

Müllner András

Szakmai beszámoló az OTKA posztdoktori ösztöndíj-támogatás alatt végzett tudományos munkáról (Előszó a mellékelt tanulmányokhoz)

2005-2008

OTKA posztdoktori ösztöndíjam megkezdése előtről datálhatóan és az ösztöndíj alatt tudományos tevékenységem két, látszólag egymástól távoli területen zajlott. Az egyik a neoavantgárd művészet, a másik a hipertext médiumával kapcsolatos elmélet. A kettő azonban korántsem áll távol egymástól. Ha a köztük lévő összefüggést egy fogalommal kellene megvilágítani, akkor az az *allegória* lenne. (Bár ez a totalizáló és egyben sűrítően szimbolikus gesztus minden szempontból ellentmond annak a kritikának, amely e két terület vagy tárgy által működtetett ideológiát hivatott érinteni a saját munkáimban.) Abban az értelemben tartom vállalhatónak az említett alakzat fontosságának kiemelését, hogy az történeti és stratégiai értékkel bír. Tudniillik többek között az allegória Walter Benjamin-i (és később Gadamer által folytatott) rehabilitációja adott sok szempontból lökést a műalkotás, és általában a reprezentáció mesterségességét, nem-természetességét vizsgáló diskurzusnak. Nem mintha előttük nem létezett volna a reprezentáció motivált természetét feltételező ideológia kritikája: mi másról tanúskodik az ábrázolást az ábrázolttal mindegyre összemósó tendenciáktól való félelem. Benjamin „mindössze” az allegóriába sűrítette az *aura*, vagy más szóval a *jelenlét* kritikáját, és mindezt áttételesen (a barokk szomorújáték és az expresszizmus közti áthallással) vagy nem áttételesen (a technikai sokszorosítás kapcsán) kora tendenciáinak értelmezésére használta. Tevékenységének egyszerre újító és klasszikus jellegét mutatja, hogy az olvasatát beteljesítő eredetiségkritikát egy régóta használatban lévő retorikai alakzat genealógiájába ágyazta. Életműve pedig látványos példát ad arra, hogy a retorika miként nyújthat analógiát és fogalomkészletet mind az avantgárd törekvések, mind pedig a technikai fejlődés kritikai analiziséhez.

Eképpen és a benjamin-i példát követve út nyílik a neoavantgárd művészet és a számítógépes hipertext vizsgálata felé is, és ez az út csak látszólag ágazik kétfelé, valójában a jelenlét és a reprezentáció kritikáján keresztül *mutatis mutandis* egy és ugyanaz. Bár Benjamin elméletét a Frankfurter Schule követői, többek között Peter Bürger is felhasználta, de mivel véleményem szerint Bürger *Az avantgárd elméletében* az allegóriában rejlő kritikai és szubverzív erőt visszafogta, és a talált tárgy jelensége kapcsán éppenséggel az ellentétébe fordította (olyan „valóságfragmentumok képbe illesztése [amelyeket] nem dolgozott fel a művész szubjektuma”), ezért érdeklődésem sokkal inkább afelé a posztstrukturalista értelmezés felé irányult, amely szintén Benjaminra hivatkozva a radikális eredetiségkritikát folytatta. Itt a képzőművészet terén Rosalind Krauss tanulmányát kell megemlítenem (*Az avantgárd eredetisége*), melyet (kissé megkésve) magyarra fordítottam, illetve az irodalom terén Paul de Man tanulmányait, amelyek következtetéseit megpróbáltam a magyarországi neoavantgárd egyes szerzőinek munkái értelmezésekor hasznosítani. Más szóval és konkrétan arról van szó, hogy az ikonografikus-textuális hagyomány, illetve mediális áttételesség miként téríti el az egyszerűsége és jelenvalóságra törő neoavantgárd intenciókat, legyenek azok a szubsztanciális élményesztétika és transzcendentális kommunikáció bizonyos értelemben pszeudostrukturalista képviselői (Erdély Miklós; lásd ezzel kapcsolatban többek között *A „nyelvi fordulat” magyarországi experimentális olvasata* című tanulmányomat), vagy a testet középpontba állító performansz-művészet példái (Hajas Tibor; lásd Hajas Tiborról szóló tanulmányaimat: *Mythical light and allegorical detachment in performance. A Mediterranean matter and a Hungarian performer – Tibor Hajas; Majdnem-morál. Recenzió Hajas Tibor*

Szövegek című kötetéről; Hajas Tibor önéletrajzai Philippe Lejeune elméletének tükrében és fordítva). A Derék Pál és általam még 2004-ben szerkesztett neoavantgárd tanulmánykötet (*Né/ma*) egy olyan tanulmányomat tartalmazza, amely az elsőnek tudott magyarországi happening kapcsán fejt ki avantgárd akcionizmus és allegória viszonyát. (Ezt a tanulmányt átdolgozott formában, a Dánél Mónikával közösen írt nagyobb tanulmány részeként tartalmazza *A magyar irodalom története* 2007-ben kiadott harmadik kötete is: *Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben. 1966 – Az első magyarországi happening.*) De ebbe a sorba tartozik az az előadásom is, amelyet az általam szervezett, Erdély Miklós filmjeiről szóló konferencián olvastam fel: ebben megpróbálom elhelyezni Erdélynek a montázsról tett állításait és a montázs jegyében komponált képeit a képi és a retorikai hagyományban (*Egy vita nyomában. Dovzsenko – Eisenstein – Erdély*).

Időközben ez az avantgárd eredetiségkritika kiegészült még egy szemponttal, a performatív nyelvi események kritikájának szempontjával, amely segített abban, hogy kibővítem az avantgárd jelenlétigény kritikai analízisét. Úgy tűnik, hogy az austini performatívumok dekonstruktív kritikája alkalmazható a neoavantgárd művészetre, amely nem utolsósorban performatívumai révén próbál utat találni a valóságba. Sőt, e művészet bizonyos produktumai láttán, olvastán éppen hogy annak lehetünk tanúi, ahogy lemond sztereotípnak tekinthető avantgárd igényéről, élet és művészet összemosásáról, és a fent említett kritikát gyakorolja, amennyiben élettelinek, komolynak beállított beszédetteket, performatívumokat performál, eseményesít, fikcionál (ld. az aláírás kisajátítását „Hajas Tibornál”, amit *A „puszta élet” fikciója. Performatívumok működésmódja magyar neoavantgárd művekben* című tanulmányomban jártam körül, vagy éppen a vállatás és tanúvallomás koncepcionalitását Erdély Miklós *Verzió* című filmjében, lásd ezzel kapcsolatban: „*Vérlátomás*”. Erdély Miklós: *Verzió*, illetve *Images as Phantasms. The proceedings of a Hungarian experimental film in adaptation* című tanulmányaimat). Ez a mozgás, az intézményi beszédesemények ilyenén teatralizálása párhuzamosnak mondható a dekonstrukció igényével, elég Jacques Derrida Austin-olvasatára gondolnunk (*Signature, eventment, contexte*), illetve felidézünk annak utolsó gesztusát, önnön performatívumának (aláírásának) ironikus-performatív dekonstrukcióját. A performatívumokra alapozott társadalmi intézmények, beszédettek ebbéli kritikájáról, a beszédettek performansz-szerű működésmódjáról és a performanszok kritikai paradigmaticusságáról az általam lefordított *Performativitás és performansz* című Andrew Parker–Eve Kosofsky Sedgwick-tanulmányban olvashatunk. Mindezzel párhuzamosan, de a jelen felé közelítve egy lépéssel, a Trafó Kortárs Művészetek Házában 2007 szeptemberében tartott előadásomban arra próbáltam rávilágítani, hogy miképpen próbálta a magyarországi neoavantgárd akcionizmus provokatív vagy kevésbé provokatív („csak” provokatívként értelmezett) performanszok során keresztül kiléptetni a cenzurális és tiltó hatalmat a homályból, és ezzel miképpen készítette azt cselekvésre, más szóval hogyan „szólította színpadra”. A rendkívüli állapot/állam (*state of exception*) és annak politikai gyakorlata (ennek részeként a cenzúrával) Giorgio Agamben elméletének tükrében olyan nem-konzolidált, azonnali, közvetett beavatkozás egy idegenszerű eseménybe, amely e beavatkozással a politika (szándéka ellenére) önmagát mutatja meg. A politikát ily módon teatralizáló gesztus egyben fikcionáló is, mert a legitimitásra kérdez rá, amikor az államot a „kivételek állapotába” (rendkívüli állapotba) kényszeríti. Meglátásaimat röviden a következő három lépcsőben foglaltam össze: 1. Az avantgárd „életakarásából” kifolyólag mindig ki akar lépni az adott művészeti keretek közül (talált tárgy, happening, *event* stb.), de ennek „allegorikus” akadályai vannak (lásd reprezentáció- és eredetiségkritika), melyek utópikussá teszik e törekvéseket (társadalmi szobrászat, „mindenki művész”), és feltárják az avantgárd bizonyos szempontból romantikus gyökereit. 2. A totalitárius kontextusban működő avantgárd adekvát, „kongeniális” értelmezője paradox módon az a politika, amely betiltja őt, ti. ez a politika az, amely „életként”, „puszta életként” (Agamben), vagy ami ugyanaz, a politikai

életre (saját létére) veszélyesként kezeli az avantgárdot (hogy az „felforgató”, „megbotránkoztató”, „közerkölcsöt sértő” lenne). 3. Ezzel ellentétben és valójában az történik, hogy a politika (tágabban minden társadalmi intézmény, a cenzúra, a betiltás formájában jelentkező performatívum) lép be különböző formákban a performansz terébe, és válik teatrállássá (még akkor is ez történik, ha a performatívum látszólag sikeresen működik) – ez az avantgárd valódi tétje. (Az említett előadáson kívül ezt a folyamatot tematizálom *A filmes performativitás. Erdély Miklós vetítései* című tanulmányomban is, illetve ennek angol nyelvű, némileg rövidített verziójában: *Film not Shot but Bloodied. „Material” Projections in Experimental Films and Neoavantgarde Works.*)

Az avantgárd allegorikus-textuális és performatív mezőbe helyezése lehetővé teszi az általa használt ideológiák, sőt, az általa „eljárás alá vont” (Kristeva) társadalmi gyakorlatok ideológiáinak kritikáját is. (Mindennek az irodalom- és művészettörténet-írásra gyakorolt következményeit *Az avantgárd fenséges retorikája* és a *Talált vendég. Kísérteti robbantás a posztmodern irodalom(történet) kapcsán* című tanulmányaimban vizsgálom.) Mindez nem kevésbé történik-történhet így a technikai sokszorosíthatóság aktuális médiumához, például a hipertexthez kapcsolódó ideológiával. Ha az avantgárdban a fent említett műfajok és törekvések gravitációs mezeje a jelenlét volt, akkor korunk technicista ideológiájában ugyanezt a törekvést látjuk viszont az *interaktivitás* kulcsszavában. 2007 tavaszán megjelent esszégyűjteményem (amely *A császár új ruhája* címet viseli) egyes darabjaiban a multimedialitásra alapozott reprezentációs (a képhez és az interaktivitáshoz kapcsolódó) ideológia kritikájába bocsátkozom, bár hozzá kell tennem, hogy kezdetben, amikor a számítógépes hipertext és az irodalom viszonyával foglalkozni kezdtem, ez a kritika nem tűnt számomra szükségszerűnek. Már csak azért sem, mert a hipertext elmélete explicit módon hivatkozik Walter Benjaminra, és osztja annak nézetét, mely szerint a technikai sokszorosítás aktuális médiuma (Benjaminnál ez a mozi) mintegy performatív módon emancipálja a tömegeket, és demokratizáló hatással bír. A hipertext elmélete áttemelte a benjamin-i allegória fogalmát, hozzájárulva így a fogalom posztmodern sikertörténetéhez: a hálózat egyes csomópontjai mintegy allegorikusan, szervesen utalnak egymásra, mentesen minden a szerzői intenció vagy a lehorgonyzott jelentés fogalmában rejlő metafizikától, és konkrétan megvalósítva a barthes-i *írható szöveg* vagy a derridai *írás* posztstrukturalista fogalmát. A tárgyban írott korai esszéim is ezt a többé-kevésbé kritikátlan, tulajdonképpen affirmatívnak is nevezhető hozzáállást tükrözik. Nem véletlenül, hiszen amikor a Szegedi Tudományegyetemen kollégáimmal létrehoztuk az Esterházy Péter *Fuvarosok* című regényét alapul vevő multimedialis-interpretációs CD-ROM-ot, gyakorlatunk elődjének azt a Benjaminget tartottam, aki például a *Német emberek* című, általa összeállított levélgyűjteményben, illetve a 19. századi Párizst idézetekkel és kommentárokkal felelevenítő írásaiban a montázsra és az idézetre helyezte a koncepcionális hangsúlyt. Benjaminget követi „teleelméletével” (*teletheory*) Gregory L. Ulmer, aki a számítógépes írás-olvasás retorikáját és grammatológiáját próbálta kidolgozni, nagyban építve arra, hogy metaforikus idézetgyűjtemények mintegy performatív módon biztosíthatják azt az esélyt, hogy a felhasználó „sétálóként” (benjamin-i és baudleare-i terminussal *flâneur*ként) szabadon válogathat a cédulák és intenciók között, kikerülve így egy argumentáció egy duktusa követésének kényszerű gyakorlatát (ld. emancipáció). Mindez mint alternatíva és mint a hipertextnek már a Vannevar Bush-féle eredeténél jelenlévő precedense (1945) bizonyos értelemben vállalhatóan is tűnt. Időközben azonban találkoztam azoknak a kortárs hipertext-szerzőknek a tanulmányaival, könyveivel, akik közül egyesek (véleményem szerint reflektálatlanul) a posztstrukturalista írásfogalom hálózat-jelentését rávetítették a hipertextre, mintegy annak megtestesülését látva ebben; míg mások a multimedialis kommunikációt (hasonlóképpen kritikátlanul, egy erősen a hegelire emlékeztető történelmi dialektikával) az elsődleges szóbeliség visszatéréseként és közvetlenségeként üdvözlik, hozzá kell tenni,

messzemenően alátámasztva a piaci mechanizmusok tendenciáit és igényeit. Ha tehát a könyvem első felének korábban született írásai a hipertext-készítés gyakorlatát tükrözik, valamint a virtuális írás-olvasás hagyományosan könyvtárosi félelmeit oszlatják, addig a könyv második felének írásai már kritikai vonásokat mutatnak. Ez a kritikusság a McLuhan–Havelock–Walter J. Ong-hagyományt a hazai tudományos életben képviselő Nyíri Kritóf nézetei elleni kettős tanulmány-pamfletben csúcsosodik ki (*Platón beteg volt. Két inzert korunk techno-optimizmusának sorai közé*). Az említett kötetben már nem szerepel az az előadásom, amit a 2007 tavaszán Pécsen tartott „Reflexió(k) vagy »mélyfúrások«?” című, „A kultúrakutatás változatai a »kulturális fordulat« után” alcímet viselő konferencián tartottam, és amely a Platón-tanulmányhoz hasonlóan azt a módszert követi, hogy megpróbálja egy textuális-analitikus térben szembesíteni egymással a kortárs elméletet az őt magát legitimálónak vélt, általa hivatkozott irodalommal (*A hipertext ideológiája. Theodore Holm Nelson és a Xanadu-álmom*). A multimediális (mobil- és számítógépes) kommunikáció esetében a legitimáló alap Platón és a platóni „interaktív” dialógus, a hipertext névadójánál, Theodore Nelsonnál Coleridge *Kubla kánja*, illetve az abban szereplő palota, a Xanadu, amelyet az irodalmi hagyomány az emlékezet mágikus helyeként értelmez. Véleményem szerint egyik sem támasztja alá kellőképpen a másodlagos szóbeliség, illetve a multimedialitás interaktivitás- és totális emlékezet-ideológiáját, sőt, kifejezetten eltérítik ezt az ideológiát. De tágabb értelemben is beszélhetünk a szóbeliséghez kapcsolódó jelenlétkoncepciók megalapozatlan voltáról, és így (átszármasztottan) a másodlagos szóbeliség elméleteinek tarthatatlan könyv- és írás-felfogásáról, miszerint ezek a kommunikációs formák meghaladottak lennének. Ong az *Orality and Literacy* című könyvében többek között azt is bemutatja, hogy a kizárólag a szóbeliségre építő kommunikációnak milyen mnemotechnikai eszközöket kell latba vetnie annak érdekében, hogy egyáltalán működni tudjon. Ezek az eszközök egyáltalán nem mentesek a retorikai fogásoktól, még inkább nem az ismétléstől és annak kényszerű nyelvi-textuális vonzataitól, és éppen nem szavatolják a világ és az azt reprezentáló kommunikációs forma egybeesését, ahogy arra a szóbeliséggel kapcsolatban hivatkozni szoktak. A másodlagos szóbeliség performatív és egyben performansz-szerű eseményei (pl. a *link* formájában jelenlévő interaktivitás) hasonlóképpen nem alapozhatnak meg egy totális, maradék nélküli és a beszélő-felhasználó alanyt transzcendentális szubjektummá emelő kommunikációt. Mindebből következően az interaktivitásra vonatkozó felfogásom annak kritikai szemléletére összpontosít. Az interaktív eszközök megszólító-performatív ereje hallucinatív aspektussal párosul, és a linkek és „csengőhangok”, amelyeket az interaktív dialógus aktiváló erejével ruház fel az ideologikus elmélet, olyképpen eredetnélküliek és töredékesek, amiképpen töredékesek (ám rögtön „kiegészítettek”) az irodalmi hagyományból származó „interaktív” előképek. Az irodalom, vagy éppen a képzőművészet véleményem szerint sokszor többet tud a reprezentáció alapvető medialitásáról és anyagszerűségéről, mint olvasói. (A beszámolóban említett tanulmányokat alább közlöm. Előtte azonban, jelen előszó után közvetlenül bemutatom az itt nem közölt, de az OTKA-támogatás idejére tehető egyéb publikációim és szakmai tevékenységeim listáját.)

Szerkesztés

Metropolis, 2007/4 (XI. évf. 4. sz.) (Erdély Miklós-szám)

Konferencia-szervezés

„Szunnyadás”. Konferencia Erdély Miklós filmjeiről és filmes írásairól, Grand Café (Szeged), 2006. április 27-28.

Konferenciák, előadások, lapbemutatók

Images as Phantasms. Angol nyelvű előadás a „Cultures of Translation: Adaptation in Film and Performance” című konferencián, University of Glamorgan, Cardiff, 2008. június 26-28.

A *Metropolis* Erdély Miklós-számának bemutatása Varga Balázs szerkesztővel közösen
1. a Múcsarnok „BBS Fórum”-programsorozatának keretében a Múcsarnok előadótermében (2008. március 11.)
2. a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékén az „ERDÉLY 80” című workshop keretében (2008. június 5-6., szervező a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszéke és az Erdély Miklós Alapítvány)

Tisza, virág – a Benda Balázs-paradigma. Pillanatnyi műfajok, eltűnő nyomok, nyombiztosítás címmel előadás a „Művészet, média és rendszerváltás” című házi konferencián, szervező az ELTE BTK Hallgatói Önkormányzata, 2008. május 16.

„Magyarország a tiéd lehet!” Egy betiltott kiállítás a nyolcvanas években, Nemzeti művelődés – egészségesülő világ c. konferencia (2007. november 30 – december 1.)

A „nyelvi fordulat” magyarországi experimentális olvasata. Előadás a „Kettős vetítés. Bódy Gábor és Jeles András műveinek összehasonlító elemzése” című konferencián (szervező: az SZTE BTK filmelmélet-filmtörténet programja és a KÉP-SZÍN-HÁZ Alapítvány), Grand Café, 2007. november 8-10.

Ld. <http://www.litera.hu/object.2efbc4e1-8f21-446e-8d0f-44d072c9cad4.ivy>

A cenzúra teatralitása. Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2007. szeptember 17.

Rábeszélő képek. A magyarországi experimentális filmkészítés performatívumai. Előadás a Szavak és képek. Nyelv/irodalom/mozgóképek című X. Erdélyi Film- és Médiatudományi Konferencián (Kolozsvár, 2007. május 25-26.)

Performatívumok működés módja magyar neoavantgárd művekben. Előadás a Pannon Egyetem Érintés című Színháztudományi konferenciáján (Veszprém, 2007. május 7.)

Kulturális „káoszok”, kulturális „fordulatok”: Schiller, Nietzsche, Ted Nelson. Előadás a Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után című workshopon (Pécs, 2007. március 9-10.)

Kerekasztal-konferencia Jacques Derrida halálának második évfordulóján, 2006. november 20-án, Orbán Jolán (PTE) szervezésében, Geoffrey Bennington vendégelőadásával

Mythical light and allegorical detachment in performance. Tibor Hajas (Imagination, Sensuality, Art – III. Mediterranean Congress of Aesthetics, Portoroz, Szlovénia, 2006. szeptember 20-23.

Retoretika/retorevolúció. A magyarországi neoavantgárd forradalmi etikája. Előadás az Értelmezés és etika c. konferencián, Kaposvári Egyetem, 2006. május 12-13.

Egy vita nyomában. Dovzsenko – Eisenstein – Erdély, előadás a „Szunnyadás” című, Erdély Miklós filmjeiről és filmes írásairól rendezett konferencián, Grand Café (Szeged), 2006. április 27-28.

Képkorbácsolás. Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái (diavetítéssel és beszélgetéssel egybekötött kötetbemutató). Vendég: Beke László (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, a kötet szerkesztője), kérdez: Müllner András. 2006. március 1., szerda 19.00, Dalmát Kávézó, Szentendre.

Hajas Tibor művészete. Előadás a szentendrei Dalmát Kávézóban 2006. január 24-én.

A magyarországi neoavangárd akcionizmus három fejezete: 1. Ebéd (in memoriam Batu kán), 2. UFO, 3. Ásványgyapot. Három előadás a szentendrei Dalmát Kávézóban 2005 őszén (október 1., november 22., december 13.)

Hajas Tibor önéletrajzai Philippe Lejeune elméletének tükrében és fordítva, előadás az „Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok referenciális kontextusai” című konferencián (Pécs, Művészetek Háza, 2005. december 1-2.)

Az avantgárd fenséges retorikája (Newman, Lyotard, Krauss), előadás a „Retorika és narráció” című irodalomelméleti konferencián (Szeged, SZTE BTK, 2005. november 17-18.)

Beszélgetés Dobai Péter *Archaikus torzó* című filmjéről az „1968 a magyar filmművészet tükrében” című vetítés- és előadásorozat keretében (a sorozat szervezője és egyben a kérdező: Gelencsér Gábor), 2008. november 18.

Riportfilm

Riportfilm Erdély Györggyel, 2008. július 1-én, Erdély Miklós miskolci mozaikjairól.

Interjú Rigó Máriával, az Erdély Miklós rendezte *Tavaszi kivégzés* című film vágójával. Operatőr: Deák Botond. Bemutató: „Szunnyadás”. Konferencia Erdély Miklós filmjeiről és filmes írásairól, Grand Café (Szeged), 2006. április 27.

Recenziók, bevezetők, cikkek, kritikák:

Mi van a kamrában? Camera Obscura – kortárs sötét szobák, Képmutogatók 2. A látás kultúrtörténete / Mai Manó Ház – Magyar Fotográfusok Háza, Fotóhónap, 2008, Internet: http://www.revizoronline.com/article.php?cat_id=2&id=995&first=10

Mi van a dobozban? A jövő ajándékai (*Future Gifts*) – Mircea Cantor Múcsarnok-beli önálló kiállításáról, 2008. október 20, Internet: <http://www.revizoronline.hu/article.php?id=910>

TANULMÁNYOK, ELŐADÁSOK, RECENZIÓK, FORDÍTÁSOK

Az OTKA posztdoktori ösztöndíj támogatásával

2005-2008

Müllner András

Tartalomjegyzék

I. Avantgárd/neoavantgárd/experimentális/underground film

Images as phantasms. The proceedings of a Hungarian experimental film in adaptation

A filmes performativitás. Erdély Miklós vetítései

Films not Shot but Bloodied. „Material” Projections in Experimental Films and Neoavantgarde Works

A „nyelvi fordulat” magyarországi experimentális olvasata

Egy vita nyomában. Dovzsenko – Eisenstein – Erdély

Illumináció. Moldován Domokos és Erdély Miklós *Heréltek* című filmtervéről

„Vérlátomás”. Erdély Miklós: *Verzió*

II. Művészet- és irodalomtörténet (avantgárd, posztmodern, performatívum, fenséges)

Talált vendég. Kísérteti robbantás a posztmodern irodalom(történet) kapcsán

Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben. 1966 – Az első magyarországi happening (Dánél Mónikával közösen)

A „puszta élet” fikciója. Performatívumok működésmódja magyar neoavantgárd művekben

Az avantgárd fenséges retorikája

Recenzió az *Induló modernség – kezdődő avantgárd* című tanulmánykötetről

III. Neoavantgárd művek elemzése (Hajas Tibor, Domokos István, Pacsika Rudolf)

Mythical light and allegorical detachment in performance. A Mediterranean matter and a Hungarian performer – Tibor Hajas

Majdnem-morál. Recenzió Hajas Tibor *Szövegek* című kötetéről

Hajas Tibor önéletrajzai Philippe Lejeune elméletének tükrében és fordítva

Szakállas költészet? Az etikáról és az esztétikáról Domonkos István 1968-as verse, valamint a kritika és az irodalomtörténet kapcsán

Az *ellinkesedés*. Pacsika Rudolf *Extending Evolution* című művéről

IV. Hipertext, interaktivitás, olvasás

A hipertext ideológiája. Theodore Holm Nelson és a *Xanadu*-álom

Platón beteg volt. *Inzert* korunk techno-optimizmusának sorai közé

Müllner András – Bocsor Péter: Rövid (kritikai) bevezetés a hipertext témájába a *Fuhasok* című CD-ROM kapcsán

A hiányzó láncszem. A posztmodern képelmélet reprezentációkritikája

V. Fordítások

Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: Bevezetés. Performativitás és performansz

Peter Wollen: A két avantgárd

I. Avantgárd/neoavantgárd/experimentális/underground film

Images as phantasms
The proceedings of a Hungarian experimental film in adaptation *

The Hungarian experimental filmmaker Miklós Erdély made a film titled *Version* in 1979, and the film was based on a documentary novel written by Gyula Krúdy in 1931 and titled *Eszter Solymosi from Tiszaeszlár*.¹ Krúdy worked up the ill-famed story of the Jewish blood libel in Tiszaeszlár, North Hungary. According to the historical facts a young girl, Eszter Solymosi disappeared in summer of 1882 and the Jews were accused of murdering her ritually. The writer brought together the materials of his book by collecting information from memorials of the lawyer of the Jews on trial,² and from the writer's own memories rooted in oral tradition, for he grew up near to the scene of the events. He speaks in his own name (he for instance writes his monogram at the end of the Prologue), and we can identify him as the narrator of the documentary novel. The story is communicated neither as a simple thesis against anti-Semitism nor a straight patronage of innocent Jews, but as a speech full of irony. There are some exceptions like the Prologue itself which stands between the Introduction and the First Book. (The novel contains six "books" on approximately six hundred pages.) In the Prologue the narrator makes it clear that he is on the side of the Jews, and he does so by firmly asserting in a footnote saying that the blood libel was an absurd and evil phantasm. But in the introduction and in the novel itself there are a lot of places where the anti-Semitic stereotypes are left without any comments. That's why I would say that in these passages the narrator's voice is ironically toned, or in other words the narrator pass over the right of the narration to the Voice of Stereotypes. One of the best examples is the figure of Wandering Jew depicted by the narrator. Here is the first sentence of the First Book in which I would like to direct the attention to the fundamental *attesting force* of the sight: "He [the Wandering Jew] was seen in Tiszaeszlár [in the village, before the crime]." And then the narrator goes on like this: "He has two big pockets on his caftan, in both of them he could put a child. He grips a cudgel as a rover stick. God save us from meeting him at night. Savage and murdering temper burns in his eyes as in those of the beast. His voice yowls as the lynx' but his laugh is as cold as if a snake laughs in his throat."³ In this part of the book the Wandering Jew is accompanied by the hostile dogs as he goes along the village road. In the course of the film he meets Eszter Solymosi first here, and says as follows: "Why don't you tie that dog, girl? You will be sorry for this, you *honte!*"⁴

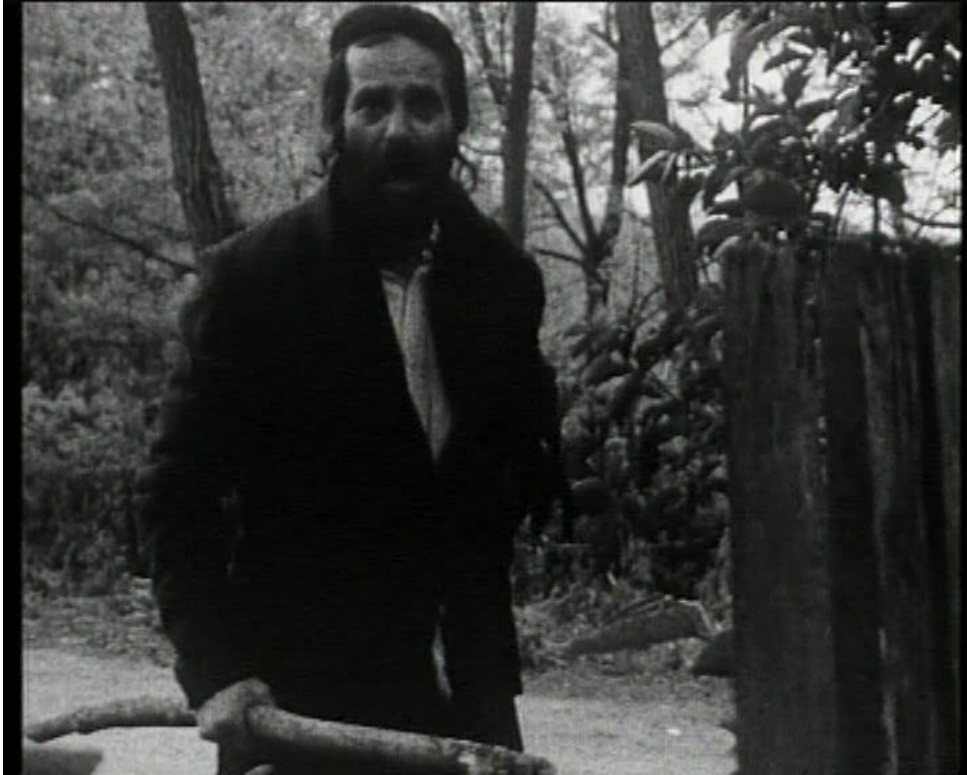
* Elhangzott a „Cultures of Translation: Adaptation in Film and Performance” című konferencián, University of Glamorgan, Cardiff, 2008. június 26-28. Megjelenés előtt.

¹ Gyula Krúdy: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* [Eszter Solymosi from Tiszaeszlár] Magvető, Budapest, 1975.

² Károly Eötvös: *A nagy per, mely ezer éve folyik, s még sincs vége* [The great trial which has lasted for thousand years and hasn't finished yet] Szépirodalmi, Budapest, 1968. (Vol. 1-2.)

³ Krúdy, 27. (My translation – M.A.)

⁴ Krúdy, 27. *Honte* means 'dog'. – The dialogs of the film are translated to English by Miklós Erhardt.



Here let me take a little digression. On the film you saw some anachronistic objects like a modern artesian well which by its relatively modern form contrasts with the archaic figure of the Wandering Jew. The concept of montage is constitutive for the structure of the film, although it has different functions in different contexts. Sometimes it helps to fictionalize the events presented in the film (as in the case of artesian well), sometimes it helps to strengthen the extreme stereotypes (the black coloured Jews are opposed to the white and blonde girl), and sometimes it is a kind of accumulation (the dead corpse of the girl floating in the river is opposed to the Kaddish, the Jewish mourning song).



Back to the subject of irony: I don't want to cite much more examples of that, or the examples of the narration of the so-called stereotypical voice of the novel. Just two examples: "He [the Wandering Jew] seemed to be an idle highwayman."⁵ or "Tomorrow there will be the election of shakter in Eszlár. The Jews came to this event from Trans-Tiszanian region to present their knowledge in front of the members of community in Eszlár. Whom will they slaughter? A veal or a child?"⁶ My questions are as follows: does this ironic tone mentioned before appear in the film, and if it does, how does it appear? How does the filmmaker try to adapt the quasi documentary and at the same time ironically toned narration? For answering these questions I must give an account of the three parts of the film.

First the viewer sees a ten minutes long introduction in which old Jewish people talk about the one hundred years old scandal and the supposed sexual motivations of the teenager Móric Scharf, who as a crown witness in the historical trial process attested against his father saying that he saw him and his accomplices murdering the young Eszter ritually. After this contemporary and documentary part we can see the dramatized and fictitious second part in which not only the quasi historical events but also the imaginative processes are shown, face to face – below I will be back to this part. And in the third part which is a making-of, the actors and the filmmakers are shown without functional activity, just as they linger around and stand and wait for something. The actors try to transfigure back into their own body and identity, and we can see for example the young actress in part of Eszter Solymosi as she tries to stand up from the mud of the river in which she was found according to the story. It is not easy to leave behind the muddy dead corpse.

⁵ Krúdy, 35.

⁶ Krúdy, 39.



The third part of the film is supposed to be a withdrawal of provocative images of the second part since here in the third part the actors step out from their parts and present themselves as real persons and so doing somehow cancel the fabricated story presented in the second part. It is a withdrawal in spite of the fact that in the second part we saw with our own eyes the images of the ritual murder.

There is no doubt that the most provocative part is the second part of the film. Here we the viewers are involved in images of a longtime interrogation of the crown witness, in which the scene of the interrogation and the scene of the events occurred in the past alternate each other. But here I must correct my words. Instead of the word *interrogation* I should have to use *teaching*, because from the very first time we see the gendarme teaching the boy what he is expected to say in front of the judge as his “own” confession. Here is a passage from the teaching process, in course of which Gendarme Recsky “interrogating” Móric Scharf, or rather *teaching* him the text of the testimony like this:

Gendarme Recsky: When he slit the girl’s neck...

Móric Scharf: -

Gendarme Recsky: When he slit the girl’s neck...

Móric Scharf: -

Gendarme Recsky: And when the blood...

Móric Scharf: -

Gendarme Recsky: And when the blood...

Móric Scharf: -

Gendarme Recsky: And when the blood...

Móric Scharf: -

Gendarme Recsky: And when the blood was pouring in a red crock...

Móric Scharf: -

Gendarme Recsky: Look into my eyes, son. Look into my eyes! And when the blood...

Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood!
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Was pouring in a red crock!
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood was pouring in a red crock...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Stand up! Come here. Closer. Closer! And when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: The blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood!
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Go back. Faster! Stop. Come here. And when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Was pouring into the crock...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: And when the blood was pouring into the crock...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Go back to the wall. Come back! and when the blood...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Was pouring in a red crock...
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Don't move! and when the blood... was pouring into the crock!
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: So then he poured the blood in the red crock.
Móric Scharf: -
Gendarme Recsky: Think about that.

[...]

Gendarme Recsky: So how it was with the blood?

Móric Scharf: He poured it in a pot. I wasn't there in the temple when it happened, but I was watching it through the keyhole of the door. My father wasn't there, but in our house. When the girl was brought in the temple, they locked the door with a bolt. In the temple, beyond the above mentioned persons, there were Samuel Huszti, Abris Braun, Árpád Feinstein and Ábrahám Singer. The girl's cloth was taken off, and then the circumciser slit her. She was barefoot. When she didn't move anymore, they banded her neck with a strip of cloth. The circumcisers were holding her and the beggar Jew stripped her. When she died, the same beggar Jew dressed her up. After the case I went to see my mother and father in our house and told them the girl had been killed. My mum then forbade me to tell anybody about it.



To analyse this important part I have to start with the allegorical nature of the film. The *Version* appropriates Krúdy's novel for an actualization as far as it makes of it an allegory for communist terror in Hungary in the fifties. The young Móric Scharf is a proper allegorical figure to personify a man who slowly but inevitably starts to believe and *see* what he is expected to confess. The filmmaker helps more if somebody accidentally fails to understand the allegory. Erdély casted László Rajk, the son of an executed communist leader for the part of gendarme Recsky. He plays the part of the interrogator of Móric Scharf and by his character he is the most important part of the anti-Semitic charge-fabricating machinery. Since his father was executed by his own communist camerads as a result of a show trial under the communist terror, Rajk's present in the film was enough provocative to awake some forgotten ghosts in communist political imagination in 1979. Rajk's trial in 1949 was a show trial, or as it is called in Hungary, "display trial" or "*conceptual* trial" and from my aspect this latter word, I mean "conceptual" is a very significant verbal fact as I will return to it later. In course of Rajk's show trial he had to tell a fictive story as his own confession.⁷ In case of the communist Rajk we can see the paradigmatic and more or less loyal behavior of the accused communist who became the victim of his/her own party as it can be seen in case of Rubashov, the main character of Arthur Koestler's novel titled *Darkness at Noon*. As in Rubashov's case the ideological "learning and believing" behavior serves as pattern to form the character of the young Jewish boy Móric Scharf in *Version*. Learning results in believing, or I would say being *adapted* mentally to the situation. Verbal or performative speech acts can create mental images, which were called *phantasms* by Aristotle. Móric Scharf's phantasms appear in *Version* visually, just as they were real. In other words, they seem to be real just because of the simple filmic process of phantom-like images.

Here I cite Koestler's description about Rubashov's and his hearer, Gletkin's mental state concerning to the relationship of fiction and reality: "Without becoming aware of it, they

⁷ According to this fabricated story he passed secret information over Yugoslavian agents. As a result of his confession he was sentenced to death.

had got accustomed to these rules for their game, and neither of them distinguished any longer between actions which Rubashov had committed in fact and those which he merely should have committed as a consequence of his opinions; they had gradually lost the sense of appearance and reality, logical fiction and fact.”⁸ In an interview Erdély asserts that he doesn’t want to differentiate what is true and what is false in his film.⁹ But in spite of Erdély’s radical and subversive intention the viewers *do* have the opportunity to see how Scharf’s mental process develops until it reaches the final state in which he *is able to* see the crime. For example Scharf’s mental images are shot from the editing table so they are grainy and obscure comparing to the images of other scenes. Sometimes we can see *versions* of the same sequence all of them modified a little bit comparing to the previous state as the teaching goes ahead. One of the strongest signs is when Scharf faces the camera. That occurs after the camera witnessed him looking through the hole, and than the viewer saw the same scene through the same hole from Scharf’s subjective point of view. Here Erdély’s provocation is completed by a subversive gesture of relating the ideological process of imagination and the filmic process to each other. In this dramatic moment we can see the images of blood sacrifice from the point of view of the witness who by that time was totally brainwashed by interrogating or rather persuading performatives of the authority. We are sutured here into the film but what is most important is that right after that voyeur moment the viewer is torn out from that convenient and scopophil state since Scharf faces the camera, but than the camera doesn’t show the counter position which is needed for the viewer to stay inside the fiction.¹⁰ By the help of the *experimental* process as opposed to the mental process we can understand how an “idea” or a concept could result in quasi real images by terror. From that point of view *Version* seems to be a conceptual work in the sense of the neoavantgarde genre; or rather it reveals the conceptual nature of the terrorized adaptive imagination.

At the end of my paper I would say some words about the process of the film itself in the sphere of the political repression. Its story was in another way tragic as the story of the Jews on trial. The shooting was interrupted by officials in summer of 1979, but the staff managed to overcome that difficulty and finish their work. After all the showing of the film was banned even if it was standardized and ready to be seen in 1981. Although it was officially invited to the II. National Festival of the Jewish Culture in 1983 (Simone Weil and George Perec signed the invitation letter among others), the Hungarian administration prohibited the filmmakers to show their work at the Festival. Strange to conceive (or not) but at first time the Hungarian Jewish Religious Community protested against the *Version* but in the end its leading members accepted the work as strongly critical against anti-Semitic

⁸ Arthur Koestler: *Darkness at Noon*, translated by Daphne Hardy, Penguin Books [1991], 179.

⁹ „I wanted to picture in this film the tension between the things occurred and the things not occurred. So if somebody has to give evidence for something which has not occurred. Which he has not seen. He has to remember a thing which has not happened to him. Than what happens? He tries to imagine that thing. After a while in his imagination... and that’s why the hammering into his head, not for the text, but for having him making the imagined thing his own. And I make signals of interests of Móric Scharf which helps him to see this phantom as a memory of a thing which occurred in reality. [...] But if the fantasy is raised to the level of reality, as in the course of a trial like this happens... since what he says suddenly turns into reality, the sentence is passed on according to this testimony... So he accepted his own fantasy as reality. From that point he imagine what he wants. [...] This is not a juridical-etiological film. If the imagined thing raises on the level like this, than he can take phantasms he likes as real, and so they become real. I do not differentiate between things imagined by someone and things which occur in reality.” Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzióról* [Chronicle. Discourse between Miklós Erdély and István Antal about *Version*], in Miklós Erdély: A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák, Válogatott írások II [On Film. Theoretical writings, scripts, filmplans, criticism. Selected writings II.], Selected by Miklós Peternák, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 249-250.

¹⁰ See Zoltán Tóth: Montage Gesture and Truth Effect. Miklós Erdély: *Version*, *Metropolis* (Quarterly on Film Theory and History), 2007/4, 87. Internet: <http://metropolis.org.hu>

manipulation and as a work which reveals the ideological process of manipulation. By the change of the regime in 1989 finally the film escaped the political repression and it was released to the public.

A filmes performativitás
Erdély Miklós vetítései^{*1}

1. Bevezetés

Erdély Miklós életművének műfaji gazdagsága és szerteágazó volta miatt igen nehéz olyan gazdaságos szempontrendszert találni, ami jó eséllyel segítheti az értelmezést. Pedig Erdély sosem korlátozta magát abban, hogy ő maga adja meg ezt a szempontrendszert. Hogy csak a vele kapcsolatban emlegetni szokott három legfontosabb és egymással szerves kapcsolatban lévő terminust említsem, a jelentéskiolást, az állapotkommunikációt és a montázsgesztust. Ezek az erdélyi kategóriák indukálták aztán a befogadásban az olyan kijelentéseket, amelyek „a műalkotás tudatba hatoló képességéről”² szóltak, vagy a montázs össze nem illő elemeinek „jelentéskioltó” hatásáról. Egy bizonyos pont után ezek eltorlaszolják az értelmezés útját, hiszen nem tudjuk, mit is kell értenünk alattuk. Röviden szólva, Erdély teoretikusnak álcázott misztikus fogalomrendszere átütött szövegein, és átítatta az értelmezői közösséget is. Ám ki ne értené ezt, aki ismeri ezeknek a kategóriáknak az elvárt és sokszor beteljesített működését, ami nem is annyira homályosságuk vagy misztikusságuk, mint inkább *katégorikusságuk* által szavatolt? Katégorikusságuk fogalmi-konceptuális sémát jelent kanti értelemben, amely nem csak azt írja le, milyen erővel hat a „műalkotás”, hanem maga is performatív erővel rendelkezvén képes „átütni”, meghatározni, erőt gyakorolni, akár még az olvasáson vagy a nézésen is, sőt leginkább ezeken. A kanti kategóriatan tükrében könnyen beláthatóvá válik a katégorikusság és a performativitás közti összefüggés. Minden gondolati rendszer és osztályozási forma valamiképpen tétélező („A gondolkodás belemagyarazza magát [a világba]”, mondja egy férfihang Erdély alább idézendő szövegében), és a világhoz való viszonyát kevésbé a leírás és a megállapítás, mint inkább a gesztusszerű (bár nem feltétlenül sikeres) *performatív beszéd* jellemzi. Ebből a szempontból máris láthatóvá válik a sok között az egyik párhuzam a romantika és az avantgárd alapvető igényei között. Kant egyébként nem véletlenül „kerül a képbe”, és talán nem véletlenül idézi meg Erdély sem, nem másutt, mint a *Dirac a mozipénztár előtt* című *performanszában*; annak a három akciónak az egyikében, amit (a másik kettővel együtt) később ő maga nevezett az első magyarországi performansznak. A performansz részeként előadott „katégorikus költemény” (Erdély másik műfaji definíciója) első sorai ezek:

- „1. Hogy van tehát?
2. Idő és tér tehát.
3. Hagyjuk ezt!
4. Gondolkodásunk formái tehát.
1. Hogy van ez?
2. Hagyjuk ezt.
3. Hogy van tehát?
4. Tériésített idő, idősiített észlelés tehát.
1. Ugyan hagyjuk ezt.
2. Hogy van tehát?
3. Tévedésbe minden belefér vagy majdnem minden tehát.
4. Hagyjuk ezt is. [...]”³

* Megjelent: *Metropolis*, 2007/4 (XI. évf. 4. sz.), 24-44.

¹ A tanulmány az OTKA posztdoktori ösztöndíjának támogatásával jött létre.

² Beke László: Erdély Miklós. *Híd* (1982. március) p. 382.

³ Erdély Miklós: *Dirac a mozipénztár előtt* (Négy férfihangra). In: Erdély Miklós: *Kollapszus orv.* Párizs:

Kategorikusnak lenni a szó etimológiája szerint olyan szónoklást jelent, amelynek során a szónok a közgyűlés (*agora*) elé visz valamilyen ügyet, vagy másképpen közbeszéd tárgyává tesz valamit, a nyilvánosság előtt szónokol (*kata agoreuein*, tkp. 'lent a köz előtt szónokolni'). A szónok kategorikus, amikor *kijelent* valamit, *kijelent* valakit valamilyennek, *megnevez* valakit valamiként, *meghatároz* valakit valahogyan, például *vádol* – ez utóbbi mint eredeti jelentés „gyengült” aztán, ahogy az etimológiai szótár fogalmaz, 'kijelentéssé', 'megnevezéssé'.⁴ A kategorikusságban a retorika legősibb performatív és egyben didaktikus funkciója rejlik, a megfélemlítés mint meggyőzés. Lehet, hogy épp itt, az Erdély Miklós-i kategorikusság performatív és egyben imaginatív működésében találjuk meg azt az ökonómiát, amire szükségünk van az életmű értelmezéséhez, és ami lehetővé teszi, hogy ne műfaji határok alapján közelítsünk ahhoz, hanem alapvetőbb retorikus mozgásokat azonosítsunk.⁵ Mindez nem jelenti azt, hogy egy közös nevező határozná meg Erdély filmesként meghatározható munkáit, „forgatásait” és „vetítéseit”. De mindegyik háttérében ott működik a nem szűk értelemben vett nyelvi megnyilatkozás-szerű funkció, a performatívum. A „nem szűk értelemben vett” kitétel itt röviden textualitást jelent, ami szervesen összefügg a performativitással, mondhatni annak nem egységesíthető alapját képezi. Ezt a textuális-performatív vonalat Erdély megpróbálta beépíteni a filmes anyag, valamint a képzőművészet anyagának struktúrájába. A montázs avantgárdként aposztrofált kulesovi-eisensteini hagyományához is ennek érdekében csatlakozott, akarva-akaratlanul vállalva minden utópikus elképzelést, amit ez a hagyomány jelent. A hosszú katalógus folytatható lenne, és abban elősorolódna Erdély filmjeinek performatívumai, illetve filmes írásainak azon passzusai, amelyekben ilyen irányú intencióit, vágyait rögzítette. Ebben a katalógusban helyet kapna a *Partita* indiai táncosnője, aki képes átadni „a totális megértés érzetét [...] minden fogalmi bázis nélkül”, és olyan „didaktikus eréllyel győzi meg a nézőt, hogy az egyfajta mély belső evidenciát érez, és mindent érteni vél”.⁶ (Kiem. M.A.) Hasonlóképpen az álmokat színre vivő *Álommásolatok* is jó példaként szolgál, ebben az álmodók megrendezik álmaikat: a „rendező” bizonytalanságai, az ismétlések, a lassítások éppen nem az egyszerű „lejátzó” reprezentációt, hanem az experimentumok „visszajátszva” fölülíró jellegét domborítják ki, amely elkerülhetetlen következménye a bukásra ítélt ismétlések heroikus teatralitásának. Ha nem lehet álmodni, akkor akarni kell az álmodást, de ez az akarva-kisajátítva történő álomreprodukció megmutatja az álom egyszerű ismétlésének, másolásának lehetetlenségét, sőt az álom másolás általi tettleges kitörését – e törlés nyoma mégis nyomasztó hatással van a felidézőre. Folytatva a sort, ebbe a körbe tartozik a *Verzió* híres betanításos jelenetével, amelyben hamis

Magyar Műhely, 1974. pp. 57-60.

⁴ Lásd *OneLook. Online Etymology Dictionary*, <http://www.etymonline.com/index.php?term=category>. (Letöltés: 2006.12.12.)

⁵ Arról persze koránt sincs szó, hogy ez a performativitás mindig rendelkezik a kellő hatékonysággal és erővel ahhoz, hogy végrehajtsa azt, amit elvárnak tőle. Ezt épp Erdélynek a színházhoz való viszonya mutatja meg leginkább, és ennek fényében számolnunk kell Erdély pozíciójának fluxus-szerű mozgásával. Ugyanis a performansz teatralis jellegére és a performatívumok működésére oly érzékeny Erdély írásaiban, filmjeiben bizonyos pontokon következetes módon avantgárd a színház elutasításában, és erősen él benne az igény a „komolytalan” és megjátszott színház kirekesztésére. Csak egy példa: Kérchy Vera Erdély teatralitáshoz fűződő viszonyát elemezve arra jut, és ezt többek között a *Verzió*-ról szóló elemzésével támasztja alá, hogy Erdély részéről a színházról való irtózás, illetve az ennek következményeként újra és újra felszólításokban, performatív megnyilatkozásokban realizálódó ellenségesség *nem* vezet arra az elvárt eredményre, hogy a szóban forgó művek érintetlenek maradnak, vagy megtisztulnak a teatralitástól. Éppen ellenkezőleg, a teatralis „szennyeződés” akarva-akaratlanul ott munkál az Erdély-filmekben. Lásd Kérchy Vera: A „midőn”-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély művészetében című tanulmányát a jelen kiadványban.

⁶ Erdély Miklós: *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmen*. In Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* Összeáll. Peternák Miklós. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 125.

tanúzásra bírják rá a koronatanút; a tanúskodás, legyen az igaz vagy hamis, olyan *tett értékű* beszéd, amely régi hagyománnyal rendelkezik. Itt Erdély a *koncepció* fogalmában összevonja a valóságot erőszakkal megformálni igyekvő (politikai) akaratot és a neoavantgárd műfajként ismeretes konceptet, és mindkettőre jellemző módon az elképzelés (idea, fogalom, terv, *koncepció*) egyenrangúvá válik az elkészült művel. Innen nézve nem meglepő, hogy a kamera mintegy performatív (és persze provokatív) módon konceptuálissá válik, és következetesen megmutatja a protagonista szemszögéből azt, amit betanítottak neki, és amire hajlandóságot is érez, amennyiben hiszünk a film pszichoanalitikus motívumainak.⁷ A *Vonatút* című film bár a leírás szerint dokumentálásra „szerződött”, de egy utasításra alapozódott, és ezt az utasítást kellett követnie minden szereplőnek, köztük a főszereplőnek, a kamerának is.⁸ Végül, de nem utolsósorban a konkrét bűn nélküli karkai szituáció megismétlőjét és beteljesítőjét, a *Tavaszi kivégzés* hőst kell említeni, aki a levélben kapott utasításnak megfelelően jár el, egészen a vesztőhely „színpadáig”, és ott a guillotine-ig, amelynek gombját ő maga nyomja meg (bár az önkivégzés nem sikerül maradéktalanul). Az Erdély filmes performatívumait tartalmazó katalógusnak persze nyitottnak kell lennie, a felsorolást csak egy erőszakos gesztussal lehet megszakítani. És itt nem csak a filmet a szűk értelemben vett képzőművészettől vagy az irodalomtól elválasztó határok adorno-i értelemben vett „kirojtosodásáról” van szó, hanem azoknak a határoknak a tünetértékű eltörlődéséről, amelyek egy életművet más életművektől elválasztanak. Itt például gondolhatunk Bódy *Psychéjére*, de gondolhatunk *Az ebéd (In memoriam Batu kán)* című 1966-os happeningre is. Az előbbiben az Erdély által megformált (egyébként mefisztói) figura a fikció szerint egy mágikus alapokon működő mozdulatművészeti színtársulatot vezet. Ennek tagjai olyan élőképeket alkotnak, amelyek az *Amerikai anizis* vektoraihoz hasonló mértani vonalak szerint rendeződnek, ám amelyek itt

⁷ A *Verzió* fent említett provokatív koncepcionalizmusának/konceptualizmusának köszönheti, hogy relatíve nagy irodalma van a többi Erdély-filmhez képest. Többek között meg kell említeni Kovács András Bálint tanulmányát, aki a *Verzió* témája és a koncepciók perék közt vont párhuzamot (Dilettantizmus és valóságteremtés. In *Mozgó Film I.* Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1984. pp. 101-113.); György Péter tanulmányát BBS, avagy kérdések a filmhez címmel (uo. pp. 149-151. – a tanulmány nagyobbik része az *Álommásolatokkal* foglalkozik); Beke László Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról című, itt még idézendő tanulmányát (*Filmvilág* 9. (1987) no. 9. pp. 45-48.); Gelencsér Gábor könyvének részletét (*A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Budapest: Osiris, 2002. pp. 402-406.), amelyben a szerző dokumentarizmus és fikció viszonyának kérdése felől nézi a filmet; Szilágyi Ákos tanulmányát: Újabb verzió. A *Per-verzió (Magyar Műhely* 37 (1999) no. 110-111. pp. 86-97.), amelyben egy, a jelen tanulmány szempontjából fontos szójáték vezetődik elő a *per-verzió* formájában; Tóth Zoltán János tanulmánya a jelen kiadványban (Montázsgeztus és igazságeffektus), aki a filmes nézőpontnak a szubjektum ideológiai megképződésében játszott szerepét vizsgálja a *Verzió* kapcsán; és végül saját tanulmányomat, amelyben az itt felsorolt tanulmányok gondolatmenetébe kapcsolódtam: Vérlátomás. Erdély Miklós: *Verzió* (in: Kiasantal Tamás és Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete.* Budapest: JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005. pp. 108-115.). Ebből a felsorolásból azonban nem maradhat ki Antal István Erdély Miklóssal folytatott beszélgetése, amelyben Erdély pszichoanalitikus szempontot állítva a középpontba elemzi a *Verziót* (Kronika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzióról*. In: Erdély Miklós: *A filmről...* pp. 246-251.).

⁸ Erdély „a dokumentáció szempontjait egy utasítással határozta meg, melyben már az is benne foglaltatik, hogy a kamerát lényegében bárki kezelheti. A jelenlévők az útra a következő feladatot kapták: »... A kamerának az a feladata, hogy mindig úgy akarjon látni, mint az lát, amit éppen lát.« Majd magyarázatképpen hozzátette még Erdély Miklós a következőket is: pl. »Ha az Ágit látja, akkor azt akarja látni, amit az Ági lát – és akkor elkéri a kamerát. ... A könyv is lát, az ablak is lát, minden lát... Vigyázzatok, nehogy rövidre záródjon ez a játék.«” Lásd Peternák Miklós: *Vonatút. Erdély Miklós filmjéről.* In: Forgács Péter (szerk.): *Mozgó film 2.* Budapest: BBS, 1986. p. 382. – Ez az eleve lehetetlen utasítás koncepciók sokaságát szabadította fel és állította munkába, és erre a konceptuális „eyestormingra” Eisenstein minden bizonnyal rásütötte volna a „formalista pilinckázás” és „a kamerával való indokolatlan bolondozás” bélyegét, ahogy azt megtette Dziga Vertovval *A filmszerűség elve és a képirásjel* című 1929-es tanulmányában. Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmszerűség elve és a képirásjel* (ford. Félix Pál) In: Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmrendezés művészete (Válogatott tanulmányok).* (vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty István) Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1963. p. 193.

leginkább mágikus jelek szerepét látják el, olyannyira mágikusakét, hogy a nézőkre *elemi* hatást gyakorolnak, bevonva őket a játékba. A Szentjóbý-Altorjay-Jankovich-féle *Az ebéd...*-ben Erdély nem vett részt, viszont felfedezhető az akció háttérében a „Montázs-éhség” eisensteini eredetű performatív montázs-képe.⁹

Az alábbi interjúrészletben Erdély kimondatlanul a performatív megnyilatkozás természetét elemzi, és jelen tanulmány szempontjából nem tekinthető véletlennek, hogy a beszédett kontextusaként nem más, mint egy „előadás” képződik meg lelki szemei előtt. A részletben egyedülálló tömörséggel fejeződik ki a kategorikusság és a kijelentés, a fogalmiság és a gesztus-jelleg, a kijelentés és a tett, a jelszó és a cselekvés összekapcsolódása.

„Erdély: Ekkor találtam ugyanis ki az úgynevezett kategorikus költészetet, ami nem a nyelv szintjén, hanem kijelentések szintjén nyilvánul meg.

Sebők: Fogalmi szinten?

Erdély: Mondjuk rá, de talán jobb úgy, hogy gesztus-szinten. A kijelentés mint tett az érdekes. A jelszóknak van meg ez egy kicsit. A jól megválasztott jelszó tette válik. Fölállok, és azt mondom, hogy ön egy marha – mondjuk egy előadáson. Ez egy kategorikus költemény. Elég nagy igazságértéke lehet adott kontextusban.”¹⁰

E tanulmány folytatásában nem Erdély experimentális filmjeiről lesz szó, hanem Erdély experimentális „vetítéseiről”. Ahogy a performatív működés mód sem korlátozható egy műfajra vagy művészeti ágra, a „vetítés” is mást jelent, mint az egyik oldalról akcióra szűkített vetítést, vagy a másiktól hagyományos értelemben vett filmek prezentálását. (A kettő sajátos keveredésére igen jó példa Erdély *Partita* című filmje, amelynek során a néző nyolc percig csak sötétben ül, és Haydnt hallgat. Ez a „sötét” jelenik meg Jeles András *Álombrigád* című filmjének elején is.) A vetítést egyszerre kell konkrétan és metaforikusan értenünk. Erdély kapcsán használhatjuk a vetítést az azt alkalmazó akciók, installációk, „kiterjesztett mozik” jelölésére, de használhatjuk akkor is, amikor filmjeiben a filmi eseményeket „vetítésként”, vagyis performatív nyelvi cselekvésként és imaginatív tudati működésként viszi színre. Mielőtt azonban Erdély konkrét műveire térnék, hogy elemezzem azokat, fontos, hogy ha választ nem is találunk rá, de legalább formát adjunk annak a kérdésnek, hogy indokolt-e egyáltalán Erdély filmjeiről szólva a nyelvi szempont (retorika, kategorikusság, performativitás stb.) ilyen mértékű előtérbe tolokodása. Még ha tudjuk is, hogy szó és kép merev szembeállításuk mindig csak a hangzatos „fordulatoknak” áll az érdekében, és a nyelv vizuális, valamint a kép verbális kontaminációja elkerülhetetlen. A kérdés tisztázása érdekében a történeti kontextushoz kell fordulnunk, hogy lássuk, milyen mértékben és miképpen szolgált háttérül Erdély munkáihoz a magyarországi filmzés ún. nyelvi fordulata. E kontextust Bódy Gábor és Erdély elméleti írásain keresztül közelítem meg.

2. A „szemiotikai fordulat” hazai experimentális olvasata¹¹

⁹ Itt a „Montázs-éhség”-ről elméleti és gyakorlati okokból kifolyólag nem mint „eredetről” beszélek. Az elméleti oldalt, vagy annak egy aspektusát (az „eredeti” performatívumok működését) a jelen tanulmány hivatott kifejteni. A gyakorlati oldal kapcsán azt tartom fontosnak megjegyezni, hogy bár történetileg az avantgárd szcénában az eredetiség meglehetősen hangsúlyos, ennek folytán egy lehetséges kapcsolat felvillantása rögtön kisajátításként, illetve epigon-vádként értelmeződik, ezek állítása azonban nem áll szándékomban.

¹⁰ Sebők Zoltán: Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal. *Híd* (1982. március) p. 375.

¹¹ Ez a fejezet néhány részletében megegyezik „A »nyelvi fordulat« magyarországi experimentális olvasata” című előadásom egy-két passzusával, melyet a „Kettős vetítés. Bódy Gábor és Jeles András műveinek összehasonlító elemzése” című konferencián olvastam fel. A 2007. november 8. és 10. között a szegedi Grand Cafében lezajlott konferenciát az SZTE BTK filmelmélet-filmtörténet programja és a KÉP-SZÍN-HÁZ Alapítvány szervezte.

Bódy Gábor a „Bevezetés a »K/3« csoport munkatervéhez” című 1976-es tanulmányában a magyarországi kísérleti filmezés hagyományának szinte teljes hiányáról beszél. Bódy a hatvanas évektől lassan kibontakozó experimentális filmezés „közvetlen előzményeként és kezdeteként” három tényezőt sorol fel. A történettel, a „sztorival” szakító film mint „audiovizuális kifejezőmód” (Huszárik Zoltán, Novák Márk, Tóth János) és párja, a valóság „fantomjának” üldözésével szakító dokumentumfilm mellett Bódy másodikként említi „a privát, individuális filmkészítést”, amelynek megvalósult darabjai „természetesen függetlenek maradtak a professzionális film gyártási és forgalmazási korlátaitól”. „Ez a fajta ma is élő és ható filmkészítés, folytatja Bódy, a maga kötetlenségével, de megalkuvás nélküliségével, eszközeinek anyagi igénytelenségével, de szellemi tisztaságával tűnik ki. A privát filmkészítés hozta létre úgyszólván a kísérleti film prototípusát, mégpedig a hatvanas évek közepén, amikor Erdély Miklós néhány etűdjét és elméleti nézeteit közzétette (Montázs-éhség, Valóság, 1966).”¹² Az ismert etűdök a következők: *Rejtett paraméterek* (1968), *Antiszempont* (1970-71),¹³ az *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* (1972). Meg kell említeni az „etűdökön” túl az akcióvetítéseket is (bár ezek szigorúan nem elkülöníthetők egymástól), például az 1972-es *Film-Möbiust*, amelyet Erdély a balatonboglári kápolnában mutatott be.¹⁴

Az experimentális film, és konkrétan a Balázs Béla Stúdió kísérleti film-sorozata, a „Filmnyelvi sorozat” harmadik előzménye Bódy szerint a „lingvisztikai hullám”, amely, mint mondja, „a hatvanas évek talán legjellemzőbb elméleti vonulata volt”.

„A »nyelvi aspektus« alkalmazása a mozgóképre felszabadítóan hatott, amennyiben világos határvonalat húzott a kifejezés felszíni formációi és nyelvi »mélystruktúrája« között, és megmutatta, hogy az értelem és jelentés nem kifejezetten csak a konvencionális formákban megjelenő mozgókép sajátossága. Mintegy a kísérletezésnek racionális bázisát teremtette meg az az elméleti kurzus, amely már a filmkészítéssel érintkezett a BBS 1971-72. évi előadás- és vitasorozatában (Beke László, Bódy Gábor, Dobai Péter, Erdély Miklós, Horányi Özséb, Kelemen János, Szekfű András, Zsilka János). [...] [E]zek az etűdök, olykor minden elméleti megfontolást nélkülözve is, a konkrét megoldások szintjén mind a mozgóképi kifejezés, a »film nyelvének« alap/határeseit manifesztaálják.”¹⁵

¹² Bódy az említett második csoportba sorolja még „a képzőművészet érdeklődését tükröző mozgókép lehetőségeit” is, olyan példákkal, mint Maurer Dóra, Lakner László, Tót Endre. Bódy Gábor: *Bevezetés a »K/3« csoport munkatervéhez*. In: Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató*. Budapest: Múcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, 1987. p. 253. – A szöveges hagyomány annál gazdagabb, lásd Peternák Miklós bevezetőjét *A magyar avant-garde film* címmel. In: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991. pp. 5-51.

¹³ Peternák Miklós *A filmről...* Filmográfiájában közli Bódy egykorú jegyzetét az *Antiszempont*ról: „Egy amatőrfilm, Erdély Miklós belsőépítész 1970 tavaszán (a »Rakparti esték« szervezésében) bemutatott opusa: a »Bak-ak-ak-ak-adály...« a percepció elemi kereteivel játszik.” In: Erdély: *A filmről...* p. 303. Az *Antiszempont*ról ld. még: http://www.c3.hu/collection/erdely_miklos/ (Letöltve: 2007.12.06.)

¹⁴ Beke László szerint „éppen az ilyen akcióvetítések gyakoroltak nagy hatást Bódy Gáborra – különösen az 1972-es balatonboglári *Möbius-vetítés*. (Erdély Möbius-szalagként csavarta meg, és végtelenítve vetítette államfői kézfogásokat összegyűjtő filmjét, így a szereplők bal és jobb oldali pozíciója állandóan változott.) Ekkoriban foglalkozott Bódy a legintenzívebben a filmbeli »jelentéstulajdonítással« és szemiotikával – ugyanígy Erdély Miklós is.” Beke László: *Film Möbius-szalagra*. Erdély Miklós munkásságáról. *Filmvilág* (1987/9.) p. 45. Erdély filmjeinek filológiájáról lásd még Peternák Miklós: *Rejtett paraméterek*. Erdély Miklós elveszett filmjei. *Filmvilág* (2001/8.) http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3404 (Letöltve: 2007.01.17)

¹⁵ Uo. – A „Filmnyelvi sorozat” elkészült filmjei után a Bódy által „második generációnak” nevezett „K/3” csoport („Közművelődési komplex kutatások”, illetve „Kinematografikus kísérleti központ”, lásd Beke – Peternák (szerk.): *Bódy...* p. 263.) munkaterve újabb tervek tartalmazott, amelyek azt mutatták, legalábbis Bódy olvasatában, „hogy ami három évvel ezelőtt erőszakolt lett volna, az ma organikus magától létrejött: az ti., hogy a »nyelvre«, a kifejezés formájára és jelentés-vonatkozásaira irányuló kutatásoknak egy kollektív –

Megállapítható tehát, hogy a hetvenes évekbeli magyarországi experimentális filmezés Bódy által előszámlált három elődje között ott van a (többek között) Erdély képviselte független filmes experimentalizmus és elméletként a szemiotika. Persze ez a konvergencia még nem jelenti az Erdély-féle filmkísérletek és a szemiotika közti közvetlen kapcsolatot. Am az érintett felek között meglévő kapcsolat vizsgálatán keresztül láthatóvá válik, hogy miképpen sajátítódik el – *sajátítódik ki* és deformálódik a szemiotika nyelvfelfogása Erdély és mások kezén egy saját(os) nyelvelméletté. Ennek a sajátos nyelvelméletnek a tükrében a jelentés performatív potenciállal felruházott.

Már Bódy kifejezése, a „kreatív szemiotika”, amely „egyszerre lehet tankönyve a filmkészítőknek és a filmnézőknek”,¹⁶ arról árulkodik, hogy igény van a „teremtőnek” nevezhető jelhasználatra, nem minden didaktikai cél nélkül. Bár a teremtés igénye természetes a magukat avantgárd művész-identitással felruházó emberek részéről, fontos megjegyezni, hogy a szemiotikai fordulat magyarországi fordulatában, konkrétan annak épp ellenkezőjébe történő átfordításában, vagyis kreacionistára hangszerelésében fontos áttételt jelentett egy nyelvész, Zsilka János.¹⁷ A problémát Havasréti József „A »syntaxis mundi« eszméje és a film” című tanulmánya járja körül, amelyben a szerző elsősorban Bódy Gábor szemiotikai háttérét vizsgálja, kitér Zsilka és Bódy kapcsolatára, Zsilka nyelvszemléletére, illetve arra, hogy milyen mértékben járta át ez a nyelvszemlélet a magyarországi neoavantgárd alkotókat és műveiket, köztük az experimentális filmezés művelőit is. Havasréti feltárja Zsilka nyelvszemléletének végletesen montázszerű voltát, és egyértelművé teszi, hogy abban egymással összeegyeztethetetlen elemek keverednek. Ugyanis a tudós nyelvész „szerves nyelvi rendszerében” heroikus módon próbálta meg a saussure-i strukturalizmust kiegészíteni egy diakrón aspektussal, amely utóbbi Zsilka szerint megmutatkozhat a nyelvarcheológiai elemzés során, például a szintagmák analitikus vizsgálatával. A szintagmatikus szerkezetek egyben kezdetleges mondatformák vagy „ösmetaforák”, és a nyelvi evolúció úgy képzelhető el, hogy „[a] metaforizálódáson át a környező valóság eredetileg egymástól független mozzanatai kapcsolatban lépnek egymással – a pusztá környezet menschliche Welt-té válik.”¹⁸ A szintagmák tehát metaforikus és montázszerű rekvizitumok, bennük egyszerre van ott a rejtett és mégis jelenlévő nyelvtörténet, vagy másképpen a tett-értékű gesztus, amelynek révén az ember eredeti konkrét, szószerinti nyelve egy antropomorfizáló tendencia

elméletileg is egyeztetett – atlaszát kimunkáljuk”, uo. p. 255.

¹⁶ Uo. p. 256.

¹⁷ Bódy mások mellett Zsilka Jánost is említi, amikor a lingvisztikai hullámnak a magyarországi experimentális filmezésre gyakorolt hatásáról, illetve a BBS 1971-72-es vitorozatának résztvevőiről szól. Szerepel még itt Beke László, Bódy Gábor, Dobai Péter, Erdély Miklós, Horányi Özséb, Kelemen János, Szekfü András neve is. Lásd Bódy: Bevezetés... In: *Bódy...* p. 253. Szólni kell róla, hogy e névsor filmesei közül Bódy és Erdély mellett Dobai Péter is kifejtette nézeteit a kép és a nyelv viszonyáról, és tanulmányaiban a kettő egymásra utaltságát vezette le. „Mert a kép, amit látunk: szó, és a szó, amit hallunk: kép.” Dobai Péter: *Nyelv és film*. In: Dobai Péter: *Archaikus torzó. Forgatókönyvek, tanulmányok*. (szerk. Szilágyi György) Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n. [1983.] p. 212. – Az összefüggésnek ez a felismerése azonban a látszat szerint nem gátolta, sőt inkább gerjesztette a totalizáló utópikus elvárásokat: „[A] képi és fogalmi jelentések egységéhez, vagyis ahhoz a felismeréshez közeledni, hogy a filmi jelentés csak látszólag közvetlen, valójában szervesen összefügg meghatározó fogalmi struktúrákkal, a gyakorlatban egyet jelentett az irodalmi készletek tartalékba vonásával és ezzel egyidejűleg azt jelentette, hogy a valóság megragadásának, megismerésének, nyelvi visszatükrözésének és átalakításának, politikai átrendezésének a művészi kifejezés területén új, mágikus, extatikus lehetőségei vannak. Ez a felismerés a filmezés gyakorlata során átcsapott abba a bizonyosságba, hogy [...] tudatunkban a *fogalmak képek által fogalmak és a képek fogalmak által képek*.” Dobai: *Nyelv, kép, megnyilvánulás*. p. 216. Röviden szólva, Dobai (és kortársai) szerint a film nyelvyszerűsége a kulcsa és záloga a valóság „átalakításának”.

¹⁸ Zsilka János idézi Havasréti József. In: Havasréti József: A „syntaxis mundi” eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról. In: Gács Anna – Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest: József Attila Kör – Kijarat Kiadó, 2000. p. 55.

során absztrahálódott – legalábbis az elképzelés szerint.¹⁹ Ha Zsilka mindezt a szintagmák kapcsán mondja el, akkor Bódy a mediatisztált képekre érti, és ez lesz számára a „lingvisztikai fordulat”.²⁰ Úgy is mondhatjuk, hogy a „nyelvi fordulatot” Bódy a jelentés létrejöttére irányuló kutatásként fogta fel, az azzal párhuzamosan kibontakozó filmi experimentalizmust „kritikai formalizmusnak” nevezte,²¹ amit „a »nyelvre«, a kifejezés formájára és jelentés-vonatkozásaira irányuló kutatásként” propagált, és amitől a filmi jelentés képződésének és működésének önreflexív tisztázását várta. Ez a fajta önreflexió azonban nem, vagy csak részben takar műimmanenciát és esszencializmust érintő kritikai attitűdöt. Annyiban feltétlenül rendelkezik ilyen tendenciával, amennyiben, ahogy azt Havasréti Bódy kapcsán mondja, a valóság hű reprezentációja hitétől a képi intertextualitás felé mutat. A másik oldalról nézve viszont a Havasréti által „kultikus időmegszüntetésnek” nevezett gyakorlat első lépéseként is értelmezhető ez a típusú fogalmiság. A kép e gyakorlat és felfogás szerint magában hordozza önnön történetét, valamint „minden aktuális jel-létesítés rituálisan megismétli saját fejlődéstörténetét”.²² Meg kell hagyni, e két oldal ellentmond egymásnak: a nem-referenciális vagy (Erdély kifejezésével élve) „üres” jel a maga implicit eredetkritikai sajátosságával nem feleltethető meg a hagyományt totális összefüggésben ábrázolónak vélt holografikus képek elméletének.

3. Az állapotkommunikáció performativitása

A strukturalista-szemiotikai nyelvfelfogás kisajátításának, a szemiotikai fordulat magyar el- vagy kifordításának (az egyébként a strukturalista Saussure-t, a konvencionalista Wittgensteint és a szemiotikus Barthes-ot emlegető) Erdély tevékeny részese volt. Egy sokadik kifordításban, hogy úgy mondjam ő is a maga képére formálta és a montázsalapú performativitás elméleti alapjául szerződtette a szemiotikát, bizonyos pontokon jelentős mértékben eltérve az említett teoretikusok képviselte iskoláktól. „A nyelvészet Zsilka János szerves rendszerében a hipotetikus jelentésszint feltárása révén elérte azt az ősréteget, melyben a szavak és fogalmak formálódnak, és amelyen keresztül a rokon és átvitt értelmek

¹⁹ Egy zsilikai példa, amely azonban egyáltalán nem áll távol a témától: „A fiú a tehenet a jászolhoz köti.” mondatban az absztraháló transzformáció eltüntette a (Zsilka szerinti) eredeti és szószerinti összefüggést, vagyis azt, hogy „A fiú köteleket köt a tehenre.”, illetve, hogy „A fiú kötéllel köti a tehenet (a jászolhoz).” „Tehenet kötni a jászolhoz”, ez egy montázsszerű és metaforikus kifejezés, csak éppen holt metaforáról van szó, ami, mondja a nyelvész, örzi magában önnön történetét. Innen már egyenes út vezet az avantgárd kritikai gesztushoz: amennyiben a nyelv mint intézmény ilyen megszilárdult metaforákkal van tele, akkor ezeket át kell rendezni, vagy rá kell mutatni eredetükre: „a nyelv az élet sémája. sémája, azaz koporsója, amit a tett, a formáló tett megnyit, és áthat. válasszunk ki egy példamondatot. köti kötéllel a tehenet. ennek a példamondatnak az elemei, szerkezete, jelentése ugyanolyan végtelen egyszerűséggel és természetességgel illeszkedik életünkbe, mint az a mondat, hogy »nagyképességű ember, tehát remekül keres«. az új csoportosítás ötletéből kiindulva, felcseréléssel, behelyettesítéssel, magán a nyelvi szerkezeten nem változtatunk, de amint a valóság egyéb elemeivel hozzuk kapcsolatba, azaz tetté formáljuk, kiderül, hogy nem csupán a nyelvi forma belső viszonyairól van szó, hanem az új módon csoportosított szerkezet a környezetében zavart kelt, azzal konfrontálódik és változásra ingerli. idegen elemként jelenve meg környezetében olyan módon hat, mint abban a képzeletbeli rendőrségi jegyzőkönyvben, amiben a főnevek helyére minden esetben ez a mondat kerül: köti kötéllel a tehenet, kétségtelenül új szempontokat fog nyújtani az életünkhöz s így bátran állíthatjuk, hogy a régi szerkezet új szerkezet, új életfázis létrejöttét idézte elő. [...]” Szentjóbó Tamás: köti kötéllel a tehenet (Ismeretterjesztő akció – Egyetemi Színpad, 1973. április 8.). In: Papp Tamás (szerk.): *Jelenlét (Szógettő)* (1989/1-2.) pp. 268-269.

²⁰ A Havasréti által is idézett Wolfgang Preikschat a saját múltjukkal telített képeket Bódy műveiről szólva „palimpszesztusnak”, „átlátszó föliának” nevezi, kimondatlanul is utalva ezzel az intertextualitás jelenségére. Wolfgang Preikschat: [Olyan korban...] (ford. Schulcz Katalin) In: Beke – Peternák (szerk.): *Bódy...* p. 41.

²¹ Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. In: Beke – Peternák (szerk.): *Bódy...* p. 259.

²² Havasréti: A „syntaxis mundi”... pp. 62-63. – Zsilka mindezt a szerves nyelvi rendszert jellemezve így adja elő: „A szerves rendszer leglényegesebb vonása: minden mondatforma egy másik mondatformából vezethető le, és ugyanakkor egy újabb forma kiindulási pontja.” Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. p. 228.

kapcsolata állandó és termékeny.” Ezzel a mondattal vezeti be Erdély saját Zsilka-olvasatát. Ez az olvasat Zsilka elméletéből igen kreatív módon zsenielméletet gyárt, mégpedig úgy, hogy a strukturalisták által szinkronként vizsgált, Zsilka által hipotetikusnak nevezett és történeti dimenzióval ellátott mélystruktúrát az eszmélet olyan „ősrétegeként”, „ősnemző rétegeként” azonosítja, mely irritációra válaszolva „kifejeződik”, adott esetben művészi módon:

„Ugyanakkor a szavak »emlékeztetnek« arra az érzetkarakterre, melyben létrejöttek. A metafora képzésénél ebbe a rétegbe húzódik vissza a tudat, hogy bizonyos formátlan és jeltelen koncentrátumnak másik lehetséges interpretációját nyújtsa, és minden biztonnal innen ágaznak le a különböző művészetek kifejező eszközei is. [...] A művészre jellemző lehet, hogy ez az ősréteg különös elevenséggel működik, ebben a formátlan és gomolygó közegben gondolkodik, a kifejezés nem más, mint rendbeszedett értesítés, »jelentés« a koncentrátumokról és azok összefüggéseiről. A köznapi emberben gyakran elsorvad ez az alapszint, s mikor közhelyeket használ, már nem figyel a jelentés belső származására. A nyelv ilyen esetben már nem is nevezhető kifejezésnek, inkább az eszmélet hulladékával való beidegzett és alkalmazott kombinációnak. A zenei vagy filmi gondolkodás esetében ugyanúgy megkülönböztethető, hogy az alkotó készen vett, fáradt sémákkal kombinál, vagy figyelme az eredet és összefüggés szintjére irányul-e. Nagyrészt ezen múlik egy mű kvalitása”²³

Ugyanez a gondolatmenet jelenik meg a tanulmány korábbi részében, egyelőre még Zsilka történeti utalás nélkül. Az itt felvetett opozíció nem meglepő módon jelzi az Erdély által neopozitivistának („szemiológiai” és strukturalistának) nevezett szemlélet kritikáját. A nem-művészi és művészi kifejezés áll itt szemben egymással, amely megfelel a nyelv–nem nyelv ellentétnek. A művészi közlés nem nyelv, mondja Erdély, de róla szólván kénytelenek vagyunk nyelvről beszélni, ahogy például William Fox Talbot is „(fotogenikus) rajzolásról” beszélt, mert nem volt még szava a fényképezésre. A jelölő-jelölt megfelelésen alapuló izomorfiát a „művészi kifejezés” esetében felváltja, meghaladja egy másfajta struktúra, amit Erdély holografikusnak nevez.²⁴ Állítása szerint „a művészi kifejezés folyamata, akárcsak a hologram, minden részlete elvileg a teljes információt hordozza, csak homályosan, mely a befejezett műalkotásban válik teljesen világossá, sőt a befejezettséget a részletek által homályosan közölt információnak teljes világossá tételével egyenértékűnek tekinthetjük. Ez az információ, ami minden részletben mint állapotkeltő energia nyilvánul meg, egyfajta nívó, vagy másképpen minőség.”²⁵ A jelen tanulmány szempontjából az ezután következő gondolatmenet a legfontosabb:

²³ Erdély Miklós: *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben.* In: Erdély: *A filmről...* p. 123.

²⁴ „Biztosan üdvözölte volna a holográfiát.” Ezt Peter Wollen írja André Bazinról. Peter Wollen: „Ontology” and „Materialism” in Film. In: Peter Wollen: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies.* London: Verso, 1982. p. 190. – Ha Wollen ismerte volna Erdély Miklós *Mozgó jelentés* című tanulmányát, akkor szerzőjéről már a feltételes módot félretéve mondhatta volna, hogy üdvözölte a holográfiát. Van abban valami fatális, hogy az Eisenstein-követő Erdély összehasonlítja az eisensteini montázs engesztelhetetlen kritikával, André Bazin-nel. A médiumnak tulajdonított erőben való hit egyként jellemzi őket, és ebből a szempontból másodlagos, hogy az éppen a reprezentáló vagy a performatív képességet átjáró erő.

²⁵ Erdély: *A filmről...* p. 121. – Erdély később (123.) megkülönböztet irodalmi-narratív filmet és emocionális-strukturális filmet, és az általa állapotkommunikációnak nevezett folyamatot értelemszerűen az utóbbinak tartja fenn, tekintve, hogy az előbbi nagyjából-egészéből a professzionális filmkészítéssel azonosítja. Ez az ellentét lefedi az izomorf-holografikus ellentétet.

„A mű [...] szemiológiai értelemben nem jelöli az alkotó közlendőjét, inkább közvetítő stimulátorként fogható fel, mely a befogadóban azt a »jelentést« gerjeszti, illetve azt az állapotot stimulálja, melyben a jelentés megjelenik. Ha valamely művet »gondolatébresztőnek« neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, melyben megszülethet az a gondolat, melyet az alkotó sugalmazni kívánt. Nem felismerését kívánta közölni, hanem azt az állapotot, melyben az a bizonyos felismerés vagy felismerések létrejöhetnek. Másképpen a mű »jelentése« sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre. A »van benne gondolat« szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa.”²⁶

A mű esetében tehát hangsúlyosan *nem* jelölésről van szó, mert a mű inkább „közvetítő stimulátor”. A művel szemben nem a megfejtés az adekvát viszony, hanem a hatása alá kerülés, magára a műre pedig a közlés helyett az állapotba hozás, mondhatni *állapotossá tétel* jellemző. Ezt Erdély frappánsan így foglalja össze: „az alkotó ihletét viszi át a közönségre”.²⁷

Az Erdély-féle állapotkommunikáció terminusa és leírása jól jelzi azokat a különbségeket, amelyek a strukturalizmustól amúgy is elkanyarodó Zsilka-tól elválasztják a szerzőt. Zsilka például szintén tematizálja az *állapot* fogalmát, de Erdéllyel ellentétben ő nem az „eszmelet”, vagyis a művész-szubjektum állapotát, hanem nyelvi állapotot ért alatta:

„A hagyományos felfogás nyelvi mozgáson általában történeti folyamatokat ért. A nyelvi állapotot pedig mozdulatlanak tekinti. [...] arra a következtetésre kell jutnunk: az állapot maga nem más, mint meghatározott mozgásformák összessége.”²⁸

Vagy egy másik helyen:

„A nyelvi állapot összefüggései történeti jellegűek. Az állapot összefüggéseiben történeti összefüggések reprodukálódnak. Ez a felismerés általában a történet és az állapot összefüggését is egy új megvilágításba helyezi. A történeti nyelvészet a szinkron állapot[ot] egy olyan történet alapján igyekezett megérteni, amely az állapoton kívül esik. [...] Az állapot lényege viszont nyilvánvalóan önmagában van, és nem valami másban, ami tulajdonképpen nem maga az állapot. A történeti az állapot szempontjából csak annyiban lehet meghatározó, amennyiben az állapot belső mozgásformáiba épül bele. Minden másféle történeti összefüggés az állapot szempontjából véletlenszerű.”²⁹

A hatáskeltőre, állapot-megváltoztatóra hangszerelt képi-filmi kommunikáció Erdélynél tett-értékűnek minősül, vállaltan és explicit módon avantgárd, forradalmi reminiscenciákkal. Eisenstein „a *filmművészeti nézőpont* esztétikájáról [...] a *szemlélet megjelenített formába öntésének* esztétikájára” történő átmenetet üdvözölte, nem utolsósorban önmaga munkásságában.³⁰ Talán nem szorul magyarázatra, hogy a (Griffith-en keresztül általában az amerikai filmre jellemző) „látásmóddal” *szemben* az (Eisensteinre és rajta keresztül általában a szovjet filmre jellemző) „látottak értékelése”,³¹ ahogy az orosz rendező ugyanott fogalmaz, mennyire performatív jellegű, és hogy ezt Eisenstein a montázstól és a ritmus „szerves

²⁶ Erdély: A filmről... pp. 121-122.

²⁷ Uo.

²⁸ Zsilka: *Nyelvi rendszer*... p. 224.

²⁹ Uo. p. 226.

³⁰ Eisenstein: Dickens, Griffith és mi (1941-42) (ford. Kőrösi József) In: Eisenstein: *A filmrendezés*... p. 304.

³¹ Uo. p. 309.

egységétől” teszi függővé – ezt Erdély és zsilkai háttére vonatkozásában hangsúlyozni kell.³² A látással szembehelyezett értékelés performatív minősége leginkább az olyan szembeállításokban mutatkozik meg, ahol a „megmutatást-bemutatást” az (adott esetben) premier plán „kijelentő”, „kidomborító”, „kifejező” jellege opponálja, szavatolva a „minőségi ugrást”, „minőségi növekedést”.³³ Az Erdély által oly sokszor emlegetett, műalkotásra jellemző *üresség*, amellyel radikalizálni látszik Eisenstein műfogalmát, *nem* a negatív teológia értelmében radikális, ahogy arról Lyotard az avantgárd absztrakció és a fenséges viszonyában beszélt, hanem totalizáló jellegében, hogy hite szerint képes a mitikus „Egészet” felidézni a nézőben, pontosabban *belevetíteni* abba egy kongenialitást teremtő performatív aktus keretei között. Ha Zsilka és Bódy kapcsán Havasréti kultikus időmegszüntetésről beszélt, akkor Erdély esetében kultikus *médiummegszüntetésről* beszélhetünk, vagy (ami ugyanaz) kultikus, nyelven túli kommunikációról. Ebből a szempontból van abban valami ironikus, hogy a „Filmnyelvi sorozat” keretében forgatták-ragasztották Erdély *Partita* című filmjét (eredeti címén *Felsorolások*),³⁴ amely film, Erdély szerint legalábbis, a fent elemzett, állapotkommunikáción alapuló folyamatot illusztrálja. Az alábbiakban azonban nem a *Partitáról* lesz szó, hanem Erdély vetítéssel kombinált, performatív igénnyel fellépő akcióiról.

4. „Mint a vasbeton”

1983 tavaszán két hónapon keresztül látogathatta a közönség a magyar kísérleti filmezést a húszas évektől bemutató „film/művészet” című kiállítást a Budapest Kiállítóteremben.³⁵ Az egyik sarokban a látogató egy installációt talált. Erdély Miklós „Mint a vasbeton”³⁶ című installációja azt a látszatot keltette, mintha lapáttal behányták volna a sarokba, ám a róla készült fénykép tanúsága szerint ez a „hányás” nagyon is elővigyázatos volt, mert az anyagot üveglapok választották el a két falsíktól és valami csempeféleség a padlótól.³⁷ Az installáció pedig a következő összetevőkből állt: kb. 50 kg. liszt, filmszalaggal keverve, a kevercs mellett (de az installáció szerves részeként) pedig egy teli vödör víz állt. A liszt és a víz a nézőt a főzés metaforái felé terelik, de előfordulhat, hogy egy másik néző az építkezés metaforikus anyaghasználatát látja a műben, tekintve például a címet, az üveglapokat és a padlócsempét, vagy például a művet jegyző alkotó eredeti foglalkozását. De e két mező valahol fedheti is egymást, hiszen a kiinduló anyagok egymással való hétköznapi mágikus összekeverése,

³² Uo. p. 306. – Nem hagyható szó nélkül, hogy az értékelő mozzanat Eisensteinnél a „montázs-trópus” sajátja, amely az értékelést az általánosítás, az absztrakció útján viszi végbe. A háttérben felsejlik az allegória démona, amely Erdélyt is kísérti. Erről bővebben az Egy vita nyomában. Dovzsenko – Eisenstein – Erdély címmel a szegedi Erdély Miklós-konferencián (2006. április 27-28.) beszéltem, majd egy másik szempontból a Retoretika/retorevolúció. A neoavantgárd montázsalapú forradalmi etikájának rövid retorikai szempontú vizsgálata címmel a Kaposvári Egyetem *Értelmezés és etika* című konferenciáján (2006. május 12-13.).

³³ Eisenstein: Dickens... p. 310.

³⁴ Erdély Miklós: *Felsorolások*. Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez. In: Erdély: *A filmről...* pp. 127-129., valamint az Igényletár, a Költséges film és *A Partita* című film átdolgozásáról című írásokat ugyanott.

³⁵ Lásd a kiállítás katalógusát: *film/művészet (a magyar kísérleti film története)*, a Budapesti Történelmi Múzeum és a Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság kiállítása a Budapest Kiállítóteremben, a katalógus és a kiállítás anyagát összeállította Peternák Miklós, a kiállítást rendezte Lorányi Judit és Peternák Miklós, katalógusterv Erdély Dániel, é.n.

³⁶ Az installáció leírása: „Mint a vasbeton... (liszt, film, víz) végtelenített film”, Peternák (szerk.): *film/művészet...* p. 16. A katalógus felsorolja Erdély addig készített filmjeit, valamint részlet olvasható a Montázs-éhség című tanulmányából. Az installációt bemutató fényképet lásd Erdély Miklós (1928-1986): *Filmek*. Budapest: Budapest Film – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat – Balázs Béla Stúdió K-szekció, 1988. [oldalszámozás nélkül].

³⁷ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója. *Magyar Műhely* 38 (1999) no. 110-111. p. 126. – Szőke Annamária a „Mint a vasbeton” kapcsán bemutatja a „kulisszaszerűség” hibáját, ami akkor fenyeget, ha az ételfotóshoz hasonlóan csak a látványra ügyel a rekonstruktor.

