is sok elméleti észrevétellel gyarapították a korábban már feltárt anyagot. Itt elsősorban Nagy Pál: *az irodalom új műfajai* rendszerező munkájának (1995) idevágó fejezeteire gondolunk; valamint L. Simon László: *Konkrét költészet – konkrét vers*; Jelenlét 1997–98. sz.; illetve Petőcz András: *Európai és tengeren túli példák a konkrét, vizuális és hangköltészet jelenlétére*; in: *Dimenzionista művészet*, 2010.).

A *konkrét művészet* elnevezést a szakma voltaképpen 1956 óta használja, amikor is D. Pignarati megalkotta az *Új költészet – konkrét költészet* programját; de a fogalom maga Max Billtől ered, aki a Bauhaus tanáraként már a 30-as évek elején *konkrét festészet*-ről beszélt. Theo van Doesburgh, a Sturm szerkesztője, az *absztrakt* festészet fogalmát felcserélte a *konkrét* festészet terminusra, s értelmezte is azt: a művész szakít a valóság érzéki/érzéketes leképezésével, s saját eszközeire (vonal, kör, mértani alapformák, színek stb.) építve *konkrét tárgyiasságot* teremt, a valóság *eszmei* (*konceptuális*) szintjén. Ugyanez érvényes – mutatis mutandis – a konkrét költészetre: a nyelvi elemek önállósításával, a szó, hang és látvány közös szuggesztíójával (*verbi - voco - vizuális* költészet) olyan intenzív nyelvi mező jön létre, amely a közlés hatásformáit egyesítve felerősíti a mű expresszivitását. A nyelvi redukció a 60-as évek radikális újításaiban (pop-art, konceptuális művészet, Fluxus, minimal-art, akcióművészet stb.) eljut a konceptuális purizmusig, s a XX. század utolsó harmadában olyan új-avantgárd virágkort hoz létre, amely csak a klasszikus avantgárdnak a század eleji (mintegy a 30-as évekig tartó) első virágkorához mérhető.

Szombathy Bálint lépésről lépésre számba veszi a II. világháború után új s újabb hullámokban jelentkező konkrét költészeti jelenségeket, amelyek a „nyelvi lázadás” kifejeződésének tekinthetők. *Joyce* már a 20-as években hangoztatta: „fel kell törni a szavakat, hogy kiszívjuk velejük, hogy egymásba oltuk, keresztezzük őket, s ezáltal ismeretlen változatokat hozunk létre; hogy egybekapcsoljuk a hangokat, amelyek egymásnak vannak teremtve, hogy minden neszt, zörejt, suttogást, mozgást, csörrenést, rikoltást, füttyöt, csikorgást, csuklást stb. kiemeljünk alárendelt szerepéből”. A konkrét költő a nyelvet jelhalmaznak tekint, a szó grafikai alakját is funkcionálisan értelmezi; szövege individuális kreációra épül. Szombathy G. *Bennre* hivatkozik, aki szerint a költő „szólaboratóriumban” alkot, ahol „modellálja és fabrikálja a szavakat, felnyitja, szétveri, felmorzsolja őket, hogy olyan feszültséget vigyen beléjük, amelynek magva ké-

pes évtizedekig élni” és hatni. Voltaképpen erre az elvre épül a számítógépes költészet is – hangsúlyozza Szombathy; itt a költő a személyes tervező (a szó kiválasztás, a szavak elhelyezése, hossza, aránya, a metrikai/ritmikai szimmetria, az innováció mennyisége/minősége határozza meg az esztétikai struktúra minőségét). A konkrét költészet *jelszerű* (*szemiotikai*) természetére is felhívja Szombathy a figyelmet, kiemelve, hogy ezek a szövegek sajátos *indexi* rendszert alkotnak, s csupán ezzel összefüggésben alakul(hat)nak ki bennük ikonok és szimbólumok. *Molesra* hivatkozik, aki szerint „a költészet fokozatosan megszabadul(hat) a szemantikai struktúráktól”; a költő a nyelvet *anyagként* veszi birtokába, abból építkezik (mint a festő a színekből és a formákból). A mű egy új, teremtett valóság, amely semmilyen tekintetben nem azonos az eredetivel. A konkrét alkotások voltaképpen „tematika nélküliek”, amelyek megértését az alkotó/befogadó hasonló egzisztenciális tapasztalata teszi lehetővé. Ezt már Gáspár Endre is felismerte Kassák ’atematikus’ számozott versei kapcsán (*Kassák Lajos, az ember és munkája*, 1924): aki volt már hasonló élethelyzetben – írja – az rezonál rájuk, aki nem, annak számára értelmetlennek tűnnek. Így tehát visszajutunk a kezdethez: a magyar költészetben minden XX. századi újítás csírájában már megtalálható Kassák költészetében.

Szombathy Bálint a konkrét költészet teoretikus s tapasztalati megközelítését egyaránt fontosnak tartja; ezért útmutatást kínál mind a maga, mind mások alkotásainak értelmezéséhez. A műfaji rendszerezéssel megkönnyíti a tájékozódást e körben a laikusok számára is.

Tanulmánya írásával szinte párhuzamosan kötetekbe rendezi addigi alkotásait, amelyek részben még a szövegköltészethez kapcsolódnak, többségük viszont a nonverbális konkrét költészet körébe tartozik.

1976-os *Szerelmesek és más idegenek* című verseskönyvében van valami rejtvény-szerűség: a 77 rövid számozott költemény az egyes darabok belső utalásrendszerének felfejtésével, átstrukturálásával különböző alakzatokba rendezhetők. H. Nagy Péter *A betűcivilizáció szétrobbantása* című kismonográfiájában (2008) a „szótárregények”, „doboz-regények” eljárásaira emlékeztetőnek tartja a mű felépítését: „a befogadó a sorszámozás felbontásával többféleképpen alakíthatja ki a szövegfolyam elágazásait”; így a könyvoldalak keverésével, cserélésével létrejött struktúrában bármely darab viszonylagos középpont gyanánt működhet, maga köré rendezve a többi fragmentumot.

A kis kötet a tudatlíra körébe tartozik: emlék- s álommozaikok, apró felvillanó mozzanatok a gyerek- s ifjúkorból; barátok, szerelmek, emberi kapcsolatok élménytöredékei kavarnak itt, de nem leíró-elbeszélő szinten, hanem mint a tudatalatti elmosódó emlékrögei. Leginkább Kassák 20-as évek eleji számozott verseinek, esetleg Tolnai Ottó *Versek* c. kötete (1975) egyes darabjainak depoetizált kompozíciójára emlékeztetnek

ezen a tömör, esszenciális sűrítettsgű apró tömbversek, amelyek szinte semmit sem fednek fel alkotójuk mélyebb érzésvilágából. Mégis érzékelhető, hogy a költő szembenéz s bizonyos értelemben leszámol addigi életirányával; rádöbben arra, hogy végső soron csak önmagára számíthat. *Idegen* számára a külső valóság; s *idegenek* egymáshoz a szerelmesek is; eme földi létben az *igazi* társ megtalálása lehetetlen – mint a *Feltámadás* című fotóperformansa kapcsán már utaltunk rá. Így hát vállalnia kell – s vállalja is – a lelki magányt. Talán éppen ez az alkotóereje kibontakoztatásához nélkülözhetetlen alapfeltétel. Dönteni mégis nehéz: „Nem lehet mindent, / tehát semmit sem lehet. / Elmenni, visszatérni, / gondoltam. / Az első két sor után. / A harmadik sorban” (44.). A *Bauhaus* fotósorozatával párhuzamos 69. vers mintha mégis némi bepillantást engedne benső világába: „Mert itt rejteznek az emlékek / egy szürke lépcsőfordulóban, / egy még sötétebb padlásfeljáróban, / a gang rácsának / jellegzetes tekervényében, / a gangra tárurolt ablakban, / málló vakolatban. /.../ Ebből hozta érzékeny lényét, / itt volt maga is / hétpecsétetes titok / és nyitott könyv”. Nem a hétköznapi boldogság vágya vezérli: az alkotásnak rendeli alá teljes életét.

Nyilván ez a döntés érleli-alakítja további költészetének irányát: a szöveget mindinkább redukálja, önmagáról, szubjektív élményeiről mind kevesebbet árul el; mondanóját egyre elvontabb közlésszintekre emeli. Második kötetének már a címe is azt sugallja: élete köznapi síkja költőileg lezártnak tekinthető (*Én is éltem – Szövegátminősítések 1974–78*; Újvidék, 1980). A kötet anyaga a „talált költészet” köréből áll össze; a szerző neve csak mint közreadó szerepel a címlapon, mint aki csupán közvetíti a talált műveket. Akárcsak Tandori az *Egy talált tárgy megtisztítása* kötetében (1974). Ugyanakkor a címlapfotó (egy nagyapa játszik unokájával a tengerparti homokban – John Arms felvétele) arra utal, hogy a költő csak a *maga* számára tekinti lezártnak az életfolyamatban való részvételt; de a nemzedékek közötti lánckapcsolatot nagyon is fontosnak tartja. Fragmentált szövegkompozíciói többféle értelmezésre kínálnak lehetőséget. Háromféle szövegtípust – háromféle emberi alaphelyzetet mutat be a konkrét költészet eszközeivel, szenvtelenül.

Az I. rész (*Huszonegy eset*) a lezárulóban lévő, vagy már lezárt emberi sorsok tragikumát, feloldhatatlan konfliktusszituációit tárja elénk, külső nézőpontból, harmadik személyben. A *Búcsúlevelek* című II. rész már személyesebb: többnyire névaláírással, olykor érzelmes, első személyben írt – bár kurta – búcsúszöveggel. Az első két ciklus tehát a címlapon szereplő nagyapa – mint nemzedéki szimbólum – búcsúja az élettől. A III. ciklus viszont a kisfiú álmairól, jövőképeiről beszél. *Amikor beérek a célba* címen kiskölés fogalmazványait teszi közzé a szerző. A hozzájuk társított fotók parodisztikussá teszik ezeket a kis „vágyképeket”: íme, ez hát a jövő nemzedék! – mit várhatunk tőle? A szocialista, uniformizált tömegember ilyen már palánta-korában! A kis, 74 oldalas füze-

tecskét, amelynek lapjait fémkapcsok tartják össze (tehát bizonyos értelemben maga is műtárgy) Szombathy Bálint 1969-ben készült tusrajzai zárják. Ez is jelzi, hogy a szerző voltaképpen már kezdettől fogva az interdiszciplinaritásban gondolkodott, s számára a vizualitás a szöveg szerves tartozéka, nem külön entitás. A könyv tehát a verbi-voco-vizuális költészet irányába tett fontos lépésként értékelhető.

Harmadik kötetében (*Poetry*, Újvidék, 1981) a 70-es években keletkezett – korábban már vizsgált – konkrét vizuális költeményeit, fotoperformanszait teszi közzé. Az album a 80-as évek magyar /neo/avantgárdja nyitányának tekinthető: egyértelműen a szemiotikai szemlélet uralja; a nyelvi információ minimálisra zsugorodik, ugyanakkor a képeknek adott cím segít az alkotói üzenet dekódolásában. A címlap önálló vizuális költészeti alkotásnak is tekinthető: a kettétört cím (POE / TRY) alatt egy bekötött szemű női alak (a Múza? – aki nem sejti-látja, mit hoz a jövő?). Alatta felirat: „NO MORE”. Vagyis: „Soha többé!” (Soha többé költészet a szó hagyományos értelmében? – avagy: Soha többé ne légy vak a világ dolgaira? stb. – számtalan asszociációt fűzhetünk hozzá, amit a kötet elemzői (Papp Tibor, Bodri Ferenc, Petőcz András) meg is tesznek, H. Nagy Péter ismerteti e véleményeket idézett kismonográfiájában. A könyv *ex librise* (In memoriam AVANT GARDE) bizonyos értelemben temetés; talán a költő első alkotói korszakának – amely a történeti avantgárdhoz kötődött – elgyászolása? Az utolsó oldalon olvasható kolofon szerint a kötet teljes címe: *Poetry; Konkrét vizuális költemények, 1969–1979*. Tehát egy viszonylag egységes korszakot zár le a szerző. A 80-as éveket már „tisztta lappal” akarja kezdeni.

Könyve (magyar–szerbhorvát–angol nyelvű) *előszavában* utal arra, hogy a *Bosch+-Bosch* csoportban végzett alkotó tevékenysége egyre inkább megkívánta a tudatos elméleti tájékozódást, így most – utólag – rendszerezni próbálja spontán keletkezett műveit, egyúttal az experimentális művészet kategorizálását is elvégezve. A konkrét költészetről írt tanulmánya kategóriarendszerének megfelelően tematikus ciklusokba rendezi munkáit (*Tálat vizuális költészet, Magatartás-költészet, Konceptuális költészet, Vizuális költészet, Hangköltészet*). A kötet élére négy korai konkrét művét állítja (*air-air, Szél-malomharc a Nappal, a Non-textualité* két darabja), mint amelyek legelső kísérletei közé tartoznak, s hangsúlyozza: „bár a korai munkák objektív értéke művészet- illetve költészettörténeti szempontból vizsgálva ma már talán erősen kétséges, a kezdés, az úttörés emlékeként mégis hozzátartoznak az egészhez”. A továbbiakban pedig a kialakított ciklusrendbe sorolja be műveit, bőséges jegyzetanyaggal ellátva, amelyben költészete jugoszláv–német–olasz párhuzamaira is utal. (A kötet egészét s az egyes műveket H. Nagy Péter részletesen elemzi, utalva az elméleti konzekvenciákra is – i.m. 23–78. p.).

Az előszóban Szombathy körvonalazza ars poétikáját is (amely alapjaiban mindmáig

nem változott). Eddigi alkotó munkája során arra a felismerésre jutott, hogy „költészetnek, művészetnek nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el”. Ezért nem ragaszkodik a *poézis* kifejezéshez konkrét vizuális munkáit illetően (hiszen azok „a költészet fogalmának szabadabb értelmezéséből fakadnak”). Huszonöt darabból álló, szöveg/kép szimbiózisra épülő kollázs-sorozatát így értékeli: „a kollázsok etikai állásfoglalásomat is tükrözik, bár akad köztük néhány kifejezetten nyelvi/fogalmi vizsgálódásra épülő is”.

A *Poetry* záróblokkja (*A kísérleti költészet képes története*) „az egyetemes civilizáció kísérleti ágának a barokk korba visszanyúló hosszú történetét” tárja fel a képi (telefotók), illetve zsurnalisztikai műfajok tükrében. Burkolt szándéka, hogy bebizonyítsa „ezeknek a száraz, nemegyszer banális, látszatra sekély mondanivalójú képeknek a gondolatviteli képességét, asszociatív erejét”. A barokk egyházi líra esetében csupán a *tartalmi* kapcsolatra épített (hisz maga a kép egyházi témájú volt); a telefotókkal viszont az élet/művészet szerves összetartozását akarta bemutatni, képaláírásokkal, rövid szövegekkel orientálva a befogadót, hogy képes legyen tájékozódni saját kora labirintusában.

A *Poetry* tehát korszakváltást jelez Szombathy Bálint munkásságában. *Bohár* András – az ezredvég távlatából visszatekintve – így méri fel a kötet jelentőségét: „A Poetry egy univerzális költészeti világértelmezés ígézetében áthallások, átnézések, átérzések rendbe szedésével közvetítette a poézis egzisztencialitását (expanzióját). A 70-es évek avantgárdjára a ’nomád művész’ sorsképlete jellemző: a művészettel való foglalkozás szinte azonos a művész mindennapi egzisztenciájával” (*Új Forrás*, 1999/9. sz.). Bizonyos értelemben életkorban is korszakváltáshoz közelít ekkor már Szombathy (az ún. „krisztusi kor” közeledtével): költészete némiképp lehiggad; a protest-geszztusok megcsitulnak. A továbbiakban nem a társadalmi viszonyok elleni közösségi, küldetéses lázadás, hanem a tárgyak, dolgok, emberek konkrét élethelyzetének megértése, elfogadása, feldolgozása válik költészete tárgyává (anyagává). Jesa *Denegri* szerint a későbbiekben „Szombathy egész munkásságának alapkérdése a *művészet természetének vizsgálata*”. Miután „megismerte a művészi objektum dematerializálásának tapasztalatait, ráértett az alkotási folyamat mentális és analitikus összetevőinek szerepére, új médiumokhoz folyamodott” (Híd, 1983/1. sz. – idézi H. Nagy Péter, i.m. 35–36. p.). Voltaképpen már a *Poetry* zárófejezete jelzi: milyen irányban kíván szerzője továbblépni. Búcsút véve az akcióművészettől, egyre inkább a szemléleti elemek kerülnek nála előtérbe (installációk, performanszok, festészeti törekvések, testbeszéd stb.), természetesen a konceptualitás kifejező eszközeiként.

Szombathy vizuális alkotásainak (a *Poetry* törzsanyagának) első nyilvános magyarországi bemutatójára 1979 tavaszán került sor a budapesti Fiatal Művészek Klubjában. A hazai mezőnyben épp a 80-as évek elején kezdtek teret nyerni a konkrét vizuális poé-

tikák, elsősorban a párizsi Magyar Műhely szerkesztőtriásának (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor) új programja („Nyitás a vizuális költészet felé!”) hatására. Sorra jelennek meg itthon a vizuális költészeti antológiák, amelyekben Szombathy Bálint munkái is helyet kapnak. A *Ver(s)ziókba* (1982) még részint a 70-es évek végi darabok kerülnek: a pecsétköltészet körébe tartozó „poetry? – language”-sorozat, amely arra utal: a költészet – nyelvi játék, a nyelv művészete; az Aczél Géza szerkesztette *Képversek* gyűjteménybe (1984) pedig a *Vizuális költemények* I–II. verbális kompozíció kerül, melynek alsó térfe-lén fegyverek láthatók (mintha a szerző előrevetítené a jugoszláv háborút); a felső részen viszont mintha anyalka suhanna át, békét hozva a földre.

1989-ben jelent meg Szombathy Bálint *Kassák-értelmezések* című négytagú kol-lázs-konstrukciója (*Art Lover* ’89-ként jegyezve), amelyben a Mester dadaista költemé-nyeinek néhány alapotívumát idézi fel, beépítve a képarchitektúrák szilárd geomet-rikus szerkezeti kontúrájába Kassák portréját is, jellegzetes palócos kalapjával. Megje-lennek az „akcióra” emlékeztető ábrák (kalapács, pisztolyt tartó kéz stb.), de nem ezek dominálnak. A szerző ekkor már nem az aktivista, hanem a konstruktivista Kassákot tekinti mércének és példának; azt, aki az *építés* törvényét hirdette, s *gondolati* úton te-remtett Rendet a káoszban, tehát valójában már az ő művei is konceptuálisak voltak („mondd ki a rendet, ami benned van”).

A verbi-voco-vizuális költészet volt tehát az *egyik* út; amelyet Szombathy a maga szá-mára is fontosnak és tanulságosnak tartott. Egy *másik* út volt a küldeményművészet; amelynek ugyancsak tevékeny művelője volt, Tóth Gáborral egyetemben. A 80-as évek derekán újra felvirágzó mail-art – a szubkulturális Háló (Net Work) – egyre fontosabb szerepet töltött be az experimentális alkotók szellemi értékcseréjében. „A mail-art-hoz közeli alternatív szférákban ugrásszerű fejlődésnek indult a művészi szamizdat”, illetve az ún. „small press” (ami sok esetben egyszemélyes kiadást jelölt) s a postcard, amely „a személyes kapcsolatok kiépítésének forrása lett” – emlékezik Szombathy (*Él-e még a mail-art? – Új művészet*, 1995/4. sz.). Mint újfajta közösségi művészet, voltaképpen mindmáig fontos szerepet játszik a baráti eszmecsere, kapcsolatteremtés tekintetében; a mail-art-kongresszusok fórumot, találkozási lehetőséget biztosítanak a világ különböző tájain élő művészek számára. Így a nemzetek fölött átívelő interakciók egyfajta közös érzület kifejezőivé váltak.

Szombathy alkotói útja – nem utolsósorban a küldeményművészet áramlatába bekapcsolódva – a 80-as évek során épp a nemzetközi kapcsolatok kiszélesítése felé vezet. Olyan alkotói körök felé tájékozódik, amelyek a személyiség integritásának elvét tartják a legfőbb értéknek.

Ezen elv jegyében alakult meg a vajdasági Rumán a 80-as évek elején az *Autopsia*

csoport, amellyel levelezési kapcsolatba lépett, s amelyről csak később derült ki: egyetlen ember alkotja a kollektívát, akinek neve mindvégig rejtve maradt előtte. Az *Autopsia* arra akarta rádöbbsentenit közönségét (hangszalagokon, hanglemezekon, kiállításokon, a küldeményművészet csatornáin át terjesztve műveit), hogy „élni annyit jelent, mint kockára tenni saját életünket”. Aki félti az életét, az előbb-utóbb behódol a politikai hatalomnak. Az *Autopsia* tehát „elhárítja a hivatalos kulturális intézményekkel való együttműködés lehetőségét; /.../ nem kíván részt venni a tömeg félrevezetéséből. Szembeszeget a 'tudatalakító ipar' profitérdekeltségű álművészetével, /.../ vállalva azt a tengernyi megaláztatást és szenvedést, amellyel a 'köz' (a hatalom-manipulálta többség) sújtja” (*A Nagy Vétkes nyomdokán*). Nem kíván a társadalomból kivonulni; ellenkezőleg, *hatni* akar, de már nem akcionista eszközökkel (erről bővebben lásd: Sz. B.: *A halál rokonai* című tanulmánya; in: *Marék homokot szorongatva* című kötete, 2009; 75–86. p.).

Az *Autopsia* programjával némileg rokon, bizonyos vonatkozásokban viszont azzal ellentétes elvekre épül a Kanadában fogant *neoizmus* (mint *ellenművészeti* stratégia), amellyel Szombathy ugyancsak a 80-as évek legelején ismerkedik meg (a mail-art révén); s már 1981-ben fel is lép Montrealban a fesztiváljukon. A neoizmus eszközként a tömegkultúra vívmányait is felhasználja (popzene, utcai akció, zenés performansz, küldemény- és videóművészet stb.). A mozgalom elindítója Kántor István, a 70-es évek végén Kanadába emigrált budapesti zenész, aki Portlandban megismerkedik a kanadai szubkultúra egyik kulcsfigurájával, David Zack-kal, aki őt (sőt magát és barátját, dr. Ackermant is) a *Monty Cantsin* névre „kereszteli”. Felfogásuk szerint Monty Cantsin lehet mindenki/ bárki, aki annak vallja magát, s betölti azt a szerepet, ami ehhez a kollektív névhez társul. Kántor küldeményművészeti akciók révén toborozza híveit, akik mindnyájan felveszik ezt a nevet. A 80-as évek végére a mozgalom széleskörű nemzetközi *magatartás*-művészetté duzzad (lakásfesztiválok, urbánus rítusok Montrealban, Baltimoreban, New Yorkban, Nyugat-Európában, sőt underground jelleggel Közép-Európában is); e fesztiválokon Szombathy is rendszeresen részt vesz. A határok nélküli művészet jegyében Kántor „Hontalan” pecséttel ellátott útleveleket osztogat; személyazonossági igazolványokat küld szét a nagyvilágba, amelyekkel birtokosaik beléphetnek Academgorodba (valóban létező város Szibériában), a neoista „Ígéret Földjére”. Világszerte Neoista Konzulátusokat nyit, többnyire magánlakásokon (vö.: Sz. B.: *Vér, arany, neoizmus; Emígyen szóla Monty Cantsin; :Az útlevél mint művészeti eszköz*; in: *Marék homokot szorongatva*; 87–105. p.).

Kántor István 1982 nyárutóján érkezik a Balkánra, s kampányát Újvidék–Belgrád–Zágráb modernista művészi köreire építi. Mivel a belügyi szervek meghúsiítják fellépéseit, egy magánlakásban bonyolítja le azokat. Szombathy Bálint végigkíséri az út-

ján; több közös performanszban is szerepelnek – Újvidéken, Surányban s másutt. Ezek dokumentációját Szombathy az *Új Symposion*ban s a *Híd*ban közzé is teszi, Kántor előzetes leveleivel, amelyekben bemutatja „azokat az érdekes személyeket, akik kitalált nevek mögé rejtőzve kivonultak az amerikai élet szürke hétköznapijából – az átlagpolgár unalmas életét tengetve a mail-art fantáziadús világába menekültek” (e leveleket Sz. B. Art Lover álnéven *a.k.a – Álneves művészek – művészi álnevek* c. kötetében újraközlí; Bp. 2006). Budapesten Tóth Gáborral hármásban mint „neoista ügynökök” akcióznak; fellépéseiket természetesen mindenütt botrányok kísérik. Slavko Matkovic számára is vonzó a Monty Cantsin szerep, mert lelki rokonságot érez közte s saját Alan Ford nevű antihőse között (ő maga tart ezen a néven performanszokat).

A 80-as évek végére kikristályosodik az a neoista performansztílus, amelyben az akcionista spontaneitás és a koreográfia átgondoltsága ötvöződik. A neoista konceptualizmusban mind fontosabb szerepet játszik Kosztolányi: *Megállt az óra* című versének bűvös „hat óra”- metaforája. (amikor a kis- és a nagymutató a Föld, a Pokol és az Ég szintézisét jelzi: a mélypontról fölfelé mutató egyenest alkot). A napot 4x6 órára tagolják; Kántor *A neoizmusban hiszek* című dalában arról énekel, hogy „mindig 6 óra van”; „a 6 óra boldogság / a 6 óra szerelem és élvezet / a 6 óra teljes szabadság / a 6 óra az amikor azt tehetsz amit kívánsz”. A *Minden 6. perc* című dalban pedig arra int: 6 perc elegendő ahhoz, hogy bármilyen jelentős dolog megtörténjen életünkben, minden 6. percben katarziszt élhetünk át. A neoizmus tehát a vér mítosza mellett a „6 óra” szimbolikájára építi a maga művészetfilozófiáját.

Szombathy Bálint metafizikai konnotációkkal társítva maga is felhasználja a 80-as évek végén készült, Art Loverként jegyzett grafikáin a 6 óra metaforáját (a kis- és a nagymutató összekapcsolja a Mélységet és a Magasságot, így a kozmikus energia áramlásának vezetője). A mutatók mozdulatlansága csak látszat, hiszen egyetlen pillanatig tart – így körkörös mozgásukban az Örökkévalóság szubsztanciáját ismerhetjük fel (lásd a *Mindig hat óra van* című részt; i.m. 99–102. p.). Szombathy idevágó rajzai a művészsors tragikumára utalnak. Az elsőn egy töviskoronás Krisztus-főre emlékeztető alak, keresztrel a nyakában; fölötté lélekmadár, az alsó bal sarokban hatot mutató óra (*Atyám, kezdedbe ajánlom lelkemet*, 1988). A másodikon tövises ágakkal átszőtt, csigavonalban gördülő kerék fölött egy ládából röppen ki a lélekmadár; az óra a jobb felső sarokban ingájával elüti az időt: a hatot (*Mielőtt a kakas szól*, 1989). A harmadik rajz (*A hatodik óra forradalmának hősi emlékműve*; 1989) egy erőteljes katonaalakot ábrázol, kezében zászló; lábánál egy parányi repülőgép, mint aki győzelmet aratott a háború fölött. A negyedik rajz (*Balkáni Ikarusz*, 1989) egy sátáni figura alázuhanását mutatja; a 6-os szám kíséri útját, amely esés közben átfordul 9-be (köztudottan a 6-os a földi, a 9-es az égi számkörbe tartozik: a spirál csúcsa). Az aláhulló Ikarusznak tehát talán mégis lesz feltámadása?!

A kozmikus körforgásban a lent és a fent viszonylagos: bármikor válthatják egymást. A *Kész a leltár* (1989) című József Attila-variáció a legmegdöbbentőbb: egy malomkerék-szerű fej, forgó csavarral; eltorzult alakú ember, nagy kerek szívvel a szivarzsebe fölött – a síneken fekete, tömörszerű, lomha mozdony, rajta számok 1-től 6-ig. Az egész fölött égre gomolygó füstfelhő, amely egy fekete Napba torkollik. „Mindig 6 óra van” – mindig készen kell állnunk az ítéletre, de a kegyelem bárkit bármikor felemelhet. A kép felfelé haladó grafikai íve azt sugallja: az Élet által elgázolt ember az Örökkévalóságban él tovább.

A 80-as évek neoista „nemzetközi művészeti összeesküvésének” poétikai szertelenségét, aktivista lendületét, ugyanakkor a közép-európai viszonyok mozdulatlan állóvizeinek vidékies kultúraellenességét saját bőrén megtapasztalva, Szombathy Bálint megteremti a XX. századi közép-európai avantgárd művészek közös sorsmítoszát. Kialakítja egy képzeletbeli szlovákiai magyar avantgárd költő, Tsúszó Sándor „archetípusát” Csontváry, Szirmai Károly és Kassák emberi-alkotói tulajdonságainak ötvözésével; felismerve, hogy „Pannónia és Közép-Európa ’átokföldjén’ a tett, a szabadon szárnyaló alkotói kibontakozás lehetetlen”. A Szabadka–Budapest–Bécs–Pozsony tengelyen számtalan zseniális művész élete tört derékba, akik – holtuk után – hírnévre tettek szert, nemcsak hazájukban, hanem a nagyvilágban is, amit Tsúszó Sándor sorsa hitelesen reprezentál. Szombathy komoly(kodó) értekezést is szentel az itthoni ismeretlenség és nyomor elől külföldre menekült rendkívüli tehetségnek (*Vázlat egy doktori disszertációhoz; Hid* 1989/5. sz.), aki Olaszországban poétikai újításai révén világhírnévre tett szert (a „poésia chiusa” megteremtőjét tisztelték benne). Ő azonban ekkor már Stockholmban élt ismeretlenül, családnevét Csúszóra változtatva, s egyetlen vágya volt, hogy Érsekújvárra, Kassák szülővároskájába hozzák haza hamvait. Ami meg is történt. Szombathy aztán 1990. július 1-jén gyászbeszédet is mond (képzeletbeli) sírjánál, hangsúlyozva: „Élete és munkássága az avantgárd kollektív tudatának metaforája”; egész lényre arra tanít, hogy „az avantgárd magatartásforma: maga az élet”. Emlékét idézi meg temetői fotókollázs (*Homage to the last poet, Érsekújvár*, 1991), amelyen Matkovic-tyal a sírhanton levő egyszerű fakereszt mellett megtört pózban üldögélve gyászolják elődjüket. 1994-ben még egy tanulmányt ír róla (*Tsúszó Sándor a virtuális apaság szerepkörében*), az életmű európai jelentőségét hangsúlyozva, s a neoizmus egyik fontos előfutárát láttatva benne (Tsúszó Sándorral kapcsolatos írásait lásd in: *Marék homokot...* 145–167. p.).

A 90-es években – immár a neoista tapasztalatok birtokában – Szombathy ismét új utakra indul.

Az 1988-as szombathelyi Magyar Műhely találkozón megismerkedik személyesen a lap szerkesztőivel, akik – eddigi munkásságát már régóta figyelemmel kísérve – ez al-

kalomból Kassák-díjjal jutalmazták. A továbbiakban mind szorosabb együttműködés alakul ki köztük, így az 1990-ben hazatérő (egy ideig még Párizs, Bécs és Budapest fókuszában megjelenő) folyóirat egyik szerkesztője lesz. Ekkor már a nemzetközi performansz művészet élvonalában jegyzik nevét; a mail-art és a neoista mozgalom révén Észak- és Dél-Amerikában, Európa, Ázsia országaiban, Japánban, Ausztráliában szinte minden neves avantgárd csoportosulással kapcsolatot alakít ki.

A 90-es években újra felélénkül közösségi indíttatású munkássága; politikai töltetű műveiben Jugoszlávia széthullására, az embertelen, pusztító délszláv háborúra reflektál. *Vajdasági elégiák* triptichonszerű grafikai kompozíciója (1989) lírai hangulatával bizonyos értelemben visszaautal *A táj poézise* című 1969-es munkájára. Csakhogy itt egy absztrakt, stilizált táj jelenik meg: néhány erőteljes vonal imitálja a dombhajlatokat, a sík földet, s halvány, hol hurkolódó, hol lágy hajlású párhuzamos vonalak jelzik a barázdákat. Mintha valami csöndes bánat, fájdalom lebegne a táj fölött: melankolikus búcsú ez mindattól, ami az alkotó életének addig keretet adott, ami magához kötötte őt, bárhogy kívánt is elszakadni tőle (mint Ady „föl-földobott köve”). A képsort az ABC első betűi nyitják, s az utolsók (UVWXYZ) zárják, mintegy sugallva: a kezdet a végére ért; egy korszak végleg lezárult életében (ekkor közel 40 éves!).

A 90-es években ismét a vizuális alkotások dominálnak munkásságában, de már intenzívebben él az új technikai eszközök kínálta lehetőségekkel. A többnyire montázsselemekből összeállított képalkotmányok – jóllehet rendszerint szöveg nélküliek – az *irodalmi* alkotások körén belül maradnak: a nyelvi jelek, betűkonstrukciók, neoista szimbólumok félreérthetetlenül utalnak a látványhoz társítható közléstartalmakra. Ezek az egyezményes jelek a kulturális tradíción belül szinte pontosabban kifejezik a költői üzenetet, mintha szavakkal közvetítené azokat: maga a szöveg különböző nyelveken esetleg némileg eltorzítaná az eredeti gondolatot. Tehát a multikulturális közeg arra ösztönzi az alkotót, hogy a művészet nyelvét ne redukálja a szóbeliségre, hiszen az egyetemes emberi kultúra kincsei szélesebb körben értelmezhetők.

Memento mori! című szintetikus kollázssorozata (I–III. – 1992; IV. – 1994) szövegelemek nélkül érzékelteti, mi zajlik Jugoszláviában. Az első kép kettős keresztje, vércsepp-lángnyelvvél s egy koponyán tündöklő keresztalakzattal, a kép jobb alsó sarkában egy hajdani tömegtüntetés fotójával (a szónok mintha Lenin lenne!) a kezdetre utal. A vérrel, tűzzel, vassal megpecsételt forradalom „keresztútján” elindult nép most a végponthoz érkezett: lám, hamis alapokra épített, s végül minden összeomlott körötte. A második képen egy keresztre szegzett /Krisztus/fő, szakállában pillangó (a feltámadás, újjászületés jelképe); körötte tárgyi szimbólumok: vöröscsillag, repülőgép, vöröskereszt – s a felső jobb sarokban a neoista *óra* (itt az Idő!). A harmadik képen egy intarziás,

többszínű négyzetalakzat, közepén, alatta és fölötte kereszt, bal s jobb oldalán vöröscsilag. A negyedik képen pedig hanglemezek közepébe préselt óraszimbólumok (mindegyik 6-ot mutat, a felső mutató fölött pici kereszt); közepén egy szarvaskoponya agancscsal, fölötte balra ötágú csillag és sarló-kalapács. Ezek tehát elmúlt életünk kellékei; a feltámadás titkát a kereszt őrzi. Ha a halállal eljegyzettség tudatában élünk, talán van remény az „újjászületésre” (társadalmi értelemben is).

Töredékek az ábécéskönyvből című 7 darabból álló képsorozata (1994–96) első pillantásra csupán egymásra halmozott, zsúfolt betűkonstrukciónak tűnik; csakhogy a betűk háttérében bombázó gépek, lőfegyverek, gránátok rajzolódnak ki; szétlőtt koponyák utalnak a vérengző háborúra, amely a betűcivilizáció, a kultúra bástyáit is szétrombolta. Az egyik kép alján kettős értelmű felirat: *Le province* (Jugoszlávia is a leigázó nagyhatalom provinciája volt; ugyanakkor még ma is provinciális, vidékies); másikon körkörös írás: *circle viciosus* (azaz: minden ismétlődik a történelemben). Másutt – egy halálfej mellett – klasszicista épület, görögös oszlopfőekkel, amelyek a múlt letéteményesei; most ez is rommá válik. A betűk kaotikus kavargása a folyton ismétlődő brutális rombolást, s egyúttal a végítélet egyetemes vízióját idézi meg.

A *Parcellák* ciklusban (1995) még tömörebb, áttekinthetlenebb az egymásba kapaszkodó, téglalap alakú betűháló, mintha a részelemeket szögesdrót tartaná össze. Bohár András szerint „itt már a Gutenberg-galaxis betűhalmazai nem csak a veszély előérzetét közvetítik, miként az elégikus metaforák, hanem megsokszorozott, sűrített látványként terülnek elénk. A sűrűn egymásra másolt betűtextúrák az egyedi jelölések egymásba olvadását, megmásíthatatlan végzetszerűségét hozzák közelbe” (in: *Aktuális avantgárd* – M.M. *Hermeneutikai elemzések*, 2002, 237. p.). A betűjelek mint egy értelmes világ értelmezhetetlen maradványai (QRST; MNOP; FG) bizonyos értelemben a feltámaszthatatlan holtak „üzeneteként” is felfoghatók. Ugyanakkor más konnotációk is tapad(hat)nak hozzájuk: eme töredékek a Gutenberg-galaxis végérvényes felbomlásáról adnak hírt.

Az 1996-ból való *cím nélküli* kollázs egy jól megtermett katonát ábrázol tigrisfővel, DRAVA felirattal, mint a szerb hegemonia szobrát; alatta – eltiportan – a békés élet képei. A katona a hajdani hősök (szocreál) pózában áll; ugyanakkor magasba tartott jobbjára a hitleri karlengetésre emlékeztet: így egyaránt szimbolizálja a bolsevik és a náci hatalmat.

A *Lapok az öröknaptárból* (1997–98) mintegy kitágítja a téridőt: a délszláv háború az „örök visszatérés” (Nietzsche) egyetemes példázata lesz; arra intvén bennünket, hogy az ember/iség/ vérengző természete és hatalmi éhsége miatt örök fenyegetettségben élünk: a háborúknak soha nem lesz vége. Az élet és a halál képei (virágzó tájrészletek, pillangó, emberi arcok, lőfegyverek, koponyák stb.) vegyülnek itt (is) a XX. század gyilkos szim-

bólumaival (horogkereszt, ötágú csillag). Az elszórt szavak (army, tito, sat, különböző napi hírek stb.) arra utalnak, hogy a történelem mindig is a mesterséges halálok, autodafék megszakítatlan sora volt; ezért a figyelmeztető felirat: „Úgy dolgozzunk, mintha száz évig volna béke; de úgy készülünk, mintha holnap kitörne a háború”.

A vizuális költemények sorozata 1999-ben *Pic's* címen a Vár Utca Tizenhét Könyvek sorozatban jelent meg Veszprémben. Ez Szombathy Bálint első olyan kötete, amelyet Magyarországon adtak ki; 2000-ben ő maga is áttelepszik a délszláv háború-teremtette elviselhetetlen s reménytelen helyzet miatt. Azóta Budapesten él, a *Magyar Műhely* szerkesztője s a 2005-ben nyílt *Magyar Műhely Galéria* vezetője.

A *Pic's*-szel még nem zárult le a délszláv háborúra utaló vizuális alkotások sora. A 2002-ből való *Vice versa* diptichonon cirill és latin betűkkel írva két egymás melletti táblán (egyiken fentről lefelé, másikon fordítva) olvasható a többször ismétlődő szöveg, fogyatkozó betűkkel (jugoslovenski standard, jugoslov, jugosl). Miután a szöveg ellentétes mozgású, mind a magyar, mind a szerb változat szétesettséget mutat. Egy másik kép (*Használaton kívül*, 2005) ugyancsak a jugoszláviai standardra utal, immár egészen „lefogyasztva” (jugoslo, jugos), rajta kézírással: „van upotrebe”. Tehát a jugoszlávság lassan továtűnik az Időben...

Ugyanezek az élmények fejeződnek ki Szombathy ez idő tájt készült installációi, fotó- és videóperformanszai sorozatában. Az író nem szavaival, hanem műveivel politizál, arra int: ha a háborúzásnak nem lesz vége s a nemzet(iség)ek továbbra is egymás ellen harcolnak – Közép-Európa felfalja önmagát. Az egyetemes pusztulás víziója sejlik fel műveiben.

Séta a magma körül (Québec, 1993) egy vulkánkitörés (vagy talán atomkatasztrófa?) utáni világűri kietlenséget, szanaszét heverő földkupacok, kőtörmelékek halmazát, itt-ott egy-egy elhullott rózsát mutat. Az egyik kupacon földgömb. Körötte-rajta néhány egyenruhás figura – már nincs *kit* elpusztítaniuk. A színes fotó gyönyörű; de ha belegondolunk mögöttes tartalmába, elszorul a szívünk: nincs tovább? Miért és hogyan alakult mindez így? A kopár és terméketlen táj peremén apró, repülőgép-szerű bogáralakzatok: győzött a természet-társadalom, a férgek felfalják az önmagát megsemmisítő Élet maradványait.

Vagy mégis lesz, lehet folytatás?

Az *Üvegmező* (Belgrád, Novi Sad, 1995) egy üres szobában hatalmas bakancsban álló létrát ábrázol: a fal tetején egy pici ajtócskához (szellőzőnyíláshoz?) támasztva egyfajta menekülési lehetőséget kínál az üvegkalitkában fuldoklók számára. Felfoghatjuk „Jakobs Leiter”-ként is: a Mélységből a Magasság felé nyit utat. A *Jugoszláv történet* (Novi Sad, 1996) több képelemből tevődik össze: a széthullott ország hajdani egységét őrző térkép, gyertyák, töltények, Tito marsall arcképe s az ország fölött örökdő őrangyal,

egymással szembefordítva; egy leláncolt titán, fölötte lángnyelvek, majd az égis ágaskodó óriás puskák, patronnal teli hátizsákok, az egyikből vastos könyv lóg ki: *Jugoszlávia története*. Ennyi volt. Eddig tartott. Szerencsére.

1993-ban a dessau *Bauhaus* – félszázados elhallgattatás utáni – „újraindítása” alkalomból kelet-európai videószelektét szervezett, amelyen – ekkor még – a délszláv háborúval kapcsolatos dokumentarista művek voltak túlsúlyban. Az 1995-ös szemlén viszont már a modernebb műfajok jutottak többségre; Szombathy Bálint itt mutatta be *Balkáni párbeszéd* című videóinstallációját. A képeken az egykori pártvezérek fotói, a TV-ben megjelenő politikus-arcok, ünnepi asztalok, értekezletek nagyképű szónokokkal, terepasztalon ólomkatonák – de a nép sehol! Miközben „demokráciáról” szónokoltak, virágozott a „kézi vezérlésű” pártállami diktatúra. Amely végül is saját összeomlását készítette elő. A *Börönd* (1997) iratokkal teli, útrakész koffer: az elvtársaknak sietve távoznuk kell. Az *Útkeresztveződések* (1998) ugyancsak összepakolt táskák, szétszórt ruhakupacok halmaza egy kiürült teremben, az egyik befallazott ablakban egymásra zsúfolt ládák sora. Másutt egy férfi messzelátóval kémleli a múltat/jövőt (*Messzelátó*, 1998). A *Meeting Point* (1998) egy hatalmas teremben különböző szerszámok, batyuk, zsákok halmazát mutatja, levetett ruhák színpompás összevisszaságban, köztük katonai öltönyök; a falakon gyönyörű tájképek társaságában vöröscsillag – lám, így fest az egymással össze nem illő dolgok „találkozóhelye”! Ilyen egyveleg volt a múlt – aminek végre vége van. A figyelmeztető órainstalláció (*It's Always Six O'Clock*, Bp, 2003) jelzi az Időt: a különböző faliórák egyszerre mutatják azt a bizonyos „6 órát”. Elegáns polgári szoba, klasszikus szobrocskák, ingaórák egybecsengő ütése: valami örökre lezárult. Új Élet kezdődik a romokon.

A 90-es évek videóperformanszai Szombathy Bálintot a magyar konceptuális művészet jellegzetes, immár megkerülhetetlen, nemzetközi jelentőségű képviselőjévé emelik.

Zászlók (1993–95) képsorozata a szerb–horvát–macedón–bosnyák–szlovén–magyar–montenegrói jugoszláv föderáció etnikai széthullásáról, s az addig „felülről” (parancsuralommal) összetartott kultúra gyors felbomlásáról ad hírt, szavak nélkül. Az 1971–72-es sorozat zászlói még a szerb dominancia ellen lázadtak; az újabb zászlók vérfoltosak; a performer neoista forró vasalóval kiegészíti belőlük a vöröscsillagot. Itt is megjelenik a neoista vérfiola s a szétdúlt ország térképére loccsantott vér; a földön szétszórt könyvek, vérnyomokkal. Majd a szokásos neoista jelenet: Szombathy „asszisztensei” körülállják a vívóruhában hordágyon fekvő, vívósisakkal lefedett arcú performert, akitől egy nővér vért vesz. Itt is vöröscsillagos jugoszláv zászlók, vérfoltos könyvek (köztük a Jugoszláv Szovjet Szocialista Köztársaság 1974-es alkotmánya). A „beteg” maga az ország, amelyet egy kommandós öltözékű, nehézkalapácsos figura mintha szét akarna verni: pörölyvel üti a Titót ábrázoló fémdomborművet. Mindeközben versek hangzanak el, valamint

a *Tito elvtárs, megfogadjuk neked* mozgalmi dal. A neoista vér-motívum dominanciája mintha rejtetten arra utalna, hogy a vér megtisztít, lemossa a múlt hazugságait, torzulásait.

A történelmi fordulat talán esélyt teremt a közép-európai népek számára – vélekedik Szombathy – hogy rendezzék végre közös dolgaikat, s keressék a megbékélés útját-módját.

1997-ben Párkányban, az akkor még csonka párkányi-esztergomi hídon PreMOSTe-nie – átHIDalás – BRIDGing címen közép-európai képzőművészeti szimpóziumot szervezett a pozsonyi Magyar Kulturális Intézet az érsekújvári *Stúdió* ertével közösen.. A híd újjáépítése érdekében tartott művészeti demonstráció keretén belül mutatta be Szombathy *Áthidalás / Crossing Bridge* című performanszát, amellyel arra figyelmeztetett, hogy az itt élő népek nem ellenségei, hanem testvéri szövetségesei egymásnak – nemcsak a hidat, hanem a jószomszédi kapcsolatokat is helyre kell(ene) állítani. A hídcsonkot motorcsónakon közelítette meg, majd mozgó kötélhágcsón felmászott rá; a hídszerkezet négy sarkán egy magyar, egy roma, egy angol és egy szlovák nyelvű Biblia volt előkészítve számára. Minden stációnál az adott nyelven olvasta fel Mózes II. Könyvének 13. és 14. részét (az Úr nappal felhőként, éjszaka tűzoszlopként népe előtt járva, vezeti őt át a Vörös tengeren). A felolvasás után a vízbe dobta mindegyik könyvet (talán hogy a folyó árja vigye s adja tovább a „jóhírt” a többi népnek is?); majd meggyújtva a híd ívére installált pirotechnikai szalagot, egy tűzcsóvát emelt a magasba, ezzel (mint „lángoszloppal”) mutatva a járható utat (vö.: a Magyar Műhely *Virtuális híd* száma, 2002/5.).

Ahogy mindinkább távolodunk tőle, Szombathy egyre ironikusabban kezeli a „nagy fordulatot” megelőző történelmi időszakot, amelytől sokan lélekben mindmáig nem szakadtak el. *Kémények* című színes performansz-fotóján (Lyon, 2002) Nagy-Jugoszlávia térképére helyezett kéménylyukak sora látható, közöttük különféle cigarettásdobozok hevernek. A performer egy light cigit szív, miközben a kémények füstölnek – az egész jelenet azt sugallja: lám, elfüstöltük a múltat, el a szocializmus eszméjét, a „nemzetek fölötti föderáció” jugoszláv álmával együtt. S mi maradt belőle? – egymásnak feszülő nacionalizmusok ádáz küzdelme. Amin – a szerző szerint – úrrá kell lenniük nemcsak a volt Jugoszláviában élő népeknek, hanem Európa minden nemzetének, ha valódi megújíthatóságot akarunk. Ugyanis a közép-európai áldatlan hatalmi küzdelmek, az egymás nemzeti sajátosságait tolerálni képtelen gyűlölködés nemcsak az itt élő *népek* viszonyára veszélyes, hanem az *egyedek* sorsára nézve is. A legérzékenyebb lelkiütemű, a problémák megoldhatatlanságától leginkább szenvedő művészek ebbe pusztultak/pusztulnak bele. Szombathy híres haláltánc- („*Dans Macabre*”) performansza, amelyet az 1994-ben a szó konkrét és átvitt értelmében fulladásos halállal elhunyt Slavko Matkovic emlékének szentelt, barátja életét-halálát megrendítően idézi fel (*Homage to Matkovic*, Bp. 1996). Eltorzított, szinte hullafoltos arccal, egyik kezében gyertyát tart, a másikban egy üveg

vinjakot (Matkovic kedvenc itala) s mintegy halotti búcsúzóul felhajtja az egészet, majd keserű mozdulattal földhöz vágja az üres üveget. A földön szerteszét szórt papírlapok, vérfoltok, zsinegek, az elhunyt művei, fényképei. Ennyi volt csupán az élete. Modern szenvedéstörténet; a „költő-Krisztusok” Golgotája.

Másik híres búcsúztatója a *Waver – Homage to the Last Video Artwork* (Tisztelet az utolsó videóalkotásnak, Dessau, 1997), amelyet M. Mumin kísérezzenéjével és dalbetétjével közösen mutattak be. A neoista *X* mint emberkép-szimbólum itt is jelen van; az asztalon vodkásüvegek, a performer elmosódó arca-alakja egyfajta mámorra utal. Az Albert van Westing arcképe alatt üldögélő beszélgetőtársak ugyancsak gyászolnak. Ez a videó-mű nagy „karriert” futott be: az *OSTranenie* 97-es szemle után, amelyen Kántor István és Kerekes László művei is szerepeltek: Érsekújváron, Stockholmban, Újvidéken, Tokióban is bemutatták (1997–2002).

Nem kevésbé megrázó az *Abortus* több képből álló videóperformansa (Érsekújvár, 2002), amelyen Szombathy 8 kampóra függesztett sárgadinnyébe injekciós tűvel piros festéket fecskendez, alattuk lavór, kés, kanál. Miközben Armstrong *Mily csodálatos ez a világ* dalbetétje hallatszik, a performer a késsel kettészelt dinnyéket kanállal kivájja, tartalmukat a lavórba üríti; levük mint vér csurog alá, a falra is ráfröccsenve. A lavórba került sűrű masszával egy embrió-szerű alakot ken kézzel a falra; s épp ekkor a dalban – éles kontrasztként! – felsír egy újszülött. A háttérben egy illusztratív funkciójú, stilizált festménysor: egy eltorzult női alak áttetsző hasában mintha valóban egy embrió lenne; a falon kanalak, fogók, sarló formájú fémszerszámok. A második képen egy kis vörös testű gyerekforma a felnyíló hasban, a harmadikon embrió, alatta lavór; a negyediken az elmosódó-szürke alapon feloldódnak a nő körvonalai, kezében, mellette vérrög. A zárókép akár freskó is lehetne egy modern templom falán, mint a Szent Család ünnepe: felül a kampóra akasztott vörös, kikanalizott féldinnyék, alattuk egy nő, ölében gyermekkel; előttük egy férfi térdel, köröttük szürke, elmosódó emberalakok. Mintha az egész sorozat egy fantasztikus, színes absztrakt festmény lenne – a sötét színek felől halad az oldottabbak, tarkábbak felé – az Élet győzött itt a halál felett.

Megrendítő, hogy a költő-performer – akinél alig-alig találunk érzelmes témákat – milyen drámai erővel emel szót a pusztulás, a halál ellen. Szinte vádbeszédet tart mindazok felé, akik, ha csak a magánélet síkján is, vétenek az Élet mint Szentség megőrzésének, továbbadásának törvénye ellen. Ők is gyilkosok.

A továbbiakban Szombathy Bálint korábbi emberi-művészi tapasztalatai szintetizálására törekszik, s immár összegző jellegű, a részeredményeket monumentális egységbe fogó építkezésbe kezd. A ezredfordulón készült konceptuális munkáival eddigi életműve csúcsára ért.

Milleniumi képek ciklusa a *Képirás Füzetek* sorozatban látott napvilágot (Kaposvár, 2002); 2002. február 15-én a Magyar Műhely Galériában, majd március 16-án a pécsi Új Galériában *A visszatérő emlékezet és Hősök voltunk* címen nyílt tárlata. A sorozatot bemutató L. Simon László a megnyitón azt hangsúlyozta, hogy a szerző „tükört tart történelmi, politikai lelkiismeretünknek, méghozzá görbe tükört, amely túloz, karikíroz, de éppen túlzásai, elnagyolásai révén segít bennünket ahhoz, hogy könnyűnek és kényelmesnek tetsző kollektív amnéziánkból visszatérjünk, s torzításra hajlamos emlékezetünkől kibontsuk az igazi képeket. /.../ Nem végzi el ezt a munkát helyettünk, csak a lényeges pontokra hívja fel a figyelmet /.../ szimbólumai, mnemonikus képei segítségével”, amelyek – miként a piktogramok az informatikában, a programnyelvekben – „a valóság konkrét tényeire döbbsentenek rá”.

Különösen tanulságos, s az újabb nemzedékek számára nyilván meghökkentő a *Hősök voltunk* jugoszláv és magyar párttagsági, szakszervezeti stb. igazolványok bélyegsorozata, 1948-tól egészen 1990-ig. A KISZ, a SzOT, az MDP, MSzMP, a Magyar Vas- és Fémmunkások Központi Szövetsége stb. szervezetek emblémájával, ötágú csillaggal és csillagos zászlócskákkal ellátva, rózsaszín–lila–zöld színben tarkán, rendezett sorokban, vastag fekete kereszttel áthúzva, pecséttel érvénytelenítve idézi fel egy letűnt korszak uniformizált életformája, minimumra szorított életlehetőségei emlékét. Az igazolványok jobb alsó sarkában vörös alapon sarló és kalapács. „szombathy ART” emblémával ellátva. A hajdani „alattvalói hűség” ironikus dokumentációja – minimalista eszközökkel. Akinek nem volt ilyen igazolványa, annak bizony megpecsételődött a sorsa: kívül rekedt a társadalmi konszenzus világán, s viselte annak negatív következményeit.

Nagyszerbia (Srbija do Srbije) monumentális ikonosztázán a hősi régmúlt képei, ősi ikonok, angyali s ördögi figurák, a papi ortodoxia mellett maga Krisztus is megjelenik; mindezek háttérében az egykori hódító harcok tömegjelenetei. A hajdan és a jelenkor sötét és gyilkos erőit (fekete sátáni alakzatok, transzparenszek, fegyverek, üreges koponyák, levált végtagok kavalkádja) egy alátaszított angyal fájdalmas tekintettel, tehetetlenül szemléli. Az égi és pokoli szférák mitikus párharca sejlik fel a szuggesztív, színes kompozíción. A szerző döbbenetes erővel érzékelteti: az egykori Nagyszerbia álma öltött testet – kommunista mázzal leöntve – a nagyjugoszláviai föderáció illuzórikus egységében. Parodisztikusan mutatja fel a kollázs eszközeivel a régi-új álmok hamis, torz, pusztító mivoltát, s azt is, hogy ezek az illúziók mennyire ellehetetlenítik az egymás mellett élő népek egyébként békés kapcsolatát. A konklúzió: fogadjuk el a népek egyenrangúságát, ne háborúzzunk vélt jogok és sérelmek miatt: az Igazság soha nem egyik vagy másik térfélen van.

Az *Are words things?* című kompozíció ugyancsak ironikus nosztalgiával hívja elő a békés(nek hazudott) múlt látszatidilli képeit, a *heimat* tájköltészetét egy letűnt harmód-

niaeszmény jegyében. *Ez* a haza csupán képzeletünkben él, hiszen ugyanazon táj több népnek is hazája (volt és maradt). Maga a haza fogalma is csupán eszmei konstrukció; pontosabb ennél a *szülőföld*, amelyhez valóban érzelmileg kötődik minden ember, bármilyen nációhoz tartozzon is. Minden nemzet ragaszkodik a „sajátjához”; de ha ugyanazon a vidéken emberemlékezet óta több nemzet(iség) él, mégiscsak úgy kell elfogadnuk egymást, mint akik egyaránt otthon vannak azon a tájon.

Az *Európa vasúthálózata* kollázs a Feszty-körkép honfoglalás-kori keretébe montírozta Európa térképét; az ázsiai ősmagyar hazából Európába tartó őseink útját (is) a vasúthálózat részeként láttatva. A jól kiépített közlekedési háló a lelki – szellemi – gazdasági csereforgalom biztosítója, amelynek mi is élvezői vagyunk; nevetséges „ősi dicsőségünkkel” kérkedve kompenzáljuk jelenkori sérelmeinket. A hajdani „nagyság” odavan – így kell megállnunk helyünket az európai közösségben. *Amerika vasútvonalai* viszont egy hatalmas ország – felszínesen nézve jogosnak tűnő – gögjt parodizálja. A jól szervezett közlekedési hálózat fölött egy óriás-Pegazus könnyed léptekkel íveli át a mérhetetlen távolságokat; ellentétképp viszont egy láncra vert tenyeres-talpas medve nehézkes alakja: még itt is bizonyos értelemben az őserdő törvényei uralkodnak. A képbe középtájt beékelődik egy cellaszerű szobabelső, mellette lépcsősor, az urbánus viszonyok jelzéseként. Az alsó térfélen Dél-Amerika egyszerű, köznapi emberei ácsorognak, tereferélnek – a táj részei ők, életformájuk mindmáig a múltban gyökerezik. Itt a civilizáció még nem emésztette fel a természet erőit. Tehát legalább két-három kultúra, életforma él egymás mellett – ez Amerika, amelynek *látszat*demokratizmusa Európa szemében mindmáig megingathatatlanak tűnik.

Szombathy milleniumi sorozata éppúgy a konceptualitás jegyében fogant, mint korai művei. Műfaji sokfélesége ellenére egy bensőleg rendkívül koherens művészi pálya rajzolódik ki alkotásai alapján előttünk. Megérdemelten nyerte el a Munkácsy-díjat 2008-ban; a paradoxon ebben csupán az, hogy festőként és nem költőként ismerték el munkásságát. Holott ezek a képek – szövegnélküliségük ellenére is – irodalmi su-gallatokat közvetítenek. M. Suvakovicnak van igaza, aki az életmű egészét átfogó, már idézett reprezentatív albumához írt utószavában a szerzőt „igazi és egyedülálló *festészet utáni* művésznek” nevezi, aki sohasem festett, hanem konceptuális igényei szerint többféle médiummal él, a vizualitás, a jelenségvilág, a tárgyiasság, a különféle konkrét költészeti eszközök kreatív felhasználásával. Azaz: szintetikus művészetet teremt, a szó Duchamp-i, illetve kassáki értelmében. Politikus művész, anélkül, hogy politizálna, példaképéhez, Kassákhhoz hasonlóan. Mindenkor a valósággal és az igazsággal próbál bennünket szembesíteni.

A *magatartás-művészet* – Szombathy értelmezésében – egyfajta szembenállás a min-denkori „status quo”-val, amely meghamisítani akarja az Igazságot, manipulálni próbál-

ja az emberi gondolkodásmódot – saját érdekei szerint. A szembenállás, a kívülmara-dás az intézményeken tisztánlátást eredményez, mert nem kötődik „napi érdekekhez”. „Hagyományos eszközökkel is lehet jó, érdekes, korszerű” művészetet alkotni – ismeri el, de ő a konceptuális művészetet érzi korszerűbbnek, korunk problémáihoz közelebb állónak. A *konkrét* költészet az ő számára a művészeti gondolkodás *módszere*, tehát nem műfaji kategória. A fogalmiságot és nem a „történetmondást” részesíti előnyben; műveiből mégis kibontható egyfajta „történetiség”. Szilárd eszmerendszere szervezi egységbe különböző tematikájú alkotásait; a világról, a világ működéséről vallott nézetei szerve-sen épülnek be alkotásaiba, anélkül, hogy szavakkal kifejeznék őket. Konceptuális per-formanszai, összetett eszmeiségű kollázsai kivételes helyet biztosítanak neki jelenkorunk művészeti életében.

Folyóiratszerkesztőként és a M.M. *Galéria* kiállításait szervező művészként is arra tö-rekszik, hogy a *Magyar Műhely* körének jelenkori experimentális művészetét bekapcsol-ja a nemzetközi alternatív művészeti hálózatokba, s hogy a hazai köztudatban sikerüljön felszámolni a modern művészettel szembeni idegenkedést (ami részben a sokévtizedes tiltás következménye: az avantgárd műveket mindmáig csupán egy viszonylag szűk be-fogadói réteg ismeri-érti). Az alapító szerkesztőkkel (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor) összhangban ő is vallja: „A *Magyar Műhely*nek soha nem kellett bizonygatnia sem magyarságát, sem európaiságát, számára Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, Érsekúj-vár, New York, Torontó, Nagykovácsi azonos szellemi tartományok, amennyiben az országhatárokat, műfajhatárokat átlépő elektronikus, intermedialis korszak alapvetően új művészetével szinkronban vannak” (vö.: id. interjú, *Napút*). Hiszen a legmerészebb újítások is beépülnek idővel a hagyomány rendszerébe, s ha egy mű magas szinten fe-jezi ki kora emberi problémáit, bármilyen „új”, szokatlan legyen is eszközrendszere, az adott kor értékálló művei közé tartozik s fennmarad. Az experimentális alkotások bizonyos értelemben a wagneri összművészet (Gesamtkunstwerk) ideáját képviselik; több nézőpontú rálátást kínálva a valóságra – véli; így megkönnyítik a tájékozódást a kor bonyolult ellentmondásainak útvesztőjében. S ha mindenki nem is érti őket, mégis nélkülözhetetlenek. Az adott korszak művészeti életének elevenen ható részei. Az általa irányított M.M. *Galériának* ma már neves kiállítói köre és nemzetközi elismertsége van.

*

Szombathy Bálint a széppróza területét sem hagyta cserben. 2013-ban a M.M. kiadá-sában jelent meg rendkívül érdekes regénye, amelyben a középeurópai művészsorsot jeleníti meg – korábbi (részben egyéni, részben az avantgárd egészének megítélésére vo-natkozó) tapasztalatait összegezve, s a középeurópai művészek élethelyzetét parodizálva

(*D.A.d.A.-Tsúszda; Töredékek Tsúszó Sándor életéből* – a borítót Kerekes László kollázsának felhasználásával Art Lover tervezte: vagyis a szerző). A szerző a maga-teremtette (és korábban több ízben is szimbólumként felhasznált) Tsúszó Sándor-figura sorsával példázza a Trianon után honjukat veszített magyar („határon túlra” került) avantgárd művészek bizonytalan léhelyzetét, küzdelmüket a világművészetbe való integrálódásukért – miközben hazájukban (a Kis-Heimatban) sokszor még nevüket sem ismerik. Ezért a könyv mottója: „Olyan ember vagyok / hogy már nem vagyok. // Ami nem világot jelentő. – /A másik én!”. S bár a regény az 1920-as évek Párizsának művészeti életét eleveníti meg (a dadaista és szürrealista csoportok ádáz versengését), s a mintegy véletlenül odavetődő magyar művészpálmánt „beavatásának” történetét – mégis rengeteg párhuzamot látunk (sokszor a motívumegyezések szintjén) a 70/80-as évek /új/avantgárdjával, a neodada/neoista mozgalommal s az jelenkori avantgárd-szeánszok kultikus eseményeivel is.

Ki hát ez a szlovákiai (a maga konkrét valóságában sohasem létezett) magyar művész, akiről az író már annyit írt? – s akinek öneszmélését végigkísérve vont le a konklúziót: „Pannónia és Közép-Európa ’átokföldjén’ a tett, a szabadon szárnyaló alkotói kibontakozás lehetetlen”. A még nevenincs, írói ambíciókat dédelgető ifjú a középeurópai művészek archetípusa, aki a Világművészet Fővárosában szeretne otthonra találni, mert /szűkebb/ páttriája kivetette magából: szülőföldjét idegen országhoz csatolták. *Kis-Heimat*jából útnak indulva, a vonaton bizonytalanság fogja el: hova is tartozik? Esti Kornélra gondol, aki még hitt abban, hogy „fel lehet kerekedni, el lehet menni, valahol újra lehet kezdeni az egészet, meg lehet találni az önként vállalt anyaföldet” – de hol? S hogyan? Váratlanul egy magát Hans Bauernek nevező kéretlen útítárs szegődik mellé, aki – festő létére – egy Eric Satie-kompozíciót játszik harmonikáján; majd elmélyült beszélgetésük után alpesi *magán-Heimat*-jánál búcsúzik: „Szerencse kísérje útját!” Sándor aztán elszunyókál; majd Alexanderként ébred, immár Párizsban, ahol a világhíres René Crevel, Tristan Tzara barátja és alattvalója várja: „a művészet, akarom mondani, a nem-művészet forradalmi tetthelyére, az anti-Parnasszusra tartunk”. Mint később kiderül: svájci útítársa (és megfigyelője) valójában az oberdadaista aktivista, Teodoro Anzelotti volt, aki Tzara körét már jóelőre informálta a jövevény kilétéről (naiv szépfíú, aki Kassák és Szittyá Emil nyomdokain indult útnak a Művészet Fellegvárába). Crevel még jobban felcsigázza a fiatalember várakozását: „Mi, dadaisták és szürrealisták, kitálaltunk ezernyi másmilyen világot, ezt a valósat pedig csak fizikai szükségszerűségként használjuk, mint éti csiga a házát. /.../ Mi a művészet eszközeivel keressük a kitörés lehetőségeit, hogy éltünket beteljesítve, megtapasztaljuk a teljes, a lehető legteljesebb szabadság mámorát”.

Az Anti-Parnasszusra érve Alex előtt megelevenedik a XX. század első évtizedeinek

művészeti élete, a maga teljes tarkaságában. Alámerülve az Eiffel Torony fénytengerébe, kilépnek az Idő ketrecéből a Cabaret Voltaire nagymesterei: Tzara, Duchamp, Eluard, Picabia, Satie, Man Ray, a táncművész Gyagilev s a bolondok házába zárt Zdanevics, sőt Ilja Uljanov is, akiből később „a világ egyik vezető akcióművésze lett”: ő szervezte meg az emberiség első monumentális dadaista tömegrendezvényét, az orosz forradalmat. Tsúszó meglepődve pillantja meg a díszes társaságban Jules Illyést is, aki rögtön szabadkozni kezd: „Hogy engem mi a fene hozott ide, magam sem tudom – mégis itt vagyok. /.../ Vannak némi irodalmi ambícióim, nem tagadom; ám lélekben most is a nehéz termő-földek barázdáira gondolva érzem magam biztonságban”, és nem „eme nyegle világpolgárok társaságában. /.../ Rossz rágondolni is, mi vár rám, ha hazatérek”. Illyés aztán rögtön be is avatja földijét a párizsi művészet titkaiba: a két szomszédvár (a Vezérek: Tzara és Breton körül csoportosuló dadaisták-szürrealisták) ádáz harcaiba, rivalizációjába. Mindkét csoport azokra orrol leg-inkább, akik mindkét táborral jó viszonyban vannak (mint Crevel, Eluard, s maga Illyés is).

Szombathy kacagató humorral, távolságtartó, könnyed iróniával, de nem ellenszenvesen mutatja be a DADA-társaságot, érzékeltetve azt is, hogy anarchikus lázadásuk, túlzó önértékelésük – mai szemmel nézve – már zsákutcának tűnik. A DADA-Istenek nem voltak mindenhatók: csupán rombolni tudtak (s a romokon majd csak a nyomukban jövő konstruktivisták kezdtek építkezni). Ugyanakkor mégis ők tették először nyilvánvalóvá: a háború sújtotta Európában az Élet gyökeresen megváltozott. Új utakat kell tehát keresniök.

Másnap, a DADA-vezérkar zártkörű találkozásán, némi abszint és pezsgő fogyasztása után, felhangzik a dadaista Hiszekegy: „Erős várunk nekünk az Isten, de még erősebb várunk a DADA! Senki nem menekülhet meg a Sorstól – senki nem menekülhet meg a DADÁtól!” Majd a stratégiai megbeszélésen Tzara beszámol haditerükről, győzelmi reményeiről az itáliai futuristákkal és a brit vorticistákkal, s főként „az álommechanikus tolvajokkal”: a szür-realistákkal szemben. Végül – belelovalva magát az öntömjénezésbe – lelkesen deklamálja: „mi, francia dadaisták, a Tett szüntelen felmutatása által, percenként ártértékeljük a létezés valamennyi fogalmát”. Majd abszinttel leöblítik fáradalmait, hogy testük-lelkük „mint oszthatatlan szubsztancia ivódjék bele megállíthatatlanul a világmindenség elemi szerkezetébe”.

Diadalünnepre készülve vonulnak át a román Joan Cusa nyomdájába, aki Tzara DA-DA-ABC-jét frissen megjelentette; csak hogy azzal egyidejűleg – mint kiderül – Breton szürrealista kiáltványát is! Vad barbár körtánc közepette ünneplik a magukét – s drasztikusan meg akarják semmisíteni az ellenségét. Végül Picabia kitalálja a megoldást: „küldjétek el Breton címére a dadaista brosúrákat – hadd pukkadjon meg!” Itt és ekkor születik meg tehát a küldeményművészet, mint egy új ellenművészeti irányzat! Tsúszó csak

ámul: a DADA valóban *eseményvilág*, ahogy azt Julius előre megmondta. Egyre inkább úgy látja: ha Ady–Kassák–Illyés nyomán ő is odateszi magát a történések centrumába, annak a Kis-Heimat is a hasznát látja majd! Elhatározza hát, hogy az egyik soron következő dadaista szeánszon ő is előhozakodik költészeti zsongéival.

Amire azonban még kis ideig várnia kell...

A legközelebbi DADA-esten – Gyagilev fantasztikus balett-produkcióját, majd Tzara és Illyés francia nyelvű költői remeklését követően – a magyar káromkodáskultúráról esik szó. Crevel, akit a kalandvadász Szittyá Emil vezetett be a magasztos kultúrába, hódolattal jelenti ki: „úgy látom, a magyar a legnagyobb öntudatlan dadaista nemzet ezen a széles földkerekségen, s mi csak most szegődünk a nyomába! /.../ Éljenek drága magyar barátaink, és virágozzék sokat szenvedett dicső hazájuk!”

E felmagasztalás után Illyés és Tsúszó büszkén elvonul az előbbi aprócska lakásába a rue Budé-n, hogy megvitassák a látottakat-hallottakat, s saját helyzetüket az idegen fővárosban. „Mi egyszerűen kéretlen jövevények vagyunk egy idegen mezőben – hangoztatja Illyés – akárcsak a román Tzara, az orosz Gyagilev, Zdanevics és még sokan mások, akik itt keresik a boldogulást, vagy csak itt mulatják fiatalságuk napjait, éveit”. Déry Tibor is Párizsba költözött nemrég – hiszen „ez a fényűző város egy nagy nemzetközi menhely, sőt zarándokcélpont, amely keblére öleli a száműzötteket, és otthont ad a legszegényebb ördögnek is”. Csakhogy „a többségükben baloldali nézeteket valló idegenek” nem minden franciának kedvesek: sokan féltik tőlük a nemzeti kultúra „hagyományos rendjét” – nem is egészen alaptalanul! Az idegenek – köztük Illyés is – jól érzik magukat „a dadaisták és a szürrealisták társaságában, mert azok legalább nem avítak és főleg nem unalmasak. /.../ Ennél jobb iskolát drága pénzért sem találsz” – biztatja honfitársát, aki meglepetten konstatálja, hogy barátja szobácskájában a falióra a hatoson vesztegel, mint a dadaista centrumokban mindenütt. Akárcsak Kosztolányi 1906-os versében („Az óra áll, mindig hat óra van...”). Illyés büszke rá: „Kosztolányi volt az első dadaista költő a világon, tíz kerek esztendővel megelőzve” Tzarát, akinek fejéből a zürichi Terrasse Kávéházban 1916. február 8-án kipattant a DADA-szó – pontban hat órakor! A magyarok tehát világelsők (ebben is).

Szombathy szelíd iróniával kezeli 20-as évekbeli hőseit, akiknek keblét csak úgy dagasztja a nemzeti önértzet: hiába, e tekintetben a magyarok mitse változtak azóta! Játékos nyelvi eszközökkel, szóteremtő fantáziáját szabadjára engedve idézi meg a zabolátlan DADA-szeánszok hangulatát, a szürrealistákkal való csatározásokat, a két ’bandavezér’ (Tzara és Breton) ádáz párharcát. Mint például a L’Enfer kabaréban megrendezett ’hangművészeti’ esten, amelyen egy J. Pujol nevű őstehetség végbélszél-energiáiból varázsol elő drámai dal-költeményeket (a Marseillaise-t, a Holdfényszonáta trombita-átíratát s a kortárs-zene remek-műveit). Persze a végén a dada-osztag elmenekül a „bűzfészekből”,

át kedvenc törzshelyére, a Ciel Kávéházba, ahol aztán (ismételten) megvitatják a művészet elméleti kérdéseit.

Sajnálkozva állapítják meg, hogy a nagy elődjükként tisztelt Aragon, Man Ray később átkeresztelkedtek szürrealistákká; viszont Mallarmé *Kockadobása* megnyitotta az utat a dadaisták előtt, bizonyítván, hogy az anyag (a költészet anyaga!) átalakítható, újjáteremthető. És így újjáteremthető maga a világ is; s természetesen a társadalmi struktúrák is átformálhatók. „Mallarmé sem akart többet, mint egy szép, elviselhető, szerethető világot – hangoztatja Tzara áhítattal – melyben még létezik az Isten”. Ő ugyan nem találta meg – „de mi megtalálhatjuk, ha átverekedjük magunkat a DADA lövészárkain túlra, megváltoztatva és megváltva mindent, ami körülöttünk van. Akkor Isten bizonyára felfigyel ránk, és megmutatja nekünk az arcát”. S a győzelem reményében harsányan énekelik a *Da-Da-doo*-t (a híres-hírhedt DADA-indulót).

Szombathy persze az ezredforduló távlatából már világosan látja: az 1920-as évek illuzórikus álmai az idők folyamán teljes kudarcba fúltek, a világmegvált/tozta/tó művészetnek végképp befellegzett; a harcias DADÁ-ból nem maradt más, mint a keserű fintor. És a hősiesség illúziója. Majdnem úgy, ahogy Tzara megjósolta: „mi csakis hősként szűnhetünk meg létezni – a művészet harcmezején vetve egy utolsó bukfencet”.

Tsúszó Sándort mindenesetre még magával ragadta a DADA-szellem, s elérkezettnek látta az időt, hogy előhozakodjon egy korábbi verspróbálkozásával, melynek annak idején már minden sorát áthúzta (*Légi felvételek*, 1918, „húzogatós költemény”). Tzara ámult és bámult; s elragadtatással köszöntötte ifjú barátját, eme „korszakalkotó újítás dicső feltalálóját”, némi malíciával nyugtázva „a magyar költészet bizonyos fölényét a francia felett”. Úgy látszik, mondta, hogy „ott, ahol a műveltség, a kultúra nem vert még oly makacs, több évszázados gyökeret” – mint román és magyar testvéreinél – „ott bizonyos értelemben egyszerűbb megszabadulni a hagyomány béklyóitól, /.../ hiszen kisebb a természetes közegellenállás”. Sajnálgatta, hogy nem beszéli a magyar nyelvet – pedig szülőföldjén több magyart is ismert. „Csak képzelni tudom, micsoda ízig-vérig európai költészetnek vagytok a birtokában”. És elhatározza: Tsúszó személyében az egész magyar költészetet megdicsoíti.

Erre egy grandiózus dadaista fesztiválon kerül sor, amelyre a Mester meghívja a világ minden tájára szétszóródott, híres-neves DADA-művészeket – Berlinton New Yorkig, Kölnöltől Budapestig, „akik a nomád szellemiséget nemcsak műfaji, hanem egzisztenciális értelemben is sajátjuknak vallják”. A zártkörű rendezvényen – Picabia javaslatára – kis foszforeszkáló pecsétet ütnek a látogatók kézfejére, egyenlő szárú svájci kereszt kíséretében: „Egységben az erő! Te is dadaista vagy!” A vendégek zömét Tzara otthonában szállásolják el, ahol a hang- és zajművészet különböző változatai (krákogás – köhécseles – csettintés – szipogás stb. elegyedve a hétköznapi emberi tevékenység különféle

zajaival) polgárjogot nyernek. A mega-fesztivál célja bevallottan a wagneri összművészet demonstrálása, valamint Edouárd Belin világra szóló találmányának, a kép- és szöveg-továbbító masinának a bemutatása és 'felszentelése'. Tzara – felismerve az új technikai vívmány művészi hasznosításának nagy lehetőségét – Tsúszó Sándorra, „a húzogatásos verstechnika Kelet-Európából érkezett feltalálójára” bízta a távközlési eszköz próbaüzembe helyezésének megtisztelő feladatát, s az első művészi üzenet továbbítását Kelet-Európa központjába, Prágába.

Illyés azt tanácsolja ifjú barátjának: találjon „egyetlen olyan szót, melynek szellemi és érzelmi töltete teljes mértékben átfedi egymást”, s amely arra is utal: szülőföldje immár más állam kötelékébe tartozik – így a haza is viszonylagos fogalomná vált az ő számára. Sándor meg is találja a megfelelő szót, illetve szintagmát: A *bonvágy* szóból némi átalakítással mélyértelmű kérdést kreál: „*Hon – vagy?!*” Vastag ecsetvonásokkal felírja egy A4-es papírlapra, s a *belinográf* beüzemelése után egy adott pillanatban továbbítja. Tzara pedig ünnepélyesen így szól a megdicsőült fiatalemberhez: „Lakásomon a mai éjjelen le fogjuk bonyolítani beavatásod utolsó, legfenségesebb felvonását, amelyre meghívtam a világ legismertebb dadaista művészeit, hogy jelenlétükkel szentesítsék az ünnepélyes eseményt”. A vendégcseregben mindenki ott van, aki e körben jelentősnek számít: Crevel, Picabia, Gyagilev, Satie, Duchamp, Eluard, Man Ray, Hans Arp, Max Ernst, Péret, Soupault, Vaché és mások.

Tzara otthona, a dadaista főhadiszállás (DADALAND) olyan, mint egy profán főpapi szentély: az oltáriszentséget helyettesítő hatalmas földgömbből áradó vörös fényben izzik. A „szenttéavatás” voltaképpen egy „kollektivista akció- és testművészeti szertartás” – mint azt a főpap bejelenti híveinek. „Vértanúsággal is felérő rítusunk mai főszereplője az az Alexandre Tsúszó, akit azért térítettünk el egy nemzetközi vonatról, mert René Crevelnek parancsba adtam: hajtson fel egy szép arcú, vonzó, még éretlen fiatalembert, akit még szűz állapotában fel tudunk szegezni áldozati oltárunkra. /.../ Alex, kérlek, lépj ide, és szemedet a dadaista földgömbre irányítva, térdelj a zsámolyra”. Majd élénklik a dadaista zsoltárt: „Mint fekete és fehér / éjjel / átszivárgunk egymás testen /.../ hogy megadjunk mindent és kifosszuk egymást e hiú ölelésben”. S ez után – még dadaista tréfának is borzalmas! – sorra megerőszakolják az addig mit sem sejtő ifjút, aki az aktusok lezárultával eszméletét veszítve esik össze. „Amikor magához tért, a szobában már nem volt senki. A vörös fény is kialudt, csak a földgömb pisláskolt és csikorgott, jelezve: valahol van még élet. Mert ő halottnak érezte magát, mint aki találatot kapott a harcmezőn, amelyet eltakarítottak, csak őt felejtettek ott”.

Mikor végre összeszedi magát, első útja Belin professzorhoz vezet, s átnyújt neki egy vizuális szövegkonstrukciót a Louvre Világköltészeti Gyűjteménye számára (egy téglalap-alakú zárt keretben mintegy százszor ismétlődő szó: „b....ál”; s a végén: „igazán

rokonszenvesnek találok magam”). A szöveget továbbítják, majd Alex visszavánszorog Tzara lakásába, hogy szemügyre vegye Dadaland titkait.

Kikapcsolta az áramot a világító földgömbből, mire „a fából, fémből készült bútorszerkezet egyszeriben mozgó, élő szervezetté alakult át”: a fiókok maguktól kezdtek el mozogni, kéziratok, levélborítékok, képeslapok, táviratok, papírpénzek, röplapok, újságcikkek szóródtak ki belőlük, beborítva a szőnyeget, Dadaland teljes felségterületét. Spontán összevisszaságban heverték Alex lábai előtt Hans Arp fametszetei, Hugo Ball és Christian Morgenstern hangversei, Raoul Hausmann betűkompozíciói, George Gross karikaturái, Kurt Schwitters litográfiái, Man Ray fotói, Richard Huelsenbeck kollázsai, Paul Klee akvarelljei, Apollinaire kalligrammái, Tzara kiáltványszövegei, versei. „Így, áttekinthetetlen kazalba hányva, sokkal inkább idézte a DADA anarchista, rakoncátlan, játékos szellemiségét, mint amikor a fiókok belső rendjébe volt betagozódva”. Tsúszó hirtelen erős kísértést érzett: felgyújtja az egészet, felperzseli az emberiségnek szánt teljes dadaista történelmi örökséget – a bizonyítékot arról, hogy egyszer-valamikor egy ilyen mozgalom is létezett, s beépülni próbált a művészet nagy katedrálisába. Ez lett volna még csak az igazi dadaista tréfa!

De ekkor belépett Illyés, aki mitsem tudott az előző esti „szentté avatásról”! Barátja csak annyit közölt vele: „az első vonattal hazautazom /.../ hűtlenül odahagyott Kis-Heimatomba”. Rémálom volt csupán az egész; igyekszik mielőbb elfelejteni...A vonaton aztán hosszan aludt (altatót vett be); majd felébredvén, számba vette s kis jegyzetfüzetében rögzítette a vele történeteket. „Automatikus írás akart ez lenni a javából, amelynek technikáját Párizsban próbálta elsajátítani, titokban bele-belepillantva a szürrealista olvasmányokba, amelyeket Illyéstől kapott kölcsön”. Ám, amint utóbb visszaolvasta a leírtakat, csodálkozva látta, hogy „egy minden tekintetben szabatos valóság kerekedett ki filmszerűen pergő gondolataiból: a realizmus és a fikció határán álló belső monológból vagy meditációs gyakorlatból. Úgy érezte, lelke minden leírt mondata után megkönnyebbül /.../ ki akarta írni magából a nagybetűs Fájdalmat, amely ott ült a szívében”.

Tsúszó Sándorból tehát nem lett se vérbeli dadaista, se szürrealista költő. Kis-Heimatja hazahúzta-hazavonzotta. A tanultakat nem feledte el; de nem menekülhetett /ő se/ a közép európai ’átok-földje’ szorongató gondolataiból. Nem sikerült betörnie a világköltészet élvonalába; ehelyett szülőföldje és választott /?/ hazája kettős börtönében, szárnyaszegett, „megtűrt” rabként, marginális helyzetben is tette, amit tudott, felismerve, hogy e tájon „a szabadon szárnyaló alkotói kibontakozás lehetetlen”. „Élete és munkássága az avantgárd kollektív tudatának a metaforája”: egész lényével arra tanította az utána jövőket, hogy „az avantgárd *magatartásforma*, maga az élet” – amint ezt Szombathy fentebb már idézett képzeletbeli „gyászbeszédében” írta róla 1990-ben.

S azóta? Mit változott azóta az avantgárd (és a Tsúszók) helyzete a Kis-Heimatban? – erről már nem szól a regény. S be tudott-e valaki törni közülük a világeköltészetbe? Sándorunk élete példa és tanulság mindazok számára, akik európai mércével szeretnék mérni magukat. A világeköltészetbe integrálódni – ez minden nemzedék álma (volt már a XX. században). Csakhogy a „világeköltők” nem veszik igazán komolyan a szűkös hazai gondokkal küzdő „közélő” költőinket ma sem. De egyszer „talán lesz oly idő, melyben nekünk a vidékünk új Helikon lesz” – ahogy Csokonai megjövendölte egykoron... Csakhogy ehhez a kultúra megbecsültségének, az alkotómunka elismerésének is nagyon sokat kellene változnia Kis-Közép-Európánkban, s főként Magyarországon.

2. „Bensőbb lebegéssel, örök jelenben élni a tágasabb létet” *Ladik Katalin sokműfajú költészete, performanszail*

Ladik Katalin neve ma már világszerte ismert az experimentális költészet kedvelői körében. Versei, hangköltészeti és vizuális munkái, performanszai, happeningjei, életregénye egy rendkívüli tehetségű lény különleges életútjáról, gazdag munkásságáról tanúskodnak. Mintegy negyvenéves nagyívű pályafutása alatt sikerült neki megvalósítani azt, amit egykor célul tűzött: „jelet szeretnék hagyni magamból és mindabból, ami fontos volt nekem”.

Indulása korántsem volt problémamentes, könnyed felszárnyalás. Még a nálunk jóval liberálisabb Jugoszláviában is szokatlan, sőt megbotrántoztató volt a 60-as években, ha egy nő látványosan a maga művészi ambícióinak akarta szentelni az életét – hát még ha ráadásul avantgárd szellemű volt! Vizsontagságos élettörténetéről, keserves vesszőfutásáról a Mikola Gyöngyinek és Ladányi Istvánnak adott interjújában (*Csak radikálisan lehet*, Ex Symposion, 2010/72. sz.) számol be. A hagyományos balkáni női sorsból (munka – gyerek – család, egyszoba-konyhás, komfort nélküli lakás) az 1961-ben induló Symposionnal való kapcsolata emelte ki, ahova ismeretlenül küldte be első verseit. Tolnai Ottó és Domonkos István bátorították az írásra – s ő nyíltan és természetes módon vállalta fel a „rendhagyó” témákat („rút versek”, erotika stb.) is. Csakhamar Juhász Erzsébet és Thomka Beáta is csatlakozott a körhöz (később ők irodalomtörténészek lettek) – így kialakult egy „renitens” gondolkodású csapat a Symposion irodalmi melléklete, a *Képes Ifjúság* körül.

Ladik Katalin (sz. 1942) alig-20 éves korában már eldöntötte, hogy író lesz és színésznő; egy év múlva fel is vették az újvidéki rádióba. Felbátorodva sikerén, radikálisan szakított jó egzisztenciát biztosító banktisztviselői állásával (aminek persze meg voltak a konzekvenciái családi életét illetően is). Mikor híre ment, hogy a Symposionban publikál, „jöttek a gúnyolódások, az élcélődések”: „egyszerűen céltáblája lettem a gúnynak és a büntetéseknek”. S mikor már – „dacból és egyénieskedésből” – a 60/70-es évek fordulóján különleges performanszaival is fellépett, komoly retorziókban részesült: „kitalálták, hogy én erkölcstelen vagyok, hogy szégyent hozok a pártra, a rádióállomásra mint politikai intézményre és a szakmára. És mindennek nagyon komoly következményei lettek”: családi élete felborult, munkahelyét kis híján elvesztette. Ennek ellenére vállalta és folytatta a maga útját. Kiszabadítva magát megalázó helyzetéből, kisleányként elköltözik otthonról (ami egyáltalán nem volt könnyű: „nekem kellett döntenem egzisztenciális

dolgokról, a pénzről, a tüzelőről, a gyerekről”) – s haladt a maga útján. A 70-es évek derekán már ismert performer volt; külföldi meghívásokat is kapott. Mire szűkebb hazájában „államellenes tevékenységgel” vádolták, a rádióban „primitív, de nagyon veszélyes politikai kampányt” indítottak ellene; s kizárták a pártból („fentről” az volt az utasítás: „tisztítsuk meg sorainkat azoktól, akik az ország egységét rombolják”). Természetesen, mindez jórészt csupán ürügy volt. Hiszen első kötetei a 60/70-es évek fordulóján már pusztán a címükkel is botrányt keltettek (*Ballada az ezüstbicikliről*, 1969; *Elindultak a kis piros bulldózerek*, 1971), hát még a nyílt és merészen vállalt erotikus tartalmukkal, s főként performansz-szerű (olykor „vetkőzős”) előadásukkal! Holott az ifjú költőnő ártatlan őszinteséggel s minden romlottság nélkül csupán önmaga *nőiségét*, női varázse-rejét kívánta bennük megmutatni. De hát a prüd kisvárosi viszonyok között ez ürügyet adott az álszent politikai vezetés számára, hogy emberi – női méltóságában megalázzák és légüres teret teremtsenek körülötte. Így egyre inkább – politikai vádak helyett – „erkölcstelenségére” hivatkozva vonták el tőle az életlehetőséget. Könyvei megjelenését is e címen akadályozták; az volt a „felső” vélemény, hogy „egy nő írjon nőhöz méltó módon, ne rikácsoljon, és ne mutogassa magát meztelenül”. De ő nem volt hajlandó feladni magasba röpítő vágyait, rendkívüli tehetségét, személyisége legértékesebb vonásait.

Önéletrajzi regénye (*Élhetek az arcodon?*) zárófejezetében (*Vihar előtt*) idézi meg kislánykori önmagát, keresve lelki-szellemi gyökereit. 1942. október 25-én született, a II. világháború kellős közepén, Újvidéken, amely ekkor /már és még/ Magyarországhoz tartozott. A bombázások idején csöppnyi gyerekként nővérével a nagy konyhaasztal alá bújt; egy repesz rést ütött a házuk falán, s ő a kerítéslyukon át leste az utcán menetelő katonákat, és már ekkor elhatározta: ha felnő, „feltaláló lesz, királynő vagy varázsló”. Alig hogy cseperedni kezdett, szülővárosa Jugoszlávia része lett; így ő eszmélése óta két-nyelvű közegben élt (ami nyilvánvalóan bizonyos mértékig meghatározta költészetének alakulását is). „A szülők napszámosok voltak, és néha velük volt a kislány is, amikor kapálni mentek – emlékezik. – A négyéves lányka magába szívta a föld fűszeres illatát és boldog volt”. Nővére gyakorta olvasott neki népmeséket, s ő azokból tanulta meg: küldetése betöltéséhez göröngyös út, sok-sok kitartás s az erőpróbákkal való megbirkózni-tudás vezet. „Úgy érezte, számára fontos szerepet tartogat az élet, és minden sanyargatás vagy öröm az ő erejét gyarapítja”. Tudta: meg kell tanulnia a magányt elviselni, hiszen valamilyen szinten minden „hős” magányos! Fiú szeretett volna lenni, mert semmiképp sem akarta nagyanyja, anyja s a körötte élő asszonyok sorsát továbbvinni. Egy „csodálatos hangszeren” (ócska vetőgépen) muzsikálgatott maga-magának („ez olyan zene volt, amelyet közönséges emberi fül nem hallhatott, ám aki egyszer mégis meghallotta, attól kezdve mindig erre a zenére vágyik”). 1949-ben kezdett iskolába járni

– ekkor ismerte fel, hogy dadogós; ettől még magányosabb lett. Megtanulta tükörből szemlélni környezetét, a körötte zajló eseményeket. „Tenyérében volt kicsi tükördarabként az egész világ”. Egy karót szárnyas táltos-lónak nevezett ki, söprűn repült, mint a boszorkányok, „Fény-emberekkel” társalgott a „Fény-világ” nyelvén – később már tükör nélkül is. Távoli, ismeretlen országok térképeit rajzolgatta, amelyeken majd átrepül; a sasok magányát és elszántságát hordozta lelkében. Később eldöntötte: mégse változik fiúvá. „Elvállalja azt a másik, nehezebb szerepet, amelyet ráosztottak, ezért igyekezett felkészülni: idegen nyelveket, főzni, varrni, kötni tanult, kerékpárt javított, varázsigéket mormolt; a látnokságot is tudatosította magában”.

Ezért ír/hat/ja Mikola Gyöngyi Ladik Katalin életrajzi regénye kapcsán: „A művészt Ladik felfogásában inkább sors, mint szabadon választható polgári foglalkozás; olyan elhivatottság, megszállottság, ellenállhatatlan kreatív energia, amely akkor is működik, ha minden ellene szól, ha veszélyessé válik /.../ ha a politikai hatalom igyekszik ellenőrzést gyakorolni fölötte”, elszakítva a művészt éltető közegétől: a közösségtől – s így ő légüres térben, állandó fenyegetettségben él (M. Gy.: *A feltalált nő* – Ladik K. önéletrajzi regénye; *Ex Symposion*, 2010/72. sz.).

Alapjában véve jókedélyű kislány volt, kedvelte a társaságot – „szárnyát ügyesen elrejtette, így hát nem is különbözött a többi gyerektől”. Az emberek gyakorta mondogatták: „a fellegekben jár” – ami igaz is volt. Egy ízben varázslatos álmokkép tárult elé: „Látta magát, amint kilép a testéből, akárha verőfényes reggelen saját árnyékát lépné át az ember”. Megrázta magát és kibontotta szárnyait; „ráállt az ablakpárkányra és elrugaskodott. Az első hideg szélroham belekapaszkodott szárnyaiba, /.../ furcsa, fuvolára emlékeztető hangot adtak bordái”. Szárnyai a villanydrótokat érintették, amitől azok „távoli citera hangján kezdtek muzsikálni. A dermedt, fekete jegenyefák orgona hangján búgtak fel, amikor ágaikba kapaszkodott /.../ Ekkor nagy forróság támadt testében. /.../ Érezte, csontjaiból valami tiszta, soha nem hallott dallam tör fel. /.../ Ő maga lett mindenestől a Hangszer, a Muzsika!” Zokogás szorította torkát; hirtelen ismeretlen, „gyönyörű, meleg emberi hang tört belőle elő”. Ekkor változott azzá, aki: érett nagylány, az álmok – a mesék – a varázslatok – a zene – a Szépség megtestesítőjévé; művészé, akinek lelkében a lélek rezdülletei dallá válnak...

Csírájában tehát minden „isteni” adottsága már ekkor benne rejtett; egy fájdalmas-szép, sok mellőzöttséggel és megaláztatással tarkított diadalmas életút során mindaz valóra vált, amit akkor megálmodott. („Anyám, az álmok nem hazudnak!” – írta volt Petőfi, akinek üstökös-ragyogású sorsa igazolta az ifjúkori *Jövendölés* hitét-reményét). Alig húszévesen az Újvidéki Rádió munkatársa (1963–77), később az Újvidéki Színház színésze (1977–92). Első verseskötete (*Ballada az ezüstbicikliről*) gramofon melléklettel

jelent meg 1969-ben (Újvidék, Forum K.), majd ezt – ha nem is sűrű egymásutánban, de folyamatosan – követték a továbbiak: *Elindultak a kis piros buldózerek* (uo. 1971), *Mesék a hétféjú varrógépről* (uo. 1978), *Ikarosz a metrón* (uo. 1981), *A parázna söprű – Bludna metla* (magyar-szerb nyelven, uo. 1984); majd válogatott versei már Budapesten (*Kiűzetés*, Magvető K. 1988). 1992-ben áttelepült Budapestre; 1993/94-ben az *Élet és Irodalom*, majd 1994–99-ben a *Cigányfűró* versrovatának vezetője volt; több kötete jelent meg már áttelepülése óta Budapesten is: *Jegyesség* (Fekete Sas K. 1994), *A négydimenziós ablak* (uo. 1998), *Fűketrec* (Orpheusz K. 2004), *Élhetek az arcodon?* (regényes élettörténet, Nyitott Könyvműhely, 2007).

A költészet önmagában azonban nem elégítette ki: színésznőként is el akarta fogadtatni magát. Így egy új, sajátosan egyéni műfajt alakított ki – verseit színpadi megformálásban adta elő, méghozzá úgy, hogy a közlendő és a közlésmód azonos erővel, intenzitással hasson a befogadóra. 1964–66-ban Újvidéken elvégezte a Színművészeti Drámai Stúdiót, s a 60-as évek végére megteremtette a maga egyszemélyes színpadát, ahol „gesztussal, hanggal, zenével, mimikával” feldúsítva mutatta be költeményeit. Mivel többnyelvű közegben élt és dolgozott, fontosnak tartotta, hogy metanyelvi eszközökkel éljen, s – amint erről életregényében vall – úgy érezte, hogy a szakrális ősi rítusok bizonyos elemeinek felhasználásával szuggesztívebben tudja mondandóját közvetíteni, mint pusztán verbálisan. „Amikor olyan verseket írtam, amelyeket olvasásra szántam, mert úgy éreztem, hogy a testemnek nincs köze hozzájuk, akkor azokat könyvben adtam ki – emlékezik az egyik vele készült interjúbán. – A többit, amelyek nem fértek el két dimenzióban, hanem három, illetve négy dimenziót kívántak, személyes előadásra bíztam, azaz saját személyemhez fűztem. /.../ Költői indulásomtól kezdve úgy éreztem, hogy én egy emberi kézfej vagyok, amihez hozzátartozik a tenyér, és abból öt ujj nyúlik ki. Tehát egy ötujjú, és mégis *egységes* egész vagyok, és hol ilyen, hol olyan formában szólalok meg.” (*Én az életre szavazok, az energiára, a keresésre és a reményre*; in: Erdélyi Erzsébet–Nobel Iván: *Határokon járok örökké*, Bp. 1995, 42–48. p.).

Gyere velem a mitológiába költeményében így jellemzi önmagát: „Androgin vagyok, hazug. Tehát őszinte. / Csakis önmagamról adok információt, / s mivel ez mindenkit érdekel – közügy. / Az önkínzás eredménye vagyok, / az önszerелем”. *Androgyn* című korai versében torz szörnyalaknak láttatja az androgint (Platón *Lakomája* nyomán), amely a Paradicsomból kiűzött, félbetörtségre ítélt, átkozott bűngóc: „A kárhozottak égő / abroncsai szikráznak már talpunkon / mily viszketés / parázs-vakarta út bőrén / lábunk nyomán s az álmok cincogása / karókon csöpögő testtel / mint pók / méhünkben mezőt fakaszt / mosolya a töviseknek / s a rovar, a szájon sütkérező felreped / elcsordulnak szőke lárvafejek”. Megkísérli önmagán belül helyreállítani a kettészakadt férfi-nő egységet: „Egyedül járom a nekem kiszabott, de általam is választott utat, amely

legmélyebb meggyőződéseim szerint 'androgín út', női és férfi egyszerre, amely tele van a lét, a nemiség, a mulandóság és a halhatatlanság élményével" – írja az *Androgín út* című vallomásában (*Magyar Napló*, 1996/5–6. sz.). S valóban, pályája rendkívüli, az ezredforduló egyik legizgalmasabb női útja.

A különleges fiziológiai adottságokkal és hangkultúrával megáldott költő/nő/ egyre ismertebbé vált mint hangművész is. Akcióművészeti performanszai, vokális előadóestjei a 70-es évek elejétől mind híresebbek. Szombathy Bálinttal együtt dolgozva a Bosch+Bosch akcióművészeti csoportban, őt is megérintette a konceptuális művészet – csak ő más módon élt eszközeivel. Performanszait voltaképpen előre megtervezte, intellektusával átgondolta, felépítette – de előadásaiiban rengeteg ösztönös mozzanatot is felhasznált. Eleinte csak az európai kultúra közegébe beépült jugoszláv városokban – Belgrádban, Zágrádban, Dubrovnikben – illetve Magyarországon Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében, később már Münchenben, Krakkóban, Amszterdamban, Würzburgban, Utrechtben is rendszeresen fellépett. Belgrádban 1976-ban megjelenik egy világviszonylatban is kiemelkedő kislemeze (*Phonopoétika*): vizuális költők műveinek hanginterpretációi; amelyet aztán több lemez, hangkazetta, hangköltészeti antológia követ. Ladik Katalin nemcsak a maga, hanem más költők műveit is interpretálja fantasztikus hangi eszközökkel, kivételes kreatív intelligenciával és kompozíciós biztonsággal. Hangjának minden lehetséges árnyalatát, színét, moduszát felhasználva, elbűvölő előadói készséggel eleveníti meg a kiválasztott költeményeket. Egyik legemlékezetesebb színpadi estje 1980-ban Újvidéken *Tolnai Ottó Bayer aszpírínjában* a színésznő monológja; de *Tóth Gábor*, *Szombathy Bálint* és mások vizuális munkáinak színre vitele is különleges teljesítmény.

A 80-as évek aztán meghozzák a világsikert. Már 1979-ben szerepel műveivel egy párizsi hangköltészeti antológiában (*Poesie sonore Internationale* – audiokazetta); majd 1980-ban a *La Nouvelle Revue d'Art Moderne* speciális hangkazettán tűnik fel megrendítően sokszínű hangjával. Ugyanez évben Párizsban, *Le Havre*ban, *Rennes*ben, *New York*ban, *Baltimore*ban, a következő években *Milánó*ban, *Bécs*ben, *Glasgow*ban szerepel performanszaival. Azóta folyamatosan jelen van a nemzetközi hangköltészeti fesztiválokon, számtalan audiokazetta őrzi fellépéseinek emlékét (többek között a *Hangár* – magyar hangköltemény antológia, Amszterdam–Budapest, 1987). Előadasmódjával sajátos szintézist teremt a különböző művészeti ágak között. Ma már a magyar hangköltészet világszerte leg/elismertebb akusztikus költőjeként tartják számon. Egész életműve azt bizonyítja, hogy nála „a költői közlés nyelve, az írott kódrendszeren túl, a hangban – látványban – mozdulatban, a konkrét akusztikai és vizuális artikulációban valósul meg a maga teljességében”. Magyarországra a sokat emlegetett kultúrpolitikai-ideológiai okok miatt csak a 80-as évek második felében jutott el híre-neve (egy Vitray-készítette

TV-műsor nyomán, amelyen *Poemaszk* című, az öregedés folyamatát saját arcán érzékelhető különleges performanszt adta elő). Ez után is még sokáig csak színésznőként emlegették. (Minderről bővebben lásd: Szkárosi Endre: *Ladik Katalin*; in: *Mi az hogy avantgárd*, Bp. 2006., 217–220. p.)

Sokrétű életművének talán legjelentősebb műfajai a *hangköltészet* és a *performansz*. Az előadásra kiválasztott műveket egyénileg átkölti, eleven látványelemekkel dúsítja, ami teljesítményét a mozdulatművészet magas szintjére emeli. Egyik interjújában (*Start*, 1981; idézi: Misko Suvakovic: *A nő hatalma* című esszéjében, in: *Ex Symposion*, 2010/72. sz.) már így határozza meg saját művészi profilját: „Az egész életem olyan performanszok szintézise, mint nyilvános vetkőzések, a saját halál és egyéb váratlan dolgok bejelentése. Ezeket a performanszokat bemutatva magamat is és környezetemet is próbára teszem, így nyerve bizonyosságot önmagamról; mert mindaz, amit tettem, arra irányuló kísérlet volt, hogy fölfedezzem önmagamat. Eközben soha nem eszményítettem magam, elfogadtam minden szempontot és ellentétet /.../ tudva, hogy kétszáz kilométerrel délebbre vagy keletebbre, és kétszázal északabbra vagy nyugatabbra már másként lenne...”

Csányi Erzsébet Ladik 70-es évekbeli performanszairól (Misko Suvakovic tanulmányát felhasználva) írja: ezek a konceptuális művészet elméleti alapjain és annak eszköztárából építkeztek. A konceptualista művészet alapvetően meghökkentő mivoltát, radikalizmusát épp az okozza – fejtegeti – hogy az elméleti megfontolások látványosan beépülnek a művészeti produkcióba. „A művész egyben teoretikussá is válik. A műalkotás jelnyelve olyan kódokból keletkezik, amelyek a teóriát, a koncepciót is nyilvánvalóvá teszik. A művészet csak akkor válhat autentikussá a 20. század ’új praxisa’ szerint, ha önmagáról gondolkodva, önmagáról szól, ha fokozottan konstruálttá válik /.../ ha önreflexiós technikákat dolgoz ki. /.../ A mű befejezetlen és nyitott marad, folyamatszerűvé válik (akció, happening), a művészi szubjektum helyébe /.../ a pillanatnyi identitás lép. A fetisizált műalkotás helyett inkább az esemény színreviteléről lesz szó. A művészet kísérletezés, életmód illetve játék; ám ez az egész reflektált folyamat mitizálódik”. Ladik – hangsúlyozza Csányi Erzsébet – a body-art szellemében a testet egy koncepció függvényében mint kvázi-testet mutatja fel. Médiumai: a sokkoló, provokatív mezítelen test, a szexualitás gesztusnyelve és a hang (fonikus költészet). Előadásaiiban kimondottan a női testpolitika, a női viselkedés kap precíz olvasatot” (*Az átteoretizált művészet*; in: *Ex Symposion*, 2010/72. sz.).

Azért persze ennél többről van szó. Bodor Béla *Androgina apokalipszise* című elemzésében (*Alföld*, 1998/12. - in: *Már az avantgárda carneválnra ütött*, 2007; 125-134.p.) azt hangsúlyozza, hogy Ladik performanszai saját költeményeinek fonikus előadásából nőttek ki. „Ladik ezeken az előadásokon rendre olyan szerepeket játszott el, amelyek erotikus tündérkedéssel tevékenykedő, ártatlanul erotikusan kihívó mesefigurát juttat-

tak a néző eszébe. /.../ A látványt kísérő hangkollázsban ugyan elhangzottak szövegek, de nem elsősorban ezek hatottak a közönségre. /.../ „Laza, álomszerű benyomásokat előhívó és mindjárt visszahullani engedő hangulatuk volt estjeinek, ahol a közlések – legyenek bár pantomimikusak, fonikusak, vagy akár szóbeliek – sohasem az értelmet célozták meg”. Eleinte csupán magnót használt, „ám műveinek saját előadásai idővel olyan multimediális performansz-színházi eseményekké nőttek, amelyek a mozgás – díszlet – kellékek – jelmez – fény stb eszközeit is használják”. Verseinek forrása az erotika, a népköltészet és a szürrealizmus, amely 1990 után „mítosztröredékek fragmentumává alakul, miközben a versbeszéd modalitása az erotikustól az apokaliptikus irányába mozdul el”. Lehet műveit textuális aspektusból vizsgálni, de „komplexebb képet ad a multimediális megközelítés: a hangköltemények előadását a test teatrális akciói kísérik színháziasan strukturált tér-környezetben; a performanszok dramaturgiája a színház jelrendszerével épül fel”. Így a költemények teljesen más kontextusba kerülnek, mintha egyszerűen csak előadná őket.

1984-ben megjelent kötete (*A parázna söprű – budla metla*) voltaképpen már ezt a komplex műélményt kísérli meg kivetíteni – tehát a kötet-egész maga kilép a Gutenberg-galaxisból, a szövegszerűségből. A két nyelv szófordulatainak játékosságát kihasználva, már maga a kötetformátum is erotikus sugallatú: az első fedőlapon egy női meztelen testet ábrázoló kép alatt nyílik a (magyar nyelvű) könyv; a hátsó fedőlapon egy férfitestet ábrázoló kép nyitja a szerb szövegeket. „A befogadó minden egyes alkalommal, amikor kinyitja és becsukja a könyvet – írja Csányi fent említett izgalmas elemzésében – szétválasztja-egyesíti a két pólust, valójában erotikus aktust szimulál”. Ezzel a szerző arra ösztönzi olvasóját, hogy „értelmezze át mediális berögzültségeit, ha be kíván hatolni a kötet versvilágába. A könyvet másképp kinyitni nem lehet, textuális felületei elérhetetlenek. A nyitómozdulat, a kétosztatóság, a képi információ üzenete mint kinetikus-vizuális effektus, megelőz minden további tartalmat”. Majd a kötet bezárásakor megismétlődik ugyanez: „ez a nyomatékos-szimbolikus, rituálé-szerű mozdulatsor zárja a recepciót, a férfi és női test egymásra tapasztásával”. Voltaképpen a férfi-nő teljes egységének reprezentációja ez a kötet.

Ladik Katalin tehát egyszerre kísérletezik a vizualitással, a kinetikus effektusokkal, a szövegszervezési mód radikális átépítésével – vagyis kezdettől fogva egyfajta összművészeti igény alakítja költői technikáit. Számára a művészet: maga az Élet, amelynek minden mozzanatát művészien éli meg és közvetíti mások felé. A hangköltészet is a legtermészetesebb önkifejezési formaként fakad fel belőle: drámai érzelmei – indulatai – játékosságra való hajlama alakítják különleges hangfutamait. Sajátos fiziológiai adottságai, eredendően kétnyelvű kultúrája teszi alkalmassá arra, hogy a hagyományos „éneklés” helyett „hang-játékokkal” bővölje el hallgatóságát.

A hangköltészet viszonylag fiatal (mintegy 100 esztendő) műfaj; de lényegében a legősibb orális költészeti hagyományhoz csatol vissza. A XX. század elején első jelentős darabja Kurt Schwitters *Ursonate*-ja, amelyet Kassák megjelentetett a bécsi MA-ban (1922), s Simon Jolán – a bécsi Konzertshaus-beli MA-esteken – csodálatos üveghangján többször is előadott. A század második felében már jelentős virágzásáról beszélhetünk, a hangrögzítő technikai eszközök – magnó, videó, majd számítógép stb. – jóvoltából. Papp Tibor, az újabbkori magyar hangvers megújítója, tipologizálója, 9 jellegzetes alműfaját különbözteti meg (*dúsított – ismétlő – permutációs – fonikus – szöveges – ritmikus – rétegezett – afonémikus – és vegyes* hangverset, valamint a *hangörvényt* (in: *Műzsával vagy műzsa nélkül?* – 1992; 158–60. p.). Ladik Katalin leginkább a *fonikus* /zenei elvű/, illetve a bonyolult *rétegezett* hangverset, valamint a *hangörvényt* kedveli. Az előbbi esetben a keretet „a rétegekben egymás fölé helyezett hangfolyamatok és az egymáshoz nagyon pontosan illeszkedő szólamok” adják; a különleges dinamikájú hangörvényben viszont – Papp Tibor fenti tipológiája szerint – „a hang-események emberi vagy nem emberi eredetű, rendezett vagy rendezetlen hangcsoportok, mesterségesen létrehozott vagy a valóságból kiemelt (előre fölvet) hangképek általában *zenei* rendezőelvre emlékeztető, de a jelentéseket is számon tartó rendszer szerint kerülnek egymás – valamint a *beszélt* szakaszok – mellé, mögé, fölé”.

Ladik hangköltészete szervesen kötődik verbális költészetéhez; de az értelmes szövegeket ő nem „megzenésíti”, hanem a hangskála minden színét-szintjét felhasználva, a szavakat, szókapcsolatokat deformálva hol énekszerűen, hol gurgulázva – hörögve – sikoltozva – sírva, hol becéző gyöngédséggel, játékosan, mozdulatokkal megjelenítve adja elő. Számára a hang öntörvényű, autonóm nyelvi jelenség, amely zenei vibrálásával, érzéki-érzelmi szuggesztíójával hat, mintegy maga alá rendelve a verbális közlés szabályait. A muzikalitással való organikus, intenzív kapcsolata, az emberi hanggal mint *hangszerrel* való bánni tudás képessége nála egy – európai szinten is originális – előadói módszerrel párosul: a színpadi mozgással, virtuóz „testbeszéddel”, pantomim-szerű mozdulatokkal kísért hang-orgia a legmagasabb szintű színésznői teljesítményekhez mérhető. Az emberi – állati – természeti – gépi környezeti hangok olyan tárházát vonultatja fel, amely az ember – natura – kozmosz kapcsolatának elementáris összefüggéseit érzékelteti, szinte sámánisztikus erővel.

Hangkazettáit végighallgatva, egy sajátos univerzumba lépünk, ahol a boszorkányos varázslat bűvöletében mi is átemelődünk egy mesei birodalomba, a Teljesség világába, ahol jó – rossz – szép – csúnya – éteri – alantas stb. tökéletes egységet alkot. Számára a *zene* a világegyetemet átható kozmikus erő, amely „a mértékből keletkezik és a nagy Egyben gyökerezik” – ahogy életregényében írja. „A nagy Egy nemzi a két pólust; a két pólus nemzi a sötétséget és a fény erejét. /.../ A zene ég és föld harmóniáján alapul, a fény

és homály egybehangzásán”. „A világegyetemet átható egyensúly a Törvényből, a Törvény a világ értelméből keletkezik” (40–42. p.). Ha valakire, hát őrá érvényes mindaz, amit Szkárosi Endre *Hangköltészetzene* című eszmefuttatásában (in: VERBOTERROR, 2013; 77. p.) ír: „A hangköltő egy pillanatra látni engedi a mindenség egy szegletének működését”. Az így támadt hasadékon át „addig rejtett, ismeretlen energiák” áramlanak ki, amelyeket a költő érzékeny idegrendszerével felfog és nyelvi univerzumában rendezi – s a közember számára is „érzékeltetővé, felismerhetővé és értelmezhetővé teszi”. A költészet önmagában is „energia-átadás; a hang: energiaátvivő. A hang költészete: a szellemelő totális kommunikációja”. A költő, a művész: „közvetítője, médiuma a szellemi energia áramlásának. Amelynek kozmikus tere itt van körülöttünk”.

Egyik legizgalmasabb, döbbenetes hatású performanszt (*L' agneau de Dieu et le Double*, hommage à Antonin Artaud) Ladik maga analizálja életregényében (*Agnus Dei* – 157–162. p.). Először a látványt (áldozati szertartásról van szó) veszi szemügyre, majd a kísérő hanganyagot is lejegyz. A Művésznő előbb a Szörnyangyal szerepébe bújik, szétlapult, eltorzult arccal, „minden emberi csúfságot magára vett és most vezekelni akar”. Aztán az áldozati bárány képében egy megnyúzott, véres bárányfejet helyez saját fejére, s széttárt karokkal áll; majd pohár vörösbort önt a nyálkás, rózsaszín bárányfejre, ami aztán végigcsorog arcán, haján, fekete csipkeruháján. Eggyé válnak: a performer és a véres bárányfej. Aztán a nő jajongva, hús-fejdíszével együtt, lassú körkörös mozgással betekeri magát egy átlátszó függönybe, begubózik önnön díszletébe, Déva várába. „Fejdíszét melléhez veszi, megszoptatja, majd újra magasan a feje fölé emeli, és bevárja idejét”. Mindezt a legváltozatosabb, leggazdagabb hangörvénnel kíséri, melynek alapját egy siratóének-szerű dallam képezi: mintha egy ősi misztérium-játék elevenedne meg. Az értelem nélküli hangsorok végül egy általános, keserű lét-zokogásba torkollnak, s a performer egy női Krisztus alázatával adja meg magát sorstragédiájának. A siratóének katartikus erejével jajong: „édesanyám / az éjjel azt álmodtam / egy fekete kereszt / két fekete holló / vállaimra szállott / miiiii / aaaaa / kööööö / hiiiii”. S ez artikulátlan jajongás lassan belevész a csendbe...

A hangkazettákon éles-tisztán kivethető, amint a zenei dallamot hol füttyszerű betétek, hol *állati hangok* (nyerítés – kotkodálás – kukorékolás – ugatás – rőfögés – miákolás – vonyítás – vinnyogás stb.), hol *természeti zajok* (vízcsomogás – madárcsivogás – szélsűvítés – esőzuhogás – villámlás – viharzúgás – a tenger morajlása stb.), hol pedig *emberi hangok, emphatikumok* (sutyorgás – zsémbelés – szipogás – jajongás – a félelem és öröm sikkantgatásai – a harag, átkozódás erős indulatszavai stb.), esetleg gépi *zajok-zörejek* (vonatzakatolás, sisterség, köszörülés, mozdonytolás, szirénázás, dübögés, kalapácsütés stb.) tarkítják, váltják fel, színezik át meg át. Olykor többsíkú, többszólamú hanghatások ellenpontozzák egymást, az előadó magával a hangszínnel, hangfestéssel is sajátos

koloritot teremt – a mimikával, mozdulatokkal és a hanghordozással való játék többre-tű érzelmi mondandót is sugall. Itt-ott egy-egy értelmes/ebb/ szófoszlány, olykor egész szavak, netán hosszabb szintagma-egységek is belevegyülnek a hangorkánba, mintha a szerző valamit szeretne *elmesélni*. Egyszer-egyszer egész versbetétek tökéletes szövegmondással, máskor tisztán végigénekelte dallamok fokozzák a hatást; egy-egy est a szervesen megkomponált műegész élményét kínálja. Az emberi hang szemantikailag nem értelmezhető, de annál kifejezőbb rétegei egyfajta jelentéstöbblettel töltik fel az előadást: a *teljes* élet szépsége-fájdalma, tragikum, magasabb szférák felé sóvárgása sugárzik belőlük.

Henri *Chopin* – Ladik Katalin hangművészetét méltatva – elsősorban „intenzív hangji jelenlétét” emeli ki: a vokalitás – a mozgás – a testbeszéd – az élő vizualitás különleges teljesítményét hozza létre. „Hangilag egy verbofonikus zenekart vezényel, hangja hol éles, hol sötét, váratlan variációk, hangváltások, ritka modulációk jellemzik. /.../ Nagyszerű hangmágia ez a térben” (idézi: Szkárosi Endre: i.m. 218. p.). Maga Ladik Katalin pedig életregényében így jellemzi a Művésznő performansz keretében előadott hangestjeit: „cuppogott, hörgött, nyüsztített, hurrogott, cincogott, zümmögött, lebeggett, hehegett, berregett, purrogott, huhogott, murrogott, kurrogott, iiiíízett, uuuúúú-zott, kacagott kacéran, kislányhangon, sóhajtozott, jajgatott, siratóasszonyként zokogva énekel, széttárva karjait, repülő mozdulatokat tett, majd csücsörített, szörcsögött és hörgött”. A hangok önálló életre keltek, s ő széttárva karjait, repülő mozdulatokat tett. Mindeközben pedig „a színről egy határozott, kemény tekintetű, démoni arc nézett ránk, amely pillanatok alatt darabokra esett szét, ám ugyanilyen gyorsan egy másik arccá állt össze. Persze mindegyik /ál/arc az övé volt”. A maszkok, az erőteljes mimika és gesztikuláció fokozza a hatást – az előadó a maga káprázatos sokszínűségével elvarázsolja nézőit-hallgatóit.

Sikerei ellenére (vagy inkább épp azért? – esetleg a közelgő politikai változások, Jugoszlávia várható széthullása okán?) művésznőnk egyre inkább érzékeli, hogy szülőhazájában fogy körülötte a levegő. A 80-as évek végére a folyton változó világban – életregénye tanúsága szerint – úgy érzi magát, mint *Alice Csoda*- illetve *Tükörországbán*. 1988-ban „önkéntes száműzetésbe” vonul több avantgárd művésztársával (*dr. Máriással, Varga Tiborral és Tricepsszel, az Éhezőművésszel*). „Nem voltunk Hyperionok – írja – csupán a magasság hajótöröttei”. 1991-ben a párizsi *Magyar Műhely* szombathelyi találkozóján elnyeri a Kassák-díjat. „Ez volt életem első irodalmi-művészeti díja – emlékezik büszkén-boldogan. – Irtózatos érzelmi megrázkódtatás volt ez számomra. *Nagy Pál, Papp Tibor, Bujdosó Alpár* nem tudhatta, mit jelent nekem 49 éves koromban ez a díj! Hosszan tartó zuhanásom közepette mintha egy nyitott, piros esernyőt dobtak volna a kezembe, hogy landoláskor össze ne törjem magam. Mintha már akkor tudták volna, hová huppanok”.

Áttelepülése után csakhamar itthon érzi magát: belép a Magyar Írószövetségbe (később választmányi tag lesz); a Szépirók Társasága, a Magyar PEN Klub, a MAOE (Magyar Alkotók Országos Egyesülete) is tagjává fogadja. Ez idő tájt úgy tűnik: sajátos művészetével *szervesen* be tud épülni a hazai irodalmi életbe. Rendszeresen fellép az Ipoly-menti *Expanzió*-rendezvényeken, kiállításainkon bemutatja vizuális munkáit; a *Polyphoenix*-fesztiválok /el/ismert szereplője, happeningjeinek a *Merlin Színház*ban nagy sikere van. *Jegység* c. gyűjteményes kötetével költői rangját is megszerzi honi olvasóközönsége szemében. Úgy tűnik tehát: végre hazatalált.

A négydimenziós ablak (1962–1996) válogatott kötete egy egészen sajátos költői világba vezet be bennünket. Ciklusrendje nagyjából megfelel a korábbi kötetek megjelenési sorrendjének, többségük címe is változatlan. A költőnő némileg rostál-szelektál-átrendez; nagyobb tematikus egységeket alakít ki, egyik-másik kisebb kötet anyagát beolvaszítja más ciklusokba, amivel új színárnyalatot ad a régi opuszoknak. A könyvnek sajátos dinamikája van: a személyes életre vonatkozó vallomásosabb (olykor erősen erotikus) ciklusok átfonják – átszelik – keresztezik az egyetemes emberi létezés alapkérdéseit fesszegető ciklusokat, amelyek metafizikai töltetet adnak költészetének. Egészen egyedi szürreális erőterben mozog, amelyben az autentikus magyar népköltészet képkincsét az archaikus mitológiával ötvözi – majd mindezzel „beoltja” a jelenkor civilizátorikus nyelvezetét; sőt, a punk – az újhullám – a köznyelv, az argó erőteljes, elementáris képzetei is be-beszűrődnek nyelvezetébe. A létezés tudati és ösztönsíkját magától értetődő természetességgel kapcsolja össze; a világot érzéki és intellektuális egységében éli át. Tisztában van vele: embervoltunkhoz mindkettő egyetemlegesen hozzátartozik, életünk éltető forrása a kettő egysége; aki nem képes szintetizálni önmagában e két létsíkot, az soha nem élheti át a Teljességet.

A *Ballada az ezüstmegfőzetről* című rész (versek 1962–68-ból) élére kerülő *Tör* szinte mellbeüti-meghökkeníti az olvasót: „Ez már nem én vagyok. / Csak a percek őrzik átkos ötvözeteikben csontos árnyékomat”. Voltaképpen minden este tort ülünk mindannyian asznapi önmagunk fölött; s ha nincs előttünk reményteljes perspektíva, torral búcsúzunk múltbeli énünktől s jelenkori önmagunktól is. Ebben az állapotban tehát tetszhalottak vagyunk, mit sem várunk a jövőtől. Mindezt már ifjúkorában felismerve-megértve, Ladik Katalin azt reméli – ekkor még! – hogy majd megértő társra talál, akivel könnyebb lesz elviselni a mindennapi megpróbáltatásokat, aki „megfoltozza / éjszakáid egyre rojtosodó halmazát / örök oldatba szétkeveri mozdulataidat. / Kórusok sürgetik vajúdásodat” (*Éjfélre rondó*). Eme átkozott bolygón egyre nehezebb tisztán és őszintén élni – tudatosodik benne; az értékek meggyalázódtak, „a kárhozottak tarka rémkacaja” hasítja át a levegőöveget, s aki mégis ragaszkodni próbál az ősi-örök-egyetemes

Értékvilághoz – fulladozik a kiürült konvenciók hazug légkörében (*Ének minden napra* – T. S. Eliot emlékének, a *West Landre – Puszta Ország*, 1920 – utalva). Így hát Ladik Katalin már indulásakor sejti: nem lesz könnyű élete: „Jaj annak ki erdőt hord magában / dobért kiált szárhegedűért / benne a szén épp indulóban / megharapja őt egy alma” (*Ólomöntés*). Ennek ellenére végig akarja járni *saját* rögzös útját, hiszen a Tudás fájáról szakított „átkozott gyümölcs” új élet-ízeket ismertet meg vele.

Sokáig keresi azt a szerelmet, amely „lélekházassághoz” vezet; s bár korán férjhez megy – alig húszévesen – nem találja meg (házasságából kisfia marad meg csupán, akit válása után szeretettel, féltő gondnal, magányosan nevel). Több kapcsolattal is próbálkozik, de hiába: a keresettre nem talál rá soha, sehol. Nem szégyelli erotikus lázzal telített bensőséges fellángolásait – amint erről a további ciklusok árulkodnak (*Elindultak a kis piros buldózerek*, 1968–1971; *Mesék a hétfejű varrógépről*, 1971–77). A szürreális látásmód különlegesen fonódik össze nála a népi szimbolikával, s a képek belső, rejtett logikáját egyfajta panteista természetélmény alakítja. Ő maga is a Természet része (tehát biológiuma éppoly fontos számára, mint a kozmikus áhítat, amellyel az Élet szellemi, pszichofizikai csodáit átéli). Apró mozaikremekei egy izzó-eleven mesevilágba kalauzolnak bennünket.

A „kis piros buldózerek” a népi szimbolika áttetsző keresetlenségével utalnak a szerelmi vágy elementáris hatalmára: „Jó lenne szeretkezni valakivel / mondtam egy buldózernek, aki szilvafa volt / jó lenne szeretkezni veled mondtam / narancsaim elrepültek milyen üres az élet / csak addig vigadok míg szoptatom / röfögő kis piros buldózereimet” (*Elindultak a kis piros buldózerek*). A szoptatás motívuma Ladik munkáiban rendszeresen vissza-visszatér – ősi női ösztönei mélyén eleven tápláló erővel él az anyaság vágya / is/. A női erosz szorosan összekapcsolódik az Anya életet adó és életet tápláló, oltalmazó eredeti szerepével: a Nő erőforrás a család egésze számára. A szeretkezés képze az igazi Nőben teljes összhangban van a foganás – a szülés – képzeivel, boldog reményével. Ladik tehát nem feminista: nem az „értvényesülés” vágya hajtja, hanem az *önkifejezés*; az, hogy közvetítse, szétsugározza a nőiség eredeti Teljességét, s felmutassa azt a korunkban eltorzult női „szerep-viselkedések” ellenében. *Nőként* (és nem feministaként) akarja mindazt elmondani, amit csak a *nőies* látásmóddal lehet átélni és meg tudni a léttitkokról.

A versek szinte egymásba fonódnak, ugyanazokat a motívumokat viszik-görgetik az egész cikluson át: az almafa alatt elterülő almák (a szüzességüket veszített lányok közismert szimbóluma), a hold csalfa változásai (szintén női szimbólum), a réti tücskök mint zenélő paraszak, a csillagok, a kislányokat megölő sárkány, golyák égő szoknyában, a Nílus mint termékenység-folyó, tüzes kerekék, kígyók, kaktuszok, répák, szikrázó fekete tulipánok, rigók, galambok, farkasok, vörös szobák, vörös ingek, vörös fülek, lángoló

hegyek, felrobbanó edények stb. stb. A fallikus és lunatikus szimbólumok szövevényéből sugárzik az egészséges erotika, amely természetes élet-lehellettel itatja át a prudériába merevült képzelőerőt (*nyári éj, fehér kutya a végtelenben, mese, fehér bőrdudák száradnak, tele van holddal a holdi ember* stb.).

A hétfejű varrógépről szőtt *mesék* (1978-as kötete: *Mesék a hétfejű varrógépről*) részint tovább variálják ezeket a motívumokat, egyúttal azonban még inkább felerősítik a transzcendens vonatkozásokat. Az apró szürreális prózamozaikok valójában a fantasztikum és az ősvilág mélységeinek hatásán lebegő kozmogóniai miniatúrák (talán kisfia számára találta ki őket?). A hétfejű varrógép – mint hétfejű Sárkány – úszik-lebeg a világ fölött, s ontja-szövi-fonja a meséket, amelyekből végül is kirajzolódik „az élet szövete”. Olvashatunk itt bizarr-kedves kis történeteket a világ keletkezéséről, amint az ős-öreg-asszony guggolva megszüli az Időt, majd az égitestek kialakulásáról, a világ benépesedéséről stb. Több kis miniatúra hőse a *sáska* – itt inkább kedves, jólelkű lény, semmint pusztító természeti csapás (*A sáska meséje az öröklétről, a szeretetről, Álmodó hullajtó sáska, A három madarat evő sáska, Imádkozó sáska, Az éneklő sáska*). A tündérmesék, csodás átváltozások sora mindig valami ős-igazságra döbrent rá bennünket (*Fehér madár, A beszélő tükör, Az üvegszemű lány, A legkisebb királyfi, Hogyan soványodott le a királyné* stb.). Egyik-másik vers balladásan szűkszavú s tragikus hangvételű (*Hamvazó szerda, A kutyafa, Tavaszi szél vizet áraszt* stb.). Mások viszont épp incselkedő humorukkal, évődő játékoságukkal ragadják meg képzeletünket (*Ollójáték, Fogójáték, Későjáték, Bujócska, A parázna menyecske* stb.). Ezek a mini-mesék mindig egy-egy bizarr ötletre, a valóság-elemek összekeverésére, új konstellációkba rendezésére épülnek. Plasztikus megformáltságukkal meghökkentenek, s valamiféle rejtett üzenet keresésére indítanak. Itt minden szinte felfokozott nászállapotban ég; magát az erotikus játékot s a szeretkezés extázisát izzó elevenséggel – de soha nem vulgárisan! – jeleníti meg (*Görög nő, Pihés mandulafák, Békakirályfi, Kis piros vonat, Az a nyílás a ruhádon* stb.). Ladik Katalin, mint valóságos női sámán, aki az Ősmúltból lép elő, egész lényével, előadásmódjával elvarázsolja közönségét / élő közösséget teremtvél/.

Bodor Béla fentebb idézett tanulmányában hangsúlyozottan utal arra, hogy „a magyar neoavantgárd sokkal szorosabban kötődött a népi kultúra hagyományaihoz, mint Európa nyugatabbi vidékein”. Ladiknál, Balaskó Jenőnél, de még Tolnai Ottónál és és Domonkos Istvánnál, sőt a M.M. alkotóinál is gyakran találunk népköltészeti áthallásokat, népmesei toposzokat. „Az avantgárd jelenlét-elve igen közel áll az archaikus társadalmak sámánisztikus szereptudatához: a sámán nap mint nap megjelenik közönsége előtt”, s abban az élményben részesíteti társait, hogy „a csak általa megszólítható erők jelen vannak és megerősítik népének spirituális vérközösségét”. Bodor szerint „ezt az archaikus szerepet, az értelemmel meg nem ragadható jelenségek kézben tartásának

manifesztációját” könnyű kapcsolatba hozni az akcióművészettel, akár pseudo-kommunikatív akciónak tekintjük a performanszot, akár szertartásnak; de még akkor is, ha csupán gesztus-szemiotikai vagy polilingvális közlésmódnak” (i.m. 132.p.).

Az *Ikarosz a metró*n (1978–81), a *Homo Galaktikus* (1980–85), valamint a *Bukott angyalok* (1980–85) ciklusok is valamiképp *Erosz* varázshatalmát sugallják; amely azonban nem mindig a teremtőerő, hanem gyakorta – épp ellenkezőleg – a pusztítás eszköze.

A metafizikai lázadás itt voltaképpen az „Isten nélküli” XX. század valóságviszonyai ellen irányul (amit már Nietzsche jelzett hírhedtté vált felismerésével), s amit a két világ-háború, a fasiszta és bolsevista diktatúra világállapottá emelt. Mivel a földi inferno vég-érvényesen berendezkedni látszik, csakis az „e-világ” *el nem fogadása* *!!* vezethet vissza a valódi, ősi értékekhez, az „aranykor” álmához. Ladik Katalin tehát a lázadást tartja az egyedül lehetséges *modus vivendinek*, mind az általános emberi, mind a speciálisan női síkon (a nőről kialakult konvencionális kép újrafogalmazását tekinti egyik fontos céljának). Kezdetről fogva tisztában van vele: a szembeszegülés útját kell választania, ha meg akarja valósítani önmagát. Ezért szakad el tudatosan a köznapiság rendjétől, amelyben a szabványmegoldásokat, a konvencionális női szerephez való igazodást várják el és méltányolják férfiak-nők egyaránt.

Szomorkás iróniával konstatálja: a modern kor *Ikarosza* meg sem kísérli, hogy a Napba repüljön. Metrón utazik, mint a többiek, s el is fogadja méltatlan helyzetét, hiszen tudja: csakis így élhet, ez számára az egyedül lehetséges megoldás – bár érzi tudat alatt: ez így nincs rendjén (*Metró-versek*). Ladik nem akar ilyenné válni; ha szárnyalni nem tud /nem hagyják!/ – inkább kívül marad az „utazók” körén. Az *Inkarnált bábjátékosok* (1–9.) csendesebb iróniájával, némileg rezignáltan veszi tudomásul: „Az élet nem kötelez semmire /.../ az ártatlannak látszó részletek sora / elfecsérelt életté alakul /.../ pedig sem tragédia, sem baleset nem történt”. Ő azonban nem ilyen quasi-létet akar élni, inkább az eleven, vér-forró, önmagát vállaló merész lobogást választja (*Ó, ha becsukják a kapukat a barna szembe, A cseppfolyós kályha, Gyönyör, sötét szekrény, Kolozsvárra nyíló ablak* stb.).

Női látásmódja mindvégig domináns marad költészetében; de épp androgin-jellege miatt nem képes rábízni magát egy erős, támaszt jelentő férfira (önmagán belül szintetizálódik a yin-yang-együttes teljessége). Így útját *magányosan* járja (*A varróleány attól jön, Androgin a cseresznyéskertben, hintaszéken*); ugyanakkor ez fájdalmas hiány-tudattal tölti el. Egyik megrendítő, rövidke verse mutatja ezt a kettősséget: „Aki kívül. Aki bennrekedt. / Elviszik a támlás életet, kedves. / Néha ág jó. Vele/m/d mi lesz? / Ritkuló idő. / Van levegő/m/d? / Egyedül. Kell ez” (*Ó, ha becsukják a kapukat a barna szembe*). A Szombathy Bálintnak ajánlott ugyancsak tömör ötsoros megrendítő drámaisággal fejezi ki a magány fájdalmát: „Ez az élénkvoros villanykapcsoló kezemben / igen közel

áll a zokogáshoz // ez a táguló fekete négyzet / közöttünk / visszatér-e hozzám?” (*Made in universe*). Ladik Katalin hisz benne: ha most el is rontottunk /rontunk/ valamit, egy következő életben esélyt kapunk rá, hogy jóvátegyünk mindent: „Az életet adó vízben / örökre el vagyunk látva energiával / Így: 'szerelemmel' / Talán majd egyszer újra kezdhetjük / földi életünket sűrített videokazettában / talpig csillagos sapkában” (*A cseppfolyós kályha*).

Élettapasztalatai sűrűsödven, a költő/nő/ mindinkább eloldódik az empirikus létsíkoktól, s fokozatosan kozmikus erők közvetítőjévé válik („*médium art*”). Érzékeny test-membránján átáramoltatja a titkos és láthatatlan energiákat. Mind áttételesebb szövegei biblikus, sőt gnosztikus szimbólumokkal telítődnek. Egyikük-másikuk akár misztikus látomásnak is felfogható – a *Vízöntő*-kor emberiségéről, amely részint a legmagasabb szellemi zónákba jut fel (egyedeiben), másrészt viszont mint „tömeg” mélyre süllyed a történelemben.

A *homo galactikus* Ladik Katalin felfogásában az a *Magasabb ember*, aki mind távolabbra kerül a tömegembertől, ezért nem is tud visszahatni rá. *Vándorként* (és nem *tévelygőként*) járja a maga útját, bármily veszélyekkel, buktatókkal legyen is telítve az; hiszen tudja: csak így érkezhetsz el önmagához, azaz a benne rejtőző *Magasabb emberhez*, s azon keresztül a Makropszichéhez, vagyis a Világlélekhez (*Vándor, kezében felrepedt gránátalma, Miféle szürkülő tudat válik vízzé, Átmegegy két tüzes gomblyukon*). Több versében felbukkan a reinkarnáció képze, ami nála – az eredeti buddhizmustól némileg eltérően – az életek során át történő spirituális felemelkedést jelenti. Az előző életek mind-mind lépcsőfokok a Teljességhez vezető úton (*Ha szitát lát az ajtó fölött, Barna lépcső... Ő aki már régen... stb.*). Mintha tudat alatt emlékezne azokra a borzongató utazásokra, amelyeket Charon ladikján már többször is megtett a „hályogtükrű” tavon (esetleg ő maga a *ladik*, amely ide s oda szállítja túlvilági utasait?!). „A párhuzamos idők szédítő és növekvő hálózatában” új tájékozódási pontokat keres, másként látja saját földi életének tovaillanó mozzanatait. „A párhuzamos világok / mint a hullámok / utol nem érik egymást // múlt jövő / mindegyik világ / magával sodorja a hullám // az előző pillanat / nem örökre eltűnt idő / hanem örök jelen / melyben világok sorakoznak” (*A koromfekete csónakban, A párhuzamos világok stb.*). Szemlélete – e tekintetben is – *Hamvas* Béláéhoz, illetve *Szentkuthy* Miklóshoz áll közel, akihez – életregénye tanúsága szerint – szoros barátság fűzte. Rendkívül szenzibilis alkat lévén, szinte *valóságként* érzékeli a tapasztalat-főlötti világ létezését; szavai, képkincse arról árulkodik, hogy – mint érzékeny radar – valóságos űrhullámokra rezonál. Mintha testileg felfogná s továbbreagálna az éter hullámait – amit mind performanszai, mind versei kifejeznek (*Túl az öltözködő hegy gerincén, Megtisztulva minden keverékanyagtól, Hidegérzete volt stb.*). Úgy érzékeli: az égi üzenetek egyszerűek, s nem mindig jutnak el rendeltetési helyükre, a Földre; a „sár-

kány”-természetű közember nem reagál rájuk; ezért nem képes változni a világ az em-píria létsíkján. Az *angyal* – a *homo galactikus* – szavai nyomtalanul és visszhangtalanul szertefoszlának az űrben, hiába adja le vészjelzéseit (*Bedőlt a fagyos szélbe...*).

Az anyagba alázuhant szellem pedig démonikussá válik. „Az angyal, ha fent él, szent lény; de ha lemerül, ördögivé változik” – írja Hamvas Béla (voltaképpen ez a „scientia sacra”, a szent tudás). A „bukott angyalok” örömeiket lelik a pusztításban, a szellemi rend felforgatásában, az Isten iránti engedetlenségben. Szabad akaratukból választják a „luciferi” utat; ugyanakkor ennek hozama a *teremtő* lázadás /is/, hiszen a /földi/ pokol bugyrait csak az képes bevilágítani, aki merészen áttörte a konvenciókat, szembeszállt a látszatharmóniával, az eltorzított isteni renddel, és „pokolra ment” a szent tudásért! Rimbaud-t, Oscar Wilde-t, Ibsent s hőseiket (Doryan Grayt és Peer Gyntöt), Csáth Gézát is bukott angyaloknak látja és láttatja Ladik Katalin, akik gyeheenna-tűzben égve, fájdalmas *hiányként* éltek meg a Magasabb Létet, sóvárogtak utána, de a beteljesüléshez soha nem juthattak el (*Ágak között, lebukóban, Végtelen, szikrázó mozdulat, Peer Gynt ragadozó madarakkal, Hosszú, téli madarak tüzei*). A *Tengerre, de messze s azon túl* költemény mottója egy mellbevágó T. S. Eliot-idézet: „A csatornába taszítástól nem félünk úgy, mint Isten szerelmétől”. Ezért nem gyógyulnak sebeink: „a betegség ágaskodik, növekszik, eléri / a mennyezetet”. Mi pedig fuldoklunk az alacsony fedő-ég alatt. Mindenki mindenkinek az ellenségévé vált; a kígyóméreg behatolt még a szerelmesek közé is, s szétmarta az odaadás-elfogadás kötelékeit. „Egymás arcába gázolnak. / Mindkettő vesztes, mindkettő győztes. / Két fehér, szárnyas ember / Vak, villámsújtotta tükörben” (*Látomás nyűgözhetette le őket*). Így aztán nem is találkozhatnak egymással: „Egyre távolabb egymástól a kijelölt csillagpályán / Két egymásért üvöltő szörnyeteg” (*Bukott angyalok*). A Kígyó elpusztíthatatlan; hiába is vetik máglyára, nem lehet megsemmisíteni (*Fényes vadállatként sziszeg, de nem ég el*).

A földi pokolból csak az „égi szerelem” (unio mystica) vezethet/ne/ ki. Az Avilai Szent Terézről írt két vers (*Csak a hajnalokat ne!, Szent Teréz barna arca*) az Isten-szerelem erotikus-extatikus élményét örökíti meg; azt a fajta *átlényegült* tudatállapotot, amelyben a földi halandó valósággal átadja magát Istennek. Hasonlóképp az anyai boldogság és fájdalom is rejtett erotikával van átítatva, amint azt az *Ó-magyar Mária-síralom* profanizált átköltésében leplezetlenül feltárja (*Ne légy kegyülm mogomnak*).

Így hát a romlásba zuhant világ számára nincs kegyelem. Az újabb magyar líra egyik legdermesztőbb képe a máris zajló apokalipsziszról a *Csont előtt virradat* című vers: „Hiddeg késsel kettészeli a látóhatárt: / Fakul, vékonyul a seb az égen. / Az átok rég beteljesült: / Az utolsó férfi is meghalt, az asszonyok megöregedtek. / Nincs éjszaka és nincs nappal – örök szürkület van. / Egy didergő madárijesztő virraszt az égen”.

A *Jegyesség* ciklusban (1985–1994) a lírai ÉN még mélyebbre száll a Múltnak Kútjá-

ba, s bontja ki a mitológiai hagyomány metafizikai értelmét. A bukott angyalok és a földi emberek „jegyeségét” *Uroborosz*, a saját farkába harapó kígyó gyűrűje szimbolizálja. A háttérben Hamvas Béla-utalások rejlenek; ugyanis ő fontos jelképet lát az Uroboroszban: a kígyó középpontját (Istent) elvesztett lény, s mikor farkába harap, ezt az elvesztett középpontot (tehát Istent) keresi. Csakhogy amit körülzár, az nem a középpont, hanem az üresség – azaz épp Isten *hiánya*. Az Egytől való elválás után hiábavaló kísérlet bármiféle centrumot keresni: az Istentől elszakadt individuum csupán üres körfelület, benső mag nélkül. Viszont minden lénynek van ezoterikus duálja, akivel – ha képes kilépni zárt uroborosz-énjéből – szakrális duál-uniót alkothat: „meggyulladva egymáson”, egymás centrumaivá válhatnak (a férfi és a nő yin-yang-szintézise); s akkor megtalálják / újra/ Istent, azaz az Ős-Egyet. Enélkül az egyén – hordja bár önmagában a Teljességet – kárhözatra van ítélve, s a magány gyehennáján pörkölődik „Egyedül vagyok a mozi-teremben, / A vetítővásznon magamat nézem. / Rajtam kívül csak ő néz engem” (*Jin és jang*). Költő/nő/nk úgy érzi: az „itt és most” közegében az „androgin-létezés” visszájára fordult, s szomorkásan tűnődik: „Miért is jött? És hová? / Túl korán vagy túl későn érkezett?” (*Nem lehetne most visszafordulni?*).

A modern korban ez a duál-unio nem tud létrejönni (ki-ki bezárkózik saját uroborosz-énjébe – az emberi élet végzetesen a Kígyó bűvkörében zajlik). A bukott angyalok (megannyi luciferi, tehát „fényhozó”, mégis boldogtalan szellem) megmérgezik az ember lányait: „jegyeségük” nem a szakralitás dimenziójába emeli, ellenkezőleg: a pokol felé taszítja őket. A *Mennyei jegyeség* valójában pokolbéli: „Árnyéktalanul bolyongunk / Nőből nőbe, / Férfiből férfiba”. A Kígyó-varázs beszennyezi a földet (*Fehér arca beleordít, A sziget meleg, véres bőrt hűz, Szürcsöl a hideg tájképből, Tavaszi reggel a Pokol-szigetek egyikén* stb.). A „visszavont ígéret” földje ez, a Sátán paradicsomkertje (*Be kell varrni az ég alját, Üveghattyú az előszobában, Lárva az égi selyemből, Hold és Patkány* stb.). Ahogy A. Leverkühn Th. Mann *Doktor Faustus*-ában megkomponálta az *Apokaliptikus szimfóniát*, érvénytelenítve vele *Beethoven IX. szimfóniáját*, úgy vonja vissza Ladik Katalin az Éden álmát. „Zöld légy ül az égen. / Nyár van, büzlő szájú. Vészes csönd. / Nincsenek tücskök” (*Egy homoki patkánynak*). Ő, aki szeretetet keresett e földön, csak szenvedélyt talált, s ez mélyen megsebezte Istenre szomjas lelkét. „Selyemblúzom véres, / pókok másznak ki belőlem, / és irtózatoss csönd van idebenn” (*Ez az évszaki szekevény*).

Az *Uroborosz* záróciklus jelzi: a kör bezárult – nincs valódi átjárás a személyiségek között. A mesebeli *Fehérlófia*, aki „a Föld köldöke” (azaz centruma) irányában elindult, hogy megismerje és feltárja a Föld gyomrának titkait, csak borzalmakat tapasztalt. Az Óperenciás Tenger fölött a sötétség uralkodik, miközben a telekommunikáció egyre hangosabb: „Tessék gyorsabban élni!” – mintha az hoz/hat/na üdvösséget a Földre! Fehérlófia kétségbeesetten keresi a kapcsolatot övével, de hiába... A száguldó rohanásban

nincs ki meghallja szavát: „Nincs ivóvizem, láz gyötör, / hét napig Krisztus sárga haja zuhogott /.../ csak a tempóval van némi baj, köszönet. Vége” (*Fehérlófia telefonjelentése*). Egy parányi remény mégiscsak felparázslík a kötet végén: talán a kommunikáció mégis újraéleszthető?! *A légiposta küldemények* című alciklusban az Asheville-ben lakó Emőke és az újvidéki Katalin között elkezdődik valami fontos: Emőke lefordítja Katalin verseit, s kiadót is talál számára. Levelezés közben megismerik egymást, tudnak egymás gondjairól-bajairól. A két ember lélekben összetalálkozik, végül már Emőkatalin-t ír-nak leveleik alá, s lakóhelyük is Ashvidékké egyesül. Katalin pedig útra készül, könyve bemutatójára szeretne elmenni, hogy végre személyesen is megismerjék egymást. Ezzel mintegy üzen a költő nekünk, olvasóknak is: a barátság talán a legfontosabb megtartó és védő erő a kiürült emberi lét ridegségével szemben. A legreménytelenebb helyzetekben sem adhatjuk fel a reményt. Csak meg kell őriznünk az emberség /a humánus/ alapértékeit; s ha megpróbálunk aszerint élni, megtörténhet a csoda: belép/het/ünk a lélek Paradicsomába.

Ladik Katalin verbális költészete mély belső rokonságot mutat a szürrealistákkal (míg hangköltészeti kompozíciói, aktualizált performanszai jellegzetesen az új-avantgárd gesztus-költészetéhez kapcsolódnak). Ugyanakkor látásmódja nagyon közel áll az európai abszurdhoz. Nem véletlenül ajánl S. *Beckett*nek két verset is „hódolattal”, utalva a végétélelet megjelenítő drámáira (*Ó, azok a szép napok! – Forgatókönyv*). K. *Kavafisz* apokaliptikus vízióira is testvérien rezonál (*A kígyó kékje szokatlanul halovány*). A közös közép-európai sorstudatot ismeri fel *Tándori* költészetében (*Balkán expressz*).

Erdély Miklóshoz mintha személyesebb kapcsolat is fűzte volna (*Happening*, 1969); mégsem sikerült feloldaniok egymás magányát: „A sötétszárný angyal labirintust épít. /.../ Sötétedik. Az égbolt fölénk szárad. / Üres és kemény ruhánk ránk ragad. / Az üveghez szorítva sírunk. Mögött” (*Nem jobb gyönyörre támadni fel – Erdély Miklós emlékének*).

Feltámadásra, újjászületésre Ladik Katalin poétai világában csak úgy lehet remény, ha rátalálunk önmagunkban Istenre – életre keltve a bennünk rejtőző Isten-képet. Azaz: ha átformáljuk uroborosz-létünket valódi, belső centrumú létté. Az androgin személyiség önmagában is megállja a helyét; sőt, ha erős a benső centruma, társra is könnyebben talál, mint az üres uroborosz-alkat. Ha az erős centrumú személyiségek a maguk körét kitágítva, azt kettős fókuszú ellipszissé alakítják, már nem magányosak többé. Eme ellipszis lehet a helyreállított férfi-nő viszony, de lehet két vagy több androgin személyiség egymást segítő-támogató kapcsolata, a szó legnemesebb értelmében vett közössége is. Az ő-s-minta ehhez költő/nő/nk szemében – *Kassák*: „Ő az Egyszarvú és Krisztus, / Önmagával azonossá válik és felforr. / A kereszten felülvolt a teáskanna” (*Rózsakeresztes – Kassák Lajos emlékének*). Kassákot önelvű, önlétű, magában is Teljes androgin

személyiségnek látja és láttatja: „Otthon vagyok magamban. / Ház vagyok és madár illatom van, / asszony vagyok, akibe esténként álomba zuhanok, / és férfi vagyok, akivel reggel partot érek”. Talán jelképesnek érzi, hogy monogramjuk egymásnak tükörképe (K. L. – L. K.). A konok, kemény Mester erőforrás az ő számára /is/: „Itt a lovak nem halnak meg, / acélgyeplősen vágatnak velem a hajnali égen” (*Kassák Lajos*). Az erős és önmagukban teljes emberek szövetsége minden valódi közösség alapfeltétele. Ladik Katalin mintha bízna benne, hogy a kassáki nyomdokokon továbblépve mégiscsak eljuthatunk egy egészséges, a szegényekkel és elesettekkel szolidáris emberi társadalom kialakításához.

Füketrec című kötetében (alcíme: *Bestiárium*; 2004) a költő egybegyűjti korábbi és új „állat-verseit”. *Aesopus*, majd *La Fontaine* állatmeséi, *Kosztolányi Zsivajgó természete* s Nagy Lajos: *Állatok dicsérete* nyomán és után ő is élénk tárja *egyéni* felismeréseit az állatbőrben rejtő emberi tulajdonságokról, illetve a bennünk megbúvó állatról. Életregényében így ír alkotói szándékáról: „Egy derűsebb emberi lét lehetőségét is felmutatom olykor ezekben a versekben. Milyennek érzik az 'ember' magukban azok a lények, akiket mi 'állatoknak' nevezünk, és hogyan éljük meg mi őket, amikor a testünkben lakoznak? Megadatik-e vajon számunkra újra a lehetőség: harmóniában létezni azzal a lénnel, aki az állatban minket szenved?”

Ladik Katalin számára – úgy tűnik – evidencia a hindu reinkarnációs körforgás, ha némileg másként, egyénileg értelmezi is. Mindannyian hordozunk magunkban valamit egykori énjainkból, állati – természeti mivoltunk ösztön-alapjaiból; „az ember örökkévalósága körforgás, a bukás és felemelkedés örök tánca” – vallja. Ha ezt tudatosítjuk magunkban, akkor békében él egymással kettős valónk (ösztön-ÉNünk és „égi” Énünk). Ha nem: akkor a hiábavaló örök küzdelem „állati” énünkkel meghasonlottá, keserűvé, elégedetlenné tesz bennünket. Egyes állatok – amelyek leginkább foglalkoztatják költőnőnk fantáziáját – többször, több alakban is visszatérnek. A szürreális képelemekből sokrétű mitológiai utalásokkal összeszőtt versek rendszerint többértelműek, s metafizikai konnotációkat ébresztenek. Többségük apró drámai jeleneteket sűrít magába: a lét-dráma egy-egy szelete, vetülete szemünk előtt játszódik le.

A *hiüllő*-fajták közös jellemzője az *üresség*. Elsőként az aprócska, ártatlan *gyík* jelenik meg, amint a napfényre szomjazva *üres* tekintettel pihen – mintha halott lenne. De „a napfény korbácsütése életbe rántja: / hamun innen, parázson túl” (*A gyík*). A *kígyó* már veszedelmesebb: az örök csábítás szimbóluma. Éva édenkerti története újra és újra megismétlődik; a bukott angyal a rontás, a romlás forrása. „Örökzöld farokkal fogai között”, *üres* uroboroszként maga is megcsömörlik tettétől: „Ez minden? De ugye, nem igaz?”. Barátnője arcán a bukott angyalok torz mosolya: „Ez nem minden. De elég. Elég minden. // Belőled ég maradok, belőlem ég, ami marad”. A szójáték a kettős

homonimával (*ég – elég*) többszintűvé teszi a közlést: *elegendő* ennyi is, hogy minden *el-égjen*, felperszelődjön – s az üszkösödés hiány-létével mutat az *ég* felé. A *Tollaskigyó* (az egyiptomi mágikus quetzalcoatl) árny-léte, istentagadó *üressége fekete lyukként* nyelte el saját hajdani „fény-lény”-mivoltát; így semmivé váltan sóvárog a Lét után: „Ha eljutnék - száguldó *üresség* - test nélkül megélni magamat! // Szűkül az égbolt, beszippant fekete torka. // Visszahív-e engemet a szikra, / árnyék-létemben lehessek azzá, / ami fénylénységként lehettem volna: / sziklarajzon madár - téridő-ikra?”. Az *Alkonyhüllő* pedig lassan, lopakodva hódít teret, s – átvitt értelemben – mindent félelmetessé változtat: „Az ágy alatt csatorna szeme / a megérintett erőket / hüllő-alakba rendezi / mozgó időtalajra épült vicsorgó alkonyattá”. A *fákon ülő hüllő* a fény elől rejtőzködik – mert az vesztét okozná. „Torz suta fény a lélegző anyagban / a senki földjén hegedül. / Életem szökellő árnyék, / gyenge tűzön kivonom, / ímhol az első kapu: / fény magja fekete kabátban”.

A lónak kitüntetett szerep jut a Ladik-mitológiában. A mesebeli *táltos*-paripákhoz fűződő asszociációk révén valamiképp mindig élet/halál mezsgyéjén járnak ezek a lovak, rejtett, hatalmas energiák hordozói, titkok tudói. „A halál pillanata után”, amikor következő újjászületéséről dönt a lélek, „a halál ízétől még reszketve” suhant a réten egy *tavaszi ló*; a tóban megpillantva magát, rögtön tudta: itt „a soha meg nem ismétlődő alkalom”. „Mégsem kívánt újra megszületni, / nem akart a sötét szájából kizuhanni, / mely örök idők óta mosolyog” (*Tavaszi ló hullámozása*). A *lúd és a ló viadala* boszorkányos varázslat-éjen kettős metamorfózissal halálba torkoll. A parázssal abrakoltatott ló meghágja a fehér ludat – mire a lúd is feketévé változik (ördögi varázslatként fekete kanca lesz belőle): „ludam hátán *sárga* ló patája / *fehér* szárnya fölött gyűrött ló / az éj pedig ó a *sárga* éj / ne halj meg *fekete* ludam / gyönyörű hagymám gyilkos lovam”. A *táltos*-paripa itt tehát a fehérret feketévé változtató pusztító erő; de ebbe az erőszakos küzdelemben maga is belehal (a *sárga* a halál színe). A *hattyú-ló* metamorfózis másutt is előfordul, más vonatkozásban: „Lovak csapkodnak az égen. / Villámsújtotta hattyúk nyerítenek” (*Viharban*). Az energiától duzzadó, hatalmas erejű lovak „aranyba zárt ketrecekben” toporognak, kitérésre vágyva (egyszerre valóságos és szimbolikus értelemben) – „a fekete arany juhokat megszagatnám / de hol az istálló / hol kitombolhatnám magamat” (*Azok az aranyba zárt ketrecek*). A *táltos* különös átváltozásai a varázslat mágikus birodalmába tartoznak: „Hát csak repült az a ló, nem ment, úgy szaladt, hogy repült”. Egyszer csak nagy-hirtelen óriási füstfelhőben menyecskévé változik – meztelenül kiáll a kapuba, csípőre tett kézzel: gazdájára vár. A legtitokzatosabb szöveg mégis az anyja halálát megörökítő *Négy fekete ló mögöttem repül*. A sötét szobában késő este az árván maradt lány jajongva énekel: „tüzes hamuba takarlak, ablakodat befalazom, a vakablakba ültetlek”. A távozót mégsem tudja varázssénekével visszatartani. „Fehér galamb repül”: az elszálló

lélek; mögötte „négy fekete ló, olyan sovány, hogy fázom tőlük”. *Jégmadár* hangja kíséri útján: „Jííííí! Jííííí! Huúúúúú! / Kvr. Kvr. / Hess!”.

Gyakoriak a *madár*-képzetek is e mitologikus világban. A *Tűzmadár* a mesék világából lép elő, „neki a levegő a kése, / kabátja vérzik a szélfúvásban, / fátyolarcú bútorok lebegnek / a megperzselt égbolt alján: / csillaggá izzik érte a csönd”. A *Hattyú* itt „fájdalomkút”; a halálba áttűnése egyetlen gyönyörű pillanat: a kitáguló téridőben „az utolsó fényfullánkot magához veszi, / nyitott, csodálkozó szemekkel áldoz, / visszazsugorodik önnön megszületésébe”. Az utolsó pillanatban még elénekli társaival a *Hattyúdalt*: a tó mellett fekvő madarak „egy végső nekifutásból / felroppennek, / s a ritkuló levegő / kiszakítja tüdejükből a zöld fátyolt. /.../ Már egy túlvilági extázis feszíti szárnyaikat. / Nem is hallják, / amikor alattuk sikoltva / felszakad a víztükör”. Az ártatlanok és tiszták áldozati halálával hálnak meg. És a *Sirály*? „Fényes hússal csőrében / életbe ejti a tengert”. Az ő metamorfózisa sem kevésbé megrendítő, mint a hattyúé: „Holdfényben elégeti tollazatát. / Vijjog a beteg, fáradt és elvadult tenger. / Már nem angyal, nem ember. / Vissza a tojásba! / Bensőbb lebegéssel, örök jelenben / élni a tágasabb létet”. A külső szépség, kecsesség mindig a romlás martaléka; de mindaz, ami az égi szférákhoz tartozik, halhatatlan A *hattyú* is, a *sirály* is valamiképp „lélekmadarak”. A galamb közismert szimbolikáját gyakorta felhasználják a költők; Ladik Katalin ennél mélyebb és éteribb rétegekbe nyúl: a két hófehér madár legtisztább énünk kivetülése: lényünk örökkévaló része. A felszárnyaló madár az /újjá/születés szimbóluma.

Vannak viszont kísérteties, félelmetes madarak is, amelyek lényünk sötétebb, „ördögi” oldalához tartoznak. A *Holló* például – „fekete kabátjával”, „ugatós” hangjával – visszataszító és riasztó. E. A. *Poe* híres verse óta a *Végzet*, a jóvátehetetlen tragikum, a szerencsétlenség hírnöke; a homály madara („üszkös erdő ül lelkemben örök hóesést”). Baljóslatú madár a *Denevér* is – bár némelyek szerint szerencsét hoz. Csak éjszaka merészkedik elő, amikor „tüzes dróton kifeszítve fehér hold és sötét nap. /.../ Csapkod a denevér ablakomban, / a rezsó vérkörömbe kapcsolva tüzesedik, tágul, / hínárjába beszipantja az űrutast”. A búcsúzó, ősszel tovaszálló *vadlibák* a *Végzet* elől menekülnek: „Valami súlyos járvány tombolt / A féltve őrzött kertben. / Véres szárnyakkal, égési sebekkel / Húztak el a hómezők felett” (*Vadlibák utolsó tüzes sugara*). A károgo *Varjak* pedig – szintén menekülőben a tél elől – kopár reggeleken elsötétítik az eget. „Vékony fényhajtások szűkülnek / szomjasan és toporzékolva / lélegző ablakomban, mely szökőkútként / önnön visszfényét issza, / szomját issza olthatatlan”. A lírai alany együttérez a távozókkal; szeretne velük szállni, de rabnak, megkötözöttnek érzi magát. Lélekben mégis szinte madárrá változik: „A szoba árnyékot vérzik: / füsebek buggyannak ki. / Az ablakon beröppennek a székek. / Ismerős hangmeleg, madárijedtség. / A ház az én tollruhámban verdes” (*Füketrec*). A fantasztikus-bizarr képek a halál és újjászületés di-

menziójában keringenek, az aláhullás-feltámadás képzetköreit mozgósítják: „Átvágom a sötétség torkát: / látom magam távolodóban, / a mozdulatlan hús fekete hidegében. // A zaj után mélyebb a csend / és hullámszik bennem a fény. / Végre egyedül a kapuja-nincs átjáróban” (*Madárhamu*). A Csáth Géza emlékének szentelt *Hosszú, téli madarak tüzei* mintha lidérces álom lenne – Csáth Géza különös-kegyetlen novelláinak motívumaiból összerakva. A szabadkai Brenner-fiúk gyerekkori bagolykínzása, a vérig-velőig hatoló kíváncsiság, amellyel a „fájdalom-góc” székhelyét keresték az agyban – égő képekkel elevenedik meg itt: „Ez a madár egy ház, / Ahová a kín beköltözött. /.../ Szemében a fájdalom színes tüzei egyenként kigyúltak. / Kísértet-orchideák. / A titokzatos madár / Feléje sugárzott ereje az ő testébe költözött”.

Tehát a *hüllők* alattomos, pusztító ravaszsága, a *lovak* mesei ereje, hatalmas energiája és a *madarak* fényes röpte, titokzatossága ragadja meg leginkább Ladik Katalin képzeletét. A bestiárum kedvenc állatai még: a *macskák* (*Mintha tenger háborogna, Tavasz, macskák mosakodnak, Bolond nyár*); a kétéltű *béka*, amely téltől télig minden évszakot átvészél, s közben „a tudás hordozója lesz” (*Béka, A békakirályfi*); a *hangyák*, amelyeknek útja „gyökértől a fény-magasba vezet” (*A hangya*). A *selyemhernyó* az értékes, önfeláldozó élet szimbóluma, aki „majdani koporsóját-bölcsőjét szövi-fonja, / végül nyálával egyenként, lassan bevarrja / az emlékezet foszló, örvénylő gomblyukait”. Aztán „valami belső só erejétől a lárvák / életre kelnek s a nyirkos selyemből / kiszűrük a kéket. / Az olló! / Véres lepedőket szabdal. / Gőzölgő húsdarabok az égen. / Kőrmök. / Letépi az égről a selyemkötést” / *Lárvák az égi selyemből*. Az övékénél csak a *Tiszavirág* sorsa fájdalmasabb: a percnyi Szépség kedvéért hozott életáldozat: „Sok ilyen fehér virág-állat a lelkünkben. / Vízminták rügyeznek, emelkednek fel barna tükörből, / mintha a múlandóság csak isteni játék volna / ebben a folyóban, ahol senki senkinek nem idegen, / és mindenki szárnyalhat a part és a tajték fölé / a szépség sűrű fésűerdejében, / a gyönyör és halál szédült kerekai között”.

Érdekes és sajátágos szerepet tölt be az *ebihal* ebben a bestiáriumban. Eme parányi állatkák – mint összejek – szaporodás-szimbólumok: az öntudat előtti emberi létezés megtestesítői. „Megint virágzom. / A húst, amibe öltözöm, / most varrja a holdpikkelyes kút. // Megint ugyanaz a fájó, gerinces lét, / vízbefúlt lény, örömtelen kabátban. / Indra hálójában kuruttyoló létörvény”. Mindannyian mint apró ebihalak úszunk a létörvényben; egyedi életünk, ha nem is tudatosul bennünk, összefügg mások s az egész Világmindenség életével. Ezért nem szemlélhetjük egyediségünkben sem önmagunkat, sem embertársainkat, sem magát a létezés áramát. A ráébredés pillanata („vydia”) maga az „üdvözülés”. „Igazi természetünk alapvetően tökéletes, és a megvilágosodás lényege, hogy azzá váljunk, amik eredendően voltunk” – írja *Indra hálójáról* életregényében a költő. E hálóban „egyetlen személyként az egész emberiség álmodja közös álmát,

az örökkévalóságot. Az ember örökkévalósága körforgás: a bukás és felemelkedés örök tánca” (i.m. 42. p.).

*

A már több ízben és több vonatkozásban primér forrásként említett életregény (*Élhetek az arcodon?*) korántsem sorolható be a szokványos /ön/életrajzi művek sorába. Műfaját így jelöli meg a szerző: „regényes élettörténet”; sokkal inkább a belső érlelődés – útkeresés – önmagára ébredés jellemzi, mint a dokumentumszerűség. Oscar Wilde-től kölcsönzött mottója („Aki több életet él, több halált hal”) nyilvánvalóan a költőnőre magára is vonatkozik: több úton indult, többirányú tehetség, többféle lehetőség rejtett, rejlik benne. Talán ezért választotta azt a különleges megoldást, hogy három párhuzamos, egymással mégis összefonódott életutat futtat egymás mellett, s három – azonos nevű, de különböző sorsú – személyiség álarca mögé rejtezik: „újvidéki, budapesti és szigetlakói” énjét vetíti bele az *Üvegezőnő*, a *Szerkesztőnő* és a *Művésznő* alakjába. „Talán ezekből az életáttűnésekből végül összerakom magam”. Érti, hogy lényge benső rétegei között bizonyos ellentmondások feszülnek, s köztük csak kivételes pillanatokban (leginkább művészi fellépéseiben) tud összhangot teremteni. Ahogy Füst Milán mondta saját alakváltó hőseiről: „Ez mind én voltam egykor”. Regényében az író nő nemcsak önmagáról vall leplezetlen nyíltsággal, hanem haldokló szülőföldjé, a Vajdaság (amely Jugoszlávia szétesése után előbb Szerbia és Montenegróhoz, 2006 óta már csupán Szerbiához tartozott) vergődéséről, kiszolgáltatottságáról is. Ő maga 1992-ben menekült el onnan; most már mindkét helyen (vagy egyiken sem?) honos. „Hány hazája lehet egy embernek? – teszi fel maga-magának a kérdést. – Hány hazát vehetnek el egy embertől?”. A dalmáciai Hvar szigetén (a görögség egykori Phároszán), saját nyaralójában kezdi el írni internetes naplóját 2002 tavaszán; a dalmát ég kékjét őrzi magában Budapesten, Soroksári úti lakásában, sőt a nagyvilágban is, ahol immár /el/ismert Művészként tartják számon. Hol van hát valójában otthon? „Tükörszoba a koponyám. Egyetlen hatalmas gond van benne. Az sokszorozza önmagát a végtelenségig”.

A regény kezdőfejezete (*Hvari napló*) önálló egységnek is tekinthető, amelyben már megjelenik az életút és az életmű minden fontosabb állomása, s érzékelhetővé válik a szerző és az elbeszélő azonossága. A továbbiakban az író mintegy fikcionálja magát a cselekményt, három különböző figurába belevetítve saját személyiségét, a legkülönbözőbb metanarrációs és metafikciós technikák segítségével. A regény nem lineáris eseménysorra épül; sokkal inkább a külső/belső élet közötti ellentmondásokról, átfedésekről tudósít, így megismerhetjük belőle írója lelkeségét, szellemi horizontját, életszemlélete sajátosságait. Benne magában lakik a fenti „hármasság”. Szigorúnak mondható *köznapi* élete

(ami az egzisztenciateremtéshez, pénzkeresethez stb. kötött) a reális-intellektuális beállítottságú *Szerkesztőnő* státusának felel meg. Két másik *énje* (a természeti *énjéhez* ragaszkodó, „egyszerű” gondolkodású *Üvegezőnő* és a világszerte ismert, teremtő kreativitású *Művésznő*) voltaképpen kiegészíti egymást – mindketten irracionális, érzelmi beállítódásúak, csak egyik gyakorlatiasabb, a másik szellemi önmegvalósításra tör. Így hát három maszk mögé rejt valódi énjét – s e maszkok bizonyos értelemben megfelelnek életbeni hármasszerepének: egyikben sem lehet igazán önmaga. A *Névrokonok* fejezet kapcsolja egybe a három *alteregót*, akik gyakorta keresztezik egymás életét, kíváncsian figyelik egymást, sőt adott esetben a kívülállók fel is cserélik őket egymással – hiszen életkoruk, nevük azonos! A *Szerkesztőnő* személye köti össze a tudatalattijából kinövesztett két másik *énjét*, akik mindketten hozzá fordulnak kézírataikkal, vallomásaikkal, panaszaikkal, s ő precíz tárgyilagossággal, részrehajlás nélkül értékeli – bátorítja – tanácsaival ellátja őket. Hármasszerep az emberi tudat három szintjét szimbolizálja: az ösztön-én (*Üvegezőnő*), a tudatos én (*Szerkesztőnő*) és a határtalan – óceáni! – életérzésű, asztrál-síkon élő-égő *Művésznő* szimbiózisában. Ugyanakkor e hármasság a modern nő tragikumára is utal: mindig bizonyos szerep-viselkedést kell magára öltenie, ha feladatai között összhangot kíván teremteni; s egyik szerepében sem mutathatja meg igazán valódi énjét. Ezért nem boldog a szó hagyományos értelmében: elvesztette a személyiség Teljességével egymás felé forduló, önfeledt és önátadó párkapcsolat lehetőségét.

A mozaikokból álló szerkezetet a *Szerkesztőnő* szilárd objektivitásra törekvő személyisége fogja össze; a másik kettő neki meséli el sorsa buktatóit. A szabadkai *Üvegezőnő* életvonala nagyjából a szerző *külső* életrajzát követi (21 éves korában férjhez ment egy nála jóval idősebb férfihoz, 22 évesen már megszülte fiát, akit válása után hosszú ideig egyedül nevelt; most megszokás-szerű közönyben, ájult-álomszerű állapotban él). A *Művésznő*, akinek Szabadkán „boszorkányhírét költötték” (mondván: „kis piros buldózereket” rejteget a szoknyája alatt, ráolvasásokat, varázsigékre emlékeztető mondókákat mondogat, démonokat, szellemeket idéz stb.) ugyancsak a *Szerkesztőnő*nek panaszkodik: „Az a hír járta rólam, hogy Újvidék főterén teljesen meztelenül egy ezüstbiciklin karikáztam végig. Az ehhez hasonló áltörténetek és történetek vezettek végül igazi és jelképes kiűzetésemhez” (amiről 1988-as kötete – *Kiűzetés* – árulkodik: ez tehát a szerző *belső* sorsa). Írásaikat, kézírataikat, levelezésüket mindketten a *Szerkesztőnőre* bízzák, bár a *Művésznő* csak 1995-ben találkozott vele személyesen, amikor a Merlin Színházban Weöres *Panyigai ü* című hangversét adja elő.

A látszólag magabiztos, fegyelmezett *Szerkesztőnő* sorsa sem egyszerű. Állását vesztvén, rémálmok gyötrik (*Tricepsz*, az *Éhezőművész* alakjába vetíti bele szorongásait, félelmeit a *Szárnyas ketrec* című részben). Mikor munka nélkül marad, kétségbeesik, mintha az egész világ összeomlott volna körülötte. Álmában megjelenik rég-halott anyja, töré-

keny, áttetsző testtel, sápadtan, arcán mély árkok, ajkai mintha dúdolnának (*Holdfény által homályosan* című rész). Egy ízben erős hangokra riad: a rádióban a *Művésznő*vel készített interjút közvetítik. „Egy szikrányi hitem sincs a jövőt illetően, ennek ellenére, vagy éppen ezért megszállottan építem a múltamat – hangzik az ismerős szöveg. – A múltat igyekszem megőrizni, egy utolsó jelet szeretnék hagyni magamból és mind-abból, ami fontos volt nekem”. Majd előadja egyik hangkölteményét, s aztán elkeserítő diagnózist ad a jelenről: „A régi barátok elkerülnek egymás tekintetét. /.../ Az emberek gondterhelten, szemlesütve járnak, egymás agyát fürkészik, számon tartják, ki melyik politikai pártnak a tagja. /.../ Döbbenettel nézzük ezt a sötét, hatalmas örvényt, a kozmikus fekete lyukat, amely egyre nagyobb szívóerővel söpör magába mindent, ami a tisztességet, az emberi méltóságot, az őszinte barátságot jelentette”. A *Szerkesztőnő*nek természetesen ugyanez a véleménye a jelenkori állapotokról; szorongva gondolja végig saját kilátástalan helyzetét (a munkanélküli segélyből, férje kisnyugdíjából nehezen tengődnek; még jó a rosszban, hogy ingyenes szövegszerkesztői átképző tanfolyamon vehet részt, emellett németet, angolt tanul; egymás mellett gyötrődnek, „ki-ki a maga gondja miatt”). Férje olykor iszik, kapcsolatuk korántsem harmonikus – egyelőre mégis együtt vannak, látszólag „idillikus testvéri békében”. Egyetlen biztos pont életében Budapesten élő fiának családjá, ártatlan lelkű kislány-unokája. „Amikor ő néz rám bizalommal, szeretettel, megtisztulok. Ez lenne a feloldozás?” Az *Üvegezőnő* váratlan betoppanása csak elmélyíti a *Szerkesztőnő* válságérzetét: bár mindketten keresik a „gyakorlati” kibontakozás útját, lelkük mélyén sejtik: csak a „csoda” segíthet/ne/ rajtuk. Csakhamar a világvége-szituációra terelődik beszélgetésük (amit a Biblia, később Nostradamus is megjósolt – suttoják. – Az Apokalipszis négy lovasa már itt is van: a Halál – Éhínség – Betegség – Háború korát éljük; sokak szerint már „közeledik az Idő”, s „az új, a megváltó Jézus Krisztus Szerbiában fog megszületni”). Aztán felkerekednek, hogy a Sportcsarnokban meghallgassanak egy előadást a fantasztikus üzleti lehetőségekről, majd kiégve-kiábrándultan távoznak: az *Üvegezőnő* vissza Szabadkára, a *Szerkesztőnő* a pesti otthonába. „Budapest piszkossárga éjszakai égboltján vészjósló felhők gyülekeztek”.

Az eseményszálak olykor összegabalyodnak, a reálisnak tűnő epizódokat át meg át szövik a három női alak képzeletben lejátszódó történetei. Az *Üvegezőnő* abszurd, szürrealisztikus elbeszélései (*Matkovics üvegező teázója*, *A Fekete özeveg*) mintha egy pokolbéli, fantasztikus világba engednének bepillantást; a hősnők többnyire a magyar-szerb határon bolyonganak, képtelenek átvergődni egyik oldalról a másikra – lázasan hallucinálnak-képzeldnek – „megfagyott csótányok cikáznak az üvegegbolton” stb.). A *Szerkesztőnő* hol ezeket az írásokat, hol a *Művésznő* leveleit olvassa; s közben azt érzi: mintha már nem is a saját, hanem névrokonai életét élné. „Már nem tudom, ki vagyok” – gondolja; az események, az alakok összekeverednek benne – képtelen elhatárolni önmagát

alakmásaitól. Olykor képtelennél képtelenebb szellemi kalandokba bonyolódik. Egy ismeretlen férfi rejtélyes, kézzel írt szöveget juttat el hozzá, amelyben arról számol be, hogy rengeteg ősi kincsre, régi tekercsekre bukkant, ráakadt a szent Sírra is, sőt: „a Szövetségnek ládáját” is megtalálta, benne „egy szegletes követ”, írásokkal telve, valamiféle halászkövről, „élő/holt vizekről” s szent edényekről van bennük szó (*A frigyláda*). Mászor félálmban megjelenik előtte a Farokember – Kígyó képében – s bizalmasan megszűgja neki: „én többek között a *Titkos Tanításokról* szóló könyveket is árusítok”; majd összecsugorodva eltűnik egy fényes hasadékon át (*A lélekvadász*). Mindennél érdekesebbnek tartja azonban, amit az *Üvegezőnő* mesél átszellemülten medjugorjei zarándokútjáról: a fényjelenség a zarándokhely és Mostar között jelent meg nekik, rózsaszín ragyogásban – a falánk égtölcsér egyre jobban tágult, mígnem teljesen magába szűrcsölte az ég kékjét, majd izzani kezdett, s a hasadék közepén vakító fehérség keletkezett. „*Most állt meg az Idő!*” Aztán a halál előtti/utáni létről beszélgetnek. A *Szerkesztőnő* azonban józan marad: „Nincs feltámadás, nincs reinkarnáció. Enyészet van. Az ember egyfajta vírus a makrokozmoszban. Járvány, amely megjelenik, tetőzik és elmúlik, miután elpusztította azt a környezetet, amely a létét jelenti. /.../ Az általunk ismert emberiség történetében ezért vannak utalások az Apokalipszisre. /.../ Egy kataklizma valaminek a végét jelenti, de az új megszületésének lehetősége is benne van” (*A vírus neve*).

Aztán egy Szilveszter éjszakai pezsgős látomásban mindhármuk alakja összefonódik. Az *Üvegezőnő* műtermében vannak; a *Szerkesztőnő* ágyára holdfény-giliszták kúsznak, képzeletében megjelenik a *Művésznő* füstdagályban, növekvő árhullámban. Mindhárman japán színházi maszkot öltenek s fellépnek „a kék füst hullámokban ringó ágyra” mint bárkára, s az egyre messzebbre távolodik a jégvirágos ablaktól. Testük habzik a kiömlő pezsgő-áradatban, „akár a tenger szintjén fennakadt halaké a hullámokban” (*A te időd az én időm*).

A *Szerkesztőnő* úgy érzi: a szürke hétköznapiakban eltompult, a megélhetésért vívott küzdelemben elsilányult az élete. Eközben a Marseille-ből telefonáló *Művésznő*-énje megújulásról, sikerekről beszél. Egymással vitáznak: érdemes-e ezt az életet vállalni a továbbiakban? A *Művésznő* inti: „Arra vigyázzon, meg ne csalja önmagát!”. Mire a *Szerkesztőnő* elszorul torokkal: „Ez lenne hát az öregség?”. A vonal megszakad: a kérdéseket kinek-kinek magának kell megválaszolnia. Hiszen az író „empirikus énje” – úgy tűnik – zsákutcába jutott; viszont „művész-énje” a csúcsra érkezett. S az utóbbi talán túllendíti az előbbi holtpontra, újabb magaslatok felé.

Ladik Katalint – mint szinte minden idősebb embert – egyre mélyebben foglalkoztatja Isten léte/nem-léte. „Isten keresése olykor egy egész életen át tart” – vélekedik. „Néha egy-egy megfáradt életutasnak vigaszul megadatik közben a kegy, a meghitt bizonyosság

érzése, hogy megtalálta azt, akit keresett” – írja József Attila Isten-kereső versei kapcsán (*Az idő kifogytával, a dolgok elmúltával*). *Tanítások* című korai ciklusát egybeveti az *Imádság megfáradtaknak* későbbi költeményével, s úgy véli: a kettő egymást kiegészítő *diptichont* alkot – a „pokoljáró” költő fohásza az égiekhez. Élete végén, mikor már küzdelmeiben megfáradt, bizonyára a többször megénekelt *Mennyei páncélvonal* száguldott vele az égi síneken. Úgy tűnik, mintha már az írónőt magát is megérintette volna a elmúlás gondolata (s kit nem?); őrangyala mentette meg attól, hogy el ne üsse egy tolató tehervonat. Szerettei, barátai közül sokan már az égi mezőkön járnak. „Ha minden távozás valójában megérkezés, akkor érkezésünket ott, a vágányok túloldalán, sok szeretett emlék-lény várja. Valóságosabban, mint a sínek innenső oldalán levők. És én hálás vagyok a vágányok mindkét oldalán rám várakozóknak. Különösképpen őrangyalomnak, aki még a vágányokig is elkísér...” Ezzel az eszmefuttatással zárul az életregény; néhány közeli hozzátartozó tovatűntére is mély fájdalommal emlékezve (szülei mellett és után egyik kisunokája „elröppenése”, a jóbarátok – *Halász Péter, Bohár András* – hirtelen távozta rázta meg különösen). Hálás a Sorsnak, hogy búcsút tudott tőlük venni; s hogy akadnak olyanok, akik mosolyt fakasztanak azok szívében, „akik szintén a távozásra készülődnek”.

A kötet végére helyezett érdekes audiovizuális oratórium Nikola *Tesla* fizikus, feltaláló villamosmérnök emlékére (*Zene húros hangszerekre*) a költőnő egy különleges performanszt örökíti meg. A mű a *Narrator* és a *Galamb* (az eltávozott lelke, az anima) párbeszédére épül; ők ketten mintegy eljátszzák a 87 éves tudós halálát s feloldódását az energia-mezőben. A Galamb mindvégig a Theremin elektronikus hangszeren játszik, amely a térerő, az elektromágneses erő elvén működik – a hangszert nem kell megérinteni, mert az a zenész hozzá közelítő s távolodó mozdulataira reagálva ad ki különböző hangokat, dallamot. A performer galamb-szerűvé maszkírozva önmagát, gesztusaival, mozdulataival is imitálja a történéseket. A *Gyere velem a mitológiába* és a *Made in universe* című verseit mondja, majd a létből való távozással kapcsolatos gondolatait adja elő, párhuzamosan a Narrátorral, aki költői képekben jeleníti meg Tesla távozását az Űrbe: „Ő, aki már régen halott volt, / fiatal szilfák suhogásával versenyzett. / Megrázkódott. / Gyenge áram érintésével / melegítette tenyerében a megfagyott bogarakat. / Ismerős feszültség járta át a testét. /.../ Tenyerébe vette a smaragd bolygót. // Bedőlt a fagyos szélbe. Lyuk támadt. / A fényes köd feje fölött kitágult. / Üzenni akart valamit. Vörös jelzés. / A lüktető fény közepén / így, védtelen testtel szelte át az űrt. / Az üzenet itt véget ért, / és soha meg nem ismétlődött”. A Galamb – mintegy ráfelelve a Narrátor szavaira – saját megkezdett monológiát folytatja: „Túl az öltözködő hegy gerincén, / amely már rég nem lélegzett, / átlátszó kábelekkel tüdejünkben / a fény fájdalom nélkül hatolt át / a kocsonyás testen a csontokig”. Kettejük pár-szövegéből kibontakozik a test, majd a lélek

útja, amint kilép a testből, s áthalad „két tüzes gomblyukon” – a Galamb, a Szent Lélek /anima/ felrepül – „új bolygó, új emberi lény” lesz belőle; „az ember / mint a daru, vagy mint a repülőgép, / szivárványt idéz elő”. A Narrátor zárómonológia az egész jelenetnek – s tágabb értelemben magának az emberi életnek – metafizikai távlatot ad: „A párhuzamos világok / mint a hullámok / utol nem érik egymást, / nem ömlenek egymásba. /.../ Az előző pillanat / nem örökre eltűnt idő, / hanem egy másik világ hordozója, / örök jelen, / melyben világok sorakoznak”. S a Lélek? – az „időkaméleon”? – „kirepül az időablakon / és didereg. / többé már nem talál vissza önnön fényes, hideg csontjaiba”.

A metafizikai diskurzust a szerző le is kottázza (hiszen a cím: *zene* húros hangszerekre!), de nem valódi hangjegyekkel, hanem különféle ábrákkal-jelekkel, számítógépes piktogramokkal. Minden hangszernek más-más mintázata van, így a jelek egymásba épülnek, egymást váltják – az egész egy „Microsoft Office Word dokumentum”-szerűen hat. Amiből nyilvánvaló: a technika nagyon sokmindent képes megragadni/rögzíteni az emberi világból – de a transzcendens szférákat soha nem fogja tudni átvilágítani!

Az életregény legutolsó bejegyzésében (2007. február 19.) a szerző lezárja az *Úvegezőnő* – a *Művésznő* – és a *Szerkesztőnő* hármasságának sorsanalízisét. Egy *Hofmannstahl*-verssel fejezi be könyvét (*Terzinák a mulandóságról* I–III.), jelezve: a nagy német költő már „mindazt megírta, amit én, száz év után, írni szerettem volna”. Az örökkévalóság triadikus szerkezetét leképező költemény a hármasság lényegi egységét mutatja fel – a megfoghatatlan Idő szakadatlan hullámozásában. „Gondolattal felérni lehetetlen, / irtóztató szóba foglalni, hogy / elmúlik minden, minden tovalebben. //...// S az is, hogy én már éltem valaha, és őseim halotti-ingesen /.../ oly egyek vélem, akár a hajam”. Az órák – „mint sápadt, fázós lánykák” – álomittasan szemlélik, amint testükből az élet átkereng fába, fűbe. Az álmok is „élnek mint kisdedek. /.../ Bensőnkben is szabadon közlekednek / mint szellemek bezárt tereken át, / betöltenek s mindig újjászületnek. / S e három egy: ember, álom, világ”.

Mikola Gyöngyi (*A feltalált nő* című, már idézett esszéjében) Ladik „regényes élettörténetét” *fluxusregény*ként interpretálja: a szerző úgy beszéli el, jeleníti meg a maga szerepét a magyar új-avantgárd történetében, „hogyan a megformálás strukturáló elveiben is visszatükröződjön e művészeti korszak és irányzat poétikája, és a retrospekció jelen idejűvé váljon, maga is műalkotássá transzformálódjon /.../ Ám Ladik nem törekszik arra, hogy a regényfikciót végigvigye és tudatosan ’hagya’, hogy szereplői (és olvasói) eltévedjenek az általa kreált labirintusban”. Mindennek ellenére, az írónak „mégis sikerül valamiféle egységet, harmóniát teremtenie a folyamatos elkülönülések, az azonosság és a másság játékaiban, megőriznie a mű koherenciáját a végtelen regresszussal fenyegető tükröződésekben. Ahogy Tesla a tér minden részében érzékelt a láthatatlan elektromos energia jelenlétét, Ladik valami hasonló intenzitással érzékeli és jeleníti meg az erotikus

energia áramlását”. Amit így fogalmaz meg regényében: „Az anyagi világ nem statikus, hanem folyamatosan, ritmikusan oscillál. Tehát az egész világegyetem szakadatlan mozgásban és cselekvésben van: ez az energia kozmikus tánca. Az energia örökös gyönyör – ezt William Blake súgta meg nekem”.

Ladik Katalin életregényében tehát létszintézist teremt. Felmutatja a tenyeréből elágazó „öt ujját” a maguk egységében: a *tradicionális*-, a *vizuális*-, a *hangköltő*, a *performer* és a *prózaíró* egyaránt szerephez jut itt. A szintézist az „ágak” /ujjak/ között személyiségének benső integritása biztosítja. Úgy tűnik: ez a maga nemében egyedülálló életmű az utóbbi évtizedben kiteljesedett – csúcsra jutott. Az elismerés sem hiányzik teljesen, hiszen az 1991-ben megkapott *Kassák*-díj után 2000-ben elnyerte a *Hollandiai Mikes Kelemen Kör* díját, majd 2001-ben a hazai *József Attila*-díjat is. Ennek ellenére az irodalmi köztudatban nem érte el azt a rangot, amely már régen megilletné őt; az újabb irodalomtörténeti kézikönyvek sem értékelik jelentőségének megfelelően – a jelenkori avantgárd művészettel egyetemben. Mintha még ma sem szeretné tudomásul venni az irodalmi közélet, hogy az oly sokszor kiátkozott, alábecsült régi-új avantgárdnak felmérhetetlen érdemei vannak a modern magyar művészet műfaji gazdagságának, létszerűbb új kifejezésformáinak kialakításában.