„összeszerelése” és kölcsönhatása mindkét területen egy harmadik, már célzatosan használható anyagot ad (kenyér, beton). Ez az utalás az anyagok egyesüléséről, „nászáról”, vagyis dialektikus fejlődéséről az (Erdély filmes tevékenységében oly nagy szerepet játszó) montázsra irányíthatja a figyelmünket. De talán elsietett ez a párhuzam: a happening avantgárd műfajának keresztapjaként és művelőjeként, valamint teoretikusaként ismert Allan Kaprow nem a happening montázs-, hanem kaleidoszkóp-szerű jellegéről beszél, amelyben az események-tárgyak-szereplők (megint csak nem montázs-, hanem) kollázs-assemblage-szerűen állnak egymás mellett.³⁸ Ez a filmes kifejezéstől való szándékos vagy szándékolatlan tartózkodás mintha azt jelezné, hogy az ötvenes-hatvanas években megerősödő amerikai avantgárd képzőművészet megpróbálta külön tartani egymástól a filmes és a képzőművészeti nyelvjátékot, ezzel pedig a két művészeti ágat. Ezt támaszthatja alá az is, hogy Kaprow egy igen szemléletes evolúció felvázolásakor a happeninget nem a színházból eredezteti (ami első látásra mégiscsak jobb alkalmat adna a happening filmmel történő összekapcsolására), hanem a képzőművészetből. A következő átmenetekkel történik a kaprowi evolúció: táblakép, táblakép talált tárggyal, assemblage (más néven tárgy-együttes, amelyben a talált tárgyak megszorodnak, a befogadó táblakép pedig lassan elenyészik), environment (‘környezet’, amely abban különbözik az assemblage-tól, hogy a néző belesétálhat), végül a happening (amely, Kaprow ezt hangsúlyozza, az előzőekkel szembeni minden minőségi többlet nélkül bevezeti az emberi vagy állati akciót). Pedig a lassan kialakuló tendencia éppen nem a képzőművészet és a mozgókép elválasztását igazolta. Másképpen szólva, Kaprow egyrészt használhatta volna a *montázs* fogalmát is, amikor metaforizálta a happening struktúráját, tudniillik a film, a filmvetítés, a film anyaga a képzőművészet anyaga, témája is; másrészt pedig a film az *expanded cinema* révén maga is eseménnyé (*event*) válik az avantgárd gyakorlatban. Nem rendelkezünk szilárd alapokkal ahhoz, hogy egzakt módon megkülönböztessünk egy happeninget egy filmvetítéstől, vagy egy filmszalagot egy absztrakt expresszionista képtől. Innen nézve az Erdély-féle „Mint a vasbeton” bizony olyan assemblage (‘ácsolás, kötés’, ‘összeillesztés, összerakás’, ‘összetétel, keverék’ – ezek a szavak sem az építészettől, sem a konyhai tudományoktól, sem a montázstól nem állnak távol), amely montázsszerű szerkezetében és elhallgatott, de a vödör víz képében megjelenő, elérhető utasításával a filmi működésmódra emlékeztet – ha mégoly ironikusan teszi is ezt. Abban az értelemben ironikusan, hogy sem a liszt, sem a víz nem tartoznak a film mesterséges sokszorosító eszközei közé. Bár hozzá kell tennünk, hogy amennyiben az irónia mellett a konceptuális oldalt is felfedezzük a műben, akkor az allegorikus sugalmazás platóni felhangokkal is bír: a műalkotás fogalma, jelentése, ideája nincs ott a felhasznált anyagok között, ez pedig a filmi anyagokra is vonatkozik.

Az elbeszélések szerint azonban más is „történt” a „Mint a vasbeton” körül, nem csak a várakozásban létező „filmliszt” (vagy „lisztfilm”). Az installáció fölé Beke László leírása szerint Bernáth Aurél *Reggeli csendélet* című képét vetítették, pontosabban a festmény filmre vett képét, amelyet az említett filmen „időről időre árnyékok takar[ta]k ki”, és így (Beke László szerint) „a filmre vett árnyékok és a kiállítás-látogatók árnyékai összekevered[t]ek.”³⁹ Ez az árnyékszerű, kísérteties belekeveredés a képbe egyrészt utal Erdély más ilyen jellegű, nyomokban happeningre emlékeztető, egyébként pedig a szituációt reflektáló, „kivetítő” akcióira. Másrészt azt is látnunk kell, hogy ez a részvétel (megint csak kissé ironikus módon, ha máshogy nem, hát a kép címén keresztül) a várakozó anyagokra irányítja a figyelmet. E

³⁸ Allan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1966. p. 159. (,Válogatott forgatókönyvekkel a japán Gutai csoporttól, Jean-Jacques Lebeltől, Wolf Vostelltől, George Berchttől, Kenneth Dewey-től, Milan Knizaktól, Allan Kaprowtól”) Kaprow szövege (a képanyag és a forgatókönyvek nélkül) magyarul is megjelent: Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek és happeningek*. (ford. Horányi Attila) Budapest: Artpool – Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, 1998.

³⁹ Beke László: *Film Möbius-szalagra...* p. 46.

figyelem tulajdonosának innentől azzal a be nem teljesíthető, de makacs ösztönzéssel kell számolnia, amely az akcióba lépésre sarkallja, ha már kísérteties árnyéka úgylis ott van a falon a többi kísértet között.⁴⁰

5. A performatív beszédtek performansz-szerűsége

Mielőtt Erdély leforgatta volna első nagyobb filmjét, a *Partitát*, több olyan filmes akciót is csinált, amelyek bár abból a szempontból különböztek a „Mint a vasbeton” című installációtól, hogy szűken értett műfaji meghatározás alapján performansznak nevezhetők, de valódi és lényegi, elvi különbséget nem tudnánk az említett installáció és ezek között felállítani. Ahogy arról már fent volt szó, a „Mint a vasbeton” örzi magában a performatív jelleget, a ki nem mondott felszólítást a vödör víz alakjában, hasonlóképpen az egykori tárlat és látogatói árnyékának falra vetítésével, és az aktuális tárlatlátogatók vetítésbe komponálásával, vagyis a filmes kiterjesztéssel is teatralizálódik, performansz-szerűvé válik a szituáció. A performansz és a performatív beszédtek közti összefüggés a performatívumok teátrális jellegéből adódik, és ez az összefüggés meghatározó nemcsak Erdély akcióit és képzőművészeti tevékenységét illetően, de filmjei működésmódja tekintetében is. Éppen ezért talán nem teljesen haszontalan e kapcsolat közelebbről való megvizsgálása. Austin a *Tetten ért szavakban* megpróbálja elkülöníteni egymástól a komoly és a komolytalan performatívumokat, azonban egyik előadásában egy bizonyos ponton ő maga ismeri be, hogy „[...] performatívumaink mint *megnyilatkozások* másfajta kórokat is örökölnek, melyek *minden* megnyilatkozást megméltelyeznek.” Majd így folytatja: ezek a komolytalan performatívumok „beilleszthetők ugyan egy tágabb értelmezésbe [...] azonban most ezeket is szándékosan kirekesztjük. Olyasmire gondolok, hogy egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* fogalmát. Mindezekről most *eltekintünk*.”⁴¹ Austin tartózkodása a komolytalan megnyilatkozásoktól egyértelmű, holott az ő szavaiból következik, hogy valójában nem lehet a komoly és a komolytalan beszédtek között különbséget tenni. Tudniillik a „komoly” megnyilatkozásnak is legitimáló alapra van szüksége, ami sohasem lehet teljes, maradéktalan. Egyetlen performatívum sem működik elzárt térben, és a performatívumok számára elengedhetetlen a közönség, amely legitimálja a szóban forgó megnyilatkozást. Ha nincs konkrét és látható közönség, a beszédtek *aktora* abban az esetben is közönség előtt cselekszik, hiszen performatívuma által *megidézi* a legitimáló közösséget; sőt a közönségre való nyílt utalás sem elengedhetetlen feltétele a performatívumnak. Ezt a beszédteket eleve a képzelte megszólítottóság indukálja, amit úgy kell értenünk, hogy az autoritás nevében fellépő cselekvő meg- és felszólítva érzi magát, és hallgatólagosan erre a megszólítottóságra hivatkozva szólít meg, cselekszik verbálisan, legfeljebb nem mondja ki, hogy kiknek a vélt vagy valós felhatalmazása nevében történik mindez. A közönségnek/közösségnek hivatkozás formájában történő megidézése

⁴⁰ *A filmről* Filmográfiája „Egyéb filmek, hurokfilmek, installációk, vetítés-akciók” cím alatt említi a „Mint a vasbeton...”-t és az (itt *Reggel* címen szerepeltetett) Bernáth Aurél-festmény hurokfilmes vetítését is, de a kettő között nem tételez kapcsolatot, lásd Erdély: *A filmről...* p. 310. Ennek kapcsán merül fel a műfaj kérdése: a „Mint a vasbeton”-t általában installációnak nevezik, mégpedig éppen azért, mert nem hozzák összefüggésbe a vetítést és a „lisztfilmet”. Pedig a „Mint a vasbeton” akár environmentként is érthető: olyan ’környezetként’, amely animációs manipulációjával mintegy „becsalogat” a fantáziatérbe.

⁴¹ John L. Austin: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások.* (szerk. J.O. Urmsón, ford. és bev. tanulmány Pléh Csaba) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990. p. 45. – Austin az eredetiben az *etiolationt* használja, amit Pléh Csaba a nyelv ’kilúgozásának’ fordít, és amit másként a nyelv ’megbetegítésével’, ’elgyengítésével’, ’elerőtlenítésével’ adhatunk vissza. Lásd Austin: *How to do...* p. 22.

(például ilyen fordulatokkal, mint „a törvény nevében” vagy „a nép nevében”) soha nem tud leszámolni önmön fikcionális és képzeletbeli dimenzióival – sem a törvény, sem a nép nem mondta még ki önmagát, mindig csak képviselőik mondták ki őket. Ettől a teátrális vagy „per-formális”, per-verzionális és perverformális,⁴² performansz-szerű alaptól nem tud elszakadni egy performatívum sem, hogy önerőre tegyen szert: igényli, de nem tudja biztosítani önmaga számára a felhatalmazást. Ezt nevezhetnénk a performatívumok képzelet, imaginált – *vetített* természetének. A performatívum olyan képzelgésekre sarkall, amelyben „belső életünk hullámai a szemig csapnak fel, látjuk belső életünket, s ugyanígy halljuk, ha hullámai fülünket üt meg” – és tegyük hozzá, képes elérni, hogy a beszédtetten keresztül elképzeljük a közönséget, és tőle magától érezzük magunkat felhatalmazva. Az előbbi idézet Hermann Bahrtól származik, aki Johannes Müller felismeréseinek segítségével próbálta tudományosan megalapozni az expresszionizmust. „Tehát ahhoz, mondja Bahr, hogy jelenségek, arcok, víziók – nevezzük bárminek – jelenjenek meg előttünk, csupán olyan erősen kell elképzelnünk magunkban valamit, hogy az egészen látóérezék-szubsztanciánkig hatoljon.”⁴³ A performatívumok kimondása egyben az elképzelt közönség morájának hullámlását korbácsolja fel, idézi elő a kimondóban, aki e képzelődés hatására „úgy tesz, mintha” valóban létezne a közönsége, és e hallucináció következményeként *játszani* kezd.⁴⁴

6. Erdély „performansz-vetítései”: *Klipsz*

E gondolatmenet után visszatérve Erdélyhez, úgy tűnik, művei az esetek nagy többségében építenek a performatívumok ideológiáinak nevezhető működésmódjára, pontosabban arra, amit fent megszólításnak/megszólítottágnak neveztem, és amit a „Mint a vasbeton” esetében a vödör víz „parancsában” és a látogatók sziluettként való elő-animálásában érhetünk tetten. A néző ki nem mondott, mégis parancsoló megszólítása olyan kioldásként értelmezhető, amely mintegy bekapcsolja a belső „vetítőgépet”, és ennek segítségével a néző egy képzeletbeli performansz terébe projektálja önmagát. Ezt sokszor és nyomokban konkrét vetítés is elősegíti, ahogy azt a már említett példában láthattuk. A performatívumok működése szempontjából másodlagosnak tűnik annak a kérdésnek az eldöntése, hogy a különböző, kvázi

⁴² Ezt a kifejezést tudomásom szerint Jacques Derrida használta először a *Képeslap* című könyvében, Platón XIII. levele kapcsán. Platón Derrida itt „a perverformatívum mesterének” nevezi, amely címet legalábbis az ironia által átjátként kell olvasnunk. Ti. Platón „naked ír”, azaz nem tudja a levélben foglalt biztosítékokkal elérni, hogy mintegy ajánlott-tértivevényes levélként megalapozza annak kétségbe nem vonható autentikusságát és a címzett egzakt körülhatárolását. Lásd Jacques Derrida: *Envois*. In: Jacques Derrida: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980. p. 148. – Itt mondom köszönetet barátomnak és egykori szerzőtársamnak, Fogarasi Györgynek, akitől a szóban forgó kifejezést először hallottam, és akivel Szegeden az elmúlt tizenöt évben sok, számomra fontos (többek között a performativitás kérdését is érintő) beszélgetést folytattam.

⁴³ Hermann Bahr: *Az expresszionizmus*. In: *Az expresszionizmus*. (bev. tanulmány, vál., ford. Koczogh Ákos) Budapest: Gondolat Kiadó, 1964. p. 190. – Müller Goethe-tanítvány volt, és a romantikus-spekulatív orvostudomány ellen lépett fel. Ehhez képest a víziók biológiai-kémiai megalapozását végezte el, tulajdonképpen romantikus alapon, mivel elméletében a képzelőerő fontos szerepet játszik. Ám a performatívumok esetében nem beszélhetünk a képzelőerő „teremtő, produktív jellegéről”, ahogy azt Bahr tette Müller után szabadon, vagy ha igen, akkor e „teremtés” alap nélküliségéről kell szólnunk, vagy másképpen a *produkció* hiányra való *redukálhatóságáról*. Erre épp az expresszionizmus impresszionizmusa az egyik jó példa: Kandinszkij saját szavai szerint akkor válik expresszionistává, amikor meglátja Monet *Kazlak* című képét, és az „kitörölhetetlenül belévéssődik”.

⁴⁴ Lásd Andrew Parker Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: *Introduction to Performativity and Performance*. In: Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (eds.): *Performativity and Performance*. New York – London: Routledge, 1995. pp. 6-9. – A szerzők tanulmányuknak ebben a részében annak nyilvánvalóságát kérdőjelezi meg, hogy a performernek hatalmában állna a kontextus, amelyben végrehajtja beszédettét. Minden performatívum implicit módon őrzi a közönségre való hivatkozást, ennyiben pedig érvényes rá a fent kifejtett tétel kiküszöbölhetetlen teatralitásáról, végső soron komolytalanságáról.

vagy valós akcióként megvalósuló vetítések adják-e azt a tágabb, befogadó keretet, amelyben az installációk, objektok és más kiegészítők megtalálják a maguk helyét (ekkor beszélhetünk az *expanded cinema* esetéről), vagy éppen a vetítés képezi a részét a performanszoknak, akcióknak. A *Három kvarkot Marke királynak* című trilógia egyik részében, a *Klipsz* címűben szintén folyik vetítés, bár Erdély saját leírása szerint ez inkább „megvilágítás” funkcióban működik.

„Szétnyitható ágyon megágyaztam, lavórban körömkefével megmostam egy fehér gumibotot és egy fej káposztát. Mindkettőt behintőporoztam, és a dunna alá dugtam. A párnára egy rádiót helyeztem, melyet szándékom szerint az Esti Krónika időpontjában nyitottam volna ki, és az ágy mellett ülve, két, fülemre erősített ötkilós súllyal hallgattam volna végig. Időelcsúszás miatt sajnos, az Esti Krónikát előre elkészített magnetofontekercs bejátszásával kellett pótolnom.

Az ágyat életlenül beállított színes mozgófilm világította meg.”⁴⁵

Maga Erdély a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején bemutatott akcióit egy Peternák Miklóssal folytatott beszélgetésben „performance”-oknak nevezte, és mint arra már volt precedens (például az első magyar happening esetében), az eredetiségre, magyarországi színrevitelük elsőségére is bejelentette az igényét. Azt is hangsúlyozza, hogy mindez öntudatlanul történt, és ez a tevékenység mint „konceptuális művészet” benne is csak „a hetvenes évek második felében tudatosodott”, akkor jött rá, hogy a hatvanas évek végén performanszokat csinált.⁴⁶ Erdély a performanszt összeköti a konceptualizmussal, és ez az összekapcsolás határozott elképzelésből ered, ami aztán Erdély filmkészítői módszerében is központi helyet foglal el. Nem győzi hangsúlyozni, hogy a performansz „mindig egy szöveges, gondolati mag köré épülő akció”, ebben a műfajban (például a happeningtől eltérően) „megjelent a szöveges akció”, bár „[n]em is a szöveg itt a lényeg, hanem az, hogy egy gondolatot... vagy eszmét, inkább eszmét próbál minden erővel kibontani”,⁴⁷ és itt másodlagos az, hogy ezek az esetek nagy többségében természettudományos eszmék. A *Három kvarkot Marke királynak* című 1968-as akció-sorozatról elmondja, hogy „egy konceptuális happeninget csináltam, tehát tulajdonképpen performance-et, mert szöveget használtam végig”.⁴⁸ Itt azonban nem csak, és elsősorban nem konkrét szövegekre kell gondolni, bár Erdély azokra gondol, és kétségtelen, az akciók szerves részét jelentették a felolvasások. Például a *Klipsz* című „fejezet” Erdély más munkáira is erősen jellemző tágan érthető szövegszerűségét az biztosítja, hogy *emblematisan kibélelt* vagy *farce-szerűen kitömött*, tele olyan találtként aposztrofált, de átvitt jelentéssel bíró, „delejes” tárgyakkal, amelyek bár első látásra nem együvé tartoznak, de amelyek metaforikusságát illetően a nézőnek a határozott jelentéseket illető minden bizonytalansága ellenére nincsenek kétségei.⁴⁹ Az egész jelenet montázsszerűen allegorikus preparáltsága (az allegorikus Walter Benjamin-i, tehát nem-természetes, tágan értett írás- és jelszerűségének, emblematiságának értelmében) és animált jellege tovább erősíti a szövegszerűség gyanúját. De nem akármilyen szövegszerűség gyanúját, tudniillik ez a szövegszerűség az allegorikus működésmódon túl, pontosabban annak segítségével megszólításként is funkcionál. Amikor Erdély a performanszt azonosítja a konceptuálissal, az valójában nagyon is ebbe az irányba tereli a gondolatot: a

⁴⁵ Lásd Artpool Művészetkutató Központ, internetes adatbázis, <http://www.artpool.hu/Erdely/Harom.html> (Letöltés: 2006.12.13.)

⁴⁶ Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. *Argus* (1991. szeptember-október) p.79.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo. p. 77.

⁴⁹ Bepúderezett és „elaltatott” káposzta és gumibot, az utóbbi fallikus és egyben terrorra utaló tárgy, valamint *interobjekt*-szerű rokonságot mutat Szentjóby 1965-ös eredetű, de 1969-ben bemutatott *Új mértékegység* című tárgyával; rádióműsor és annak „súlyos” tartalmi stb.

koncept Joseph Kosuth-i meghatározásának tükrében egy mű konceptualizmusát az adott műnek a művészetről alkotott sajátos definíciójában láthatjuk, az irodalom nyelvén szólva *metafikciós* jellegében, és ez (már a kosuthi kiindulásban is) wittgensteini nyelvjáték-jelleget, kontextusra utaltságot és ezzel *párhuzamosan* negatív és relatív minőséget jelent a műre nézve, vagy ahogy Erdély mondaná a maga (vagy Roland Barthes) nyelvén: *űrt*.⁵⁰ A résztvevő nézőre pedig annak határozott érzését testálja, hogy az akció tágan értett allegorikusságának, szövegszerűségének hálójába maga is belebonyolódik, és az előtte zajló vetítés, jobban mondva „megvilágítás” részévé válik, belépésre kényszerítve az aktuális művet, és azon keresztül „általában” a művészetet érintő definíciós munkába. Ezt érthetjük a mindig folyamatban lévő koncept performativitása, idealitása, fogalmisága, *fogamzó-fogantató* minősége alatt. Ám ezzel egy időben nem tekinthetünk el attól sem, hogy a *Klipsz* ennek félrecsúsztatását is modellálja, azt tehát, hogy ez a megszólítás, színpadra szólítás, a nézőtér és a színpad különbségének megszüntetése, és ennek következményeképpen a teátrális fikció megszüntetése, valóssá tétele nem sikerülhet maradéktalanul. „Időelcsúszás miatt sajnos az Esti Krónikát előre elkészített magnetofontekercs bejátszásával kellett pótolnom.” Erdély „előre elkészített”, más szóval preparált hangfelvétellel *pótolja* a friss híreket, vagyis szimulálja az aktualitást, ez számára (mint a „sajnos”-ból kiderül) traumatikus, ám technikailag úgy-ahogy jóvátehető hiba. Ez az eltérés a valóságtól, és annak pótlása azonban csak szimptóma. Annak jele, hogy a vetítésre, imaginációra építő performatív alapú performansz soha nem teljes; bizonyos szempontból általános és krónikus tulajdonsága, hogy nem tölti ki abszolút mértékben a rendelkezésére álló (és így valójában rendelkezésre *nem* álló) aktuális kontextust, valahol mindig kilóg abból, és a néző befoglalása a vetítésbe annak minden eminens rémülete és stréber hallucinációja ellenére sem sikerülhet tökéletesen. Másképp szólva, a performansz kellékei sohasem szavatolják a performansz kiterjeszhetőségét.

7. Erdély ekto plazmatikus „vetítései”: az *Emanáció*, *Tévedés*, *Molluszkum*

Erdély az említetteken kívül sok más munkájába applikált vetítést. Azt lehet mondani, hogy a csábító fejlődéselvű életmű-konceptiók ellenére Erdély filmes tevékenységét illetően nem húzható ív az akcióktól a nagyfilmekig. Beke László számol be egy kései „kiterjesztett” tervről, és többek között ennek fényében is látnunk kell az ilyen fejlődés-elméletek korlátozottságát. „A másik tervét a New York-i Museum of Modern Artba szánta, amikor még arról volt szó, hogy az American Federation of Arts őt is meghívja 1985 őszi magyar filmbemutatójára. Erdély kitalált egy *Emanáció* című performance-t, melyben üresen világító vetítógépeket aggatott volna magára. A motívum egyértelműen kapcsolódik 15 évvel korábbi »spiritiszta« fotósorozatához és számos vetítési akciójához.”⁵¹ A performativitás és a teatralitás vetítéssel való kapcsolatán keresztül, valamint éppen az *Emanáció* tükrében nem csak a fejlődés-elméletek korlátozottságát látni, hanem a művészeti-műfaji alapokról induló megkülönböztetések nem-ökonómikus természetét is. Erdély filmjeiről szólván erre a „gazdaságtalan” megkülönböztetésre épít Beke, még akkor is, ha hozzát teszi, hogy „durva felosztásról” van szó: „egyrészt, Erdély egész életművét átszövik a filmi reflexió szerteágazó szálai; másrészt, elkülöníthetők egymástól a filmes akciók (akcióvetítések) és a szorosabb

⁵⁰ „Önmagában minden jel halottnak tűnik. Mi ad neki életet? – A használatban él. Benne rejlik-e ekkor az élő lélegzet? – Vagy a *használat* a lélegzete?” Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. (ford. Neumer Katalin) Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992. p. 188. – Wittgenstein explicit módon is megjelenik Erdély írásaiban, például a Marly tézisekhez fűzött kommentárban, amely a strukturalizmus, a nyelvjáték-elmélet és az avantgárd poétikájának kapcsolódásait tárgyalja. Erdély Miklós: [A tézisek mellé...]. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. (szerk. Peternák Miklós) Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991. p. 130.

⁵¹ Beke: *Film Möbius-szalagra...* p. 45.

értelemben vett, véglegesre formált (vagy ilyennek szánt) filmek”.⁵² Ahogy a beszédett nem korlátozható a szöveges műfajokra (bár a konvenció szerint mint nyelvi cselekvés azok közé tartozik),⁵³ akképpen a performatívum aspektusából nem beszélhetünk „véglegesre formált” (vagy „szánt”) filmekről, ily módon megkülönböztetve ez utóbbiakat az akcióktól. Ez az ellentét rejtett módon magában hordozza, még az avantgárd esetében is, a klasszikus-lezárt és avantgárd-nyitott ellentétét, és ezt az ellentétet a művészetben belül sokszor fordították már le a „komoly” és „komolytalan” megnyilatkozás ellentétére. Ez az ellentét, mint láttuk, tarthatatlan, és ezt a tarthatatlanságot nem csak a művészet – nem-művészet austini ellentéte kapcsán konstatálhatjuk. A klasszikus és avantgárd ellentéte kapcsán is érvényes, hogy a komoly megnyilatkozást is a komolytalannak tételezett, folyamatban lévő, teátrális és hallucinatív-imaginatív performatívum „alapozza meg”, vagyis teszi alap nélkülivé, nyitottá, védtelenné – olvashatóvá.

A végül nem megvalósított *Emanáció* című performansz akár azt az alcímet is viselhetné, hogy „Ember vetítógéppel”. Ezt az akció-tervet Beke összeköti azzal az Erdélytől származó fotósorozattal, amely a *dokumentum 69-70* című antológiában jelent meg. A fotósorozat három fotóból állt, rajtuk feliratokkal: „erdély” és „tévedés” (*Tévedés*), „nem az fertőzteti meg, ami a szájon bemeleg” és „molluszkum” (*Molluszkum*), „sejtések” (*Sejtések*).⁵⁴ A fotókon Erdély hason fekszik, és szájából folyik az ún. ektoplazma, „amit a parapszichológusok egyes transzba esett spiritiszta médiumok szája vagy füle körül figyeltek meg”.⁵⁵ A Peternák-interjúban Erdély hangsúlyozza (a fent már idézett szöveges, gondolati, konceptuális performansz-értelmezéssel összhangban), hogy a feliratokkal azt akarta hangsúlyozni, hogy a Molluszkum-fotók esetében nem „szürrealista akcióról” van szó, „hanem ez egy gondolat, egy gondolatsor aktív kifejezése, amit nem is lehetne másképp [...] szóval a tragikumát, azt, hogy tévedés...”.⁵⁶ Az interjúalany itt önmagát szakítja félbe, hogy megkérdezze az interjúvolót, tudja-e, mi az a molluszkum. Túl a molluszkumon (bár attól nem függetlenül), marad a kérdés: mi az a tragikus tévedés, amiről ezek az ektoplazmatikus és emblematikus képek igen enigmatikus módon „beszélnek”, összefüggésben az emanációval, kiáradással, kiömléssel vagy vetítéssel? Erdély ezeken a képeken nem pózol fotografikusan, a médium által előírt módon, hanem kiterítve fekszik, de eközben, ahogy például a száján kiáramlik az ektoplazmatikus anyag, a spiritiszta szeánsz „előadását”, a szellemidézés hagyományát idézi. A szellemidézésnek mint előadásnak a középpontjában valóban egy előadás áll: a médium *elő-adja* közönsége számára a szellemet, utat biztosít számára a saját testén keresztül, kivetíti, performálja.⁵⁷ A szellemvilággal, vagy tágabban, a túlvilággal, a transzcendenssel való kapcsolattartás azonban mindig magában hordozza a csalás lehetőségét, a hamis „vetítés” lehetőségét, és Beke Erdély *Libazsíros vatta* című (egyébként emanáló, szivárgó, „átütő” és „fertőző”) koncept-objektje kapcsán jegyzi meg, hogy „libazsíros

⁵² Uo.

⁵³ A jelen tanulmány elején idézett beszélgetés-töredékből azt olvashatjuk ki, hogy maga Erdély nem csak, vagy nem elsősorban nyelvi-fogalmiként érti őket, hanem gesztusként, tettként.

⁵⁴ A *Tévedés* és a *Molluszkum* a világhálón is hozzáférhető, lásd Artpool Művészetkutató Központ, internetes archívum, <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Tevedes.html>,

<http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Molluszkum.html>. (Letöltés: 2006.12.21.) Eredeti megjelenési helyük: *Dokumentum 69–70* Budapest: az Iparterv kiállítások katalógusa, 1970. A *Sejtések* eredeti megjelenési helye: *Iparterv 68–80* (katalógus) Budapest, 1980.

⁵⁵ Beke: Erdély Miklós. p. 378.

⁵⁶ Peternák: Beszélgetés... p. 78.

⁵⁷ A médium tulajdonképpen úgy működik, mint egy vetítógép, és ha felütjük Thomas Mann *Varázshegyét*, abban egy olyan szellemidézéstről olvashatunk, amely erősen idézi a moziban látható vetített képet, de még inkább (motivikusan, a *vörös szín* hangsúlyozása által) a fénykép előhívásának eseményét. Eközben Krokowski doktor, a kísérletek (ironikusan szemlélt) „tudós vezetője” a szellemidézés *telekinetikus*, azaz „távmozgatásos” természetéről értekezik. Lásd Thomas Mann: *A varázshegy* (II. kötet) (ford. Szöllősy Klára) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1960. p. 468.

(»kóser«!) vattát használtak a csaló médiumok ekto plazma helyett”, annak pótlására, helyettesítésére.⁵⁸ A szóban forgó fotósorozat egyik felirata is erre a bizonytalanságra utal, a csalás mindenkori lehetőségére: „nem az fertőzteti meg, ami a szájon beme gy”. Az idézet a *Bibliából* való, háttérül pedig az a történet szolgál, amelyben az „írástudók és farizeusok” képmutatására derül fény, illetve arra, hogy ez miként valósul meg (bár ebben a tekintetben a textusban olvasható érvelés menet nem kiegyensúlyozott, és ezt a probléma összetettségének tulajdoníthatjuk). Jézus először Ésaiás prófétára hivatkozik, aki viszont az Urat idézi azokról, akiknek csak az ajka tiszteli őt, de a szíve nem, és az Úr iránti félelmük „betanított emberi parancs lön”.⁵⁹ Itt tehát a száj és a szív útjainak kettéválásáról lehet beszélni, és ezt Jézus az adott részben az írástudók és a farizeusok szemére veti, majd a maga köré gyűjtött sokaságnak ezekkel a szavakkal magyarázza: „Nem az fertőzteti meg az embert, a mi a szájon beme gy, hanem a mi kijön a szájból, az fertőzteti meg az embert.” A tanítványok értetlenkedésére pedig ezt a magyarázatot adja:

„Mégsem értitek-é, hogy minden, a mi a szájon beme gy, a gyomorba jut, és az árnyékszékbe vettetik? A mik pedig a szájból jönnek ki, a szívből származnak, és azok fertőztetik meg az embert. Mert a szívből származnak a gonosz gondolatok, gyilkosságok, házasságtörések, paráznaságok, lopások, hamis tanubizonyosságok, káromlások. Ezek fertőztetik meg az embert; de a mosdatlan kézzel való evés nem fertőzteti meg az embert.”⁶⁰

Jézus beszédében a hamis tanúságtétel és a káromlás azonos megítélés alá esik a tetteges bűnelkövetéssel, azt mondhatjuk tehát, hogy a hagyomány azonos szinten kezeli a szóbeli és „konkrét” cselekvést, ennyiben jól ismeri a performatívum működését, illetve annak veszélyeit.⁶¹ Erre épít Erdély is, amikor felhasználja a bibliai textust, és annak segítségével, a fertőz(t)és metaforájával tesz különbséget „tévedő” és „nem tévedő” nyelvhasználat között. Ez utóbbit a számára oly kedves természettudományos beszédmódhoz köti:

„[A molluszkum] a vonagló koordinátarendszerek Einstein által talált kifejezése. Einstein azt mondja, annyira általánosan akarja megfogalmazni a relativitás-elmélet tételeit, ami nagyobb precizitást igényel, hogy a törvények egy puhatestű hátára rajzolt koordinátarendszer esetében is érvényesek legyenek. A puhatestű, amit molluszkumnak neveznek a biológiában, szüntelenül vonaglik, és ez a vonagló koordináta... Mikor elolvastam, rögtön éreztem, hogy ez művészet. Ez a tipikus művészet, ez a vonaglás. [...]”⁶²

Itt persze nem a természettudományos diskurzus megkülönböztető *sajátosságáról*, hanem annak *metaforáiról*, vagyis retorikusságáról van szó.⁶³ Ebből a példából úgy tűnik, a

⁵⁸ Beke: Erdély Miklós. p. 382. – Az abjekt-objekt azért nevezhető „fertőzőnek”, mert ha nem izolálják egy zacskó segítségével, akkor a gyűjtemény más darabjai is libazsírossá válnak. Ebben a tárgyban az ideális és egyben materiális performatívum mintáját láthatjuk.

⁵⁹ Ésaiás, 29, 13.

⁶⁰ Máté, 15, 1-20.

⁶¹ „Említésre méltó, hogy – mint hallottam – a tanúskodást szabályozó amerikai törvények abban az esetben, ha performatív megnyilatkozásról van szó, elfogadják bizonyítékul egy másik ember szavainak idézését. Úgy tekintik ugyanis, hogy a beszámoló nem arról tudósít, hogy ki mit *mondott* – ami csak hallomáson alapulna, s így nem lehetne bizonyíték –, hanem arról, hogy mit *csinált*, tehát valamilyen tetteről. Ez jól összecseng eddig megérzéseinkkel a performatívumokról.” Austin: *Tetten ért szavak...* p. 39.

⁶² Peternák: Beszélgetés... p. 78.

⁶³ A molluszkum-metaforát Einstein a nem-merev testekre használja, amelyekre szintén vonatkozniuk kell a relativitást törvényszerűségeinek: „Euklidészi tulajdonságú merev testek azonban gravitációs terekben nem léteznek; a merev vonatkoztatási test fikciója tehát felmondja a szolgálatot az általános relativitás elméletében. A

retorikusságban rejlő performatív erő mindenek fölötti értékkel bír Erdély számára. Ám paradox (vagy törvényszerű?) módon ennek az erőnek az „igazsága”, vagyis relativitása, más néven *puhasága* a vonagló molluszkumra szerkeszthető vonatkoztatási rendszer tágasságához mérhető csak. Igazság és hazugság a performativitás körében helyeződik el, és nem a szívben. Maga a performatív megnyilatkozás, valamint annak igazságértéke a retorika projektív-emanációs, másképpen szólva kategorikus, megint másképpen szólva *vetítő* potenciáljának kiszolgáltató.⁶⁴ Az *Emanáció*, *Tévedés*, *Molluszkum* tehát nem szűk értelemben vett filmek, bizonyos értelemben azonban a filmről, a vetítésről és a mozizásról szólnak, előrevetítve, pontosabban megvilágítva azokat az Erdély-filmeket, ahol a performatívumok ideologikus természetének bemutatása kapcsán szintén valami hasonló történik. Az a filmes eszköz, amelynek Erdély a legnagyobb performatív erőt tulajdonítja, a montázs. Felfogásában ez az a radikális „rábeszélő” struktúra, amely nem reprezentálja illuzórikus módon a valóságot, hanem annak elemeit avantgárd talált tárgyként/nyelvi elemként felhasználva és újramezve retorikus módon „másállapotba” hozza a film nézőjét. Gondolatok közlése helyett gondolatok ébresztéséről van tehát szó Erdély szerint a montázs esetében. A feladat véleményem szerint nem az „ébresztési”, fel- vagy megrázó folyamat vizsgálata, lévén lenyomozhatatlan, hanem annak a diskurzusnak az elemzése, amelyben Erdély argumentációja elhelyezhető. Ezzel együtt pedig annak elemzése, hogy Erdélynek az „ébresztő” montázs irányában megfogalmazott elvárásai mennyiben „altatnak” – milyen mértékben működnek egy, paradox módon *avantgárdnak* nevezhető *esztétikai* ideológiát. Ezzel szoros összefüggésben talán láthatóvá válhat az is, hogy mi szab korlátot a montázs-performatívumnak – mi az, ami a performatívum maradéktalan működését megakadályozza. Talán éppen az önmagában rejlő teátrális funkció. A performatívumot fent olyanként mutattam be, mint ami hallgatólagosan hivatkozik egy legitimáló közönségre mint autoritásra, mondhatni *idézi* azt, már akkor, amikor valaki megszólítva érzi magát arra, hogy performáljon, cselekedjen, megszólítson, működésbe lépjen. A fiktív közönség motorizál. A performatívum ágense valójában nem a valós performatívum közönsége, célzott alanya felé fordul, hanem vélt/vetített közönsége felé. Animálja ezt a kísérteties közönséget. Ez az idézetszerűen és fiktív módon megalapozott animáció jelenti a performatívum *teatralitását* és *textualitását*. Bár a performatívum ereje a megidézés erején múlik, metaforikusan szólva a kabbalisztikus lélegzetten, a szimbolikus irányba (egyszeriségbe, valódiságba, ismétелhetetlenségbe, eredetiségbe, „életbe” stb.) törő performatívumot a szervesetlen, tehetetlen súllyal „megrakott” allegorikus húzza le. Ez pedig már a képzelt megidézés helyett egy másik idézés eseményét mutatja.

gravitációs terek az órák járását is befolyásolják olyképpen, hogy az időnek órák közvetlen használatán alapuló definíciója távolról sem annyira nyilvánvaló, mint a speciális relativitáselméletben. Ezért olyan nem-merev vonatkozató testeket alkalmazunk, melyek nemcsak hogy a maguk egészében tetszőlegesen mozognak, hanem mozgásuk közben alakjukat is tetszőlegesen változtathatják. [...] Ez a nem-merev vonatkozató test, melyet méltán »vonatkozató molluszkumnak« nevezhetünk, lényegileg egyenértékű a Gauss-féle négydimenziós koordináta-rendszerrel.” Szerkesztői lábjegyzet: „Molluszk-koordinátarendszert nyerünk, ha pl. egy puhány hátára rajzoljuk a 4. ábra [hálószerű] koordináta-vonalait. Miközben a puhány testét vonaglásszerűen változtatja, a koordinátavonalak is egyre változnak.” Albert Einstein: *A speciális és általános relativitás elmélete*. (ford. Vámos Ferenc, bevez. és jegyzetek Dr. Novobátczy Károly, utószó Maróti Lajos) Budapest: Gondolat, 1965. pp. 98-99.

⁶⁴ Jóllehet ezzel a „művészeti” megközelítéssel pusztán önnön idézete forrásának, Jézusnak mond ellent, igaz, nem maradéktalanul. Bár a fertőzöttségéről szóló mondat az eredeti kontextusban egy – *a* megkérdőjelezhető autoritás szájából hangzik el, de ugyanez a hagyomány tartalmazza azokat a nyomokat is, amelyek jelzik: az autoritásnak is szüksége van autoritásra, Jézusnak Keresztelő Szent Jánosra, aki egy performatív aktusban mutat rá a Megváltóra.

Films not Shot but Bloodied „Material” Projections in Experimental Films and Neoavantgarde Works*

In this paper below I make an attempt to answer the following question: how and in which way can we conceive avant-garde installations or objects as performances, or how can these works call a performance-like situation into being? How can seemingly simple materials act just like on the stage or rather how can they create a stage for “actors”? I try to prove that the clueword is the performative speech act, which transforms the silent space into a quasi “loud” or hallucinative one, generating in this way virtual performances. I wrote “virtually” since in the following instances there were no human beings to make any utterance, instead visitors of the exhibitions could presumably find themselves in a situation structured by a gohstlike or “projected” performative.¹

In spring of 1983 an exhibition opened in Budapest Exhibiton Hall, Hungary, which lasted for two months. The exhibiton entitled *Film/Art* presented the history of Hungarian experimental filming from the 20s up to the present. In a corner the visitor faced an installation made by Miklós Erdély.² The installation called “Just like Ferroconcrete” seemed as it had been thrown there with a shovel, but studying the photo (Erdély 1983, 16; Erdély 1988) made of it and reading a paper written about its reconstruction (Szőke 1999, 126)³ we can assert that this „throwing” mentioned above was carefully executed. The materials (about 50 kg flour mixed with a few meter long filmstrip) were separated from the wall by two pieces of glass and by some titles from the floor. There stood a bucket full of water beside the mixture as the organic part of it. The flour and the water might make someone associate the installation with the field of cooking, others might see the materials as those of building. The latter can be supported by the title of the installation, furthermore the glasses and the titles, not mention the original profession of the author who was an architect. The two fields, cooking and building can overlap, since the mixture or assembly of the materials in an everyday yet magical manner in both case can result in a target material with the aid of which we can build our houses and our bodies. This kind of unity of materials, wich can be called „marriage” in a magical context or „dialectic growth” by philosophic approach directs our attention to the subject of montage, which played a very important role in Miklós Erdély’s ouvre.

We can learn some causes of terroristic reaction of totalitarian states on avantgarde from Lyotard’s essays both on postmodernity and sublime, and also from Agamben’s thesis on the state of exception which explains how immediately or with „manual controls” (as in Hungary it is said) the actual regime tries to govern the social and cultural life. Under the communist regime the avantgarde movements were usually forbidden (exhibitons closed, artists perpetually controlled by secret services, artistic activities supported not at all) or at

* Elhangzott: Rábeszélő képek. A magyarországi experimentális filmkészítés performatívumai. Előadás a *Szavak és képek. Nyelv/irodalom/mozgóképek* című X. Erdélyi Film- és Médiatudományi Konferencián (Kolozsvár, 2007. május 25-26.) Az előadás angol nyelvű változatát lásd Ágnes Pethő (ed.): *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*, Cambridge Scholars Publishing, 2008. (Megjelenés előtt.)

¹ I do my research on neoavantgarde objects and environments, and in its wider context as a scholar with the help of OTKA (Hungarian Scientific Research Found).

² Describing of the installation: “Just like Ferroconcrete... (flour, filmstrip, water) endless film”. The catalogue registers the films made by Erdély until that date, and a passage from his essay titled *Hunger for Montage*. This essay is available in its full form in Erdély’s book, and see here Erdély’s critical notes on Eisenstein’ critical notes on Dovzhenko’s *Earth*. (Erdély 1995, 102-103)

³ Annamária Szőke through the instance of “Just like Ferroconcrete” shows the possible pitfall of building a „set scene” in reconstruction. The danger comes from that if the reconstructor gives attention only to the outside scene as the food photographer does.

least attacked by non-official but basically ideological journalism. But even his films were not allowed to be projected in artmovies and even his theoretical and poetical writings were rarely available in journals, Miklós Erdély as one of the main avantgarde masters in Budapest was respected by many in underground circles, and he had a great influence both on his contemporaries and on following generations. Erdély claimed to develop an original montage theory and in some parts it inevitably includes some anxiety of influence. As an avantgarde artist he was influenced by Eisenstein and his montage theory. In this way montage theory became deeply constitutive in Hungarian neoavantgarde art.

It is interesting that the „godfather” of the art of happening, who was as much godfather against his will as one of the first theoretician and writer in this field, Allan Kaprow in his book titled *Assemblage, Environments & Happenings* didn't talk about any montage-like happening (or montage-like installation, assamblage, collage), but the “kaleidoscopic” feature of these kinds of art. Introducing a script he wrote as follows: “For the present, however, a kaleidoscopic sampling of occurrences typical of Happenings might be the following. They represent no one performance; nor is it true to say that all Happenings feel as kaleidoscopic as this account (although the collage-assemblage method of juxtaposing events to each other prevails in most of them).” (Kaprow 1966, 185) The conscious (or unconscious) staying away from the filmic term of montage can show that one of the main characters of the North-American neoavantgarde art in the second half of the 20th century tried to separate the avantgarde discourse from the discourse on film. It is not surprising, since for the avantgarde artists the film was as much enemy as the conventional theatre has always been. For example in Kaprow's very spectacular evolution the happening hasn't its source in the theatre but in the fine arts. The evolution of happenings presented in history of art written by Kaprow steps as follows: 1. panel painting, 2. panel painting with *objet trouvé*, 3. assemblage (in other words group of objects, by result of which the panel painting has slowly vanished), 4. environment (differring from the assemblage in that the visitor can enter), 5. happening implying often human or animal action (it doesn't mean as Kaprow emphasizes any superiority to the forms mentioned before).

The efforts in 20th century of being independent from the conventional theatre are well known. As defining the art of happening Kaprow repeats some main features of Artaud's theatre of cruelty as one of the most present-determined theatre. One of those features is the law of nonrepetition. As Kaprow puts it: „*Happenings should be performed once only.*” And he continues in accordance with the spirit of movement of Fluxus like this: „Yet many of the Happenings have, in fact, been given four or five times, ostensibly to accomodate larger attendances, but this, I believe, was only a rationalization of the wish to hold on to theatrical customs. In my experience, I found the practice inadequate because I was always forced to do that which *could be repeated*, and had to discard countless situations which I felt were marvelous but performable only once. Aside from the fact, that repetition is boring to a generation brought up on ideas of spontaneity and originality, to repeat a Happening at this time is to accede to a far more serious matter: compromise of the whole concept of Change.” (Kaprow 1966, 193-194) From this point of view film is totally theatrical since it is rather a representation of something which has already been lethal than presentation of something vital. But we shouldn't forget that the present paper on film starts with the concept of montage which is a clueword in the avantgarde. When affirming the montage Erdély doesn't go against Kaprow because in Erdély's theory the dangers of theatricality can be avoided right with the aid of montage. The parts of montage are things from reality for which the appropriate metaphor is the ready-made, and at the same time tools for making people change creatively.⁴

⁴ Let me cite here Eisenstein's notion about the communication between the author and the spectator: “A work of art, understood dynamically, is just this process of arranging images, in the feelings and mind of the spectator. [...] It is this that constitutes the peculiarity of a truly vital work of art and distinguishes it from a lifeless one, in

Montage is a tool of the momentary, dialectical growth in any given situation, and in this way it always can help the viewer to step beyond his actual state. The process developing between the „sender” and the „receiver” is called *statecommunication* in Erdély’s theory, and this is parallel to Kaprow’s claim to „eliminate” the audiences entirely, i.e. to destroy passivity for the sake of a kind of interactivity. (Kaprow 1966, 195) In other words montage in required conditions guarantees the flux, the change, since it can be itself a generator of a happening.

When on one hand the radical, montage-based experimental film as a kind of happening criticises the conventional film, which is always repeatable but never *happens*, on the other hand the film can also be the organic part of happenings to make it more kaleidoscopic. In Kaprow’s book there is an instance of an imaginary „scenario”: „Slides and movies, projected in motion over walls and hurrying people, depict hamburger: big ones, huge ones, red ones, skinny ones, flat ones, etc.” (Kaprow 1966, 186) So now we can see that the tendency was not toward the direction of separating happenings and films from each other, since there is an *appropriate* use of film in the context of avantgarde movements and in narrow sense in the context of happenings. When Kaprow sought for a metaphor to describe the structure of happening, beside the „kaleidoscop” he might have used the term of montage, because, as I tried to explain, from an avantgarde point of view certain montage-films must be differentiated from the mechanic, theatrical repetition, and in this way it is a road into the reality or fluxus (since it can be both an *objet trouvé* and a real tool for communication and generating change). And if we leave the experimental film aside for a moment, and approach the subject from the side of avantgarde „fine art”, we can assert, that on one hand the film in its projected form or even its strip form could be the manipulated subject of an avantgarde action, and on the other hand the film as *expanded cinema* could become an event also in the avantgarde practice. We have no strict rules to differentiate a happening from an avantgarde projection, or a filmstrip from an abstract expressionist painting. From this point of view the „Just like Ferroconcrete” is an installation with a montage-like structure, which could be interpreted as a *meta* montage, I mean, it is a montage *about* the dialectical process of communication by montage. The filmstrip mixed in flour „waits” for the water to be so strong like „ferroconcrete”. Even there is no any verbal utterance we hear something in imperative mood as if to call us to act and douse water on the mixture. It is a kind of performative speech act no more but hallucinative and ironic. There is no doubt if somebody obeyed the imperative and completed the action it wouldn’t have resulted in film in strict sense, because there wasn’t any technically reproductive tool among the materials except the strip. We suspect here an allegory about the film and at the same time we have to amplify our concept of filming. The possibility of filming extends much beyond the borders of making movies.

Moreover, the documentary photograph of the installation remains silent about a hidden aspect of it. By a description of the installation something more happened there around the „Just like Ferroconcrete”, not only the ghostlike voices sounded from the “flourfilm” or

which the spectator receives the represented result of a given consummated process of creation, instead of being drawn into process as it occurs. [...] Hence the image of a sense, a sequence, of a whole creation, exists not as something fixed and ready-made. It has to arise, to unfold before the senses of the spectator.” (Eisenstein 1986, 24) „[...] dynamism. This rests primarily in the fact that the desired image is *not fixed or ready-made, but arises – is born*. The image planned by author, director and actor is concretized by them in separate representational elements, and is assembled – again and finally – in the spectator’s perception. [...] The spectator not only sees the represented elements of the finished work, but also experiences the dynamic process of the emergence and assembly of the image just as it was experienced by the author. And this is, obviously, the highest possible degree of approximation to transmitting visually the author’s perceptions and intention in all their fullness, to transmitting them with »that strength of physical palpability« with which they arose before the author in his creative work and his creative vision.” (Eisenstein 1986, 34-35) Eisenstein himself also had his own ancestors, among whom there is Immanuel Kant who supported with his philosophy the romantic and the avantgarde aesthetic ideology.” (Kant 1992)

“filmflour“. On the basis of information by Miklós Peternák, László Beke wrote that Aurél Bernáth’s painting titled *Morning* was projected on the wall above the installation. The painting⁵ had been evidently filmed before, in an exhibition in the past. “[I]t was shadowed again and again” by the visitors, who stepped in front of the installation and were filmed too in this way. Thus the projected „shadows on the film and the shadows of the visitors of actual exhibition mixed with each other“. (Beke 1987, 46) This shadow- or phantom-like mixture recites other similar actions by Erdély, in which the situation was reflected and by this way a happening-like action would be started. This reflection in form of projection was surely able to strengthen the imaginative and imperative voices of “materials in waiting” mentioned above, and could make uncertain and relative the opposition between the inside and the outside of an action in a very subversive way.⁶

In the *film/art* exhibition there could be seen another piece of art very similar to Erdély’s, and which also seemingly didn’t use the filmstrip in a proper way. The „Bloody Film” by Tamás Szentjóby was a filmstrip in a box full of blood.⁷ The artist „mixed” the materials with each other thus creating a material “oxymoron” far from film-like illusionism (and also far from being in good relationship with this illusionism, regarding the epitheton of “bloody” as curse). We face the “Bloody Film” and the “Just like Ferroconcrete” as “extremities”, as “terroristic” avantgarde manipulations with the filmstrip. The quotation mark in the previous sentence serves to show that these phenomena seem to be extremities from a certain traditional or pragmatic point of view, but considering their critical aspect they can be defined as material reflections on filming. Erdély and Szentjóby didn’t shoot a film for the sake of visualising “vital” events, but “kill” the filmstrip getting it out of use. Moreover, thus the opposition between „shooting” a film and bloodying a film collapses as soon as the material „abusing” of film turns to be constitutive part of the proper „using” of film. The material „bloodying” (let us recycle now this metaphor from Szentjóby) refers *photogram* as its own historical ancestor. Photogram, as one of its inventor, László Moholy-Nagy called it, was a kind of “lightforming”, in process of which the technical reproduction plays no part, at least the production goes ahead “without camera”, as Moholy-Nagy put it. The object leaves traces on the medium (i.e. on the film) by the distribution of the light (direction of, or holding up the light).⁸ Since the film reacts the light chemically, bears the traces of it, and mediates these traces in different forms, the „photogrammatical” use of the filmstrip seems to be closer to the everyday use of the film, as it seems in the case of the “Bloody Film”. Erdély’s and Szentjóby’s works differ from the photogram in that they take back the right of the photosensitive paper to mediate and to be technically reproductive. There is no representation of any kind, and the viewer watch the “movie” as a concrete thing or material. But ultimately there is no radical difference between the photogram and the “total” material abusing. They

⁵ The *Morning* has a montage-like structure as it is affirmed by Erdély and called by him as “auto-assembler poetry”, which means objects in a common space connected together accidentally but artistically. (Bernáth 1927) See: <http://www.mng.hu/en/collections/allando/178/oldal:2/875>.

⁶ The filmography of the *A filmről* [On Film] mentioned the “Just like Ferroconcrete” and the looping projection of painting by Aurél Bernáth in the catalogue of „Other films, loops, installation, projection-actions”, but indicates no connection between the two. (Erdély 1995, 310) In this context we have to face with the question of genre. The „Just like Ferroconcrete” is usually classified as installation. One can easily realise that this exclusive naming is possible just because that the projection and the “flourfilm” are not or rarely associated with each other (in spite of their common staging). We must count with other possibilities in classifying this piece of work. As environment supported by projection “Just like Ferroconcrete” animates the viewers and with the aid of this manipulation lures them into the phantasy space.

⁷ “Bloody Film (1968/9), object; 16 mm empty film, steeped in blood, in a 2,5 cm tall aluminium box measuring 28 cm over” (Szentjóby 1983, 18)

⁸ “[...] die Art der Fotogramme [...] wie sie von Man Ray und mir gemacht werden, eingeleitet, und dadurch der technische Horizont einer bis dahin nur mühsam gestaltbaren Lichtraumgliederung erweitert”. (Moholy-Nagy 1967, 19)

are on the different levels of negation of representation as illusion. For example the object of the “Bloody Film” reminds us of the procedure of making an average photographic picture, as the film is in both cases “steeped” into a material – it is exposed to light or submerged in blood. By both case we can see the material basis of an illusionistic impact. The title of Szentjóby’s work refers us to our everyday speech: „bloody film”, which means ‘action movie’. When we say „bloody film” we never mean under that expression such a concrete thing like blood or bloody film, but always „textual blood” of a character in the story or fictional event mediated by the film. This object by Szentjóby steps from the abstract meaning of the word „film” back to the concrete level. (As if you presented your „heavy paper” with a big weight attached to it – it is familiar to us from the absurd humor, for example the *Monty Python*.) The “Bloody Film” takes the dead metaphor as it were literal, and in this concretisation all possibilities of representation vanish (or almost – we come back to that later).⁹ The avantgarde concretisation is addressed in the hope that it regains the “dead” metaphors, making them „alive” again or rather *more dead* as artificial institutions. The final aim is to make the accepted and unreflected expressions, official and everyday discourse, and (in a wider context) the meaningful language available for the avantgarde criticism.¹⁰ So bloodying is not abusing rather making the production process visible.¹¹

This process of concretisation as a kind of material reflection has its own implicit claim to staging the viewer by means of the montage-like mixture. As we have seen in the case of the “Just like Ferroconcrete”, the mixture of the projected, i.e. fictive shadows and real-time shadows could communicate with the visitor that he/she had his/her own right to be active, to enter the installation, and to transform it to real one, instead of leaving it installed as a piece of art. The concretisation is a kind of staging metaphoricity of language for the sake of criticizing its illusionistic representation, and we can see by the example of the “Just like Ferroconcrete” how it works in the case of visual materials: the mixture of actual and projected shadows may reflect on filming as manipulating shadows. This process consists of turning latent figurativity into revealed one by means of literal use. By the avantgarde belief the estranged metaphor become an “open” montage which is ready to be reflected and by this way remixed.¹² Here we can see the similarities between the „Bloody Film” and the „Just like Ferroconcrete”, at least we can interpret the former as an object-like and congenial equivalent of the latter. The estranged metaphor as an open montage deprives the language of its realistic

⁹ By this term I do not refer to the “concretisation” as used by Roman Ingarden, who wrote about it as a kind of intentional relation or contextualization from part of the reader. Rather I use the word as a kind of “abnormal” use of language, that is to say a reflection on metaphors with some “psychotic” yet etimological energy. Despite the contrast between the two approaches there are some possibilities to relate them to each other.

¹⁰ The “Bloody Film” was not the first example of concretisation in Szentjóby’s activity. We can recall among others the first Hungarian happening, the *Az ebéd. In Memoriam Batu kán* (The Lunch. In Memoriam Batu Khan) from 1966, in which the underground artist was dug „under the ground” (at least half of his body – the lower part).

¹¹ It is suspectable that in defense of realism György Lukács would have called these avantgarde experiments “patologic” as he did in case of the classic or historical avantgarde and for example works of Kafka. His charge against Kafka is that the action of the protagonist (and thus the process of the novel) hangs on the medium (language, telephon and other tools) without getting to “reality”.

¹² The linguistic or theoretical background of neoavantgarde effort to reveal the dead or conventional use of language is from a linguist called János Zsilka. In his “organic linguistic system” Zsilka made a heroic attempt to complete the synchron-focused Saussureian structuralism organised by the negative and relative qualities of the linguistic forms with a diachronic aspect, which could be revealed by sort of an archeological approach to language, i.e. by the historical and analytical exploring the figures. As János Zsilka puts it, the syntagmatic structures originally are primitive sentences or “paleo-metaphores”. The linguistic evolution can be imagined as follows: “the fragments of natural reality originally independent of each other are connecting to each other through metaphorical process, and the simple natural environment becomes *menschliche Welt*.” (Zsilka 1988, 22) In his thesis on the German tragic drama Walter Benjamin reaches almost the same point, as he wrote about the combinatoric characteristics of the baroque poetry.”

potential, and pushes it toward materiality. By this way it has (at least in the avantgarde attribution) a kind of apostrophic or interpellative power, which means that by this power it can change the actual state of the world including human conscious. Can we say without exaggeration that it is a material artistic revolution, an artistic revolution based on materiality? There's no doubt that was the aim – every ambition like these has its own wish to be theatrical, i.e. to have an interpellative character.¹³ It has its immediate roots in Eisenstein's theory about the organic and revolutionary power of montage, but Eisenstein is not the most distant ancestor of this ambition. Via his natural or organic-based metaphoricity we can get to the rhetorical opposition of symbol and allegory in the 19th century. In contrast with allegory the symbol has the same organic, revolutionary and (state-) communicative power as the montage has in the avantgarde context, in spite of the fact that the latter as allegory-like structure is usually contrasted with symbol.¹⁴

In sum the montage in frame of its avantgarde ideology is supported by hidden aesthetic i. e. transformative aspects and supposed to be interpellative and by this way performative. However the imagined side of the performative power of the montage is always stronger than the real possibility of that. To be executed a performance needs much more deposit than an author can “pay” by the montage. Although earlier I spoke about the performance-like nature of the installation and the object, we should rename the genre like this: ghost-like performances. Interpellative voices sounding from these could possibly error, and create a *quasi active* partner from the viewer. Under „quasi active” I do not mean that the viewer is not an actor, therefore he or she doesn't want to perform. It is more important that in this context acting or performing requires the state of being authorized or rather feeling of being authorized to act or perform. (Parker and Kosofsky Sedgwick 1995) This state is always uncertain because of the ghostly, i.e. imagined voices. From that point of view all actors who perform or plan to perform something in an apostrophic situation are extremely unconditioned regarding the final aim of the montage. They lack the support to be sure of what to do. Being “invited” or “cited” by a performative-based situation in this way excludes the possibility of being communicative even if the “actor” feels that he/she is called on to *perform* and even if he/she is sure about the straightness of his/her performing.

One of the best instances of process written above is another work by Erdély and its history. The installation titled „Basin of Placidity” was assembled in the „R Exhibition” in Budapest, 1970. By the instance of the „Basin of Placidity” we can see on one hand the political and at the same time terroristic will to being immediate by the act of censorship which was manifested as a political decision. (This is the *state of exception* as Agamben calls it.) On the other hand the theatricality of a montage-based situation reveals itself as ghost-like voices in their imagined and hallucinative manner traverse the very space of the exhibition room. Here I cite Miklós Erdély's own comments on the „performance” around his installation: “In fact, *Basin of Placidity* was intended as an act of honour for Kádár [leader of the Hungarian Socialist Labour Party in the communist era], but of course for Aczél it meant the exact opposite, and he named me »stench-generator«. The background of the whole story is that in those times a wave of anti-Semitism began to spread in the Soviet Union and Kádár very seriously blocked it at the frontiers. This is why I invented the name »Basin of Placidity«. It was constituted of Soviet condensed milk – which has since been withdrawn from the market, I have no idea why –, of 49 cans of condensed milk, surrounding a spot. Each of these had a hole pierced in it, and milk was flowing towards the middle of the plastic

¹³ Louis Althusser analyses the ideological creation of subjects in a frame of a “theoretical scene”. By his simple but clear example he explains that individuals are interpellated and so they become subjects. The word “theatre” reveals that the transition from the state of individuality into the state of subjectivity has already begun (Althusser 1978, 174).

¹⁴ For example in works of avantgarde theorists like Peter Bürger, who follows Walter Benjamin here.

basin below them, which contained matzo, among big chunks of yeast. Matzo, as you know, is a type of bread which lacks yeast. Two red rubber tubes were leading from here up to a separate table with a negative nose on it and a chair beside it. It was a hollow-cast negative of my own nose in plaster, and this is what the tubes led into. And there was a sign saying »sniffing spot«. A little water was dripping on the matzo from above, and for a day there was a sign near it saying »Something stinks here«. Eventually the basin filled up and began to ferment – naturally – from the yeast. The fact that there was a »sniffing spot« outside made it concern a lot of people, everyone who was not involved in those matters. And Aczél was offered to sit at the sniffing spot on that evening, and he did poke his nose into it, until he realised that this is something scandalous, something unacceptable. He had obviously never read the title, that this was a work of art entitled *Basin of Placidity*, and so he had the exhibition closed. In this manner, it was an expressly political act.”¹⁵ (Peternák 1991, 80)

As the author says, the closure of the exhibition was an „expressly political act”. We can add that this political act by its immediate reaction to the provocative conception or “exception” *executed* the installation (in both meaning of the word if you will) and by this way turn it to a performance. At the same time the political act as execution turned to be very part of the whole space not as much artistic as performative or fictional. Prohibiting the exhibition he was obedient to a voice rather imagined than audible. I mean Aczél felt himself interpellated to intervene in the event and *that was the event itself*. The montage-like installation couldn't prevent the violent reaction which on the other side was not able to interpret the original intention. After all we can say that the interpellation i.e. citation of the spectator (Aczél) was successful to a certain extent: the installation was meant as provocation. At the same time the intervening politician (and in a wider context the politics) turns to be unauthorised because of the groundless of his act.

Can we assure ourselves of that a montage-like installation is able to work as a performative act or at least quasi performative act? Is it possible to attribute some interpellative and apostrophic power to the montage? It is or not, the montage in itself is not able to guarantee the right state-communication after all.¹⁶ We should speak of exceptional or ecstatic, *ex-state communication* in process of which the allegorical elements of the avantgarde work of art are without any organic cohesion to support the proper transition of any meaning or intention. What seems parallel to that is – let me loop back to the subject of film again – the ambivalent nature of the photogram and the ideological debate around it. Seventy-eighty years ago one of the most important question was whether photograms had implicit critical power or they lacked it because of their pure formalism. Béla Balázs and other theorists comparing the abstraction to the so-called aestheticism (*l'art pour l'art*, „Parnasse” and so on) stated that the avantgarde experiments had no way any critical or revolutionary power to change the world, as they are dreaming and formalist. (Balázs 1984, 201-202) This statement is not without contradiction. Balázs for example wrote as follows: „Denn keine Gestalt ist zufällig. Sie ist vom Wesen gestaltet. Sie ist die einzige Erscheinungsform des Wesens und also, für das visuelle Erlebnis – das Wesen selbst.”¹⁷ (Balázs 1984, 202) But supposing that the form (for instance the ornament or the abstract form) is the essence itself means that it cannot be separated from the essence (from the

¹⁵ “Something stinks here” is translation of an original phraseological expression: “there will be gas here”. It means ‘something is not right here’, and refers to Holocaust and the Jewish genocidium by gas. In Hungarian the expression of *gáz van* (‘there is gas around here’) is another following example for the metaphorical expression which is concretised by Erdély’s installation.

¹⁶ We must admit that there was a little chance of communication between the cultural standpoint of the totalitarian state and the avantgarde point of view, and this fact extremely influenced the connection between the two.

¹⁷ „There is no accidental form. The form stands for essence of things. And since it is the only appearing form of the essence, the visual experience is the essence itself.” (Translated by me, A.M.)

political standpoint for instance). There is no ground for charging an artifact with lacking the essence, i.e. content, or any other “inwardness”. We could do that if we were able to differentiate the outwardness from the inwardness – but we aren’t. This is an aporia which has gone with the avantgarde through ages, and exactly that is because of which the relationship between the avantgarde and the political power has always been exceptional (to use Agamben’s terminology), and ecstatic (ex-static, flux-like if you will), rather than static. The abstraction or radical materialism (which are often the same)¹⁸ is embarrassing since it is not unequivocal, and that has been a good reason to censor the products of avantgarde in dictatorships. This is the one side of the problem. The other side is that the claim of avantgarde to be totally subversive and to undermine all existing institutions including language is idealistic after all because of ambiguity of the claim. The avantgarde radicalism is usually supposed to depend on the level of its materiality. But this materiality is more than relative. In spite of their ready made-like nature they are not purely material but preserve some traces of textuality in form of their ghost-like interpellative citationality.

Reference List

- Althusser, Louis. 1978. Ideological State Apparatuses. Trans. by Ben Brewster. In *Lenin and Philosophy, and other essays*, 127-186. New York: Monthly Review Press.
- Balázs, Béla. 1984. *Schriften zum Film. Der sichtbare Mensch* [Writings on Film. The Visible Man] Vol. 2. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Beke, László. 1987. Film Möbius-szalagra [Film on Moebius-strip]. *Filmvilág* 09: 45-48.
- Benjamin, Walter. 1998. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. by John Osborne. London – New York: Verso.
- Benjamin, Walter. 1974. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In *Gesammelte Schriften* I/1. Ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 203-430. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bizám, Lenke. 1970. *Kritikai allegóriák Dickensről és Kafkáról* [Critical Allegories on Dickens and Kafka] Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Eisenstein, Sergei. 1986. Word and Image (Originally published as „Montage in 1938”). In *The film sense*. Ed. and trans. Jay Leyda, 13-59. London: Faber and Faber.
- Erdély, Miklós. 1983. *Mint a vasbeton* [Just like Ferroconcrete (installation, disappeared)]. In *Film/művészet. A magyar kísérleti film története* (Katalógus) [Film/Art. History of the Hungarian Experimental Film (Catalogue)]. Ed. Peternák, Miklós. Budapest: History Museum of Budapest and Budapest Directorate of Fine Arts.
- Erdély, Miklós. 1988. *Filmek* [Films]. Budapest: Budapest Film. (Without numbering pages.)
- Erdély, Miklós. 1995. Montázs-éhség [Hunger for Montage] (1966). In *A filmről: Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.) [On Film: Theoretical Writings, Scripts, Filmplans, Critics (Selected Writings II.)]. Ed. Peternák, Miklós, 95-104. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- Kant, Immanuel. 1992. *The critique of judgement*. Trans. by James Creed Meredith. Oxford: Clarendon Press.

¹⁸ „There is one further important point that must be made about the development of film in relation to art history. Film-makers at a certain point became dissatisfied with the search simply for »kinetic solutions to pictorial problems«, as in the films of Man Ray and Moholy-Nagy, and began to concentrate on what they saw as specifically cinematic problems. Structural film-making over the last decade has thus represented a displacement of concerns from the art world to the film world rather than an extension. This way of thinking about art has remained one that film-makers have in common with painters and other visual artists, but an effort has been made to insist on the ontological autonomy of film. (...) Thus the impact of avant-garde ideas from the world of visual arts has ended up pushing film-makers into a position of extreme »purism« or »essentialism«” (Wollen 1982, 97).

- Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Harry N. Abrams.
- Lukács, György. 1963. The meaning of contemporary realism. Trans. by John and Necke Mander, 17-46. London: Merlin Press. (Translation of *Wider den missverstandenen Realismus*, of which the original title is *Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus*.)
- Moholy-Nagy, László. 1967. *Malerei, Fotografie, Film* [*Painting, photography, film*]. Mainz and Berlin: Florian Kupferberg Verlag.
- Parker, Andrew – Kosofsky Sedgwick, Eve. 1995. Introduction to *Performativity and Performance*. In *Performativity and Performance*. Ed. Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick, 1-18. New York – London: Routledge.
- Peternák, Miklós. 1991. Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán [Interview with Miklós Erdély on Spring of 1983]. Trans. by Dániel Sipos. *Árgus* 05: 75-88. For the photos of installation see the website of Artpool Research Center (Budapest): <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Szelidseg.html> (Date of access: 2008-01-23)
- Szentjóby, Tamás. 1968. *Véres film* [Bloody Film]. In *Film/művészet. A magyar kísérleti film története* (Katalógus) [Film/Art. History of the Hungarian Experimental Film (Catalogue)]. Ed. Peternák, Miklós. Budapest: History Museum of Budapest and Budapest Directorate of Fine Arts.
- Szőke, Annamária. 1999. Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója [Restoration and reconstruction of Miklós Erdély's works]. *Magyar Műhely* 110-111: 115-138.
- Zsilka, János. 1988. *Szintaxis* [Syntax]. Budapest: Tankönyvkiadó. Quoted in Havasréti, József. 2000. A „syntaxis mundi” eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról [The Idea of „Syntaxis Mundi” and the Film: On Connection between János Zsilka and Gábor Bódy]. In *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása* [Adaptations: Interactions between Film and Literature] Ed. Anna Gács and Gábor Gelencsér, 45-71. Budapest: József Attila Kör – Kijárat Kiadó.

A „nyelvi fordulat” magyarországi experimentális olvasata *

1.

Bódy Gábor egy írásában a magyarországi kísérleti filmezés hagyományának szinte teljes hiányáról beszél.¹ Ennek ellenére mégis azonosít három olyan eredetet, amelyből az út a Balázs Béla Stúdió „Filmnyelvi sorozat”-ához vezetett – ez az a sorozat, amely a film nyelvét és szemiotikáját kutatta elméletben és gyakorlatban. Bódy az említett három eredetet „közvetlen előzményként és kezdetként” aposztrofálja.² A történettel, a „sztorival” szakító film mint „audiovizuális kifejezőmód” (Huszárik Zoltán, Novák Márk, Tóth János) és komplementer párja, a valóság „fantomjának” üldözésével szakító dokumentumfilm mellett Bódy másodikként említi „a privát, individuális filmkészítést”, amelynek megvalósult darabjai, idézet, „természetesen függetlenek maradtak a professzionális film gyártási és forgalmazási korlátaitól”. A harmadik forrás a hatvanas évektől kibontakozó lingvisztikai hullám, ahogy Bódy nevezte. Ez utóbbiról később szólok részletesen, egyelőre hadd beszéljek a másodikról, és Bódynak az azzal való kapcsolatáról. A független filmkészítésről szólva így folytatja:

„Ez a fajta ma is élő és ható filmkészítés a maga kötetlenségével, de megalkuvás nélküliségével, eszközeinek anyagi igénytelenségével, de szellemi tisztaságával tűnik ki. A privát filmkészítés hozta létre úgyszólván a kísérleti film prototípusát, mégpedig a hatvanas évek közepén, amikor Erdély Miklós néhány etűdjét és elméleti nézeteit közzétette (Montázséhség, Valóság, 1966).”³

Bódy ebbe a második csoportba sorolja még „a képzőművészet érdeklődését tükröző mozgókép lehetőségeit” is, olyan példákkal, mint Maurer Dóra, Lakner László, Tót Endre. Ezeket, valamint az említett, Erdély Miklós készítette „etűdökön”⁴ túl meg kell említeni az akcióvetítéseket is (bár ezek szigorúan nem elkülöníthetők egymástól), például az 1972-es *Film-Möbiust*, amelyet Erdély a balatonboglári kápolnában mutatott be. Beke László szerint, idézet, „éppen az ilyen akcióvetítések gyakoroltak nagy hatást Bódy Gáborra – különösen az 1972-es balatonboglári *Möbius-vetítés*. (Erdély Möbius-szalagként csavarta meg, és végtelenítve vetítette államfői kézfogásokat összegyűjtő filmjét, így a szereplők bal és jobb oldali pozíciója állandóan változott.) Ekkoriban foglalkozott Bódy a legintenzívebben a filmbeli »jelentéstulajdonítással« és szemiotikával – ugyanígy Erdély Miklós is.”⁵ Idézet

* Elhangzott a „Kettős vetítés. Bódy Gábor és Jeles András műveinek összehasonlító elemzése” című konferencián (szervező: az SZTE BTK filmelmélet-filmtörténet programja és a KÉP-SZÍN-HÁZ Alapítvány), Grand Café, 2007. november 8-10.

¹ „Bevezetés a »K/3« csoport munkatervéhez” (1976), in Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató*, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, 253.

² Ezt a három eredetet különböző megfogalmazásokban ugyan, de egyéb írásaiban is felelegeti.

³ A szöveges hagyomány annál gazdagabb, lásd Peternák Miklós bevezetőjét „A magyar avant-garde film” címmel, in Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 5-51. Bódy egy másik írásában David Curtis könyve alapján három nagy experimentális korszakot különít el egymástól, és kifejti, hogy a magyar kísérleti film az elsőben és az utolsóban játszott számottevő szerepet. Ld. „Kreatív gondolkodó szerszám. A »kísérleti film« Magyarországon”, in Beke – Peternák (szerk.): *Bódy...*, 267.

⁴ Az ismert etűdök a következők: *Rejtett paraméterek* (1968), *Antiszempont* (1970-71),⁴ *az Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* (1972).

⁵ Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról, *Filmvilág*, 1987/9, 45. Erdély filmjeinek filológiájáról lásd még Peternák Miklós: Rejtett paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei, *Filmvilág*, 2001/8. http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3404 (Letöltve: 2007.01.17)

vége. Így nem tekinthetünk el attól sem, hogy a „Filmnyelvi sorozat” éppen abban az évben indult, amikor Bódy Balatonbogláron járt, és ott nem melleleg maga is készített hurokfilmet, vagy más néven slejfnit, vagy más néven móbiusz-filmet. Erre a *film/művészet* című kiadvány „Paradigmatikus konstrukciók” címmel utal, és azt írja róla, hogy megsemmisült.⁶ Idézek a Galántai György által szervezett balatonboglári kápolnatárlatok történetét bemutató kötetből, a *Törvénytelen avantgárd* címűből, annak is az 1972-es nyár programjait felsoroló részéből. Bódy Gábor naplórészlete:

„Délután filmeket vágtunk össze a szabadban, és levetítettük őket folyamatosan, ahogy elkészültek. Bemutattunk egy Baksa-Soós emlékfilm + [a] paradigmaticus szerkezetek című montázst [sic]. Megtanultam a keskeny vetítő használatát.”⁷

Részlet egy másik naplóból, a Galántai Györgyéből:

„Háy Ági Gyurma című filmje ment 16-ason és Bódy Gábor Paradigmatikus szerkezetek [című] tanulmányát + [más kézírással] rövid snittekből a helyszínen összevágott filmeket készítettünk, majd folyamatosan vetítettük őket. Alkotócsoportunk a kereszt alatt a szabadban rendezte be vágószobáját (Erdély, Háy, Bódy, Adamis). [...]

Erdély Miklós és Adamis Béla egy tekeresfilmet az úton végigfektetett a kápolna ajtótól kezdve és otthagyták.

Bódy Gábor móbiuszokat csinált, Erdély is hozott magával [filmeket], amik levetítésre kerültek.”⁸

Egyáltalán nem érdektelen, hogy ezek a filmszerkesztések és -vetítések a Szentjóby és Pauer által szervezett „Direkt hét” keretében történtek. A „Direkt hétre” olyan avantgárd akciókban és technikai médiumokon keresztül megvalósuló alkotásokat vártak, amelyek bemutatásával, idézet, „a közönség nem kontempláció, hanem aktivitás útján kerül kapcsolatba velünk”.⁹ (Zárójelben megjegyzem, hogy mennyire determináltan kanti a probléma a kontempláció és az aktivitás szembeállításában, vagy akkor, amikor Szentjóby tevékenységéről egy másik helyen és másik kontextusban az esztétikának az etikával való leváltásaként beszél az elemző, ott éppen Tolnai Ottó. És erre a kérdésre később is vissza kell térnem, nem utolsósorban azért, mert Peternák Bódy kapcsán cselekvés és szemlélés ellentétét tárgyalja, illetve a kettő ellentétén való túlkerülés képességét. Zárójel bezárva.) Szentjóby egy interjúban mindezt, tehát a meditációnak akcióval való leváltását „képromboló gondolkodási körnek” nevezte,¹⁰ és e kifejezés által a „Direkt hét” és annak avantgárd alkotásai az ideológiakritikai hagyomány folytatójaként tűnhetnek fel. A képrombolás értelmében vett közvetlenséget, „direktséget” azonban semmi esetre sem érthetjük úgy, mint a medialitás kategorikus elutasítását, hiszen bár egymástól pontok szerint elválasztva, de a felhívásban a szerzők egyszerre szólítanak fel az akcionista és a mediális közvetlenségre. Egyszerre lehetett közvetlennek lenni „személyesen”, vagyis, idézet, a „helyszínen kifejtett konceptek, happening, event, body, agitation, egyéb akciók” révén, ugyanakkor „film, dia, magnó, projekt, koncept-lapok,

⁶ Lásd *film/művészet (a magyar kísérleti film története)*, a Budapesti Történeti Múzeum és a Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság kiállítása a Budapest Kiállítóteremben, a katalógus és a kiállítás anyagát összeállította Peternák Miklós, a kiállítást rendezte Lorányi Judit és Peternák Miklós, katalógusterv Erdély Dániel, é.n., 22.

⁷ Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, Artpool – Balassi, Budapest, 134.

⁸ Uo.

⁹ I.m. 126.

¹⁰ Uo.

message, levelezés, environment stb.” révén. Közvetlenné és képrombolónak lenni tehát nem a mediális kizárás révén lehet, vagyis géprombolással és az életben való megnyilatkozással, hanem valahogy úgy, ahogy Joseph Kosuth a „konceptualizmusról” beszél. Kosuth az „érzéki menekülést” kínáló, így passzivitásra kárhoztató esztétikai-morfológiai tárggyal szemben meghatároz egy „fogalmi ugrást” végrehajtó tárgyat, amely ugrás, idézet, egy „olyan *diskurzushoz* (beszédhez), amely szükségszerűen magába foglalja a világ újrafogalmazását, hiszen az ugrást kiváltó jelentéstárgy csak akkor látható, ha úgy élük át, mint egy *eszme* megjelenítését a világban”.¹¹ Idézet vége. A közvetlenséget tehát ez az aktív „ugrás” jelenti, amely tehát „a világ újrafogalmazásához” érkezik. A kulcsszó az (újra)fogalmazás, a *fogalom*, a konceptualizálás, a *koncept*. Ebben egyként ott az eszme vagy idea, és annak fogalom formájában történő megjelenése. Tehát legyen az akció vagy technikai kép, a neoavantgárd vagy experimentalista művek egyként osztoznak a fogalmiságban, pontosabban az újrafogalmazásban, mely direktté, közvetlenné teszi őket. Erdély 1976-ban rendezett egy Möbiusz-bemutatót, ennek előzetes felhívásából kihallhatjuk, hogy a művészet realizmustól megóvandó autonómiájának esélyét a szerző kosuthi mintára a fogalmiságban látja. Idézet:

„Ilyen jellegű felületek poétikus, tisztán szellemi alkotások, melyekben magának a tudatnak az elve manifesztálódik. E ténynek jelentősége abban áll, hogy az autonóm, a tapasztalattól független szellemi világban pusztán játékos kombinációk révén nemcsak új, de az érzékelhetőknél egyszerűbb elvek is megszülehetnek. [...] Möbiusz-bemutatót azért rendezünk, hogy felhívjuk a figyelmet a tiszta gondolat esztétikai értékeire, és nem utolsósorban azért, hogy megvédjük attól az agresszív szemlélettől, amit Max Born naiv realizmusnak nevez.”¹² Idézet vége.

Anélkül, hogy hosszan részletezném Kosuth konceptualizmusát, hangsúlyozni szeretném, messze nem elsőként, hogy annak elemei milyen erősen meghatározták a neoavantgárdot, illetve a magyarországi experimentális filmkészítést. Az a kijelentése, mely szerint „[m]űvészek lenni ma annyit jelent, mint rákérdezni a művészet lényegére”, szorosan kapcsolódik ahhoz, amely úgy hangzik, hogy „[m]inden művészet (Duchamp után) konceptuális (természetű), mert a művészet csak konceptuálisan (fogalmilag) létezik”.¹³ Itt, ezen a ponton szeretne összetartozni minden képrombolás, legyen az akcionista vagy mediális: az esztétika-formalista műalkotás elutasításában, a fogalmi-konceptuális alapra való helyezkedésben, illetve a tautologikus önreflexióban: mű(vészet) vagyok, mondja a mű. (Egy zárójel erejéig visszatérve Kanthoz: csak látszólag távolodik el tőle a neoavantgárd akkor, amikor elutasítja az esztétikát, mint ami passzív szemlélődést igényel. Ez másodlagosnak tűnik ahhoz képest, hogy a fogalmiság, ami biztosítja az eszme megjelenését a világban, a tiszta és autonóm gondolat erejéből származik.) Minden műalkotás (állítja magáról a neoavantgárd Kosuthot követve, sokszor explicit módon hivatkozva rá), tehát minden műalkotás önmaga állapítja meg saját törvényeit egyfajta permanens definiálási folyamat során,¹⁴ és saját elmélete van önmagáról, amelyet Kosuth elsődleges vagy *közvetlen* elméletnek hív ahhoz a másodlagos diskurzushoz képest, amit filozófiainak vagy kritikainak

¹¹ Joseph Kosuth: A kimondhatatlan játéka: Előszó és tíz megjegyzés a művészetről és Wittgensteinről (1989), ford. Szűcs Tamás, in J.K.: *Művészeti tanulmányok*. Knoll Galéria, Wien – Budapest, 1992, 187.

¹² Részlet a sokszorosított felhívásból. Artpool Művészetkutató Központ, ld. <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Mobiusz.html> (Letöltés: 2007.11.05)

¹³ Kosuth: Filozófia utáni művészet, ford. Bánki Dezső, i.m. 112-3.

¹⁴ Pl. „a műalkotás egyfajta kijelentés a művészet kontextusában a művészetről”, uo. 114., vagy „a műalkotás a művészet egy definíciója, azt mondván: »Ez művészet.«”, 115., vagy „A művészet kijelentései nem ténybeli, hanem nyelvi jellegűek, azaz nem anyagi vagy akár szellemi tárgyak viselkedését írják le, hanem művészetmeghatározásokat vagy a művészetmeghatározások formális következményeit fejezik ki.”, 115-6.

vagy irodalomtudományosnak nevezünk.¹⁵ Nem nehéz rájönni, hogy az ún. móbiusz-film műfaja, amelyben Bódy is jeleskedett ott Balatonbogláron, miként kapcsolható a problémakörhöz. Jóllehet van vége, még sincs vége a hosszában félig megcsavart és két végén összeragasztott szalagnak; újra és újra megfordítva, szakaszosan ismételve ugyanazt a képsort mutatja folyamatosan, szeriális ismétlődésben. A jeleneteket ismételve bemutató, de az oldalakat felcserélő vetítés reflexióként értelmezhető a mindenkori vetítésre, amely bár világszerűt prezentál, és megpróbálja elfedni saját működését, de maga is a textuális redundancia egy eseménye. Ennek a textualitásnak hű allegóriája maga a Möbiusz-szalag, amely a mintát adja: a felületek nem különállóak, hanem egymásba érnek, és így már nem is beszélhetünk kettő, hanem csak egy felületről – bár hozzá kell tenni, hogy a vásznon szabályos időközökben mégis csak fordított képeket látunk. Erdély boglári slejfnije persze nem akármilyen témát mutat be: politikusok fognak kezét egymással végtelen ismétlődésben, és cserélve egymás közt az oldalakat. Persze ez a slejfnitől a kiazmatikus kritikussá leleplezéstől egy másik szinten nem lesz kevésbé hazug, amikor azt állítja magáról (vagy állítja róla a kontextusa), hogy képes direkt lenni, vagy hogy képes az eszmét, legyen az bármennyire negatív, megjeleníteni a világban. Mi más ez, mint egy ironikus allegória, és itt egy passzus idézhető de Man-nak „A trópusok retorikája” című tanulmányából arról, hogy, idézem, „a vég nélküli [slejfnit mint] reflexió maga is retorikai működésmód, hiszen sosem képes megmenekülni a retorikai ámitástól, amelyet leleplez”.¹⁶ Más szavakkal, „[e]gy nem-referenciális, repetitív szöveg egy, a szó szoros értelmében romboló, de nem tragikus nyelvi esemény történetét beszéli el.”¹⁷

Mit mond maga Bódy a Möbiusz-filmről? Egy írásában elmeséli, hogy Erdély és Szentjóbó estjén látott először „slejfnit”, vagyis végtelenített filmet, Erdély *Antiszempont* című etűdjét nézve. A slejfnit Bódy szerint megsemmisíti azt a folyamatosságélményt, amelyből a valóságérzékelés illúziója fakad filmek nézése közben. Plasztikus „képpel” a lemezjátszó tűjének megakadásához hasonlítja az eseményt. Idézem: „A kiszakított részlet ilyenkor mintha nagyító alá kerülne, »jelentése« a multiplikációban önmagára halmozódik, szinte tűrhetetlenül erős töltést kap, amelyben megsemmisül és egyszerűen zavaró vagy megszokható mechanikai kattogássá válik.” Idézet vége. Ezután Bódy felidézi az *Antiszempont* egy bizonyos képét és annak visszatéréseit, azt, hogy először hogyan vált áldozatává az illúzióknak, hogy mégis történik valami (hogy közeledik egy férfi); hogyan hitte, hogyan akarta hinni, hogy a képeknek különbözniük *kell* egymástól; és a hallucinált különbözőség egyes fokozatain túljutva hogyan jött rá, hogy ugyanannak a képnek az ismétléséről van szó. Idézem: „Az ismétlés által természetesen mind kisebb részletek váltak megfigyelhetővé, ezek montázsba lépve egymással összegződtek, s együttes, szeriális jelentésüket vetítették vissza *ugyanarra* a beállításra. Egy ponton túl aztán ez az akkumuláció megáll, a beállítás saját egzisztenciájának – elvont – jelentésével telítődik, mely mint egy óriásira nőtt szappanbuborék, szétpattan, megsemmisül, s marad helyén a mechanikus kattogás.” Idézet vége. A „mechanikus kattogással” visszatér a lemezjátszó-hasonlatra, majd egy Erdély-idézettel folytatja: „Az ismétlés maga a semmi.” Bódy alig egy oldalon háromszor használja a „megsemmisülés”-t, ha Erdély „semmi”-jét is bele vesszük, akkor már négyszer, sőt, ha arra gondolunk, hogy saját móbiusz-filmje megsemmisült, akkor az már öt. A megakadt tű képe keretezi tehát az első slejfnit-élmény beszámolóját, híven árulkodva arról, hogy erről a bizonyos semmiről nem tud másként beszámolni, mint hogy segítségül hív egy másik médiumot, még ha annak diszfunkcionáló pillanatát is. Ezzel pedig móbiusz-szerűen

¹⁵ „az elsődleges elmélet a műalkotásnak mint játéknak része”, ld. A kimondhatatlan játéka, i.m. 188.

¹⁶ Paul de Man: A trópusok retorikája (Nietzsche), in Paul de Man: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 159.

¹⁷ Uo.

végteleníti a Möbiusz-filmről szóló beszámolót, bár szándéka szerint inkább lezárná. Merthogy Bódy szerint a semmi „átcsap” a lét afirmációjába, és, idézet, „a végtelenített filmszalagok megtekintésekor, a jelentések megsemmisülésének e pontján a puszta afirmáció válik átélhetővé, »alap«-ja nyelvi és filmnézési szokásainknak, a motivátlanságában egyébként megpillanthatatlan, meztelen Verbum (Ige).”¹⁸ Idézet vége. Ez egy kosuthi pillanat, az Eszme megjelenése, és amit ott Kosuth ugrásnak nevezett, azt itt Hegel után Bódy átcsapásnak nevezi.

Az Igének a semmiből a létbe átcsapó voltát jelzi már a Bódy-féle „kreatív szemiotika” kifejezés is, amely, idézet, „egyszerre lehet tankönyve a filmkészítőknek és a filmnézőknek”.¹⁹ Ez arról árulkodik, hogy igény van a „teremtőnek” nevezhető jelhasználatra, nem minden didaktikai cél nélkül. Ez persze érthető a magukat avantgárd művész-identitással felruházó emberek részéről. Ezzel együtt nem tekinthetünk el attól, hogy a szemiotikai fordulat magyarországi *fordulatában*, konkrétan kifordításában, ily módon helyi színezetet nyerésében tetemes részt vállalt egy *nyelvész*, Zsilka János.²⁰ A problémát Havasréti József „A »syntaxis mundi« eszméje és a film” című tanulmánya járja körül, amelyben a szerző elsősorban Bódy Gábor szemiotikai háttérét vizsgálja, kitér Zsilka és Bódy kapcsolatára, Zsilka nyelvszemléletére, illetve arra, hogy milyen mértékben járta át ez a nyelvszemlélet a magyarországi neoavantgárd alkotókat és műveiket, köztük az experimentális filmezés művelőit is. Itt nincs tér a szóban forgó tanulmány megállapításainak részletekbe menő idézésére, annyit azonban jelen témám kapcsán meg kell említenem, hogy Havasréti feltárja Zsilka nyelvszemléletének végletesen montázsszerű voltát, és egyértelművé teszi, hogy abban egymással összeegyeztethetetlen elemek keverednek. Ugyanis a nyelvész „szerves nyelvi rendszerében” heroikus módon próbálta meg a saussure-i strukturalizmust kiegészíteni egy diakrón aspektussal. Ez utóbbi Zsilka szerint megmutatkozhat a nyelvarcheológiai elemzés során, például a szintagmák analitikus vizsgálatával. A szintagmatikus szerkezetek egyben kezdetleges mondatformák vagy „ősmetaforák”, és a nyelvi evolúció úgy képzelhető el, hogy, Zsilkától idézem, „[a] metaforizálódáson át a környező valóság eredetileg egymástól független mozzanatai kapcsolatban lépnek egymással – a puszta környezet menschliche Welt-té [emberi világgá] válik.”²¹ Idézet vége. A szintagmák tehát metaforikus és montázsszerű rekvizitumok, bennük egyszerre van ott a rejtett és mégis jelenlévő nyelvtörténet, vagy másképpen a *tett-értékű gesztus*, amelynek révén az ember eredeti konkrét, szószerinti nyelve egy antropomorfizáló tendencia során absztrahálódott – legalábbis Zsilka elképzelése szerint. A metafora és a montázs performatív beszédtek. A nyelv ilyen performatív gesztusokból áll, csak feledésbe merült az erejük, ahogy az életerő elszáll egy halottból, legyen az ember vagy metafora. Jól látszik, hogy ugyan akörül a Nietzsche nevével fémjelezhető probléma körül forgunk még mindig, még akkor is, ha vannak különbségek, éppen nem elhanyagolhatók, és ezek a magyarországi neoavantgárdot is érintik. Nietzsche és Zsilka is a montázs-szerű metaforák felejtéséről, és szószerintivé válásáról beszélnek, de az utóbbi szerint az ember ősi montázs-nyelvét még megelőzte egy konkrét nyelv, amelynek elemeiből aztán metaforákat gyártottunk, hogy aztán ezeket a metaforákat szószerintiként értsük, vagyis elfelejtsük metafora-voltukat. Ebből egyenesen következik a Zsilkán edzett magyar neoavantgárd számára, hogy a jóval előbb már említett aktivitást, direktséget a konkretizáció folyamatával azonosítsa.

¹⁸ Bódy: „Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában”, in Beke – Peternák (szerk.): *Bódy Gábor...*, 306-7.

¹⁹ Uo. 256.

²⁰ Bódy mások mellett Zsilka Jánost is említi, amikor a lingvisztikai hullámnak a magyarországi experimentális filmezésre gyakorolt hatásáról, illetve a BBS 1971-72-es vitasorozatának résztvevőiről szól, lásd Bevezetés..., in *Bódy...*, 253.

²¹ Zsilka János idézi Havasréti József, in Havasréti József: A „syntaxis mundi” eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról, in *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. Gács Anna és Gelencsér Gábor, József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 2000, 55.

Egy zsilkai példán illusztrálom a dolgot, és aztán megmutatom, mi történt a példával Szentjóby kezén. „A fiú a tehenet a jászolhoz köti.” mondatban az absztraháló transzformáció eltüntette a (Zsilka szerinti) eredeti és szószerinti összefüggést, vagyis azt, hogy 1. „A fiú kötelet köt a tehenre.”, illetve, hogy 2. „A fiú kötéllel köti a tehenet (a jászolhoz).” „Tehenet kötni a jászolhoz”, ez egy montázszerű és metaforikus kifejezés, csak éppen holt metaforáról van szó, ami, mondja a nyelvész, örzi magában önnön történetét. Innen már egyenes út vezet az avantgárd kritikai gesztushoz: amennyiben a nyelv mint intézmény ilyen megszilárdult metaforákkal van tele, akkor ezeket át kell rendezni, vagy rá kell mutatni eredetükre. Idézet Szentjóby Tamástól, aki bár nem idézi Zsilkát, de az általa alkalmazott példa egyértelművé teszi a kapcsolatot:

„a nyelv az élet sémája. sémája, azaz koporsója, amit a tett, a formáló tett megnyit, és áthat. válasszuk ki egy példamondatot. köti kötéllel a tehenet. ennek a példamondatnak az elemei, szerkezete, jelentése ugyanolyan végtelen egyszerűséggel és természetességgel illeszkedik életünkbe, mint az a mondat, hogy »nagyképességű ember, tehát remekül keres«. az új csoportosítás ötletéből kiindulva, felcseréléssel, behelyettesítéssel, magán a nyelvi szerkezeten nem változtatunk, de amint a valóság egyéb elemeivel hozzuk kapcsolatba, azaz tetté formáljuk, kiderül, hogy nem csupán a nyelvi forma belső viszonyairól van szó, hanem az új módon csoportosított szerkezet a környezetében zavart kelt, azzal konfrontálódik és változásra ingerli. idegen elemként jelenve meg környezetében olyan módon hat, mint abban a képzeletbeli rendőrségi jegyzőkönyvben, amiben a főnevek helyére minden esetben ez a mondat kerül: köti kötéllel a tehenet, kétségtelenül új szempontokat fog nyújtani az életünkhöz s így bátran állíthatjuk, hogy a régi szerkezet új szerkezet, új életfázis létrejöttét idézte elő. [...]"²²

Ez persze nem etimologizáló konkretizáció a klasszikus értelemben, hanem ironikus rekontextualizáció. Ha Szentjóby Zsilka példáját felhasználva és Zsilka elméletét *vanguardizálva* a montázszerű szerkesztés rekontextualizáción keresztül *direkt* világformáló erejéről beszél a szintagmák kapcsán, akkor Bódy a mediatizált képek kapcsán teszi ugyanezt. Ez lesz számára a „lingvisztikai fordulat” vagy „kritikai formalizmus”,²³ amely a nyelvi fordulattal párhuzamosan kibontakozó filmi experimentalizmust is jellemzi. Ez, idézet, „a »nyelvre«, a kifejezés formájára és jelentés-vonatkozásaira irányuló kutatást” jelenti, idézet vége, és ettől várta a filmi *jelentés* képződésének és működésének önreflexív tisztázását. Ha jól értem, ez az önreflexió a nyelvben, illetve a filmen metaforák és montázsok alakjában jelen lévő, alvó *tett* felébresztését jelenti, vagyis a technikai beszédett felrázását. És ha jól értem, ez az önreflexív ébresztés a maga tett mivoltában az „egykori” tettnek a megisméltése, igaz, fordított irányban: a jászolhoz kötött tehen metafora-csomóinak kibogozása, a különvált elemek megmutatása, és ezen keresztül a konkrétá válás esélyének megteremtése.

Néhány további példa, vegyesen. Szentjóby *Véres film* című objektje, amely egy filmszalag vérbe áztatva; az első magyar happening földbe ásott, írógépelő alakja mint „underground” művész (Szentjóby „játszotta”). De említhetném azt az akciót, amely épp Bódy jelenlétében zajlott Balatonbogláron, és amelynek során Adamis Béla és Erdély Miklós egy tekercs filmet fektetett végig az úton. Szentjóby *Véres filmjéhez* hasonlóan itt is valamiféle materiális reflexió zajlik (hogy ezt az egyáltalán nem problémamentes kifejezést használjam), konkrétan annak tudatosítása, hogy a porban (vagy a vérben) megforgatott filmszalag lényegében ugyanaz, mint egy „normális” film, annyi különbséggel, hogy azt

²² Szentjóby Tamás: köti kötéllel a tehenet (Ismeretterjesztő akció – Egyetemi Színpad, 1973. április 8.), in *Szógetető*, Jelenlét, 1989/1-2. (14-15), 268-269.

²³ Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai, in *Bódy...*, 259.

fényben forgatják. Ezekhez hasonlóak a Mőbiusz-vetítések, sőt, ezeken keresztül a Bódy-féle szeriális filmek is. Ezekhez hasonlóan értelmezem egyébként a szálkeresztet is az *Amerikai anizsban*, hiszen a maga módján ez is, csakúgy, mint a Mőbiusz-szalag, konkrétá, direktté teszi az eseményt, amelynek részesei vagyunk – nem a forgatott eseményt, hanem a forgatás eseményét. Bár éppen ez a film kitűnő példa a reflexiónak az elbeszélő filmbe való problémamentes belesimulására, vagy éppen annak ellenkezőjére, hogy tehát problémamentesnek tekintett vizuális elemek lóghatnak ki a filmi elbeszélésből, allegóriává válva, és így rögtön visszasimulva egy másik elbeszélésbe, magának az alakzatnak az elbeszélésébe. Ez az a pont, ahol a konkrétság vagy direktség, amit például a avantgárd „Direkt hét” szervezői elvártak kollégáiktól, határba ütközik. A dolog ironiáját az adja, hogy az (általam ismert) elemző szövegek közül háromnak a szerzője is „nyelvújításnak” nevezi a neoavantgárd önreflexiót. (Keserő Katalinról, Peternák Miklósról és magáról Bódyról van szó).²⁴ A nyelvújítás példaszerűen nem a materiális konkretizáció eseménye, inkább új metaforák munkába állítása. Ezzel párhuzamosnak tekinthető az, hogy Peternák emlékeztet néhány olyan konkrét Bódy-képre, amelyekben Bódy, ahogy Peternák mondja, „szókapcsolatokat »egy az egyben« képmetaforákká fordít”. Ilyenek a fekete, szinte meztelen statiszták, amint *rabszolgamunkát* végeznek a budai szappanfőző műhelyben (*Psyché*), vagy a valódi fűből készült *gyepszőnyeg* a házban stb.. Ezek persze, ha már konkretizációról van szó, éppen nem szókapcsolatok képmetaforákba fordítása, hanem metaforák konkretizálása, vizualizálása, ám bizonyos értelemben nagyon is igaz, amit Peternák mond. Elárulja, hogy a konkretizáció metaforikusként is érthető, és minden direktség őrzí az elháríthatatlan veszélyt, hogy indirektté válik, mondhatni átvitté. Ennek az ironikus helyzetnek az allegóriái lehetnek azok a kontempláló alakok, akik Balatonbogláron szemükhöz filmszalagot emelnek, hogy kisilabizálják, mi van az anyagon.

²⁴ Keserő Katalin: A nyelv flörtje a művészettel Magyarországon, *Holmi*, 1990, szeptember; Peternák Miklós: Bódy Gábor. Film és elmélet, in Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató*, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, 24.; Bódy: Kreatív gondolkozó szerszám. A „kísérleti film” útjai Magyarországon, in Beke – Peternák (szerk.): *Bódy...*, 267.

Egy vita nyomában
Dovzsenko – Eisenstein – Erdély*

Bevezetés

Ebben az előadásban abból a vitából indulok ki, amelyet Erdély az 1966-os „Montázséhség” című tanulmányában idézett fel, és amelyben állást is foglalt. Nem lehet elég hálás az a kutató, aki a diskurzusba ekként belépő szereplő véleményét olvassa. És nem lehet eléggé hálás azért az ellentétért, amely ily módon plasztikus alakot ölt, hiszen a megfogalmazott ellentétben túl talán joggal sejtheti egy, a háttérben meghúzódó oppozíció jelenlétét, amely oppozíciónak talán már ismert neve is van. Nem akarok rögtön az előadásom elején elárulni minden következtetést, maradjon valami sokkoló meglepetés a végére is, a jobb követhetőség érdekében azonban néhány tézist anticipálok. Jelen előadásnak az a célja, hogy bemutassa, milyen ambivalens esztétikai ideológia rajzolódik ki az alább elemzendő tanulmányból, nem utolsósorban abból, ahogy konferenciánk központi alakja állást foglal az említett vitában. Világosabban szólva: egyrészt Erdély a montázsban egy radikális avantgárd eljárást ünnepel, másrészt a retorika, amelynek segítségével elővezeti álláspontját, paradox módon egy a montázzsal ellentétes organikus totalitásról mesél, tegyük hozzá, ebben éppen Eisenstein az egyik nagy elődje. Céлом azonban messze nem az, hogy szerzőnket ellentmondáson, következtelenségen, tudatlanságon kapjam, vagy éppen mint ravasz ideológust tetten érjem. Hanem annak bizonyítása, hogy az esztétikai oppozíciók pólusai sosem jelennek meg tisztán az egyes életművekben vagy korszakokban (ahogy pedig sokan vélik), hanem keverednek egymással, és lehetetlenné teszik a tiszta ideológiák (illetve ideológiakritikák) problémamentes (vagy másképp fogalmazva: nyelvtől független) működését. A témát arra is felhasználom, ha marad időm, hogy rámutassak véleménykülönbségekre, melyek hozzám sokszor személyesen közel álló kollégáktól elválasztanak.

A montázs textualitása és illúzió-kritikája (a korai orosz filmes hagyomány)

A „művészszerzte mutatkozó montázs-éhség tünete” többek között a legutóbbi időkben a költészetet elborító képek özöne, mondja 1966-ban Erdély, vagy másképpen, a montázs, illetve a montázs iránti vágy „benne van a levegőben”, ahogy Erdély fogalmaz. Erdély szerint majd a film fogja egyesíteni magában a különböző művészeti ágak által kidolgozott montázs-eljárásokat és a film fogja kielégíteni a montázs-éhséget – persze csak akkor, ha nem húzza le „a realitás illúziójának” terhe. A realitás illúziójának előhívása nem teremt igazi művészetet, ugyanis, így Erdély, „rég esztétikai alaptörvény, hogy a kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást – panoptikumba való.” (idézet vége) A montázs valami olyasmi Erdély értelmezésében, ami szemben áll ezzel a panoptikum-hatással; nem hozza létre a realitás-illúziót annak fogyasztói értelmében. Ebből egyenesen következik az, hogy a filmezés azon összetevői, melyek közel állnak a valósághoz, mint a felvétel, a színész játéka, a helyszín, mind-mind másodlagosak egy valódi filmművészet szempontjából. (Utalás Rigó Máriára és a vele készült beszélgetésre.) Az elsődleges a filmszalag, amelynek pedig a vágó a szakértője, így a filmezés lényege a *vágás* lesz, mondja a Kulesovtól idéző Pudovkinnal Erdély. A Kulesov kísérleteire hivatkozó Pudovkin így fogalmaz *A filmrendező és a filmszínész művészete* című könyvében:

* Elhangzott a szegedi Grand Cafében megrendezett *Szunnyadás* című, Erdély Miklós filmjeiről és filmes írásairól szóló konferencián (2006. április 25-26.).

„[A]z elképzelt montázs által létrehozandó képnek elsőbbsége van a felvevőgép előtti reális munka minden egyes mozzanatával szemben. És magától értetődik, hogy elsőbbsége van a rendezőnek, aki a megalkotandó kép összességének hordozója a színésszel szemben, aki ehhez az építőmunkához anyagot szolgáltat.”¹ Idézet vége.

Az Erdély a Kulesovra hivatkozó Pudovkint így idézi:

„»[A] filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalagrészek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összeállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek játszani kezdenek és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog.«”² Idézet vége.

A filmet tehát, mondja az orosz avantgárd filmre alapozó tétel, nem a valóságból és nem a színészből csinálják, hanem képkockákból. Ennél fogva a film poétikája elsősorban a montázs poétikája. Idézet Erdélytől: „[e]gy jelenségtöredék *kiszakítva* folyamatából más, lehetőleg *kontrasztos környezetbe* helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.”³ Idézet vége. Azonban a „szimbolikus értelem”, amit a montázsban mint új kontextusban a „jelenségtöredék” elnyer, nem egyértelműen pozitív értelem. Erdély kétféle szimbólumot különböztet meg egymástól, és a kettő közül kifejezetten csak az egyiket preferálja. Fontosnak tűnik, hogy ezt a két szimbólumot jól el tudjuk egymástól különíteni, az Erdély által felállított oppozíció tisztán látása érdekében. Az alkalmat a megkülönböztetésre az Erdély által egyébként mélyen tisztelt és példaképnek tartott Eisenstein kritikája adja, mégpedig annak a vitának az ürügyén, amit Eisenstein Dovzszenko-val folytat, és amelyben Erdély ez utóbbinak ad igazat.

A Dovzszenko–Eisenstein–Erdély-vita

Dovzszenko *Föld* című filmjéről van szó, annak is azon jelenetéről, ahol egy fiatalasszony félőrülten, egy házbelsőben meztelenül futkosva gyászolja kedvesét, akit meggyilkoltak, és akit éppen akkor visznek a temetőbe.⁴ Nem vagyok biztos abban, hogy Erdély látta a filmet, sőt abban sem vagyok biztos, hogy Eisenstein látta. Jobbindulatú feltételezés, hogy egyikőjük sem emlékszik pontosan, ám csipkelődve azt is megjegyezhetném, hogy Erdély pontosan úgy nem emlékszik, ahogy Eisenstein nem emlékszik pontosan. A következőkből gondolom ezt: Eisenstein a „Dickens, Griffith és mi című tanulmányában” „alvó meztelen asszonyt” emleget, és ezt a megfogalmazást Erdély is átveszi. Azonban a szóban forgó kunyhóban nem alvás történik, hanem a gyásztól félőrült fel-alá szaladgálás.

Említett tanulmányában Eisenstein az adott helyen először Griffithnek az általánosításban és az absztrakcióban elszevedett kudarcáról beszél, majd úgy folytatja, hogy

¹ PUDOVKIN, V.I., *A filmrendező és a filmszínész művészete*, vál., szerk., jegyzetek HOMORÓDY József, ford. HÁY Gyula és MÉREI Ferenc, Bp., 1965, 55.

² Erdély, i.m. 97.

³ Erdély, i.m. 102.

⁴ Dovzszenko a szovjet filmesztétikában oly sokszor hivatkozott Griffith-hez köthető párhuzamos montázst alkalmazza, sőt sokszorosan párhuzamos montázst, hiszen több színhely képsorai fonódnak egymásba: temetés, gyászoló menyasszony, szülő nő, a mezőn félőrülten rohangáló kulácsi, a templomban átkot szóró pap. A képeket a halál és élet ellentéte rendszerezi, de nem úgy, ahogy első látásra gondolnánk. A falu közössége által almafák közt utolsó útjára kísért, közben termő almaágak simogatta meggyilkolt fiatal szegényparaszt egy csoportba kerül a szülő nővel (élet és közösségiség), míg a többiekre az individuális kisajátítás (a földé, a szerelemé, az emberi léleké), és ebből következően a terméketlenség jellemző.

a szovjet filmkészítés is ismer ezzel „analóg kudarcot”, és Dovzsenko *Föld* című filmjét hozza föl példaként. Eisenstein azért kritizálja a filmet, mert a rendező totálban fényképez egy meztelen lányt és annak környezetét, így a nő nem tud az élet szimbólumává válni, ti. lehetlenné teszik ezt a körülötte látható mindennapi tárgyak. Ahhoz, hogy valami „kilépjen az elbeszélés keretei közül az általánosítás és a metaforikus hasonlat területére”, el kell hagynia a „tárgyszerű ábrázolást”, és „megjelenítő erejű” „montázs-trópusa” kell válnia. Eisenstein szerint csak a premier plánban fotózott, környezetétől elszakadó és leváló, így absztrahálódó, általánossá, szimbólummá váló meztelen nő ellenpontoszhatná hitelesen a gyászmenetet.

Itt meg kell állnunk egy kis időre, hogy tisztázzuk az itt nem kifejtett kétirányú folyamatot. Mi a feltétele Eisenstein szerint az általános értelmű trópusá válásnak? Egyrészt az ellentétbe helyezés: egy fiatal nő teste úgy metaforizálhatja az életet, ha azt egy temetés képei ellenpontoszák.⁵ Másrészt a dekontextualizálás: ez a fiatal nő csak úgy válhat általános értelmű trópusá, ha leválik a környezetéről. Ami témánkat most közelebbről érinti, az az, hogy Erdély nem ért egyet Eisensteinnel, Véleménye szerint Eisenstein felfogása „a metafora irodalmi értelmezéséből, a szimbólum avult, szimbolista felfogásából származik”⁶. Sőt, idézet Erdélytől, „a nő a kunyhóban összes göncével együtt még mindig túl beállított volt, emblémaszerűen, mechanikusan tért vissza, nem azzal az eleven többértelműséggel, ahogy az »élet rejtjelei« merülnek fel, s amelyeket az egyértelmű szimbólumokat nehezen tűró modern film inkább meg tud ragadni.”⁷ Idézet vége.

A rossz „szimbólum” – vagyis allegória

Az Erdély által kritikusan kezelt „szimbólumnak” az azonosításához és megértéséhez nem a „metafora”, nem is a „szimbólum” vagy annak „szimbolista felfogása” vezethet bennünket. Hanem az „emblémaszerűség”, a „mechanikusság”, az „egyértelműség”, illetve ezeknek az „eleven többértelműséggel”, valamint az „élettel” való szembeállítás. Főleg, ha folytatjuk az Erdély-szöveg olvasását, melynek során kiderül, hogy ennek az emblémaszerű szimbólumnak az ellentéte „az egyszeri jelenség”, mely „rengeteg esetlegességével, mint millió hajszálygyökerével kapaszkodik az alkotás fogalmi egységébe és a környező képsorokba, mindenfelől szívja erejét és szétszívárogtatja életnedveit”⁸. Az organikus, testhez kötődő metafora-rendszer tovább építkezik, és lassan láthatóvá válik az a plasztikus ellentét, ami nem Erdélynél jelentkezik először az esztétikatörténetben. Ne zavarjon minket, hogy Erdély az ellentét negatív pólusára a „szimbólum” szót használja, a pozitív póluson pedig ilyen kifejezések szerepelnek, mint „az »élet rejtjelei«, egyszeri jelenség”, „jelenetöredék”. Erdély a jelzőkön, metaforákon, fogalmakon keresztül kísérteties pontossággal ismételi egy régi oppozíciót. A szövegrészben mechanikus (konvencionális, holt, szervesetlen) és egyszeri (eleven, organikus) ellentétében allegória és szimbólum ellentétét látjuk viszont. Erdély ezzel az oppozícióval a montázsról folytatott neoavantgárd diskurzust rendkívül gyümölcsöző módon kapcsolja vissza az allegóriáról és a szimbólumról folytatott romantikus és posztromantikus vitákhoz. Ez utóbbiak közül például (hogy csak a magyarországi avantgárdot leginkább érintő, mert annak diszkreditálásához vezető elképzelést említsük) a Goethe, de leginkább Schiller szimbólum-felfogására épített, Lukács György által képviselt realizmus-

⁵ Idézet Végvári Lajostól: „Amikor pl. Lucas Granach össze nem illő párokat csinál, öregasszonyt fiatal fiúval [id. Lucas Granach: A szerelmes agg nő és az ifjú], akkor montázsszituációt alakít ki. Granach addig fokozza a naturát, hogy majdnem ideogrammatikussá válik.”, in *A montázs*, 24. Magyarul minél nagyobb egy kép alkotóelemei között a különbség, annál nagyobb annak az esélye, hogy példává, allegóriává nőjön ki magukat ezek az elemek, és jelképivé, ideogrammatikussá, írásjellegűvé válnak.

⁶ Erdély, i.m. 102.

⁷ Uo.

⁸ Uo.

elmélet hozható itt szóba, melynek úgy volt kárvallottja az allegorikus, „kísérteties” és „kísérleties”, „irracionális” avantgárd, Kassák Lajos, és tegyük hozzá, a modernizmus olyan alakjai, mint Kafka, Proust és Joyce⁹, ahogy később ugyanezen elméletnek kárvallottja lett a magyarországi neoavantgárd, azon belül pedig Erdély Miklós. Mindezek fényében furcsa, ha nem egyenesen abszurd, hogy ha Lukács olvasta volna az 1966-os áprilisi *Valóságban*, megjelent Montázs-éhség című tanulmányt, kis (vagy nagy) jóindulattal felfedezhette volna benne azt az esztétikai törekvést, amely szerinte az ő kánonjába tartozó „realista” irodalmakra is jellemző volt. Ti. Erdély kritizálja a mechanikus allegóriát, az ismétlődő emblémaszerűséget, a dekontextualizáló premier plánt, az általános fogalmat, amely elnyomja a lukácsi „érzéki-emberit”, a „különöst”¹⁰, az egyszerűt. Persze abban, ahogy Erdély elutasítja a „mást-jelentést”, van valami avantgárd „hisztérikusság”, amit Lukács György nem osztott volna. Hiszen a más-jelentés kategorikus kizárásával Erdély megtagadja az általánossá válást, a „tipikussá” való absztrahálódást, amely pedig a lukácsi esztétika alapkövetelménye. Mindezzel együtt az organikus metaforika olyan pont, amely közös nevezőként működhet számukra. Ebben a szimbólum az eszmét hiánytalanul megőrző trópusként áll előttünk, amely az allegóriával szemben antropomorf, amennyiben a tárgyhoz való „érzéki közvetlenséget” benne nem éri kár – gondoljunk az Erdély által helyeselt, sőt kevesellt dovzsenkoi megoldásra: a lányt absztrakció nélkül, környezetével együtt mutatja a kép. Idézet az Erdély-tanulmányból:

„A késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólumfogalom valahogy *beleépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi*. Azt a képzelődést sugallja, hogy az egymást követő képeknek úgy kell felmerülni, mint ahogy hajdani »ex librisek« angyalai jelentek meg kivont karddal, távolba mutató, intó ujjal, sötét sugaras ég alatt, roskadozva a súlyos tartalmaktól. Tagadhatatlan, a korai montázsokban van ebből a szellemből valami, hiszen Puvis de Chavannes-on keresztül a kor rangos divatja volt. Ezen csodálkozni nem lehet, de a montázból *kioperálni szükséges*. [...] A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül. De egy jól megválasztott és jól elhelyezett jelenettöredék körül a szerteágazó jelentések, a pillanatnyi sejtések, távoli megfelelések hada támad, amit másképp a látvány asszociációs környezetének, udvarának vagy eszmei felhangjainak is lehetne nevezni.”¹¹ [Kiem. M.A.]

A kiemelések arra hívják fel a figyelmet, hogy a szimbólumnak a romantika óta „életben tartott” organikus felfogása milyen erősen működik Erdélynél. [Akárcsak Eizensteinnél, ld. „A műalkotás szerves egységéről” szóló tanulmányt.] Az idézetben látszik, hogy egyrészt Erdély „szecessziós szimbólumfogalomról” beszél, és ezzel minden bizonnyal a szecessziós képeknek az éppen akkor megszülető filmre gyakorolt hatására céloz. Ám másrészt a Puvis de Chavannes allegorikus képeire történő utalás, valamint a rossz kép „mást-jelentése”, és ezzel „mázsássá” válása (a jelentésektől való elnehezedeése, „túlterheltsége”, ahogy Gadamer

⁹ LUKÁCS György, *Az avantgardizmus világnézeti alapjai (1955-56)*, ford. EÖRSI István = L.Gy., *Művészet és társadalom*, szerk. és vál. FEHÉR Ferenc, Bp., Gondolat Kiadó, 1968, 331-356.

(A tanulmány a *Wider den missverstandenen Realismus* (Hamburg, 1958) c. mű I. fejezete.)

¹⁰ Ld. LUKÁCS György, *Allegória és szimbólum* = L.Gy., *Az esztétikum sajátossága* (Rövidített kiadás), ford. EÖRSI István, szerk. FEHÉR Ferenc, Magvető, Bp. 1969. 690-717.

¹¹ Erdély, i.m. 103.

fogalmaz¹² az allegória kapcsán) egyértelműen jelzi, hogy itt nem szigorúan egy stíluskorszakhoz kötődő tendenciát kell megtagadva látnunk, hanem a tágabb értelemben vett allegorikusságot.

Az Erdélynél szereplő „patetikus” és „humortalan” szimbólum, ami mást jelent, mint önmaga, egybevág az allegóriával, amelynek „negatív, utólagos konstrukciója”¹³ (Benjamin), vagyis elítélése, a szimbólummal szembeni lefokozása a 18. században kezdődött, Walter Benjamin vagy Hans-Georg Gadamer genealógiája szerint.¹⁴ Erdély a patetikus, megmerevedett, a konvencionalitás irányába is elmozduló, moralitástól és büntudattól nehézkes „szecessziós” szimbólummal szemben frissnek és hatásosnak gondolja azt a szimbolikusságot, amelyik helyben alakul ki, vagyis a film (a montázs) kontextusában, és nem hozott anyaggal/hozott anyagból él. Ennek a másfajta szimbólumnak az a lényege, hogy „töredék” (Erdély kifejezései: „jelenségtöredék”¹⁵, „jelenettöredék”¹⁶, a művész „minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel”¹⁷), hiszen más kontextusba helyezik, mint ami az eredeti kontextusa volt. Ettől azonban Erdély szerint még nem veszti el ontológiai minőségét, a valósággal táplált bensőséges viszonyát, sőt, éppen hogy felvillantja e viszonyt – éppen ez adja romantikus értelemben vett szimbolikusságát. Minden ízében valóságos – *valóság* marad, legalábbis az elképzelés szerint. Bár új környezetben jelenteni fog („szimbolikus értelem”, „szerteágazó jelentések”, „pillanatnyi sejtések” és „távoli megfelelések” képében), de ez a funkciója másodlagos ahhoz képest, hogy őrzi magában a valóságot mint önnön eredetét. Sőt, valóságossága ruhazza fel őt egy, a megszokottnál potenciálisabb, erősebb jelölőerővel. A film kockái kiemelkednek a jelölők közül, pontosabban fogalmazva nem rendelkeznek azok hátrányaival, mondja Erdély. Nem hagyták el a valóságot, mint a konvencionális „hattyú alakú” vagy „exlibris”-szimbólum.¹⁸ Idézet:

„Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem – ha lehet így mondani – *tiszta realitással, mint semmi más* [kiem. – M.A.]. »Filmszemmel« rögzített jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja. Egy filmszalagra vett élethelyzet *nem jelent semmi egyebet, mint önmagát*. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, »lelke«, amivel kapcsolódik az általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata.” Idézet vége.

A filmszalagra vett „élethelyzetnek” tehát olyannak kell lennie, mint mesebeli leánynak, aki hozott is ajándékot, meg nem is. Erdély ugyan elutasítja a filmre vett „élethelyzet” utaló jellegét, másra vonatkozását, mást jelentését (zárójel: ennek kapcsán most nem térek ki André Bazinre, akivel jelentős mértékben bonyolódna a kép), ám az olyan misztikus fogalmakkal, mint „lényegi vonás” vagy „lélek” vagy „varázslatos feladat”, mégiscsak bevezeti, bár ott

¹² GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, Bp., 2003, 111. (Második, javított kiadás)

¹³ BENJAMIN, Walter, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = W.B., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980, 360.

¹⁴ „Az allegória becsületének a helyreállítása, mely ebbe az összefüggésbe tartozik [...] már évtizedekkel ezelőtt megkezdődött Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete* (1927) c. jelentős könyvével.” H-G. GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Könyvkiadó, Bp., 2003, 622.

¹⁵ „Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.” Erdély, i.m. 102.

¹⁶ Uo. 103.

¹⁷ Uo. 104.

¹⁸ ERDÉLY, i.m. 103.

helyben argumentálatlanul is hagyja az általánossal való kapcsolatot, tehát a nyelv nyomát, amire, úgy tűnik, mégiscsak szüksége van. Ez felidézheti bennünk Bazin híres tanulmányának híres utolsó mondatát. A tanulmány végig a film valóságosságáról szól, majd így fejeződik be: „Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk.”

Befejezés

A montázst affirmáló Erdély a paradox hasonlóságok ellenére idáig nem megy el. Sőt, a tanulmány utolsó bekezdése Eisenstein szerves műalkotásról vallott elképzelését látszik osztani. A bekezdést nem olvasom fel, csak annak első és utolsó szavait, amelyek véleményem szerint meghamisítás nélkül összeolvashatók: „A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát [...] a kibontakozó élő forma által.” Az idézet tanulmányozása után talán kijelenthető, hogy a montázs saját, legtöbbször értelemszerűen avantgárd teoretikusai kezén (Eisenstein, Erdély) nem más, mint egy lehetőség az organikus műalkotás-koncepció alternatív megfogalmazására. Ennek a felfogásnak van egy olyan értelmezése, amely az eisensteini elemi képnek a filmi összefüggésekből származtatottsága alapján a kép esszencialitásának kritikáját, ebből következőleg relatív voltát látja az eisensteini organikus képi szekvenciákban. Ezt a felfogást képviseli a *Metropolis* Eisenstein-számához írt előszavában Nánay Bence és Vasák Benedek Balázs.¹⁹ Felmerül a kérdés, hogy vajon valóban lehetséges-e párhuzamot vonni például a saussure-i nyelvi elemek relatív és negatív minősége, valamint az eisensteini képelemek Eisenstein által leírt tulajdonságai között. Véleményem szerint Eisensteinnél a képek sohasem ürülnek ki úgy mondjam ilyen kritikai radikalitással. Nála minden elem, még ha relatív volta hangsúlyozódik is, a filmi organizmus szerves része, a dialektikus folyamat élő és aktív összetevője. Példa erre az a metafora-rendszer, amelyben a képi elemek pl. a *sejt* elnevezést kapják. (Eisenstein elutasítja az *elem* szót.) Ha meghosszabbítjuk ezt a vitát, akkor ugyanez mondható el Erdélyről is. A fentiek alapján az Erdély-féle montázs véleményem szerint kísérlet a nyelv alternatívájára és az utópikus közvetítésre. Erdély avantgárd esztétikai ideológiája paradox módon átlép a dekontextualizáló és szervesetlen allegorikusságon, hogy egy ontologizáló szimbolikus hagyományba illessze a montázst. A montázs ezen ontologikussága egy organikus metaforarendszer és retorika által deklarálódik a „Montázs-éhség” című tanulmányban. Nem tekinthető véletlennek, hogy Eisenstein hasonló metaforarendszert használt a montázs organikus és növényyszerű, egyben pedig dialektikus fejlődésére. Az expresszionisták által sokat hivatkozott Goethe a tudósítások szerint belső látásával, vagyis képzelőerejével egy „szimbolikus növényt” látott. Ezt a növényt Schiller ideának nevezte. Ha száz-százötven évvel később él, akkor talán ideológiának nevezte volna: az organikus művészi forma esztétikai ideológiájának.

¹⁹ Nánay Bence – Vasák Benedek Balázs, Túl a montázson, *Metropolis*, 1998. ősz (II/3.)

Illumináció
Moldován Domokos és Erdély Miklós *Heréltek* című filmtervéről*

„1978-ban egy késő éjjelig tartó beszélgetésünk végén adta a kezembe Ördögh Szilveszter író barátunk Sven Delblanc svéd író *Heréltek* című kisregényét, ahogy az író nevezi: romantikus elbeszélését. Egy éjjel végigolvastam, s hetekig iszonyú szomorú voltam, hogy ez lenne az a film, amire pénzt szerezni lehetetlen. Soha nem gondoltam arra, hogy más szövegéből valaha is filmet csináljak, de ez olyan magam érezte gondokat vetett fel szerelmemről, az operáról, amilyent eddig egy írott mű sem. Elkezdtem Delblanc szövegét forgatókönyvvé formálni, s Farinelli életéről szóló irodalom után kutatni.” Az idézet Moldován Domokostól származik; a szerző visszaemlékezése szerint a Delblanc-könyvvel kezdődött annak a filmtervnek a története, amelynek egy igen részletes dokumentációját az *Új Symposion* közölte 1985-ben, többek között a fenti visszaemlékezést is.¹ A filmtervből végül nem lett film, és annak alapján, amit az anyagból ki lehet olvasni, ez mindenki legnagyobb kárára történt így. Ezzel együtt (vagy épp ezért) a koncepciót, ami a tervben rejtett, fontosnak látszik elemezni.

Moldován Erdély Miklóst kérte föl konzultánsnak a filmhez, amelyek először a *Heréltek* címet adták.² A koncepciót a dokumentumok tanúsága szerint közösen alakították ki. Mielőtt azonban ennek elemzésére rátérnék, nézzük meg közelebbről a regényt. A film alapanyagául tehát Sven Delblanc *Heréltek* című kisregénye szolgált, ez az eredetileg 1975-ben megjelent „romantikus elbeszélés”, ami aztán 1981-ben Magyarországon is napvilágot látott az Európa Zsebkönyvek-sorozatban, Csatlós János fordításában.³ A *Heréltek* egy allegorikus kamaradarab, melyben néhány arisztokrata a 18. századból összegyűlik, hogy egy szellemidézés keretei között kifürkésszék a jövőt, de inkább egymás dotációs hajlandóságát. Szövevényes politikai játszmák és fülledt erotikus kitérők közt halad előre a történet, melynek egyik központi helye az, amikor Farinelli, a kasztrált énekes leleplezi magát a társaság előtt. Farinelli sajátos átalakuláson megy keresztül: először Signore Broschi néven mutatja be öt vendégeinek a házigazda, majd miután a Marchesi nevű kasztrált elénekel néhány darabot, „Broschi” felhagy inkognitójával, és énekelni kezd. „Míg az imént egy arkangyal hangját hallották [...], Broschi egy istent szólaltatott meg”,⁴ mondja az elbeszélő, és a hangot, mely Broschi-Farinelliből előtör, így jellemzi: „a harmóniák égbe meredő Jákob-létrája fölött lebegő szeráf, oktáv váltások hullócsillagai és üstökösei, szivárványok és villámstorok,

* Megjelent: *Symposion*, 44-46. szám (2005)

¹ Moldován Domokos: „Próba felvételek a *Heréltek*-hez. Egy filmforgatás története”, *Új Symposion*, 1985/8, 8. A folyóirat e száma egyébként a Moldován-filmmel kapcsolatos dokumentumokon túl nagyrészt arra az anyagra támaszkodik, amelyet Moldován gyűjtött össze kutatásai során. Részlet olvasható itt egy kultúrtörténeti munkából, Franz Haböck *A kasztráltak és énekművészetük* című 1927-es könyvéből, Juhász L. Géza fordításában, valamint két életrajzból: Filippo Balatri kasztrált énekes verses útinaplójából, amely *A világ gyümölcsei. Ahogy azokat Filippo Balatri, a toszkániai Alfea szülötte tapasztalta* címet viseli, Csengery Zoltán nyersfordításában, és a Giovenale Sacchi jegyezte *Don Carlo Broschi lovag életé-*ből, szintén Csengery Zoltán fordításában, amely könyvben Farinelli életét írta meg a szerző. Ez utóbbi tanúsága szerint a Broschi-fiú onnan kapta a Farinello melléknevet, hogy gyakran énekelte a zenebarát Farina-család körében (46.)

² PETERNÁK Miklós: Jegyzetek, in ERDÉLY Miklós, *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.), összeáll. PETERNÁK Miklós, Bp., Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 300. A *Filmvilág* 1995-ös szeptemberi számában olvasható az a szinopszis, amit Moldován Szócs Gézával írt közösen, és amely már a *Róma angyala* címet viseli.

³ Sven DELBLANC: *Heréltek*, ford. CSATLÓS János, in Sven Delblanc: *Heréltek. Kirándulások* (Két regény), Európa Könyvkiadó, Bp., 1981. Csatlós János segítségével Moldován kapcsolatba lépett Sven Delblanc-kal, aki két levélben is biztosította arról, hogy mivel „*Heréltek* című könyvem összes előzetes joga lejárt [...] jogomban áll felkínálni Önnek ezen munka tévéfilmmé alakítását.” A szívélyes és baráti hangú leveleket Moldován Domokos közli már idézett írásában.

⁴ DELBLANC: i.m. 37.

melyek szétágazó nyelveket öltögetnek végtelen tereken át, s végül egy lélegzetvétel, és felszállt egy felségesen kitartott, háromvonalas g magasságaiba; mennyei szférák diadalsikolya, csengőn, mint a mennybolt kristályburája a Mindenható kormánypálcájának érintése alatt...⁵ Meteorológiai és kozmikus jelenségek mint metaforák segítenek Farinelli hangjának transzcendálásában, testetlenítésében, és ennek végső tanulságát maga Farinelli vonja le, amikor felidézi „az egyházatyák ama nézetét [...], miszerint a Szentlélek a Szűzanyát a fülén keresztül ejtette volna teherbe”, és hozzáteszi, hogy a „magam részéről sokkal szívesebben érezném magam Szentléleknek [...]”. A kisregény tetemes részében Farinelli meséli életét, és mesélés során szerét ejti annak is, hogy esztétikai nézeteiről valljon; többek között e nézetek segítségével láthatjuk meg a kasztrált, terméketlen énekesben a művészet allegóriáját. Mikor Marchesi, a fiatal és Farinelli-rajongó énekes az opera buffa „életközelségéről”, a „tisztá erkölcsért” folytatott harcáról, a „kor ferdeségei” fölött suhogtatott ostorról próbálja meggyőzni a szerinte kissé ódon felfogással rendelkező Farinellit, valamint (ripacskodó modorban) arról, hogy „a művészetben közeleg az igazság és a természetesség korszaka, amikor meg fogjuk lágyítani a kemény szíveket, s a nemes lelkeket büszke tettekre tüzeljük, e révén a társadalmat formálva át – nem mint láthatatlan csalogányok királyi kéjlapok kertjeiben, hanem mint égbe szárnyaló sasok, egy boldog emberi jövő jósjelei”, akkor Farinelli többek között ezt válaszolja: „Mondj művészetünkről, amit akarsz, Marchesi; köpj a tehetetlen csalogányra; egy dicsőséget nem vitathatsz el tőlünk: soha nem tulajdonítottunk magunknak olyan hatást, mellyel nem rendelkezünk. Művészetünk tehetetlen volt, ezt elismerem, de a művészet legyen is örök időkre tehetetlen; legyen urát bukfenceivel szórakoztató majom, attól függetlenül, hogy ez az úr Isten kegyelmére hivatkozik-e, arra az Istenére, akit korunk filozófusai meg mertek tagadni, vagy valamilyen társadalmi szerződésre, melyet soha senki alá nem írt, vagy a nép valamiféle akaratára, melyet senki meg nem kérdezett [...] Ez az igazság, Marchesi; az az igazság, hogy művészetünk soha, soha nem fog egyetlen könnyet letörölni, egyetlen éhezőt jóllakatni, vagy didergőt felruházni; nem; a hatalmasok fülének csiklandozása: ez volt, most is ez, s mindig is ez lesz művészetünk...”⁶ Farinelli tehát tagadja a művészetnek az igazsággal és a valósággal való bárminemű kapcsolatát. Arra hivatkozik, hogy számtalanszor játszotta már a színpadon a szép Andromachét vagy a csábos Hébet, míg Hektort egy nő alakította, vagy Herkules szerepében egy fehérszemély volt a partnere, és a művészet célja nem lehet más, mint a „szent természetellenesség”.

Farinelli második (és egyben utolsó, az előzővel ellentétben már testi) átalakulása a társaságnak a Föld szellemét megidéző tevékenysége közben megy végbe, a többiek számára észrevehetetlenül. Csak arra eszmélnek fel a szeánsz végén, hogy Farinelli korábbi helyén köpenyén kívül nincs már más, csak egy jégkoponya, amely néhány pillanaton belül elolvadt, szabadjára engedve azt a fehér kígyót, mely addig az „öröklét szimbólumaként” siklott benne körbe-körbe. Mint kiderült, Farinelli már színrelépése idejében is rég halott volt, és testet öltése tulajdonképpen csak ideiglenesen történt, hogy aztán örökre kövesse testetlen hangjának útját. Ezt az utat egyébként már a regény elején kijelöli egy, a bölcsőjében meggyilkolt csecsemőnek az utcai szemétből kimeredő, égre mutató vékony karja. Ez a gyermek arra a „gyermekre” rímel, aki a szeánsz során megidézett, sűrűn lefátyolozott asszony ölének háromszögéből pillant elő, „szomorúan, fürkészőn és kifürkészhetetlenül”. A szellemidézők tolakodó pillantása azonban „nem találkozott a jövő tekintetével, mely a termékenység méhéből meredt rájuk, sötétén, szomorúan”, és mikor szólásra akarják bírni ezt a jövőt, az nem válaszol, ehelyett „a szeméremajkak szemhéjként rácsukódtak a szomorú szemre; a fátylak drapériái ismét eltakarták a nő domború hasát, és egy jéghideg légáram tovasöpörte a ködös víziót, mint füstöt a szél”. Úgy tűnik, a szeánsz során

⁵ Uo.

⁶ Uo. 64-65.

kifürkészhetetlennek bizonyult, szomorú tekintetű jövő, ha valósággá válik, akkor is már csecsemőként elhal, és utolsó mozdulata abba az irányba mutat, amely régiókban Farinelli hangja található, legalábbis az elbeszélő (kozmosz-meteorológiai) metaforarendszerének tükrében.

Ezek után előttünk a feladat, hogy a rendelkezésre álló dokumentumokból kiolvassuk Moldován és Erdély koncepcióját. Moldován a következőképpen írja le a koncepció megszületését: „Első este, s másnap egész nap a tervezett film koncepciójáról beszélgettünk; a médiumok szerepéről, s arról, mindez hogyan valósítható meg filmen. Amit a második nap délutánjára sikerült átfogalmaznom a forgatókönyvben, azt felolvastam Miklósnak, s [Csengery] Adrienne-nek, majd Miklós vonult el szobájába, s estére előállt azzal az igen fontos írásával, amely A Heréltek elé címet kapta. Ez került a Balázs Bélában újra sokszorosított forgatókönyvünk elé. Később egy sokkal rövidebb bevezető is született Erdély tollából, ami A Heréltek filmterve elé címet viseli.”⁷

Ahogy olvassuk Moldován visszaemlékezéseit, több ponton is „kihallható”, hogy mi teszi számára fontossá a témát. Ilyen például Moldován elkötelezettsége az opera iránt.⁸ Aztán a BBS 1982. évi márciusi forgatókönyv-pályázatára beadott *Heréltek*-forgatókönyv előszavában többek között a következőt mondja: „a film a mindenkori túlélés gyötrődését mutatná be – úgy a politikában, mint a művészetben – ezért képileg is (díszlet, jelmez stb.) sokféle irányba indulhatunk majd.” Ehhez a megjegyzéshez magyarázat kell, és ezt akkor kapjuk meg, amikor Moldován történetében a próbafelvételek utolsó napjának hajnalához érünk: „Hajnalban arra ébredtem, hogy a délelőttre tervezett Lindsay [Kemp] öltözködési jelenethez – félálomban – kitalált szöveget mormoltam: Ó, kedves Fülöp királyom... Bárcsak élnél és hallgathatnád éjféli énekem... Ombra cara, kedves árnyék... Azonnal leírtam, s Somogyi Gyurival és Lindsayvel azonnal lefordítottuk angolra.”⁹ A Delblanc-regényből kiderül, hogy Farinelli Fülöp király halála után minden éjfélkor ugyanazt a négy áriát énekelte el Fülöpnek, pontosabban Fülöp szellemének. Ez tehát „a mindenkori túlélés gyötrődése”, ahol a fájdalmas ének egyáltalán nem publikus, vagyis nem a közönségnek szól, hanem egy elhalt árnyának. Ám ebbe a körbe, a túlélésből természetszerűleg fakadó fájdalom körébe tartozik Farinelli laterna magicá-ja is, „amelyen keresztül énekesi diadalútjának jeles eseményeit bármikor felidézhet”.¹⁰ Ezt a magam részéről úgy értem, hogy a filmkészítés során Domokos az egyszerű filmképek és a laterna magica anyagszerű képeit imitáló kvázi emlékképek összekomponálásával szeretne volna elérni, hogy a képzelet és a valóság képei a néző számára szinte megkülönböztethetetlenül, szétválaszthatatlanul összevegyüljenek és -keveredjenek, jelezve ezzel, hogy az elmúlás nem szab határt a képzelet és a képzeletet folyamatosan irritáló technikai képek munkájának. Másképp fogalmazva, a mozi (fotó, laterna magica stb.) a gyászunk egy fajtája, ami azonban megfordítva is igaz, a gyászunka igen-igen hasonlatos a mozi működéséhez. Hogy Moldován szavait idézzem: „A forgatókönyv írása során arra törekedtünk, hogy a flash-backek s a valódi történések egyfajta bizonytalanságot, lebegést idézzenek elő. Így a film nézői a vetítés után ne tudjanak különbséget tenni, mi az, ami megtörtént, mi az, amit csak álmodtak, s hogy valójában látták-e, amit láttak.”¹¹ Ez az a „képi front”, hogy így fogalmazzak, amit azért nyit Moldován, hogy mintegy a camera obscura metaforáján keresztül reflektálttá tegye a film vizuális médiumának anyagszerű voltát, és ezzel azt a tényt, hogy amit múltbéliként látunk, az egyrészt ki van téve

⁷ MOLDOVÁN: i.m. 9.

⁸ Moldován Domokos ma a Budapesti Kamaraopera művészeti vezetője és rendezője, barokk operaműveket állít színpadra.

⁹ MOLDOVÁN: i.m. 11.

¹⁰ MOLDOVÁN Domokos – SZŐCS Géza: Róma angyala (forgatókönyv), *Filmvilág*, 1995/9. Lásd még http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=945

¹¹ Uo.

a rekonstruáló médium anyagszerűségének, másrészt a képzelet „fantomizáló” működésének, illetve képességének.¹² Fantomizáló – vagy alkalmasabb szóval élve: *illumináló* képesség. Hiszen e metafora tükrében a képzelet egyrészt bevilágít, például egy sötét sarokba, vagy a múltba, és ezzel láthatóvá teszi az ott történeteket, másrészt kifest vagy megfest, ahogy a középkorban illuminátorok képeket, iniciálékat festettek. A kódexképek festése persze nem véletlenül kapta a nevét a ’fény’-ből, hiszen az a szándék vezette, hogy rávilágítson az Írás értelmére; ez a ’rávilágítás’ azonban kétélű fegyver volt a festők kezén, hiszen például az iniciálé képbe festése legalább annyira volt elhomályosítás, mint megvilágítás. E kettős jelentés arra mutathat rá, hogy a fény (a festék, a rajz, a kép) mint médium nem feltétlenül játszik egyértelmű szerepet, legalábbis ambivalens módon kell hozzá viszonyulnunk, például az események közvetítését illetően. Ez tehát az a képi front, ami a maga materiális és/vagy materiálishan reflektált jellegében *avantgárd minőséggel* ruházza fel a *Heréltek* koncepcióját. Ebből könnyen származhat egy definíció: avantgárd az, ami elmerül az anyagszerűségben, és szimultán ki is emelkedik abból, amennyiben reflektál rá, vagyis a materialitáson át halad az útja az absztrakció felé. Ez a definíció viszont lehetetlenné teszi, hogy az „avantgárd” történeti fogalmából a materialitáson és a materialításra történő reflexión keresztül teleologikus fogalmat gyártsunk. Hiszen ebbéli *avantgardista* öntudatunk könnyen elbizonytalanodhat például a már említett középkori illuminátorok „betűrombolói” tevékenysége láttán. Ez utóbbiak esete azt mutatja, hogy egyrészt az absztrakciót, illetve a materialításra történő reflexiót nem lehet historizálni. Másrészt, ez utóbbival szoros összefüggésben, az absztrakció – viszonyfogalom, hiszen amennyiben az illuminátorok képet festettek, nagyon is érzékiek voltak, ahogy kései rokonaik, az avantgárd absztrakt filmesek, a „festők” is azok voltak. Az illuminátorok által festett érzéki képek akkor váltak absztrakttá, abban a pillanatban és ott válhattak absztrakttá, amikor valaki paradox módon egy másik típusú absztrakciót – a „betűt” (vagy jelentést) kérte számon az iniciálén. Ennek a valakinek ugyanis át kellett kelnie a kép érzéki-ördögi, eltérítő *absztrakcióján*, hogy meglássa az Írás *konkrét* betűjét/értelmét. Mindebből tehát azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az illumináció (a festett betű, a technikailag sokszorosított emlékkép, vagy például a gyászmunka) ki van téve a fantomgyártás veszélyének, hiszen a kísértet – paradox módon – az anyagból születik, pontosabban abba látják bele.

A *Heréltek*ben tehát „a mindenkori túlélés gyötrődése” a kísérteties múlt rekonstruálásában, vagy másképpen fogalmazva, a múlt rekonstruálásának kísértetiességében nyilvánul meg. Ez a kísérteties rekonstrukció egyébként nem csak a már elmúltakkal szemben nyilvánulhat meg; lényege éppen az, hogy jelen pillanatunkhoz is viszonyulhatunk ekképpen. Ez a gyászmunka kiterjesztését jelenti a holtakról az élőkre: a regény (és a koncepció szerint a film) alakjai mint egy elmúlt kor szereplőire tekintenek magukra, és így, ezen az úton a kasztrált énekeshez lesznek hasonlóak, Farinelli mindannyiuk allegóriája. Farinelli kasztrált, tehát kora gyermekora óta állandó benne az élet hiányának és ebből fakadóan a természetellenességnek az érzése, és ez a természetellenesség alapozza meg Farinelli természetellenes művészetét, koloratúráját a barokk opera színpadán. Ebben a természetellenességben kongeniálisak a 18. század uralkodói, akik felett szintén eljárt az idő. „Művészetük” abban rokon Farinelli művészetével, hogy hatalmuknak, hatalmi szavuknak, „hangjuknak” nincs foganatja, súlya, referencialitása. Ilyen a trónkövetelő, száműzöttként élő és machinációihoz pénzért kuncsorgó Károly Eduárd, de ilyen V. Fülöp is, aki halálában Farinelli éjféli koncertjeinek egyedüli részese, merthogy neki, az ő árnyának énekel a

¹² Ugyanez a tematika jelenik meg Erdély *Verzió* című filmjében, amely Scharf Mórictól használja a képi befogadás metaforájaként, paradigmatisztikus esetül. Erről lásd Müllner András: „Vérlátomás”. Erdély Miklós: *Verzió*, in *Művészet és hatalom. A Kádár-kor művészete* című konferencia anyag. (Megjelenés előtt.) A megjelenés előtt álló kötet címmel azonos című és tematikájú JAK Tanulmányi Napokon, 2004. őszén tartott előadás.

kasztrált. Az énekes és a spanyol király közti megfelelés odáig megy, hogy Farinelli a király helyett kormányoz, mintegy példát szolgáltatva az átesztétizált politika kísértetiességére (a következményekről nem esik szó a regényben):

„Mindenki tudja vagy tudhatná, hogy ön nem csupán énekesi minőségben élvezte mind Fülöp, mind Ferdinánd király kegyeit, hanem mint államférfi is; hogy több mint húsz esztendeig irányította Spanyolország sorsát önzetlen buzgalommal; hogy emlékirataai a legnagyobb érdeklődésre tarthatnának számot mind államférfiak, mind művészetének hívei körében...”

A *Heréltek* című film tehát Farinellit mint allegóriát használta volna, hüen a regényhez, és ezt Moldován egy további írása, illetve az abból vett részlet is megerősíti:

„A film Carlo Broschi Farinelli, kasztrált operaénekes sorsán keresztül a mindenkori korszakváltásról szól: mi történik egy művésszel, amikor stílusa elavult, művészete a kutyának sem kell már, a színpadról lerúgják, kifütyülik, ahogy a történelem színpadáról is lesöprik az uralkodó sakkfigurákat (lásd a szeánsz főszereplőit: E. C. Stuart trónkövetelőt [Károly Eduárd], Gusztáv királyt), akik, ha jelképesen is, a történelem heréltjei. Egy kor illúziója a semmibe vész, s a túlélés szomorúságát csak felerősíti, hogy mindezt Farinelli sorsa, sikere és bukása: művészete példázza, aki az opera – ez az igen zárt, tökéletes, de valóságábrázolásában a legfogyatékosabb műfaj – legyőzöttjeként éli át.”¹³

Ez az a pont, ahol Erdély Miklósnak a koncepció kialakításában játszott szerepére rátérhetünk. Erdély több ponton érezhette motiválnak magát. Az egyik az opera és a zene: fiatal korában operaénekesi ambíciókat dédelgetett, de ennél fontosabb csatlakozási pont, hogy a zene, és tágabban a hangsáv saját filmjeiben is rendkívüli módon hangsúlyos szerepet játszott. A másik a regényben megjelenő kísértet- és szellemidéző tematika: Erdély folyamatosan használta a kísértet-témát, amit egyrészt családi örökségként kapott, amennyiben édesanyja, Óriás Aranka ismert médium volt. De megint csak fontosabb ennél a leegyszerűsítő genealógiánál (bár első, mert általánosító pillantásra csak ennek szűken értett családi vonatkozásain megy túl, amennyiben egy korszakból mint „családi” ágból – az avantgárdból rekonstruálja a művészettörténeti leszármazást), hogy Erdély avantgardizmusa, mint minden avantgardizmus (és majdnem minden modern törekvés, hogy csak hármat említsünk: Joyce, Proust és Kafka) helyből *kísérteties* – legalábbis a lukácsi, „életre”, „szervességre”, „természetességre” alapozott szocialista realista művészet szempontjából. Ezen túl inkább az az érdekes, hogy ezzel a váddal Erdély művészete provokatívan bánik, amennyiben újra és újra működteti a kísérteties motívumokat és struktúrákat (szervetlen montázs, talált tárgyak, duplikátumok, vágyteljesítő fantáziák, szóviccek; szellemidézéskor felhasználta, ektoplazmikus, szellemi anyagkiáramlást imitáló „segédanyagok”, mint például libazsíros vatta; a verseskötetének fedőlapján látható médiumfotó, és még hosszan lehetne sorolni.).

Erdély, a leendő konzultáns két rövid szövegben foglalkozik a filmmel, erről a két szövegről tesz Moldován Domokos is említést: „A *Heréltek* elé” és „A *Heréltek* filmterve elé”.¹⁴ A két írásból kitetszik, hogy (Moldován Domokoshoz hasonlóan) Erdély szempontjából is az operai természetellenesség az egyik legfőbb motiváló tényező (ahogy

¹³ MOLDOVÁN Domokos: Kasztrált énekesek kora vagy Farinelli kora (könyvtervezet), *Új Symposion*, i.m. 22.

¹⁴ ERDÉLY Miklós: „A *Heréltek* elé”, in E.M.: *A filmről*, 254-256. (Eredetileg *Új Symposion*, 1985/3-4.); ERDÉLY Miklós: „A *Heréltek* filmterve elé”, in E.M.: *A filmről*, 257-258. (Eredetileg *Mozgó Világ*, 1984/11.)

Farinellire hivatkozva mondja, „a természetellenesség apoteózisa”), kiegészülve az emlékezés fentebb kifejtett illumináló tevékenységével. A következő idézet erről tanúskodik:

„Az emlékező Farinelli már nem tud különbséget tenni húsz éven keresztül tartó államférfiúi tevékenysége és a színpadon lejátszott királyi szerepei között; ez a legpregnansabban mutatja, hogy az uralkodó körök a nép számára az etikettből és az udvari szertartásokból álló végeláthatatlan színpadi művet alkottak, melyben az opera, a kor divatos műfaja nem más, mint színház a színházban.”

A rousseau-i „természetesség” az egyik oldalról az imitációt, az egyszerűséget, ebből fakadóan a kódolhatóságot jelenti – ez bizonyos értelemben a lukácsi tükrözés-elmélet/realizmus elődje, legalábbis ebben a kontextusban. Másrészt, a Farinelli-féle „valóságtól való elszakadás” (Erdély), ahogy arról már volt szó, a természetellenesség letéteményese. Megfordíthatjuk azonban a dolgot, és mondhatjuk, hogy ez utóbbi (kiegészülve sok mással, például a kifinomult barokk operaszínpadi gesztusrendszerrel, melynek világhírű szakértők által történő betanítására a tervek szerint a projekt realizálásakor Moldován oly nagy hangsúlyt fektetett volna) éppen a „valóság”, az anyag *felé* való közeledés. Hiszen mi hangsúlyozza jobban egy énekhang anyagszerűségét, ha nem az első látásra absztraktnak és reprodukálhatatlannak tűnő koloratúr, és mi fed el ideologikusabb módon, ha nem a szívből jövő „természetes” dal, amit bárki úgy utánozhat, mint megtévesztő módon saját érzései hiteles expresszióját? A *koloratúra* etimológiája szerint is – illumináció. Abban az értelemben legalábbis, ahogy a kódexfestő szerzetesekről már volt szó: színezés, festés, díszítés. Csak éppen a koloratúra saját minőségében nem vág egybe a kódexfestők szándékával, amely „a kép a laikusok Bibliája” bölcsességéből indult ki, vagyis a vizualitás magyarázó potenciáljából. A koloratúra egy vizuális metaforán alapuló név, ami egy énekstílust jelöl, és ami a hang ’ornamentikáját’, ’díszítettségét’, ’árnyaltságát’, ’kiszínezettségét’ jelenti; ez a „színesség” azonban éppen nem illusztratív minőségében, hanem maximum önreflexív minőségében hatékony – ha egy ilyen „hanglabirintussal” kapcsolatban az önreflexivitas felmerülhet. Azt láthatjuk, hogy a barokkra oly jellemző allegorikus tendencia, amelyet Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című értekezésében a német barokk drámával kapcsolatban kimerítően megvizsgált, itt is megfigyelhető. Vannak korszakok, mondja Benjamin Riegl-re támaszkodva, melyek „halálosak” és dekadensek. Mivel nem csinálhatnak művészetet, ezért minden másnál nagyobb a vágy bennük a művészet-csinálásra. Tehát sokkal inkább a művészet *akarása* jellemző rájuk, mint a művészet maga. Jól látható, hogy a Farinelli-féle barokk koloratúra a maga sűrűn szőtt ornamentikus jellegében ilyen típusú művészet, és annyiban allegorikus, amennyiben a koloratúr hangpompa csak helyettesítő jellegű, és azért olyan dúsan színes, hogy ezt a helyettesítést valahogy jóvátegye. A „képi front” után ezzel megnyílik a „hang frontja” is, és a Moldován és munkatársai által tervezett Farinelli-filmben ezek ugyanannak a frontnak a két oldala. E konvergálás által megerősítve a helyettesítés, a kényszerű helyettesítés feletti gyász, a kísértet-lét az, amit a camera obscurából és a koloratúrából egyként kiolvashatunk. Ne tévesszen meg minket, hogy a koloratúra származása szerint az olasz *colorato*-ból, az pedig a *color*-ból jön: ’szín’. Ez önmagában nem jelent „életet”, csak „színességet”. Jelent viszont ’festéket’, ’külszínt’, ’látszatot’ – olyan látszatot, ami valami mást fed el, illetve helyettesít, így allegorikus karakterű. Mindebből következően azt is állíthatjuk, hogy valaminek az „árnyalt” volta, amely a köztudatban megfelel a „részletezett” értelmű természetességnek, nem feltétlenül és magától értetődően idézi elő a vitalitást. Árnyalni valamit (egy képet, egy hangsort) jelentheti *árnyékkal* való színezését, *árnyakkal* való feldúsítását, kísértetiességének kiemelését. Az ilyen, hangsúlyosan idézőjelekbe tett „transzcendentális” irányban kutatást végző avantgárd, ahogy arról Benjamin a már említett

művének előszavában az expresszionizmus kapcsán említést tett, nem áll messze a barokktól. Ez a fajta transzcendentális kutatás azért kap idézőjeleket, mert éppen hogy nem a világon túlra, hanem a világra koncentrál. De még ez is módosításra szorul: éppen hogy nem a világra koncentrál, hanem azokra a *médiумokra*, amelyek hite szerint elállják a világ felé vezető utat, és amelyek a világot is árnyékléttel ruházzák fel. Ebben a felfogásban a médium nem közvetít, hanem allegóriaként áll előttünk – a csak médiumok által közvetített, ezáltal mindig csak helyettesítésben létező, megsokszorozott, így rögtön kísértetiessé váló világ allegóriájaként. Legyen az a médium camera obscura, film, barokk koloratúra vagy kísértetekkel kapcsolatot tartó személy – médium. Nem véletlen, hogy ez utóbbi szerepére Moldován Ladik Katalint kérte föl, nyilvánvalóan nem függetlenül Ladik hangköltészetétől. Moldován így számol be a próbafelvételnek ama részéről, amelynek során Ladik jelenetét rögzítették:

„Amikor láttam, hogy Lindsay úgynevezett halál-sminkje lassan halad, hozzákezdünk a médiumok jelenetének forgatásához. Ladik Kata, mint első médium, valami egészen földöntúli hangokat adott ki magából révülési-jelenete közben; szinte lekottázható, fónikus vers született a fülünk hallatára, a szemünk előtt a filmen.”

Talán nem teljesen indokolatlan párhuzamot vonni egy barokk kontratenor és az avantgárd hangköltő teljesítménye között, hiszen mindketten a kísérteties hang frontján lépnek elénk, léphettek volna elénk, ha elkészül a film.

A fenti értelmezés nem feltétlenül tetszene Farinellinek. Mert bár a művészet „szent természetellenességét” (világon „inneniségét”, jelszerűségét, allegorikus karakterét, pusztá dekorativitását, merő funkciótlanágát) vallja, azt nem feltétlenül osztaná, hogy ez a természetellenesség egyben romlandóság is: a zseniális koloratúr énekhang nem maradhat kívül a helyettesítéses és kísérteties reprezentáció körén. Farinellinek a művészet hatalmában kell hinnie, úgy kell viselkednie, mint a művészetvallás és a művészi forma felkent papja. Ebben pedig mintha a *Heréltek* című film alkotói is társául szegődnének, amennyiben Moldován (és Szöcs Géza) a *Róma angyala* című forgatókönyvben, csakúgy, mint Erdély „A *Heréltek* elé” című írásban, egyként hangsúlyozzák a mindent túlélő hang erejét. Moldován:

„III. Gusztáv imbolyogva elindul kíséretével az ajtók hosszú során keresztül, Farinelli éteri tisztaságú trilláit egyre erőteljesebben halljuk, s lassan elnyomják Marchesi zokogását. Az inasok félrevonják a kárpitokat, takarításhoz készülődnek. A szél, mintha csak Farinelli trilláival versenyezne, a *Marseillaise* alig felismerhető dallamát dúdolja, s ellebbenti a még pislákoló gyertyacsonkokat.”¹⁵

Erdély:

„Mikor Agnus felbátorodott társaival együtt a terembe visszaront, hogy az egész társasággal leszámoljon, látjuk, amint a létrehozott látomásokkal együtt minden jelenlévő – mintha minden, amiről idáig tudomást szereztünk, csak fantomkép lett volna – visszaszívódik a médiumok testébe. Egyedül Farinelli testetlen trillái szállnak – a kardok és török számára megközelíthetetlenül – az üres terem falai között, élesebben és áthatóbban, mint a tör hegye.”¹⁶

Farinelli „éteri tisztaságú trillái”, „testetlen trillái” a koncepció szerint halhatatlanok, éppen mert éteriek, testetlenek, anyagtalanok. Erdély heroikus olvasatában „Farinelli sorsából [...]”

¹⁵ MOLDOVÁN Domokos – SZÖCS Géza: „Róma angyala. Forgatókönyv”, *Filmvilág*, 1985/9, 28.

¹⁶ ERDÉLY Miklós: „A *Heréltek* elé”, i.m. 256.

kitetszik, hogy az ember olyan lény, amelynek, ha megfosztják fajfenntartó képességétől, annál nagyobb erővel bontakozik ki formateremtő képessége s még tisztábban nyilvánul meg »nembeli lényege«.¹⁷ Ez a „formateremtő képességet” és „nembeli lényegét” azonosíthatjuk a művészettel és annak örökérvényűségével; ez az a formateremtő képesség és nembeli lényeg, amelyet, legalábbis véleményem szerint a (technikai vagy egyéb) medialitásra, valamint a medialitás anyagszerűségére koncentráló avantgárd frontok, a kép és a hang frontjai kikezdenek. Lenyűgöző, ahogy Moldován elmeséli, miként jár utána a hangnak. Meghallgatja a „Róma angyalának” nevezett utolsó herélt hangját lemezzről: „A felvétel Alessandro Moreschivel már nyugdíjas korában, 1902-ben készült.” Alfred Deller angol kontratenort szerette volna felkérni Farinelli hangjának reprodukálására, aki Moldován tervétől teljesen „lázba jött, s különös megtiszteltetésnek tartotta, hogy [Moldován] rá gondolt[...], s a nagy Farinelli hangját majd neki kell megidéznie.” Deller azonban egy fellépés után szívrohamban meghalt. A próbafelvételek alatt ezért már Russel Oberlin hangja szólt, amire a főszerepre felkért Lindsay Kemp „tátogott”. A *Filmvilág*-ban olvasható „forgatókönyv”, amit Moldován már Szöcs Gézával írt, azt mondja, hogy Farinelli „énekhangja: Derek Lee Ragin”. Ő tehát már a harmadik énekhang, aki a *Herélték* kapcsán „képbe jött”. Felhívom a figyelmet a szavakra, amelyek ezt a történetet kísérik – és kísértik egyben. „Lemezzről”, archív felvételről hallgatni egy hangot azt jelenti, hogy egy technikailag sokszorosító berendezés segítségével jut el hozzánk ez a hang; Deller Moldován visszaemlékezése szerint „megidézésről” beszél; Kemp kísértetiesen „tátog” Oberlin hangjára, hogy a hang illúzióját felkeltse – pontosabban annak illúzióját, hogy ő énekel. Ezek a momentumok arról tanúskodnak, hogy bizonyos értelemben „embertelenül” (a szó ’embert helyettesítő’ értelmében), vagyis technikai módon kellett viszonyulni Farinelli hangjának reprodukálásához, és értelemszerűen nem is lehetett másként. Ha valahol, épp ezen a ponton mond ellent a heroikus, a művészet örökérvényűségével, „testetlenségével”, „az ember nembeli lényegével” átretorizált koncepciónak – maga a készülő mű. Ez az „embertelenség” máshol is megmutatkozik, történetesen egy másik Farinelli-filmben, ami viszont szerencsésebb volt, és elkészülhetett.¹⁸ Gelencsér Gábornak a filmről írt kritikája meggyőző, egy ponton azonban eltér a véleményünk, és ez éppen az „embertelenség” kérdése. Gelencsér ezt veti a belga rendező, Corbiau szemére a már említett *Filmvilág*-számban:

„Nota bene: a XVIII. századi operaszínpadok varázslatos díszleteiben és kosztümjeiben éneklő Farinelli óriási, három és fél oktávos terjedelmű hangját is két énekes, egy kontratenor és egy szoprán (Derek Lee Ragin és Ewa Mallas Godlewska), valamint egy sor technikai rafinéria segítségével állították elő. Ezen a ponton a rendező mintha visszaélne helyzetével, s mivel az énekes eredeti hangját nem ismerjük, nem létező, »embertelen« hangot kreál. Jobb lett volna, ha ő is megfogadja Händel Farinellinek szóló szigorú kritikáját: semmit sem ér a csodálatos hang, ha csak elámítani tudja a közönséget, megrendíteni nem képes.”¹⁹

A film mint médium mindig „kreál”, mégpedig „embertelenül”, amennyiben mindig mindent kénytelen összevágni: hangot hanggal, képet képpel, és ezeket egymással. (Ezt tette például Moldován is a próbafelvételen, amikor „tátogtatta” a színészét, de ezt, a technikai felvételben rejülő „embertelenséget” használta ki akkor is, amikor meghallgatta „Róma angyalát”). Ebben rejlik a film, vagy bármilyen sokszorosító apparátus kísérteties jellege. És éppen ez az, ahol, mint fentebb írtam, kétségeim vannak, legalábbis Farinelli „testetlen trillái”, vagyis örök

¹⁷ ERDÉLY Miklós: „A *Herélték* filmterve elé”, i.m. 257.

¹⁸ Aminek pedig még az az érdekessége, hogy Farinelli (egyik) énekhangját ugyanaz a Derek Lee Ragin adta, aki Moldovánék utolsó verziójában is szerepel mint énekhang.

¹⁹ GELENCSÉR Gábor: „A hang”, *Filmvilág*, 1985/9, 29.

művészetével kapcsolatban. Ezek csak mint (esztétikai) ideologémák jelenhetnek meg a koncepcióban, hiszen a koncepcióban rejlő összes többi „front”, akár avantgárdnak tekintjük őket, akár nem, ezen ideologémák *ellen* nyílik.

A filmi koncepció legalább két lényeges ponton eltér a Delblanc-könyvtől, és amikor ezeket szóba hozom, semmiképpen sem azért teszem, hogy a filmtervezeten számon kérjem a könyvbéli történetet mint annak eredetét. Fontosnak tartom azonban az elágazások jelzését, hiszen az eltérések a filmkészítők olvasását tükrözik, és az olvasásban kialakuló koncepció irányát jelzik. Az egyik elágazás, amely véleményem szerint fontos, a film végének forradalmira való hangolása: a tervek szerint a film végén a Marseillaise hangfoszlányai keveredtek volna Farinelli áriájának hangjai közé. A könyvbéli történet végén egy szolgálólány megerőszakolásáért próbál bosszút állni a nagy erejű Angus, de a merénylet nem sikerül, Angust lefogják, és korbácsot kap. Bár „[a]z ég elővillanó kék foltjai már az új napról beszéltek”, tehát az „új nap” metaforájában láthatunk valami változást, és a történet elején már megismert fekete ökrök is „felébredtek, és abrak után forgatták fejüket”, ez azonban még messze van a forradalomtól. A másik elágazás szintén itt található: Farinelli áriájának hangjai, mint arról már korábban volt szó, nem haltak volna el, így sugallván a művészet örökérvényűségét, maradandóságát, a „teremtett forma” erejét. Farinelli hangjainak ilyen erejű „kitartása”, illetve az ehhez kapcsolódó, a művészi forma túlélését hirdető szólam sem ennyire erős a regényben, ez csak a készülő filmben kapott volna ilyen drámai funkciót. Egy valami utalhat a regényben a művészet örökérvényűségére, és erről már volt szó e tanulmány elején. Farinelli *hűlt* helyén egy jégkoponya ült, „melynek agyüregében egy fehér kígyó úszott körbe-körbe, mint hal a szűk akváriumban, egyre körbe, az öröklét szimbólumát formálva testével...”²⁰ „Farinelli!”, hangzik közvetlenül e rész után a kiáltás, nem hagyván kétséget az iránt, kihez van köze „az öröklét szimbólumának”. A saját farkába harapó kígyó azonban nem marad meg abban a körben, amit ő maga formáz: „A koponya azonban elolvadt, mint egy jégdarab, a fehér kígyó pedig kiszabadulva gyűrűzött lefelé a karosszék lábán, hogy eltűnjön a szoba valamelyik sarkában, kiszabadulva börtönéből.”²¹ Ennek a kígyónak tehát ugyanaz lett a sorsa, mint minden „öröknek”: eltűnt a szoba egy sötét sarkában, ahová csak illuminátorok számára van bepillantás.

²⁰ DELBLANC: i.m. 83.

²¹ Uo.

„Vérlátomás”
Erdély Miklós: *Verzió**

Erdély Miklós 1979 nyarán forgatta le a *Verzió* című filmjét, és 1981-ben készült el a végleges verzió, amikor is a filmet teljesen letiltották.¹ Két helyről protestáltak: az egyik a Magyarországi Zsidó Hitközség volt, ahonnan azért tiltakoztak, mert a film láthatóvá teszi, konkrét képekkel megmutatja a tisztaeszlelői per alapjául szolgáló vádat, vagyis Solymosi Eszternek a zsidók metszők általi megmetszését – azt, ahogy Scharf Móric képzeletében életre kel mindaz, amire betanítják. Erdély saját intenciója szerint az antiszemita képet akarta felszínre hozni, traumatizálni a traumát, és ezzel oldani azt. Ennek az antiszemitizmusnak, ahogy ő mondja, „új keletű változatát az ötvenes évek alakították ki”. Nyilván ennek újbóli tematizálásától félt a Magyarországi Zsidó Hitközség, amikor tiltakozott a film bemutatása ellen. (A hitközségi tiltás később feloldódott, amikor a hitközségből megnézték a filmet. Ehhez az oldódáshoz nyilván az is hozzájárult, hogy a filmet meghívták Franciaországba a Zsidó Kultúra Nemzetközi Fesztiváljára.) Erdély kritikája, legalábbis ahogy ezt ő elmondja, a Scharf Móric-típusú opportunisták és asszimilánsok, önmagukat feladó zsidó ellen irányult, az ellen, aki apja alakjában a hagyományt tagadja meg, befolyásolva az Ödipusz-komplexustól. A másik protestálás a kultúrpolitika felől jött, és az előzővel ellentétben már nem merült ki az egyszerű tiltakozásban. Oka az volt, hogy Erdély a vallató Recsky csendbiztos szerepére Rajk Lászlót kérte fel. Erdély: Rajk személye „bevallott asszociációs lehetőségekkel [bírt] a koncepciók perekre”.² (Már forgatás közben leállították a stábot, és elkobozták a nyersanyagot. Később azonban folytatták a forgatást. A film elkészült, és aztán tiltották be végleg.)

Kovács András Bálint már 1984-ben arra emlékeztet, hogy itt nem egyszerűen egy koncepciók pernek az elmeséléséről van szó, hanem a sztereotípiák működéséről (ld. a koldus zsidó mitikus alakját), és ezen túl a film médiumának a tematizálásáról. A film ugyanis az a médium, amely a képek segítségével elmosza a fikció és a valóság közti határt, tehát ilyenformán minden film egy-egy koncepciók per. Idézet Kovács András Bálinttól: „A film ezzel [értsd: a kulcslyukas] jelenettel létrehozza a teljes peranyagot: elképzelhetővé tette a gyilkosságot, és így a nézőt is alkalmassá tette arra, hogy tanúskodjék a perben. Hiszen a saját szemével látta... Mindezt annak ellenére, hogy sokszor figyelmeztetett: vigyázat, ez csak a filmen van így, és annak ellenére, hogy tényszerűen tudható, mi igaz, és mi nem. Csakhogy a rágalom lényege nem a tudásban, hanem a képzeletben van. [...] A rágalom nem racionális eszközökkel hiteti el magát, hanem beeszi magát az ember képzeletébe.”³ Ha viszont ezt a film megmutatta, akkor az a veszély áll fenn, hogy ez a megmutatás nem mint önreflexió, mint médiumkritika jelenik meg a néző előtt, hanem mint valóság. Ezért ezeket a képeket „vissza kell vonni”, mondja Kovács András Bálint, és szerinte a visszavonás gesztusa a filmvégi werkfilm-szerű képekben realizálódik, melyeken Erdély a szereplőket és a film készítőit „civilben” mutatja meg. Ezzel a dokumentarizmussal ellensúlyozza a képpé, tehát

* Megjelent: Kisantal Tamás és Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005, 108-115.

¹ A film körül kialakult huzavonákról lásd Erdély Miklós, *A filmről*. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtérvek, kritikák (Válogatott írások II.), összeáll. Peternák Miklós, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. A témába vágó, ugyanítt található további írások: „Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.)”, különösen 25-26.; „Jegyzetek, dokumentumok”, különösen 57-64.; „Krónika (Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzió*ról)”; „83/31/79 (Krúdy Gyula *A tisztaeszlelői Solymosi Eszter* című dokumentumregényéhez kapcsolódó filmterv)”.

² E.M., Krónika..., i.m. 248.

³ Kovács András Bálint, Dilettantizmus és valóságteremtés, in *Mozgó Film I.* (A BBS Műhelykiadványa), 1984, 112-113.

kvázi-valóssággá vált koholmányt. De elegendő erővel rendelkezik-e a werk konvencionálisan dokumentarista műfaja, hogy ellensúlyt képezzen? Másként feltéve a kérdést: kapunk-e elég támasztékot magában a filmben, vagy pedig külső tudásunkra vagyunk hagyatva? György Péter válasza: „A különböző verzió-szintek, a koncepciók per általi értelmezés, a Scharf Móric-i valóság, a tényleges események különböző képsorai egymást váltják, és ha mindezek eltérő módokon fényképezettek is, lassan alig-alig választhatóak széjjel. Csak azért tudhatjuk, hogy mi hazugság és mi valóság, mert mi már a filmtől függetlenül tudjuk, hogy mi történt valójában [...]”⁴ Gelencsér Gábor szerint a filmen belül több olyan jelenetsor van, melyeknek ismétlésével, verzióival Erdély felborítja realista elvárásainkat, és ebben megnyilvánul „a filmkészítés manipulációjának, csináltságának leleplezése, illetve feltárása, összekacsintás a nézővel: ez csak egy film.”⁵ Ám ennek ellenére Gelencsér is arra a véleményre jut, mint György Péter. „[A] műfajok, a »fiktív valóságsszintek« összezavarodásával, tisztázatlanságával [a film] nem teszi egyértelművé, pontosabban relativizálja még az alkotók »valóságsszintjét« is. Az »elképzelt« és a »megtörtént« szétválasztásának elhagyása egyetlen bizonyosságot hagy számunkra: a »dokumentum« és a »fikció« közötti »résben«, az alkotók melankolikusan elutasított teremtő státusa mögött a film önmagáért-valósága sejlik elő. Hogy valami kitalált vagy valódi, az pusztán az elbeszélő szerkezet alapján eldönthetetlen, ugyanúgy mesélünk el valódi és kitalált történeteket. [...] A történet egyetlen biztos pontja a politikai manipuláció, a film többféle anyagból szőtt »verzióinak« együttese *csak* ennyit állít. De a hetvenes években – és a hetvenes évekről – lehet-e többet mondani...?»⁶

Jól látszik tehát, hogy a *Verzió*, azáltal hogy „politikai manipulációt” tematizálja (történetén és emblematikus szereplőin keresztül), és így olvasatainkat politikai irányba tereli, egyben ítéletet mond a korszakról is, amelyben született. Ha azonban a *Verziót* a szocialista kultúrpolitika reakcióinak tükrében próbáljuk megérteni, akkor könnyen áldozataivá válhatunk egy olyan leegyszerűsítő, többek között a marxista esztétikára is jellemző művészettörténeti modellnek, amelyben a művészet a társadalom és a korszak derivátumaként jelenik meg.⁷ Másként fogalmazva: könnyen adódik a következtetés, hogy ha a *Verziót* betiltották, akkor azt nyilván azért tették, mert elérhető kritikát fogalmazott meg a rendszerrel szemben. Ezt a film és az alkotó nem is tagadják, így készen áll a lázadó film *koncepciója* és *pere* (nem véletlenül használom ezt a szót). Nem tagadom ennek az olvasatnak a lehetőségét, viszont azt is hozzá kell tenni, hogy miközben kielégítő magyarázattal látszik szolgálni, nem több, mint az az olvasat, amit maga a betiltó hatóság eszközölt. Az Erdély-film azonban, ha nem is jobb, de olyan más olvasatokat is lehetővé tesz, amelyek a maguk módján és tágan érve szintén politikaiak, de elnyomja őket az aktuálpolitikai, vagyis leegyszerűsítő olvasat hangja. Ez utóbbi könnyen elterelheti arról a figyelmet, hogy Erdély (ahogy ő maga is nevezte) az ellentétek elvén való felülemelkedést vallotta, és mivel „a puszkagolyót a lefojtás

⁴ György Péter, BBS, avagy kérdések a filmhez, i.m. 150

⁵ Gelencsér Gábor, *A Titanic zenekara*. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében, Osiris Kiadó, Bp., 2002, 405.

⁶ Uo. 406.

⁷ Az irodalomtudományban több olyan korabeli elemzés is példaként hozható, amelyben bár a megszólalás intenciója éppen nem a marxista művészetfilozófia afirmációja, sőt annak kritikájaként érthető, a működtetett alapképlet azonban azzal hasonló: a determináló társadalmi szituáció tapasztalatként való megjelenése a művekben. Könczöl Csabának a hetvenes évekről szóló tanulmányának még a címe is árulkodó: „A nihil árnyékában”. Maga a cím egy olyan szóképet alkalmaz, amely mintegy a pierce-i értelemben vett indexben feltalálható organikus kapcsolatot tételezi jelölt („nihil” – társadalom, életérzés, hangulat stb.) és jelölő („árnyék” – művészet) között. Lásd Könczöl Csaba, „A nihil árnyékában”, in *A hetvenes évek kultúrája*. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. (Dokumentumválogatás) Balassi Kiadó, Bp., 2002, 69-78. Egy másik példa Balassa Péter sokat idézett tanulmánya, amely a hetvenes években kialakult nominalista attitűdöt „századunk politikatörténetének” számlájára írja. Lásd Balassa Péter, *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma*. Mészöly Miklós: *Megbocsátás*, in B.P., *Észjárások és formák*, Bp. Tankönyvkiadó, 1985, 107.

A hetvenes évek

határozza meg”, és energiáját is csak annak köszönheti, ezért ebből a puszkagolyó-szituációból vagy -hasonlatból ki kell lépni. Ennek megfelelően, ha elolvassuk Erdélynek a *Helikon* 1976/1-es, „Szubkultúra és underground” címet viselő számában található tanulmányát, akkor kiderül, hogy a *Verzió* egy másik horizontban is vizsgálható.⁸ Erdély a tanulmányban az underground és a kísérleti vagy kognitív filmet állítja szembe az illúzióteremtésre építő kommersz filmmel. Ezt a horizontot persze szintén az ellenállás strukturálja, de az underground filmnek nem a politikai, a szűken értett ideológiai ellenállás a feladata, hanem a filmnek mint technikai-illúzióteremtő médiumnak, vagyis önmagának kell ellenállnia. Az Erdély-tanulmány gondolatmenete szerint az underground és a kísérleti filmek jelentik az egyetlen esélyt a médium számára, azok a kísérletek, amelyek a következetesek maradnak az illúzió kritikájához, és ezt a kritikát a film anyagszerűségének vizsgálatán keresztül folytatják. Azzal, hogy Erdély a filmet mint médiumot a mindenkori fennálló eszközöként azonosítja, tehát lehetővé teszi szerkezetként (apparátus) és szervezetként (apparátus) való olvasatát, valamint azzal, hogy a kiutat a film anyagszerűségének kutatásában határozza meg, a legmesszemenőbbekig lépést tart a nyugati európai médiumkritikával.

Erdély a kommersz filmekben belül izolál egy csoportot, a pseudo-társadalomkritikus és pseudo-technikakritikus filmek csoportját, amely filmeknek az a feladata, hogy a moziba járó „kiszolgáltatott és nyugtalan rétegek”⁹ paranoiáját kielégítsék. Erdély példája Coppola *Magánbeszélgetés* című filmje, amelyben a felvetett probléma kifejtése gyászos véget ér. A lehallgatást tematizáló film horrorba fullad, vérrel mossa el a lényegét (Erdély a film kapcsán a „vérlátomás” szót használja), azt tehát, hogy maga a film mint a mindenkori fennálló hatalom médiuma szintén a „lehallgatás” egy eszköze, már a tágra értett lehallgatás – a sakkban tartás, az ellenőrzés, a figyelés, a koncepcionális eljárás, a manipuláció eszköze. Erdély kritikája tehát az, hogy a Coppola-filmben a horror elnyomja a „felvetett borzalmat [...]”, hogy a technikai vívmányok sorozatosan az ember ellen fordulnak és kiszolgáltatottságát növelik¹⁰. Sőt, ezek a játékfilmek félig-meddig a hatalom céljait szolgálják, amennyiben a fenyegető apparátust, például a lehallgató-készülékeket „játékosan” mutatják be az Erdély által „fenyegetőnek” nevezett filmben.¹¹ A játékos kritika igazi célja pedig a finom célzás: számolj azzal, hogy figyelnek/figyellek. A *Magánbeszélgetés* Erdély véleménye szerint nem médium- és rendszerkritikus, hanem éppen ezek marcuse-i értelemben vett affirmációját végzi el.

De hogyan végzi el a *Magánbeszélgetés* által elszalasztott kritikát a *Verzió*? Az egyik leghíresebb az a már említett jelenet, ahol a vallomás betanításakor ahhoz a megtanulandó részhez érnek, amelyben a fiú a zsinagóga ajtaján benéz, és meglátja, hogy ott a metszők és a koldus zsidó megnyomják Solymosi Esztert, és vérét veszik. Ezeket az eseményeket a film megmutatja a kulcslyukon keresztül, mintegy Scharf Móric nézőpontjából. Minden bizonnyal ez az egyik legprovokatívabb rész. Erdély erre a következőket mondja: “Én a megtörtént és a meg nem történt közötti feszültséget akartam ebben a filmben ábrázolni. Tehát, ha valakinek tanúvallomást kell tennie olyanról, ami nem történt meg. Amit nem látott. Olyanra kell emlékeznie, ami vele nem fordult elő. Akkor mi történik? Igyekeznek elképzelni. A képzeletében egy idő múlva... és ezért folyik a sulykolás, nem a szövegért, hanem egy

⁸ Erdély Miklós, A filmezés késői fiatalsága. Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere, in E.M., A filmről, i.m. 167-185.

⁹ I.m. 179.

¹⁰ Uo. 179-180. – Végső Zoltán írja Rudy van Gelderről, a Blue Note-sorozat legendás hangmérnökéről, hogy „[a] legtöbb hangtechnikai fejlesztést a dzsessz indukálta, és a lehallgatórendszerek diadalát a csodás felvételek indították el.” Lásd Végső Zoltán, A dzsessz maga, *Élet és Irodalom*, 2004. november 19, 30. (XLVIII. évfolyam XLVII. szám) Ebből a szempontból egyáltalán nem tűnik véletlennek, hogy a *Magánbeszélgetés* Gene Hackman által játszott tehetséges magánnyomozója/lehallgatója hobbiból szaxofonozik, és amikor őt hallgatják le, akkor a mikrofont a hangszerbe rejtik.

¹¹ Uo. 181-182.

elképzelt dolognak a sajátjává tételéért. És jelzem, hogy milyen érdekek segítik önmagában Scharf Mórícban azt, hogy ezt a látomást úgy tekintse, mint egy valóban megtörtént dolognak az emlékét. Az, hogy az apja, és egyáltalán a felnőttek mindenféle szexuális dolgokat művelnek, és egy kisfiú ebből mindig ki van zárva... Mindenki emlékszik a pubertáskornak erre a gyötrelmére. Van egy villanás, amikor az apja nyúl a Solymosi Eszter szoknyája alá, ő meg rohan benézni a kulcslukon. Viszont ha a fantáziát ennyire a realitás szintjére emelik, amint az egy ilyen pernél van... mert amit ő mond, az hirtelen realitássá válik, eszerint fognak ítélni... Tehát a saját fantáziáját egy idő múlva elfogadja mint valóságot. Ekkor viszont már azt képzel, amit akar. Azt is képzelheti, hogy Solymosi Eszterrel lefeküdt, hogy az hirtelen engedékeny volt. Lehet, hogy megtörtént, lehet, hogy ez mind csak fantázia, de itt már mindegy. Ez nem egy jogi-oknyomozó film. Ha ilyen szintre emelkedik az elképzelt dolog, akkor már az önmagának tetsző fantáziaképeket is veheti valóságnak, és ezzel valósággá válnak. Nem különböztetem meg ebben a filmben, hogy mit képzel valaki, és hogy mi történik.”¹² Itt véleményem szerint nem elsősorban a koncepciók per eljárását kezeli a film kritikával, hanem magának a marxi-althusseri értelemben vett ideológiának a kialakulását követi figyelemmel, vagyis azt, ahogy az egyén, vagyis esetünkben Scharf Móríc imagináció (Erdély szavával: *fantáziálás*) révén kényszerhelyzetére megoldást talál. Hogyan alakul ki az ideologikus tartalom, vagyis az, hogy Móríc úgy véli, látta az inkriminált jelenetet? Betanítással, memoriter alkalmazásával, egy szöveg vagy vallomás kívülről való megtanulásával.¹³ Az ideologikus tartalom először nem mint tartalom sajátítódik el, csak később adja azt az illúziót, hogy hiszünk benne.¹⁴ Az ideologikum – betanult szöveg, és persze fantáziálás, mert ennek a betanult szövegnek valahogy tartalmat kell adni. A „fantázia” szó a fenti, a Verzióról szóló Erdély-idézetben négyszer, a „fantáziál” szó rokonértelmeként kezelhető „elképzél/képzél” szó hétszer fordul elő. Ezt nem a statisztika miatt mondom, hanem a hangsúly kedvéért, azért, hogy érzékelhetővé váljon Erdély fixálódása a szóhoz. Ha valaki fantáziál, arra ma azt mondjuk: ‘mozizik’ vagy ‘vetít’. Az ideológiának ezt a két aspektusát, illetve ezek tematizálását végzi el tehát Erdély, és így közvetlen kapcsolatot hoz létre az értelmetlenül megtanult szöveg és az azt megtöltő fantázia között, sőt mindezt rögtön a közvetítő médiummal is összeköti, hiszen éppen a fantáziálás, vagyis a képeket vetítés a mozi működésmódja. Scharf Móríc, amikor nem tud koncentrálni, és nem megy a szöveg betanulása, Recsky csendbiztos utasítására többször is a kihallgató szoba (valójában: memoriter-szoba) fehér fala felé fordul, hogy azt mintegy vászonként használja.¹⁵

¹² Krónika (Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzióról*), in E.M., i.m. 249-250.

¹³ Egy szöveg kívülről való megtanulására más és más kifejezést használnak a különböző nemzeti nyelvek. Ezek a kifejezések maguk is rendelkezhetnek ideologikus tartalommal, mint például az angol, amely szerint *by heart* – ‘szívből’ tanulunk meg a szöveget, vagyis kvázi „belülről”. A magyar viszont azt mondja: kívülről. Ez utóbbi elárulja, hogy az ideologikus tartalom oktrojált, mechanikus, gépies.

¹⁴ Sokat emlegetett példa az imák mormolása, de jó példa a kisdobos- és úttörődalok memoriter-szerű bemagolása is, aminek aztán a sokszor felemlegetett és felmelegített vicces értelemtulajdonítások és értetlenkedések köszönhetőek.

¹⁵ A fehér fal Erdély egyik kedvenc szerzője, Koestler regényének a *Sötétség délben*nek vissza-visszatérő motívuma: Rubasov a cellájában a fal felé fordulva ébren álmodik, megidézi a múltat, fantáziál – vetít. De maga a „kihallgatás”, vagyis a fikció valóságként való elfogad(tat)ása is hasonló folyamat: „Már a második vagy harmadik kihallgatáson kialakult közöttük valamiféle hallgatólagos megállapodás; ha Gletkin rá tudta bizonyítani Rubasovra, hogy a vád »lényegileg« helytálló – még ha ez a »lényegileg« nem volt is egyéb elvont logikai következtetésnél –, akkor a részletek dolgában már szabad keze volt a vizsgálóbírónak: »feltette az i-re a pontot«, ahogy Rubasov nevezte magában. Szinte maguk sem voltak a tudatában, de mindketten megszokták ezt a módszert, betartották a játékszabályokat és immár egyikük sem tett különbséget azok között a tettek között, melyek a valóságban is megtörténtek, illetve azok között, melyeket csak el kellett volna követnie nézeteiből következőleg; fokról fokra mindkettejük számára összemósódott látszat és valóság, tény és logikai spekuláció. Rubasov néha, amikor nagy ritkán kitisztult a feje, átlátta ezt és ilyenkor úgy érezte magát, mint aki különös, bódult álomból ébred; Gletkin viszont nem adta semmi jelét, hogy tudatában lenne ennek a különbségnek.” Arthur Koestler, *Sötétség délben*, ford. Bart István, Európa Könyvkiadó – Reform Könyvkiadó, Bp., 1988, 162.

Erdély tehát a fantázia valósággá válását követi nyomon. Nemcsak azokról a képekről van itt szó, amiket Scharf Móric lát, és az ő nézőpontjából a néző is. Hanem azokról a képekről, amelyek elméletileg nem a Scharf Móric-i fantázia körébe tartoznak. Ezek közé tartozik Rajk László szerepeltetése. Rajk László hasonlít édesapjára, és ugyanazt a nevet viseli (kivéve, ha éppen nem Kovács Istvánként iktatták), valamint a vallató alakjában tűnik föl. Erdély tiltakozik az áthallás ellen, pedig jól tudja, hogy miről van szó: a néző, Rajkot ebben a szerepben látva fantáziálni kezd. Rajk László az az emblemikus alak a filmen, aki tulajdonképpen *jelölőként* funkcionál, és aki azzal a képzelgő hajlamunkkal játszik, hogy azonosítunk, amikor hasonlót látunk, legyen az egy arc vagy egy név.