Ladik Katalin rendkívül tudatosan felépített életpályája (ami önmagában véve is műalkotásnak tekinthető), ugyanakkor erőteljes nőisége, érzéki varázsa különleges színt folt a magyar költészettörténetben. Írott költészetében hagyomány és modernség egyedi szintézisét teremti meg; mondhatnánk: személyes élményvilágához sajátos, meg nem ismételtető formarendszert alakít ki. Előadói modorával, nőies finomságával, hangjának kivételes gazdagságával, árnyaltságával új szint, új lehetőségeket hozott a hazai fonikus költészetbe is. Lírai performanszai egy érzékeny, légies egyéniség belső szárnyalásának megtestesítői, amint azt az évente megrendezett *Expanzió*-találkozókon s a különböző közép- és nyugat-európai hangköltészeti fesztiválokon való fellépései is bizonyítják. Nála „a vállalt női erosz férfias akaratenergiákból táplálkozik”: a világot „érzéki és intellektuális egységben éli át, sajátítja el” – ahogyan azt Szkárosi *Szigorított muskátli* című írásában megfogalmazta (i.m. 220. p.).

Sajátosan újszerű, nőiesen érzékeny, spirituális látásmódjával gazdagítja „nő-költőink” sokszínű palettáját. Szürreális kompozícióiban az autentikus népköltéssel és az archaikus mitológiával ötvözi a legmodernebb civilizatórikus technikai megoldásokat, jelenkorunk elementáris nyelvi képződményeit is felhasználva (punk, abszurd elemek, az ösztön- és tudatvilág képzetei stb.). Ma már ő a magyar hangköltészet világszerte legismertebb alkotója: „az élő vizualitás különleges teljesítményét hozza létre, felhasználva az emberi hangképzés egész gazdag skáláját, a nyelv hangutánzó, hangulatteremtő erejének teljes tárházát”. Naponta éli át a modern világban magára hagyott, önmagára

utalt létezés egzisztenciális drámáját, amelynek feldolgozásához „jó alapot ad a népi képzetkincs univerzalizmusa: a lét tudat- és ösztönvilága teljesedik ki tudatos szürrealizmusában” (Szkárosi, uo.). Egész életműve, egyre megrázóbb költészete abból a megrendítő alapélményből táplálkozik, hogy az otthonából (egzisztenciális biztonságából és az eredeti harmóniából, az Édenből) kiszakadt modern ember egyre inkább elveszti szellemi támpontjait, s magányában „dideregve virraszt”; talán megváltásra vár /?!/.

A Ladik-életmű eleven, ma is élő sugárzását, rendkívüli szellemerejét végre szülőföldje is /f/elismerte – elfogadta – megbecsüléssel illette, s leróta tiszteletét elszármazott / elűzött?/ lánya előtt. Gyönyörű dokumentumkötet jelent meg performanszairól – színészi tevékenységéről – sokoldalú, gazdag (de nem minden mozzanatában rögzített) életművéről. A fotó-dokumentáció hiteles képet ad végre ezer arcáról, mozgékony szellemének a mimikában is kifejeződő vibrálásáról, amit a verbalitás nyelvén nem lehet visszaadni. Az ő költészete nem pusztán szövegeiben, hanem személyisége egészében él: vérbeli színésznő – varázsló – a lét metafizikai régióiba bepillantást engedő mozdulatművész egyszerre. Egész lényével megújította a Költészetet (The Power of a woman: KATALIN LADIK – Retrospektive 1962-2010, The Museum of Contemporary Art Vojvodine u Novom Sadu, 2010). Kár, hogy e csodálatos dokumentum-kötetnek még nincs magyar kiadása. De azért némi elismerést már a magyar kulturális életben is kapott: 2010-ben elnyerte a Hollandiai Mikes Kelemen Kör díját, s végre 2012-ben a Magyar Írószövetség is – mintegy 20-30 évnyi késéssel – méltónak találta a József Attila-díjra. Mint az Ekspanzió-fesztiválok állandó szereplője, fellépéseivel ma is elvárásolja nézőközönségét – performanszaiban szinte megeleveníti, aktualizálja az ősi mitológiai alaphelyzeteket, ezzel kínálva segítséget a jelenkori női sors értelmezéséhez az ifjabb nemzedékek számára /is/.

3. Virtuális világok – teremtetett valóság: az örök-újító Lipcsey Emőke költészete

Lipcsey Emőke (sz. Bp. 1957.) különleges életútját is az úgynevezett „létező (kádári) szocializmus” formálta. Anyai nagyszülei révén – akik Kárpátalján élve, bőrukön tapasztalták meg nap mint nap a bolsevik diktatúra embernyomorító hatását, s akinél unokájuk gyakorta nyaralt – bőven kijutott neki is a mindennapok nyomorúságából. Édesapja pedig, aki hét évet töltött szovjet hadifogságban, sokat mesélt kislányának az embertelen, iszonyatos körülményekről, amelyek között – kiéheztetve, agyongyötörve, betegen is – robotoltak. Így hát alapos ismeretei voltak az épülő-szépülő kommunista társadalom valódi arculatáról. Gyermekek- és serdülőkorában már maga is szerzett némi tapasztalatot a „puha diktatúra” szabadságot és véleménynyilvánítást korlátozó mechanizmusairól, és csakhamar felismerte a társadalmi manipuláció alattomos működését, a szép eszmék és a valóság egymástól való felmérhetetlen távolságát, a „hazugságösszjátékot”, amellyel a politikusok-ideológusok elfedni igyekeztek a rendőrállam könyörtelenségét, amivel a legcsekélyebb ellenállást is elfojtotta. Szerencséje volt, hogy a Toldy Ferenc Gimnáziumba járt, amely iskola szabadabb és emberségesebb szellemisége bátorságot öntött belé: itt diákok és tanárok ’véd- és dacsövetségben’, hallgatólagos szolidaritással visszaverték a kívülről és felülről rájuk nehezedő ideológiai nyomást, és – amennyire lehetett – nyíltan védekeztek a diktatórikus kor személyiségellenes, szellemgyilkos hatása ellen. Különösen történelem- és irodalomtanárai voltak rá nagy hatással; az ő segítségükkel tanult meg tisztán látni és helyesen tájékozódni a társadalom útvesztőiben. Így az 1976-ban érettségiző Lipcsey Emőke bátran és gátlások nélkül indult neki az Életnek.

Az egri Tanárképző Főiskolán végzett magyar-történelem szakon; eközben zongorázni tanult, kántorképző tanfolyamot végzett, zeneelmélettel foglalkozott. Mondhatnánk: univerzális művészi tehetség és érdeklődés bujkált benne, s kereste az irányt, merre törhetne ki. Kora-ifjúkora óta írt verseket, rajzolt-festett, zenélt. Itthon azonban nemigen találta a helyét; alkotó szellemű nemzedéktársaihoz hasonlóan pillantást akart vetni a Vasfüggönyön túli életre. Ezért érettségi után néhány évvel – még mint főiskolás – hátizsákos turistaként barátnőjével „elzarándokolt” Párizsba, és többek között a Magyar Műhely szerkesztőségét (amely ekkoriban Nagy Pál lakásán volt) is felkereste. Ez sorsmeghatározó élménynek bizonyult számára – amint azt egy későbbi írásában felidézi: „Palival először Párizsban találkoztam. /.../ Barátnőmmel lakására beállítottam, rendetlenség volt, könyvek, folyóiratok, papír mindenhol, az ágy lábai pedig téglából voltak

Egy kávéházban üldögtünk később, ahol Pali megkérdezte: vajon nem foglalkozom-e írással?”. Ugyancsak meglepődve a kérdéstől, boldogan adta át verseit, amelyek aztán csakhamar meg is jelentek a lapban, ő pedig lélekben felszabadult, hogy ebben a nyitott szellemű, újító kedvű, előítéletektől mentes körben otthonra talált (*a kórszerűség sajnos / szerencsére nem kórszerűség* – Nagy Pálnak; in: *Sziklarajzok*, 1999; 83/84. p.). A műhelyesek javaslatára itthon aztán felvette a kapcsolatot Erdély Miklós *Indigo*-körével, rendszeresen eljárt a foglalkozásokra; megtapasztalta, mennyire háttérbe van itthon szorítva az experimentális művészet. Csakhamar felismerte: ő, aki a *szó – kép – hang* együttes varázsában él, s akit minden újítás érdekel – itthon nem fogja tudni kibontakoztatni a tehetségét. Törekvései egyszerűen nem illenek bele a hazai irodalmi élet struktúrájába. A korabeli ’hagyományos’, azaz ideológiailag irányított irodalom műveléséhez nem volt kedve; rájött, hogy a művészetről vallott felfogása alapjaiban tér el a honi művészet-szemlélettől, értékrendtől.

Így hát 1984-ben kiment Svédországba, ahol zenei és számítógépes nyelvészeti tanulmányokat folytatott Göteborgban, magyar nyelvet tanított a kint élő magyar fiataloknak, s húsz éven át templomi organistaként kereste kenyerét. Eközben elvégezte a göteborgi egyetem irodalomtörténeti-filozófiai tanszakát; s mivel elsősorban a technika és a kultúra kapcsolata érdekelte – mint az alkotó gondolkodás különböző aspektusai – számítógépes nyelvészetből a mesterképzést is végigjárta. Közben egy félévet töltött ösztöndíjjal Párizsban, ahol középfokú orgonaművészi diplomát szerzett. Kórust vezetett, koncerteket szervezett; időközben férjhez ment (férje evangélikus lelkész, egy fiuk van). Emellett rendszeresen foglalkozott az experimentális irodalommal, vizuális és hangköltészeti munkákat kreált számítógépen, részt vett egyéni és csoportos kiállításokon Magyarországon és külföldön egyaránt.

Lipcsey Emőke tagja a svéd és a magyar írószövetségnek, fordít, cikkeket ír, irodomszervezői munkát végez. 2010 óta ő szervezi a Balassi Intézettel közösen – részben programfelelősként – hazánk részvételét a Göteborgi Könyvvásáron, Európa második legjelentősebb nemzetközi könyvvásárán. Döntő szerepe volt abban, hogy a 2015-ös vásáron a Balassi Intézet rendezésében Magyarország díszvendégként szerepeljen. Természetesen, igyekszik mindig megteremteni a lehetőséget arra /is/, hogy a magyar avantgárd legjelentősebb képviselői bemutatkozhassanak a Magyar Pavilonban (2014-ben Papp Tibor beszélt a magyar vizuális és hangköltészetről, s mutatta be saját munkáit; 2015-ben pedig Ladik Katalin és Szkárosi Endre léptek fel performanszaikkal, és egy szemináriumon Lipcsey Emőkével és Kukorelly Endrével együtt bemutatták a hazai avantgárd törekvéseket). Emellett az írószövetség által delegált alkotók is szép számban vesznek részt a különböző programokon, amelyek a magyar irodalmi és szellemi élet sokszínű gazdagságát hivatottak reprezentálni. Hiszen a Göteborgi Könyvvásáron való

részvételünk egyik célja, hogy nemzetközi mezőnyben is bemutassuk a kortárs magyar irodalom irányzatainak sokféleségét, irodalmi életünk sokszínű gazdagságát – így Magyarország 8 önálló színpadi programot mutat be, és 15–20 pódiumon szerepel.

„Az avantgárd életszemlélet és magatartásforma” – vélekedik Lipcsey Emőke /is/, aki már a 70-es évek végén az avantgárd vonzáskörébe került, ösztönösen a nyelv, kép és hang (irodalom – festészet – zene) szintetizálására törekedve.

Antiarspóetika című versében így indokolja szembenállását a hagyományos irodalmi élettel: „Az Író lopott mondatok mentén oson / a Parnasszus felé. / Az árok-parton meg-megáll, békát fog. /.../ Hófehér bodros bárányok keringnek feje körül, / míg a smaragdzöld fűben hever hanyatt. /.../ Harminc éve ugyanazt mondja”. Ő viszont valami egészen másról álmodik: „Szavak / hűvös érintésű szavak, / ismerős és ismeretlen csengésű szavak / dörgölöznek lábamhoz / lázadnak, követelőznek, dübörögnek, csatognak, lüktetnek / türelmetlenül a fülembé üvöltenek / muszájból szikrát szórnak. / Két szó között az idő egy vonatfütyben rángatózik. / Az őszben szigetek úszkálnak / arcom szembejön az utcán / köszön, majd ködbe vész”. Ő nem tud / nem akar beleragadni az örök jelen problémáiba: „Csak az hiányzik ami *volt* / és az, ami talán *lesz*. / Ami *van*, az csak volt és talán lesz” – hiszen a ma holnap már tegnappá válik: az Élet lényege az örök változás. Ahogy ezt már József Attila zseniálisan megfogalmazta az *Eszméletben*: „Csak ami nincs, annak van bokra / csak ami lesz: az a virág / ami van: széthull darabokra”. A jelenben elmerülni tehát hiábavaló: az soha nem prolongálható...

Kassák, Weöres Sándor és a Műhely-triász nyomán – és velük összhangban – Lipcsey Emőke már indulásakor azt vallja: a valóban újító szellemű irodalom nem pusztán új stílust, hanem új világerzést, új létszemléletet is hoz. A valósággal való folyamatos konfrontálódás és a változtatni akarás szelleméből fakad az új s újabb formák keresése, a törekvés az addig érvényes kánon/ok/ átrendezésére és a mindig újabb médiumok bevonására az alkotó munkába.

Egészen megkönnyebbül tehát, mikor felismeri (a Magyar Műhellyel való találkozása után), hogy nem kell választania a szó és a kép között, lebonthatja a mesterséges határokat a műnemek között, s szabadon kísérletezhet, átsétálhat egyik térfélről a másikra. *Sziklarajzok* című kompozíciója a M.M. 1982. márciusi (65/66.) számában jelenik meg – mind gondolatiságával, mind tipográfiájával jól illeszkedik a lap ez idő tájt éppen a vizualitást előtérbe helyező új profiljába. Mint kozmikus katasztrófa utáni helyzetet, károszt, úgy éli meg a lírai én a körülötte levő társadalmi valóságot, amelybe éppen belépni készül. A roncsalmazból küldi tehát rejtjeles üzeneteit a Jövőnek.

A MARS (a Háború istene, avagy a Bolygó) „lángba borított mindent”, vízőzönt zú-

dított a Földre: „a habok becsődülnek / a rács mögé / hantolt mocsarakba / platánhálók révedeznek / a romok alatt / fekete kendőt viselnek / kiirtott akácok / babiloni fogságba vetítik / a koponyák hegyén elhangolt mocsarakat”. Az asszociációlánc egyként utalhat atom- avagy bolygóbecsapódásra, de az alantas, gyilkos ösztönök elszabadult burjánzására is, amely elmosza a tudatkontrollt. A hídon „villogó sziklarajzok” figyelmeztetnek: „Vigyázat! Végveszély!” Ez a helyzetkép szinte egybevág azzal, amit Hamvas Béla mond korunkról, melyben „az anyagba alámerült szellem” már elvesztette kapcsolatát az Éggel, nem érzékeli többé a felülről sugárzó erőket. Az ezredvég embere – alásüllyedve a Háborúság (konkrét és jelképes) vízözönébe – a Sötétség erői (a bírvány, a szerzés- és a hatalmi ösztön) foglya lett. És ez okozza vesztét. „Ha az alulról jött ember az anyag alsó sugárzását érvényesíti – írja Hamvas – az emberiség a sötétség martaléka lesz. A Hagyomány több olyan megrázkódtatásról tud, amely az alulról jött emberiség elhatalmasodása következtében a földi élet végzetes katasztrófáját idézte elő” (*Scientia Sacra*, 1988-as kiadás, 125/126. p.).

A *Sziklarajzok* az ezredvégi vízözön (a tudatalattiból kontrollálatlanul feltörő ösztönök) pusztító hatalmáról ad jelzéseket. Egymásra vetítődnek itt a történelem előtti idők őskáosza és a fenyegető Jövő képei. Összekeverednek az idősíkok: „a MARS a koson lovagol” (ugyanis a Kos bolygója), „tehát bolygó hollandi”; „rondo az ecséri romtemplom udvarán / bokszmérkőzés a főhajóban / évtöredékek ívtöredéke / neon hal”. Építés helyett rombolás. „Vajon pótcsелеkvés-e az atomháború?” Minden alaktalanul összefolyik, az emberek arcukat vesztették, nem ismerhetők fel „se név szerint, se személyleírás alapján”. „Szitál az egzakt vijjogás”, és „HÁROM EMBER megáll az ajtó előtt”. Vajon kik ők és mit akarnak? Nem erőszakolt talán, ha a XX. század félelmetes élményére utalunk, amit F. Kafka regényei jeleztek: az ŐRÖK mindenütt ott vannak. Nincs menekvés előlük: „ócska kartonná szeletelve / utcai kanálisban hömpölyögnek az áldozatok”. „Hamlet a Szellem horgára akad” mindig; hiába trilláznak-villognak figyelmeztetően a sziklarajzok; a hídon „párosával lépkednek fej nélküli galambok”. A MARS-robbanás kaotikus örvényéből, a „szöges vizek” hömpölyéből „luciferin-lencsében” felvillan a gonosz fény; „a hiénaröhögés meghemperedik / koponyád feltárt / konzervdobozában”. A „per” mindenki feje fölött ott lebegett (lebeg ma is).

Már ebből a viszonylag korai költeményből is kiderül: Lipcsey Emőke képzeletben a kitágított Téridőben kószál, a kor szellemi korlátait nem fogadja el, nem érzi lehatároltnak saját benső világát. Ugyanakkor tisztában van vele: minderről nem lehet nyíltan és egyértelműen beszélni. Meg kell tehát keresnie azokat az eszközöket, amelyekkel áttételesen ki tudja fejezni mindazt, ami foglalkoztatja; és erre a szabadasszociációs építkezési módot találja a legalkalmasabbnak. Verse legmélyebb rétegében a szorongás lapul, amit elfed-körülburkol a látszatra össze nem illő gondolatok búrájával. Ugyanakkor érzékel-

teti: nem csupán egyedi érzésről van itt szó, hanem általános tudatállapotról, amely már mitológiai síkon megjelent az ősidőkben is, mikor az ember/iség/ kiszakadt a „Paradicsomkert” biztonságából, majd egyénileg az anyaméh védettségéből.

Hogy e probléma mennyire mélyen foglalkoztatta (s foglalkoztatja végeredményben mindmáig), arról egy későbbi esszéjéből értesülünk (*Van-e a hagyománynak kezdete és vége?* – AGRIA, 2014. Tavasz). Weöres Sándor – Hamvassal (akit több helyt is Mesterének nevez) sok vonatkozásban egybehangzó – műve: *A Téljesség felé* (1947) alapján fejtegeti Lipcsey, miért vált elkerülhetetlenné jelenkorunkban, a nagy szellemi változások időszakában a Hagyományhoz való viszonyunk újragondolása. „Az eddigi embernek csak a tudata volt világos – hangsúlyozta Weöres – az ösztöne és intuíciója (tudatalattija és tudatfelettije) a homályban működött. Most pedig az ösztön és az intuíció döngeti maga felett a csapóajtót, ki akar lépni a világosságra. /.../ Akár kíváncsi, akár rettenetes, hogy az emberalkat homályos mélyéből előtörnek az irracionális erők és magukat megmutatni, megformálni igyekeznek – elementáris tény, ami ellen semmit nem tehetünk”. Weöres azt is felismerte, hogy a modern idők szellemisége inkább az ősművészethez és a gótikához hajlik vissza, amely elementáris hajlamú és szakrális – nem pedig a reneszánsz óta felívelő (racionális, a természettudományokra épülő) újkori európai szellemiségből merít. Ez utóbbi individuális jellegű; míg a modern művészet egy újfajta kollektivitás eszményét tűzte maga elé. S bár szerteágazó sokfélesége („rendezetlensége”) alapvetően megkülönbözteti az őskori és a középkori „bontatlan”, egységes szellemiségtől, mégis „közelebb áll az ’öszön – értelem – intuíció’-bélyegű őskorhoz és középkorhoz, mint az ’értelem’-jegyű klasszikus korhoz és az európai újkorhoz”.

T. S. Eliot véleményét is megidézi Lipcsey Emőke a hagyomány kérdésében, aki szerint „múlt és jelen ugyanabba az egyidejű rendszerbe tartozik: az egész európai irodalom – Homérosztól napjainkig – egységes folyamat. Ugyanakkor minden jelentős mű módosítja bizonyos értelemben az összes többi korábit: minden egyes műalkotás viszonya és aránya, értéke az addigi rendhez más és más lesz”. Az európai szellem folyton változik, de eközben „nem hullat el semmit: soha nem lesz ’elavult’ se Shakespeare, se Homérosz, sem pedig az őskori barlangok sziklarajzai”. Vagyis a nagy művek mindig élők maradnak, bárhány és bármilyen jelentős új mű születik is, s a hagyomány kontinuitásában az új és újabb nagy műveknek is van/lesz helye mindig.

A továbbiakban Lipcsey Emőke W. Flusser jelenkori filozófusra hivatkozik, aki az emberi kultúrában két gyökeres fordulópontot különböztet meg: az első a *lineáris írás* feltalálása volt (i. e. előtt mintegy 2000 évvel), a második a *technikai kép* feltalálása (jelenkorunk), a racionális gondolkodás előretörésének eredményeképp. Napjaink technikai forradalma mérföldkő az emberiség történetében; e forradalom vívmányaival, a technika-kínálta lehetőségekkel a modern művészet is szabadon él.

Ez tehát Lipcsey Emőke álláspontja a „hagyomány és lelemény” vitájában. A múlt mindig hat a jelenre – de egy adott korban a múltnak mindig más és más rétegei hatnak. A jelen is visszahat a múltra. A tradíció nem béníthatja meg élet és művészet mozgását, nem fojthatja el a változást. „Nincs kezdet és vég, csak a szüntelen újító változás, amely összetartja a múlt – jelen – jövő dimenzióját”.

És Lipcsey Emőke bátran újít. Szinte belenő a Magyar Műhely ekkoriban virágzásnak induló szemiotikai művészetébe, amely a Határtalan, a Végtelen véges eszközökkel való megragadását célozza meg. (vö: I. fejezet, M.M.-konferenciák, 1972–1980). A szemiotikailag *nyitott tér* fogalma (Bujdosó–Megyik, Erdély Miklós tanulmányai) már több és tágabb lehetőséget kínált a szellemmel átitatott valóság szürreális síkjának bevonására az alkotás folyamatába. Ahogy C. G. Jung megfogalmazta: „az avantgárd művész az anyag/szellem egyensúlyát próbálja megteremteni, mert felismerte, hogy az ősi egység (amit a civilizáció szétroncsolt) újjáélesztésével, újjáteremtésével újra képes lesz az ember saját mikro- és makrokozmoszában tájékozódni; csakis ez által kerülheti el a hasadást racionális (*világos*) és imaginatív (*sötét*) énje között”. A szemiotikai művészet tehát segít helyreállítani (alkotónak és befogadónak egyaránt) a kapcsolatot ősválónkkal, pszichés mélyrétegeinkkel, ami megszabadít bennünket a szorongástól – századunk közös, súlyos betegségétől (C. G. Jung: *A lelki hasadás gyógyítása*, in: *Az ember és szimbólumai*, 1993; 101–104. p.).

Lipcsey első kötetének címe is nyilván ezért lett *Sziklarajzok* (M.M. Kiadó, 1999.): az ősi és szilárd sziklába vési léttapasztalatait, tanulságul az utókor számára. Mert „oly korban éltünk...” (a’ la Radnóti!), amely *memento mori*-ként lebeg az ezredforduló újabb generációi előtt is. A kötetnek szilárd belső íve van, amely történelmi változásában követi az ezredforduló nagy társadalmi átalakulásának folyamatát, de korántsem ténszerűen, hanem úgy, ahogy azt egy érzékeny női szubjektum átélte, akinek ez szellemi-lelki alapélménye lett.

A kötetbe bekerülő korai versek közül már figyelmet érdemel a *Cseppkőbarlang* (1971). Csírájában egész költészetszemlélete benne rejlik. A Barlang a Szépség börtöne: mesebeli, csodás világa nem kerülhet napfényre, hiszen az egyben halála is lenne. A sziklává fagyott gyönyörű jégcsapalakzatok, bizzar kristálytűk, „a millió év távlatából előkerülő lelet” elvesztené fényragyogását: megsemmisülne. A cseppkőbe merevedett óriás, ha választhatna, talán kitörne mégis, szabadulna örök fogságából; de az idő és az anyag zártságából nincs menekvés. A költészet s minden valódi érték is csak a szív barlangjában tündököl a maga pompájában – ha avatatlanok kezére jut, értékét veszti. Áldó fényét csak az csodálhatja, aki szívével közelít hozzá, aki nem „piaci értéket” lát benne, s nem viszi ki a hiúság zsidvásására, hogy ott feloldódjon a sok bóvli között.

Az egy évtizeddel később készült kompozíciók ugyannerre a paradoxonra épülnek,

de jóval áttételesebb és formailag is összetettebb szerkezettel: itt már határozottan érzékelhető a vizualitásra törekvés is. A kötet első részébe szövegversek kerülnek; második része vizuális kompozíciókból, számítógépes konstrukciókból, sőt az akusztikus kompozíciók alapját képező versszövegekből áll. Ezekben a költeményekben már a szabályos versstruktúrának nyoma sincs.

A *telefonbeszélgetés jegyzetekkel* című hosszabb kompozícióból csak egy részlet kerül be a kötetbe (1980); a vizuális elemekhez itt hanghatások is társulnak. A bizarr asszociációs körök a víz/vízibusz/hal/halkonzerv szavak köré összpontosulnak. A tavaszi hangulatot Bach égi muzsikája itatja át magaslati szellemiséggel; „a proletariátus zaja” nem hatol be ebbe a védett burokba. A költő mintegy véletlen fültanúja ennek a beszélgetésnek: a telefonfülke előtt várja, hogy sorra kerüljön ő is – miközben hallgatja a banális, egyoldalú szöveget. A beszélő vár valamire (találkozásra? közös utazásra?) – hangját mindenesetre öröm és remény hatja át. Itt a kompozíció struktúrája az érdekes: a köznapi témákról folyó csevegésnek csupán egyik felét halljuk – a másik fél válaszaira csupán következtethetünk. Így a szöveg roncsoltta válik, szaggatott lesz, s a költő ironikus kommentárjaival kiegészülve teljesen más kontextus jön létre, mint amit maga a téma sugall/na/.

A *tájkép figurákkal* (1981) színekből – fényekből – illatokból szövődik össze. Itt már erőteljesebben érzékelhető a linearitás felbontása, a változatos tipográfiai megoldások keresése („tornyot emel a holnap megszokás / fölé jázminillatú tuli pán / az ég kiderül”. A vers-én menekül: „a víz felett / átkel /.../ a víz kettéválik / világosabb sáv keresztezi a villanydró / tokat / a sötétebb csak önmagát” (amint Mózes népe az egyiptomi fogságból menekülve, átkelt a Vörös tengeren – úgy sikerül neki is fényre jutnia). A párizsi Magyar Műhely mentőkötelet dobott e nemzedék felé: váratlanul kinyílt előtte, előttük a világ...

A *hajóút* groteszk képei az indulás nehézségeiről vallanak. A mesebeli – tipográfiailag is kirajzolt – „hármasság út” mindenki előtt ott lebeg. ELINDULUNK – igen ám, de melyik irány a „helyes”? A vízen ringó hajó útját hullámvonalban szedett sor jelzi: „h a b z i k a k i k ö t ő / tündök öl” (vagyis a tündöklés öl – mert elkápráztat); „mentőövet dobznak a giccses alkonyak”. De hiába. A valóság egészen mást mutat, mint amit a káprázat ígér („a roncsstelep mennybe száll / megdicsőülsz alleluja glória / ellenfény // ellen FÉL a / játszótér”). Mit lehet hát tenni? – „átlebegünk a nedves mosoly kőkorlátján / szemünkben kicsírázik a dübörgés /.../ röhögésbe fordul a Határtalan”. Indulás tehát a bizonytalan felé – mert nincs egyenes út. És mégis: „alleluja glória” – hiszen a legreménytelenebb helyzetben is van remény, ami némi önironiával megfejeelve továbbsegít utunkon.

Itt még csak a nemzedék elindulásáról volt szó – arról nem, hogy kit merre vet majd

a Sorsa? A *novella* című szövegben a szerző mintegy elhárítja magától a választ. J. nevű hőse útra készül; de nehezen szánja el magát az indulásra. Csörgött a vekker – ő szorongva felkelt; „a fürdőszobába támolgott, összeszedte a holmiját”. Ötkor kellett volna indulnia, de ő még hatkor is szobájában ült és maga elé bámult. Az itt-ott tótágast álló, közbeiktatott sorok mintha áldón óvnák J.-t a veszélyes úttól („téged az úr az úr megörizzen /.../ az úr megörizzen, rád terjesztvén karját / rádterjesztvén karját árnyékkal bé...”). De hiába. Vagy mégsem? Azt, hogy valójában mi történt, nem tudjuk meg. A szövegben vészjósló intelemként többször is felbukkan: „a vonat legurult a vasúti töltésen” – s aztán a bizarr zárás: „a közelben tartózkodó J. a ballépés következtében a helyszínen...”. A kis írás nyitott marad: tetszés szerint fejzegetjük be.

A *legenda* című háromrészes monstre-költemény (1982) egy különleges /Szent/ Margit-feldolgozás. A szerzői utasítás szerint a versegységek ollóval szétvárandók, majd tetszés szerinti sorrendben összerakhatók. Örömmünnepe a szigeten, ahol Margit – „a legtökéletesebb kínai hercegnő” – sétál; árnya rávetítődik a sziklafalra. „Margaret was walking” – egykoron; most a kolostor ünnepi díszben, „érezzük égett harsonák szagát”. S mi történik a mai Margittal? „memphis utcáin / a hercegnő teste behavazott műtőasztalon / amputált lába” – „a csiszolatlan kőkorszak gyémántjai / félholdra verve”, „a testet hangyák lepik el /.../ légkondicionált hópelyhek ketyegnek a dunán / elszakad az ezüstkötél”. Mártír lett a mai Margit? A többszáz éves legenda mára szertefoszlott, de eltűnt a szakrális élet lehetősége is... A szigetet sáskahad özönli el, s a sáskák még az emberi testbe is befészkelik magukat: fölfalják-fölemészlik. „Végül úgy járunk, hogy mindent elfelejtünk / elmerülünk a holdak vonzásában / sötét vízre szállnak a házfalak”. De a Szó megőrzi (a gyilkos viszonyok között is) tisztaságát és erejét. „Nyelved alatt szikrázik a hó”.

Lipcsey Emőke ide-oda ugrál a tér/időben, ezzel érzékeltetve, hogy az egykori létesemények ma is /és mindig/ megismétlődnek, kisebb-nagyobb változásokkal ugyan, de lényegük szerint azonosan. Ezzel akarja tudatosítani olvasóiban, hogy az egymástól távol eső történések, sorsalakulások nagyon is összefüggenek egymással; bárkivel – bárhol – bármikor – bármi megeshet. Ne úgy nézzünk hát a történelemre, mint „lefutott meccsré”, hanem mint mindazon események tárházára, amelyek újra megtörténhetnek, s mint amelyek naponta zajlanak szemünk előtt. S bár a politikum csak ritkán és erős át-tételekkel szűrődik be költészetébe; azért itt-ott egy-egy szuggesztív kép, egy-egy brutális disszonancia félreérthetetlenül jelzi: a külvilágban ma sincs minden rendben. „Izzadt orchideák, romok szeletelik / a tétova kirakatot” – kezdődik az *este* című, kettős-keresztekkel tagolt kompozíció, amelyhez szorosan kapcsolódik a *szertartás*. E tájon a harangszó is „sүн dörög”; „halomra gyilkolt rongybabák a *márciusi* fűben”; ez a „l’átok földje” csak gyászt terem. Immánuel (lehet Jézus-utalás: Emmánuel – de Kantra is vonatkoz-

haz) hiába álmodik erkölcsről, tisztaságról – „nem történik minőségi változás” soha. Az „egyiptomi napbárkán” közelgő gyászmenet „gyári pompája” riasztó: „ókori karnevál petárdái csillognak / tenger felé tart a halottaskocsi”. Vajon kit temetnek? „Eredetileg keresztények voltak” – de „megérdemelték sorsukat, mert eretnekek lettek”. „MOST már a KREMATÓRIUM következik (a gyászoló rokonság utólag óriási füstpénzt volt kénytelen fizetni”. Ezt tessék szó szerint venni „és minden lehetséges értelemben” – ahogy Rimbaud mondta (*Egy évad a Pokolban*). Mikor történt mindez? Folyamatosan évtizedeken át. A gyászmenet aztán átalakult nászmenetté; majd holdváltáskor „elavult szavak hatalma alatt” hosszantartó hipnotikus álomba merült. De a SZÓ megkísérli felriasztani őket: „VÁGTÁZÓ HALOTTKÉMEK, vágtazzatok!” (utalás Grandpierre Attila korabeli zenekarára); „gránitsziklán ül akit nem vártatok, de eljövend”. A költő erőteljes képi utalásokkal érzékelteti, hogy a gyászmenetre/nászmenetre sem vár más sors, mint az eretnekekre: „Előjönnek az utolsó gyertyalények. / a gyászmenet mozsárba veszett - / hogyan is áll a dolog a semmivel?” A szűkszavú zárás nyíltan leszögezi: „Eposzunk csak óarany keretes népfelkeléssel oldható meg”. A lefajtott-megtorolt március tizenötödiké, a könnygázbombákkal és vízágyúkkal szétvert ünnepi felvonulások fájdalma lüktet az *este* sorainak háttérében. A 80-as évek ifjúsága e sebekkel szívében kezdte pályáját...

Voltaképpen e kompozícióhoz kapcsolódik a 6 tagú *márciusi tézisek* (azaz a szólásszabadság követelése) is: helyzetkép az általános (társadalmi és gondolkodásbeli) diktatúráról, amely minden korban elfojt mindenfajta szembeszegülést. A szerző itt térköltészeti hatásra törekszik; a gondolatvezetés linearitását megtörve, a közléstartalmak hangsúlyosabbá tételére bizonyos csomópontokat alakít ki. Ironikusan pásztázza végig a múltat: nálunk mindig leütötték – leütik ma is a felemelt fejeket. Ez érvényes mind a társadalmi elvárásokra, mind a „gondolatrendőrség” éberségére – az irodalmi életben is! Minden önálló gondolat ellen azonnali intézkedéseket fogyanatosítanak, s rossz szemmel nézik még a poétikai újításokat is.

Az *1. tézis* („a Föld nagy árvizeiért minden valószínűség szerint Bocskai hajdúi a felelősek”) nyilvánvalóan abszurd; a szöveg végén mégis visszatér, most már magyarázattal együtt: „Bocskai hajdúi járnak felhőben / ezzel kiszámíthatatlan légköri jelenségeket okozva / tehát a Föld nagy árvizeiért...” – és így tovább. A *2. tézis* szerint „lil/l/a nadrágban, fogadott fiával Csokonaival az elvhű k.belek” számára ma is kötelező a lila nadrág. A *3. tézis* előírja, hogy „kék frontos harcot kell folytatnunk” mind a grófkisasszonnyal, mind Robespierrel szemben: „a kommunikáció áldozatai mind tömegsírba kerülnek”. Ne felejtsük: „giordano bruno is mágiahalált halt”. A *4. tézis* mindössze egyetlen mondat, minden kommentár nélkül: „halál palesztrinára, aki állandó ellenpontokon töri a fejét!”. És ehhez nyugodtan hozzágondolhatjuk: halál minden művészre, aki fel meri emelni szavát a mindenkori fennálló berendezkedés ellen! Az *5. tézis* egy „lakodalmas

részlet”: „Egyék – Igyék – Totózzék – Lottózzék!” – ez az Élet sója! Ahogy Vörösmarty ajánlotta keserűségében: „egyél-igyl és neves!” . Aki többre tör: elsüllyed a lápvilágban, s csak álmodozhat a „zsombékéről – zsombékére”. A 6. tézis aztán felteszi a koronát UNIFORMIZÁLT valóságunkra: „uniformisban gyönyörködünk / az univerzum aján-dékaiban”. Ezek szerint tehát a tézis-készítő Hatalmasok szemében az UNIVERZUM azonos az UNIFORMIZÁLT-tal; vagyis az univerzum is uniformizált. Elborzadva e fel- ismeréstől, költőnk le is zárja rögtön a szöveget: „mielőtt a 7. pontot kőtáblába vésnénk, elharapjuk a billentyűket: NINCS TOVÁBB. Az uniformisból (uniformizáltságból) ki- lépni nem lehet – aki mégis kilépne: annak annyi. „Léggyökereink lineáris burookban születtek”. A linearitást megtörni pedig halálos bűn.

Lipcsey Emőke a szellemi lefojtottság légkörében a 80-as évek elején az ÉG – FÖLD – PALOTA csodálatos birodalmáról, egyfajta lelki Otthonról álmodik (*Tükörterem*): „égre fércelt vizek / azték kagylók a lugasban – rangjelzés nélkül / egymást követő üveg- hangok / tükörfordításban”. S miért elérhetetlen ez égi tükörpalota? Mert a ma embere „elfelejtette a kigyóbűvölő álmát”; a nyári napforduló is csak görbetükröt tart elé („ki- gombolt szélben úszkál a víz alatti pontos idő”). A bizarr, szürreális képek, tótágast álló szövegbetétek érzékeltetik: a tükörterem elvarázsolt kastély, hol „visszatérő üveghangok visszhangozzák egymást”. „Az égre fércelt vizek” burát képeznek fölé. Ebben a zárt világ- ban élünk mi, lepusztult arcú középeurópaiak. „A kagylóbűvölő ágyékában röntgene- zett rózsák / rokkant fennsíkon *csontváz*”. Üres, csupasz tekintetek – mintha élőhalottak vennének minket körül.

De valójában nemcsak minket. Mintha az egész európai gondolkodás megrekedt vol- na az individualitás zárt fokán: lezárta önmagát a nyílt lét felé. Ezt ismeri fel és érzékeli Lipcsey már egészen korán, néhány európai útján. Ahogy Hamvas írja: a modern em- ber *tükörteremben* él: mindenütt csak önmagát látja, minden irányból a saját arca néz vissza rá. *Tükörkonstrukciók* – azaz értelmileg szerkesztett ellentétpárok zárják körül. Holott a valóság maga nem ellentétpárookra épül, hiszen Egy és Oszthatatlan. Az archa- ikus gondolkodás a nyitottságra, a kiáramlásra épült – a modern gondolkodás viszont a bezártságra. Az ellentétpárookra épített absztrakt tükörkonstrukció fikatív, kép nélküli, üres. „Ellentétek a valóságban nincsenek, csupán különbségek vannak” – a világ jellege a különbségekben rejlik. „A különbség képlete: a világ hasonlóságainak és különbsége- inek végtelensége. /.../ Minden hasonló különbözik; de minden különböző hasonló” – de a különbözős teljes ellentétte nem válik soha: az ellentét csupán az absztrakt érte- lem konstrukciója. A valóságban tárgyak – dolgok – események – gondolatok – lények és képek megszámlálhatatlan *fokozata* él, minden megegyezik valamiben és valamivel, ugyanakkor a hozzá legközelebb állótól is különbözik valamiben. „Az analógia-látás a hasonlóságok és különbségek iránt való érzékenység” (Hamvas: i.m 132–135. p.).

A modern embert elbűvöli a tükörkonstrukciók varázslata, épp ezért látása csökkent. Lipcsey Emőke egyenesen úgy véli: a racionális megismerés az akadálya annak, hogy ÉG – FÖLD – PALOTA csodáival megismerkedhessünk. Az égitestek ugyanis valójában erőközpontok: magasabb erőket személyesítenek meg (a bolygók neve például nem véletlenül egyezik meg a görög-római mitológia isteneinek/istennőinek nevével!), s ezek csakis intuitív, misztikus módon közelíthetők meg. Tisztánlátásunkat akadályozza a „zátony a szivárványhártyán”: „a vízre rajzolt betűk / a folyás irányára merőlegesen / elmosódnak / a függő kertek könyvében üveghangon szól” a tükörterem visszhangja. De ez nem égi hang.

Lipcsey Emőke – bekerülve a Magyar Műhely alkotói közegébe – valósággal szárnyakat kap a kinyíló formai lehetőségek láttán. Egyre inkább elrugaszkodik a hagyományos versépítési módtól, s eszközként használja az elhallgatást, a csendet is. A *pólusok* például már kihagyásokkal („szünet-jelekkel”) bőven tarkított kompozíció, amelynek tipográfiai megoldásai érzékeltetik: a látszat-élet egymást kizáró ellentétei valójában közös gyökérből erednek; a sokféleség nem más, mint „az ösvények passiótöredéke”: fájdalmas széttagoltság. Az urbánus – individuális – lét gyilkos következménye, melyben „hópálmák őrzik / vasszögekkel determinált álmod”.

Az *actus tragicus* kifejezetten filozofikus elmélkedés a dolgok viszonylagosságáról. A költő kérdése: „Lehet-e egy ponthalmazhoz egy kívül eső pontból úgy közeledni, hogy egyszerre valamennyi pontjához közeledjünk?”. A válasza: „ha a kívül eső pont elég messze esik az egész halmaztól”. Lipcsey felfogásában tehát a költőnek elég nagy távolságot kell tartania a megfigyelt/ábrázolt jelenségvilágtól – csakis úgy tud tárgyilagos maradni. Mindezt egy végzetes /bal/ eset kapcsán érzékelteti, amelyről nem derül ki: hol, kivel és hogyan történt. „Csak a bűgös volt félelmetes, meg a szapora lélegzés / zihálás/. A gyimesi hímzés úgy viszonyul a külső lelki bőrhöz / mint a külső lelki bőr a gépírónőhöz” – azaz sehogy. E bizarr kép után a baj elhárításának módját is megtudjuk: „az ékírás csak stílusérzék kérdése”. – Az írás mikéntjéről van szó tehát: a mesterkéltén kialakított „fővonalba” beállni nem akarók rébuszokban fejezik ki magukat, nehogy számon kérhessék rajtuk, mit mondanak. „A fák kimenekülnek az erdőből”, és külön úton járnak. A „végzetes baleset” a költővel, a költészettel történt. Miután kiszakadt (mert kiszorították) természetes közösségéből, „nem anyagi hordozókra” bízta titkait. A szent Logoszból merít, de tapasztalatait már nem akarja közvetlenül, „köznyelven” közvetíteni!

Így hát Lipcsey Emőke költészetére is egyre inkább a hieroglifikus írásmód lesz jellemző. A 80-as évek derekára felerősödnek a vizuális tendenciák, egyre inkább a több- (sok-) értelmű fogalmazásmódra törekszik; a központosítás elmarad, a betű- és szótaghatárok feloldódnak, a szavak többféleképpen is összerakhatók.

A *csend-elemzések* például már kifejezetten betű- és szójátékokból tevődik össze. A „megszólalásig sláger”-szerű szövegegyüttes ironikus szókapcsolatokra épül (a konzumkultúra megfricskázása): „szi vema nagy víz szélére forraszt va / sz veman agyvíz szél ére forr asztva / le-meze mindent megma gya ráz” – és így tovább. A sorok töredezettségükben és össze-nem-illő halmazatukban is szirupos összhatást keltenek; poétikus és bizarr kifejezések váltják bennük egymást. A „dekódolt tábori lilium” – „akasztott állócsiga” – „páva-jelmezt visel” – „éneke hieroglif kerengő”. A szerző végül négy oszlopba csoportosítva (belső szervek – külső érzékszervek – színek – elvont fogalmak) szavakat vonultat fel, amelyekből az olvasó tetszés szerint („józan mérlegelés után”) új szöveg-együttest rakhat össze. Azaz ő is megmozgathatja kreatív fantáziáját.

A *vitairat* is kihagyásos szerkezetekre épül; tipográfiai megoldásai lazák, kissé szétesők; gondolati íve viszont jóval szélesebb, mint a többi hasonló jellegű kompozícióé (alcíme: *részlet Platón és Siva kiadatlan párbeszédéből*). Mottója: *akkor X+1*. Félszavak, félig kimondott gondolatok – persze burkoltan két világkép csap össze egymással (Siva a pusztulás/pusztítás istennője; Platón a „tökéletes állam” megálmodója). Siva közönyösen néz el homokdűnéi s romló világunk fölött: mi magunk tesszük tönkre azt; „eldobáljuk reménységeinek és még sok más módon is szemetelünk. /.../ Minden fiókban hínár és hagymavirág / zizegő vulkánok között földig érő cseppkövek – harangzúgás-kötenger. A góliátmadár gyomrában félrehallott szűk-szeptimek – idegen részed mágneses ligetben lopakodik”. Platón védi az álmait – de mivé lettek azok? „Dekoratív kiállítás az egész. Végigsétálunk a hatalmas termeken, a vitrineken / cipőtalpra ragasztott fénycsíkok / hagyatéki tárgyalás után / fegyencruhas prémangyal / a harmadik álomban olajozott / reneszánsz hangulat /.../ döglött halak az akváriumban; száraz levelekbe csavart tojások a harmadik államban. /.../ Te kötelességből is csak szállóvendég lehetsz”. Megvalósulhat-e valaha is a „tökéletes állam” ideája? Siva szánakozva tekint végig a természeti erők leigázására, letarolására épülő modern államon: „ez a rend önmagában még semmit / nem bizonyít. Csupán a lovagkor némaságát *idézi*. / Csupán a lovagkor némaságát *igézi*. / Minden állításod szivacsos, mint minden *igézet*”.

Lipcsey Emőké kezdettől fogva foglalkoztatja az „idézetek – igézetek” problematikája. Hiszen mindazt, amit érzünk – gondolunk – átélünk, már sokmillióan érezték – gondolták – átélték évezredek óta. A kultúra az ő felfogásában e gondolatok, érzetek, élmények lenyomata, megörökítője a történelmi Időben. A művészet egésze voltaképpen idézetek tárháza – vélekedik – ha egymástól eltérő megfogalmazásban is. Az átlagember többnyire „idézi”, vagyis utánozza, megismétli a többség válaszait; a jelentős művész viszont megkeresi a sajátját. Még ha idéz is, azaz vendégszövegeket vesz át más szerzőktől, azt is a saját koncepciója alkatrészeként kezeli (gondoljunk csak Határ Győző, Papp Tibor, Esterházy Péter stb. vendégszövegkezelési módjára!). Lipcsey Emőke egyik

előadásában (*Idézet és improvizáció*; –. *Expanzió*, Bp. 2012.; megjelent: *Napút-füzetek*, 76. sz. 2013.) így határolja el egymástól a köznap „idézőket” és a művészi teremtet: „az idézet – tágabb értelemben véve – nem más, mint korábban elmondott gondolatok, mozzulatok, formák, harmóniák, érzelmek, események, mosolyok stb. újra meg újra való ismételtetése. Vagyis mindig kihúzzunk egy fiókot, s elővesszük az adott helyzethez illő panelt, előre gyártott elemet. Az egész úgy néz ki, mint egy 60/70-es évekbeli lakótelep”. Csakhogy a bátor és újíto szellemű költők „a már végiggondolt gondolatok, szavak, zenei harmóniák – tehát a rendelkezésükre álló idézetek – segítségével véletlenszerűen, vagyis improvizáció-szerűen valami egészen újat hoznak létre”. Ekkor már csak az a kérdés, hogy mikor új valami *csak abban az értelemben*, hogy addig még nem volt (mint ahogy nincs két egyforma pillangó, virág, vagy esemény), és mikor új abban az értelemben, ahogy Ady vagy Kassák beszél róla – vagyis *mikor új valami minőségileg*?

Költőnk az örök változás tudatosításában, az ismétlések és azonosságok megélésében, megörökítésében ismeri fel a kor által neki szánt alkotói „feladatot” (a kapott talentumok megsokszorozásának lehetőségét). Az Egységet, a világ titkos belső összhangját, a Baudelaire-megénekelte *Kapcsolatok* ezernyi szálát, összefüggésrendjét próbálja *vizuális és akusztikai* kompozícióiban nyilvánvalóvá tenni; ezért szakad el a hagyományos versformáktól. Kötete II. részében már a *látvány*-költészet dominál; látható nyelvi képkonstrukcióinak zöme meg is jelent a Magyar Műhelyben, sajátos *nőies* színfoltot képezve a férfias geometrikus kompozíciók között. A képteret nála a látványelemek szuggesztív kavargása uralja; a rendezettség ellenére is mindig van egy kis játékos lazaság, ösztönszerű „rendezetlenség” a szövegalkakításban, ami bizonyos értelemben érzelmi-hangulati töltést ad munkáinak. Ez a nőies oldottság elsősorban a struktúrák belső ritmusának köszönhető: a körkörös/félkörívű/elliptikus/hullámvonalszerű alakzatok a „minden mindennel összefügg” élményét sugározzák. Természetesen a vizuális és akusztikus vers sem szakad el a nyelvtől: amit a belé kódolt verbális elemek nem mondanak el, azt képpé – hanggá – tipográfiai struktúrává transzformálja, így közvetíti az alkotó szubjektum „üzenetét”.

A kötet 45–53. oldalán látható képversek összetartozására három, egymással párhuzamosan elhelyezett vaskos nyíl figyelmeztet; majd az 54. oldalon ismét nyílak utalnak egy további képegységre, amely az 59. oldalon egy dekoratív, vastagbetűs szöveggel zárul: „semmi nyom / egyre sűrűbb hóesés / margaret was walking” – s aztán a fehér lapon eltűnik minden nyom. Ezt visszautalásnak tekinthetjük a *legenda* című szövegre – ezek szerint a szerző búcsúzik szövegverseitől.

A ciklus első tagja *Kopernikusz felfedezésének hatása a kőkorszak emberére* (megjelent a M.M. 68. /1984. áprilisi/ számában). Kiváló rajzkészsége, arányérzéke megkönnyítette

a szerző számára, hogy a képen kozmikus távolságokat hidaljon át, s az ősmúlttól a jelen és a jövő tereit egyetlen pillantással egységbe fogja. A tér/idő koncentrikus körökbe sűrítésével az Örökkévalóságot idézi meg; a fekete-fehér, fehér-fehér tükörszerkezettel pedig azt jelzi, hogy a lét minden kérdéséről a fehér /isteni/ vagy fekete /ördögi/ dimenziókban gondolkod/hat/unk. A kettő csak *látszólag* egymás ellentéte: valójában kiegészítik egymást. A duplaoldalas tükörkonstrukció összképe olyan, mint sziporkázó csillaghullás; a körökbe írt szöveg mint a múltból a jövőbe tartó /film/folyam pereg szemünk előtt. A fekete-fehér kontraszthatás felerősíti a sötétség/világosság erőterét. A köpegész a Teremtés őstírkába kínál bepillantást.

A koncentrikus körök középpontjában a Nap, az Élet forrása sugárzik; egyik-másikon viszont a Napkereszt az ősi szimbolikával (főnt a Szárnyas Angyal, lent a legyőzött Sárkány; a kereszt vízszintes ágán balra a világotjást tojó madár /a kacsacsőrű emlős?/, jobbról a földiességet /természetet, termékenységet/ jelképező Bika-istenség). Az archaikus idők teremtő sugárzása hatja át ma is a Kozmoszt; a Napenergia: világot fenntartó erő. Hozzá viszonyítva a múlandó földi élet, az ember-parány jelentéktelen porszem a téridőben. Kopernikusz törte meg a görögség óta magát rendületlenül tartó geo- és homo-centrikus világképet (a Föld a világegyetem centruma, s az ember a Mindenség középpontjában áll: az emberért van minden: istenek – természet – földi javak). Felfedezése (a heliocentrikus világkép) utat nyitott a Galaxis feltárása felé: a kozmoszban való gondolkodást, a kozmikus létszemlélet kialakulását inspirálta. Évszázadokkal ezelőtt az Univerzum beláthatatlan távlataira irányította rá a „kőkorszaki ember” figyelmét. Ma már tudjuk-tapasztaljuk: a(z egyedi) ember valójában tehetetlen a kozmikus (sőt! a társadalmi) erőkkel szemben is. A makacs „kőkorszaki ember” azonban még ma sem akar kilépni az egocentrizmus béklyójából: a földi hatalom láncával megkötözve toporog maga körül, „szögesdrót mögött él”, „bizánci ikonok előtt” hódol, „gravitációs görögtűzben” fulladozva. A koncentrikus körökben futó szövegegységek mintegy kibontják és továbbgombolyítják a látvány által sugallt felismeréseket. A költő, aki túllép a „kőkorszaki ember” gondolkodásmódján, s kivonja magát a Hatalom által megkötözött közemberi világból („totyogjon aki buksi medve láncon, nekem ezt nem szabad”, József Attila szavaival); óhatatlanul összeütközésbe kerül a világi /társadalmi/ berendezkedést irányító erőkkel (a Sárkánnyal), sőt olykor a „közrenddel” is. Számára „Dánia – börtön” (utalás a *Hamletre*); mindenütt „vaskerítések” állják útját, s a börtönből nincs menekvés.

A szövegfoszlányok a Sárkány Birodalmának jellemzőit is kirajzolják. Minden hamisságra épül: „kimeszelt éj sztaniolvárosai harangoznak”; a kőkorszaki szaki „álarcok mögé rejti önzését”, s „okarina kísérettel érkezik az I. világháborúban elesett turisták emlékére” emelt oltárköhöz (de életét és véré, s főleg pénzét nem áldozza oda semmiért). A költő félreáll („a fák kimenekülnek az erdőből”), s kívülről szemléli, amint a Koperni-

kusz felismeréséből fakadó gondolat láncreakciószerűen végigfut a földi tereken, s végül is atomrobbanás-szerű apokalipszist idéz elő („függetlenül attól, hogy ez bombában vagy lassan működő reaktorban” zajlik-e le?). Minden széthull és átalakul – mert az Élet örök Törvénye a *változás*. Ezt sugallja a kompozícióegész perpetuum mobile-szerű egymásba épülése: a Kozmosz tökéletes összműködése, amelynek harmóniáját a Sárkány újra és újra szét akarja zilálni.

E kompozícióból készítette később Lipcsey Emőke első hangköltészeti munkáját is. Papp Tibor 1992-ben megjelent könyve (*Műzsával vagy Műzsa nélkül?* – Irodalom számítógépen) adott neki ösztönzést és útmutatást arra vonatkozóan, hogy néhány vizuális munkáját hangköltészeti „átíratban” is közzé tegye. Alkotómódszerét így mutatja be: „A képpel, hanggal, szöveggel egyszerre kísérleteztem, amikor a *Kopernikusz* című képversemet egy számítógépes programmal manipuláltam”. Először magát a képverset vitte számítógépre; majd külön készített hozzá egy zeneművet számítógépen (egy meglevő komputerprogram segítségével), amelyen aztán különféle roncsolásokat – vágásokat – torzításokat hajtott végre. Ez után a Chalmers Technikai Egyetem programozójával közösen egy olyan programot készített, amely képes volt az első kettőt egymással összekapcsolni és manipulálni. Ezáltal mozgásba hoztak egy virtuális golyót, amely végighaladt a szövegen és megszólaltatta a zeneműnek azon részét, amely a képvers adott pontjához volt hozzárendelve. S mivel a véletlenre bízta, hol s mikor bukkanjon fel a golyó, a szöveg és a zenei elemek együttese mindig más-más sorrendben hangzott el (ahányszor előadta a szerző, a műnek mindig más-más változata alakult ki). Így a hangvers voltaképpen improvizatorikus jellegű lett. A közönség egy hatalmas projektoron követ/het/te a számítógépről irányított eseményt. A szerző a Chalmers Technikai Egyetemen, majd az 1993-as keszthelyi találkozón mutatta be ezt a művét, nagy sikerrel.

Költőnket már a 80-as évek derekán intenzíven foglalkoztatják az alkotástechnikai kérdések, valamint a lineáris szövegépítés megtörésének módzatai. Tudatosan a magáévá teszi a *nyitott mű* problematikáját, de nem elméletileg járja körül, hanem versépítési gyakorlatával teremti meg a lehetőséget a többértű szövegalakítás és az értelmezés számára. Az ÍRÁS című kompozíciója (1986) egymást metsző egyenes – hurkolt – lánc- és rácsszerű vonalaival, egymásba kapcsolódó ábráival, ide-odakanyargó szövegdarabkáival, sokféle betűformájával vasúti térképhálózatot imitál. A sínek, drótkötélpályák metszéspontjain mint „üzenet-gócokban” összefutnak a különféle betűtípusokkal készült szövegegységek, amelyek – már önmagukban véve is – az üzenet-formálás számtalan lehetőségére hívják fel a figyelmet. A szándékosan kifacsart szófordulatok („felsodortam az összes nevezetesebb csatát”, „a LINEÁRIS B-írás rögzíti a virágállat álmát”, „a fénycsíkokra kötözött rác”-ba foglalt „növényi rostok”) tudatosan fellazítják a normál közlésformákat, számtalan asszociációt indítva el. „A HAJLATBAN NEHEZEBBEN

SZÁRADÓ RITKA SZAVAK /.../ a harmadik hullámsáv ingaszerű mozgásával visszatekintést keltenek”. Az ilyen és hasonló félmondatok szövevényéből kialakított „mágneses mezőben” mintegy vonzzák és taszítják egymást a „sűrűsödő pontok” és a „tövíg metezett Töredékek”. Az olvasó-szemlélő önkéntelenül is elgondolkodik azon, vajon miért ragaszkodnak annyira a tradicionalisták a szabvány-íráshoz, amely szürkévé s unalmassá teszi a percepciót? Nem csoda, ha dinamikusan változó korunkban egyre kevesebb a „betűfogyasztó” művészetrajongó!

Az ÍRÁSra mintegy ráfelel a *Liliomrács* című elektrografika, amelyen dróthuzalszerű, körzővel-vonalzóval rajzolt negyed- és félkörívek, körök és elliptoid alakzatok szelik a papírt át meg át, amelyekbe egyenes és ferde vonalak összevisszaságában épülnek be a szójátékszerű szövegdarabkák. Ezek egy felbolydult és rendezetlen világról tudósítanak („állás nélkül maradt / így kénytelen leülni”; „beáll a kábítószer-csempézők közé”; „igébe hajtja az alvilágot” stb.). Ez a világ fojtóan körülfonja és elpusztítja a másféleséget, a másként gondolkodót, aki végül nem tehet egyebet, mint „öngyilkos lesz a sóhajok hídján”, de még „csontjai is idegenek a lilimrácsok között”. A kép egyik szélén a „bolyongásai”, másikon a „vészkijárat” szó többször ismétlődik, ami arra utal, hogy itt a világ-labirintusban való, cél és útirány nélküli bolyongásról van szó. Ahogy a költő szabadon engedi asszociatív fantáziáját, úgy a befogadó is ezt teszi: a szövegfoszlányokból, a vizuális alakzatokból következtet a situációra/lélekállapotra, amelyben a vers fogant. A negatív töltetű szavak azt sugallják: az Élet kaotikus forgatagában bolyongó-tévelygő embernek saját magának kell megtalálnia a kiutat: nincsenek „előre gyártott” eligazító sablonok, mitsem használnak a gondolkodásbeli panelek. Az elavult/elévült sablonok megtörésével, felbontásával új összefüggéseket fedez fel a kutató elme.

Nem véletlenül hangsúlyozta tehát felszólalásában Lipcsey Emőke az 1985-ös M.M.-konferencián (Kalocsa) a *kísérletezés*, az asszociatív gondolkodás szabadságát (*Asszociáljunk!* – M.M.; 71. sz. 1986. június). „A kísérlet a folyamat közben megfoghatatlan – hangsúlyozta; – egy adott pillanatban a cél és az eredmény maga a kísérlet: a szüntelenül változó, önmagát alakító mű, amely – mint maga a világ – szüntelen változásban van”. Az olvasás aktusával a befogadó is részt vesz a mű megalkotásában; a közös cél: „a sokszorosán összetett mű, amely képes „az állandó változásban levő, végtelen számú lehetőséget magában rejtő világ / nyelv megragadására”. Fontosnak tartja a technikai eszközök felhasználását, de a technikából „ne csináljunk bálványt” – vélekedik; hiszen „a technika csak töredéke annak, amit az emberi elme létrehozni képes volt vagy lesz”, és könnyen kultúra-ellenesség is válhat. „Ne a technika szolgálatát válasszuk – a technika szolgáljon minket!” Ő tehát az intuitív, szabadon csapongó gondolkodásmódot részesíti előnyben, és nem a racionális megtervezettséget. Az ÉN-t, a szubjektumot nem lehet „kiküszöbölni” az alkotásfolyamatból – véli; hiszen a módszert magát is a

szubjektum választja. Életünk, embermivoltunk a véletlenekre épül sok vonatkozásban; nem lehet tehát „sterilizálni” magát az alkotást sem. Az intuitív gondolkodásban, az önkéntelen képzet-társításokban a személyiség legbenső magva nyilvánítja önmagát – s csakis a Teljes és szabad (előítéletektől, kötöttségektől mentes) személyiség képes új, ismeretlen összefüggések, új jelentés-tartományok feltárására.

A 80/90-es évek fordulóján természetesen már Lipcsey Emőke is egyre gyakrabban használja a számítógépet kreatív kompozíciói kialakításánál.

Kényszerleszállás című terjedelmes (három oldalnyi) vizuális konstrukciója (megjelent a M.M. 82. – 1991. decemberi számában) változatos betűformáival, a szövegbe applikált ember- és állatfiguráival, bombázó gépekre és repülő madarakra emlékeztető tömött fekete alakzataival inkább gyászos, mint örömteli élményről árulkodik. Az 1. és a 3. kép mintegy ráfelel egymásra (mindkettőn a fekete szín dominál; a 3. lap felső jobb sarkában egy tömör fekete kör mintha az elsötétült Napra utalna). A magasba fúródó stuka-orrú repülő, a fekete színű serlegek halálszimbólumok; az ide-oda repkedő szövegfoszlányok arra utalnak: átok ül rajtunk („ez az elrepülés az ördög hatására kényszerpályán mozog”, „boszorkányok repkednek fejünk felett”; „a felfelé emelkedés késik”). Talán nem túlzás, ha rendszerváltó nekirugaszkodásunk korai megfeneklését érzékeljük a kép háttérében: „a ROBBANÁS után darabokra esett szét minden”, „a lilíomlé áthatol a műszerfalón” – „a bürokrázia tombol”, szennyáradat önt/ött/ el mindent. A 2. kép jóval játékosabb, bohókásabb: mintha apró kis tisztásokon koncentrálnának a játék- és az állatfigurák, különféle ábrákkal, jelekkel kísérve. Legalul karvaly-orrú emberfej: tüzet s gonosztságot fú a fentebb ujjongó-táncoló párokra. A jobb felső térfélen a csillagok felé vágató Pegazus: szelek szárnyán repül/ne, ha lehetne/ a Napba. De „a műszerfalón jelentkező repedések” jelzik: „sorvadás minden téren”; „rózsailatú szenvedések” és „csillagánizs íz” kíséri a zuhanást. A madarak (s őrangyalaink) OLTALMAZÓ SZÁRNYA tűzharcban megsemmisül. Nagyratörő álmainkat tehát máris temetnünk kell: minden nekirugaszkodásunk vége *kényszerleszállás*.

Az 54. oldalon aztán a fentebb már említett három nyíl továbbmutat a képversek újabb csokra felé. Folytatódik a kísérlet újabb tipográfiai struktúrák teremtésére. Az *ingaszerű*, szinte mértani pontossággal kialakított számítógépes kompozíció egyfajta egyensúlyi állapotot példáz; jóllehet a szétszórt – vonalzóval kirajzolt – szövegegységek itt is a nem-összeillések és össze-nem-függések síkján kapcsolódnak egymáshoz („ingaszerű mosolyok”, „szaggyatott hasonmás” „amputált lába megvonaglik a kőris bogarak utánózhatatlan mosolyával”, „a hang és a tövig metszett vonalak folyton közelednek” stb.). Viszont mint montázslemek, más konstellációkba is állíthatók, amit a fejjel lefelé fordított, különböző helyzetű szavak is megerősítenek („függő buborékok belső részei / ingaszerű mosolyok hasonmás nélkül”). Tehát érdekes szövegalkotási kísérletről van szó.

A *napfoltok olvadási ideje légüres térben* viszont már némi „üzenetfélét” is sugall: „a középútamban kristályos alakot ölt” (itt az összesűrűsödő pontok kristályalakzatba tömörülnek) „a bokrétába kötött különbéke”; „a napfoltok bebábozódnak”, „az elveszett paradicsommadár” talán örökre tovatűnt – „a pentaton hangnem felületén elváltozás”. A képen szanaszét szórt szürkés foltok: „a napfoltok szinte besötétítik a földet”, „a roncs-telep mennybe száll”. Középtűt betűtemető, amely mintha arra utalna, hogy a szellemi elhomályosodás felé tartunk; az ősidők napragyogása talán soha többé nem tér vissza. CSODA nem várható...

A *Cím nélkül* I. betűkonstrukció kis- és nagybetűk egymásra dobált halmazza, amelyeket szürke boszorkánykarok és karmok ölelnek egymásra – gonosz erővel szórva szanaszét a SZÓ-magokat a SZÉLRÓZSA minden irányában, hogy hírmondó se maradjon belőlük. Oldalt dülöngélő betűkkel szöveg: „A lehelet vékonyan beborítja a leheletvékony...” – mit? A leheletvékony mag-takarót? S a szél elsöpri – hogy írmagjuk se maradjon?! Ez után következik a *Liliomrács*, amelyről már volt szó, s amely – úgy tűnik – le is zárja „rabságunk” időszakát.

A *Cím nélkül* II. fekete és fehér kontraszthatásra épül: a vérzivatar (vagy vízőzön?) alázuhogó függönyében olvashatatlan betűnyalábok rejtőznek. A két térfél közötti szűkös hasadéokban kanyargó szöveg: „a vihar kapujában a hasadék tetszőleges iránya” veszélyes: „korlátlanul ismétlődő kettőssége” bármelyik irányba mutathat. Vagyis: vagy-vagy szituációban állunk. Még semmi nem dőlt el. De a köztes szakadékokban CSERESZNYE-VIRÁG – amely gyümölcsöt ígér.

Ezek a kompozíciók ugyancsak érdekes kísérleti munkák: a szerző kész matricákból vág ki különböző (esernyő – denevér – karom s másféle) alakzatokat, kollázsszerűen felragasztja őket egy papírra, majd fénymásolja az egészet, s különböző irányokban (párhuzamosan, egymást metszve, sugáralakzatban stb.) letrasszel betűket, szövegfoszlányokat tesz rá. Majd összevágja az egészet, s ismét felragasztja, különböző konstellációkat alakítva ki. A fénymásolót csúsztatva manipulálja a konstrukciót, így egyes részek elmosódnak, mások szöveggé szerveződnek – végül a képeket összeférceli a szöveggel, s újra fénymásolja az egészet. A költő leleményessége határtalan.

Hasonló technikával készült a *Denevérek párzási szokásai vérzivatarban* is (1987), amely a sötét struktúra széthullását vetíti előre (az éjszaka ragadozóinak fekete szárnydarabkái hullanak-keringenek a térben). A szövegfoszlányok is a szétesettség utalnak („terrorhullám-irtás”, „a szerencsevadász testét borító ólompikkely” aláhullása, „sikeres landolás a banánültetvényen t/v/érképvizsgálat” stb.). Most már remélhetjük: „a Jelenések Könyve vérzivatarában” talán megtisztul a „torzított-fordított” valóság.

E gondolati-vizuális egység utolsó darabja egy 1984-ben készült írógéptel szöveg, elmosódó fekete foltokkal: *mint haldokló gerlice* (M.M. 70. sz. 1985. január). A gerlice a

béke és a házi boldogság szimbóluma; tágabb (és metafizikai) értelemben a /Szent/lélek jelképe. A szomorú őszben a gerlicék „alusznak keleti rügyeken villámhárítón ágaskodva éjig”; mint „barna *lepkék* nyújtóznak / alszanak fényes *keleti* ringásban pernyeszállongásban merev lábakkal”. Az „októberi parázson”, rozsdás levelek között, a szivárvány védő-óvó íve alatt álldogáló lírai én mégis reménnyel telítődik: „a vízre rózsahálót vettek / némán körülállnak rokkant pipacsok / hártvás szárnyai körül köd foszforeszkál”. Ősidők óta „minden Torony egy hídra épül”; s ő már tudja: *híd* akar lenni: békességet sugárzó, az elkülönülés magányát feloldó, kapcsolatteremtő Forrás. A haldokló gerlice látványa Lipcsey Emőkéét nem az elmúlásra figyelmezteti, hanem az *élet/építés* fontosságára.

A kötet további képversei jórészt már a rendszerváltást követő években születtek, némileg szabadabb és reménytelibb közegben. A Svédországban letelepedett költőnő egyre sűrűbben járt (jár mindmáig) haza. Rövid ideig úgy remélte (a Magyar Műhely szerkesztőivel egyetemben), hogy az experimentális költészet is elfoglalhatja végre méltó helyét a magyar irodalmi életben. Ott volt mindkét szombathelyi és mindhárom keszthelyi találkozón, ahol vizuális és fonikus kompozícióit mutatta be.

Egyfajta szellemi-lelki patthelyzetről, a szerző várakozó álláspontjáról adnak hírt a *Parabola* és a *Változó irány* egymással felelő szövegbokrai. A kialakult „parabolisztikus” (azaz önmagában ellentmondásos) társadalmi szituáció „óvatosságra int”; „a túlfeszített ideák világa” is veszélyes lehet: egy billenés, és megbomlik a nagy nehezen kierőszakolt egyensúly. Felerősödtek az érdekellentétek: „az ÖNAZONOSSÁG soronként változó” – hiszen nem tudni, ki hova áll s miért. „A csúcsok szólamként vonulnak a résnyire húzó dott alagút ban tekeredünk”. Az ellentétek feloldása (egyelőre) lehetetlennek látszik: „a BIMBÓ absztrakciója hervadás”. A képszerűen megjelenített parabola egyes kimetszett darabjai mint repülőgép-orr fúródna a levegőbe különböző irányokban. A főszöveg két ága („Az állomás épülettel párhuzamos pályán FELKÉL A NAP”; illetve: „GYÖNGYVIRÁGILLAT és KAKASSZÓ minden kattanásnál”) keresztbe metszi egymást; a parabola rész-íve mentén ÉG s FÖLD felel egymással: „a siralom völgyén átrobog a tűzpiros”; „míg átzúgott az égen a harmadik, még illatos vonat”. Tonika (a képvers alanya?) „hangsúlytalan szökdécselését lótuusz üléssel váltja fel”: szemlélődik és figyel. E két kompozíciót kiegészíti és lezárja a FOKRÓL FOKRA című képvers, amely (bár 1986-ban keletkezett, de) hangulatában a fentiekhez illik. Kártya-alakzatok sorakoznak rajta, rendezetlen összeviasszaságban, passziánszra várva; s itt is parabolászerűen kanyargó sorok: „LÖVIK AZ EGET / a reflektorok átvérzik a kötést / a NYELVEK tömeges öngyilkossága sóhajttássa egyszerűsödik”.

A fentieket mintegy értelmezi és továbbgondolja a szerző a *néhai oltalmazó* című szövegversében (1992). Ekkor már úgy tűnik: „teljes a napfogyatkozás”; a gyökeres át-

alakulásra nincs remény; s mintha „a néhai oltalmazó” is vissza akarná szerezni uralmát fölöttünk. De szerencsére ő is „*kényszerpályán mozog / kényszerleszállást hajt végre / végül kényszerubbonyt ölt / keze nem vértől csöpög, / hanem a bíborfesték kényszerképzete tapad hozzá*” – nincs már hatalma. „Lábunknál már zöld rétek, rózsailat”. „A néhai oltalmazó megjelenik a műszerfalon / szárnyai / tűzharcban sem emlékeztetnek a homokviharra”, amely „a május elseje előtti éjszaka a legerősebb”. Allegorikus beszéd ez, amely eszünkbe idézi a Nagy Testvér pusztító szeretetét (akik megélték, még tudják, miről van szó!). Csakhogy a boszorkányszombat már nem olyan félelmetes, mint egykor; hisz végül is kiderült: „a néhai oltalmazó /mégsem/ jelenik meg a műszerfalon / csak repedések jelzik / a harmadik napot”. Ünnepelhetünk tehát? Igen is, meg nem is: „a csillagánizs íz is kényszerpályán mozog / a néhai oltalmazó /.../ artikulátlan / nyomokat hagy maga után / az artikulátlan virágzás”.

A könyvet itt is két elektrografika díszíti (67–70. p.), amelyek költőnk kísérletező kedvének újabb bizonyítékai. A hazai experimentális költészet ekkortájt virágzásnak induló játékos számítógépes műfaját bizonyára azzal a szándékkal „kóstolgtatja”, hogy így szerzett technikai-poétikai tapasztalatait majd nagyobb szabású konstrukcióiban is felhasználja. Mindkettőt a korábban már bemutatott kivágott – ragasztott – újra összevágott módszerrel, többszöri fénymásolással hozta létre. Az írásképet rajtuk az ősi (rovás)írásra emlékeztet. Az első kompozíció népművészeti szötteket imitál; a második egy föld- és vízrajzi térképre emlékeztet, különleges rajzolataival, jelformáival. Mintha ez utóbbihoz kapcsolódna a *hegyek között* című négyrészes, sűrű, fekete, egymásra torlódó sávokból kialakított vizuális kompozíció, amely plasztikusan szemlélteti korunk kacskaringós és veszélyes szerpentinjeit (M.M. 77. sz. 1990. szeptember). Szép terveink előtt hegyek tornyosulnak; „huszita csörgősipkások” torlaszolják el a szabad járatokat. A (szellemi) Sötétség erőinek „csicsóka-halmaz” állapotú akadályain kellene átverekednünk magunkat, miközben ki-ki „kimutatja a FOGA FEHÉRJÉT”. Szakadékokban landolnak álmaink. A képvers érdekessége, hogy a hegyszerű formákat a költő cipzárak fénymásolásával és torzításával hozta létre, s ez az elem a szöveg egészét a nyitottság – zártság, egymástól elszakadás és egymáshoz illeszkedés hegy-völgyein vezeti át.

Lipcsey Emőke, aki kisiskolás kora óta foglalkozott a zenével, majd választott hazájában, Svédországban orgonistaként tevékenykedett, szinte magától értetődően fordult a hangköltészet felé a 90-es években. Örök-kísérletező szelleméhez leginkább az improvizatív zene (mint az asszociációs költői technika zenei nyelvre való fordítása) állt közel: a váratlan-véletlen ötleteket, szokatlan zenei effektusokat előnyben részesítette a hangzatos harmóniákkal szemben. A Magyar Műhely körében megismerkedve a számítógépes

hangversek kreálásának minden csínjával-bínjával s Papp Tibor (fentebb már említett) könyvének elméleti tudnivalóival, kedvet kapott hozzá, hogy vizuális kompozícióinak szövegét auditíve is megjelenítse. Nem „megzenésíti” műveit, hanem a külön-külön elkészített hangzó szöveget és a hozzá komponált zenét számítógépen egybemontírozza, s együttesükből „totális költői nyelvet” teremt, amelyben a zene érzéki varázsa és a szövegmondás összefonódik. Az előadás során improvizatív szöveg és zene találkozásának új és újabb konstellációit alakítja ki: valami olyasmit, ami soha nem volt és pontosan soha meg nem ismételhető. Megkísérli együtt, egyszerre, a szavakkal és zenével együttesen kifejezni/szuggestálni mondandóját; ezzel is bizonyítván, hogy költészet és zene az orális nyelv közös gyökérzetéből fakad.

Papp Tibor a „Múzsza nélkül”, komputeren kreált fonikus kompozíciók elkészítéséhez /is/ konkrét utasításokat nyújt fenti könyvében. Hangsúlyozza, hogy „a fonikus művek az orális nyelv megnyilatkozásai, s elidegeníthetetlenek az elektronikától” (csakis elektronikus gépek segítségével lehet megalkotni – sokszorosítani – lehallgatni őket). Vannak munkaprogramok, „amelyek a mikrofon segítségével rögzített és numerizált hangot képlékennyé / megmunkálhatóvá teszik. /.../ A rögzített hangot a munkaprogramba beemelve formálni, színezní, elváltoztatni, ezredmásodperces részleteit vágni, ragasztani lehet, s a munkaprogram segítségével keverni a különböző felvételeket. /.../ A klaviatúrával irányított hangképző munkaprogramok többnyire zárt rendszerűek”, amelyeknek eredeti feladata „a természetes beszédet utánzó hangos szövegek generálása”. A hangos szöveget az írott szövegből kiindulva formálják meg, s „betartják a kezelő hangszínre, hangmagasságra, szavak közti szünetekre vonatkozó utasításait s elraktározzák az anyagot”, amely „veszteség nélkül átvihető mágneses szalagra”. Papp Tibor áttekintést ad az elektronikus hangvers történetéről is (amelynek elterjedése a 70-es évek olasz – francia – svéd – német – osztrák – brazil – kanadai – USA-beli fesztiválokra vezethető vissza); majd rendszerezi a hangvers-típusokat, 9 alapvariánst különböztetve meg. A számítógéppel képzett hanggal bármely típus létrehozható (i.m. 155–165. p.).

Lipcsey Emőke tehát – felbátorodva a M.M.-találkozókon látottaktól-tapasztaltaktól, s elméleti tudással is felvértezve immár – korábbi vizuális szövegkompozícióiból hangkölteményeket formál. Egyik első nagyszabású kísérlete a *Visszaszámlált levelek* (1985-ös munkája) fonikus változatának megteremtése (amelyet a szombathelyi találkozón mutat be 1991-ben). Maga a szöveg eredetileg is repetitív és variációs egységekre épült, amit a vizuális tagolással is érzékeltetett a szerző: az egyes szintagmákat, hangulati-gondolati részeket jól láthatóan elkülönítette egymástól (kihagyásokkal, nagyobb szóközökkel). A költemény maga a próza és a vers határán mozog; nominális szerkezetek varázsolják időtlenné. A visszaszámlálás: a múltba tekintés, az önazonosságkeresés, a személyiség gyökereinek feltárása – a zéróponthoz való visszalépés. Az emlékezés: szüntelen

cselekvés, alámerülés a múlt alagútjába, „a tenger tegnapi morajlásának” (a mélytudati rétegekbe lerakódott élményeknek) a megidézése. Az önazonosság megtalálása. Az önvizsgálat „a lélek viharos állapota”: „szüntelenül cselekszem, míg tart a vihar”.

Az önvizsgálat több szinten is zajlik: érzelmi – gondolati – intuitív módon és empirikusan. Amit az akusztikai megformálás is érzékeltet, különleges költői megoldásaival. A kompozíció négy szólam összefonódásából tevődik össze: két beszédhang, amelyek hol külön-külön, egymásra feelve, hol egymással párhuzamosan, más-más hangfekvésben mondják a maguk variánsát. Az egyik hang mélyebb, monoton, múltba révedő; a másik, magasabb hangfekvésben, magát faggató, önkereső (párbeszéd önmagammal). A harmadik hangulati aláfestésként, zeneileg ismétli-variálja az alapmotívumokat, az emlékidéző szövegbetéteket; a negyedik szólam pedig számítógépen komponált nagyon finom háttérzene, amelyben – mint egy szimfóniában – feloldódnak és összefonódnak a különböző szólamok. A zene halkán, majd erősebben szól, a hangzó szöveghez igazodva: egyszerre van jelen mindhárom idősík; a „visszaszámlálás” szó többször ismétlődik. A beszélő tudatalattijából feltörnek az ideák világának képzetei – saját egójának tükröképét szemléli bennük.

„A lélek elejétől végig képek között vándorol” – mondja Hamvas Béla az emberi élet-útról. „A képnelv megértésén múlik” önmagunk (s a léttitkok) megismerése-megértése: „az anyagi világ káprázatának fokozatos leépítése, s a természetfölötti, az anyagtalan valóságban való lassú felébredés”, amikor is „a lélek visszanyeri saját ősi lény/eg/ét, amelyet az anyagi természetbe való alámerülésével elvesztett”. „A belső úton legfölül van az isteni ember, az isteni lét”: a Fény. A visszaszámlálás tehát önmagunk legbenső énjének megkeresése, találkozás önmagunk „isteni” eredetével – lényünk (és létünk) lényegével. Az ősnelv (a jósök – bölcsek – szentek – szakrális szubjektumok nyelve) a szavakat még eredeti jelentésükben, intenzitásukban, teremtő feszültségükben és sugárzó hatalmukban használta: a kinyilatkoztatás nyelve volt. Az anyagi természetbe alásüppedt ember elfeledte ezt az érzékek által nem megközelíthető, érzékfeletti valóságot, s magát a nyelvet is degradálta: kiüresítette, megfosztotta teremtő erejétől, s végül több lépcsőfokon át üres, absztrakt fogalmi nyelvvé tette (gondoljunk csak a semmitmondó köznyelvi kommunikációra!). Az ősnelvhez legközelebb a mítosz és a költészet nyelve áll – hangsúlyozza Hamvas. A mítosz képekbe – történetekbe – állati és emberi alakokba, istenekbe stb. transzponálja („kivetíti”) a „szent tudást”. A szimbólum-nyelv (amely „elrejtí azt, amit kimond” és „kimondja azt, amit elrejt”) intenzitásban még ennél is erősebb (arche-kép!); de azt az eksztatikus élményt, amit az ősnelv sugároz („amikor az emberen keresztül magasabb hatalmak nyilatkoznak meg”), vagyis a *felfelé nyitott* létezés elragadtatását, csak a zene tudja megközelíteni (*Scientia sacra; A képnelv* című fejezet, 377–390. p.).

Ezért törekszik a modern költészet a zeneiségre, a képi nyelv intenzitásának zenei

felfokozására; aminek egyik lehetősége az ezredvégen mindinkább terjedő hangköltészet is. Lipcsey Emőke megkísérli a benne zajló intellektuális-érzelmi folyamatokat az akusztikus eszközökkel minél érzékletesebben kifejezni; ugyanakkor a többrétű kompozícióval a magasabb, elvont ideaszférákba is bepillantást enged. Tomas Tranströmer Nobel-díjas költő-és zeneszerzővel a Magyar Nemzet felkérésére készített interjújában (2011) arról faggatja az idős Mestert: mit hiányol a szavakból? Miért egészíti ki a pusztán verbális közlésmódot a zeneivel? A válasz: a szavakkal önmagukban nem lehet pontosan megragadni, kifejezni a kozmossszal, a világmindenséggel való összetartozásunk élményét. Holott a vallásos dimenzió létünk/lényünk szerves tartozéka, mindennapjaink része: a Természetfölötti erőkkkel való kapcsolatunk áthatja egész személyiségünket. Szekularizált korunk egzisztenciális válságának egyik fő oka az, hogy megszakadt közvetlen kapcsolatunk Istennel, megfeledkeztünk a belső csend fontosságáról. „Fáraszt az, aki csak szavakat mond, üres szavakat, nyelv nélkül” – vallja a Szó mágusa, visszautalva az ősnyelv idea-gazdagságára. A zene közelebb visz a léttitkokhoz, mert nem fogalmi nyelven közelíti meg azokat.

De hogyan oldja meg technikailag a szerző, hogy valóban sikerüljön mindazt érzékeltetnie, amiről szólni akar? Lipcsey Emőke így mutatja be a *saját* módszerét: lassú hanghordozással, kétféle változatban rögzíti, veszi fel a szöveget, mindig más és más részekre téve a hangsúlyt. Az egyes szintagmákat elhallgatásokkal, kiemelt hangsúlyozással különíti el egymástól, gondosan figyelve a vers dallamára, a zenei hatásokra. Az alapszöveget kissé elcsúsztatja, így belép a második szólam. A két változatot aztán egymásra másolja, úgy, hogy a szövegrészek egymásra feleljenek, fúgaszerűen kiegészítsék egymást; illetve az egyik szólamban a szöveg visszafelé is elhangzik. Az emberi hang érzelmileg telített, szinte sugárzik belőle a költő egész személyisége, élményvilága; amit a zenei aláfestés (a gépi háttérzene harmadik szólama) hanghatásaival, hangulatfestő szavaival (fuvolahang, harang, túlfeszített húrok, a tenger tegnapi morajlása stb.) felfokoz, megerősít. A különböző szólamok egymásmellettiségéből, egymás utániságából polifon struktúra alakul ki. A negyedik szólamot a kulcs-szintagmák ismételtetése, körkörösén visszatérő s változó hangsúlyai adják: „tükörben visszatérő utamat üres körök szegélyezik”, „tükörképed: ismételt virágzás”, „az idő-folyó fáziseltolódása”, „üres tükörképed visszatér a túlfeszített ideák világába”, „a zéróponton túlragyog”. A szövegfoszlányok is időbeli csúsztatással lépnek be, itt-ott megfordítja, visszafelé olvassa őket – olyan hatást kelt az egész, mintha a szövegegységek, dallamfoszlányok a kompozíción belül keringenének, feloldódva az Időben, az Örökkévalóság körforgásában. Visszatalált hát a költő az Ős-Egybe, a tökéletes belső harmóniához.

A hangkompozíció bizonyos értelemben megkönnyíti a befogadó számára az értelmezői munkát, s az önmagunkra vonatkoztatás érzelmi folyamatát. „Álombeli korál /

homokórán” pergetjük /mi is/ az Időt – talán már nem is itt, hanem az Örökkévalóságban járunk? „Állandósulsz – de nem vagy jelen”; tükörképed „szétszóródik az avaron”, „zöld viaszrétegen átsejlik a titokzatos mosoly”. Bizonytalan lebegés a téridőben, a valóság rétegek kitágítása a múlt/jövő felé: egyszerre létezünk mindhárom idősíkon, s éljük meg önmagunk „örök” (ideális) dimenzióját. Pódiumon, színpadi előadáson a digitálisan rögzített kompozíció mellé, azzal egyidejűleg, némileg késleltetve a költő – mikrofonnal kezében – „élőben” is felolvassa a szöveget, kánonszerűen belépve, ami új dimenziót nyit az értelmezés számára. Svédországi fellépésein a kazettán hangzó kompozíciót svéd nyelvű felolvasásával dúsítja.

A *Sziklarajzok* kötet zárórészeiben egy különleges, mitológiai vonatkozású triadikus kompozíciót találunk, amely Lipcsey Emőke talán legkülönlegesebb hangkölteményének alapját képezi (*Küzdelem a Sárkánnyal*, 1992, a hozzá kapcsolódó két, egymással gondolatilag és képileg szervesen összetartozó képverssel: *árnyéklakó* 1, 2; 1993). Az *árnyéklakó* természetesen az őskígyó, amely szeret az alacsony, mocsaras, sötét régiókban bujkálni; a magasabbra, isteni hatalomra törő Sárkány, a Sötétség fejedelme, őt hívja segítségül pokoli tervei kivitelezéséhez. Végül, természetesen, mindketten legyőzetnek – életünk azonban a Sárkánnyal vívott (nem könnyű!) küzdelem. Hiszen a kígyó bennünk magunkban lakik; az ábrándkergető-csalogató álmok, a csak-magunkkal-törődés önző, fojtogató gyűrűjébe zár.

A két képversben (*örökös kígyósziszegés, váltott lovakkal*) a kígyószzerűen tekergőző-vonagló, összefonódó sorok álnok módon körülhurkolják-megbéklyózzák az erősebb és hatalmasabb BIKÁT („a tét: a BIKÁ”). Ha tudjuk, hogy Zeusz hajdan Bika képében rabolta el Európát, a mitológiai istennőt, akkor máris nyilvánvaló: a ravasz, sziszegő ősellenség a Bika foglyul ejtésével (azaz a Hatalom megszerzésével) Európa meghódítására – leigázására tör. A kígyóerők körbefonják és legyőzik a Természetet (hiszen a Bika természetistenség! – az egyiptomi kultúrában a Termékenység szimbóluma), megfojtják Európát („Európa veszélyben forog”). A sor-kígyók sziszegnek, „nyelvet öltenek-fujtatnak, csücsörítenek-gyűrűznek”; bekebelezik azt, aki ellenáll. Hiába nyargal elébük *váltott lovakkal* a Szó: nem képes feltartóztatni őket: „az írástüdők göggyével” támadnak, egyenrangúként; mindenki megdermed-visszahőköl („az írástüdők tortára fagy a szó”). A bika, a ló nemesebb és erősebb fajták; mégis a kígyó győz ravaszágával, ha nem tudjuk megtörni bűvös varázsát. A fordított íráskép, az elnyújtott és torzított betűk, alakilag is deformált szavak arra utalnak: a kígyószorításban minden eltorzul, minden érték megfullad – Európa évezredes kultúrája elsorvad-elpusztul.

Mindehhez szorosan kapcsolódik gondolatilag az *áldozatok tudják dolgukat* című szövegkonstrukció (1992) a Szó és a Művész áldozati szerepéről, amelyet minden (bármely)

korban fel kell vállalnia – akár önként, akár kényszerítő erők hatására. Ő a *vándor*, az ezerszer elárult, „durva szövésű tarisznyával” a vállán. A szövegben – áttételesen bár – Jézus-utalásokat /is/ találunk: „a hajnali kakasszó” mindig egyedül, magukra hagyottan találja őt, s vesztén a tömeg vállat von: „állítólag ácsnak készült /.../ érkezését nem vártuk, / szükségtelennek tartjuk”. A világmegváltók mindig, mindenkinek gyanúsak: ők a világfelforgatók. Akiket a Sárkány Birodalmának „békés polgárai” nem szeretnek soha, hiszen zavarják önző nyugalmost és hamis hierarchiájukat.

De a valódi, az Íráshoz hű írástudók mindenkor megvívják *küzdelmüket a Sárkánnyal*, amely nemcsak kiben-kiben önmagában lakozik, hanem szimbolikus külső Hatalomként is létezik, és a jóra való törekvéseknek útját állja. Arra vár, hogy az alattvalók „sűrű haj bókolások közepette”, alázatosan közelítsenek hozzá, s akkor ő kegyeskedik megengedni híveinek ezt-azt. A szövegvers háttérébe egész kis kerek történetet képzelhetünk. A mindig támadó, fenyegetően sziszegő, mesebeli tűzokádó ősalatt most látszatra békésen napozik: „diadalmasan fekszik az avaron”. „A mássalhangzók gonoszsága orvosi eset”: sziszegő-sisteregő, gyűlölettől izzó hangjai beteges bírvágyából fakadnak: mindent benyálaz-bekebelez, ami a közelébe kerül. Mintha már erejét veszítette volna: „a dicső múlt torkára fagy”; „alkalmi nótát dúdolgat alkalmi ruhában / ibolyaszín esőkabátja feldereng / páratlan hetek felé oldalaz”. „Talán kedélybeteg?” Talán le is lehetne győzni? Az Írástudó nem tétozázik: odalép hozzá – de „amint kardjával a hetedik fejet is lesuhintja / pírban ég / szakállára aranykód dermed / alaposan felborzolja a szőrért” – nem ijed meg. Hiszen „zsebében szurokfüvet hord” – az minden bajából kigyógyítja; neki nem árthat semmi és senki. „Kíváncsian nézelődik”: vajon ki támadta meg? S mikor már ellenfele azt hiszi: legyőzte őt – könnyed-színpadiasan felugrik, mintha mi sem történt volna: „köszönöm, hogy ilyen szép számmal összegyűltetek”.

A versbeszélő ironikus távolságtartással szemléli az egész mutatványt; nem vesz részt benne; mintha lelke mélyén meg lenne győződve, hogy a Sárkány már legyőzött – nem veszélyes többé. Számítógépes képversként is megjeleníti a történetet: a betűkből és szövegsorokból köralakban összesűrűsödő sárkányfészekből szanaszét szórt szintagmák sugároznak minden irányba („kedélybeteg” – „tüzet nem okád dúdolgat”; „sem csörte-tés sem zizegés de sűrű haj bókolások közepette...”). Vagyis a Sárkányfészek már csak rezervátum, a VITÉZ „kardjával a hetedik fejet is lesuhintja”.

Ki és mi tehát a Sárkány, amellyel a küzdelmet mindenkinek magának kell megvívnia? S amely legyőzhetetlennek tűnik? Érdekes, hogy Lipcsey Emőke nemzedéktársánál, Petőcz Andrásnál is felbukkan (épp ez idő tájt) a Sárkánnyal való viaskodás képe. Az emberek többsége „sűrű hajlongások közepette” megadja magát, behódol a Hatalom előtt (7. *zárójelvers*), a bátrak azonban felveszik vele a küzdelmet. Petőcz *A labirintus szimbolikája* című esszéjében (1993) szól a metafizikai félelemről – amely mindnyájunkban

benne rejlik; ezen kell úrrá lennünk. „A félelem bennünk van. A félelem legyőzésének vágya bennünk van. /.../ A legkülönbözőbb szörnyek és szörnyűségek fantáziánkból lépnek elő, hogy valóságossá váljanak, és végül velünk is maradnak mindennapjainkban. Csakis mi győzhetjük le őket, önmagunkban, megküzdve belső szörnyeinkkel”. A Sárkánnyal való küzdelem ősmítosza e küzdelem emlékét örököltette meg: „A Sárkányt a világban csak az győzheti le, aki előzőleg önmagában legyőzte”. Kijutni a világ labirintusából s önmagunk test-labirintusából (szenvedélyeink – ösztöneink – félelmeink labirintusából) csakis céltudatos küzdelemmel lehet – s ha sikerül, „akkor eljuthatunk a megbékélésbe, a nyugalomba, a biztonságba: a megtisztult és felemelkedett lélek magabiztosságába”. A cél: „Eljutni korábbi állapotunk egy magasabb fokához, s ott lelni nyugalmat”. Az utat viszont mindenkinek magának kell fellelnie – „a krízisből kilépni és a megtisztuláshoz eljutni csak egyedül lehet” (in: P. A.: *Idegenként Európában*, 1997; 109–111. p.).