Az Erdély-család könyvtárában megtalálható volt Swedenborg *Menny és pokol (Látottak és hallottak szerint)* című könyve. Swedenborgot, bár tisztes stockholmi hadmérnök és királyi szenátor volt, nem különféle polihisztori értekezései tették híressé, hanem az a látomásos mű, amit azután írt, hogy az angyalok végigvezették őt a mennyeken és a poklokban. A beszámoló egyik legkritikusabb kérdése a látás, a láthatóság (például az angyalok láthatósága). Ezeken a látomásokon túl Swedenborgnak köszönhetjük a kanti metafizikakritika egyik előkészítő művét is. Tudniillik Kant az „Egy szellemlátó álmai...”¹⁶ című könyvében a „látó” Swedenborgon mutatta be a lélekről és más láthatatlan valóságokról értekező tudós akadémikusok „látomásait”, metafizikusnak minősített fantazmagóriáit. Kant „fantasztának” nevezi Swedenborgot és rajta keresztül azokat a filozófusokat, akik a lélekről filozofáltak, és tulajdonképpen bárminemű tapasztalat nélkül spekuláltak annak természetéről, anélkül, hogy a megismerhetőség feltételeire a legkisebb figyelmet fordították volna. Swedenborg látomásos tapasztalata csak apropó volt, vagy hogy úgy mondjam: hasonlat a „fantaszták” metafizikusok elleni kritika kifejtésében. Erdély ugyanazt a szót használja Scharf Móric esetében, mint Kant Swedenborg jellemzésekor: a „fantáziá”-t. A *magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* szerint a szó görög forrása (*φαντασία*) együtt őrzi magában valaminek a ’megjelenés’-ét, valamint a ’képzelőerő’-t és a ’képzelődés’-t, és az igék, melyek az etimológia szerint mindennek alapjai, jelentésük szerint ’láthatóvá tesz valamit, képzetet kelt valakiben’ (*φαντάζω*), illetve ’megmutat, megjelenik’ (*φαίνω*). Megalapozhatónak tűnik tehát az analógia: Scharf Móric, akárcsak Swedenborg és a Kant által kritizált filozófusok, fantáziál, vagyis vetít, mozizik. De nem csak ő, hanem a film és a mozi gyakorlatát reflexió nélkül elfogadó nézők is, akik viszont mi vagyunk. Erdéllyel nagyjából egy időben ugyanezt mondják az angol *Screen* vagy a francia *Cinéthique* tanulmányírói. Ez a reflexió nyilván maga is ideologikus elvárás, hiszen könnyen ideologémává válhat az olvasásban/nézésben. (Pl. valóságosként tünteti föl a werket, pusztán a fikcióval való szembeállításban.) Viszont a *Verzió* kapcsán kiderült, hogy a hatalom olvasása nem tud elfogadni egy radikálisan materialista médiumkritikát, ha ez olyan erősen szimbolikus jelölőkkel megy végbe, mint ifjabb Rajk László, akit ha Kádár (vagy éppen Aczél) megpillant, azonnal mozizni kezd.

¹⁶ Immanuel Kant, Egy szellemlátó álmai, megmagyaráztatnak a metafizika álmai által, ford. Vajda Károly, in I.K., *Prekritikai írások 1754-1781*, összeáll., jegyzetek Ábrahám Zoltán, Osiris – Gond – Cura Alapítvány, Bp., 2003.

II. Művészet- és irodalomtörténet (avantgárd, posztmodern, performatívum, fenséges)

Talált vendég
Kísérteti robbanás a posztmodern irodalom(történet) kapcsán *

Roland Barthes-nak a „Kritika és igazság” című 1966-os tanulmánya, pontosabban e tanulmány egy mondata nagy karriert futott be a magyar irodalomban és irodalomtudományban, azt is mondhatnánk, és igazán nem túloznánk el a dolgot, hogy ennek a mondatnak az elérésével alapították meg a magyar irodalomtörténet-írásban a posztmodern irodalom kánonát. A mondat így hangzik: „[...] helyéről elmozdítani a beszédet, annyi, mint forradalmat kirobbantani.”¹ Tekintsünk el attól a kontextuális nehézségtől, hogy Barthes 1966-ban ezt a mondatot annak a nagy elbeszélésnek az igézetében fogalmazta meg, amely nagy elbeszélés kritikájaként (és persze más nagy elbeszélések kritikájaként is) a mondat a magyar irodalomba és irodalomtörténetbe bevonult. Az 1966-os Barthes számára, minden, a nyelvet érintő törekvés és felismerés ellenére a forradalom némiképp más felhangokkal bírhatott, mint az 1984-es (a *Kis magyar pornográfiát* és a *Daisyt*) vagy az 1986-os (a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötet egyéb darabjait író) Esterházy számára. A kontextuális felfogatás azonban az idézés elkerülhetetlen eseménye, és ha most nem is vesszük figyelembe azt, hogy mégiscsak Barthes-ot tartják a szövegirodalom egyik elméletíró prófétájának, és ebben az esetben ez az esemény nem is olyan nagy (hogy Barthes és Esterházy szavával éljek) *forradalom*, szóval még így is azt kell mondanunk, hogy ennek a mondatnak az átvétele, méghozzá „onnan” (az 1960-as évek Franciaországa) „ide” (az 1980-as évek Magyarországa), már magában Barthes-ot – pontosabban a mondatot igazolja. Hiszen Esterházy ezzel a mondattal elmozdította helyéről a beszédet, és olyan „forradalmat” robbantott ki, amely Barthes tollán esetleg másnak indult.²

Visszatérve arra, hogy miért is fent idézett Barthes-szöveg az egyik sarokmondat, amelyre a posztmodern irodalom kánonát alapították: Kulcsár Szabó Ernő az egyik, Esterházyt mindmáig a legerősebben kanonizáló könyvében, *A magyar irodalom története 1945-1991* címűben idézi az inkriminált *Daisy*-mondatot: „Az elbeszélőt a »válogatás« helyzete kiszolgáltatja az intertextuális univerzum tartalmazta »szöveggészletnek«, a használat általi jelentésképzés viszont szabadságot biztosít a beszéd számára. Ez a kettősség úgy jelöli ki az irodalmi cselekvés lehetőségeinek körét, hogy a beszédkarakter megalkotására korlátozza az esztétikai hatás mibenlétét”. Ezt úgy értem, talán nem túl leegyszerűsítően, hogy bár a nyelv általi önkifejezésre nincs esélyünk, de az átrendezésre van. Ezt tükrözi az Esterházy által használt „szövegválogató” kifejezés is, ami Barthes-nál a *compiler* fogalmában ismerhető fel a már idézett tanulmányban. És valóban, a Kulcsár Szabó-idézet ezen átrendezés lehetőségének tárgyalásával folytatódik: „»Helyéről elmozdítani a beszédet 'nézd e *bárt*' annyi, mint forradalmat kirobbantani.« A nyelvjáték utalásából is fölismerhető Barthes-citátum végül is olyan cselekvésként állítja eléink a szövegalkotást, amely mindig a diszkurzus létező rendjének megváltoztatásával hat, azaz, úgy avatkozik be a szöveget

* Jelen tanulmány két konferencia-szöveg átirásából és egyesítéséből keletkezett. Mindkét konferencia a Pécsi Tudományegyetemen Bölcsészettudományi Karának Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén zajlott. Az egyik „Az elfeledett hetvenes évek” (2003. december 11.), a másik az „Irodalomtörténet-írási problémák” (2004. november 18.) címet viselte. Megjelent: *Korunk*, 2006/7. Internet: <http://www.korunk.org/oldal.php?ev=2006&honap=7&cikk=1766>

¹ Tágabb kontextussal: „Semmi sem lényegesebb egy társadalom számára, mint nyelveinek *osztályozása*. Megváltoztatni ezt az osztályozást, helyéről elmozdítani a beszédet, annyi, mint forradalmat kirobbantani.” Roland BARTHES: *Kritika és igazság*, ford. KELEMEN János, in Roland BARTHES: *Válogatott írások*, vál, utószó KELEMEN János, Európa Könyvkiadó, 1976, 215.

² Bár az is igaz, hogy a *Daisy* elbeszélője a barthes-i beszédnek ezt az eredeti helyéről való elmozdítását nem kifogatásként, inkább geneológiaként értelmezi, amennyiben egy intarziával („nézd e *bárt*”) Barthes-hoz irányítja az olvasót.

körülvevő, »előzetes« és használatban lévő jelentések világába, hogy *beszédmódként* a grammatikai tér, a nyelvi világszerűség marad az igazi otthona. A nyelv tehát nem az »Én«-nek, hanem – a heideggeri értelmezéssel egybehangozóan – az általa megérthető Létnek a háza: nem az én alkotja a nyelvet, hanem az én konstituálódik a nyelvhasználat hogyanján keresztül.³ Az irodalomtörténész állítása szerint a hetvenes évek végén jelentkező új poétikai magatartás, vagyis a posztmodern egy olyan szemléletváltást tükröz, ami az irodalmi mű struktúráját, szerkezetét, modalitását, hangoltságát, és nem (csak) témáját érinti.⁴ A belsejét – és nem a külsejét. Mindez a „külső” és a „belső” ellentétének problémáját veti fel – nem csak az érvényesített szempont-, hanem az alkalmazott metafora-rendszer (ház és otthon) miatt is. Ez az egyik legerősebb oppozíció ebben az irodalomtörténetben, azt is mondhatnám, hogy ezen az oppozíción áll vagy bukik az egész posztmodern fordulat.

Ezen a ponton alkalom adódik arra, hogy néhány gondolat erejéig megvizsgáljuk az említett hetvenes éveket. 2003. december 11-én a Pécsi Tudományegyetemen egy kerekasztal-konferencia zajlott „Az elfeledett hetvenes évek” címmel. Miért felejtettük el a hetvenes éveket? Vagy általában: miért felejtünk el egy időszakot az életünkben? Előszeretettel felejtünk el olyan dolgokat, amelyek rosszul érintettek bennünket. A hetvenes éveknek a bennünk kialakult képe, vagyis e kép egyik erőteljes mozzanata éppen ez a kellemetlenül érintettség: általánosan elfogadott véleménynek tűnt és annak tűnik ma is, hogy a hetvenes évek a társadalmi-politikai „reményvesztettség” évtizede volt, a szín pedig, amit szívesen asszociálnak ehhez az évtizedhez, az unalom színe, a szürke. Nem kell messzire mennünk, úgy értem, a kronológiailag értett időben a hetvenes évektől nem kell messzire mennünk, hogy ezt a viszonylag gyorsan kialakuló negatív képet megláthassuk az értelmezésben. 1980. áprilisában a Fiatal Művészek Klubjában egy olyan tanácskozást⁵ tartottak, ahol a résztvevők között konszenzus alakult ki abban a tekintetben, hogy a hetvenes évek hatvannyolchoz viszonyítva egy retrográd folyamatot jelentenek, a társadalomkritika lehetőségeinek szempontjából legalábbis mindenképpen, keleten és nyugaton egyaránt. Általános tapasztalatként azt fogalmazták meg, hogy konzervatív évtized volt. Az irodalom felől nézve mindez úgy jelenik meg, a beszéd mindenfajta képviselőtől tartózkodik, és egyfajta befelé fordulást hajt végre, amit leírhatunk a többes szám első személyű „mi”-től az egyes szám első személyű „én”-hez való mozgásban. Könczöl Csaba főreferátumának sokatmondó címe, „»A nihil árnyékában«”⁶ előrevetíti azt, amit aztán magából a szövegből is megtudhatunk, hogy tehát a nihil uralta a szóban forgó évtizedet, és e nihilnek köszönhetően jött létre az a személyragozásos átmenet, amelynek képviselői Könczöl kánonját alkotják. Az ő szövegeikben válik az egyén, a személyiség a hitelét veszített közösséggel szemben az egyetlen biztos ponttá, „metafizikai” biztosítékká. Könczöl két olyan én-metafizikát különböztet meg, amelyeknek egyként a nihil az eredete. Az egyik pusztán „metafizikai”, a másik a „történeti-metafizikai”. Az elsőben „az egyén és a világ konfliktusának föloldhatatlansága eredendő adottság, szembenállásuk a szubjektumban abszolutizálódik, s így kimerevül a személyes létnek mint autentikus értékek egyedüli világának és a valóságnak mint az értéknivellálódás világának az ellentéte is”⁷. A másodikban „a közérzet-meghatározó léthelyzet, vagyis a közösség hiánya, az elszigeteltség, az értéknivellálódás élménye, a »lélektől

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Bp., 1993, 157-58.

⁴ Például az elbeszélő én alakváltozása Tandorinál csak tematizált, Esterházy-nál hangnemi-modális, i.m. 156.

⁵ *A hetvenes évek kultúrája*. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12., Dokumentumválogatás, Balassi Kiadó, Bp., 2002.

⁶ I.m. 69-78.

⁷ I.m. 74.

lélekig« hatoló interszjektív kapcsolatok lehetőségébe vetett hit megrendülése egy olyan tudat háttérén jelenik meg, amelyik valahol a mélyben őrzi mindeme hiányok ellentétét s ezzel azt a tudatot, hogy ami így van, annak »épp-így-léte« nem szükségszerű.”⁸ Az első változatra, a szubjektum és a társadalom történelem-feletti konfliktusának tárgyalására Esterházy Péter a példa, a másodikra, a történetivé és így relatívvá tett konfliktus megírására Petri György. Könczöl referátumának címe egy egészen paradox helyzetet mutat be, amit aztán a tanulmány utolsó mondata explicit módon az olvasó elé tár: „Az elértéktelenedés, a bizonyosságok elingoványosodásának, az illúziók szétporladásának, a szavak elhiteltelenedésének sivatagos nihiljét s ezzel együtt az autonóm individuumhoz mint az egyetlen még megmaradt, még védeni érdemes értékhez való visszahátrálást, mondhatnánk nem túl örvendező büszkeséggel, a hetvenes években sikerült száz százalékgig hazai nyersanyagból előállítanunk...”⁹ A paradoxon az, hogy furcsa kritikai szólam húzódik meg a kanonizáló tendencia mögött, amit (ahogy említettem) a cím szavai és maga a tanulmány is tükröz. A nihil, az egzisztencializmus (valamint ezzel szoros összefüggésben Heidegger neve¹⁰) az egyik oldalon, a másikon pedig a nyílt kanonizáló gyakorlat, az akkori legújabb irodalom felemelésére való törekvés.¹¹ Azt is mondhatnánk, hogy Lukács György „Az avantgárd világnézeti alapjai” című tanulmányának érvrendszere és szótára jelentkezik itt azzal a még véletlenül sem elhanyagolható különbséggel, hogy míg Lukácsnál az avantgardizmus képviselőjeként Kafka, legyen bármennyire is zseniális, nem válik szalonképessé egy goethei és Thomas Mann-i értelemben vett szimbolikus totalitás és mimetikus irodalom-felfogás szempontjából, addig Könczólnél a nihilről való (hangsúlyozottan nem nyugatról importált) beszéd *autentikussá* válhat és válik is, például Petri költészetében vagy Esterházy *Termelési regényében*. Nincs itt hely annak a vitának az ismertetésére, amely éppen Kafka kapcsán arról szólt, hogy lehet-e egy nem-realista írás mintegy gesztus mivoltában realista, magyarul olyan, amely a maga szervesen avantgárd struktúrájával *tükrözi* a társadalmi elidegenedettséget, az ember szervesen állapottát a társadalomban. A marxizáló (Kafkában elidegenedett társadalmi viszonyokat tükröző író látó) Kafka-apologéták szerint a Kafka-művek „az objektív valóság hű visszatükrözői voltak”, Lukács és követői (például Bizám Lenke¹²) szerint nem. Tárgyunk szempontjából ebből annyi lényeges, hogy a Könczöl-tanulmányban megállapított irodalomtörténeti fordulat szereplőinek művei a hetvenes évek nihiljét *tükrözik*, „ad[na]k] világáról – világunkról –, annak önáltatásairól retusálatlanul éles és pontos képet.”¹³ A „retusálatlanul éles és pontos kép” kifejezés része annak a retorikai összhatásnak, amit már a referátum címe megelőlegez. A cím metaforája, az „árnyék” (csakúgy, mint a stendhali tükör vagy a fenti kifejezésben szereplő fotó-hasonlat) organikus viszonyt tételez társadalom („nihil”) és a társadalmat leképező művészet („árnyék”) között.

Nem alaptalanul juthat eszünkbe Balassa Péter sokat idézett tanulmánya Könczöl Csaba gondolatmenetéről. Az, amit Könczöl „a szavak elhiteltelenedésének sivatagos nihilje”-ként írt le, azt Balassa a „68 utáni értelmiségi nemzedékek lényeges észjárásbeli változásaként” nyelvi nominalizmusnak nevezte, és így határozta meg: „[...] le kell mondani az általános kijelentések és általános fogalmak nyelvéről, ragaszkodni kell ahhoz, hogy a fogalmak: nevek, csupán önmagukkal azonos megnevezések [...] általános kijelentéseinknek, fogalmainknak valóságot tulajdonítani helytelen, adott esetben etikátlan eljárás, mivel ez –

⁸ Uo. 75.

⁹ Uo. 78.

¹⁰ „[...] a hetvenes években a »nihil árnyéka« korántsem csak azokra vetődött rá, akik közvetlen élményként fogalmazták meg, esetleg még nyílt Heidegger-illúzióktól [sic] sem riadva vissza”. (Kiem. M.A.) Uo. 78.

¹¹ Petri a nihil „legtisztább, s egyben legjelentősebb költő-képviselője” (75.), „a hetvenes évek legjelentősebb közéleti lírikusa”. (76.)

¹² Vö. BIZÁM Lenke: *Kritikai allegóriák Dickensről és Kafkáról*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1970.

¹³ Uo. 76.

századunk politikatörténete bizonyította – önkéntelenül is gondolati alapja lehet mindannak, ami a kisajátított, egyenlőtlenségeket legitimáló totalitásra, felülről levezetett »egészre«, teljességre hivatkozva felemészt, felmorzsolja az eredendően szabad egyedit, egyest, a megismételhetetlen és besorolhatatlant, mely *per definitionem* egalitásra törekszik.”¹⁴

Látható, hogy mind Könczöl, mind pedig Balassa a nyelvhez való (kiábrándult, bizalmatlan, nominalista) viszonyt egy korszakból (a hetvenes évekből), e korszak jelezte társadalmi állapotból vezeti le, ennek okán pedig tekintetük a később „posztmodern fordulatként” kanonizálttá vált nyelvi nominalizmust paradox módon mintegy a társadalmi folyamatok (metonimikusan: a „hetvenes évek”) *realista módon tükrözött, mimetikus okozataként* ismeri föl. Amikor Kulcsár Szabó Ernő *Irodalomtörténetében* azt mondja, hogy „[a] felületesen értett »modernizációs« elméletek hívei hajlanak arra, hogy a hetvenes években végbement külső (szociális, civilizációs és politikai) változásokkal hozzák összefüggésbe a magyar irodalom ún. nemzeti paradigmájának ezt a nem is lassú átalakulását”, akkor a fenti elképzelést kritizálja. A folytatatásból kiderül, hogy a magyar irodalom átalakulását *külső* változásokkal összefüggésbe hozó elméletek „külsőségessége”, felületessége azzal tetéződik, hogy az irodalmon kívüli okoknak tulajdonított változást, paradigmaváltást csak mint az irodalomban végbemenő *tematikai* módosulást veszik figyelembe.

„A felületesen értett »modernizációs« elméletek hívei hajlanak arra, hogy a hetvenes években végbement *külső* [kiem. M.A.] (szociális, civilizációs és politikai) változásokkal hozzák összefüggésbe a magyar irodalom ún. nemzeti paradigmájának ezt a nem is lassú átalakulását. Az persze kétségtelen, hogy az évtized második felében erősen módosul irodalmunkban az előnyben részesített témák és élményszféra köre. Alapvető változás azonban nem a megformálás közvetlen tematikai, jelentéstani szintjein következik be, hanem *magában az irodalmi jelhasználatban* [kiem. M.A.]: a világhoz való viszony legelvontabb komponenseiről hírt hozó poétikai alakításban, közelebbről pedig az irodalom nyelvének *modalitásában*.”¹⁵

Kulcsár Szabó itt a poétikai változást külső okokra visszavezető, kétszeresen is metonimikus (a korszak mint kiváltó ok és mint időbeli átvitel), és egyúttal mimetikus elképzelés ellen érvel, amely elképzelés így (egy szójáték-szerű összevonással) *metonimimetikusként* nevezhető. Pedig, mondja az irodalomtörténész, ekkor (a hetvenes évek végén) alapvetően nem a témák (a történetek) változnak, hanem a modalitás (az elbeszélés). Tegyük hozzá, ezt pedig Balassa is így látja. Csak épp Balassa (és Könczöl Csaba szintúgy) az irodalomban végbement belső, mondhatni szerkezeti változást külső („szociális, civilizációs és politikai”) motivációk munkájaként érti. A Balassa-Könczöl-féle magyarázatot tehát az ún. nominalista fordulat apóriájának tekinthetjük, amennyiben egy ideológiakritikai (és azzal szorosan együtt járó) nyelvkritikai átmenet vagy fordulat egy olyan történetbe helyeződik, amelyben ezt a fordulatot referenciális vagy „irodalmon kívüli” okok határozzák meg, ennyiben maguk a művek tagadják önnön nominalizmusukat, hiszen végső soron beszámolnak az évtizedről, és annak minden kínjáról.

A fent említett apóriának azonban nem csak Balassa, illetve Könczöl írásait olvasva válhatunk tanúivá, de Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetét tanulmányozva is. Példázandó a

¹⁴ BALASSA Péter, A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: Megbocsátás, in BALASSA Péter: *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1974-1984.*, Tankönyvkiadó, Bp., 1990, 107-108.

¹⁵ Kulcsár Szabó, i.m. 145.

szubjektum nyelvi megelőzöttségét, egy olyan idézetet hoz a *Termelési regény*ből, amelyről minden állítható, csak az nem, hogy ne lenne tematikus, vagyis (Kulcsár Szabó kifejezésével élve) „külsődleges” a fordulat belső (valódi, azaz poétikai) jellegéhez képest:

„Minden okos dolgot kigondoltak már; csak meg kell kísérelni megint kigondolni azt [...] Ugye, ami, másfelől, ezeket a lapozgatásokat illeti, hogy hátra, vissza satöbbi, ezt úgy kell képzelni, mint kies ösvényeket, ahol kart karba fűzve sétáltatjuk... no igen... azt, aki sétál. Leágazások, betorkollások, egy-egy hangyaboly, távolról szarvasbögés és fürdőző lányok neszezése és egy gyári sziréna; a kilátásra ügyelünk, s általában: szívünkön viseljük a sétálók sorsát. Igyekszünk, ennyi, amit tehetünk.”¹⁶

Először hadd hívjam fel a figyelmet arra, hogy a Kulcsár Szabó által idézett Esterházy-mondatban szereplő „szövegalkotó magatartás” nem ugyanaz, mint amit Kulcsár Szabó ezzel az idézettel alátámasztani vél. Ez utóbbi lenne, a nyelvi „megelőzöttségből következő »re-writing« posztmodern helyzete”, csakhogy igen erős olvasás kell ahhoz, hogy az említett mondatból erre következtethessünk. Mert annak bölcs belátásából, hogy „minden okos dolgot kigondoltak már”, nem az következik, hogy „csak meg kell kísérelni megint kigondolni azt”. Ez utóbbi kijelentés nem az utólagosság tudatát tükrözi, hanem inkább „öntudatlan” törekvést az eredetiségre, amit csak megerősít az, hogy a „kísérlet” szó az egész kijelentésbe valami avantgárd heroikusságot lop. Ezen kívül is van még probléma a Kulcsár Szabó-féle *Irodalomtörténet* ezen idézetével. Ne felejtjük el, miért idézi be ezt a szöveghelyet a *Termelési regény*ből: példázandó a szubjektum nyelvi megelőzöttségét, ennek a megelőzöttségnek a tudatát, e tudat textuális megvalósulását, e megvalósulás nem külső (referenciális, tematikus), hanem belső, azaz (inter)textuális jellegét. Erről a mondatról („Minden okos dolgot kigondoltak már; csak meg kell kísérelni megint kigondolni azt”) azonban minden állítható, csak az nem, hogy ne lenne tematikus, vagyis (Kulcsár Szabó kifejezésével élve) „külsődleges” a fordulat „belső” (valódi, azaz poétikai) jellegéhez képest. Persze jogosan merül fel a kérdés, hogy tudott-e volna olyan szövegrészletet választani Kulcsár Szabó, amely ne lenne „külsődleges” egy elképzelt, tisztán textuális univerzum ideája felől nézve.¹⁷ De ugyanígy megkérdendő az is, hogy lett volna-e lehetősége Balassának, hogy ne írja bele egy (elkerülhetetlenül a lukácsi sémát idéző, és egyidejűleg posztlukácsinak minősíthető) metonimimetikus rendszerbe a maga nominalizmusát. Ezekkel összhangban az a kérdés is ide tartozik, ami a Kulcsár Szabó-féle irodalomtörténetnek az alapintencióját érinti: egy ún. „poétikai magatartás” bizonyítására lehet-e *nem-tematikus* idézetet hozni? Lehet-e nem „külső” (azaz tematikus), hanem „belső” (azaz textuális) idézetet hozni bárminek is a bizonyítására? Itt, ebben a kérdésben a textualitás és az abban megképződő tudat tetten érhetősége forog kockán.

Ha ettől a bonyolult kérdéskörtől ideiglenesen eltekintünk, és csak a tisztán textuális bizonyíték követelésére korlátozzuk magunkat, a fent körüljárt mondat képében tematikus idézettel élő irodalomtörténeti elbeszélő joggal mutat rá az ezt a mondatot követő „sétás” Esterházy-idézetre, ami a „külsős” (tematikus) kezdet után stratégiát vált, és „befelé” tart. Miért is tart „befelé”? Hiszen ez a szöveghely sem látszik textuálisnak: a narrátor

¹⁶ Esterházy Péter, *Termelési regény*. Idézi Kulcsár Szabó Ernő, i.m. 151.

¹⁷ Kulcsár Szabónak egyetlen Esterházytól vett idézetét sem tudnám tisztán „modalitás-belinek” olvasni, sőt a tematika, vagy más szóval a konstatív nyelvhasználat mindegyikben túl erős. A fenti idézeten túl („Minden okos dolgot kigondoltak már...”) ilyen például a következő: „A világ értelme kijelenthetetlen.” (i.m. 154.), vagy: „Az irodalom léte nem más, mint technikája.” (i.m. 157.).

„lapozgatásokról” beszél, és ennek a szövegszerűséget *tematizáló* bevezető megjegyzésnek a segítségével ágyaz meg egy retorikai fordulatra, egy allegóriának, amelyben az olvasás a sétával kapcsolódik össze. Ez az allegória azonban már önmagában egy intertextuális esemény, egy vendégségbe invitáló performatívum, és ennyiben nagyon is jogosnak tűnik beidézése Kulcsár Szabó által. Ki mástól lenne ez átvétel Esterházynál, mint Roland Barthes-tól, a régi ismerőstől – bár maga Kulcsár Szabó itt nem jelzi Barthes-ot.

„A szöveg olvasója egy völgy peremén mendegél, melynek alján egy *vádi* húzódik (a *vádi* szót itt valami idegenszerűség jelzésére használom). Amit lát, az sokrétű és egyszerűsíthetetlen; heterogén, különálló anyagokból és szintekből bomlik ki: fényekből, színekből, az élővilágból, hóból, levegőből, zajkitörésekből, rikoltó madárhangokból, a völgy túoldaláról jövő gyermekzsivajból, ösvényekből, taglejtésekből, közel és távol lakók ruháiból. Mindezek a *(meg)történetek* részben azonosíthatók: ismert kódokból erednek, de kombinációjuk különös, ami a barangolást különbözőként határozza meg, s az így csak különbözőként ismételt meg. Ez történik a Szöveg esetében: maga is csak különbségként létezhet; (ami nem jelenti az individualitását); olvasata szemelfaktív (a szöveg bármilyen induktív-deduktív tudományát illúzióvá teszi – a szövegnek nem létezik »nyelvtana«), és mégis teljesen át van szöve idézetekkel, utalásokkal és visszhangokkal. Ezek kulturális nyelvek (és melyik nyelv nem az), régiek és újak, melyek keresztülvágják a szöveget egyik végétől a másikig, hatalmas sztereofóniában.”¹⁸

Persze egyáltalán nem biztos, hogy a Kulcsár Szabó által idézett „sétás” Esterházy-szövegben egy Barthes-idézettel állunk szemben. Nézzük, milyen lehetőségeink vannak intertextualitás-ügyben a Kulcsár Szabó idézte Esterházy-szöveget illetően a Barthes-részlet vonatkozásában. Ha nem vendégszöveg, akkor marad számunkra a beszélő egyszerű intertext-konstatívuma („Minden okos dolgot elmondtak már.”), ami a maga tematikus jellegében, épp Kulcsár Szabó külsőt és belsőt szembeállító oppozíciójából kiindulva, nem elég erős egy textuális forradalomhoz, hiszen annak „belsőnek” kell lenni. Ráadásul még tematikusságában sem teljes értékű, hiszen (ahogy erről fentebb szó volt) korántsem az eredetiség kritikája szólal meg benne. Ha azonban „igen” a válasz, vagyis a „sétás” idézetet Barthes-idézetként ismerjük föl, akkor (bár az Esterházy-szöveg itt sem teljesen mentes a tematikus-referenciális vonatkozásoktól, lásd „lapozgatások”), nos akkor egy kis jóindulattal akár Barthes-ra utaló intertextuális performatívumként ismerhetnénk fel az idézetet. Miért is ne? Látható, hogy az intertextualitás Barthes-nál is, akárcsak Esterházynál a tájban való sétával allegorizálódik, ahogy arról már volt szó. Ezen allegória segítségével, mondhatni egy radikális fordulattal mindketten „természetté”, természetessé változtatják a mesterségesnek ismert kultúrát, a szöveg univerzumot.¹⁹ A tanulmány legelején már szó esett arról, hogy a szó fel- és ezzel a nyelvi forradalom kirobbantása Esterházynál egy intarzia-áttétellel Barthes-hoz kapcsolódik,

¹⁸ Roland BARTHES: „A múltól a szöveg felé”, ford. KOVÁCS Sándor, *Pompeji*, 1991/3, 93.

¹⁹ E „forradalmi” megfordítás egy további megfelelője a nyelv wittgensteini felfogásának, vagyis a használatnak, a kontextusnak a hangsúlyozása. Wernitzer Julianna a *Bevezetés...*-t és más Esterházy-műveket olvasva sorra veszi a Barthes-ot felhasználó Esterházy-féle textuális forradalmiság motívumait. „Esterházy alapelemeire bontja a nyelvet, szétszedi és újraépíti, ahol kell, tartalmilag, szemantikailag »megtisztítja«. A de- és rekonstrukciós műveleten keresztül nyílik először lehetőség a dolgok felismerésére, megnevezésére és kimondására. A kimondhatóság kérdése a szövegekben ismeretelméleti kontextusban jelenik meg. »Helyéről elmozdítani a beszédet <nézd e bárt> annyi, mint forradalmat kirobbantani« (B[ezetés...] 285) Ez a kijelentés visszatérő motívum Esterházy szövegeiben: »Amikor a szó felrobban, az a tett.« (B[ezetés...] 107, 136); gyakran allúzió, vagy egy egyszerű utalás formájában jelenik meg: »A lektori jelentésíró, mint rendszeren, most is egy szó mozdította el a holtpontról; *bombaalapanyag*, ez volt a szó.« (B[ezetés...] 343); vagy parafrázisként: »Helyéről elmozdítani a hallgatást...« (B[ezetés...] 422) *A kitömött hattyú* kötetben a szerző „aláaknázott szöveg”-ről beszél [...]”. WERNITZER Julianna: *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter; a Don Quijote szerzője*. Jelenkor Kiadó – Pécs, Szépirodalmi Könyvkiadó – Budapest, 55-56.

és ebből a szempontból egyáltalán nem lehetetlen, hogy (némiképp genealogizálva a problémát) a szó felrobbantását a vendégszöveg barthes-i koncepciójának tulajdonítsuk Esterházy írásaiban. Ennek megfelelően az sem tűnik lehetetlennek, hogy Esterházy séta-allegóriájában Barthes szövegét azonosítsuk, a posztmodern két erős figuráját szövegeiken keresztül mintegy intertextuálisan is kollaboráláson kapjuk, és ezzel felrobbantsuk – persze nem a tájat, csak a tájat „tükröző” nyelvet. A vendégszöveg tehát – militáns gyakorlat. Pontosabban a vendégszöveg érzékelése militáns gyakorlat, tudniillik e fenomenalizációban, ha megtörténik, maga a mimetikus illúziót kergető nyelv esik szét, robban föl, mert fölrobbantja azt az olvasás. Ehhez a kérdéshez azonban nem közelíthetünk kizárólag pragmatikus úton, nem intézhetjük el az ügyet azzal, hogy az esetek többségében *tudjuk*, Esterházy kiktől idéz. Nem véletlenül kezdtem ezt a bekezdést egy bizonytalanságot tükröző mondattal. Valójában ugyanis nem a nyelv felrobbanásáról van szó, hanem az olvasó feszengéséről, feszültségéről, rezgéséről, folyamatos robbanás előtti állapotáról. A nyelv felrobbantása még mindig az e nyelvet használó szubjektumnak a performatívuma – „tette”²⁰ volna, amiben megerősödne, és igazolódna számára egy az intertextualitást törvényként kezelő korszak, és abban szubjektumként ő maga is megalapozódhatna. A vendégszöveg-lét nagy apóriája azonban az, hogy nem tud le- és elszámolni önnön kísérleti robbantásán túl önnön kísérleti(es) robban[t]ásával, ez pedig a már említett fenomenalizáció végső határoltóságának köszönhető.

Például továbbra is feszélyező az a kérdés, hogy mit kezd az olvasó az Esterházy- és a Barthes-szöveg között megfigyelt hasonlóságokon túl a meglévő különbségekkel, amelyek nagyon is húsba vágóak lehetnek, épp a forradalom kirobbanása szempontjából. A Barthes által leírt séta kapcsán hangsúlyozódik, hogy „[m]indezek a[z intertextuális] *(megtörténések)* részben azonosíthatók: ismert kódokból erednek, de kombinációjuk különös, ami a barangolást különbözőzként határozza meg, s az így csak különbözőzként ismételt meg. Ez történik a Szöveg esetében: maga is csak különbségként létezhet”. Barthes itt nem él a forradalom metaforájával, tropológiai rendszere mégsem mentes az erőszaktól: a nyelvek „keresztülvágják a szöveget”, ráadásul „hatalmas sztereofóniában”. Az Esterházy által leírt békés séta fel sem veti, hogy itt keresztülvágásról, forradalomról, vagyis a beszédnek önnön helyéről való elmozdításáról lenne szó, vagy ha igen, akkor ez a forradalom egyelőre csak konspiratív állapotban, a sugdolózás állapotában van. Barthes olvasója maga sétál, Esterházy olvasóját az elbeszélő sétáltatja, mintegy karonfogva, többes szám első személyben. Ez egy olyan forradalom, amire még csak készülnek, mi több, azok sétálnak itt karonfogva, akiknek bizonyos értelemben egymással szemben kéne kifejteniük a kontextualitást érintő militáns tevékenységüket. (A megsétáltatott egyként lehet az idéző szerző által beidézett szerző és az olvasó is.) Ez a forradalom egy, hogy úgy mondjam „bársonyos” forradalom, vagy rosszabb esetben egy „lezsírozott” forradalom, egy a szerző és az olvasó közti kommunikációt előtérbe helyező forradalom. A különbségeken jól látható, milyen mértékben fordítja ki az eredetit, „helyezi át” Esterházy a Barthes-beszédet. Ennyiben performatív módon forradalmi. Kijelentései azonban, ha tematikus módon kezeljük őket, a Barthes-éinál jóval kevésbé radikálisak. Végső soron itt már elveszünk a részletekben, nem tudjuk, kinek-minek kell hitelt adnunk: a beszédteként felfogható „forradalmi” kifordításnak, eltérítésnek, vagy azoknak a jóval gyengébb kijelentéseknek, melyek egy olyan allegóriát építenek fel, amelyben az olvasó (vagy a beidézett szerző) sétál az elbeszélő bilincsként rácsukódó, indaként ráfonódó karjai által vezetve, mintegy ölelésben. Nehogy illúzióink legyenek: ez utóbbi konstatívum nem kevésbé erőszakos, mint az előbbi performatívum. A két „erőszak” azonban éppen ellentétes egymással. A közös séta idealizált, humanizált és familiarizált, kitaposott gyakorlatával éppen ellentétes a magányos séta úttalan keresztülvágása. Az előbbi ideálisan konspiratív

²⁰ „Amikor a szó felrobban, az a tett.” ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1986, 107.

gyakorlatával szemben az utóbbi terrorista-gyanús. Ennek tükrében a vendégszöveg (tehát annak radikális, a fenomenalizálhatóságot érintő értelmében) nem textuális forradalom, hanem textuális *terrorizmus*. Az előbbiben jóval több a konszenzus és a bizonyosság, a jogalap, amelyre szerző és olvasó kommunikációja épül. Az utóbbi egyszemélyes, magányos történet, és legitimitása ugyancsak kérdéses. E talán még munkahipotézisként is tarthatatlan opposíció terrorista fele a folyamatos bizonytalanságot jelenti: hallucináltuk-e a robbanást, vagy valóban robbantottunk, ez a kérdés olvasás közben. Persze, ezen a barthes-i magányon a konszenzus bizonyos mértékig segíthet, de az olvasás a legkevésbé sem a konszenzusról szól. Talán egy vendégszövegnél (Kulcsár Szabó posztmodern textualitásra utaló intenciója ellenére) nincs irodalmon „kívülibb” dolog, amennyiben a kérdést, hogy *láthatóvá, jelentéssé, irodalomná, esztétikai karakterrel rendelkező szöveggé válhat-e valami*, elemi erővel veti fel. A vendégszöveg ez esetben a külső és a belső megfordulásának paradigmatis esete: „belsősege” (irodalmisága, textualitása) egy radikális „külsőségen”, a fenomenalizálhatóság bizonytalan feltételein múlik. Mindez az irodalom „külsőjének” és „belsőjének” markáns határait, „külső” és „belső” diszkrét elválaszthatóságának lehetőségét vonja kétségbe. Általa mintegy felrobban a heideggeri ház fala, ami elválasztja a külsőt és a belsőt.

A vendégszöveg azonosításának alább történő tematizálása igazolhatja, hogy a vendégszöveg karaktereket öltése milyen mértékben bizonytalan esemény, mondhatni az egész probléma egy aknás terület – ahogy a beszélgetők is szívesen alkalmazzák e militáns metaforát.

„DB: Fontos-e, érdekes-e egyáltalán, hogy a kritikus vagy az olvasó azonosítsa a vendégszövegeket az írásaiban? A visszatérő vendégszövegek leginkább a Bevezetésben tűnnek fel. Akarja, hogy felismerjék őket? Fontos ez a teljes szöveg számára?”

EP: Kapásból azt mondanám, hogy nem. Más kérdés az, hogy aki semmit nem tud azonosítani, az nyilván olyan koordináták közt mozog, vagy olyan referenciákkal bír, hogy az egész intenciójáról is lemarad. Gondolom, hogy aki jól tudja olvasni a könyveimet, az per def. néhány dolgot azonosítani fog. [...] Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez...

MDB: Vagyis belesimulnak a szövegbe...

EP: Egyfelől. Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben. No most ez a billegés vagy remegés, nagyon fontos. Ezt hozza az idézet; egy idézet hiába simul bele egy szövegbe, mert ha simul, ha nem simul, nem simul. Az abban meglévő irányok, melyek ugyan kiszabadítva a környezetből csak úgy-ahogy működnek – azok az irányok azért nem egészen ugyanazok, mint a szövegben meglévő irányok. Tehát valami feszültség támad. Az, aki soha semmit nem vesz észre, az ebből a remegésből sem vesz észre semmit – ami nekem fontos volna, vagy ami nekem egyedül fontos ebben az egészben.

MDB: Aki a remegésből nem vesz észre semmit, vagy aki nem ismert fel semmilyen szöveget, az úgyis leteszi Magát a második oldalnál.

EP: Hát ebben lehet reménykedni...

MDB: Viszont az olvasó számára, aki észreveszi ezt a remegést a szövegben, a szöveg hirtelen megváltozik. Előre és visszafelé még egyszer funkcionál, mert a vendégszöveg, akár a hold, udvart teremt maga körül, és rásugároz a Maga szövegére.

EP: Itt persze az is van, hogyha felismeri, hogy kicsoda, hogy ki kicsoda, akkor annak a sugárzása is működni kezd, akié a szöveg. Ez nem biztos, hogy megfelel az intenciómnak, mert én valóban szövegből kiragadva használom, tehát a legotrombábban, vagy a legordenárébban, gyakorlatiasan... Emlékszem, hogy Camusnál van egy éjszaka – és nem érdekel engem akkor egzisztencializmus, se előre, se hátra, se barátság... nekem az a szélséperthe, szélcsiszolta égbolt kell, és... akkor van is aztán ez az égbolt...

MDB: Hát van is többször, és így derül ki, hogy ugyanaz a vendégszöveg más és más szövegbe beágyazva mást jelent, mást evokál.

EP: Aki azt tudja, hogy ez Camus, vagy előbb-utóbb megtalálja, az akkor... hogy úgy mondjam, kollaborál. Azt nem tudom olykor, hogy az nekem jó-e vagy sem ... mert van, hogy túlkollaborál. A *Fuvarosokban* a »vérző ebek a párnán« szerepel. Akiben nagyon él Pilinszky; az itt nagyon megbotlik.

MDB: Persze hogy nagyobbakat botlik, mint egy idegen olvasó, aki fordításban olvassa, és nem ismeri Pilinszkyt.

EP: ...Részint mint egy idegen olvasó, részint annál is nagyobbat botlik, mint én szeretném. Azaz, nemigen tudom, hogy mit szeretnék. Tulajdonképpen népdalként használom én ezeket. Ha nem így volna, tehát ha számítanék Pilinszky külön kisugárzására, akkor nem fordulhatna elő, hogy olyan iszonyatosan rossz és bűnös írókat is citálok, mint akiket citálok.

MDB: Miért citál rossz írókat?

EP: Rossz írónak is lehet alkalmas mondata ...

MDB: Pilinszkyre valóban rálép az informált magyar olvasó, mint a bombára. A külföldi olvasó viszont talán hamarabb lép rá Borgesre?

EP: Prózára nem lép rá az ember, tehát Borgesre sem... lásd »Kinyílt az ajtó«, Jósika.²¹

Birnbaum asszony „bombája” nagyon érzékletes hasonlatba épül, de az olvasó nem tudja eldönteni, hogy tisztában van-e bomba és akna különbségével. Mondhatott volna aknát is, már ha abból indulunk ki, hogy maga Esterházy az interjúkötet megjelenése előtt három évvel kiadott *A kitömött hattyúban* Nádas *Emlékiratok könyve* című regénye kapcsán „aláaknázott szöveg”-ről beszél, „ahogy kell”. A szövegimmanencia gyanúját felkeltő Esterházy-metafora szerint az író „aknákat” – idézeteket rejt el a szövegben, amelyekre aztán az olvasó rálép, vagy nem lép rá, ettől függően „robban” az idézet, vagyis repül vagy nem repül a levegőbe – ha nem is az olvasó, de (mondjuk) a nyelv. Ha azonban kicsit jobban szemügyre vesszük az interjú-készítő elszólását, bizonyos, a kommunikációt érintő irodalomelméleti apóriákat fedezhetünk fel abban. Hiszen mi a lényege a bombának, ha az aknával összehasonlítjuk? A bombát ledobják, hogy a földön robbanjon, a tájban tegyen kárt. Nos, ha az olvasót tekintjük bombázónak, akkor rájövünk, hogy az elszólás azt meséli, mennyire múlik az olvasón egy idézet felismerése, legalább annyira, mint az írón annak elrejtése. Az egészen azonban sokkal több múlik. Mi van akkor, ha olyan „idézetet” vesz észre az olvasó, amit senki nem rejtett oda? Ha idézetet vélünk felfedezni, senki sem mondja meg nekünk, hogy felismerésünk helyes-e, ott valóban van-e idézet, vagy csak hallucináltuk azt. A hasonlatokkal szólva: aknára léptünk-e valóban, amit valaki odarejtett, vagy mi dobtunk bombát arra a szöveghelyre. Az Esterházy által az interjúban előbb említett „idegen test”-iség, „remegés”, „billegés”, „feszültség” nem annak olvasói tudata, hogy a szövegben valahol van (kell lennie) egy azonosítatlan vendégszöveg-hely(nek), csak még nem biztos ez a hely. Nem, a remegés és a feszültség egy robbanás előtti állapot, amely robbanás azonban *soha nem következik be*, ezért

²¹ Marianna D. BIRNBAUM: *Esterházy-kalauz*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1991, 6-10.

mindig csak „kísérteti” robbantásról van szó, ez pedig magát az olvasói gyakorlatot is kísértetiessé – identikus figurák, kontúrok és karakterek nélkülivé teszi.

Ez a „kísérteti” robbanás alapjaiban érinti azt a posztmodern irodalomtörténetet, amely az intertextualitás eszközével élő kommunikációra, a közlésre, a médiumtudatos önreflexióra és ezeken keresztül az alkotásesztétikára épül – nem kevésbé, mint a befogadásesztétikára. Ezzel kapcsolatban csak néhány idézet Kulcsár Szabó Ernőtől: „Mivel [Esterházy] abból indult ki, hogy a nyelv szavai közvetlenül sohasem a valóságot érik el, hanem *mindig csak a kommunikációs partnert* [kiem. M.A.], ezért úgy véli, hogy a műalkotás kijelentései sem a valóságra vonatkoznak, hanem csupán az értelmező közösségek alkotta kulturális egységben érvényes cselekvési és *kommunikációs rendszerekben* [kiem. M.A.] nyernek jelentést. Az irodalmi szöveg egyetemessége eszerint nem a világra-, hanem a *kommunikációra-vonatkoztatottságban* [kiem. M.A.] érzékelhető. Márpedig ha az irodalom ebben az értelemben *elsődlegesen kommunikációs jelenség* [kiem. M.A.], akkor az esztétikai hatásfolyamat jellegét nem a »világszerű« realitás léte, hanem a poétikai megformáltság *nyelvi valósága* határozza meg.”²² Ez egy minden ízében jakobsoni esztétikai modell, és talán nem is lepődünk meg, hogy a recepcióesztétika és a strukturalizmus ezen a ponton metszik egymást, hiszen mindkettő az önreflexív esztétikai szubjektumra és annak kommunikatív potenciájára alapozza elméletét. Ezt erősíti a Kulcsár Szabó-szövegben található többi, hasonló típusú kijelentés: „kommunikációként értett esztétikai cselekvés”²³, „az irodalmi szövegnek nem a jelölő, hanem a közlő funkciója”²⁴, a „használható nyelv”²⁵. Végül Esterházy rokonsága Máraival, aki „az emberiséghez nemzeti nyelvként szóló üzenetként értelmezte az irodalmat”²⁶. Sőt, arra is felhívja az olvasó figyelmét, hogy Esterházy „[s]zövegei – a poétikai útmutatások révén – olyan olvasói beállítódást konstituálnak, amelynek állandóan figyelemmel kell lennie arra, hogy itt már a dolgok elbeszélői megnevezése is olyan összetett nyelvjáték eredménye, melyet csak akkor érthetünk meg helyesen, ha tisztában vagyunk a művészi nyelv *használati szabályainak* [kiem. M.A.] természetével.”²⁷ (Ez lenne tehát az a közös „séta”). A lényeg, hogy ezekben az idézetekben a kommunikációra való vonatkozás jakobsoni mintára a nyelv belső ügyeként van feltüntetve. Ezt cáfolhatnánk azzal, hogy az önreflexió egy nyelv vagy egy médium esetében egyáltalán nem belső, hanem külső történés, hiszen ilyenkor a nyelv önmagától elidegenedik, mintegy tárggyá válik önmaga számára, és mint metanyelv referenciális vonatkozásba lép önmagával – pontosabban mindezt nem a nyelv, hanem egy, a nyelvet használó szubjektum nyelven kívülségének illúziója hozná létre. Magyarul, egy Barthes-idézetként azonosított szöveghely, szóljon bár mégannyira a kommunikációról, semmivel sem kevésbé referenciális, nem kevésbé tematikus, nem kevésbé „külső”, mint az a kijelentés, hogy „minden okos dolgot elmondtak már”. A vendégszöveg munkájaként megképződő önreflexió azonban nem azért eredményez valami „külsőt”, mert az idézet textuálisból referenciális lesz. Nem azért, mert egy szubjektum a nyelvet témaként kezeli, és mintegy kilép a nyelv házából, hogy betekintsen az ablakon. Hanem azért, mert (ahogy arról a „kísérteti” robbanás beszél) soha semmilyen önreflexió nem képes létrejönni ott, ahol radikálisan bizonytalanok az ún. esztétikai karakterek megképzésének, fenomenalizálhatóságának lehetőségei. A posztmodern kanonizáló irodalomtörténet ennyiben nem képes garantálni azt az eseményt, amit intertextualitásnak hívunk, és ezért nem képes garantálni az intertextualitáson alapuló kommunikációt sem, és magát a korszakot sem, amit kanonizál.

²² Kulcsár Szabó, i.m. 149-150.

²³ Uo. 150.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo. 149.

²⁶ Uo. 158.

²⁷ Uo. 159.

A Magyarországon elfogadott, bevett irodalomtörténeti vélemény szerint többek között a vendégszöveggel való manipulációk hozták el a posztmodern nyelvi fordulatot. Az avantgárdtól a posztmodern abban különbözik, hogy bölcs belátással nem táplál illúziókat a művészetből a „valóságba” való átmenetet illetően, hiszen jelszava az „utániságot” (utólagosságot) *belátó* „tapasztalat”, más szóval „poétikai magatartás”, nem pedig az „előttiség” (*avantgárd-ság*) *látomásával* bíró kísérletezés.²⁸ Vállalva annak veszélyét, hogy gondolatmenetem érdekében demagógnak ható manővert hajtok végre, egy szójáték segítségével kiélezem az ellentétet, és a posztmodern, pontosabban a róla szóló irodalomtörténeti sztereotípiát a maga *kísérteteivel* kibékülök határozom meg, olyannak, akit a saját szellemei nem űznek, aki békében él kísértetek járta házában, *tudván*, hogy ő maga is kísértet, amennyiben nincs önálló léte, hiszen csak fantomszerűen ismétli az őelőtte élőket.²⁹ Ezzel szemben az avantgárd mindent megtesz, hogy különböző *kísérletekkel* kiűzze a kísérteteket, hogy megtisztítsa a házát a régi lakók emlékétől, és ezzel újjá varázsolja a házat, a művészetet – és ezzel proklamálja a saját egyedüli valóságát, ezzel adjon testet önmagának. Posztmodern kísértetiesség az egyik oldalon, vele szemben avantgárd „kísértetiesség” a másikon.

Azonban sok jel mutat arra, hogy ezt a két fogalmat nem lehet ilyen mereven szembeállítani egymással. Már a két magyar szó közös gyökere sem engedi e szembeállítást: a *kísértet kísérletet* tesz – kísért, megkísérel, megpróbál minket, kísérletezik rajtunk. Másfelől közelítve, a vendégszöveg neve az irodalomtudományban sokáig a *montázs* illetve a *kollázs* szavak voltak, ezekből pedig akkor kellett eltűnnie a „vendégszöveg” allúzióknak, amikor felmerült a veszély, hogy rajtuk keresztül jóvátehetetlenül és visszafordíthatatlanul összekeveredik az, aminek az irodalomtörténeti konstrukció szempontjából nézve nem szabadott összekeveredni: a posztmodernnek (vendégszöveg) az avantgárd (montázs). Ekkor válik le a montázs/kollázs fogalmáról az idézet-szerűség, tudniillik ez utóbbira szüksége lesz a posztmodernnek, míg az előbbit az avantgárdnak tartják fent. Ma már nem használjuk a montázst vagy a kollázst az idézet jelölésére. Holott az *Egy talált tárgy megtisztítása* nem csak József Attilára utal mint elődre, és nem csak mint vendégszövegről lehet beszélni a „talált tárgy” szókapcsolatról, hanem köztudottan a talált tárgy avantgárd fogalma is szóba jöhet a szöveg kapcsán. Az intertextualitás és a montázs elkülöníthetlensége teszi e korai „tandorit” átmenetivé, olyanná, mint amiről a szöveg maga is beszél, egy utazóvá, aki a talált tárgy felől a szöveg felé tart, vagy épp fordítva, a megérkezés reménye nélkül. De az idézet és a montázs elkülöníthetlensége teszi átmenetivé az „elfeledett” Hajnóczy Péter műveit is. Felőlük nézve látszik, hogy könnyebben nevezünk valamit átmenetinek, mint hogy e műveken keresztül elméletünkre tekintünk átmenetiként. Hiszen a kérdés az, hogy mi számít „vendégnek”, és mi „talált tárgynak”? Van-e a kettő között akkora különbség, ami észlelhetővé tesz egy átmenetet és megalapozhat egy „küszöböt”? Nem tévedünk-e, ha, mint Peter Bürger, alkotásesztétikai szempontból közelítünk, és azt állítjuk, hogy az (avantgárd) talált tárgy valami olyasmi, amit „nem

²⁸ Vö. Hans Robert JAUSS: Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre, ford. Katona Gergely, in Hans Robert JAUSS: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris Kiadó, 1997. – Bár Jauss e két fogalmat hajlandó összevonni, amikor azt vizsgálja, hogy „jogosult-e a posztmodern avantgardizmus igénye egy új korszaktudatra” (214.), ám posztmodernről szóló tanulmányának fő tézise mégiscsak az, hogy „a hatvanas évek közepén a »posztmodernség« új meghatározásával egy univerzálisan érzékelt, igazi korszakküszöb jelentkezik, s hogy a posztmodern esztétika leírható kellőképpen éles elkülönítésekkel” (212.).

²⁹ A kísértetokről, fantomokról, spektrumokról bővebben lásd Fogarasi György: *Angol nekromantika*. Ideológia, kísértetjárás, retorika Wordsworthnél és a kritikai elméletben. PhD-értekezés. (Kéziratban.)

dolgozott föl a művész szubjektuma³⁰? Tartható-e ez a finoman fogalmazva elnagyoltnak ható, valójában dogmatikus elmélet, ami azon alapul, hogy az idézet egy másik szövegből származik, a montázs pedig a valóságból? Paradox módon a posztmodernnel való szembeállításban az avantgárd, pontosabban például Peter Bürgernek a szervesen-allegorikus avantgárd műről szóló elmélete és vele az avantgárd közkeletű felfogása kifordul magából, és az avantgárd a talált tárgy poétikáján keresztül egy, a valósággal közvetlen kapcsolatba lépő *szimbolikus* eljárásá válik³¹, míg vele szemben a posztmodern benjaminí értelemben szervesen lesz és *allegorikus*. Ha nem ellentétet állítunk fel az említettek között, hanem engedünk a lyotard-i csábításnak, amely a posztmodern mindenkorí avantgárd, vagyis kísérletező jellege mellett érvel a kanti fenségeshez való viszony alapján³², akkor ez, vagyis az idézet talált tárgyként való szemlélete ráébredhet arra, hogy maga az idézet korántsem az irodalom „belső” ügye. Valójában a vendégszöveg azonosításának kérdése *ab ovo* materiális kérdés, és semmivel sem kevésbé az, mint a talált tárgy képzőművészeti kérdése. Ha, mint azt sokan mondják, az avantgárd művet, legyen az film, szöveg vagy képzőművészeti alkotás, kísértetiessé teszi a talált tárgy (amelynek persze *mindenkor kérdéses* karakterizációja, legyen montázs- vagy kollázsszerű, vagy tüntessen épp a funkciótlanásával egy szürrealista regényben, *mindig képes* esztétizálódni), akkor ugyanez a kísértetiesség „reemgatheti” a posztmodern szöveget, adott esetben a vendégszöveg léte vagy nem-léte apóriáját kiváltva. Egy vendég – meg-meglátogat, ahogy egy kísértet is látogat egy házat. A vendég(szóveg) valójában mindig csak látogatóban van, vissza-visszajár, vagyis soha nem marad ott, ahol épp időzni látszik. Látogató mivoltában mindig csak egy látomás, latinul *spectrum* (‘képzet’). Ez pedig felveti a vendégszöveg szövegstrukturáló erejének kérdését: képes-e arra, hogy belakjon egy szöveget, hogy megbékéljen annak lakóival, és e megbékélés által az utólagosság érzetét keltse az adott szövegben. Paradox módon ugyanis az utólagosság érzetének felkeltésével, jelentéssé válásával egy időben rögtön kivezet az irodalomból. (Ha egy jól hangzó megoldást akarunk, azt is állíthatjuk, hogy a látszólag „legkülsőbb” materiális kérdés az irodalom legbensőbb ügye, amennyiben ezen áll vagy bukik a vendégszöveg-ség, az irodalmiság, a jelentésség.) Megfordítva ugyanez érvényes az avantgárd látomásosságra is. Az avantgárd „kísértetiesség” egyik legismertebb megnyilvánulása a talált tárgy; ez az a csodaszer, amellyel kiűzhető az esztétika kísértete a művészet házából, ad absurdum lerombolható a ház, hogy falak nélkül valósuljon meg az új művészet.³³ Az exorcizálás azonban, ahogy azt az avantgárd mindenkorí története bizonyítja, mindig csak kísérlet marad, amennyiben a kísérteteket kiűzésük helyett szaporítja. Úgy tűnik, csak egy ideologikus esztétikai keretben tartható fent a különbség a szimbolikus avantgárd „külsőség” és az allegorikus posztmodern „bensőség” között.

³⁰ „Az avantgarde elméletének olyan montázs-fogalomból kell kiindulnia, melyet a korai kubista kollázsok sugallnak. Amitől ez a montázs fajta különbözik a képkonstitúció reneszánsz óta kifejldött technikáitól, az a valóságfragmentumok képbe illesztése, vagyis azoké az anyagoké, amiket nem dolgozott fel a művész szubjektuma. Ettől viszont a kép egysége mint minden részében a művész szubjektivitása által uralt egész eszméje szétrombolódik.” Peter BÜRGER: *Az avantgarde elmélete*, ford. SEREGI Tamás (Kéziratban.) IV. fejezet. Az avantgarde műalkotás. 5. rész. Montázs.

³¹ Lásd ezzel kapcsolatban *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története* című dolgozatomat, in DERÉKY Pál és MÜLLNER András (szerk.): *Né-ma?* Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből, Ráció Kiadó, 2004, 182-204.

³² Ld. Jean-Francois LYOTARD: *Mi a posztmodern?*, ford. ANGYALOSI Gergely, Nagyvilág, 1988/3, 419-426.

³³ „Adorno szerint így hát »a bomlasztás stigmája üti rá a valóság pecsétjét a modernsége; az, amivel a mindig azonosnak lezártágát kétségbeesetten tagadja; a *robbantás* a modernség állandó tényezőinek egyike. A hagyományellenes energia önemésztő örvénylenségé válik: ennyiben a modernség mítosz, önmaga ellen fordítva. A mítosz időtlensége az időbeli kontinuitást megtörő pillanat katasztrófája lesz.« (*Ästhetische Theorie*)” Jürgen HABERMAS: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor*, ford. NYIZSNYÁNSZKY Ferenc, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, összeáll. BUJALOS István, Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 156. Kiem. M.A.

Mindebből számomra az következik, hogy a „hetvenes évek” a magyar irodalomtudomány láthatatlan és így egyben látomásos évtizede; egy (nem véletlenül, mert ily módon is familiarizálni próbált) kerek (persze attól függ, honnan nézzük) szám. A hetvenes évek nem azért „elfeledettek” irodalomtörténeti szempontból, mert „akkor rossz volt”, és azt jobb minél előbb elfelejteni, vagy mert unalmas, és arra még emlékezni is unalmas. Hanem mert maga az irodalomtörténet és a kanonizáló kritika nem tud elszámolni az „átmenetivé”³⁴ avatott évtized átmenetiségével, pontosabban annak performatív módon kijelentett lezárulásával. A „hetvenes évek” címszó alatt a magyar irodalomtudománynak egy törést, egy átmenetet kell fabulába önteni: a „modernből” a „posztmodernbe”, a „referenciálisból” a „textuálisba”, a „tematikusból” a „poétikaiba”, a „külsőből” a „belsőbe”, a „jelöltől” a „jelölőhöz”, a „mi”-ből az „én”-be stb. való átmenetet. A ki nem beszélt krízis abból ered, hogy ezt az átmenetet lezártak jelentették ki, olyan eseménynek, ami megtörtént. Ez performatívum segítette hozzá a magyar irodalomtudományt ahhoz, hogy paradox módon kánont alapítson egy befejezettnek nyilvánított átmenetiségre. Olyannyira, hogy a kánon, a ma leginkább elfogadott, terjesztett, tanított, ebben az „átmeneti” évtizedben, és ennél fogva ezen évtized mozgó jellegében, vagyis alap nélküliségében alapozódott meg. A leginkább ezt felejtettük el, amikor elfelejtettük a hetvenes éveket.

Emlékezetes Aragon „regényes” kollázs-gyakorlata: a szerző különböző előszavakban hívta föl a figyelmet arra, hogy a fikciót hogyan szolgáltatta ki a szürrealista véletleneknek (egy véletlenül kihallgatott telefonbeszélgetésnek, egy talált levélnek stb.). Aragon nyilvánvalóan abból fakadó félelmét akarta ezekkel az előszavakkal elnyomni, hogy a szövegben ezek a talált tárgyak nem képesek talált tárgyként fellépni, és ennek a fenomenalizációt, vagyis a talált tárgynak a háttérből való kiválását alapjaiban érintő potenciahiánynak köszönhetően elkallódik az avantgárd véletlen. A hetvenes évek átmenetiségéről szóló irodalomtörténet az a kétségbeesett avantgardista előszó, amit paratextként írnak a posztmodernhez, mert nem bíznak benne, hogy az jól áll magáért, vagyis hogy abban szilárd körvonalakkal megjelenik az, amiért a mű valójában íródott: a talált vendég.

³⁴ Kulcsár Szabó, i.m. 126. („V. fejezet. Kétféle beszéd mód között. A hetvenes évek átmeneti formáinak irodalma”)

1966

Az első magyarországi happening
Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben*

'[Á]tértelmezhető végül/ általunk a lét ha már/ kisüt a sötét kigyúl/ gyufánk kifut a tej/ ki-be nő a fű neoavantgarde/ ösvényeken kitaposott/ cipőben már a neoneonovus/ is kitaposott cipő lehet/ de MI írjuk le a római/ számot latin betűre fordítva/ ezeregyediként hogy fuimus/ míg bezümmög a Moszkva térre/ a kitömött 56-os busz/ várakozásunk menetrendjéhez/ tárgyilagosan is igazodva.' Átértelmezhető a nyelvhez, a tradícióhoz, az irodalomhoz, a művészetekhez, a történelemhez, a magyarsághoz való viszony – foglalható röviden össze a neoavantgárd művészet irányultsága. Átértelmezhető, illetve szükségszerű az át- és újraértelmezése. Nagy Gáspárnak *Az ún. nyelvkritikus költészet manifesztumának rekonstruálása eredeti dánból és honi sajt(ó)ból* című szövegéből vett idézet a neoavantgárd poétika lényeges jegyeit mutatja fel. Az írásjeleket nélküli szöveg a jelentésstabilizáló grammatikai világosság háttérbe szorulásáról tanúskodik, vagyis ebben a nyelvhasználatban a jelentés a maga rögzíthetetlen performativitásában mutatkozik meg. Ennek a poétikának nem csupán a nyelv többértelműsége a játéktere, hanem a más médiumokhoz való viszonyítottság is kiemelt tényezője. A *MI* egyszerre személyes névmásként és római számként való láthatósága olyan médiumköziséget teremt, ahol a fordítás művelete mindkét médiumot megtartja a maga jelentéshordozó voltában. A grammatikai lazaság és az ebből adódó enjambement-ok többirányú összeolvasást engedélyeznek, például a „kitaposott” egyszerre kapcsolódhat az ösvényhez és cipőhöz, és ennek megfelelően más értelem-összefüggés keletkezik. Ebből adódóan a neoavantgárd itteni önértelmezése is többféleképp érthető. 'Ki-be nő a fű neoavantgarde ösvényeken, kitaposott cipőben már a neoneonovus is.' Szegmentálható ilyen értelemegységekre is a fenti versrészlet. És ekkor a neoavantgárd mint neoneonovus (ha a klasszikus avantgárd mint újító, novus érti önmagát, akkor a neoavantgárd az újnak az újító felújítója, neoneonovus-a) kitaposott cipőben jár, vagyis a klasszikus avantgárd nyomában, ösvényei, útirányai vannak, ahol kinő a fű, amely egyszerre jelenti vitalitását, ugyanakkor be is nővi ezen ösvényt a fű, vagyis megszünteti ösvény-létét. Az ígékötők révén egy olyan tropológiai tér keletkezik a szövegben, ahol a nyelvi teremtés és a kitörlés egyaránt megmutatkozik. Ha azonban a sorhatárok és mondathatárok egybe nem esése kínálta többféle összeolvasási lehetőséggel élünk, akkor 'a fű neoavantgarde ösvényeken kitaposott' mondat is elkülöníthető, és ez mintegy a (ki-)benőtt neoavantgárd ösvényt teszi újra, kitaposottan láthatóvá, járhatóvá. Ugyanakkor e részlet a klasszikus modern babitsi 'miért nő a fű, hogyha majd leszárad?/ miért szárad le, hogyha újra nő?' létkérdéseit tropológiai szövegműködéssé írja át. A kinövő (benövő) és leszáradó (letaposott) fű kettős léte teremt, illetve szünteti meg a 'neoavantgarde ösvény' nyelvi képet. Ebben a vonatkozásban a neoavantgárd poétikának a klasszikus modern lírahagyományhoz való értelmező viszonyulása is megmutatkozik, a klasszikus avantgárd (programszerűen hangoztatott) tradíciótagadásával ellentétben itt a hagyomány (benőtt) ösvényként újra kitaposható (és itt a megmutatás mellett az eltiprás is ugyanolyan hangsúlyos). A kezdő idézett részben még egy fontos jellegzetessége mutatkozik meg a neoavantgárd művészetnek. A magyar történelem egy kiemelt eseményének évszáma eltávolított, művi ('kitömött 56-os

* Megjelent: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2007, 549-563.

busz') formában, de mégis az 56-os forradalom emlékét hordozva kontextualizálódik, a Moszkva térre 'zümög be', és a közösségi elbeszélői hang várakozásának menetrendjéhez igazodik, vagyis a várakozás válik menetrendszerűvé, amelynek egyik „járata” lehet az 56-os. Az 56-os forradalom több szinten is kapcsolódik a neoavantgárdhoz, hiszen a neoavantgárd művészet egy igen jelentős részét a forradalom következtében emigrációba kényszerült ún. nyugati magyar írók teremtették, szövegeikben ugyanakkor ez az önéletrajzi vonatkozás poétikai sajátosságként is megjelenik. Vagyis a neoavantgárd ilyen értelemben elválaszthatatlan a történelmi eseményektől. Olyan művészetről van szó tehát, amely nem csupán Magyarország földrajzi határain belül keletkezett, hanem idegen kultúrákban, más nyelvi közegben létrejövő magyar művek is részét képezik, illetve e kultúrák, nyelvek közöttisége meghatározó poétikai eleme ezen művészet kialakulásának. Az a politikai szabadság, ami egy nyugati, illetve tengerentúli országban való tartózkodással járt együtt, a műalkotások milyenségében is megmutatkozik. Alkotói szabadságuk a nyelvhez, hagyományhoz, történelemhez, irodalomhoz való szabad viszonyulásként értendő, amely demitizáló, dekonstruáló, szétírva újraíró. Ez a montázselv egyaránt meghatározó mint poétikai elv és mint a valóság és művészet viszonyának sajátos neoavantgárd közvetítője. Itt egy szövegpoétikai példára utalunk csak, amely az idegenben létet is tematizálja ' [A] nagy világon e kívül/ Nincsen számodra hely' – tézisével polemizálva Thinsz Géza *Elidegenedett idegen* című mondókája (a szöveg önmeghatározása) Vörösmarty Mihály *Szózatát* interpretálja, ironizálva az ott megjelenő értékeken: 'hazádnak rendületlenül, te hitetlen, mondd, hány hektáros a honvágyad, vagy te decibelben méred? Dehogyan nincs, van ha lennie kellene, ne tagadd: harsányan hasogatós, pirosfehérzöld-rezgésű könnyektől duzzadó, árvalányhajás az a honvágy! (...) Mondjátok meg mi a haza? Kérdelem, mert már elfeledtem a házfeladatot, mondom.' A szójelentések átalakulnak, a *Szózat*-beli értékek mint például a haza, szavakként, alakítható nyelvi elemekként vannak jelen. Nem megkérdőjelezhetetlen, nyelven túli instanciákként jelenítődnek meg, hanem átírható, deszakralizálható szavakként, a maguk jelentés-relativizmusával. Vagyis a honvágy mint szó, az idegenben lét mint téma, mint nyelv van jelen a szójátékok relativizmust teremtő szövegterében. A *Szózat* is mint nyelvi hagyomány idéződik meg, mint betanult szöveg ('hisz megtanultad kívülről a nagyvilágonekíült!'), tehát mint mechanikus szöveg, ahol összefolynak a szavak, hiszen nem az értelmükre figyelnek, hanem mint egy imádságot mormolják, éneklük. Ezért is találó a műfajváltása, hisz a mondóka műfaja kihangsúlyozza az elsősorban a hangzásra épülő szövegszerveződést, amelynek hatására maga a szöveg automatikussá válik. A mondókaszerűség kiemeli a *Szózat* befogadásának mechanikusságát is. Az önmegszólító vers kétosztatúsága, a Vörösmarty-szöveggel történő perlekedő dialógus-jellege is az automatikus, reflexió nélküli befogadásnak az ellentettjeként értelmezhető. Thinsz Géza verse tehát azt is érzékelteti, hogy az idegen kultúrában a magyar kultúra elsősorban nyelvként képes megjelenni, és mint nyelv ki van téve az állandó átalakulásnak, átértelmeződésnek. Vörösmarty *Szózata* kiemelt szövegemléke az emigráns, 'hontalanság irodalmának', 'vándorénekeseknek', 'útrakelt Odüsszeuszainak' (csak néhányat emelünk ki ezen irodalom leírásának metaforáiból), hiszen pontosan annak záró tézisével ütközik a saját idegenben létük. A neoavantgárd művészet képlékenysége tehát abban az értelemben is megmutatkozik, hogy egyszerre születik az ország határain belül, de itt a 'hivatalos művészet' periferiáján, tiltott művészetként, másrészt a szomszédos országokban kisebbségi művészetként, harmadrészt pedig emigrációs művészetként. Ez utóbbiról egész a nyolcvanas évekig nem volt ildomos beszélni. (Pomogáts 1994) Bizonyos értelemben mindenik underground helyzetben teremtődött. (*Az ebéd* című első magyarországi 1966-os happening ezen underground helyzet *tetté* alakításaként is értelmezhető.) A nyugati magyar irodalom, olyan értelemben is underground helyzetben alakult, ahogyan Szegedy-Maszák Mihály értelmezi, mely szerint ezen irodalom esetében eleve hiányzik a pragmatikai összefüggésrendszer, amely

hozzátartozik egy irodalmi mű életéhez. (Szegedy-Maszák 2000). Ez a földrajzi behatárolhatatlanság is azt erősíti fel, hogy ezeket a neoavantgárd műveket poétikai jellegzetességeik mentén lehet egymás kontextusába helyezni, hiszen szétszórtságuk ellenáll az irodalom- és művészettörténet-írás azon nagy rendszer- kategóriáinak, mint amilyenek a földrajzi behatároltság (ilyen értelemben szoktunk iskolákról, körökről beszélni) vagy a szerzői életművek. Ez utóbbi azért nem bizonyul használható kategóriának e művészet értelmezésekor, mert vannak olyan életművek, amelyekből csupán néhány alkotás kerül neoavantgárd megítélésűvé. (Például Tandori Dezső vagy Domonkos István esetében, ezért is szerepel csupán egy-egy művük értelmezése ebben a fejezetben.)

Összegezve tehát, a neoavantgárd művészet esetében csak magukról a művekről, alkotásokról, akciókról beszélhetünk, amelyeket bizonyos hasonló poétika, művészeti sajátosság rendez egymás mellé, azt is mondhatnánk, hogy rizomatikus létükkel kikényszerítik a műközpontú viszonyulást. Vagyis ahhoz, hogy körvonalazódjon a neoavantgárd mint művészeti poétika, stílus és korszak, magukat az alkotásokat kell értelmeznünk, és ezekből kell elvonatkoztatnunk bizonyos általánosságokat. Írásunkban elemzésekkel néhány értelmezéslehetőségre mutatunk rá, amelyek mentén véleményünk szerint körvonalazódhat a neoavantgárd művészet részleges képe. Azonban a művek heterogenitása erőteljesen ellene tör ezen korszakoló, stílusdobozoló eljárásnak, hiszen pontosan a heterogenitás, a besorolhatatlanság a fő stílusmeghatározójuk. *Maga a heterogenitás, a képlékenységgé válik stílussá ezekben az alkotásokban.* (Lachmann 1995) Heterogenitásuk a műfaji, műnemi besorolhatatlanságukban is megmutatkozik, a legfőbb sajátosságuk a nyelvek, stílusok, műfajok egymásra kasírozása, műnemek kollázsolása, illetve a különböző médiumok együtthatása, az intermedialitás és multimedialitás értelmében is. Ebben a minden fölött szabadon rendelkezésben szükségszerűen ott van a deszakralizáló attitűd, Vitéz György *Missa agnostica* című művében ez szó szerint is értendő. Hiszen művében a mise szertartásának struktúráját megidézve azt profanizálva, deszakralizálva költi át. (Kemenes Géfin 1995) Illetve a neoavantgárd művészetben új kifejezésformák is keletkeznek, pontosan e kifejezésbeli heterogenitás révén, ilyen például a performansz, amely mint önálló művészet is jelen van, de jelen van az irodalmi alkotások szövegterén belül is, mint a beszélő hang szerepváltogatásainak lehetősége. Egy kiemelt példája ennek Kemenes Géfin László nyugati magyar író *Lolli estéje* című többsíkú monodrámája, amely a *Fehérlófia I-VI* (1995) műfajilag meghatározhatatlan (talán az eposztörredék a legjobbban illő műfaji megjelölés) 'műfajtalankodó szövegkompendiumban' (András Sándor 2003) a negyedik rész. Ebben a drámajelenetben már az sem egyértelmű, hogy hány szereplő játszik, ugyanis a LOLLI, PÁLÓCZI ARTHUR, KEMENES GÉFIN LÁSZLÓ és ÉN nyelvileg is önállósított személyek egymás alakjaiba folynak át átmenet nélkül, vagyis a monodrámának megfelelően egy személy, az ÉN játssza maszkok segítségével a szerepeket. Az ÉN megkülönböztetett szerepben van jelen, mintegy ő a magja a többi alaknak, az ő arcára kölcsönöznek a maszkok. A szerep csak az én-hez való viszonyában válik eljátszhatóvá, ahogyan a performanszról írja David George 'a szerep-álarc nem jelenti az autentikus én elárulását, mert ez utóbbi csak az előbbivel együtt kerül megtapasztalásra, pontosabban válik megtapasztalhatóvá. Az én nem a szerepjátszással ellentétben keletkezik és kerül megtapasztalásra, hanem vele egy időben.' Hiszen 'eljátszandó szerepek nélkül az én sohasem tudna játszani vagy cselekedni (act), én hiányában viszont nincs a játéknak vagy cselekvésnek alanya. A szerep eljátszása vele egy időben aktivizálja az én-tudatot.' (David George 1998.) Vagyis szerep és én egyszerre van jelen a performanszban, illetve egymás viszonyában tudnak megmutatkozni a maguk pillanatnyiségében, hiszen rögtön át is fordulnak egymásba. Mintegy ennek *színrevitele* a *Lolli estéjében* az ÉN és a (gumiszalag segítségével) rárögzített maszkok játéka. Tehát egyrészt az ÉN kitüntetettsége a hangsúlyos a szerepekhez képest, átváltozásai teszik lehetővé a figurák (kibontakozását, másrészt a szerepjátékok hatására az

ÉN is szerepként/maszként fog lelepleződni (ezt nyomatékosítja a hasonló nagybetűs írásmód is a szereposztásban). De ez az állapot mégsem a 'csak szerepek vannak' esetével írható le, hanem a performanszbeli én és szerepeinek viszonyítottságával. Az én mint központi persona *megőrizve szüntetődik* meg, azzal, ahogyan az ÉN az én-szerepet játssza, vagyis szerepként alakítja. A személyiség integritásának problematikája mentén láthatóvá válhat a neoavantgárd művészet egy sajátos én-értelmezése, az én mint szerep, mint maszkosított persona. Ennek előzményeként értelmezhető Weöres Sándor költészetében a lírai alany alakváltogató poétikája. (Kulcsár Szabó 1994) A neoavantgárdban, ahogyan fentebb láthattuk, az én-értelmezés már nem választható le a szerep-értelmezésről, vagyis az én nem mint mögöttes instancia van jelen, hanem a szövegbeli szerepekben teremődik sokarcúként. (Vö. Dánél 2002). Ez az ív a kassági *Mesteremberekben* (1914) megfogalmazott lírai szerepmástól (amely a klasszikus személyiségideálok: tudósok, papok, hősök tagadása által keletkezik), Tamkó Sirató Károly *Papíremberén* (1928) át – amely egyszerre érthető papírból készült emberként és papíron létrejövő alakként, és amely kötetnek alaptapasztalata, hogy 'alá kell pincézni a mondatok alanyát' (*Dadaista szerenád*) – a neoavantgárd művészetig tart, amelyben a mondatok alanya többszörösen kérdőjel alá kerül. Bakucz József, aki Kemenes Géfinnel, András Sándorral, Baránszky Lászlóval és Vitéz Györggyel egyetemben szerkesztette a montreali magyar nyelvű *Arkánium* folyóiratot, *Az erős betű* című költeményében a *Papírember* tapasztalatát úgy írja át, hogy a lírai hanghoz társítható arcot, alakot a betűk 'támadása' teremti, vagyis eleve csak a betűkben keletkezhet: '[És] a kezem letépi arcom/és/ arcom mögött/ a betűk/ akár dögön a hangyák/ lakmároznak' – befejező szövegrészben, amelynek képi tipográfiáját itt nem adhatjuk vissza, viszont az arclétépés szürrealisztikus látványa a megteremtett maszk-arc mögötti instancia kereséseként értendő, erre utalhat a letépés határozott művelete, azonban a vélt betű ál-arc mögött is betűk vannak, melyek Baudelaire *A dög* című versének emlékezetét idézve lakmároznak. Ugyanakkor a kéz, mint ami valakinek a keze mégis megőriz egy mögöttes instanciát, illetve ha író kéznek értjük, akkor a betűk lakmározásának közvetítő médiuma, ami megnyitja számukra a fehér lapot. A Baudelaire-i kontextustól eltérően itt hangyák lakmároznak és nem legyek, ez az első látásra jelentéktelennek tűnő eltérés azonban a Bakucz-vers poétikájának egy lényeges metaforájává válhat, illetve a neoavantgárd művészet sajátos szerveződési elvére is rámutathat. Ugyanis a hangyák és a legyek lakmározása közötti különbség az, hogy a hangyák (annak ellenére, hogy a külső szemlélő úgy látja, hogy össze-vissza nyüzsögnek) saját világukon belül nagyon is szigorú hangyaszabályok szerint szerveződnek (Vö. D. R. Hofstadter 1999). Ezért lehet a betű-hangyák lakmározása a neoavantgárd poétika metaforája – az olykor érthetetlennek tűnő összevisszaság, heterogén szövegáramlás a kitartó értelmezői ráhangolódás folytán megmutatja a saját játékterén belül a maga rendjét. A nyelvjátékok, a szóhatárok folytonos átíródása, feloldódása révén keletkező *mozgó jelentések* jellemzik a Bakucz József szövegpoétikát, amely jelentésbeli képlékenység a grammatika háttérbe szorulásával jár együtt. Az *Apolló és Anyolló* című szövegben például a szavak át-, szét- és egymásba csúsznak, ezzel olyan közöttséget teremtve, ahol nem rögzíthető egyértelműen egyetlen jelentés. (Részletes értelmezését lásd Dánél 2004.) Ez a poétikai jelentés-instabilitás, ez a mozgó jelentés összekapcsolódik a neoavantgárd akciókban oly hangsúlyos Erdély Miklós terminussal: a *jelentéskioltással*. Szintén a grammatika értelemstabilizáló szerepének a hiánya teszi neoavantgárd szempontból jelentésese az ugyancsak idegen kultúrába került Domonkos István *Kormányeltörésben* (1971) című művét. A legszembevetőbb sajátossága e versnek a nyelvi apoétikusság, az infinitívuszi nyelvhasználat révén a grammatikai értelem-összefüggések lehetőségének a kiiktatása. (Vö. Thomka Beáta) Ugyanakkor a főnévi igenévi alakok a *szótári nyelv*re utalnak, vagyis szavak ragozatlan egymás mellé helyezésére, amely egymásmellettségben épp oly hangsúlyossá válhat az összeolvasás, mint a szavak önálló, tehát pusztán felsorolásszerű felolvasása. A konkrét költészet versnyelvének eszményeként

fogalmazódik meg a 'ragozatlan szavakra, szósorokra vagy egyszerű szóláncokra való redukció, míg olyan egyszerű szóviszonyok jönnek létre, mint az összeadás (addíció), a tagadás (negáció), a megfordítás (inverzió) és a kérdés.' (Heisenbüttel 1998-1999) A szintaxis kiiktatásával a szavak felcserélhetőkké válnak, illetve önmagukban lesznek hangsúlyosak. Vagyis ily módon eloldódnak bármilyen értelemstabilizációs eredettől. A szótári felsorolás mint nyelvhasználat csupán sejtet értelemintenciókat, és ezzel egyben az értelmes nyelv eszményét teszi kérdésessé. A szövegben kirajzolódó *Gastarbeiter* karneváli figurája csupán kontúrjaiban válik láthatóvá, felsorolt szavak utalnak rá, de alakja az olvasásban történő kapcsolatteremtés eredményeként válhat látatóvá, vagyis a szöveg nyitva hagyja ennek az alaknak a megteremtését. A felsorolások ritmusából, dinamizmusából létrejön – a nominális stílus mozgásnélkülisége ellenére – egy bizonyos narratív szerkezet, amelynek eredményeként az alak megképzésének lehetőségét is teremti a szöveg. A felsorakozó szavakból megteremthető (de hangsúlyozni kell, hogy az olvasásban) egy idegenbe került vendégmunkás figurája és utazása. A szótár-nyelv az idegen nyelvi környezet kontextusában úgy is értelmezhetővé válik, mint a saját nyelv, ami idegenként mutatkozik meg, az idegen nézőpontjából válik egyáltalán beszélhetővé, vagyis ami térben történik (idegen országba kerülés) az az anyanyelvvél úgy történik, hogy idegenné válik, idegen nyelvként válik (újra)megtanulhatóvá, újra *elsajátítható*vá. Csak ha idegen nyelvként tudjuk hallani a szöveg szavait, akkor értjük kijelentésekként, helytelen állításokként, de mégis állításokként. És ekkor az olvasásban az értelemadás, értelem-összefüggés teremtésének az önkénye mutatkozik meg. Mert a szöveg egyaránt lehetővé teszi, hogy ne olvassuk össze, csupán soroljunk szavakat, és akkor ebben a felsorolásban egyik szó sem kiemeltebb a másikinál, valamennyien egy szótárban vannak. Olyan 'létszavak' kiüresítését végzi el a szöveg, ha felsorolásként értjük, mint a *lenni* létige, vagy az *én* személyes névmás, illetve e két szónak az egymáshoz való kapcsolódása sem eleve adottként tételeződik. Az *én* és *lenni* egymásra vonatkozása csupán az értelmezői önkény eredményeként jöhet létre, illetve maradhatnak meg önálló, elszigetelt szótári jelentésükben. Az *én* névmásnak a teljesen különböző viszonyokba való szétírása a felsorolás vége felé a leghangsúlyosabb: 'én két gyerek/ én motorfűrés/ erdő vágni fa/ én gomba/ én madár/ én különféle vad/ különféle tárgy/ név nem tudni'. E nyelv mögött egy olyan hangot tételezhetünk, amely kimondhatatlannak tartja a *vagyok* létigét, csupán a hiányának, nyelvi helyének a lehetőségét teremti meg. Az *én* egy szó a többi szótári szó között, még ha többször ismételt is. Ugyanakkor e szöveg kapcsán is érzékeltethető a posztmodern és neoavantgárd közötti poétikai különbség, hiszen a létige első személyű alakja (vagy a szövegben bármely más infinitívusz) nyomként jelen van, a szavak egymásmellettsége megteremti a rá való utalást, vagyis hiányzó voltával van jelen. Tehát a neoavantgárd poétika én-értelmezésének kettősségével találkozunk ismételten e szövegben, a kirajzolódó alak „lenni vagy nem lenni” közties kétértelműségével. Ez a kettősség a versnyelvre is vonatkozik: a depoetizált rontott nyelv neoavantgárd poétikus nyelvet hoz létre, amely egyszerre olvasható össze értelemadás igényével (narratív történet kihámozásával), illetve szavak felsorolásaként, ahol is az elválasztottság válik az értelmezés alapjává, vagyis a két szó közötti nyitott tér kitöltésének, a kapcsolatteremtés önkényességének a művelete. Kassák Lajos *A ló meghal, a madarak kirepülnek* elbeszélő költeményének esztétikai tapasztalatát idézi, amely hasonló kettősség jegyében értelmezhető: az utazás motívumából fakadó narrativitás felől, illetve a montázsrelatív szerkesztés hatására az anorganikus szöveg képzetét is érvényesülni hagyja. Ily módon történő kétirányú befogadhatóságán keresztül Domonkos verse Kassák művéhez hasonlóan a korszakhatár tapasztalatában részesíti olvasóját. A Balassi-szövegemlék kiemelése szintén egy olyan kettősség jelenléteként értelmezhető, amelynek egyik pólusán a rontott nyelv, az idegenné vált saját nyelv áll, a másik póluson pedig a sajátosan magyar nyelvi hagyomány idéződik meg, hiszen a *kormányeltörésben* eminensen irodalmi hagyományunk képzett szava. A két pólus nem

szemben áll egymással, hanem az egymáshoz való viszonyuk köztessége teremti ezt a neoavantgárd apoetikus poétikát, amely a 'lenni vers' és 'nem lenni vers' kettősséggel is körvonalazható. (A lét és nemlét közöttisége a happening műfajának is meghatározója, ahogyan arról a későbbiekben szó lesz.)

Érdekes sajátosság, hogy a Magyarország határain belül születő egyik legkiemelkedőbb neoavantgárd irodalmi alkotás Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című művének beszélője egy külföldi tartózkodás élményéről ír. Vagyis itt is meghatározó elv az idegenbe kerülés személyes élménye, ugyanakkor, ahogyan Margócsy István kiemeli, a hazai irodalomban abban a korszakban oly meghatározó közösségi elbeszélő hang helyett Tandori költészetében mindig a személyiségnek *saját* kérdéseiről van szó ('de *hirdetni* nincs jogom, hiszen a dolgok/ állásáról, saját személyemen kívül, nem sok elképzelésem lehet' – *Egy vers vágóasztala*). Azonban (akárcsak a Domonkos vers elbeszélője esetében) a *saját* élményt nagyban alakítja az idegen helyszín, kultúra, illetve ez utóbbi leírása személyes közvetítéssel válik csak lehetővé. Ezen kettősség jellemzi a szöveg szerveződését: a dolgok pontos rögzítése, leltárszerű felsorolása zajlik, ugyanakkor mindez személyes kitérőkkel történik. 'Egyfelől ragaszkodott ahhoz, hogy felmutassa a dolgok objektív létmódját, azt viszont nem sikerült elérnie, hogy mindezt függetlenítse is a – mégoly eltávolított – alany mértékül vett értékhorizontjától.' (Kulcsár Szabó 1994) Vagyis a talált tárgy a maga avantgárd *objet trouvé*-voltában, objektivitásában mutatódik fel, ugyanakkor a 'megtisztítása' is körvonalazódik, vagyis a valahogyan való viszonyulás személyességén keresztül válik láthatóvá ez a talált tárgy. A József Attila szöveghagyományban megjelenő megőrzés egy változata is egyben, hiszen a megőrzésben a személyessé tétel is benne foglaltatik. Egyrészt tehát a versszerűség ellenébe ható apoetikus rögzítés elve szervezi ezen szöveget, másrészt viszont a rögzítő alany személyes jelenléte mindvégig érzékelhető marad. Hasonló kettősség szervezi az *Egy vers vágóasztala* című szöveget is, hiszen egyfelől megidéződik a Lautréamont-i elv ('Szép, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncaszalon.') véletlenszerűsége, objektivitása, ugyanakkor a vers vágóasztala feltételez egy vágót, egy alanyt, aki az objektivitásokat valahogyan szét- és összevágja. A neoavantgárd poétika e kettőssége mellett Tandori versében még egy neoavantgárd jellegzetesség megmutatkozik, egy másik médium megidézése, ez esetben a film és annak vágóasztalon való születése, melyet egy rendezői elv irányít. Annál is inkább hangsúlyossá válhat ez a szövegben, mert intertextuális kapcsolat jön létre Erdély Miklós *Montázs-éhség* című írásával (és ezáltal a neoavantgárd önmeghatározó elméleti szövegével), amelyben a szerző a talált tárgy-montázs-film-valóság viszonyáról értekezik.

A különböző más médiumokra való nyitottság, illetve azok applikatív bevonása az irodalmi szöveg terébe egyik megkülönböztető sajátossága a neoavantgárd műveknek, ahogyan ezt a Tandori szövegből is érzékelhettük. A grammatika háttérbe szorulásával a szöveg képi léte kerül előtérbe például a Bakucz írásokban. Szócs Géza *Nézőpontok avagy a versíró fekete ember* című művében a szöveg mint tükörszerű látvány jelenik meg, egyszerre halad előre és visszafelé a szöveg, ahol kezdődik, oda ér vissza, mintegy tükörszerű fordításban. A különböző más médiumok erőteljesen meghatározzák a neoavantgárd szövegeket, így a gimnasztika mint szövegszervezési elv Baránszky László *Miért ne tornáznál. Gimnasztikus szöveg több mozdulatban*, vagy Zalán Tibor *Ének a napon felejtett hintalóért* című szövegében a sakk médiuma mint a szöveg lépéseinek elve jelenik meg ahogyan Kassák *A ló meghal a madarak kiröpülnek* versének ló motívumát sakkfigurává transzponálja át.

A neoavantgárd nem előre tör, hanem *eltér*, ahogyan arról András Sándor ír (Arkánus 1983/3, illetve Lk.k.t 2001/6.), azonban ebben az eltérésében interpretál, átértelmez, újjáalkot. Kiváló példa, ahogyan a klasszikus avantgárd előretörése Székely Endre *Militarista dalában* teljesen érthetetlen szöveggé íródik át, vagyis az egyetlen közlő funkciójának, a

címnek az értelmetlenné tételévé válik a szövegtest, ezzel demonstrálva a militarizmus lehetetlenségét.

A neoavantgárd poétikába tehát médiumköziség, nyelvek közöttisége teremődik, illetve új kifejezőmódok jönnek létre, melyek pontosan ezt a közöttiséget emelik ki, teszik meg művészi elvé. Ahogyan például a happening már nem a valóságtól elszigetelt művészetként érti önmagát, hanem művészet és élet közöttiségét, akcióját teremti.