A számítógépes akusztikus feldolgozásban azonban maga a küzdelem kerül a középpontba. A többszólamú kompozícióban valóban megelevenedik a mitológiai sík: egymással felelő mély és magasabb fekvésű hangsorok, ismétlődő, indulatos, orkászerűen felerősödő, majd visszafogottabb futamok, csábító-alattomos hangörvények változnak egymással. A komputer-hang nagyszerűen imitálja a kígyósziszegést, a Sárkány meg-megújuló támadó kedvét. Az egyik szólam (a szerző felolvasása) hangutánzó, hangulatfestő szavakkal, sziszegő hangokkal mintegy megidézi-leképezi a kígyó alattomos surranását-tekergését, süvítő – sziszegő – csücsörítő szájmozdulatait. A kígyóvonaglast idéző, az előnyomulást imitáló hangbetéteket itt-ott magas, csipogó-sikongó, védekező, majd furcsa, nyeldeklő hangok váltják: mintha az állat kis falatokban harapdálná-felfalná áldozatát. Vissza-visszatérően fel-felhangzik a „sűrű hajbókolás közepette...”. A különféle hangok összefonódásából, egymásba hatolásából a félelem és erőszak egyvelege árad. Kopogás – dübögés – különféle zörejek – monoton-ritmikus hangeffektusok, metronómszerű ketyegés, lódobogás, ütemes, pattogó hangörvény kíséri az egészet. Ugyanakkor önálló szólamként végigvonul a művön egy áriaszerűen áradó tiszta énekehang, amely az égi harmóniák csengő-felszabadító dallamával mintha azt hirdetné: az őskígyó legyőzetett. Nincs mitől félni. Fura kontrasztként azonban a másik szólamban elhangzik a teátrális zárás: „köszönöm, hogy ilyen szép számmal összegyűltetek”.

Vagyis a küzdelem nem zárul le soha. Látszatra mindig patthelyzet van; de a hit által mégis továbblépünk az új s újabb küzdelmek felé. A valamikori győzelem reményében.

C. G. Jung szerint „a szemiotikai művészet segít helyreállítani a kapcsolatunkat ösvalónkkal”, pszichés mélyrétegeinkkel. Olvasván (szemlélvén vagy hallgatván) a művet, képesek vagyunk azt önmagunkra s a bennünket körülvevő világra vonatkoztatni: pszichénk tudatos és tudattalan tartalmaira ismerünk benne. A vizuális és akusztikus jelek,

valamint az ismert irodalmi toposzok a *kollektív tudattalan* tartalmait hozzák felszínre. Az állatalakok (sárkány – oroszlán – kígyó – ló – hal – bika stb.) és a mesefigurák (bölc, mágus, hős, vándor, boszorkány, különféle szörnyek stb.), valamint az istenek/istennők/égitestek stb. „minden mitológiában – mesében – misztériumban azonos tudattartalmakat jelenítenek meg”; tehát egyezményes szimbólumoknak tekinthetők. A kultúra továbbhagyományozza őket, így bármikor előhívhatók. Ezért a művészetnek az emberi életben felmérhetetlen, semmivel nem pótolható szerepe van! Az ősképek bennünk szunnyadnak, örök emberi élethelyzeteket, „örök igazságokat” fejeznek ki. Ha az ember elfojtja vagy figyelmen kívül hagyja őket, specifikus erejük a tudattalanba vész s mint ártó, romboló erő („árnyéklakó”, adott esetben felfokozott erejű démon) munkál tovább, és szétroncsolja a pszichét. Ha viszont felismerjük és tudatosítjuk önmagunkban, az archetípusok gyógyító, életet segítő forrássá válnak (C. G.Jung: *A lelki hasadás gyógyítása*; in: *Az ember és szimbólumai*, 1993, 101–104. p.).

Lipcsey Emőke – nyilvánvalóan ösztönösen – eme archetipikus élményeket is beleverítette többszólamú, számítógépen készült, komplex hangköltészeti munkáiba, amelyeket a keszthelyi M.M.-találkozókon, sőt a Polyphonix Fesztiválokon is bemutatott, Budapesten és külföldön egyaránt. 1994. január 28-án Göteborgban adja elő *Árnyéklakó* című hangképversét; július 14–17-én pedig Keszthelyen, a hangköltészetnek szentelt M.M.-találkozón, amelyen több elméleti előadás is elhangzik az improvizatív zenéről és a hangköltészetről (Szkárosi, Szabados György, Wilhelm András stb.).

Kovács Zsolt–Sörös Zsolt előadása (*Ajánlott lemezek*; megjelent a M.M. 97. – 1995. szeptemberi számában) sok vonatkozásban segít megérteni a fonikus költészet elektroakusztikus periódusának jellemzőit. A hangköltő – hangsúlyozzák – felhasználva a punk, dzsessz, rock, free-dzsessz, thras metal, zaj-zene stb. elemeit, szabadon alakítja ki a maga sajátos stílusát. „A különböző elemek, elem-párok, elem-sorozatok feszültsége tartja össze a művet. Az elemek hol egyszerre, hol pedig egymás után, lineáris sorozatban jelennek meg”. A mű szerkezete tehát olyan, mint egy háló, „amelynek egyik pontjáról a másikhoz való eljutásban végtelen számú lehetséges variáció van. A háló vonalainak keresztezési pontjain szerepelnek a zenei formák”. A számítógépen komponált zenét hagyományos hangszerekkel is meg lehet szólaltatni.

Lipcsey Emőke is szívesen és gyakran él az improvizációs technika kínálta lehetőségekkel, amit mind komponálás-, mind előadásmódja bizonyít. Papp Tibor fentebb említett hangverstipológiája alapján (*Múzsával vagy Múzsa nélkül?* – 159/160. p.) az ő kompozícióit a *dúsított*, illetve a *rétegezett* akusztikus költemények között tarthatjuk számon. Az előbbi típusban az írott-mondott szöveg megőrzi ugyan linearitását, de erőteljesen dúsítva van különféle konnotatív hangzóssággal, dekoratív hangeffektusokkal, esetleg más szólammal is (a *Megszámolt levelek* e típusba tartozik). A *rétegezett* hangvers

szerkezete azonban ennél jóval bonyolultabb: „általános keretét a rétegekben egymás fölé helyezett hangfolyamatok és egymáshoz nagyon pontosan illeszkedő szólamok alkotják. A hangfolyamatokat jelentéssel bíró emberi vagy nem emberi eredetű hangcsoportok, a szólamokat pedig teljes, csonkított vagy összevágott /cut up/ szövegszeletek, érthető vagy kevésbé érthető (hadart – mormogott – suttogott – szuszogva vagy selypítve elmondott stb.) szavak, valós és pszeudo-morfémák, valamint fonémákból álló, jelentés nélküli hangcsoportok alkotják”. A *Sárkány-küzdelem* kétséget kizáróan ez utóbbi kategóriába sorolható: az egésznek *zenei* összhatása van. A monoton szövegmondás maga is a nyelvi dallamra épül; nem az értelmi hangsúlyok, hanem az érzelmi-hangulati elemek dominálnak benne. Néhány szó, szintagma (harangütés, különféle állati neszek, „szélesvásznú fuvalaszó” stb.) kifejezetten zenei asszociációkat kelt. Az egész olyan, mint egy zenekari szimfónia – mitológiai mélységekbe világít bele.

A *Sziklarajzok* végére nyilván nem véletlenül kerül a Papp Tibort és Nagy Pált köszöntő két kompozíció: ifjabb szerzőtársuk sokat köszönhet nekik költővé érlelődésében.

A *Múzsával vagy Múzsa nélkül?* kötetre utal vissza a *lidérces szobálvány* – IRODALOM SZÁMÍTÓGÉPEN című képvers, angol-magyar nyelvű szövegbetéteivel. A write/write szóval körülbástyázva, kiemelt helyen szerepel az üdvözet: „welcome to the block world!” Papp Tibor „libérc vára fölé masir”; „lobog a vár fokon / múzsa nélkül masiroz / himbolygó léptekkel”. A „rétegezett hangvers” ösvényén a „red block / big block / yellow block / blue pyramid” stb. szókapcsolatok kísérik lépteit (megjelent a M.M. 88. – 1993. júniusi számában). A Nagy Pál baráti támogatására utaló kedves-tréfás szöveg pedig örök-újító szellemét tartja példaértékűnek: „Nagy Pál a jelentésen túli jelentés téridőbeli megfogalmazásának új és még újabb lehetőségeit deríti fel; fejét nem dugja fanyalogva a homokba a kor csúfságai láttán, hanem a mát éli meg úgy ahogy van, az ember számára ma adott lehetőségeket (például a technikát) használja ki maximálisan. Előre tekint és nem hátra /.../ határokat feszeget és határtalan – legyen ez a magatartás mérvadó az elkövetkezendő évtizedek magyar irodalmában”. Az új s újabb ifjú műhelyeseket is arra bátorítja: „vegyük elő az írásvetítőt, a számítógépet, a videót, s ragaszkodjunk a folytonos megújuláshoz. /.../ Lankadatlan ereje, önzetlensége megtart és követendő példát mutat” (N. P. *Korszerűség/kortárs irodalom*, 1978-as könyve kapcsán).

A kötetet egy bizarr, szürreális, népköltészeti elemekkel is tarkított szövegvers, majd néhány érdekes vizuális kompozíció zárja.

A *viaszhagymák szuszogása a holdfényben* mottója is bizarr: „A napszél és a világűr legszélő találkozási pontjában *hallható* a napszél törése”. A szerző mintha virágnyelven utalna életszinterünkre, a „csataterre”, ahol „ezüstlila fellegeken izompacsirták trilláznak /.../ meggyőző érvek nélkül”; olvad/árad a tavaszi szél – „a síkos úton nem tanácsos

hirtelen fékezni”. Az évszázados irodalmi közhelyek, nyelvi klisék parkjában „árnyas fasorok, akácillat, hagymavirág” között sétálgató (posztmodern) költő a tavaszi szél ábrándos illatát, az incselkedő aranyfüst szépségét élvezi, „mások búját-baját szögre akasztja”, „elrozsdásodott térképeket” nézeget – de minek? „Ez békaperspektíva, más néven struccpolitika vagy susmus”. A vers-én minderről másként gondolkodik: ő a valósággal szembenézve akar élni, pontos térképre vágyik, mely eligazítja („tudjuk hol s mikor volt tömegmészárlás” – „haditerv tehát vagy trianon” – „csomagolj vagy küldj csomagot, lehetőleg éjszakai madárvijjogás közepette!” – „a jegenyest pedig nem vágják ki / megakad benne a szél, amelyről senki nem tudja, hogy / honnan fúj és hova tart”). „Rutinos vezető nem fél a síkos úton”; tisztában van vele: „Ez itt nem botanikus kert, hanem csatatér! / Ehhez méltóan viselkedjünk”. Mindenekelőtt: „profilból rajzoljuk át a térképeket!” – hogy hitelesen tudjunk tájékozódni.

E sokszorosán áttételes verset egy szintén különleges kompozícióvariáns (*O – Z I–III.*) követi. Koncentrikus körök, Óz, a nagy mágus varázspálcával levegőbe rajzolt körei: O-betűk sokasága kapaszkodik egymásba, interferencia-hullámokkal; az első csigavonalszerűen körbefutó szöveg („az élet a történelem elkerülhetetlen tanítómestere” – az ismert szólam inverzeként; „bágyadt egérkék selyemcipellőben csücsörítenek”; „az örökös kígyósziszegéstől nem lehet aludni” – visszautalás a Sárkány-küzdelemre, „nem odavaló az idevalósi” stb.). A többi koncentrikus kör az elemek játékos összefonódására épül – mint hullámok között, lubickolnak a Z-betűk, szanaszét szórva köztük, bennük. E kompozíciósból a számítógéppel való játék öröme-derűje árad: belefeledkezés a technika kínálta varázslatos játékba – kerülve minden „komoly” mondandót.

A kötetzáró számítógépes rajzolat a M.M. 100. (búcsú-)számában megjelent „*barlangi üzenet*”. Össze-vissza cikázó, sokszor fordított betűkkel írt sorok („tükörkonstrukciók”) jelzik: mi mindenre képes a gép! Betűhalmazok, számsorok, gépi jelzetek, a memóriatárban szétszórta szavak – „száz szónak is egy a vége”: „pávafarkú vörös vitézek” legyező-alakú szárnyakkal repülnek ismeretlen tájak felé. A szoftver-jövőbe. Mindez némi iróniával – hiszen az Idő – Lipcsey Emőke felfogásában – nem lineáris dimenzió. A Jövő is jelen van a mában; akkor is, ha szüntelen a jelen problémáival-gondjaival birkózunk. Sokan azt se tudják még, mi fán terem a szoftver; mások viszont már a XXI. század végén tartanak e tekintetben.

A *Sziklarajzok* megjelenése időszakában még úgy tűnt: a nyugati magyar irodalom képviselői, különösképpen az avantgárd alkotók nemigen találtak, találnak szíves fogadtatásra a honi irodalmi életben. Ez azonban nem keseríti el Lipcsey Emőkét. Továbbra is igyekszik kapcsolatban maradni a (megújult) Magyar Műhellyel, és lehetőség szerint kiépíteni kapcsolatait más irodalmi fórumokkal is (AGRIA, ÁRGUS, Bárka, Heti Vá-

lasz, Magyar Nemzet, Tiszatáj, Szépirodalmi Figyelő, Spanyolnátha nevű elektronikus folyóirat stb.). Rendszeresen küldi haza verseit, számítógépen készített képverseit, sőt tanulmányait; részt vesz író-olvasó találkozók, az Ipoly-menti *Expanzió*-kör nyári rendezvényein, különböző vizuális költészeti bemutatókon – itthon és külföldön egyaránt.

Két regényt is írt, amelyekben szintén az Idő sokarcúságát, három dimenziójának belső összefüggéseit próbálja láttatni, szövevényes történetek hálójába beleszöve. Már készülőben van új regénye (*A vadnyúl bukfencet vet*), melyben a két világháború időszakát a jelen ellentmondásai felől mutatja be.

Ördöghinta című (2009) könyve a változó hatalmi viszonyok között is mindig azonos, ismétlődő alapszituációkat világítja át (hatalom – szabadság, összefogás – viszálykodás, áldozatkészség – önzés stb. ellentétpárok között zajlik a szereplők élete). A három szálon és három főhőssel, három történelmi korban játszódó történetnek abszolút hőse maga az Idő – amelyben minden megtörtént és megtörténendő esemény *egyszerre* létezik; s csupán agyunk és érzékszerveink bontják múltra – jelenre – jövőre. Az egyes idősíkokon zajló események kölcsönhatásban vannak egymással; a szereplők szabadon mozognak az idősíkok között, s végül az olvasó tudatában a történet három szála összefüggő egységgé áll össze. Megértjük: a Történelem valójában az Ördög varázshatalmában van, akár csak Bulgakov Mester és Margaritájában; az ő „fehérruhás kommandója” elől nincs kitérés egyik történelmi korszakban sem. Mint Madáchnál: minden korszak az értékek vereségével zárul.

Taurus blogja (2012) a virtuális valóság működési törvényszerűségeibe enged bepillantást. Egy képzeletbeli blogportál néhány tagjának bejegyzései és az ezekre írt üzenetek adják a könyv vázát, amit a portál tagjainak MSN és Skype beszélgetései egészítenek ki. A szereplők élete és a regény cselekménye az egymást követő bejegyzéseken keresztül bontakozik ki, így a reális és a virtuális történések síkja furcsán keveredik egymással. A blogolók bejegyzéseiken keresztül válnak a regény szereplőivé. Életük lassan-fokozatosan összefonódik; s bár a legkülönbözőbb életszférákból, s Magyarország különböző pontjairól jönnek, sorsuk egymás függvényévé válik. Az irányító szerep Tauruszé, aki kérdéseivel önszembeszédre, a fogyasztói társadalom hazugságainak felismerésére készíti társait, s az igazság/igazságtalanság, pénzdiktatúra és személyi szabadság ellentmondásainak feloldhatatlanságát tudatosítja bennük. A regény végül is tragikusan végződik: egyik (talán legsikeresebb) társuk halálával, akinek temetésén személyesen is találkoznak a szereplők (Taurus nincs jelen). Ekkor értik meg: sorsukat nem ők, hanem a Csillagok irányítják (Taurus: a Bika csillagkép neve). A természetfeletti erők tehát a modern ember sorsába éppúgy beleszólnak, mint az ókoriakéba.

A sokoldalú és mindig újírtásra kész Lipcsey Emőke a svédországi *Bildpoesi*-kiállításokon is gyakorta szerepel grafikáival, számítógépes vizuális munkáival. Jelentős sikereket aratott érdekes, színes betűkonstrukcióival, AAAA – és BBBB-sorozatával (*Aki A-t mond, mondjon B-t is*), játékos dominóalakzataival, a színes látványvarázssal, amelyben a gondolatok-képek egymásra zsúfolva nyüzsögnek (az ősi gondolkodásban kaotikus sokféleségben együtt van fogalom és látvány), pontokból-négyzetekből kirakott virtuális városterveivel, három- és négyszögekből összeállított figurális képeivel, konkrét költészeti plakátjaival. Képeivel szinte szuggerálja, hogy a verbalitás – képiség – zeneiség egy töről fakad: az ember fejében egyszerre vannak jelen a különféle képzetek, gondolatkezdemények. Az elektrografikai műfajokkal is tovább kísérletezik. Számára az a legfontosabb, hogy új nézőpontból közelítsen meg mindent, ami körülveszi, s hogy „eddig ismeretlen járatokat” fedezzen fel / mutasson meg „a létezés gigantikus labirintusában”. Mivel a világ szüntelenül változik, úgy véli: a művészetnek a szüntelenül változó világ kérdéseire kell választ adnia – méghozzá úgy, hogy folyton-folyvást új kérdéseket tesz fel. „Újírtó szándék és szüntelen változás kölcsönhatásban állnak” – írja – s „az örökös változást csak újabb és újabb nekirugaszkodással, vagyis állandó kísérletezéssel tudjuk megragadni”. Ezért ragaszkodik az experimentális műfajokhoz. Az avantgárd művésznek tabukat kell döntenie, megkövesedett hierarchiákat félresöpörnie, hogy új, korszerű értékrendet alakíthasson ki. „Ebbe az érték-rendbe természetesen átemelheti a korábbi értékrendekből is azokat az elemeket, amelyek időtállóaknak bizonyulnak” a gyorsuló Idő korában is (L. E. művészi *Hitvallása* – kézirat).

E probléma elméletileg is foglalkoztatja Lipcsey Emőkét, aki a már említett *Van-e a hagyománynak kezdete és vége?* eszmefuttatásában keresi a választ arra a kérdésre: miért támadják a konzervatívok minden korban az újítót? Hiszen az un. „irodalmi hagyomány” egészében a maguk korában korszerűnek tartott/érezett művekből áll – benne az időszerű ötvöződik az időtlennel, s együtt alkotják a *tradíciót*. Éppen ezért érthetetlennek tartja, miért támadják a „hagyományos irodalom” hívei tüzzel-vassal éppen a „legkorszerűbb” műveket! Igaz, hogy „a jelen iránytűje a múlt”; de az is igaz, hogy a jelen átalakítja a múltat – hivatkozik T. S. Eliotra. A TELJESségben (a Kezdet és Vég „isteni” egységében) benne van a Múlt és a Jövő – hagyomány és újítás, a lét reális és virtuális, racionális és metafizikai síkja, a fizikailag nem érzékelhető érzetek, jelenségek is; amelyek szorosan egymáshoz tartoznak.

Lipcsey Emőke újabb verseiben (amelyek már az ezredforduló életérzésében fogantak) szintén az Idő három dimenziója, a múlt–jelen–jövő örök forgataga, a változás problematikája a főszereplő. E dimenziók folyamatosan váltják egymást, egymásra vetítődnek és felcserélhetők; ugyanakkor az Időnek mégis van bizonyos lineáris folytonossága (ezt

nevezzük történelemnek), amely irreverzibilis („kétszer nem léphetünk *ugyanabba* a folyóba” – állította Hérakleitosz). Mindezzel összefügg persze az álom/valóság/virtuális valóság egymáshoz való viszonya is: az ember szabad közlekedése a tér/idő dimenzióiban.

Az *indigókék szarkofágok* egészen egyedien közelíti meg az „egyidejűségek” problémáját. Ha az Időt és a Teret oszthatatlan Egésként éljük át, akkor minden ellentét feloldódik (legalábbis kiegyenlítődik). Földi viszonylatban ennek szimbóluma a Tenger, amely magába nyeli (és őrzi) a múltat–jelent–jövőt, minden változásokkal együtt: azok tehát *egyidejűleg* léteznek benne (mint Istenben a Kezdet és a Vég). Az Öböl vizén himbálózó-ringatózó, valamikor valahonnan oda sodródott „indigókék szarkofágok” a Múlt hírnökei – számukra nincs visszaút. „Nem gondoltuk, hogy amit partnak hiszünk az a múlt / és a jelen még nem jött el”. A hullámok mindig partra vetnek valamit: „Egymásba zárva hullám és víz / kint és bent. / A halak uszonya ahogy mozdul / elválaszt. / Egyik oldalon a múlt / másik oldalon a jövő. / A jelen: indigókék”.

Illatok tükre című, korán elhunyt édesanyjának emléket állító, vele bensőleg azonosuló – ezért maga-magát is megszólító – költeményében a lírai én folyamatosan szembe-síti önmaga személyiségének belső változásait a szintén változó külső valóságképekkel. „Tedd a kilincse kezéd / ahogy holnap tennéd / indulj balra vagy jobbra. /.../ Szilánkokra tört tükröben meglátod azt / aki sosem voltál. / A macskaköves teret darabokra fészíti / a déli harangszó / ezüstös halpikkelyekre hullik szét”. Ahogy visszafele haladunk az Időben (gondolatban, emlékeinkben), úgy változunk át mi magunk is, múltbéli önmagunkat keresve, és azonosulva az elvesztett szeretett személlyel. De csak az emlékek íze – illata – hangulata – színe idézhető fel; régi énünk már nincs sehol, hiszen egykori arcunk, személyiségünk, és az, ami történt – nem materializálható. „A szobán túl / újabb szoba nyílt / aztán ajtó megint / mögötte nyár volt / és szemed kékje / amint elsimult a víz felett”. Ahogy édesanyja *emléke* túlélte önnön személyes valóját, úgy maradunk meg majd mi is a hozzánk tartozók emlékezetében. Anya-lánya eggyé válik az Időben (hiszen fokozatosan megismerjük azokat az életfázisokat, amelyeken anyánk végighaladt) – s végül ráismerünk önmagunkra anyánkról őrzött emlékképeinkben.

Szerencsére az Idő fájdalmainkat, szenvedéseinket, rossz emlékeinket sem őrzi meg a maguk eleven élményvalóságában. Ami fontos, hiszen csak így gyógyulhatnak meg sebeink. „Virágtenger és ezüst fák. / Az elsuhanó út menti erdőkből / vattacukorba csomagolt hullók másznak elő. / A hang megbújik a lombok közt / majd égbe száll. /.../ Átzúg a piszkosszürke égen / a zöld, a vörös, a kék. / A hang / sátrat ver a mező közepén /.../ semmivé lesz / mint tapsra vert teremben a csattogás. / Az ünnepre terített asztalon innen az emlék / azon túl csak a tarló és a vér” (*Csak egy emlék*).

Lipcsey Emőkének (és nemzedékének) alapélménye tehát a *változás*. Még fiatalon

(„krisztusi korban”) élték át a rendszerváltást; s azóta a kormányváltások sora, a nem javuló, hanem inkább romló viszonyok megkoptatták bennük a „fejlődésbe” vetett hitet és a Jövőbe vetett reményt. Így hát természetes, hogy „körkörösnek” (önmagába visszatérőnek, farkába harapó kígyónak), vagy hullámmozgásúnak (hol fent, hol lent) érzékeli a Történelem mozgását. Semmi nem úgy alakult, mint hitték s remélték még a diktatúra éveiben – így hát most többségük „Godot-ra várva” téblábol a jelenben. „Sokan vagyunk és miközben egyre többen leszünk / állítólag mégis várunk valakit. / Egyre nagyobb a hangzavar is / mindenki egyszerre beszél”. De hiába a „szabad” vita, a véleménynyilvánítás – a Szónak ma sincs hitele, ereje: mondhat bárki bármit, semmi nem úgy változik, ahogy a többség elképzelte. „Vagyis minden olyan mint a kommunizmusban volt / sőt még rosszabb / mert akkor legalább még becsülete volt a hazugságnak, trükközésnek, csúsztatásnak. / Most meg a sorok közt is tilos olvasni / de nem baj mert így tényleg nehéz tisztán látni / a pilisre ereszkedett köd miatt” (*advent anno 2013*).

A bankvilág egész Európában, de főként nálunk szemérmetlenül elszabadult uralmáról, a körbetartozások, visszafizethetetlen kölcsönök, az üres erszények és a lepusztult emberi életek remény nélküli nyomorúságáról nagyszabású körképet fest költőnk (*Kéz a kézben*). Minden bizonytalanná vált, az életfeltételek labilissá lettek: „ami enyém az a másé / ami másé az nem enyém” – hiszen itt mindenki kölcsönből él. „Múlt, jelen és a szebb jövő / kerítés kolbász nélkül / szivárvány szín nélkül / karácsonyfa gyökér nélkül – kölcsönből mind az enyém”. De a valóságban minden a másé. „Befektetés, hitel, betét, kamat / pénz termi pénz / pénz termi hatalom / hatalom termi pénz. /.../ Kéz a kézben: pénz és hatalom”. S a legfontosabb kérdés: „Ön hol bankol?”. Sokan sehol. „Hatalom termi hajléktalan / hajléktalan termi hajléktalan / nyomor issza alkohol / csatorna aluljáró ingyenkonyha” – ez az út lefelé. „Ön kinél bankol?” S mit teszünk ez ellen? – „leépítés elvándorlás kívül tágasabb” – „Kiköltözünk a tájból. A táj is kiköltözik a tájból”. Szép jelenünkből még szebb jövő sarjad... Lassan már senki nem tudja: „milyen lehetett a táj / mielőtt férgek falták fel a levegőt”.

Ilyen viszonyok közepette hogyan őrizzük meg benső énünket, önazonosságunkat? Mit tehetünk a változó (s egyre romló) valóságban, a társadalomért, önmagunkért, hogy mégis ember-voltunk méltóságával élhessünk? „Mindent úgy tegyél / mintha az első / vagy az utolsó alkalom lenne” – indítja Lipcsey Emőke *hangokká izzik* költeményét. „Mindent úgy tegyél / mintha először vagy utoljára tennéd /.../ mikor hangokká izzik minden mozdulat / hogy kitárja azt ami akkor létezett / mikor létezni fog legbelül”. Az Örökkévalóság távlatában kell életünkről gondolkoznunk, minden cselekedetünket annak szemszögéből kell mérlegelnünk. Amit elrontunk – jóvá tenni nem lehet; tehát ne rontsunk el semmit. Úgy kell élnünk, hogy ne legyen megbánni valónk: az én-azonosság nyugalma és boldogsága ebből fakad. S akkor „az első mozdulat után / minden

mozdulat azt a ragyogást jelenti / melybe beleájulsz ha megérint”. A konzekvensen, önmagunkhoz hűen végigélt élet tartást és erőt ad, védettséget a változó világ hamis csillogásai, csábításai ellen. Úgy élj tehát „itt és most”, mintha máris az Örökkévalóságban élnél – „hogycsillagok sziporkázzanak ágyékodban / ha magasba emeled tekinteted, / hogy tenyereddel érezd mi sötét és mi világos”.

Ez Lipcsey Emőke üzenete a Jelen és a Jövő számára – így maradhatunk hűek a Múlthoz is.

4. Közép-európai sorstudattal a világhírnév felé – Juhász R. József multimediális művészete

A 60-as évek szülötte, Juhász R. József (Rocco, sz. 1963) már egészen más alapról és más feltételek között indult a Művészet megújítására, mint az előtte járó nemzedékek. Ez évtizedben kezdett /Cseh/szlovákiában is újraéledni az avantgárd hagyomány; s az ő eszmélése idején (80-as évek) már eleven sugárzással hatott ismét a szellemi életben. A század elején Érsekújvárról a világhírnév felé indult Kassák emléke ott lebegett Szlovenszko fölött; s az egykori MA-körös Forbáth Imre – Prágában élve – mind gyakrabban idézte meg ifjúsága élményeit a pozsonyi Irodalmi Szemle hasábjain. Visszahajolva „gyökereihez”, ekkor már (benne is) világosan tudatosult az az erőszakos szellemirtás, amelyet a művészetben a zsdánovi és lukácsi kultúrpolitika hajtott végre – s amelyről veszélyes lett volna beszélni a maga idejében. *A szürrealizmusról* szólván (1964) igyekszik nyilvánosan is „jóvátenni” az izmusokkal kapcsolatos korábbi „pártszerű” véleményét: „A dogmatizmus egyszerűen elítélte ezt az irányzatot, de az utóbbi időben számos sikeres kiállítás jelzi: művészettörténeti jelentősége nagyobb, mint gondolnánk. /.../ Követői a költői intuíciót, invenciót mindennél többre becsülték. Lényegében imaginatív művészet, éltető ereje az alkotó fantázia. Igyekszik mélyen behatolni a valóságba, annak távoli szféráiba is. /.../ Az ember lelki mélységeinek felkutatása és felszínre hozatala felszabadít nem sejtett erőket, az inspiráció bővízi forrásait. Szokványos körülmények között ezeket elnyomja a felszínes, utilitarius gondolkodás a maga sablonjaival. A felszabadult érzelmi és érzelmi erők képesítik az alkotót a szélesebb valóság művészi meghódítására” (in: F.I. *Összegyűjtött írásai*; Pozsony, 1989, I. k. 231.p.).

Az 1938-as születésű Cselényi László pedig, aki 1964-ben félételt Párizsban, és ott szoros kapcsolatba került a Magyar Műhellyel, hazatérve magával hozta az újító-kísérletező friss szellemiséget és a lap néhány számát. Független írói utat választott a Fábry Zoltán és nemzedéke-képviselte valóságírodalom ellenében, szakítva a szlovenszko magyar „nép-nemzeti” irodalmi hagyománnyal; s már a 60-as évek derekán támadást indított a sematizmus, a vidékiesség, az operett-kultusz és operett-életforma ellen (*Érvekkel és indulatokkal*; Irodalmi Szemle, 1963/3. sz.). De hosszú évtizedeken át nemzedéktársával, Tőzsér Árpáddal egyetemben magányos farkasként hiába küzdenek az európai szellemiség, a szélesebb körű műveltség, az irodalmi modernség elfogadtatásáért (poétikai újításairól, a szlovákiai magyar költészetet megújító szövegalkotási metódusáról, szövegformáinak sokrétű kulturális gyökereiről lásd: Bohár András: *A megírhatatlan köl-*

temény – Hermeneutikai kísérletek, 2005). A későbbi nemzedékek Cselényi példájából erőt merítve, költészetéből táplálkozva indultak el a maguk „protest”-útján, s újították meg az experimentalizmus vonzásában saját művészi nyelvüket.

A 60-as évek elején-dereacán Csehszlovákiában egyfajta /látszat/szabadságot élvezett a kisebbségi magyarok szellemi élete. A *Csemadok* (a szlovákiai magyarok kulturális szervezete) keretén belül élénk viták folytak a társadalmi, művészeti élet kérdéseiről, az esetleges reformokról, a „hogyan tovább?” útjairól. A '68-as „prágai tavasz” vérbefojtása azonban (mint nálunk '56 leverése) elmetszette az antidemokratikus társadalmi viszonyokkal való szembeszegülés szárait, s az ezt követő esztendőekben szertefoszlott minden illúzió a „létező szocializmus” megreformálhatóságát illetően. Ez a/z újabb/ letaglózó támadás az alulról jövő kezdeményezések, a személyiségjogok ellen megbénította az egész szocialistának nevezett tábor szellemi életét, s főként az ekkor induló nemzedékek aktivista lendületét (ami viszont a nyugatias orientálódású Jugoszláviában szabadabban kibontakozhatott). Így (a felülről irányított látszat-harmónia hátterében) érthetően az ironia, a fekete humor, sőt a blaszfémia uralta el az irodalmi életet. Ennek retorziójaként egyre erősödött a cenzúra (mind az anyaországban, mind Romániában, Kárpátalján és Szlovákiában) – aminek következtében viszont a 70-es években a radikális avantgárd kezdett, underground helyzetben, a nyilvánosságtól megfosztva újra teret hódítani; avagy – a problémákon szellemileg felülemelkedve – egy absztraktabb, intellektualizált költészet volt kialakulóban.

A Kárpátalján 1967-ben alakuló Forrás Stúdiót már 1971-ben feloszlatták; Romániában a 70-es években egymás után sorra kirajzó Forrás-nemzedékeket, majd az Echinok körét minden eszközzel igyekeztek megfullasztani; Szlovákiában az *Egyszemű éjszaka* antológia (1970) körét (Aich Pétert – Mikola Anikót – Grendel Lajost – Kulcsár Ferencet – Németh Istvánt – Tóth Lászlót – Varga Imrét stb.) mint „a nemzeti eszmét megtagadó” fiatalokat próbálják politikai eszközökkel ellehetetleníteni (minderről bővebben lásd: Erdélyi Erzsébet – Nobel Iván már többször idézett interjú-sorozata a határon túli alkotókkal – Tárogató K. 1993-98; I-VIII. kötet; Pécsi Györgyi: *Tözsér Árpádról* /1995/, valamint Széles Klára *Lászlóffy Aladár*ról és nemzedékéről /2007/ írt kismonográfiáját stb.). Ez a nemzedék már egyértelműen az áttételesebb nyelvi formák, a költői „kísérletezés”, a szöveg-alakítás rejtettebb metódusai, a szubjektum benső érzés- és tudatvilágának kivetítése irányában tájékozódott, felismerve a társadalomra való hatni-tudás lehetetlenségét. Inkább a „nyelvben bujdosva” próbálták mindazt elmondani, amit nyíltan nem lehetett.

Amit Tözsér Árpád, az *Egyszemű* antológia szerkesztője ír e nemzedékről az *Előszó*ban, „védenecsi” pártjára kelve, az többé-kevésbé érvényes a 70-es években induló nemzedék-

re a szovjet blokk minden országában: „A 60/70-es évek fordulóján egy tétova, szemüveges költőnemzedék jelentkezett. Verseikben olvasottság, jelentős irodalmi műveltség, s a szűk nemzeti és nemzetiségivel szemben az ’általános emberi’ igénye dominált. E nemzedék nem volt hajlandó megalkudni a ’68 utáni „normalizáció” korával – nem tüntetve, nem hangoskodva, hanem csendes ellenállással *nemet* mondott” a fennálló viszonyokra, amelyek kisebbségiként és személyiségként is megnyirbálták a jogait, korlátozták tehetségének kibontásában. Nem véletlenül ismerte fel tehát e nemzedék, hogy a közép-európai magyarság tudathasadásos létszituációját (a nemzettestről való leszakított-ságát, az egyes utódállamok diktatórikus érdekeinek való alávetettségét) csak egy magasabb szintű „európaiság” távlatából lehet/ne/ feloldani. Közép-európa „átkos terhe” az, hogy itt mindenki mindenki ellen harcol, a szabványképtől eltérő magatartást büntetik, mindenki akadályozni próbálja a másikat, nehogy az kiemelkedhessen a „mittel-létből”.

Később maga Tőzsér Árpád teremti meg e sóvárgás ironikus irodalmi képviselőjét a közép-európai magyar értelmiség típus-figurájában: *Mittel Úr*, a „lét nélküli tudat” képviselője – a döntéseiben, szabad akaratában korlátozott, a történelmi determináció kényszerének alávetett ember, aki lázadni nem mer, de egy tágasabb, szabad, virtuális hazáról álmodik (*Történetek Mittel úrról és a magánvalóról*, 1985). Tóth Lászlónál a „mittel-lét” a kettős gyökérzetben nyilvánul meg: „hol itt – hol ott” él, szó szerint: az itt és az ott vonzása szerint költözik hol Magyarországra, hol vissza Szlovákiába; de voltaképpen mindenütt korlátozva érzi magát. Az ő Mitteleurópája „Európa ganéjdombja /.../ minden kiagyaltság legsötétebb verme, telve ’mittel-emberkéekkel’, akik között minden megalkuvásra képtelen személyiség ’zsugorállásba’ kényszerül” (*Ádám a határon* című kultikus verse /1970/, majd később *Innen és túl* című monodráája, 1980).

Erről a történelmi alapról indul tehát a 80-as években az új nemzedék: az „iródiások”, akikben kezdettől fogva tudatosul: a „mittel-sorson” valamiképp úrrá kell lenniök.

Juhász R. József, az érsekújvári elektrotechnikai szakközépiskola tanulója, a Kassák-hagyomány vonzáskörében eszmélkedett, s írta korai kassákos verseit (pl. *Lyuk a zsákon*). Érettségi után villanyszerelőként, gépipari munkásként, majd konstrutórként dolgozott: élte tehát a művelődni vágyó ifjómunkások életét; rendszeresen olvasta a pozsonyi Irodalmi Szemle *Holnap* rovatában a kortárs fiatal alkotók verseit; olykor a jugoszláviai *Új Symposion* egy-egy száma is eljutott hozzájuk. Így az áttételesebb, modern alkotásmód eleve nem volt számára idegen; 18-20 éves korában érsekújvári ifjú barátaival (Németh Ilona képzőművész, Mészáros Ottó költő) rendszeresen részt vett a *Csemadok* által szervezett irodalmi esteken. Balaskó Jenő „küldeteses” szereptudata, Bettes István, Cselényi László, Tóth László kísérleti költészete, Grendel Lajos, Parti Nagy Lajos újszerű prózája formálja ízlését; nemzedéktársai közül pedig elsősorban Farnbauer

Gábort, Fellingert Károlyt, Hizsniai Zoltánt, Krausz Tivadart, Mészáros Ottót és Talamon Alfonz prózáírót érzi magával rokon gondolkodásúnak. Hodossy Gyula dunaszerdahelyi költő-tanár eszmei támogatásával és intenzív szervezőmunkája segítségével már 1983-ban megalapítják az IRÓDIA-csoportot (az elnevezés ironikusan az „irónia” illetve az „irodalom” szóra, sőt a szervezeti formára /iroda!/, valamint a „dia” szóttag a /multi/mediális kapcsolódási pontokra is utal).

Juhász R. – ekkor még – a kassáki szellemben *formálni* szeretné a művészet által a valóságot. *In memoriam Kassák Lajos* című költeményében állít neki maradandó emléket; mottóul (egyúttal saját élet-mottójául) az *Éljünk a mi időnkben* Kassák-írásból emel ki egy részletet: „...hogyan dolgozhassunk, le kell győznünk a vágyaink teljesülésének ellenálló anyagot. Ilyen legyőzendő, átalakítandó anyag nekünk a tér, az idő, a fény, a kő, a szín, a szó és minden, ami előttünk áll létezésével”. A Kassák-i lényegét ő abban látja, hogy „az anyagtalanság eszme csillapíthatatlan vonzásába kerülve” nem a vasat időmította, hanem „az izzó teret /.../ és a verseket / az ujjaiába gyömoszolt képeket”. „Örök készenlétben” várt a Szóra: „átbogarogott rajtad az átalakítandó anyag / s kinyújtott karod visszahullott / létezésed válasz volt a kihívásra”. Juhász R. maga is a kihívás ígézetében élt kezdettől fogva, él ma is; s kassákos konoksággal halad a saját útján; ha már nem is hisz a művészet világát átformáló hatalmában.

Az ifjú csapat arra vállalkozik, hogy kiépítse az új irodalom hálózatszerkezetét. Ezért mihamarabb felveszik a kapcsolatot a pozsonyi – brünni – prágai egyetemi klubokkal, a dunaszerdahelyi városi klubbal; rendszeresen fellépnek „kísérleti költészeti” produkcióikkal; szemléletükben első helyen áll az „irányított” (vagyis a korabeli hivatalos) irodalom provincializmusával való szembeszegülés. Majd kapcsolatot teremtenek az újvidéki körrel is (Ladik Katalin, Szombathy Bálint, Slavko Matkovic már ekkor gyakran vendégszerepel náluk; közösen teremtik meg Tsúszó Sándor, a képzeletbeli közép-európai avantgárd költő figuráját. Természetesen, a Tsúszó-verseket is ők maguk írják). A hangsúlyozott személyesség, az emberi élet érzéki szférájának fontosságára való odafigyelés, az erotikus létérzékelés mint az individuális elkülönülés feloldásának eszköze középponti szerepet kap alkotásaikban; a váratlan ötletek – benyomások – szabad asszociációk sora válik náluk versszerző elvvé, ezért kedvelik a montázszerűen összeállított, vagy a gnóma-szerű, tömör kompozíciókat (Az IRÓDIA – „e rendkívül ígéretes csoportosulás” – indulásáról, „későbbi szomorú sorsáról”, feloszlásáról, majd néhány tagjának további útjáról lásd: Bodor Béla: *Már az avant-gárda Carnevalra ütött* című kötetét, benne Hizsniai Zoltán „szerep-horizontjának” változását (192-196.p.); M.M. Kiadó, 2007; valamint: Németh Zoltán: *A széttartás alakzatai* című emlékezését; in: *A bevégezhetetlen feladat* /Bevezetés a szlovákiai magyar irodalom olvasásába/, Dunaszerdahely, 2005.).

Ma már érthető, hogy a hivatalos szervezetek miért nem tetszett az Iródia-mozgalom; de akkor katasztrófaaként élte meg az ifjú csapat a kör 1986-os feloszlátását. Hiszen sikeresek voltak: 17 kiadványt adtak ki *Iródia Füzetek* címen; a sorozat 18. darabjaként jelent meg antológiájuk (*Próbaúton*, 1986), amelynek jelentős kritikai visszhangja volt pro és kontra, Zalabai Zsigmond fontos, elismerő tanulmányát (*Próbaút a Parnasszusra*, Irodalmi Szemle, 1987/8. sz.) követően. Az „irodisták” ez után mennek a maguk útján: Hizsniai Zoltán a Kalligram folyóirat főszerkesztője lesz, Krausz Tivadar áttelepül Magyarországra, mások elhallgatnak; Juhász R. marad, és folytatja addigi tevékenységét. Már 1987 tavaszán megszervezi barátaival (Németh Ilona – Mészáros Ottó – Simon Attila biokémikus) a *Stúdió értét* (amelyről a későbbiekben még lesz szó).

1989-ben jelenik meg a *Főnix Füzetek* 19. darabjaként *Korszerű szendvics* kötete, amely már címével is utal költészet-felfogására: verseit heterogén elemekből, egymásra rakott több rétegben, a kassákos tömbverset sajátosan átalakítva, *korszerű* – azaz szokatlan – eszközökkel, bizarr-szürreális képszerkezetekkel fűzi egységbe (ezért *szendvics*). Az egész könyv belső motívumrendszere egymáshoz kapcsoltságában, egymásra vonatkoztatásában válik felfejthetővé. Élményanyagát (életkezds, családalapítás, az Irodia körüli küzdelmek stb.) nem „elmeséli”, hanem szellemi tapasztalatként tárja olvasói elé – ki-ki értelmezze saját kedve s tapasztalati világa szerint”. A tökéletesek többször belénk nyúltak – írja ironikusan a *Hazatérésben* – de mi nem voltunk csiklandósak /.../ elővettük fekete zsebkendőinket és kifújtuk az orrunkat”. Azaz „túléltek” minden támadást és rágalmat.

Juhász R. Józsefet természetesen ugyanúgy nyomasztja a „Mittel”- sors, mint elődeit. Az elmebaj („elmebáj”) mint történelmi tudathasadság nála is központi, vissza-visszatérő fogalom, hiszen a jelképes középeurópai Ház szétdúrva, kincsei elherdálva: *Nagyapa* halott. Ki és mikor fogja a Házat újra felépíteni? Itt minden igaz – és igaz mindennek az ellenkezője is. Generációja *nyitott bőrrönddel*, de már „útra készen, esküdve az útra” várakozik az Idő kapujában, „kikönyökölve a lehúzott redők mögül / mikroszkópok tükörszemével keresve a nyílást távozásunk útjához”. A mittel-létből a kiút – úgy gondolják – fölfelé, a Parnasszusra vezet: „Én vagyok a faló” (mármint a trójai); s ha „megtámadjuk a Parnasszust / kiderül: / az is én vagyok” (*A Jelenések Könyvéből*). A Hagyomány folytathatatlan olyan közegben, ahol „a büszke meghasonlottak imája / saját keresztrefeszített testük előtt / a tébolyda vasfüggönyei alatt” messzehangzóan esd segítségért – s a szavak „seggreverőcskét játszanak veled és soha nem tudod melyik ütötte meg legnemesebb testrészedet” (*A művészetről*). Itt tehát mindig résen kell lenni: nem tudni, mikor borítanak el bennünket az *újkori vízözönök*.

A *Középeurópai idő* a kötet egyik legtöbb-rétegű kompozíciója, már csak tagolása

okán is. Mind Zalabai Zsigmond (a *Próbaúton* elemzésében), mind H.Nagy Péter – Juhász R.-ről írt nagyszerű kismonográfiájában – kiemelt jelentőséget tulajdonítanak ennek a hosszú montázs-versnek (vö.: H.Nagy Péter: *Juhász R. József költészetéről*; PA-RAF, M.M. Kiadó 2008; 11-31.p.). Zalabai mintegy szétszálazza a vers rétegeit – ami megkönnyíti számunkra az Egész értelmezését. Az 1. réteg „neodada tűzijáték”, szabad ötletek, bizarr képzettársítások egymásra vetítése; a 2. a napszakok pontos megjelölése, időrendi egymásra építése, amelyben a hajnaltól éjfélig húzódó időív voltaképpen az életfolyamatot /is/ jelképezi – eszméléstől az elsötétülésig. A 3. réteg a történelmi utalásoké: az örökös határvillongások, háborúskodás, a kiontott vér megpecsételte e régió sorsát: „3 vércseppet szegeznek a határokra /.../ szomszédom beszerelteti a vészcsengőt /.../ a szemafor pirosra vált – újabb 176 vércseppet szerelnek a határokra a Föld még forog”. A 4. réteg viszont már az egész ember/iség/ életének veszélyeztetett voltára, a bármikor bekövetkezhető katasztrófára utal: az „ismeretlen katona gyertyát gyújt”, „kittör a világbéke”, az N-bomba ellenszere az abmob-N – vagyis ugyanaz, megfordítva (palindróma). Miközben ezeket a gondolatokat forgatja mélytudatában a versbeszélő, hirtelen „lebunkózza az álm”: „nem vagyok csőre töltve gondolataim terepjáróval közlekednek – megtudathasadok”.

H. Nagy Péter mindehhez még hozzáteszi – egy még fiatalabb generáció tagjaként, aki már ironikusan szemléli magát a közép európai „hasadtságot” is: „a világ mai ’veszélyeztetettségét’ konnotáló szavak, kifejezések némelyike inkább elidegenítő effektusként, az olvasás automatizmusainak megakasztásaként, illetve az irodalmi betűk játékkaként értelmezhető”, felcsillantva időnként a hangok és betűk mediális aspektusát. Szerinte a zárókép ugyancsak a nyelvi aspektusra utal: „a tudathasadás deklarálása /.../ nyelvi eseményként a szöveget magát is jelölheti (szizofrén textus)”: „a befejezés remek megoldása, az egyszólamúsítás esélyének csökkentése így ténylegesen hozzájárul ahhoz, hogy a vég alakzata ne lehessen más, mint az /újra/olvasás – eldöntetlenségből származó – kiinduló-pontja” (i.m. 20-21.p.). Vagyis a szövegnek sosincs vége: másnap minden kezdődik előlről. Akárcsak Bloom Úr másnapja az *Ulysses*ben. Így hát itt is a mítoszi Időben vagyunk: mindig minden ismétlődik, a végtelenségig. Ahogy a Világszínpadon Ádám mindig csak szerepet játszik – minden este „összeszedi a díszleteket odébbáll / már várják”. Nem véletlen, hogy az ironikus *Madách Imre: Az ember tragédiája* című rövid szösszenet zárja az első ciklust.

S hogy ez miért történik mindig így? – Arról az *Oldás és béke* ciklusban olvashatunk egyet s mást. A ma emberének – véli (a 80-as években!) – nincs valódi élettere, amelyben önmagát kifejthetné – jobbra csak sodródik az árral és a külső kényszernek enged. Kiki önálló centrumnak tekinti önmagát, és a sok-sok pont (egyedi centrum) nem szerveződik egységes életszövetté: közösséggé. „Elindulsz a magad kis ösvényén / anélkül hogy

akár halvány / segédfürtői fogalmad is lenne az egészről / sajnos ez a mi szuperszonikus történelmünk /.../ élettered marad a surlódás / kopás / így válsz részecske-kisugárzóvá”: rombolsz-roncsolsz magad is. Hiányzik a kassáki „kollektív individuum” a magát közösséginek deklaráló társadalomból! „Vagyunk hogy legyünk” – a kor emberének nincs is magasabb életcélja; ezért „a védtelenség” érzése hatalmasodik el fölötte (Isten segítő szeretete nélkül él). Az „öncélú és öntörvényű élet” pedig ki van szolgáltatva a halálnak, amely elnyeli – mint „altató és alkohol: Altató és Alkohol” (*Az elmúlás szirmai, Oldódás, Még egyszer oldásról és békéről*). Mindez a szövegszervezés módjában is megnyilvánul a ciklust záró, tipográfiaiilag is hangsúlyosan kiemelt kompozícióban (*Tömegfúzió – szöveg-egyenjogság*). A Musil *Tulajdonságok nélküli emberéből* kiemelt mottó („olyan ez, mintha egy tükör cserepeiben nézném magam: sosem látom magam egészben”) arra figyelmeztet: ha a valóság szétesett – a róla alkotott kép sem lehet egész! (Ahogy Ady már megfogalmazta: „minden Egész eltörött”).

Létünk alapélménye a XX. században a disszonancia – ismeri fel költőnk. Mindenki verseng, le akarja győzni minden áron a másikat – mint a sportoló, aki mellét a cél-szalagnak feszítve, nem figyelve ellenfeleire, sőt letaposva őket, rohan a győzelemért. Pedig „AZ A SZALAG MÁR A TÖRTÉNELEM KEZDETE ÓTA OTT FESZÜL”: a nekünk szánt szalagot senki más nem szakíthatja át – ez SORSUNKba bele van írva a Kezdetektől. Most „a Gergely-naptár szerint 1986-ot írunk”, s bár menet közben „módosították a sávokat módosítják / a távot eltörlik a versenyszabályokat a díjakat” – nem szabad megijedni: akkor hogy jutunk célba? Juhász R. az „eleve elrendeltség” biztonságával tudja: az ő célszalagját senki más nem tudja áttörni – tehát nyugodtan végzi tovább a dolgát „AMIÓTA A TÖRTÉNELEM EGY KÜLÖNLEGES / NEM-CSAK ORSZÁGHATÁROKKAL DE KÖZÖSSÉGEK / EGYEDEK SURLÓDÁSI HATÁRAIVAL is változó / szenzibilitással bír és AMIÓTA FELVETTE azt a nagyszerű SZOKÁSÁT, HOGY HÁZKUTATÁSOKAT / ÉS KIHALLGATÁSOKAT TART sőt ismételn / tudja önmagát felértékelődtek az / egzaktág iránti igények /.../ A HARC EGYRE BURKOLTABBAN / FOLYIK és megközelítette az elmebaj határát / ÖSSZERAKOTT KÉP”. Juhásznak tehát a tükörcserepekből ekkorra már sikerült összeraknia a teljes, a valós képet – ezért nem veszítette el a fejét. Megtalálta (s megőrizte később is) belső békéjét; bármi történt is körötte: az „összerakott kép” az ő tudatában már Egészben maradt.

Nem véletlen tehát, hogy éppen ez lesz a következő ciklus címe, amelyben számot vet önmagával, nemzedéki helyzetével, s eddig elért eredményeivel. Szembenéz az IRÓDIA-mozgalom körül történetekkel is (*Egy iródiás 60. születésnapjára – 2023*). A koklúzió: „Érdemes volt élnem”. A kapott ütés után feláll és indul tovább a *Végzetes gyalogúton*, amely bármily veszedelmes: „hó-termő igazságszagú gyalogút”. Tudja: „fehér

hóval borított csapását” követve, meg fogja találni, amit keres. Csak nem szabad engednie a kigyó csábításának – inkább a teknőc lassú megfontoltságával kell haladnia (*Hogy ne legyen bennünk...*). *Csak így sikerülhet* – gondolja magában, „egy többszáz éves város ódon pincéjében”, „az irodalmi mézeskalácsház romjai” között, egy 1986-os évjáratú palackozott bor társaságában töprengve-mélázva a jövő fölött. S ekkor döbben rá: „nem hiszem hogy bárkiben is kételkedne a költő / a vers viszont mindenkinen kételyt támaszt” – tehát nem a megszokott (verbális) nyelven kell beszélnie. Megvillan előtte a titok: „a nyelv maga jött el hozzám / látogatása üresen hagyott”. S már tudja: ezentúl nem a pusztá szavakra bízva „üzenetét” (*Ahogy távozik majd születik*).

Eddig csak a cél lebegett szeme előtt; de már megértette: a valóság a költészet által soha nem változik meg: „nyolcvanhatot írunk / s mintha hetven éve íránk már / Újvárbán élek s mintha hetven éve már / nem változott volna semmi” (*Alkottál s most cserepeiből rakod össze a múltat*). Az a kor se, de a zűrzavaros jelen sem bírja el a szóki-mondó őszinteséget: „légköri front közeleg / szavaidat nem bírja a papír / parancsok hangzanak fel / s a tiszta patak vizébe / beleköp a megrontott vak kuszaság”. S ekkor végtelen nyugalom és békesség tölti el: „tenyeremből hasadt szívű muslicák csipegetik a kormot / s egy létébe feledkezett apró szarvasbogár / mintha szarvacskájával mondaná / tenyeredből iszik majd a hold / a napsugár-sál véd majd a meghűléstől / nem térhetek már haza többé” (*Összerakott kép*). Mint a szarvassá változott fiúk: csak tiszta forrásból ihat ő is, s a Természet tágas végtelenségében kell keresnie otthonát.

A záróciklusban (*Korszerű szendvics*) a lírai én már a továbblépés útját-módját fontolgatja. Egyre inkább úgy látja: a verbalitáson túli eszközökkel, egy metanyelv kialakításával (a vizualitás – testbeszéd – akusztikai lehetőségek kiaknázásával) pontosabb és differenciáltabb poétikai információkat lehet közvetíteni – nem kell tehát ragaszkodnia (az egyre szigorodó cenzurális viszonyok között!) az egyértelmű fogalmazásmódhoz (*Szilveszteri kánikula pánsíppokkal, Egy elhagyott tanya beemelése a művészetbe, Ki vagyok állítva* – azaz megbélyegezve stb.). Ott, ahol „az írás nem más mint megbecstelenítés, nem más mint nyöszörgő agyad székrekedése, kitarató lesben állás” – a művész nem teheti ki magát az örökös megaláztatásoknak. Ha az Igazság útján akar járni, mint hajdan a Mestere, akkor más eszközöket kell választania (nem véletlenül kerül ebbe a ciklusba az *In memoriam Kassák Lajos!*). Útjáról, ha akarna, se térhetne le: ahogy Kassák feje fölött – Párizsba érkezvén – angyalok lebegtek, úgy ő is „szárnysuhogást hall” – „egyre közelebbről, angyalian”. Tudja: individuális sérelmein túl kell lépnie – „az önmegvalósítás egyenlő az önmegsemmisítéssel”: nem az ő személye a fontos, hanem az *ügy*. Személyen túli erők szólítják; be kell lépnie „az összetekercselt világba”, a „sziszifuszi szomorú arcok”, „óvatos szürke tekintetek” közé – hogy kinyissa a rácsokat, amelyek körülveszik őket (*A költő ismerkedik, Énközelen*).

Hiszen ahhoz, hogy erőit kifejthesse, a rábízott talentumokat megsokszorozhassa – emberi, élő közegre van szüksége. Addig is, míg rá nem talál, téblábol, „lecsót csinál”, vegyesfelvágottat, szendvicseket készít, hogy legyen mivel kínálnia azokat, akik hozzá közelállnak („hogyan lássák nincsenek egyedül” – s hogy „csak az értse, akit ismerek”). Megvárakoztatja az Időt: nem siet, mert tudja: úgyis célba ér. „Addig is felvállalom az összes kisebbség és nagyság bűneit”, és szalámit kínál – mert itt „már csak szalámi” van „és a köztéri temető”. Ő viszont ráér (most van a „krisztusi kor”-ban).

Számba veszi hát – kilépve a versszerű keretből – mit tettek elődei s kortársai eddig a költészet valódi megújításáért; mit végzett el ő maga „a költői nyelv és módszerek korszerűsítésének” tekintetében, elfordulva a popularitás követelményétől. A 60/70-es évek óta folyamatosan zajlik – írja – „a hagyományok újraértelmezése / átértékelése”, az új kifejezési eszközök keresése; gondolva itt „Farnbauer Gábor metanyelvi vizsgálódásaira Bettess Isván ironikus önironikus hiperrealizmusára Mészáros Ottó vizuális kísérleteire Cselényi László többsíkú alternatív lírájára Krausz Tivadar metafizikai reflexív költészetére Varga Imre mitikus sámánisztikus verssíkára Tóth László nyelvparodisztikus-közérzet-parodisztikus költészetére valamint Tözsér Árpád mindent – de főleg a történelmet – újraértelmező-átértékelő lírájára”. Ezek az általa fontosnak tartott kísérletek nélkülözhetetlen előzményei mindenfajta továbblépésnek, amely a „metanyelvi vizsgálódások közös útkeresése a társművészetekkel vizuális tér akusztikus versek ill. videopolémiaiak” kibontakoztatására irányul. „A heterogén költészet térnyerése”, valamint „a kritikai ’hátér’ igényességének a megkövetelése” s a „termékenyítőbb kommunikáció a befogadó rétegekkel” az elérendő cél (*Az új vers gondolati-szubjektív megközelítése*).

A *Végtelen sorok írója e költő* című kompozíciót már félig-meddig e szellemben készíti: kijelenti, mivel „nem vállal közösséget” (a gondolatokat meghamisító nyelvvél, a konok nyelvörökkel, a nemes gondolatok betűjelbe kényszerítésével, a kényszerszermunkában termelő kritikusok hazugságaival – s egyáltalán: a hazug gondolatokkal és hazug irodalommal stb.). Formailag is kifejezi, hogy szakít a hagyományos versírásmóddal: nem írja végig a sorokat, szabadon hagyja lebegni állításait, a sorvégek mesterséges elmetésével; jó tanácsot is ad az olvasás mikéntjére vonatkozóan: az agyban kell kiteljesítenünk a leírtakat – „ne zavarjon a papír fehérsége ha kell vágd ki ez utolsó részt is”.

Eszmefuttatásából egyértelműen kiviláglik: Juhász R. József a 80-as évek végén – megelégedve a világ-börtön, nemzet-börtön és én-börtön triumfálását – belülről fakadó bölcsességgel túllép a zárt kereteken, felülírja a tradicionális poétikai normákat és a heterogenitás irányában tágitja a költőiség korábbi határait. Vagyis valóban „korszerű szendvics”-lírát teremt. A kötet végére helyezett címadó kompozíciót magát is szendvics-szerűen építi fel: a különböző köznapi és gondolati rétegeket lépcsőzetesen egymásba építi, minden sorban aláhúzással jelöli, melyik szónál lépünk egy lépcsőfokkal

tovább, míg a köznapi síkokról feljutunk végül az „emeletre”. S ekkor felismerjük: annyi romlott valóság-törmelék került a szendvicsbe, hogy ehetetlen – formára szép, arányos, „korszerű”, de töltelke (a közép-európai magyar valóság) megfekszi a gyomrunkat. Nyilván ez volt a költő célja is – ezért zárja így költeményét: az olvasó, visszatekintvén a tetőről, „azt hiszi nem *jól lát*”; mert hihetetlen, hogy micsoda szemétdombot, vért és gyűlöletet hagyott maga mögött, mire célhoz ért. Persze a verszárlat nyitott: ki-ki úgy értelmezheti a látottakat, ahogy azt egyéni ízlésvilága kívánja. Akadhat olyan olvasó, akinek ízlik ez a szendvics-valóság.

H. Nagy Péter kitűnő és a struktúrát funkcionálisan értelmező elemzésével teljes egészében egyetérthetünk: e mű „nem engedi nyugvópontra jutni az interpretáció folyamatát”. Vagyis olyan alkotásról van szó, amelynek szerzője a nyitott szintaktikai szerkezetekkel tudatosan dinamizálja a befogadói aktivitást, s az olvasó teljes szabadságot kap a tekintetben, hogy mit olvasson ki a műből, hogyan értelmezze az egyes rétegeket stb. (i.m. 27-28.p.). Juhász R. költészete tehát visszamenőleg tökéletesen igazolja a Bujdosó-Megyik-féle, majd Erdély Miklós által továbbgondolt elméletet a nyitott műről: ami akkor még csak teória volt, itt és most megvalósult versmodellé vált.

Ezek után még a *Bús bajazzo balladáját* olvashatjuk, amelyben a szerző Mallarmé *Kockadobására* hivatkozva „véletlen” és „törvényszerű” viszonyát képezi le, a magyar múlt „kimerevített pillanatait” megidézve, amikor is „az ősz sortüze” letarolta minden reményünket (nem egyszer történelmünk során). Poétáink *bús bajazzó*ként, kisemmizett Harlekinként „népért síró bús bocskoros”-ként lettek félreállítva mindig is a politika útjából, amely sohasem tűrte az igazmondást. 1987 „hibbant távlata” ugyanezt a sorsot kínálja a jelenkor költőinek. „Itt az állampolgár nem gondolkodik ergo: habos torta / elveszíti fizetőképességét” és csődbe jut. E csőd szélén áll az egész szocialista tábor – fűzhetjük hozzá; van-e tehát még a nép számára kiút? – főleg, ha nem is hallgat bús bajazzo-költőire!?

A *Korszerű szendvics* kötet tehát összefoglalja és lezárja Juhász R. József első alkotói korszakát. Kilépve a hagyományos költészet keretei közül, mint „ízletes falatot” kínálja olvasóinak verseit – „baROCCÓs” változatban (*Abogy sívítva térden...*). H. Nagy Péter úgy értékeli e könyvet, mint „a felvidéki magyar irodalom 80-as évekbeli expanziójának, neoavantgárd tájékozódásának korszakos teljesítményét” (i.m. 31.p.). Ehhez hozzátehetjük még: egy irodalmi korszakváltásnak, a /cseh/szlovákiai magyar költészet lezárulásának, a bolsevista cenzurális viszonyok elleni lázadásnak is fontos dokumentuma. A „valóság-irodalom” kategóriáit ekkor már a belső társadalmi mozgások végérvényesen szétfeszítették; a tradicionális formák tökéletesen alkalmatlanok voltak arra, hogy a változások folyamatainak dinamizmusát, differenciáltságát visszaadják. Az új nemzedék mind szűkösebbnek érezte a kereteket, amelyekbe be akarták gyömöszölni; így – jobb

híján – egyelőre a formaaktivitásba, formavált/oztat/ásba fektette legjobb szellemi energiáit.

A politikai diktatúra lazuló eresztékei azonban csakhamar lehetőséget kínáltak arra is, hogy (újra) az akció felé forduljanak. Juhász R. József – Mészáros Ottó – Németh Ilona – Simon Attila biokémikus-performer már 1987 kora-tavaszán megalapítja az érsekújvári Fiatal Írók Körén belül a *Stúdió érté* csoportot (1987-2007), ugyancsak Hodossy Gyula, a dunaszerdahelyi művész-tanár támogatásával. Bevallott törekvésük: a kortárs művészet terjesztése, irodalmi klubok létrehozása az ifjúság körében. Igyekeznek minél szorosabbra fűzni a kapcsolatot az anyaországi és a jugoszláviai alternatív művészeti körökkel, sőt a prágai avantgardistákkal is. Természetesen e tevékenységük miatt (ekkor még) állandó megfigyelés alatt álltak, de igyekeztek kijátszani a hatóságok éberségét, s mint a közép-európai térségben mindenütt, Szlovákiában is „fű alatt” terjedtek a különféle szamizdatok (A *Stúdió érté* indulásáról, tevékenységéről lásd: Hushegyi Gábor: *A Stúdió érté 20 éve*; in: *Transart Kommunikation* – Stúdió érté-album (1987-2007), Pozsony, 2008, 151-184.p.).

1987 márciusában, a Kassák születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségekre Juhász R. József és Krausz Tivadar már „átcsempézi” a határon a szülőföld üzenetét: a centenáriumba még az Iródia-csoport által készített mail-art kiállítás anyagát (*Amikor Kassák valaki más*). A Vasas Művészegyüttes és Ifjúsági Ház igazgatója vállalja (az otthon betiltott anyag) kiállításának megrendezését: 26 ország 169 művészenek több mint 300 vizuális alkotása bemutatását (Juhász és Krausz pénzt is szerez a katalógusra a budapesti Pénzügyminisztériumtól). A megnyitón a párizsi Magyar Műhely köre is jelen van (a centenáriumba hazaérkezett szerkesztőkkel együtt), így Juhász R.-nek alkalma nyílik a magyar experimentális művészet legjelentősebb képviselőivel való személyes megismerkedésre. Új barátait mindjárt meg is hívja a *Stúdió 1. Experimentális Művészeti Fesztiváljára* (Érsekújvár, 1987. június 17-19.), majd ettől fogva szoros kapcsolatba kerül a hazakészülő Magyar Műhely körével; tagja lesz a M.M. Baráti Körének is.

A Kassák-kiállítás anyaga aztán már csak a rendszerváltás után, 1990 márciusában kerül vissza az érsekújvári Művészeti Galériába, ahol is a Kassák Emlékszobában egy része mindmáig megtekinthető (vö: Juhász R. József: *Amikor Kassák valaki más*; in: A KASSÁK-kód, Pozsony, 2008, 52-56.p.).

A továbbiakban aztán rendkívül mozgalmassá válik Érsekújvár művészeti élete. Az 1988 tavaszán rendezett vándorkiállításon (*Visual poetry and Computer art*) már számítógépes művek is szerepelnek; az anyagot a stúdiósok Érsekújváron kívül Rozsnyón – Füleken, majd a szegedi Polyphonix-/M.M.-találkozóon is bemutatják. Ugyanez év őszén

a rendőrségi zaklatások következtében tragikusan elhunyt Dúdor István emlékére is kiállítást rendeznek (*Dúdor-Mail-Art*). Majd 1989. március 24.-én a budapesti FMK-ban mutatják be a Stúdió érté akusztikus – vizuális – videó – és akció-költészeti műveit *Hideg-Háború* címen (mintegy 30 művész multimediális alkotásai szerepelnek itt). 1989. június 16-18-án pedig az érsekújvári Csemadok nagytermében rendezik meg a grandiózus Experimentális Művészeti Fesztivált, amelyen az ismert fiatal középeurópai „tiltott” kategóriájú magyar /és nem magyar/ akcióművészek szinte teljes létszámban részt vesznek.

A fesztiválok vissza-visszatérő szereplői: Bukta Imra, Bíró József, Bernáth/y/ Sándor, Jan Budai, Ivan Csudai, Farkas Olivér, Fodor Géza, Fe Lugossy László, Galántai György, Kelényi Béla, Kovács István, Krausz Tivadar, Julius Koller, Milan Kozelka, Lantos László, Lantos Erzsébet, Jiri Latal, Mártha István, Mihai Murin, Monty Cantsin, Tamara Archlebova, Katarina Stenclova, Petőcz András, Rónai Péter, Rudolf Sikora, Simon Attila, Székely Ákos, Szkárosi Endre, Slavko Matkovic, Szombathy Bálint, több ízben a M.M.-triász, valamint a művészetteoretikusok: Hegyi Lóránd, Igor Gazdik, Thomas Strauss, valamint az elektro-akusztikus zenészek: Lois Viktor és a Tundravoice, Yoch'ko Seffer, Transmusik Company (TmC – R.Ruzicka „elektromágus”) és a magyar Kovács Zsolt – Patachich Iván – Sörös Zsolt – Tóth Gábor stb. stb. És természetesen rajtuk kívül is alkalmanként még sok más szlovák – cseh – jugoszláv művész is. Maga Juhász R. József egyelőre a protest-jellegű vizuális akció-művészetet állítja saját munkássága homlokterébe, már ekkor sok body art-os elemmel kiegészítve. Eleinte saját „szendvics”-szövegeit interpretálja, testét is médiumként használva. Négyrészes performansz-sorozatát (*Egyhelyben* I-IV.) Érsekújvárott, Pozsonyban, majd Prágában s másutt is bemutatja. Egy ízben félmeztelen testét Németh Ilona festi tele tarka „bohócsapkája” színeivel, máskor búvárruhában tapogatózik a víz alatti birodalom mocsaras-vizenyős, sötét világában; megint máskor Franciaország stilizált térképét tépi apró darabokra és szórja szét, miközben saját szövegét olvassa fennhangon. (A *Stúdió érté* performansz-fesztiváljairól, Juhász R. József szervezőmunkájáról és ekkori fellépéseiről lásd: Mihai Murin: *Juhász R. József performanszairól*, in: PARAF 69-75.p.).

M. Murin, aki maga is állandó résztvevője volt e fesztiváloknak, így jellemzi ezeket a lázadó éveket: „Az 1988/89-es év a politikai feszültség, a változásokra és a magyar 56-os események rehabilitációjára való várakozás jegyében zajlott (ami a magyar alkotók nemzeti öntudatot kifejező akcióiban, illetve az eseményeket rögzítő ismeretlen és hívatlan vendégek video-dokumentációjában is megmutatkozott)”. Juhász R.-t a fesztivál video-felvételei miatt még a rendőrségre is beidézik, s a Szlovákiai KP Kulturális Bizottsága is kihallgatja. A felvételeket pedig mint „a kapitalista rezsím befolyásolta dekadens kultúra” elrettentő példáit levetítik különböző politikai rendezvényeken. Az 1987-89-es

fesztiválok anyagát tartalmazó albumot „illegális nyomtatása” miatt elkobozzák, megsemmisítik (mindössze 40 magánszemélynél maradt példányt sikerült megmenteni belőlük). Ezek után, természetesen, Juhász R. nem mehetett ki Párizsba, a fesztiválról készült video-dokumentáció bemutatójára; viszont az anyagot Papp Tiboréknak sikerült kivinniök, s az a *p'ART* videó folyóirat 1990. júniusi számában meg is jelent (Murin: i.m. 74-75.p.).

Mint látjuk tehát: Szlovákiában sem volt jobb a helyzet semmivel sem a művészeti életet illetően a rendszerváltás előtti években, mint Magyarországon. Ekkor már szinte elemi erővel törtek fel a konfliktusok a fiatal művészek és a diktatórikus politikai vezetés között. Így hát nem lehet csodálni, hogy az experimentális alkotók egyre ironikusabban, sőt fekete humorral viszonyultak a valósághoz, mind sokkalóbb, „polgárpukkasztó” gesztusokkal bombázták az őket zabolázni próbáló hatalmat, s kiszélesítve az underground művészet középeurópai bázisát, önszerveződéssel, érsekújvári központtal egy /új/avantgárd-transzavantgárd hálózati kapcsolatrendszert hoztak létre (amelybe a M.M. körén kívül az akkoriban szerveződő váci *Expanzió* és a vajdasági csoportok is bekapcsolódtak). A fesztivál tehát – mint új műnem-forma – Közép-Európa-szerte ismert, elfogadott találkozóí fórummá vált. A helyszínek is bővültek: Dunaszerdahely – Pozsony – Kassa – Prága – Brno – Krakkó – Budapest stb. – ekkor még a hivatalos intézmények megkerülésével (erről bővebben lásd: Tóth Károly: *Videokazetták útja, in: Leányvári ébredés*, Dunaszerdahely, 1994/ 63-68. p.).

*

Juhász R. József már jelen van a párizsi Magyar Műhely 1989-es szombathelyi találkozó-ján; s az 1990. márciusi /75./ számtól a lap szerkesztőbizottságának is tagja (a Románi-ából áttelepült Ágoston Vilmos – a budapesti Fráter Zoltán irodalomtörténész – Hegyi Lóránd művészettörténész – és a jugoszláviai Szombathy Bálint társaságában). A szerkesztők (a Műhely-triász mellett) Petőcz András és Székely Ákos. A kibővült szerkesztőség névsora egyértelműen arra utal, hogy a hazakészülő lap középeurópai bázisát, valamint a társ-művészetekkel való kapcsolatát akarják megerősíteni az alapító szerkesztők. A Fráter Zoltán – Petőcz András-szerkesztette *Médium Art* antológiában is szerepel három érdekes Juhász R.-kompozíció (*Térrő – Térnyerés* 1. – *Babonás idők*; utóbbiban az Iródia-mozgalomnak állít gyászemléket). Képversei vannak a M.M. 80. (1991. júniusi) számában is. A 81. számtól (1991. szeptember) Szombathy Bálinttal együtt a lap felelős szerkesztője lesz. Az 1992 szeptemberi (83.) tematikus *performansz-számot* is ő szerkeszti: a címlapon a szentendrei KIS MAGYAR PERFORMANSZ-fesztivál szerepel (1992. március 27-29), amelyen a váci *Expanzió*-csoport is részt vett. Voltaképpen itt és ekkor

találkozik első ízben (jelképesen és konkrétan) a *M.M.* – az *Expanzió* – és a *Stúdió érté* koncepciója az új, interaktív műfajok, a vizuális performansz kommunikatív szerepének megerősödését illetően. Az 1993-as év Kassák-díjasa Juhász R. József, s a 87. (1993. márciusi) számtól kezdve ő és Szombathy Bálint lesz a lap felelős szerkesztője, egészen a 100. számig (1996. december). Majd többszöri változtatás után jelenleg is ő – Szkárosi mellett – az egyik szerkesztő (felelős szerkesztő: Szombathy Bálint).

E jelentős fordulatra Juhász R. így emlékszik vissza a *M.M.* 50. születésnapját ünneplő rendezvényen (PIM, 2012. május 10-11.): „A történetet 1989 előtt, pontosabban 1987-ben kell kezdenem, hiszen Kassák centenáriuma kapcsán a szlovákiai (akkor még csehszlovákiai) magyar fiatal tollforgatók akkor találkoztak először a *M.M.* triászával. /.../ A lap Cselényi László jóvoltából akkor már Csehszlovákiában ismert volt és fogalomnak számított”. Szerzői között „szép számban találunk a környező országokban élő vagy onnan származó alkotót. /.../ Ezt a *M.M.* mindig is természetesnek találta, hiszen egy kultúrában élünk, egy nyelvet beszélünk; bár hozzá kell tennem: ez nem volt mindig így és ma sem mondható általánosnak. Ezt az attitűdöt csak a kisebbségben élők tekintik természetesnek, hiszen naponta szembesülnek helyzetükkel. /.../ A *M.M.* mindig is befogadó folyóiratként működött, tudatosan vállalta a *híd*-szerepet; s ezt a szerepet hazaérkezése után is tovább tudta vinni. Szombathy Bálint, Joseph Cseres és jómagam folyamatosan publikáltunk benne, és olyan akciókat szerveztünk, ahol a szerb – horvát – szlovák alkotók is megjelentek”. S azóta is, mind a mai napig, „a művészek és irodalmárok között természetes módon erősödik az igény az együttműködésre; és sorra születnek közös projektek és közös fellépések” (*M.M.* 161. sz. 2012/3.). A Magyar Műhely tehát a rendszerváltás óta a közép-európai experimentális művészet legfontosabb bázisa, szervező központja lett; s tegyük hozzá: az egyetlen olyan szellemi fórum, amely azóta is otthon ad a legszélesebb skálájú művészi kísérletezésnek. S ez már nem kis részben Szombathy Bálint és Juhász R. József érdeme /is/.

Juhász R. József második kötete már a Magyar Műhely és a Kalligram közös kiadásában jelenik meg (*Van még szalámi!* – Intermediális szakácskönyv, 1992.). Tehát maradt továbbra is az „étlap-készítés” körében: „jó *étvágyat*” kíván a tradicionális konyhaművészettől eltérő, változatosabb /izgalmasabb/ 'vegyesfelvágott' fogyasztásához (a szalámiba ugyanis különféle húсок – fűszerek – egzotikus ízek is vegyíthetők: készítőjük ízlése szerint). Lehet választani a különböző fajták közül. A kötet mottójául Müller Péter – Sziámitól emel át egy dallamos versrészletet: „hogyan kell járni a vízen / egyre jobban érzem / és hogyan mért nem teszem azt / az azért van igen / mert járkalni a vízen / az nem sokat jelent nekem”. A könnyed vízen-járás, fellegekben járás őt nem vonzza – sokkal inkább 'ember-közelben' szeretne maradni, az Élet érzéki-erotikus, érzelmi és szellemi

élvezetei izgatják /látszólag/. Valójában azonban az össznemzeti/ségi/ skizofrénia: „az elmebáj mint lehetséges választási kényszer” az *én – nem-én* egymásnak feszülő harcában (kinek az érdekeivel azonosuljak? – nemzet/iség/emével, avagy a befogadó nemzetével? Hol a hangsúly? – a *magyaron*-, avagy a *szlovákiai magyar*? Holott *emberi* síkon, normális körülmények között, a kettő találkozik. *Magyarnak lenni Szlovákiában?* – örök ellenségeskedés közepette élni? – „ahogy kimerülnek a nyelv bányái és szó nélkül marad a nemzet”, el is sorvad (mindez, mutatis-mutandis, érvényes a romániai, s azóta szerb – horvát – szlovén viszonyokra is. Csakis a kisebbségi létben vetőd/het/nek fel ennyire élesen a nyelv elsorvadásának kérdései.

Olyan nyelvet kell tehát kialakítania a költőnek, amely nem a pusztá verbalitással teremt kapcsolatot a befogadókkal. Szándékosan nem fogalmaz egyértelműen, s az olvasónak a szöveg vizuális elrendezésére is figyelnie kell, hogy a szavak nélküli / mögötti „üzenetet” is értelmezni tudja. A kötet hármasság tagoltsága a nyelv más-más aspektusára hívja fel a figyelmet, a fejezeteket bevezető előzék-szöveg (számítógépen készített képernyő maga is) egyértelműen jelzi: „only for you” (vagyis: „csak neked”) szól – értelmezd úgy, ahogy akarsz / tudod; ne keress „irányított” gondolatmenetet a szövegek hátterében. Az ízléses kis keret-konstrukcióba zárt POETRY szót az I-II. részben felülírja a kalligrafikus, szépen formált *language* szó (a hangsúly tehát itt még a nyelvi tényezőre esik); viszont a III. résznél ez már elmarad: ide a performansz-dokumentációk kerülnek, a szöveg minimális.

Az I-II. részben az egyes szövegek belső címét vékony fekete keretbe („gyász-keretbe”) vonja a szerző – így különíti el őket egymástól, ezzel is búcsúzva a versszerűségtől. Maga figyelmezteti olvasóit: nehogy a konvencionális szövegértelmezés csapdájába beleessenek, mivel „a szó akusztikája elhomályosítja a jelentését miközben képzőművészeti struktúrát hoz létre mely a betűk képén és azok képi jelentésein keresztül az agyban” ismert összefüggéseket indukál/hat/. Ha az olvasó is „tengerre száll”, együtt a költővel, van elegendő útravalója. Kedve szerint kiegészítheti-variálhatja az olvasottakat - látottakat, összeállíthatja saját szalámi-menüjét, amelyben a történelmi és magánéleti meghatározottságok különböző mértékben s arányban keverednek.

„Mitteleurópa vegykonyhájában” senki nem lehet biztos saját önazonosságában sem: „amíg a szavaim belőlem táplálkoznak van születés / amíg a szavaim rólam beszélnek van emlékezés / amíg a szavaim hallgatnak van elmúlás” – de ha már a szavaimat sem értem: „akkor nincs születés emlékezés meg halál meg ilyesmi akkor csak kásás szavak vannak véletlen konstellációk és bűdös van igazi bűz – nem mondhatok mást” (*valaki aki nem biztos hogy én*). A Kárpát-medencében, „e huzatos szélkamrában”, a „mittel-sorsba beletört emberekhez hiába szól Madách az Űrből: „*Mondottam ember...*” – mert bizony nincs miben bízni már. „Egész Európában Visszhangozó Értelmetlen Kiáltások / Zúg-

nak / Hatalmas Öklök csapkodnak /.../ Önkorbácsolás és Narkománia / Határtalanság és Hatalomvágy / De vajon Honnan Fúj a Szél?” (*Mitteleuropa*). Hiszen nyilvánvaló: „Egy a Cél / és Egy Tüdőből fúj a Szél”. A *Bontsd el az agyam* című szövegmontázs a legkülönbözőbb negatív áthallású szóelemeket variálva szinte leképezi a hínáros-izsapos bűzös mocsári világot (az Ady-megénekelte „Halál-tót”, amely elnyel minden értéket – „itt meddő a nagy gerjedés s százszor boldogok a vetéltek”): a karóba húzottak – ledöföttek – élve eltemetettek rothadó szaga lebeg a „halálszagú bús magyar róna” fölött. Nem véletlen tehát, hogy a skizofrénia népbetegség e „huzatos” tájon. Kérdés csupán: „meddig még? mikor?” –vagyis e *kór* mikor múlik el? A 92. oldalon egy pálmafával kísért szöveg kibontja s továbbvariálja e szöveg-egyveleg bizonyos elemeit; most már a költő-sorsot parodizálva („vakvezető leszek /.../ hátha elnyel a bűzös mocsárág betemet a mezon-dagály és karóba húz egy izgága molekula...”)

A II. részben egyébként a szerző már szinte teljesen felszámolja a linearitást: átlép a vonalból a síkba. Lépését így indokolja: „megelégteli viszonyát a lineáris szövegépítkezéssel a sortól sorig ingadozással és nyelvet önt a szóba”. „Művészeti kegytárgyakat” készít, kottarészletet iktat be („csendkeringő bársonybumeráanggal”), a *Mondottam embert* kockaépítménybe zárja (azaz vaskos földi kalodába, ahonnan nem láthat rá az égi mezőre), a Halotti Beszédet posztmodern nyelvezettel írja át, mint a Jelen gyászbeszédét, amelyet egy ravatalszerű díszes gyertyasorral ékesít (gyászoljuk az ősi nyelvi formák kimúlását). Majd egy betű-kriksz-krakszokból készült dupla autókerek-kompozícióra középített ráfeszíti a hagyományos művészet keresztjét („ART is power”), ironikus verset mellékelve hozzá: „A művészet Hatalom / a művészet Fény / ebből a seggből / valaki néz”.

A VAXÖVEG című kompozícióban magát a szövegírást parodizálja („Vakszövegek mint illusztrációs felvételek agyunk természetes állapotáról”). A képmezőt egy három lábbon álló vaskos **M**uralja (a Művészet hármasságának jelképeként: irodalom – képzőművészet –zene), több tojásalakzat díszíti (mi volt előbb: a tyúk avagy a tojás?), köröttük méhecskék röpködnek a „szentháromságból” mézelve. A kompozíció tehát a kassági *Gesamtkunstwerk* modelljét képezi le – nem véletlenül kerül be, némi átformálással, a *Vizuális költészet Magyarországon* című antológiába is (II. k.-1998; 117. p.). A szöveg itt már hiányzik mellőle: nincs rá szükség, hisz annyira egyértelmű a „három lábbon” szilárdan álló Művészet egysége. E kompozíció poliperspektivikus és poliszémikus jellegét mind Tőzsér Árpád, mind H. Nagy Péter kiemeli (idézett elemzésükben), egyúttal rámutatva arra is hogy a kép értelmezési tartománya is rendkívül széleskörű – tehát ki-ki más és más asszociációkat kapcsolhat hozzá. Mindenesetre a textúra is a kép szerves részének tekinthető.

Ezek után a kötetben (nyilván nem véletlenül) Cavellini öntömjénező „szent tehénét” látjuk (*A művészetek álszent tehene*). Juhász R. némileg felülírja Cavellini értékrend-

jét (aki a tehén különböző testrészeire – mint ízes falatokra – felírta a világ legnagyobb festőinek nevét, köztük a magáét is, méghozzá a legfinomabb fartőre!). Juhász R. viszont saját nevével cseréli le az övét, ironikusan megkérdőjelezve Cavellini nagyságát és értékrendjét (egy másik, párhuzamos értékrendet kínálva). Ezt követően a földet mint „ kozmikus húspástétomot ” látjuk, amelyet folyamatosan fogyasztunk-fogyasztunk, de el nem fogy – esetleg megromlik; az idő is csak „múlik, de nem fogy”. Egy virágszál jelképezi a Művészetet, amelyre mindannyian rácsodálkozunk gyerekkorban – és mégis: „életünk folytonos kísérlet az első virág megfojtására”.. A szöveg itt mintha Juhász R. ars poétikáját is közvetítené: „kísérleteid a nyelv összetartására megbuktak a szavak belőled táplálkoznak a hangok körülötted a nyelv morzsái elejtett szavak befejezetlen mondatok fel nem ismert összefüggések /.../ irányítsd gondolataidat az élet hibáira az apró repedésekre létünk vízierőművén az első tudatos emlékedre egy virágra” (*az első megfojtott virág*). És akkor talán más ember leszel...

A kötetbe – mintegy visszacsatolásképpen a *Korszerű szendvics*hez – beépül a *Megvárhoztatom az időt* című korábbi kompozíció is; kiegészülve a tálcán kínált *Szalámi* vizuális képével, amely a Költészetet hivatott pótolni. Nem kell félni: a szalámiból „jut mindenkinek: minden POÉT ALESZ FŐTVISZTNEK”, aki „újjaépíti immár hiányos önmagát”. Nem kell arra gondolnunk, mintha poétánk örömmel üdvözlőné ezt a folyamatot: a szalámi csak „jobb híján” pótolja a valódi költészetet – de hát sokan szeretik, ízletes, így többen „fogyasztják”. No de azért a megfojtott valódi Virággal mégse veteledhet!

A kötet vizuálisan is talán legérdekesebb kompozíciója a SPEKTRUMOK (nemzeti közöi magyar-magyar költemény), amelynek szövegébe a szerző Bíró József – Tóth László – Radnóti Miklós-vendégsszövegeket épít be. Első pillantásra a költemény egy zenekari partitúrára emlékeztet: a jobb- és baloldali térfélen mozaikos versszövegeket olvashatunk; középtűt viszont (szintén párhuzamos osztatban) elszórt, önálló szavak halmaza. A ránézésre arányos szövegelosztás egy mély szakadékot rajzol ki a bal- és jobb térfél között; a köztes mezőnyben a híd töredezett pillérei. A hármas osztat voltaképpen az (egykori) ország térbeli széttagoltságát is szimbolizálja; s mivel a középső rész is két térfélre tagolódik (középtűt a hiányzó híd), bizonyos értelemben az „ötágú síp” képzetét is felkelti (amire természetesen a szerző verbálisan egyáltalán nem utal). A szélső oszlopokban a múlta (és az abból következő jövőre) vonatkozó szövegfoszlányokat olvashatunk: elhasznált, áporodott levegő, elvetélt szeretet, harckocsik, sárba zuhant lovak – a húzórló összedarálja a csontokat (jobban mondva: a szavakat): a péppé vált anyagból készül a szalámi. Megkukacosodott emlékmözaikok, romlott élmény-konzervek, az állandó agymosással bedarált emberi agyvelők tömege, a körmök alatt feketedő történelem: ez a szalámi alapja. Lehet ízesíteni – fűszerezni, de (eszed – nem eszed:) nem kapsz mást.

A középpüti szemlélődő lírai én maga is áldozat: „megszülettem – éltem – haltam – feltámadtam”; „halkan mar szét a tér, az idő és a savas eső”, „látom magam itt meg ott”: mint pók a hálóban, vergődik az egyén. Karnyújtásnyira mindkét parttól – próbál hidat képezni köztük, de maga se tudja: hova tartozik. Fölötte a *vak* FIASTYÚK: nem látja fiait, nem tudja összetartani őket – így azok szanaszét szélednek, ki ide, ki oda. Az újszülöttek pedig már eleve vakon születnek: semmit se látnak – tudnak értenek a Történelemből. „E hely: a nemvagyok mása / szem-telen nézek a világba /.../ Rész vagyok töretlen Egész /.../ járkálj csak engem hívj /.../ toporgok – van kiút!?! / Szélárnyék feketén virágzik”. A záróképen tenyérlenymat és tojás-alakzat (a Hold képe?), fölötte szöveg (talán a hagyományos költő romantikus vallomása?): „A senki tudja és én jól vagyok / tenyerem a holdnak támasztom / csak a van a távlatom / és én hozzád tágulok / mitől szép vagyok ma már jól tudom / babaarcomat tapogatom / érzem a pillanatot / még ma este meghalok / én nagyon jó vagyok”. A vizuális kompozíciót egy (a *Bontsd el az agyam*hoz hasonló) szövegmontázs követi, amelyet felülír egy szép kalligrafikus szöveg: „mocsárág, betemet a mezon-dagály és karóba húz egy izgága”. Vagyis aki közvetíteni akar az elszakadt térfelek között – annak halál az osztályrésze. Ez a közép-európai költősors...

Nem véletlen, hogy Tözsér Árpád *A 'között' tartományaiban* című esszéjében (in: *A homokóra nyakában* – esszék, kritikák, 1997; 288-295.p.) a kötet fő jellemzőjének a 'köztes állapot' különféle változatait tartja. Juhász R.-nél (mint már *szendvics*-kötetében is) a *közép*-európaiság, a *kisebbségi* lét, a hagyományos és az experimentális, multimediális irodalmiság *köztes* tartománya, a *fél*szavak, *fél*élet, a megköttözöttség („pórázra kötött vadgalamb”) és a szabad szárnyalás, a Határtalanság *közötti* állapot a domináns életérzés (legalábbis a lefojtottság éveiben, 1987/89-ben). H. Nagy Péter – Tözsér elemzését kiegészítve – a szöveg „mediális viselkedésére” is felhívja a figyelmet: a költő „nyelvet önt a szóba”, vagyis „a képekkel tűzdelt, szövegszerű építkezésről a szóelvű, vizuálisan önálló nyelv komponensekre, a szavak egymástól elszigetelt működtetésére helyeződik a hangsúly”. S a vizualitás / verbalitás határán formálódó szavak *közötti* üres helyek önmagukban vége is jelentéshordozók. „Az intermediális közegben a nyelvi és a vizuális médium közötti interaktív határövezetben” a médiumköziség „az egymást felülíró közegek és szövegek terében valósul meg”. Ez is a „szakácskönyv-szerűséget” erősíti: „A szövegek és képek mixtúrája ugyanis felfogható úgy is, hogy 'receptekkel' találkozunk”, amelyek „bizonyos értelemben 'befejezetlenek’, pontosabban a befogadók közreműködésével áll elő ezek valamilyen verziója” (H. Nagy: i.m. 42-52.p.).

A kötet II. részébe néhány – ez időtájt bemutatott – performanszának gyönyörű színes fotója is beépül, egy-két szavas kísérőszöveggel. A *Térhódítás* egy alvó álmogondolatát képezi le („Szabad-e sírni a Kárpátok alatt?”), majd egy-egy UFO-felvételt látunk (UFO in flagranti I-II.), s aztán a Kassák hajdani párizsi gyalogútjára visszautaló kép,

tőle átemelt vendégszöveggel („Európa hozzánk hasonló szerencsétlen fiai, segítsetek! – Én csak együgyű ember...”). A *Nem habostorta* Petőfit idézi, a performer habos-havas arcával: „Európa csendes, újra csendes...” A *Csonkatündér, Fény-törés, Kibontakozás, Felhomályosodás* az 1991-es performanszok emlékét őrzik. Az egészet egy színes-tarka elektrograffiti-sorozat (I-VI.) zárja, amit rövid kis ironikus elmélkedés követ a nyelv természetéről (TRANZIT): „A szó a gondolat élesztője /.../ a betű a nyelv molekulája /a nyelv leginkább füstölve jó”. Ezért aztán a szerző egyre ironikusabban kezeli magát a verbalitást és eddigi költészetét is: a *korszerű szendvics* után hiába propagálja: *van még szalámi!* – mert hiába van szalámi, ha egyszer „elfogyott a kenyér” (*Ez itt a reklám helye* – 76. p.). Azt azonban tapasztalatból tudja: „ha a történet szavai elfogytak / marad az édeskésen hátborzongató érzés: *itt most valami történni fog!*” S valóban történik is...

A III. rész előzekoldalán ezért tűnik el az *individual poétryt* felülíró *language* szó: marad csak a költészet – szöveg nélkül. „A szerző megelégedi viszonyát a papírral és kilép a térbe – egyedül marad szavaival és tetteit csakis ők irányítják / a térben sok meglepetés várja, de nemcsak a szerzőt” – írja eligazításképpen olvasóinak. Az ide beépített performansz-dokumentáció a rendszerváltás időszakában bemutatott legsikeresebb akciókról ad plasztikus képet, minimális magyarázó szöveggel (i.m. 95-109.p.).