'(A happening) nem titkolt szándéka szerint nem csak a művészet, hanem a vallás társadalmi funkciójának utódlását is vállalni kívánja. "Istentisztelet a valósághoz." Definíciója ezt kertelés nélkül be is jelenti. A művészetek a vallás szolgálatában alakultak, másodlagos, partiális szerepük, ha más keveredésben is, de meg kell maradjon az új rituálékban is. Ha valóban nélkülözhetetlen a bejelentett új liturgia, úgy az előzőek szerint annak a régiekkel ellentétben egy folytonosan változó, ismételhetetlen szertartás-sorozatnak kell lennie. Ha a vallási szertartások évezredek állandóságuktól nyerték erejüket, úgy az újnak a folytonos megváltozás sodrásától kell nyernie erejét, durva példával a kő és a rakéta, a nyugalmi és a mozgó test tehetetlenségi nyomatéka közötti különbséggel/azonossággal lehet a különbséget/azonosságot jellemezni. Hogy a happeninget miért nem lehet egyszerűen művészetnek tekinteni, az a szónak jelentéséből is kitetszik, ha elgondoljuk: a művészetek feladata és varázsa mindig is az volt, hogy élményt nyújtott anélkül, hogy történt volna valami. A happening esetében a "történésen" van a hangsúly, hogy nyújt-e élményt vagy sem, az – legalább is egyelőre – mellékes.' (Erdély 1994 [1969])

Az első magyarországi happeninget (*Az ebéd... [In memoriam Batu kán]*) 1966 júniusában mutatták be az aktorok: Szentjóby Tamás, Altorjay Gábor és Jankovics Miklós. (Tolnai, Müllner) A világ aktuális jelenségeivel való kapcsolattartás szűkös lehetőségei miatt véletlennek, mégis, sokatmondó véletlennek tekinthető, hogy egyrészt éppen abban az évben jelent meg az Amerikai Egyesült Államokban Allan Kaprow könyve, az *Assemblage, Environments & Happenings*, az a kötet, amely az akkor alig hét éve ismert műfajt legitímálta, másrészt éppen abban az évben hagyott fel akcióival (egy-két, barátaival tartott közös fellépéstől eltekintve) Rudolf Schwarzkogler, a bécsi akcionizmus legendás alakja. E két szimbolikus esemény metszéspontjában elhelyezni az első magyarországi happeninget maga is szimbolikus gesztus: arra irányítja a figyelmet, hogy a műfaj intézményesülésének pillanatában ki is múlt. Másképp fogalmazva a happening az a paradigmatiszta műfaj, amely egyszerre van az elemi vitalitás állapotában, ugyanakkor pedig már születésekor halott.

A magyarországi happenereknek a nyugati happeningekről és ezek aktorairól rendelkezésre álló információja igen gyérnek mondható, és ez a tény a szocialista kultúrpolitika cenzurális gyakorlatának volt 'köszönhető'. Bár e gyakorlat viszonylag eredményesen fejtette ki romboló hatását, azt azonban nem tudta megakadályozni, hogy beszűrődjön a nyugati művészeti világ kísérleteiből valami, akár egy, az új műfajt többé-kevésbé elítélő újságcikk révén. Így történhetett, hogy *Az ebéd...* szereplői 1966 májusában elolvastak egy cikket a *Film, Színház, Muzsika* című lapban (Ember), és az abban talált Dali-happeningtől indítatva megszervezték a magukét. (Beke, 255) Ez azonban *Az ebéd...* közvetlen, filológiaiilag azonosítható, utalásokban testet öltő genealógiájának csak az egyik alkotója; a másik nyom Erdély Miklós tanulmányához, a *Valóság* 1966. áprilisi számában megjelent 'Montázs-éhség'-hez vezet. Az a Szentjóby Tamás, aki a Dali-happeninget mint mintát megnevezte egy Beke László által vele készített interjúban, ugyanott olyan terminológiát használ, amely igazolja Erdély Miklós egy későbbi állítását, amely szerint a 'fiatalok' olvasták a 'Montázs-éhség'-et. (Paternák 1991, 78) A Szentjóby által használt terminológia legfontosabb összetevői a 'tettmontázs' és 'konkrét valóságban való

megnyilvánulás'. Többek között ez az a két kifejezés, amely a magyarországi neoavantgárd akcionizmusnak a klasszikus avantgárddal való kapcsolatát bizonyítja. Hiszen egyszerre jelenik meg benne a művészetből a valóságba, az életbe való átlépés igénye, és az ezzel szorosan összefüggő talált tárgy-poétika, amely a picasso-i és schwitteri kubista kolláztól a duchamp-i dadaista gesztusokon keresztül a filmi montázsra mindent magába foglal. Ezért aztán az Amerikai Egyesült Államokból (Goldberg) és Európából, azon belül többek között Bécsből érkező, alaposan megszürt információk hatásán kívül a magyar neoavantgárd akcionizmus kronológia szerinti elődjeként tarthatjuk számon a klasszikus magyar avantgárdot – és a strukturalista montázsra épülő filmelméletet, amely Erdély már említett tanulmányában öltött megfogható módon és provokatívan alakot. Bár a montázs nem mindig szinonim fogalom a talált tárggyal, hiszen van, hogy a különböző (talált) elemekből felépített struktúrát (például két egymást követő filmkockát), vagy magát a befogadó kontextust értik alatta, esetleg az elvet, amelynek alapján készült az adott mű (montázsfilm), ám annyi feltétlenül mondható, hogy Erdély avantgárd felfogása szerint a montázs szinekdochikus viszonyban van a talált tárggyal, így közvetve (vagy közvetlenül) a valósággal is. A talált tárgy Erdélynek a romantikus értelemben vett szimbólumra utaló szóhasználatában 'jelenettöredék', 'jelenségtöredék'. (Kiemelés M.A.) Bár Erdély jó strukturalistaként nyelvnek tekintette a filmet, de nem látott ellentmondást az anyag nyelvisége és organikus szimbolikussága között. Sőt, Erdély tanulmányának gondolatvezetéséből és terminológiájából kihallható, hogy ez a nyelv (amely leginkább a film nyelve) talán éppen annyival jobb a strukturalisták saussure-i önkényes nyelvénél, amennyivel a romantikusok némely szövegeiben a szimbólum az allegóriánál: a nyelven túl is érvényes. Annyira nyelven túli nyelv, amennyire az avantgárd művészetben túli művészet.

Ha most felidézzük a Szentjóby által használt kifejezéseket, valamint *Az ebéd...* keletkezésének rövid távú és szűken értett hatástörténetét, a Dali-happeninget és az Erdély-tanulmányt, akkor láthatjuk, hogy mindkettővel szoros kapcsolatban áll Szentjóbyék happeningje, igaz, más-más módon. Míg az előbbivel *Az ebéd...* kapcsolata inkább heurisztikus, valamint intertextuális (az előadók átvették Dalitól az underground metaforáját szó szerinti tévő, azt megérezkítő föld alá vonulást, amikor egy szereplőt maguk közül, magát Szentjóbyt derékig beásták a földbe, és amikor a happening megrendezéséhez egy pincét választottak), addig a 'Montázs-éhség' gondolatai (túl az éhség és *Az ebéd...* szemantikai rokonságán) elméletileg alapozzák meg a szóban forgó happeninget, és megfigyelhetők *Az ebéd...* szerzőjének visszaemlékezésében is. Szentjóby definitív kifejezése, a 'tettmontázs' legalább annyira árulkodó, mint az, hogy a művész célja 'a konkrét realitásban megnyilvánulni'. Ez utóbbi Erdély filmről alkotott elképzelésében: a film 'folyamatot ábrázol (...) tiszta realitással'. E kettőt, a montázs-elvet és a realitás-elvet nem választhatjuk el egymástól. A talált tárgy-jelleg, vagyis a valóság részvétele a műalkotásban a szóban forgó szerzők szerint a film esetében a (fény)képek valóságossága, saussure-i értelemben motivált és pierce-i értelemben indexikus jellege által szavatolt, a happeningben pedig az akció 'konkrét realitása' által. A film és a happening ezen tulajdonságai biztosítják számukra a kivételes helyzetet a művészetek világában – és a neoavantgárd elsődleges médiumaivá avatják őket mint *közvetlen közvetítőket*. Mert bár attól még nem válnak művészetté, hogy a valóság tárgyai jelennek meg bennük közvetlenül, de attól már igen, hogy a valóságot előbb szétszedik, majd a montázs segítségével annak darabjait másképp rakják össze – és (neoavantgárd szándék szerint) ettől válnak kritikai művészetté.

Ez persze nem ilyen egyértelmű, hiszen furcsa ellentmondás feszíti ezt az elméletet: a konkrét realitásban való megnyilvánulás és a montázs-szerkesztés látszólag két, egymással szembenálló tevékenység. A konkrét realitásban való megnyilvánulás a *közvetítettség kritikája* és egyben *radikális közvetlenség*, a montázs pedig elidegenítő mivoltában éppen, hogy nem közvetlen, sőt, az össze nem illő elemek révén a közvetítésről szól, azt tematizálja,

így valamiféle meta-közvetítésként, a közvetlenség és a realista illúzió kritikájaként is érthető. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy a realista illúzió kritikája a *hamis* realizmus kritikája; elidegeníteni a valóságot *hamisan* közvetítő médiumtól kell, ez pedig következetesen csak 'konkrét realitás' munkába állításával lehet. A 'konkrét realitásban' való megnyilvánulás és a montázs között tehát ezen a szinten nincs ellentét. Bár a montázs első szinten talán elidegenít, amikor 'a percepció elemi kereteivel játszik', ahogy Bódy Gábor megjegyezte az *Antiszempont* című Erdély-film kapcsán (Erdély 1998, 303), a második szinten azonban a montázsban rekonstruált organikus szimbolikusság megteremti a *valódi valóság* érzékelésének feltételeit. Ez a valóság pedig a reveláció erejével hat, ha jó az avantgardista elgondolás. A reveláció erejével hatni Erdély esetében azt jelenti, hogy helyzetbe hozni: lehetővé tenni a befogadó számára, hogy szabadságát egy 'ürességben', egy 'lyukban', egy utópikus, mert nem létező, de inspiratív 'helyen' (Erdély 1991, 128) – a műalkotás terében kvázi művészként értelmezni tudja és gyakorolja. Erdély e korai tanulmányában jól megfigyelhető az a terminológia, amely később újra és újra visszatér, olyan vezérszavakkal a központban, mint jelentéskioltság, montázsgeisztus, önösszeszerelő költészet, állapotkommunikáció.

Erdély egyébként nem csak elméleti szinten járult hozzá a magyar neoavantgárd akcionizmus megalapozásához. Ahogy például John Cage 1952-es akcióját, *cím nélküli eseményét* (Goldberg 126) egyfajta proto-happeningnek tartják, úgy Erdély 1956-os utcai akciójára is mint valami ős-happeningre tekinthetünk. Az *Őrizetlen pénz az utcán* című akció az 1956-os forradalom egyik figyelemreméltó eseménye volt, olyan esemény, amelyben a politikai és a művészeti gondolkodás szétválaszthatatlanul összefonódott. Budapesten ládákat állítottak fel, egy-egy százforintost tűztek rájuk, és egy plakátot raktak föléjük a házfalra, majd otthagyták őket az utcán, őrizetlenül. A felirat a plakáton a következő volt: 'Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának.' (Paternák 1991, 76; György 1173 és Paternák 2002, 250-251) Erdély visszaemlékezése szerint ő volt az ötlet gazdája. Az Írószövetség autójával járta az utcákat, és időről időre elzavarta a láda mellé örül szegődő nemzetőröket. Hiszen a forradalom céljaként kitűzött nemzeti szabadság legelsősorban is a szabad egyénben, annak felelős döntéseiben kellett, hogy megalapozódjon. A happening nyitott műfajának pedig éppen ez a szabad és résztvevő egyén a célja, kiegészítője és nélkülözhetetlen alkotója. Nem beszélve arról, hogy ezzel az akcióval mintha két lépést léptek volna előre az emberek, akik az őrizetlenül hagyott ládába bedobták a pénzt és továbbálltak. (A dokumentumfotók alapján joggal hihetjük, hogy az akció *sikeres* performativitása esetenként nehézségekbe ütközhetett, hiszen a képeken a nemzetőrök ott állnak a ládák mellett, és őrzik azokat.) Egyszerre volt ez tiltakozás a kommunista rezsim és ugyanakkor a pénz kapitalista abszolutizálása ellen. Azt lehet mondani, hogy ennek az akciónak a tükrében 1956 nemcsak az 1956. októberi Magyarországot jelentette, hanem az 1968-as Párizs idealizmusát is anticipálta. Ami Erdély esetében azért is jó párhuzam, mert amikor 1964-ben kijutott Párizsba, ugyanott folytatta, ahol 1956-ban Budapesten abbahagyta: névértéken alul kezdett frank-t árusítani az utcán, és karhatalmilag kellett betiltani a mesterséges inflációt gerjesztő akciót.

Ha Erdély Miklós inkább elméleti szempontból közelítette meg a happening jelenségét (bár jó néhány akcióban személyesen is részt vett, ezek azonban a neoavantgárd műfajok egyébként elismert egymásba érésének, adorno-i kifejezéssel élve 'kirojtosodásának' figyelembe vételével is csak megszorításokkal nevezhetők happeningeknek, Erdély is inkább akciókként tartotta őket számon), akkor a magyar happening-mozgalom fő mozgatója a gyakorlatban Szentjóbgy Tamás volt. Mint ahogy azt Beke Lászlónak adott interjújában kifejtette, a Pop-artos korszaka után nem látott más lehetőséget a hiteles művészi megnyilvánulásra, mint a happening-művészetet. Az első happeninget több is követte. 1967 áprilisában az Írószövetségben lépett föl Erdély Miklós, Szentjóbgy Tamás, Altorjay Gábor,

Altorjai Sándor (Altorjay), majd nem sokkal később sor került az *Aranyvasárnap* című akcióra Altorjay Gábor előadásában, Erdély Miklós pincéjében. 1968 folyamán a titkosügynöki jelentések szerint az Egyetemi Színpad adott lehetőséget happeningek megrendezésére, valamint hírek érkeztek a III/III-as ügyosztályra, hogy a happenerek újabb előadásokat terveznek, annak fontolgatásával, hogy elhagyják a happening szót, amely már gyanús a hatóságok szemében (www.c3.hu), és valami olyan műfajnevet választanak, amely még (ismeretlen lévén) nem tiltható. Jól gondolták, ha fluxusszerű mozgással akartak váltani a hatóságot megtévesztendő: a telefonlehallgatások, a csoportbomlasztásra irányuló gyakorlati lépések, az 'adminisztratív és operatív intézkedések' már napirenden voltak a Belügyminisztériumban. A magyar rendőri szervek tevékenysége következtében Altorjay Gábor 1967-ben külföldre kényszerült. Szentjóby 1973-ban választotta ezt a megoldást. (www.c3.hu) A kelet-európai (művészeti) élet abszurdításának sokatmondó jele az a recepciótörténeti tény, hogy a titkosügynöki jelentések, amelyek révén az elhárítók tudomást szereztek a happening Nyugaton "polgárbotránkozató" gesztusnak', itthon 'a fellazítás politikájának' minősülő műfajáról, tulajdonképpen az első és egyetlen híradások bizonyos akciókról – sőt, előfordulnak köztük elemzések is, hiszen a rendőrök számára értelmezni kellett őket. (Eörsi) Néha az a furcsa helyzet áll elő, hogy szövegkritikai szempontból objektívebbnek és hitelesebbnek mutatkozik az ügynöki jelentés, mint a baráti visszaemlékezés. Ez utóbbit ugyanis az egykori barát vagy mester kultusza befolyásolhatja. Így terjedt el az, hogy Erdély pincéjében tartották az első happeninget, holott nem (Szenes István Hegyalja úti házában tartották), és az is, hogy Erdély részt vett az első két happeningben. Ez utóbbit ő maga cáfolja. (Peternák 1991, 78-79.)

Nem véletlen, hogy az egyik legtöbbet emlegetett, noha 'közönség nélkül' megrendezett akció éppen a diktatúra szimbolikus idejében helyezte el magát, hogy ezzel egyszerre igazolja és cáfolja képességét az attól való függetlenedésre. Az 'UFO' című akcióról van szó, amelynek műfaja a 'találka' volt, és amelyet 1968. május elsején, a munka ünnepén realizáltak. (Erdély–Szentjóby, 276) Bár az időpont egybeesett a felvonulással, ennyiben pedig kihasználta a dátum szimbolikus erejét, de az akciót magát távol Budapesttől, a szentendrei Duna-parton rendezték. Pontosabban ott találkoztak egymással a szereplők; mint az Ladik Katalinnak egy emlékező esszéjéből kiderül (Ladik), hónapokon át tartó levelezésben forrt ki az aztán szándékosan igen konspiratívra tervezett találka terve. Szentjóby és Erdély vették fel Ladikkal a kapcsolatot névtelenül, és invitálták őt Magyarországra. Ladikot 1968. április 30-án Budapestre érkezésekor a szállodájában üzenet várta, majd másnap autó a szálloda előtt. Mikor kivitték őt (teljes némaságban) a Duna-partra, ott furcsa élőképpel találta magát szemben. Az élőkép, mint azt Takáts József megjegyzi, montázsszerű szerkezetet alkotott, amennyiben elemei (a szereplők cselekedetei, a helyszín, a tárgyak), Erdély egyik terminusértékű szavával élve, 'kioltották' egymás jelentését. (Takáts 17-18) Az egyik rendkívül erős kép a többi között egy 'aluminiumfóliába csomagolt emberi test'; ezt a csomagot aztán Ladik kibontotta, és miután kiszabadította belőle Szentjóbyt, együtt elfogyasztottak egy doboz halat. A becsomagolt test pedig motívumértékre tett szert a magyar neoavantgárd akcióművészetben, többek között visszatért még az ún. *Fluxkoncerten* is. (www.c3.hu) A címmel és az alcímmel való összevetés segíthet abban, hogy elolvassuk ezt a becsomagolt testet: egy üzenetet jelent, de nem az űrből érkezőt, hanem a 'távoli jövőből', mint azt Erdély az UFO-ról mint programról szólva egy 1980-as előadásában kifejti. 'Akartam alakítani egy társaságot két, szintén új festőnek számító barátommal, aminek azt a nevet akartuk adni, hogy UFO. Mert a szépséget mi UFO-nak tekintjük a világban. Tehát valami olyan fenoménnek, ami értelmezhetetlen, semmivel összefüggésbe nem hozható, de felismerhető. (...) A szépségről annyit, hogy annak van elmélete, annak ellenére, hogy nehezen tárgyalható, méghozzá meglehetősen irracionális elmélete, de az nem baj. Mondjuk énhozzám legközelebb álló – a legjobban megközelíti – ez a bizonyos *Ernst Bloch-féle*

elmélet, ami egy utópikus funkciót tulajdonít a szépségnek és a művészi munkának. Ami egy még meg nem levőre (vonatkozik – a szerkesztők betoldása), valami távoli jövőben majd megvalósuló dolognak az üzenete a szépség. Tehát az egy palack, egy fölbonthatatlan palack-postája egy olyan még-meg-nem-nyilvánult, vagy talán soha meg nem nyilvánuló transzcendenciának, ami valamifajta reményt és biztatást ébreszt az emberben arra vonatkozólag, hogy más is van, mint ami látszik.’ (Erdély 1991, 198-199)

A történetnek ezen a pontján azonban kisebbfajta ellentmondásba ütközünk. Joggal merül fel a kérdés, hogy nem lesz-e radikálisan montázsszerű, vagyis ellentmondásokkal terhelt a magyar akcionizmus azon története, amelyet egyszerre akarunk magyarázni a schilleri esztétikával és az avantgárd montázssal. Hiszen míg ez utóbbit az allegóriával rokoníthatjuk (Bürger), amelyre az aura-vesztettség, a szervetlenség, az eredeti kontextusból való kiszakítotttság és mindezek következményeként a mechanikusság jellemző, addig az előbbi az allegória elutasításáról híres, legalábbis annak a szimbólummal való összevetésében. (Benjamin) Azonban, mint azt már láthattuk, a furcsa ellentmondás allegorikus struktúra és szimbolikus töredék, vagy másképpen, kissé talán leegyszerűsítve az ellentétet, nyelv és nyelven túli között magában az Erdély-tanulmányban is jól nyomon követhető. Ez az ellentmondás az Erdély Miklós-féle montázst belülről feszíti – de nem csak azt, hanem azon túl a happeninget és mindenféle neoavantgárd akcióművészetet. Tudniillik a nyelv és annak feltétele, az ismétlés és az ismételhetség alapvetően nem fér össze a montázsnak az avantgárd által létrehozott (paradox módon *esztétikai*) ideológiájával: a valóságban megalapozni vélt, pillanatnyinak, töredékesnek és szervesnek – szimbolikusnak beállított jellegével. (Ez utóbbit a montázs kritikai, vagyis allegorikus jellegét kidomborító Peter Bürger egyáltalán nem hangsúlyozza.) Ennek ellenére az ismétlés elmaradhatatlan tényező a montázs kialakításában, hiszen a ’jelenettöredék’ az ismétlés révén válik nyelvvé, jelrendszeré. Ennek hangsúlyozásába Erdély nagy energiákat fektet: ’Az ismétlésnek minden ifjúkorát élő művészetben, a sajátos jelrendszer kialakításában elsőrendű szerepe van.’; vagy ’Az ismétlés zenei vagy balladai alkalmazása tehát jó szolgálatot tesz a montázs kifejező erejének.’ (Erdély 1995, 101) Az ismétlés az a relé, amely a valóságból jelet csinál, úgy azonban, hogy az furcsa módon megmarad valóságnak, amely ’nem jelent semmi egyebet, mint önmagát’ – vagyis egyszerre ökonomikus és nem-ökonomikus. Erdély, Szentjóby és a többi neoavantgárd akcióművész úgy akar ’ebédelni’ (nyelvet beszélni, anyagot strukturálni, művészetet csinálni), hogy közben az anyag, amihez nyúlnak, ne változzon át, hanem megmaradjon ételnek (valóságnak). Az avantgárd, csakúgy a történeti, a klasszikus, mint annak újabb verziója, örökölte ezt az ellentmondást. Azonban mindez meglepő módon nem okozott fennakadást. Magyarul a pillanatnyiség, a valóságosság, a reprezentáció-ellenesség vagy a (kaprowi happening-előírásoknak megfelelő) ismételhetlenség, illetve (mindezen verziókat egy általánosabbal összefoglalva) a *jelenlét* igénye egyszerre jelentkezett az elméletileg mindezeket lehetetlenné tevő eljárások, technikák alkalmazásával, és itt a forgatókönyvekre, az állandóan munkába állított archiváló és tömegkommunikációs médiumokra, és az olyan, egyszerű mechanikus ismétlésre szolgáló eszközökre lehet gondolni, mint például a pecsét vagy az indigó. Már az első magyarországi happeningnél ott volt egy 8 mm-es kamera. (Gyémánt) A szervezők (cáfolva a neoavantgárd reprezentáció-ellenességét terjesztőket) meghívókat küldtek szét, a *Tükör* című lap olvasói pedig Kamondy László újságíró cikkén és Zaránd Gyula fotós képein keresztül értesülhettek az eseményről. (Kamondy) A sokszorosítás a továbbiakban sem maradt ki az akciókból, és azok legbensőbb motívumai közé tartozott. Hajas Tibornak a hetvenes években végzet performanszain állandó fotósként volt jelen Vető János, aki személyében és gépével egy kiküszöbölhetetlen törést vitt még a közönség nélkül végrehajtott Hajas-akciókba is. De gondolhatunk azokra az egyszerűen öncsonkítónak nevezett előadásokra, melyeknek egyikén Hajas közönség előtt saját arcát addig kvarcolta, amíg arról hámlani nem kezdett a bőr. Paradox módon itt sem egy, a művész testén realizált

ismételhetetlenségről van szó, hiszen az akció addig zajlott, amíg az egyik felháborodott néző megelégedte az előadást, és interaktivizálódott – lekapcsolta a kvarclámpát. Nem Hajas teste volt tehát az előadás központja, hanem a szituáció. Sőt, maga a nyelv, hiszen Hajas csak megérezkítette, mondhatni saját testén metaforizálta a szólást: ég a pofáján a bőr, egészen addig, amíg ezt a közönségből valaki magára nem vette, és ezzel a magára vétellel tulajdonképpen megosztotta, sokszorosította a szimbolikus pillanatot, amelyet olyannyira hajlamosak vagyunk, főleg, ha már a művész testéről van szó, egyszerinek és megismételhetetlennek gondolni. Ez a kimondottan nyelvi reflexió, a nyelv alapvető metaforikusságára való rámutatás jelenik meg *Az ebéd...* underground szereplőinek *underground* – föld alatti akciójában, vagy abban, hogy kötöznek, és ezáltal kapcsolatot próbálnak teremteni a közönséggel stb. Ezt nevezi Keserű Katalin *Az ebéd...* kapcsán 'a nyelv flörtjének a művészettel Magyarországon', vagy másképpen 'nyelvújításnak', illetve az arra irányuló 'konceptuális kísérletnek'. (Keserű 1021)

Hivatkozások

- Altorjay, Gábor (2002) Levele a *Magyar Műhely* szerkesztőihez, *Magyar Műhely* 123: 67-70.
- András, Sándor (1981, 2001) 'Az avantgárdról', *Arkánium*/1. Montreal és *Lk.k.t* II/6.
- Kolozsvár
- András, Sándor (2003) '*nem adnám semmiért ezt a zimankós szabadságot*', Budapest: Magyar Műhely Kiadó
- Arkánium* 1981-1996. 1-12 szám, Szerk. András Sándor, Bakucz József, Baránszky László, Kemenes Géfin László, Vitéz György. Montreal-Washington
- Bakucz, József (1994) *Megalit*. Budapest: Magyar Műhely-Orpheusz
- Beke, László (1989) [1971] 'Beszélgetés Szentjóby Tamással', in Papp, Tamás (gyűjtötte és vál.) *Szógetető: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, *Jelenlét* 14-15: 255-262.
- Béládi, Miklós – Pomogáts, Béla – Rónay, László (1986) *A nyugati magyar irodalom 1945 után*. Budapest: Gondolat
- Béládi, Miklós (szerk.) (1981) *Vándorének. A nyugat-európai és tengerentúli magyar költők*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Benjamin, Walter (1980) 'A német szomorújáték eredete' (ford. Rajnai, László) in Radnóti, Sándor (vál.) *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, 1980. 358-394. (Az 'Allegória és szomorújáték' című fejezet.)
- Bürger, Peter (1997) [1974] 'Az avantgárd műalkotás' (ford. Seregi, Tamás) *Szép Literaturai Ajándék* IV/3-4: 5-29.
- Dánél, Mónika (2002) 'A közöttiség alakzatai: Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról', in *Kánon és olvasás. Kultúra és közvetítés*. Szerk. Bengi László – Sz. Molnár Szilvia, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 73-117.
- Dánél, Mónika (2004) 'Nyelv-karnevál. Performatív nyelvhasználat magyar neoavantgárd szövegekben', in *Né/ma?* Szerk. Deréky Pál – Müllner András, Budapest: Ráció Kiadó, 99-114.
- David, George (1988) 'A kétértelműségről: a performansz posztmodern elmélete felé', *Theatron* ősz 1. szám, 5-14. Ford. Kékesi Árpád
- Ember, Mária (1966) 'Happening és antihappening', *Film Színház Muzsika* május 13: 18.
- Eörsi, István (2002) 'A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka', *Élet és Irodalom* 46/47: 8.
- Erdély, Miklós – Szentjóby, Tamás (1989) [1968] *UFO: Találka*, in Papp, Tamás (gyűjtötte és vál.) *Szógetető: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, *Jelenlét* 14-15: 276.
- Erdély, Miklós (1991) [1980] 'Marly tézisek', in Peternák, Miklós (szerk.) *Művészeti írások: Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 125-128.
- Erdély, Miklós (1991) [1985] '[A kalocsai előadás]', in Peternák, Miklós (szerk.) *Művészeti írások: Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 189-204.
- Erdély, Miklós (1994) [1969] 'A happeningről: Istentisztelet a valóságához', elolvasható a következő web-oldalon: <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/web/archivum/index.htm>
- Erdély, Miklós (1995) [1966] 'Montázs-éhség', in Peternák, Miklós (összeáll.) *Erdély Miklós a filmről: Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.) Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 95-104.
- Goldberg, RoseLee (2001) *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames & Hudson (A 'Bauhaus' és a 'Living Art c. 1933 to the 1970s' című fejezetek.)
- Gyémánt, László (1966) 8 mm-es filmje *Az ebéd...-ről*. Megnézhető az Artpool Művészetkutató Központban, és a következő web-oldalon: <http://www.c3.hu/collection/concept/frame.html>

- György, Péter (1992) 'Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze', *Holmi* IV/8: 1170-1181.
- Heissenbüttel, Helmut (1998-1999) 'Konkrét költészet', *Magyar Műhely* 108/109.
- Hofstadter, Douglas. R. (1999) *Gödel, Escher, Bach: Egybefont gondolatok birodalma*. Budapest: Typotext. Ford. Lipovszki Gábor
<http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/web/archivum/index.htm>
- Kamondy, László (1966) 'Meditáció az első hazai happeningről: Ebéd. In memoriam Batu kán' (Zaránd, Gyula fotóival) *Tükör* szeptember 13: 10-12.
- Karafiáth, Judit (1999) *Szürrealizmus*. Budapest: Raabe Klett Kiadó
- Kassák, Lajos (1983) *Válogatott művei I-II*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kemenes Géfin, László (1980) *Nyugati magyar költők antológiája 1980*. Bern
- Kemenes Géfin, László (1991) *Fehérlófia I-VI*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó
- Kemenes Géfin, László (1995) 'Az örökös fájdalom partján: Vallás- és magyarságbírálat Vitéz György *Missa Agnostica* című szövegében', *Kortárs* 10.
- Keserű, Katalin (1990) 'A nyelv flörtje a művészettel Magyarországon', *Holmi* II/9: 1020-1023.
- Kulcsár Szabó, Ernő – Zalán, Tibor (1982) *Ver(s)ziók: Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*. Budapest: Magvető Könyvkiadó
- Kulcsár Szabó, Ernő (1994) *A magyar irodalom története 1945-1991*. Budapest: Argumentum Kiadó
- Lachmann, Renate (1995) 'A stílus provokációja', *Helikon* 3: 266-277.
- Ladik, Katalin (1999) 'Antracit szájrúd', *Magyar Műhely* 110-111: 63-66.
- Margócsy, István (1980) 'Jegyzetek a hetvenes évek lírájáról', *Mozgó Világ* 6: 106-112.
- Müllner, András (2003) 'Az első happening: A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története', *Magyar Műhely* 128-129: 56-76.
- Peternák, Miklós (1991) [1983] 'Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán', *Árgus* II/5: 75-88.
- Peternák, Miklós (2002) 'Interdiszciplinaritás: Új médiumok az elmúlt három évtizedben – vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem', in Knoll, Hans (összeáll.) *A második nyilvánosság: Huszadik századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 248-269.
- Pomogáts, Béla (1994) 'A befogadás konfliktusai: A nyugati magyar irodalom Magyarországon', *Kortárs* 10.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2000) 'A hontalanság irodalma', in *Újraértelmezések*. Budapest: Krónika Nova Kiadó.
- Takáts, József (1992) 'Jelentésköltés', *Pompeji* III/2: 14-19.
- Tamkó Sirató, Károly (1993) *Összegyűjtött versei I. Papírember (1928)*. Budapest: Alfa Könyv- és Lapkiadó
- Tandori, Dezső (2000) [1973] *Egy talált tárgy megtisztítása*. Budapest: Fekete Sas Kiadó
- Thomka, Beáta 'Kihátrálás világból, nyelvből',
www.c3.hu/exsymposion/HTML/domonkos/thomka/szoveg.htm
- Tolnai, Ottó (1968) 'Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líráról című írásához', *Új Symposion* 34: 12-13. (Altörjay Gábor visszaemlékezése)
- Vitéz, György (1979) *Missa Agnostica*. Párizs: Magyar Műhely Kiadó
[www.c3.hu http://www.c3.hu/collection/tilos/images/happening/1.1/4.gif](http://www.c3.hu/collection/tilos/images/happening/1.1/4.gif)

A „puszta élet” fikciója
Performatívumok működés módja magyar neoavantgárd művekben *

Felszólító megszólítások

1979. február 2-án a Kossuth Rádió Gondolatjel című műsorában egy rádió-performansz hangzott el. A performer, Hajas Tibor nagyrészt egyes szám második személyben beszélt „a” rádióhallgatóhoz (kivéve, mikor a többi hallgatóhoz mint „leskelődő” tanúkhöz szólt), „érintve” őt a hangjával, felszólítva őt újra és újra: „figyelj erősen”, „dőlj hátra, engedd el magad, hunyd le a szemed” stb. A tagadhatatlanul szexuális asszociációkat keltő *Érintés* című performansz beszélője hangként azonosította magát, olyan hangként, amely mint egy tárgy, kiszolgáltatta a hallgatónak. E hang azonban minden kiszolgáltatótsága és „vaksága”, „süketsége” ellenére a rendelkezésére álló rövid idő alatt végig magabiztosan irányította a „magányos táncot”, legalábbis erről tanúskodott beszédének modalitása, a felszólító jelleg.

Hajas rádiós performansa nem egyedüli példa a felszólításként ható megszólításra, sem a saját, sem a másokkal közösen megvalósított műveiben. Saját performansaiban hol magázva (*Dark Flash, Engesztelés*), hol tegezve (a már említett *Érintésben*) szólította meg a közönséget, hol pedig ez utóbbi formában elérhetően önmagát (*Virrasztás*). Az ezekben kimondott megszólítások bizonyos értelemben akkor is utasítások, parancsok, felszólítások voltak, ha kijelentő modalitásban hangzottak el, mintegy ténymegállapításként. Ugyanis ott rejlett bennük a beszéden keresztül végrehajtott cselekvés, amit (John L. Austin után) performatív megnyilatkozásnak nevezünk. Az *Engesztelés* például így kezdődött:

„Jó estét, hölgyeim és uraim,

köszönöm, hogy idejük egy részét rám szánták. Köszönöm, hogy itt vannak; köszönöm, hogy kiszolgáltatták magukat nekem. Naivitásukban bátran teheték, rutinjuk van a felajánkozásban és rutinjuk van a kielégületlenségben is – azt hitték, ennyi tapasztalat elegendő védelmet jelent. Önöket nem lehet jobb belátásra bírni. Újból és újból felkínálkoznak valami idegen álmoknak, mely nem igényli önöket; újra és újra hajlandók félrenézni a veszélyes világról, feladni éberségüket egy hipnózis kedvéért; de az álmot nem az önök kielégítésére álmodják, a hipnózis véget ér.”¹

A performatív beszédett egyik legegységesebb példája a köszönés és a köszönetmondás. Amikor azt mondja valaki, hogy „jó estét”, vagy „köszönöm”, akkor mondásával egyben cselekszik is: jó estét kíván és kifejezi köszönetét. Mégis, ha Hajas performatívumait kellene számba venni, akkor nem ezekkel kezdenénk, hiszen nem ezek a legjellemzőbbek.² Annál

* Elhangzott: Performatívumok működés módja magyar neoavantgárd művekben. Előadás a Pannon Egyetem *Érintés* című Színháztudományi konferenciáján (Veszprém, 2007. május 7.) Megjelent: *Documenta Magazines Online Journal*, Internet: <http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=26&NrArticle=1614>. Illetve lásd ugyanott angolul: The Fiction of „Bare Life”. How performatives funktion in Hungarian neo-avantgarde works of art, ford. Sipos Dániel, Internet: http://magazines.documenta.de/frontend/list.php?filter_F_author=1361.

Papíralapú megjelenés: *Theatron*, 2007. tavasz-nyár (VI. évf. 1-2. sz.), 91-99.

¹ Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, 2005, 339.

² Bár talán ez így nem teljesen igaz: *A Chöd*, hasonlóan az *Engeszteléshez*, köszönetnyilvánítással kezdődik: „Köszönöm, hogy megint sötétben találkozhattunk. [...] Köszönöm, hogy – akaratukon kívül is – hajlandók a semmivé válás műveletét megkísérelni; köszönöm, hogy kiolthatom a látványukat, köszönöm, hogy a segítségemre vannak.” (I.m. 344.) Jól látható azonban, hogy ezek a köszönetnyilvánítások mégsem egészen mentesek az implicit fenyegetéstől, az apokaliptikus ígéretről. És a köszönések sem a kiszolgáltatótság ígértétől, a megengedés áruhájába bújtatott fenyegetéstől: „Jó éjszakát, hölgyeim és uraim, jó pihenést. Szerencséjük van; újból egy idegen álom nyersanyaga és berendezési kellékei lehetnek, mint már annyiszor. De ez most az enyém. Nem szükséges képpé válniuk. Egyelőre. Pihenhettek; rám bízhatják, hogy megálmodjam

inkább jellemző a tagadásra épülő lebecsülés, az erőszakkal való fenyegetés, a közelgő katasztrófára vonatkozó ígéret, amelyekkel a passzív nézésben egyesülő közönséget megszólítja a performer. Ilyenekre gondolok, mint „szándékosan húzom az időt; szándékosan feltartom önöket [...] hogy a katasztrófának valamivel több esélye legyen”; „éreztetem önökkel, hogy el vannak vágva a külvilágtól” stb.³

De találunk Hajas életművében arra is példát, amikor az explicit felszólítások (nyílt performatívumok) valamiképpen egy más szinten működő, ki nem mondott, de mégis érvényesülni képes „felszólítás” segédeszközeiként működnek. Hajas *Öndivatbemutató* című, az utcán forgatott filmjében hétköznapi emberek állnak a kamera elé, és próbálják önmagukat adni, bár láthatóan a kamera látványa viselkedésre ösztönzi őket. Pózolnak, cigarettáznak, modellt állnak – önmaguk modelljét, de mégiscsak modellt. A hangsávon Hajas három művész társa, Molnár Gergely, Najmányi László és Erdély Miklós sorolják az utasításokat: „Most induljon el... jöhet még közelebb... állj, ott jó.” „Álljon meg, nézzen felénk. Viselkedjen úgy, hogy nem tudja, potenciálisan hány emberrel néz farkasszemet stb.” Maguk a „modellek” a forgatás közben nem hallották az utasításokat, de bizonyos értelemben ettől válik valóban felszólítóvá a film. A film nézője a kép- és a hangsáv közti eltéréseket, feszültségeket figyeli, értelmezi, próbálja megszüntetni, vagy akár humorosnak találva élvezi azokat. Ez a divergencia a nézőnek szóló implicit felszólítás, így minden felszólítás és minden kép újabb és újabb feladatot ad, mondhatni ez a feladat, illetve ennek a feladatnak a teljesítése a szóba jöhető „engedelmeskedés” valódi szintje, a „beállítás a képbe”: „Valósítsa meg a saját magáról alkotott képét.” Ugyanakkor a vizuális térben megjelenő típusok viselkedése (*magaviselet*, *ruhaviselet*) és a hangzó felszólítások közti divergencia észlelése, kiélvezése nem feltétlenül biztosít teljes mentességet az iróniától. A régi hagyományokra visszatekintő fiziológia, vagyis az embertípusok színrevitele azt a lehetőséget is megadhatja, hogy egyik-másik típusban a néző magára ismer a forgalmas Moszkva tér nagyvárosi tömeg belakta-átjárta kulisszái között.

Az implicit felszólítás

Persze más neoavantgárd alkotók művei is sokszor építenek a felszólításra, és ha végigtekintünk a magyar neoavantgárd különböző médiumokban realizált alkotásain, megfigyelhetjük a felszólító mód erős jelenlétét. Ezek nem mindig és nem feltétlenül explicit felszólítások. Az *Öndivatbemutató* fent említett, elkülönülő sávokra építő divergens működése elvezet minket ahhoz a lehetséges következtetéshez, hogy nem kell mindig konkrét felszólításokat hallanunk, hogy felszólítva érezzük magunkat bizonyos, akár képzeletbeli cselekedetek elvégzésére. Erdély Miklós sok olyan szöveges és vizuális művet hozott létre, amelyben konkrét felszólítások hangzanak el,⁴ sokszor élt viszont a nem hallható felszólítás eszközeivel.

1983 tavaszán két hónapon keresztül látogathatta a közönség a magyar kísérleti filmezést a húszas évektől bemutató „film/művészet” című kiállítást a Budapest Kiállítóteremben.⁵ Az egyik sarokban a látogató egy installációt talált. Erdély Miklós „Mint a

önöket.” (*Dark flash*, i.m. 337.) Ennyiben megalapozott lehet az állítás, hogy Hajas megszólításai ha köszöntések és köszönetnyilvánítások is, de nem a hétköznapi értelemben azok. Olyan performatívumok tehát, amelyek implicit performativitása messze túlmegy konvencionális tartalmukon.

³ I.m. 340.

⁴ Itt lehetne például említeni Erdély ún. kategorikus költészetét, amelynek darabjairól mint tett értékű beszédekről emlékezett meg ő maga is, de nem kevésbé a filmjeit, amelyek az utasítás (vallatás, tanúskodás, újrendezés) performatív nyelvi formáit használják előszeretettel.

⁵ Lásd a kiállítás katalógusát: *film/művészet (a magyar kísérleti film története)*, a Budapesti Történelmi Múzeum és a Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság kiállítása a Budapest Kiállítóteremben, a katalógus és a kiállítás anyagát összeállította Peternák Miklós, a kiállítást rendezte Lorányi Judit és Peternák Miklós, katalógusterv

vasbeton”⁶ című installációja azt a látszatot keltette, mintha lapáttal behányták volna a sarokba, ám a róla készült fénykép tanúsága szerint ez a „hányás” nagyon is elővigyázatos volt, mert az anyagot üveglapok választották el a két falsíktól és valami csempéfeleség a padlótól.⁷ Az installáció pedig a következő összetevőkből állt: kb. 50 kg. liszt, filmszalaggal keverve, a kevercs mellett (de az installáció szerves részeként) pedig egy teli vödör víz állt. A liszt és a víz a nézőt a főzés metaforái felé terelik, de előfordulhat, hogy egy másik néző az építkezés metaforikus anyaghasználatát látja a műben, tekintve például a címet, az üveglapokat és a padlócsempét, vagy például a művet jegyző alkotó eredeti foglalkozását. De e két mező valahol fedheti is egymást, hiszen a kiinduló anyagok egymással való hétköznapi mágikus összekeverése, „összeszerelése” és kölcsönhatása mindkét területen egy harmadik, már célzatosan használható anyagot ad (kenyér, beton). Ez az utalás az anyagok egyesüléséről, „nászáról”, vagyis dialektikus fejlődéséről az (Erdély filmes tevékenységében oly nagy szerepet játszó) montázsra irányíthatja a figyelmünket.

A „várakozásban” létező filmliszt (vagy lisztfilm), valamint társuk, a vödör víz kiegészült egy vetítéssel. Az installáció fölé Beke László leírása szerint Bernáth Aurél *Reggeli csendélet* című képét vetítették, pontosabban a festmény filmre vett képét, amelyet az említett filmen „időről időre árnyékok takar[t]ak ki”, és így (Beke László szerint) „a filmre vett árnyékok és a kiállítás-látogatók árnyékai összekevered[te]k.”⁸ Ez az árnyékszerű, kísérteties belekeveredés a képbe egyrészt utal Erdély más ilyen jellegű, nyomokban happeningre emlékeztető, egyébként pedig a szituációt reflektáló, „kivetítő” akcióira. Másrészt azt is látnunk kell, hogy ez a részvétel (megint csak kissé ironikus módon, ha máshogy nem, hát a kép címén keresztül) a „várakozó” anyagokra irányítja a figyelmet. E figyelem tulajdonosának innentől azzal a be nem teljesíthető, de makacs ösztönzéssel kell számolnia, amely az akcióba lépésre sarkallja, ha már kísérteties árnyéka úgymint ott van a falon a többi kísértet között.⁹

A „Mint a vasbeton” tehát nem beszél, és mégis „felszólít”. Nincs egyedül az Erdély-életműben, mondhatni installációk és performanszok sorozatában látjuk megvalósulni az implicit felszólítást. Úgy tűnik, a montázs-struktúra a maga allegorikus természetével képes ilyen hatást gyakorolni, nem beszélve a kiegészítő vetítés potenciáljáról. Íme a „Klipsz” leírása:

„Szétnyitható ágyon megágyaztam, lavórban körömkefével megmostam egy fehér gumibotot és egy fej káposztát. Mindkettőt behintőporoztam, és a dunna alá dugtam. A párnára egy rádiót helyeztem, melyet szándékom szerint az Esti Krónika időpontjában nyitottam volna ki, és az ágy mellett ülve, két, fülemre erősített ötkilós súllyal hallgattam volna végig. Időelcsúszás miatt sajnos, az Esti Krónikát előre

Erdély Dániel, é.n.

⁶ Az installáció leírása: „Mint a vasbeton... (liszt, film, víz) végtelenített film”, i.m. 16. A katalógus felsorolja Erdély addig készített filmjeit, valamint részlet olvasható a Montázs-éhség című tanulmányából. Az installációt bemutató fényképet lásd Erdély Miklós (1928-1986): *Filmek*, Budapest Film – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat – Balázs Béla Stúdió K-szekció, 1988, [oldalszámzás nélkül].

⁷ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, Magyar Műhely, 1999 (38. évf. 110-111. sz.), 126. – Szőke Annamária a „Mint a vasbeton” kapcsán bemutatja a „kulisszaszerűség” hibáját, ami akkor fenyeget, ha az ételfotóshoz hasonlóan csak a látványra ügyel a rekonstruktor.

⁸ Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról, *Filmvilág*, 1987. szeptember, 46.

⁹ *A filmről* Filmográfiája „Egyéb filmek, hurokfilmek, installációk, vetítés-akciók” cím alatt említi a „Mint a vasbeton...”-t és az (itt *Reggel* címen szerepeltetett) Bernáth Aurél-festmény hurokfilmes vetítését is, de a kettő között nem tételez kapcsolatot, lásd Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.*, összeáll. Peternák Miklós, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 310. Ennek kapcsán merül fel a műfaj kérdése: a „Mint a vasbeton”-t általában installációnak nevezik, mégpedig éppen azért, mert nem hozzák összefüggésbe a vetítést és a lisztfilmeket. Pedig a „Mint a vasbeton” akár environmentként is érthető: olyan ’környezetként’, amely animációs manipulációjával mintegy „becsalogat” a fantáziatérbe.

elkészített magnetofontekercs bejátszásával kellett pótolnom. Az ágyat életlenül beállított színes mozgófilm világította meg.”¹⁰

A performatívumok színházi természete I. (A rituális idézés)

Úgy gondolom, a fenti esetekben performatív beszédtekről beszélhetünk, még akkor is, ha nem hangzik el konkrét felszólítás, vagy ha nem annak szánják, mint aki nevesítve, megszólítva, mutatva van az adott műben. Egy mű annyiban performatív, amennyiben megszólít, cselekvésre ösztönöz, és megjelenik benne a „puszta élet” kísértete. A „performatívum” nevet Austin adta az általa kimerítően leírt megnyilatkozás-típusnak a *How to do things with Words*¹¹ című könyvében. Austin segítségével úgy jellemezhetjük a performatív beszédteket, hogy az egy cselekvés végrehajtása a beszéden keresztül, a beszéd által. Ha az esküvőn a pár kimondja, hogy „Igen”, akkor performatív beszédteket hajt végre, szemben azzal a mondattal, amelyben egyszerűen megállapítják, hogy „Összeházasodtunk.” Számtalan példát lehetne mondani a performatív beszédtekre, és ezek között helyett kell kapnia (ahogy arról Hajas kapcsán fent volt már szó) a parancsnak vagy az utasításnak is.

Austin a *Tetten ért szavak*ban megpróbálja elkülöníteni egymástól a komoly és a komolytalan performatívumokat, és ebben a szembeállításban igazi és nem igazi, valós és fiktív, élet és művészet, vagyis „puszta élet” és „kvázi puszta élet” ellentéte rejlik.¹² Azt állítja, hogy egyrészt a komoly performatívumot komolyan mondják ki a mindennapi életben (pl. a házasságkötés során, vagy egy hajó elnevezésekor), másrészt a komolytalan performatívumot nem gondolják komolyan, csak idézik. Erre a legjobb példa az, amikor a színházban a színész játék közben ad utasítást, vagyis, hogy pontosak legyünk, *eljátsza*, hogy utasítást ad, sokadszorra a drámai fikcióban. E véleménye mellett Austin talán még akkor is kitartott volna, ha látván egy Hajas-performanszt, realizálnia kellett volna annak artaud-i értelemben vett kegyetlenségét, vagyis egyszerűségét, megismételhetetlenségét, pillanathoz kötöttségét. Pontosabban, és ez lényeges, az erre irányuló szándék lehetetlenségét – bukását a színpad erőterében. Azzal, hogy Austin ragaszkodott a színház performatív szempontú ténélküliségéhez, és ragaszkodott volna ahhoz egy Hajas-performansz esetében is annak minden radikalitása ellenére, paradox módon a saját maga ellen is irányuló derridai kegyetlen színház-kritikát előlegezi. Egy fiktív tér sohasem tud elég „kegyetlen” lenni ahhoz, hogy valóságossá, valóságos performatívummá váljon, mondaná Austin, és a vita *éppen nem itt* nyílik közte és a dekonstrukció között. Tudniillik Derrida is ezt mondja Artaud-ról szólván: „*Artaud általában véve el akarta törölni az ismétlést.* [Ám] nincsen olyan szó, és általában olyan jel, amely ne önmaga megismétlődésének lehetőségéből épülne fel. Egy olyan jel, amely nem ismétlődik meg, amit már nem osztott fel az ismétlés már »első megjelenésében«, az nem jel.”¹³ A vita

¹⁰ A *Három kvarkot Marke királynak* című trilógia egyik része. Lásd Artpool Művészetkutató Központ, internetes adatbázis, <http://www.artpool.hu/Erdely/Harom.html>

¹¹ John L. Austin: *How to do things with words. The Willam James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, szerk. J.O. Urmson, Oxford University Press, Oxford, 1973. Magyarul: John L. Austin: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*, szerk. J.O. Urmson, ford. és bev. tanulmány Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.

¹² Az itt következő ismertetés arra a dekonstruktív alapú kritikára támaszkodik, amelyet Jacques Derrida indított el az *Aláírás esemény kontextus* című művével, és amit később Judith Butler, és még sokan mások követtek, köztük olyan elméletirókkal, mint Eve Kosofsky Sedgwick és Andrew Parker, akik kiegészítették és variálták a beszédaktus-elmélet kritikáját. Lásd többek között Jacques Derrida: *Signature Event Context*, in *Margins of Philosophy*, ford. Alan Bass, Harvester Press, University of Chicago, 1982.; Judith Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, New York – London, 1993.; valamint Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick: *Introduction. Performativity and Performance*, in Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (szerk.): *Performativity and Performance*, Routledge, New York – London, 1995, 1-18.

¹³ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Farkas Anikó, *Gondolat-Jel* (Szeged – Budapest) 1994/I-II, 12. Vagy: Artaud „[j]obbban tudta másnál: a kegyetlenség színházának

ott kezdődik, ahol Austin bár a színháztól megvonja a kegyetlenség jogát és lehetőségét, de a „puszta életnek” igenis megadja ezt a jogot – a valóság performatívumai lehetnek komolyak, vagyis artaud-i értelemben „kegyetlenek”, igazi jelenléttel terhesek. Itt hangolható a dekonstruktív alapú Artaud-kritika Austin felé irányulóra.

A fiktív és valós performatívum elválasztása tehát nélkülözhetetlen az austini elmélet kommunikáció-, illetve jelentés-definíciójához, és szilárdnak kell tudnia a színpad és a nézőtér közötti határt. Bár Austin egyik előadásában egy bizonyos ponton beismeri, hogy „[...] performatívumaink mint *megnyilatkozások* másfajta kórokat is örökölnek, melyek *minden* megnyilatkozást megmételtyeznek”, értsd a komoly, mindennapok során véghezvitt performatívumok is ki vannak téve a fikció veszélyének, de végül is megmarad a komolytalan performatívumok kirekesztésénél. A komolytalan performatívumok, mondja, „beilleszthetők ugyan egy tágabb értelmezésbe [...] azonban most ezeket is szándékosan kirekesztjük. Olyasmire gondolok, hogy egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *elősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* fogalmát. Mindezekről most *eltekintünk*.”¹⁴

Austin tartózkodása a komolytalan performatívumoktól egyértelmű, holott az ő szavaiból következik, hogy valójában nem lehet a komoly és a komolytalan performatívum között különbséget tenni. Ugyanis két fontos hasonlóság van a kétfajta, Austin által megkülönböztetett performatívum között, és ez a két hasonlóság tulajdonképpen nem kettő, mert egy pontban konvergálnak. A „komoly” performatív megnyilatkozás is, hasonlóan a színházban mondott szöveghez, a maga idejében és helyén rituálisan ismétlődik. Hiszen elsősorban nem az adja a performatívum erejét, hogy komolyan gondolja valaki a beszédettet (ezt nem tudjuk ellenőrizni, mondja maga Austin is), hanem hogy *megfelelő* kontextusban hangzik el a *megfelelő* (rituális) beszédett. Például egy házasságkötési ceremónia azért épül az ismétlésre, mert már sokan kimondták, hogy „Igen, akarom.”, és az ifjú párnak is ezt kell kimondania, hogy a házasság érvénybe lépjen. Akárcsak a színházi szöveg, a komoly, „hétköznapi” performatívumok is ismétlődnek, és nem egy lelki tartalmat fejeznek ki. (Ami persze nem jelenti azt, hogy ne lenne ilyen tartalom, csak épp nem képes szót kapni – a szó a ceremóniához tartozik.) Ha kimondják őket, bennük, rajtuk, általuk szubjektumok jönnek létre; olyan helyekről van tehát szó, melyeken szubjektumok képződnek, ismétlődve, fiktíven, intézményesen, teátrálisan.

A performatívumok performansz-szerúsége II. (A közönség)

A másik fontos hasonlóság a „valóságos” és „fikcionális” performatívum között az, hogy az előbbinek is közönségre van szüksége, amely legitimálja, amely tulajdonképpen alapot biztosít számára. A „komoly” performatívumot is egy teátrális kontextus teszi lehetővé, akárcsak a „komolytalan”, „fiktív”, színházi performatívumot. Bizonyos értelemben a jelenlévő tanúk és a rokonság mint közönség a legitimáló alap, hiszen átvitt értelemben ezek képviselik az intézményes felhatalmazást jóváhagyó polgárok tágabb közösségét. Amikor az ifjú pár kimondja, hogy „Igen”, akkor kimondatlanul rájuk hivatkoznak és hozzájuk intézik a szavaikat, őket *idézik meg* implicit módon. Ezen a kontextuálisnak és idézetszerűnek nevezhető ponton konvergál a közönség és az ismétlődő megnyilatkozás, a kettőnek *együtt*,

»grammatikája«, amelyről azt állította, hogy »meg kell találni«, mindig is egy olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely nem ismétlés, egy olya *re*-prezentációé, amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen. [...] „Nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szükségessége a tragikus.” (14.)

¹⁴ Austin: *How to Do...*, 21-22. Magyarul: *Tetten ért szavak*, 45.

szét nem választható módon ugyanaz az eredménye: a társadalmi szubjektum kialakulása egy teátrális aktusban.

Egyetlen performatívum sem működik tehát elzárt térben, és minden performatívum számára elengedhetetlen a közönség, amely legitimálja a szóban forgó megnyilatkozást. Ha nincs konkrét és látható közönség, a beszédett *aktora* abban az esetben is közönség előtt cselekszik, hiszen performatívuma által *megidézi* a legitimáló közösséget. Sőt, a közönségre történő nyílt utalás sem elengedhetetlen feltétele a performatívumnak. Ezt a beszédettet eleve a képzelt megszólítotttság indukálja, amit úgy kell értenünk, hogy az autoritás nevében fellépő cselekvő meg- és felszólítva érzi magát, és hallgatólagosan erre a megszólítotttságra hivatkozva szólít meg, cselekszik verbálisan, legfeljebb nem mondja ki, hogy kiknek a vélt vagy valós felhatalmazása nevében viszi végbe a cselekvését, vagyis performál. (Jó példa erre, és még visszatérünk rá, a politikai hatalommal való rendszeres visszaélés a diktatúrákban, a művészet kapcsán, így a cenzúra működtetése, pl. kiállítások betiltásával.) A közönségnek/közösségnek hivatkozás formájában történő megidézése (például ilyen fordulatokkal, mint „a törvény nevében” vagy „a nép nevében”) soha nem tud leszámolni önnön fikcionális és képzeletbeli dimenzióival – sem a törvény, sem a nép nem mondta még ki önmagát, mindig csak (többé-kevésbé önjelölt, többé-kevésbé választott) képviselőik mondták ki őket. Ettől a teátrális vagy „per-formális”, per-verzionális, performansz-szerű alaptól nem tud elszakadni egy performatívum sem, hogy önerőre tegyen szert: igényli, de nem tudja biztosítani önmaga számára a felhatalmazást. Ezt nevezhetnénk a performatívumok képzelt, imaginált, teátrális, „vetített” természetének. A performatívumok kimondása egyben az elképzelt közönség morájának hullámvázát korbácsolja fel, idézi elő a kimondóban, aki e képzelődés hatására „úgy tesz, mintha” valóban létezne a közönsége, és e hallucináció következményeként *játszani* kezd. Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick fent említett tanulmányukban annak nyilvánvalóságát kérdőjelezik meg, hogy a „performernek” hatalmában állna a kontextus, amelyben végrehajtja beszédettét. Minden performatívum implicit módon őrzi a közönségre való hivatkozást, ennyiben pedig érvényes rá a fent kifejtett tétel kiküszöbölhetetlen teatralitásáról, végső soron komolytalanságáról.

A magyar neoavantgárd performatívumai

Érvényes-e a performatívumok fenti leírása a magyar neoavantgárd művekre? És ha érvényes, akkor hogyan működik? A példák azt mutatják, hogy a nyílt és rejtett, verbális vagy montázs-szerű felszólítások performansz-szerű szituációkat képesek létrehozni. Például a „Mint a vasbeton” közönsége az installáció egyes összetevői, valamint önnön árnyékának a vetítettek közé *keverése/keveredése* láttán kitartó ösztönzést érezhetett az akcióba lépésre, például arra, hogy vizet loccsantson a lisztfilm kevercsre. Ennek az ösztönzésnek vagy kísértethangnak az eredetét igen nehéz megfejteni. Hiszen fel kell tennünk a kérdést: ki/mi szólít meg kít? A válasz nem egyszerű, de talán annyi megkockáztatható, hogy a megszólítotttság érzésének kialakulásában, a hallucinációban konstituáló szerepe van a hiányon alapuló jelnek, a nyomnak. Mit jelent a vödör víz, montázsszerű struktúrában egy már önmagában is montázsszerű keveréssel? A néző a strukturális hiányon át megszólítva érzi magát, hogy szereplővé váljon, és a tettek mezejére lépjen, vagyis performer legyen. Hangsúlyozni kell, hogy a gátlás az esetek nagy többségében nagyobb annál, hogy előlépjen a performer, de rendelkezésünkre állnak adatok arra vonatkozólag is, amikor nem tartóztatta meg magát az adott kiállítás látogatója. Hogyan másként kell értékelnünk a „Szelidség medencéje” című Erdély-installáció Aczél György általi betiltását, mint annak nyilvánvaló jelét és/vagy lehetőségét, hogy az installáció szaga az installáció részévé teszi azt, aki beleszagol? A szag a címmel együtt („Itt gáz lesz”) enigmatikus vagy „jól érthető” (vagy akár félreérthető) célzássá válik, és az installációt ily módon „felfejleszti” performanszá – egy politikus pedig közbelép

vagy „közbenjár”, és szereplővé válik.¹⁵ A kiállítás-színház hatalma azonban erősebb. Bár a politikus konkrét értelemben kívülről bezárja, de bármennyire nem akarja, szereplővé avanszál, sőt, ezzel a közbelépéssel „külsőnek” tudott intézményes hatalmát és performatívumait minősíti performansz-szerűnek, fiktívnek.

A „Klipsz” során a nézőnek talán nem is kellett megmozdulnia, még csak szaglászni sem, elég volt, ha meghallotta a rádióból az Esti Krónika adását, amely így a performansz díszletét is „átszellemíthette”, a híreknek megfelelően aktuálissá tehetette, és az talán éppen olyan módon kezdett el „adást sugározni”, mint a rádió, csak éppen a közönségről szóló allegorikus módon. (Mi húzza le inkább a fület? A ráakasztott súly, vagy a hírek?) Ezek a performatívumok tehát azzal játszanak, hogy átlépik azt a határt, ami elválasztja a „műalkotást” a „puszta élettől”. Ez az avantgárdról szóló legelső közhely. És talán nincs is nagyobb „igazsága” az avantgárdnak – leginkább akkor, ha a folyamat irányát a másik irányba mutatónak látjuk. Mert bár az avantgárd alkotók „életakarása” Marinettitől Beuysig, a szabad szavaktól a társadalmi plasztikáig arra vonatkozott, hogy alkotóik és közönségük „kilépjen” az autonóm műalkotás teréből az „életbe”, de a performatív működésmód segítségével látható, hogy a fordított irányú folyamat (az élet beléptetése a fikció terébe) mennyire más eredménnyel jár. A „kilépés” gesztusa soha nem tudott megszabadulni a schilleri eredetű nevelő funkciójú esztétikától (avantgárd hangszerelésben: minden ember művész), míg a „beléptetés” kevésbé az esztétikáról, mint inkább az élet intézményeinek (például a mindennapi élet performatívumainak) mesterséges és fiktív jellegéről – végső soron idézőjeles voltáról, szövegszerű jellegéről szól. Nem a művészet és az élet „összemosásáról”, hanem a „puszta élet” nem-pusztaságáról, mindig már telepítettségéről.

Meg? fel? – lehatalmazás

Lehet úgy olvasni a magyar neoavantgárd bizonyos darabjait, hogy azok a puszta élet kiküszöbölhetetlenül komolytalan voltát tematizálják, és ezzel azt mutatják meg, hogy az, amit valóságnak nevezünk, nem más, mint közönséggel, idézetekkel teli színház. Ha ez így van, akkor ezt nevezhetjük *lehatalmazásnak* is. Amikor a magyar neoavantgárd egyes szerzői performatívumok segítségével betessékelnek a fiktív térbe, akkor az élet kulisszáit használják, ezzel pedig kísértetiessé teszik azt, amit életnek, vagy életteli hatalomnak nevezünk. Például Erdély Miklós a *Verzió* című filmben egy antiszemita vérvádper megidézésével a hetvenes évek Magyarországnak antiszemitizmusáról beszélt, és egyben (az apja ellen hamisan tanúskodó Scharf Móric alakján keresztül) a hagyományt feladó zsidó asszimilációról. A hamis vallomás betanítása az 1979-es film cenzorait a koncepciók perek eljárásaira emlékeztethette, és ha ez nem lett volna elég az áthalláshoz, a Recsky csendbiztos szerepét

¹⁵ Szelídség medencéje, 1970 (R kiállítás, Budapest). Ld. <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Szelidseg.html> – Erdély Miklós: „A szelídség medencéje, ami tulajdonképpen Kádárnak akart egy tisztelgés lenni, de ezt Aczél persze ellenkezőleg érezte, és elnevezett bűzfejlesztőnek. Tudniillik akkor indult a Szovjetunióban egy antiszemita hullám, s ezt Kádár nagyon leblokkolta a határnál. Ezért neveztem el ezt a »szelídség medencéjének«. Abból állt, hogy szovjet kondenzált tej – azóta ki is vonták a forgalomból, nem tudom miért –, sűrített tejkonzervből, 49 darabbal, körül volt véve egy hely. Ki volt lyukasztva mindegyik, egy műanyag medence volt alattuk, és a tej folyt a közepe felé, ahol macesz volt, élesztő között, nagy élesztőtömbök között. A macesz ugye olyan kenyér, amelyikből hiányzik az élesztő. Két piros orvosi gumicső vezetett egy különálló asztalhoz, ami mellett volt egy szék és rajta egy negatív orr. Az orromat gipszből öntöttem negatívba, s ebbe vezettem bele. És ki volt írva: »szaglászó hely«. Fölülről egy pici víz csöpögött a maceszra, és közelében egy napig még egy felirat volt: »Itt gáz lesz«. Végül megtelt a medence, és erjedni kezdett - világos - az élesztőtől. Hogy kívül volt a »szaglászó hely«, ez több mindenre vonatkozott; mindenkire, aki nincs az ügyben benne. A szaglászó helyhez Aczél le is ültették ott akkor este, bele is tette az orrát, és akkor leesett neki, hogy ez valami botrányos, türethetetlen. Nyilván a címet nem olvasta el, azt, hogy ez A szelídség medencéje című munka, s akkor bezáratta a kiállítást. Ez így kifejezetten politikai irányultságú volt.” Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán, *Argus*, II. évf., 5. sz., 1991. 80.

játszó Rajk László színre lépése (akinek apját szintén egy ilyen perben ítélték halálra) segített nekik ebben. A „vallatás” mint szélsőséges performatívum, amelyeknek eredményeképpen Scharf Móric már látja is azt, amit betanítottak neki, elérte a hatást, bár nem a kívántat. A filmet betiltották, és talán leginkább azért, mert konceptualista módon foncsorozott tükrében meglátták a koncepciók peres valódi, azaz fiktív természetét (ha addig nem ismerték volna).

De hozhatunk ennél jóval ártatlanabb példákat is, amelyek a mindennapi (puszta) élet működésmódját bizonytalanítják el, hiszen annak performatívumait mutatják be, megszállva és fiktívvé téve azokat, a lehető legbonyolultabb vagy talán a legegyszerűbb módon – de humorral telítetten, ez biztos. Alább épp a művészet és a jog, az eredetiség és a szerzőség kereszteződésében, a dedikációban, illetve annak ironizálásában láthatjuk a neoavantgárd performatívumot működni. Jelen performatív megnyilatkozás „[a] Költészet Napján, 1974-ben, a Rózsavölgyi Könyvesboltban” készült. „Vető János visszaemlékezése szerint Najmányi László vagy Szentjóby Tamás nevében ő írta alá.”

„Meghatalmazás

Meghatalmazom Halász Pétert (Budapest VII. Dohány u. 20., szem. ig. száma: AU–V. 002753), hogy 1974. április 11-én a Rózsavölgyi Zeneműboltban, tovább bárhol és bármikor műveimet helyettem dedikálja, szabadon választva az alábbi lehetőségek között:

- 1./ nevemet aláhamisítja;
- 2./ saját nevét írja alá;
- 3./ nevemet aláhamisítja, megjegyezve, hogy az hamis aláírás;
- 4./ az alábbi formulákat használja: Hajas Tibor helyett Halász Péter, Halász Péter helyett Hajas Tibor, tovább bárki helyett bárki más;
- 5./ az eladókkal dedikáltat;
- 6./ egyéb megjelentekkel dedikáltat;
- 7./ a könyvvásárlókkal dedikáltatja egymás példányait;
- 8./ a könyvvásárlókkal dedikáltatja saját példányukat;
- 9./ bárki más művét dedikálja;
- 10./ valamint bármilyen más lehetőség, amit nem vettem listába.

Budapest, 1974. április 9.

[Hajas Tibor aláírása?]
Hajas Tibor
Bp. V. Felszabadulás tér
AU–V. 227532

Előttünk, mint tanúk előtt:

[Szentjóby Tamás aláírása?]
Szentjóby Tamás
Budapest, IX. Ferenc krt. 23.
AU–IV. 914887

[Najmányi László aláírása?]
Najmányi László
Budapest XIV. Gyarmat u. 15/b.
AU–V. 188623¹⁶

Ebben a „Meghatalmazás” című akcióban, amelyet tulajdonképpen „lehatalmazásnak” kellene hívni, a dedikáció performatívuma, és rajta keresztül az aláírás intézménye bitorlódik, a felszínen csak egy délután idejére, illetve később egy könyvbe zárva és lábjegyzetelve, amely talán biztosítja számára a művészeti kanonizációt, de közben el is zárja, mintegy megfosztja erejétől, Austinnal élve „etiolálja”, Pléh Csaba Austin-fordítását használva

¹⁶ Hajas Tibor: *Szövegek*, 328. – Derrida Austin kritikájának végén egy megjegyzés található a két változatban, kézzel és nyomtatott betűkkel is kiírt J. Derrida mellett: „(Megjegyzés: ezen szóbeli közlés írott szövegét el kellett küldeni az *Association des sociétés de philosophie de langue française* számára az ülés előtt. [A konferencia előtt, ahol Derrida felolvasta a tanulmányt. – M.A.] A küldeményt ily módon kellett aláírni. Amit megteszek és hamisítok itt. Hol? Itt. J.D.)” Lásd Jonathan Culler: *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*, ford. Módos Magdolna, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 177.

„kilúgozza”. A dolog látszólag nem érinti a „puszta élet” terét – pedig nagyon is érinti. Kitakarja az aláírás mindenkori allegorikus karakterét és egyben démonikus jellegét, az arra vonatkozó kérdést, hogy aki aláír, az vajon önmaga-e, vagy inkább egy szituáció termeli ki identitását; hogy vajon sajátja-e az adott aláírás, vagy az adott pillanatban ő maga az aláírásé; arról nem beszélve, hogy vajon aláírása mint performatív tett magába tudja-e sűríteni az aláíró, ha eleve azért ismétli meg „ugyanúgy”, mert már használta másra is; továbbá, hogy vajon a mindenkori aláírással párosuló tudati aktus az erre az aktusra irányuló potens koncentrációt, vagy pedig a tökéletes reprodukció teljesítésétől való passzív (és akár öntudatlan) félelmet tükrözi-e. A kérdéseket folytathatnánk, de ehelyett inkább az látszik szükségesnek, hogy tisztázzuk: a Hajas-Najmányi-Szentjób(-Vető)-akciócsoport, amely az aláírás aktusát ilyen nem-intézményes, illegális, perverzív módon szétosztotta tagjai között, csak arra hívta fel a figyelmet, ami egy szubjektum aláírásában is már eleve benne foglaltatik.¹⁷

Egy következő, és egyben az utolsó példán keresztül már eltávolodunk az aláírás konkrét témájától, de nem az aláírás metaforikus működésétől, és nem az implicit performatívumoktól. Beke László a következőképpen írja le a *Kihallgatást*:

„Akademie van Kunst, Arnheim (Hollandia). 1980. március 14. Asszisztens: Jan Brand. Videó: Albert van der Weide. Kb. 60 perc. – A performer dróttal a székhöz kötözve, meztelen felsőtesttel, bekötött szemmel – próbál válaszolni a közönség kérdéseire. 20 cm távolságból kvarclámpa világít az arcába. Az eseményről videófelvétel készül. A közönség végre észreveszi, hogy Hajasnak hámlani kezd a bőre – kiszabadítják kötelékeiből.”¹⁸

Ez a performansz Hajas heroikus és áldozatinak nevezhető akciói közé sorolható, legalábbis első látásra, és így tovább növelhető az őt övező kultikus szemlélet.¹⁹ Valóban, az akció arról tanúskodhat, hogy a performer implicit performatívuma, vagyis felszólítása célba ért; Austin kifejezésével élve „boldogult performatívum” (*happy performative*), Pléh Csaba terminusával „sikerült” lett. A közönség interakcióba lépett a performerrel, kifejezte szolidaritását, passzív tanúból aktív-dialogikus megmentővé avanszált, mintegy pozitív módon járult hozzá a „hős” megmeneküléséhez. A helyzet azonban ennél sokkal összetettebb. Ugyanis annak mintájára, ahogy bár a mutató kéz gesztusának mutató volta vagy a füst jelezte tűz ténye (talán) nem kétséges, de az ezeknek tulajdonított szándék (miért mutat? miért ég?) mindig az, a Hajast „megmentő” nézők akciója is bizonytalan eredetű. A felháborodás, az értetlenkedés, és ezzel a bevonódás megtagadása legalább olyan eséllyel szóba kerülhet, mint a samaritánusi irgalom. Az előző esetben pedig nem pozitív, hanem negatív performatívummal van dolgunk, amelynek során a (lehetséges, de egzakt módon nem bizonyítható) implicit felszólításra, ami a performer akciójából szól szirénhangon, egy negatív, visszautasító performatívum visszhangzik, paradox módon akár a viszontakcióba lépés formájában: „Nem akarunk a szenvedés/exhibicionizmusod tanúi lenni!”²⁰ Azonban ez a lehetőség sem ássa alá a

¹⁷ Úgy tűnik, ebben osztoznak a ma már posztmodernnek, de annak idején a „neoavangárd stílusdiktatúra” (Szerdahelyi István dehonesztáló, inszINUÁLÓ terminusa) képviselőjének nevezett Esterházy Péterrel, gondoljunk az Esterházy által anekdotaként mesélt ausztriai felolvasóestre, ahol Danilo Kiš novelláját olvasta fel sajátjaként (amit előzőleg elkért és megkapott a szerzőtől, bár erről nem tudósította a hallgatóságot). Lásd Esterházy Péter: *Mily dicső a hazáért halni*, in E.P.: *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986. és Danilo Kiš: *Dicső halál meghalni a honért*, in D.K.: *A holtak enciklopédiája*, ford. Borbély János, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990.

¹⁸ Beke László: A performance és Hajas Tibor, *Mozgó Világ*, 1980/10, 105.

¹⁹ Havasréti József a neoavangárd körül kiépülő művészetkritikai diskurzusok között felsorolja a kultuszképző diskurzusokat is, amelyek szakralizáló beszédmódja nagyban hozzájárult a Hajast övező (művészettörténeti) kultusz megképződéséhez. Lásd Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavangárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 61.

²⁰ Parker és Kosofsky Sedgwick a austini „bátorít” performatívumát elemzi, illetve az arra adható válaszokat

dialogikus viszonyt és a performansz-koncepciót, hiszen a provokáció mint *par excellence* avantgárd működésmód, valamint az arra adott elutasító válasz nagyon is dialogikus. Ennek a lehetőségnek a megléte jelzi, hogy a felkínált identitást el lehet utasítani, a megszólításnak ellen lehet szegülni, és ennyiben maga a performatívum sikertelenné válhat – de ez megint csak egy identitás, amely kontextuálisan megszabott. Tehát nem maga a „kiiratkozás” a néző részéről, hanem a performatívum kontextuális determináltsága eredményezi a jelen megosztását, vagy metaforikusan az ellenjegyző aláírás megtörténtének idézetszerűségét. A totális jelent, a totális jelen kegyetlenségét tovább gyengíti az idézhető nyelv vírusa, ami az „ég a pofáján a bőr” szólásának formájában jelentkezik, és ami tovább bővíti azoknak a neoavantgárd konkretizációknak a sorát, amelyekben a megszilárdult metaforák (akár nem tudatos) visszavételére történik kísérlet, mi más, mint egy allegorikus jelenet formájában.²¹ Erre az asszociatív mozgásra is lehet negatívan reagálni, és a nézők eme re-akcióját úgy is értelmezhetjük, mint ami erre az „égésre” válasz, talán éppen elutasító. Mindez az identitás mint „puszta élet” konstruáltságát, telepítettségét rajzolja elénk, hiszen (mint fentebb arról volt szó) a megszólítottágnak és a tanúskodásnak való ellenszegülés nem kevésbé fikatív, nem kevésbé tanúskodó, nem kevésbé interpelláló. Az interaktivitásban megnyilatkozó mozgás látszólag, így vagy úgy, de kiadja a performer cselekedetének szimmetrikus másik felét, kohéziót biztosít a konvencionális, vagy annak minősíthető neoavantgárd esztétikai ideológiának. A „puszta életet” érintő feltétel azonban nem teljesül, mivel a performansz felvillantja önnön allegorikus összevetőit, a testi veszélynek kitett performer esetleges szándéka ellenére megképződő fikatív-emblematikus karakterét. A sülő hús szaga ellenére textuális idézetek járnak át a figurát, például az említett szólás vagy a megszólítás-megszólítottaság manőverei, és így, dacára a reakciók életteli, nem-etiolált minőségének, újra és megint csak a puszta élet hátrálásának leszünk a tanúi.

A neoavantgárd események láthatóan igen széles skálán foglalnak helyet. Ezen a skálán megtalálhatók az explicit és implicit megszólítások, a verbális és vizuális kód ütköztetése montázs formájában, a kísérteties performansz-szituáció megteremtése emberi jelenlét nélkül, a performansz felhasználása a társadalmi intézmények klasszikus performatívumainak (mint például a szerzői aláírásnak) kritikájára-megszegésére, illetve kitakarására egy törvényen kívüli állapot felmutatásával, de ugyanígy a klasszikus performansz performatívumainak önkéntelen kockáztatása, a rájuk adható eltérő válaszok lehetőségének megteremtésével, amivel a performer éppen nem a puszta életet, önnön puszta életét kockáztatja (vezeti be, adja elő), hanem annak szövegszerű, allegorikus vonásait hangsúlyozza ki. A test k(v)arcolása jelként ismerhető fel, ennyiben ismétlődésként, és ez egyáltalán nem a művészet „elsőbbiségét” hirdeti a „puszta élettel” szemben, hanem a „puszta élet” performatívumainak fikcióját. Aminek megmutatása (és talán ez a magyar neoavantgárd hübrisze) sem vezet a „puszta életbe”, pusztán egy allegorikus enigma (performatív performansz) alakját ölti.

katalogizálják. Ennek végére érve a következőket állapítják meg: „Tehát ily módon a »bátorítalak« előfeltételezi a beszélő és a tanúk konszenzusát, és bizonyos fokig ezek és a címzett konszenzusát, ez azonban *csak* előfeltételezés. Ez az előfeltételezés abból ered, hogy nem érkezik szabályszerű elutasító válasz a bátorításra, vagy a bátorítás tanúságára történő felhívásra. A negatív performatívumok lenyűgöző és erőteljes osztályát – megtagadás, lemondás, visszautasítás, »hagyj ki ebből« – majdnem minden esetben az az aszimmetrikus tulajdonság jellemzi, hogy jóval kevésbé hajlamosak arra, hogy konvencionálissá váljanak, mint a pozitív performatívumok. A negatív performatívumok jellemző módon magas küszöbértékkel rendelkeznek. (Így beszél Dante a visszautasítás »nagyságáról«, még ha az a visszautasítás a gyávaságból ered is.) [...] Nem sok észbeli képességet kíván, hogy a »bátorítalak« kényelmes megoldásához forduljak, de sokkal többet az, hogy a kényszerített tanú ne engedelmeskedjen a felhívásnak: »Ne csináld az én számlámra.«” Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: i.m. 9. (Saját fordításom, M.A.)

²¹ A neoavantgárd művészek ezirányú törekvéseiket a nyelv aktuális állapotából annak történetére következtető, a rögzült metaforákból azok metaforikus voltát kibontó Zsilka Jánossal párhuzamosan, illetve néhány esetben tőle ihletve folytatták, Zsilka elméletéből nem titkoltan egy nyelv-, társadalom- és intézménykritikai eljárást faragva.

Néhány előzetes megjegyzés

Az absztrakt expresszionizmushoz és Baruch Barnett Newmanhez Lyotard mutatja az egyik járható utat, ha a fenséges modern kori megnyilatkozásaiként és példáiként akarjuk érteni Newman képeit. Az itt olvasható tanulmányban Rosalind Kraussnak az avantgárd eredetiségét kritikusan kezelő értekezését olvasom össze Newman fenséges-konceptiójával és képeivel. Talán a tanulmány végén láthatóvá válik, hogy egy, az eredetiség ideológiájának kritikáját és az ismétlés emancipálását végrehajtó dekonstruktív értelmezés mennyire következtelenül megy át a korszakként felfogott posztmodern apoteózisába.

Az avantgárd absztrakcióhoz két olyan jelentős értelmezés kapcsolódik, melyek mindegyike posztmodern-definícióba torkollik. Az egyik, a Lyotard-féle, az avantgárd absztrakcióban gyökerezőként ismeri fel azt a kritikát, mellyel a posztmodern a nagy elbeszélést, és általában az elbeszélést illeti, valamint az avantgárd absztrakcióban látja a fenségeshez való adekvát viszonyulást. A másik pedig, a Rosalind Krauss-féle, az avantgárd absztrakción végzi el eredetiség- és reprezentációkritikai munkáját, hogy aztán a posztmodern mint új korszakot emezzel szembeállítsa, és annak az originalitást érintő kritikai potenciált tulajdonítson. Ami Lyotard szemében morális visszavonulás és kritika, az a Krausséban az eredetiségre való törekvés; ami Lyotard szemében a nyelvről való lemondás annak elégtelensége miatt, az Krauss szemében a csöndre mint eredeti „megszólalásra” (vagyis elhallgatásra) tartott igény; ami az egyik szemében visszavonulás a valóságról tett kijelentésektől absztrakció formájában, az a másikéban az ismétlés/ismétlődés letagadása az absztrakció formájában, az eredetiség felmutatása érdekében. Hogyan lehet, hogy a kétféle posztmodern, melyeket rokonít a nyelvkritikai attitűd, tágabban ugyanazt az avantgárdot, szűkebben ugyanazt az avantgárd tendenciát, jelesül az absztrakt expresszionizmust teljesen ellentétes módon értelmezi: az egyik a „nagy hitető eszközöket” érintő kritikai potenciált, a másik a kritikát kihívó esztétikai ideológiát lát benne? E kérdésre koncentrálna ennek a tanulmánynak többé-kevésbé az absztrakt expresszionizmus lesz a központi témája, illetve ezen a központi témán belül is egy allegorikus kulcsfigura, akit úgy hívnak: Baruch Barnett Newman.

„Az avantgárd eredetisége”

Rosalind Krauss „Az avantgárd eredetisége”¹ című tanulmányában éppen annak ellenkezőjét állítja, mint amit a címben mond, tehát a tanulmány gondolatmenetének fényében a címet ironikusként ajánlott olvasni. A szerző végigmegy az avantgárd történetén, és bizonyos állomásokon megállva elemzi azt, amit az avantgárd eredetiség-igényeként jellemez. „Az avantgárd eredetiséget, amely több, mint ellenállás vagy a múlt megsemmisítése, szó szerint eredetiségként gondolják el, a nullpontról való elindulásként, születésként.”² Krauss első példája Marinetti, aki a futurizmus megszületéséről szóló híradásában beszámol róla, hogy

* Elhangzott: „Az avantgárd fenséges retorikája. Newman, Lyotard, Krauss” címmel a „Retorika és narráció” című irodalomelméleti konferencián (Szeged, SZTE BTK, 2005. november 17-18.). Megjelent: Hajdu Péter – Ritoók Zsigmond (szerk.): *Retorika és narráció*, Gondolat Kiadó – Pompeji, Budapest – Szeged, 2007, 228-246.

¹ Rosalind E. KRAUSS: *The Originality of the Avant-Garde*, in R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1993, 158-9. Magyarul lásd Rosalind E. KRAUSS: *Az avantgárd eredetisége. Egy posztmodernista ismétlés*, ford. VAJDOVICH Györgyi, *Enigma*, 1994/3, 88-101.

² Krauss, i.m. 157. (*Enigma*, 92. – A szöveget saját fordításomban idézem.)

egy éjjel részegen autózni indult a barátaival, és az úton hirtelen két biciklistát pillantott meg. „Ostoba dilemmájukat az én pályámon vitatták... Micsoda bosszúság! Auuuu!... Félrevágtam a kormányt és a levegőben forgó kerekekkel utálkozva kivágódtam az árokba. Ó! anyai árok, majdnem színültig tele sáros vízzel! Szép árok a gyár mellett! Mohón néztem tápláló iszapodat, mely szudáni dajkám szent fekete emlőire emlékeztetett... Amikor a felfordult gép mögül kikászálódtam – mocskos és bűzös rongy –, úgy éreztem, hogy a szívemen az öröm izzó vasa haladt gyönyörűségesen át!”³ Krauss így értelmezi a beszámolót: „Az abszolút önteremtés e parabolája, mellyel az első *Futurista Manifesztum* kezdődik, modellként szolgált arra, amit a kora huszadik századi avantgárdban originalitás alatt értettek. Mivel az eredetiség organikus metaforává vált, amely nem annyira a forma szerinti találékonyságra, mint inkább az élet forrásaira vonatkozott. Az én mint eredet nem szennyeződik a hagyománytól, mivel egyfajta eredeti ártatlansággal bír.”⁴ Egy olyan eredetiség-igényről van tehát szó, ami csak igényként, és nem annak beteljesüléseként jelentkezhet. Egyébként Marinetti eredetiség-ideológiáját, valamint nacionalizmusát, későbbi fasizmusát rendkívül ironikus fénybe állítja néhány olyan jegy, amely ellene dolgozik az explicitté tett igényeknek: Marinetti „szudáni dajkája” fekete emlőjéhez hasonlítja a gyár csatornájának vizét, ami számára magzatvízként jelenik meg – ez Marinettinek a *fehér férfiember* felsőbbrendűségével alátámasztott, írásaiban gyakorta hangot kapó nőgyűlöletét helyezi más megvilágításba; a megszületést a szóban forgó íráson végigfutó *halál* motívumként vissza- visszatérő képe egyensúlyozza ki.

Hogy miként válik az igény hübrisszé Krauss értelmezésében, arra mindjárt rátérek, előtte azonban nézzük Barnett Newman eredetiség-igényét – Krauss őt nem említi, de említhette volna, hiszen beleillik az önszülő-önteremtő avantgárdok sorába.

Newman „születése”

„Pályafutása során, mondja Newmanról egyik értelmezője, mindig akként utalt az 1949-ben festett *Onement I.* [’egy-ség’] című képre, mint az eredet pillanatára: „»Emlékszem az első képemre – pontosabban arra, amikor éreztem, hogy egy olyan területre merészkedtem magamban, amely már tökéletesen én vagyok – a születésnapomon festettem (január 29.), 1948-ban. Ez egy kisméretű piros színű festmény, és egy darab szalagot tettem a közepére, odaraktam az úgynevezett cipzáramat.« Newman és az őt követő művészettörténészek számára a *Onement I.* [...] a festménynek mint »tabula rasa«-nak, mint a [...] »teremtés« egy elsődleges helyének vagy kijelentésének volt az erőteljes törvényerőre emelése. Egy 1945-ös kiáltványában Newman már teremtőként definiálta a művész szerepét. »Kijelenthetjük, hogy a művész mint egy valódi teremtő a káosz mélyére hatol. Pontosan ez teszi művésszé, mivel a Teremtő a világ teremtésekor szintén hasonló anyaggal kezd – tehát a művész megpróbálja kiragadni az igazságot az űrből.«”⁵

Kiragadni az igazságot [*wrest truth from the void*] – kiemelni, világra segíteni.

„Az én mint eredet az a mód, mondja Krauss, ahogyan abszolút különbséget lehet tenni a *de novo* megtapasztalt jelen és a hagyomány által nyomasztott múlt között. Az

³ F. T. MARINETTI: A futurizmus megalapítása és kiáltványa, in DE MICHELI, Mario, *Az avantgardizmus*, ford. SZABÓ György, Gondolat, Bp., 1969, 427.

⁴ Krauss, i.m. 157. (*Enigma*, 92.)

⁵ A. Kurlander ismertető szövege. Lásd http://www.oberlin.edu/allenart/collection/newman_barnett.html#first
A Newmantól idézett részek a vele készített interjúkból valók. Newman önkreációjáról lásd még: „This gallery presents the work surrounding and including *Onement I*, the painting Barnett Newman regarded as his artistic breakthrough. He equated its making with his own self-creation as an artist, a notion reinforced by his assertion that he created it on his birthday, January 29, 1948.”
<http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/three.shtml>.

avantgárd igényei pontosan ezek az eredetiségre vonatkozó igények.”⁶ Krauss egyébként különbséget tesz az én mint eredet és az eredeti én avantgardizmusa között, mivel ez utóbbi „a forma szerinti találékonyságra” vonatkozik⁷ – vegyük észre, hogy Newman saját történetében ötvözi e kettőt (ahogy az egyébként általában lenni szokott). Mindkettő lényege a múlttól való megszabadulás. A múlt súlyos és nyomasztó, az avantgárd pedig könnyű és ki- vagy elemelkedik, mondhatni absztrahálódik. Ezt az elemelkedést másképpen nevezhetjük *egzaltációnak*, mely szóval Newman is él, mint majd később látni fogjuk. A latin eredetű szónak, illetve annak, amelyből képzett (*effero*), nagyon is sok köze van ahhoz, amiről itt beszélünk: ’kivisz, kivezet’, de átvitt értelemben jelent ’(létre)hozást, termést’ (értsd kihordást és világra hozást), aztán ’kibeszélést, kifejezést’ (értsd expresszivitást), végül ’(túlságosan messzire való) elvívést’, átvitt ’(indulatok általi) elragadást’, ’fölemelést’. Persze minden születéshez, minden „emelkedéshez”, minden egzaltációhoz kell valaki, aki asszisztál, vagy valami, ami emel: Marinettit és az autóját például, „kötelekkel felszerelt halászok és podagrás természetbarátok” húzták ki a csatornából, mégpedig úgy, hogy „[a]prólékos és türelmes gonddal magas építményt és ormótlan vashálókat szerkesztettek össze, hogy kihalásszák a kocsimat, mely egy nagy megfeneklett cápához hasonlított. A gép lassan emelkedett ki az árokból, pikkelyekként a mélyben hagyva ízléses karosszériáját és lágy kényelmes párnáit.”⁸

A rács

Ha a történeti avantgárd-beli mozgalmak és aktivisták az abszolút eredetiséget kiáltványokban és manifesztumokban deklarálták, elmesélve mintegy önnön születésüket, akkor velük párhuzamosan az avantgárd képzőművészek egy olyan alakzatot állítottak munkába, mely performatív módon mondja és garantálja az eredetiségüket. Ez az alakzat a *rács* vagy *raszter*. Ahogy Krauss mondja, „a kezdetnek, a friss indulásnak, a nullpontnak az ebből fakadó érzete miatt van úgy, hogy egyik művész a másik után vette át a rácsot, melynek médiumán belül aktivitását kifejti, és mindig úgy vette át, mintha éppen akkor fedezte volna fel, mintha az eredet, amit megtalált a reprezentáció rétegeinek egymás utáni lehámozásával, hogy végül eljusson ehhez a sematizált redukcióhoz, ehhez a grafikon-szerű alaphoz, az ő eredete, és ahogyan rátalált, az az eredetiség egy aktusa volna. Absztrakt művészek generációi »fedezték« föl a rácsot; azt mondhatnánk, struktúrájának része, hogy revelatív jellegében mindig ott rejlik egy új, unikális felfedezés.”⁹ Krauss felsorolja, hogy milyen (hangsúlyozom: látszólagos, ideologikus) tulajdonságai vannak a rácsnak, amelyek miatt az avantgárd művész eredetinek, egyedinek vélheti magát a rács használata által. Ezekről van szó: a rács nyelv általi áthatolhatatlansága, antireferenciális jellege; vagy a rács „abszolút állapota, hierarchia-, középpont-, hajlás-nélkülisége”, amely ellenáll a narratívának. „Ez az idő és véletlen esemény által átjárhatatlan struktúra nem engedi a nyelv kiterjesztését a képi területére, és így csendet eredményez.”¹⁰, mondja a szerző. (Emlékezhetünk itt Clement Greenbergnek az absztrakt expresszionizmus fő ideológusának a mélységet elítélő, a felületet dicsőítő véleményére: nincs semmi a síkon túl.) Mindezek miatt az absztraktok hite szerint a rács alkalmas arra, hogy a műalkotás kanti autonómiáját: érdek- és célnélküliségét megjelenítse, mintegy emblémájává váljon annak. Krauss tanulmányának ez még csak mondhatni a felvezető része,

⁶ Krauss, i.m. 157. (*Enigma*, 92.)

⁷ „Azok számára azonban, akiknek a művészet eredete nem annyira a tiszta érdeknélküliség ideájában lelhető fel, mint inkább egy empirikusan megalapozott egységben, a rács hatalma abban áll, hogy képes előre kialakítani a festészeti tárgy materiális alapját, egyszerre bevésve és lefestve azt, méghozzá úgy, hogy a festészeti felület képe láthatóan a festészeti anyag megszervezéséből születik meg. Ezen művészek számára a rács barázdálta felület egy abszolút kezdet képe.” Krauss, i.m. 158. (*Enigma*, 93.)

⁸ Marinetti, i.m.

⁹ Krauss, i.m. 158-159. (*Enigma*, 93.)

¹⁰ Krauss, i.m. 158. (*Enigma*, 92.)

hiszen innen kezdődik a szerző harcos és emancipatív dekonstrukciója. Ennek során indulásként bebizonyítja a rács mindig már ismételt voltát, majd különböző művészettörténeti korokat áttekintve megmutatja, hogy miként nyomták el az „eredetiség vs. ismétlés” páros opozíciójának mindenkor második tagját – a gyakorlat és a tapasztalat ellenére.¹¹ Kérdés, hogy Newmannek az előbbi interjúban kinyilvánított eredetiség-igényén túl van-e még valami köze Krauss avantgardista absztrakció-képéhez.

Newman manifesztuma

Hogy Newman nem tartotta magát absztraktnak, az kiderül a „The Sublime Is Now”¹² című 1948-as, a *Tiger's Eye* című New York-i lap körkérdésére adott válaszából. A körkérdés, amelyre Newman megírta esszéjét, így hangzott: „Mi a fenséges a művészetben?”. „[A] modern művészet ösztönzője a szépség lerombolásának vágya volt”¹³, mondja Newman. Azonban ebbéli törekvésükben az impresszionisták és a többi avantgárd mozgalom az értékeket mindig csak egyszerűen átfogalmazták [*make a transfer*], ahelyett, hogy egy tökéletesen új víziót alkottak volna. A „tökéletesen új vízió” Newman visszatérő, állandó kifejezése, ez a későbbiekben nagy fontosságot nyer. Az exaltáció, folytatja, amely az európai kultúra művészi magatartás-mintája, „egy igen erős *retorika* bilincsében vergődik” (a *retorika* szót Newman kurziválja), és ezért a fenségesség a modern művészet forradalmában inkább a minta elől való menekülésben, semmint egy „új tapasztalat” (lásd új vízió) valóságra segítésében nyilvánul meg, ennyiben nem is valódi fenség. E gondolatmenet szerint (a következtetést a későbbiek remélhetőleg igazolják) a fenségesnek kétféle exaltációja létezik: az egyik defenzív, és ennyiben még a retorika képében jelentkező hagyomány ballasztja húzza vissza, a másik pedig az, amelyik új víziót alkot. Ennek alapján joggal gondolhatjuk, hogy Newman nem kevesebbet követel a műalkotástól, mint hogy hozza létre a fenséges érzetet. Newman egyébként annak tudja be az „az európai művészet sikertelenségét” abbéli szándékában, hogy elérje a valódi fenségességet, hogy defenzív jellegében „a tiszta plasztikusság keretein belül akart művészetet csinálni”. „A modern művészet fenséges tartalom nélkül képtelen volt egy új fenséges képet teremteni, és képtelen volt a figurák és tárgyak reneszánsz képalkotásától eltávolodni, kivéve a torzítást vagy a képalkotás teljes tagadását a geometrikus formalizmus üres világának kedvéért – imígyen csak absztrakt matematikai vonatkozások *tiszta* retorikáját halászták ki a szépség természete feletti erőlködésben.”¹⁴ Itt tehát jól láthatjuk, hogy mi a kapcsolat Newman véleménye szerint az absztrakció és a fenséges műalkotás között: az előbbi az utóbbi megteremtésének tévútja. Absztrakt, geometrikus formákkal dolgozni – ez még mindig túl retorikus, még mindig túl nehézkes. Ezt bizonyítja a himnikus folytatás is: „Hiszek benne, hogy itt, Amerikában, közülünk néhány, akiket nem nyomaszt az európai kultúra súlya, megtalálta a választ, amennyiben teljes mértékben tagadja, hogy a művészetnek bármilyen kapcsolata lenne a szépség problémájával, és azzal, hogy a szépség hol található. A kérdés, ami most felmerül, a hogyan; ha olyan időben élünk, amelynek nincsenek legendái és mítoszai, melyek

¹¹ „Ám amikor azt mondom, hogy a rács ezeket a művészeket nem eredetiségre, hanem ismétlésre ítélte, nem munkásságuk negatív jellemzését javaslom. Ehelyett inkább megpróbálok egy fogalompárosra koncentrálni – eredetiség és ismétlés –, és előítélet nélkül tekinteni kapcsolódásukra; mivel az általunk vizsgált példában e két fogalom egyfajta esztétikai ökonómiával, egymástól függő módon és kölcsönösen támogatva látszik egymáshoz kapcsolódni, bár az egyik – az eredetiség – a felértékelt, a másik pedig – az ismétlés, vagy másolat, vagy megkettőzés – a diszkreditált.” Krauss, i.m. 160. (*Enigma*, 93.)

¹² Barnett NEWMAN: „The Sublime is Now” (1948), in Herschel B. CHIPP (ed.): *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, contributions by Peter SELZ and Joshua C. TAYLOR, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1968, 552-553.

¹³ Newman, 552.

¹⁴ Newman, 553.

fenségesnek lennének nevezhetők, és ha visszautasítjuk a tiszta vonatkozásokban történő exaltáció (*exaltation*) bármilyen elfogadását, ha visszautasítjuk az absztrakcióban való életet, hogyan leszünk képesek egy fenséges művészetet teremteni?” A válasz így hangzik: „Újra megerősítjük az ember természetes vágyát az emelkedett (*exalted*) iránt, érintettségét az abszolút érzelmekhez fűződő kapcsolatunkban. Nincs szükségünk az idejétmúlt és ósdi legendák támasztékaira. Olyan képeket teremtünk, melyeknek valóságossága magától értetődő és amelyek meg vannak fosztva a támasztékoktól és a mankóktól, melyek az idejétmúlt képekhez, akár a fenségeshez, akár a szépséghez fűződő asszociációkat idéznek fel. Megszabadítjuk magunkat az emlékezet, az asszociáció, a nosztalgia, a legenda, a mítosz akadályaitól, és bármitől, ami valaha a nyugat-európai festészet eszköze volt. Ahelyett, hogy Krisztusból, az emberből vagy az »életből« *katedrálisokat* építenénk, ezeket magunkból építjük, saját érzéseinkből. A kép, amit létrehozunk, egyszerre lesz magától értetődően reveláció, valós és megfogható, és olyan, amit mindenki megért, aki a történelem nosztalgikus szemüvege nélkül néz rá.”¹⁵ Newman tehát nem tartotta magát absztraktnak, mert számára az absztrakció a fenséges művészet megteremtésének illuzórikus módja: egzaltációt, születést, kiemelkedést szimulál, de mindezt csaló, figyelemelterelő módon teszi, tehát nagyon is absztrakt. Az *absztrakció* elvont értelme: ’elvonatkoztatás’; konkrét értelme: ’elhúzás, elvonzolás’, illetve ’(figyelem)elvonás, (érzék)csalás/csalódás’.

Newman absztrakt expresszionizmusa

Annak ellenére, hogy Newman maga kritizálta az absztrakciót, az absztrakt expresszionizmus körébe sorolják a festményeit, pl. Rothkoéi, Jackson Pollockéi mellett. Az ún. stílusjegyek (pl. nonfigurativitás, monokróm jelleg, geometrikus alakzatok) vagy akár az ideológia alapján, ami egyrészt valóban az expresszionizmust idézi (lásd „önmagunkból, érzéseinkből építeni katedrális”); az „abszolút érzelmekre” való hivatkozás; „egzaltált”, vagyis ’emelkedett’ alkotás), másrészt Krauss diagnózisának érvényességét igazolja. Newman avantgardizmusát látszik erősíteni az a megrögzöttsége, ahogyan elutasítja a hagyományt (a retorikát, az emlékezetet, az asszociációt, a nosztalgiát, a legendát és a mítoszt), és ezzel párhuzamosan bejelenti igényét az önteremtésre. És végül, de nem utolsósorban absztrakt expresszionizmusát támasztja alá (á la Krauss), ahogyan a bibliai teremtésmítoszt idézi műveinek címeivel, valamint absztrakt formákhoz köti saját maga világra hozását. Newman, amikor a háború után intenzíven festeni kezd, képeihez a Bibliából vesz címeket, olyanokat, mint például ez: *A Teremtés*.¹⁶ Amint az a Philadelphiai Művészetek Múzeuma weboldalán olvasható, Newman „átvette a megosztás és elválasztás képét mint a teremtés bibliai képét: a világosságot a sötétségtől, a földet a tengertől”.



¹⁵ Uo.

¹⁶ *The Command*. Lásd <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/two.shtml>

Newman újra és újra színre vitte ezeket a „eredeti eseményeket”, másolva a teremtést, a teremtés szavait, és nem utolsósorban önmagát. Ezzel akaratlanul is belépett abba a világba, amit elutasított: a mítoszok világába. Érdekesebb azonban az a motívum, ami innentől kezd visszatérő elemmé válni a festményein, és amit Newman *később, a hatvanas évekből visszatekintve* egyszerűen csak „cipzárnak” nevezett. Ez egy csík formájában jelentkezett, amely kettészelte a képet – pontosabban kérdés, hogy mit tett a képpel. Newman metaforája alapján éppen összezárta. Ennek a csíknak megvan a maga története: Newman a *Onement I.*¹⁷ esetében egyszerűen fent hagyta a vásznon a szalagot, amit addig csak funkcionálisan használt, a célból, hogy kivédje a monokróm támadást, amit a vászon ellen vezetett. A *Onement I* esetében ezt a takaró-szalagot aztán vörössel kente át egy paletta-kés segítségével. A virtuális galéria ismertetője szerint ez a csík nem volt „zippy”, azaz ’lendületes’, inkább „vastag és egyenetlen, sok nekilendülésből és megtorpanásból összerakva”.¹⁸



A *cipzár* elnevezés Newman részéről lehetett a hatvanas évek Pop Art-os hangulatának rátelepedése korábbi műveire. Ezt a „cipzárát” mint „vadat, civilizálatlant, értelmezhetlent” önállóan is megfestette, ez lett a *The Wild* című kép.¹⁹



illetve szoborként is megformázta: *Here III*²⁰.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Lásd <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/three.shtml>

¹⁹ *The Wild*. Lásd <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/five.shtml>

²⁰ *Here III*. Lásd <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/eight.shtml>



Ahogy a tárlatvezető írja, „a *Onement I* azt a legelső alkalmat jeleníti meg, amikor a vertikális csík, amely Newman megelőző három évének munkáin látható volt, teljes egészében meghatározza a festmény struktúráját, atmoszférikus képzelgés és elkülöníthető részletek nélkül. Ez a festmény jelzi Newman döntő elmozdulását az általa »képnek« vezetett tárgytól a »festmény« felé – egy megoszthatatlan egység, amely nem reprezentál semmi mást, csak önmagát, egy egységet, amelyet egy olyan szó fejez ki, amit később Newman a festmény címéül választott: egy-ség [*onement*].”²¹ Emlékszünk, erről az eredeti (illetve annak hitt) esemény nélküli eseményről, erről a nem-reprezentációról és antireferencialitásról beszél Rosalind Krauss is a rács kapcsán, erről a hallgatásról, ami mintegy uralkodik a avantgárd képen. Krauss érdeme, hogy megmutatta, mennyi rács áll még a rács mögött, művészettörténeti és materiális értelemben egyaránt. De nem kell hozzá Krauss, hogy lássuk, maga a tárlatvezetői szöveg is az ellenkezőjét mondja annak, ami látható – bár a cím is ezt a szöveget fejezi: *Onement I*. Valóban „egy megoszthatatlan egység”-ről van szó, „amely nem reprezentál semmi mást, csak önmagát, egy egységet”?²² Valóban egy eseménytelen eseménynek vagyunk a tanúi, ha szemléljük ezt a képet? Minek tartjuk a *cipzár* allegorizálta „elválasztás és megosztás” eseményét, ha nem eseménynek? E kérdés megválaszolásához nyilvánvalóan az esemény fogalmát kell tisztázni.

Liotard, Newman és a fenséges

A newman-i esszé címe, amit Lyotard elemez, a „The Sublime Is Now” Lyotard fordításában azt jelenti: ’Most ez a fenséges.’ Hangsúlyozom: ebben az értelmezésben a fenséges nem valaminek az állandó tulajdonsága (pl. egy természeti objektumé), hanem az *itt és most* eseménye. Lyotard „ebben az eltolódásban” veszi észre a romantika és a „modern” avantgárd különbségét. „Nem másutt, nem itt vagy ott, nem korábban vagy későbbben vagy máskor, hanem itt, most történik, hogy... és ez ez a kép. Hogy itt és most létezik ez a kép és nem inkább a semmi, ez a fenséges. A megragadásra törekvő értelem lemondása; fegyvertelensége, annak beismerése, hogy ez, a festészetnek ez az eseménye nem volt szükségszerű, nem volt előrelátható [...] a megtörténés mentesítése minden illusztrációtól, kommentártól; az oltalom minden tekintettől a *now* égisze alatt – ez az élcsapat, az avantgárd szigorúsága. [...] Ez a burke-i és kanti értelemben vett fenséges és már mégsem az övék többé.”²³ Azt hiszem, helyesen érezzük, ha heideggeri felhangokat hallunk ki Lyotard mondataiból: „Hogy itt és

²¹ <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/three.shtml>

²² „A white vertical »zip« (Newman's term) extends from top to bottom edges of the canvas in the center of an unmodulated black field. The viewer unites the three elements – the zip and the sections of canvas on either side – into a single field. As in the five other paintings of Newman's *Onement* series, *Onement IV* compels the viewer to experience his or her physical and perceptual relationship to the painting in basic, reductive terms.” Lásd http://www.oberlin.edu/allenart/collection/newman_barnett.html. Ahogy az Allen Memorial Art Museum ismertetője mondja, a Newman képeivel szembeesülő néző „egyetlen mezőben” „egyesíti” a festett felület egymástól elválasztott részeit.

²³ Jean-François LYOTARD: A fenséges és az avantgárd, ford. SZÉCHENYI Ágnes, kontrollfordítás ANGYALOSI Gergely, *Enigma*, 1995/2, 51-52.

most létezik ez a kép és nem inkább a semmi, ez a fenséges.” – ez a mondat mindenképpen a heideggeri filozófia metafizikát érintő reminiscenciáival bír. De ugyanez vonatkozik az „esemény” fogalmára, amit Lyotard *A műalkotás eredeté*-ből vesz át.

„Nem annak értelme és valósága a kérdés itt, hogy *mi* történik, vagy hogy ez *mit* jelent. Mielőtt azt kérdezzük, mi ez?, mit jelent ez?, a *quid* előtt »legeslegelőször« úgyszólván az kell, hogy valami »történjék«, vagyis egy *quod*. Hogy valami történik, ez úgyszólván mindig »megelőzi« a mi történik kérdését. Mert az, hogy valami »megtörténik«, ez a kérdés, mint esemény; csak »után« vonatkozik a kérdés az eseményre, amely éppen megtörtént. Az esemény, mint kérdőjel történik meg, még mielőtt »kérdésként« jelenne meg. A *megtörténik* [Il arrive], legelőször azt jelenti: *megtörténik ez?; létezik ez?; lehetséges ez?*. Csak »asztán« határozza meg a kérdőjelet a kérdés: megtörténik ez vagy az; létezik ez vagy az; lehetséges, hogy ez vagy az megtörténik?

Egy történés, egy előfordulás, az, amit Martin Heidegger *eseménynek* [ein Ereignis] nevezett, végtelenül egyszerű és ehhez az egyszerűséghez csak a lecsupaszítottságban közelíthetünk. Amit gondolkodásnak nevezünk, annak eszköztelennek kell lennie.”²⁴

A Heideggertől származó fogalomkészlet egzisztencialista töltetet ad Lyotard Newman-értelmezésének.²⁵ Lyotard tanulmányát a fenséges történeti elemzésével folytatja, érdekesebb azonban számunkra a gondolatmenet vége, ahol is még egyszer összekapcsolja a fenségest és az avantgárdal. Lyotard olvasatában az avantgárd olyan *absztrakció*, amely annál absztraktabb, minél erőteljesebb a vele szemben álló, megszólítandó és leírandó fenséges objektum. Olyannyira, hogy az avantgárd és a fenséges viszonyának taglalásakor nem felejt el megemlíteni a negatív teológiát mint az avantgárd absztrakció mindenkori mintáját, elődjét, alapállását, mint példát a fenségestől való folyamatos hátrálásra, defenzívára. Ebben egy paradoxont láthatunk, amely így néz ki: az avantgárd előőrsként definiálja magát, ám olyan előőrs, amely folyamatosan visszafelé hátrál, visszafelé, legelsőként is a fenséges ábrázolásától. Magyarul, az avantgárd absztrakció minimalizáló tendenciáiban azt a törekvést láthatjuk, hogy ki tud eredetibb, még soha nem látott módon – nem beszámolni egy új nyelven, hanem lemondani a régiről. Ez a gyakorlatban az ábrázolás nagy „hitető eszközeiről” való kritikus lemondást jelenti, leszámolást a perspektívával, a színnel, a figurativitással, a kerettel, a síkkal, a múzeummal – és még lehetne sorolni az avantgárd értelmezésében illuzionisztikusnak, reprezentálónak számító technikákat. Az avantgárd kutatásai *ex minimis* – minimális alapon működnek. Lyotard Adorno után a „mikrológiák vs. nagy filozófia rendszerek” ellentétet állítja párhuzamba az avantgárd kutatásoknak az ábrázoláshoz való viszonyát. „A mikrológiák nem a metafizika morzsaszemei, ahogyan Barnett Newman

²⁴ Lyotard, i.m. 50.; „[...] az egyszerű »factum est«-nek kell nyílttá válnia a műben. Nevezetesen annak, hogy itt történt meg a létező el-nem-rejtettsége, és hogy csakis mint ilyen történik meg; annak, hogy ilyen mű *van*, nem pedig annak, hogy ilyen nincsen. [...] Minél lényegibben nyílik meg a mű, annál világosabb válik annak egyedülállósága, hogy a mű *van*, nem pedig nincsen.” Martin HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, bev. Hans-Georg GADAMER, jegyzetek ARA-KOVÁCS Attila, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988, 101., 102.

²⁵ Emellett rendkívüli módon emlékeztet a *Forradalom a művészetben* című értekezés Hamvas Bélájára, aki a harmincas-negyvenes évek magyar absztrakcióját a *tremendummal*, vagyis a félelmetessel, a borzongatóval köti össze: „A kép minél mélyebben itatódik át a tremendum atmoszférájával, annál inkább hajlik arra, hogy ne látvány legyen többé, hanem éppen ellenkezőleg: a kép legyen a néző és az ember, aki előtte áll, az legyen a látvány. A kép a tremendum – a megborzongató magasabb hatalom jelenléte és így nem a kép áll az ember előtt, hanem az ember a kép előtt.” HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, Pannónia Könyvek, 1989, 32. A magyar párhuzamot azért is kell hangsúlyoznunk, mert a Hamvas-Kemény szerzőpáros a *tremendum* lehetőségét az absztrakt festészetben látta.

festménye sem darabokra tört Delacroix. A mikrológia egy *gondolat* megtörténését a nagy filozófiai *gondolkodás* széthullásává írja át [kiem. M.A.], mint el nem gondoltat, amely elgondolnivaló marad. Az avantgardista kísérlet egy érzéki *now* megtörténését a nagy megjelenítő festészet széthullásává írja át, mint egy *now-t*, amely nem ábrázolható, de ábrázolandó marad. A mikrológiában csakúgy, mint az avantgárd esetében sem arról van szó, ami a »szubjektummal« megesik, hanem a megtörténik-e valami-ről, a lecsupaszítottágról. És ilyen módon a fenséges esztétikájához tartozik.²⁶

Liotard Newmannel kezdi tanulmányát, közelebbről azzal a képpel, aminek a címe: *Vir Heroicus Sublimis*²⁷ ('Férfi, hős és fenséges').



E képen felfedezhető a Krauss-féle „rácsosodási” tendencia, ami egyébként már a *Onement I*-ben is ott van. Ott egy „cipzárral”, itt sok „cipzárral”. Newman képein egyébként egyre több „cipzár” jelent meg az idő során, elvándoroltak a kép szélei felé. Sőt, az „igazi absztrakció” az volt (vagy talán az absztrakció igazi iróniája), amikor nem ők választották el egymásról a kép darabjait, hanem ők maguk váltak le a képről, és maguk is tárgyiasultak, többé-kevésbé elvesztve funkciójukat – mint azt már láttuk a *The Wild* és a *Here III* esetében. A *Vir Heroicus Sublimis* egyébként a korra és stílusra jellemző hatalmas méretekkel rendelkezik: két és fél méter-szer öt méteres. Ennek egyik oka az, hogy ne lehessen hazavinni, kiakasztani, dekorativitásra használni. (Bár naivitás azt gondolni, hogy egy ilyen műpiaci kritikának bármilyen foganatja lehet.) A másik okot Newman a következőképpen magyarázza: „Megfigyelhetjük azt a törekvést, hogy nagy festményeket távolról szemléljenek. Azok a hatalmas képek, amelyek ezen a kiállításon láthatók, szándék szerint közről nézendők.” „Más szavakkal, kommentálja Newmant a tárlatvezető, a képek erőteljes hatása a kiállításon nem volt megszelídíthető. Bár, teszi hozzá, Newman mindig azt mondta, hogy nem a méret a fontos, hanem az arány, és mindig is ki akarta próbálni, hogy lehetséges-e létrehozni egy olyan nagyarányú vásznat, amelynek azonban nem nagyok a méretei.” (Ez lett a *The Wild*, ami így már nem is annyira „vad”.) A fenséges burke-i és kanti hagyománya szerint a fenséges érzete, ha nem is mindig, de az esetek egy bizonyos részében a rémületet keltő tárgy nagyságából ered. Ahol azonban (a retorikához közeli) arányokról esik szó, vagyis különbségekről, kevés esélye van e rémisztő hatásnak, legfeljebb a rémisztő hatás *absztrakt* szimulálásának. Burke után szabadon, a felfüggesztés felfüggesztődik, jóformán már akkor amikor a képet felfüggesztik. A fenséges hatás megteremtésének szándéka, ezen szándék *lendülete* újra és újra elakad, nem másan, mint a különbségek képbe történő behatolásán, ahogy azt a *Onement I* esetében is láthattuk. Newman sem tud más lenni, mint absztrakt – a fenségestől elvonatkoztató, a fenségesről a figyelmet elterelő csaló. Mindezek együttesen igazolni látszanak Rosalind Kraussnak az avantgárd absztrakciót érintő reprezentáció-kritikáját, bár jelen esetben pontosabb úgy fogalmazni, hogy az avantgárd absztrakció azon ideologikus igényét érintő kritikáját, amely a világ reprezentációját elutasítja az absztrakció jegyében, de ez az elutasítás reményei szerint önnön eredetiségének reprezentálásával jár. Ha

²⁶ Lyotard, i.m. 59.

²⁷ *Vir Heroicus Sublimis*. <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/newman/galleries/five.shtml>.

További Newman-képek az alábbi weboldalon:

http://www.studio-international.co.uk/archive/judd_1970_179_919.htm

számba vesszük mindazon jegyeket, melyek Newman festészetét jellemzik, akkor köztük megtaláljuk azokat, amelyeket Newman a fenséges – az *igazi* fenséges elérése érdekében elutasított, legyen szó retorikáról, mítoszlól, absztrakcióról stb. Ebből a szempontból a *cipzár* elnevezésnek nem csak Pop Art-os értelmezése lehetséges, hanem azon túl valamiféle (belátott vagy nem belátott) iróniát is láthatunk benne, ki más, mint Newman részéről, amely irónia pedig ki más, mint Newman-nek az absztrakció nélküli absztrakció felé törekvését érinti. Hiszen a cipzár mint olyan ki- és bejárást biztosít egy letagadott tereumba, így akár ún. „mítoszcsapdaként” is funkcionálhat. Amennyiben pedig mítoszcsapda, alapjaiban kérdez rá arra a jelentés nélküli „itt és most”-ra, amivel Lyotard köti össze az avantgárd fenségességét. Arról nem beszélve, hogy struktúráját tekintve gyanúsán rácsos, ebből fakadóan *mise en abyme*-ként magáról a rácsról beszél, így aligha tud azzá válni, aminek szánták: egy egységesítő esemény képévé.

Krauss csapóajtaja

Jelenti-e ez azt, hogy Rosalind Krauss elmélete hibátlan? Krauss a korszakként felfogott posztmodernnek eredetiség- és reprezentációkritikai lendületet tulajdonít.²⁸ Ez a posztmodern lendület, amelynek segítségével egy gyors mozdulattal leválasztja a posztmodern az avantgárdról, leginkább a fenségesről való gondolkodásban tűnik a szemünk elé, a cikk végén, mintegy vörös farokként. Krauss afirmatív módon beszél a fenséges „textuális konstrukciójáról”, vagy másképpen szólva „a fenségesnek másolatokba történő degenerálódásáról” a posztmodern kapcsán. Ugyanezt mutatja ki egyébként az avantgárd esetében is, a különbség pusztán annyi, hogy az avantgárd szerző önnön eredetiségének tudatában/hitében ezt nem látja, vagy elhallgatja, míg a posztmodern szerző tudatosan dolgozik vele. Ily módon a posztmodern fotográfus „Levine egy másik sorozatában, amelyben Eliot Porter buja, színes tájképeit reprodukálja, újra csak az »eredeti« nyomaton keresztül haladunk, vissza a természeti eredet felé, és [...] a »természet« hátsó falának egy másik rejtekajtáján [*trap door*] a fenséges egy tisztán textuális konstrukciójába, és a fenséges örökkön kísérteties [*lurid copies*] másolatokká való degenerálódásának történetébe jutunk.”²⁹ Krauss számára, aki a *trap door*, vagyis a ’rejtekajtó’ kifejezést használja, egyértelmű, hogy azon ki lehet lépni a „(csalogató mivoltukban) kísérteties másolatok” (*lurid copies*) közé. A *trap door* ’csapóajtót’, ’színházi süllyesztőt’, ’szellőztető ajtót’, ’kimászó ablakot’ jelent – annak, aki számára ismert, hogy hol van ez az ajtó, és hogy egyáltalán ajtóról van-e szó. Előfordulhat azonban, hogy a nyílás csapdát rejt (a *trap* jelentésében), hiszen ami a másik oldalon vár, az Krauss szava szerint is *lurid*, vagyis ’halottsápadt’ és/vagy ’égővörös színű’, de méginkább ’kísérteties’, ’rémes’, ’szörnyűséges’, ami azonban ’baljósága’ mellett is lehet

²⁸ „Nos, úgy, ahogy Levine műve explicit módon dekonstruálja az eredet modernista eszméjét, erőfeszítése nem tekinthető a modernizmus *kiterjesztésének*. Ez, ahogy a másolat diskurzusa, posztmodern. Amit azt jelenti, hogy avantgárdnak sem tekinthető. – A kritikai támadás miatt, amit az őt megelőző hagyomány ellen indít, mégis tekinthetnénk a Levine munkáiban elindított mozgást az avantgárd előre menetelése egy következő lépéseként. Ám ez hiba volna. Azáltal, hogy dekonstruálja az eredet és az eredetiség testvéreszméit, a posztmodern szakadást hoz létre önmaga és az avantgárd fogalmi tartománya között, és egy olyan szakadékon túlról néz vissza rá, ami viszont egy hasadásként jelentkezik a történelemben. Annak a történeti korszaknak, amiben az avantgárd a modernizmussal osztozott, vége. Ez nyilvánvaló ténynek tűnik. Ami ezt egy zszurnalisztikus fordulatnál maradandóbb teszi, az a diskurzusban beállott koncepcióváltozás, amely véget vetett e korszaknak. Ez olyan kulturális gyakorlatok együttese, köztük a demitologizáló kritikával és a valódi posztmodern művészettel, melyek ma egyként érvénytelenítik a modernizmus alapvető állításait, megsemmisítve őket azáltal, hogy rávilágítanak hamis előfeltételeikre. Ez tehát egy érdekes és új látószög, ahonnan visszanezézhetünk a modern eredetre, és láthatjuk, ahogy darabokra törve végtelen ismétlődésbe kezd.” Krauss, i.m. 170. (*Enigma*, 100-101.)

²⁹ Uo.

'csalogató' is (*lurid light* – 'baljós fény', 'csalogató fény').³⁰ Azt ajánlom, fontoljuk meg: ha ezek a másolatok tényleg olyan csábosan kísértetiesek, akkor korántsem olyan megnyugtató, hogy közéjük keveredünk. A végén még textuális fenségességük valódi fenségessé válik, nincs rá garancia, hogy nem. Az ismétlésnek megvan ez a horrorisztikus lehetősége, mi más operált volna ezzel oly sokat, mint a allegorikus és Doppelgänger-karakterrel rendelkező avantgárd. Valószínűleg ez az a lehetőség, ami miatt a fenségességnek „tisztán textuális (értsd posztmodern) konstrukciója” és „kísérteties másolatokká történő degenerálódása” a posztmodern reprezentációkritika (talán akaratlan, mégis magabiztos) hermeneutikai (és ennyiben domesztikáló) állásfoglalásaként hat. Ezt látszik igazolni a tiszta és absztrakt önreferencialitást elutasító „átlátszó jelölt” fogalma, miként azt Krauss a maga módján hívja, vagy a jelölő „másodlagos mimetikussága”, ahogy Barthes után nevezi³¹. Ha az avantgárd absztrakció hübrisze az, hogy végül nem-eredeti státuszában ismerjük fel, akkor a posztmodern másolaté az, hogy nem-eredetiségének tudata sohasem lehet minden absztrakció nélküli – ezért aztán nem lehet maradéktalanul átlátszó sem. Vagy ha az, talán éppen egy csalás (figyelemelterelés) következtében az. Odáig természetesen nem mennék el, hogy a Newman-i fenségessé váló találkozás elkerülése végett a posztmodern figyelem önmagát tereli el, és kilép egy rejtekajtón, hogy imígyen fordítsa át ismétlésbe a fenséges tapasztalatot (ahogy a másik oldalon az absztrakt expresszionizmus önmagának ad életet). Azt azonban látnunk kell, hogy a posztmodern ideológiakritika könnyen historizmusba fulladhat, ha nem áll meg egy még vállalható ponton. És ez történelemkép a már unásig ismert lesz, két szereplővel, akik jelen esetben a cipzáron ügyködnek: Newman fölfelé rángatja, és összehúzni próbálja, Krauss pedig legalább olyan lendülettel rángatja lefelé.

³⁰ *lure*: 'csalétek', 'vonzerő', 'varázs'; 'csalogat (pl. szirének)', 'csábít, törbe csal' (*into a trap*).

³¹ „Ha a modernizmus gyönyörtartománya az önreferencialitás tere, a gyönyör eme épülete a nem-reprezentáló és nem-átlátszó festészeti jel szemiológiai lehetőségén alapul, úgy, hogy a jelölt egy tárgyiasított jelölő szükségtelen feltételévé válik. De a *mi* szempontunkból, az egyetlenből, ahonnan megfigyelhetjük, hogy a jelölő nem tárgyiasítható; hogy tárgyiasága, lényege csak egy fikció: hogy minden jelölő maga az átlátszó jelölt, egy már megelőző döntés átlátszó jelöltje, mely a jelölőt mint egy jel hordozóját vési ki – *ebből* a szempontból nem létezik átlátszatlanság, csak transzparencia, mely a reduplikáció feneketlen rendszerébe vesző szédítő szakadékra nyílik.” Krauss, i.m. 161. (*Enigma*, 95.)

Recenzió az *Induló modernség – kezdődő avantgárd* című tanulmánykötetről*
(Szerkesztette Bednatics Gábor és Eisemann György)

A Ráció Kiadó „Ráció–Tudomány” sorozatának ötödik tagja az *Induló modernség – kezdődő avantgárd* címet viseli, szerkesztői Bednatics Gábor és Eisemann György. A szerkesztők előszava szerint a kötet tanulmányainak homlokterében a Németh G. Béla által „névtelennek” nevezett korszak áll, nem titkoltan a „hézagmentesítés” és a kanonizáció céljával, amire pedig azért van szükség, mert (legalábbis az itt olvasható előszó íróinak véleménye szerint) e korszak a magyar modernizmus bevezetője – előszava, ha úgy tetszik. És valóban, a tanulmányok, miközben a 19. század utolsó harmadától a 20. század első harmadáig tartó ívet mutatnak fel, sok olyan szerzőt érintenek, akiket méltatlanul elfeledetteknek tartunk, sőt, annak tartották őket már alig valamivel letűntük után is. Az utókor Krúdy költői terminusát vette át, és „kődlovagoknak” nevezte őket (pontosabban közülük párat, a többiek azonban osztoznak a ködlovag-sorsban), ennyiben tehát nem igazolható a névtelenség. Volt és van nevük, és ez a név (akár maga a „névtelen” metafora) a hiány és az azonosíthatatlanság jelzésén keresztül valami nagyon fontosról árulkodik, ami éppen a modernség egyik alapvető konstituense. Ahogy a radikálisan új lesz a mindenek fölötti érték, úgy és azzal párhuzamosan alakul ki a frusztráció, hogy a hajszoltságban valami értékes lett az enyészeté, ami annyira új volt, hogy nem került a látótérbe, és talán maguk a nagy és ismert *újak* is ennek a már csak (őket) kísértő és letűnt világnak a másolatai. Ez a frusztráltságban gyökerező nosztalgia lesz aztán a soha véget nem érő, és bizonyos szempontból a modernizmus alapigényével ellentétes, más szempontból éppen abból fakadó, azzal komplementer törekvés, az archeológia és az archiválás eredetpontja, már szinte a modernség kezdetén, összefüggésben az emlékezet nagy témájával. Jól mutatják ezt a különféle esszé- és tanulmánygyűjtemények, hogy csak a témába vágó két legfontosabbat, a Krúdy esszéket összegyűjtő *A tegnapok ködlovagjait*, vagy a Thurzó Gábor szerkesztette 1942-es *Kődlovagokat* említsem. Nem beszélve azokról a sorozatokról, amelyek a legkülönbözőbb lapokban jelentek meg, azzal a céllal, hogy elfeledett írókat fedezzenek fel újra – az *Uj Idők* „Elfelejtett írók – elfelejtett írások” című rovata jó példa erre, vagy a *Magyar Narancs* „Elsüllyedt szerzők” című sorozata – ez utóbbi már a „felejtés”-hagyomány 21. századi folytatását ígéri. Így azt mondhatjuk, hogy az *Induló modernség – kezdődő avantgárd* című tanulmánygyűjtemény nem csak a „Ráció–Tudomány”-sorozat egy következő tagja, hanem a modernség nagy, folytatásos, emlékező narratívájának is egy következő fejezete.

De kikről is van szó, kik lesznek *ennek* a kötetnek a „revideáltjai”, rehabilitáltjai? Czóbel Minka és Mednyánszky László (Bednatics Gábor), Petelei István (Pozsvai Györgyi), Kassák Lajos (Kékesi Zoltán), Cholnoky Viktor (Virágh András, Orosz Magdolna), Cholnoky László (Bengi László), Schöpflin Aladár (Rózsafalvi Zsuzsanna), Móricz Zsigmond és Krúdy Gyula (Eisemann György), valamint a 19. század második fele „közvetítőnek” tartott költészete (Bednatics Gábor). Eisemann György kötetnyitó tanulmánya valamennyire kilóg ebből a sorból, mégpedig nemcsak azért, mert nagyobb korszakot fog át (a romantikától a későmodernségig, Vörösmartytól József Attiláig), hanem azért is, mert éppen *nem* a fent emlegetett „eltűntek”, „névtelenek”, „kődlovagok” művészete szolgáltatja számára a témát, hanem a kánon, hogy úgy mondjam legbelseje. Konkrétan az a folyamat, amelynek során a nemzeti sztereotípiákból (vérszerződés, nemzethalál, Mohács) a 19. és 20. századi magyar költészetben történelmi allegóriák lesznek, továbbá ahogy ezek az allegóriák hozzásegítik a vers beszélőjét, hogy csatolt fájlként ő is a már *előre* emlékező, vagyis apokaliptikus üzenet

* Megjelent: *Literatura*, 2007/1. (XXXIII. évf.)

részévé váljon. Hogy mégis indokoltnak tarthatni e tanulmány szerepeltetését a kötetben, az azért van, mert Eisemann a maga módján szintén a „névtelent” választja témául: a már említett allegóriát. Azt a (nem-)esztétikai *másikat*, amit szintén (a Walter Benjamin örökébe lépő Gadamer szavával élve) „rehabilitálni” kellett, csak őt épp a szimbólummal szemben. Azt mondhatni, hogy Eisemann tanulmánya bizonyos szempontból éppen, hogy megadja azt a nyelvi-poétikai alaphangot, ami a tanulmányok lehetséges közös többszöröse lehet, a totalizálás igénye nélkül. Eisemann mondandójára amúgy sem jellemző a totalizáló szándék, ebből fakadóan azonban olyasmitől is elhatárolja magát, ami egyébként elemző tevékenységének egyenes következménye. A szerző szerint a fent említett allegorikus sablonokat célzó kultuszkritikának megvannak a maga határai: a feladat nem a felvilágosodott (és totálissá válni hajlamos) ideológiakritika, hanem e képződmények működés közbeni interpretációja, „történetileg aktuális újraelsajátításuk nyomon követése”. Ezzel csak egyetérteni lehet, de ki kell kiegészíteni azzal, hogy „a működés interpretációja” sokszor elválaszthatatlan a kultuszkritikától. Arra, hogy a feltárás/kitakarás sosem ártatlan művelet, éppen Eisemann tanulmánya szolgál jó példaként, egészében és részleteiben egyaránt. Hiszen való igaz, hogy esetében nem az előítélet-nélküliség szerepében tetszelgő kultuszrombolás nyilvánul meg, hanem a szimbolikus nemzetképek allegorikus *feltételeinek* reflexiója, ez viszont kritikai jellegű, még akkor is, ha a kritika hangvételt a működésben lévő analitikus erő elrejt. Például *A Dunánál* demokratikus, szolidáris, egyenlőségre hivatkozó szólamában paradox módon tovább működik a vérségi elvre hivatkozó allegorikus természeti minta. Ez újabb példa az allegória paradox organizáló működésére (a vér szerinti összetartozás megerősítésére), még akkor is, ha *A Dunánál* esetében ez nem a magyar népre, hanem a Kárpát-medence népeire vonatkozik. Ez az a pont, ahol látszik, hogy a sztereotípiák vizsgálata akarva-akaratlanul kritikai következményekkel jár. Ugyanez jellemzi Eisemann Móricz-tanulmányát is, amelyben az olvasás hagyományosan pozitív értékrendjének Móricz Zsigmond-i kritikáját mutatja be a szerző – igaz, a kultuszrombolást itt már nem Eisemann, hanem olvasatában a móriczi szöveg végzi.

Pozsvai Györgyi érzékeny tanulmányai Petelei István egy-egy novelláját olvassák, az *Alkonyatot* és az *Árva Lottit*. Ez utóbbit illetően a tanulmányíró következtetései megerősítik az anekdotikus prózahagyományt kettős arculatúként, „lélektaniként” és „tragikomikus-groteszkként” megújító Petelei-képet, de a szerző mindezt „nem szociálpszichológiai-ideológiai”, hanem „prózapoétikai” és „nyelvelméleti és esztétikai” szempontok segítségével teszi. A tanulmányban az *Alkonyat* elemzésére emlékeztető teljességgel történik meg a beszédcselekvések feltérképezése, és relatív-relativizáló jellegük megállapítása – ez utóbbi jellegzetesség minden szereplőt érint, aki része a diskurzusnak, legyen az az elsődleges narrátor vagy a klisék kliséjeként élénk lépő Ötvös (Árva) Miska. Hasonlóképpen meggyőző az irodalmi hagyomány feltárása, itt többek között és elsősorban a Jókai-féle nőképpel való szembenállásról és Gogol-féle kisember átmásolásáról van szó. A fent említett tragikomikus-groteszk hangvétel persze nem választható el a lélektani oldaltól, hiszen például Árva Lotti lélektani jellemzése Lotti groteszk-komikus képzelgésein keresztül történik. A hallucinációs-imaginatív tudati folyamatok éles szemű, de mondhatnánk azt is, „jó fülű” követése jellemzi a tanulmányt, hiszen az olvasat bizonyos részeken az elbeszélésbeli zaj- és hangképek narratívában betöltött funkciójának elemzését viszi végbe hivatott módon (megint csak emlékeztetve az olvasót az *Alkonyat* hangulati elemzéseire). Más oldalról nézve viszont maga a „lélektani” jelző kerül idézőjelbe, hiszen a gazdag „műfajpoétikai leltár” áttekintése után a tanulmányíró arra a következtetésre jut, hogy majdnem minden alak, elsősorban is Árva Miska, „intertextuálisan szétmásoltt”, ez a textuális mismásolás pedig minimum ironikussá tesz bármilyen pszichologizálást. Itt kell megemlítenem, hogy a pszichologizálástól korántsem menekülhetünk olyan gyorsan, ahogyan azt a strukturalisták akarták, „papíralapúvá” igyekezvén tenni a fiktív személyiséget. Pozsvai egy oldalon kétszer említi az

„alakmásoló narrátor” szintagmát (183.), és aztán ugyanazon az oldalon az ezzel egyenértékű „kompilátor-narrátor” kifejezést. Elismerem, bonyolult kérdés, hiszen az, aki „beszél/ír” (akinek a „beszéde” le van írva és/vagy az „írása” olvasható) könnyen úgy tűnik számunkra, mint aki „szerezte” is azt a bizonyos beszédet (a szerzés bármelyik értelmében). Mégis, a narrátort általában, mivel maga is fiktív szereplő, nem tartjuk „szerzőnek”, főleg nem olyannak, aki Gogolt másol. Ezen a bizonyos ponton, a narrátor kapcsán a lélektaniség, vagy más szóval eredetiség kérdése árulkodó módon visszacsempésződik a Petelei-novellába. Ezzel függ össze az, amit *A köpönyeg* szétszalazásaként vet föl a szerző, és ami alatt a magyar és a világirodalmi kisepikai tradíció „követését” és „felülírását” érti. Nagyon ambivalens metafora a *felülírás*, avagy a palimpszesztus metaforája. Őrzi magában a temporalitást, az egymásra következést, az irodalom időbeliségét, a hagyománytörténetét stb. Ebből a szempontból nézve lehet azt állítani egy alakról, hogy „panel”, „klisé”, egy prózanyelvről, hogy „archi- és intertextuálisan elhasználódott”, „hitvány utáncat” (187.), illetve egy műről, esetünkben *A köpönyegről*, hogy „intertextuálisan elnyűtt” darab (188.). Ha ez „önironikus”, „immanensen önreferens” darab, akkor az az ironia, amely a pretextust avagy a „nagy kódot” érinti, kell hogy érintse az „alakmásoló narrátor” (máshol: szerzői narrátor) szerzői munkáját is. Magyarul az írásképp (a felülírt hagyomány) hallucinatív jellegéről, kísérteties „hangképéről” is kell beszélünk. Talán ezt is „tanulja” az olvasó a sokat emlegetett „pragmatikai szinten” az *Árva Lottiból*.

Bednatics Gábor három tanulmánnyal képviselteti magát a kötetben. Az első („Költői” képek) alcíme szerint két zárványszerű századfordulós életműhöz szolgáltat adalékokat összehasonlító elemzés keretei között, Mednyánszky László festőéhez és Czóbel Minka költőéhez. A szerkesztői előszó emancipatív szólama Bednaticsnál tér vissza a legerősebben, és ez nem véletlen, lévén ő a két szerkesztő közül az egyik. Az emancipáció esetében azt jelenti, hogy a hagyományosan és totalizáló-diszkriminatív módon közvetítői státuszba kényszerített korszak művészetét (leginkább líráját, de Mednyánszky esetében például festői poétikáját) részleteiben látja és figyeli meg. És ha a befogadás a közvetítésre redukálta ezt a korszakot, akkor Bednatics sem hagyja el ezt a szempontot, csak éppen a korszak két képviselője mediálást érintő *poétikájának* feltárásában érdekelt. Ez a poétika a tanulmány tanúsága szerint mind Mednyánszky-nál, mind pedig Czóbelnél a hangulat jegyében épül ki (ebből a szempontból motivált az *Alkonyatról* szóló Pozsvai-tanulmány mellett való szerepeltetése), ami egyben azt is jelenti, hogy a maga módján mindkét életműben megjelenik a látomásosság, a vizionárius szemlélet, illetve az ennek lehetőségeire való rákérdezés, az, ami az anyagtól (a témától) az anyagiség felé mozdíthat el. Nem véletlen, hogy (az életrajzi rokoníthatóságon túl) erről a két alkotóról van szó a tanulmányban, hiszen *ennek* a festőnek *ezzel* a költővel való együtt tárgyalása arra ad lehetőséget, hogy láthatóvá váljék a hangulat tematikáján túl az anyagszerűség távlata, azzal együtt pedig az elkerülhetetlen fertőzésveszély: a festészet retorikai alapjai (ezt Bednatics Markója Csilla Mednyánszky-tanulmányait követve mutatja be), és a költészet belső, képi-látomásos tájai (itt a tanulmány verselemzéseken keresztül közelít). Az emancipatív szólama tehát a Czóbel és Mednyánszky képviselte „köztes” életműveket is bizonyos értelemben a nyelvválság képviselőiként akarja felmutatni, és világirodalmi párhuzamként Hofmannsthal fiktív levelét említi (bár rosszul, mert a levelet fiktív szerzője nem „Lord Chandoshoz” írta, ugyanis a fiktív szerző *maga* Lord Chandos – a címzett Francis Bacon).

Az említett emancipáció kétélű fegyver: láthatjuk úgy, mint az igazságosságra való törekvést, innen nézve tiszteletre méltó erőfeszítéssel van dolgunk. Ez az erőfeszítés azonban néha szinte észrevétlenül, de majdnem törvényszerűen megy át egy erősen polarizált rendszerbe, amit adekvát kijelzőként az ellentétre épülő és folyton-folyvást ismétlődő szintaktikai struktúra mutat. Bednatics második tanulmányának („Topográfia és mitológia között. A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában”) már a legelején megjelenik

ez a „nem–hanem”-struktúra, és végigkíséri az egész gondolatmenetet. Egy példa: „A nagyvárosok egyes kiemelt sajátosságai, atmoszférája és jelentősége már nem a városi lét általi ihletettség leképezéséért felelős, hanem a hely imaginárius térképét kívánja megrajzolni.” Ez talán magában nem baj, hiszen valamiféle ellentét állítása alig elkerülhető, ha fordulatról, változásról és főleg összehasonlításról, vagyis különbségekről van szó. Akkor válik problémává, amikor kiderül, hogy ez a tendencia látens módon annak a szemléletnek a variálása, amit elítél, és amin túl akar kerülni. Amikor Lukács György elítéli az „esztétikai kultúrát”, tartalom és forma (vagy a tanulmánykötetben több helyen megjelenő ellentéppárral: szimbólum és allegória) ellentétében mondja el (erősen elfogult) történetét. Amikor Bednatics túl akar kerülni a tematikus szempontokon, és mindenáron „nyelvi-poétikai” újítást akar kimutatni, akkor ugyanez az ellentét jelenik meg, igaz, megfordítva. A „nem–hanem”-típusú mondatok, melyek az esetek többségében, de itt főleg, történeti periodizációt implikálnak, egyben le is egyszerűsítik a képletet. A szerző olyan totális „cserét” állít már a tanulmány legelején, ami a város „mint konkrét tapasztalati hely” irodalomból való eltűnését, és „szóképekben létesülő nyelvi tér” keletkezését eredményezte, elérhetően az irodalomban, illetve annak „különböző művészi formáiban”. A virtuális jellegű mitológiát a tanulmány annyira túlhajtottan állítja szembe a topográfiával, hogy maga a tanulmány is mitologikussá válik, pontosabban úgy csinál mítoszt a képzeletből, hogy képzeleg. Az imaginárius nagyváros víziója olyan erősen munkál, hogy túllép a maga meghatározta textuális-imaginatív kereteken, és Haussmann báró esetében is „láthatatlan, elképzelt nagyvárosról” beszél (215.), aki azonban korántsem maradt meg az imaginárius birodalmában, legalábbis nem a Baudelaire-éhez foghatóéban (arról nem beszélve, hogy nem „Napoleon főépítészéről” van szó, hanem III. Napoleon főépítészéről, ami nagy különbség). Egy másik következménye a merev opozíciókkal való munkálkodásnak az, hogy az opponáló nem tudja kiküszöbölni a kizárt felet, az mindig nyomot hagy a kitértetett oldalon. Bednatics a „nem–hanem” struktúra segítségével kizárja a romantikát, letűntnek nyilvánítja, ám ehhez a romantika szótárát hívja segítségül, és „teremtésről” beszél (pl. az álom mint „teremtő tényező”, „teremtő álom”, 230.), és paradox módon ezt ott teszi, ahol a nem-topografikus, textuálisba „átfordított” esztétikai városképet írja le. Szándéka bár érthető, de kevésbé igazolható, leginkább azért nem, mert még saját tanulmányán belül sem tudja tartani magát ahhoz a lehetetlen célkitűzéshez, hogy egy ellentét két felét, legyen az két korszak, vagy akár téma és poétika, külön tartsa. A tanulmányban a retorikai-poétikai szempontú korszakolás erőltetett szándéka a szövegelemzéseken is nyomát hagyja. Telekes Béla *Razzia* című versét elemezve a már említett „teremtés” szempontjából állítja egymással szembe a nappalt és az éjszakát. Ebben a szembeállításban az éjszakai város „új mitikus helyé” válik az álom révén, és a szerző ezzel szemben a nappal szövegbéli leírását „leírónak” minősíti (230.). Nem figyel föl arra, hogy a nappali város mennyire nem „objektív” vagy „topografikus”, hanem a *teatralitás* metaforája által kibontott: „[e]ljátszván színes szerepét az utcza”; illetve „az utcán újra játék, szín, szerep”, amely így a „jelenés”, „káprázatos” éjszakával nemigen állítható ellentétbe. Ez a figyelmen kívül hagyás, amit másképp nevezhetünk akár „optikai tudattalannak” is, annak ellenére történik így, hogy a tanulmányíró maga is előszeretettel él a teatralitás metaforáival: „szcéna”, „színrevitel”, „jelenetelés”, „látványosság”. Ez a példa egyben azt is megmutatja, hogy miként kell/lehet egy opozíció felállítására érdekében figyelmen kívül hagyni a „leírónak”, topografikusnak minősített oldal retorikus, imaginatív oldalát – talán éppen arra lenni vaknak, aminek tükrében megláthatnánk saját nyelvünk metaforikusságát.

Bednatics harmadik tanulmánya a most bemutatott második technikáját követi, csak a várost ebben a technika témája váltja fel: „Művészet és/vagy mesterség. A technika a 19. század végi magyar lírában”. Az írás első részében azért tekinti át kultúra és természet kapcsolatát, hogy végül arra a 19. századi pontra érkezzon, ahol az előzőből kiválik a technika, és egy paradox evolúció végeredményeként szembekerül egyrészt a természettel,

másrészt (az előbbiből következően) önnön kulturális eredetével is, amennyiben a kultúra (Bednatics állítása szerint legalábbis) addig mindig a természettel való szerves komplementaritásban létezett, nem azzal szemben. A tanulmány végső célja a technika szerepének vizsgálata a 19. századi magyar lírában, de ennél a dolog jóval összetettebb. A tanulmány végső célja cím és alcím látens feszültségében érhető tetten. Míg ugyanis az alcím első olvasatban és (a többértelműséget könnyelműen elfeledve) elérhetően a technika témáját kutatja az említett korszakban, a cím művészet és mesterség viszonyára vonatkozó kérdést rejt magában. Ez a kérdés pedig a tanulmány tükrében újraolvasva úgy szól, hogy vajon azon túl, hogy a technika témaként megjelent a 19. század második felének költészetében, okozott-e annak *technikájában* bármiféle változást. (Ezzel pedig a cím más megvilágításba helyezi az alcímet is.) Észre kell vennünk, hogy ez a kérdés a tanulmány első részében felvetett problémákat is magában őrzi, hiszen általa arra is rákérdezünk, hogy a művészet képes-e másként mint megéneklendő tárgyként viszonyulni a technikához, képes-e technikaivá válni, rálátni önmagában a technikaira. „Vagy” – hogy a címből idézzek – inkább önmagát természetiként a technikával szemben határozza meg. A tanulmányban mindegyik lehetőségre van példa – sőt a tanulmányban sok példa van, ahogy azt már Bednatics másik két, e kötetben szereplő írását olvasva tapasztalhatta az olvasó. A tanulmány azonban egy ponton maga is „technikaivá” válik, és ez kellemetlen, a szerkesztői olvasást (illetve annak hiányát) jelző hibát eredményez, ami a sokadik a kötetben, de talán ez a legkínosabb. A 253. oldalon olvasható bő féloldalmi szöveg ugyanis szó szerinti ismétlése a 217. oldalon lévő bő féloldalmi szövegnek, a különbség mindössze annyi, hogy az adott tanulmány témájának megfelelően a terminusok mechanikusan kicserélődtek. Persze a barkácsolás vagy textuális *recycling* sokszor inkább a modern médiumok (pl. a számítógép) tette, semmint a szerzőké, és tudható, hogy a szóban forgó korszak nem egy résztvevőjének nem egy szövege élt meg hasonlóan sokszorozódó sorsot a sajtó parancsának engedelmességgel (Cholnoky-paradigma). És mindenki tudja, aki írt már tanulmányokat ugyanabban a témakörben, hogy akaratlanul is előfordul ilyesmi – amitől (és a kötetre amúgy is jellemző kritikus mennyiségű hibától) azonban egy alapos lektor tényleg megmenthette volna a szerzőt és a kötetet.

Kékesi Zoltán két tanulmánnyal vesz részt a kötetben, és gyakorlatilag ez a két tanulmány képviseli az avantgárdot. Az elsőben („Ikon és graféma”) költészet és festészet versengését (*paragone*) tárgyalja a szerző. A tanulmány első felében az orosz képzőművészek anyagszerűségeit érintő vitáit tárgyalja a faktúra, a kompozíció és a tipográfia kérdései kapcsán, hogy aztán ezekből kiindulva megpróbálja értelmezni Kassák 1921 körüli képzőművészeti és költészeti fordulatát. A tanulmányíró itt a kassáki avantgárdról úgy beszél (Friedrich Kittler után szabadon), mint ami az „imaginárius” helyébe a „valóst” helyezi, ami Kékesinél „anyagi folyamatok” és „indexikusság” képében jelentkezik. Ez a kittleri eredetű „tetten ért” materialitás azonban több mint gyanús, már csak a tanulmány ellentmondó megfogalmazásai miatt is. Először is: hogyan lehet egyszerre indexikusnak lenni, és magának a „dolog”-nak (valósnak) is lenni? Az indexikalitás jelviszony, még akkor is, ha eredete szerint (Pierce feltételezése szerint legalábbis) motivált jelviszonyról van szó. Ez az ellentmondás Kékesinél olyan megfogalmazásokban jelenik meg, mint például ezek: „jelölni magát a festés műveletét”, az „anyagi felületről »szól[ni]«”, „az írás »értelem nélküli« anyagiságát hangsúlyoz[ni]”. A szóban forgó művek felületein talán nem reflexív allegóriákkal szembesül az olvasó, még a legsűrűbb faktúrák esetében is? Aztán: miért kitüntetett pontja a kézírás az indexikusságnak? Nem arról van szó, hogy ne érteném: Kékesi nem a művész lelkét és zsenijét-kifejezőképességét látja koncentrálni a végtagban, hanem a foton negatívba égéséhez hasonlóan a kézírásban látja az indexikus jel megvalósulását: „[a] kézírásban az írás indexikus jelként mutatkozik meg”, „az irodalom pedig [...] maga is indexikus jellé válik” (71.). De ettől a kérdés még megmarad: miért kitüntetetten indexikus jel a kézírás (például bármilyen más íráshoz képest)? Azért, mert közelebb van – kihez/mihez?

Felmerülhet az olvasóban, hogy a kezét, amihez ilyen funkciót társítunk, egyszer régen valaki írás közben fogta, úgy irányította a gyermeki kalligráfiát – az ő indexéről nem lehet szó? Akkor miért nem inkább a nyomdagép „keze”? Kékesinél (Bednicsához hasonlóan) több helyen előfordul a „romantika” mint túllépni érdemes korszak, például felfogása szerint a fiatalabb optikai technikák a festészet és irodalom közötti kapcsolatot az addigi romantikus módon szinesztetikusként képzelt egységből „szövetséggé” változtatták (55.), illetve kép és hang szemantikai egysége nála egyben romantikus is (72.). Itt véleményem szerint a romantikáról szóló sztereotípiáról van szó: a romantikát éppenséggel láthatjuk az érzékelés széttagolását inszcenírozó korszakként is (bár elismerem, ebből a szempontból nem írható meg olyan radikálisan az optikai technikák korszakfordító története, mint ahogy az Kittler által megíródik). Másrészt, ha már sztereotíp romantikáról van szó, akkor a kézírásba rögzített totalizáló indexikusság legalább annyira „romantikus” elképzelés az anyagról, mint amilyen romantikus a romantikus imagináció.

Kékesi második (és egyben kötetzáró) tanulmányában („Mint hír a dróton”) két olyan szöveget elemez, amelyek irodalmi válaszként érthetők a modern mozgóképtechnikára. Babits *Mozgófényképének* Kékesi elemzése felől nézve van egy szoft és egy hard olvasata. Mindkét olvasat a „médiaharcot” fedezi föl a versben, azt a harcot, amely egy ősrégi és egy fiatal médium között dül. A két olvasat közti különbség annyi, hogy míg az egyik szerint a vers a mozi képeitől elájult nézőnek kölcsönzött és egyben parodisztikus szólam, addig a másik „annál több”, ti. ambíciója a technikai valós beléptetése az írott szavak világába a verslábakon keresztül, a daktikus lejtésű hangzás révén. Kékesi szerint a két olvasat kiegészíti egymást, hiszen mindkettő ugyanazon kritika két megvalósulási formája. Vagy másképp fogalmazva, az egyik (a paródia) annyival „kevesebb”, amennyivel a közvetítőként választott *hang*, legyen az bármennyire is hangsúlyosan el- és megjátszott és ironikus, eleve hátránnyal indul a mozgóképi-technikai valóssal szemben, merthogy azzal csak egy másik „technikai valós”: a *hangzás* anyaga veheti fel a versenyt. Kékesinél ez utóbbinak van is esélye, a vers „túl[...]lép az imaginárius leírásán”, és benne a hangzóeszközök „reprezentációs szereptől függetlenedő ritmusmintájával” szembesülünk. Nagyon fontos azonban, hogy mindez a vers retorikai mozgásával párhuzamosan, azzal harmóniában történik. Ebből a szempontból a többi között az egyik kitüntetett pont az, amikor a *vetít/vakít* szavak kapcsán kiderül, hogy „az imaginárius előállítás és az érzékszervek megbénítása ugyanannak a mediális valóságnak két – esztétikai és technikai – oldala”, mármint a vers (kritikai) nézőpontjából a mozié. Ez utóbbi hatásának aztán ugyanazon a ponton úgy áll ellen a vers, hogy a kiszolgáltatott látásérzék helyébe lép a hallás, és helyettesíteni kezdi azt (ez a ritmus révén „mindig már” zajlott, itt a „hallani” szó révén eszmél az olvasó), mintegy tanúságot téve arról, hogy a technikai manipulációt jótékonyan tudja ellensúlyozni az érzékek számára a hangzásból fakadó esztétikai gyönyör. Ezen a ponton kisebb (vagy nagyobb) ellentmondást látok: a hangzásból fakadó esztétikai gyönyör vajon nem az érzékek technikai (hangzás révén történő) befolyásolása révén jön létre? És ebből következik az összes többi kérdés is. Például az, hogy vajon miért tartja fenn Kékesi a vakítás képességét a fénytechnikai eszközök számára? A ritmus a *primus inter pares* vakítás, vagyis az ideologikus hitető eszközök legelsője (ha valaki szavalni kezd, megvakul, tartják). Továbbá a ritmus mnemotechnikai funkciójáról kell elfeledkeznünk, ha azt állítjuk, hogy „függetlenedik” a „reprezentációs szereptől”, valamint materializmusunk is a vulgáris felé hajlik, ha a ritmusmintából az anyagszerűséget véljük kihallani – bár elismerem, a (hang)matéria fantomszerűségével nehéz elszámolnunk. Amikor a tanulmányban az esztétikára terelődik a szó, voltaképp a fentiek miatt egyet kell értenem: valóban, a ritmus által előidézett esztétikai gyönyörnek van esélye harcba lépni a mozi technikai képeivel, de nem az imagináriuson túli („valós”) mezőkön, hanem még bőven azokon innen. Ezért kérdés marad számomra, hogy Babits verse vajon tényleg „szembeállítható”-e a médiumok technikai valóságával – ez a szembeállítás egy esztétikai ideológiát alapozna meg.

Négy olyan szerzője van a kötetnek, akiktől csak egy tanulmányt olvashatunk. Virágh András az „Egy metaszöveg megkonstruálásának filológiai alapvetései és elméleti továbbgondolása” című tanulmányában, ahogy azt az alcím konkretizálja, kísérletet tesz „Cholnoky Viktor Trivulzió-történeteinek újrendezésére”. A szerző egy, a Szukits Kiadónál 2001-ben megjelent Cholnoky Viktor-kötet bibliográfiájának korrekciójából indul ki, hogy aztán olyan szövegrendezési elvet kövessen, amely lehetővé teszi számára, hogy a különböző szövegvariánsokat „egybeolva[ssza], ha erre nem adódik lehetőség, kivon[ja] a kutatásból” (74.). A másik célja az, hogy megalkosson egy „metaszöveget” a különböző Trivulzió-történetekből, magyarul, olyan, „pikareszk novellafüzér”-szerű identikus sorozatot hozzon létre belőlük, amely elsődleges mintáját Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*jában találja meg. Ez a füzér a tanulmányíró szerint arra lehetne garancia, hogy Cholnoky a kánon részévé váljon. A szerző (szintaktikában is tükröződő) türelmetlensége („megérett arra, hogy megjelenjenek olyan erők, amelyek [...] belökjék a kánonba”, 101.) jogosnak mondható, sőt az általa művelt filológiai puzzle érdekes, de az eljárás nem feltétlenül célravezető, pontosabban nemigen védhető. Ti. ebben az eljárásban annak a metanarratívának az ábrándját fedezhetjük fel, ami újra és újra megjelenik a magyar irodalomkritikában, legtöbbször a (nagy)regény utáni vágy formájában, mint itt is: „megírhatóvá válik a Trivulzió összes eddig ismert kalandját tartalmazó metaszöveg” (80.). Ismeretes Mészöly Miklós esete a magyar irodalomkritikával, amely számon kérte rajta a kelet-európai vagy minimum a magyar nagyregényt. Ez Mészöly tollából sohasem született meg – kérdés persze, hogy megszülethet-e az, amit már megsült a kritikus imagináció. Talán nem véletlen, hogy a századelő ködlovagjainak egyik legaktívabb kanonizálója a „beszélyes”, „anekdotikus” és „töredékes” Mészöly volt, aki a ködlovagok poétikai vonatkozásban egyenes ági leszármazottjaként ellen tudott szegülni a kritika finom vagy kevésbé finom zsarolásainak. Ebből a szempontból a kérdés tehát az, hogy a Cholnoky-féle tárcanovella összeegyeztethető-e egy/a metanarratívával. Véleményem szerint nem, és nem csak azért nem, vagy elsősorban nem azért, mert a montázszerű napi- és hetilapok struktúrája nyomja rá a bélyegét az azokban megjelenő szépirodalomra, és így ez irodalom saját médiumának tükrévé is válik. Hanem elsősorban azért, mert az „összeollózott” verzió (84., 91.) a „nagy történet” összeállításában éppen arra nem lesz tekintettel, ami ezekben a művekben retorikainak nevezhető, és ami a „kiollózandóknak” legalább annyira része, mint az úgynevezett történetnek. A Cholnoky Viktor-szövegek sok olyan „csapdát” rejtnek, amelyek többé-kevésbé megkérdőjelezzik a (jelen esetben) totalitásra törő filológia céljait. Megtörténhet-e valaha „Amanchich alakjának végső megkonstruálódása”? Trivulzió történetei nem éppen azt mondják el, hogy ez az alak viszonylagos, mozgó, fiktív, retorikus (vagy egy másik metaforával élve) síkbeli, *síkos*? Ez esetben (Cholnoky Viktor esetében) is haszonnal forgatható Bezeczky Gábor *Krúdy Gyula: Szindbádja*, ahol a Szindbád-novellákkal kapcsolatban hangzanak el megfontolandó gondolatok az egységesítés hatáiról, a viszonylagosságról és a fluiditásról. És ezzel a megjegyzéssel függ össze egy másik, a szakirodalom használatára vonatkozó. Virágh a Kosztolányi Dezső/Esti Kornél-viszony mintájára próbálja értelmezni a Cholnoky Viktor/Amanchich Trivulzió-viszonyt, bár hozzáteszi, hogy „a Kosztolányi-szakirodalom megfigyeléseit ezúttal mellőznénk, célunk az, hogy a filológiai-intertextuális vizsgálatok után kitekintsünk a dolgozat esetleges folytatását egyre erőteljesebben siettető további interpretációs megközelítésmódok felé”. Am a „sietés” és a „további interpretációs megközelítésmódok” érdekében a szerző a Cholnoky-szakirodalmat is figyelmen kívül hagyja. Ez akkor sül el nagyon rosszul, amikor elítélőleg nyilatkozik erről a negligált szakirodalomról: „a Cholnoky Viktorról szóló szakirodalom képtelen[ségéről]” (100.), hogy túllépjen az „óvatos jelzők[ön]”, meg a „sok nyomként »elhullajtott« hosszabb-rövidebb tanulmány[ról]” (101.). Cholnoky Viktor azon kevés ködlovagok közé tartozik, akiről tanulmánygyűjtemény jelent meg (*VÁR UCCA tizenhét*, 1993/1.), és többek között ebben a kiadványban is olvashatók olyan írások, amelyek

interpretatív „lassúságukkal” hasznos blokkolói lehetnek volna a filológiai *speed*nek. De tévedek, a Virágh-tanulmány mégiscsak idéz egy Cholnoky-ról szóló tanulmányt, éppen Bezeckzy Gábortól. Abból a tanulmányból egy olyan passzust citál, amelyet Bezeckzy Szajbély Mihály egy tanulmányából hoz. Ebben a citáló aktusban, úgy látom, Cholnoky „kísértete” (és általa a lebecsült szakirodalom) valamennyire bosszút áll: Virágh a közvetetten átvett Szajbély-idézet segítségével („lelkéből lelkedzett emberkéje, ha úgy tetszik, kísértete”) Cholnoky Viktor „fiktív alakmását és árnyékát” Trivulzióba látja bele. Ezt is lehet, de a Szajbély-tanulmányból vett szöveg *Az emberke* című Cholnoky-elbeszélésből való, ennél fogva eredeti helyén (ha van olyan neki egyáltalán) Laád Bulcsú az, akivel mint alakmással számolnunk kell. Az alakmások, úgy tűnik, asztigmatizálódnak, kontúrjaik kísértetiesé válnak, nemcsak az életművön, de egy-egy szövegen belül is (ahogy azt a narrátorról szólva Virágh említi is). Ez az oszcillálás vagy széttartás talán a történetiségnek egy olyan aspektusa, amely ellene tart a változatok kibékítésének, az egy változat létrehozására irányuló szándéknak.

Orosz Magdolna szintén a Trivulzió-novellákról ír „Utazás kultúrák között” című tanulmányában, amely az interkulturális narratológia esélyeit vizsgálja ezekben a történetekben. A szerző a tanulmány első részében nagy elméleti apparátus segítségével röviden ismerteti interkulturalitás és narratológia kapcsolatát, összefüggéseit, hogy aztán rátérjen a kijelölt korpuszra. A Trivulzió-novellák pedig kiváló alkalmat szolgáltatnak arra, hogy interkulturális narratíva-töredékeként vizsgálva egyes darabjaikat, állatorvosi lóként megmutassák önmagukon a saját és az idegen viszonyát, a másságot, az identitást érintő hibriditást, amely egyként vonatkozik az alakra, annak nyelvjátékára és (ez utóbbival összefüggésben) a működésben lévő metaforizációra. A névben (is) jelölt kettősség szempontjából Amanchich Trivulzió Tonio Krögerre emlékeztetheti az olvasót, de eszünkbe juthat Ady Endre Tas Pétere is *A magyar Pimodán*ból, aki nevében, de főleg származásában (magyar és örmény) szintén ezt a montázs-identitást ölti magára. Orosz Magdolna szerint a hibrid Trivulzió „egyesíti az ellentéteket, önnön személyében feloldja és nivellálja őket” (116.). Valóban, a *Trivulzió szemében* különböző népek vonásainak „egyesüléseként”, „egyesítéseként” mutatja be a narrátor Trivulziót. De tényleg úgy van-e, hogy a Trivulzió-féle identitás és a Trivulzió-novellák „végső soron több síkon is közvetítenek a kultúrák között” (121.)? Erre nem is a névben rejlő és egymásnak feszülő attribútumok a legjobb ellenpéldák, hanem az olyan motivikus rímek, mint a *Trivulzió szemének* „vagdalt” bőr-motívuma: Trivulzió meséli, hogy szemének kiütése után még „vagdaltak is rajta”, majd a történet végén kiderül, hogy éppen „az egyik vagdalt képű maori asszony” volt az, aki letakarta Trivulzió „vigyázó” szemét egy bögrével. A kultúrák közti közvetítés és médiuma, az üvegszem ebben az esetben bukásra kárhoztatott, és vele Trivulzió is, aki lehet, hogy félszeggel valóságos mivoltában látta a világot („kártyavárnak”), de mégsem egészen jól. Az ilyen és ehhez hasonló szövegszerű fátumok mutatják meg azt, hogy a hibriditással nem jár együtt a közvetítés sikeressége, és ez valóban, ahogy Orosz Magdolna írja, „az észlelés perspektíváinak bizonytalanná válásá[val] és széthullásá[val]” függhet össze.

Bengi László tanulmánya Cholnoky László *Epeira diadema* című elbeszélését elemzi (a tanulmány címe egy idézet a novellából: „»a lelkem ketté ne hasadjon«”). Ami elsőre feltűnik a tanulmány olvasása közben, az az írásmű megszerkesztettsége, kifejtettsége, belletrisztikussága, szinte klasszikus hangolása, amelyben az egy-két helyen arányt tévesztő túlstilizálás vagy a zárójelező túlbonyolítottság sem tesz nagy kárt. A szerző egyetlen mű szoros olvasására adta a fejét, a tét az örületnek az elbeszélésen (egy fiktív „levélen”) keresztül történő megértése. Mindez a fejezetekre osztott tanulmányban lépésről lépésre történik, és elsősorban azt az ellentmondást próbálja szétfejtetni (vagy akár tovább bonyolítani), amely abban áll, hogy a levélíró saját örületének történetét igyekszik papírra vetni, az őszinte vallomás céljával. Normalitás és örület szétválasztása rendkívül bonyolult, és

ez részben annak köszönhető, hogy belső magánbeszéddel van dolgunk. Ez felidézheti bennünk Bori Imre gondolatmenetét, aki Cholnoky Lászlóról szólván (pl. a *Bertalan éjszakája* című elbeszélés kapcsán) belső monológ-kezdeménnyel értekezett. (Ebből a szempontból, vagyis Bori felől nézve Bengi sejtése, mely szerint „a Cholnoky-novellát a tudatfolyam-elbeszéléssel kapcsolatba hozni némiképp túlzás lenne” [156.], nem állja meg a helyét.) A *Bertalan éjszakája* kapcsán valóban kezdeménnyel van szó, hiszen a fantáziavilág álmoként lepleződik le a részegség utáni ébredéskor (igazolva ezzel Bori kettős világ-elméletét). Itt azonban, és ennek ered nyomába Bengi tanulmánya, valójában lehetetlenné válik az értelem és az örület fiktív világon belüli szétválasztása. Két, egymásnak ellentmondó gyanú is igazolódik: egyrészt, hogy az elbeszélő állításával ellentétben még nem került túl az örületen, másrészt pedig, hogy esetében a racionalitás az örület ellenére is működik, tehát a racionalitás nem az ép elme kiváltsága, ennél fogva talán az ép elme racionalitása sem feltétlenül az ép eredetű. Vagyis „[a]hogy a tudomány nem képes a tiszta ésszerűség birodalmára korlátozni önmagát, úgy az elmezavar sem állítható kizáró viszonyba az értelemmel” (146.). Bengi ezt a tételt továbbírja, kibővíti, különböző szinteken játssza el és le, és a főhős örületének kérdését az elbeszélés és a szerzőség területére is kiterjeszti (lásd ez utóbbival kapcsolatban a három Cholnoky-testvér szövegeinek intertextuális tobzódását), hogy végül az olvasás se maradjon érintetlenül.

A kötetben nem utolsó, de itt utolsóként érintett tanulmány Rózsafalvi Zsuzsanna „Az életrajz indiszkrétciója (?), avagy megjegyzések Schöpflin Aladár Mikszáth-portréihoz” című írása. A négy Mikszáth-portré gyakorlatilag kettőt jelent, hiszen (mint azt a tanulmányból megtudhatjuk) az 1910-ben írott két portré közül az egyiknek nincs más ambíciója, minthogy újramondja a mű történetét (*A fekete városról* írt *Nyugat*-beli esszéről van szó), a másik (előszó *A Noszty fiú...-hoz*) pedig alapjául szolgált annak a portrénak, amit Schöpflin a *Magyar Írók* címmel ellátott 1917-es arcképcsarnok-szerű kötetébe illesztett Mikszáthról. A negyedik (de gyakorlatilag: a másik) Mikszáth-portré Schöpflin 1941-ben megjelent Mikszáth-monográfiája. A Rózsafalvi-tanulmány voltaképpen azt állítja Schöpflinről, amit Schöpflin állít Mikszáthról. E párhuzamon azt értem, hogy írásaik tükrében és a lényegyet tekintve mindkét elbeszélő (Schöpflin és Rózsafalvi) a változatlanúságot hangsúlyozza hőse (élet)művének értelmezésekor. Az írói *élmény* nála központi jelentőségű témájának feltérképezésekor Schöpflin a *Magyar Írók*-beli Mikszáth-esszéjében arra jut, hogy „»[e]z a nagy megfigyelő sohasem tartotta érdekesnek, hogy mindennapos élete színhelyén körülnézzen, és képet alkosson magának róla. Mert már kialakult, befejezett egyéniség volt, mikor idejött s már megkapta azokat a benyomásokat, melyekből összes későbbi munkáinak színei alakultak.«” (196.) Schöpflinről pedig Rózsafalvi ismertetéséből az derül ki, hogy a szerkesztő-kritikus útja „túlzottan is logikusan vezetett” az esszéportréktől az irodalomtörténet-írásig, amely utóbbi kapcsán a róla szóló kritikákban felmerül a „portréhalmaz” gyanúja. Vagyis Schöpflin portréíróból portréíróvá fejlődött, és ebben nincs értékítélet. Ugyanez vonatkozik Schöpflin Mikszáth-írásaira is: „[b]ár a kötet megírása és a Mikszáth-esszék megjelenése között több mint húsz év telt el, Schöpflin nagyrészt megtartotta korábbi írásainak főbb téziseit [...]”, mondja Rózsafalvi egy helyen, és ítéletét Fülöp László véleményével is alátámasztja. Rózsafalvi tanulmányának tükrében Schöpflin a maga módján újító kritikus volt a múlt század első felének, és a tanulmányíró azt is (be)láttatja velünk, hogy terminológiája (akarva-akaratlanul) meghaladja őt magát is, amikor egyes helyeken a prágai iskoláéra emlékeztető fordulatok bukkannak fel, ez pedig részben fölülírja a változatlan értékrenddel bíró irodalmár képét. De a tanulmányból az is kitűnik, hogy míg Schöpflin terminológiája meghaladni látszik őt (vagy a korát), addig metaforái meghaladnak minket. Ugyanis egy másik Schöpflin-idézet szintén megcáfolja azt, amit fentebb (talán a tanulmányíró szándéka ellenére, bár az ő kijelentései nyomán) kiéleztem, hogy tehát *A fekete városról* írott esszé nem sok információt tartalmaz. Ezt Schöpflin metaforáinak tükrében

visszavonom (és ezzel egyben önkritikát is gyakorolhatok redukciós eljárásom miatt, amit fentebb másról szólva elítéltem), hiszen a Rózsafalvi által itt kurzivált képek („jellemtájké”, „lelki képmás”) a képzőművészetből kölcsönöztek, felélesztve mintegy a portré már talán elhalóban lévő metaforikusságát és etimológiáját. A Rózsafalvi Zsuzsanna által művelt (irodalom)tudománytörténet-/kritikatörténet-írás más színekkel is gazdagodhat, ha a szerző a jelen tanulmánykötet egyéb írásai mintájára és saját hangsúlyait követve olvasásába bevonja a képi-retorikus szempontot is, és a mikszáthi „rajzolás” elemző Schöpflin képzőművészeti metaforáit is figyelemmel kíséri.

III. Neoavantgárd művek elemzése (Hajas Tibor, Domokos István, Pacsika Rudolf)

Mythical Light and Allegorical Detachment in Performance
A Mediterranean Matter and a Hungarian performer – Tibor Hajas*

In the present essay I make an attempt to introduce Tibor Hajas, a Hungarian performance-artist. I will try to do my best to avoid an art for art's sake introduction to an unknown oeuvre, because in a certain sense it could be an easy enterprise without any risk to me. Presumably there are very few outside Hungary who know Tibor Hajas' activity, and it is in great part due to the relative isolation of Hungarian culture and art. I do not want to abuse my position, therefore besides introducing Hajas I will analyze his mythical performance art in a wider context and try to locate his art in the context of discourse on representation. Whenever I teach the art of Hajas or deliver a lecture on it, I make a presentation of his performances. There is no need to inform the reader that with Hajas and generally in performance art the lecture form known as *presentation* carries within it a characteristic contradiction, since the word *presence* is implied at the etymologic core of *presentation*. But on my part this contradiction is only a fatal repetition. I would argue that the impossibility of representing a presence is an ambivalent gesture which can be found in the very heart of performance.

I mentioned above the word: *mythical*. I must explain why I used this word for Hajas. But before addressing this subject I refer to an earlier mythical example from the history of performance. It isn't difficult to find such examples because there is a great tradition in the history of avant-garde which we can read as a claim to originality. From the very beginning of the avant-garde this claim has been represented in mythical stories of artistic foundation. One of these was Marinetti's manifesto¹ about his emerging from a factory ditch or from a "motherly ditch half full of muddy water" as a birth. In her critical analysis of the early futurist's ideological claim to originality Rosalind Krauss called this "amniotic fluid".

I cup off sharply and, in disgust, I pitched -- bang! -- into a ditch.... Ah! motherly ditch, half full of muddy water! Factory ditch! I tasted by mouthfuls your bracing slime that recalls the saintly black breast of my Sudanese nurse! As I rose, a shiny, stinking gadabout, I felt the red-hot iron of joy deliciously pierce my heart.²

Krauss doesn't go further in analyzing Marinetti's text than in mentioning it only as an example for the avant-gardist claim to originality. Completing and supporting her criticism from a kind of rhetorical aspect we could say that in reading this part of Marinetti's Futurist

* Elhangzott az *Imagination, Sensuality, Art. III. Mediterranean Congress of Aesthetics* című konferencián, Portoroz, Szlovénia, 2006. szeptember 20-23. Megjelent: Ales Erjavec – Lev Kreft (eds.): *Imagination, Sensuality, Art* (Proceedings of the III. Mediterranean Congress of Aesthetics, Protoroz, Slovenija, 20-23, September 2006.), Slovensko drustvo za estetico, Ljubljana, 2007, 136-139.

¹ If we accept Marinetti as a chapter of the history of performance, as RoseLee Goldberg does in her *Performance Art* for instance. I must add that from the point of view of mythical stories manifestos are not less valuable traces for scholar research on the nature of performance than traces of the concrete/real performance.

A short part of Goldberg's book was published in Hungarian in the former Yugoslavia, in a Hungarian art journal titled *Új Szimpozion* [New Symposium]. That was an art journal of the Hungarian minority living in Yugoslavia. The level of cultural autonomy in the former Yugoslavia was relatively high compared to other countries of the Eastern block that is why a chapter from a book about the history of avant-garde could be published.

² „The Foundation of Futurism” [”Manifesto of Futurism,” 1909], translated from the French by Eugen Weber, reprinted by permission of Dodd, Mead and Company from *Paths to the Present* by Eugen Weber. Copyright 1960 by Dodd, Mead and Company, Inc. (Web:

<http://www.english.upenn.edu/~jenglish/English104/marinetti.html>. (Date of Acces: 21.08.2006.) I call the attention to a coincidence that the first futurist *serata* happened in Trieste, not far from the place of the 3rd Mediterranean Conference.

Manifesto there is a contradiction between the artist's claim to active emergence or birth (i.e. originality) and the passive elevation of his car.

A crowd of fishermen and gouty naturalists had gathered in terror around the prodigy. Patient and meddlesome, they raised high above great iron casting nets to fish out my car that lay like a great mired shark. It emerged slowly, leaving behind in the ditch like scales, its heavy body of common sense, and its padding of comfort.

While studying this contradiction we must take into account that the passive emergence of the car which is figuratively a metal part of Marinetti's futurist body in a sense undermines the artist's strength of action and makes it "weak" as Friedrich Nietzsche would say.

After this avant-garde ancestor let me jump forward in time and read a short part of an interview with Tibor Hajas whose "lightning" story about his birth as an artist is no less impressive than Marinetti's story. I ask the reader to listen to the mythical foundation story delivered with a massive existential vocabulary.

Rudolf Ungváry (Interviewer): Could your intention be outlined? Do you have any intention?

Tibor Hajas: I could make an attempt, but the outlining consists of things which I'm not interested in. It leaves the question open to which in a final approach we want to get an answer. That is to say what is this whole absurd, which is served as an axiom to man? What is this: *to be*? How can this be pushed as a given fact? It has been absolutely intangible to me since my early childhood! *I vividly remember a scene, when I stared into the light of a lamp almost until it hurt: finally I perceived the glowing filament and when it is detached from the mass of the light, in that moment I understood all that had been incomprehensible. So in that moment the whole world itself became held in suspension and consequently the „light” also became uncertain.* [Italics mine. M.A.] What is „now”? Why does it happen „in this way”? Why does it happen specifically with this light? Why does it happen specifically with this form? And that was the moment of clear consciousness compared to which all other form, all tangible things are absolutely intangible.³

The existential vocabulary consists of terms like "to be", the "absurdity" of being, "axiomatic" and "given fact", or the "moment". The questions based on these words are questions of an existing being determined and therefore laden by and "tuned in" to depression.⁴ And then as the story says, in a mythical moment something happened. That was the moment of clear consciousness as Hajas puts it and in this evoked "moment" he seemingly understood as a child things otherwise intangible and incomprehensible. Therefore I call this a mythical foundation narrative of the artist's birth told by the artist himself. In the very heart of this story there are light and pain, and this fact was pregnant with consequences at least according to the oeuvre of the artist. I mean all of Hajas' performances or at least most of them could be connected to the evocation of this clear lightning moment.

I call the reader's attention to another term of the narrative, and this is "detachment". As Hajas mentioned total understanding happened when the glowing filament was detached from the mass of light. This imaginative picture is important mostly in the context of

³ Rudolf Ungváry: *Leopards sat by tigers. A discussion with Tibor Hajas in 1980.* Transl. by Andras Müllner, in Tibor Hajas: *Szövegek [Texts]*, Enciklopédia Publisher, Budapest, 2005.

⁴ „Being-in-the-world. In contrast to theories of human being as a self-contained theoretical ego, Heidegger understands human being as always "outside" any supposed immanence, absorbed in social intercourse, practical tasks, and concern for its own interests. Evidence for this absorption, he argues, is that human being always finds itself caught up in a mood -- that is, "tuned in" to a given set of concerns." Thomas Sheehan: "Heidegger, Martin (1889-1976)," *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, editor Edward Craig, London and New York: Routledge, 1998, IV, 307-323. <http://www.stanford.edu/dept/relstud/faculty/sheehan/pdf/Routledge.pdf>. Date of Access: 2006.08.22.)

To learn more about the connection between performance art and existentialism see Peter Gorsen: *The Return of Existentialism in Performance Art*, in Gregory Battcock and Robert Nickas (eds.): *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1984, 135-141.

existentialism since we can understand it as an allegory of being set free from the depressively tuned mass of “being-in-world” as Heidegger would say.⁵ There is no doubt that Hajas’ final aim was to become detached from the determinative context and his direct activity for the sake of understanding this intangible context was parallel to understanding existence as “being-toward-death” in Heidegger’s discourse. The expression of “being-toward-death” seems to be concrete or literal in the case of some performers and RoseLee Goldberg would call Hajas’ acts “death-defying” as she calls Chris Burden’s acts in her work.⁶ Even if there are apparent differences between philosophical discourse and artistic action, let me say that there are similarities too: in Hajas’ case the anticipation of death was realized in allegorical performances or actions while Heidegger *performs* metaphorical and conceptual verbal events or *punctual/quasi etymologic performative speech acts*.⁷

When at this point of my lecture I presented a half minute long performance called *Psyche* performed by Hajas from a film directed by Gábor Bódy and titled *Narcissus and Psyche*, I hallucinated the audience whispering, and I felt it being justified in asking me why I cut this performance out from the film in which it is embedded in an organic way. I could refer here to art historian László Beke who writes about this event as an „independent insert” in the film,⁸ but I must add that the question of the possibility (or impossibility) of cutting something out from its original context is more complicated in this case. According to Hajas’ art theory the (social, institutional, existential, medial or artistic) context is always depressing the art and the artist, so the “totality” or the “originality” as the absolute aim of his art can be reached only through the act of detachment from this alienating-depressing background. This absolute *decontextualization* could show the artist totally naked as at birth or before the eyes of God according to Hajas. In his opinion there is a right way to be totally enlightened both literally and figuratively, and this is the way of *light* with the help of which he could be detached from the depressing background. The light lasting only for a moment makes the moment clear and at the same time burns the picture in the viewer’s eyes.⁹ Or in other words the momentary light is able to be the *metaphor* of the passing moment and of existence itself.¹⁰ So by now we have seen how the light had transformed from the central theme of Hajas’ *mythical* foundation narrative into the central *medium* of his oeuvre, or conversely how

⁵ Including artistic patterns and traditions. “From among his contemporaries [...] only Hajas was able to entirely *separate himself* from the dominant artistic traditions. He was the torch-bearer of the Hungarian anti-art, Fluxus movement.” (Italics mine. M.A.) Vera Baksa-Soós: Emergency Landing. An homage to Tibor Hajas, in Exhibition Catalog, Ludwig Museum, Budapest, 2005.

⁶ We can cite here István Hajdu art historian from a radio broadcast: „Here somebody decided to reach the point of no return: that is, the last moment before death. The greatest performances of Hajas always reflected that risky, self-torturing and immensely merciless situation when someone does not want to die but to show himself and others the last moment before death.” Emergency Landing; Tibor Hajas’ Oeuvre – an interview by Júlia Váradi on Radio Kossuth (22. jun 2005. Wednesday 14:33) http://www.radio.hu/index.php?cikk_id=141801 (Date of Acces: 2006.08.23) Trans. by Peter Bocsor.

⁷ For more about this performance see pictures of Tibor Hajas after *Psyche*, in *Image Whipping. Tibor Hajas’ (1946-1980) Photo Works with János Vető*. Edited by László BEKE, Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2004, 134-139.

⁸ ”Tibor Hajas’ independent insert – a self-destructive performance, hara-kiri combined with an explosion, a white flash of lightning in the darkness”. László BEKE: Gábor Bódy’s connections, in László BEKE – Miklós PETERNÁK (eds.): *Gábor Bódy 1946-1985. A presentation of his work*, Palace of Exhibitions – Central Board of the Hungarian Cinematography, Ministry of Culture, Budapest, 1987, 135.

⁹ In Hajas’ case the light was often produced with burning magnesium as in the early days of photography.

¹⁰ „He willingly applies flashing magnesium light, which he sees as the synonym of existence, as a short discernment (*Conciliation*, 1978; *Chöd*, 1979). The delusion of the blinding light is a sign of break in the long darkness, a momentary pain, the metaphor of redemption.” Bálint SZOMBATHY or Karen ELIOT: Redemption on the balk of death. Summarizing exhibition of Tibor Hajas’ art, Új Művészet [New Art], 2005. august. <http://www.uj-muveszet.hu/archivum/2005/augusztus/szombathy.htm> (Date of Acces: 30.08.2006.)

he created a mythical and painful foundational event in his childhood by absorbing the metaphoric light from his oeuvre.

If we want to make this aesthetical concept or project familiar to ourselves we can reflect on it as an original modernist myth discussed by Paul de Man in his essay titled *Literary History and Literary Modernity*. Reading Nietzsche's *On the Use and Abuse of History for Life (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben)* and analyzing the ambivalent relationship between modernism *and* its history, between the artist's utopian idea of reaching present time *and* escaping from a laden past, between presence *and* writing, between an absolute state of originality without antecedents *and* repetition, de Man uses a system of metaphors which relates immediately to our subject I mean light or rather electricity.

We are touching here upon the radical impulse that stands behind all genuine modernity when it is not merely a descriptive synonym for the contemporaneous or for a passing fashion. Fashion (mode) can sometimes be only what remains of modernity after the impulse has subsided, as soon – and this can be almost at once – as it has changed from being an *incandescent point in time* into a reproducible cliché, all that remains of an invention that has lost the desire that produced it. Fashion is like the *ashes left behind by the unlikely shaped flames of the fire*, the trace alone revealing that a fire actually took place.¹¹ (Italics mine. M.A.)

Let me make a little digression for the sake of reading a part of Nietzsche's text. If we read it we can easily find some examples that support de Man's reading. For instance after arguing that the only solution to being "men" is to reject being "human-like aggregates", Nietzsche finally turns in an apostrophic manner to those young and "hopeful people" of whom until that point he has spoken of as "they".

I refer these doubters [in brackets: who neglect his teachings – M.A.] so I refer these doubters to time, which brings all things to light, and, in conclusion, I turn my attention to that society of those who hope, in order to explain to them in an allegory the progress and outcome of their healing, their salvation from the historical sickness, and thus their own history [...] they have become, at this final point of their healing, once again *men* and have ceased to be human-like aggregates – that is something! There are still hopes! Are you not laughing at that in your hearts, you hopeful ones!¹²

After this Nietzsche tells in a few words the history of Greeks in an allegory. According to this allegory Greeks learned gradually "*to organize the chaos*" of their internationally influenced cultural state by listening to the teaching of Delphic oraculum: "Know thyself." Here we see developing the process of self-deconstruction which makes Nietzsche's argumentation weak. How can we be hopeful listeners to Nietzsche's teaching if we see that he is *aggregating* examples from the past ("allegory", as he says) rather than turning to us exclusively who are in the future? Here his apostrophe as he would say is "weak", isn't it? It is a kind of "death-defying act" which means that this textual performance executed by Nietzsche's text executes Nietzsche's teachings. We may say with de Man that "[m]odernity and history seem condemned to being linked together in a self-destroying union that threatens the survival of both."¹³

Closing this textual excursion which was made not innocently at all on my part I must confess that I took Nietzsche as an appropriate example (or allegory) for what happens in

¹¹ Paul DE MAN: *Literary History and Literary Modernity*, in Paul DE MAN: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Introduction by Wlad GODZICH, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, 147.

¹² Friedrich NIETZSCHE: *On the Use and Abuse of History for Life*, trans. by Ian JOHNSTON, see <http://www.mala.bc.ca/~Johnstoi/Nietzsche/history.htm> (Downloaded: 29.08.2006.)

¹³ De Man, 151.