Leghíresebb és legsikeresebb a *Stúdió erte* közös akciója: *A körtvélyesi víztározó, a bősi dinoszaurusz és a rendőr* (1991. augusztus 1-3; 95-101. p.); amit több ízben, másutt is bemutatnak – mindjárt augusztus 11-én az érsekújvári Fő-téren (*A víztározó, a Bős-Nagymarosi vízierőmű és a rendőr* címen). A magyarországi erőteljes tiltakozások miatt a nagymarosi térfélen ekkor már leállították az építkezést. Németh Ilona és Ravasz Márián visszafestette az üres betontározó falára az építkezés területéről kivágott fákat; Mészáros Ottó egy ökológiai katasztrófát demonstrált a vízierőmű makettjén, Juhász R/occó/ pedig bűvárfelszerelésben beúszott az elvezető csatorna mentén a víztározóba, kezében egy vízzel teli műanyag-zacsóban egy élőhallal. Így próbált bejutni az építkezés területére; de egy rendőrkordon az útját állta. Mire ő a halak közös tiltakozását tolmácsolta a rendőrök felé, majd visszaengedte a vízbe a halat, hogy az értesítse társait is a tilalomról. Akciójának kudarca azt volt hivatott bizonyítani, hogy lám, a rendőrterror nem kíméli még az élővilágot sem; s hogy még most is (a „bársonyos forradalom” után) a korábbi politika érdekei dominálnak az Élet-érdekekkel szemben.

E kifinomult, elegáns ökológiai demonstráció aztán mintául szolgál a további akciók dokumentálásához is. Az F-F *kontraverzión* (1991) és a *Félisten* (1990) a magát „istennek” hívó ember nevetséges megszegyenülését, tehetetlenségét parodizálja („nevet harap néz és hallgat nem tud mit kezdeni érzéseivel figyel a tárgyakat maga körül szagolgtatja fel fel dobja nem érez semmit gondolja és látszólag összefüggéstelenül nevet”). A közpon-tozás elhagyása miatt a szöveg itt is több értelmű, természetesen. A magát „félistennek”

gondoló teremtmény „képességeit tekintve ereit nyiszáló halhatatlan fájdalom”. A már korábbi *Genetikailag kódolt helyváltoztatási kényszer* (1989) újabb változata a Végtelen kinagyított jelével a paradox, feloldhatatlan és megoldhatatlan ellentmondásokat szimbolizálja. A *Közvetítés* pedig (1990), amelyet a budapesti TV2 is közvetít, az információ-átadás dinamikusabb, hatékonyabb voltát sürgeti („megosztom veletek mindazokat a szavakat melyek belém szorultak”). Egy neoista vradó-akciója kapcsán (*Éneim háza*) készült felvétel zárja a dokumentáció-sorozatot; amit aztán egy rövid *Jegyzetlátomás* követ, amelyben az „elmebáj” legyőzésének módjáról elmélkedik (nem szabad elnyelni a bennünk gondolódó gondolatokat – valamiképp ki kell mondani /ha nem is verbálisan/ ami nyugtalanít bennünket. S most, hogy megszabadult végre az őt nyomasztó gondolatoktól, fellélegzik: „Már nincs mitől tartanom. Nincs egyetlen gondolatom sem. /.../ Most, ennyi év után már szabad vagyok. Nem függök gondolataimtól, és azok sem függenek tőlem. /.../ Lassan megfeledezünk egymásról, és ez így van jól. Már egy gondolat se bánt engemet, mondhatnám – de ismét nem teszem”).

Ezentúl képekben, látványban gondolkodik... Költői 'anyanyelve' mindinkább a performansz; s bekerülvén a művészeti élet nemzetközi véráramába, egyre tágasabb valószínűségeket von be művészetébe, amelyeket már az egyszerű nyelvi közlésformákkal nem is lehetne a maguk differenciáltságában megragadni. *Szalámi*-kötetével elnyerte a Szlovák Írószövetség nagydíját (1992), s ezzel a szlovákiai magyar irodalom /el/ismert személyiségévé vált – ami megkönnyítette a *Stúdió érté* további útját is.

A „bársonyos forradalom” időszakában a *Stúdió érté* már erősen aktivizálódott, katalizálni próbálván a pártállami struktúra lebontását. 1990 tavaszán Érsekújvár Főterén zajművészet-koncertet szerveztek, tiltakozásul a hivatalos kultúrpolitika maradványai ellen (*Finish – Concerto for concrete*), amelyet a budapesti MTV 2 is közvetített. A mindaddig „tiltott” *transzmusik* (hangok-zörejek a valós életből, improvizatív futamok stb.) most végre teret kapott. Juhász R/occó/ vezényletével Németh Ilona és Mészáros Ottó kavicsot lapátolt két betonkeverő gépbe; a zörejeket mikrofonnal felhangosították, vízcsobogás kíséretében (komplex zajzene). Roccó közben folyamatosan dobolt egy szemetes kukán. Az akció végén Mészáros két szifonból szódát spriccelt a fejére – s hosszan elnyújtva felüvöltött. E radikális produkcióhoz hasonló konkrét zenei ribilliók („rebelliók”) sokasága zajlott a legkülönbözőbb helyszíneken: a Stúdió-trió (amelyből Simon Attila ekkor már kivált: Budapestre költözött) kifejezetten felszólította a szlovákiai performansz-művészeket, hogy aktívan avatkozzanak be a változások sürgetésébe *street art*-produkcióikkal).

1991 tavaszán a *Stúdió érté* Prágában is bemutatkozik az akcióművészeti fesztiválon. Roccó itt egy különleges kommunikációs performanszot mutat be (*ÉN-ek bárkája*). 12

néző arcáról maszkot készít, s ezeket egy sátorszerű hajóba installálja – mint a bárka utasait. Jelképesen így menti át a Jövőbe a különböző egyedeket – mintegy Noé bárkáján. Ugyane nyáron a komáromi erődben *Oscillációk* címen több szlovák és magyar alkotóval közös projektet készít, amelybe az ő *Hosszú út* című installációját is beépíti (egy roncs-Skodát vezet, amelynek ablaktörlője ide-oda-mozgásával imitálja a valódi utazást). A banális autóútról készült videofelvétel aztán bekerül később a *Transart Communication*-albumba (2008), számtalan más korabeli videóperformansz-dokumentációval egyetemben.

Később aztán már áttételesebb, kevésbé zajos performanszokat mutatnak be. A 80/90-es évek fordulóján az őrsújfalusi nyári ifjúsági táborban egy intellektualizált performansz-kultúra alakul ki. A „direkt akció” helyett az áttételesebb nyelvi formák jelennek meg, lehetőséget biztosítva arra, hogy ki-ké saját felfogásában, saját ízlése szerint értelmezze a látott műveket („nyitott mű” – azaz: „opera aperta”). Ekkor már a Stúdiót a nemzetközi mezőnyben is számon tartják. Juhász R. Velence, Karlovy Vary, Prága, majd Tarascon (Franciaország, 1988, 1992), Valencia (Spanyolország, 1992), sőt Brazília (Sao Paulo, 1989) International Performansz-fesztiváljaira kap meghívást; s ő is viszonthívja az érsekújvári fesztiválokra a világszerte ismert performereket. Így jön el a japán performansz-művészet képviselőjében a *Stúdió érté* vendégeként Seiji Schimoda is (1992), aki a következő évben meghívja Juhász R. Józsefet a naganói NIPAF Fesztiválra (1993), ahol is ő a *Kontra-verzió* ciklus egy új változatát adja elő, a nézőket is bevonva az interaktív játékba. A *Tao* közismert szimbolikáját felhasználva, egy hosszú plasztik alagúton át vándorol a Fény felé (miközben az életút különböző megpróbáltatásaival, a Sárkánnyal kell megküzdeni) – végül célhoz ér: kijut a (szellemi) Világosságra. Ezt a performanszt aztán többféle variációban bemutatja Poprádon, Temesvárott, Vácott, Mexikóvárosban, Pusanban, a tengerparton, majd a dél-koreai Chong Ju-ban, a Kilencefejű Sárkány Fesztiválon, 1996-ban (*Black Life Line, Back to white, Go Go Back 1-2.* – végül: *Plasztik varázslat* címen).

Az ekkor már mindenféle művész-nevén ismert Roccót 1993-ban meghívják a Mexikóvárosban rendezett nemzetközi (*2pfm*) fesztiválra, ahol az azték alapokra épített keresztény templom hajójában a Sötétség és a Fény párharcára komponált *Go Go Back 2* című performanszt adja elő, szakrális dimenzióba emelve az életúton való vándorlás tradicionális témáját, ultramodern feldolgozásban. Elkezdődik útja a világhírnév felé. Egészen különleges interaktív megoldásokat talál ki (rádiókészüléket, hangszórót stb. szerel bukósisakjára, plasztikzsákból alagutat készít, amelyen áthalad, s úgy bukkan ki a fényre; telefonon keresztül kommunikál a nézőkkel (*Kommunikációs gyakorlatok* I-VII.), vagy mint Micki Mouse-diktátor, gögösen jár-kel közöttük, interaktív fejéjével stb. Nem csoda hát, hogy ahol megfordul, mindenütt sikert arat. Ekkor már rendszere-

sen szerepel a közép-európai, nyugati és távolkeleti fesztiválokon (Krasznahorka, Somorja, Párkány, Sepsiszentgyörgy /AnnArt/ után Québec, Pusan, Prága, Brünn, Gdansk, Krakó, Basel, Köln, Hamburg, Minsk, Bologna, Tarnow, Bytow, Odeuse /Dánia/, újra és újra Nagano, Mexikóváros, Chong-Ju, Hiroshima, Tokio, Masuda, Oszaka, Vilnius, Odense stb.) – s végre meghívják a *Stúdió érté* a budapesti Szigetfesztiválra is (1998). Az egyes produkciókról, magukról a fesztiválokról részletesen beszámol Michal Murin (A 90-es évek művészeti tevékenységei; in: PARAF, 86-113.p.).

1994 márciusában az érsekújvári Béke moziban multimediális M.M.-estet rendeznek, ahol Nagy Pál és Papp Tibor mutatja be számítógépes, illetve videó-művészeti alkotásait, a három keszthelyi találkozón (1993 – 94 – 95) pedig Juhász R. szerepel vizuális performanszaival. 1995-ben a *Stúdió érté* a Perfórium Alapítvánnyal együttműködve közös multimediális projekteket dolgoz ki; a fesztiválokról videofilmek, CD-ROMok készülnek. Michail Murin és Joseph Cseres szakmai közreműködésével internetes kapcsolathálót építenek ki a nemzetközi alternatív művészeti fórumokkal, s 1997/98-tól a budapesti Műcsarnok (Beke László igazgató) is megnyitja kapuit akcióköltészetük, kiállításaik előtt.

Ezzel egyidejűleg a Pozsonyi Magyar Kulturális Intézet is nyit a *Stúdió érté* irányában. 1997 tavaszán Párkány-Esztergom múzeumainak együttműködésével szervezik meg a BRIDGing (átHIDalás – premostenie) közép-európai képzőművészeti szimpóziumot és performansz-bemutatót, Bartusz György kassai képzőművész-tanár kezdeményezésére. Céljuk az, hogy mind a magyar, mind a szlovák kormányt az akkor még csonka Esztergom-Párkány híd mielőbbi felújítására ösztönözzék. A változatos és sokrétű akció-sorozatról Juhász R. József számol be majd *Virtuális híd* címen 2002 novemberében (a *Hidak a Dunán* magyar – szlovák – osztrák programsorozat részeként a komáromi Monostori erődben szervezett kerekasztal-beszélgetésen); s a M.M. 124. (2002/5.) számában közzéteszi a teljes egykori dokumentációs anyagot. A tanácskozás maga nemcsak a konkrét hidak, hanem valójában a közép-európai szereptudat (a kulturális régiók közötti kapcsolatteremtés, a híd szimbolikája) kérdése körül forog: az Ázsia – Európa közötti mérhetetlen távolság virtuális feloldásáról esik itt szó.

Hushegyi Gábor így vonja meg e kezdeti felívelő korszak mérlegét: „Minden létező /cseh/szlovákiai művészeti kezdeményezés mellett (sőt: ellenére) az akcióművészet, az experimentális irodalom és az intermedia a kisebbségi magyar berkekben találta meg első szervezett formáját”. 1990-92 a „boldog szókimondás” jegyében telt el: a múlt megfricskázása, a felszabadult hangnem uralta az akciókat. 1993-ban viszont már egy komolyabb szakasz kezdődött: a kapcsolatépítésre, a nemzetközi művészeti életbe való beágyazódásra tevődött át a hangsúly. Egy időre kicsit ellanyhul a látványos sürgés-forgás, hogy aztán majd az évtized közepére beérjenek a kísérleti eredmények és elkezd-

dődjön a *Stúdió érté* nemzetközi 'felfutása' (Hushegyi Gábor: *A Stúdió érté 20 éve*, in: *Transart communication, / Performance § Multimedia Art/*, 1987-2007; Pozsony, 2008; 151-184. p.).

1998 után Juhász R. József és Josef Cseres Érsekújvárott szervezni kezdi a *Transart Communication*-fesztiválokat, és ezzel a *Stúdió érté* valóban a nemzetközi fesztiválet középpontjába kerül. Az *Actinart* szimpóziummal és *Akcióművészeti kiállítással* (K-49 Galéria, 1999) végre a szlovákiai művészeti életben is méltó rangra tesz szert. Ekkorra már kialakul egy nagyjából állandó összetételű együttes, amely a multimediális művészet minden válfajában otthonos: az *akcionista* művészetben Szombathy Bálint – Szlavko Matkovic, a *body art*-akcióban Seiji Shimoda és Rody Hunter, az *interaktív performanszban* Juhász R. és Bartolomeo Ferrando, az *ökoszemléletre* épülő, természetelvű *performanszban* Kovács István, a *neoista* programban Monty Cantsin, a *multimediális rádió-művészetben* Michal Murin, az *új-zenében* Szemző Tibor és a 180-as csoport, valamint a Trio Voice Crack és Marcus Eichenberger tűnik ki. Néhány fiatal képzőművész (a magyarországi fe Lugossy László, Szirtes János, Novotny Tihamér és a szlovákiai Ivan Csudai, Stano Cerny) is rendszeresen részt vesz a fesztiválokon és kiállít a K-49 Galériában.

2000-ben megalakul a *Kassák Intermediális Kreativitás Központ* (K2IC), amely arra hivatott, hogy feltérképezze a Kassák művészetének nyomán kialakult nemzetközi kapcsolat-hálót s így számba vegye a modern művészet újabb centrumait. A Magyar Műhely 122. (2002/3.) számában jelenik meg a Boris Nieslony - Gerhard Dirmoser-készítette performansz-térkép (*PERFORMANCE-ART Kontext*); amelyen a szerzők a nemzetközi performansz-hálózat minden pontját feltüntetik, jelezve az összekötő központokat. A térkép több mint 30 performansz-definíciót tartalmaz (Kínában például „demonstratív installáció” a neve). Juhász R. a mappa ajánlásában hangsúlyozza: „a térkép olyan kulcsot nyújt e művészeti ággal foglalkozó szakemberek és művészek kezébe, amelynek segítségével közelebb kerülhetünk a XX. század egyik legszerteágazóbb és csak részben behatárolható művészeti ágának megértéséhez, megismeréséhez. A performansz-művészet kontextusa egy térkép, melynek készítői hosszú éveken át a performansz-fesztiválok, kiállítások, konferenciák sorozatát szervezték, s időközben óriási rendezett, rendszerezett dokumentum-anyagot hoztak létre, amely Baselben letéve, az egyes eseményeket összművészeti kontextusba helyezve szolgálja a performansz-művészettel foglalkozó kutatók, elméleti szakemberek és a diákok munkáját”. Ezek után mintegy 10-esztendő kutatómunka eredményeképp a Juraj Melis-készítette *Kontakt-zóna* térkép is napvilágot lát a Szlovákiai Magyar Írók Társasága lapjában, az OPUS 2012/4. számában, a budapesti Kassák-múzeum dokumentációs anyagának kíséretében.

2001-ben Juhász R. József meghívást kap a szecsuani *Open Art Platform Festivalra*,

s onnan egy további távolkeleti körútra indul. Hazatérvén, így idézi fel ezzel kapcsolatos, semmivel sem helyettesíthető élményeit – amilyenekben csak igen kevés magyar művésznek volt eddig része (M.M. 128/129.sz./2003/4-5/, performanszművészeti különszám): „2001 augusztusától csaknem két hónapot töltöttem Délkelet-Ázsia több országában, azzal a céllal, hogy személyesen megismerkedjek több olyan művésszel vagy művészeti csoporttal, akiknek/amelyeknek munkásságát már hírből ismertem, illetve hogy magam fedezzem fel a performansz művészet napjainkban legizgalmasabb helyszíneit és művészeit”. Járt Peking és Szecsuan tartományban, több művészeti centrumot is meglátogatott, többek között a Lasalle Egyetem multimédia tanszékét; Singapurban megtekintette az *Openend* című nagyszabású performansz-kiállítást; csatlakozott egy vándorfesztiválhoz (*Rise and Life*) s találkozott az *Artists Village* művészetszervezőivel. Nagyon meglepte, hogy a deklaráltan kommunista berendezkedésű Kínában minden dinamikus üzleti alapon zajlik: a parádés village-lakónegyedek virulnak, az emberi életformák szabad sokfélesége (így a szabad vallásgyakorlás is) megengedett. Viszont a karhatalom mindent ellenőrzése alatt tart, s lecsap ott, ahol szükségesnek látja. Furcsállta, hogy a performansz-művészet Kínában csak a 90-es években kezdett elterjedni, s még 2000-ben is előfordult, hogy egy-egy nagy gonddal előkészített, a kínai avantgárd művészetet bemutató kiállítást betiltott a rendőrség Pekingben. A tajvani művészek pedig nem kaptak beutazási engedélyt Kínába, a *Rise and Life* vándorkiállításra (no de ez a helyzet a közép-európai művészek számára ismerős volt egy-két évtizeddel korábbról!).

Költőnk minden prekoncepció nélkül átengedi magát a közép-európaiaktól merőben eltérő mentalitásnak, kulturális kihívásoknak, s úgy dönt: akcióiban a vendéglátók világát saját közép-európai szűrőjén átengedve mutatja fel. A 'nomád' körülményekhez igazodva, egészen különleges ötletekkel teszi érdekessé fellépéseit – például az *Open air Biking* című performanszát három variációban adja elő, a virtuális előrehaladás lehetetlenségének érzékeltetésére. Ha nincs szilárd talaj a lábunk alatt – kudarcba fúl minden erő-feszítésünk: szuggerálja akcióival (vö: Josef Cseres: *Juhász R. J. virtuális jövőiről és lehetséges múltjairól*; in: PARAF 129-131. p.). Szecsuanban biciklijével együtt egy gyárkéményhez kötözteti magát, s a levegőben pedáloz; más alkalommal ugyanott „underground biciklizést” végez (a földbe ásatja magát, s csak biciklijének kerekei állnak ki belőle – amelyeket monoton tempóban folyamatosan pörget, miközben egy vékony csövön szívja a levegőt). A 3. változatot Bandungban mutatja be: fejfelé fordított helyzetben hajtja a pedált – amely persze tapodtat sem jut előre (voltaképpen ezzel Duchamp ready-made bicikli-kerekeire utal vissza). Ezekkel a performanszaival valódi katarziszt akar kelteni: ismerjék fel a nézők, hogy elhatározásaik csak úgy vezethetnek célhoz, ha szilárd bázisra épülnek.

Szingapúr – Kínával szemben – Délkelet-Ázsia performansz-művészetének egyik fontos fellelője, ahol az *Openend* kiállításon a provokatív akcióktól a leleplező erejű szocio-performanszokon át a politikai színezetű body-artos akciókig minden jelentős bemutató helyet kapott. Az Artists Village érdekvédő szervezete tagja minden szingapúri performer; így őket sem éri hátrány más művészekkel szemben.

Indonéziában viszont ugyancsak a katonaság uralja a terepet („állam az államban”), így a performanszművészet a laktanyába szorul (női performerek például csak a Barakk Galériába léphetnek be). Mivel a fanatikus vallási táborok (keresztények – muzulmánok) állandó élet-halál harcban állnak egymással, a Jakartában élő, szociálisan érzékeny performerek gyakran tiltakoznak az erőszak, vallási fanatizmus, felesleges vérontás ellen.

Thaiföldön, „Kelet Velencéjében”, a nemzetközileg is jelentős művészeti központban (*Concrete House*) szerveződik immár hosszú évek óta az ASIATOPIA performansz-fesztivál, valamint a *Womanifesto* női művész-fesztivál, ahol a világhírű thaiföldi performerek nemzetközi mezőnyben is megmérethetik magukat. A Kanchanabury rezervátumban, pár kilométerre a burmai határtól, érte utól a hír Roccót a New York-i ikertorony katasztrófájáról, minek alkalmából a Concrete House-ban hosszas emlékműsort tartottak.

Az utolsó állomás Malaisia volt, ahol is Juhász R. – a Medialab Center for Advanced Design-ban, Ray Langebach amerikai születésű művészettörténész vendégeként – előadást tartott a performansz-művészetről, amely voltaképpen az ezredvég közös művészeti anyanyelve lett – túl a verbalitáson, a kommunikáció mindenki által értelmezhető és megfelfejthető forrása. Az ázsiai performansz legjelentősebb képviselői több ízben rövidebb-hosszabb időt töltöttek Amerikában, eleven kapcsolatrendszert építettek ki az amerikai centrumokkal, s többször voltak európai turnén is – így a gondolkodásbeli különbségek ellenére megtanulták érteni – értelmezni egymás szimbólum-nyelvét. Seiji Shimoda, az egykori párizsi diák szerette volna elsősorban, hogy ázsiai performertársai az európai értékrendben is megméressék magukat, ő inspirálta tehát az ázsiai regionális performansz-fesztiválok szervezését, amelyek az ezredfordulón már hálózatszerűen fonták át meg át Japán – a Fülöp-szigetek – Kína – Dél-Korea, Tajvan, Thaiföld, Szingapúr művészeti központjait. Így az ázsiai és a nyugateurópai, amerikai szellem kölcsönösen áthatotta egymást, s ma már alakítóan formálja a világ minden tájának performansz-kultúráját. A helyi színezet azért természetesen mindenütt megmaradt.

2003 tavaszán az Érsekújvárhoz közeli gútai vízimalomnál rendezik a szokásos Stúdió-Fesztivált, amelyre az Újvidékről, Krakkóból, Osztravából, Prágából, Párizsból és Budapestről érkező vendégek mellett – Seiji Shimoda szervezésében – Kínából, Tajvanból és Japánból is egy szépszámu performercsoport látogat el. Nagy sikerük van, és a személyes kapcsolatok, barátságok is elmélyülnek az ázsiai és az európai művészek között. Rocco itt mutatja be *Hegesztődal* című akusztikus kompozícióját, amelyet Mi-

lan Grygar grafikus lineáris partitúrája alapján egy nagy fémlapra hegesztőkészülékkel vésett be (a hegesztés zöreije adták a zenei darab alapját – erre rétegződtek a különböző improvizatív zenei rétegek). A Josef Cseressel, Kovács Zsolttal, Sörös Zsolttal való együttműködés során fordult Juhász R. figyelme is az experimentális zene felé (a *Stúdió érté* experimentális zenei tevékenységéről, ezen belül Juhász R. zajzenei kísérleteiről, mentális slamplingjeiről bővebben lásd: Sörös Zsolt: *Noise § Musica* – in: idézett Stúdió érté-album, 204-217.p.).

Szombathy Bálint 17 ázsiai művész keleteurópai turnéja alapján vonja le a konklúziót: némi lokális különbséget mindenképpen érzékelhetünk, hiszen 'a hely szelleme' mindig élő marad a művészetben. Így például az ázsiai performansz-művészek világában „nincs helye a nyugati ember számára annyira hangsúlyozottan instrumentális misztifikációnak és technikai szertelenségnek. Alapvetően spirituális hozzáállásuk civilizációjuk szellemi hagyományaiban gyökerezik, amit időnként ügyesen ütköztetnek a nyugati féltéken uralkodó szokásokkal és felfogásokkal – illusztrálva, miként élnek meg az ősi szokásrend és a posztindusztriális társadalom konfrontációját.. /.../ A távolkeleti művészek a zen, a tao szellemiségéből, létfilozófiájából merítenek. A keleti művész tudatában van transzcendens meghatározottságának és a kollektívumnak való alárendeltségének: személye transzmittens / közvetítői rendeltetésében teljesedik ki. Ő nem a „kezdés és a vég”, csupán egy *utas* a lét mélyebb megismeréséhez vezető úton (*Ütös performanszok a Távol-Keletről*, Bp. 2003. szeptember 29-30; in: M.M. 128/129.sz.)

Juhász R. József is sokat tanult távolkeleti útjain, s bizonyos vonatkozásokban elmélyült a művészete. 2003-ban Havannában vesz részt a 8th. Biennálén; majd 2004-ben még egy japán turnéra vállalkozik, Seiji Shimoda meghívására (Nagano, Tokio). A *Colorise Paganini* interaktív performanszt több változatban adja elő; a NIPAF-fesztiválon pedig a *Smoking Place* (*Dohányzásra kijelölt hely*) című (szintén többvariációs) kollaboratív darabját mutatja be (2004-ben a TIPAF-fesztiválon – Kaohsiungban, majd a Nyitrai Galériában, Belgrádban, a lengyelországi Szczecinben, 2005-ben pedig NewYorkban is előadja). Extrém biciklizéseihez hasonlóan most is extrém szituációt választ: fejét fólia-burokba csavarja, miközben tíz erős dohányos fújja a füstöt kis csővön a fólia alá, mígnem „a reménytelenség nikotinos levegője” fullasztóan rátelepszik. Már-már a nikotinmérgezés határán, végül is mosolyogva feláll – a burkot leveszi fejéről: lám, nem történt baja. „A dohányzás káros az egészségre” – ez igaz; de az agresszív dohányzás-ellenesség még károsabb! Voltaképpen tehát akciójával nemzetközi szinten tiltakozik az egész világra kiterjesztett dohányzás-ellenes (a személyiséget a szabad döntésétől megfosztó) kampány ellen.

Juhász R. József vizuális költeményeinek újabb gyűjteménye (*Képben vagy?* – 1986-2006, Dunaszerdahely, 2006) Papp Tibor értékelő-elismerő utószavával jelenik meg.

Voltaképpen nem új művekről van itt szó, hanem a régiek tematikus átrendezéséről, új konstellációba állításáról a kassákos képversektől a szöveg- és fotómontázsokon, kollázsokon át a lettrista és konkrét művekig, vizuális paródiáig. Az összeállításban az az újszerű, hogy a szerző mintegy átértékeli egész eddigi életművét, és egyben meg is kérdőjelezi: így volt jó? elérte azt, amit valójában akart? „képben van”-e ő maga is a világ dolgaival kapcsolatban? És az olvasót is megszólítja: „képben van”-e, érti-e, miről van szó? El tud-e igazodni a látottakon-olvasottakon, megérti-e azok „üzenetét”? Tehát a cím mintegy felszólítás is egyben olvasói felé, hogy a képbe kódolt tartalmakat próbálják magukra vonatkoztatni, általuk saját világbeli helyzetüket, a világ működését megismerni, értelmezni. De a költő azt is kérdezi önmagától: benne van-e ő maga is a képben? S benne van-e munkáiban mindaz, amit szavakkal nem tudott elmondani, csak érzékeltetni-sejtetni a kép által?

Tudatosítani akarja mind önmagában, mind a befogadóban, hogy a modern költészet alapja a heterogén elemek kombinációja, szintézisbe rendezése, ugyanakkor feszültségbe hozása egymással, a különböző rétegek közötti vibráció, a jelentés-megsokszorozás, a többféle értelmezési lehetőség felkínálása magával a szövegalkatással. Korábbi köteteknek hangsúlyos alapverseit is átkódolja bizonyos értelemben, új jelentéstartalmakkal bővítve (pl. a kötet élére helyezett Kassák-kompozíciót geometrikusan átrendezi, ismert portréjával kiegészíti – élővé, ma is aktuálissá teszi: e-mailt küld számára a Kassák Intermediális Kommunikációs Központba stb). Érzékelteti, hogy mindaz, ami a modern költészetben történt, történik, Kassák ötleteire épül, azok továbbgondolásából született. A költőnek a világhoz való viszonya változott meg az ő nyomán. Ahogy Nagy László még „*versben* bujdosott” – az avantgárd költő (ma már) a *képben* „bujdosik”, a képbe kódolja gondolatait, az Élettel / esszenciális léttel kapcsolatos megsejtéseit, véleményét a körötte levő világról.

A vizuális megjelenítésmód természetesen kihívás az alkotó számára is: a térbe kell kivetítenie elvont képzeteit, elvonatkoztatva a valóság empirikus dimenzióitól. A szöveg-formálásban felhasználja tehát az új mediális lehetőségeket (számítógépes grafikák, interaktív performanszainál használt technikai eszközök: bukósisak, különféle maszkok, plasztik- zsákból készült alagút, reflektorok, hangszórók, varrógép-gramofon, zörej- és zajzene-keltő szerszámok, régi írógépből készített klaviatúra stb.). Mindezen kellékek maguk is jelentés-hordozók, olykor parodisztikus felhanggal (pl. egy régi vasalót számítógépes „egér” gyanánt használ; különféle text art- jellegű szövegfajtákat, geometriai formákat montíroz egybe stb.). A valóság ellentmondásos sokarcúságát, s benne a tanácstalan, bizonytalankodó embert fölényes iróniával szemléli: ő maga bizonyos értelemben már kívül és felül van a szenvedésen, amit ez valaha okozott neki – és másoknak is segíteni akar, hogy túljusson saját gyötrelmein.

Ennek a metódusnak (és életérzésnek) jellegzetes példája *A politika mindent elront* című, sokszorososan eltorzított, különféle jelekkel, krikosz-krakszokkal megspékelt, összevissza felül- és keresztbe írt, egymásnak ellentmondó szövegfutamokkal ellátott textúra, amely pontosan leképezi a politika valódi arculatát. Egyik napról a másikra változnak a döntések, a mai kijelentések holnapra érvényüket veszítik, nincsenek orientációs pontok stb. Ahogy fulladozott a többség /fulladoztunk/ a szovjet éra diktatórikus viszonyai között, úgy fulladozunk (helyesebben: fulladoznánk, ha nem tanultuk volna meg ironikusan szemlélni mindezt) ma is a politika folyton változó útvesztőjében: ma sincs érvényes értékrend, nincsenek egyértelmű prioritások, az ingoványos „ragadozómezőkön” ma is kiszolgáltatottan tapogatóznak-keresgélnek a kárvallottak – valami jobbra várva.

H. NagyPéter két alapvetően fontos, jellegzetes kompozíció-sorozatot emel ki a kötetből (*Melyik maszk mögött bujdosik Alpár?* – valamint a *Vizuális költészeti paródiákat*). Az előbbi esetében Danél Mónika érdekes elemzésére hivatkozik (*Kérdőjelben lenni*, M.M. 140. – 2006/3. sz.), aki a Josef Cseressel együtt készített kollázsorozat rétegződését vizsgálja, és a különböző kultúrákból származó apró maszkokra ragasztott betűkből összeálló cím utáni kérdőjelet tartja a megfejtés kulcsának. H. Nagy „a frappáns mikroelemzést” további észrevételekkel egészíti ki: a háttérben látható hatalmas maszk (Bujdosó Alpár alkotása) vizuális idézetként fogható fel, az utolsó darabon látható kérdőjel pedig nem Alpár fotóját fedi, hanem J. Cseres és Juhász R. fele-fele arcát. „Vagyis a megkérdőjelezett arc: egyfajta Janus-arc, amely sajátos lebegésbe hozza a szerzői identitást”. Ehhez még hozzátehetjük: bár Alpár egyik maszk mögött se „bujdosik”, szerzői jelenléte mégis kétségbevonhatatlan, hiszen az apró maszkok is az ő munkásságát idézik. Alpár szelleme tehát ott lebeg („bujdosik”) az egész sorozat fölött, az általa készített maszkok jelen vannak a háttérben (sőt, már bizonyos értelemben Kassák egykori, Wagner maszkja mögé rejtőző arca is): az egész XX. század fölött a „maszkok” lebegnek: a világszínpad gúnyos bohóc-kellékei.

Juhász R. vizuális paródiáit szemügyre véve (Petőcz: *Könyörgés / Letérdelek, Pannóniai üvöltés*, a Zalánnaal közösen írt *A tök ás megközelítése*) H. Nagy az eredeti műhöz képest való elmozdulást vizsgálja: „a képi elembe újabb képek helyeződnek, a szövegszerű komponensek (cím, LETÉRDELEK) kérdőjel alá helyeződnek”; ami a két alkotás közötti viszonyt egyúttal meg is fordítja – oda-visszaható kérdés-feleletre változtatva a narratívát. Ugyanakkor a kalligram identitása is megkérdőjeleződik: „a LETÉRDELEK? narratív kommentár és prolepszis egyaránt lehet, sőt, értelmezhető a kérdésre adható nemleges válasz előhívásaként is”. Mindenesetre ezzel a parányi jellel (kérdőjellel) Juhász R. az egész Petőcz-kompozíciót átstrukturálta. H. Nagy tehát ebből az egyszerű kis alkotói ötletből levonja azt a következtetést, hogy „a megfordítások eredményeképpen a képszöveg eleve a paródia státusába” kerül át, sőt: még az is feltehető, hogy „a vizuális

költemény mint műfajszerű viselkedésmód, eleve a parodisztikusságtól nyeri specifikumát; olyan oscillációktól, határsértésektől és médiumváltásoktól, amelyek szuggerálják a kép áttörését a paródia irányába”. Ugyanis az állandó ingamozgás nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó-néző észlelési sémái ne rögzülhessenek valamely, a képtől független pozícióban”. Vagyis „a vizuális költemény ideológiai töltete feloldódik a paródia hullámváltásában”.

És akkor vissza is térhetünk a kötetcímbeli kérdőjelre: Juhász R. talán ezzel fejezi ki, hogy (ma már) az /ön/iróniát tekinti a legcélravezetőbb költői módszernek; hiszen nincs „egyetlen igazság” – és sohasem lehetünk biztosak abban, hogy éppen nekünk van-e igazunk, avagy a mienkkel ellenkező álláspont/ok/nak. Így hát legyünk szerényebbek az igazunkhoz való ragaszkodásban. Ezt sugallják számunkra az utóbbi évtizedek társadalmi tapasztalatai – és Roccó derűs, kiküzdött iróniája, amellyel egész addigi életművét új nézőpontból tárja elénk.

Új kötetével Juhász R. bizonyos értelemben a „nyitott mű” fogalmát is kitágította: a szerző (és olvasója) bármikor felülírhatja saját korábbi értelmezését is. Hiszen ugyanaz a mű mindig mást és mást mond nekünk, ahányszor újraolvassuk, vagy későbbi életkorból tekintünk vissza rá. Mi magunk is változunk az Időben, bővülnek tapasztalataink, mást gondolunk ugyanarról a dologról, mint korábban – az értékes művek mindig más és más arcukat mutatják felénk, más és más szavakkal szólnak hozzánk. És immár megérthetjük mi is Kassák egykor rejtélyes (sokak által sokszor félreértelmezett) mondatát: „A szavak nem azért vannak, hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók” – hanem hogy gondolatokat ébresszenek bennünk újra és újra. És ezért vannak a képek is. Juhász R. most értette meg igazán, teljes mélységében a Kassák-hagyományt; és ezzel megnyitotta a KASSÁK-KÓD megfejtéséhez az utat.

Nyilván ezért szervezi meg olyan nagy körültekintéssel Kassák születésének 100.- halálának 40. évfordulója alkalmából (2007. március 22-24-én) Érsekújvárott a Csemadok Székházban a *Kassák Kód* című rendezvénysorozatot a *Stúdió erté* keretén belül (a budapesti PIM és az Érsekújvári Művészeti Galéria közreműködésével). A jelenlévők „négy megközelítésben” veszik szemügyre a Kassák-életművet: 1. életmű-kiállítás – 2. Kassák-szimpozium (előadások Kassákról, Kassák és a Magyar Műhely viszonyáról, az Érsekújvári Galéria Kassák-gyűjteményéről stb.) – 3. Kassák-*Hommage* multimédia-est (amelyen zenés performanszaikkal, hangköltészeti munkáikkal Ladik Katalin – Papp Tibor – Székely Ákos – Szkárosi Endre – Tóth Gábor – Nicola Frangione – Michel Giroud – és természetesen Roccó is fellép; az est *Verszuhataggal* – az érsekújvári szavalók /hang/költészeti bemutatójával zárul). A 4. megközelítésben a kassáki örökséget mérik fel az utódok (Czeizel Endre tanulmánya Kassák genetikai örökségéről, családfájáról, Saxon Szász János-Dárdai Zsuzsa: *Kassák és a MADI* viszonyáról, Josef Cseres: *kassak in-*

termedium, L.Varga Péter: *Médium és olvasás* című írásai pedig a jelenkor szemszögéből tekintenek vissza Kassák el nem évülő szerepére a művészeti nyelv ezredvégi megújulásában (a teljes anyag megjelenik a KASSÁK KÓD című kötetben, a Szlovákiai Magyar Írók Társasága kiadványaként, a Kassák Intermediális Kreativitás Központ /K2IC/ közreműködésével, 2008-ban, H.Nagy Péter elő- és zárszavával). A Kassák-évforduló tanulságait Fajó János *A kassák-kód, avagy az átváltozás misztériuma* című kötetzáró emlék-idézésében összegzi, Kassák személyisége és művészete máig tartó, elévülhetetlen sugárzásának titkát kutatva: „fizikai létünk szellemi személyiséggé való átváltoztatása a kulcsa ennek a monumentális, konok következetességgel felépített életműnek – amelyet a fizikai (anyagi) igénytelenséggel, józan céltudatossággal párosuló hihetetlen szellemi igényesség, belső egyensúlyra törekvés, a szigorú etikai keretek között szabadon felszárnyaló tehetség” éltet mindmáig.

A *Stúdió érté* utolsó évei (2002-2007) minden vonatkozásban a nemzetközi siker jegyében teltek. A Josef Cseressel való együttműködés következtében 2000-től a zene és az intermediális művészet mind szorosabb összefonódása volt megfigyelhető (a K2IC keretében), ami rendkívüli mértékben elősegítette a középeurópai performanszművészet integrálódását a nemzetközi művészetbe. A kortárs *új zene* felé való nyitás Szlovákián belül is meghozta végre az elismerést a kisebbségi magyar alternatív művészek számára, s a szlovák zenészekkel való együttműködés hatása egyre inkább kisugárzott az anyasorsági és a többi kisebbségi magyar experimentális körökre is (váci *E/x/kszpanzió*, *Ann Art* Fesztivál – Sepsiszentgyörgy; a vajdasági művészek pedig mindhárom körhöz kapcsolódni tudtak; rendszeresen átjártak – járnak mindmáig a különböző helyszíneken rendezett eseményekre). Így a *Stúdió érté* – élve a történelem-kínálta lehetőségekkel – egy időre kiterjesztette hatósugarát az összes műfajra, az alternatív művészet minden ágazatára, s minden kontinensre: rajta keresztül léptek porondra világszerte a középeurópai alternatív művészek. 2007-ben, különböző okokból (amelyek között nyilván a gazdasági támogatási lehetőségek elapadása játszotta a legfontosabb szerepet) lezárult ez a fejezet: az egykori alapító tagok azóta a maguk útját járják, továbbvive természetesen az interaktivitás szellemét és igényét (a *Stúdió érté* utolsó korszakáról lásd: Hushegyi Gábor: i.m. 180-84.p. – valamint Sörös Zsolt: *Noise § musika – perennis rinforzando!* – u.o. 185-220.p.).

Juhász R. József aztán átköltözött Magyarországra; s szellemi otthonára a Magyar Műhely körében, a Magyar Műhely Galériában talált. Magával hozta azt a szomorú felismerést, hogy a (képzeletbeli) Tsúszó Sándor sorsa valóban örök középeurópai művészsors. Nem véletlen tehát, hogy az ő nevében jegyzi következő, *Szedd szét!* című kötetét (Dunaszerdahely, 2008), amelynek (Tsúszótól vett) mottójával a „középeuró-

paiság” visszahúzó erejére utal („Olajos vasporban man ray is moholy nagy”). Könyvét geometrikus szerkezetekbe épített szövegkontstrukciók uralják, amelyekből nem bontható ki már semmiféle lineáris versfolyam; viszont a verbalitást nem adja fel teljesen. A tézis-antitézis elve szerint sorjázna a gondolatok, egymást ellenpontoszva-kiegészítve; a szintézist többnyire a befogadónak kell megteremtenie. A kötet felépítése a szellemi dekonstrukció – konstrukció – dekonstrukció körforgásszerű folyamatát képezi le: „szétszedve” a (nyugati) nagyvilág struktúráit (*Amerikai levelek* ciklus), ellenpontként felsorakoztatva a szerényebb és szegényesebb (bár lelkileg gazdagabb) ázsiai viszonyokat (*His Master's Letters*), a költő végül azt sugallja: egyik sem „jobb”, külön a másiknál – de nem is rosszabb.

A modern Babel külső monumentalitását csodáljuk, de látnunk kell/ene/ Manhattan, Brooklyn nyüzsgő, szemfényvesztő műkereskedelmét, a fény-szmozg és az üstdob ZEN-kavalkádját, az újvilági maszkok, kreatív fényrácsok torz ürességét; miközben a raktárakban óriási világ-értékek porosodnak: kassák – man ray – moholy nagy – pica-bia – tatlin – duchamp – braque – mondrian – klimt – kahlo – merz stb. – arra várva, hogy „jó áron elkeljenek” a világvásárban. Hát ennyi a művészet értéke? Ma már itt minden csak üzlet? „A Föld terméketlen felén” viszont „skorpiók formálják múló betűvé a történet lényegét”, sárkánygyíkok fenyegetik az emberi életet. Az emberek zöme még az ABC-t sem ismeri. De vannak ott még egyszerű öregasszonyok, kiknek „elméje gyémántkés, szíve puha meleg kenyér”. Csupán egy rejtvénytűszerű betűkonstrukció utal arra: mi is inkább ehhez az elhanyagolt térfélhez tartozunk. Kassák viszont nem akarta, hogy elsüllyedjünk az ingoványban: hidat épített, hálózati csatlakozót feszített ki Kelet-Nyugat között. Mert ő még tudta: „minden titkok hordozója a *Gumó*” /a Gyökér/–amelyből az Élet sarjad.

A 3. ciklusban a *Kilencparancsolat* fatábláját állítja fel a szerző, gyönyörű képi jelekké, betűformákká vésve a parancsolatokat a fába. Azért csak kilenc, mert az Újvilágban már elvetették az első – így a földi életben minden visszajára fordult. A színtiszta Igazság helyett a hazugság az Úr, a „ne ölj” helyett mindenki pisztolyt hord magánál; „felebarátom felesége mások tulajdona”, s a Pénztől mindenki igyekszik megfosztani embertársait. A Hatalmat imádják Isten helyett, és senki nem tiszteli se Atyját, se testvéreit. Kassák emlékét viszont külön tábla őrzi (március 21.): ő volt az egyetlen kivétel, aki szembement e földi törvényekkel.

A záróciklus (*Mint akit enyhén megérintett* – kambodzsasorozat) felmutatja a *Kilencparancsolat* ellenpólusaként a távolkeleti mélyszegénységben még fel-felcsillanó értékeket. Az *elveszett város gyermekei* még ma is élnek a Művészetben (és az emlékezetben): „ott ülnek ők évek óta az ablakban / memóriabombákat gyártanak”, enni kérnek, megmentőikre várakoznak, vagy az örök vízbe alámerülve úsznak, partot keresve (amit gyö-

nyörű, eleven fotóival dokumentál). „Ők hívnak! ŐK hívnak! – nem hagyják nyugodni gyilkosaikat (*khmervarázs*). Ellenpontként aztán néhány szecsuanai képet látunk, koka-pipa szívókat, akik másféle varázslatba merülnek – s egy intő dallamrészlet: „Vigyázz magyar / ez nem móka / Kevés ott a hittan óra”. Viszont „a Jangce szép / Buddha is van sok / tofuban gazdag a kínai újhold”. Csakhogy a kínaiak „intramuros”, zárt ketrecben élnek (*éltek* legalábbis), *vírusnevelő intézetben*. Az ajtók nem nyithatók; „ki-csu” – vagyis ki-be csukják, de nem tárják ki soha igazán. Költőnk, a kívülálló, nem szereti a zárt ajtókat („iszonyatosan zavar ha idebent én vagyok”).

A kötetzáró kép mintha egy futballpályán zajló meccset örökítené meg (*Szabadság sport* – VB-kollázs). A MECCS legizgalmasabb része a HIMNUSZ (természetesen mindkét félnek a *saját* Himnusza!). „Mindenki fütyül, csak a bíró nem”. Egy félkarú óriás rúgja a labdát (Elefántcsontpart) – s megcélozva a kölni dómot, „beesik a majomfogóba”. A meccs végnélküli és eldönthetetlen: „a labdás embert valaki mindig megtámadja, de nemcsak őt”. Kelet – Nyugat ősidők óta mérkőzik egymással; hol ez, hol az vezet. A „kínai fal” még ma sem omlott le egészen – de talán jobb is így?

Juhász R. József „világjáró körútjain”, a modern kor Bábel-városaiban, Kanadában és az USA-ban, Mexikó-cityben, Atlantában, Torontóban – de Kuangcsouban, Hong Kongban, sőt Milánóban, Kölnben és Pozsonyban is számtalan felvételt készített a modern felhőkarcolók világáról, az égbe törő épületek változatos (és a maguk módján impozáns) formáiról. A látvány-elemekből összeállított színes fotó-sorozatot (nagy részük irodaházak ablaksorairól készült) *Posztmodern ikonok* címen teszi közzé (Pixel-Könyvek, M.M. Kiadó, 2012), visszautalva Pilinszky *Nagyvárosi ikonok* című költeményére. A 60-as években ez az építkezési forma még újdonságként hatott; de a közép-európai blokk panelházai korántsem közelítették meg a nyugat-európai, amerikai Bauhaus-stílusú építész-kultúrát – inkább riasztó, szomorú volt látványuk a régi, patinás városkép szélén. Ma már más a helyzet: a nyugatias épületformák ide is beszűrődtek, s megvan a maguk esztétikai vonzereje – persze lakóházakként kevésbé, mint dekoratív irodaházaként, különleges ablaksoraikkal. E formák elterjedtek az egész világon: valójában ez köti össze ma már Keletet Nyugattal. A képsorozat ironiája abban rejlik, hogy szellemi híd helyett ez az uniformizált korstílus lett a globalizált világ jelképe, amelyet a szerző „new-bauhausnak” nevez (szemben az egykor Moholy Nagy által megálmodott *New Bauhaus* egyénített építészeti formáival).

A fotókon geometrikus rendezettségben tárulnak elénk a ritmikus hullámzást imitáló ablakok, harmonika-szerűen, vagy op-artos alakzatban kiképzett, harmonikusan egymásba kapcsolódó épületrészek, amelyek színhatása is összehangolt. Szombathy Bálint a kötethez írt *Utószóban* a *szeriális* vagy *repetitív* zeneművekhez hasonlítja őket: „ahogy

azokban a monoton szakadatlanságnak van valami zsongító varázsa”, úgy „ezekben a vibráló ablakmozaikokban, ablakkeret-rácsorozatokban is van valamilyen különös esztétikai feszültség”. Itt-ott az ablakok mögött mintha világosság lenne: az egyhangú, szürke épülettömbökön át-átör a fény. /.../ A posztindusztriális kor Ikarosza már nemcsak szárnyakkal tör a magasba, hanem beton, vas és üveg segítségével veszi a lendületet Isten országa felé”. De nem azért, hogy hódoljon Isten előtt – sokkal inkább az ő Hatalma ellenében. És lehet, hogy az egész modern civilizáció ezért fog új Babelként összeomlani, mint a New York-i Ikertorony. „A szabványmintákból kialakuló univerzális világstílus” a magasba törő épületeket olyanná teszi, mint „bálványkarókat a rájuk nehezedő égbolt alatt”.

Hogy mi lesz a modern Világ-Babel jövője? – azt egyelőre nem tudhatjuk. De hogy az „emberre szabott világ” és a homo etikus vágyképét ma is az alternatív Művészet különböző változatai őrzik s viszik tovább – azt senki nem vonhatja kétségbe. Mert az avantgárd költő – alkosson bármilyen új, szokatlan műfajban is – nem mond le arról, hogy az Életet és a Költészetet közelítse egymáshoz: életformává tegye a művészetet. Ezért rendkívüli jelentőségű, hogy a budapesti *Magyar Műhely Galériában* mindmáig otthonra találnak az új és újabb experimentális nemzedékek – őrzik és viszik tovább a szellemi tüzet, amelyet Kassák hagyott rájuk örökölni.

V. fejezet

*Az új-avantgárd összművészeti törekvései az ezredfordulón,
E/x/kszpánzió-fesztiválok*

1. A kassáki összművészeti törekvések újraéledése az Expanzió-fesztiválokon

*Az avantgárd hagyomány különböző rétegei Kassák költészetében –
mint a lehetséges megújulás forrásai*

Az egész XX. századon átívelő, hol intenzívebb, hol némileg visszafogottabb hatósugarú magyar avantgárd „gyökér”-személyisége, az új s újabb nekilendülések kiapadhatatlan forrása: Kassák Lajos. 1915 áprilisában, az I. világháború idején harsant fel *Eposz Wagner maszkjában* című – provokatívan antimilitarista – monumentális műve, amelyben a Wagner-i összművészet (Gesamtkunstwerk) szinte teljes eszköztárát mozgásba hozta. „Szükségem van rá, hogy olvasóimat figyelmeztessem a Wagner-i orchesterre, kürtök szóljanak, vízesések csobogjanak és lódobogás vágtsasson előttem” – írja az indulásáról később, önéletrajzi regényében. A maszkkal, amelyet arca elé emelt, tiszteletet akart ébresztetni a halott előd iránt, akinek tendenciózus, a mítoszi múltban gyökerező zenéje ekkorra már egész Európát meghódította; ugyanakkor fel akarta hívni a figyelmet a maga „forradalmian új” hangjára, remélve, hogy olvasói így könnyebben ráéreznek költészete expresszív erejére (in: *Egy ember élete*, 1983-as kiadás, 248. p.). Művével egyszerre kívánt hatni a befogadók minden érzékszervére, mozgásba hozni képzeletüket és indulati szférájukat, felébresztetni bennük a cselekvésvágyat, az aktív ellenállást a háborúval szemben. Az intenzívebb hatás érdekében *szintetizálja* a különböző hagyományos műfajokat (görögös lírai formák, kardalok, elégiák stb.) a kortárs európai avantgárd dinamikus, futurista-expresszionista formatechnikájával, a hangutánzó-hangfestő elemek felhasználásával (így az eposz egyes részei kifejezetten a hangköltészet körébe tartoznak – amikor ez még ritkaságnak számított a modern világgöltészetben is!).

Kassák indulásakor prófétikus szereptudattal készült a valóság átalakítására. A körhöz tartozók úgy is nevezték: „a próféta” – amit a Bortnyik Sándor-készítette portré fejezett ki a leghitelesebben. Hamvas Béla a közép-európai modern művészeti forradalomról szólván fejti ki, hogy a művész prófétai szereptudata a bomlással fenyegető közösségekben jelenik meg, amikor már a hagyomány elhalványul, s „az igazság magától érterődősége, a képek valósága bizonyításra szorul”: „a tudást őrző szellemi rend, hivatása iránt eltompulva, a szellem üzenetét többé nem képes közvetíteni”. A prófé-

ta-művész – hangoztatja – „magát egy széles közösséggel azonosítva, egyénileg töri át a határokat”. Tehát individuálisnak tűnő utat keres, s mint megszállott, kiszakítja magát a „józanok” köréből, és csak a szívében felébredt hangot követi (ezért nevezi őt a közönséges ember „bolond”-nak). Hamvas e szempontból Csontváry *Marokkói tanítóját* és híres *Cédrusát* elemzi (in: *Forradalom a művészetben*, Pannónia Könyvek, 1947; 54–56. p.). Voltaképpen a Kassák-jelenségre is érvényes a kép: a kortárs átlagpolgári környezet mindvégig „bolondként” kezelte nemcsak őt, hanem a köréhez tartozókat is. Ugyanis Kassák számára is az *egyetemes* emberi értékek (igazságosság, őszinteség, testvériség, szellemi kiteljesedés stb.) voltak a legfontosabbak; ezért nem volt hajlandó azonosulni sem a Hatalom embereivel, sem a harcokban már „megfáradtakkal és megokosodottakkal”, akik az egyéni érvényesülés útját választották a szolidaritás, a másokért vívott társadalmi-emberi küzdelmek helyett.

Hitt benne, hiszen saját életében tapasztalta, hogy a művészet – a személyiség benső centrumára hatva – képes úgy átformálni az embert, hogy gondolat- és érzésvilágát átrendezve, a teljesség élményét magában hordva, engedelmes „gépalkatrészből” önálló, lélekben *szabad*, önérzetes emberré váljon, aki érzi és tudja „szoros mindenhez tartozását a világban”. E nevelési célt szemmel tartva már 1915 novemberében folyóiratot indít (*A TETT*), amelynek betiltása (1916. okt.1) után rögtön a MÁ-t (1916. nov.1.). Az új lap 2. – decemberi – számában elméletileg is kifejti művészi programját (*Szintetikus irodalom*): mind világlátásban, mind poétikai eszköztárában sűrítetten felhasználni mindazokat az eredményeket, amelyeket a régebbi korok és a kortárs művészet felhalmozott, s mint „a vajúdo század irányt jelző póznái”, felmutatni a válságból kivezető utat a tömeg előtt. A művész „egy új, szabad emberi közösség reprezentánsa” – hangsúlyozza; „*kollektív* individuum”, akiben a közösség lényegi erői testesülnek meg. Az összművészeti koncepció jegyében már 1917-től kezdve folyamatosan szervez modern képzőművészeti tárlatokat (a MA *Visegrádi* utcai, később a *Ferenciek terén* bérelt bemutatótermében); *új zenei* matinékat a Zeneakadémián (a MÁ-ban Bartók-kottákat is közöl); modern *dráma*-színpadot működtet Mácza irányításával; színészképző szabadiskolát és /össz/művészetelméleti szemináriumokat indít. Simon Jolán rendszeresen tart modern költészeti esteket, amelyeken Kassák verseit ő, a MA-körhöz tartozó fiatalok pedig saját alkotásaikat mutatják be.

Kassák már egészen korán, legelső verspróbálkozásaiban is a krisztusi mércét és feladattudatot tartja magára nézve kötelezőnek. Édesanyja, Istenes Erzsébet, katolikus neveltetésű, bibliaismerő asszony volt (bár írni-olvasni csak öregkorában tanult meg!); így érthető, hogy fia a társadalmi „megváltás”-gondolatot a Jézus-i keresztre-feszüléssel és a feltámadás-hittel kapcsolta egybe. Úgy állt „sorsos testvérei” elé, „mint a Krisztus-ember állott egykoron / olajfák hegyén, hol szentbeszédét mondta” (*Reggeli úton*). Ifjúkora óta

elvált a „széles úton” haladóktól, tudván, hogy az „a kárhozatba vezet”; s kereste a „keskeny ösvényt”, „amely az Életre visz” (Mt. 7,13–14). „Az egyszerű ács fiához” hasonlóan inkább választotta az evangéliumi szegénységet, a Hatalmasokkal való mindenkori szembeszegülésért járó mellőzöttséget, semhogy alávesse magát a szellemi rabságnak s elfogadja az Igazság elárulásáért járó „júdáspénzt”. Voltaképpen ezt az abszolút szellemi és *magatartásbeli szuverenitást* tartotta az avantgárd művész legfőbb jellemzőjének; ebből fakadt a támadó, a már kész struktúrákat megbontó attitűd (mind a formában, mind a konvenciók elutasításában). A század eleji futurista-expresszionista mozgalmakkal egybehangzóan fogalmazta meg ars poétikáját: „Romboljatok, hogy építhessetek; építsetek, hogy győzhessetek!” S egyre inkább a művészet tudatformáló szerepére tette a hangsúlyt...

Az intenzív esztétikai hatás érdekében sokirányú, sokműfajú, összehangolt művészi *akcióval* bombázza és serkenti aktivitásra a befogadói tudatot (ezért nevezi ekkori programját *aktivistának*). Költészetében a természeti alapformákhoz, élményvilághoz, a primér vitális szimbólumokhoz nyúl vissza; életszeretetet, életerőt s világot átformáló akaratot sugároznak versei. Képzeletében kezdettől fogva egységet alkotnak az urbánus (modern, civilizációs) és „falusias” (ősi, természeti) elemek. Mindazt, amit a gyermekkor, a szelíd nyitrai táj élményvilágából, tapasztalati anyagából magával hozott, felszívja poézisébe; alkotó fantáziája ezt szintetizálja a kortárs európai líra új formamegoldásaival. Szemléletében tehát e tekintetben is egységbe olvad a hagyományban gyökerező természetes élet és az újítás szelleme; hisz abban, hogy az ember érzékelési módja, egész lénye a költészet által kifinomultabbá, gazdagabbá válik; önös ÉNje kinyílik, s így közelebb kerül/het/nek egymáshoz az emberek. Közösségben, s nem magányos individuumban gondolkodik; már ekkor tisztában van vele: a művészet *hidat* épít ember és ember között.

Az 1918/19-es forradalmak, a vörös és a fehér terror tanulságaival szembenézve tudatosodik benne: a „világmegváltás” jelszava a valódi – a Jézus-i értelemben vett – megváltás-hit meggyalázásához vezetett; minden humanista értéket sárba tiport. 1920-ban, bécsi emigrációjában újraindítja a MÁ-t s kiteljesíti „Gesamtkunstwerk”-programját. Ez év novemberétől kezdve rendszeresen MA-matinékat tartanak a bécsi Konzerthausban, ahol felesége, Simon Jolán fantasztikus üveghangján (a korabeli kritikák tanúsága szerint) Kassák és a kortárs európai líra legfrissebb alkotásait szavalja (többek között Kurt Schwitters *Ursonate*-ját, e hangköltészeti remekművet). 1921-ben itt mutatja be *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című poémát, ezt a magyar költészettörténetben fordulópontot jelentő zseniális alkotást, amelyben Kassák immár leveti „Wagner maszkját”, és fedetlen arccal áll közönsége elé. Önazonossága felmutatásával demonstrálja: a világtörténelmi változások ellenére is az maradt, aki volt („én Kassák Lajos vagyok / s fejünk fölött elröpül a nikkel szamovár”). Ugyancsak 1921-ben jelenik meg *képzőművészek*

túra-albuma Bécsben; a MA pedig rendszeresen hozza az ő, Moholy Nagy, Péri László, Uitz Béla, Forbát Alfréd, Molnár Farkas, Bortnyik Sándor, az orosz konstruktivisták s az európai modernnek (Picasso, Braque, Léger, Klee, Gleizes, Archipenko stb.) absztrakt kompozícióit. Szoros kapcsolatot tart az európai avantgárd minden jelentős folyóiratával (a bécsi *Sezession*től kezdve az orosz *Vész*s, a holland *De Stijl*, a berlini *Der Sturm*on át a francia *L'Esprit Nouveau*-ig) s a W. Gropius által szervezett weimari, majd dessaui *Bauhaus* magyar származású alkotóival, akik kezdettől fogva a MA munkatársai (Moholy-Nagy, Breuer Marcell, Péri László stb.).

Ekkorra már tisztában van vele, hogy az *ideális társadalom* megteremtése – *utópia*. Aki a Jézus-i parancs szellemében él, az elesettek iránti szolidaritás törvénye szerint, s nem örökös lázadásban, lázongásban, gyűlölködésben – az megtalálja a benső békét, harmóniát („Egyensúly, élettisztaság – ezek a belőlem kiinduló s hozzám visszatérő mag-törvényei”). Tehát ez a kassáki értelemben vett megváltás: „Csak az él, aki megtalálta önmaga életét”. A külvilág kényszerei, parancsai most már egyáltalán nem kötik; szembesegülve a hamis és torz valósággal, a saját maga által helyesnek tartott úton elindulva, nem a harc, a rombolás, hanem „az építés törvényét” hirdeti (a *Tisztaság könyve* prózaversei, 1923). „Testvére” minden élőlény, az egész teremtett világ. A Kozmosszal való egylényegűségének tudatából fakad benső egyensúlya – ezt vetíti ki képarchitektúráiban, szigorú, s mégis derűs kompozícióiban (*konstruktivista szintézis*), amelyek fegyelmezett szerkezetéből az arche-formákból építkező szellem egyértelmű tisztasága sugárzik. A *rend* vágya és igénye munkál ekkortájt születő képverseiben is, amelyek egyfajta szintézist teremtenek az ősi és a modern formák között.

Kassák szemléletében a képzőművészet és a költészet egyaránt *elemi* emberi/szellemi energiák kinyilatkoztatása; nem csupán forma-, hanem élet-építés: testi/fizikai és spirituális adottságaink mozgósítása a Teremtés szolgálatában. Ekkor már egyre tudatosabban hangoztatja a kontinuitást természeti ős-valónk és a korunk igényeihez igazodó („korszerű”) gondolkodásmód között. A bennünk rejtőző „ős-sejt” hordozza voltaképpen az eredeti „isteni” információkat – a testvéri egymáshoz tartozás, a másokkal való azonosság gondolatát (ahogy – Kassák nyomán – majd József Attila megfogalmazza: „az őssejtig vagyok minden ős”). Ezért írhatja a Mester: „Merítsetek a kutakból, melyeket szívetek rejtekén őriztek”; „hallom az órák szívverését s a dalt amit a csillagok ragyognak”; ezért biztathatja Tanítványait (az ifjúmunkásokat): „Keljünk fel a hajnalban testvérem / keljünk fel / és lásd a dolgok arcát s a történések kezdetét ahogyan én látom” (55., 83., 86. számozott vers). Jézust ekkor már az egyetemes ember *archetípusának* tartja, aki magában hordozta a Test és a Szellem egylényegűségének, egységének tudatát, s képes volt élete minden mozzanatát – ösztöneit is! – mentálisan irányítani. Kassák tudta: a beteg emberiség csakis spirituálisan, eredeti tisztaságához, egységéhez, *lénye-*

gi ős-valójához (a homogén egyértelműséghez, az *Egyhez*) visszatalálva gyógyulhat/na/ meg, kiszabadulván a tudati hasadtság állapotából. A számozott versek későbbi ciklusai (25 új vers, 1926; 33 vers, 1930) már az agapé-jellegű (az isteni szeretethez hasonló) gyógyító erőt sugározzák: „Merítsetek a kutakból, melyeket szívetek rejtekén őriztek”; „hallom az órák szívverését s a dalt amit a csillagok ragyognak / olajat öntök a tűzre / meleg van körülöttem s nyugodtan ülök a világosságban” (55–83. vers). Testvéreiben, a „megszomorítottak és megalázottak”-ban kezdettől fogva Isten képmását tisztelte; a köréhez tartozó fiatalokat az önmagukért és a jövőért felelős, egymást segítő életre próbálta felkészíteni. „Ismeritek-e a testvéri kézszorítást s a szeretet becéző szavait / a fényt amely hajnalonként leszáll az égből, rávilágít a dolgozók kezeire / s megnyitja a gondolkodók koponyáit /.../ Ó ezüstfejű csillagok ragyogjatok fel az én testvéreim álmában / s ó te világossággal teli hajnal ébreszd fel őket szörnyű álmaikból” (93.vers).

Kassák képarchitektúráiból is a kiküzdött benső egyensúly nyugalma, az arche-formákból építkező szellem derűje, egyértelműsége árad; éppúgy, mint az 1923-ban megjelenő *Tisztaság könyve* prózavers-ciklusából. A rendtevés vágya munkál a forma-, szín-, vonal-kompozíciókban s az ekkortájt születő tipográfikus képversekben is. Kassák szemléletében a képzőművészet és a költészet egyaránt *elemi* emberi/szellemi energiák kinyilatkoztatása; műveiből a közösségi élethit harmóniája sugárzik, a végtelenség távlatát nyitva meg a befogadó előtt (voltaképpen ezt nevezi *konstruktivista* művészetnek: nem csupán forma-, hanem élet-építés). A konstruktivisták – hangsúlyozza – „egy új világrend megszervezését akarják”; ezért „a földön mozdíthatatlanul megállni akaró, dísztelen és szigorúan összeszerkesztett alakzatokat” kedvelik. A konstrukciókat kiegészítik a MÁ-ban megjelenő zenei képek, kották, Viking Eggeling, Hans Richter diagonál-szimfóniái, horizontál-vertikál orchesterei, hangjegy-versei. Kassák maga nem „zenélt”, de egész életében a zene rajongója, komoly és értő műélvezője volt. 1923/24-től egyre inkább az építészeti problémák kerülnek látómezejébe; tovább erősödik kapcsolata a Bauhaus-szal, Le Corbusier írásait, térkonstrukcióit közli a MÁ-ban stb.

Hamvas Béla – Kemény Katalinnal közösen írt, fentebb említett tanulmánykötetében (17–18. p.) – elismerően szól Kassák 20-as évekbeli tevékenységéről: „Egyetlen európai, korszerű és forradalmi tudatosságban valamennyi művészetet egyesíteni akarta, és a művészi létezés formáját végre valahára itt is, de most már egyszer s mindenkorra törvényesíteni kívánta”. Olyan művészeket (írókat, festőket, szobrászokat, kritikusokat stb.) gyűjtött maga köré, „akik a mindenkori politikai irányzatoknak nem voltak hajlandók magukat áruba bocsátani”. Abban a korban (s később is) „mindenki tudta, hogy a modern imaginatív művészetek (kubizmus, futurizmus, expresszionizmus) társadalmi forradalmat is hirdetnek”. Vagy inkább: az új emberideál (a kollektív individuum) szellemi nevelésével egy széles körű társadalmi átalakulást készítenek elő.

Természetesen, ma már tudjuk, hogy mindez illúzió volt – mint ahogy végeredményben a művészet közvetlen társadalmi hatékonysága is illúzió. Az avantgárd alkotók azonban alapvetően átformálták az utánuk jövők látásmódját, s módosították a művészet funkciójával kapcsolatos pozitivista felfogást („tanít, nevel, szórakoztat). Ma már *másként* látunk (nemcsak a művészetben, hanem az életben is), mint egy évszázaddal ezelőtt.

A MA 1924/5–6. német nyelvű különszámában Kassák számot vet törekvéseivel s az általa mindeddig képviselt művészetfelfogással is (*Rechenschaft*). A művész, az aktív, teremtő személyiség minden korban konfliktusba kerül a megszokottal, a már ismerttel – hangsúlyozza; hiszen alkotásai, amelyekben *saját*, szubjektív tapasztalatai fejeződnek ki, a korábbiakhoz, mások alkotásaihoz mérve természetesen újszerűek; ezért idegennek tűnnek. Ennek ellenére a mű – mint „teremtett realitás” – visszahat a valóságra s idővel átformálja azt. Minden művész a *saját* kora problematikájából merít; életereje, hatóereje sajátos szellemének és formáinak egységéből fakad. A XX. században már csak az alkotó jelentőset – hangoztatja – aki az Egészet, a Teljességet képes megragadni, s műve az egyén belső „megtisztulási” folyamatának ösztönzőjévé tud válni.

1926 nyarán Kassák Párizsban kiállítást rendez képarchitektúráiból s költői estet tart Illyés Gyula szervezésében (aki a bécsi MA munkatársa volt éveken át). Majd ez év őszén lezárja emigrációját s hazatér. 1926/27-ben még egy széles spektrumú avantgárd folyóiratot indít Budapesten (*Dokumentum*), amelynek – többek között – Déry, Illyés, Nádas József, Németh Andor a munkatársai. Nem pusztán művészeti folyóiratnak szánja ezt sem, hanem a szellemi nevelés általános orgánumának. Azonban érdeklődés híján s a mind erősebb támadások közepette a lap az 5. szám után elhal. De Kassák már 1928 szeptemberében készen áll új összművészeti nevelői programja kialakításával s egy új folyóirat megszervezésével (MUNKA, 1928–1939). A MUNKA Kultúrstúdiójának sokirányú esztétikai, intellektuális, morális nevelési koncepciója elsősorban a munkás- és parasztfiatalok szellemi felemelésére, a kultúra által öntudatra ébresztésére irányul: ön- és valóságismeretet kíván adni nekik, hogy tájékozódni tudjanak saját életük alapkérdéseiben, s ne essenek áldozatul semmilyen társadalmi-politikai manipulációnak. Már 1928-ban megalakul Simon Jolán irányításával a *Szavalókórus*, amely az ő kóruskönyvének intenciói alapján csakhamar országos mozgalmat indukál. Bizonyos értelemben a jelenkori *verskoncertek*, *koncertszínházak előképe*nek tekinthetjük rendszeres fellépéseiket a Zeneakadémián. Jemnitz Sándor *modern zene*-, Justus György pedig a bartóki szellemben *népdal-kórust* szervez; sok későbbi híres zeneszerző (Balassa Sándor, Kurtág György stb.) nőtt fel e kórusokban. Nagy Etel (Simon Jolán lánya) modern *mozgás-kórust* vezet (a mozdulat-művészet század eleji hagyományainak újraélesztésével és saját néptánc-

koreográfiái alapján). A nevelő színház jegyében pedig megalakul a Kultúrstúdió *mozgás-színpada* (a MA egykori Mácza-színpadának törekvéseihez visszanyúlva). Gró Lajos irányításával *szociofotó* csoport szerveződik, amelynek 1932-ben megjelenő fotókönyve (*A mi életünk*) mindmáig a fotóművészet egyik legismertebb, értékes dokumentuma. André Kertész, Brassai, Munkácsi Martin, Robert Capa stb. fotóművészete is e körben érlelődik, s indul el a világhírnév felé. Kassákot mindvégig Mesterüknek vallják, akitől látásmódot (és nem technikát) tanultak.

A *modern festők* csoportja (amelyhez szorosabban Anna Margit, Ámos Imre, Hegedűs Béla, Kepes György, Korniss Dezső, Schubert Ernő, Trauner Sándor és Vajda Lajos tartozott) vonzáskörébe vonta a hivatalos és támogatott „Római Iskolával” szembenálló fiatalabbakat is (Lossonczy Tamás, Országh Lili, Sugár Andor, Szántó Piroska, sőt az egészen fiatal Bálint Endre rendszeresen tartotta a kapcsolatot a Kassák-körrel a Kultúrstúdió betiltása után is). 1930-ban alakult meg a MUNKA-barátok Köre és a MUNKA Szabadiskolája, amelyek hatósugara kiterjedt a szlovenszkói Sarlósok és az Erdélyi Fiatalok egy szélesebb csoportjára: közös művészeti és szociográfiai szemináriumokat, táborozásokat tartottak, és a MUNKÁban rendszeresen megjelentek írásaik. 1933 végétől – Hitler hatalomba lépte következtében – Kassák sajtóperekkel, betiltásokkal (olykor börtönbüntetéssel) küzdve folytatta kulturális nevelői tevékenységét; mígnem 1939-ben magát a MUNKÁ-t is felszámolták, s ő hosszú éveken át fórum nélkül maradt. Azért a régi barátok, MUNKA-körösök a Central Kávéházban, törzshelyén, vagy a Mentor Könyvesboltban szervezett tárlatokon mindig megtalálhatták, ha tanácsaira, segítségére szükségük volt... Majd 1945 után – rövid két esztendőre – újra szerephez jutván, Kassák az *Alkotás* folyóiratban ismét fórumot biztosított a modern festőcsoportnak, amely *Szentendrei Iskola* néven a magyar absztrakt művészet élvonalát alkotta, alkotja mindmáig – s amelynek legkiválóbb képviselőit mutatta be Hamvas Béla fent említett könyvében.

A 30-as évek derekán/végén Kassák lírája mindinkább kinyílik a szakrális értékek irányában; az Élet legmélyebb spirituális minőségei tárulnak fel benne. Mind gyakoribb „vendég” nála a Názáreti, akivel társtalan bolyongásai közben megosztja gondolatait: „Te is itt ballagsz velem az éjszakában / éppen olyan szegény és elhagyatott vagy, mint én / vérzik a szíved, kezeid és lábaid is véresek” (*Felhőtlen éjszaka*). 1937-ben megjelent fiktív leveleskönyvében (*Anyám címére*) „Isten választottjának” nevezi magát, akinek az Atya segítségével sikerült kiszabadulnia „a szegénység lélekcsapdáiból” (tunyaság, irigység, tehetetlenség), keresztre feszült ő is az értékek megvalósításáért vívott küzdelemben – és nem adta meg magát a csábító luciferi csapdahelyzeteknek. Bach zenéjét – melyből „az üdvözülésbe vetett hit árad” – azért hallgatja oly szívesen, mert „Jézusnak, a Szen-

vedés és Igazság emberi szimbólumának örök dicsőségét hirdeti”, s alkotásaiban „Isten nyilvánítja önmagát”. Isten országa a Földön csak akkor valósul/hat/na meg – véli – ha az ember/iség/ (újból) felismerné saját teremtő képességét, s hinni tudna (ismét) elhivatottságában (mint hajdan az aranykori ember/iség/, amely még harmóniában élt a Szellemmel – és önmagával).

Bár költészete a 30-as évek folyamán némileg klasszicizálódott, életérzésében, magatartásában, sőt építkezési formáiban Kassák *élete végéig avantgárd* szellemiségű művész maradt. A konstruktivitás nála a szó szoros értelmében „építő” hozzáállást jelentett a dolgok világához: mind eszmeiségében, mind formáiban, amelyeket *belső* indítékokból alakított, s nem igazodott a már kész sablonokhoz (metrum, műfaji szabályok stb.). A 20-as évekbeli számozott *tömbverseiben* kialakított lépcsőzetes, „lépegető” technikája hierarchikusan (és nem lineárisan) kapcsolja egybe az egymásra toluló motívumokat, képi elemeket, tárgyi képzeteket. Metonimikusan helyezi egymás mellé az alkotó elemeket, az *architektúra* szabályai szerint szimmetriára törekedve (mint képein). Az elemek (színek – hangulatok – tárgyas motívumok) egymást kibékítő egyensúlya egyfajta szilárd vázat teremt (épület-szerkezet), amelyben azonban a szavak – sorok – strófák felcserélhetősége, *variálhatósága* bizonyosfajta mobilitást eredményez: az olvasó, az elemeket más és más konstellációkba állítva, újraalkothatja a művet. Ez voltaképpen már a *nyitott mű* felé tett kezdeménynek tekinthető: az ilyen alkotás a befogadó értelmezői aktivitását is intenzívebbé teszi.

A XX. század második felében a művészeti életet manipuláló kultúrpolitika „szocreál” diktatúrája ellen lázadó művészek szinte kivétel nélkül Kassák nyomdokain indultak. 1945/47-ben, a koalíciós esztendőkből az általa szerkesztett *Alkotás* folyóirat köré ismét felsorakoztak a MÁ-hoz és a MUNKÁ-hoz több-kevesebb szállal kötődő alkotók. A volt Kassák-körös Kállai Ernő és Pán Imre teoretikus támogatásával (utóbbival közösen ekkor írta *Az izmusok történetét*, ami aztán csak 1972-ben jelenhetett meg) lehetővé tette a *Szentendrei Iskola* modern festőinek zászlóbontását; s rövid időre úgy tűnt: egy új avantgárd virágzás kezdetén állunk. Mígnem az ún. „fordulat éve” kettészelte ezt a virágkört, az alkotókat (magát Kassákot is) kegyetlen erőszakkal elnémította, perifériára szorította. (E korszakról rajzol Hamvas nagyszabású, hiteles tablóképet fentebb idézett kismonográfiájában).

1947/48 fordulóján Kassákot és az egész modern művészetet (nemcsak az avantgárdot, hanem a Nyugat-hagyományt s az Újhold körét is) kiszorítják a szellemi életből, az alkotókat elnémítják, megfosztják a publikálási lehetőségtől. Majdnem-aszkéta lévén, Kassák (most is) beéri annyival, amennyi jut (Kárpáti Klára, második felesége tartja el matematikatanári fizetéséből); nem aggódik jövőjéért, hiszen tudja, hogy az Úr nem

hagyja cserben és táplálja „égi madarait” (Mt. 6,25–34). Aszfaltfólkjába rejti verseit, amelyekben az 50-es évek gyilkos atmoszféráját örökíti meg (*Diófám árnyékában, Felakasztották, Egy öreg fa panasza, Erdei csönd, Ha én rigómadár lennék, Bizodalom a szabadságban* stb.). A benne élő, földi ellenfeleinek magát soha meg nem adó – mert az Atyához hű – Názáreti példája ad erőt neki helyzete elviseléséhez. Ellenségei – „mint annak idején Isten vad kutyái / a jó keresztény vére szomjasan” – őt is felelősségre vonják a renddel való szembeszegülése miatt „most egy más falka kopói szaggatják / hú-sunkat s így martak össze engem is / hogy emlékezzem szörnyű napjainkra”. A modern inkvizíció markában, „fenevad karmaik közt vergődve”, 68 évesen élte át a megaláztatás és kiközösítettség szégyenét (*Törvényt ültek fölöttem*). Értzi: ha Jézus lenne, és itt lenne – segítene: „oly mélyre süllyedtünk már a véres iszapban / hogy egy gyenge jel egy múltó ígérlet is könnyen / lángra gyújthatná szabadulásunk reményét” (*Karácsonyi meditáció*). Hiszen ő, aki legyőzte a világot, megígérte övéinek, hogy a benne bízók kéréseit az Atya elé viszi – aki teljesíti is azokat (Jn. 16,13–33). De hiába minden remény: „Eső és vilám tépi szét a tájat / s a nyáj félelmét bégeti a dombon / hol Jézus bádogtestét marja a rozsdá” (*Kései szelek*).

A remény, várakozás mégsem volt hiábavaló... 1956 felemelő pillanatát úgy értékeli Kassák: kérésünk, vágyaink meghallgattatásra találtak... „Jön majd a gyermek, ki csupasz kis öklével / kiveri a támadó vadkan agyará. / Ez nem a gonoszságok vége, de / mégis elindulnak a szelek, s a tűz fellobog” (*Intelem jövőmdöléssel*). A Sötétség erői azonban csakhamar /újra/ diadalmaskodnak. A város fölött megjelenik „a könyörtelen pusztulás véres szájú angyala”, az éjszaka „ragadozó állatokkal telítődik”. Megelevenednek az Apokalipszis képei, mintha „a pecsétek feltörése” máris valósággá vált volna (Mt. 24,3–14; Jn. 6,1–17; Lk. 21,7–19): „Korunk megfégezhetetlen szelei a mocskos földön hemperegnek / és megmarják a fekete eget. /.../ Ezeknek a szeleknek szarvaik vannak / és fogaik és megvasalt patáik és felborzolt tüskéik” (*Félrevert harangok*, 1957; *Január*, 1958). Ez után „hosszú, kemény harc” következik, „árnyékkal és fantomokkal”, „akváriumba zárt”, fulladozó fél-élet, „tenger-fenéken”, örvények szennyes forgatagában sodródó tetszhalál (*Mélység, Megpróbáltatások évadja, A tenger étvágya* stb.). Kassák a legelső között tiszteleg „a mártírok temetőjében” mindazok előtt, akik „kötéllel, törrel és puskával” megölettek, s most „ázott deszkapalánk mögött / mélyen a föld alatt feküsznek”. Tudja: mint „a vértanúk serege a Bárány előtt”, fehér ingbe öltözötten megdicsőülnek majd (Jn. Jel. 7,8). Elhatározza: „ha fényjelekkel a sötétből” társai szólítani fogják, ő sem fut meg a rámért sors elől (*A halhatatlanok, Szerény hitvallás*).

Aztán lassan elindul maga is a Legfőbb Bíró elé, akinek egyedül van joga ítékezni mindnyájunk fölött. Tudja: neki nincs szégyellni valója. „Arcunkon nem mocskoltuk be Teremtőnk képmását / legnehezebb óráinkban is / váll váll mellett meneteltünk a Jövő

felé”. Nincs benne harag, se gyűlölség: a Világosság partján meglelte békéjét. Megbocsát mindazoknak, akik támadták elveiért, költészetéért; hisz tudja: mindaz, amit önmagából másoknak adott – őt tette gazdagabbá. „Szétosztottam magam és megbontatlan maradtam”. Bízik benne: egyszer majd még eljön az idő, amikor a világ „a szép, erős embereké” lesz, „akik áttörik a Sötétség burkát / akik félelem nélkül fekszenek le este / félelem nélkül kelnek fel hajnalban”, s „nem szorítják ökölbe a kezüket, ha egymásra pillantanak”. Az „erős ember” mintája az ő szemében továbbra is a Názáreti, aki „feltámadt, itt él közöttünk”, „ügyes-bajos dolgainkért harcol / s kibontott zászlója leng a fényben” (*Kivívott békeség, Őszi sugallatok, Főnix énem, Jókívánságom, Gazdag vagyok, Évfordulóra* stb.).

Kassák költészetében világosan kimutatható tehát egyfajta *szakrális* vonulat. Mondhatnánk: ő is abba a sorba tartozik (a legjelentősebb avantgárd alkotókkal együtt), akiket Hamvas Béla a „poéta sacer” elnevezéssel illet. Hamvas az utolsó két évszázad modern művészeit (a Hölderlinnel kezdődő, Poe-tól, Baudelaire-től Mallarmén át Stefán Georgéig, Valeryig ívelő lírai megújulás nagy kezdeményezőit) nevezi így (in: *A láthatatlan történet*, 1943). Ez a görögség óta ismert fogalom voltaképpen arra utal, hogy *a költő határlény*, aki az emberek között az „istenit”, az istenek között az „emberit” képviseli. Ellenséges közegben őrzi „a szent tüzet”, s a „szent helyen”, a középpontban állva vigyáz a kettő egyensúlyára. A szakrális értéktudatát veszített tömeg bűnbakként kivetíti őt magából, hiszen nem képes követni a vele szemben /is/ magasabb szellemi igényeket támasztó művészt (érthetetlennek bélyegzi költészetét, s saját köznapi szempontjai alapján ítélkezik életmódja fölött). Holott a modern művészet valami mélyebbet, igazabbat, tisztábbat mond el az Élet lényegéről – épp a szakrális dimenzió vonatkozásában – mint a köznapok emberének látszat-erkölcse. A „sacer” költő szembenáll a létrontó hatalmakkal, a totalitárius, bürokratikus apparátussal, amely az élet minden szféráját (gazdasági, társadalmi, politikai) ellenőrzése alatt akarja tartani – hangsúlyozza Hamvas. Az igazi művészt nem saját köznapi érdekei vezérlik, hanem a szellemi Rend képviselőjére vállalkozva az ember természeti – isteni valójának Teljességét őrzi magában. „A Tisztaság kristálytenyerén fekszünk s érezzük hogy minden a mi belső vérbeli rokonunk” – írja Kassák. „A művész egység és a konstrukciók középpontja”; ezért van szellemi hatalma a „rész-emberké” világa fölött: „Íme a nagy gyűjtőlencse is én vagyok / én vagyok az elveszett fűzfásip és a nagy állatszélidítő is én vagyok / csak akarnom kellene és árnyékommal letakarhatnám a világot” (*Tisztaság Könyve, számozott versek*, 1923). Megérintve a világ szívét, egyetemes tudást közvetít az Élet legfontosabb aspektusáról: az összetartozásról és a Szeretetről. Nem hajlandó a korrupt civilizációs struktúrákat kiszolgáltatni; inkább örök outsiderként, legtöbbször kortársi elismerés nélkül küzdi végig az életét.

A vérbeli avantgárd költő tehát lerombolja a hamis struktúrákat, szétszedi az örökölt

kultúrát, hogy elemeiből őseredeti Újat, lényeg szerinti Igazat teremtsen. Léte centrumában az érdekvilággal, a hazug, a torz, a manipulatív, konformitásra ösztönző struktúrákkal való szembeszegülés áll. Ha bírja a harcot: győz; ha nem: elesik (elzüllik, vagy öngyilkos lesz). A poéta sacer egy új értékvilágot teremt. Ahogy Kassák mondta: „A költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik / vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek / Vagy – vagy”. Kassák épített. És Hamvas is.

A 70/80-as évek fordulóján Kassák nyomdokain, a beat elterjedésével és a Magyar Műhely által meghonosított kortárs művészeti kezdeményezések inspirációjára egyre szélesebb körben vált ismertté a *zenei* avantgárd is. Új műfajok alakultak ki itthon is (koncert-zene, verskoncertek, a képzőművészet és zene, irodalom összefonódásából születő happening, performansz stb.). Bernáth/y/ Sándor, El Kazovszkij, ef Zámbo István, fe Lugossy László, Kelényi Béla, Sáry László, Szabados György, Szirtes János, Vető János, Wahorn András stb. jártak az élen: az irodalmi/képzőművészeti/zenei „események” határainak feloldásával lépéseket tettek az *összművészet* irányában. Szentendrén a 80-as években megalakult a Vajda Lajos Stúdió, amely – a kassáki szellemben – a Gesamtkunstwerk eszményét tűzte maga elé kezdettől fogva. A sorra alakuló jazz-, punk-zenekarok lázadó szellemiségükkel az ifjúság széles rétegeit mozgatták meg (*Beatrice, Bizottság*, majd a 80-as évek derekán-végén *Art Deco, Budapest Service, Vágtázó Halottkémek* [a csillagász-költő Grandpierre Attila szervezésében], *Matuska Silver Sound, Új Zenei Stúdió, Új hajnal* stb.). Totális költészeti színpadi koncertjeikkel, szöveg/zene-akcióikkal mintegy előkészítették a 90-es évek művészeti *expanzióját*.

Az Ex/ksz/panzió negyedszázados útja

A 80/90-es évek fordulójára a Duna-kanyarban egy új-avantgárd centrum is kialakult; de nem keresztezve, hanem inkább bővítve-kiegészítve a *Magyar Műhely* irányvonalát. Németh Péter Mikola költő körül, aki ekkor Vácott a Madách Imre Művelődési Központ munkatársa volt, egy olyan agilis, szereplésre vágyó fiatal alkotó gárda toborzódott, amelynek meghatározó egyéniségei a *kassáki összművészet* programjával léptek fel. Az 1989 óta évente megrendezett *Ekszpansió nemzetközi kortárs modern művészeti fesztivál* biztosított (biztosít mindmáig) megnyilatkozási teret számukra. A fesztiválokon rendszeresen részt vesznek a *Magyar Műhely* köréhez tartozó idősebb és fiatal alkotók: szinte mindenki szóhoz jut itt, akinek az /új/avantgárdhoz valaha is köze volt, és azóta is továbbvitte annak experimentális szellemiségét.

Az *Expanzió* elnevezés (kiáramlás, hódítás, kiterjedés) önmagában is arra utal, hogy

a fesztiválnak eredendően *közösségi* küldetése volt. Célja a morális és közösségi értékek feltámasztása, az egyedi- és társadalmi élet különböző színtereire való visszavezetése. Mint a klasszikus avantgárd – megkísérelte feloldani a művészet/élet közti határvonalakat. De immár nem elsősorban a korai Kassák aktivista lendülete, lázadó gesztusai lebegtek példaként az alkotók szeme előtt, hanem a konstruktivista, a természeti erőforrásokból merítő s magát megújító, az absztrakt szellemi Rendbe fogózó Mester morális újjászületést hirdető, „élet-építő” programja is. S mivel Kassák összművészeti eszköztára mint élő hagyomány már rendelkezésükre állt, sőt a közvetlenül előttük járó nemzedékek az újraélesztett tradíciót további új műfajokkal és kifejezési eszközökkel gazdagították, így az expanziósok gazdag örökségből válogathattak. Egyre inkább feléledt műfajteremtő kísérletező kedvük, s újabb ötletekkel, költői megoldásokkal gyarapították a rendelkezésükre álló avantgárd hagyományt. Idővel a kassái költészet szakrális vonulata is felfigyeltek, majd ezt tovább tágitva – elsősorban Németh Péter Mikola intenciói alapján – összekapcsolták a Hamvas Béla által feltárt őshagyomány szellemiségével. Így az eltelt bő huszonöt esztendő folyamán az avantgárd ez újabb, virulens ágát sikerült visszacsatolni az egyetemes kultúra ősidőktől tartó szerves vonulatába; tudatosítva, hogy a poétikai újítások s az újabb művészeti jelenségek nem eltörlik, netán érvénytelenítik a tradíciót, hanem élőbbé, korszerűbbé teszik azt. Az avantgárd hatósugara kitágul, térben és időben újabb területeket hódít meg, beemelve a művészet dimenziójába a mindennapok emberét is.

A kísérletező szellemiségű alkotók „mindennapi létünk élő, organikus részévé kívánják tenni a művészetet” – írta Németh Péter Mikola, a fesztivál eszmei elindítója, szervezője a találkozókat előkészítő *hívogatójában*. Fő műfajuk kezdettől fogva a konceptuális performansz, amelyben a képzőművészet – irodalom – zene elemei szintetizálódnak (vizuális és akusztikai költészet), tehát a hatás több irányú, felfokozottabb; a spontán akciónak is fontos szerep jut benne. Az alkotó személyiség fantáziájának tág tere van a tekintetben, hogy milyen elemeket épít be produkciójába. Kezdetől fogva széleskörű együttműködést alakítottak ki a rendszerváltás következtében némileg szabadabbá vált határokon túli alternatív körökkel – így az érsekújvári *Stúdió ERTÉvel* (Juhász R. József – Németh Ilona – Mészáros Ottó), a *Jugó Tudósokkal* (fe Lugossy, Bada Dada, dr. Máriáss Béla), valamint az egész Kárpát-medencében sorra szerveződő avantgárd csoportokkal. Az itt élő különböző ajkú népek (nemzetiségek) közötti kulturális együttműködést, a nyitottabb politikai szituáció által kínált értékcsera-lehetőségek kiaknázását szorgalmazták; így lassanként megteremtődtek a feltételek a kulturális kölcsönhatás, a közös programok kialakítása számára. Ebben is közösségi küldetést próbáltak, próbálnak teljesíteni.

1988-ban a már régóta nem szakrális helyként működő váci *Görög Templom* „agyon-profanizált kiállító hajójában” Galántai György ócska- és hulladékvasakból készített mobil hangszobrain ő és a tárlatlátogatók megnyitóként rögtönzött koncertet adtak; majd egy nagyszabású avantgárd színpadi játék bemutatójára került sor a *Fiesta Színház* előadásában. A darab forgatókönyvét Hont Iván és Németh Péter Mikola írta (*Ne hagyjátok cserben a Tortás Embert – fantasztikus vízió egy apokaliptikus birodalomból* címmel, Tor age Bringsvaerd azonos című novellagyűjteménye, valamint Orwell 1984 c. regénye alapján). Németh Péter Mikola újradramatizálta és színpadra állította; a mozgásszínpadi elemekkel felépített egyfelvonásos zöreizenét – hosszú improvizációs próbák eredményeként – a szereplők maguk kreálták Galántai hangszobrain. Az emlékezetes váci, a Zebegényi Nyár szabadtéri, majd a budapesti Egyetemi Színpadon megvalósított bemutatót követően Németh Péter Mikola Bárdosi József művészettörténésszel – az akkori váci Vak Bottyán Múzeum munkatársával – elhatározzák, hogy közösen megteremtik egy alternatív összművészeti fesztivál alapjait.

Az elképzelés viszonylag rövid időn belül realizálódott. 1989 júliusának első hétvégén szervezik meg első ízben – ugyancsak a *Görög Templomban*, amely hosszú időn át bázis-helyüknek számított – első háromnapos fesztiváljukat, együttesen alakítva ki a koncepciót *Hétfégi Ekszpanzió* elnevezéssel, meghívva rá az akkori idők jelentős képzőművész-, költő-, zenész performereit. A rendezvénysorozat felütéssel kezdődik: fe Lugossy László–Szirtes János *Koholt napsütés* című kiállítás-performanszával. A program kialakításában kezdettől fogva részt vesznek a jugoszláviai Új Symposion progresszív szellemiségű avantgárd alkotói. Az Aphasia Teátrum Tolnai Ottó: *Most majd én simogatlak téged* opusát adja elő; a produkciót Lantos Erzsébet body-artos akcióként mutatja be, Lantos László (Triceps) forgatókönyve és rendezése alapján. A *Görög templom* karzatán eközben Kovács István képzőművész-performer *Bapako* című minimál-artos élő szobrával van jelen. Ezzel párhuzamosan szólaltatja meg Fazekas László tanítványaival, a Váci Ütő Együttessel a fiatalon elhunyt Kígyós Sándor *Harangszobrain* Patachich Iván *Éneklő szobor* című kompozícióját. Ugyanakkor a Matuska Silver Sound és a Szkárosi Konnektor Rt. koncertezik. Az *Asia* mozgásszínházi rítus-tanulmányát Deák Varga Rita mutatja be Csetneki Gábor rendezésében; zárásképp pedig elhangzik Németh Péter Mikola és Németh Zoltán Pál *Mysterium Carnale* vetítettképes profán miséje. Így valóban egy nagyszabású, spontán összművészeti remeklés jött létre. A közönség szinte észrevétlenül vált az *Ekszpanzió* szereplőjévé: a Fiesta Színház verses meditációjával sikerült bevonni a jelenlevőket a közös szakrális térbe. A fesztiválon többek között részt vettek a *Katedrális*, az *Új Hölgyfutár* és a *Kráter Műhely* szerkesztői, szerzői, valamint jelen volt a nemzetközi művészeti élet több ismert szereplője.

Az *Ex/ksz/panzió* – térben és időben kitágítva hatósugarát – szelíd területfoglalással

az idők folyamán az egyik legrangosabb hazai és nemzetközi kortárs alternatív művészeti seregszemlévé vált. Az immár huszonhetedik évébe érkezett, évente ciklikusan megrendezett akciósorozat elsődleges célja – hangsúlyozza *hívogatójában* az alkotó-rendező Németh Péter Mikola – „hogy a különböző területeket képviselő alkotók egy *előre meghatározott téma* hívószavára, annak szellemében eredeti, új műveket hozzanak létre. /.../ A művek születésénél nagy szerepe van a fantáziának, az egyéni leleménynek, az elvonatkoztatás képességének. Jóllehet a programok menetrendje pontosan megtervezett, de a pillanat-szülte élménynek, az improvizációs játékoknak mindig nagy jelentősége van”. A találkozókön a művészet minden válfaja (ősi – modern, szakrális – profán) egyaránt szerephez jut. A résztvevők nem kívánnak döntőbírák lenni a „hagyomány és lelemény” immár évszázada tartó vad vitájában, „a Kaland és a Rend pörpatvarában” (ahogy azt Apollinaire *Egy szép vörössesszőkéhez* című ars poétikájában megfogalmazta); ellenkezőleg: felfedezik és tudatosítják közönségükben, hogy a kettő szintézisbe hozható egymással. Sőt! – Éppen ez a szintézis az ősi és a modern között a záloga a művészet soha el nem évülő örökkévalóságának. Hiszen az örök témák mindig visszatérnek, minden korban más-más formát öltenek. Az *Expanzió*nak épp ez a felismerés biztosított (biztosít ma is) különleges helyet az /új/avantgárd tendenciákon belül.

1991-ben a váci Madách-kör kiadásában Németh Péter Mikola alapító-főszerkesztőként – Bárdosi József főszerkesztő-helyettesként jegyzi azt az irodalmi, művészeti, bölcséleti folyóiratot, amelyet a Soros Alapítvány támogatásával *Katedrális* címen indítanak. Sajnos, a lap, mielőtt széleskörűen olvasottá válhatott volna, rendszeres támogatás híján megszűnt. Utolsó, 1994-es magyar-angol nyelvű, dupla különszámában a szerkesztők elméleti alapvetést kínáltak művészetfelfogásukhoz (Bárdosi: *Performanszográfia*, Németh: *Poetográfia*). Művekkel, fotódokumentációval s bibliográfiával gazdagon kísérve mutatják be a performansz sokirányú lehetőségeit, szintetikus kifejezésformáit, feldolgozva az 1989–1993 közötti *Expanziók* teljes anyagát. Több külföldi szereplője is van a fesztiváloknak; konceptuális performanszaik többsége az összművészet jegyében születik (Green Leaf /Vilnius/: Dzugas Katinas, Linas Lansbergis; Talajlárma, Tulsó P’Art, Posztumusz és a Xerox csoport, M.M. hangok, Magnetic Band; Inter/Lelieu/Québec/: Mona Desgagné, Richard Martel, Alian-Martin Richard Jean Cloude St-Hilaie; Hejjetes Szomlyázók stb.). Ugyanakkor kezdettől fogva nyitottak az ősi rituális cselekvések, spirituális mozzanatok felé is (Kovács István, Ladik Katalin, Deák Varga Rita); s az alkotó személyiség egyedi megoldásai mindenkor tág teret kapnak (fe Lugossy-Szirtes, Szántó Éva, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Tóth Gábor stb.).

A performansz az ezredvég egyik legkedveltebb műfajává vált, hiszen a mozgás – alakformálás – gondolati anyag szintetizálásával bizonyos értelemben az ősi közösségi kifejezésformákhoz áll közel (Kassák voltaképpen már előrevetítette ezt a formát *Szinte-*

tikus irodalom c. írásában (1917-ben!). Grotowsky *Színház és rituálé* c. könyvére utalva Németh Péter Mikola hangsúlyozza, hogy a performer „az elfelejtettnek vélt, mélyen ősi tudást” hozza felszínre; „a játék, a ’művés fohász’, a rítus, a meditáció, az imádság, az üdvözülés ’isten’ – művészi – eszközeivel az élő műteremtés rítusát valósítja meg.”. A performer tehát „kivételes adottságú, angyali lény; olyan kerub, aki /.../ képes metafizikai kapcsolatot teremteni a testi impulzusok és az ének között”, s transzcendens hidat épít „a közönség és ama isteni Valami, ama valóságos Semmi között”. „*Híd-építő, híd-teremtő* lélek” (azaz: Ponti-fex), akiből – mint a Napból – végtelen kisugárzással árad az energia. Az *Expanziók* ennek a szabad energia-áramlásnak próbálnak teret és lehetőséget biztosítani; ebben áll *reszakralizáló* küldetésük. Németh Péter Mikola tudatosan vállalja is a Pontifex szerepet: fehér papi ornátusban vezeti a programokat, s valóságos főpapként celebrálja a „lélek-misést”. Ugyanakkor fontosnak tartja a fesztiválok bölcséleti megalapozását is. Hamvas Béla a modern művészet kapcsán beszélt arról (in: *Láthatatlan történet*), hogy az antik és a modern költő küldetése egyaránt az ember és a transzcendens világ közötti kapcsolat fenntartása. Csakhogy míg az antik költő olyan népben élt, amely maga is benne állt a szent hagyományban, így harmonikus lehetett a közte és népe közötti viszony, addig a modern költőnek magára hagyatva (esetleg megbélyegezve, kigúnyolva) kell a szakrális hagyományt folyamatosan fenntartania, az isteni lét/emberi sors között a szövetséget megújítania. A szent Logosz mágikus teremtő erejével hozza helyre azt, amit profán és avatatlan kezek elrontottak: megnyitja a Létet, az emberfölötti dimenziókat az ember számára (ezért „szent” és „átkozott” egyszerre: poeta sacer).

Az avantgárd egyik fontos *megújulási lehetősége* a *szakralitással* való kapcsolat feltámasztása, amit az Expanzió célul tűzött. Így teremt hidat művész és közönsége, múlt és jelen s a jelenkori művészeti élet számtalan irányzata, egymásnak ellentmondó ars poétikája között. A 90-es évek expanziós művészetét – Németh Péter Mikola véleménye szerint – az különbözteti meg a korábbi évek (évtizedek) radikális ellenművészetétől, hogy komoly *morális* eszmények vezérlik, s *etikai* felelősségtudat, „az *egzisztenciális* és *szociális* gondokra és gondolatokra hangolt művészi szenzibilitás hatja át”. A transzcendens értékekhez való viszony azonban a fesztiválok résztvevői szándéka szerint nagyon is konkrét és evilági természetű: mindenkor a *valóságos* emberi életre, emberi kapcsolatokra vonatkoznak. Aki a vallási (akár iszlám, akár keresztény) tanítások szerint él, egyéni életében a metafizikai értékek megvalósítására törekedve (s nem a privát érdekek, anyagi szempontok, az előmenetel és a díjak hajszolása áll gondolkodása középpontjában), aki a Szeretet jegyében alakítja életét az általános irigység – mohóság – élvezet-hajszá, a hatalomért folyó versengés közepette/ellenére is: az megnyeri az Életet – a szív és a lélek boldogságát. Az képes a Sötétség labirintusában tájékozódni, s nem lesz a sátáni

világ rabja. A „Szellem és a Szerelem” (József Attila-i) világító erejével mások számára is bevilágítja az utat.

Az *Expanzió* vissza-visszatérő résztvevői azok, akik felismerték, hogy a XX. század gyilkos – szerencsére a maguk végső kifejeletéig el sem jutó – rögeszméi (fasizmus, kommunizmus) iszonyatos rombolást végeztek az ember/iség/ *etikai szemléletében*, egy hamis „közösségi” (valójában parancsuralmi) struktúrát építve ki a személyiség megtörsére (szabadságától, autonómiájától való teljes megfosztására). Ilyen alapról közösségi elkötelezettségről, sőt közösségi társadalomról beszélni: blaszfémia volt. Az ekszpanziósok közösségfelfogásában érdekes és eredeti módon szintetizálódik Kassák evilági emberformáló attitűdje Martin Buber filozófus eszmerendszerével, akinek műveire a fiatal Bohár András filozófus hívta fel a figyelmet. M. Buber már a XX. század elején jelezte: *valódi közösség* csakis a TE és ÉN komplementer tegező viszonyára épülve, az emberi kapcsolódás és együtt-működés alapsejtjeiből, az Istennel való folyamatos párbeszédben alakulhat ki. Emberré az által váltunk, hogy kapcsolatba tudtunk egymással – és Istennel – lépni (*ÉN és TE*, 1923).

Bohár szemléletében nincs ellentét Kassák – jóllehet nem a transzcendenciára alapozott – közösségeszménye és M. Buber felfogása között. A környezetébe kerülőket (a MA-kör, MUNKA-kör tagjait) Kassák egy szerves, alulról építkező társadalom kialakítására készítette fel – ezért volt annyi vitája a mindenkori politikai hatalommal! Ő is vállalta, amit M. Buber így fogalmaz meg: „A Sorssal csak az találkozik, aki megvalósítja a Szabadságot”. A Szabadság azonban csakis az Atyához (illetve Jézushoz) való viszonyunk helyreállításából fakadhat (nem a világnak, hanem saját lelkiismeretünknek – azaz a bennünk rejlő Istennek – engedelmeskedünk). Az emberi szellem a luciferi szférától, a sorstalan embertömegtől való elkülönülésben érlelődik (bizonyos értelemben tehát a magányban); de az ilyen elkülönülésnek az Istennel – az abszolút TE-vel – való végtelen, soha meg nem szűnő párbeszéd az alapja. Ahogy Kassák írta még ifjúkorában: „Én elváltam mindenkitől, hogy hazataláljak / ahol nagyszámú testvéreim élnek asztalom kemény morzsáin” (32. számozott vers). Ha az ember felismeri, hogy Istennel egy lényegű s élete Isten színe előtt zajlik, akkor *testvérének* érez mindenkit, hiszen alapstruktúránkban mindnyájan azonosak vagyunk, s Isten mindnyájunk szíve mélyén jelen van (ha ez nem is tudatosul mindenkiiben). „Az emberanya magzatai” tehát mindnyájan összetartoznak – ez Kassák hitvallása (49. számozott vers). Aki ezt felismeri, az természetes módon *nyitott* a közösség irányában; a közösség egészséges életműködésére figyel, nem saját érdekei mozgatják. M. Buber filozófiailag fogalmazza meg – Kassák „csillagszívével” világítja be az utat az utána jövők előtt, „hogy el ne tévedjenek”.

Bohár András, az élők sorából tragikus hirtelenséggel fiatalon távozó filozófus – esztéta – grafovizuális költő – elektrográfus (1961–2005) a 90-es évektől az Ekszpanziók egyik

legaktívabb résztvevője és teoretikusa volt. Martin Buberre hivatkozva nyomatékosítja: a dialógus az ÉN – TE, ÉN – AZ / Ő között teszi az életet értelemmel teljessé; a jelenlét: a valós kapcsolatteremtés, a kölcsönösség ad eleven tartalmat az ember „itt-létének” (*A természetes élet felé – Antropológiai és etikai vázlatok; Napút*, 2006. júl.). Giordano Bruno filozófiai felfogását vizsgálva, akire elsődlegesen Epikurosz és Plótinosz tanai hatottak, megállapítja: G. Bruno nem tett különbséget Isten és a teremtet világ között, mert azt vallotta: Jézusnak a világba való belépésével, kereszthalálával és feltámadásával Isten újra áthatotta a világmindenséget életörömmel, szeretettel. Bohár fontosnak tartja az újabb kori filozófiatörténet alapkérdéseinek viszonyát az Isten-eszme immanens jelenlétéhez/hiányához. A felvilágosodás racionális világképére épülő nagy bölcséleti szintézisek (Kant, Hegel) bizonyos értelemben megkérdőjelezték a Szeretet-eszme mindenhatóságát. Spinoza természet-elvű gondolkodásában az ember a Természet szerves része, de nem középpontja, ő azt vallotta: ha megértjük és követjük a természeti törvényeket, eggyé válunk Istennel (aki azonos a Természettel). Az ő felfogása lényege szerint a panteizmussal rokon. Schopenhauer viszont a keleti filozófiák felé nyitott (meditáció, a vágyak megfékezése, a létszomj kioltása – a „szenvedő-körből” való kilépés feltétele az erkölcsös élet). A boldogság tehát maga az erény: ez benső szabadságunk forrása! Aki a Szeretet rendjében él, az etikus életet él – boldog; küldetése beteljesül: megtalálja Istent. Bohár konklúziója: csakis a hit és a szeretet által lehetséges a teljes egzisztenciánkra kiható találkozás a személyes Istennel.

A továbbiakban Bohár az alternatív művészetnek sok tekintetben a keleti filozófiákra visszavezethető érvrendszerét veszi szemügyre, amely bizonyos értelemben egészen új irányba terelte a művészeti gondolkodást. A dinamikus természetre, a természetes életre figyelő, meditatív mozzanatok is tartalmazó orientációk – hangsúlyozza – paradoxonjaikkal megtermékenyíthetik racionalitásunkat, pragmatizmusunkat; több irányban tágítják benső szemléletünket, új összefüggésekre nyitják rá tekintetünket. Ezért az experimentális művészetet ő a hagyományossal egyenértékűnek tartja; mindkettőnek megvan a maga funkciója és a saját befogadói közege – egymás mellett élve, egymást kiegészítve bontakoztatják ki egy adott korszak teljes művészeti színpékét. Így tehát létjogosultságuk megkérdőjelezhetetlen.

A *Hétvégi Ekszpanzió* (1989), amelynek elnevezése az idők folyamán többször módosult (*Ex-panzió* (1990) – *Expanzió* (1991–2001) – *E/x/kszpanzió* (2002–2014), majd azóta ismét *Ekszpanzió*) kronologikus rendjéről, tematikájáról, résztvevőiről, magukról az akciókról – happeningekről – performanszokról, a rendezvényekről készült videófelvételekről részletes leírást adnak a Németh Péter Mikola által vendégszerkesztett *Napút* folyóirat tematikus számai (2003. július, 2005. júl.–aug., 2006. június /in memoriam Bohár András/, valamint 2008. augusztus). A célt az alkotó-rendező egyértelműen így

jelöli meg: „Az alkotók és a közönség az egyszerre szűkülő és táguló lélektani és társadalmi közegben félévszázad toxikációja hatására együttesen teszünk kísérletet arra, hogy miként válhatunk ’a kortárs művészetek nomádjaiként’ valóságosan is, ha kell, az egzisztenciánk, a létünk kockáztatásával a mindennapok destruktív és építő, deformáló és formáló, meghatározó tényezőjévé”.

S valóban, az immár 23. esztendeje rendszeresen, nyaranta szervezett fesztiválok a kortárs művészeti mezőnyben számon tartott, elismert és nagy hatósugarú, élő közönséget teremtő eseménnyé váltak. Nagy Pál *Az irodalom új műfajai* című nagyszabású, a modern művészet műfajait rendszerező monográfiájában az Expanzió első hét évét – mint *új műnem* teremtő kísérletet – a kortársi performansz-fesztiválok egyik legjellegzetesebb, legérdekesebb megnyilatkozásának tartja. „A performansz – ez a nehezen definiálható, bizonytalan értelmű, sok heterogén és improvizációs elemet tartalmazó művészet – a hivatalos művészet részéről mutatkozó gyanakvás, lenézés ellenére (vagy éppen emiatt?) a XX. század végi alternatív művészet és irodalom legelterjedtebb, legtöbb művészt mozgósító új műfaja lett. Talán azért, mert /.../ a bizonyosság ideje lejárt, ma már nem a jobb világ felépítésének gondolata foglalkoztat bennünket – a szilárd, tartós /mű/tárgy eltűnik, átadva helyét a *konkrét* akciónak – /.../ ami természetesen mindig nagy felelősséggel jár”. Ez a felelősségtudat jellemző az *Expanzióra* – ezért „a 90-es évek performansa paradigmatis értékű” (Bp. 1995; 278. p.). Erről a tényről a párizsi Magyar Műhely alapító-szerkesztői, Nagy Pál és Papp Tibor 1996-ban *Platón: A lakoma* hívószavára tett váci látogatásuk alkalmával is tapasztalatot szerezhettek. Ekkor mutatkozott be az *Alíre* számítógépes folyóirat is, amelyet Philippe Botz és Papp Tibor alapított és szerkesztett Párizsban. Újdonságként néhány PC és a Macintosh segítségével mutatták be a poézis akkori, számítógépes lehetőségeit, útjait. Nagy Pál pedig *Autodafé*, valamint *Vidd innen az arcodat* című video-performanszát vetítette a fesztiválon.

Az 1989-es *Hétvégi Expanzió* kezdeti, ígéretesnek látszó fogadtatását követően a váci *Görög Templom* kiállítóterme mintegy 10 éven át adott otthont a két-háromnapos fesztiválnak; míg nem az 1998-tól – „kiűzetvén” az *alma materből* – földrajzilag is kiterjesztette határait. 1999-ben Németh Péter Mikola az *Ipoly Eurorégió*, a magyar-szlovák határon átnyúló együttműködés magyarországi titkára, valamint Kulturális és Oktatási Munkacsoportjának koordinátora lett; így könnyebben nyílt lehetősége arra, hogy a találkozók helyszíneit váltogatva az Ipoly-mente, a Palócföld, a Cserhát-, a Börzsöny-, a Naszály-, a Pilis-hegységek, a Dunakanyar különböző helyszínein, nagy múltú városaikban (Balassa-gyarmattól Szécsényen, Aszódon át Nagymarosig, Visegrádig, valamint Ipolyságtól Kékkőig) tartsák meg többnapos rendezvényeiket. A résztvevők a többé-kevésbé rendszeresen vissza-visszatérő ismert, már befutott, s a kevésbé ismert,

fiatal alkotókból verbuválódnak: irodalmárok – művészettörténészek – esztéták – filozófusok – teológusok – költők – képzőművészek – zenészek – zeneszerzők – fotó- és elektrográfusok – színházi- és film-rendezők, színészek – muzeológusok és népművelők stb. egyaránt megfordulnak itt. Mindenki szereplő és néző is egyúttal; a legjelentősebb alkotók sem vonakodnak a „közönség” sorába beülni. A rendszeresen visszajáró zenekarok, együttesek, alternatív színházak országszerte ismertek; többségük a népi kultúrát és az experimentális törekvéseket ötvözi.

A **III.** (1990-es) *Expanzió* fontos virtuális akciója volt a váci Szovjet Hősi Emlékmű spontán, közös eltávolítása; a hozzá kapcsolódó tematika: „az Ooszoövetseeg Proofoeciái” – amelyek immáron beteljesültek. A performanszok „Európa nemecseki emberének felszabadult aktivitását” és örömét fejezték ki; már-már a „mindent szabad” mámorával. A **III.** és **IV.** (1991, 1992-es) találkozó témája a művészet autonómiájának kérdésköre, a politikától való „megszabadulás” reményében. A happeningek a bezártság létélményéből való kitörést, az „átváltozás” misztériumát örökítették meg. Az **V.** (1993), majd a **VII.** (1995) fesztivál a *zene* hívószavára realizálódott. Németh Péter Mikola *Expediált Európa* című monstre-költeményét itt adta első ízben elő, Magyarországnak Magyarországtól való elhatároltsága ellen tiltakozva. Erre az életérzésre hangolódva koncertezett a Borlai–Dóra–Kopasz–Mezei kvartett is. A közép-európai művészsors szimbólumaként mutatta be híres Tsúszó Sándor-performanszát (*Tisztelet az utolsó költőnek*) Szombathy Bálint Slavko Matkoviccsal és Németh Péter Mikolával. A két zenei fesztivál Szabados György és Binder Károly zongorakonzertjeivel, Marcus Eichenberger és Philippe Micol, Erhard Hirt, Lois Viktor zenei performanszaival, Ladik Katalin, Szkárosi Endre hang-költészeti bemutatóival, az Opál Színház, az Aiova Koncertszínház előadásaival, Gaál József kiállításával vált emlékezetessé. Az 1995-ös rendezvényen Németh Péter Mikola *SÖR-szonett* című, zongorakísérettel előadott body artos akciójával az időközben tragikus hirtelenséggel elhunyt Slavko Matkovic szabadkai szerb költő, akció- és grafikusművész alakjának állít emléket, aki szenzibilis emberként örökké az élet és a művészet hadszínterein küzdött, bár fegyverrel sohasem harcolt.

A **VI.** találkozón (1994) jelent meg első ízben az elvontabb, filozofikus tematika: ősi rituálék /újra/értelmezése, mélyebb gyökerű, ontológiai problémák felvezetése állt a középpontban, s elhalványult a protest-jelleg. A Szárnyak Színháza előadása, az OM Duó, a Tin Tin Q, a Mesék STB., a Tundra Voice, a M.M. hangok koncertjei, a Posztumusz Csoport, a Titanic Elméleti, Művészeti és Filozófiai Iskola fellépése, a Németh Testvérek „Gerinc” kiállítás-performansza, Olescher Tamás: „Óda a fehérhez” kiállítása, a Poetica Licencia címmel felolvasó költők: Balogh, Barna T., Erős V., Jász, Háy, Kurdi, Fehér, L. Simon, Nyírfalvi, Párniczky, Térey stb. írásai mind-mind ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódnak.

Ennek az új koncepciónak a kiteljesedése a **VIII. Expanzió** (1996), amelynek fő témája Plátón: *A lakoma* színpadi megjelenítése (a szereplők saját elképzeléseik szerint, de egymásra is reagálva improvizálnak). Arisztophanesz alakját Szombathy Bálint idézi meg kihangsúlyozott csuklásával; Diotíma figurája – a román Mihail Olos személyében – lemezvágó ollóval vágja ketté az Egészt szimbolizáló kockát; Szirtes János Szókratész szerepében távkapcsolóval a kezében irányítgatja a virtuális valóságot két televízió képernyője között. Bohár András a mű görög nyelvű szövegeképeinek elektrografikáit állítja ki; a bolgár Nicolai Ivanov pedig Elsa Artamontcevéval együtt az indiai és az európai érosz filozofikus installációival mutatkozik be; a háttérzenét az önfeledt játékhoz Filep Sándor Quartettje szolgáltatja. Másnap a téma folytatásaképp Németh Péter Mikola *Utolsó reggeli a szabadban* címmel a váci Hét Kápolna tó melletti platánosban (párhuzamot keresve és találva Leonardo *Utolsó vacsora* és Monet *Reggeli a szabadban* művei között) a Família Gladiatória társulatával, *A lakoma* beszédes játékának ellenpontjaként rendezi meg improvizációs némajátékát, performansát: az apostolok „emberhalászat” utáni lakomájának jelenetét.

1997-ben a **IX. Expanzió** a *Neoizmus* tematikájával Vácott és a várossal szemközti Pólkolszigeten zajlik; maga Kántor István, a kanadai „neoista Próféta”, Monty Cantsin a történetek főszereplője. Jelmondata: „Végezz a neoizmussal, mielőtt az végezne veled!”. Az eddig némiképp lokális eseményként kezelt fesztivál hatósugara ekkor tágul ki végérvényesen (országos sajtótájékoztatók, TV-, újság-, rádiónyilatkozatok, tüntetés-ellentüntetés, lakáshálózat-performanszok, improvizatív techno-zajkoncertek stb.). Vác hangos többsége azonban megelégszik a kisváros csendjét időről időre felbolygató szokatlan eseményekkel; így a következő évben az *Expanzió* „expediál”: a városból kivonulni kényszerülve, új helyszíneket keres és talál. Megkezdődik a „kultur-turizmus”, a nomád életforma: vándorlás a Felvidéken, határok nélkül az északi Génusz territóriumán, időnként kilépve az urbánus keretek közül. A tradicionális kultúra lokális meghatározottságaival való érintkezés (bizonyos értelemben: elvegyülés) egyfajta iránymódosulást jelent az /új/ avantgárd történetében: elkülönülő pozícióját („elit-kultúra”) feladva keresi a (vallásos) népi kultúrával, az ősi metafizikai értékekkel a szintézisteremtés lehetőségeit. Köpöcsi Rózsa művészettörténész, a találkozók egyik inspirátora, a kiállítások rendezője azt tekinti új-típusú összefüggéseik egyik legfontosabb novumának, hogy az abban részt vevők, „a szereplők és a nézők közötti határvonal elmosódik”. Nem a hagyományos értelemben vett rendezvények, műsorok zajlanak itt, hanem „közös cselekvések: rítusok. /.../ A két-három-napos fesztiváloknak jól követhető dramaturgiája, rituális íve van. /.../ Az együtt töltött idő katarzis-élményéhez hozzátartozik az utazás különféle járműveken: vicinálison, parasztszekéren, számárháton, buszon, biciklin és gyalog, ami együtt jár új tájak,

létformák, emberek megismerésével. A fesztiválok folyamata egyfajta *zarándokút*nak tekinthető, annak minden nehézségével, emelkedettségével együtt. Aki a program végéig tartó *stációkat* kitartóan végigjárja, annak megadatik a *szakrális* időbe és térbe történő átlépés katarikus élménye” (*Expanzió – exodus – expedíció*; Napút, 2003. júl.).

„A váci Görög Templom kiállító-hajójával” tehát „nyílt vizekre evezve” – amint azt a következő találkozókra hívogató programfüzetekben olvashatjuk – a művészcsapat a továbbiakban „a Naszály-hegyen, a Pilisen és a Börzsönyön, illetve a Palócföldön át az Ipoly magyar-szlovák oldalán a Vepor-hegység, vagyis a forrásvidék irányába” tart, jelképesen és valóságosan is, a Cantata Profana bartóki gondolatát („Csak tiszta forrásból”) követve. „Időről időre azonban visszaköszönnek a Kárpát-haza talán ’legpoétikusabb szegletére’, a Dunakanyarra”. Természetesen a tematika ennek megfelelően bővül: a táj kínálta, a genius loci-sugallta lehetőségekkel élve egyfajta szerves építkezés kezdődik. Mintegy koncentrikus körökben egyre magasabb spirituális szinten kapunk rálátást a múlt/jelen, a szakrális értékek/modernség viszonyára, jelent s jövőt formáló szerepére kultúránk remény szerint megújulásában. A III. évezredbe átlépő ember/iség/ előtt két út áll: vagy visszatér a szakrális értékekhez, elfogadva az örök erkölcsi Törvényt; vagy elpusztul: az immoralis viszonyok, az egymás iránti gyűlölködés, a pénz- és hataloméh-ség felmorzsolja erejét, lelki védekezőképességét.

A *X. Expanzió* (1998) már az új koncepció jegyében fogant. A *Remete*-fesztivál tematikája jelzi: az „expanzisták” a lélek benső tájai felé fordították tekintetüket. A „nomád művész” státusát a „remeteség” életérzésével rokonítva, egyre mélyebben szállnak alá a személyiség rejtettebb régióiba. A találkozó a Görög templomban Baksai József, Bogdándy Zoltán Szultán „*A remete*” tematikájú kiállítása megnyitójával, Szőke Szabolcs remetekoncertjével kezdődik, majd egy ünnepi gesztussal folytatódik: Jelenits István piarista szerzetes, irodalomtörténész visszaadja Váci Boldog Remete Kossuth téren álló szobrának ismeretlenek által elloptott, Tamás Pál iparművész által újrafaragott és aranyozott pásztorbotját Ezzel a gesztussal emelve ki a magányos remetét a felejtés homályából. Ezt követi Kelényi Béla – *Bell Egravy / Ékagra = Egyhegyűség* akciója, melyet a barokk kálvária remetelakjánál Weixelbaum János valósított meg; majd remetekoncertek (Major-Szabó: Percus-mance, Filep Quartett, Sound Desing stb.) következtek. A délutáni remeteperformanszok után az esti *Remete-lakomán* Joan van Rooijen és Horváth Ödön *napeledés*, az állati fehérjéket-zsírokat kerülő, csupa természetes, növényi eredetű, vegetáriánus alapanyagokat felhasználó konyhaművészetét élvezhették a jelenlévők. A későbbi *zarándoklatok* során aztán a találkozók fontos részévé vált a hely szelleme szerinti ételek megismerése, az ünnepi együtt étkezés.

Másnap az *Expanzió* résztvevői Márianosztrára, a magyar alapítású Pálos szerzetes rend *Jézus öt szent sebe* búcsúnapijára *zarándokoltak*, ahol a performerek meditációra

készítető akciókkal, előadásokkal tisztelték meg a búcsúra érkezett közönséget. A templomban a bolgár Nikolai Ivanov tamburával kísért ószláv *remete-éneke* időtlenséget sugárzó mélységeit élhették át az imádkozók. A Nagyboldogasszony temploma előtti Pálosok tere egyúttal a kolostor és a börtön udvara is, így a szabadság és a bezártság komplementaritásának különös színtere. E helyen mutatta be az Opál Színház a *Pancsen láma elrablása* című szakrális performanszt, amelyet a Paleo Acid, Gasner János ütőhangszeres formációja kísért. Gubis Mihály *Mosom lábaimat...* c., valamint Mehr-Licht Ferenc *Stációk* c. profán akciójában, így akarva-akaratlanul találkoztak a látszólag össze nem illő profán és szakrális mozdulatok, gesztusok. A Kálvária csillagos égbolt alatti szentélye a nyári szénailatárban otthont adott Mihail Olos és Németh Péter Mikola Gottfried Benn *Soha többet egyedül* remete-parafrázisa előadásának. A Kálvária kápolnában, a *Piéta* alatt pedig a svájci Marcus Eichenberger tücsökciripeléssel kísért hajnali klarinétkoncertje volt hallható. Vasárnap a résztvevők folytatták zarándokútjukat, újabbnál újabb csatlakozókkal, akik Zebegényben Szabados György: *Az idő múlása* emlékezetes zenei elmélkedését, remete-zongorakonzertjét hallhatták. A találkozó a Kálvária hegyi Trianon emlékműnél Olescher Multi Média Színházának *Csak a fák lássák...* darabja bemutatásával folytatódott. A légvonalban egészen közeli dömösi remete barlangokban a francia Roger Marcell egyszemélyes játéka a *Sivatagi vándorról* Csetneki Gábor rendezésében nagy sikert aratott. Majd Kemenczky Judit olvasta fel *Remete poézisét*, s Monty Cantsin váratlan megjelenésével a Duna-parti teleholdas éjszakában a remete-életérzéstől áthatva (Mikola Remete szerint: „A remeték nem érzik a magányt, mert az ő magányuk: választott magány”), önfeledt Vigília-meditációval ért véget a 10. évébe érkezett fesztivál.

A **XI. Expanzió** (az *UNIÓ – A HÍD* témakörben, 1999) a szlovákokkal közös helyszíneken zajlik, az alakulóban lévő Ipoly Eurórégióban, az Ipoly-mente kultúrkör magyar-szlovák oldalának valóságos és szimbolikus újraegyesítése szándékával (Vác – Szob – Ipolydamásd – Chl’aba/Helemba – Leléd – Ipolytölgyes – Nagybörzsöny útvonalon). A cél: annak bizonyítása, hogy a kulturális expanzió nem ismer határokat, még akkor sem, ha a politikai érdekek igyekeznek akadályokat gördíteni elé. A két „testvéri” kultúra (magyar-szlovák) találkozása mindkét nép identitástudatát erősíti, s a kettejük közötti megértést, az egymás felé való nyitódást szolgálja. Az *Alapkövetétel* az évi teljes napfogyatkozással a Duna-Ipoly szögben Kovács István performanszával veszi kezdetét. A Titanic Filozófussági Művészettelőre Iskola tagjai – Szathmári Botond, Szécsi András – maguk építette szoborszerű organikus és hatalmi jelképeket (Jin-jang & Jang-jin, horogkereszt, ötágú csillag, holdsarló stb.) cipelnek mint súlyos történelmi örökséget az Ipoly–Duna szobi árterében, álomittasan, hogy a Kolowrat nevű úszószínpadra rakod-

ják. A trianoni békeszerződésben hajózhatóvá nyilvánított határfolyón az árral szemközt haladó színpad fedélzetén kikiáltják az Ipoly-Vízi Köztársaságot, Németh Péter Mikolával (miközben ő *Expediált Európa* versfolyamát olvassa fel), és az expanzisták egy csoportjával együttesen elsüllyeszti a hatalmi jelképeket.

Az Ipolydamásd – Chl’aba/Helemba közötti volt NDK-ás katonai hídon a Szárnyak Színháza *Tangó* előadása Csetneki Gábor rendezésében ugyanezt a gondolatot erősíti. A határvonalat a híd közepén kifeszített szlovák trikolór jelzi. A határőrök a híd szlovákiai oldalán állnak. Helemba és a magyarországi egykorvolt Ipolydamásd lakossága, gyerekek és felnőttek több százan nézik a hídfőkről a kétnegyedes ütemű zenére széles gesztusokkal, groteszk táncmozdulatokkal alapozó, katartikus pillanatokot kiváltó mozgásszínházi előadást; miközben, szinte észrevétlenül, megtörténik a csoda: Helemba és Ipolydamásd magyar és szlovák ajkú népe – a tiltást, a határt, a demarkációs vonalat feledve – önfeledten együtt tangózik a határőrök társaságában a légiesített határon, a katonai híd kellős közepén. Hídvégi Aszter Madách stúdiós dokumentumfilmje örökíti meg, mi történt a továbbiakban Ipolytólgyesen, ahol az ebéd a hely szelleme által megkívánt palóclevés és juhtúrós sztrapacska volt dudaszóra. Nagyborzsönyben a XIII. századi Szent István templomban s annak várfallal kerített udvarán az Olescher Multimédia Színház néptáncos bemutatóját láthatták az érdeklődők; majd a Szárnyak Színháza folytatta a műsort Dombi Kata *Nyoszholyóleány-táncával*, Deák Varga Rita *Metamorfózis-játékával*; ez volt a Szárnyak Színháza utolsó előadása. A kétnapos találkozót Pécsi Sándor *Sámánlírájára* készült *Tűz*-performansz zárta.

A **XII. Ekszpanzió** (2000) az Ipoly – Ipel’ – Ipul – Eipel menti kultúrkör újraegyesítésének koncepcióját viszi tovább az összművészet nyelvén, a magyar-szlovák határon átnyúló természetes emberi kapcsolatok újraélesztése szándékával, Vác – Drégelypalánk – Balassagyarmat – Ipolyság/Sahy helyszíneken az „*Abdéra*” hívószavára. Az Európai Unióhoz való csatlakozás előjátékának időszakát éljük; „több mint félévszázad toxinjával idegrendszerünkben, individuális bajainkkal felfakadtunk mint egy gennycsőmó, az öntisztulás, a teljes gyógyulás reményében” – amint azt Németh Péter Mikola a meghívóban írja. A tematikát az az analóg élethelyzet is sugallja, amit Komjáthy Jenő *Búcsú Abdérától* egykori versében megfogalmazott: ahogy az ókori trákiai görög város, Abdéra lakói kiszorították maguk közül a szellem embereit, s mutatis mutandis a balassagyarmatiak Komjáthyt, úgy kell most az expanzistáknak is távozniuk Vácsról. A *Görög Templom* és a város előjárói nem tartották méltónak őket arra, hogy rendhagyó művészetükkel szolgálják a Múzsát s öregbítsék a város hírnevét. Bár Do Sih és Mikola az expanzistákkal büszkén vonul „száműzetésbe”; utóbbi búcsúzóul rekedtes hangján felolvassa *Vác Abdéra* című kiáltványát: „Isten veled, te furcsa fészek / Rabok és fekete-kerigók városa! / Adieu! / A gerince-tört Naszályunkra búcsúzóul / Ím még egyszer

visszanézek / De vissza nem térek soha. / E szív szabad, ám nem feled... / Vác–Abdéra, hát Isten veled!”. Az Expanzió-expressz (a kis piros vonat, mely Vác és Balassagyarmat között közlekedik) e búcsúindulóra gördül ki a pályaudvarról, menetrend szerint. Az első állomás Drégelypalánk, hol „Felhőbe hanyatlott a drégeli rom”; itt a szerelvény tolatása idején leszállnak a szereplők, s táncra perdülnek az utazóközönséggel; itt csatlakozik hozzájuk Konczek József, a hűséges *Damó* (ez a regényének a címe). Utazás közben, a vonaton Fekete Balázs, Szécsi András *Abdéra*-bemutatója zajlik; Balassa–Abdéra állomáson pedig Csikász István, *Bálint Úr* várja *Balassi*-verssel, harsonaszóval a piros vicinálison érkezőket. A kompánia az állomásról egyenesen a Madách-hídcsonkhoz siet (az egykor elterelt Ipoly városszéli beton-mementójához), ahol Gaál József szájharmonikára hangszerelt koncertjének ütemére a magyar-szlovák határhoz vonul (ami persze akkoriban még „polgári engedetlenségnek” számított!). Itt akcióznak (Opel Színház: Bábel / Pannónia; Szárnyak Színháza: A nő szerepében); majd éjszakai koncert – Sörös Zsolt–Kovács Zsolt: S.K.Y. – Bálványos Társulat a Palóc-liget szabadtéri színpadán. Másnap a „határsértők” hivatalos útlevéllal Parassapusztánál átlépik a határt. A szlovákiai Ipolyságon a Premontreiek Monostoránál az Olescher Multimédia Színház egy Sinka-versre adaptált néptáncos produkciót (*Király egy ősmesében*) mutat be; majd a római katolikus templomban a falu nagyszámú lakossága Bujtás József *Hangközjáték két hegedűre* című opusát, valamint Binder Károly pianíno-játékát hallgatja meg. Az Abdera-búcsúztató palackpostáit a folytatás reménységével ki-ki a maga papírhajójára bízva az Ipel folyón, vagyis az Ipolyon a nyáresti szürkületben egy kis mécses kíséretében úsztatta tova a Duna felé.

Az egyre bővülő, változatos helyszínek nemcsak a témák, hanem a szellemiség gazdagodását is maguk után vonják. A *XIII.* találkozó (2001) a *Táltos – Sámán* hívószó köré épül; mottója egy Rózsa Endre-idézet: „Vagyok trimilliomod emberiség-történet / aki akár egy sejtben újraeszmél”. Az Ipolytarnócon (a „palóc Pompei”-ben) és Kalondán talált ős- emlékek, megkövesedett őslénymaradványok a „minden Egész” hajdani romlatlan és romolhatatlan élményét kínálták: a 23 millió évnél is idősebb ősmaradványok („madár-nyelvek”: cápa fogak, kovásodott óriásfenyő, pálmafa lenyomata riolit tufában, Homokkő-Baba stb.) az ős- emlékezet mélyrétegeiből hívták elő az egykori sámánhit extatikus, gyógyító erejét. A performanszok, happeningek, fluxus- és body art-akciók hitelesen közvetítették az Ős-Egy energiáját; mintegy sugallva: a művész a táltosok-sámánok rokona, egész lényét, személyiségét *médiumnak* tekinti – az alkotás folyamatában a lét mélyárama sodrásába kerül, révülések szertartásainak misztikus sugárzása van. A sámán – segítő szellemeivel – szimbolikus utazást tesz a természetfölötti valóságba. Ez a művészet *ősi* funkciója; s Németh Péter Mikola ilyen „lélekutazásra” invitálja az *Expanzió* résztvevőit: „Térj magadhoz! Tarts velünk, járjuk végig ősemlekkü időnkben a *visszasejtésed*

mennyei ígéréttel Budapest flaszter-tenyészetétől az ipolytarnóci ősmaradványokig és még azon is túl ezt a megismételhetetlennek ígérkező expanziós zárandokutat”.

Az Expanzió Expressz ezúttal a Keleti Pályaudvarról indul. Már a vonaton megkezdődnek az akciók Kanalas Éva és Sólyomfi Nagy Zoltán énekével, Juvan Sesztalov és Németh Péter Mikola *Torum / Istenség / Kozmosz* – Veresegyházon magnóra rögzített – performanszával, Bohár András időtlen elmélkedésével, amely Ipolytarnócon, a végálmáson – mintegy az elmélet és gyakorlat kontrasztjaként – favágás közben Heidegger *Bevezetés a metafizikába* értekezése német nyelvű felolvasásával folytatódik. Ezek után közös jurtaépítés következik („ősmaradványok”), majd Kovács István és felesége *jinjang* performansa az erdőben, s a Titanic Sámán-relictumainak kiállítása a matuzsálem-korú fák ágain, Gaál József és Bárdosi József Sámán-koncertjével kísérve. Végül a jurtában Mocsári Mária nemezeinek és Haász Ágnes elektrografikáinak ősi jelekre épített kiállítás-performanszát tekintheti meg a közönség; Bohár András megnyitójában a hely szellemét idézi meg. Zárásképp Kanalas Éva tábortűz melletti sámánéneke teszi katartikusá az egynapos „palóc pompei”-i zárandoklatot, hogy hajnalban az égig érő fának támasztott sámánlétra tetejéről Mykwla a Holddal feleselve világgá kiálthassa: „Torum jisz teli / a Torum kora eljő / Korsz jisz teli / a Kozmosz kora eljő / reménykedjünk”. Ezzel a Juvan Sesztalov-i üzenettel, lélekben megerősödve tér haza a csapat zaklatott urbánus környezetébe.

2002-től az *Ekszpanzió* elnevezést felváltja az *E/x/kszpanzió*, ami bizonyos tekintetben határvonalat húz a korábbi és a következő találkozók közé. Egyrészt azért van erre szükség, mert a társrendező Bárdosi József kiválik a körből; másrészt Németh Péter Mikola ezzel a korszakváltást is jelezni akarja: a hely szelleméhez /Genius loci/ mélyebben igazodóvá válik ezentúl az összefüggések jellege. Az új bázishely a Nógrád megyei Terényben, az ARTTÉKA Művészet Határok Nélkül Egyesület Istálló Galériája lesz. A közös akciókat egyre inkább az „együttgondolkodás”, az alapvető létproblémákra adható közös válaszkérés jellemzi.

A **XIV.** találkozó programja *A Vár* tematika köré koncentrálódik. Buda Várát Váccal – Vácot Visegráddal – Visegrádot Esztergommal – Esztergomot Salgó Várával – Salgó Várát Drégely Várával – Drégely Várát Nógráddal – Nógrád Várát Szanda és Buják Várával kapcsolja össze az alkotó-rendező Németh Péter Mikola által kialakított útiterv. Csorba Simon gyalogló-művész – biciklivel bejárva a helyszíneket – Veron-ikonokat (Mykwla átrajzolt arcásai) helyez el stációról stációra térben és időben, várról várra a romoknál, miközben fax-tekercsen rögzíti grafikusán az élményeit, rajzokat készít a látottakról, emberekkel való találkozásáról, a várak összefüggő rendszeréről. Ezzel párhuzamosan a Budapest – Magyarnándor – Terény útvonalon vonaton vagy éppen lovaskocsival,

gyalogszerrel érkező expanzisták hasonlóképpen rögzítik, lerajzolják úti élményeiket. A két tekercest Terényben, az ARTTÉKA Istálló Galériájában párhuzamosan, egymással szemközt állítják ki. A kérdés és feladat: miként lehet összekapcsolni a romok között a múltnak kútjait – a várakat és várromokat – a jelennek, irodalmi, képzőművészeti alkotások, koncertek, etűdök, installációk, tájművészeti elemek stb. segítségével. A terényi homokbányában Kovács István *Várostrom* performansza, a Titanic által koordinált vár-akció, a szandai vár megmászása a „kalitkába zárt vár” súlyos vas-installációjával, majd annak mint győzelmi jelnek kifüggesztése a várfokon – bizonyára emlékezetes maradt a falubeliek számára is. Szandán a középkori „Káponkában” (kápolna) ugyancsak rendkívüli élményben volt része a csapatnak: Déska Jánosné, Böske néni – egyszerű parasztasszony – egy ősi-modern performansszal lepi meg őket. A hagyomány szerint a jeles egyházi ünnepeket (vízkereszt – húsvét – pünkösöd – falu-búcsú – Boldogasszony napja – karácsony stb.) a „Máriácska-öltöztetés” szertartásával ünneplik. Eközben a népi színjátszók asszonykórusa (PÁVA-kör) gyönyörű népviseletben Mária-dalokat énekel. A jelenet végére Szűzanyácska (egy finoman kifaragott fabábú) teljesen megújul, más ruhában, mosolyogva fogadja hívei hódolatát, mintegy ígéretet téve nekik, hogy értük, üdvösségükért közbenjár majd Szent Fiánál. A modern performerek ámulva csodálták a rítust: igazi művészi és szakrális élményben volt részük. Ezen a zárandokúton tehát – a történelmi és a szakrális múlttal szembenézve – tudatosult a résztvevőkben: a kollektív múltból, a hagyományból valóban Életet meríthetünk; a visszatalálás ős-valónkhoz továbblépésünk záloga (nélküle gyökértelenné válva, könnyen elsodornának bennünket az éppen aktuális, gyorsan váltakozó különféle divat-szelek).

A *XV. Expanzió* (2003) a *Kilátó* hívószóhoz kapcsolódva „magaslati szempontból” mutatja fel a földi világban lehetőségként benne rejlő (de csak bizonyos távlatból érzékelhető) humánusot, békét és harmóniát. A „kilátó” szimbolikusan is értelmezendő: hol tart most az emberiség saját jövőjét illetően; meg tudja-e becsülni múltját, értékeit, s mit várhat a jövőtől? Fel van-e vértézve kellőképpen transzcendens tudással, él-e benne a hit, hogy útja – ha ragaszkodik szakrális értékeihez – jó irányba vezet? Avagy vakon és tudatlanul rohan a pusztulásba? A Weöres Sándor-i költői – filozófiai logika szerint a világ – a művészet belső köreiből nézve – összességében szépnek mutatkozik. De lehet olyan rút és feszültségekkel terhes, szerepjátékokkal teli, mint amilyennek a magyarnándori születésű Konczek József *Damója* látja, amely művet Bohár András mutatta be Magyarnándorban. A *Kilátó* tematikában az egyik bázishely továbbra is a terényi Istálló Galéria; a másik, ugyanott, az ARTTÉKA Akol, a faluban lebontott juhakol mintájára felépült koncert- és színházterem. A *Kilátó* kiállítás-performansz után innen rajzik ki a társaság a szabadtéri színpadra, meghallgatni az OPÁL Színház és Ladik Katalin *Pannóniai holt költők dalai* verskoncertjét; másnap pedig a Sasbérci Kilátóhoz vonulnak.

Ez a környezetéből magasan kiemelkedő múlt század eleji objektum, amelyet civil kezdeményezésre a műemlékvédők Európa Uniós támogatással állítottak helyre, tag szemléleti és asszociációs teret kínált az alkotóknak, akik képzeletükkel szinte „belakták” a Kilátó magasából látható Mátra – Bükk – Naszály – Alacsony-Tátra hegyvonulatait, bérceit; s egyfajta metafizikai kozmosz-élményben részesülve, átélétk a fenséges Természet gyógyító hatalmát. Nem véletlenül hívtak meg a találkozóra egy mozgássérült csoportot, azt remélve, hogy a Művészet és a Természet együttes áldó hatására – legalább lélekben – megújulnak s valódi életörömben lesz részük. A jelenlevő alkotók Csorba Simon vezetésével a Valentin Ház anonim gondozottjaival a „lánc-lánc-eszterlánc” rituális dallamára körbejárták a Sasbérci Kilátót, s az egészségesek a betegekkel együtt élőképet alkottak, mintegy rekonstruálva a közeli Bujákhoz kötődő Glatz Oszkár: *Rőzsehordók* című festményét. Így *közösen* élték át a játék és az ének egyesítő erejét, eltűnt az individuális válaszfal az egészségesek és a betegek között. Kovács István és a Titanic Filozófiai Művészeti Iskola – Szécsi András, Szathmári Botond – mélyre ásva, jelképesen és valószínűsítően is, természetelvű performanszaikkal arról folytattak diskurzust, milyen kilátásai vannak az embernek – mint a természet részének – korunk civilizációja jövőjét illetően.

Köpczi Rózsa – fentebb idézett elemzésében – azt tartja e közös megmozdulások legfontosabb élmény-tanulságának, hogy az ősi rituálék és a kortárs művészeti produkciók harmonikusan illeszkednek egymáshoz. A verskoncertekkel, installációkkal, színházi bemutatókkal Déska Jánosné ősz-performansza éppúgy összhangban volt Szandán, miként korábban Márianosztrán, a pálosok akkori rendházfőnöke, P. Borsos József Atya közbenjárására a búcsújárók közé befogadott, Tricepsz-rendezte Opál Színház tibeti játéka (*A pancsen láma elrablása*). De így születhetett meg a nagybörzsőnyi Árpád-kori Szent István templom apszisában gyertyafény világánál Varga Rita *Metamorfózisa* is. És így jutott el a dömösi Remete-barlangokba a Szárnyak Színháza sivatagi vándora, Roger Marcell. Így táncoltathatták át a halálra ítélt – azóta már árvíztől össze is dőlt – katonai Ipoly-hídon a közönséget és a határőröket Helembáról Ipolydamásdra és Damásdról Helembára a magyar-szlovák országhatáron a Szárnyak Színháza színészei a társulat utolsó tangójával. Így vándorolhatott a *Mysterium Carnale*, Németh Péter Mikola és Németh Zoltán Pál misztériumjátéka, évről évre formálódva, egyik helyről a másikra annak reményében, hogy egyszer talán megtalálja ideális helyét és formáját. Így nyithatta meg éjfél tájban Bohár András Haász Ágnes és Mocsári Mária kiállítását az ipolytarnóci „palóc Pompeiben”, az ősi maradványokon felállított jurtában. Így hangozhatott fel Bálványos Judit szaxofon-szólója a Terényi Istálló Galériában, Binder Károly koncertje az ipolyvári katolikus templom kopott pianínóján.

S miután ilyen eredményesen sikerült megteremteni hagyomány és újítás szintézisét, természetes, hogy a későbbi *Ekszpansiók* ezen az irányvonalon haladtak tovább; mind-

inkább kivonulva a társadalmi hazugságok, az elfuserált rendszerváltás által létrehozott, egyre embertelenebb viszonyok közül. Szakítva immár az álságos társadalomjobbító ígéretek teljesülésének reményével, felismerve, hogy a politika éppen az ellenkező irányba tart, mint amit szlogenjeiben hirdet – maradt az egyetlen megtartó erő: az évezredes kultúra és a hit.

Néhány visszavonultabb, a csendes elmélkedésnek szentelt találkozó filozofikus, olykor teológiai irányban mélyítette tovább a művészetről való gondolkodást. A *XVI. Ekspanzió* (2004) *Szent Ferenc* hívószavára épült. Ismét a Keleti pályaudvarról indult az *Ekspanzió Expressz*, a két mágus: Mycoola és Simon *Post mortem* játékával. Magyarán-doron Konczek József bevonja a játékba a helyi általános iskolásokat, akik az állomáson óriás-bábokkal, Szent Ferenc madaraival és madárijesztőivel fogadják az érkezőket. A zárándoklat ezúttal Cserháthalápon át Terénybe vezet. Az Istálló Galériában az alkotók „*Isteni vízzel és tűzzel...*” kiállítást rögtönöznek (Baksai József, Csillag Nagy Balázs, Csorba Simon, Haász Ágnes, Mocsári Mária, Mihályfi Mária, Németh Zoltán Pál, Olescher Tamás és Vámos Mykwa műveiből); amit verskoncert követ Mikola *Impromptu – Ferenc és Klára* forgatókönyve alapján. Fellépnek: Szabados György (zongora), Szabó Sándor (akusztikus gitár); verset mond: Németh Zsófia Nóra és a Szerző. A koncert záróakkordjaként a hallgatóság felfokozott hangulatban üzeneteket röptet fel postagalambok szárnyán szeretteiknek, barátaiknak (köztük Menczel Erzsébeté: „*Ekspanzió Magyarországiért!*”). Másnap az ekspanziósok Szandán átutazóban újra részesülhetnek a Máriácska-öltöztetés rituális élményében, s a falu népével közös Szent Ferenc-liturgiában erősítik meg együvő-tartozásukat. Folytatásképpen Szécsényben a ferences templom előtt a déli harangszóra Fazekas László szólaltatja meg Kígyós Sándornak már az első találkozókról jól ismert *Éneklő szobrai*t, mintegy hangsúlyozva a misztikus kapcsolatot a '89-ben kezdődő Ex/ksz/panzió és az ugyanazon évben Szécsénybe visszatérő Ferences-rend földi zárándokútja között. A Kolostorban a művészek és közönségük *Szent Ferenc költőiként* a novíciusokkal együtt meditálnak-töprengenek az aszkézisről, Szent Ferenc reguláiról, a szegénység és a lemondás benső értéktéremtő erejéről, meghallgatva Barsi Balázs OFM *Miatyánk 2004*-ben, az *Ekspanzióra* készített, írásban megküldött elmélkedését. Kovács István a Kolostor alatti tavak és források zöld oázisában mutatja be a *Legkisebb testvér szomorújátéka* című performanszát a stigmatizálódott Ferencről, aki életével, a szegénység vállalásával, betegségei türelmes elviselésével példakép lehet/ne/ a jelenkori fogyasztói társadalom eltorzult embere számára. A találkozó kivételes pillanata, amint a Bhaghadva-gíta hitű narancsruhás szerzetesnő és a barnacsuhás koldulórendi ferences barát találkozik Isten ege alatt, az *Ekspanzió* alkalmával Szécsényben (fotó- és filmdokumentumok őrzik beszélgetésüket). Innen visszatérve Terénybe, a közös estebéd

után – zöldségleves, krumplisganca és tócsni a menü – az Akolban a Szabó–Major Duó meditatív akusztikus gitárzenéjével, valamint Binder Károly zongorakoncertjével zárul az est és a *Szent Ferenc*-tematika.

A **XVII.** találkozót (2005) szintén Terényben, a biztos bázishelyen, valamint a szlovákiai Kékkőn (Modry Kamen), a Balassák ősi családi fészkében rendezik, *Az iszlám* tematikának szentelve, a globalizálódó Európa vallási konfliktusainak, a keresztény és az iszlám kultúra eltérő hagyományainak a kortárs művészet által történő feltárása és megbékéltetése szellemében. Németh Péter Mikola ez évben lett a Visegrádi Országok Eurorégiói Konzultatív Tanácsa Kulturális Bizottságának elnöke; ez azt is jelentette, hogy európai diplomáciai útjainak köszönhetően a lehetőségek keretei kitágultak; az Expanziónak nemzetközi visszhangja lett. *Az iszlám* tematika forgatókönyve eredetileg Eric Brogniet költő, a namuri Költészetek Háza igazgatója felkérésére készült, aki végül is elállt a belgiumi meghívástól, mint ahogy a Kékkő Múzeum illetékesei is – valószínűsíthetően az iszlám terrorizmustól való félelmükben (akkortájt zajlottak a londoni metrórobbantások). Ennek ellenére az expanzisták megvalósítják a tervezett programot. Bálint Zsombor, Haász Ágnes, Herendi Péter, Mocsári Mária közös kiállítását Bohár András nyitja meg. Érdekes performanszok születnek (Ladik Katalin: *Angyal*, Kovács István: *Önmagamba zárva*, Dénes Imre: *Szindbád*); s meditációs verskoncertek hangzanak el. Omar Khajjam, Ibn Hazm, al Frábi és Avicenna stb. költeményeire – Nikolaj Ivanov (ének, tambura), Major Balázs (ütőhangszerek) kíséretével, Mikwla (vers) előadásában.

A résztvevő előadók Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*, illetve *Vallási hiedelmek és eszmék története* műveire, valamint Hamvas Béla *Scientia Sacra* monumentális, a *Tabula Smaragdina* titkaiig visszanyúló, a „szent hagyomány” isteni gyökereit feltáró könyvére alapozzák együttgondolkodásukat; s kiegészítésképp mindehhez Baudrillardnak az iszlám, zsidó-keresztény, görög kultúrára vonatkozó megjegyzéseit is felhasználják. Az iszlámról való elmélkedést főként azért tartja az alkotó-rendező Németh Péter Mikola fontosnak, mert az nem pusztán vallás, hanem sajátos életszemlélet, világmagyarázat: „annak tudása, hogy az élet nem önálló és nem egyetlen, a lét többi körétől független állapot. /.../ A világgal *egész*ként számol; elemei és szférái egységes rendbe illeszkednek”. Az alkotói folyamatnak az *archetípusok* megismétlése a célja – hangsúlyozza; így „minden rituális teremő akaratnak, performansznak, happeningnek, akciónak a szakrális térben, in illo tempore kell megtörténnie ahhoz, hogy hiteles legyen” (*In illo tempore* – a Teremő Képzelet 12 stációja; *Napút*, 2008. aug.). A teoretikus beszélgetés, vita a személyiség legmélyebb ontológiai problémái körül forgott, kiemelve, hogy csakis az *erkölcs* útján járva válhatunk *személyiséggé*, s Istenhez való viszonyunk is csak ez által teljesezhet *személyessé*. A diskurzus alapját rendkívül érdekes előadások képezték: Bohár

András: *Az iszlám és a kereszténység*; Szécsi András: *Az iszlám világról*, Németh Péter Mikola: *A megvilágosodás bölcsessége* – Suhrawardi kozmológiája, angyaltana; Szathmáry Botond: *Tabula Smaragdina* – a Teremtés titkos könyve alapján. A találkozó a tibeti OM-energiával és a kereszténység kulcsszavaival dúsitva a *számával* – vagyis a megtérés kérdésével, illetve annak lehetőségével zárult (v.ö.: Forgács Miklós: *Én-rombolás, angyal-mivolt*; Napút 2008. aug.).

A 2006-os (*XVIII.*) *Expanzió az Álom* tematikára épült. Németh Péter Mikola forgatókönyve arra a Hérakleitosz-i tanításra alapozódott, miszerint *az éberek világa közös, de az álomban mindenki a saját világában él*. Joan von Rooijen napeledeles művésze (Puck körözött, Hermina sajtkrém, Titánia pástétom, Hyppolyta álomgolyók stb. szentiván-napi reggelije), de még inkább Déska Jánosné „ős-performer” és Heller Ágnes filozófus „üdvörténetbe” illő terényi találkozója, beszélgetése az álomlátásról a legszebb bizonyosságát adták a klasszikus görög filozófia harmadik évezredre is érvényes tételének. Az *Álom* hívószó a Terényben ma is élő hagyományhoz, az Iván- és János-napi Tűzugrás rituáléjához, szerelem-játékához kapcsolódik, amit a helyi hagyományörzők (Környi Alíz énekmondó és a Kalácska Énekkör) évről évre megrendeznek. Ilyenkor a pogány (természeti) rítusok kerülnek előtérbe (tűzgyújtás, gyógynövénygyűjtés, körtánc, mesélés, éneklés, vadvirágkoszorú-fonás stb.). Kovács István *Átkelés* performanszában Oberon szerepében „az élheterlen életet és a megnyugtató halált” faggatja, miközben átkel egy halált hozó énekesmadár tetemét maga után hagyva a kristálytisza vizű patakon, a Styx folyót jelképező demarkációs vonalon. Cserhátszentivánban a falubeliek a temetőben Szentiván-éjen a bolgár Nikolai Ivanov „post-mortem” énekére halottaiért imádkoznak, koszorúznak és gyertyákat gyújtanak az elhagyott sírhantokon. Erre a hagyományra építve a tematika homlokterébe kerül az *átkelés* az evilágiból a túlvilágiba gondolköre. Bohár Andrásra emlékezve lánya, Imola gyermeki képzelete szerint vallja meg nemrég elhunyt édesapja „hollétét”, reménye szerinti örökkévalóságát Németh Péter Mikola *VisszaSejtesít* kompozíciójának felidézésével, amely épp Bohár váratlan halálával egyidejűleg keletkezett. Ez a véletlennek semmiképp sem nevezhető egybeesés – a születés és halál örök körforgásának törvénye – a feltámadás reménységét közvetíti a kislány előadásában (*Álmat hámoz az emberiség*). Ladik Katalin *szakrális térben*, a falu templomában *A távozásról* performanszában idézi fel *Plótinosz álmat* (ez Bohár kötetének a címe) s utolsó beszélgetésük emlékét. Tözsér Árpád Shakespeare *Szentivánéji álom*-fordításából emel ki vendégszövegeket: *Oberon és Titánia*, *Pryamus, Thisbe és a fal*, *Oberon és Puck* címmel, hogy aztán saját versével folytassa (*Zuboly epilógusa*). A tematikát a Szárnyak Színházának *A királynő üzenete* álomjátéka (Csetneki Gábor rendezésében), valamint a Szabó–Major–Heidrich–Ivanov formációnak a mindenséget misztikusan átlényegítő lemenő nap fényénél a templomban előadott álomkoncertje teljesíti

ki. Mindaz, ami történik, a kozmikus asztrológia ünnepét erősíti, hiszen a néphagyományban a nyári napforduló a Világosság győzelmét hirdeti a Sötétség erői fölött (feltámadás, újjászületés). A gyertyagyújtás a belső megvilágosodás jelképe – Jézus „a világ világossága”: az új, kegyelmi élet kezdete (az Írások értelme: Jézus kiszabadít bennünket a Sötétség börtönéből – vagyis az elszemélytelenedett külvilág „ördögi” hatalmából).

E téma továbbgondolásaképp a **XIX. Expanzió** (2007) a *Pünkösdi* hívószóra összpontosít. László Ruth, az egyik résztvevő, ezt a pünkösdi hétvégét úgy értékeli, mint transzcendens szigetet a hétköznapi folyamatában. Ekkor vált egyértelműen világossá, hogy az /új/avantgárdnak ez az ága nyitott a spirituális megújulás irányában. Az aszóni Petőfi Múzeumban a Németh-Testvérek *Mysterium carne / testé vált hittitok* c. kiállítás-performansza a közönséget is együtt-cselekvésre szólítja: az akció folyamatában épített föld-korpuszra szórt magvakkal, pünkösdirózsa-szirmokkal, gyertyagyújtással az egész ünnep szellemi ívét rajzolják ki. A még élő pünkösdi néphagyományt – a pünkösdléstől a pünkösdi király-választás profán játékán át a lélek-lehívás (epiklézis) vallásos gesztusáig – összekapcsolják a szélrózsa minden irányából érkező kortárs művészek alkotói szándékával. A Magyarnándor – Szanda – Terény községekben, illetve végig a Galga- Ipoly-mentén *Örömhír* – 2007 – *Árnyakkal* címen kiállított művek (Baksai József, Fedinecz Atanáz, Kresz Albert, Ladócsy László, Lőrincz Ferenc, Olescher Tamás, Mihályfi Mária, Tamás Amaryllis stb. alkotásai) és a bemutatott művészi produkciók (Nicolai Ivanov tamburajátéka, éneke, Barna T. Attila, Horváth Ödön, Konczek József, Nyírfalvi Károly, Pécsi Sándor, Tari István, Zelei Miklós, Végh Attila és az Immun csoport vers-felolvasásai; Virágh László orgonakoncertje, Dénes Imre, Kovács István és a Titanic performanszai; a Kalahári Együttes és a Pent Ladi Grant emlékenekar koncertje, a Szabó-Major-Heidrich formáció szertartás-zenéje) egyaránt azt sugallták: az emberiség jelenkori szellemi-lelki válságából egyetlen kiút van: pünkösdi titkának megértése, s a Szent Szellem mindenséget átlényegítő, a különálló, egymással ellenségeskedő egyede- ket egyesítő szavának elfogadása és a megbékélés. Így a beszélgetések, elmélkedések (Dúl Antal, László Ruth, Miklóssy Endre) középpontjában a „Konszekráció: Az ember mikroteosz?” kérdésköre állt a spirituális megújulás igénye, a keresztény gyökereihez visszatérő Európa vágyképe, a hittitkokkal való szembesülés elodázhatatlansága jegyében. A *mélypont ünnepélyét* megélni végre (a gondolatot, amelyet Pilinszky oly megrendítően fogalmazott verssé) a Szentlélek 7 ajándéka (Bölcsesség – Értelem – Tanács – Tudomány – Lelkierő – Jámorság – Istenfélelem) segítségével. Így *talán* még „feltápaszkodhatunk” elesettségünkől, szembeszállhatunk a Káosz elidegenítő hatalmával. E kérdésben a legkisebb testvérek, a Ferences-rendiek elmélkedése (*Magasság és Mélység*) kínált tájékozódási pontot, azzal a konklúzióval, hogy a művészet számára /is/ csak a lelki-szellemi elmélyülés hozhat „megváltást”. A „rombolás” esztétikájától elfordulva, egyértelműen

az *építés* (léleképítés) Törvényét kell/ene/ ars poétikaként vállalnia, „a destrukciótól a konstrukcióig” eljutva – amint azt Kassák már 1923-ban megfogalmazta a *Tisztaság könyvében*.

Az *Expanzió* bölcséleti hátterét Németh Péter Mikola elképzelése szerint az a Teljesség igényével építkező világkép biztosíthatja, amelynek kultúrtörténeti, teológiai és filozófiai összefüggéseit Hamvas Béla a *Világ-Egész* metafizikai diagnózisaként összegezte. Ezt az esszenciát a Tao, a Veda, a buddhizmus bölcséleti hagyománya, a héber Ótestamentum, a Korán, az iráni Zarathuszttra és az egyiptomi Hermész Trismegisztosz öröksége, a maya, az azték, inka, görög, az alexandriai kultúra és az ókeresztény szövegek alapozták meg. Csakis a „visszaválósulás” irányában kereshető kiút az immár több évezrede tartó válságból. Vagyis a szent Hagyomány (Scientia Sacra) alapos tanulmányozása, megismerése és megszívlelése lehet csupán a kiindulási pont egy új szellemi építkezéshez. Az *Expanzió* ezt az örökséget vállalva keresi a Jövő útját. Ebben az összefüggésben kiemelkedően fontos Szabados György – az expanziós törekvések egyik legelkötelezettebb támogatója – *Időszűrűség és lábadozás (a hamvasi szellem aktualitása)* című értekezése (*Napút*, 2008. aug.). Az „egyszerű, szent intimitás”, „a valóság egyszerű, láttató igazsagai”, az „Isten-érdekű gondolkodásmód”, „az értelem benső szabadsága” az, amit /újra/ fel kell ismernünk, ami egyedüli fundamentuma lehet életünknek. „A *hűséges* ember nem hajlandó feladni önmagában a veleszületett, Istennel rokon alkotó-teremtő alaptermészetet” – hangsúlyozza Hamvas alapján a ma már Kossuth-díjas alkotóművész. „Valójában *beavatottként*, erkölcsi alapállással születünk” – ennek kiégése az életünk során a modern kor nagy bűne. „Az ember a dolgok nyitját, a *jelenségek mögöttes rendjét* akarja megérteni, az *erkölcsi építményt*: Istent. Beavatott akar maradni. A csatangoló, kutakodó szellem bármerre jár, hű marad eredendő lelkületéhez”. A művészetek – a személyes nyelvezetek – voltak mindig és lehetnek ma is az ember „felébredésének” és talpra állásának leghitelesebb eszközei: az emberben rejlő *isteni* megnyilatkozása másokat is ez *isteni* átélésére – belső átalakulásra – ösztönöz.

Hamvas szerint az erkölcs: hűség az isteni értelemhez. A szó: tett, amit tett követ – ez az élő teremtés folyamata; erő-átvitel, a lélek karbantartása. Mi más ez, ha nem a kassáki program – metafizikai síkra emelve? Bár Kassák korántsem volt a bölcsületben jártas, s mindenkor két lábbal állt a valóság talaján, de mint „isteni tehetséggel” áldott művész, ösztönösen érezte a benne munkáló teremtő erő szakralitását („a Fény az én rokonom”), s tudta, hogy a szívébe írt erkölcsi törvényhez soha, semmilyen körülmények között nem lehet hűtlen. A hagyomány az ő szemében természeti Teljességünk kibontakoztatása és Jézus morális parancsainak követése. Bár nem tanulmányozta soha a szent iratokat, tisztában volt vele, hogy csakis egyfajta felülről ható szellemi sugárzás teremthet/ne/békét és világosságot az emberi életben. Ebben Hamvas rokona – ezért lehet mindket-

tejük életműve (bármennyire is különböző síkokon hatott) tápláló erőforrás a jövőbeni megújulás útjait kereső experimentális művészek számára. A mindenkori társadalmi kényszerrel, politikai erőszakkal szembeszegülő magatartásuk, meg-nem-alkuvásuk erős belső, szellemi integritásukból fakadt; ezért nem váltak a sátáni erők foglyává (nem véletlen, hogy a magát demokratikusnak deklaráló un. szocialista társadalom mindkettejüket a perifériára szorította). A *valódi* értékrendre épülő *közösség* (amely mindkettejükénél kulcsfogalom) ideaképe a megújulás hitét, Pünkösöd üzenetét közvetíti az „ego-tudata kalitkájában vergődő ember” számára. Ahogy Németh Péter Mikola írja: „a valóság dualizmusába vetett ábrándos hitünk, örökös szabadságvágyunk és sóvárgásunk úgy elerőtlenít bennünket, hogy senki emberfia nem képes már egy bizonyos idő után azt állítani: 'Nincs két valóság! Ti és Én egyek vagyunk!' Miként ama Názáreti mondta a tanítványainak: 'Aki engem lát, az az Atyát látja'. Az Egység-tudat megélése volna ma a legfontosabb pünkösdi ajándék” (*Új Pünkösöd vigíliája, Napút*, 2008. aug.). Hamvas Béla és Kassák életműve: ilyen pünkösdi ajándék (lehetne, ha az emberek szélesebb körben ismernék őket). Hamvas a spirituális-érzelmi horizontot tágítja; a hétköznapi emberek számára kevésbé érthető; Kassák viszont a „munka embereinek” kínál szellemi táplálékot; azoknak, akiknek erkölcsi tudatán múlik a társadalom egészséges életműködése – tehát mindennél fontosabb a szellemi nevelésük.

László Ruth a 2007-es expedíciós élményét megörökítve feleleveníti Pünkösöd csodájának eredeti értelmét: „az apostolok 'nyelveken szólását' akkor és ott mindenki *értette a szívével*”. Ezen az Expanzió is megtörtént a csoda, „a lelkek találkozása”: „itt is különböző nyelveken beszéltünk – a kép, a vers, az írás, a dal, a zene, a performansz és az ének nyelvéen. Elhangzottak személyes vallomások a fájdalomról, amelybe bele lehet halni, elmélkedések és létfilozófiai gondolatok. Tág tér nyílt a beszélgetésre, az igazi dialógusra, amelyben fel lehet töltődni lelkierővel”, s amely arra a felismerésre vezet: „egyek vagyunk önmagunkkal és másokkal”. A „testté vált hittitok” nem más, mint annak tudatosodása mindannyiunkban, hogy „az ember fény-lény. Pünkösöd az üdvösség misztériuma, maga a fénné válás belső hangunk és egymás megértésében” (*Expanzió, 2007., Napút*, 2008. aug.).

Az *Expanzió* jubileumi találkozója (XX. – 2008) már nem is az út kereséséről, hanem a megtalálásáról szól. Az ünnepi tematika hívószava: *VisszaSejtesít* (Németh Péter Mikola válogatott és új versei, költészeti montázsai, irodalmi és fotóművészeti performanszai ugyanezen című kötetben jelentek meg az Ünnepi Könyvhétre abban az évben). A költő a rendezvény hívogatójában értelmezi is a szót: a hajdani kódex-irodalom mesterei, az illuminátorok a Biblia mélyebb, transzcendens üzenetére világítottak rá, „visszakalauzolván” a világot az Ős-Egyhez; miközben ihletetten festették színes iniciáléikat. Hamvas

Béla a *redukcionizmus* fogalmával ugyancsak a (racionalista-relativista) gondolkodásmód egyfajta visszametszésének szükségességére utalt. Eljött tehát az ideje – hangsúlyozza az alkotó-rendező – hogy „jelenkorunk szerteágazó sok/k/FéleSégét” a művészet a maga eszközeivel „visszavezesse (vagyis: visszasejtesítse) az EGY-féleség/re/hez”. „In illo tempore”. A Jövő útja tehát: „Ébredés. Újjászületés. Feltámadás. Reinkarnáció”.

Az ünnepi program ebben az évben természetesen a szokásosnál jóval több helyszínen, s időben is elnyújtva zajlik. A tavaszi–nyári–őszü rendezvényeken a visszaemlékezés óhajával szinte mindenki részt vesz, akinek az *Expanzió*hoz valaha is köze volt.

Június 18-án Budapesten a *Magyar Műhely Galériában* retrospektív jellegű kiállítás nyílik a rendezvények 20 éves történéseiből. A szervezők eredeti, régi és új művekkel, fotódokumentumokkal, kinagyított szövegrészletekkel, filmvetítéssel, *illumináció és redukcionizmus* címen idézik fel az elmúlt két évtizedet. Az 1989-es *Hétvégi Exspanzió* többszöri metamorfózis és több éves útkeresés után (előbb *Expanzió*vá, majd 2002-ben újra *Ekszpanszió*vá válva) végül elérkezett a fővárosba, az *Akácfa utca 20*-ba. S ezzel mintegy szimbolikusan és valóságosan is összeért a jelenkori /új/avantgárd két ága: a M.M. köre elfogadta és integrálta az *Ekszpanszió*t. Németh Péter Mikola – Bohár András Heidegger: *Bevezetés a metafizikába* ipolytarnóci performanszt felidézve – kezébe vett egy fejszét és favágással adta meg az „ünnepi nyitány” alaphangját. Majd átadta a baltát Szabados Györgynek, aki gesztus-értékűen folytatta a fahasogatást, miközben az *Expanzió*hoz való csatlakozása személyes indítatásáról, emberi és művészi kötődésének összefüggéseiről elmélt – evangéliumi értelemben, Hamvas elhíresült mondására („Csak arról érdemes beszélni, amiről nem szabad”) alapozva ünnepi beszédét. Wehner Tibor megnyitó szavaiban („megnyithatatlanak”) nyilvánítva a kiállítást) az *összművészeti* jelleget emelte ki elsősorban. „A váratlanul, tűzijáték-szerűen fellobbanó és robbanó műkavalkádban” – hangsúlyozta – mélyen áthatják egymást a különböző műnemek és műfajok (képzőművészet – grafika – festészet – szobrászat – akció – performansz – film – videó – színház – zene – irodalom), „megteremtve és megteremtteni igyekezvén a művek /.../ egyedi szellemvilágát”. Majd arról is szólt, hogy „az *Expanzió* 20 éves története immár különös és rejtett magyar művészettörténet, amelynek rekvizitumai összegyűjtésre, rekonstrukcióra, feldolgozásra, dokumentálásra várnak” (Wehner Tibor: *Expanzió XX. EX*; in: *Napút*, 2008/2; Köpöczi Rózsa ismerteti a kiállítás történetét: *Expanzió az Akácfa utcában*, in: *Napút*, 2008/6.).

A jubileumi rendezvénysorozat augusztus 29–31-én a Dunakanyarban folytatódott. A váci Görög templomba, az „axisz mundi”-ba visszajutni ugyan nem sikerült; de a Dunakanyarra hosszabb időre visszaköszönni igen. Kismaroson a Teleházban *illumináció* (1) címmel az Escargos Music Group kísérő koncertjével Novotny Tihamér nyitja meg Csorba Simon, Bereczki Kosach Katalin, Bohár András, Haász Ágnes, Németh

Balázs Kristóf, Németh Zoltán Pál és mások évfordulós kiállítását. Ugyanitt mutatják be *redukcionizmus* (1) címmel a *Napút Expanzió* (4.) ünnepi számát a jelenlevő szerzők: Forgács Miklós, Konczek József, Nyírfalvi Károly, Végh Attila, valamint a szerkesztő Németh Péter Mikola felolvasásában. Verőcén a „költészet a mi utcánkban” akcióval mutatkozik be az első *Élő Dunakanyar* antológia Ketykó István, a helyben élő költő háza előtt. A Művelődési Házban *Illumináció* (3) címmel kiállítás-performansz nyílik az E(x)kspanziókon készült fotódokumentációk kinagyított, válogatott fénymásolataiból, installációiból. Majd *redukcionizmus* (3) címen Ladik Katalin *Tesla* című audiovizuális oratóriumára és Bujtás József: *Újabb gondolatok vonósnegyesre* opusa ősbemutatójára kerül sor; ez után Németh Péter Mikola *VisszaSejtesít* verskoncertje hangzott el Binder Károly zongorajátékával, Németh Zsófia Nóra vers-mondásában, Pantali Lőrinc szaxofon- és Németh Balázs Kristóf ütőhangszeres játékával kísérve.

Visegrádon a Mátyás Király Palota Múzeumának udvarán, belső tereiben, a hely szeleme szerint is kiemelt szakrális helyszíneken zárul az *Expanzió* XX. nyári időszaka. A délelőtti elmélkedéssel kezdődik *Visszasejtesít / Recellularisation* címmel, *E(x)kspanzió – Progresszió – Tradíció* összefüggésében, Miklóssy Endre felvezetésével. Délután a reneszánsz konyha árkádjai alatt az *illumináció* (4) – *Reneszánsz* retrospektív kiállítást Papp Tibor nyitja meg *Pátkai, Pilinszky és a pincér* hangvers-librettója egy részletével. A kiállítók a hívósó témájára többen is jelentős művekkel (versekkel, performanszokkal, akciókkal) lépnek fel; ez után a Titanic: Szathmári Botond és Szécsi András *Sakkjátszma*, majd Kovács István *Recellularisation* performanszával s a MEG Színház *álom-halál* játékával folytatódik az összejövetel; amely Borbély Mihály szaxofon-szólójával zárul a reneszánsz kút kerengőjében.

De még ezzel sem ér véget a rendezvénysorozat. Október 4–5-én az *Expanzió-expressz* újra kigördül a Keleti pályaudvarról s útja a Palócföldre vezet. Magyaránádban Konczek József mutatja be Ahmatova-fordításait. Terényben a Római Katolikus templom alatti Pálos Kútnál P. Borsos József pálos rendi szerzetessel a Feltámadás misztériumáról folyik az elmélkedés, amit szentmise követ az „expanziós” halottak (Bohár András, Gubis Mihály, Kis Sándor, Matuk Károly, Menczel Erzsébet, Párniczky Mihály) lelki üdvéért. Az Istálló Galériában a Bohár András *Bo concept*-emlékkiállítást Szombathy Bálint nyitja meg. Este a homokbányában a Titanic-kettős (Szathmári–Szécsi) mutatja be *Átkelés* című performanszát, amit Nikolai Ivanov, Németh Péter Mikola és a Németh Testvérek meditációs verskoncertje követ az Akolban. Befejezésül az expanziós filmek éjszakába nyúló vetítése szórakoztatja a még éberén figyelő társaságot. Vasárnap (5-én) *Ébredés* a Plébánián (Joan von Rooijen és Horváth Ödön *Napeledel-reggelije*). Gubis Mihály emlékére *A szék* hívószavára a faluban délelőtti szék- és sámligüjtés kezdődik, majd az akció a falubeliekkel az égisz alatt Gubis-Emlékszék egész napos közös építésének

élményével, örömeivel folytatódik az ARTTÉKA udvarán. A rögtönzött emlékkiállítást Novotny Tihamér művészeti író nyitja meg, s egyben le is zárja egy tablóképpel a jubileumi évadot.

Mindezzel párhuzamosan Németh Péter Mikola az általa igazgatott *Ipoly Eurorégió Szabadegyetem* kurzusain és a különféle határokon átívelő kulturális rendezvényeken is igyekszik – pedagógiai szándékkal – hasznosítani az expanziós tematikákat. Így 2008. szeptember 20–21-én Nagybörzsönyben a Kulturális Örökség Napjai alkalmából szervezett VI. *Templomos Nap* keretében a téma: *Ébredés – Újjászületés – Feltámadás*. Az alkotó-rendező a rendezvénysorozatot *A reneszánsz ember* című előadásával nyitja meg. A II. *Élő Dunakanyar Antológia* a XIV. századi Bányász templomban verskoncertekkel, a nagybörzsönyi hagyományörző PÁVA Kör a XIII. századi Szent István templomban való felléptével teszik emlékezetessé a konferenciát. Ez a közös szerepléssorozat is bizonyítja: az európai szellemiség a középkori műemlékekkel együtt Magyarországon – dacára minden híresztelésnek – az „Isten háta mögötti” településeinken is jelen van. Ezt a felismerést erősíti a szeptember 26–27-én ugyancsak az Ipoly Eurorégió Szabadegyetemen szervezett *Madách Tanulmányi Napok*, amelyen magyar és szlovák középiskolások, főiskolások és egyetemisták vesznek részt, az ország- és a műfajhatárok légiesítését gyakorolva. A Magyar Dráma Napja alkalmából Csesztván – Balassagyarmaton – Alsó-Sztregován /Dolna Strehova/ Hubay Miklós : „*Aztán mivégre az egész teremtés?*”, Miklóssy Endre: *Madách drámaelmélete* címmel tart előadást. Németh Péter Mikola pedig Hamvas „*Az öt génusz*” tanulmánya összefüggésében elemzi a Tragédiát színről színre, sajátos szempontokat tűzve maga elé. Felfogása szerint az évszázadok óta tartó létromlást megállítani, abból kibontakozni csakis a hamvasi életmű logikáját követve lehet/ne („ébredés” – „éberség” – a „genius loci” feltámasztása – erkölcsi felelősségvállalás – a spirituális értékek újraélesztése stb.). Fontosnak tartja továbbá a magyar-szlovák határon átívelő együttműködést az Ipel’-Ipoly Eurorégióban, s a helyi közösségek, intézmények, köztük a történelmi egyházak közös munkálkodását a határ mindkét oldalán. Az érdekellentétek, a nemzeti/ségi/ torzalkodások felszámolása csakis a szent hagyomány ismerete révén valósulhat/na/ meg. „A föld minden népe között láthatatlan egyöntetűség van, és ez – minél ősbibb időbbe ereszkedik vissza az ember – annál nagyobb.”

A XXI. *Expanzió* (2009) hívószava a ReAnGeLiZáció, amelyhez a HrAbaLiÁnÁk kapcsolódik („a SÖR visszaAngyalít” üzenetével): Bohumil Hrabal „angyali realizmusát” a reangelizáció összefüggésrendjébe állítva. A *Hrabal-galaxis pillanatképei* kiállítás-performanszot augusztus 14.-én Verőcén a Művelődési Ház pincéjében az aszódi Fekete Ökör Baráti Kör (Asztalos Tamás, Bakos István, Fülöp Ágnes, Hagymásy András, Ladócsi László, Fedinecz Atanáz Odler Zsolt) mutatja be a PeNt LeDiTGraNt

EmlékZeneKar akciója s a Tékozló Fiúk Underground HiP-HoP éneke kíséretében. A Forrás Irodalmi Kávézóban *Szárnyas ajtók és szárnyas ablakok* címen költők – írók – előadók egymás között (Barna T. Attila, Fabók Endre, Forgács Miklós, Galántai Csaba, Kövesdi László, Lantos László, Nyírfalvi Károly, Varga Klára, Végh Attila) Hrabal-verseket és saját-szövegeket olvasnak fel, miközben Hagymásy András bemutatja *Prágai Kocsmakalauzát*. Igazi nyári Duna-parti hangulatban hangzik el Németh Péter Mikola 1995-ös *SÖR-szonettje*. A 14 évvel korábbi videófelvétellel párhuzamosan a body art-os akciót Triceps szöveges vezényletével – a $2 \times 4 + 2 \times 3 = 14$ pohár sört Slavko Matkovic és Bohumil Hrabal, „a széttört álmok és vágyak múzsái” emlékére – ezúttal két egyetemista lány: Zsófia és Brigi hajtja végre, az úrfelmutatás gesztusával, lobogó gyertyák fényénél, zenei kísérettel. Hrabal életművét is az „örök értékek” tisztelete formálta; s a krisztusi megbocsátás itatja át modern korunk emberi gyarlóságaira elnéző szeretettel tekintő szelíd iróniáját.

Augusztus 15.-én a túlparton, Visegrád fellegrára felett Angyalok jelennek meg, s az Áprily Lajos téren landolnak, ahol a *III. Élő Dunakanyar Antológia* költőinek (Dobos Tas László, Domokos Géza, Fabó Kinga, Fabók Endre, Németh Péter Mikola, Pálfi Ágnes, Pécsi Sándor, Tari István, Varga Klára, Végh Attila és mások) délelőtti felolvasása folyik. Délután a Mátyás Király Múzeum reneszánsz konyhájában *Reangelizáció - Visszaangyalít* címen nyílik kiállítás (Baksai József, Bálint Zsombor, Bálint Ármin, Dénes Imre, Kovács István, Olescher Tamás, Németh Balázs, Németh Zoltán Pál, Németh Zsófia, Szathmári Botond, Szécsi András, Tóth Kitti Katalin, Wámos Mykwla stb. műveiből). Köpöczi Rózsa rendezésében, amelyet Novotny Tihamér nyit meg, párhuzamot sejtetve a kiállított művek és Aknay János szomorú angyali festményei között. A *Szárnyaszegetlen – Angyalmivolt* témájára Ladócsi László angyalszárnyakból installációt épít a Palota udvarán, Dénes Imre, Kovács István performanszot, Fülöp Ágnes, Szentpály-Juhász Salome és Ungi Krisztián tánc-improvizációt mutat be ugyanott. Kauler Jenő: *Jelenés* című elektroakusztikus kompozícióját, Németh Péter Mikola *Fragmentumok* versetűdjét „*naprakész angyalfelfogásban*” Németh Zsófia Nóra Borbély Mihály Szaxofon Triója közreműködésével adja elő a reneszánsz kút kiváló akusztikájú kerengőjében. A nap eseménysorát a Palota felső szintjén, a lemenő nap „infra-vörösében” Kettős Tamás és a Vadszamarak örömmzenélése zárja.

Vasárnap a reggeli misét követően a Római Katolikus templomban Bujtás József orgonaművei csendülnek fel (*Elmélkedések Krisztusról, Új invenciók* stb.) Kuzsner Péter előadásában; majd a szerző *Három transzcendentális tétel négy klarinétra* opusát Klenyán Csaba és tanítványai mutatják be (ösbemutató) a Városháza dísztermében. Ezt beszélgetés követi Miklóssy Endre és Pálfi Ágnes felvezető gondolatai nyomán (László Ruth, Horváth Ödön, Szécsi András, Szathmári Botond, Németh Péter Mikola részvételével)

Tíz angyali értelem – Angeli Intellectuales címen. Eme együttgondolkodás alapján tisztázódik az alkotó-rendező tematikus elképzelése: az angyalok beavatkozása az emberi életbe (a haragvó, bosszúálló, rosszra csábító angyaloktól a segítő, vigyázó őrangyalokig) – nem „mese”, hanem valóság! Többségük *médium*-szerepet tölt be a Mindenség Ura és az emberi világ kapcsolatának helyreállításában (a reangelizációban). Németh Péter Mikola felfogásában a művészeknek is olyan szerepük van (kell, hogy legyen), mint az „égi lelkeknek” (*Angeli Caelestes*): segíteniük kell/ene/ az embereket abban, hogy felfedezzék önmagukban a legfontosabbat: „mi bennük mennyei”.

A beszélgetés során az a kérdés is felvetődik, miért a sátáni viszonyok uralták el a Földet – holott az Angyali Értelem örökdik fölöttünk (valójában bennünk rejtetik: ő a Magasabb Énünk). Csakhogy az ember lázadó szelleme szembeszegül az „isteni törvénnyel”, elutasítja a kegyelmet: önerőből akar „üdvözülni”. Vissza kell/ene/ találnunk az Angyallal való személyes kapcsolattartás megtisztító élményéhez – a művészetben a katarzishoz; elismerve és elfogadva, hogy mindannyian az isteni Teremtés részei, részesei vagyunk, tehát minden ember („angyali” ÉN-jénél fogva): *testvérünk*. Mindannyiúnkra vonatkozik az isteni parancs: „Legyetek tökéletesek, mint mennyei Atyátok!”. Ha felismerjük, hogy az *aranykor* bennünk magunkban szunnyad (Bartók–Hamvas), s ennek megfelelően a Szeretettörvény szerint élünk – a világ is megváltozik körülöttünk. Ebben segít/hetne/ bennünket a katartikus művészet – mint a régi korok emberét; s már se lenne annyira sötét és reménytelen a mindennapi valóság.

A három angyali hierarchia (amely a kereszténységben éppúgy megvan, mint az iszlámban) voltaképpen a perzsa zoroastrinus vallásban gyökerezik, s mindhárom 3–3 angyali rendből áll (a 9 szakrális szám: a Teljesség szimbóluma). Az Istenhez legközelebb álló lények (1.): Szeráfok – Kerubok – Trónusok; alattuk állnak az Uralmak, Erők, Hatalmasságok angyalai (2.), akik a 3. rend (Fejedelemségek, Arkangyalok, Angyalok) felé közvetítik az isteni akaratot. Ők azok, akik – közel állva az emberi világhoz – figyelnek az uralkodók – törzsek – népek békéjére. Az arkangyalok a hittitkokat, a próféciaák értelmét tárják elénk; az angyalok a mindennapi életben egyengetik utunkat. Béke és boldogság csak ott és akkor lehet, ahol és amikor az ember összhangban él önnön angyali Énjével – azaz a szakrális értékek szabják meg életvezetését. Csakhogy a 7 arch – azaz fő-angyal – között volt hajdan Lucifer is (mint fény-hozó!); aki isteni hatalmat akart magának, ezért Michael arkangyal letaszította őt a földre; azóta itt garázdálkodik, lázadásra-rombolásra, egymás elleni gyűlölködésre bujtogat. Ő teremti a „sátáni” viszonyokat, ejti „ördögi” csapdába az embert, s teszi lehetetlenné a tiszta Harmónia, a Szeretet életrendjének megvalósulását. Kurdy Fehér János és Botond: *A nagy Medve fia*i vetítettképes költői adaptációjából egyértelműen kiláglott az életnek ez a hihetetlen ellentmondásossága. A nap záróakkordja Ladik Katalin megrendítő performansa (*Kerub*), aki mint angyal, fe-

hér tüllökkel szárnyalva-lebegve, kezében egy nagyméretű szobor-fővel manipulál; majd alázuhanva, az Angyalvár-fokán fekete jelmezben a szférák zenéjére táncot lejt, bukdácsol, napernyőt tartva feje fölé (mintegy védekezve Nap-isten sugarai ellen). Végül egy váratlan mozdulattal ollót szúr a „bukott angyal”-fejbe, s megvetően elhajítja azt. Lucifer sorsörtörténetét örökíti meg tehát akusztikus gitárkísérettel; érzékeltetve, hogy a lázadó Angyal legyőzetett. Immár végérvényes a mennyből való kizáratása.

Voltaképpen mindannyian elkövetjük a luciferi vétket, azaz fellázadunk Isten ellen (ki hevesebben, ki szelídebben); de egy idő után (nagyjából a „krisztusi korban”) rádöbbenünk: meg kell térnünk égi énünkhöz. Erre a felismerésre alapozta Németh Péter Mikola a visszasejtesítés ars poétikáját: az Isteni Lény Első Emanációja, az Első Értelem (első Noús) abszolút tiszta állapota, az önmagát elgondoló isteni Gondolat mindnyájunkban rejtetten munkál; ezt kell felismernünk s visszatalálnunk hozzá. A labirintus sötétségéből csakis a Tiszta Értelem – szövetségben a Szívvel – vezethet ki bennünket. Szívünk (a Szeretet által) segít felismerni – megérteni – követni az „angyali” Értelem igazságait. A „reangelizáció” az egyetlen esélyünk tehát, hogy már itt e földön megtaláljuk a belső harmóniát, s a rombolás helyett az építés törvényét kövessük. Németh Péter Mikola restelkedés nélkül megvallja: maga is volt „bukott angyal”; annál inkább érzi tehát, hogy a léleképítés, az alkotói közösség formálása, a hídteremtés ember és ember, nemzet/iség/ és nemzet/iség/ között csakis a Szeretet ösvényén haladva valósulhat meg, lépésről lépésre. Isten és ember között a *híd*: Jézus; nélküle elvész az ember/iség/, alámerül a *létforgatag* szennyes, remény nélküli örvényébe, amely a bukott angyal uralma alatt áll – tehát nincs belőle szabadulás. Csakis Jézussal, Jézus által.

„A művész: sebzett gyógyító” – írta Kerényi Károly. Ilyen gyógyító erejűnek tartja Németh Péter Mikola *Mysterium Carnale* művét Csorba Simon László, aki „a testté vált hittitkot” ünnepli benne. Leonardo és Pilinszky alkotásmódjával veti össze palimpszeszt-technikáját, amelynek révén az egymásra rétegzett titkok sorra feltáruznak előttünk. „Nekem, aki keresztény művész vagyok – írja Csorba Simon – Jézus szíve biztosítja a festészet, a zene, az irodalom, tehát a művészet titkos nyelvének értését. /.../ Hálátelt lélekkel gondolok most Jézusra, aki a sebeiből kiáradó vérrel írja elmém tekervényeire, hogy a titok Ő maga. Hogy aki *Isten fiaként* hozott áldozatával, a *Torinói lepel*be rejtett üzenetével, a *Veronika kendőjével* letörölt fájdalommal *szereti* az emberi lényt, azt a valakit, akit Pilinszky és Mikola együtt énekelnek meg ma és mindörökké. Akit Ady és Leonardo is Jézus szívébe rejtve mutatott fel nekünk, saját vérüktől áztatott lapokon, szeretettel és el nem múló fájdalommal” (*Hommage á Pilinszky – Napút*, 2008. aug.).