Hajas' performances. I mean there is a self-deconstructing movement in Hajas' performances too, an aporetical one which makes them "weak" in the Nietzschean sense. Hajas' claim to originality is totally a modern myth implying a desire for being present and neglecting history or temporality, textuality or mediality in the real act of a lightning performance. And if I say that this project fails the question is how it fails in the case of the performance, specifically in the case of Hajas? Let me reflect these falls in evoking some of his performances. First I refer here to the performance called *Psyche*. I cited László Beke's opinion about the performance as an absolute "independent insert" in the film called *Narcissus and Psyche*. Let me say that this assertion can be paired with another one written by Vera Baksa-Soós, who was the curator of Hajas' exhibition directed a year ago in the Budapest Ludwig Museum. "Hajas was able to entirely *separate himself* from the dominant artistic traditions".¹⁴ These opinions completed with the term *detachment* used by Hajas are supporters of the mythical picture of a death-defying and at the same time self-destructive performer, who really burnt himself when acting out the performance in front of cameras shooting the film in Czecho-Slovakia, Cervena Lhota. Yes, if we recall the film-scene, at first glance we can see the sky at night full of stars. The next picture shows the performer in white clothes sitting in the empty dark space as if he was independent of everything. That scene could be the relevant allegory of being absolutely separated from the world. But after a few seconds in which we see him manipulating something with his hands, the scene become enlightened by explosions, and we realize that he is sitting in middle of a (battle)field. And than the matter burnt by him with a match explodes in his lap *repeating* the explosions behind him *almost* simultaneously. He collapses and the sequence ends. We must not forget that the individual magnesium-explosion by Hajas is a *repetition* of the explosions behind him in a *fictive* scene *imitating* real space and time of war as catastrophe.¹⁵ This is as if we saw a process of what always happens, i.e. the fable of becoming contextual, repetitive and associative or allusive, here paradoxically in the *light* of explosions. So in my opinion this is neither an independent insert nor an absolutely separate action, and the total detachment as catastrophe which is in the centre of Hajas' oeuvre will never arrive.

I would like to mention two further performances by Hajas. In both of them he uses technical equipment and an environment with the help of which he paradoxically tries to detach himself and his audience from the actuality and this ambivalent gesture injects viruses of "weakness" into his strong that is living actions. Under the word "paradoxically" I mean that his being intensively in presence fails precisely because of the technical support. In both cases he speaks to his audience from a tape-recorder. In the performance called *Conciliation* Hajas' body was tied up in one end of the stage in a dark room, and the flame which started from him ran through a firing-tape until it reached and burnt the magnesium at the other end of the stage. During this time the viewers heard the voice of Hajas speaking to them from a tape-recorder.¹⁶ And this voice without body speaks:

Here and now you have again done something for which you seem to have an innate need; you have suspended your fates for a while to participate in a hallucination, an event which, excitingly, happens to you, but only to your senses, not to your fates; [...] it leaves no trace, just a faint glimmer. The time you

¹⁴ Dr. Vera Baksa-Soós: Emergency Landing. An homage to Tibor Hajas, in Tibor Hajas: *Emergency Landing*, Catalogue of the Exhibition of Tibor Hajas, Ludwig Museum (Museum of Contemporary Art) (16.06.2005. – 04.09.2005.), (Without numbering pages.)

¹⁵ I mean the II. World War because immediately preceding this scene we can hear Hitler's hysterical voice speaking on radio.

¹⁶ Károly Szűcs: Body and picture. Tibor Hajas Exhibiton, *Balkon Art Journal*, http://www.balkon.hu/balkon05_06/02szucs.html

For more pictures about "Conciliation. Action in College Bercsényi (18.12.1978.); Magnesium Painting" see *Image Whipping. Tibor Hajas' (1946-1980)...*, 96-99.

spend here is not real; it is not measured by any movement or life; it is a black hole in which you disappeared [...] a single moment suffices for a catastrophe. I am deliberately taking my time; deliberately holding you up. Holding you up, to give catastrophe a better chance. I would like catastrophe to strike you while you are wasting your time here. I would make these moments valuable; significant, set apart, unique. It would give them weight. [...] When you came here, you offered the chance to keep you here. I will take the responsibility for this now; I am keeping you all here. I want to make you feel cut off from the world, for your own good; I have had the doors locked, it is dark. This is in my power. What you participate in is a show of strength. [...] For catastrophe belongs to the select [few or picked men – M.A.]. And once again, you will not be among the select; once again you will get off. You will not get the time, the minutes you can count as your own. Nothing happens to you that you can claim as your own. The two shores of time between which you are now anxiously waiting will soon close in, like a wound. In recompense [or in a different translation: *conciliation* – M.A.] I can only offer what is mine. My own time. This. Here. Now. Here, whatever happens, happens only to me. My time really passes. Time that can be weighed and measured. I am losing something in earnest, instead of you. This must suffice. In this way your time can be measured too – if only through the moments of [my – M.A.] time.¹⁷

In the case of an ideal presence of performance there are two conditions which should be completed at least according to Marco De Marinis' definition. First "the real physical co-presence of sender and addressee", second the "simultaneity of production and communication".¹⁸ But as far as we see in Hajas' case the simultaneity and co-presence fail, and communication breaks down. To be honest with you I have to admit that I would be embarrassed if I had to count the possible realizations of the presence in the performance called *Conciliation*. Is it the presence of the performer's body on the stage? Or is it the presence of the tape, i.e. the moment of *sending* sound-message? Or is it the moment of *getting* the sound-message? Do we have to calculate up an *accumulation* of different present times or an *escalation* of one? (Or *aggregation* in Nietzsche's term.) Was there a moment which in its clearness wouldn't have been contaminated by any trace or sign? Let me ask whether this is a concrete action ruled by the perfect presence of body and soul of the performer, or is it an abstract one in so far as it falls into different and inorganic montage-like parts? This latter seems to me true, since the consciousness finally appears in the form of an abstract and disembodied voice detached from its origin. From this point of view this realization of happening inevitably leads us from the symbolic and organic concept of happening to the sign-like allegoric nature of it in sense of Walter Benjamin or even Nietzsche.

The same embarrassing event happened in the performance called *Vigil*, in which the performer attempted to overtake the presence in a modernist and extreme competition, and talked to himself lying on the floor unconsciously. In other words he posted his own voice from the past (or the present) to himself in the future (or in the present). The next passage is from the description of the performance:

The performer, unconscious now, lies alone in front of the wall. Then suddenly the lights go up in the hall [...] The speakers begin to operate; the voice of the performer can be heard from a tape. While he is talking, his assistants mop the water, uncharged in the meantime, from the floor with the helpless body. He is dragged about, he is laid down now and then. The voice falls silent; the body lies motionless in the light. The audience is sent out of the hall, the performer is brought round.¹⁹

¹⁷ Tibor Hajas: *Conciliation*, trans. by J.E. Sollosy, in *Tibor Hajas (1946 – 1980) Memorial Exhibition*, Székesfehérvár, István Király Museum, 1987. The Publications of István Király Museum, series D. n. 175. (Without numbering pages.)

¹⁸ Marco De Marinis: „The Performance Text”, in Henry BIAL (ed.): *The Performance Studies Reader*, Routledge, London – New York, 2004, 235. – I must add that what is strange is that De Marinis emphasizes his pragmatic approach, but I suspect that in case of the concrete performances this approach would be idealistic and therefore exclusive.

¹⁹ Tibor Hajas: *Vigil*, in *Tibor Hajas (1946 – 1980)...* (Without numbered pages. There is no translator signed.)

There's no doubt that this is not a detachment in the original sense of Hajas' intention, even if it was the artist's aim. It seems that the absolute decontextualization which would mean the capability of being totally present is impossible just because of the performer's own effort to be detached paradoxically by running "ahead" in time with the help of technical reproduction. This kind of detachment erases the living and organic *corporealism* and makes an inhuman montage of it. At this final point of my paper I refer to Antonin Artaud, whom we know as the prototype of performance art since he was intransigent in performing on the stage always in present time without any repetition. But in opposition to his intransigency he performed a radio-speech in 1947 entitled "To Have Done with the Judgment of God" which was broadcasted only after his death.²⁰ In reference to this detachment Wolfgang Hagen says in his writing about Artaud's radio work that "[t]he separation of the voice from the body is precisely what the technical reality of radio has always done". From this point of view maybe we should speak about Hajas' performances as "radio-plays" in which the artificial organ as a microscopic pest scratched out of the body itches the living performance to death as Artaud would say. In these actions Hajas is neither "toward-death" nor out of time and space. My thesis is that in these actions his image is "dead" from the very beginning even if he was alive, and his image could not be more dead if he committed suicide on the stage.²¹

²⁰ Wolfgang Hagen: Artaud and the Serialization of Radio, see <http://whagen.de/publications/2006/BremenArtaud/HagenEnglischFertig.htm> (Date of Acces: 03.09.2006.) "Man is sick because he is poorly constructed. / The decision must be made to expose him in order to scratch out that microscopic pest that itches him to death – God, that is, and with God his organs. / So tie me up if you want to / But there is nothing less useful than an organ. / When you have made man a body without organs, then you will have liberated him from all of his automatisms as well, and given him his true freedom back. / And then you will teach him to dance the other way round, as in the delirium of a *bal musette*. / And this verso will be his true recto". Antonin Artaud: To Have Done with the Judgment of God, translation by Judith Rosenthal.

²¹ I express my gratitude to the Artpool Archive which is an Art Research Center in Budapest for placing the Hajas-performances on DVD at my disposal. (For additional matters of Hungarian and international neo-avantgarde art see the website of the Artpool Archive: www.artpool.hu.) Special thanks for the assistance of Thomas Hoover, who proofread the English text of my paper. I did my research on Hajas' art as a scholar in the frame and with the help of OTKA, Hungary (Hungarian Scientific Research Fund).

Majdnem-morál
Recenzió Hajas Tibor *Szövegek* című kötetéről*

Az elmúlt bő egy évre úgy emlékezhetünk, mint a Hajas Tiborral kapcsolatos dokumentumok megjelenésének, bemutatásának időszakára. Egy kiállítás, két könyv. Visszafelé menve az időben, a 2005-ös év nyarán volt látogatható a Ludwig Múzeum Hajas-kiállítása (kurátor: Baksa-Soós Vera), a kiállítás megnyitásával szinkronban, június 16-án mutatták be a *Szövegek* című, F. Almási Éva által szerkesztett, az Enciklopédia Kiadónál megjelent Hajas-kötetet (F. Almási munkatársai Dékei Krisztina, Farkas Zsolt és Jánossy Lajos voltak), és január 25-én tartották a *Képkorbácsolás* című könyv bemutatóját a Mai Manó Ház Napfényműtermében – ez utóbbi kötet a Vető Jánossal készített Hajas-képeket tartalmazza Beke László szerkesztésében (a kötet egyébként 2004 novemberében látott napvilágot az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete gondozásában). Ezek az anyagok elméletileg nem választhatók el egymástól, hiszen a *Szövegek* olyan szövegeket tartalmaz, amelyeket a kiállításon hanghordozók segítségével Hajas hangján hallgathattunk (ilyen például az *Érintés* című „rádió-performansz”); a kiállítás olyan performansz-„maradványokat” mutatott be (például az *Engesztelés* című performansz relikviáit), amelyeknek fotói és szövegei a két kötetben szintén szerepelnek; és a *Képkorbácsolás* (szöveg nélküli) fotómunkáinak kiegészítő szövegei ott olvashatók a *Szövegek*ben, illetve mindezekből egy válogatás együtt, közös falon volt látható a Ludwig Múzeumban. Elméletileg tehát nem választhatók szét ezek az anyagok – a gyakorlatban azonban praktikus-mediális okok miatt megszületik, és valójában elkerülhetlenné válik az elválasztás. Az el- vagy levál(aszt)ás elkerülhetlenségén gondolkodva aztán egy pillanat alatt a Hajas-életmű reprezentálásának morális aspektusai között találjuk magunkat. Az alábbi írásban egy recenzió leple alatt, szándékom szerint azonban egyáltalán nem leplezett módon ezt az amúgy a Hajas-életmű centrumában lévő, és nyomát az értelmező utókoron hagyó morális kérdéskört is érintem – a *Szövegek* című kötet kapcsán.

A kötet szerkesztése tematikus és egyben életút-követő, de mitikus értelemben az, és leginkább azt a mítoszt követi, amit maga Hajas táplált, ha nem kimondva, akkor a művészeti ágak, illetve a művészet médiumainak hierarchiájáról vallott igen karakteres véleményén keresztül. A könyvből kiderül, hogy annak ellenére, hogy élete végéig írt szövegeket, a performansz volt számára a legautentikusabb kifejezőmód. Barna Róbert azon kérdésére, hogy „az akciókhoz, projektekhez [...] hogyan illeszkednek a megjelent írásaid?”, Hajas az válaszolja, hogy ezek (mármint a megjelent írásai) „saját sorsom nem-totális voltának termékei, kompromisszumok az életképesség érdekében” (420.). Ez az önkép transzponálódik aztán többé-kevésbé a kötet szerkezetére: kezdődik a (korainak csak részben nevezhető) irodalmi igényű szövegekkel (lírai, többek között József Attila hatását mutató versek, aztán versszerű tördelést imitáló, Farkas Zsolt által permutatívnak nevezett szövegek¹, majd külsőre is prózaformát mutató írások), folytatódik a hangjátékok és filmek szöveges reprezentációjával, majd a filmbevezető előadások és az esztétikai tárgyúnak nevezhető szövegek olvashatók, végül a performanszok, hogy azokat már csak „kartonokon lévő töredékes szövegek” és „vegyes szövegek” kövessék. A kötet utolsó fejezetét a Hajással készült interjúk alkotják (Barna Róberttel, Ungváry Rudolf-fal készültek), a kötet végén pedig bibliográfia található. Azzal együtt nevezem a szerkesztést mitikusnak, hogy első látásra valóban ezt a fajta szerkesztési eljárást diktálja a lineárisan és kronologikusan felfogott életmű, azt tehát, hogy az írott szöveges művészet valahol az elején legyen, a részben

* Megjelent: *Beszélő*, 2006. február

¹ FARKAS Zsolt: Újabb jelentős fiatal író bukkant fel. Hajas Tibor: Összegyűjtött írások, *Magyar Narancs*, 2005. szeptember 1. (XVII. évf. 35. szám), 29.

megvalósult alternatív mediális kísérletezés (filmek) és az okosság (esztétika) valahol középen, és a totalitásra törő akciók pedig mintegy megkoronázzák az életművet, és az azt leképező kötetet. Tehát a csoportok sorrendje, ha elnagyoltan is, de követni látszik azt a (nem utolsósorban Hajas által is explicit módon sugallt) képet, mely szerint a versektől, az írástól, vagyis a „távolléttől” a performanszokig, vagyis a „jelenlétig” ívelő művészet az övé. Az írásról való, korántsem valóságos, ámde annál látványosabb lemondás kortünet volt (lásd például Szentjóby eltávolodását a versírástól, és közeledését a „konkrét valóságban való megnyilvánulás” felé), és ennek csak részben láthatjuk okát a cenzurális gyakorlat tiltott művészettel szembeni megnyilvánulásában. Sokkal inkább a közvetlen akcionista megnyilvánuláshoz fűzött remények táplálták a neoavantgárd művészet írásnak vagy tágabban bármiféle mediatisálásnak való ellenszegülését. Erről a későbbiekben még lesz szó, de most a kötet belső szerkezetéről néhány megjegyzés erejéig a külső formátumra térek.

A kötet borítóját Lengyel András tervezte; ezt a kötetborítót a magam részéről minden szempontból koncepcionálisnak tartom: finom humorral élőnek, és közben hommage-nak, ki más, mint Hajas felé. Lengyel a hátsó borítóra helyezte Vető János egy, a szivarozó Hajasról készült képét. A képen egy hatalmas asztali lámpával bevilágított, polgári berendezésű lakás díszletei között látjuk Hajast (a háttérben ablak, a redőnyök lehúzva), aki egy íróasztal előtt ül; öltözete zakó, egyik kezét az asztal lapjára fekteti, másik kezében szivar, és ugyanezzel a szivaros balkezevel, pontosabban balkeze hüvelykujjával támasztja meg klasszikus filozófusi mozdulattal a fejét. Gondolkodik és/vagy nagyon fáradt. Talán relaxál. A kép felidézni engedti az [Önéletrajz 2]-t: „A »művészet«-nek nevezett totális tevékenység mellett pillanatnyilag főleg a szivar érdekel.” A szivar pedig mint polgári kellék egyáltalán nem idegen a szobától, annak berendezésétől, a virágtartón álló fikusztól. A szivar-fan Hajas minden bizonnyal mély eszmecserebe bonyolódott volna Thomas Mann Hans Castorpijával a szivarozásról: míg ez utóbbi Maria Mancinijéről áradozik, Hajas feltehetőleg a Los Statos de Luxe-szivat propagálja. Hogy miért éppen ezt a márkát? A könyv borítójának tervezője (gondolom, övé az ötlet) a hátsó borítón lévő szivaros képet úgy variálja, hogy a könyvet átfogó piros-arany-fekete-fehér papírszalag egy havanna-szivar papírszalagjának imitációja, felirata pedig a következő: „LOS STATOS DE LUXE, HABANA”. Ahogy az ember a kezébe veszi a könyvet, bármennyire is abszurdnak hat, az az érzése támad, hogy egy szivat fog, legalábbis ezt akarja vele elhíttetni a kivételesen ízléses dizájn. A szerző neve fehérrel, a cím és a kiadó neve pirossal szedve, a kötet alapszíne matt fekete, ezek a színek alkotják a Los Statos de Luxe nevű havanna-szivar márkajelét is. Abban a pillanatban pedig, amikor lehúzom az átfogó papírszalagot, alatta, az első fedél alsó harmadában egy fényes fehér pontot látok, amelynek aurája aranyba hajlik – mint egy parázsló szivarvég. Bár első látásra szorosan nem tartozik a témához, de jó tudni, hogy Los Statos de Luxe nevű szivar története éppen nem világos, mint egy parázsló szivarvég, sőt inkább sűrű homályba vész. A márkanévet valamikor a huszadik század korai éveiben jegyezte be Havannában egy vállalkozó, aki a találgatások szerint kelet-európai lehetett, legalábbis a szivar márkajelévé lett kiterjesztett szárnyú sas heraldikai témájából ítélve. Azonban a szóban forgó szivar történetét fedő homályon mint füstön átfénylik a fantázianév: Los Statos de Luxe. Egy neolatin nyelvekből összerakott mozaikszerű kifejezéssel van dolgunk, ami talán valahogy úgy állt össze, hogy az olasz *lo stato* (’állapot’, ’állam’) szenvedett el egy spanyol többszámúba tételt (*los statos*), és a névben birtokosként jelent meg a *de luxe* francia kifejezés (’fény’, ’fényűző’, ’luxus’). Ha megkockáztatható néhány fordítás, ezek közül elsőnek a következőt említeném: ’A Fény Országai’. Ez annak a hatalmas, trópusi éghajlattal rendelkező régióknak az államaira utalhat, ahol dohányt termesztnek. Egy másik fordítás, amely a *lo stato* szó ’ország’-ként való fordítása helyett az ’állapotot’ játssza ki, úgy szólna, hogy ’fényűzés’-ben lesz részünk, ha rágyújtunk egy Los Statos de Luxe-szivarra, és annyiszor kerülünk ebbe az állapotba, ahányszor csak megteszük ezt; hevenyészett metonimikus fordításban: ’a fényűzés pillanatai’

– bár lehet, hogy (szivarról lévén szó) inkább a 'fényűzés óráiról' vagy 'fényűző órák'-ról kellene beszélnünk. Mindezek eredményeképpen felmerülhet egy/a transzcendens jelentés gyanúja is, amelynek révén az (akár elérhetetlen) luxuscikk metafizikai távlatokat kap. Ez az a jelentés, amelyben a szivar-téma egybevág Hajas Tibor szövegeivel: a fény. És innen nézve nem is annyira meghökkentő az [*Önéletrajz 2*] már idézett kijelentése, vagyis a művészetnek nevezett totális tevékenység és a szivar talán nem is állnak egymástól olyan távol. Mindkettő *fényalapú*, vagy másképp fogalmazva: egyik a másik metaforája.

Azt szokták mondani, hogy az avantgárd jeleskedik a mitikus alapító történetekben. Ezek a történetek sokszor kitaláltak, vagy nem leellenőrizhetők, vagy megtörténtek, de kicsit vagy nagyon színezték rajtuk – ez végül is mindegy. Sokat idézett példa a Marinettié, aki *A futurizmus megalapítása és kiáltványa* című szövegben elmeséli, hogy miképpen szállt bele az autójával egy üzemi csatornába, amikor félre kellett kapnia a kormányt, mert előtte az úton „hirtelen két kerékpáros tűnt fel”.² Azért beszélhetünk ebben az esetben mitikus alapító történetről, mert Marinetti innen számítja futuristaként való megszületését: „Ó! anyai árok, majdnem színültig tele sáros vízzel! Szép árok a gyár mellett! Mohón néztem tápláló iszapodat, mely szudáni dajkám szent fekete emlőire emlékeztetett...” Marinetti tehát itt „születik meg” mint futurista, az abszolút eredetiség állapotában, amely állapotba az avantgárd művészek a kezdetektől szívesen képzeltek magukat. Sokszor elfelejtjük, hogy ez az eredetiségigény nem csak az avantgárdra jellemző, hiszen az avantgárd előtt is előszeretettel éltek alapító történetekkel a művészek: itt és itt jártam, ez és ez történt velem, onnantól más vagyok, onnantól vagyok művész. Nem más ez, mint az a paradoxon, hogy meg kell szólalni, de a megszólalás sosem magától értetődő: egy művésznak autentikusan, művészként kell „megszólalnia”, ám ezt az autentikusságot nyilvánvalóan csak diszkurzív módon, szöveggel, beszédben, egy narratívába ágyazva tudja bizonyítani. Régen a múzsa volt az a *deus ex machina*, akire a művek elején apellálni kellett – a modern művészek pedig kénytelenek saját eredetiségükre, sosemvoltságukra, abszolút újdonságukra hivatkozni, mindmegannyi, önmagát (és térdével tartott lovát) a mocsárból hajánál fogva kihúzó Münchhausen báróként. A „megszületés” persze utólag kreált, és ezért nevezhetjük mitikusnak. Marinetti esete különösen mulatságos, mert ez az eredetiség jól láthatóan elbizonytalanodik és ellentmondásos lesz, már az alapító történet és az első kiáltvány szövegének tükrében is: a futuristák nőgyűlölete, valamint később a fasiszta Mussolinivel való kokettálása egy olyan futurista által fogalmazódik meg és egy olyan futurista vezérletével történik, aki (legalábbis alapító története szerint) „magzatvizének” színét, amiből megszületik (ez a gyári csatorna vize) *szudáni dajkája* szent fekete emlőéhez hasonlítja; nem beszélve arról, hogy ennek a vezérnek a státuszszimbólumát, vagyis az autóját „kötelekkel felszerelt halászháló és podagrás természetbarátok” halászták ki (ez az igazi *deus ex machina* – és ennyit a Münchhausen-történetről). A születés pedig, legalábbis ezen szöveg tanúsága szerint, egyben halál is. Csak két példa: „Én úgy nyúltam el kocsimon, mint a holttest a ravatalon, de nyomban feltámadtam a gyomromat gillotin pengével fenyegető volán mögött. [...] úgy éreztem, hogy a szívemen az öröm izzó vasa haladt gyönyörűségesen át!”

Nem véletlenül idézem Marinettit – viszont nem is amiatt, amire ebből a Marinetti-utalásból a Hajas „fasiszta” múltjára asszociálók gondolnak. Bár ez utóbbira is ki kell térnem néhány szó erejéig. Az ügy irataiból Szőnyei Tamás tett közzé egy válogatást a *Magyar Narancs* 2005. augusztus 11-i számában, „Kék fénytörésben” címmel, illetve a *Beszélő* 2006. januári számában olvasható K. Horváth Zsoltnak egy hosszú és részletes elemző cikke, amelyben a szerző Molnár Gergely hasonló esete kapcsán Hajasról is beszél. A *Szövegekben* megtalálhatók azok a Hajas-írások (*Angliai vázlatok 1-2.*, *Fasiszta elvtársak!*, *A jogos erőszak balladája*, *A Testamentum-ból*), amelyek (részben) a vád alapját alkották (merthogy Hajast

² F. T. Marinetti: *A futurizmus megalapítása és kiáltványa*, in Mario DE MICHELI: *Az avantgardizmus*, ford. SZABÓ György, Gondolat, Bp., 1969, 427.

elítélték, és több mint egy évet ült) – ezeket olvasva mindenki meggyőződhet a per koncepciój jellegéről (egy-két szimbolikus tárgy és néhány jól megerősített szöveg „sietett” a törvényhozás segítségére), még akkor is, ha a fiatal Hajas talán többet látott a fasizmusban, mint pusztán lehetőséget a kádári társadalom provokációjára. A fiatal Hajas a totalitás, a totalitás révén végrehajtható (értsd: az egyenruha segítségével történő) önfelszámolás lehetőségét látta a fasizmusban, egy olyan totalitását és egy olyan önfelszámolását, amit később más úton próbált megvalósítani, nem úgy mond „politikai” pályán. A kötet végén közölt beszélgetések közül az Ungváry Rudolf-fal folytatottak szólnak erről (is). Ungváry: „És hogy állsz a fasizmussal? Ismered a bűvöletet: adva a fekete egyenruha, rajta egy jelvény – és az erő, melyet ez képvisel. Meg tud ez bűvölni?”. Hajas: „Ha akarom! De ez most már, hogy mondjam... kis meccs. Ez is egyfajta önfelszámolás, egyfajta eltűnés valamiben. Csak ennek ismerem a határait. Túl szűk terepen van meghúzva.” (429.) Ez a beszélgetés kettejük közt nem másról, mint (többek között) a világ értelméről, a hiteles (művészi) cselekvésről, a létről és a nemlétről, a totalitásról folyik, és itt bukik föl a fasizmus témája, azonosíthatóan egy olyan totalitásként, ami Hajas számára „már [...] kis meccs”, és ennyiben köze sincs a nagypályához, a totalitáshoz.

Nem azért emlegettem tehát Marinettit, hogy az ő allegóriáján keresztül asszociációkat teremtek Hajas és a fasizmus között. Az ellentét kettőjük közt alapvető, még akkor is, ha elsőnek a hasonlóságot említem. A kettejük közti hasonlóság az avantgardizmus alapigényében rejlik, a tét ugyanis mindkettőjük számára az *esztétika autonómiájának megszüntetése*, a művészet világtól való elválasztottságának megszüntetése. Ám itt ütközünk bele a Marinetti- és a Hajas-féle megoldás egymástól eltérő voltába: a felszámoló kísérletnek a diktatúrához való viszonyába. Az esztétika autonómiájának felszámolására mindig látványosan és egyben hazug módon alkalmas, ahogy Walter Benjamin mondja egy Hajas által jól ismert írásában³, a politika átesztétizálására: ez történt a náci Németországban, és ez történt Marinetti esetében is, még ha kezdetben, néhány évig nem is volt olyan erős a kiáltványok nacionalista vonala, mint amilyen később lett. A totális állami uralomnak és a totális gondolkodásnak erre az ideologikus manőverére a baloldalon az esztétika átpolitizálásával kell válaszolnia, mondja Benjamin. Sok példa akad erre, hogy csak a Benjaminhoz legközelebb esőt említssem: Bertolt Brecht. Brecht esztétikájának politikai jellegét egyértelműen felfedezhetjük az elidegenítő hatások működésében, és ez az elidegenítés, mint később látni fogjuk, Hajasra is áll, amennyiben nála is, a társadalmi konvenciók és ideológiák által ránk szabott magatartástól való elidegenítés, és ezáltal az alóluk való emancipáció a végső cél, mi más, mint a művészi reflexió segítségével. Itt azonban megint kell tennünk egy kis (nagy) különbséget, hogy Hajashoz eljünk. Benjamin szemszögéből nem csak Brecht tűnt használható példának, mert mindaz, amit ma már sematizmusnak nevezünk, számára a 30-as években még az esztétika fent említett átpolitizálására, és így a fasizmus elleni harcra volt hatékonyak tűnő (leginkább szovjet) példa. Ami azonban Benjamin számára jó példának, vagyis az esztétika *belsőleg történő* politikaivá válásának látszott (az ő szemében ilyen volt a szovjet film), ott sem elsősorban belső fejlődésről, hanem az esetek többségében a totalitás külső diktátumairól volt szó, még ha ez nem is konkrétan „kívülről” jött. (Nézzék meg Eisenstein *Patyomkin páncélosát*! Bár a közmegegyezés szerint ez a film megvalósította a kapitalista Hollywood ellentétét, és benne nem a *divatdiktátor* sztár a főszereplő, hanem a „nép”, azért érdemes megfigyelni, mire hasonlít a hős Vakulinczuk, az életét feláldozó matróz, akinek halála és az afeletti gyász megszüli a filmbéli forradalmat, és aki így a maga módján szintén „divatdiktátorrá” válik,

³ Walter BENJAMIN: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, ford. BARLAY László, in W. BENJAMIN: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 332. Újrafordítva: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

akárcsak az eredetije. Egyet lehet találni.) Számunkra azonban most az a lényeg, hogy bár Hajas saját igénye szerint is a benjamini ideált választja, vagyis az esztétikaiból politikáivá válást, például a politika fasiszta átesztétizálásával szemben, ezt azonban még Benjaminsnál is következetesebben teszi, ugyanis az esztétikának ezt az átpolitizálását utólag sem köti semmiféle politikai oldalhoz, ahogy Benjamin (paradox módon, de az ő helyzetében elkerülhetetlenül) a baloldalhoz kötötte. Vagyis Hajasnál a politikáivá válás nem szűk értelemben vett politikai állásfoglalást vagy világnézeti elkötelezettséget jelent. Egyszerűen és radikálisan, minden fronton a világtól elválasztott művészet igényeinek kiterjesztését a *poliszra*, avagy a művészet azon jogának érvényesítését, hogy általa a világ ugyanúgy megismerhetővé váljon, mint például a tudomány által. Mindennapi kenyér legyen.

A sok példa közül az egyik legprovokatívabb és egyben a leghumorosabb a *Használd a hangomat!* című írás, idézek belőle néhány sort: „Használd most, fizess később! / Szenzációs ajánlat, kizárólag csak most, leszállított áron, és kizárólag csak a te részedre! / Használd a hangomat: vitára, / szidalmazásra, / becsmélésre, / káromkodásra, / gügyögésre, / dadogásra, / hadarásra, / kinyilatkoztatásra, / öndicséretre stb. / Ne végezd a piszkos munkát a saját hangoddal! [...]” Mégis, miképpen van összefüggésben ez a szöveg az esztétika átpolitizálásával? Hol érhető tetten, és mit érint a politika ebben a „versben”? Véleményem szerint egyszerre két irányban fejt ki kritikát: az esztétika irányában, ugyanakkor pedig az előbbivel szoros összefüggésben megvalósítja, pontosabban *megvalósíthatóvá teszi* az identitás kritikai szemléletét – azét az identitását, amivel a fogyasztói társadalom ruház fel mindannyiunkat. Nézzük az elsőt, az esztétika kritikáját! A költészet egyik legtöbbet használt metaforája a *hang*, gondoljunk az olyan mondatokra, mint hogy egy költő „megtalálta a saját hangját” (vagyis eredeti, addig soha nem hallott módon szólalt meg, lásd modernista mitikus alapító történet), vagy a költészet „a szívtől a szájig vezető út” (Marno János). Ebből pedig már következik a kérdés: minek tartjuk azt a költőt, aki nem megtalálni akarja a saját hangját, vagyis a költészetét, hanem éppen hogy mások számára ajánlja fel? *Ezek után* tehet-e hiteles vallomást? Hiteles-e mindaz, amit *ezelőtt* írt? Ki beszél, ha őt halljuk? Ő van-e ott, vagy az, akinek kölcsönadta a hangját? Van-e ott valaki *egyáltalán*? Foucault réme tűnik föl a háttérben, aki a *Mi a szerző?* című tanulmányban „a mormogás névtelenségéről”, és arról beszél, hogy „mit számít, ki beszél”⁴ – ha ezek után egyáltalán biztosan lehetünk abban, hogy Foucault beszél abban a tanulmányban. Aztán ott a másik téma, ami az előbbitől nem elválasztható, hiszen csak amaz kiterjesztése: az identitás kérdése. Ha elolvassuk a szöveget, nem tudunk eltekinteni attól a kísérteties érzésünktől, hogy ez a szöveg, részben az általa használt és általunk naponta megtapasztalt reklámdiskurzus azonossága folytán, részben pedig azért, mert ezt a diskurzust a dehumanizálás irányában radikalizálja az általa áruba bocsátott „cikk” segítségével, szóval nem tudunk eltekinteni attól, hogy ennek a következményeit tekintve kiszámíthatatlan ügyletnek egyszerűen nincs határa, vagyis már nem csak a költő hangjáról – identitásáról, eredetiségéről, egyéniségéről és egyediségéről van szó. Ez a könyv legalábbis, legyen mégoly kemény a fedele, biztosan nem tudja magában tartani a démont. Hajas pedig tesz még rá egy lapáttal. A szöveg végén csillag, a lapalji jegyzet ezt mondja: „Kéziratban alatta: HAJAS TIBOR 1053 Budapest V. Felszabadulás tér 1. Tel. 380-324.” (Ez a telefonszám egyébként megegyezik az *Önéletrajzi szonett* című „vers” első sorában megjelenővel.) Aki ezt a lábjegyzetet elolvassa megkönnyebbült, hogy végre kapott egy támpontot, és még jobban megkönnyebbült, amikor felhívta a megadott számot, és a hang a vonal másik végén „Hajas Tibor”-ként jelentkezett be, és e megkönnyebbülések a szerzőre való rátalálás biztonságérzetéből származtak – nos ez a sorozatosan megkönnyebbülő nem olvasta el figyelmesen a szöveget.

⁴ Michel FOUCAULT: *Mi a szerző?*, *Világosság*, 1981/7. (Melléklet, 35.)

E probléma és az esztétika fent említett átpolitizálása kapcsán alkalom adódik arra, hogy egy elkent művészettörténeti frázist felemlégessek. Ez a sztereotip kitétel az avantgárd és az „élet”, az avantgárd és a „valóság” „összemosásáról”, „egybenytítéséről” szól, és nem kevésszer használták Hajas esetében is. De mégis, mindez mit jelent? Átesztétizált mindennapokat? Művészeket a tereken? A keretek, falak, fedelek (múzeum, galéria, színház, könyv stb.) felnyitását és ezzel megszüntetését, tartalmuk ráöntését a járókelőkre? Egy happeninget a vasútállomáson, egy kiállítást az utcán? Ha igen, ez még mindig túl művészi, túl nárcisztikus, túl autonóm, azaz elzárt, arról nem beszélve, hogy a leöntött megáll és néz, mintha nem is öntötték volna le, majd továbbmegy. Hajas szemében azonban a művészi esemény nem művészi eseményt jelent, hanem egyszerűen eseményt, ami a szubjektumot mégis gyökerestül forgatja ki, és teszi embertelenné. Nem emberek közé *kivitt* mondásokat, hanem az emberekbe – az ember definíciójába *bevitt* kérdéseket jelent. És már nem feltétlenül nevezhető művészetnek: „A szabadság és a problémafelvetés komplexitása, ami eddig a művészet privilégiuma volt, át kell hogy lépjen a sorsunkba; a feudalizmusnak vége, a művészet nem csatlós és nem szókimondó udvari bolond, hanem az emberi megismerés domesztikálhatatlanul specifikus, de minden agyban szavazati joggal rendelkező módja, mely elválaszthatatlan az értelmes szabadságfogalomtól, a »minden emberi képesség szabad kibontakoztatásától.«” (284.) Ez a himnikusan hangzó rész, ami egyébként *A művészet tanulságos, mint egy elmebetegség; feltéve, ha máséről van szó* sokatmondó című szövegből származik, a gyakorlatban jóval szálkásabb vagy érdesebb, jóval – hogy úgy mondjam – anyagszerűbb, mint hogy egyszerűen az esztétika megnemesítő feladatáról szóló lózung illusztrációjaként kezelhessük megvalósuló példányait. Ugyanis, visszatérve az előző példára, mindenről beszélhetünk, csak épp nem megnemesítésről, amikor a hang azonosíthatóságának lehetetlensége lesz az eredménye egy szövegnek, és válik maga az aláírt, eddig valóságosnak, azonosíthatónak, ismertnek tudott név is: „HAJAS TIBOR” *a szöveg mondásának következtében* kísértetiessé, asztigmatikussá, szemképráztatóvá, tulajdonképpen és adornói értelemben: művészetén túli művészetté. Fontosnak tartom azonban megjegyezni, nehogy kényelmes félreértés történjék, hogy ez a kísértetiessé válás nem csak az aláírt („Hajas Tibor”-t) érinti, hanem érinti bizony mindazokat, akiket olvasóknak (nézőknek, hallgatóknak, sőt Hajasnál még: szaglóknak, tapintóknak) nevezünk, és akik oly magabiztosan tudunk magunktól tisztos távolba eltartott, művészi vagy valós „dokumentumokról” és „adatokról” beszélni. „Hajas Tibor” – ez a név, például a *Használd a hangomat!* tükrében, egy *beteg* név, egy *beteg* adat vagy dokumentum, ha az aláírás társadalmi gyakorlatát mint olyat a szubjektum önnön mondása, „hangja”, cselekedetei iránti felelősségvállalásának tekintjük, ily módon „ideális esetben” valóságosnak és egyben egészségesnek. De ez a név végső soron nem jobban beteg, mint akárki más neve, aláírása. E „betegséget” tekintve már egyáltalán nem olyan nehéz elképzelni, hogy Hans Castorp és Hajas Tibor együtt szivaroznak: a „Hajas Tibor” név (vagy akárki más neve) nem valóságosabb, mint a „Hans Castorp”, végső soron nem kevésbé beteg, mint a *Varázshegy*-béli tüdőbeteg fiatalember, és ha Hajas az ember számára adott létezését erősebbé, egészségesebbé kívánta tenni, akkor paradox (vagy éppen nem paradox) módon hasonló utat választott, mint Hans Castorp: a világról való leválást. Bár egy kis különbség azért van köztük: ha Castorp felmegy a hegyre, Hajasnál ez mint a tibeti barlangok (egyébként agylágyulásban vegetáló, vagyis növényi létmódban élő) szerzeteseinek tisztelete jelenik meg („hihetetlenül magasrendű válasznak tartom”, 428.); de ő maga a leválást, amire egyébként saját bevallása szerint a börtön tette ilyen mértékig érzékeny, a leválást mindig a leválasztással kombinálja, ami azt jelenti, hogy művében nem csak a szerzetesi leválást, hanem a prófétai leválasztást is láthatjuk – a tanítást – kortársaival teljes mértékben kongeniálisan, gondoljunk például Erdély montázsgeisztusokkal provokált állapotkommunikációjára. Ez ad választ arra, hogy az, amit fentebb úgy emlegettem, mint a világtól elválasztott, autonóm művészet igényeinek Hajas-féle kiterjesztését a *poliszra*,

hogyan fér össze a világról való leválás Hajasnál szintén explicit törekvéseivel. Ez csak látszólag paradoxon: az igazi politikus művészet az, amelyik megosztja a poliszt, benne az *Embert* és az *Ént*, leválasztja önmagáról, a hóhatár fölé viszi, ritkítja körülötte a levegőt, állandó és kísérteties lebegést hoz létre benne, önnön valóságosságának és egészségességének *képzelt voltával* szembeesíti. A már említett Benjamin szerint ez a leválás az allegóriák (jelek) létrejöttének folyamata. Mindezt Hajas is tudja, hiszen művészetéről szóló írásaiban, például a fotográfia kapcsán újra és újra emlegeti a leválásban (a kiszakításban) megtestesülő katasztrófát. És ez megint nem paradoxon, a levál(aszt)áson munkálkodó próféta, aki a katasztrófán dolgozik. Akinek a kezében minden jellé válik, még önmaga is („Saját magamat is médiumnak tekintem, akár egy fényképezőgépet vagy egy szűrőt.”, 432.), az a dolgok és testek létezésének értelmét a negatív teológia útján keresi.

Itt érkeztem el a dokumentum kérdéséhez, ami Hajasnál paradigmaticus példa a negatív teológiára. A kötet rögtön egy dokumentarista műfajjal kezdődik: egy önéletrajzzal; sőt nem csak ezzel kezdődik, de ezzel is végződik. Ennek az egy műfajnak a képviselői nem tömörülnek különálló fejezetbe, hanem a kötet különböző, a már említettek miatt bátran mondhatjuk: hangsúlyos pontjain kaptak helyet. Az [*Önéletrajz I*], a kötet nyitó darabja, amely más helyeken is volt már olvasható a *Szövegek* megjelenése előtt, például a *Ne mondj le semmiről!* című 1974-es antológiában, ilyen, látszólag hagyományosan önéletrajzi, ám később annál inkább anti-önéletrajzi hangot üt meg: „1946-ban Budapesten születtem, értelmiségi családból. Dokumentumaim vannak róla. Ezekkel tudom szükség esetén bizonyítani. Lehet, hogy a dokumentumok hamisítványok. / Mire ezek a szövegeim megjelennek [értsd: az antológiában közölt versek – M. A.], nem lesznek számomra többek, mint dokumentumok. Hamis dokumentumok. Sorozatra gyártott, vagy illegális hamisítványok.” A dokumentumok tág tartományába a hétköznapi felfogásban beletartoznak mindazon információk, amelyeknek valamilyen szempontból dokumentumértéket tulajdonítunk, ennél fogva dokumentum lehet egy születési anyakönyvi kivonat és egy vers is. Hajasnál azonban, mint azt az idézett rész is tanúsítja, ezek a dokumentumok nem rendelkeznek hitelességgel, tudniillik elavulnak – lemaradnak arról az életről, arról az időpillanatról, arról a jelenről, amiről elvileg szólniuk kellene. „A modernitás, mondja egy, a saját szakmája apóriáit feszegető irodalomtörténész, a modernitás annak a vágnak a formájában létezik, hogy kitöröljük mindazt, ami korábban volt, abban a vágyban, hogy végre elérhetünk egy olyan pontot, amit valódi jelennek lehetne nevezni, az eredet pontját, amely új kezdetet jelöl.”⁵ Mindez megjelenik Hajas velejéig *modern*, a történelem elutasítása miatt nietzscheinek nevezhető életművében, amiről Paul de Man egyébként többek között Nietzsche, Rimbaud, Artaud kapcsán ír: „Néha csak a divat (irányzat) marad meg a modernitásból, miután az ösztönzés elmúlt, mihelyst – és ez szinte azonnal bekövetkezhet – a modernitás megszűnt az idő egy fölizzó pillanata lenni, és megismételhetővé klisévé vált; ennyi marad az újdonságból, miután elveszett a vágy, amely létrehozta. A divat olyan, mint a hamu, amely a különlegesen formált tűz után marad, az egyetlen nyom, amit rámutat, hogy egyáltalán volt tűz.”⁶ Ennek az idézetnek a képviselője kifejezetten Hajas Tibor műveit és metaforáit idézi, hiszen azokban „fölizzó pillanatról” van szó, valamint tűzről és hamuról (nem beszélve a divatról). A dokumentum (mint flepni, írás, papír, igazolvány, útlevél) a *mostra* kihegyezett modernizmusban értéktelen anakronizmus, szálló pernye. A dokumentum – „hamu”, abban az értelemben legalábbis, hogy elkerülhetetlenül hamis, mert időben törvényszerűen utólagos égési nyoma egy egykor felizzott tűznek, már elmúlt pillanatnak. (A *hamu* és *hamis* szavak közt nincs szoros értelemben vett etimológiai rokonság, pedig logikus lenne – az eredet néha nem tudja, mi az igazság.) Ekképpen dokumentum az *Engesztelés* című

⁵ Paul DE MAN: Irodalomtörténet és irodalmi modernség, in P. DE MAN: *Olvadás és történelem. Válogatott írások*, ford. NEMES Péter, Osiris Kiadó, Bp., 2002, 78-79.

⁶ Im. 78.

performansz relikvia-tablója, amelyen „különlegesen formált tűz”: égő magnézium hagyott fekete nyomot. Az esemény során egy hang többek között a következőket közölte a nézőkkel (innen származik a performansz címe is): „Engesztelésül csak azt ajánlhatom fel, ami az enyém. A saját időmet. Ezt. Itt. Most. Itt csak velem történik valami.” Ebben az idézetben jól látható az idő kiemelt fontossága, és nem is akárkié, hanem a performeré, akinek a pillanatra koncentrált sorsa van, szemben a nézőkkel, akiknek viszont csak érzékelés jut – sors nem. Hajas bizonyos performanszaiban odáig *lihegi túl* ezt a modernista versenyt az idővel, hogy megelőzi a pillanatot, és előre leválasztja önnön hangját a pillanatról. Például a *Virrasztás* című performanszban (több mint paradox módon) egy technikai sokszorosító eszközről – egy magnóról beszél „önmagához” (van még ennek a szónak jelentése?): ahhoz az eszméletlen testhez, amelyet a segítők föl-alá vonszolnak egy színpadon. Hajas a hangját (megint csak: hang) és a hangja által metaforizált tudatát felvételként az öntudat egykor volt jelenéből az előadásba postázta, hogy ez a megszólaló hang ott örökjön ideiglenesen öntudatlan tulajdonosa fölött, annak magatehetetlen teste fölött. Mi, a kötet olvasói pedig ezt a magnetofonról elhangzott szöveget, ami bizonyos értelemben már a performansz jelenében is „hamu” volt, több mint paradox módon egy könyvben olvashatjuk, az abszolút megkétszerezést tükröző és allegorizáló humanista médiumban, amit persze ebből a szempontból semmi nem különböztet meg egy magnetofontól: a maga módján mindkettő dokumentum, ami egyet jelent azzal, hogy hamisak. Ha valaki most arra gondol, hogy e recenzió vége felé a performansz műfajára mint olyanra hivatkozva elvitatnám a könyv médiumának azon jogát, hogy közvetítse a közvetíthetetlen (mert elmúlt) pillanatot, és az ezekből összetevődő radikális életművet, akkor kiábrándítom: nem erről van szó. Maga Hajas sem vitatta el a könyvnek és az írásnak, a dokumentumoknak azt a jogát és lehetőségét, hogy a (kedvenc szóval) totális pillanatot, a totalitást előidézzék, csak éppen (a korszakban megint csak nem egyedülálló, utópikus módon) a jövőbe helyezte ezt a lehetőséget. A Barna Róbertnek adott interjújában, amely interjú maga is példa az elidegenítésen keresztül megvalósított totalitás előidézésére, a következőket mondja: „[...] a valóság az én szóhasználatomban egyfajta »totális realitást« jelent. Minden valós tett, tárgy, szituáció, történelem, sors csak majdnem-valóságosnak minősíthető, ha nem totális; s annyira »majdnem«, amennyi a totalitástól való távolsága. [...] [Az] általam létrehozott »dokumentumok« is csak akkor valódiak, ha egyfajta totalitásról, vagy totalitás-szükségletről adnak hírt, amit mások a nem totalitás állapotában saját totalitásuk kiprovokálásához hasznosítani tudnak.” (408.) A dokumentum tehát ad arra lehetőséget, bármennyire is megkésett, sőt talán éppen e megkétszerezés hangsúlyozásával, hogy ráébressze az olvasót saját életének nem-totális, tehát dokumentum-szerű voltára – hátha lesz belőle valami.

Nézzünk talán egy példát! Érdemes a Hajas által említett *Alibi-feladványokat* megidézni, legalábbis az első néhány sort: „Miután az új lakásban gyereked született, érezheted: majdnem beköltöztél, / miután elszállítottak a kijózanító állomásra, érezheted: majdnem berúgtál, / miután a WC-t energikus rántással lehúztad, érezheted: majdnem megkönnyebbültél, / miután a mozgólépcső felső küszöbén keresztülestél, érezheted: majdnem felérkeztél [...]”. Ezt nevezem a magam részéről (Király István Adyt heroizáló „mégis-morálja” után) a *majdnem-morál* poétikájának. (Az Ady-Hajas-viszony egyébként bővebb kifejtést érdemelne, többek között a kötetben szereplő, Adyról szóló vallomás kapcsán is.) Ha szabad egy parabolával illusztrálni ezt a poétikát, akkor Arany János *Bolond Istókját* citálnám, abban is a szőlősgazda és a jégeső történetét (ez az említett műben maga is hasonlatként szerepel). Amikor a szőlősgazda látja, hogy veri a jég a szőlőt, felkap egy dorongot, és miközben maga is verni kezdi, sírva kiabálja: „No hát, no! [...] én uram isten! Csak rajta! hadd lám: mire megyünk `ketten`!” Lefordítva a parabolát, ha a használatban lévő, kikerülhetetlen közvetítők, a dokumentumok nem tudnak hitelesen beszámolni a valóságról, a totális állapotról (veri a jég a szőlőt), akkor nincs más mód, mint előre menekülni, használni,

ám egyben „verni” a dokumentumot, azaz folyamatosan emlékeztetni arra, hogy „amit Ön most olvas, az csak majdnem-valóság”. És egyben feltenni a kérdést, azt, amelyik az *Alibi-feladványokban* is ott áll a végén: „Mi hiányzik? / Mi hiányzik?”, vagy más verzióban: „ki a legszebb a világon?”. Ez utóbbi kérdés csak első látásra légből kapott. Ahogy Hófehérke mostohája sem kaphat más választ a tükörtől, mint hogy szép, szép, de Hófehérke még nála is szebb, úgy az élet sem történik meg velünk Hajas szerint, csak majdnem; a kérdés pedig mindig ott van: mi hiányzik?, mi az, ami Hófehérkében megvan? A jelet tehát, akár az „életet”, a hiány strukturálja, ezért aztán a totalitáshoz mérve az élet is csak dokumentum, maradvány az Ady-metaforánál: ugar, ami írva vagyon. Hajasnál a dokumentum „ugarszerű”, a dal pedig nem mégis, hanem csak majdnem győztes – új meg végképp nem lehet, ha már „dal”, tehát irodalom. Mindez egyébként bizonyos helyeken olyan heroikus, mint Ady esetében, más helyeken sokkal több humorral átszőtt, mint nála. Ezért nem értek egyet Földényi F. László *Élet és Irodalom*-beli recenziójával, amelyben néhány kortársával állítja szembe Hajast, és bár költészetének erejét minden bizonytalansága ellenére „magával ragadónak” tartja, de a humorra kevésbé nyitottnak (az ellenpélda Erdély lenne) – talán azért, mert Földényi többek között a híres és hírhedt, pornografikus és démonikus (egyébként pedig eredeti, jelölt, buddhista kontextusában kifejezetten és hangsúlyosan képzelt, azaz fiktív) *Szövegképrázat*ot emeli ki recenziójában.⁷ (Ez utóbbival, valamint általában a Hajas-írásokkal és képekkel összefüggésbe hozható kultúrtörténeti adalékokról és tudományos fogalomkészletről lásd Havasréti Józsefnek a közeljövőben a *Holmiban* megjelenő, rendkívül alapos recenzióját: *Az agy-rém.*) A dokumentumok elbizonytalanítása, „majdnem-esítése” és „majd-nemesítése” Hajasnál nem kevésszer az irónia segítségével történik, például amikor a Barna Róbert által készített interjút utólag áthangszereli, és az interjú oszlopa/sávja mellé tesz egy „hangsávot”, ahol az interjú magnóról való hallgatásának szituációját jeleníti meg, többek között „vízcsofogást”, majd „prüszkölést” és „fűjást”, mintha „mindketten – egy kádban” lennének, és ott készült volna az interjú (415.). Az irónia-példákat lehetne szaporítani, és most nem is a *Tasakos izzadságpor-* és a *Töltött anya*-típusú szövegekre gondolok, hanem a „távközléses” *Önéletrajzi szonett*-re, amely szonettformában permutálódott, erre a mintára: „Ha felhívod a 380-324 számot, megtudod a vers első sorát.”; vagy az olyan „mediális” kísérletekre, mint a *Szia* című, a lábjegyzet tanúsága szerint papírzsebkendőre írt szöveg („Ez a levél szerelmi vallomás, amit orrfűjásra lehet használni. [...]”), vagy a *Tudománytalan adalékok a Balázs Béla Filmstúdió tegnapi filmnyelvi vitájához* címet viselő, a lábjegyzet tanúsága szerint rózsaszín WC-papírra írt szöveg („[...] A film nyelve is alkalmas seggnyalásra. / A seggnek nem mindegy, tőmondat, egyszerű bővített, vagy összetett mondat fordul-e meg benne. / A speciális segg speciális nyelvet igényel, illetve speciálissá teszi azt. (Íz, szag stb.) [...]”).

A recenzió végére érve tartozom még azzal, ami miatt Marinettit mint példát az ellentétbe állításon túl egyáltalán előhoztam. Egyetlen szempont maradt, ami alapján az olasz futurista és Hajas Tibor közt analógiát tudok vonni, és erre az analógiára, az eddig leírtaktól nem függetlenül, most térhetek rá. Ez pedig a modernizmus alapító történeteinek Hajas-féle változata, a művész megszületésének mitikus története, amely szoros összefüggésben áll a szivar-téma kapcsán és a modernizmus eredetisége kapcsán már tárgyalt metaforával, a fényvel. Ungváry Rudolf egyértelmű kérdésére („A te mondanivalód körvonalazható? Van mondanivalód?”, 422.) Hajas egy történettel válaszol, amely történet a felnőtt visszaemlékezése szerint a gyermek Frankl (Hajas) Tibor számára kérdésessé tette, hogy „ez az egész buli egy adott valami” („buli” = létezés). A történet a fényről: „Élénken emlékszem a jelenetre, amikor merőn, szinte fájdalmat okozóan néztem egy lámpa fényébe: végül megláttam az izzó szálát, és amikor az elvált a fénytömegetől, abban a pillanatban leesett

⁷ FÖLDÉNYI F. László: „Szeressetek szilajon...”. Recenzió Hajas Tibor *Szövegek* című kötetéről, *Élet és Irodalom*, 2005. szeptember 2. (49. évf. 35. szám)

minden konkrétum. Tehát abban a pillanatban kérdéssé vált maga az egész, s ezen belül az is, hogy mi az, hogy »fény«. Mi az, hogy »most«? Miért van »így«? Miért pont ezzel a fényvel?» Ez a kérdéssé válás a történet szerint egzisztenciális tapasztalat képében jelentkezett, aminek a fény segítette a létrejöttét, és mondhatni ezen élmény allegóriájává vált. Az izzószál ki- vagy leválása a fénytömegről, saját kontextusáról (vagy újra csak Benjaminnal élve: az auráról) annak a leválásnak az eredendő, archetipikus képe, amin mint programon Frankl Tibor később Hajas Tibor néven végig dolgozott (bár, mint kiderült, ennek az archetipikus történetnek voltak párdarabjai, például a börtön általi leválasztás a világról). Ez a leválasztás, amit Hajas máshol, hűen a *fény* képvilágához, „kontextus-leégetésnek” nevez (299.), kettős játszma, és nem biztos, hogy az eredeti szándéknak megfelelően alakul a végeredmény. Egyrészt a mítosz szerint a transzcendencia felé vezető út („Körülbelül úgy, ahogy Isten látja az embert.”, 434.), másrészt azonban attól éppen elfele tartó, hiszen a szekularizáló jel (és rokonai, a nem szűk képzőművészeti értelemben vett, mechanikus *allegória*, vagy a *montázs*, hogy egy, az avantgárdhoz közelebbi fogalmat használjak) mindig *kiszakítás* révén jön létre – ezt a szakítást hajtja provokatív módon a negatív végletekig Hajas. Ezért talál rá az allegorikus karakterrel rendelkező fényképre, amelynek tárgyát mindig kiragadják a kontextusából egy apparátus segítségével: „Az a valóság, amelyet fotókkal darabokra lehet osztani, kiteve ezzel egy új, tetszőleges átrendezésnek, már nem ugyanaz a valóság, mint volt ezelőtt; a hitelesség kérdéssé válik konvencionális értelemben, a bizonyíték gyanússá.” ([*A fotó: idézet a valóságból*], 294.) Az a szöveg pedig, amelyből ez az idézet származik, azzal is tisztában van, hogy „[m]inden idézet más lehetséges kontextusok jóslata; minden bizonyíték más lehetséges bizonyítási eljárások jóslata; elvileg minden jóslat beteljesedhet”. A kontextus-leégetés, amire a kritikus költő, író, esztéta, filmszínész, akcionista, médium stb. törekedett, éppen az említett lehetőségek miatt nem válhat tökéletessé, maximum negatív teológiává: a jel mindig leválik egy háttérről, de mindig bele is simul egy másikba, magyarul nincs kontextus nélküli jel. Bódy Gábor *Narcisz és Psyché* című filmjében van egy jelenet, amelyben Hajas éppen nem egy szobában, hanem az úrben ül. Íme, a kontextus nélküli ember. Amikor meggyújtja a magnéziumot, az egy pillanatra bevilágítja a helyszínül szolgáló éjszakai rétet. Ez tehát a valódi sors: a villanás, ami „a lét szinonimájaként” (432.) működik, ahelyett, hogy leválasztaná az embert a háttérről, megmutatja benne, ráégeti arra. Olyan nyomként, amely a különlegesen formált (és mitikus) tűz után marad.

Vajon minden önéletrajz „visszatekintő”, ahogy Varga Róbert fordításában Lejeune klasszikus, és bár sokat bírált, de ebben a tekintetben nem megkérdőjelezett definíciója kezdődik? Vajon beszélhetünk-e önéletrajzról abban az esetben, ha a szerző a jövőbe utalja a szöveg referencialitását? Ebben az előadásban ezt a kérdést szeretném vizsgálni, mégpedig Hajas Tibor önéletrajzai apropóján. Kicsit furcsán hangzik a többes szám, főleg, ha valaki azt is tudja, hogy Hajasnak 2005 előtt nem jelent meg önálló kötete, csak katalógusokban, szamizdatokban, verseskötetekben lehetett olvasni a szövegeit. Milyen önéletrajzokról beszélünk akkor? Netán gyors egymásutánban több is napvilágot látott? Igen, erről van szó, csak az önéletrajz kifejezést kicsit tágabban kell értenünk, mint ahogy „irodalmilag” szoktuk. Ez év nyarán jelent meg a *Szövegek* című kötet, amely Hajas válogatott írásait tartalmazza, egyidőben Hajas Ludwig Múzeum-beli kiállítása megnyitójával. A kötetet lapozva pedig szembesülhetünk az önéletrajzok többes számának okával: öt szöveg szerepel „Önéletrajz” cím alatt, egy pedig az „Önéletrajzi szonett” címet kapta; közülük egyik sem több egy oldalnál. Az „Önéletrajzi szonett” cím a szerzőtől származik, a többi „önéletrajz”-címet a szerkesztők adták, és ezt kapcsos zárójelben jelzik is. Tudjuk azonban, ha mástól nem, Lejeune-től, hogy nem kell explicit módon önéletrajziként megjelölni egy írás műfaját ahhoz, hogy az olvasó (vagy a szerkesztő) képes legyen azt akként olvasni. Lejeune szerint az egyik, ha nem a legnagyobb kulcs a tulajdonnév, amelyre valamilyen formában a szövegben szereplő egyes szám első személyű névmásoknak vonatkozniuk kell. Hajas minden „önéletrajzát” aláírta, a maga részéről mintegy nevével hitelesítette a lejeune-i paktumot, és az általa felkínált paktumot viszontjegyző olvasó a szövegekben megjelenő egyes szám első személyű beszélőt azonosíthatja az aláírt tulajdonnévvel, ami pedig megegyezik a kötet fedlapján található szerzői névvel. Ha nem lenne bizonyos mértékig blaszfémikus a kijelentés, azt is mondhatnám, hogy ezek az önéletrajzok bőven beleférnek az önéletrajznak a „szakmai” jelzővel illetett alműfajába, abba, amit pályázatokhoz szoktunk mellékelni, amikor meg akarjuk nyerni a bírák jóindulatát. Nem tudom, Lejeune vizsgálta-e ezt a korpuszt (én a magam részéről nem találkoztam nála ezzel), de mondhatni, hogy ez a típusú életrajz magába sűríti mindazt, amit Lejeune az önéletrajz tipikus tulajdonságaiként emleget: visszatekintést a múltba; hitelességet az információk terén és hűséget a jelentés vonatkozásában, vagyis hasonlóságot a beszélő és az elbeszél között, más szóval dokumentaritást és referencialitást; aztán jól körülhatárolható (a szakmához kötött) identitást, melynek fejlődésre való képességét a pályázó szerző eddigi életútjával bizonyítja, és ígéretet tesz a fejlődés folytatására. Mindezekon túl, ámde mindenekelőtt azonban magában foglalja az aláírást, amely az önéletrajzíró és az ő sorsára nézve döntő fontosságú „olvasóréteg” (a kuratórium tagjai) közti szerződés pecsétje. Ha jól megnézzük, Hajas „szakmai önéletrajzai” közül kettő esetében valóban nem blaszfémia ilyesmiről beszélni (3, 4), mert ezekben dátumokról, nevekről, tanulmányokról, munkahelyekről, kötet- és filmcímekekről, kiállításokról, utazásokról van szó. A (idézőjeles) „problémát” a másik három önéletrajz, illetve az „Önéletrajzi szonett” jelenti, hadd olvassam fel mintegy ízelítésképpen az [Önéletrajz 2]-öt és az [Önéletrajz 5]-öt:

[Önéletrajz 2]

„Születtem 1946-ban, 1968-ban és 1990-ben, Budapesten, Kelet-Európában és az Európai Egyesült Államokban, értelmiségi családból. 172 cm magas vagyok, szemem és hajam színe sötétbarna, orrom egyenes, két fogam hiányzik. A bölcsészkaron

* Elhangzott az „Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok referenciális kontextusai” című konferencián (Pécs, Művészetek Háza, 2005. december 1-2.)

megkezdett egyetemi tanulmányaim hamarosan félbemaradtak, mert más dolgokra kellett koncentrálnom. Eddigi önéletrajzom csupán embrionális reminiscencia, mely ennél fogva nem viseli el a nyomdafestéket. A »művészet«-nek nevezett totális tevékenység mellett pillanatnyilag főleg a szivar érdekel. BUDAPEST, 1976. AUGUSZTUS 20. HAJAS TIBOR”

[Önéletrajz 5]

„HAJAS TIBOR

Sz. 1946. Budapest. Autodidakta.

Bármelyik kiállításom az utolsó lehet. Ennek fényében teljesen mindegy, melyik volt az első. Bármelyik kiállításom lehet az első. Az első előtt pedig csak a felejtés van. Ne az én dolgom legyen a történelem. Írtam és publikáltam verseket, elfelejtettem őket; részt vettem bel- és külföldi kiállításokon, elfelejtettem őket; tartottam előadásokat, akciókat, performance-eket, néhány kivétellel elfelejtettem őket; szerettem nőket, elfelejtettem őket; voltak játékaim, elfelejtettem őket. Ami elmúlt, arra emlékezzenek a többiek. Ne terheljen engem. Éppen elég teher az, ami még nem volt képes elmúlni. Az érvényesség mindig jelen idejű. Minden múlt- és jövő idejű történést egyszerre, egy helyütt kell megvalósítani. Hogy el lehessen taposni őket. BUDAPEST, 1979. 11. 14.”

A szerkesztők elszórva helyezték el ezeket a szövegeket a kötetben, amelyben egyébként a tematikus csoportosítás az uralkodó. A csoportok sorrendje, ha elnagyoltan is, de követni látszik azt a (nem utolsó sorban Hajas által is explicit módon sugallt) képet, mely szerint a versektől, vagyis az írástól a performance-okig, vagyis a jelenlétig ívelő művészet az övé. (Zárójelben: az írásról való, korántsem valóságos, ámde annál látványosabb lemondás kortünet volt, lásd például Szentjóbý eltávolodását a versírástól, és közeledését az, idézet, „konkrét valóságban való megnyilvánulás” felé, idézet bezárva, és ennek csak részben volt oka a cenzurális gyakorlat megnyilvánulása a tiltott művészettel szemben. Sokkal inkább a közvetlen akcionista megnyilvánuláshoz fűzött remények táplálták a neoavantgárd írásnak, vagy tágabban bármiféle mediatisálásnak való ellenszegülését.) Visszatérve most a Hajas-kötet tematikus csoportjaira, azt látjuk, hogy az „önéletrajzok”, bár elhelyezésük kronológiai sorrendet mutat (1974-től 1979-ig egy kivétellel minden évben íródott egy), azonban, mint fentebb már említettem, nem tömörülnek egy közös csoportba, hanem szétszórva találhatók meg a kötetben. Kettő közülük, konkrétan azok, amelyek témám szempontjából a legrelevánsabbak, a kötet egyértelműen hangsúlyosnak minősíthető pontjain áll: az 1974-es [Önéletrajz 1] (erre később térek ki), amely a *Ne mondj le semmiről* című versantológiában jelent meg eredetileg¹, a kötet legelején, rögtön a kiadói előszó után következik, az 1979-es [Önéletrajz 5] pedig a kötetzáró szöveg szerepét látja el. De miért is fontos ez a kompozicionális elrendezés? Leginkább azért, mert arról árulkodik, hogy a szerkesztők a szóban forgó szövegek esetében (bár keletkezésük kronológiai sorrendjének tiszteletben tartásával, de) lemondanak a tematikus csoportosításról és a (többi szöveg keletkezéséhez viszonyított legalább hozzávetőleges) kronológiai harmóniáról is, hogy az általuk minden bizonnyal példaértékűnek tartott „önéletrajzokat” kitüntetett helyekre állíthassák: a kötet elejére és végére. Mi következik ebből? Számomra az, hogy ezek valamilyen szempontból paradigmikusnak minősülő szövegek, és leginkább azért, mert az önéletrajz műfaján

¹ A *Ne mondj le semmiről* című kötet egy fiatal költőknek szánt antológia volt. Minden ifjú költőt egy idősebb kollégája mutatott be (Hajast Örkény), és minden fiatal költő mellékelte egy önéletrajzot is a verseihez. Ebből a szempontból jogosnak látszik a feltételezés, hogy bár az [Önéletrajz 1] tagadja önmön önéletrajz-jellegét, paratextuális jegyek alapján, de főleg a műfajhoz való viszony okán (még ha ez a viszony negatív is), az [Önéletrajz 1] önéletrajz-tagadó önéletrajznak tekinthető.

keresztül, az önéletrajz formájában artikulálják Hajas Tibor (ha lehet ilyet mondani) *esztétikai ideológiáját*. Másképp fogalmazva: ezek egyszerre a kötet szerzőjének önéletrajzzal kapcsolatos felfogását jelenítik meg, ennyiben, ha idézőjelben is, de „önéletrajzok”, és ugyanakkor az önéletrajz műfaját modellértékűen írják át, olyannyira, hogy mintegy előszóként és utószóként képesek működni – nem is akárhol, hanem egy, amúgy végig az identitást tematizáló kötetben. Egy „paleonímia” vagy másképpen *ősnév* használatát és e használat során bekövetkező átírását, vagyis a metafizikai fogalmak „kettős könyvelését” Derrida dekonstrukciónak nevezte el, de nem hiszem, hogy Hajas esetében dekonstrukcióról beszélhetnénk, hiszen ő, mint írja, a totális tevékenység jegyében végzi munkáját, ezzel nagyban emlékeztetve minket arra az Artaud-ra, akinek igényeit a totális színpadi jelenlétre éppen maga Derrida tartotta finoman szólva túlzónak, és dekonstruktív munkára érettnek. Ám ha nem is nevezhető kettős könyvelésnek az önéletrajz Hajas-féle átírása, vele szembesülvén azonban egy, az önéletrajzot paradigmaticusan használó neoavantgárd életművel van dolgunk. Az a kérdés, hogy az önéletrajz ily módon történő paradigmaticus használata hogyan viszonyul Lejeune elméletéhez, jár-e valamilyen következménnyel arra nézve.

Nézzük az [Önéletrajz 1]-et.

„1946-ban Budapesten születtem, értelmiségi családból. Dokumentumaim vannak róla. Ezekkel tudom szükség esetén bizonyítani. Lehet, hogy a dokumentumok hamisítványok.

Mire ezek a szövegeim megjelennek [értsd: az antológiában közölt versek], nem lesznek számomra többek, mint dokumentumok. Hamis dokumentumok. Sorozatra gyártott, vagy illegális hamisítványok. [...]

Minden, ami hamisítható, alkalmas arra, hogy standarddá váljék. [...] Önmagam standardja vagyok.

Ez nem önéletrajz. Ez nem személyes vallomás. Ez nem lírai meditáció. Ez nem ars poetica. Amit olvas, öndivatbemutató. Itt én vagyok saját magam manökenje.

Manökennek lenni nem privilégium. Mindenki manöken. Mindenki önmaga divatbemutatója. Mindenki önprospektus. Mindenki reklám. Mindenki kínálat önmaga percről percre történő sorozatgyártásából. A függetlenedés lehetősége: az önellentmondás. [...]

HAJAS TIBOR”

Ha saját szavaimmal kellene röviden összefoglalnom, akkor azt mondanám, hogy a szöveget olvasva a történeti avantgárdban olyannyira megszokott, (és egyébként a szövegben nyíltan vállalt) kiáltványokból ismerős hanggal van dolgunk, amely egy veszteségen akar dialektikus módon úrrá lenni. Mi ez a veszteség? Az íráshoz, a dokumentáláshoz kapcsolódó veszteségről van szó, arról a platóni bélyegről, ami az írásnak és a dokumentumnak a jelen pillanattól való mindenkori elmaradását, ennyiben hamisságát pecsételi meg. „Jelenlétünk valahogy mindig poszthumusz [*sic*] jelenlét.”, mondja Hajas. A dokumentumnak vagy önéletrajznak ez a megkésettisége a jelenléthez képest arra sarkallja a szerzőt, hogy a tág értelemben vett írást a fogyasztás diskurzusának terminológiájával közelítse, metaforizálja, és az éppen elmúltat, amit a lejegyzésnek feleltet meg, merev és előíró „standardként” azonosítsa – sztenderdként (tükörfordításban és az etimológia szerint ’állandóként’), vagy másképpen ’mintaként, alapként, mértékként, szabványként’, vagyis *modellként*. Ez a standard, ami tehát a hamis

közvetítésen keresztül jött létre, egy minta-szerűségbe csap át, és ennek a mintának sok szinonímáját olvashatjuk a szövegben: öndivatbemutató, manöken, önprospektus, reklám, kínálat. Ennek a standardnak megvan a maga dialektikája, állandó és változó egyszerre, ahogy Hajas mondja, a dialektikus mozgás azonban tágabban is érvényes az egész szituációra: az, aki eddig azt gondolta, hogy pl. önéletrajzát magáról mintázta, most azzal kénytelen szembesülni, hogy ő maga alkalmazkodik folyamatosan önnön életrajzához, ami pedig egyfajta önhirdetesként jár előtte, reklámozva és szabályozva őt. Annak vagyunk a tanúi, ahogy a konstatívum Hajas értelmezésében performatívumba lép át, és az egyszerű leírás előíró jellegűvé válik. A *szabás* metaforája egyébként kitűnően írja le ezt a helyzetet, hiszen megtalálható a divat és a törvényhozás diskurzusában is: ahogy egy ruhát minta után szab a szabó, akként cselekedeteink is meg vannak szabva a törvények vagy másként szabályok által. Hajas diagnózisában a kárhozát annak tudható be, hogy a minta vagy modell vagy törvény szerepét már nem az ún. élet, hanem a dokumentum (vagy az annak megfelelő önéletrajz) tölti be, lehetlenné téve így a csak önmaga által mérhető totalitást, totális életet, totális és közvetítetlen jelenlétet. Az ebből való kiutat a beszélő számára a (többek között Tristan Tzarától és a dadából ismerős) önellentmondás jelenti, mégpedig a nyilvános, kiáltványszerű önellentmondás, amit a magam számára úgy fordítok le, hogy a dokumentum dokumentum-létének nyilvános ellehetetlenítéséről van szó. A közvetítés e vesztesége okán ezért Hajas szövegeiben a megnyilatkozás mindig az egyenesben, referenciálisan való értés kibillentése, romantikus értelemben végtelenített reflektálása és elbizonytalanítása, és ebből a szempontból nincs különbség referenciális (önéletrajzi) és fiktív (pl. költői) beszéd között. Pontosabban a jeleknek és a jelek által közvetített valóságnak a totalitás magasabb szempontjából történő fiktívvé tétele olyannyira általánosan uralkodik a Hajas-szövegeken, hogy nem tudni, mikor kell önéletrajziként olvasnunk egy verset, és mikor költői megnyilatkozásként egy önéletrajzot vagy egy interjút. Minden szövege, így önéletrajzai is a totalitás majdnem-létének tanúsítványa, ennyiben pedig performatívumok egy majdani totalitás beteljesítésének elősegítése céljából. Ezt nevezem a magam részéről Király István Adyt heroizáló „mégis-morálja” után a *majdnem-morál* poétikájának. Idézet Hajastól: „[...] ezek az általam létrehozott »dokumentumok« [Hajas a *dokumentumok* szót idézőjelbe teszi] is csak akkor valódiak, ha egyfajta totalitásról, vagy totalitás-szükségletről adnak hírt, amit mások a nem totalitás állapotában saját totalitásuk kiprovokálásához hasznosítani tudnak.”² Sok példát lehetne itt most mondani, de idő hiányában hadd maradjak meg az „Önéletrajzi szonett”-nél.

„Ha felhívod a 380-324 számot, megtudod a vers első sorát.

Ha felhívod a 427-529 számot, megtudod a vers második sorát.

Ha felhívod a 189-234 számot, megtudod a vers harmadik sorát.

Ha felhívod a 185-290 számot, megtudod a vers negyedik sorát. [...]

A szöveg az ún. Bolond Istók-beli szőlősgazda-paradigma tipikus megvalósulása: ha lehetetlen önéletrajzot írni, mert az már keletkezésekor hamis (veri a jég a szőlőt), akkor távolítsuk el különböző mechanikus eszközökön, pl. telefonon keresztül a befogadót a forrástól (verjük mi is a szőlőt). Ezzel az elidegenítéssel pedig az önéletrajzot nem elbeszélte események sorozataként láttatja Hajas, hanem egy majdan megvalósuló, létrejövő eseményként, egy lehetséges és ennyiben a totalitással eljegyezhető megtörténésként. Számunkra következtetésként mindebből az származik, hogy láthatjuk, miképpen válik egy, az elbeszélés referencialitását tematizáló nyelvkritikai attitűdből rögtön egy, a totalitás ígézetében fogant, akár schillerinek is nevezhető, jövőorientált és morális utópia. (Hadd

² Barna Róbert: Interjú Hajas Tiborral, in i.m. 408. („Az interjú-alapra készült írásbeli változat Hajas Tibor munkája.”)

tegyem hozzá, a korszakban nem egyedülálló módon, gondoljunk például Erdély Miklósnak saját montázselmélete alapján keletkezett hasonló tematikájú műveire.) Ami tehát az egyik oldalról az elbeszélést és a valóság–fikció merev ellentétét bíráló ideológia-kritika, az a másik oldalról nézve a legteljesebb jelenlét-metafizika.

Itt elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol jól látható Hajas és Lejeune önéletrajz-felfogásának eltérő volta, ráadásul mindketten azonos metaforikus mezőben mozognak. Idézet Lejeune-től: „A fikciós formákkal ellentétben az életrajz és az önéletírás *referenciális* szövegek: éppúgy, mint a tudományos vagy történelmi diskurzusok, arra törekszenek, hogy a szövegen kívüli »valóságról« nyújtsanak tudást, tehát *igazságpróbának* vessék alá magukat. Céljuk nem egyszerűen a valószerűség, hanem a valóhoz való hasonlítás, nem »valóság-effektus«, hanem a valóság képe. Vagyis minden referenciális szöveg tartalmazza azt, amit – kifejtett vagy kifejtetlen – »referenciális *paktumnak*« fogok nevezni.”(37.) Idézet vége. Ennek a „valóságnak” Lejeune-nél *modell* a neve, és következőképpen vezeti be a fogalmat (idézet): „»Modell« alatt azt a valóságdarabot értem, amelyre a kijelentés *hasonlítani* akar. [...] Az életrajz esetében a modell tehát egy ember élete, »úgy, ahogy az volt.«” 38. (Idézet vége.) A szó latin eredetű (olasz közvetítéssel³): *modus* (van hasonló hangzású a magyar verzió is, amit a latinból vettünk át: *mód*). A *modus* jelentései között ilyeneket találunk: ’mérték, terjedelem, nagyság, mennyiség, hosszúság’, átvittven ’helyes mérték, mértéktartás’, ’szabály, mód’. A *modell* lejeune-i értelmét találjuk az etimológiában is. Valami olyasmiről van szó, ami minta és törvény, amihez tehát tartjuk magunkat, amihez szabjuk ruháinkat és cselekedeteinket.⁴ Ennek a valóságban tételezett, *megelőző modell*-szerűségnek mond ellent Hajas az önéletrajz dokumentaritása hamisságának állításával, és teszi ezt úgy, hogy ezt a modellnek megfelelő metaforákkal a fogyasztói diskurzus fiktív világába helyezi, és ott tételezi megelőzőként. Ily módon pedig a valóság utólagossá válik, és arra kényszerül, hogy alkalmazkodjék a fiktív modellhez, önmagát a fiktív mintához a szabja. Van ebben a hajasi megfordításban valami a baudrillard-i szimulakrumszerű modelltől. Baudrillard a *modell* szót használja, ahogy Lejeune is. Hajas azonban nem a *modell*, hanem (többek között) a *manöken* szót hozza be, ennek pedig akár jelentést is tulajdoníthatunk. O. Vandeputte és Gera Judit könyve a németalföldi nyelvről eligazít minket a *manöken* szó származását illetően: (Idézet) „[...] a közép-németalföldi szó *mannekijn* később a francia közvetítésével ismét bekerül a németalföldibe, de most már a francia szóalakban és a francia jelentéssel: *mannequin* (manöken).”⁵ (Idézet vége.) A *manöken* tehát a *mannekijn* szóból származik, ami minden bizonnyal a *Man* (’férfi, ember’) kicsinyítőképzős alakja volt, amíg használták, és ’kisfiút’ jelentett. Ez a szó van a *Mannequin Pis* szobor nevében, és az a gyanúm, hogy kivételesen a francia szóalakot használja régi németalföldi jelentésben, erről tanúskodik a fordítás is: ’(pisilő) *kisfiú*’. Az archaikus jelentés sem veszi el azonban szemantikai kapcsolatát a későbbi jelentéssel, hanem alapjául szolgál annak, úgy, ahogy a magyarban a *baba* – *bábu* kapcsolatban azt példaértékűen láthatjuk. Hadd javasoljam most azt, hogy Lejeune szerves *modell*jével állítsuk szembe Hajas *manöken*-fogalmát, főleg e szó etimológiájának ismeretében: amiként Lejeune konstatív önéletrajzai (általában és ideálisan) a hús-vér „babától” indulnak el, Hajaséi a műanyag „próbababából”⁶ származtatják performatív módon az önéletrajzi szubjektum identitását. Van-e a kettő között átjárás?

³ modellare ol. – mintáz, megmintáz, formál, alakít; modello ol. – minta, mintadarab, típus, modell, makett

⁴ (*moderor*), jelentése: ’méréskel, korlátoz/fékez, kormányoz, valamihez (mintához) igazít, szab valamihez, szabályoz’

⁵ O. Vandeputte – Gera Judit: A németalföldi nyelv, ford. Gera Judit, ld. mek.oszk.hu/02700/02748/02748.doc

⁶ *mannequin*: ’mozgatható vétagokkal ellátott bábu (műteremben); próbabábu (divatszalonban); próbakisasszony’

Lejeune visszaemlékezése szerint egy csomó visszajelzést kapott, kritikát és affirmációt egyként, és ezek (látszólag legalábbis) minden mást inkább érintenek, mint az önéletrajz időfaktorát, ami eképpen végülis megkérdőjelezetlen: egy önéletrajz múltban megtörtént eseményeket mesél el. Azonban minden kritika, amely a lejeune-i definíciót, valamint a definíció alapelemeiként szereplő „valódiságot”, „azonosságot” érinti, valójában kimondva-kimondatlanul, konstativitás és performativitás mereven elkülönített, és ennyiben reflektálatlan pólusait kéri számon, ezen keresztül a referencialitás problémátlanságát, végsősoron a jelen-múlt-jövő leegyszerűsített kronológiáját. Ezen kritikák kivédéséhez pedig nem tűnnek kielégítőnek az, idézet, „Hiába lehetetlen az önéletírás, ettől még létezik.” típusú lejeune-i mondatok. A kérdés éppen az, hogy *hogyan* „léteznek” önéletrajzok. És erre a kérdésre talán magánál Lejeune-nél is találunk választ, neadjisten egy olyat, ami felidézi Hajas szétszedhető és szervesetlen műanyag próbabábujának képét, ami a visszatekintő önéletrajzot előíróként láttatja, ám egyben műviként is.

„Az önéletírói paktum 25 év múltán” című visszaemlékező tanulmányban azt találjuk, hogy a híres lejeune-i szerződés két, egymáshoz minden bizonnyal szorosan kapcsolódó, egyként a kölcsönösségre vonatkozó összetevőből áll. Az egyik magától értetődően a szerző életével kapcsolatos ajánlat elfogadása vagy elutasítása: (idézet) „valaki kér, hogy ítéljük meg, hogy szeressük, s rajtunk áll, hogy ezt megtegyük-e”.⁷ Lejeune szerint az is a paktum logikája szerint cselekszik, aki azt nem írja alá, vagyis ez azt jelenti, hogy nem állhatunk a szerződésen kívül. Ez azonban a paktumnak csak az egyik része, a másik az, amit Lejeune úgy nevez (Z. Varga Zoltán fordításában), hogy a „kölcsönösség fantomja”. Idézet: „[...] a szerző, aki vállalja, hogy elmondja az igazat önmagáról, arra kényszerít bennünket, hogy számításba vegyük a kölcsönösség hipotézisét is: készek vagyunk-e arra, hogy mi is megtegyük azt, amit ő? Ez pedig zavaró gondolat. Más olvasási szerződésekkel szemben az önéletírói paktum ragályos. Mindig magában foglalja a kölcsönösség fantomját [...]” Idézet vége. Az olvasó ezt a fantomot itt még hajlamos a paktum kísértésével azonosítani (mint az ördöggel kötendő szerződés kísértése és kísértete – ezt a képet Lejeune vissza-visszatérően felidézi). De a tanulmánynak ezen a pontján Lejeune Rousseau-ra hivatkozik, akitől Lejeune szerint elsősorban nem egyediségének tudatát vették rossz néven, hanem azt a látens parancsot, amely mindenkit őszinte vallomástevésre szólít fel. A rousseau-i példa tükrében már látjuk, hogy a „kölcsönösség fantomja” nem ugyanaz, mint a szerződés kölcsönösségének hívogató kísértése. A kérdés mármint az, hogy mi az önéletírói paktum e két összetevője között a viszony. A maga módján mindkettő egy performatív aktus: az önéletírói paktum egy a jogból ismert szerződéses performancia, amit a metaforikus aláírás (vagy annak elutasítása) eseményével jelölhetünk, míg a kölcsönösségre való látens felszólítás performanciája morális parancs formájában jelentkezik: írj meg te is az önéletrajzodat, olyan őszintén és keresetlenül, ahogyan én. A két kölcsönösség tehát nem ugyanaz, mégsem véletlen, hogy Lejeune ezt a kettőt, az önéletírói paktum (feltételezett, ám hangsúlyozott) kölcsönösségét és a „kölcsönösség fantomját” együtt említi, sőt keveri, vagy hagyja keveredni őket. Mire gondoljunk, mi ennek a keverésnek/keveredésnek az oka? Mi a látens rokonság a kétfajta kölcsönösség között? Azt hiszem, e furcsa kontamináció eredőjét nem a szerződés oldalán kell keresnünk, hanem a morális felszólítás oldalán. Másképpen szólva nem az jelenti a paktumra nézve a bizonytalanságot, ami a szerződés elfogadását az olvasó bizalmi („fiduciáris”) és „kölcsönös” döntésére bízza (és amit Lejeune újra és újra hangsúlyoz, mintegy előre kivédendő az olvasó védelméért síkra szállók támadását), hanem az, hogy az önéletrajz-írásra való felszólításnak az olvasó *túl korán* – már abban a pillanatban engedelmeskedik, ahogy elfogadja az előtte fekvő könyvet mint önéletrajzot. Aláírni a paktumot valójában nem a szimmetrikus kölcsönösség diadalát jelenti, hanem az

⁷ 248.

aszimmetrikus „kölcönösség fantomjának” működését. Akkor kezdik el átírni az önéletrajzot, amikor azon még meg sem száradt a tinta, amit azt jelenti, hogy aláírása egyben megszegését jelenti. Ez az a pont, ahol vissza kell térnem Hajas önéletrajzaihoz, és meg kell kockáztatnom a kijelentést, hogy az önéletrajzok fiktív (vagy manöken-) jellege talán éppen ennek az akaratlan, de elkerülhetetlen paradox szétszúzásnak köszönhető. Paradox, hiszen Lejeune szavával az olvasó „bekapcsolódik”, ám a „kölcönösség fantomja” által megkísértve azonnal írni is kezd. Mint egy manökenre tekint az olvasott önéletrajzi alakra, és annak mintaként való felhasználásával megalkotja a magáét – ám e mintázás közben a hús-vér babából, aki az olvasott szerző volt egykor, szétszedhető és összerakható bábu lesz: fikció. Az a Lejeune, aki a kölcönösség fantomjának megengedi, hogy felülbírálja a paktum kölcönösségét és átvittén annak visszatekintő jellegét, ezzel pedig manökenné vulkanizálja egy másik ember önéletrajzát, szóval ez a Lejeune egy akár még önéletrajznak is minősíthető, vallomásszerű megjegyzésében a következőt mondja magáról: „Nem vagyok forradalmi elméletíró, inkább valamiféle reklámszakember, akinek volt egy jó ötlete, mint például, aki kitalálta a »La vache qui rit« sajtot.”

Szakállas költészet?

Az etikáról és az esztétikáról Domonkos István 1968-as verse, valamint a kritika és az irodalomtörténet kapcsán*

Ha az érdeklődő olvasó belelapoz az *Új Symposion* című folyóirat első évfolyamaiba, akkor előbb-utóbb találkozik egy hangsúlyos ellentéttel, esztétika és etika erős megkülönböztetésével. Ismerve a lap indulását és történetét, ezt egyáltalán nem tarthatjuk véletlennek. Az *Új Symposion* ugyanis vállaltan és radikálisan avantgárd lapként indult, az avantgárd legjobb hagyományainak folytatójaként. (Bár az is igaz, hogy az *Új Symposion* jelentette „modern fordulatot” sokak szerint nem sajátíthatja ki az avantgárd.) A mindenkori avantgárd pedig saját elgondolásai szerint túllép az esztétikán, hogy célját az etikaiban jelölje ki. Társadalomtörténetileg tekintve a dolgot, az 1960-as évek második fele forradalmi nevezhető, a politika terén csakúgy, mint a művészetben. Az olyan fiatal lapok és munkatársaik, mint amilyen az *Új Symposion* és gárdája is volt, magától értetődően foglalták el azt a radikális pozíciót, amit akkor el lehetett foglalni, a megújuló és megújító baloldaliság pozícióját. Ez a pozíció a költészetben, legalábbis a kritika szerint, a korabeli szövegpéldákat és kanonizált szerzőket tekintve közvetlenséget, redukciót, konkrétságot és hétköznapiságot jelentett, ami pedig az etikus forradalmi magatartás záloga volt.

Bányai János: Életben maradni

Abban a bizonyos szimbolikusnak nevezhető 1968-as évben, amikor ezek a mozgalmak a tetőpontjukra hágtak, jelent meg az *Új Symposion* 33. számában Bányai János „Életben maradni”¹ című cikke, amely forradalmi-etikai alapon utasította vissza az *Új Symposion* magyarországi kritikáját. Taxner Ernő a *Jelenkor* 1967-es októberi számában egyrészt elismeri az *Új Symposion* következetes avantgárd magatartását, másrészt annak a véleményének ad hangot, hogy a lap gyakran szembekerül „a magyarországi kritikai gyakorlattal”, sőt „a marxizmus elméletével” is. Bányai Taxner idézése után különbséget tesz hivatalos (külső) vélemény és egy lap „szemléletének teljes emberi angazsátságában” rejlő belső lényeg között: „egy »lap szellemének lényegét« csak belülről, a lap szellemének megértéséből kiindulva lehet megítélni, mert kívülről, a hivatalos és hagyományos szempontjából csak formális ítéleteket lehet hozni. Ezért tartom már eleve teljesen semmisnek Taxner Ernő »sőt«-jét, miszerint, ha ellentétben kerülünk a magyarországi kritikai gyakorlattal, ellentétbe kerülünk a marxizmus elméletével is.” Bányai hitet tesz egy konkrét „harc” vállalása mellett, és kinyilvánítja (tipográfiaiailag is) a lap elkötelezettségét a „kritikai **praxis**” (*sic*) mellett. Bányai Ljubomir Tadićra hivatkozik, amikor kifejti, hogy a forradalmár és az ifjúság „nihilizmusa” egyáltalán nem azt jelenti, hogy nem hinnének semmiben, sőt éppen ellenkezőleg, ez a magatartás számukra egyenlő az életet jelentő „szabad tér” teremtésével. E forradalmi magatartás kapcsolatot teremt a „víziók, látomások, álmok” és a „szabad tér” között. Az álmodni tudás képessége biztosíték arra, hogy a közvetlen jövő megjelenjék a jelenbeni munkában. Az álmodni tudás „nem pusztá egzaltáció és romantika”, hanem jövőbe vetített cél. A fent említett „kritikai **praxis**” tehát egy mindenkori következetes szembenállást jelent, de ez a tevékenység nem merül ki a negativitásban („leszámolás minden »hivatali gondolkodással« és dogmatizmussal”), hiszen magába foglalja még a jelenségek (elsősorban a művészet) „megnevezését”, „legpontosabb jegyeik megtalálását”, és „egy következetesen szabadság-igényű és magatartás-központú, tehát alapjaiban etikai

* Megjelent: Thomka Beáta (szerk.): *Domonkos-symposion. Tanulmányok Domonkos István műveiről*, Kijarat Kiadó, 2006, 123-145.

¹ BÁNYAI János: Életben maradni, *Új Symposion*, 33. szám (1968), 2.

irodalomszemlélet kialakítását”. Bányai Sartre-ra hivatkozik, annak a *Temps Modernes*-ben megjelent beköszöntőjére: „az író **situációban van** a korában”. A situáció pedig Bányai analízise szerint nem egyenlő a körülményekkel, a társadalommal stb., hanem „az alkotva-létezés maga”: „a szembenállás és a rizikó, az ár-ellen-magatartás, a »méregfog«-standard, aminek csak akkor van értelme és létjogosultsága, ha célja van”. Bányai a cikk címében („Életben maradni”) a már említett Ljubomir Tadićra utal, aki szerint az ifjúságot „csak az a nihilista érdekli, aki **életben marad**«, akinek tehát mindenkori elutasító magatartása mögött nem a semmi munkál, hanem az álmai által kijelölt cél, melyhez végül úgy érkezik meg, hogy álmait „életre”, „szabad térre” váltja – vagyis megvalósítja.