Az „angyali” művészet visszavezet bennünket Istenhez. A „visszasejtesítés” csakis általa történhet meg: az igazán nagy művészet feltárja előttünk a lét-titkokat, megérteti velünk létünk értelmét, és ezáltal segít bennünket visszatalálni az ős-Egyhez.

A 2010-es (XXII.) E/x/kszpanzió a korábbi nyomon továbbhaladva a *szakrális* és a *profán* lét-dimenzió egymáshoz való viszonyát, egymásnak feszülését teszi vizsgálódása tárgyává („*Maszk & Arc / Arc & Maszk*). Kassák: *Eposz Wagner maszkjában* és Hamvas Béla: *Karneválja* az elmélekdedések és az akció-programok alapja (Nagymaroson és Visegrádon). A művészi megnyilatkozások: akciók, koncertek, performanszok és kiállítások Németh Péter Mikola *Éposz Kassák maszkjában* címen megfogalmazott rendezői elgondolásaira épülnek. A találkozó hívószava egyértelműen arra utal, hogy az ember valamiképp mindig megpróbálta valódi énjét elrejtetni- elfedni a külvilág előtt. Az indiai mitológiában, a görög mítoszokban, a népmesékben, mondákban, legendákban gyakori az „álruha”-, az „álarc”-motívum. Az istenek és istennők, boszorkányok, vámpírok, elvarázsolt királyfiak és királykisasszonyok s egyéb mitikus lények soha nem tárják fel kilétüket, míg célhoz nem érnek (vagy védekezésül, vagy mert „elátkozták” őket – más alakban mutatkoznak, mint akik). A görög színészek maszkot viseltek: ezzel jelezték, hogy az eljátszott szerep nem azonos valódi énjükkel. Voltaképpen az egész modern irodalom is a „maszk” és a „valódi ÉN” viszonyáról szól. Cervantes volt az első, aki a „kettős én”-t (*Don Quijote* és *Sancho Pansa*), az ember mélytudatában rejlő dualizmust felfedte előttünk. V. Hugo *Notre Dame-i toronyőre*, Joyce *Ulyssese*, F. Kafka *Gregor Samsája* (*Átváltozás*) – de többi hőse is, Th. Mann *Mariója*, valamint *Aschenbachja* (Halál Velencében), L. Carroll *Tűkőrországból* bolyongó *Alice*-a stb. mind-mind többarcú hősök. A XX. század legnagyobb művészregényei és drámái (H. Hesse: *Üveggyöngyjátéka*, *Narziss és Goldmundja*, Bulgakov *Mester és Margaritája* s több más műve, Hamvas Béla *Karneválja*, Hubay Miklós *Római Karneválja*) a „maszk” szakrális és profán jellegét egyaránt feltárják. De mindennapi életünkben is ott vannak a szerepek (feladataink, társadalmi helyzetünk, nemünk szerint), amelyekkel csak bizonyos mértékben azonosulunk; személyiségünk mélyrégióiban esetleg mások vagyunk, máskor csupán alkalmazkodunk az elvárásokhoz. Ez nem feltétlenül „alakoskodás” – inkább szükségszerű, elkerülhetetlen „modus vivendi”; ezért van olykor konfliktus szerep-énünk és mély-énünk között.

A szerep, az álarc természetesen profanizál, olykor bohóc-figurává degradál; ugyanakkor véd is a külső támadásokkal, elutasítással stb. szemben (az ember ősi ösztöne a „jogos önvédelem”). Ennek eltorzult formája a civilizáció hanyatlása, végkifejlete idején (Spengler: *A Nyugat Alkonya* már 1919-ben megszületett!) az a fokozat, amikor az álarc/ok/ alatt végül eltűnik a személyiség; nemhogy nem meri/akarja önazonosságát vállalni, hanem már nincs is belső én-tudata; feloldódik szerepeiben és mindenki felé más arcot mutat. A civilizációs pszichés betegségek zöme az én-azonosság elhalványulásából fakad; a minden-napok embere gyakran legintimebb kapcsolataiban is szerepet játszik, mintha az Élet egy nagy álarcosbál lenne. Ennek a folyamatnak legzseniálisabb anamnézise Hamvas *Karneválja*. Ha a belső személyiség összezsugorodik, az ember csupán a

rá osztott szerepe/ke/t játssza el az Élet-színpadon, aztán kiüresedve aláhull a Semmibe (pontosan úgy, ahogy azt Madách a Tragédia *Londoni Színében*, illetve Arany János a *Hídvatásban* megjelenítette).

A *maszk* azonban – eredeti értelmében – nem egészen azonos az *álarccal*: helyettesítő, szakralizáló szerepe /is/ van A személyiség leglényegét örökíti meg az Időben, s így emeli át az Időtleniségbe. A halotti maszk az idealizált, átszellemiesült ÉN-t őrzi: a költők, művészek, nagy személyiségek empirikus *énjén* túli-fölötti „angyali ÉN-jét” mutatja fel. Más vonatkozásban viszont egy másik személlyel való mélyebb azonosulás is jelképezhet. Amikor Kassák 1915-ben „Wagner maszkjában” lép fel összművészeti programjával, mintegy hangsúlyozni kívánja: a Wagner-i örökséget mind forma-megoldásaiban, mind szellemiségében vállalja. Wagner zenéje a mítoszi múltban gyökerezik, s „maszkja” sámánisztikus erővel idézi fel mindazt, amit ez a zene magában hordoz. Ezzel jelzi Kassák, hogy a tradíció mélyebb rétegeire építi költői kifejezőmódját, szakítva közvetlen elődeivel (a népnemzeti iskola formarendjével, de a Nyugattal is!). ÉN-azonosságát csak úgy tudja megőrizni, ha a *lázzadást* választja a közelmúlttal és a jelennel szemben, amelyben élnie adatott („lettem a dac, ki az égre dörömböl: / megdúlt ige mécsese, tűzteli kín”). Wagner maszkja azért is fontos a számára, mert bizonyos értelemben felfokozza eksztatikus erejét, amellyel – ekkor még úgy hiszi! – sarkaiból fogja kiforgatni a világot. S mikor felismeri: ez lehetetlen, hiszen a valóságviszonyok nem az ő szubjektív akarátán, küzdőképességén múlnak, le is teszi a maszkot, s vele együtt a táltosi-prófétai szereptudatot (*A ló meghal, a madarak kirepülnek*, 1921). Nem bomlik meg önazonossága, mint a legtöbb embernek (vagy akár a *Karnevál* hőseinek): egyértelműen a szívós, mindennapi kemény alkotómunkát választja, s hogy ne kelljen szerep-elvárásokhoz igazodnia, élete végéig periférikus helyzetben marad. Lemond a hazai elfogadottságról, az elismerésekről, az anyagi javakról; a Szellem Rendjében él. Ezért állhat idős korában, 80 évesen is fedetlen arccal, immár csak önmagát képviselve, „táltosi póz” nélkül a világ elé: „Kassák Lajos vagyok, / csak így / borzalmas egyszerűséggel / Kassák Lajos a hegyvidékről / fehér ló és vörös talár nélkül” (*Vallomás-pár*). Benső büszkeséggel, egyértelműen vállalja mindenkor ARCát, azt, AKI Ő – ezért életműve *szakrális* (bár ő nem vallásos a szó hagyományos értelmében).

Hamvas Béla, aki hasonlóképpen homogén, egyértelmű személyiség volt, ugyancsak kívül maradt mindenkor a karneváli forgatagon, ironikus távolságtartással szemlélte a világ nagy álarcosbálját. Ezért tudta olyan mélységben feltárni a köznapi valóság nagy panoptikumát, mint senki más a magyar irodalomban. Azt, hogy az átlagember elvesztette a Szellemmel való kapcsolatát, így méltóságát is, tragikomédiaként élte meg. A *Karnevál* főhőse, Bormester Mihály, aki hétköznapi szerepeiben maga is többarcú (hol Mike, hol Michail névre hallgat), reggelente a Napba nézve arra törekszik, hogy

helyreállítsa önmagában „az eredeti egységet” (Istennel, mert ő még tudja: a személyiség szilárd belső önazonossága csakis ebből az egységből fakadhat). Természetesen ez nem sikerülhet neki, hiszen „az ember és világ” mind zavarosabb köznapi kapcsolatai éppen a személyiség integritását zúzzák szét. A regény minden szereplőjének több neve, több arca, több élete van – olykor maszkot cserélnek; a mindennapjaikat átszövő hazugság, alakoskodás, az érdekek szerinti viselkedés torzító volta miatt benső meghasonlottságban élnek. Egyikük-másikuk az Akarat monomániás rabja, de őket sem az éteri tűz, csupán rögeszméik üzik-hajtják; önmaguk előtt is – mint tükörben – komédiázva; csak lárvájuk, s nem ÉNjük van. Olykor felteszik a mágikus kérdést önmaguknak: „Ki vagyok én?” – de a válasz erre („Tat wam asi” – „ez vagy te”) az imagináció válasza: mindenki tükör, melyben a másik – mások, a többiek – látszanak. Ez csupán a *démoni* szint – hangsúlyozza Hamvas, aki szerint a Szent Szellem, az Idő Ura, nem azt akarja, hogy az ember a lárvában megdermedjen (s tragikomikusan haljon meg), hanem hogy üdvözüljön. Mindenki életében legalább egyszer megjelenik az Angyal: ez (lehetne) a *megvilágosodás* pillanata, amellyel vagy tud élni, vagy sem. Ha nem: eltávolodik /újra/ Istentől; a valóságot elfedi előtte a látszat, az esetlegességek sora. Csakhogy Chronos felfalja gyermekeit, az események, tények elmúlnak, a realitás folyton változik; csupán a valóság egy-egy picurka magja, a *valódiság* marad, amelyre a következő Pillanat *valódisága* épül. A nem valódi részek megsemmisülnek, az Elmúlhatatlanok egymást erősítik – ez az *üdv történet* logikája Hamvas szerint. Akinek minden életmozzanata hamis, aki kettős tudattal él – az aláhull az Időben, s nyom nélkül elvész...

Az Időben tehát a történelem démonikus szintje háttérében szüntelenül megnyilatkozik az Idő fölötti Szent Szellem. A Pneuma. Valójában ő alakítja a történeket, s érvényesíti hatalmát, ha ez a felszíni szemlélő számára nem is nyilvánvaló („láthatatlan történet”). Ez az *Idő* múlásának értelme. A valóságnak éppily jelentés-teli területe a *Tér* – a *világ* látás azon múlik, hogy a *közeget* (*Terminus Medius*) látom-e? „Ha látom: nyertem; kezemben van az Élő Tűz logikája” – hangsúlyozza Hamvas. A *Tér/Idő* titka: a spirituális egyensúly megtalálása. „Csak az van rád bízva, amit magadra szabtal – imaginációddal; de azt az utolsó porszemig vállalnod kell, végig kell csinálnod. /.../ Ha maszkot /lárva/ veszel fel, az Időben megdermedsz, megrekedsz; önmagadat a sorstragédia csapdájába szorítod. Akkor az Idő felfal. Megállni nem lehet, csak a piramis csúcsán. Ha előbb megállsz: lárva leszel”. A lárva a sorstragédia szimbóluma. Jól tudták ezt a görögök, ezért játszották maszkban a színészek a tragédiát. Egyúttal jelezvén: valódi *én*jük nem kíván a megjelenített szereplők sorsában osztozni.

Kassák és Hamvas – bár más-más műveltségi alapról és egymástól eltérő kulturális indítékokból – egyaránt felismerte: az újkori ember igazi tragédiája az, hogy a XIX–XX. században – a látszólagos technikai prosperitás ellenére (vagy éppen azért?) – feladta

spirituális, benső énjét; kénytelen volt mimikrizálni, a hazug, embertelen viszonyokhoz alkalmazkodni, ha érvényesülni akart. Ezt már Balzac is megjelenítette regényciklusában (*Emberi Színjáték*); s a filozófiában Nietzsche jelezte először: az ember megölte (önmagában) Istent – a világ tehát „Isten nélkül” él (ezt jelenti híres mondata: „Isten meghalt”).

E gondolatok jegyében veszi kezdetét a **XXIII. Expanzió** 2011. július 30.-án délután Nagymaroson – az *Eposz Wagner maszkjában* hívó-gondolatára építve. A kiállítás-performanszokat a NAKE Galériában Feledy Balázs nyitja meg. Bujdosó Alpár *Álarcok és agyagtáblák* kiállításához kapcsolódik Kassák Lajos az íródeák ARCA – ÁLARCA – MASZKJA (korabeli plakátok, írások, dokumentumok Szathmári Botond gyűjteményéből). Németh Zoltán Pál „robbanó” Mária- és Krisztus-feje, illetve MIKWLA ARC – MASZK-fotói, továbbá Kelényi Béla ARC-MÁS I–XII. fotósorozata, Baksai József, Bé-Szabó András festményei, a TITANIK (Szathmári Botond, Szécsi András) *Álarcok* című tárlata és a hozzájuk csatlakozók (Mezey Péter, Gaál József) ízelítőt adnak az ősi kultúrák máig élő, eleven hagyományrendjéből. Németh Péter Mikola *Magánvaló* performanszában Kassák Lajos és Bujdosó Alpár immár örök érvényű szellemiségét, művészetét kapcsolja össze.

Bálint Zsombor kerámiából készült Kassák- emléktáblájának avatása Kassákék egykori Duna-parti nyaralójánál (Magyar u. 2.) a Kossuth-nóta dallamára írt /új/avantgárd „indulóval” (Németh Péter Mikola *Kassák-indulójával*) kezdődik: „Kassák Lajos íródeák / Nem kell néki gyertyavilág / Megírja ő azt a verset / a ragyogó csillag mellett. / Éljen a magyar avantgárd / Éljen a haza! – és így tovább. Majd Kassák: *Éposz Wagner maszkjában* korai opusa hangzik el a szavalókórussá alakult PÁVA Kör, Németh Zsófia Nóra és az alkotó-rendező rendkívül expresszív előadásában. A polgármester köszöntőjét követően Bujdosó Alpár és Németh Péter Mikola leplezi le Bálint Zsombor Kassák kalapos domborművét, amelyet az *Expanzió XXIII.* művészei és a város közönsége készítettett, megidézve az avantgárd Mester élő szellemét, aki egykoron – nem sokkal halála előtt – egy avantgárd alkotói műhely létrehozásának tervét álmodta meg Nagymarosra. Az esténben a NAKE udvarán az *expanziós* költők (VéRe-Költő-BoDoBÁCSóK: Bujdosó Alpár, Falcsik Mari, Lantos László, Marczinka Csaba, Nyírfalvi Károly és mások) mutatták be Kassák-ihlette verseiket, majd az Opál Színház Triceps rendezésében Konczek József *Magyar Amerika* című fónikus performanszt adta elő. Major Balázs és Megyeri László rhytmus-visuals projekciója zárta az estét. Ezt követően, a közösen rakott Duna-parti tűz körül, szemközt a visegrádi fellegrárral, az éjszakába nyúlóan meditálva Kanalas Éva *Táltosének maszkban* című performanszával befejeződött az aznapi rendezvény-sorozat.

Másnap, július 31-én délelőtt a nagymarosi könyvtárban tartott *Kassák–Hamvas* szimpózium *Avantgárd és Hagyomány* bonyolult kapcsolatát, az ARC / MASZK- problematika aktualitását (a hanyatló európai civilizációnak a Római Birodalom széthullásá-

ra emlékeztető fázisában) s a személyiség integritása megőrzésének fontosságát, lehetőségeit járta körül a művészet- és a filozófiatörténet aspektusából. A nemrégiben elhunyt Molnár Tamás filozófus szerint Symachus korát éljük az ezredfordulón; s több más gondolkodó, sőt a politikusok közül is egyre többen vélik úgy, hogy az európai civilizáció végőráihoz érkezett. Németh Péter Mikola vitaindítóját (*A kettősségben-lét szindrómája*) követően Bujdosó Alpár a párizsi Magyar Műhely története szempontjából vizsgálta a *hagyományos irodalom és az avantgárd* egymáshoz való viszonyát; G. Komoróczy Emőke *Kassák szellemiségének jelen-valóságáról, kiteljesedéséről az Expanzióban*, Szathmáry Botond pedig *Hamvas hagyomány-értelmezéséről* tartott előadást; amit a hallgatóság és az előadók közötti élénk vita, beszélgetés követett.

Délután Visegrádon a Könyvtár Galériában grafikák és fotódokumentumok kiállítása nyílt Köpöczy Rózsa rendezésében. A galériát övező kertben Dénes Imre mutatta be *Maszk* c. performanszát. A VéRe-KöLtÖ-BoDoBáCsoK ugyanitt folytatták pénteken megkezdett felolvasásukat. Délután a Mátyás Király Múzeum reneszánsz konyhájában Szombathy Bálint a performer gesztusával nyitotta meg a nagyszabású ARC / MASZK kiállítást (Baksai József, Bálint Zsombor, Bészabó András, Fejér Ferenc, Gaál József, Németh Zoltán Pál, Szécsi András, Szathmáry Botond, Wamos Mykwla és mások műveivel). Ezt a TITANIC: Szathmári-Szécsi kettőse, majd Kovács István performansza követte. Az akció-sor a Kalahári Együttes délutáni koncertjével teljesedett ki a mediterrán hangulatú palotakertben. A közös program Nagymaroson folytatódott a Bufi nevezetű sarki kocsmában hangulatos udvarán, gyertyafénynél az IM.M.UN csoport tagjai (Végh Attila, Ughy Szabina) felolvasásával; majd Kettős Tamás és a VADSZAMARAK, illetve a TÉKOZLÓ FIÚK UndergRound HIP-HOP önfeledt rap-koncertjével zárult.

Augusztus 1-jén, az *Expanzió* harmadik napján Nagymaroson a Római Katolikus templomban a délelőtti misét Bujtás József zeneműveinek újabb ősbemutatója követte Klenyán Csaba és tanítványai előadásában, majd (*Zenébe rejtezten*) Virágh László reneszánsz orgonamuzsikáját hallgathatták a jelenlévők. A Szent Imre téren, Végh Attila Maroson élő költő háza előtt az *Élő Dunakanyar Antológia, 2010* költői (Györffy Ákos, Konczek József, Marczinka Csaba, Varga Klára, Végh Attila, Unghy Szabina) mutatkoztak be. Délután a Bethlen Sörözőben, Balaskó Jenő egykori törzshelyén „*Angyalpista balladája*” *maszkban elbeszélve* címmel a nemrég elhunyt költőársra emlékeztek a jelenlévők. Majd a Plébánia Szabadtéri Színpadán Bucz Hunor rendezésében a Térszínház KéPMuTOGaTó/K/ c. báb- és színpadi játéka mutatkozott be. Az este, úgyszintén a Római Katolikus templomban, Kassák Lajos és felesége, Kárpáti Klára lelki üdvéért celebrált misével folytatódott; végezetül a Grecsó Bio Kollektíva (Hans van Vliet – trombita, Benkő Róbert – bőgő, Miklós Szilveszter – dobok, Grecsó István – szaxofon) *A másik ARC* című katartikus zárókoncertjével fejeződött be.

A XXIII. *Expanzió* azonban a nyári találkozóval még nem zárult le: szeptember 27–30-án Eger városában folytatódott a „szelíd területfoglalás”. A résztvevők mindenekelőtt a szellemi elődjüknek tekintett egri illetőségű Kálnoky László (*Homálynoki Szaniszló*) emléktáblájánál tisztelegtek, ahol Ködöböcz Gábor irodalomtörténész méltatta az évtizedeken át háttérbe szorított kiváló költő munkásságát. A Bródy Sándor Városi és Megyei Könyvtárban Németh Péter Mikola *VisszaSejtesít* opuszának költészeti montázsaiából és vizuális költeményeiből rendezett kiállítás várta a találkozó résztvevőit, amelyet Szokolczay Lajos műkritikus nyitott meg *Avantgár’ gesztus, apostoli póz* címen. Másnap – ugyancsak a Könyvtárban – folytatódott a nyári találkozón megkezdett szimpózium *Hamvas–Kassák: Hagyomány és avantgárd* témakörben (G. Komoróczy Emőke, Miklóssy Endre, Thiel Katalin, Szathmári Botond, Szécsi András előadása). Késő délután az artAlom élő művészeti fesztivál vendégeiként az egri Kis Zsinagóga Kiállítótermében Ladik Katalin *AngyalMaszkban* mutatta be performanszát; az *ArcMaszk* tematikájú időszaki kiállítás (Baksai József, Bálint Zsombor, Bereczki Kosach Kata, Dénes Imre, Herendi Péter, Hoffmann Tamás, Kovács István, Németh Zoltán Pál, Németh Zsófia Nóra, Szathmári Botond, Szécsi András, Wámos Mwkola műveiből) négy napon át volt ugyanitt látható. Közben *Fragmentum/ok/* címmel Binder–Borbély–Németh verskoncertjét, majd a Kalahári Nomád Jazz Band koncertjével párhuzamosan Bíró Dániel *Az álarc George Bataille nyomán* előadását, záróakkordként pedig a *Ricsárdgír* zenekar koncertjét hallhatták a jelenlévők. Egerben újra felhangzott Németh Péter Mikola *Mysterium Carnale*jának egy változata az Esterházy Károly Főiskolán, a főegyházmegei barokk könyvtárban a költő és lánya, Németh Zsófia Nóra előadásában – mint a Gesamtkunstwerk egyik legérdekesebb, a szakrális térben és időben kivételesnek mondható jelenkori megvalósulása. Az előadásról Bertha Zoltán irodalomtörténész mondta el intuícióit. Ez a mű az egyik legizgalmasabb kortársi bizonyítéka annak – hangsúlyozta – hogy az avantgárd korai (futurista-expresszionista), majd konstruktivista /konceptualista/ szakaszának hagyományai mindmáig élnek és hatnak, megtermékenyítve a művészi képzeletet; és arra nézve is, hogy az *összművészet* igénye – a műfajhatárok feloldásával – ma is eleven, fontos formateremtő erő.

Az *Eposz Wagner maszkjában* és a *Mysterium Carnale* (a költemény és a kötet) keletkezése között eltelt majd’ évszázadnyi idő jól érzékelhetően az *avantgárd kontinuitás* jegyében telt el; a számtalan új műfaj, formakonstrukció, a technikai eszközöknek a művészet szolgálatába állítása mind-mind az experimentális művészet életképességének, folyamatos megújulásának a jele. Az idő teltével-múltával az avantgárdnak sikerült integrálnia a tradíció legősibb rétegeit is; ezzel nyilvánvalóvá vált: korántsem gyökértelen, amint azt a XX. század „hagyomány-őrző” művészetteoretikusai, kánonképző, avantgárd-ellenes irodalomtörténészei és az elmúlt fél évszázad irodalompolitikusi hangoztatták. Lassan

talán eljön az idő, amikor a hétköznapi emberek is befogadják s megértik az új formákat – ahogy Kassák remélte egykoron; és ismét közösségivé válik a művészet. S akkor eltűnik a szakadék alkotók és befogadók között; a művészet /újra/ a mindennapi élet része lesz.

Mindennek reményt keltő záloga például az is, hogy a *XXIII. Expanzió* tematikája 2011. március 5–7-én az *ArcMaszk* hívószóra az Ipoly-menti *alakoskodókkal-maskurázókkal* közösen folytatódott a farsangi ünnepekörben. A múlt század 90-es éveitől újra felelevenített farsangolási szokások megerősítették az itt élő magyarok-szlovákok testvéri kapcsolatát. A magyarországi „tót atyafiak” lakta Ipolydamásd és a szlovákiai „jó palócok” lakta Helemba/Chl’aba – ez a két szemközti falu az Ipoly határfolyó mentén – évek óta együtt üli meg a XIX. századig visszavezethető tavaszváró ünnepet, télbúcsúztatót, amelynek hagyományos rítusába immár a kortárs művészek is bekapcsolódtak akcióikkal, happeningjeikkel. Az ősidők óta termékeny népi kultúra és a modernség találkozása a szakralitás jegyében – szintézist ígér a régi-új művészet között.

Az így született alkotások bemutatására 2012. április 6–29. között került sor Budapesten, a Magyar Műhely Galériában, Köpöczi Rózsa művészettörténész rendezésében. Április 6-án, a kiállítás megnyitóján *Éposz Kassák maszkjában* címen érdekes műsorral várták az expanzisták közönségüket a *Ricsárgír Zenekar*, a nagybörzsönyi *PÁVA Kör*, valamint a *Kalahári Nomád Jazz Band* közreműködésével (Dóra Attila, Kauler Jenő, Mezey Péter, Ruff Judy zenei szóló-művekkel lépett fel; Németh Péter Mikola és Németh Zsófia Nóra szavalókórus-szerűen adták elő az alkotó-rendező *Eposz Kassák maszkjában* c. kórusművét, amelyet a *PÁVA Kör* a Kossuth-nóta dallamára írt Kassák-nótával „fűszerezett”; Dénes Imre, Kovács István pedig irodalmi performanszt mutatott be). A rendezvényt Golovics Lajos művészettörténész és Prágai Tamás költő, irodalomtörténész közösen nyitotta meg. A kiállító művészek: Baksai József, Bujdosó Alpár, Bészabó András, Csorba Simon, Gaál József, Györffy Sándor, Herendi Péter, Haász Ágnes, Kelényi Béla, Kettős Tamás, Kiss Adél, Kovács István, Ladik Katalin, Nikolai Ivanov, Németh Zoltán Pál, Németh Balázs Kristóf, Olescher Tamás, Pécsi Sándor, Szécsi András, Szatmáry Botond, Wámos Mykwla. Az est egyik fénypontja volt Kanalas Éva gyönyörű zenei performansza: a *sumer Innin Szerelmes Énekét* és különféle sámándalokat adott elő. Itt valószínűleg találkozott egymással az ősi hagyomány és a modern művészet: a kettő együttese kivételes élményt nyújtott a nagyszámú érdeklődő közönségnek.

Mindezzel összefüggésben április 20-án a Magyar Írószövetség Avantgárd Szakosztálya Bohár András Köre megrendezte a *Hamvas–Kassák* szimpózium III. „felvonását”. A házigazda Szombathy Bálint volt. A kérdéskörrel már régóta foglalkozó írók – költők – képzőművészek – filozófusok – irodalom- és művészettörténészek (András Sándor, Bíró Dániel, Csáji László Koppány, Kilián István, G. Komoróczy Emőke, László Ruth,

Miklóssy Endre, Petőcz András, Szathmáry Botond, Szécsi András, Thiel Katalin) Németh Péter Mikola levezető elnökletével *Hagyomány és avantgárd – Avantgárd és hagyomány* címen előadást tartottak, kettős gyökérzetű jelenkori művészetünk szintetizáló törekvéseiről beszélgettek-vitatkoztak. Egyesek szerint a metafizikai hagyomány nem egyeztethető össze a technikai szemléletű újítások, új és újabb művészi megoldások kultuszával; mások szerint ez csupán *látszat*. Hiszen a művészetnek nemcsak „világképe”, hanem folyton változó formakonstrukciója is van; s a szellemi rend hierarchikus viszonyrendszere a legmodernebb formákban is kifejezésre juthat. Hamvas Béla ugyan azt vallotta: „A technika a létrontás apparátusának eszköze” – de vajon igaz-e ez a művészet vonatkozásában is? Ha igaz lenne, maga a Gutenberg-Galaxis sem alakulhatott volna ki egykoron; s nem születhetett volna meg a múlt század végén a Neumann-Galaxis csodája: a számítógépes művészet! Semmiképp sem az új műfaji-technikai eszközök bevezetése vagy elutasítása határozza meg egy adott mű szakrális jellegét, hanem az alkotó életszemlélete, amely szokatlan formái ellenére is gyökerezhet a *szent* hagyományban; miközben a legradicionálisabb formában írt mű is lehet *sátáni*. (A XXII–XXIII. Szimpózium/ok/ előadásainak anyaga a Napút-füzetek 55. számában jelent meg, *Avantgárd és hagyomány – Hagyomány és avantgárd* címen).

A **XXIV. Expanzió** (JEL – *Idézet – Improvizáció*) rendezvényeinek 2012-ben is Visegrád ad helyet. A Mátyás Király Múzeumban és Művelődési Házban július 29–31-én a JEL hívószóra épülő tematikával folytatódik a hagyomány és újítás szintézise lehetőségeinek körüljárása. Hiszen a barlangrajzok ősi jeleitől a népművészeti ábrázolásokon/hímzésekben át a konceptuális művészet különböző műfajvariánsaiig minden jelentős alkotás azt sugallja, hogy az emberi lény túl akar nőni önmagán: „isteni” teremtő adottságait kifejtve, a szakrális dimenzióban /is/ próbálja kamatoztatni a kapott talentumokat, mágikus jeleket hagyva maga után. Ez a törekvés bármely/minden kor művészeire jellemző: a folyamatos újító kísérletezés, az alkotói világkép és a formarendszer imaginatív gazdagítása, a korábbi formákkal való szervesülése minden jelentős művészettörténeti korszak alapsajátága. Miért ne lenne ez éppen a mi – rendkívül gyorsan változó – korunkra jellemző? Minden alkotó részint saját korának látásmódjából, részint az örök értékekből merítve-táplálkozva alakítja a maga művészetét; jelentős oeuvre csak a kettő szintéziséből születik. „Éljünk a mi időnkben!” – mondta volt Kassák. Kinek-kinek tehát saját kora szemléletmódját kell hitelesen kifejeznie; de erre csak akkor képes, ha az Egész (a múlt, a *tradíció*) *távlatából* szemléli a jelent, amelyben élnie adatott (de ez természetesen nem jelenti az átöröklött formákhoz való ragaszkodást!). „Túlélésre” (halhatatlanságra) csak az a művész számíthat, akinek műve a tradíció folyamatában is megállja helyét, évtizedek, évszázadok távlatából. Az *öreg Tölgy* (az idős Arany és Kassák önszimbóluma) a múltat, jelent, sőt a jövőt: a továbbélést is magában hordozza: erős és kidönthetetlen.

A legősibb művészetben (barlangfestmények), majd különösképpen az egyiptomban már természetes módon használták a geometrikus alapformákat művészi *jelként*; a görög pythagoreánus iskola pedig kidolgozta a számszimbolikát, amely segítségével az „isteni sugallatokat” közvetíteni tudta az emberi világ felé. Az alapformák (pont – kör – háromszög – négyszög – öt- és hatszög – gúla – kúp – gömb – háló- és rácsszerkezetek – csillag-formák – lótus- és rózsza-alakzatok – napkerék – spirál stb.) minden kultúrában ismert, egyezményes jelek. Minden számnak is megvan a maga transzcendens jelentése, sőt a betűknek is számértéke van. A modern (absztrakt) művészet e *mágikus jelekkel* kísérli meg a Kozmoszal/Istennel/az emberi közösséggel megszakadt, megromlott kapcsolát helyreállítani. Az ősi geometrikus alakzatok voltaképpen *meditációs objektumok*, szimbolikus értékük van. Ezek variánsaiból alakultak ki az ázsiai kultúrkörben a lét rejtett dimenzióiba bepillantást nyújtó *yantrák* (a keresztény művészetben is ismert két-dimenziós képek), valamint a *mantrák* (az „istenséggel” azonos értékű *teljes* jelek) és a *mandalák*, amelyek a Világmindenséget (a mikro- és a makrokozmoszt) modellezzik. A legismertebb arche-szimbólum a *labirintus*: a földi élet tévelygéseinek színtere (az ösztönök, kiismerhetetlen tévutak, az Alvilág, a Földanya méhe, a születés – halál – /újja/ születés titokzatos útjainak színtere stb.). A középkori katedrálisok is az ősi geometrikus művészet szimbolikus alapformái szerint épültek, a vezeklőknek márványpadlózatukon a labirintusalakzatokat térden csúsztatva kellett végigjárniuk (számos régi rítusú és az ortodox templomokban még ma is!). A középpont itt: a mennyei Jeruzsálem /az üdvözülés/ szimbóluma (vö: C. G. Jung nyomán Aniela Jaffé: *A vizuális művészetek szimbolizmusa*; in: *Az ember és szimbólumai*, 1993, 231–278. p.).

C. G. Jung a tudattalant és tartalmait vizsgálva ismeri fel az *archetípusokat* (*alap-típusok*: olyan ősi minták – ikonok – szimbólumok, amelyek a legkülönbözőbb formákat ölthetik, anélkül, hogy alaptendenciájuk jellegzetességeit elveszítenék), amelyek a *közös mélytudati valóságból* szívják pszichés energiájukat. Ezek az egyezményes, minden kultúrában megtalálható jelek teszik lehetővé a kommunikációt a különböző, korok, népek, az ősidők és a jelen között. A geometriai jelek minden nép és minden kor számára univerzális összefüggéseket fejeznek ki. Nem véletlen tehát, hogy a művészetet az emberiség „anyanyelvének” szokás tekinteni. Mivel az ateista individualizmus a XIX–XX. századra teljesen felmorzsolta a társadalom morális erejét (eltűnt a Középpont – Isten – az emberek tudatából, így értelmét veszítette az összetartozás, a szolidaritás, az etikai elvek, a Tízparancsolat). A művészetnek tehát szükségképpen vissza kellett hajolnia a *kollektív* alaphoz: a tudattalanban évezredek során felhalmozott, elraktározott „morális készlethez”. Miután a civilizációs jólét mind távolabbra sodorta a mindennapok emberét és a közösséget ősi gyökereitől, a művészek ösztönösen ráéreztek arra, hogy a művészetnek kell áthidalnia az ember tudatos (racionális, világos) és tudattalan (imaginatív, sötét)

Énje közötti szakadékok. És ez csak az archaikus alapformák életre keltésével lehetséges: a felszíni valóságárgétegektől elszakadva a mély-énben tárolt ősképek mozgásba hozásával (vagyis absztrakció útján). A kubizmustól az expresszionizmuson, konstruktivizmuson, szürrealizmuson át a konceptuális művészetig az anyag, a test és lélek, az emberi lét spirituális összefüggéseit tárják fel a művészek, különböző formaeszközök segítségével, megkísérelvén az emberiség *egység-tudatát* /újra/ életre keltetni. Az egyed számára csakis a szimbolikus Univerzum teheti /újra/ evidenssé az emberek/népek/emberiség téren és időn átívelő kapcsolatait, az összetartozást: mindannyian Isten gyermekei vagyunk (uo. 17–100. p. – *A tudattalan megközelítése* című fejezet).

A XXIV. *Expanzió* további rendezvényei 2012. augusztus 24–szeptember 16. között zajlanak a Dunakanyarban, folyamatosan a hétvégeken (péntek-szombat-vasárnap). Verőcén a Forrás Irodalmi Kávézóban, Nagymaroson a Magyar u. 2. sz. háznál, Kassák emléktáblája előtt/mellett akciózva és elmélkedve, valamint Visegrádon, ismét a Mátyás Király Múzeum Palotakertjében. Verőcén a Művelődési Házban került sor augusztus 24-én az *Idézet + Improvizáció* című performansz-kiállítás megnyitójára, amelyen Bujdosó Alpár, Bálint Zsombor, Bereczki-Kossak Katalin, Bertina Bosch, Györffy Sándor, Hoffman Tamás Boldi, Kettős Tamás, Kovács István, Ladócsy László, Laura Kossack, Meenghann, Nikolaj Ivanov, Szathmáry Botond, Triceps és Wámos Mikwla stb. stb. művei szerepeltek. Elhangzott Keuler Jenő: *Nézelődve* című, Horváth Ödön haikuira készített gyönyörű zenei képfüzére. Délután pedig a VéRe-KöLtÖ-IdéZők-ImProViZaTőRöK felolvasásait hallgattuk a Forrás Kávézó teraszán, amelyeket Bálványosi Judit szaxofon-szólója, illetve Nikolaj Ivanov zongorajátéka tett még élvezetesebbé és színesebbé. Este pedig a Jugó Tudósok Ricsárdgír Koncertje szórakoztatta a jelenlévőket egészen éjfélig.

Szeptember 8-án aztán Visegrádon Improvizáció címen folytatódott a program, részint előadásokkal, másrészt performanszokkal, koncertszínházi bemutatókkal. Az Opál Színház (Triceps – Falcsik Mari – Brenner Zoltán – Bajka Péter) Kreutz László közreműködésével *A hegedű vőlegénye* előadásával lépett fel; majd a klasszikus avantgárd nagyjainak (Apollinaire – Breton – Jarry – Aragon – Eluard – Preves – Picasso – Picabia – Desnos – Lautreamont – Majakovszkij) műveiből (Tamkó Sirató fordításában) készült műsor hangzott el Németh Zsófia Nóra, valamint Péter Pál előadásában. Mondanunk sem kell: a művek éltek, mintha a máról, a mának szólának! Az avantgárd aktualitása elévülhetetlen – mert az emberi viszonylatok, sajnos, mitse változtak azóta... A zenei aláfestést Grensó István, Németh Balázs Kristóf, valamint a Sick Pic Nic zenekar és a Tékozló Fiúk Hip Hop Együttese szolgáltatta; az est végén pedig Kettős Tamás koncertezett a Vadszamarakkal.

A XXIV. *Expanzió* lezárása és tanulságainak összegzése október 30-án egész napos konferencia keretében történik a Vízivárosi Galériában, a *JEL – Idézet – Improvizáció*

tematikával (az előadások anyaga megjelent a Napút 2013/6. – valamint a *Napút-Füzetek* 76. számában). A házigazda Olescher Tamás. A szimpózium mottója egy Szabados György-idézet: „Megismételhetetlen művet teremteni, életre tévedt egyszerűségünk bizonyosságaként, legyen az irodalmi, zenei vagy más művészeti alkotás együttese, csakis úgy lehetséges, ha nincsen hazugság egyetlen betűben, egyetlen hangban, egyetlen gesztus értékű mozdulatban sem”. Az előadások után a nemrég elhunyt Szabados György fantasztikus, megismételhetetlen improvizatív életművéről folyik a beszélgetés. A továbbiakban Bujtás József kompozícióját (*Lebegés a Térben és Időben*) hallgathatják meg a jelenlévők, majd Németh Zsófia Nóra felolvas Szabados György: ÍRÁS II. (Versek 1965–2011) posztumusz kötetéből. A napot Keuler Jenő (már máskor is előadott) *Nézelődve* zenei képfüzére fejezi be; így a Gesamtkunst csodálatos élményét átélve mindenki jóleső elégedettséggel távozik.

A **XXV.** /jubileumi/ *Expanzió* is több részben zajlik. „Előzetesként” június 21–22-én Verőcén a *Haiku* – mint ősi-új költői forma – hívószóra hangzanak el előadások és költészeti bemutatók. A haiku kiváló szaktudósai beszélnek e filozofikus műfajkoncentrátum poétikai sajátosságairól, ontológiai mélységeiről, egyszerre természeti és absztrakt jellegzetességeiről, s ezredvégi váratlan kivirágzásáról. Előzményként már megjelent Szepes Erika *Tizenkét szótag* című, a haikuról szóló esszéinek, elemzéseinek gyűjteménye a Napkút Kiadónál 2011-ben, valamint Szondi György átültetésében egy kétnyelvű (bolgár-magyar) haiku-antológia (*Más-más csönd*, 2012.). A Napút 2012/2. száma pedig bemutatta szinte az összes ismert hazai haiku-szerzőt egy-egy versével (összesen 57-t; köztük az ismertebbek: Balla Zsuzsanna – Bíró József – Bőjthe Pál – Bozsoki Erika – Farkas Balázs – Ferencz Evelin – Ferencz Győző – Hétvári Andrea – Kántor Krisztián – Kiss Anna – Kósa Emese – Lőrinczy Barbara – Mór György – Nagy Zoárd – Nagy Zopán – Nagy Pál István – Németh Péter Mikola – Pál Kitty – Só Balázs – Szabó Julianna – Szabolcsi Erzsébet – Szügyi Zsolt – Tóth Evelin – B. Tóth Klára – Varga Imre – Virág József – Véghelyi Balázs – Vihar Judit – Zsubori Ervin stb.). Az előadások képet adtak a haiku történetéről, költészettani jelentőségéről és a modern életben pótolhatatlan szerepet játszó meditatív funkciójáról (Szepes Erika: Horváth Ödön *Kelet-nyugati haikuiról*, Terebess Gábor: *Terebesfehérpataktól a zen haikuig*, Szathmári Botond: *Ami a haiku mögött van, a sintó és a zen szellemisége*; Vihar Judit pedig édesapja, Vihar Béla, a japán haiku nagy ismerője és első hazai fordítója munkásságát méltatta).

Maga a jubileumi *Expanzió* ünnepélyes megnyitója 2013. szeptember 5-én volt a PIM-ben, ahol egész napos konferenciát rendeztek a fesztiválok 25. évfordulója alkalmából. Köszöntőt mondott E. Csorba Csilla, a Múzeum főigazgatója, valamint Vámos-mikola, Vác, Balassagyarmat polgármesterei (akik a rendezvények létrejöttét támogat-

ták). A 25 évnyi művészeti munka eredményeit dokumentáló gazdag kiállítást L. Simon László, a Magyar Országgyűlés Kulturális Bizottságának akkori elnöke nyitotta meg.

A főszervező Németh Péter Mikola a meghívóban azon elmélkedik, hogy – miután a XX. századi történelem „porrá zúzta a minden Egész” élményét – hogyan tudnánk újra megteremteni „az Egy és oszthatatlan *Egész*-séget?”. Pilinszkyt idézi: „A tény a valóságnak küszöbe, megmerevült felszíne csupán”; ezért a művészetnek nem a tényeket, hanem az azok háttérében rejlő igazságot kell feltárnia, tudatosítania. „A valóság olykor közelebb áll a *semmi*hez, mint a *van*hoz”; ezért pusztán empirikus szinten sohasem ismerhetjük meg. „Egész kultúránk legmélyebb erőfeszítése éppen abban áll, hogy a puszta tényeket kívánja elvezérelni a realitás ’elysiumi mezejére’ – ami természetesen lehetetlen”. Ezért lett a XXV. találkozó hívógondolata: „*Tény|ek| + Reáliák + Valóság|ok| + Valószínű Világ|ok|*”.

Az előadók (G. Komoróczy Emőke – Golovics Lajos – Görömbözi János – Jász Attila – Miklóssy Endre – Kecskés Péter – Papp Tibor – Striker Sándor – Suhai Pál – Szécsi András) a kassági összművészeti törekvések újraéledését, az alternatív/virtuális világok teremtésének lehetőségeit, a vizuális/virtuális világok és a szellemi tradíció viszonyát, embervoltunk megromlásának/szellemi süllyedésének problematikáját járják körül. Rilke vezérgondolata („rettenetes, hogy a tényektől sose tudhatjuk meg a valóságot”) alapján szó esik arról is, hogy a Teljes valóság megközelítésére az összművészetnek van a legtöbb esélye, hiszen az a virtuális világ/ok/ törvényeit próbálja több síkon, az érzékszervek és a képzelet összhangjában láthatóvá – megfoghatóvá – felfoghatóvá tenni. Megkérdőjelezi a tényeket, felvillantja az ellentmondásokat, felmutatja a lét egymást kioltó paradoxonait – nem akar senkinek „egyenirányított” útmutatást adni, semmilyen kérdésben nem állít követendő példát mások elé. Ellenben az egyén szabad döntésére, az egyéni felelősségre apellál: keresse meg a maga útját, válasszon az előtte álló sokféle alternatíva közül, igazodjon el önállóan a sokrétű, sokszempontú valóságviszonyok között. De ezt csak akkor tudja megtenni, ha tekintetét mindig az Egészre veti, amelybe a transzcendencia éppúgy benne foglaltatik, mint az empiria. Vagyis a művész a lét mindkét dimenzióját szemmel tartva, egymásra vonatkoztatva, egységében átélve próbál tájékozódni kora ellentmondásai között, és megkísérel többsíkúan, minden érzékszervét megérintve, gondolatébresztően hatni a befogadóra is.

Az Ekszpanzió-fesztiválok a jubileumi ünnepségek óta is folytatódnak. Az alkotó-rendező immár a Gesamtkunstwerk gyökereit, előzményeit akarja feltérképezni: a korábbi művészettörténeti korszakokban feltárva-megkeresve mindazt, ami bennük a Mának szóló közvetlen üzenet. A **XXV.+1.** összejövétel a *Reneszánsz* hívógondolatára épült (Szentendre, Művészet Malom, 2014. június 7–augusztus 10.). Díszletül (de valójában

sugalmazó keretül) a Dante-i triadikus valóságképnek megfelelően a Művészet Malom három szintjén rendezte meg a kiállítást Köpöczy Rózsa művészettörténész, s a művészeti bemutatók a is valóság három szintjéhez kapcsolódtak, a (földi) Pokol – a Purgatórium (megtisztulás) – a Paradicsom (a spirituális harmónia) élménykörére koncentrálnak. A három szint elkülönült, ugyanakkor mégis szorosan kapcsolódott egymáshoz. Aki végigjárta e hármas fokozatot, s meghallgatta a tematikusan elrendezett műveket – annak már van fogalma az életút stációiról, a spirituális feltámadásról.

2015-ben pedig megnyílt Vámosmikolán a Mykolárium: az E/x/kszpánzió-művészet dokumentumanyagának kiállítóhelye és a művészeti (művészetszeretetre, kreativitásra) nevelés pedagógiai központja. Ezzel teljesítette Németh Péter Mikola a magára szabott „küldetést”: jelet hagyni a Jövendő számára korunk művészetéről – a benne kódolt lét-tartalmakról: az emberi tudat jelenlegi állapotáról.

A fesztiválformáról, mint az /új/avantgárd kedvelt és egyre inkább terjedő műneméről Bohár András értekezik a *Napút* 2013/6. számában – *A poézis útjai* című posztumusz megjelenő írásában. Figyelemmel kísérve a 80-as évek végétől az Érsekújvárott, Sepiszentgyörgyön, az Anna-tó mellett és Vácott rendszeresen megrendezett találkozót, megállapítja: „egy újfajta nyilvánossági forma iránti elkötelezettség” jellemzi azokat, amely – szembehelyezkedve a hivatalos nyilvánosság elvárásaival – „célul tűzte a nyelvi-kulturális én- és csoportidentitás megőrzését, a különböző kultúrák közötti kapcsolatteremtést és a poézis lehetőségeinek újraértelmezését”. A fesztiválforma természetesen az underground-avantgárd szimbolikus funkcióihoz köthető, amivel a nyitott kulturális szituáció megteremtését segítette. Bohár végigtekint a klasszikus avantgárdtól a 70/80-as évek /új/avantgárdjának jelformáig a szerepek – az üzenetközvetítés különböző módjain-lehetőségein, a szemiotikai költészet különféle poétikai változatain, amelyekben „a jelek jelenléte és jelentőssé tétele, éppígy-létünk közvetítése adja az esztétikai mozzanatot”. A komplex műformákban, amelyekben a hang – kép – mozdulat szervesül, a különböző jelfajták egymást értelmező és felerősítő hatása éppúgy, mint az alkotó és a befogadó közötti dialogicitás érvényt szerezhet magának. A művészi szereptudat természetesen radikálisan megváltozik: az orális és zenei elemekkel dúsított, látványelemekkel kiegészített előadásmód szerteágazó, sokféle lehetőséget kínál az üzenetközvetítéshez; többek között akár a „küldeteses” szereptudatot is felerősítheti újra (ha nem is eredeti társadalomjobbító értelmében, hanem inkább az egzisztenciális minőségek, a modern ember léttapasztalatainak közvetítésével).

Bohár körültekintően számba veszi ezeket a lehetőségeket az *Expanzió*-mozgalmon belül – név szerint kiemelve a különböző poétikai utak kiemelkedő képviselőit. Akik többségükben a Magyar Műhely körében nőttek fel, s annak inspirációit követve váltak élvonalbeli művésszé. Az orális – zenei elemek, látványeffektek sűrített felhasználása

Szkárosira, Bernáth/y/ Sándorra, a hanghatások felfokozása-redukciója Tóth Gáborra, az erosz energiáinak felszabadítása Ladik Katira, Lantos Erzsébetre, a meditatív-filozofikus hangütés Kelényi Bélára, Szántó Évára jellemző elsősorban. A neodada- és konceptuális viláértelmezés fe Lugossy, Szirtes János, Kovács István, Lois Viktor, az Opál Színház (Tricepsz) és a Hejettes Szomjazók akcióiban, performanszaiban figyelhető meg leginkább; a komplex műformák szintézisét és egymással való összehangolását Németh Péter Mikola teremti meg. Ugyanakkor Bohár kiemeli a Magyar Műhely alapító Atyáinak úttörő szerepét e műformák megalkotásában és nyilvánosságra segítésében (a xerox-verstől a video-költészetten és a számítógépes modulációkon át egészen a fonikus poézis újraértelmezéséig). Az ő hazai jelenlétük reprezentálja a művészeti formák átjárhatóságának szükségességét és a minőségek integrációjának fontosságát hazai – eddig többnyire kényszerűen zárt – kulturális életünkben.

A *fesztivál* előnyét Bohár abban látja, hogy nyilvánossági formája *keretként szolgál* olyan művek bemutatásához, megjelentetéséhez, illetve alkotás-metodikai és jelkép-rendszerbeli összefüggéseinek feltárásához, amelyek felerősítik a hagyományos elitkultúra működése mellett az alternatív megnyilatkozások lehetőségét.

Az avantgárdot már sokszor és sokan eltemették – de lám, ma is él, és a XXI. század hajnalán éppoly meghatározó szerepe van a művészeti életben, mint a XX. század egészében volt. Az *Expanzió* már több mint huszonöt esztendeje bizonyítja: alternatív formakísérletei a szakralitással éppúgy összhangba hozhatók, mint a tradicionális népművészettel. „Experimentális” jellege a költészet nyelvi kifejezőkincse gyarapításával egész kultúránkat előbbé, gazdagabbá tette. A *Magyar Műhely* köre (amelynek szerves tagja immár az *Expanzió* is) kivívta méltó helyét a hazai szellemi életben; az általa megteremtett-meghonosított műfajok ma már művészeti anyanyelvünk integráns részei. A jövő korok majd erről az alapról lépnek tovább az új s újabb újítások felé, amelyek egy ideig nyilván „idegennek” fognak ismét tűnni; később azonban természetes módon szervesülnek a már elfogadott és meghonosodott formakészlettel. Hiszen az Idő-folyam árja együtt sodorja-viszi múlt – jelen – jövő örök életű kincseit.

2. Az „alternatív kultúra” esélyei az ezredforduló Magyarországon

Bohár András teoretikus és experimentális műveiről

A rendszerváltás időszakában tűnt fel egy fiatal filozófus-költő az épp hazatérő párizsi Magyar Műhely vonzaskörében. A későbbiek során ő lett a jelenkori /új/avantgárd művészet egyik leghozzáértőbb teoretikusa.

Bohár András (sz.: 1961.) ekkoriban fejezte be filozófiai tanulmányait az ELTE-n (1989-ben diplomázott). Az avantgárdot minden korábbinál filozofikusabb művészetnek tartotta, s már indulásakor nagy lehetőséget látott az experimentalizmus számára a korszerű technikai eszközök (elektronikus médiumok) gyors terjedésében. Mivel kutatási területe a kultúrák közvetítés antropológiai-etikai-filozófiai és esztétikai dimenzióinak vizsgálata volt, s elsősorban a hermeneutikai problémák érdekelték, érthető, hogy különös figyelemmel fordult az /új/avantgárd elméleti és recepció-esztétikai kérdései felé. „Gyakorló művészként” is az avantgárdhoz vonzódva, mind az alkotó, mind a befogadó oldaláról figyelemmel kísérte művészi eszközrendszere változásait, bővülését, a többi irányzattól eltérő jellegzetességeit.

Első nagyobb elméleti művében (*Antropológiai és etikai vázlatok*, 1993) már kifejezetten sürgette a különböző kultúrafelfogások közötti diskurzus minél szélesebb körben való kialakítását, hangsúlyozva, hogy „a művészetnek szükségszerűen át kell formálnia saját megszólalási módjait, s csak az általa kimondhatókra érdemes koncentrálnia. Ezzel együtt a politikai-társadalmi intézmények világa is szükségképpen más formát vesz föl, hiszen immár a *nyitott* és egyre *változó* kulturális szituációban kell hogy megmérselek kommunikatív és igazságigényekre irányuló működése”. Úgy véli: korunkban /újra/ egyre inkább előtérbe kerül „az egységben való látás” fontossága, a technikai fejlődés mellett a természetes odafordulás a kultúra új és újabb jelenségei felé. A túlspecializálódás ellensúlyozásaképp közelítünk „a primitív ember mindent befogadni akaró attitűdjéhez; de már annak a tudásnak, érzésnek a birtokában, amely mély lenyomatokat hagyott életformánkban, szokásainkban, s tudatalatti mélyrétegeinkben egyaránt”. Szerinte „egy újfajta vizuális kommunikáció” van kialakulóban, amelynek keretében „közvetíthetővé válnak a már jelzett egységekre irányuló törekvések s az itt-létünket meghatározó egzisztenciális minőségeink”. A vizuális kultúra a szélesebb rétegek számára /is/ jobban megközelíthető, mint a pusztá verbalitás – hangsúlyozza.

Invenciózus műelemzéseivel bizonyítja: korántsem „érthetetlen” az experimentális művészet, mint ahogyan azt ellenlábasai évtizedek óta hangoztatják – elsősorban a befogadók zárt, esztétikailag is manipulált ízlésvilága és a recepció elégtelensége az oka, hogy a művek be sem hatolhattak a köztudatba. A politikai-ideológiai okokból kiátkozott ’lázadó’ művészek szóhoz sem igen juthattak az elmúlt fél évszázad alatt; hogyan ismerhette volna meg műveiket a szélesebb közönség?

Almási Miklós: *Anti-esztétika* című könyvének (1992) ismertetése kapcsán (M.M. 1993/88. sz.) hangsúlyozottan elkülöníti egymástól jelenkorunk művészetének hármas univerzumát: „A két szélső pólus az *avantgárd* és a *populáris* kultúra. Ahol az egyik a művészetpiac ellen támadva, a tömeges giccs ellenében kísérli meg autonómiájának megőrzését, míg a populáris szféra az átlagos befogadó elvárásait figyelembe véve nyújt vigasztalást és kárpótlást a mindennapos frusztrációért, azzal a nem elhanyagolható ’engedménnyel’, hogy üzleti alapon /.../ kivégzi azt, amit művészetnek nevezünk”. S ’középen’ a klasszikus paradigma, amely a hagyományok megőrzésében, továbbépítésében érdekelt. /.../ A három csak nagyon kivételes esetben harmonizál”. Bohár arra is felhívja a figyelmet, hogy egyelőre – úgy tűnik – nincs átjárás a kultúra három alaptípusa között; s a befogadók is csak azzal a műtípussal bocsátkoznak dialógusba, amelyik saját ízlésüknek megfelel. Sem az alkotói, sem a befogadói ’táborok’ nem törekszenek egymás megismerésére.

Mivel Bohár kezdettől fogva egyértelműen az avantgárd mellett tette le voksát, természetesnek tűnt, hogy a Magyar Műhely körével mielőbb felvegye a kapcsolatot. Már jelen volt az 1989-es szombathelyi M.M.-találkozón, s tagja lett a fiatal Abajkovics Péter (sz. 1971.) vezetésével ugyancsak Szombathelyen megalakuló *Árnyékkötők* csoportnak, amely elektrografikai kísérleteivel, valamint elektroakusztikus zenéjével csakhamar széles körben ismertté vált, s rendszeresen szerepelt a M.M. bemutató estjein. Bohár fellépett az *Árnyékkötők* zenei rendezvényein, publikált különböző fórumaikban, valamint a M.M.-ben is; 1991 októberében pedig kiállította Budapesten a Vasas Művészeti Egyesület Mini-Galériájában újkeletű elektrografikáit. Már a 90-es évek elején részt vett több hazai és nemzetközi kiállításon (Győrben, Vácott, Érsekújváron, Zentán, Újvidéken, Sepsiszentgyörgyön, Pisában, Cuencában, Coesfelden stb.). A váci *Expanzió*-fesztiválok is rendszeresen szerepelt; s jelen volt a M.M. keszthelyi találkozóin (1993–95). Örömmel fogadta, amikor a M.M. fúzióra lépve a budapesti *Bercsényi Galéria* (ismert avantgárd kiállítóterem a 60/70-es évek óta) képzőművész-alkotóival, s rendszeresen teret biztosított a fiatalok kísérleti műveinek bemutatására is. Figyelemmel kísérte az új kiállításokat, kritikáival követte a választék bőségét, s elismerően nyugtázta, hogy fe Lugossy László neo-dada művei, Kelényi Béla „önarcmás”-performanszai, Szombathy Bálint elektro/f/luxusai, Mészáros István „művészettörténész-riasztásai” stb. – amelyek

mind „az eklektikus individualizmus jegyében fogantak” – méltók a Galéria régi hírnevéhez. „Az avantgárd jelenkori trend-vonala sok kis érből táplálkozik – írja. – Ami közös bennük és előremutató, az az újra és újra jelentkező paradigmák és paradoxonok iránti érzékenység /.../ a művészet és a világ egymásra találásának újrafogalmazása” (*Újra a Bercsényi!* M.M. 1992/83. sz.).

L. Simon László, a fiatalabb pályatárs, így idézi fel kapcsolatuk (barátságuk) kibontakozását, amely a futó beszélgetések után a Magyar Műhely keszthelyi találkozóin s a Műhely már-már legendás Minerva utcai találkozóin mélyült el: „A folyóirat mellett tevékenykedő fiatalok ezekben az években örömmel konstatálhatták, hogy személyében a kortárs avantgárd irodalomnak avatott, értő, művelt értelmezője, a terület elmaradt, megkéső recepciójának egyik élharcosa segíti, sokszor kifejezetten iránymutatóan meghatározza a közös munkát”. Az *Aktuális avantgárd* sorozat kitalálása, elindítása is elsősorban az ő érdeme volt. Azért tartotta szükségesnek, sőt nélkülözhetetlennek a sorozat indítását, mert „a forgalomban levő monográfiásorozatok többnyire a klasszikus, illetve a posztmodern értékek mentén tematizálódnak”; az *Aktuális avantgárd* viszont „az eddig még földolgozatlan témáknak és szerzőknek a komplex életművére összpontosít a 60-as évektől napjainkig. Ezzel /.../ a nyitott kultúrában lejátszódó többszörösen szimmetrikus történések is új megvilágításba kerülhetnek, valamint újabb dialógusok beindítására” is esély nyílna. „E dialógus beindításának az igénye jellemezte egész munkásságát: gyakori előadásait, kiállítás-megnyitóit, kritikáit, tanulmányait és önálló köteteit” (*Utószó* Bohár András: *Poétikák és világlátások* című posztumusz kötetéhez, 2008; 203–207. p.).

Tanulmányai, kritikái ekkor már rendszeresen jelentek meg különböző lapokban, folyóiratokban (*ÁRGUS*, *Életünk*, *ÉS*, *Magyar Napló*, *Iskolakultúra*, *győri Műhely*, *Holnap*, *Kritika*, *Katedrális*, *Új Forrás*, *Új Művészet* stb.) a modernizmus újabb jelenségeiről, a nyitott kultúráról. Az ezredfordulón aztán gyors egymásutánban napvilágot láttak összefoglaló jellegű recepcióelméleti, hermeneutikai munkái: *Filozófiai nézőpontok*, 2001; *Aktuális avantgárd – M.M.* – 2002; *Nyitott kultúra felé*, 2003; végül (sajnos, már posztumusz): *Poétikák és világlátások*, 2008. Mellettük a *Kortársaink* sorozatban: *Papp Tibor* – kismonográfia, 2002, *A megírhatatlan költemény* – *Cselényi László*-kismonográfia, 2005. A váratlan halál (2006) megakadályozta abban, hogy kiteljesítse életművét. Pedig magas szintű elméleti tudása, hermeneutikai érzékenysége, széleskörű tájékozottsága az avantgárd művészeti jelenségek körében bizonyára hozzájárult volna a befogadói közönség „megnyeréséhez”, lehetővé téve, hogy a ’konzervatívok’ is minél szélesebb körben megismerjék az experimentális alkotásokat.

Bohár András vizuális alkotásai tökéletesen beleillettek a Magyar Műhely 80/90-es évekbeli „látható nyelvi” költészetének vonulatába. Az 1990. szeptemberi (77.) számban megjelenő két képverse ultramodern formában jeleníti meg a *szerelemi jelképet*: két

egymáson áthatoló 'milliárd wattos' villanykörte izzó fémzárai ölelkeznek egymással; a *hamvas séta* pedig egy kagylóforma ezernyi apró ránc-fodra közti 'bújócskát' imitál. Az 1992. decemberi (86.) számban, Szentkuthyra utalva, *A Prae és ami utána következik* címen tesz közzé egy ironikus kompozíciót, felmutatva az Ősgomoly-állapotból kinövő racionalizmus torz voltát. Ő a tudatalatti működésének tulajdonít fontosabb szerepet a műalkotások születésében.

Poétikus eszmefuttatásában (*Szellem, álom*, M.M. 1991/82. sz.) ki is fejt negatív álláspontját az újkori racionalista-empirikus művészetszemléletről. Nietzsche bölcséleti poétikájából (az Apollóni álom formáló ereje és „a mámor dionüoszosi poézise” szembeállításából) kiindulva, ő az utóbbi mellett dönt: „a művészet a világ örök-elevenítségére való rátapintás lehetősége”. Úgy véli: a *Zarathuszttra* költői látomásainak fényében kitágul „a világ értelmezési horizontja”, s ezáltal az individuum képessé válik az „otthonteremtésre”: az Univerzumban való otthonra találásra. Szerinte az emberi szuverenitás mozgásterének tudatos kihasználása teszi „lakhatóvá a Világot”, széttörve a modern ember/iség/ természettudományos és technikai mítoszainak mindenhatóságát. Heideggerre is hivatkozik, aki a *Lét és Időben* kijelentette: „A műalkotás a maga módján feltárja a létező *létét*”, ami nem más, mint a létező *igazsága*. „A mű világalkotása a *szépség* és *igazság* találkozási pontja”.

Érdekes nóvum Bohár esztétikai szemléletében, hogy ő egyáltalán nem tartja összeegyeztethetetlennek a heideggeri létfilozófiával Wittgenstein nyelvfilozófiai nézeteit. Heidegger szerint „a nyelv a lét háza”; a wittgensteini nyelvjátékok pedig mindenkor az *emberi tapasztalatokra* épülnek („egy nyelvjáték az időben ismétlődő játékcelekvésekből áll”). Wittgenstein a művészetet is „időben ismétlődő, változó játékcelekvésnek” tartja: „a szabályok felismerése, elfogadása, a szabályelemek cserélhetősége, esetleg a teljes rendszer megváltoztatásának lehetősége” biztosítja „a játék szereplőinek komplementer autonómiáját”.

Amint látjuk: Bohár András bölcséleti esztétikájában továbbgondolja mindazokat a problémákat, amelyek a Magyar Műhely-konferenciákon a 70/80-as években felvetődtek (lásd: I. fejezet). Egyértelműen leszögezi a hazai „lukácsista” teoretikusokkal szemben: „A leszűkítő racionalista – empirista – pozitivista beállítódás a teljes lét birtokba vételének, illetve fölmutatásának akadályozója. /.../ Mind Nietzsche, mind Heidegger filozófiai intenciói a művészet által megélhető valóság felé irányultak. A wittgensteini nyelvjáték-konceptió a közös élethelehetőségek föl kutatására és a nyelvi cselekvés fontosságának számbavételére intett. A szellem nem maradhat magányos”.

Az *álom* felől szemlélve a szellem működését, Bohár megállapítja: az álom a vágyak, a kívánságok birodalma, s mint ilyen, a szuverén műalkotás létrejöttének inspirálója. „A nem-létező megálmodása, létezővé tétele minden emberi cselekedet mozgatórugója. Az álom és a szellem folytonos dialógusa az emberi lét fókuszában az értelemkeresés/

értelemdadás perpetuum mobiléjét fogalmazza meg”. Hiszen Freud és Jung óta tudjuk: a vágyak, az álmok *szimbólumok* formájában adnak hírt a szellemről, a létezők létéről és a dolgok rejtett értelméről. „Az esztétikai hermeneutika a művészet felőli világ-megértésre, a szimbólumok rejtett értelmének feltárására vállalkozik”. Gadamer szerint „a művészet tapasztalatában valódi tapasztalat működik”, szellem és álom egymásra vannak utalva, s a művészeti tapasztalatnak a tudományok *mellett egyenrangú* szerepe van a világ törvényszerűségeinek „feltérképezésében”. „Az álom csak a szellem révén juthat napvilágra. A szellem az álommal töltődik fel, fényét csakis tőle kaphatja” – zárja Bohár a fejtegetéseit.

A nagyobb nyomaték kedvéért tanulmánya végén mindezt egy különös képkonstrukcióval érzékelteti: egy fehér alapú négyzet mind a négy oldalához kis fekete téglalapokat illeszt, amelyekbe a *szel – lem – ál – om* szótagokat helyezi; így a ’földies’ négyzet mintegy szárnyakat kapva kitágul, többdimenziós lesz, a „szellemes álom” képzetét kelti. A képvers-játék így „különböző életvilágok szabad manifesztációját” reprezentálja.

1994. szeptember 13-án *A 80-as évek képzőművészete* című tárlatot az Ernst Múzeumban Nagy Pál és a fiatalokból álló M.M.-*Kommandó* (benne Bohár) happeningje nyitja meg. Majd szeptember 30-án Bohár *A fénymásolás – népművészet* címen Kaposvárott rendezett kiállítást ajánlja a nagyközönség figyelmébe; ezzel egyidejűleg nyílik meg a Csokonai Galériában az ő elektrografikai műveinek bemutatója, majd október 14-én az Örökmozgóban az *Árnyékkötők* kiállítás-sorozata. „A fénymásoló médium használata a széleskörű kifejezési eszköz lehetőségét rejtí magában” – hangsúlyozza előadásában Bohár. Egy új közösségi művészet van kibontakozóban – véli; hiszen az archaikus világlátás és a modern szemlélet antropológiai meghatározottságai „egységes képi világgá szerveződnek”, s „globális szinten jelzik a vizuális kommunikáció által közvetíthető korkritikai mozzanatokat”. Bátai Sándor képeit elemezve megállapítja: „Az eredeti barlangrajzok töredékei, emberek-állatok és növények szimbolikus kivetülései szervesen illeszkednek jelenünket érzékeltető lenyomataihoz. A munkák prezentációs újdonságát az eszként való megjelenítés adja, ami érzékletessé teszi egzisztenciánk időbeliségét, s az egyes kultúrák folyamatos egybeolvadásnak, egymás mellett élésének kívánságát” (Báti Sándor *Barlangrajzairól*, 1985–92).

Bohár a M.M. 1994/94. számában közzétett elektrografikáin a különböző utak találkozásának metszéspontját (X) s az abból kiinduló további elágazásokat képezi le. Az első képen egy fura gépi szerkezet és egy légies-könnyed, sálszerű lebegő anyag kerül egymás mellé; a szöveg: *nem – csak*; de lehetne akár: *is – is*. A másik képen X-alakban metszi egymást két vastag fekete vonal; körötte szanaszét szórtan egyenruhás játékgúrák, különféle pózokban (utasítások: óra áll / indul / játék késleltetés / szabálytalan továbbítás stb.). Mint-ha a *nyitott* téren két csapat játszana-versenyezne egymással. Tehát mindkét kompozíció

középpontjában az X alakzat áll – vagyis Bohár kinyitja, alternatívvá teszi a teret. A „társasjáték”, amelyet felkínál a nézőnek, lehetővé teszi a többféle megoldást, s miközben képzeletben eljátszunk a lehetőségekkel, tudatosodik bennünk: minden helyzetből van „kiút”.

Voltaképpen már ekkor világosan látszik, hogy a filozófus-költő az őt bensőleg foglalkoztató bölcseleti problémákat vetíti bele műveibe, és azon fáradozik, hogy az alkotás során szerzett tapasztalatait a művészetről való gondolkodásában /is/ kamatoztassa.

Elektrografikáinak egész kis ciklusa (*Traum vom Traum*) jelenik meg az ekkor induló fiatalok kísérleti költészeti antológiájában, a *VizUállásjelentésben* (M.M. kiadó, 1995), amelyet már L. Simon László szerkeszt. E képeken különféle dinamikus, szinte mozgó alakzatokat, autó- és repülőgépszerű fura konstrukciókat látunk, szanaszét szórva köröttük-mellettük egy-egy szám vagy betű (O, A, ch, 8, 61, 66, 79 stb.), másutt német nyelvű színtagmák (30 Jahre, ART, Die Kunst zu lieben, das Ziel, Philosophie, Motivation stb.). Az egyik képen félprofilban egy elmélkedő-gondolkodó arc (*Platón?*) látható, s szinte minden képen ide-odatekergő hosszú szalagok, zászolszerű alakzatok. Láthatóan az a költő törekvése, hogy feloldja és átjárhatóvá tegye a dolgok/tárgyak/ábrák közötti határokat, s egyfajta könnyed /álom/lebegésbe vonja őket.

1999-ben a M.M. Kiadó gondozásában megjelenik *Plótinosz álma* címen Bohár művészi elektrografikáinak gyűjteménye. A kötetet Szombathy Bálint méltatja (*Elektropoézis – faxon*; írása bekerül vendégszöveggként Bohár: *Aktuális avantgárd: M.M.* című kötetébe; 250/251. p.). Szombathy, aki maga is gyakorolja a fax-költészetet, azt hangsúlyozza elsősorban, hogy Bohár a „fogalom-költészettől távolodva, a vizuális jeltartalom metaforikussá tevésén fáradozik, megsokszorozva a textuális poétikák felé való nyitás lehetőségeit”. Végül eljut a „globális költészetig”, a „metaforikus ősrobbanáshoz”: a metafizikai konstrukciókig, az emlék-előttiség állapotába (amit a fekete alapon egy fehér pontból kiáradó fehér sugárnyalábok jeleznek). Szombathy szerint ez már eloldódás a köznapi szinttől: újra egybelátjuk azt, amit csak időlegesen, a dolgok és a magunk kedvéért, a könnyebb tájékozódás miatt szakítunk szét a praktikus köznapokban. Az új elektronikus nemzedék képviselői közül Bohár volt az, aki leginkább eltávolodott az elektrografikák javát jellemző ikonikus struktúráktól, vagyis a képzőművészeti koncepciótól, elmozdulva az írott és látható nyelv felé. „A Plótinosz álma ezt a fejlődési utat teszi érzékelhetővé” – írja Szombathy. Bohár itt a művészi teremtés „két alapvető magatartásformáját mutatja be, amely két technikai módszer is egyben. Az egyik a szemlélődés és a kiemelés, a másik pedig – s ez a szubjektívebb – a szerkesztés, illetve a komponálás demonstrációja”.

A továbbiakban Szombathy e két metódus jellemzőit sorakoztatja fel. „Az *első* csoportba tartozó munkák túlnyomó részt talált nyelvi szituációk, a valóság pragmatikus állagából származtatott, és a nyelv másodlagos szintjéről művészeti környezetbe helye-

zett poétikai szegmentumok”, amelyeket Bohár vagy csak regisztrál, vagy amelyeken módosít is (a fénymásológép segítségével). Az álló helyzetben kimerevített látvány nyelvileg lehet képi, szövegszerű, vagy a kettő keveréke. A *másik* módszer a csúsztatás, illetve a bemozdítás effektusára épül (telefax); „ezt a módszert a mozgó struktúrák modus precendijének is nevezhetnénk: inkább folyamatokat, mint rögzített állapotokat szemléltetnek. E tulajdonságoknak köszönhetően „nyitottak”, „és ’nyitott műként’ a könyv egészében jelenlevő filozófiai reflexiótöredék nyelvi összefüggésszereinek térközeiben mozognak”.

Szombathy alapos, az alkotói módszer sajátosságaira rámutató elemzésében felhívja a figyelmet az elektropoézis szuggesztivitására. Bohár a kötetet fejezetekre tagolja, amelyek címével eligazítást ad az értelmezés mikéntjére vonatkozóan, s megkönnyíti a tájékozódást a művek belső világában. Plótinosz álma valójában maga a *METAFIZIKAI KÖLTÉSZET* – amelyhez szerzőjük felfogása szerint most érkezünk el. A VIZUÁLIS EMLÉKEK ciklus a tér-idő kontinuum felfüggesztéséről szól; a MOBIL KÖLTÉSZET a fogalomköltészeti záró-jeleket nyitja fel (felfüggesztve a költészet fogalmiságát); a FAX-KÖLTÉSZET a továbbadás megkönnyítését, a DESTRUKTÍV KÖLTÉSZET a szabályok újraírását sürgeti; végül a GLOBÁLIS KÖLTÉSZET a metafizikai konstrukciók történetét idézi. Bohár minden egyes kompozíciónak címet ad (koncept art), így lehetővé teszi, hogy a képi formák fogalmi háttérét felismerve, közelebb kerüljünk a különleges térformák lebontásához. A kompozíciókon itt-ott feltűnő számok, betűk, verbális elemek szemantikai jelzésként foghatók fel – Szombathy szerint mintha az ezredvég spacionizmusa állna előttünk: „egy újabb ’revival’, amely a korszerű technológia adottságaira építi Garnier történelmi irányzatainak megfelelőjét”. A nyelvi matéria térítésére ugyanis „évtizedek óta tartó modernista eszmény”. Az ábrák elkészítésének tehát csupán *eszköze* a *fax*, az „üzenetrögzítés új módszere” – hiszen valójában a szerző gondolatainak, a világhoz való viszonyának szuggesztív kifejezéséről, közvetítéséről van (itt is) szó, mint a művészet egyéb formáiban.

A Plótinosz *álma*ban Bohár voltaképpen az UNIVERZUM titkaira kérdez rá. A tudomány előtti (prelogikus) gondolkodásmódhoz való visszatérésről, a több-évezredes tapasztalatokra épülő racionális gondolkodásmód meghaladásáról van itt szó. Filozófus-költőnk felismeri: Plótinosz fénylátásában az Istennel való misztikus egyesülés vágya nyilvánítja önmagát. Csakis ez a globális látásmód vezetheti vissza az ember/isége/t az eredeti Tudáshoz, a Teljességhez (erről majd az *Expanzió* zárófejezetben lesz bővebben szó, amikor is Bohár az előadásain több ízben is szól ezekről az elméleti problémákról).

A GLOBÁLIS KÖLTÉSZET című zárórész fejtegetései arra irányulnak, hogy a filozófiai destrukció számára megközelíthetetlen metaforikus őszrobbanás mibenlétét tárja fel a költő. Voltaképpen az emlék-előttiség jelképe a fehér pont fekete alapon, amely

a teljes gondolati horizontot sugárözönbe vonja – mintha esti fényben fehér neonok világítanak be a teret. A fehér fénycsíkok között mintha emberi arc tűnne /f/el: még képzeletünkkel odavarázsoljuk a szimbólumot, de valójában tudjuk: amikor az alakzat felrajzolódik – senki nem látja: az egész csupán egy metafizikai konstrukció. Maga a puszta gondolat. Volt-e? Van-e? – senki nem tudhatja. Úgy tűnik tehát: az elvont térformák a látvány felől a puszta gondolatiság felé haladnak.

L. Simon László idézett emlékezésében így méltatja Bohár elektrografikáinak gyűjteményét: Bohár „ebben a műfajban is úttörő volt, nemcsak teoretikusként, hanem a műfaj propagálójaként, alkotóként is”. /.../ „Soha nem mondta magáról, hogy elektrografikus, képzőművésznek sem nevezte /nevezette/ magát – de az elektrográfia nagyon fontos volt számára. A Magyar Elektrográfiai Társaság alapító vezetőségi tagjaként a mértéktartó ’vizuális művész’ titulust engedte tárlatain használni, úgy szerepelt a kiállítási katalógusokban is. Ő volt ötletadója a Társaság első, *Matricák* című nemzetközi grafikai kiállításainak, amely később biennálévá nőtte ki magát. Az elektrográfia teoretikusaként mélyrehatóan feltérképezte-elemezte a műfaj alapvető meghatározóit, problematikáját, s felfigyelt a terület fiatal, tehetséges művészeire és támogatta munkásságuk kibontakozását”.

Bohár András tehát mind az alkotó, mind a befogadó felől érti, érzi, közvetíti az avantgárd művészet sajátosságait, a többi irányzattól eltérő jellegzetességeit. Kiváló elméleti felkészültséggel elemzi azt a folyamatot, amelynek során a Kádár-kori monolit, erősen átpolitizált s ideológiailag manipulált zárt kulturális szituáció fokozatosan fel lazult, majd felbomlott, s épp az experimentális alkotók bátor, nonkonform magatartásának köszönhetően létrejött egy alternatív művészeti univerzum, amely a „nyitott kultúra” felé való elmozdulást jelzi. A hermeneutikai szakirodalom alapos (újra)értelmezésével, invenciózus, élvezetes műelemzéseivel bizonyítja: korántsem „érthetetlen” az avantgárd művészet, legfeljebb szokatlan, s a hagyományos sémákhoz szokott befogadók eleve elzárkóznak előle, így a művek nehezen hatolnak be a köztudatba. Világos érvelésével rámutat, hogy az elmúlt félévszázadban a modern művészetnek nem alakulhatott ki széleskörű, értő-támogató holdudvara, hiszen a „tiltott gyümölcs” kategóriába tartozott, s így gyakran egzisztenciális következményei (is) voltak, ha valaki túllépte a megengedett határokat. Ennek ellenére, az avantgárd a XX. század második felében virulens irányzattá izmosodott, sőt, a politikai vasfüggöny leomlásával az egyik legvirágzóbb áramlattá vált.

A szerző differenciáltan analizálja az elmúlt fél század különböző korszakainak hol erőszakosabb, hol rejtettebb irányító mechanizmusait, amelyekkel a politikai hatalmi elit visszaszorítani – vagy legalább kordában tartani – igyekezett az alternatív művészeti mozgalmakat. Csakhogy azok – rejtett csatornákon át – mégis bejutottak a szellemi

vérkeringésbe, s fokozatosan polgárjogot nyertek a köztudatban. Bohár higgadt kritikai távolságtartással, minden „protest-indulat” nélkül vizsgálja azokat a társadalmi viszonyokat, uralmi-politikai törekvéseket, amelyek – a totális világértelmezés igényével és álarcában fellépő marxizmus védőleple alatt – elfojtották a szabad művészeti diskurzust, s ellehetetlenítették az autonómiára törekvő igényességet. Felmutatja a nyelv megrothadásának, az igazságfogalom hiteltelenítésének, a kommunikációs folyamatok álságossá, hamissá válásának történetét, amelynek során kialakult nyelv és gondolkodás divergenciája, felbomlott az élet alapkérdései (érték, igazság, egyértelműség stb.) körüli konszenzus, s pszeudo-dialógus jött létre a hatalom és az írói társadalom között. Elméleti munkáiban is elsősorban a kultúra szerepét, a kommunikációs formákat, a műértelmezés problémáit veszi szemügyre.

Nyitott kultúra felé című könyvében (2003) Bohár András felrajzolja az utóbbi félszázad kulturális térképét, erősen módosítva s átértékelve a mindmáig „hivatalosként” elfogadott irodalomtörténeti értékrendet. Felmutatja, mint járult hozzá az elitkultúra működéséhez, dimenzionáltsága és differenciáltsága, a tényleges alternatívák kimunkálása a zárt társadalmi, kulturális formák fokozatos nyitódásához. Az elitkultúrán belül létrejövő, majd ettől részben eltávolodó progresszió – hangsúlyozza – olyan szellemi, egzisztenciális és esztétikai paradigmák hordozójává vált, amelyek észrevétlenül felőrölték a marxizmus szilárdnak hitt pozícióit.

A kultúra természetesen soha nem független a társadalmi folyamatoktól, de nem is mechanikus függvénye azoknak, mint azt a „felépítmény-elmélet” erőszakosan hirdette. Bizonyos korszakokban (így kiváltképp az 50-es évek első harmadában) – fejti ki Bohár – a politika diktatórikusan meg akarta határozni a művészet jellegét: a legcsekélyebb alternativitást sem tűrve el, saját esztétikai preferenciáit (szocreál!), ideológiai sémáit próbálta ráerőltetni a valóságra, béklyóba verve a művészi teremtőerőt. Ez persze nem sikerül(het)et, de az igazán jelentős autonóm művészetet („nyugatos-újholdas” modernség, avantgárd) hallgatásra kárhoztatta. 1953 derekától aztán, a demokratizálódás légkörében – Nagy Imre toleránsabb szemléletének, a szabadabb szellemi klímának köszönhetően – már itt-ott szóhoz jutnak az addig perifériára szorított alkotók is. Az 1956-os forradalom (amelyet nem kis részben éppen a humán értelmiség, az ellenzéki írók készítettek elő) leverése után a politika vérbe fojtotta a viszonylagos szabadságot (az Írószövetség feloszlata, íróperek stb.), s újra hallgatásra kényszerítette az alternativitás szószólóit.

Minderről részletesen beszél a szerző *A szimbólumok dinamikája* és *A toposzképződés jelentősége* fejezetekben, ragyogóan elemezve a nyelvi klisék, sztereotipizált politikai szlogenek manipuláló szerepét. Majd kimutatja, hogy a 60-as évek elején már más szán-

dékok vezérlik a hatalmi gyakorlatot, amely konformizálni kívánja a társadalmat, szeretne visszacsatolást, sőt igazolást kapni a társadalom széles rétegeitől. A kulturális élet irányítói megpróbálnak konszenzusra jutni a művészeti élet prominens képviselőivel, de aki nem fér be a „realizmus” karámjába, az bizony most is perifériára kerül! A hagyományt visszamenőleges érvénnyel átírják (így Krúdy, a klasszikus avantgárd – Kassák, Füst Milán – valamint a nyugatos-újholdasok továbbra is „fekete bárányok” maradnak). „A politikai elit határozta meg a lehetséges és kívánatos szellemi mozgásteret, azokat az igazodási pontokat, amelyek a hivatalos értékhierarchiától való távolságot, illetve közelséget hivatottak betölteni” – állapítja meg Bohár. A kulturális szféra politikusai értelmeztek, címkéztek, minősítettek („polgári”, „kispolgári”, „népi”, „avantgárd”, „modernista” stb.), természetesen negatív felhanggal, a csálhatatlanság kinyilatkoztatás-szerű fensőbbiségével. Így éltünk-édegéltünk tehát Pannóniában, miközben a politikai elit intézményi keretek közt gyakorolta hatalmát, s a művészet számára kijelölte a lehetséges és kívánatos mozgásteret. Mindeközben azonban lassanként meg-megjelenhettek a nyilvánosság fórumain a hivatalos ideológiai és esztétikai szemléletet megkérdőjelező, sőt érvénytelenítő alkotók is, akik – negligálva az intézményi szférát – konfrontálódtak a hatalommal.

A 60-as évek derekára aztán a különböző fokú és jellegű művészi szabadságigények mind erőteljesebben szembekerültek a politikai akaratképzéssel (amely ekkorra már a valóságábrázolás igényét a „pozitív utópiák” megformálásának követelményére cserélte). Bohár részletesen szól a korszak művészetpolitikai vitáiról (*Alföld, Jelenkor*), az életmód, a „szocialista erkölcs”, a „tipikus” hősábrázolás stb. körül zajló pszeudo-polémiákról (*ÉS, Valóság, Kortárs, Új Írás* stb.), amelyek voltaképpen a hatalom álláspontját voltak hivatva érvényre juttatni (többnyire a *Zárszóban* fogalmazódott meg a hivatalos konklúzió). Hermann István nyíltan diszkreditálta az avantgárdot, „mint a művészet és az esztétikai-emberi értékrend tagadására irányuló” kísérletet (*Valóság*, 1966/6. sz.). De a korszakra jellemző, hogy – szinte ennek cáfolataként – a folyóirat következő számában lehozták Erdély Miklós tanulmányát a montázs filmelméleti aktualitásáról, ami már egyértelmű nyitódást jelez a zárt kulturális struktúrán belül. Egyébként a modern filmnyelv és a képzőművészeti absztrakció jóval korábban polgárjogot nyert, mint az irodalmi modernitás, amely még a 80-as években is jórészt a „tiltott” kategóriába tartozott. Bohár összefoglaló érvényű áttekintése alapján a modern művészet és az avantgárd színes, gazdag tablója bontakozik ki előttünk. A 60-as évek utolsó harmadában már megszólalhattak a polgári tradíció, a nyugatos-újholdas modernség reprezentánsai, újrafogalmazva az individuumból kiinduló univerzális szabadságigényt, a létezés ontológiai aspektusának s a mitologikus-transzcendens értékek műbe-örökítésének metódusát (Weöres, Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes, a Vigília köre stb.). Újraéled az avantgárd tra-

díció (amiben fontos szerepe van a Párizsban 1962-ben induló *Magyar Műhely*nek). Kassák, Füst Milán ugyan meghal 1967-ben, de poétikai szemléletük, életművük annál intenzívebben hatott a későbbiekben, s lassanként visszatért az irodalmi köztudatba Szentkuthy Miklós is (mindhármuknak, és Weöresnek is különszámot szentelt a *Magyar Műhely*).

Így a hivatalos értékrend ellenében már a 60-as években körvonalazódott egy értékorientált, a valódi művészség síkján képződő ellenkultúra, amelynek fényében lelepleződött a „támogatott” irodalom kiszolgáló, pseudo-jellege. Bohár körültekintő alapossággal tárja fel azokat a jelenségeket, amelyek hazai talajon sarjadtak, s amelyek korántsem voltak függetlenek az Európa egészen végighullámozó protestmozgalmaktól (az 1968-as francia diáklázadások, az amerikai „Üvöltés”-nemzedék stb.). A Nyugaton intenzív hullámokban kibontakozó új s újabb avantgárd irányzatok organikus adaptációja fokozatosan ment végbe, nemcsak nálunk, hanem a keleti blokk szovjet ellenőrzés alatt tartott országaiban is (pop-art, konceptualizmus, happeningek, akcióművészet, performance, az underground művészet különböző válfajai stb.). A 70-es évek elején a már fesleni kezdő legális érték-hierarchia ellenében utat tört magának a kísérleti film, az alternatív/amatőr színházi- és táncház-mozgalom, az „új zene” a maga protestformáival (rock-koncertek, gombamód szaporodó együttesek stb.). A művészetben megfogalmazódó alternatív világok az esztétikai szféra autonómiájáért szálltak síkra, s különféle egzisztenciális magatartásmintákat reprezentáltak. Az intézményesen ellenőrzött irodalmi struktúra kevésbé tudta adaptálni – épp verbális jellege miatt – az új, „kísérleti” formákat, s a befogadói közönség is gyanakvással tekintett az „antiművészet” programjára („feloldódni a körülöttünk nyüzsgő világban”, „átpoetizálni az életet”, megbontani a zárt, merev struktúrákat stb.).

A magyar művészeti élet sajátos – és sajnálatos – megosztottságára jellemző, hogy a „messianisztikus” beállítódású, társadalom-centrikus, népnemzeti, közösségi programot megfogalmazó alkotók maguk is gyanakvással, sőt ellenszenvvel tekintettek a művészet autonómiájáért küzdő alkotótársaikra – hangsúlyozza Bohár. Csakhogy az elindult s mind rohamosabb erővel alágyördülő lavinát már nem lehetett feltartóztatni! Az „üdvtnok” a 70-es évekre sorra mind zátonyra futottak, a „világmegváltás” ügye ellehetetlenült, a művészet mind ironikusabban kezelte a „hitre” épülő ideológiákat (aminek szomorú következménye volt, hogy az Istenbe vetett feltétlen hit és bizalom is megingott sokak szemében). A 80-as években induló költők most már nem a közösségi kultúra zászlóvivői akartak lenni, hanem Párizsra vetették „vigyázó szemüket”, s megkíséreltek utat törni maguknak a *Magyar Műhely* felé. Ott ugyanis expressis verbis megfogalmazódott, hogy „az alkotás az ellenállás legmagasabb formája” (Nagy Pál), nem szükséges tehát a nyilvános politikai csetepatékba bocsátkozni. Az illegitim politikai hatalommal

fölösleges bármiféle dialógust folytatni. Az avantgárd művészet – felmondva a konszenzust a kultúrpolitikával – a *nyitott kultúra* formáit készítette elő.

A *Magyar Műhely* egész történetét áttekintő *Aktuális avantgárd: M.M.* című munkájában (2002) Bohár András szerves egységben mutatja be a magyar kultúra hazai és határon kívüli (különös hangsúllyal a nyugati) csoportjainak törekvéseit, kölcsönös egymásra hatását. A *Magyar Műhely* egy alternatív kultúra lehetséges voltát tudatosította az „egyenkultúrát” erőltető, a realizmus bűvöletében élő-égő kultúrpolitikával szemben, új esztétikai-etikai mércét állítva fel, s az értékorientáció szabadságát kínálva. Ezért tartja rendkívül jelentősnek szerepét a szerző a keleteurópai kulturális progresszió szempontjából /is/, hiszen teret biztosított mindazon alkotóknak, akik a hazai nyilvánosságból kizárva, egyébként marginalizálódtak volna. Az évente/kétévente Marly-de-Roiban, illetve Hadersdorfban rendezett *Műhely*-konferenciákon komoly elméleti felkészültséggel jártak körül maguk az alkotók az experimentális művészet új s újabb perspektíváit, megvitatva a radikális avantgárd szereplehetőségeit (a tradíciók gyökeres megújítása, átértékelése, a konceptuális és konkrét költészet, később a számítógépes költészet, majd a lézeres nyomtatás, az intermedialitás stb.) – ideértve a kísérletezés teljes szabadsága és az avantgárd aktualitása körüli problémakomplexumot.

Bohár András rámutat arra, hogy a művészet szimbolikus ellenvilága, az alternatív egzisztenciális magatartásmódokat fokozatosan kimunkáló avantgárd készítette elő azt a nyelvi-kommunikációs bázist, amelyre aztán a 80-as években mind az ellennyilvánosság, mind a politikai ellenzék támaszkodhatott. A 70-es évek derekától már nem lehetett semmiféle politikai eszközzel meggátolni az avantgárd térhódítását. Az új szenzibilitás, szubjektivitás, neo- és transzavantgárd, a radikális eklektikusok, a pop-art, a land-art, body-art, mail-art, a fluxus, a kultikus akcióművészet, a dadaista realisták happeningjei, a papírszobrászat stb. mind-mind a társadalmi igények adekvát kifejezője volt (*nonkonform* magatartásminták álltak mögötte). Az öntörvényű experimentalizmus jegyében induló hazai képzőművészeti avantgárd (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovanovics György, Szentjóby Tamás stb., valamint teoretikusuk, Beke László) szemében a mű eleve meditációs tárgy, amelyet a befogadó újraalkot, átértelmez a maga számára. Így az több is, kevesebb is, mint aminek alkotója szánta, és lehetséges interpretációi is különböz/het/nek egymástól. Hiszen az értelmezési tartomány tágassága függ a befogadó tudattartalmaitól is. A 80-as évek posztmodern radikális eklekticizmusa a nyitódó társadalom nyitódó kulturális szituációi közepette jött létre, s nyilvánvalóvá tette „a lehetséges világok sokféleségét”, az „igen-nem”-stratégiák ellehetetlenülését, a művészetfogalom képlékenységet, a műfajhatárok átjárhatóságát, maga után vonva a közlésmód polivalenciáját.

Részletesen bemutatja a hazai mezőnyben a 70-es évektől új s újabb hullámokban jelentkező költőnemzedékek legjelesebbjeinek alkotásmódját (Tandori Dezső, Péntek Imre, Esterházy Péter, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre, Tóth Gábor, Tábor Ádám stb.). Majd a 80-as évektől sorra megjelenő antológiák (*Vers(z)iók*, *Szógettó*, *Médium art* stb.) egyes költőinek (f)enyvesi) Tóth Árpád, Gécz János, Petőcz András, Székely Ákos, Tóth Gábor, Zalán Tibor stb. újításait vizsgálva rámutat arra, hogy a költészet különböző lehetőségeinek kutatása közben mintegy menedékre s támogatásra találtak a *Magyar Műhely*nél. A váteszi költői pozíciót zárójelbe téve, egy fanyarabb, ironikusabb fejezetet nyitnak – nem utolsósorban Tandori, Petri György nyomán – a magyar líratörténetben. Velük párhuzamosan a vajdasági *Új Symposion* köre (Csernik Attila, Kerekes László, Ladik Katalin, Szombathy Bálint, Tolnai Ottó), s a Felvidék, Erdély avantgárd alkotói (Cselényi László, Tőzsér Árpád, Juhász R. József, Szőcs Géza, Balla Zsófia, Cselényi Béla stb.) hoztak új szint és szemléletet az egységes – határok nélküli – magyar irodalomba.

Szerzőnk mindkét könyvében kiérlelt koncepcióval s bőséges adalékokkal mutatja be s értékeli azt a zárt kulturális teret, amely sokáig gátat vetett a különböző értékorientációk szabad kibontakozásának. A posztmodern szövegirodalom – hangsúlyozza – már a 80-as évekre kivívta úgy-ahogy a helyét, természetesen hosszas küzdelem után, a hazai mezőnyben (Erdély Miklós, Garaczi László, Gécz János, Kukorelly Endre, Molnár Gergely, Molnár Miklós stb.), s azóta is meghatározó szerepet tölt be, nemcsak a „modernitás utáni” kultúrán belül, hanem az egész magyar irodalmi életben. Ugyanakkor a vizuális és akusztikus költészet ezidőtájt már ismert jelentős képviselői (Arany László, Cselényi Béla, Csillag Ádám, Endrődi Szabó Ernő, Gécz János, Lipcsey Emőke, Molnár Katalin, Mészáros István, Szkárosi Endre stb.) még a 80-as évek derekán is jobbára csak a *Magyar Műhely* hasábjain juthattak szóhoz.

Minden gátló tényező ellenére a 80-as évek végére mégiscsak teret hódított magának a *Magyar Műhely* köré szerveződött ifjabb nemzedék. Új kísérleti műfajok jelentek meg (számítógépes grafika – Molnár Vera, szöveggenerálás – Tubák Csaba stb.), megnőtt az érzékenység az elektromos médiák iránt. 1989-ben aztán a *Magyar Műhely* „hazatért”; a Szombathelyen, majd Keszthelyen rendezett konferenciáin az „idősödő” *Műhely-triász* mellett egy új generáció debütált, amelynek legjelesebb tagjai azóta „zászlóvivők” lettek (Abajkovics Péter, Bohár András, Kovács Zsolt, L. Simon László, Sörös Zsolt – utóbbi három 1996-ban átvette a folyóiratszerkesztés stafétáját). Ami természetesen nem jelenti az idősebb nemzedék visszavonulását: támogatásuk, jelenlétük a folyóirat szellemiségében mindmáig érzékelhető. A *Magyar Műhely* szélesebb körű kiadói tevékenységet is folytat (mintegy 25–30 gyönyörű kiállítású könyvet adott ki 1989–2002 között), s látványelemekkel dúsított antológiái – *SoKapaNaSz*, *VizUállásjelentés*, *Vizuális költészet Magyarországon* I–II. stb. – elnyerték a tágabban vett közönség érdeklődését is. Bohár

András röviden áttekinti a *Műhely*-törekvésekkel rokonszenvező fiatal irodalom kísérleti orgánumait is (*Árnyékkötők*, *Vár utca tizenhét-könyvek*, *Az irodalom visszavág*, *Véletlen Balett* stb., valamint szól a *Leopold Bloom* 75 példányos szombathelyi periodikáról, amelyet Székely Ákos éveken át szerkesztett). Átértelve az avantgárd tradíciót, e folyóiratok szerzői az experimentális költészet továbblépési lehetőségeit kutatják.

A *Magyar Műhely*ről írt kötet mintegy harmadát a *Függelék*ben közzétett interpretációs kísérletek, kiváló hermeneutikai elemzések teszik ki. A szerző tömören bemutatja Szentkuthy Miklós „barokkos” avantgárdját, Határ Győző kísérletét a bölcséleti nyelv megújítására, Weöres költészetében a létről való gondolkodás szintetizálódását a poétikai modernséggel, majd Hanák Tibor műveit elemezve a filozófiai kritika XX. századi variációit vizsgálja. A továbbiakban számba veszi a radikális egzisztenciál-líra szimbióziszerű összefonódását Bakucz József, Kemenczky Judit költészetében; a formakeresés szüntelen mobilitását (Papp Tibor), az avantgárd (b)irodalmának teoretikus kijelölését (Nagy Pál), a nyelv – a filozófia – az irodalmi gyakorlat variábilis egymásba fonódását (Bujdosó Alpár), a szövegkonstrukció aleatórikus destrukcióinak végtelen folyamatát (Cselényi László). Ezek után vizsgálja a hangköltészet lehetőségeit, nyilvánossági pozícióit, a verbo-vizuális, nyelvi-konceptuális irányokat, a meditatív líraiság változatait Székely Ákos, f(enyvesi) Tóth Árpád, Fenyvesi Ottó, Gécz János, Kelényi Béla, Tandori Dezső, Zalán Tibor műveiben. L. Simon Lászlónál a paradigmaticusság egyedi aspektusát, Sörös Zsoltnál pedig a verbális-érzéki szabadság textuális és zenei hangzásait tartja figyelemre méltónak. A saját kísérletei bemutatására (elektropoezis, fax-költészet) Bohár – illő szerénységgel – Szombathy Bálint róla szóló elemzését veszi kölcsön („vendégszövegként”); ő viszont Szombathy Bálint művészi attitűdjét, szociális-etikai érzékenységgel párosuló poézisét *Nyitott kultúra felé* című kötetében analizálja.

Papp Tiborról írt kismonográfiájában (MTA Irodalomtudományi Intézet, 2002) Bohár sok vonatkozásban még bővíti, gazdagabbá teszi az avantgárd dal kapcsolatos elemzéseit. Művei sajátos formarendszerét vizsgálva, megvilágítja útját a korai emlékidéző költészettől (*Sánta vasárnap*, *Elégia két személyhez...*) az intenzív formakísérleteken át a számítógépes poétikai univerzum megteremtéséig. Papp Tibor költői újításainak legfőbb jelentőségét abban látja Bohár, hogy „tudatosan kapcsolódott ahhoz a költészeti tradícióhoz, amely Szenczi Molnártól Kassák Lajoson át Tamkó Siratóig ível, s felismerte, mennyire jelentékeny poétikai lehetőségek rejlenek a látható nyelv megmunkálásában. Ő tudatosította először a M.M. körében, hogy „nemcsak az írott-beszélt nyelv lehet az irodalmi mű létformája”. Bohár azt is hangsúlyozza, hogy a XX. század eleji képversek voltaképpen már a *konkrét* költészetet (a nem-verbális kódokban való gondolkodást) előlegezték. Az ikonikus szerkezetek (tipográfiai sémák, térképek, labirintusok s más

módosító szerkezetek, mint a palindróma – anagram – chronogram – akrosztichon stb.) együttese pedig a verbalitás/vizualitás egymást erősítő jellegzetességeit fokozza, emeli ki.

Bohár elemzéseinek fontos nívója, hogy végigkíséri Papp Tibor kötetében a vendégszövegek felhasználásának módszerét, s rámutat arra, hogy Papp egyre tudatosabban élt az általuk sugalmazott poétikai átértelmezés lehetőségével, s mind nyitottabbá és többértelművé tette a textust. Mindeközben szinte észrevétlenül bekövetkezett nála egy radikális szemléletváltás: a szubjektum onnipotenciájának, pszichés integritásának zárójelbe tétele. Ezzel párhuzamosan a szöveg autonómiájának hangsúlyozása, jelentésének kitérítése az intertextualitás révén egyfajta dinamikus alkotói technika kimunkálásához vezetett. Változatos forma-variációi fokozatosan elvezettek a nem-lineáris szövegépítési módhoz, majd a mind differenciáltabb és szuggesztívebb vizualitáshoz. Bohár líratörténeti fordulópontnak tartja a *Disztichon alfa* kötetet, lévén az egy hagyományos struktúra jellegzetesen jelenkori újraértelmezése, ahol a statikus formák folyamatos egymásba kapcsolódása sajátos sugallatokat közvetít (hiszen potenciálisan 16 billió szövegváltozat épül e struktúrára – s maga a szerző is csak esetlegesen, véletlenszerűen ismerheti meg saját kreációit). Újdonság az is, hogy a befogadó is részese a teremtő (újáteremtő) aktusnak; s a műegész (amelyet soha senki nem ismerhet meg a maga teljességében) az *összes* disztichon *virtuális* valósága képviseli. Papp Tibor feloldja tehát a merev határt a valóság/virtuális valóság között.

Mint láttuk: Bohár András a művészetközvetítői (interpretációs) munkát rendkívül fontosnak tartotta (amint azt elméleti köteteinek kiváló műértelmezései is bizonyítják), hiszen a szélesebb közönséghez csakis ezáltal juthat el a modern művészet (akár az iskolai tanítás útján, avagy a közművelődési fórumok differenciált fejlesztésével, akár az ilyen jellegű tanulmánykötetek gyarapodásával). Az interpretátornak fontos szerepe van – vallotta – a mű esztétikai, etikai, szociológiai stb. „üzenetének” kibontásában, a műegész újraalkotásában. „Az individuum szuverenitásának visszaszerzése napjaink legidősebb programja” – hangsúlyozza Bohár, hiszen az ideológiai-politikai kollektizmus utópiái beszívárogtak a társadalom minden szférájába, s a „tömegember” szívesen keres kibúvókat saját felelőssége alól. Elhárítván a szembenézést egyéni sorsával, döntéseivel, könnyen felmentést ad magának („parancsra tettem”) esetleges negatív cselekedetei következményeit illetően. Épp ezért rendkívül fontosnak tartja, hogy az avantgárd művészet – mind hagyományosabb, mind radikálisabb, a technikai lehetőségeket kiaknázó változatában – szélesebb nyilvánosságot kapjon; ez – szerinte – fokmérője lehet(ne) a társadalom nyitottságának, demokratizmusának. Egy jól működő, az emberi életet s a személyiség szabadságát valóban tisztelő társadalom kialakulásának nélkülözhetetlen feltétele az alternativitást megengedő, sőt ösztönző, sokszínű, eleven kulturális élet.

Filozófiai n.é.z.ő. p.o.n.t.o.k című kötetében „a kultúráközvetítés perspektivikus igényeiről” szól. Mint a Fülszövegben Kamarás István írja: Bohár „ebben a – több vonatkozásban avantgárd és részben esztétikai elvek alapján felépülő – könyvében sajátos szisztematikussággal, alaposan „körüllasszociálja”, „körülgondolkodja” a kultúráközvetítés elméleti kérdéseit. Oly módon, hogy a gyakorlatra: társadalmi-kulturális, fenomenológiai-hermeneutikai, ontológiai, filozófiai, antropológiai, történet- és vallásfilozófiai, kultúrfilozófiai, etikai és esztétikai metaszintek magasságából reflektál. A filozófiai hagyományból és a mai irányzatokból egyaránt merítve nyitott (önmagával is vitatkozó) és továbbgondolkodtató könyvet alkotott”. Schwendtner Tibor pedig hozzászól: „A könyv filozófiai elemzései meglehetősen széles spektrumot ölelnek fel”. A filozófiatörténeti visszatekintések Parmenidésztől Spinozán keresztül Nietzscheig vezetnek; majd a XX. századi fenomenológia és hermeneutika főbb szerzőitől (Husserl, Heidegger, Ricoeur) a frankfurti iskolán keresztül (Habermas) egészen a posztmodern képviselőikig (Lyotard, Baudrillard) sokaknak szentel a szerző részletes elemzést. Sőt, „a kortárs magyar filozófiai irodalomnak is komoly figyelmet szentel” (uo.).

Bohár András tehát elméleti könyveiben – filozófiai vizsgálódásaival egységben – a magyar „aktuális avantgárd” széleskörű spektrumát mutatta be a hatvanas évek modernizmusától egészen napjainkig, felmérve az egymást követő nemzedéki hullámok törekvéseit s a kiemelkedő alkotói teljesítményeket. Felbecsülhetetlen értékű irodalomtörténeti munkát /is/ végzett a „zárt társadalom”, „zárt kultúra” struktúráinak, valamint a *Magyar Műhely* majd’ félszázados munkásságának feltárásával. Példaszerűen bizonyította, hogy az „antiművészet” /is/ művészet, amely számtalan új műfajvariánssal gazdagította/gazdagítja a magyar költészetet. Ugyanakkor jelezte azt is, hogy a mindenkori „aktuális avantgárd” recepciója, irodalomtörténeti feldolgozása és befogadói értelmezése messze elmaradt az egyéb irányzatok (népi-tradicionális, nyugatos-újholdas modernség, sőt a posztmodern) mögött. Pedig épp az avantgárd művészet tette a legtöbbet azért, hogy a félévszázados totalitárius kultúrafelfogás fellazuljon, s az autonóm törekvések is teret nyerjenek.

Úgy tűnik: Bohár személyében a magyar avantgárd művészet megtalál/hat/ta /volna/ kiválóan felkészült teoretikusát, aki – maga is költő lévén – belülről, a forma alakváltásai felől, hermeneutikai tudatossággal, a legkorszerűbb ismeretekkel felvértezve egyúttal jelezte a további kutatások irányát és módját. Az ő elemzései mindenképpen hozzájárulnak ahhoz, hogy idővel a XXI. század elméleti tudatába beivódjon s polgárjogot nyerjen a művészeti köztudatban is az avantgárd – mint a XX. század egyik legvirulensebb irányzata, eddigi „mostoha-gyermeke”, amely viszontagságos, mégis kitartó küzdelemben elősegítette egy nyitott(abb) kulturális szituáció kialakulásának folyamatát.

Kelemen Erzsébet szakrális vizuális költészetéről
(Violoncello, Napkelte)

A 60-as években született és a rendszerváltás időszakában színre lépő, a viharos vitáktól hangos irodalmi életben helyét kereső nemzedék – mint azt Prágai Tamás, a közelmúltban elhunyt fiatal irodalomtörténész írta – már „egy tágabb, szellősebb irodalmi diskurzusba kapcsolódhatott be”, mint az előző nemzedékek. „A burkolt vagy kevésbé burkolt hatalomgyakorlás, a cenzúra, a tiltott – tűrt – támogatott bélyegzők hatálya ekkorra már szűnni látszott. Helyükön nem üresség, hanem ideiglenes vákuum keletkezett a korábbi ’szellemi import’-tilalom nyomán. Ennek megfelelően a párizsi Magyar Műhely és az újvidéki Symposion holdudvarában keletkezett szellemi termékek is bejuthattak végre az országba, s ’megtermékenyíthették’ a hazai fiatal alkotók gondolkodásmódját, szabadon befolyásolhatták irányválasztásukat” (Prágai: *Lírádnak posztulatlanul* – Újabb költészet túl az ezredfordulón; *Parnasszus*, 2015 Nyár).

Kelemen Erzsébet már ebben a szabadabb irodalmi közegben indult (sz. 1964); számára nem jelentett problémát, hogy a tradicionális gondolkodásmódot /neo/avantgárd kifejezésformákkal párosítsa. A nemzeti létkérdések iránt elkötelezett, a szakrális hagyományt vállaló és őrző tematika nála jól megfér a Magyar Műhely körében megismert és elsajátított experimentális eszközrendszerrel. Irodalomtörténészként doktori disszertációját Papp Tibor vizuális költészetéről írta; elmélyülten foglalkozott Bujdosó Alpár, L. Simon László experimentális költészetével (*Hét színekép*, 2010; *Testet öltött szavak*, 2012). Sajátos alkotás-módja kialakításában közrejátszott a zene iránti rajongása is: a nyíregyházi Bessenyei György Tanárképző Főiskola magyar – ének – zene szakán diplomázott, s zongora tanszakon oktatói képeztést szerzett (1986). Majd a budapesti Pázmány Péter Egyetem Hittudományi Karán hittanári oklevelet kapott (1995); ez a szakralitás vonatkozásában is elmélyítette szemléletét. *A szent zene és a hitoktatás* kapcsolataról írt tanulmányát a JEL Kiadó adta ki (1996).

Első verseskötetei (*Engedj, uram, házad közelébe*, 1995; *Sarutlanul*, 1998, majd később a *Viaszpecsét*, 2008) hagyományos formanyelven íródtak; közben ifjúsági regényt (*Tiván*), drámákat írt (*Getszemáni magány* – Gróf Teleki Pálról, 2003; *Happy Birthday!* – 2007 – e dráma felolvasó-színházi változatát bemutatták a Bécsi Magyar Otthonban, Budapesten az Írószövetség székházában és a Debreceni Egyetem színpadán is; majd ugyane címen jelentek meg monodrámai 2008-ban). Jelenleg kutatótanárként magyar nyelvet és irodalmat tanít a debreceni Szent József Gimnázium és Szakközépiskolában, emellett a KPSZTI-ben lát el szaktanácsadói feladatokat. Különböző szépirodalmi fo-

lyóiratokban rendszeresen publikál (*AGRIA, Alföld, Bárka, Bécsi Napló, Magyar Műhely, Magyar Napló, Napút, Szépirodalmi Figyelő* stb.). A vizuális költészet gazdag anyagával a Magyar Műhely körében ismerkedett meg.

Kilián István irodalomtörténész professzor több évtizedes kutatómunkával tárta fel a 17-18. századi gazdag manierista és barokk képvers-hagyományt, s a M.M. Kiadónál megjelent kétkötetes antológia (*Vizuális költészet Magyarországon I.-II.* 1998/1999) I. részében bőséges válogatást kínált a változatos – részben latin nyelvű – kalligrammák virtuóz műformáiból. Mint érdekességet jegyzi meg *A régi magyar képvers* című bevezető tanulmányában, hogy annakidején *minden* magyar felekezeti (katolikus – református – evangélikus – unitárius) iskolában oktatták az un. „mesterkedő költészetet”, amelyet a poétika jeles tanárai „a költészet legmagasabb fokának tartottak”. Az antológia II. kötetébe a XX. századi képversek kerültek, a Kassák-kör konstruktivista kísérleteitől Moholy-Nagy László, Tamkó Sirató dimenzionista kompozícióin át Weöres – Illyés – Juhász Ferenc – Nagy László stb. vizuális munkáiig ívelően, amely folyamat a M.M. körének vizuális költészetén át egy ezredvégi újabb virágkorhoz vezetett. Papp Tibor: *Múzsával vagy Múza nélkül?* könyvének (1992) elméleti instrukcióit követve a fiatalabb nemzedékek az ezredfordulón alapvetően átstrukturálták a képvers-hagyományt, dinamikus térbeli költészetet teremtve számítógépen, s széles körben elterjesztették a logomandalát mint új, intellektualizált vizuális műfajt.

A költők mindenkor szerettek „játszani” a formával; természetesen ma is szeretnek. Hiszen a játék az ember legősibb ösztöne. Csak az irodalompolitika nem kedvelte nálunk – rejtélyes okokból – a játékos, rejtvénytyszerű formákat, főleg a XX. század második felében. Nyilván attól tartott, hogy „robbanóanyag” van elrejtve a képköltészetben – s ha szélesebb körben elterjed, odalesz az „irányított irodalom” nimbusza.

Kelemen Erzsébet a régi és új képvers-formák alapos ismeretében, ugyanakkor saját invenciózus fantáziájával alakította első vizuális kötetét (*Violoncello*). Műveiből több ízben is rendeztek kiállítást, s mint a *szakrális* költészet egyik ismert képviselőjét tartották, tartják számon. 2005 óta tagja a Magyar Írószövetségnek. A kötetéhez írt *Fülszövegben* L. Simon László mint legfontosabb alkotói újdonságot emelte ki, hogy „a szerző képes ötvözni az avantgárd formavilágát és kifejezési eszközeit a korábbi írásaira is jellemző keresztény konzervatív világlátásával és értékrendjével”. Vagyis az IGE „testté válásának”: látható alakot öltésének folyamatát mutatja fel egyedi kompozícióiban.

A kötet, mint címe is jelzi, alapvetően zenei ihletettségű. Maguk a látvány-elemek (hangszer-formák, kotta-részletek, többszólamú szövegszerkesztési mód stb.) zenei képzeteket keltenek; nem beszélve a szóválogatás, az alliteráló szókapcsolatok, olykor rím-játékok zeneiségéről. Ugyanakkor a szerző egész gondolkodásmódja a szakralitásból

táplálkozik: az életutat Golgota-járásként, a művészetet *teremtésként* fogja fel; „folyondár-dallamaiból” rejtett öröm árad – szereti és tiszteli az Életet, a Művészetet, bármennyi gyötrellemmel is járjon az alkotás.

A címlapon látható hangszer-alakú vers (amely Fekete Ferencnek ajánlva a kötet 32. oldalára is bekerül) a szó – zene – látvány szimbiózisában akár ars poétikaként is értelmezhető. Összművészeti asszociációk mozgatják a befogadói fantáziát, hiszen a költő a gordonka húrjait és kontúrjait nagy zeneszerzők nevével rajzolja ki (Antonin Dvorzak, Edward Edgar); a vonó: „vibrato-érzelem”. A színes szavak játéka, a húrokra írt szöveg még inkább felfokozza a zeneiséget – az érzékekre ható, szinesztéziás összhangzat szinte lebegővé teszi a látványt („harmatcsepp vágyak”, „csipkézett vízesés”, „triolás léptékű dús őszi színek / mélybarna derengés”, „fenyő illat / ezüstös sziréntánc aranyló könnyek / üveghang fellegek”).

Költő/nő/nk tehát bátran nekivágott egy korunkban ritka és szokatlan útnak: a szakralitás körében maradvá, a tradicionális képi formákat modern léttartalmakkal töltve fel, teremti ikonikus kalligrammáit. Túllépve a „hagyomány és lelemény vad vitáján” (Apollinaire), amit ő ironikus távolságtartással szemlél, olyan poétikai megoldásokat talál, amelyekben a kísérletező kedv, a blaszfémiától mentes értéktudat és játékoság teremti a formát. Az *avantgárd magatartás* nála a rendíthetetlen kísérletező kedvben nyilvánul meg, mindenféle protest-felhang nélkül.

A kötetindító „oszlop-vers” (*Téremtés*) az Eget-Földet összekapcsoló Művészet varázshatalmát jelképezi. A függőleges, rövid sorokból felépített oszlop (életfa?) középütt kissé megvastagszik („szélvirágos hallgatásban / teremő csend”), s mint tengelyen, megfordul a szöveg (szinte halljuk a Scientia Sacra alaptételét: „ami fent van, ugyanaz van lent” – és fordítva). A *Téremtés* szavai varázsigeszerűen hullanak: „legyen” szó – fény – tér – szivárványéj; „legyen fent és lent /.../ legyen örökké / legyen / legyen...” És lám: van is; bár minden ami van: múlandó, mégis örökkévaló.

Szerzőnk kifogyhatatlan az ötletekből a formateremtésben, s szemmel láthatóan a többértelmű megoldásokat kedveli. A *Hasított vers/ezet/* például három – egymástól meglehetősen távol álló – háromszavas sorból van hasábszerűen összerakva. Ha a 9 (azaz 3x3) szót a legkülönbözőbb variációkban összekapcsoljuk, érdekes felismerésekhez juthatunk. A konstrukciót az „igezőld magyarság” és az „áfonyás Karjala” szintagmák tartják össze, a valamikori finnugor egységre utalván. Miután széthullt ez egység („elcsitul világsó”, „megszegett eezet”), külön-külön utakon érkezünk Európába – s lassan őshazabeli össze-tartozásunk is megfakult. Ehhez a struktúrához kapcsolható a *Nyelvrokonság* című szöveg-együttes (amely a következő vizuális kötetében jelenik meg, de ugyanezt a gondolatot vezeti tovább). Sokszorosan ismétlődik benne az alaptétel: „Rokonnyelvek azok a nyelvek, amelyeknek a legfontosabb részrendszereit egy közös eredeti nyelvre

tudjuk visszavezetni”. A szövegen elszórtan vastag piros és fekete betűkkel egymás alá írt finn és magyar szavakat találunk. Az imamalom-szerűen ismétlődő szövegrészek a színes szavakkal dinamikus képhatást keltenek: az összetartozást szimbolizálják.

A lírai én nemcsak a nyelvi „ösmúltba”, hanem honszerzésünk időszakába is alámerül. A *Millennium* ékszerláncszerűen rajzolja ki szövegfonállal 1000-éves történelmünk fontos mozzanatait. „Mária-palást” és „isteni jogar” óvja-védi hazánkat; de az utóbbi időkben mintha szétfoslott volna ez a védőburok. Tengernyi véráldozattal megőrzött országunk hanyatlásnak indult („hét sebből sebet vérez a megérlelt alkony”, „idegen zúgót hasít lüktet a szótípró kényszer elföldelt rovás”). A szerző segélykérő morzejeleket ír a számjegyek peremére, s egy nyíllal érzékelteti, hogy az 1000 évnek van /lesz/ folytatása: Mária oltalma alatt állunk a jövőben is; bármily sivár is a jelen (amit további képversek sorában mutat be).

A *Citycenter*-ben „ruhátlan” didereg / porlik az IGE, „fázik jeltelen”; „mint beteg érfal összeszűkül a nyelv” – „kopog a CSEND”. A következő ábra (2001) már mint a „didergő év/század/ezred” nyitánya jelenik meg: hiányzik belőle „az emberi testmeleg”. Rideggé vált a világ... Az új évezred képletét a *Matematikai haiku* rögzíti: a *Cinema City – Mc Donald’s – Alföldi csárda* hármas szorítójában, „szurokkő-viszályban” vergődik a „kopár”, végleg „megcsonkított”, lepusztult Magyarország. A *Könnyek* talán egyszer mégis átváltoznak, s a *szenvedésből* „öröm, szíromragyogás” sarjad (*Metamorfózis*).

A *Maslow-piramis* (szükséglet-hierarchia) ismert ábráját a szerző megfordítja (*Műfordítás*): ami a „trendi” szerint mindenkinek a legfontosabb (életben maradás, biztonság, teljesítmény stb.) az ő értékskáláján hátrább kerül. A csúcson nála az „önmegvalósítás – másoknak, MÁSOKÉRT” és az „esztétikum” áll. Ami a köztudatban „piros-tilos”, arra ő *igent* mond; ami viszont a többségnél „zöld utat” kap, ő arra *nemet*. Ezt egy szemaforra emlékeztető PIROS / IGEN és ZÖLD / NEM körrel érzékelteti (*Kortárs tiltás*). Vagyis véleménye többnyire eltér a többségi véleménytől. Egyéni értékskáláját nem igazítja a tömeg-ízléshez: ő az IGÉnek, nem a tömegízlésnek engedelmeskedik. Hiszen a tömeg a *Bűnbeesés* (engedetlenség) állapotában él, amit a költő egy minimalista képverssel szimbolizál (ketté-hasított hatalmas fekete felkiáltójel *bal* fele utal a Törvény megszegésére). A Bűn által felborult Teremtésrendet majd Krisztus állítja helyre, újra teljessé téve a megcsonkított felkiáltójelet: a Törvényt (*Genézis* 3, 1-24). A *Demokrácia* eszméjéből a megromlott emberiség egy masszív fekete oszlopot: ördögi *de-ráció*-t csinált (ami nem más, mint az ész trónfosztása).

Az torz értékrend és a visszájára fordított Igazság helyreállítására csakis a szakralitás útján van lehetősége az ember/iség/nek. A szerző tehát a széthullott valóság ellenpólusaként egy gyönyörű IKON-t állít elénk: Mária szelíd arccal tekint (ma is) népére, karján az Isten-gyermekkel – véd, biztat és megáld bennünket. Ő a „nonverbális örök kapocs”

FÖLD és ÉG között: hozzá esdünk szenvedéseinkben, kudarcainkban. „Salve Regina! – Magyarok Nagyasszonya!” – mentsd meg (most is) nemzedet a nagy veszedelemből. Ő pedig ránk mosolyog megbocsátóan: „arcotok legyen édeni finomság szzirombékés csillag az éjben hajnali ragyogás”. Mária mellett ősanánk, Emese is vigyáz ránk. Torkából figyelmeztető sikoly tör fel: engedetlen gyermekei „fölfalják egymásban önmaguk” – ha nem tudnak megbékélni egymással: elveszünk! (*Turul fiai* – Emese második álma). A ködgomolyban Égbe emelkedő betűoszlop mellett egy hatalmas vércsepp, körötte számok halmaza, mely vereségeink – kudarcaink – meddő harcaink emlékét őrzi. Hát soha nem fordítható meg a ránk nehezedő balsors („lettél magzatod miatt magzatod hamvvedre”? Nem lesz már soha „víg esztendőnk”? Egy kereszt-alakban szedett szóvers (GOLGOTA) kitágítja a téridőt, megidézve az örökké vérző Bárányt: „Akár egy *lemeztelenített ág* vér rel ver ej t éke zik a vi lág”. Mert a testvérgyilkosságnak sohasem lesz vége... A *Villanypóznák* távvezetékei elégték: megszakadt Istennel minden összekötötés („névtelen etűdöt merevít / keringve feszít a szél”).

A *Számjelek* kompozícióban a szerző egy végzetes történelmi eseményt örökít meg arányos, szinte mértanian pontos, kiszámítottan harmonikus szövegépítéssel. Gróf Teleki Pál sorstragédiáját idézi fel benne, amely az ismert történelmi okokból azonos a nemzet sors-tragédiájával. Ezért írt drámát is hőse végső útjáról, a világpolitikai hatalmi játszmák és érdekek szorítójában, kényszerhelyzetek foglyaként vergődő ember döntéséről (a fentebb említett *Getszemáni magányt*). A vizuális vers maga is drámai: egy vastag, zárt kör jelképezi a magába zárult pszichét s a megoldhatatlan léthelyzetet (a körben cikáznak a feldúlt ember gondolatai: „éberen minden éjjel éberen már hetek óta kattognak a percek akár egy kisiklott vonatkerék”). A kihalt környezet csendje, „a csontváz-szürke fátyolos idő” fokozza a feszültséget – „hajnalodik”. Másnap a Legfelső Honvédelmi Tanácsnak döntenie kell Magyarország jövőjéről: belép-e a háborúba, vagy sem? „Koponyamerev szorítás” – és vége mindennek. Golyó „pördül meg a levegőben” – s „szembejön a hátat fordított világ”. A kompozíció közepén a zárt kör magát a golyót is jelképezi: ebben a sorshelyzetben nem /volt/ lehetséges más megoldás.

Kelemen Erzsébet tehát változatos, egyéni formakonstrukcióiban a nemzetet fenyegető totális pusztulásra figyelmeztet – abban a reményben, hátha van még esélyünk a folyamat megfordítására. Úgy sejtí: különös *Metamorfózis* részesei vagyunk. A Múlt szemünk előtt válik Jelenné: megismétlődnek a rég elfeledettnek-eltemetettnek hitt dolgok, majd minden alápereg (újra) az Időcsatornában. Az Időnek is dallama van: „mezítlábas kottafejek” ringatóznak „tengeróceánok” hullámhátán, s „türkizkék tam-tam-dobogásban felkiáltójellé nő a mozdulat”. A harmonikusan, változatos tipografizálással, plasztikus grafikai jelekkel felépített kompozíció biztonságot, mértéket, tiszta arányt és rendezettséget áraszt, szinte azt sugallja: a szilárd Rendbe, létegyensúlyba még be-

lefogódzhatunk. S akkor talán van / lesz esélyünk a talpon-maradásra. Erre bátorít az *Albert Schweitzer emléktábla* tömör üzenete is: „Tiszteld az életet! / Az életet tiszteld!” Az emléktáblát övező szöveg azonban nem kendőzi el, hogy az egész XX. század épp e parancsot gyalázta meg, kiirtva az Élet csíráit is: „virágsikoly agonizáló sorsok reszkető aggok magzatok /.../ egymásra szabadított pitbullok ordító vágóhidak kínérlelt arénák vonítás”. S mi vár még ránk a XXI. században?!

Mégis, mindezek ellenére, a költő – épp *nő*-voltánál fogva – vonzódik a Szépség és Harmónia világához; ezért formái soha nem sokkolóak, deformáltak. Mint aki úgy véli: a tények szükséztű közlése, maga az ellenpontosító szerkezet, a kontraszt-hatások kiemelése önmagában véve is elegendő a valóság disszonáns jelenségeinek tudatosításához. Gesztusai hátterében mégis az avantgárd művészet nonkonformizmusát, protest-jellegét ismerhetjük fel.

Így például a *Szekundsúrlódás* harmonikus világát néhány ékkő-szerű, grafikai kiemelt ábra töri meg (KÖRJÁTÉK, KÉZ a KÉZ-ben). A kezdő-és zárórész szinte tökéletesen fedi egymást, s a szöveg egésze is a körköröségre: a megoldhatatlan dolgok láncolatára utal („lefagyott Alpesek eltörpített Trianon-rettent akár egy megrepedezett baráti kézfogás /.../ ígéket parázsló fellegek körjáték dalfoszlány szánkon tapad ragad a húsunkba harap a jónási cethalsötétség szekundersúrlódás visszajáró fekete-sálas küzdelem a kékhúros finom-hangolásban”). A lírai én (Nagy László *Vértanú arabs kancájára* utalva) már-már elgyászolja Kárpát-hazánkat: „zebratoll-csend tűfokra merevített akkord között megyek megyünk a hóban kicsinyke nemzet vigyázzon rátok a Mindekfelett mert reped hasad a kézfogás”. Az „ókeánoszi ködben” ez a körjáték talán a hatyúdalunk már...

A GALAXISOK-ban a szerző a mélytengeri hullámverést vetíti rá a Kozmoszra, amelyben 'izzó porszemek' mint 'csillagfátyol' vonulnak-keringenek, 'pontosűrű kavicszaj' és 'kagylómoraj' kíséretében. Az ide-oda-cikázó sorok, görbületek szinte leképezik a magasba csapó hullámokat s a mélybe-zuhanást; nincs szilárd pont sehol: mint tenger morajlik – zúg – erjed – változik az egész Világegyetem. Hatalmas villám-ostorok száguldanak – találkoznak – nagy robajjal kisülnek; lesz-e, lehet-e valaha is Harmónia ebben a kaotikus valóságban? A remény mégis ott van: „összekapcsolt galaxisok fénypödrött hátán szivárvány-szerelem”.

Néhány érdekes *konkrét költészeti* kísérletet is találunk a vékonyka kötetben, amelyekbe a szerző személytelenül kódolja be nemzedéki sorstapasztalatait. Az *Ábécé-labirintus* bensejében a szörny-bika, a vérengző minotauros, a félig-embertárs leselkedik rájuk is, mint mindannyiúnkra. Ikarosz most is szárnyát hullatva zuhan alá a Nap-közelből; Daidalosz viszont, alacsonyabban repülve, megmenekül. A mítosz tehát örökérvényű: „Daidaloszi álom az élet” – túl magasra szárnyalni kockázatos, de „túlélni” lehet. „Az égen

madarak VVVVVV-je száll”; szárnyuk zizegő hangja („szzzszsszzsszss”) óvatos duruzsolással félálomba ringat, azt az illúziót táplálva bennünk, hogy mi is felszárnyalhatunk. Valójában azonban mindannyian a labirintus foglyai vagyunk, maradunk – legalábbis itt e földi létben. A NAPVILÁG magasba törő oszlopa harsányan hirdeti felülről alázuhanó betűivel: „szóTLANf o r g a t j u k bogozzuk te tt ein k / a lepárolt s z e n v e d é l y ízÉT”. De hiába: „SEBEINK kőfalként vesznek körül; magányunk egyre fojtóbb”. A lírai én azonban nem csügged: betű-holdat rajzol (szép sárga holdsarlóba rejtve), úgy kínálja verseit: „betűk rejtett árnyékába holdmezőket fontam” (*Ajánlás*). *E-mailt* küld hát olvasóinak: „a felejtés gyűjtő-kosarába rejtettem egy könnyet”.

Minden rendkívüli ember ’gyanús’ a közízlés, a sablon-gondolkodásúak szemében – hát még az ’átlagostól’ eltérő NŐ! Költő/nő/nk tehát egy különleges, játékos kompozícióban (*Nota bene!*) ’magyarázza’ önmagát. Aki elég bátor ahhoz, hogy vállalja önmagát, az *megmenekül!* Egy kútkávát rajzol ki betűkből, melynek peremére oda- és vissza (tükörszerkezetben) ugyanazt a szöveget írja: „már megint fordítva betűződ a mondatot”. Csakhogy ez – a babona szerint – szerencsés jel! „A kút kávjára kihajolt / az érzelem csobbanó SMS-e /.../ mint egy kifordított ruhát magadra húzod a tegnaptól / lehet hogy szerencsét hoz *szerencsét hozott* a holnapod”. Nem törődik tehát a gáncsoskodókkal, hiszen érzi-tudja: „a visszájára fordított élet kalászbba szökken akár a puha földbe vetett búzaszem”. A V-alakzatban szedett zárórész ezt a győztes életérzést (Victorial) sugallja: a ZÖLD szemű *fura farkasok* elől bezárt ajtók mögé rejtőzve párjával – kivonja magát a támadók gyűrűjéből: „nyújtózik tekintetünk a tengerparton / míg a víz bokánkig SoDoRJa medúza / táncát ledöntjük bontjuk kagyló / ról kagylóra fonjuk / *a szöges tilalmak* / galaxis-sáto / rát”.

Ezért zárja nyilván a kötetet egy dupla szöveg-körbe rajzolt, boldogságot sugárzó Napkereszt. A kör pereme (alul-fölül) duplasoros: „tenyeredbekormoztagyémántarcátazéj” / napnyittakorottfelejtettcsillag/OM/tündöklíkbenne/D/”; Az aranyszínben ragyogó kereszt két szára: „nyisd ki az ujjaid fEszítsd a végtelenbe / a Végtelenbe”.

A *Violoncello* kötet tehát egy sokarcú, kísérletező művész játékos kedvének gyümölcse: korántsem „vallomásos” őszinteségű, inkább többszörösen áttételes. Mégis képet kapunk belőle szemléletmódjáról is. Személyes véleményét, érzelmeit a *látvány* közvetítésére bízta, így több szabadságot kínál a befogadó számára az értelmezésben. A „nyitott mű” híve (ő is), mint a Magyar Műhely körének alkotói; elméleti jártassága is érzékelhető e tekintetben.

Második vizuális kötete (*Napkelte*) még nagyobb tudatosságot, magabiztosságot árul el a látványköltészet formateremtése tekintetében. A szép kiállítású könyv címlapján gyönyörű napkelte-fotót látunk, amit egy *alkotói látomással* varázsol művészi kompozícióvá

a szerző: a Napból szerteágazó fénysugarak az ABC betűiből vannak kirakva. A vers-
én „napkelte kapujában ébredő hegyek kinyíló zsalugátére előtt” saruját leoldva ámul,
mint aki végre hazatalált. A napkelte itt jóval több mint természeti élmény: a szellemi
ébredés, ön-eszmélés szimbóluma is (nem véletlen, hogy a *napkelte* szó a szövegben a
legkülönbözőbb konstellációkban fel-felbukkan; maga a címlap-kompozíció mint kép-
vers visszatér a 66. oldalon). A hátsó borítón ugyancsak fotót látunk (*Naplemente*), ezt
a szerző Záborszky József és István zeneszerzőknek ajánlja, rajta egy vers-töredék (*Áldott
hazám*), amelyet az idős Mester egy oratóriuma ihletett. A háttér itt őszi alkonyat; a
szöveg „négy folyónak szép országára” utal, amelynek „áporodott végső órán / mentésére
hősök nőnek / bilincstörő bátor tettek”. „Hallgasd fiad magyar nemzet”: a „rég és új
vérző sebek” egyaránt gyógyításra várnak (ez a kompozíció szorosan kapcsolódik a *Kiált
Tokaj vára* című képvershez, 16. o.).

A költő már a kötet küllemével is azt sugallja: a nemzeti és a szakrális tematika nincs
ellentétben a vizuális formákkal! – Sőt! Ahogy a *Fülszöveg*ben olvashatjuk: a hazai újabb
kori vizuális költészet történetében újdonságot jelent, hogy „a kortárs képversek tema-
tikájában igen csak ritka istenes versek”, nemkülönben a logomandalák – „akárcsak a
szerelmes képversek ciklusa” egyaránt „a hazai vizuális költészeti tárlatot gazdagítják”.
„A szemlélődés során a befogadó így megtapasztalhatja, hogyan válik vizuális élmény-
nyé a szöveg, létté a holt betű, s új dimenziót feltáró textussá, alkotói üzenetté a kép”
(L.SimonLászló).

Ezt a Gesamtkunst-ra emlékeztető szintetikus látásmódot testesíti meg az I. ciklus
(*Küzdeni és szeretni búzamezőkkel*) élére emelt, a 20/30-as években Tormay Cécile által
szerkesztett folyóiratra, a *Napkeletre* visszautaló, zongora-alakzatba kódolt szöveg-struk-
túra (*Hommage á Dohnányi Ernő, Klebersberg Kuno, Tormay Cécile*), amelyben az iroda-
lom, a zene és a történelmi emlékezet fonódik össze. Magát a zongora-testet a Trianonra
utaló sorok alkotják, amelyek e soha-nem-gyógyuló seb miatti fájdal munkát idézik fel
(a gyász napjának pontos dátuma is fel van tüntetve: 1920. június 4. 16 h. 32'). A szerző
a Tormay Cécile-től átvett vagy a rá vonatkozó vendégszövegekkel tarkítja emlékezését.
Ekkor semmisült meg a történelmi Magyarország – s azóta sincs „aki szóljon nincs aki
lásson nincs aki kérjen nincs aki féljen”. „A méltatlanul elfeledett, száműzött író”
lapja, a *Napkelet* – „akár egy esthajnalcsillag a nemzet egén” – feltündökölt egykor „a
bénult sivatagi csendben”, s „a zene és a szó fegyverével” megkísérelt „hídnak lenni
nemzedékek és letépett tájak között”. Klebersberg Kuno, a manapság sokat emlegetett,
a nemzeti művelődés programját előtérbe állító kultuszminiszter, a Collegium Hun-
garicum megalapítója, valamint Dohnányi Ernő, a '48-as szabadságeszményt és Erkel
szellemét újraélesztő művész – szintén sokat tettek a nemzet, a magyar nyelv megma-
radásáért, „Trianon árvái”-ért s „a megsebzett határok” vérző sebeinek begyógyításáért.

A születési helyek megjelölésével (Magyarpécska, Pozsony) is a „megsebzett határok” helyrehozhatatlan tragédiájára utal a szerző.

A zongora kontúrjai fölött zenei hullámok, szövegfoszlányok lebegnek. „Üzenet a Mának”: bármennyire is beszűkült köröttünk a tér („megszűrkült kihajtott zsalugáterek a falon innen és túl”), a tőlünk elvágott Tengernek „háttal vagy szemlesütve, a Végtelel akkor is érzed”. A Szeretetlen nem alszik ki soha: magasabb erők oltalma alatt állunk. A *Salve Maria* antifónából átemelt sor („Ad te suspiramus gementes et flentes” – „Hozzád sóhajtok sírva és zokogva”), s a zongora fölött lebegő *Rekviem* a szétszabdalt Nagy-Magyarországért szól. A zongora billentyűzetére írt, akkortájt sokat játszott zenedarabok s a kor szellemét megörökítő könyvek (*Zongoraötös, Zrínyi-nyitány, Erkel Himnuszára, Apró bűnök, Szegedi mise, Utolsó akkordok, g-moll gordonka-verseny, A régi ház, Küzdelmek könyve, Viaszfigurák, Bujdosó-könyv* stb. stb.) figyelmeztetnek rá: belőlük ma is felidézhető a tragikus élmény, amelyet soha nem szabad / lehet elfelejtenünk.

Egy másik *Hommage*-sorozat (II. Rákóczi Ferenc, Tokaji Ferenc emlékére) régi dicsőségünket, a Rákóczi-szabadságharc hadműveleteit, győztes-vesztes csatáit, a tokaji várvédők kitartását idézi meg a Nagy-Magyarország körvonalait betűlánccal megörökítő térkép-versben. A gyász mellett itt a remény is hangot kap (*Kiált Tokaj vára, Pro libertate*). A Rákóczi-síratók bizakodással teltek: „fekete vásznon fekete ének vérvörös szálak vérvörös évek / tenyérnyi földön elárvult égen Munkács vára az egyedüli őrszem / Zágoni mirtusz Rodostó kakukkja / pikkelyes éjben rabságod vigasza”. A híres 4 folyó vonulatát Rákóczi imáival rajzolja ki a szerző: a *Duna* hömpölygő hullámai az ő emlékiratának szavait sodorják („Recrudescunt inclytæ gentis Hungaruae vulnera”); a *Tisza* csendesen fohászkodik („Magyarok Nagyasszonya, könyörögj érettünk!”); a *Dráva* alázattal hömpölygeti az Úrhoz intézett sóhaját („Meghajtom térdemet s felajánlom Neked magamat, Uram, népem üdvösségéért”); a *Mura* pedig bizonyosságot tesz hűségéről („vezetőnek rendeltél, Uram, lámpásnak állítottál, engem, akárcsak a pusztában Mózes”). E ciklusba épül be a fentebb említett képvers (az *Áldott hazám*) is.

A kötetnyitó, a két mélyen tragikus történelmi eseményt megidézõ gyász-kompozíció: két feltépett seb a Múltból. Akkori leverettetéseink emléke bizonyos értelemben behatárolja jelenünket is. Talán már a Nagymajtényi síkon bezárult a Jövő előttünk; s bár voltak még nekirugaszkodásaink, 1920-ban végérvényessé vált vereségünk a Kárpát-medencében. Azóta is idegen hatalmak járszalagján toporgunk, s a volt nemzettetek egyre több sebből véreznek. Az elmúlt 70 év során hiába emelt szót néhány kiváló, erős lelkű, széles látókörű, erkölcsileg feddhetetlen alkotónk (Illyés Gyula, Németh László, Csoóri Sándor, Sütő András, Domonkos Mátyás stb.) a széthullott Magyarország szellemi-kulturális egységéért, a gondolatcsere szabadságáért – egyre nagyobb sötétség vette őket is körül. Kelemen Erzsébet két – a fentieknél fiatalabb, de nem kevésbé feddhetetlen, s

ugyancsak széles látókörű – kitartóan küzdő személyiségnek állít emléket e ciklusban, akiket már ő is személyesen ismert: Görömbei András irodalomtörténésznek és Nagy Gáspár költőnek.

A *Születés* című logomandalával Nagy Gáspár menyeyi születését köszönti: a kép centrumában, a mag-szintagma („oltár kövén”) körül a nyolcágú, napragyogású betlehem-i csillag tündököl. A súlyos betegség keresztjére szegzett költő átélte a „januári húsvét” minden fájdalmát; de a „májusi karácsony” belső békéje: a/z újjá/születés is osztályrészéül jutott, hisz szelleme, egész lénye itt él ma is közöttünk. A „szárnysuhogással” érkező Angyal hóféhér lepelbe burkolta s „a csillag nyomán” az „új Betlehembe” vitte őt; azóta már az Örökélet csillagmagasából tekint földi küzdelmei színterére. A *Requiem*-ben (*Introitus Görömbei Andrásért és Nagy Gáspárért*) két egymással összekapcsolt iker-gyertya körvonalaira írt szöveggel búcsúztatja a vers-én a szívéhez közelálló eltávozottakat: „égi megbízásokat: a sötétségben világító gyertyafényként maradatok velünk!” A gyertyák lángja ég felé nyújtózik; a kép alatt az ismert halotti búcsúztató: „Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Requiescant in pace. Amen”.

A továbbiakban a szerző két érdekes, számítóképen készített, felépítésében és szövegében is azonos, de egymástól eltérő háttérű logomandalát ajánl L. Simon Lászlónak, a *Nem lokalizálható* című verseskötényét (2003) ért támadások alkalmából. Az (akkor még) fiatal költő e kötetében kísérletet tett a közelmúlt magyar történetének átvilágítására, számba véve a társadalom széthullottságának, erkölcsi deflációjának okait, az emberi értéktudat alá-merülésének tüneteit. Mindkét logomandala középpontjában a „nem lokalizálható” szintagma áll; a hozzá kapcsolódó (L.Simon szövegéből kiemelt) szavak-szószerkezetek komoly lételméleti kérdéseket vetnek fel. „Gagarin tévedett”: „merülés közben” – „azt hitte mint ahogy én is hittem” – „a mozdulatainak száma” – „a világ megértése” – „a szerkezete” – „a halhatatlanság elérése” – „térben és időben” – „nem lokalizálható”. A két konstrukció számtalan olvasati variációt kínál, mint maga a szóban forgó kötet is. Keressük az Igazságot, de az elvész-megfakul a különféle szubjektív kis-igazságok kavalkádjában, ezért nincs biztos támpontunk és fogódzónk a körülöttünk levő valóság megértéséhez-megismeréséhez.

Az első kompozíciót egy vörös **Alfa** és egy fekete **Omega** jel uralja, vagyis a „farkába harapó kígyó”: a *kezdet* és a *vég* jele. Eszerint sem a Kezdet, sem a Vég „nem lokalizálható”. A második háttérben viszont magyarázó szöveget találunk (a szerző L. Simon művészetéről írt hosszas tanulmányából kiemelt részeket – in: *Hét színekép*, 87-93.p.), amelyben Kelemen az újabb nemzedékek ironikus alkotói pozíciójára ad magyarázatot. „Csak így lehet elviselni az időnként Dante-i léptékű pokoljárás, a különböző színhe-lyeken átélt, a Madách-i Tragédia kiábrándultságához hasonló életérzést. /.../ Az ön-maga cellafogságában vergődő ember a születéstől a halálig számos szerepben keresi azt,

ami nem lokalizálható (ugyanis a szívbe van írva)”. L. Simon tehát „ironikusan mutatja be a történelem megannyi kóros elváltozását, az anyagságba, önnön tudásába /tudatlanságába/ zárt elmét, amely azt hiszi: tudja, mi az anyag” – holott „csak a szellemiből kiindulva határozhatjuk meg metafizikailag, hogy mit jelent az anyag”. Az Értékek devalválódását parodisztikusan mutatja be, hiszen „a megmentésükért folytatott küzdelem ma már teljesen reménytelen/nek látszik/”.

Kelemen Erzsébet Karl Rahner meghatározására hivatkozva vonja le a konklúziót: „A Szellem vágyakozása a végtelen Lét után a világba való kilépést jelenti. Az Isten és a világ, az idő és az Örökkévalóság között lebegő ember rendeltetése és sorsa az a határvonal”, amely valóban „nem lokalizálható”. De mindenki ezt a határvonalat keresi. Ezért ajánlja talán a szerző *Lokalizálható?* című képversét is L. Simonnak; ezen egy hegyes acéltűre felnyársalt szárnyas bogarat látunk – a világ brutalitása szimbólumaként. Az elborzasztó látvány kihívja morális ítéletünket. Nem véletlenül idézi a szerző a háttérmezőben Albert Schweitzer szavait: „Az *etika* a végtelenségig szélesített *felelősség* minden élő iránt”. Morális felelősségvállalás nélkül az ember elveszti ember-mivoltát. Ezt ismer- te fel L. Simon is, aki *Váratlanul kiderült* költeményében végül is leszögezi: „A hit és a tudomány elválaszthatatlan / ezt véstem egy kőtáblára”. Vagyis megértette: az erkölcsi Törvény mégiscsak „lokalizálható”!

A ciklust záró művészi fotón egy zöld lombok közül markánsan kiemelkedő gyönyörű, piros őszi levelet látunk, rajta Y-alakzatban: „lehulló levél erezetén / meg-megcsillanó / őszi könnycsepp a HAZÁM”. Piros és zöld – itt-ott egy-egy halvány fehér árnyalattal dúsítva. A költő/nő/ tehát hitet tesz amellest: bármily mostoha sors várjon is ránk, a magyarságra, itt élünk, halnunk kell. A keresztre feszített, sokszorosan kivéreztetett ország Krisztus sebeit / stigmáit viseli magán: küldetése van. És reménye a feltámadásra.

Voltaképpen erről szól a II. ciklus, a *Magyar Gulág-sorozat* is. Mottója vérvörös betűkkel utal vissza XX. századi történelmünk eme szégyenteljes fejezetére: „megalázott meggyötört nemzet / öt sebből vérző sebe / öt sebből vérzik az ország teste”. A legborzalmasabb az, hogy az itt történelekről még maguknak az áldozatoknak is hallgatniok kellett. Kelemen Erzsébet triptichon-szerű emléket állít a meggyötörteknek-elpusztítottaknak.

A ciklus élére egy térképvers kerül: a Debrecen környéki tanyavilág, az 50-es évek kényszermunka-táborának belső struktúrája tárul fel előttünk (Ebes – Elep – Kónyatanya – Borsóstanya – Árkus – Kócs – Erzsébet-tanya – László-major – Kormó-pusztá – Borzas Mihályhalma; kissé távolabb: Tedej, Lenintanya). Az internáltak szállása: „juhakol – disznóól – marhaistálló – tyúkól – gépszín”: a hatalmas hodályokban összezsúfolva, szalmán vagy a pusztá földön többszáz ember aludt az egész-napos iszonyú robot után. „Krisztus hét szava a keresztfán éltető, könyörgő imátok”. A költő szövegfolyamból ácsolt keresztet

állít a holt-tetemek fölé: „a csontjaikkal bezsírozzuk a földet” – az áldozatok véréből Élet fakad. A kereszt két ágán az írás valóságos élettörténetet idéz fel: egy elhurcolt család tragédiáját három léptékben. „Drága nagypapa, soha nem láttam az arcodat!” – sóhajt fel a lírai én; a kereszt függőleges ágán pedig a nagyapával történeteket olvashatjuk („falhoz állították, mint egy gonosztevőt belerúgtak a földre tiporták a kemény gumitalpak”).

A második kép mint véres virág bomlik ki, változatosan tipografizált soraival. A „pokoljárás” különböző stációit látjuk: „kitelepítések és deportálások / magyar pusztá az elhurcoltak Szibériája” – „pusztá kézzel hordták ki a trágyát az istállóból hogy fekvőhelyük legyen”. A lírai én (az akkor még édesanyja méhében riadtan fülelő unoka) panaszkolja tovább sorsukat: „apámat is falhoz állították / le akarták löni / anyám méhében sírtam: ne tegyék / de ők meghúzták a ravaszt”. A férfiakat kiirtották tehát – az áldott állapotban lévő anya, Isten kegyelméből, megszülte fiát, aki majd továbbadja a történeteket. A harmadik képvers egy különleges logomandala, melynek centrumában Krisztus töviskoszorúja, közepén a mag-szintagma: „azon az éjjelen”. Mintha Jézus születése és kereszthalála vetítődne egymásra a Pillanatidőben. „Istállóban születtem mint Jézus / jó anyám könnyeivel áztatta az arcom / vacogtam-fáztam: állatok lehelete nem melegített”. Az anya „vékonyka ruhácskával takargatta” gyermekét, s siratta keserű jövőjüket.

Hiszen jól sejtette: a *Kitaszítottak* mindvégig kitaszítottak maradnak (amint azt egy szabályos sorokból álló, de szinte olvashatatlan fekete-fehér vizuális szöveg érzékelteti, a birkahodályokba terelt rabok szűk életterét szemléltetve). Szabadulásuk után, sőt, a rendszerváltás után is „körön kívül” maradtak. „Kapaszkodjatok!” – kapták a jó-tanácsokat; de nem volt kibe, mibe; soha többé nem volt talaj a lábuk alatt. Társadalmon s törvényen kívül éltek az életük.

A következő oldalakon már nem képversekben, hanem vizuálisan jól megformált szövegben ismerteti a szerző tömören a Magyar Gulág történetét (hiszen az újabb nemzedékek – köztük ő maga is! – úgy nőttek már fel, hogy szinte semmit se tudtak ezekről a szörnyűségekről!). A *Megsemmisített írás* mintha tűzből kimentett pergament-lapon maradt volna fenn, röviden felvázolja a hazai kényszermunkatáborok alapításának történetét. A *Tiltott beszédben* a történész Attila ír egyik barátjának az „osztályellenségként” számon tartott deportáltak helyzetéről, sorsáról – „akiket mint fekélyt ki kellett vágni a társadalom testéből, hogy ne fertőzzék a szocializmus építését”. A munkatáborokban „köztörvényes bűnözőkként” bántak velük; néhányukat (a leglázádbbakat) „átirányították a szovjet Nagy-Gulágra, ahol még kegyetlenebb bánásmódban volt részükhöz”, s ahonnan soha nem térhettek vissza.

Az elhurcoltaknak-elpusztítottaknak állít emléket a szerző a *Via crucis* szöveg-verseiben. A meggörnyedt, keresztjét vonszoló Krisztus testének körvonalaira írja a fájdalmas búcsúztatót: „a magány pokla virágzik körbe-körbe”, „nem volt se Cirenei Simon, se

Veronika az úton” – „kereszteitekkel megváltottatok bennünket”. A kép háttérében pedig a táborban született fiú, Péter vallomását olvashatjuk további életéről (nem tanulhatott, csak segédmunkásként tudott elhelyezkedni, folyamatosan megalázták; családot alapított, de alig tudta eltartani; s a rendszerváltás után sem fordult jobbra a sorsuk). A *kiközösítettek* keresztútja máig nem ért véget... Vigaszra legfőljebb a „rorátés csendben” találunk, amit egy gyönyörű, színes betűkkel ékesített logomandalával erősít meg a szerző: „miközben mindenki elhagyott / Gyermek érinti / hontalan lelked / lázas homlokod” (*Rorate*). A ciklust egy magasba törő sztélé zárja, oldallapjain a kényszermunkatáborokban elpusztultak nevével. A sztélé voltaképpen mind a náci, mind a bolsevik diktatúra áldozatainak állít emléket. Hiszen amit Radnóti annakidején megfogalmazott („oly korban éltem én / midőn az ember úgy elaljasult / hogy önként, kéjjel ölt, / nemcsak parancsra”, s melyben „az áruló, a gyilkos volt a hős”), sajnós, jelenkorunkban is megismétlődhet, ha nem vigyázunk.

A III. ciklusba (*Dies festus*) a különféle ünnepi alkalmakra készített képversek kerülnek – arányos, harmóniát és derűt sugárzó, fényteli logomandalák. Alapul a szerző rendszerint a 8-as osztatú csillag-alakzatot választja, s a központi mag-szóból kiinduló sugarak mintha a tengely körül forgatnák a tagokat: valóságos mozgásképzetet keltenek. A versek többsége kibontható, versalakba szedhető; a forma felfokozza ünnepélyes, esztétikus hatásukat. A szerző itt újjáéleszti a Kilián professzor által összegyűjtött „mesterkedő költészet” egész gazdag hagyománykészletét (hódoló versek, ünnepélyes szó-használat, dekoratív ábrákba öltöztetett köszöntő-szövegek stb.). Emellett azonban leginkább mégis a Papp Tibortól „ellesett”, a lét-egyensúlyt leképező, sokirányú asszociációkat ébresztő logomandalákat kedveli. Hiszen ezek – mint *Papp Tibor logomandaláiról* írt tanulmányában (*Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok*; in: *7 Színkép*, 219-231.p.) megállapítja: „a mandala egy erősen szemiotizált tér, amelyben /.../ különféle jelek élnek együtt, s ezek bizonyos módon egy grafikai észlelő közvetítést hoznak létre a pszichogramma és a kozmogramma – vagyis az anthroposz és a kozmosz – között. /.../ Ezek az alkotások tehát valamiképpen a szó, az Ige *szakralizálását* jelenítik meg (a gondolatnak *testet* kell öltetnie, hogy közölhető legyen). A logomandala ezt vizuális jelekkel éri el”. A konstrukciók kibontása a kirakós-játékhoz, rejtvényfejtéshez áll közel; így alkotójának / értelmezőjének egyaránt a játék öröme /is/ kínálja – a szellemi élvezeten túl.

A nyitó-kompozíció (*Színes betűkkel*) nyomban meghökkent szélkerék-szerű ábrájával, vidám dinamizmusával. A szerző a „színtelen palettán” színeket kever, amelyekre „ráomlik a fény”, s „boldog harmóniában” táncolnak a betűk. „A Végtelet rajzolom”. A „sivatagi csendben” e tarkaság „gyógyírként” hat: „talán holnap is ráomlik a fény / kezemre – kezedre”, s a színes szavak mennyei mannaként táplálnak: örök vidámságban telhet életünk.

Nem véletlenül építi be tehát a szerző ebbe a ciklusba az előző kötetében is megjelent, Papp Tibornak ajánlott *Logomandalát*. A kör-alapú kompozíció középpontja a MANDALA – MANDOLIN szavak egymásra-vetítéséből alakul ki (*MandoalaiN*). A rózsá-alakzatban elhelyezett szavak egyszerre keltenek zenei és gondolati képzeteket: „akár a nyelv / húrja / kerekded szólam / megérint // tűzlovas / éjjel / üstököst lóbál / koppanás”. A szavak természetesen variálhatók, különféle sorrendben a középponthez illeszthetők, bármelyikük mintegy „megpendítheti” a mandolin húrját. Az akusztikus felhanggal telítődő képzetek elemi szuggesztivitással idézik meg a „tűzlovast” – így akár varázserejű mitikus látványt kelthetnek bennünk (ami nagyon is összhangban van Papp Tibor verbi – voco – vizuális költészetének hívószavaival). A képvers tehát életre kel: a középpont valóságos energiaforrásként működik, a befogadói fantázia ide-oda csapong/hat/: a virtuális lehetőségek közül választ, dönt – így maga is egy önértékű, önelvű alkotást hozhat létre.

Néhány zenei fogantatású köszöntő is bekerül a ciklusba, hangjegyekkel díszítve, vagyis akár éneklésre is szánva (*Születésnap* – dr. Altorjay Istvánnak; *Dies festus* – Vasy Gézának). A hangvétel, a szókincs ünnepélyessége, az emelkedett stílus, a szakrális elemek beépítése a szövegbe („sábai arany illatdús tömjén”, a „gyógyírra szomjazók /.../ áldva áldanak”, „a Végtelen őrizze házad, lépteid a Hatalmas Mindenekfelett való” stb.) a régi képversek hangulatát idézi. Lányának, Angyalkának (Angelikának) ajánlott virág-versét a költő zeneszerzők nevével köríti (Dohnányi Ernő, Rimszkij-Korszakov, Bach, Popper Dávid stb.), s a virág szára maga a köszöntőszöveg: „gordonkahúron tulipánzik kezdedre a fény angyalok vigyázzák lépteid” (*Névnakra*). Lánya diplomakoncertjére gyönyörű gordonka-alakzatú képverset készít (*Gordonka*), sugárzó anyai büszkeséggel: „virágfűzér / a koncertteremben / a tó tükrén / megannyi csillag / tündöklő opál / üvegtopáz felhang / megérint / csillámlik / a vibrato-ragyogás”. A fiának, Tamásnak ajánlott *Logomandala* centrumában a 25-ös szám áll („áldott év”), s az emelkedett szó-kincs („csillag vagy”, „anyák napi fény”, „galaxis-ragyogás”, „zengő violinhúr” stb.) itt is magas hangulatiságot sugároz..

Három különleges, szakrális töltetű logomandala emeli a kötet ünnepélyességét.

A Bordán Zsuzsának ajánlott *Karácsony táján* a „szeretnék lenni” mag-szintagma köré fonódva a lírai én „átlényegülésre”- vágyakozását örökíti meg („azon az éjjelen” „szeretnék lenni – jászolban betakart ige – didergő harangkondulás”; „egy új Betlehem” stb.). Nem magáért: szeretteiért. Hogy minél többet adhasson nekik önmagából. A *Mennyből az angyal* (Kovács Csabának) az égi szférák zenéjét közvetíti: „a fenyvesek csúcán – rorátés hajnalon – harmatozva kigyúl a fény”; „hópehely csendben vigyázza lépteink”. S ez áldott hajnalhasadásban „táncoló betűkből / megszületik dalom”.

A Bertha Zoltán irodalomtörténészt köszöntő *Mindenek imája* 16-osztatú, piros betűkkel,

számokkal díszített, ovális alakzatban szedett dús verscsoakra kiemelkedik gondolati gazdagságával. A centrumhoz („szavad és írásod”) kapcsolódó szintagmák kivétel nélkül arról beszélnek, hogy a szerző (irodalomtörténész-barátjához hasonlóan) kifejezetten *szakrális* jelentőséget tulajdonít a Szónak, az Írásnak. „Hollóéj világban”, „sáskák közt mocsárban”, „kicsavart tölgyek közt” az Írás legyen „megmentésünkre fohász / fegyver és erős pajzs / fenevadak ellen”: „mindenek imája – Isten védőszárnya”. Az igaz szó „áldott forrásvíz / tarisznyánkban manna”: táplál és éltet, erővel tölt fel bennünket, hogy „a megáradt panasz” el ne sodorhassa a „négy folyó országát”, Hazánkat. E szakrális és a nemzettel, jövőnkkel kapcsolatos képzetekkel zsúfolt kompozíció valóban több, mint egyszerű köszöntő: mágikus mantra, „mindenek imája” nemzetünkért, megmaradásunkért.

A szerző mindhárom képkölteményt saját olvasatában is kibontja: valódi ünnepi köszöntőket kerekít ki belőlük.

Ugyancsak mágikus hatást kelt bennünk a tűzgömbyszerű *Lettrista kompozíció*, amely a Nap színeképének árnyalataiban tündöklök, a halvány-fehértől az izzó sárgán - narancs-sárgán át a vörös különböző fokozataiig. A Gömb felületén szétszórott betűk az ABC teljes spektrumát élénk tárják, mintegy ezzel jelezve, hogy a tarka, változatos Betűköztársaság az egész Világmindenséget fénnel – színnel – szépséggel tölti meg, ha szabadon engedik szárnyalni.

A cikluszáró kompozíció viszont – a tűzgömbbel épp ellentétben – egy racionálisan felépített komputer-grafika (*Diagram-logomandala*), amely szintén fényt bocsát a sötétbe: az értelem racionális világosságát. A hatkarú robotra emlékeztető, szabályos négyzetekből álló konstrukció a modern kor biztonságos gépszerkezeteinek kiszámíthatóságát jelképezi. A középpont szövege arra utal, hogy még e gépi világban is működik a szellem: a robot „karjain” fényszavak, s „a kinyíló csendben / sarlós reggelen / holdkoronás éjjelen / sarutlanul és fejet lehajtva” állunk a Fény előtt (ami *majd akkor* megjelenik a központi képernyőn is).

Mintha a fenti digitális diagramból lépne ki a IV. ciklus (*Hit és küldetés*), számítógépen konstruált különleges alakzataival. A szövegsorokból épített játékos képszerkezetek nagyon is mély lelki tartalmakat hordoznak. Mintha a költő bizonyítani akarná: nincs valóságos ellentét a modern formák és a tradicionális léttartalmak között. A ciklus élére helyezett dinamikus kompozíció (*Csak a szavak ereje*) hirdetőoszlopra írt képszöveg térhatását kelti. A kettős elliptoid tükör-alakzat színéről-fonákjáról futtatott (de jól olvasható) betűsorai „a fényvarázs titkát” verik vissza: az egyetlen bizonyosság a létben „az alkonyatban leomló szavak ereje”. És a csend, amely az elszálló szavakat követi (*Ha felkel a Nap*). Ez utóbbi kereszt-alakba rajzolt 4-tagú logomandala, amelyet ha keretbe zárunk, úszó hajótestre emlékeztet, amint a csend hullámain lebeg. A tükörszerkezetbe zárt kettős mag-szót („pirkadatkor – roktadakrip”), virágyszirmok veszik körül. A szerző

az általa kialakított költemény-olvasatot is megadja: „Hallgasd a csendet / megsebzett tájakon / a dérlepte fák üzennek / akkor amikor lehet”. S aztán tovább variálja a sorokat.

Érdekes kísérlet az Erdély Miklós 1956-os „pénzgyűjtő” akciójára visszautaló *Adventi happening*-tervezet, amelynek most, az Irgalmasság Évében, különös jelentősége van / lehetne/. Az alcím (*Kelemen Erzsébet konceptuális akcióköltészete*) egyértelműen jelzi: a szerző Debrecen Kossuth terén szándékszik végrehajtani happeningjét. Egy pavilonra akarja kiírni: „100 Ft-ért 1000 Ft-ot kap” – s hozzá „használati utasítást” is mellékel (1. megtarthatja – 2. továbbajándékozhatja – 3. elküldheti a szükségét szenvedőknek”). Ki-ki alkata és belátása szerint élhet tehát a „szerencsepénzzel”. „A mű a gondolatban is létezik. Hat és újjászületik a befogadóban!” – zárja a szerző a tervezetet; ezzel jelezve, hogy a konceptuális művészet magával a gondolatiságával kíván hatni – a közvetítendő *idea* tulajdonképpen maga a *mű*.

Kelemen Erzsébet rajzolatában a bibliai „színeváltozás” szimbóluma egy nap-színekben pompázó (vörös – narancs – sárga) egyenlőszárú háromszög-alakzat, háttérében az ABC betűivel (alfától ómegáig). A *Tábor-hegyen* Jézus – Illés – Mózes „háromszöge” fény-ragyogásban, tökéletes egységben jelenik meg a tanítványok előtt. Jézus ekkor értesül halála mikéntjéről, s megéri: Isten dicsőségét ezzel kell szolgálnia; így dicsőül meg maga is.

A mindennapi élet szakralitását is megjeleníti költőnk, méghozzá egy különleges betű-kompozícióban (*Életszületés*). Egy csókolózó szerelmespár arcélét szöveglánccal rajzolja ki, a kettős portrét egy elektromos koordináta-rendszerbe állítva be („electrode-referred voltage”). A képvers mintája az Énekek Éneke, amelynek egyes sorait is beépíti a rajzba. A CSÓK-ban a Szeplőtelen Fogantatás pillanatát örökíti meg: a Teremtőtől Teremtett SZÓ – és a Teremtőtől Teremtett NŐ egyesüléséből „szíved alatt ékes virág nyílik” – „méhednek áldott gyümölcse”. A *férfi*-fejben cikázó gondolatok: „ékköves vágyad – takaród leszek – kioldom ruhád – tested forrásvíz / éltető manna / termékeny föld” stb. A *nő* fejében kerengő képzetek már a Gyermek köré fonódnak: „anyám méhében élet született – a TEREMTŐ teremtett hogy Életté lehessen / hogy életedbe fonódva Életet adhassak Veled – Sarumat leoldom / fejemet meghajtom liliom-kertedben”. A szerelmesek összekapcsolódó arcéle közös szövegben fonódik egybe: „viharos éjjelen is örökké tied – amíg a halál el nem választ – ruhátlan testemmel befedem testedet”. Az ÉDEN: Nő és Férfi megbonthatatlan, örökre szóló összetartozása.

E művészi képszöveghez – mintegy kiegészítő magyarázatként – kapcsolódik a „*Minden élet szent*” című, hangjegyekkel is ellátott poétikus szöveg, az Albert Schweitzer-től idézett mottóval: „minden élet szent, még az is, ami emberi szempontból alacsonyabb-rendűnek tűnik”. Hiszen maga az Élet: Szentség. És szentség-volta miatt: örök. „Álmomban a Föld benépesült Irgalommal; Noé Bárákjából új élet támad /.../ akár egy tavaszi virágzsongás olyan a Föld: enyhülnek az élek a szike-vágta sebek s letörlik a

könnyeket a nappalok”. E két utóbbi képköltemény egy nemzetközi képzőművészeti és irodalmi pályázaton (Pilisí Alkotó Képtár Egyesület) díjat nyert, méghozzá az I. kategóriában (1-3. helyezés).

Ehhez a képzetkörhöz harmonikusan illeszkedik az „életszentséget” meghirdető Szent II. János Pál pápának emlékét állító TOTUS TUUS szövegegyüttes, amelynek háttérében halványan kirajzolódik a Kereszt és annak árnyékában egy M betű. A még életében szentté vált pápa *Máriára* bízta önmaga és az emberiség sorsát: „Totus Tuus ego sum, et omnia me a tua sunt”. A szöveg egy fiatal nő tanúságtétele a Szentséges II. János Pál emlékét őrző csodatévő medál közbenjáró, gyógyító hatalmáról. „Mária, Irgalom anyja, esdd ki számunkra, a jövő nemzedékei számára a *k e g y e l m e t*, segíts a szenvedésben, a próbatételekben” – hangzik a mi ajkunkról is a Szent pápa könyörgése – és akkor megmenekülünk...

Ezért „*Boldogok akik sírnak*” – hiszen ők megvigasztaltatnak. A szerző egy könny-kubuszt épít (a könny szóból kirakott mandalát), amelynek centrumában az *öröm* szó áll: a könnyeken átderengő boldogság. „*Öröm és hála*, hogy van égi pártfogónk, akihez nagy szükségünkben fordulhatunk”. A HIT és a Szeretet megtart bennünket...

A szakrális logomandalák közül kitüntetett szerep jut a *Kiválasztottság* kompozíciónak – amelynek középpontjában a „kiválasztott vagy” szintagma mintegy kiemeli a lírai ént az Időből, s eljegyzí az Örökkévalósággal. A 8-as osztatú mandala szó-elemei figyelmeztetik / felkészítik őt az ezzel járó sorsvállalás nehézségeire: „hallom a Szót a pusztában – kiüresítve önmagad – akár Keresztelő – készülj: oldd le a sarudat”; alázattal fogadd küldetésed: állj a Szent Logosz szolgálatába. A *Küldetés* című, kereszt-alakzatban szedett logomandalát pedig L.Simon Lászlónak ajánlja: „keresztre feszítve is – újabb perceket toldva – *a k á r* – megnyúlt nappalok derekán – értetek / mindenkiért”. A küldetéssel járó kivetettséget, netán megbélyegzettséget alázattal el kell viselnie annak, aki felvállalt egy feladatot – valamiért és mindenkiért. *Nyomodba szegődtem* – vallja a lírai én egy újabb kereszt-alapzatú logo-mandalában – „azon a reggelen, mint a tanítványok”. Hiszen „hívtál és küldtél”.

Aki meghív a tanítványi életre: az maga Jézus. Ha hív: menni kell. „Nincsen mód nem menni, ahova Te küldtél” – mondta Babits Jónása – s az ő nyomába sokan léptek már azóta is. Nem véletlen tehát, hogy e ciklust a címlap képvers-fotója zárja (*Napkelte*); a lírai én úgy érzi: e felismeréssel kelt fel (számára is) a Nap. Most ébredt rá valódi hivatására.

A záróciklus (*V. Jeletet rajzoltam neked a falra*) a magányba zárt ember sorsának reménytelenségét s a másik ember, a társ utáni olthatatlan vágyát mutatja fel képjeleiben. Csak az menekül meg, aki „nyitni” tud mások, a többi ember – és egy ember – felé, aki követi Jézus Szeretetre hívó szavát. A szerző képverseiben s logomandaláiban mintegy

„elbeszéli” saját útját a magány s keserűség pokolkörein át a lelki kitárulkozás, az elnyert boldogság felé.

A *Magányos fa* egymást kereső, egymás felé hajló szöveg-ágait a beszélő a társ utáni sóvárgás panaszszavaiból rajzolja ki: „lelked érintésére vágytam / egy mosolyra csupán / de hiába kerestelek”. Mint egykor Tóth Árpád – ő is „lélektől lélekig” ívelő kapcsolatra vágyik; de az egyedüllét, a társtalanság gyötrő kínját az ő csillagai sem enyhítik, hisz azok is „dideregnek az égen”. Pedig mily egyszerű lenne feloldani a kínzó magányt! „A fa feszületté dermeszti a kitárt karokat / pedig csak a homlokokból kellene odébb simítanod a hajam / gyöngéden mint ahogy a hajnali harmatcsepp megérinti a szirmok bársonytestét”. A csillag-pályák azonban itt-ott mégis metszik egymást; a találkozás tehát nem reménytelen. Ezért a vers-én a sötét égbolt alatt kitartóan várja a hajnalt: „a fényeket tenyerembe gyűjtve / didergő csillagfák alatt kibontott hajjal várok rád” (*Galaxisok találkozásánál*). Talán akkor a magány keresztjét is leteheti („a kígyózó csendben arcom arcodban megfagyott” – de a kereszt lábához kuporodva, feloldást talál).

Két játékos logomandala a társra-várás, társra találás felszabadult örömet-boldogságot sugározza (*Tiéd, Becsukom / a tenyeredbe*). Majd a Végtelent jelképező, fekvő 8-as alakzatban szedett *Metamorfózis* (∞) már az egymáshoz hurkolt sorsokat jelképezi. Viszsa-visszatérnek az *Énekek Éneke* képei, s a zenei lágy dallamok („csendben a lábadozó ülsz / a megtalálás ünnepe még mindig a tenyeredben” – „fák árnyékában hajamat kibontom illatos olajjal bekenem testemet” – „falevél-napok perdülnek, hullanak”). A szöveg-ábrát a szerző keretbe zárja: „képkeretet nyitottam ünnepi dísszel gondosan felszegett ruhámat levetem /.../ sollemnis sollemnitas énekelem a végtelent érintem leborulva / s a meggörbült éjszakák hirtelen kinyílnak csillámra gyúlnak / míg jeleket rajzolok neked a falra”. Az *égbolton* immár „aranyló szó”: „boldogság” tündököl, s egy kereszt-alapú mandalára van felfeszítve a „tengernyi bánat” és a „megtorpanás”. A két élet összefonódik egymással: „életed – életem”. Ezt egy kártyajátékhoz hasonló „kikakósdi” követi (*Négyzetek*), amelynek egymásra épített, különböző nagyságú lapjain szétszórt betűk (összerakva: „domboldalon sarjad búza zab / azon a reggelen megérintelek”). A centrumban üres négyzet: betöltésre vár.

A kötetzáró Nap-kör alapzatú aranyárga logomandala (*Legyek ajándék*) sugarai apróbb és nagyobb betűkből épülnek. A nagyobb betűkkel kiemelt szavak, szintagmák a vers-én vágyálmát sugározzák: „bár lennék teremő ajándék napfény lennék a tenyeredben imádba fűzve fénysugárként kép a képben”; az apró betűkkel íródott szövegrészek a napkeltét köszöntik („bárcsak lehetnék fotó az asztalon könnyeszárító álmod, szép napot! – köszöntésed, minden nap a királyságod” stb.).

Az utolsó ciklus kompozíciói mintegy közelhozzák hozzánk az „életszentség” fogalmát, s tudatosítják bennünk: ha két ember kapcsolata *valódi* szakralitásra épül, ha

valaki a lélek mélyrétegeiben is hozzátartozó Társra talál, ha megtanulja önmagát átadni a Másiknak – leomlanak az *én*-határok, és a Kettő: Egy lesz. Életszövetségre lépve egymással, kitárul szívük a Mindenség s embertársaik felé. Isten jelen van életükben, mindennapjaikban; a Nap fénybe borítja életüket, s kivirágzik (bennük, számukra) a Paradicsom már itt e földön.

Ezért *Napkelte* a kötetcím: aki megéli, megérti ezt az élményt, annak nincs szüksége rá, hogy a „földi Paradicsomot” az anyagi világ síkján (Pénz, Hatalom, érdekszövetség stb.) próbálja magának felépíteni. A Hit segít úrrá lenni az élet nehézségein, erőt és bátorságot ad ahhoz, hogy ki-ki végigjárja a maga útját, ne alkudjon meg félmegoldásokkal, és főként ne az érdekeit, hanem a szíve sugallatát követve keresse társát s alakítsa életét.

Kelemen Erzsébet vizuális kötetei tehát szubjektív érzelmvilágából táplálkoznak (ebben tér el elsősorban a vizuális költészet férfi-képviselőitől). Képekben és ábrákban vall önmagáról és világlátásáról; ugyanakkor szöveggel is megerősíti mindazt, amit képeivel sugall. Versbeszéde nagyon is „olvasmányos”, könnyen megfejtethető; így olvasói (akár tanítványai) körében is népszerű. Ezen az úton továbbhaladva, reméljük, sikerül megteremtenie a hagyományos és experimentális költészet egy különleges szintézisét, amire nagy szükség lenne önmagával meghasonlott irodalmi életünkben.

A Hét Krajcár könyvei

1993

Móricz Zsigmond: Hét krajcár, elbeszélések, reprint

Tamási Lajos: Hazatérés, válogatott versek

Benke László: A kibalt játszótér, válogatott versek

Varga Domokos: Kutyafulűek, novellák –

Varga Domokos György: És így tovább..., szociográfia

(*Apja és Fia* munkája egy kötetben)

1994

Szabó Pál: Tiszta búza, válogatott novellák

Kuczka Péter: Út a folyóhoz, válogatott versek

1995

Benke László: Gyalogos riportok

Gergely Mihály: Mi, gyalogrendűek, korkép betven jegyzetben

Molnár Zoltán: Veszélyek és meggondolások, válogatott novellák

1996

Vérrel virágzó 1956, negyven magyar költő versei,

szerkesztette: Benke László

Dékány Kálmán: Árnyékgár, regény

Szeberényi Lehel: Levelem küldöm inkák országából, útirajz

Komoróczy Emőke: Arccal a földön a huszadik század, tanulmányok

1997

Varga Domokos: Tisztelt család -om -od -ja, pedagógiai esszé

Dékány Kálmán: A szerelem tornácán, elbeszélések

Dékány Kálmán: Diákvér, Az úrilány lovagja, két kisregény

Somogyi Imre: Kert-Magyarország felé, szociográfia

Karácsony Sándor: A cinikus Mikszáth, esszé

Ünnepeink – műsorokra, köszöntőkre készülő könyve,

szerkesztette: Varga Domokos

1998

Kuczka Péter: Határvidék, tanulmányok

Harc és játszma: a Nagy Lajos Társaság antológiája,

szerkesztette: Szerdahelyi István

Szabadság és halál 1848-49. Szem- és fültanúk híradásai,

szerkesztette: Varga Domokos

Piros és fekete, válogatott versek a reformkortól napjainkig,

szerkesztette: Benke László

Gergely Mihály: Bruegel varázslatai, esszé,

színes és fekete-fehér képek

Világvégi palota, versek, szerkesztette: Erdélyi Erzsébet

és Nobel Iván

Varga Domokos: Ritkaszerű magyar népmesék

Molnár Géza: Hózápor Budán, válogatott novellák

Kuczka Péter: Az utolsó kenet, válogatott novellák

Bárány Tamás: Kis magyar irodalomtörté, válogatott paródiák

Dékány Kálmán: Toronykiáltás, Edzésben, két kisregény

Derzsi Sándor emlékkönyv, szerkesztette: Derzsi Ottó és Varga Domokos

Tóth Endre: Gyermekkorom krónikája, emlékezések

1999

Anyanyelv, világnyelv – Babel,

szerkesztette: Gergely Mihály

Varga Domokos: Ritkaszerű magyar népmesék, 2. kiadás

Dékány Kálmán: A szív vására, novellák és színmű

Katkó István: Tabló babérlevelekből, portrék

Kopré József: Móricz Zsigmond „mindenese” voltam, emlékirat

Varga Domokos: Nem születettünk szülőnek, pedagógiai esszék

Kuczka Péter: Seregek Ura, versek

Kuczka Péter: A torony, vers

Dékány Kálmán: Nőkön innen és túl, regény

Magvető A magyar irodalom élő könyve, szerkesztette: Móricz Zsigmond

2000

Varga Domokos: Édesanyám sok szép szava, regény

Bárány Tamás: Zsibvásár, versek prózában, félpercesek

Kadosa Árpád: Károly-laktanyától a Don-kanyarig, emlékirat

Ünnepeink – műsorokra, köszöntőkre készülők könyve,

2. átdolgozott kiadás, szerkesztette: Varga Domokos

Ákody Zsuzsanna: Földanyácska gyermekei, regény

Dezséry András: Szabadítsatok meg az emlékeimtől, emlékirat

Hendi Péter: Rekviem egy jogászáért, novellák, színművek

Kádár Ferenc: Levette kezét rólunk a Teremtő, versek

Benke László: Sértők és sérültek, regény

2001

Varga Domokos: Íróiskola – Tollforgatás mesterfokon, esszék

Varga Domokos: Tisztelt család -om -od -ja, novellafüzér

Gergely Mihály: Ébredj, emberiség! röpirat betven kiáltásban

Gergely Mihály: Vége a MŰVÉSZETnek?

Avagy: miért csiszolták a kőbaltákat? – esszék

Csontos Gábor: A boldogság korlátai, elbeszélések

Siklós László: Részeg halak, regény

Benke László: Halálig szomjazom, versek –

Szélvízvölgye, mese felnőtteknek

Szalay Károly: Fancsaliságok, publicisztika

Molnár Géza: Trombi, a kiselefant, mese

Nagy Mihály Tibor: Szomjazó madár, versek

Ünnepeink – műsorokra, köszöntőkre készülők könyve,

szerkesztette: Varga Domokos, 3. kiadás

2002

Varga Domokos válogatott művei:

Víg játék – végjáték, búcsúkötet;

Kutyafülűek, novellák;

Ritkaszép magyar népmesék

Európa születése, esszé;

Herman Ottó, regény;

Fiúkfalva, regény

Bárány Tamás: Államcsíny Paránában, szatirikus regény

Györffy László: Pásztázó, magányerőből, publicisztika

Bistey András: A képviselő vidékre megy, novellák

Illés Lajos: Az Új Írás bőskora, Irodalmi történetek, emlékezőések

2003

- Benke László: És hirtelen leszáll az este,*
Öregek menedéke, szociográfia
- Bokor Levente: Aranylázálom,* válogatott versek
- Szalay Károly: Fintorgások,* publicisztika
- Molnár Géza: Lángoktól ölelve,* regény
- Bárány Tamás: Rákóczi zászlai,* regény
- Gergely Mihály: A Kozmosz 15. törvénye,* fantasztikus regény
- Csongor Rózsa: A fekete bárászkendő,* novellák
- Szöke Kálmán: Szavak a némasághoz,* válogatott versek
- Csák Gyula: Egy május fejfájára,* válogatott novellák és kisregény
- Varga Domokos: Ritkaszép magyar népmesék,* 4. kiadás
- Varga Domokos: Nem születünk szülőnek,* pedagógiai eszék
- Varga Domokos: Vig játék – végjáték,* búcsúkötet

2004

- Varga Domokos: Kamaszkrónika – vallomások és tűnődések*
- Varga Domokos: Ritkaszép magyar népmesék,* 5. kiadás
- Szuly Gyula: A Krisztinaváros lovagjai,* regény
- Nagy István: Aki lemaradt a hajóról,* válogatott novellák
- Gergely Mihály: Az artista balladája,*
a szerző válogatása életművéből
- Szalay Károly: Arcok törött tükörben,* regényes portrék
- Illés Lajos: Irodalmunkkal Európában,*
tanulmányok, emlékezések
- Marafkó László: Kukkoló,* kisregény
- Sulyok Katalin–Siklós László: Macska-életthalálharc,* regény
- Tóth Endre: A világ végén,* válogatott versek

2005

- Benke László: Veszteség,* válogatott versek
- Ünnepeink – műsorokra, köszöntőkre készülő könyve,*
3. átdolgozott kiadás, szerkesztette: Varga Domokos
- Csanádi Imre: Hajnali káprázat,* szerkesztette: Alföldy Jenő
- Tamási Lajos: Keserves fáklya,* válogatott versek,
szerkesztette: Benke László
- Molnár Géza: Csúcsok és szakadékok,* önéletrajzi regény

Varga Domokos: *Kamaszkrónika*, vallomások és tünődések

Varga Domokos: *Édesanyám sok szép szava*,

Kis magyar századelő, regény, 2. kiadás

G. Komoróczy Emőke: *A szellemi nevelés fórumai*, Kassák Lajos,

Tamási Lajos, Kárpáti Kamil körei, tanulmányok

Borbély László: *A láncza Longinusa*, *Az utca napos oldalán*,

két kisregény

Csontos Gábor: *A Hortobágy szélén*, Nádudvari beszélgetések

2006

Vargha Gyula: *A végtelen felé*, válogatott versek és fordítások,
szerkesztette Mészöly Dezső

Konczek József: *A tájjal maradtam*, versek

Iszlai Zoltán: *A leányzó fekvése*, novellák

Ferdinandy György: *Chica – trópusi lány – szociográfia*

Alföldy Jenő: *Templomépítők*, tanulmányok, kritikák

Gombár Endre: *Hangyaháború*, ifjúsági regény

Vérrel virágzó 1956 – *ötven magyar költő versei* – második, bővített kiadás,
szerkesztette: Benke László

2007

Gergely Mihály: *Hatalomvágy–halálvesztély*,
naplórészletek, versek

Baán Tibor: *Papírmózi*, válogatott versek

Gáll István: *A napimádó*, regény

Marafkó László: *Litera-túra*, cikkek, tárcák, interjúk

Benke József: *Az ó- és középkor egyetemei*, művelődéstörténet

2008

Kiss Dénes: *Hódoaltság*, versek

Konczek József: *Formáért sóvárgó*, versek

Baán Tibor: *Fékezett habzás* – jegyzetek és kommentárok

Borbély László: *Üzenet a ringből*, novellák

Illés Lajos: *Az író magántörténelme*, emlékezések, krétarajzok

Verzár Éva: *Mire megvirrad* – mai székely balladák

Varga Domokos: *Ritkaszerű magyar népmesék*, 7. kiadás

Benke László: *Otthonkereső*, regény

2009

Móricz Zsigmond: *Szegény emberek*, válogatott novellák,

szerkesztette: Benke László

Varga Domokos: *Kutyafülűek*, novellafüzér

Baán Tibor: *Konstelláció – Kollázsok és haikuk –*

Zsila Ágnes: *Sötétségre ébredve*, regény

Ákody Zsuzsa: *Zazi – Történet egy szerelemről –* regény

2010

G. Komoróczy Emőke: *A „tűrt” és „tiltott” határán*

Az elmúlt fél század háttérbe szorított alkotóiról, tanulmányok

Baán Tibor: *Nagylátószög – kritikák –*

Egy homo politicus itthon, Európában és Amerikában –

Kovács Imre élete és munkássága – szerkesztette: Molnár M. Eszter

Gittai István: *Sóhajobeliszk*, versek

Jasper Gyula: *A mindenség határán*, versek

Saáry Éva: *Olajtornyok az Egyenlítő alatt*, emlékezések

Prohászka László: *Mikor a fűrészgépek a madarak nyelvét kívágták*, versek

Gazda József: *A megpecsételt vég – Kilencven év Erdély földjén –* interjúk

Kesselyák Péter: *Túl a Kínai Nagy Falon*, emlékirat

2011

Gazda József: *A harmadik ág – Magyarok a szétszórátottságban,*

I. kötet: *Az idők árján*, II. kötet: *Fél száz ország*, szociográfia

Baán Tibor: *Visszajátszás*, versek

Benke László: *Az Élet szerehme*, versek

2012

Baán Tibor: *Gyűjtemény*, versek

Tertinszky Edit: *Rádiós emlékek – olvasmányélmények*

Gödény Endre: *Tájékozás a tájban*, Szellemi-lelki révkalauz

2013

Székelty Dezső: *Amíg szól a harang*, válogatott versek

Kálmán Mária: *Drámák*

Bozók Ferenc: *Kortársalgó – Beszélgetések XXI. századi magyar költőkkel*

Borbély László: *Feszület a ring felett –* novellafüzér

Varga Domokos: *Édesanyám sok szép szava*

– *Kis magyar századelő* – válogatott művek

Benke László: *Hová lett aranytrombitád?* – válogatott versek

2014

Somogyi Imre: *Kertmagyarország felé*

Pomogáts Béla: *Varázskörben*, tanulmányok és előadások

Baán Tibor: *Szénszüret*, versek

Prohászka László: *Tejútra néző ablak*, versek

Varga Domokos: *Ritkasép magyar népmesék*, válogatott művek

Kálmán Mária: *Zsarát*, válogatott versek

Benke László: *A szerelem erőterében*, versek

Gazda József: *Vezényelt történelem*, sorsregény

2015

Varga Domokos: *Tisztelt család-om, -od, -ja*, válogatott művek

Gombár Endre: *Végítélet előtt*, regény

Pócze Zoltán: *Déjà vu*, regény

Varga Domokos György: *Tévé a tanyán*, elbeszélő költemény

Neszmélyi Károly: *Népi írók, népi irodalom*, tanulmányok

Verzár Éva: *Anyország ölében*, regény

Pomogáts Béla: *Magyar Erdély*, tanulmányok

Baán Tibor: *Névmások*, miniesszék

2016

Vicei Károly: *Adomás históriák és álmok*

Kónya Lajos: *Válogatott versek*

Varga Domokos György: *Bilhebolha* – beavató mesefüzér

Benke László: *A megőszült kert*, versek

A kötetek megrendelhetők

a 06-20-574-05-45-ös telefonszámon,

a Hét Krajcár Kiadó címén, levélben és személyesen: Benke László,

Magyar Írószövetség 1062 Budapest, Bajza u. 18.,

e-mailen: betkrajcar@t-online.hu

honlapunkon: www.betkrajcar.hu

G. Komoróczy Emőke könyve a párizsi Magyar Műhely történetéről, alapító szerkesztőiről, legjelentősebb munkatársairól hézagpótlónak tekinthető, hiszen a XX. század kezdetétől egészen az ezredforduló új jelenségéig felvázolja a bűvópatakszerűen hol felbukkanó, hol eltűnő experimentális költészet fontosabb epizódjait, változatait. Széleskörű ismeretanyagra építve veszi számba a szerző a M.M. elméleti tevékenységét, poétikai újításait, a meghonosított új műfajokat; a folyóirat szerepét a sokszínű hazai vizuális költészet kibontakozásában; mélyre hatoló elemzéseivel megkönnyíti az érdeklődő olvasók tájékozódását az avantgárd „útvesztőjében”. Sikerül cáfolnia a régi vádat, miszerint az avantgárd pusztán hagyományromboló lenne, és felmutatja a Kassák, majd Tamkó Sirtó nyomdokain induló és továbbblépő művészek munkásságában azokat a szálakat, amelyek a magyar költészettörténet tradícióiba kapcsolják őket. Hangsúlyozza (és interpretációival bizonyítja), hogy a vizuális költészet-től sem idegen a nemzeti múlt és történelem, hiszen az alkotók élményvilága abból táplálkozik, s ők is az átélt valóság-tapasztalataikat formálják művé – méghozzá látható nyelven. Technikai újításaik – bizonyos idő elteltével – beépülnek a tradícióba, s félévszázad múltán az újabb nemzedékek már hagyományként kezelik az ő életművüket is. Hiszen a poétikai készlet – mint minden a nap alatt – folyton változik és megújul.

A Kiadó