Tolnai Ottó Bori-kritikája

Az emancipáció, a személyes és saját jog, valamint a forradalmi-etikai magatartás, ami az *Új Symposion*-os kritika, konkrétan a Bányai-írás részéről igényként jelentkezett, megfogalmazódott az írók részéről is, közelebbről Tolnai Ottó részéről a lap következő számában, de ez a recenzió képében jelentkező vitairat már nem védte az autentikus kritikusi magatartást, hanem egyenesen számon kérte azt. Tolnai Bori Imrének az új magyar költészetéről azóli tanulmányáról írt kritikus ismertető.² A Bori-tanulmány tulajdonképpen egy tanulmány-sorozat volt, amely a *Híd* című folyóiratban jelent meg folytatásokban, 1967-ben és 1968-ban, és amely később kötetben is napvilágot látott.³ Bori a történeti avantgárdról szóli tanulmányaival erőteljesen segítette az *Új Symposion* hagyományválasztását, ezt a sorozatát azonban, vagy legalábbis annak bizonyos részeit Tolnai kritikával illette, a következők miatt. Tolnai az „új költészetéről” szóliva „optikai csalást” diagnosztizál a kritika részéről, amely véleménye szerint nem „áll forrásba” elég radikálisan, magyarul nem számol, vagy nem úgy számol az újjal, ahogy az azt megilletné. Leginkább Bori Tandoriról szóli elemzése nem felel meg a kor kritikusokkal szemben támasztott igényeinek. Bori ugyanis Tolnai szemszögéből nézve mondhatni skizofrén tanulmányt írt: *tézisében* azt állítja, hogy a Juhász Ferenc-Nagy László-nemzedék mintegy beárnyékolja a legújabb költőnemzedéket, miközben például Tandoriról szóli *elemzése* ezt a tézist nem igazolja. – ez utóbbi ugyanis Tandorit minden szempontból és radikálisan újként, eredetiként, másként olvassa. Bori téziseit tehát jelen esetben nem igazolják tanulmányának elemző részei, ugyanis az előbbieket elmaradnak az utóbbiak újdonságától. Másként ez úgy is mondható, hogy Bori (irodalom)politikai kijelentései ellentmondanak esztétikai szemléletének, illetve etikai-antropológiai érzékenységének. Tandoriban Tolnai a „versenyben a léttel” alkotóját látja, aki ebben a versenyben a versen, az esztétikán túlra, az etikai-antropológiai felé igyekszik. Ebben áll tehát Tolnai vitája Borival: nem Juhász Ferenc és Nagy László vet ösként árnyékot az új lírára, hanem fordítva; azok költészete „elefantiázisban” szenvedő költészet, amit Tandori átlépett, miközben (és itt hívom fel a figyelmet a Bányai-cikkre nagyban emlékeztető terminológiára) az etikai-antropológiai felé igyekszik. Tolnai Tandorin kívül még szól a Bori által is elemzett Szentjóbý Tamás verseiről, valamint a párizsi Papp Tiborról, hogy végül megismételje a kritikusi etikai kötelezettségét: a kritikusnak „forrásba kell állni”. „Az új művészet új kritikusa, ahogy a Rómában élő festő-kritikus, Kalajic mondja, többé már nem lehet passzív kísérő, magyarázó, bíró, hanem harcostárs, a művésszel egy sorban, egy fronton, ugyanazon úr, kétely és perspektíva előtt. Sőt mi több, folytatja Kalajic, élharcos, akit az alkotók kísérnek, az argumentumok municiójával látnak el... Itt egyszerűen forrásba kell állni.”⁴

² TOLNAI Ottó, Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líráról című írásához, *Új Symposion*, 34. szám (1968), 12-13.

³ BORI Imre: Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomról, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1984.

⁴ Tolnai, i.m. 13.

A kritikus recenzió ezután következő bekezdése az utolsó, ami egyben bevezetője egy, a recenzióval majdnem megegyező hosszúságú visszaemlékezésnek: „Befejezésül, nem bizonyíték, csupán illusztráció, ízelítő gyanánt hosszabban idézek a Budapesten, 1966. július 25-én du. 4 és 6 óra között, AZ EBÉD (In memoriam Batu kán) címmel lezajlott happening leírásából. E happening egyik fő aktora a Bori által is említett Szentjóni [sic], valamint Altorjay Gábor”. Altorjay Gábor forrásértékű és rekonstruktív visszaemlékezéséről van szó, amelyben az első magyarországi happening részleteiről olvashatunk. Az értelmező először értetlenül nézi e sorokat: „illusztrációként”, „ízelítőként” kell olvasnia az *Ebéd...* című happeninget – de mihez? Miért illusztráció egy happening az új magyar költészethez? Mi kötheti össze például a Tandori-féle költészetet egy akcióval? Úgy tűnik, a cikkíró szerint a műfaji határok kevésbé voltak fontosak, mint az a közös nevező, amit az etikai-antropológiai szempont segít kijelölni és megmagyarázni. Ha konkrét választ nem is, de a párhuzam megerősítését leljük abban az interjúban, amit Szentjóny Tamás, az egyik happener adott Beke Lászlónak, és amelyben költészeti vonatkozásokról is szó esik.⁵ Pontosabban arról, hogy a költészet miért nem elég Szentjóny számára, és miért választja a maga részéről a „tettet”. Egyrészt, ahogy mondja, „versen belüli problémák miatt, általam megoldhatatlannak ítélt problémák miatt abbahagytam 66-ban [a versírást]”, másrészt az alternatívát, ami a Pop Art képében jelentkezett, Szentjóny „ellenszenves irányzatnak” tartotta: „nem politikai értelemben, hanem... emberi értelemben ellenséges jelek tartományának találom [...] egészen pontosan azért, mert azt megelőzően a verseimben egy ilyen... ilyen, hogy úgy mondjam, ilyen metafizikus törekvés volt, ami hát ugye összeegyeztethetetlen...”⁶ E kettős szorításból, a Pop Art absztrakt és a költészet metafizikus szorításából egyetlen irányba lehet menekülni, ahogy Szentjóny mondja, „a konkrét realitásban [kell/lehet] megnyilvánulni”. Ez vezetett el Szentjóny válasza szerint az első magyarországi happening bemutatójához.⁷ Az alábbi hosszabb idézet több szempontból is tanulságos:

„Beke: [...] Azért teszek föl ilyen aljas kérdéseket [értsd: a happening rekonstrukciójával kapcsolatos kérdéseket – M.A], mert azt mondod, hogy lehetetlen rekonstruálni. Én viszont legalább a fő mozzanatokra kíváncsi vagyok.

Szentjóny: Te, szóval, ha azért vagy rá kíváncsi, mert itt akarod hallani...

Beke: Nézd, nem ismerem. Nem ismerem.

Szentjóny: Na, azért mondom, mert hogyha a magnetofonon akarod hogy legyen, akkor megpróbálom, de hogyha, tudni akarod, hogy mi volt, akkor erről tudsz olvasni.

Oda tudom adni neked, megjelent az Új Symposionban.”⁸

Először is jól látható, hogy az *Új Symposion* köre és a magyarországi akcionisták között odavissza ható intenzív kapcsolat alakult ki, tudtak és írtak egymásról, idézték egymást. Az *Új Symposion*-ban (és ezt persze régen tudjuk) lehetővé vált az, ami Magyarországon nem: közölték az avantgárdnak minősülő eseményeket, szövegeket; ha élhetünk Bányai

⁵ BEKE László: Beszélgetés SZENTJÓNY Tamással, in *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, gyűjtötte és vál. PAPP Tamás, *Jelenlét*, 1989/1-2, 255-262. „(Hangszalagra vette Beke László, 1971. március 11-én)”

⁶ Uo. 255.

⁷ Erről részletesen lásd „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története” című tanulmányomat, in DERÉKY Pál – MÜLLNER András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, 2004, 182-204.; ld. még

<http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b157/ch13.html>

⁸ I.m. 257.

metaforájával, az *Új Symposion* ebből a szempontból valóban „szabad tér” volt. Másrészt az idézetből az is kiderül, hogy Szentjóby nem hajlandó arra, hogy *szóban* felidézze a happeninget, és Bekét egy *írással* rekonstrukcióhoz, Altorjay Gábor *Új Symposion*-beli rekonstrukciójához utalja. Teszi mindezt akkor (persze mindenképpen kényszerűen), amikor az irodalmi és képzőművészeti esztétika metafizikusnak és absztraktnak minősített területeiről az ún. *tett* irányába való kitörést idézik fel beszélgetőpartnerével. A belső ellentmondás jószerivel elkerülhetetlen, és ez az ellentmondás mindig felszínre kerül, ha az irodalom/esztétikán/művészetben való, a *tett* formájában történő *kívülkerülés* a cél, mint ahogy az első magyarországi happenerek esetében, és általában az avantgárd és a modernizmus esetében is.

A *tett* terminusa egyébként többször visszatér az interjúban, és közvetve vagy közvetlenül az *emberi* definíciójához kapcsolódik. Egyrészt a Pop Art a beszélő számára 1966-ban még „*emberi* értelemben ellenséges jelek tartományának” számított (kiem. – M.A.), másrészt (a happeningről szólva) „[a]z emberi mozgásnak annyira jutott szerep ebben, mint minden másnak. Szóval egészen pontosan ez azt jelenti, hogy nem volt a mozgás stilizált, hanem pontosan olyan volt a mozgás, amilyenek megformálta a *tett*.”⁹ Magyarul, ami az emberi mozgást egy happening során meghatározhatja, az nem a stilizáció (értsd: absztrakt sematizáció, az allegorikusság megjelenése), hanem csakis az a *tett*, amit az *aktor* végrehajt. Az *emberi* itt a *tett*ből fakad, mintegy az hozza létre, mondhatni performatív módon.

Itt kell visszatérnünk Tolnai Ottó cikkéhez, és talán e visszakanyarodás látni engedni, hogy miben rejlik annak a párhuzamnak a jogossága, amit Tolnai a magyarországi akció és Tandori-féle versírás között vont – és tegyük hozzá, elérhetően nem csak e kettő, hanem ezek, valamint az *Új Symposion* költőinek épp aktuális (ha lehet ilyet mondani) poétikája között. A mindegyik esetben meghatározó, esztétikán (és absztrakción) túlrá mutató etikai-antropológiai vonzatok azok, amelyek elegyíteni engedik a két, illetve három (Tandori–Szentjóby/Altorjay–Domonkos/Tolnai), egymástól látszólag élesen eltérő „*tettet*”. Az (absztrakt) esztétika humanista eszményével vagy ideológiájával szemben valami valóságosan és forradalmian *emberi*, valami *real* – ez köti össze, legalábbis az elgondolás szintjén, ezen aktivitásokat. Mindez, ahogy arra Tolnai fel is hívja figyelmet, harmonizál Bori Tandori-olvasatával. Konkrétan azzal, hogy ez a költészet sokkal inkább „megnevező” és performatív, mint regisztráló-konstatív.¹⁰ Ez pedig szoros összefüggésben van azzal a felismeréssel, hogy „[m]inden pillanat más, és az ember sohasem azonos önmagával”. Ezt a gondolatmenetet Bori így folytatja: „költőnk [értsd: Tandorit – M.A.] nem az eredmény érdekli csupán, hanem a pillanat előtti állapot is, a »van«-nak, a jelenlétnek az őstörténete is, a még az azonosság állapota, mielőtt önnön tagadásává vált volna – de annak tudatában, hogy ez is csak láncszeme egy meg nem szűnő folyamatnak. Éppen ezért Tandorit nem az állandóság benyomása foglalkoztatja, nem érdekli költőileg semmi, mi a világ konstans elemei közül való. Ő a változás állandóságára esküszik [...]”¹¹ Ez Baudelaire-nek *A modern élet festője* című önarckép-esszéje megjelenése óta a modern irodalom definitív sajátossága, és a hatvanas évek neoavantgárd költészetének és akcionizmusának is meghatározó és közös jegye lesz. A törekvés, amit az akcionizmusban és az irodalomban egyaránt kimutathatunk, történetileg is párhuzamosnak tekinthető. RoseLee Goldberg szerint a performanszok (és tágabban: az avantgárd és neoavantgárd akcióművészet) mindig is a tárgyiasult műalkotás kritikájának indultak.¹² Az sem véletlen, hogy az első performerek költők voltak – a nyelvet elégtelennek,

⁹ I.m. 256.

¹⁰ Vö. BORI Imre: A legújabb magyar líráról, *Híd*, 1967/12, 1371.

¹¹ Uo. 1375.

¹² „A performansz jogát arra, hogy a művészi kifejezés egy médiuma legyen, az 1970-es években ismerték el. Abban az időben a konceptuális művészet – amely az ideák művészetének a termékkel szembeni elsőbbségéhez ragaszkodott, és egy olyan művészethez, amit nem lehet adni-venni – a csúcspontjára jutott, és a performansz

mert tárgyiasulásra hajlamosnak érző művészek. A performerek implicit vagy explicit kritikus megnyilatkozásai nem csak a művészeti tárgyak szó szoros értelemben vett eltárgyiasulását érintették, hanem a szavakat is, amennyiben azok is képesek objektívalódní, leszakadni a jelenről, rögzülni, megmerevedni. És ez az a szempont, amely az *Új Symposion*-líráról, konkrétan Domonkos István költészetéről szólva egyáltalán nem másodlagos vagy irreleváns. Legalábbis azon vers esetében nem, amely versről itt most szó lesz: *Kislányom: Görögország*.

Ugyanis a *Kislányom: Görögország*¹³ éppen abban az *Új Symposion*-számban jelent meg, amely a már elemzett Bányai János-replikával indított (amit a szerző a magyarországi elvárásokra válaszul adott¹⁴), valamint Tolnai Ottónak azt a versét is tartalmazta (*Guevara*¹⁵), amellyel együtt később a Domonkos-vers is bekerült egy közös kötetbe, a *Valóban mi lesz velünk* címűbe, egy-egy további Domonkos- (*Az élet az a német város*) és Tolnai-vers (*Balaton*) társaságában.¹⁶ A *Valóban mi lesz velünk* című kötet két Domonkos-verse azért érdemel különös figyelmet, mert logikusan ítélve és az eddig tárgyalt szűkebb és tágabb kontextusból kiindulva (többek között) ezek azok a szövegek, amelyekben meg kell valósulnia az esztétika felszámolásának valamiféle etikai és tett-értékű elkötelezettség jegyében. Nem kétséges, hogy a korabeli és a későbbi kontextus és kritika is így olvasta ezeket, kezdve az akár előszónak is minősíthető Bányai-írással a lap ugyanazon számában; aztán folytatva a Tolnai-recenzióval a lap következő számában (amely közvetve a két symposionos költő programjának is tekinthető, figyelve arra, hogy különbségüket maximálisan megőrizzük); majd a kötetben megjelent szövegek egymást értelmező viszonyával; valamint azzal az utószóval, ami ezt a viszonyt, ha lehet még erősebbé és kölcsönössé tette: Végel Lászlónak „Az édentől balra” című írásáról van szó.¹⁷

Végel László utószava

Végel László rövid utószava explicit módon alig szól a versekről, és mégis nyilvánvalóvá teszi, hogy esszéje kiindulópontja az az etikai alap, amelyet közösen oszt a versekkel. Ugyanis ha kevés konkrét szó esik a Domonkos- és Tolnai-versekről, akkor annál több szó esik bűnről és büntudatról, ártatlanságról, felelősségről, lelkiismeretről – morálról. A morális állásfoglalást az élet polarizált szemlélete segíti elő: pozitivista tény a forradalmi gondolkodással szemben; a rögzített tények a szabadsággal szemben; az eszmények és a gyakorlat közti ellentmondás; szellemi élet és anyagi javak utáni hajsza, gazdagodás; hétköznapi és ünnepek. A etikai pólusokat Végel egy gyűjtőfogalommal „új romantikának” nevezi: „Az új romantika vágyódásának, amelyet szellemi térségünkben újabban érzek, s legszembetűnőbbben ezekben a versekben látok, az lenne a célja, hogy a forradalmi ember újra megteremtse az egységet önmagával, legalább azt a minimálisat, amit a pozitivista életérzés

sokszor ezen ideák demonstrációja vagy végrehajtója volt.” RoseLee GOLDBERG: *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2001, 7. – Nem tekinthetjük véletlennek azt sem, hogy RoseLee Goldbergtől is az *Új Symposion*-ban lehetett először olvasni részleteket: RoseLee GOLDBERG: A performance története, avagy az „elő”-avantgarde, ford. Zanin Csilla, *Új Symposion*, 1985/8, 1-2.

¹³ *Új Symposion*, 33. szám (1968), 6-7.

¹⁴ Bori Imre idézi *Irodalmunk évszázadai* című könyvében Bányai Jánost az esszé műfajáról: „[A] szó nemcsak a művészet, nemcsak a költészet kérdése, hanem a filozófiai antropológiáé is; amikor az esztétikumon túl a pusztán esztétikai meghatározásokat is meghaladva az ember egzisztenciális kérdésévé válik, amikor már nem csupán a költészet sajátos ismérve, amikor részben elveszti azt a külső ragyogást... mely sajátja a költészetben... akkor a szó már valóban nemcsak a költészet problémája, hanem mindenekelőtt az emberé, aki elfogadja, befogadja és megtermékenyíti...” BORI Imre: *Irodalmunk évszázadai*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1975, 230.

¹⁵ Uo. 3-5.

¹⁶ DOMONKOS István – TOLNAI Ottó: *Valóban mi lesz velünk*, utószó: Végel László, kollázsok: Kapitány László, Forum Könyvkiadó, Novi Sad, 1968.

¹⁷ VÉGEL László: Az édentől balra, in DOMONKOS István – TOLNAI Ottó: i.m. 51-56. Lásd még *Új Symposion*, 36. szám (1968), 8-9.

szétcsupált.”¹⁸ Jogosnak tűnik a feltételezés, hogy Végel ezeket a verseket nem versekként olvassa, vagy legalábbis nem akként viszonyul hozzájuk, mint az irodalomhoz hagyományosan szokás, hanem egy új forradalmi antropológia, egy új morál és a forradalmi aktualizáció eszközeiként kezeli őket – talán nem szükséges hangsúlyozni az eddigi alapján, hogy nincs egyedül ezzel. „[A]ktualizálni szeretnénk a forradalmi ideált, aminek értelmében a humánus fejlődés a hétköznapiok kérdése, s a forradalmi ideál a hétköznapiokban is annyira jelenvaló, hogy minden tény a magunkban hordott eszme irányíthat”.¹⁹ És bár ez a szellemi harc, mondja a szerző, értelemszerűen ma (1968-ról van szó) nem fegyveres formában él, hanem a szellemi harc formáját ölti, ettől függetlenül, vagy éppen ezért még inkább érvényes a kötet Tolnai *Balatonjából* származó címe-kérdése: „Valóban mi lesz velünk?” Persze a „korszerű, új romantika” Végel meglátása szerint kicsit a korszerűtlen elméletek műfajába tartozik (bár ő maga nem említi Nietzsche), a szellemi harcot pedig cinikus ellenfelei kompromittálják, „donquijottériának” minősítik, feleslegesnek nyilvánítják, rezervátum-sorsra ítélik. A szellemi harc így a rezervátumból és a tények felől nézve is „groteszk abszurditás”. Végel himnikus szavakkal zárja az esszét:

„Romantika, ó! Mennyi gazdagság, mekkora pazarlás! Életünk jelentős része abban telik el, hogy egy groteszk szituáción belül egy nagy *akció* lehetőségét kutatjuk, amely összhangban lesz ideáinkkal, és azon ideák totalitásának megteremtésén fáradozunk, amely összhangban lesz akciónkkal. Még csak a részletek korát éljük, de ismerős már lelkünknek minden eljövendő mozdulat, szó, vers, forma, *tett*. A rezervátum »tisztá« szellemisége, illetve a tényekre alapozó pozitívista életszemlélet még azt idézi elő, hogy az útkeresések vereséggel végződnek, de egy sem fejeződik be végleges vereséggel, a vereségnek megszületnek a nagy siratóénekei, a bolyongásoknak a mechanizmusa, lelki térképe, a csavargásnak, szökésnek pedig a tanulsága, hogy mint minden pozitív *akció*, úgy ez is összeesküvéssel kezdődött.

Ezek a versek azonban az ismert tájak varázsát hozzák magukkal, amellyel a szellem felszabadultabban beszélgethet.”²⁰ (Kiem. – M.A.)

kislányom: görögország

Lehet-e másként értelmezni az alábbi sorokat, amelyek a *Kislányom: Görögország* című poémából származnak, mint Végel László írásának tükrében? Vagy egy másik szempontból, mit minősíthetünk *tettnek* ebben a részletben? Úgy tűnik, azon a byroni határon egyensúlyozik a szöveg, azt a pontot meséli el, amely az irodalomból a szabadság (politika) felé nyíló szökési pont.

[...] a rádió azt bömbölte
hogy vietnám vietnám
vietnám vietnám
mi oda készülünk mikisz
tolnaival aki a mi prófétánk
s aki költő de valahogy csizmás
szakállal alatt a mellén
pokolgépet hord
melyet csak egy asszonynak
mutat meg néha már

¹⁸ Uo. 53.

¹⁹ Uo. 52-53.

²⁰ Uo. 56.

az ágyban mikor beesteledik
és a rádió bömbölni kezdik
hogyan vietnám vietnám
na és ez a tolnai mikisz
olyan az utóbbi napokban
mint akinek a seggét besózták
erővel menni akar
még mielőtt
megérkeznének
az undok szobrászok
és kőbe nem faragnák
csempe orrát [...] ²¹

A szöveg valóban súlyos jelölőkkel dolgozik, a „szabadságharc” olyan súlyos és emblematikus jelölővel, mint *vietnám*, *mikisz*, *guevara*, *szakáll*. Ez utóbbi egyébként az egész kötetben, mind a négy versen végigvonuló motívumot jelent, és egy régi hagyományt, a *szakállas forradalmár* hagyományát eleveníti fel. Ebben egyként benne van Kossuth-szakáll, de benne van Fidel Castro és Che Guevara is – igaz, a *Kislányom...*-ban konkrétan csak Che Guevara jelenik meg (és Tolnai *Guevará*-jában Fidel Castro), egyértelműen az aktualitásának köszönhetően. Visszatérve a kérdésre, és megismételve azt egy másik formában, látható-e a szövegben egy olyan etika, ami az esztétikát maga mögött hagyja? Ezt a (fentebb már szóvá tett) kívülkerülést vagy elhagyást (amit Paul de Man a modern irodalom apóriájának tart, amennyiben egy fluktuáló oda-vissza mozgásról van szó, amely csak azért jelentkezik időbeliként, mert így tudjuk fenomenalizálni, olvashatóvá tenni a magunk számára²²), ez a kívülkerülés, pontosabban az arra való vágy a Domonkos-versben több ponton lokalizálható. Elsősorban és logikusan az aktualizáló referencialitás eszközeiben, a nevekben: *mikisz*, *tolnai*, *che guevara*, *görögország*, *vietnám*.

őt is te gyújtottad lángra mikisz
tolnait
a kracsun gyereket
meg che guevara
[...]
te gyújtottad lángra
meg a névtelen katona sírja
fenn az avalán
a moziban a hét szamuráj²³

A lángra gyújtás egy olyan metafora, ami közös nevezőre hozza a mindenkori modernitásnak a jelen pillanatra mint „tűzre” való hivatkozását a forradalmi lánggal, aminek sosem szabad elhamvadni (és ez felidézi a „forradalom a forradalomban” jelszóban rejlő permanens jelleget). Itt „mikisz” mint művész áll a lángra gyújtó szerepében, egy térben a névtelen katonával, a hét szamurájra való utalás azonban kilóg a sorból, bár semmiképpen sem

²¹ Domonkos – Tolnai: i.m. 34. Az idézetben szereplő „mikisz” abban nyeri magyarázatát, hogy Domonkos a *Kislányom: Görögország* című versét Mikisz Theodorakisnek ajánlotta, akit a görög katonai junta 1967-ben egy szigetre száműzött, majd koncentrációs táborba internált. Theodorakis műveit betiltották, ő maga (talán a nemzetközi összefogás hatására) 1970-ben szabadult, és rögtön emigrációba kényszerült.

²² Lásd Paul DE MAN: Irodalomtörténet és irodalmi modernség, in Paul DE MAN: *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris Kiadó, Bp., 2002, 73-97.

²³ Domonkos – Tolnai: i.m. 35-36.

ellentmondásról van szó, sőt. Itt annak vagyunk tanúi, hogy a lángra kapás, vagy más néven a kilépés, elmenés, elhagyás, kívülkerülés gesztusának anyakönyve „nem tiszta”, származása homályos, vagyis művészeti, filmes pedigre, ami akár optimizmusra is okot adhat: annak esélyét jelentheti, hogy a művészet felléphet a lángra gyújtó szerepkörében.

Egy másik, ezzel szorosan összefüggő motívum a gitárhoz kapcsolódik. A szobrászok mellett a beszélő alany és annak líraisága is egy hagyományosan művészeti eszköz, a gitár révén képződik meg, nem beszélve arról a tükrös viszonyról, aminek az ad alapot, hogy „mikisz”, akinek a szerző a verset ajánlja, és aki magában a szövegben megszólítottként szerepel, szintén zenész – ahogy egyébként a szerző is. A vers az ő megszólításával indul, majd a téma „görögországra” terelődik:

lassú e kezdet
de talán felgyorsulok
talán
ha személyeden sikerül
túljutnom
arra terelve a szót
aki itt él velem
ebben a házban
kislányomra: görögországra
még gyerek
s számomra csak akkor létezik
ha felébred és sírni kezd
olyankor azt mondom neki
aludj görögország
aludj
kis görögország
éhetetlenem
és a sarokba vágva a gitárt
mellyel felébresztettem
felkapva dühömben egy újságot
légy után csapok²⁴

A gitár és az általa szimbolizált művészet szerepe itt azért hasonló az előbbihez (A hét szamuráj), mert megint csak a kezdet kapcsolódik hozzá: a vers beszélője a gitárral ébresztette fel „görögországot”, aki/ami bömbölni kezd. „Görögország” a forradalom jelképe a szövegben, erre több motivikus-emblematikus utalás történik, melyek közül az egyik legerősebb megint a tűzzel kapcsolatos:

görögországba már nem lehetett
belefojtani a sikolyt
a mellemre vettem hát
nem maradt más hátra
és megindultam vele
körbe-körbe
ebben a szobában mely a börtönöm
fogatlan szájába nézve
melyben a vörös nyelv

²⁴ Domonkos – Tolnai: i.m. 33.

mint egy tűzoszlop
úgy mozgott és hajladozott
és ezt mondtam csend
cseeeeeeeeeeeeeeeeeend!²⁵

A gyermek „görögország” tehát felébredt, de nem magától, hanem a gitártól. Persze ez a gitár „most törötten hever a sarokban”, amit akár jelképesnek is vehetünk, ahogy azt is, hogy a beszélő egy „szobában mely a börtönöm” jár körbe-körbe, megerősítve azt az analógiát, amely „mikisz” és közte teremthető egy referenciális olvasatban (forradalmi művészet, annak következményeként börtönbüntetés). „görögország” és a gitár/művészet szerepe egyébként sem egyértelmű, és ez akár megfeleltethető etika és esztétika összeférhetetlenségének:

s hiába mondtam
a húrokba tépve
aludj el aludj el aludj
el aludj el
görögország csendesen
hogy munkába foghassak
görögország hogy híressé
tehesselek ezen a földön
legalább oly híressé
mint vietnám
hiába beszéltem
[...]
görögországba már nem lehetett
többé belefojtani a sikolyt

Vannak azonban a szövegnek olyan részei, ahol etikai cselekvés és esztétika kapcsolatában több az ambivalencia, mint az egyértelműség, és ezek a részek bizonyos értelemben az eddig tárgyaltakra is „rossz” fényt vetnek, bár első látásra ezen utóbbiak körébe tartoznak. Hiszen például a „készülődés”, „menés” aktív igéi a kívülkerülést mondják, bár hozzá kell tennünk, hogy ez az aktivitás (és így a kívülkerülés) nem magától keletkezik, hanem bizonyos értelemben passzívan, és éppen az emlékmű-művészet elől való menekülésben, így attól meghatározva: „tolnai” elsősorban nem „vietnámba” megy, hanem „erővel” akar menni, „mint akinek a seggét besózták”

még mielőtt
megérkeznének
az undok szobrászok
és kőbe nem faragnák
csempe orrát
visszeres bal lábát és a szárnyait
a szárnyait mikisz
s ki nem tennék a térre
az ártézi kút mellé
az örök mozdulatlanságba
vajdaságban²⁶ (Kiem. – M.A.)

²⁵ Domonkos – Tolnai: i.m. 37.

²⁶ Domonkos – Tolnai: i.m. 34-35.

Nem mindegy, hogy valahová odamegy valaki, vagy valahonnan elmegy, és itt mintha a harc lendületéből az venne el, az bizonytalanítaná, vagy hiteltelenítené, hogy az esztétikaiból való menekülést látjuk megvalósulni, nem az etikai(ba való) tartást. Magyarul az esztétika (itt: szobrászat, ami *emlékművészetként* áll előttünk, Végel kifejezésével: „rezervátum-művészet”) előli menekülés hajtja (el) az aktivistát, aki innentől inkább „passzivista”, és helyzete nem a kezdeményezőé, hanem inkább az elszenvedőé – nyilvánvalóan az sürgeti, hogy gyorsabbnak kell lennie, mint az őt menekülésre készítő *forma* – az esztétika. De nem egyedül ez az (esztétikához kötődő) rész nevezhető ambivalensnek a versben, bár ennek kisugárzása éppen azokat az esztétikai aktivitásokat hatja át negatív módon, amelyek egyben etikaiként is jelentkeznek, amennyiben *hatalmukban áll* etikai tetteként megnyilatkozni, kezdeményezni, akcióba lépni. Másképp megfogalmazva és egy példán megmutatva, a medialitás (aminek analogonja az esztétika is) hatalma és az attól való menekülés nyilvánul meg abban, ahogy „a rádiók azt bömbölik, hogy vietnám”, és innentől nem hozzáférhető a harc, direkt módon legalábbis nem, mert a közvetítettség nyomja rá a bélyegét – hová is indulna akkor „tolnai”, aki egyébként is innen elfele megy, nem valami felé?²⁷

A másik példa a *szakáll* motívumához kapcsolódik. Ez, mint arról fentebb szó volt, a tűzhöz hasonlóan a forradalom emblematikus jelölője, ám ellenőriznünk kell azt a textuális mozgást, amiben részt vesz a motívum, tudniillik az is lehet, hogy ez a mozgás nem igazolja azt az esztétikaiból az etikaiba történő nagy átlépést, amit eddig is tematizáltunk. Mert ennek a motívumnak külön élete van a szövegben. Rendben volna, hogy a beszélő és „tolnai” szakállasak, bár „az emberek összesúgnak hogy jönnek jönnek a fasiszták” – tehát nem egyértelmű, legalábbis az emberek számára nem egyértelmű az a forradalmi szerep, amit a szakáll jelöl (és a csizma).

mi oda készülünk mikisz
tolnaival aki a mi prófétánk
s aki költő de valahogy csizmás
szakálla alatt a mellén
pokolgépet hord
melyet csak egy asszonynak
mutat meg néha már
az ágyban mikor beesteledik
és a rádiók bömbölni kezdik
hogyan vietnám vietnám

Ha a szakáll forradalmi szerepe nem egyértelmű az utcán, akkor itt még inkább nem az, mert bár metonimikusan pokolgép (amit rejt), de metaforikusan valami olyasmi, amit „tolnai” „egy asszonynak mutat meg néha már az ágyban mikor beesteledik”, nem véletlenül és finomam opponálva azzal, ami a rádióból szól. Ez a figuratív mozgás tovább íródik akkor, amikor kiderül, hogy „tolnainak” is van egy kislánya, akivel „mint egy súlyos barna fegyverrel a nyakában mikor beesteledik”, be szeretne lépni egy városba (bár titkolják előle a jelszót). Ez a figuratív lánc és annak elemei legalábbis aprólékosabb megközelítést igényelnek, mint amit a merev (és az irodalomtörténet-írást egyébként feltétlenül kiszolgáló) oppozíciók lehetővé tesznek.

Irodalomtörténet és etika

²⁷ Ehhez kapcsolható Tolnai *Guevara* című verse, amelynek egyik sora így hangzik: „Castro tévén nézi a karnevált”.

Azt a mozgást, amit de Man mutat meg Baudelaire és a modernizmus kapcsán, és ami az irodalmon való kívülkerülés és az azon belül kényszerű megmaradás váltakozó irányú (ám nem temporizálható, csak akként fenomenalizálható) pulzáással egyenértékű, a kritika főként és sokszor az avantgárdnak minősített szövegek esetében dinamikus bizonyítja. Ez már csak azért sem nehéz, mert a mindenkori értelmező támaszra talál maguknál a művészeknél, akik újra és újra hangsúlyozzák ennek a mozgásnak a remény szerinti lezárulását egy, értelemszerűen az esztétikaival szemben tételezett totális etikai pólusban. Azonban a mellékelt példa alapján is felmerül a kérdés: szembeállítható-e egymással esztétika és etika? Valójában nem, már csak azért sem, mert az a pont, ahol esztétikaiból etikaivá válik egy költészet, sokszor egy újabb esztétikát alapoz meg, amit a kritika tétovázás nélkül a költő fejlődésének egy következő állomásaként jegyez. Össze lehetne számolni azt, hogy hányan hányféleképpen látták a fejlődést Domonkos költészetében, talán ezt a költészetet nem is látták másként, csak valahonnan valami felé való tartásként – olyan ez, mintha máshogy nem, csak történetekben és bizonyos változások regisztrációjával tudnánk elmondani magunknak az irodalmat. Ebben azonban talán tényleg nincs semmi különös, hiszen a történet alapja, a változás összehasonlításban jön létre, és mi mást hasonlíthatna össze a kritikus, mint egy költő két, egymást követő versét vagy verseskötetét („korszakát”). A valódi (etikán alapuló és azt ki nem mondva számon kérő) antropomorfizációt, vagyis „az ember fejlődését” azonban mégis csak ebben láthatjuk, ami az esztétikai álarcában megjelenő irodalomtörténet igazi (bár talán el nem ismert) alapja. Ez az a valódi etikai diskurzus, amely az esztétikát is egy morális cél érdekében működteti. Végel László egy tanulmánya például egyértelműen ezt mutatja fel, amikor a Domonkos hatvanas évek-beli költészetét a „metafizika árnyékából” a „transzcendencia szétbomlásáig”, a versfetiszizációtól a defetiszizációig, a transzcendenciából a hétköznapiakba, a szemlélődésből kalandorságba történő mozgásként látja.²⁸ Megjelenik a tettvágy és az akció („Az újvidéki elégiákban egy sóvárgásmotívum ismétlődik, egy egzaltáltság, amely akció után kutat.”²⁹), hogy például később a *Kislányom...*-ban teljesedjék be: „Az út, a kalandozás, a nagy ugrások valósága új nyelvet követel magának; ennek az igénynek a kiteljesedése mutatkozik majd meg a *Kislányom: Görögország és az Élet az egy német város című* versekben, melyekben a versnyelv radikálisan leegyszerűsödik, kommunikatívabbá válik, a sejtetések pedig egy racionálisan nyelvi mező váltja fel, ahol a megnevezés konkrét funkciója kerül előtérbe.” Az említett „konkrétság” a kritikusok szerint aztán a *Kormányeltörésben* lel nyugvóponttra. Ez azonban csak azt bizonyítja, hogy mindig van valami, amit még konkrétabbnak lehet tartani, mint a megelőző periódust. Ennyiben ez a rejtett etika relatív, pontosan azért, mert egy mindenkori esztétikai szemléletmód hat vissza rá.

²⁸ VÉGEL László: A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig. *Új Symposion*, 1974, 1163-1169.

²⁹ Uo. 1166. Lásd még „Kísérletezett a poéma szárnyalóbb lehetőségeivel, s mint legtöbb kortársa, ő is az időszerű politikai események élményéből táplálkozik és aktivizálódik, miként azt a *Kislányom: Görögország című* nagyobb verse is bizonyítja.” *A magyar irodalom története IV.* (1945-1975), Akadémiai Kiadó, 1982. (Domonkos István), lásd <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/04/185.html>

Az ellinkesedés
Pacsika Rudolf *Extending Evolution* című művéről*

Az *Idegen szavak és kifejezések kéziszótára*-ban két szótári tétel kapcsolódik a *link* szóhoz. Az első szerint a *link* jelentése 'megbízhatatlan, szélhámoskodó', 'komolytalan, kétes', valamint 'nem valódi, hamis'; ez egy link pasi, szoktuk mondani. Ez a *link* német eredetű, eredeti jelentésében 'bal (oldal)', de van átvitt értelme is, és a szó ebben az értelemben került át a magyarba: 'gyanús, kétes'. (A két – jobb és bal – oldal közti pozitív-negatív megkülönböztetést sok nyelvben megtaláljuk, a némettel rokon angolban csakúgy, mint például az ezekkel rokonságban nem lévő magyarban is.) Az *Idegen szavak és kifejezések kéziszótára*-nak másik *link*-je, amelyet az angoltól vett át a magyar, azt jelenti, hogy 'kapcsoló elem', és sokak számára lehet ismerős ez a szó a számítógépes szaknyelvből: az a kijelölt hely, amire rákattintva eljuthatunk egy másik weboldalra. Bár e kettő közül az itt olvasható elemző esszében a másodikkal jegyzem el Pacsika Rudolf művészetét, nem zárkózom el attól sem, hogy műveit a szó első értelmében is „linknek” tekintsem, vagyis komolytalannak és kétesnek. E rövid írás végére talán az is kiderül majd, hogy miért gondolom a *link*-et pozitív jelzőnek Pacsika esetében, és így talán arra is lesz mód, hogy ellentétben a szó hagyományos (elítélő) használatával, valami mást is értsünk benne, vele, általa. De térjünk a tárgyra, az *Extending Evolution* című installációra (esetleg objektre? neadjisten environmentre? netán egyszerűen csak konceptré?), amelyen keresztül talán újra elérünk a *link* témájához.

Az a művészettörténész, aki a Hans-Georg Gadamer által „élményművészetnek” nevezett művészetfelfogásból indul ki, Pacsika esetében szerencsésnek mondhatja magát, mert a művész Szilágyi Gábornak adott interjújában megadja az *Extending Evolution* inspirációs forrását, mikor egy gyermekkori élményben határozza meg a mű eredetét. „A láncos létra munkám (*Extending Evolution*) erre jó példa. Gyerekkoromban jártam egyszer Erdélyben, és egy 48-as rab által készített, fából faragott láncot láttam. És ez megfogott, és éreztem, hogy ez egyszer még visszaköszön nálam.” Pacsika ezt aztán egy e-mailben megerősíti: „48-49-es magyar rab börtönfaragványa a Székely Múzeumban”. Ne becsüljük le az élményeket, hiszen az élmény során sokszor (mint éppen ebben az esetben is), olyan produktumok vagy események szolgálnak erős benyomásként vagy mintaként az alkotó számára, amelyek a maguk módján hihetetlen kitartásról, erőfeszítésről tanúskodnak, függetlenül attól, hogy az élmény valaki más, vagy éppen a művész szenvedéséhez köthető. Példaként felidézhető Hajas Tibor, aki egy gyermekkori „fénynézésen” keresztül tapasztalt meg valami olyasmit, ami meghatározó lett számára: „Élénken emlékszem a jelenetre, amikor merőn, szinte fájdalmat okozóan néztem egy lámpa fényébe: végül megláttam az izzó szálát, és amikor az elvált a fénytömegetől, abban a pillanatban leesett minden konkrétum. Tehát abban a pillanatban kérdésessé vált maga az egész, s ezen belül az is, hogy mi az, hogy »fény«. Mi az, hogy »most«? Miért van »így«? Miért pont ezzel a fényel?”¹ Ne becsüljük le az élményeket, mert a művészettörténetben megvan a maguk helye. Baj csak akkor van, ha a „Hogyan vált XY művésszé?”- típusú kérdések formájában uralni kezdik a diskurzust, végső magyarázó elvül szolgálnak, és a művész mindennek fölötti eredetiségének koncepcióját építik fel rájuk, ahogy például a romantikában vagy az avantgárdban oly sokszor történt. Én a magam részéről hajlamos vagyok (Gadamer és mások után) kritikusan közelíteni az élményekhez, pontosabban az élmények által uralt beszédmódhoz. A saját mítosz és eredet(iség)történet soha nem fedheti el azokat a folyamatokat, amelyek kevésbé alkalmasak a művész mitizálására és heroizálására, ezért talán kevésbé tetszetősek és hangzatosak, de

* Megjelent: *Prerock'n'Roll. Pacsika Rudolf katalógusa*, Szentendrei Képtár [2006], 6-13.

¹ HAJAS Tibor: *Szövegek*, sajtó alá rendezte DÉKEI Krisztina, F. ALMÁSI Éva, FARKAS Zsolt, JÁNOSSY Lajos, Enciklopédia Kiadó, 2005, 422.

egyébként a művészettörténet valósabbnak tűnő, alapvetőbb folyamatai, nevezzük őket akár ikonológiai vagy retorikai hagyományoknak. Ezek a (számomra) valósabbnak tűnő folyamatok a Pacsika–Szilágyi-beszélgetésben igen érdekesen reflektálódnak, az itt következő megjegyzés mondhatni revelatív módon ellensúlyozza a már idézett (és a maga helyén valóban érdekes) „láncos” eredettörténetet. „A művészet, amit csinál[...], hosszú-hosszú időken át terjeszkedik, különböző szárazakat növeszt, és ez épül.” A francia filozófiai diskurzusból származó *rizóma* terminus, ahogy abban a két beszélgető megegyezik egymással, alkalmasnak tűnik ennek a minőségnek vagy struktúrának a leírására. Mi is az a rizóma, és mi köze van ahhoz a Pacsika-műhöz, ami az *Extending Evolution* címet viseli?

A rizómáról magyarul is olvasható tanulmányukban Gilles Deleuze és Felix Guattari írnak.² E tanulmányban a szerzők arra vállalkoznak, hogy egy botanikai metaforarendszer segítségével megmutassák a könyvek alaptípusait, és az azokban leüledő világnézet, tudás, gondolkodás, filozófia fajtáit. Három könyvtípust különböztetnek meg egymástól, melyek közül az első a *gyökér-könyv*. A vertikális fa, de leginkább annak gyökere metaforizálja a két szerző számára a klasszikus könyvet és az abban leképezett világrendet, az egységes és totális világmagyarázatot; a főgyökér jelenti leágazásaival együtt a hierarchikus rendszert, ami a klasszikus könyvre (vagy például a könyv intézményére, a könyvtárra) jellemző. Minden bizonnyal ilyenek azok a könyvek, amelyek a történelem során megfogalmazott nagy és metafizikus történeteket foglalják magukba: a vallások könyvei (például a *Biblia*), vagy a nagy filozófiai rendszerek könyvei (például a hegeli filozófiai építmény). Mindkét itt említett példára jellemző a vertikális mozgás, amit adott esetben allegorizálhatunk a létrával. Deleuze és Guattari nem említik Hegelt, de az ő filozófiájára, ami egy dialektikus mozgást ír le, amelynek során a tudat egyre feljebb kerül a tudatosodás szintjein, nagyon is ráillik az esszé következő mondata: „A könyv törvénye, a reflexió törvénye, az Egy kettő lesz.”, hogy aztán a szintézisben elérje a harmadik lépcsőt, ha már Hegelről van szó. A szerzők nem említik a Bibliát sem, pedig megtehetnék, mert a Bibliában mindig minden az isteni magaslatról szól, és annak eléréséről. A fa(gyökér) metaforizálta könyvet egyenesen Isten sugallta a zsidó-keresztény hagyomány szerint, és a könyvön keresztül úgy szól a benne hívőkhöz, mintha létra tetejéről szólna: „És álmodt látta: Imé egy lajtorja vala a földön felállítva, melynek teteje az eget éri vala, és imé az Istennek Angyalai fel- és alájárnak vala azon. És imé az Úr áll vala azon és szóla: Én *vagyok* az Úr, Ábrahámnak a te atyádnak Istene; azt a földet a melyen fekszel néked adom és a te magodnak.”

A könyvek második típusa a *hajszálggyökér-rendszer* vagy *nyalábos gyökér* – ezt Deleuze és Guattari a modernizmushoz kapcsolják. Véleményük szerint a modernizmus annak tapasztalata, hogy a világ nem magyarázható egy egységes rendszerrel. „Ez esetben a főgyökér elhalása természetes realitás ugyan, viszont annak egysége, mint múltbeli, vagy még eljövendő, mint lehetséges egység éppúgy fennmarad.” Például hozzák fel többek között Joyce-t, aki bár szójátékaival megtöri a nyelv lineáris egységét, ennek ellenére azonban a nagy európai hagyományt továbbépítő tudás „körkörös egységét” tételezi.

A harmadik könyv- és tudástípus metaforája a *rizóma*: „A rizóma mint föld alatti gyökér egyértelműen különbözik a gyökerektől és a hajszálggyökerektől. A hagymák, a gumók rizómák. [...] Vannak ilyen állatok is, amelyek falkába verődnek; a patkányok rizómák. [...] A rizómának számos formája létezik, a felületi szerteágazó nyúlványaitól gumóvá és hagymává tömörült változatokkal bezáróan. [...] Rizómák között is van jó és rossz: a burgonya és a tarack, a gyom.” A rizóma-teoretikusok definíciója szerint „a rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával. E tekintetben teljesen különbözik a fától vagy a gyökértől, melyek rögzítenek egy pontot, megszabnak bizonyos rendet.” (Ez a definíció csak egy része, bár fontos része, az esszében megfogalmazódó

² Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI: Rizóma, ford. GYIMESI Tímea, *Ex-Symposion*, 15-16. szám (1996), 1-17. (Fü-fa-szám), ld. még www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm

rizóma-leírásnak, melynek olyan fontos összetevői vannak még, mint a sokféleség, de folytonosan átalakuló sokféleség; a rizóma származása szerint vissza nem követhető, anamnézissel és genealógiával nem rendelkező vegetáció stb.) A rizóma egyik legfőbb tulajdonsága tehát a kapcsolódásra való képesség. Mondhatni másra szinte nem is képes, mint újabb és újabb kapcsolatokat kiépíteni, éppen ezért a rizóma egyik legjobb megvalósulásának a világháló tűnik, nem elfelejtve azt, hogy a cenzúra (a hierarchikus fa-gyökér egy politikai dimenzióban történő megvalósulása, lásd börtön, elzárás, megláncolás) újra és újra megpróbálja a rizomatikus médiumokat hallgatásra bírni, ellenőrizni. A könyvben, fagyökérré, totális rendszerré alakulásra való hajlama ellenére, szintén ennek a rizomatikus folyamatnak lehetett tanúja az emberiség: nem írtak olyan könyvet, ami magában lett volna olvasható, mindig kellett hozzá más, *sok* más könyv, *sok* más könyv kaotikus vegetációja, ami lehetővé tette annak a bizonyos aktuálisan olvasott könyvnek az olvasását. De ugyanez a helyzet a művészettörténettel is: nem csináltak még olyan alkotást, aminek az elkészítéséhez vagy megértéséhez (és ugyanúgy: félreértéséhez) ne kellett volna más, *sok* más hasonló (vagy nem hasonló) munka.

Ennél a pontnál kell visszakanyarodnunk a Pacsika–Szilágyi-féle beszélgetéshez, és itt kell visszaidéznünk azt az egy mondatot: „A művészet, amit csinál[...], hosszú-hosszú időközön át terjeszkedik, különböző szárazakat növeszt, és ez épül.” Ennél a résznél idézik fel a rizómát, és láthatjuk a fentiek tükrében, hogy jogosan idézik fel, mert a rizomatikus művészet történetére, sőt a rizomatikus műre magára semmi sem jellemzőbb inkább, mint a „terjeszkedés”, a „szárazak növesztése”, a halk és szívós „épülés”. A rizóma nem vertikális fa, nem hierarchikus fagyökér, inkább horizontálisan terjedő fű. A rizóma, ami ugye maga is egy metafora (legalábbis a Deleuze–Guattari-esszé a tudás egy bizonyos fajtáját metaforizálja vele), tovább metaforizálható. Mondhatjuk például azt, hogy ha a gyökér-könyv technikai metaforája a magasba nyúló létra, akkor a rizóma metaforája mi más lehetne, mint a lánc, a *link*, a kapcsolóelem, amely nem a magasba nyúlik, hanem horizontálisan terjed, kúszik. Mindennek fényében az *Extending Evolution* különös játékot látszik játszani. Először is, a mű, címének megfelelően, valóban egy “terjedő evolúciót” allegorizál: egy létra elláncosodását, vagy más szóval egy létra *ellinkesedését*. (Nem tekinthetünk el attól, hogy a lánc tartja, vagyis *linkeli* össze a létra két szárát, amiből az következik, hogy a metafizikus építmény saját egyensúlyát nem önmagának köszönheti, hanem egy lényegtelennek tűnő kiegészítőnek: a rizómának.) Az *ellinkesedést* mint evolúciót fölfoghatjuk akár Deleuze és Guattari elméletének is, pontosabban ezen elméletben leírt folyamat allegóriájának, amennyiben egy vertikális építményből, ami mindig is a magasra jutás eszköze volt, ennél fogva a metafizika metaforája, egy egyensúlyát vesztett, megroggyant tárgy válik, ahogy a “gerinctelen” lánc fölemészti a büszke létrát. Elképzelhető, hogy ez a megroggyant tárgy aztán láncként „hosszú-hosszú időközön át terjeszkedik, különböző szárazakat növeszt, és ez épül”, összekapcsolódik más láncokkal, és ez a performansz, ha szabad így fogalmazni, maga a művészet története – amit persze innentől nem lehet megírni egy könyvben. A mű ambivalenciája (vagy éppen iróniája) az, hogy nézhetjük ezt a folyamatot az ellenkező oldalról is, magyarul elláncosodó létra helyett vízionálhatunk egy *ellétrásodó láncot*. Ezáltal pedig tudatosodhat bennünk, hogy mindig minden rizomatikus, jó értelemben vett anarchikus, nem-ellenőrzött rendszer ki van szolgáltatva a hierarchizáló, központosító szándékoknak, a felülről való ellenőrzésnek.³

Jelen esszé, abbéli törekvésében, hogy kiemel Pacsika munkái közül egy tárgyat, és (akár szándékkal ellentétben) mintegy központi tárgyként tételezi azt, megfelel az *ellétrásodó lánc* folyamatának, amit kanonizációnak neveznek a művészettörténetben. E gesztus kritikájaként nincs mit tenni, mint szóba hozni, diskurzus tárgyává tenni, megmutatni

³ Pacsika az interjúban beszél arról a hegesztett álló láncról, amit a Mücsarnokban állított ki a VLS keretében – a mű az *Extending Evolution* párdarabja lehet a fentiek tükrében.

más Pacsika műveket, és akkor van remény a folyamat (az ellétrásodás) megfordítására. Pacsika Rudolf kiállítása minden bizonnyal az elláncosodást indukálja majd, noha azt is el kell ismernünk, hogy minden kiállítás az intézményesedés egy formája, ennek folytán ellene tart a rizomatikus tendenciáknak – vagy nem. Ki tudja? Robert Filliou, amint azt Nagy Pálnak egy cikkéből tudni lehet, maga is állított ki létraroncsot,⁴ és bár fluxusművészként finoman fogalmazva lesújtó véleménye volt a kiállítás műfajáról (“bukásunk bekövetkezett”, mondta saját kiállítása megnyitóján), de azért kiállított, és ha nem tette volna, talán máig sem tudnánk, hogy létrája, képzavarral élve, követhetetlen földalatti utakon elért Pacsika létrájáig. Talán a rizóma feltételez bizonyos fokú létrásodási mértéket, hogy aztán ellene munkáljon a létrának, megrogyassza a létrát mint egyensúlyt – a létrát mint hierarchiát, magaslatot, rendszert, mint az Apa nevét. A rizóma mindig komolytalan, *link*, gyanús és kétes a rendszer nézőpontjából, mert nem ellenőrizhető.

A másik nehézséget az jelenti, ha ez egyáltalán nehézségnek számít, hogy ez az esszé a Pacsika-féle láncot nem a Pacsika-féle (hogy úgy mondjam) “börtönélményből” magyarázza. Ez utóbbi szerint a lánc – rabiga, ezen esszé argumentációja szerint pedig inkább rizóma, kapcsolóelem, *link*. Ennek folytán ez az olvasat nem harmonizál a művész eredeti élményével, hiszen a börtönbéli lánc mindennek lehet a metaforája, csak a kapcsolatteremtésnek nem. Ezen talán úgy tehetnénk túl magunkat, hogy Joseph Kosuth-tal azt mondjuk: „A művészet más művészetre gyakorolt hatásában »él«, és nem egy művész gondolatainak anyagi maradványaként.” Más művészetre gyakorolt hatásában, vagy akár a művészet befogadójára gyakorolt hatásában. Ezen olvasat e könnyű kijelentéstől még nem válik legitimmé. Nézzük meg: valóban nem harmonizál a fából faragott lánc a rizómára épülő olvasattal? A fogoly által fából faragott lánc, amely első látásra a fogságban tartó rablánc egyenes másolata, így a fogság metaforája, a fogságról szóló allegória, egy bizonyos ponton finoman eltér a saját maga sulykolta olvasattól. Ez pedig az az ellenállás, amit hangtalanul kifejt az intézmény ellen, amit pedig tükrözni látszik. A faláncot készítő rab esetében nem nehéz elképzelni (vagy éppen túlságosan is nehéz elképzelni) azt, ahogy elkészül a mű. Anélkül, hogy a faláncot és annak egykori alkotóját mitizálnám, megjegyzem, hogy nem kevés türelem és ügyesség kellett az elkészítéshez. Ennél azonban többről is beszélhetünk: az alkotás híven árulkodik a helyről, ahol létrejött, vagyis a börtönről. Láthatjuk a láncszemekben a napokat, azok lassú múlását, a ritmust, amit a monoton egyhangúság jelent. Ezt a szószerinti értelemben vett *egyhangúságot*, az időt egységekre osztó hangot a börtönben a láncsörgés adja, de nem csak azt, hanem a hangon keresztül az ellenőrzés lehetőségét is. Nincs mozdulat, amely privát lenne. Ebből az aspektusból különösen kísérteties a falánc, merthogy annak nincs hangja. Felfoghatjuk ezen ismeretlen szerző művét úgy is, mint egy rab belső ellenállását a „nehéz vassal”, a lánccal, a lánc hangjával, vagyis a rá kimért idővel – a fogsággal szemben. Ebben az értelemben konceptuális alkotásnak is nevezném, amennyiben az egykori rab alkotása arról a kontextusról szól, ahonnan származik; innen nézve elsősorban nem *formátumosnak* (dekoratívnak, esztétikainak, „veretesnek” vagy éppen technikainak, bravúrosnak) tűnik, hanem önreflexívnek és fogalminak, a neki helyet adó intézmény, a „művészeti tér”, vagyis a börtön egy definíciójának.⁵ E definícióban azonban az intézmény hangtalan elbizonytalanítását, egyensúlyvesztését konstatálhatjuk. Ha belül van is a rab, a konceptuális falánc lehetővé teszi számára, hogy kitérjen. A falánc ebből a szempontból

⁴ Nagy Pál: Párhuzamos életrajzok. Robert Filliou, Erdély Miklós, *Magyar Napló*, 1991, november 29. A kiállított tárgyak között „egy létraroncsra erősített spárgatalpú vászoncipő” is volt.

⁵ Kosuth sokat idézett megállapítása: „Művésznak lenni ma annyit jelent, mint rákérdezni a művészet lényegére.” Joseph KOSUTH: Filozófia utáni művészet, ford. BÁNKI Dezső, in Joseph KOSUTH: *Művészeti tanulmányok*, Knoll Galéria, Wien – Budapest, 1992, 112. Lásd még: „a műalkotás egyfajta kijelentés a művészet kontextusában a művészetéről”, uo. 114., vagy: „A művészet kijelentései nem ténybeli, hanem nyelvi jellegűek, azaz nem anyagi vagy akár szellemi tárgyak viselkedését írják le, hanem művészetmeghatározásokat vagy a művészetmeghatározások formális következményeit fejezik ki.”, 115-116.

rizomatikus ellenállás, egy kapcsolat a külsővel. „Mi a növények bölcsessége?”, kérdik Deleuze és Guattari. „[M]ég ha van is gyökerük, mindig van egy olyan kinti, külső részük, amelyen keresztül rizómát képeznek valamivel — a széllel, egy állattal, az emberrel [...] A falác – az intézmény egyensúlyvesztése. A létra (vagy őrtorony) komolytalanná válása, ellinkesítése. Az *Extending Evolution* ebből a szempontból nagyon is rímel az egykori rab láncára, még akár halk, rizomatikus hommage-nak is nevezhetjük.

IV. Hipertext, interaktivitás, olvasás

Az alábbi tanulmányban azt vizsgálom, hogy a hipertext ideológiája milyen utópikus elvárásokra, mitikus képekre támaszkodik, és hogy ez az ideológia hogyan készíti föl arra a hipertextet, hogy a kulturális fordulat mediális megfelelőjének szerepét játssza. Megpróbálom igazolni azt a (mások „fordulatkritikai” megközelítései olvastán kialakult) sejtésemet, hogy a mediális kontextusban értelmezhető, például a hipertexthez kötött kulturális fordulat (ahogy azt az ideologikus képződményekről írni szokták) sokkal inkább mondott és konstruált, mint létező, bár nagyon is lehetnek materiális vonzatai.

„Egy rossz paradigma, a kódexkultúra tart minket fogva, pedig az elme nem annak mintájára működik.”¹ mondja Ted Nelson. Ez az állítás nem csak arról szól, hogy a kultúrát meghatározza az a médium, amely hordozza azt (itt nyilvánvaló a McLuhan-i reminiscencia), de arról is, hogy a mediális technika fejlődik, és a fejlődés a médiumnak az emberi elme működéséhez való idomulását jelenti. Nelson volt az, aki a mai számítógépes hálózati struktúrát a *hipertext* névvel illette 1965-ben.² Egész munkásságával egy olyan mediális fordulatot ígér, amely az általa kódexkultúrának nevezett kultúrából a hipertext médiuma által meghatározott kultúrába vezet, és ennek a *hiperkultúrának* a médiuma totálisan külsővé vált emlékezetként funkcionál majd. Ha Douwe Draaisma azt mondja *Metaforamasina* című könyvének az emlékezetpalotákról szóló részében, hogy „A külső memóriák korát éljük.”³ akkor a hipertext az a külső memória, amely már szinte megkülönböztethetetlen a belső memóriától. Sőt, Nelson elképzelése szerint a hipertext tulajdonképpen az a külső memória, amely integrálja magába az emberi emlékezet pozitív tulajdonságait, és kizárja magából a negatívakat. Megvilágító lehet annak a traumának a felidézése, amely Nelson saját mitikus eredettörténetének középpontjában munkál. Ez a trauma az idő múlása által okozott káosszal, illetve e káosz lehetetlenné tűnő rendszerezésével függ össze. Hogy lássuk, milyen kapcsolatban áll a káosz kérdésével a hipertext, Gary Wolf publicista Nelsonról szóló írásából idézek:

„A legelső történet, amit Nelson elmesélt nekem, a zavaros víz látomásából eredt. Nelson számára a nagyapja csónakja alatt örvénylő áramlások jelentették minden viszony átváltozását, és azt a helyrehozhatatlan felbomlást, amely az idő áramlásának tudható be. Xanadu-tervezete által remélte megszervezni a káoszt, megzabolázni ezt az áramlást.”⁴

* Kulturális „káoszok”, kulturális „fordulatok”: Schiller, Nietzsche, Ted Nelson címmel elhangzott a *Reflexió(k) vagy „mélyfürások”?* A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után című workshopon (Pécs, 2007. március 9-10.)

¹ Ted Nelson: *Literary Machines*, Mindful Press, Sausalito CA., 1992, 321.

² Magyarul lásd Ted Nelson: *Hipervilág – a szellem új otthona*, ford. Ivacs Ágnes, in Sugár János (szerk.): *Hypertext + multimédia*, Artpool, Budapest, 1996, ld. még <http://www.artpool.hu/hypermedia/nelson.html>

³ Douwe Draaisma: *Metaforamasina. Az emlékezet egyik lehetséges története*, ford. Balogh Tamás, Typotex Kiadó, 2002, 43.

⁴ „The very first story Ted Nelson told me was based on a vision of water disturbed. To Nelson, the swirling currents under his grandfather's boat represented the chaotic transformation of all relationships and the irrecoverable decay associated with the flow of time. His Xanadu project was meant to organize this chaos, to channel this flow. Sitting with Roger Gregory, surrounded by yellowing walls of literary authority, I remembered that Xanadu's programmers never solved the basic problem of computer performance. No matter how powerful their machines, or how elegant their code, there had always been too much data to move in and out of memory.” Gary Wolf: „The Curse of Xanadu”, *Wired*, v. 3. n. 6. (1995. június), ld. http://www.wired.com/wired/archive/3.06/xanadu_pr.html (17. fejezet) (Letöltés: 2008.01.07.) – A Wolf által készített interjúban újra és újra visszatér az áramló víz képe. Nelson megállíthatatlanul beszél a befejezetlen állapotban lévő önéletrajzáról, amelyben többször visszatér a nagyapja csónakja, valamint a kezét a vízbe mártó

A *Xanadu* nevet Nelson Coleridge *Kubla kán* című versének azonos nevű palotája után adta saját hipertext-rendszerének. A Nelsonnal készített interjú alapján „Az irodalmi emlékezet mágiikus helye: a Xanadu” címmel tanulmányt író Belinda Barnet szerint Nelson, Coleridge-hoz hasonlóan, az emlékezet elhomályosulásától félt, és „a Xanadu azt jelentette számára, hogy megszervezhetővé válik a káosz, és az időfolyamot csatornázni lehet, és ugyanakkor megőrizhető lesz minden »valóságos kapcsolat«, amely azt egyben tartja. De Coleridge-dzsal ellentétben Nelson hitte (és még ma is hiszi), hogy az emberi gondolkodás »intertvinguláris« természete egyben legnagyobb esélye is.”⁵ Az *intertvingularitás* szó az *intertwin* (‘egybefon, összefon’), és a *szingularitás* összepárosításával jöhetett létre, Nelson ezzel minden bizonnyal az utóbbi fogalom ellenkező előjelű párját próbálta megalkotni. A Wikipédia szerint a fogalmat Nelson vezette be, hogy jelezze vele az emberi tudást jellemző kölcsönös kapcsolatok összetettségét. Nelson szerint „az összefonódottságot [*intertwingularity*] általában nem ismerik el, és az emberek úgy tesznek, mintha a dolgokat alapvető módon hierarchikusan, kategorikusan és bizonyos sorrendiségben tudnák tartani, holott ez nem igaz. Minden nagyon bonyolult és kölcsönös módon fonódik össze.”⁶ Intertvingularitás alatt tehát olyasmit érthetünk, ami az egyedülállósággal, a páratlansággal, a kizárólagossággal és az elzártsággal ellentétes: összefonódottságot, kölcsönösséget, hálózatoságot, összehasonlíthatóságot. Ez a hierarchiaellenesség, strukturális és kontextuális feltételezettség, relatív jelleg lehetővé teszi számunkra, hogy a számítógépes hipertext nelsoni ideáját összefüggésbe hozzuk a kulturális fordulat hasonló jellegzetességeivel, és innen nézve a dolgot azt mondhatjuk, hogy igaza van annak, aki a hipertextben a kortárs antropológia (és filozófia, és irodalomtudomány, és általában a kultúra) fordulatának mediális megfelelőjét látja. Az alábbi idézetből az derül ki, hogy Nelson a káoszt ambivalens módon ítélte meg. Egyszerre akart számára rendszert alkotni (az idő megzabolázása az emlékezet adekvát médiumával, amire a papír nem képes), és ugyanakkor megtartani annak alapvetően összetett jellegét, amit az intertvingularitás fogalmával írt körül (és ami nyilván az exkluzív papír felől nézve kaotikusnak tetszhet). Akár tudott róla, akár nem, törekvése harmonizált a 60-as években indult fluxus mozgalom törekvéseivel, melyekben a nem tárgyasítható, nem reprezentálható, nem sokszorosítható, nem ismételheto, „folyamatban lévő” műalkotás lett a cél. A Xanadu az elképzelés szerint végtelen sok ponton összekapcsolt dokumentumok folytonos áramlása.

„Nelsonnak egyetemista korára egyre kifinomultabb lett az a módszere, amellyel a szabálykedvelő sovínisztákat támadta; az író Alfred Korzybski elméleteivel akasztotta ki a tanárait, aki tagadott minden kategóriát, mivel azok félrevezetőek. De a kategóriák gyűlölete nem sodorta Nelsont valamilyen itt-és-most-létezzünk típusú miszticizmusba. Ellenkezőleg, imáda az emlékezet eszközeiként szolgáló szavakat,

gyermek Nelson. Wolf kommentárja így hangzik: „A nagyapa csónakja alatti kaotikus, efemer örvények híven tükrözik Nelson gondolkodásának működését.”

⁵ „Xanadu was meant to organise this chaos, to channel this temporal flow, at the same time preserving all the »true interconnections« which held it together. But unlike Coleridge, Nelson believed (and still does believe) that the 'intertwined' nature of human thought is its greatest asset.” Belinda Barnet: „The Magical Place of Literary Memory™: Xanadu”, *Screening the Past* (An international, refereed, electronic journal of visual media and history), 2005. július, ld. http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/BBfr18a.html

⁶ „Intertwingularity is not generally acknowledged, people keep pretending they can make things deeply hierarchical, categorizable and sequential when they can't. Everything is deeply intertwined.” Az idézet a Wikipédiából való, ld. <http://en.wikipedia.org/wiki/Intertwingularity>, eredetileg Nelson *Computer Lib/Dream Machines* című 1974-es könyvéből. – Egy további magyarázat: „A tudás, amit egymásnak átadunk, egy hatalmas, intertvinguláris hálózat, a tudás különböző ágazatainak és területeinek halmaza.” („The knowledge that we pass on to each other as human beings is itself a vast, intertwined network, an *accumulation* of different disciplines and fields of knowledge.”) Nelson, idézi Barnet, i.m.

viszont gyűlölte azt, ahogy a hagyományos írás és szerkesztés valamiféle hamis és korlátolt rendet kényszerített használóikra. Nelsont nem érdekelték a problémátlanul kifejlődő, könyvbe zárt narratívák. Azt szerette volna, ha minden megőrződik saját kaotikus áramlásában, hogy akként lehessen rekonstruálni, ahogy arra épp szükség van.”⁷

A fent említett, ebben a kontextusban talán szójátéknak minősíthető terminus, a *hiperkultúra* létező fogalom a Bakos-féle *Idegen szavak és kifejezések kéziszótára* szerint, és azt a típusú kultúrát jelöli, amely az átlagos műveltséget messze meghaladja. Ebből a szempontból Nelson hipertextuálisan mediált kultúrája hiperkultúra, hiszen az elképzelés szerint olyan tulajdonságokkal ruházza fel az emberi emlékezést, amelyekkel az addig nem rendelkezett. A kultúra, ami mostanáig egy kaotikus univerzumként létezett, lévén minden ízében történeti, és így az időnek, valamint az emlékezetnek kiszolgáltatott, a hipertext jóvoltából hozzáférhetővé válik az összefüggések rendjének explicitté válásával. Az eddig kizárólag a műveltségtől függő kapcsolatok materializálódnak – tagadhatatlan, hogy ez minden reményen felüli demokratikus fejlemény. A *hiperkultúra* jelentésköre persze ennél összetettebb, tekintve, hogy a szónak mindig is voltak negatív konnotációi. Csak két példa, egy múltból, egy a jelenből. Cholnoky Viktor az öregedő Európáról szóló írásában arról értekezik, hogy Európa belefut saját maga „hiperkultúrájába”, s „szerepe az emberiség történetében kezd véget érni, az Ázsiából és Afrikából ide átszállt kultúra, erő és fiatalság siet tovább, új világok, fiatal földek felé”.⁸ A *hiperkultúra* kifejezés itt a kifinomult, dekadens és kvázi élettelen kultúra szinonimája, és tanúi lehetünk annak, ahogy a nietzschei értelemben vett nem életrevaló kultúra ruházódik fel a *hiper* előtaggal, és várja önnön leváltását. Cholnoky 20. század eleji írása mellett említhetünk mai példát is, amely a szót negatív kontextusban használja: Stephen Bertman könyvét, *Hyperculture. The human cost of speed* címmel. Kultúránk olyan hiperkultúra, amely nem utolsósorban a technika által lehetővé tett hipersebességgel él, ennek pedig az emberiség előbb-utóbb megfizeti az árát. Mindezen, többé-kevésbé apokaliptikus példák önmagukban nem teszik lehetetlenné a szó nelsoni kontextusban való használatát.

Barnet idézi Nelson arra vonatkozó megjegyzését, hogy miért választotta a Xanadu nevet: „A Xanadu, mint Coleridge *Kubla kán* című versének (szép vers, amelyet, mint írja, nagyrészt elfelejtett, mielőtt leírhatta volna) titokzatos palotája tökéletes névnek tűnt az irodalmi emlékezet mágikus helye számára.”⁹ Barnet nem szentel különösebb figyelmet egy ilyen utalás következményeinek, bár szempontunkból rendkívül fontos, hogy felidézi Nelson dühös reakcióját azokra az ellenvetésekre, melyek emlékeztetnek arra, hogy a Xanadu „egy lehetetlen álom”. Ezzel egyidőben arra is utal, hogy Nelson bevallja névválasztásának rejtett iróniáját: „A Kubla kán a romantikus kor leghíresebb befejezetlen verse; ha Coleridge-ot nem zavarta volna meg a névtelen látogató, epikus mesterművet írt volna. Orson Welles (Nelson egyik hőse) a Xanadu nevet adta az *Aranypolgár* extravagáns, félbehagyott házának [...]

⁷ „By the time Nelson reached college, his method of combating the regularity chauvinists was quite sophisticated; he put his teachers off with the theories of writer Alfred Korzybski, who denounced all categories as misleading. But this hatred of categories did not produce in Nelson a fuzzy, be-here-now mysticism. On the contrary, Nelson loved words, which were tools for memory, but he hated the way that traditional writing and editing imposed a false and limiting order. Nelson had no interest in the smooth, progressive narratives encased in books. He wanted everything to be preserved in all its chaotic flux, so that it could be reconstructed as needed.” Wolf, i.m. 2. fejt. – „Szabályos sovíniszta” alatt Nelson azt az embert érti, aki „ragaszkodik ahhoz, hogy ugyanazt a dolgot csináljuk mindig, minden nap”.

⁸ Cholnoky Viktor: Elfogyó országok, in *A kísértet. Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából*, összeáll. Fábri Anna, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, 54.

⁹ „As the mysterious palace in Coleridge's poem »Kubla Khan« – a great poem which he claimed to have mostly forgotten before he could write it down – Xanadu seemed the perfect name for a magical place of literary memory.” Idézi Barnet, i.m. Az eredeti szöveghely: Ted Nelson: *Literary Machines*, Mindful Press, Sausalito CA., 1992, 1/30.

Ahogy a Xanadut, úgy járja át a film emlékezetét ennek az irodalmi műnek a zaklató *lehetősége* vagy vesztesége.”¹⁰ Ez a mondat, és Nelson „irodalmi” öniróniája többet árul el a hipertext lehetőségeiről, mint amennyit azok a szólamok mondanak, melyekben a kaotikus emlékezet hipertextuális megzabolásáról ír.

Ha Coleridge költeménye felől közelítünk, azt látjuk, hogy Nelson öniróniája minden szempontból megalapozott, és a fent idézetekből látszik, hogy maga Nelson az, aki ezzel a leginkább tisztában van. Coleridge verse valójában nem olvasható már önmagában, a köré fonódó mítosz nélkül, azon tudás nélkül, hogy a szerzőt, a vershez fűzött saját kommentárja szerint a megálmódott vers lejegyzése közben megzavarta egy idegen, így a költemény töredékben maradt. Coleridge, mint mondja, a szöveget pszichológiai érdekességként és nem költészeti erényként adja közre. A történet szerint Coleridge 1797 őszén Porlock és Linton között egy tanyán betegeskedett, fájdalmaira laudanumot, vagyis ópiumoldatot szedett, és „Purchas zarándoklatának”¹¹ olvasása közben egy nap elszenderedvén álmodt látott – egy verset. Mikor három óra alvás után felébredt, a megálmódott versből 2-300 sorra tisztán emlékezett. A versben „a képek *dolgokként* tűntek elé, a megfelelő kifejezésekkel együtt, ám ő ezért a legcsekélyebb érzékelhető vagy tudatos erőfeszítést sem tette”.¹² Nekiült, hogy lejegyezze a verset, de „üzleti ügyben” megzavarta egy porlocki ember. Mikor visszaült, hogy folytassa a lejegyzést, a látomásból „halvány és elmosódott emlékek” maradtak, nyolc-tíz tétova sor és kép. Coleridge az emlék eltűnésére a következő hasonlatot használja: „akár egy folyó felszínén a kép, amikor a vízbe követ dobnak”.¹³ Függetlenül attól a vitától, amely Coleridge-nak a *Kubla kán*hoz írt bevezetőjét övezi, és amely akörül forog, hogy vajon tényként kell-e kezelni az előszóban leírtakat, avagy abban éppen az a lényeg, hogy mintegy prózában bevezeti a *Kubla kán*nak a kreatív vagy költői folyamatról alkotott lírai képét, szóval mindettől függetlenül az emlékezetvesztésnek, az egységes kép elvesztésének, darabokra hullásának ez a hasonlata feltűnő módon hasonlít Nelson „eredettörténetére”, a csónak alatt áramló kaotikus víz képére. A kapcsolat Nelsonnál is explicit, hiszen idézi Coleridge-nak azt a versbetéjtét, ami bár a *Kubla Kán* elé írt prózaszöveg magyar fordításából kimaradt, de az eredetiben része annak, és a benne leírt traumatikus veszteség nagyban hasonlatos Nelsonéhoz:

Then all the charm
Is broken--all that phantom-world so fair
Vanishes, and a thousand circlets spread,
And each mis-shape the other. Stay awile,
Poor youth! who scarcely dar'st lift up thine eyes—
The stream will soon renew its smoothness, soon
The visions will return! And lo, he stays,
And soon the fragments dim of lovely forms

¹⁰ „Kubla Khan is the Romantic era's most famous unfinished poem; had Coleridge not been disturbed by an anonymous visitor, it could have been an epic masterpiece. Orson Welles (one of Nelson's heroes) used the word Xanadu for Citizen Kane's extravagant, uncompleted mansion [...]. Like the Xanadu system, the tantalising *potential*, or perhaps the loss, of this literary work permeates its memory.” Ld. Barnet.

¹¹ Samuel Purchas (1577?-1626), zarándok és utazási irodalom-kompilátor. *Purchas zarándoklata, avagy a világ és a vallások közti kapcsolatok vizsgálata minden korban és helyen, a teremtéstől máig* (*Purchas his Pilgrimage, or, Relations of the world and the religions obserued in all ages and places discourd, from the Creation vnto this present*) című könyvében temérdek információt gyűjtött össze idegen országokról és kultúrákról, Coleridge innen vette látomásos versének egyes részeit.

¹² Samuel Taylor Coleridge: *Kubla Kán* vagy egy álombeli látomás. Töredék (1797) [A *Kubla Kán* elé írt prózaszöveg], in Péter Ágnes (szerk.): *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, ford. Timár Andrea, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 196. [Kubla Khan, Or, a Vision in a Dream. A Fragment, ld. University of Virginia, Electronic Text Center, http://etext.virginia.edu/stc/Coleridge/poems/Kubla_Khan.html (Letöltés: 2008.01.07.)]

¹³ Uo.

Come trembling back, unite, and now once more
The pool becomes a mirror.¹⁴

Coleridge a következő szavakkal folytatja és fejezi be a versbetét után a prózaszöveget:

„A szerző mindazonáltal többször is nekifogott, hogy emlékei maradványaira támaszkodva befejezze, ami eredendően, hogy úgy mondjam, megadatott neki. *Máskor szebb dalt éneklek néked: de eljő még a holnap.*”¹⁵

E prózaszöveg után közli Coleridge a *Kubla kánt*, amelynek első részét valóban a mitikus palota leírása tölti ki, amely „nézte sok száz/lenge tornyát a vizen”,¹⁶ vagyis az Alph folyón, amely „hatalmas forrásként” lüktetett elő a föld gyomrából, majd jeges barlangokon át „leviharzott a halott óceánba”. Az idővel asszociálható folyó (a „messzi zajból Kubla ósatyák szavát hallotta, hadak jóslatát”) középtájon, ott, ahol nyugodtan folyik, visszatükrözi a palotát. A költemény utolsó szakaszában a beszélő egy valaha régen ismert lány dalának felidézését képzei el, ez az idézés a palotának az Alph felszínén lebegő képéhez lenne hasonlatos, ha megtörténhetne. Ez pedig nem kevesebb, mint az eredeti dolog felépítése „csupa muzsikából”. Emlékezhetünk itt Coleridge-nak arra a megjegyzésére, hogy álmában a „képek *dolgokként* tűntek elé”, a maguk eredeti valójában, és ha mindezt le tudta volna írni, az közel járt volna a *Kubla kán* Alph-jának mágikus erejéhez, amiért a beszélő is esdekel feltételes módban. A „zendülne csak bennem” (*could I revive within me*), a „felépítném” (*I would build*), a „mind látná, aki hallana” (*all who heard should see*) feltételessége a prózaszövegnek a görög Theokritosztól kölcsönzött elhalasztó ígéretére rimel.

Az összezavart víz képének Nelson részéről történt motivikus ismétlése, valamint a hipertext-rendszer Xanadura való keresztelése arról árulkodik, hogy a Coleridge-Nelson kapcsolat létezik, de arról már nem, hogy az utóbbi osztja-e az előbbi szövegében megképződő kételyt a képek dolgokká változtatása ügyében. Nelson esetében persze a romantikus teremtőerő nem a dolgok teremtésében nyilvánul meg, hanem a szövegek közötti kapcsolatok létrehozásában. Hiszen az intertingularitás, amit Nelson a hipertextnek tulajdonít, mindig is megvolt abban, amit irodalomnak nevezünk – Nelson ezt tudja, és nem győzi hangsúlyozni. Ami ma lehetővé válik, nem más, mint ezen kapcsolatok materializálása, külsővé tétele, vagyis az eddig a fejekben létező linkek *dolgokká* változtatása. Ez az emancipatorikus elképzelés a kultúra hálózatának teljes átláthatóságát és átjárhatóságát ígéri, ami által azok, akik eddig ettől a jogtól meg voltak fosztva, mostantól élhetnek vele. Ez a „romantikus” igény nem kérdőjelezhető meg. A kérdés máshol fogalmazódik meg: nem a társadalmi igény jogosságának terén, hanem a mindenkor aktuális médiumok potencialitására vonatkozóan, még pontosabban médiumelméleti szinten. A kérdés az, hogy átjárhatóbb és átlátszóbb lesz-e a kultúra a hiperkulturában, mint volt a kódexkulturában, mentesebb lesz-e a káosztól, mint volt azt megelőzően, jobba teszi-e a kommunikációt. Nelson álma a káosz megregulálásáról a mediális közvetlenséggel egyenlő, hiszen a tökéletes hálózatosság állapotában minden össze van kötve mindennel. Bár ez valóban az információ teljes átlátszatlanságának és hozzáférhetőségének kora lenne, ha elérkezne, de annak, aki ebben hisz, a medialitás lényege esik a vakfoltjába. „A média, mondja Stephen Crocker,

¹⁴ Coleridge, idézi Nelson, in T. N.: *Computer Lib/Dream Machines*, Microsoft Press, Redmond WA., 142.

„Ott szertefoszlik minden báj/a tündér látszat eltűnik,/ezer körben szétszalad,/mind eltorzítja a másikat. Maradj még, törekeny ifjúság!/Alig emelked fel szemedet –/A folyó majd újra kisimul./és visszatérnek a látomások!/És ím, megáll, és a szerelmes formák/elmosódott töredékei remegve összeállnak,/és még egyszer utoljára/tükörré válik a vízfelszín.” (nyersfordítás: M.A.)

¹⁵ A kurzív szövegrész az eredetiben görög idézet, Theokritosz I., *Thyrsis* című idilljéből származik, annak 145. részéből.

¹⁶ A vers részleteit Szabó Lőrinc fordításában idézem.

szükségszerűen a kommunikáció eszköze, és – mivel mindig gyorsabbá, racionálisabbá és hatékonyabbá tehető – egyben akadály is az információ közlésének hatékonyabb módja előtt.”¹⁷ Ennél azonban még többről van szó. Horkheimerre utalva Crocker figyelmeztet, hogy a közvetlenség logikájától legalább annyira kell tartanunk, mint amennyire a közvetlenség által megzabolázni remélt káosztól (a természettől, a testtől vagy az idő pusztításától).¹⁸ Annak mintájára, ahogy Crocker felteszi a kérdést azt illetően, hogy vajon mi jelenti a nagyobb fenyegetést, az időjárás vagy az időjárás tudománya, a véletlenszerűség vagy a kockázatkezelés, amely kordában próbálja tartani azt, szóval ennek mintájára feltehető az a kérdés is, hogy melyik jelent nagyobb veszélyt, a kulturális káosz (értsd: egymástól független, materiálisan össze nem kapcsolt információk halmaza), vagy a megvalósult Xanadu, amelyben „minden mindennel” összekapcsolt. Ez utóbbinak persze nem a megvalósulásától kell tartanunk, hanem attól, hogy azt tartjuk felőle, hogy erre képes – ahogyan az időjárásjelentés is csak akkor veszélyes, ha tökéletesen megbízunk benne.¹⁹

Fontos tudatosítani, hogy itt messze nem Nelson egyedül művelt diszkurzusról van szó – ő ebben az esetben mintegy allegorikus példaként áll csak, releváns, bár bizonyos megnyilatkozásaiban önreflexív példaként. A mai hipertext-diszkurzus idealista képviselője, aki nem jobban ideologikus, mint más, hasonló szempontokat érvényesítő szerzők. Azonban, ha már ideologikusságról van szó, érdemes szembesíteni őt a kulturális fordulat egyik prominens képviselőjének, Clifford Geertznek az ideológiáról mint kulturális rendszerről szóló elemzésével. Geertz szerint az ideológia válasz a „kulturális fölkavarodásra”. Hadd idézzem Geertz után „az extravagáns politikai költőt”, Lamartine-t a júliusi forradalom idejéből:

„Ez a káosz ideje: a vélemények töredezttek, a pártok összekuszálódtak; az új elképzelések nyelve még nem született meg; semmi sem nehezebb, mint elhelyezni magunkat a vallásban, a filozófiában, a politikában. Az ember érzi, tudja, megéli saját ügyét, és ha kell, meg is hal érte, de megnevezni nem tudja. E kor fő gondja, hogy hogyan osztályozza a dolgokat és az embereket... A világ összekuszálta önnön katalógusát!”²⁰

A káosz jellemzője tehát a töredezettség, az összekuszálódottság, nyelv- és helynéküliség, az osztályozásra való képtelenség. A nyelvnélküliséget nem a nyelv hiányaként kell értenünk, hanem egy új narratívára való igényként, amelyben konstitutív szerepet játszanak az új metaforák, szóképek, vagyis egy új szótár, és így jöhet létre az új ideológia. Keresve sem találnánk jobb példát Nelson avantgárd szótáránál (hipertext, hipermédia, intertvingularitás,

¹⁷ „Media are at once necessary means of communication and -- since they can always be speeded up, rationalized and made more efficient -- obstacles in the way of a more effective delivery of information.” Stephen Crocker: *Noises and Exceptions. Pure Mediality in Serres and Agamben*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=574> (publikálva 2007.3.28., letöltés: 2008.01.08)

¹⁸ „Horkheimer and his colleagues recognized that we now have as much to fear from this logic of immediacy, as from the chaos -- nature, the body, or the ravages of time -- which it was meant to control. Which is a greater threat: the weather or weather science, pestilence or superbugs, contingency or the risk management that controls it?” Uo.

¹⁹ „Azáltal, hogy minden információt elérhetővé tesz az emberek számára, a Xanadu szándéka szerint ellehetetleníti a tudományos elzárkózást és kezeli a politikai félreértéseket. És mivel a hacker-feltételezés szerint a globális katasztrófákat a tudatlanság, a hülyeség és a kommunikációs zavarok okozzák, a Xanadut arra találták ki, hogy megmentse a világot.” („By putting all information within reach of all people, Xanadu was meant to eliminate scientific ignorance and cure political misunderstandings. And, on the very hackerish assumption that global catastrophes are caused by ignorance, stupidity, and communication failures, Xanadu was supposed to save the world.”) Wolf, i.m. 1. fej.

²⁰ Idézi Clifford Geertz, in C.G.: *Az ideológia mint kulturális rendszer*, ford. Fejér Balázs, in C.G.: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások* (2., jav. kiadás), vál. Niedermüller Péter, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 59.

dokuverzum, transzkluzivitás stb.).²¹ Az egyik ideológiából a másikba történő átmenet bizonyos mértékig rögtön az ideológiák mint *kultúrák* harcát is jelenti. Nem csak arról van szó, hogy egy kultúra levált egy másikat, hanem hogy szándék és remény szerint egy *hiperkultúra* váltja le a megelőző másikat – egy olyan hiperkultúra, ami messze fölülmúlja az azt megelőzőt. Talán létezik a kulturális fordulatok archeológiájának tudománya. Ez a kultúrából a hiperkultúrába való átmenet, pontosabban ezen átmenet vágyának példáit keresi, más szóval a vélt káoszból a vélt kultúrába való átmenet vágyának példáit. Ezek a fordulatok mindig sokat akartak, tulajdonképpen magának a történelemnek az elfelejtését, és egy új történelem elkezdését. A hiperkultúrába való átmenet végrehajthatósága központi kérdés a filozófiában Platón óta,²² és egyáltalán nem tarthatjuk véletlennek, hogy ezt az átmenetet Platón óta a retorikus káosz legyőzése révén képzelik el. Nelsonnál mindez ugyanúgy megfigyelhető, mint Platónnál:

„A Xanadu dokuverzumában egy kijelentést mindig végigkövethetünk eredeti forrásáig. Egy eszmét sem választhatunk el a szerzőjétől. A fontos témákról szóló közbeszéddek logikusan haladnának előre, és nem forognának csak úgy hatástalanul a retorika örvényeiben. Konkrétan minden olvasó képes lesz arra, hogy linkeket létrehozva, illetve követve megállítsa a tudás kaotikus áramlását, és megragadja a kapcsolatok és hatások összefüggéseit.”²³

És ahogy rokonságot mutathatunk ki Platón és Nelson között a retorika ilyen értelemben vett elutasításában (vagy éppen egy médium, az írás vagy a „kódex”, a könyv elutasításában), olyképpen láthatjuk közös családfához tartozni Coleridge-ot és Nelsont, amennyiben az előbbi retorikus mintát ad az utóbbinak az utópikus közvetítés dolgában. A szimbólumok, mondja Coleridge, „egylényegűek az általuk *továbbított* igazságokkal [...] A jelenkor nyomorúsága, hogy nem ismer átmenetet a metaforikus és a szó szerinti között. A hitet vagy halott betűbe temeti, vagy a mechanikus megértés áleredménye bitorolja el nevét és becsületét, mely az önhietség vakságában összekeveri a szimbólumot az allegóriával.” A szimbólum „részesül a valóságból, melyet felfoghatóvá tesz; s miközben az egészet hirdeti, élő részeként jelenik meg az egységnek, melyet képvisel [...]”²⁴ Az egylényegűség és a részesülés egyként garanciái a szimbólum által végbevitt közvetítés sikerének. Nelsonnál ez az egylényegűség érinti az emberi elme és a hipertext motivált kapcsolatát, valamint az egyes információk és az egész rendszer kapcsolatát is, amennyiben az bármely két pontja közt akadálytalan és szabadon átjárható, ahogy Coleridge álmában a képek és a dolgok között is szabad volt az átjárás.

A jelen kultúrája talán mindig kaotikusnak tűnik, de a technikai médiumok lehetőségei, amelyek ezt a káoszt regulálni hivatottak, csak ideologikusan megalapozhatók.

²¹ Belinda Barnetnek adott 1999-es háttérinterjújában azt mondja: „Azt hiszem, több szót írtam a szótárba, mint Lewis Carroll. Egy eszmében bekövetkező minden jelentős változás egy új terminust eredményez.” Ld. Barnet.

²² Bár a mai Platón-értelmezők, például Havelock szerint Platón az írásbeliség filozófusa volt (a felszínen elítélte az írást, de absztrakt fogalmiságát éppen ez a médium tette lehetővé), de az írásról alkotott lesújtó véleményében az őt követők is osztoztak. Platónhoz híven összekapcsolták ebbéli kritikájukat a kultúra kritikájával, ami pedig egyben az aktuális médium kritikája is volt, gondoljunk például Schillerre, vagy akár Nelsonra. Ld. Eric A. Havelock: *Előszó Platónhoz*, ford. Olay Csaba, in Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, Áron Kiadó, Bp., 1998, 89-107.

²³ „In the Xanadu docuverse, an assertion could always be followed back to its original source. An idea would never become detached from its author. Public discussion on important issues would move forward logically, rather than merely swirling ineffectively through eddies of rhetoric. In fact, any reader could, by creating and following links, freeze the chaotic flow of knowledge and grasp the lines of connection and influence.” Uo. 12. fej.

²⁴ Samuel Coleridge: *Az államférfi kézikönyve* (1816), ford. Timár Andrea, in *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, vál., szerk. Péter Ágnes, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 198-199. Angolul ld. <http://www.archive.org/details/a557334100coleuoft>

Ez az ideológia azzal a paradoxikus jelleggel rendelkezik, hogy forradalminak tételezi magát, aközben a múlt jelmezében lép elének – ezt már Marx megírta a forradalmakról. Az új médiumok ilyen ideologikus módon mediatiszálódnak: szükségük van egy retorikus médiumra. Ezt a retorikus médiumot, amely közvetíti az új médiumot, a kódexkultúra adja Nelsonnak. Ez erősen emlékeztet arra, amikor Nietzsche vesz példát a múltból annak érdekében, hogy olvasóival elfelejttesse az életet lehetetlenné tevő, megterhelő történelmet.²⁵ Talán nem mellékes, hogy a Nietzsche által elmondott példázat azt meséli el, hogyan menekültek meg a görögök a kulturális káosztól. Egyszerűen hallgattak a delphoi jósdá szavára: „Ismerd meg önmagad!” Ez példázat azonban csak növelhette annak az ifjúságnak fejében a káoszt, akit Nietzsche meg akart menteni a történelemtől, hiszen nem csak az hathatott zavaróként, hogy a múltból való kigyógyulásuk csak a múltból vett gyógyírral (történettel) lehetséges, hanem az is, hogy maga a példázat is ellentmondást rejt magában. Azt ugyanis, hogy az önmegismerés csak egy médiumon (jósdán) keresztül lehetséges, ha egyáltalán. Ez bizonyos értelemben már a kulturális káosz kezdete, a tiszta, önmagának és önmagában való kultúra megnyílása a hatások előtt, a múlt kísérteties kultúrája előtt. Theodore Nelson kísérlete éppen a nietzschei ellenkezője, hiszen nem az életet akarja totálissá tenni, hanem a szövegekben manifesztálódó emlékezetet maradéktalanná, ennyiben éppen nem a felejtésre biztat, hanem a totális emlékezetre, legalábbis annak technikai elősegítésére. Ez a totális emlékezet azonban éppen annyira totális felejtés is, annak elfelejtése, hogy a forrásokhoz való „közeledés” sosem függetleníthető a jelentől, és az olvasás „megterhelő” folyamata ennyiben sosem közeledés egy eredethez (forráshoz, szerzőhöz), hanem távolodás attól. Nelson ebbéli naivitását semmi sem árulja el jobban, mint az idézésről alkotott véleménye, és a fogalom, amely saját szómágiájának egy újabb példajaként konstitutív szerepet játszik az elméletében:

„[A] transzklúzió egy dokumentum beiktatásának, idézésének olyan módja, amikor [az adott dokumentum] nem veszi el aktuális (vagy az azt követő) kontextusát, és az új szöveg (vagy film, hiperfikció, dokumentum, bármi más) részévé sem válik fizikailag. Így áttekinthetővé válik minden újonnan megformált vagy felvett szöveg, adat, hang, kép, mint leendő sablonos bekezdések, vagy fragmentumok formájában megnézhető, fogyasztható vagy új munkákba beilleszthetők.”²⁶

Nelson túllép az íráson (és a könyvön), de nem csak azon, hanem a világháló mai állapotán is, amelynek weboldalai számára az exkluzivitás mintapéldái.²⁷ Nelson holisztikus álma az eredeten alapul, amelyben minden valaha írt dokumentum és minden valaha írt dokumentum valaha létező kontextusa megőrződik a maga azonosítható formájában a transzkluzivitás gyakorlata segítségével. Ez a totalizáló és utópikus álom, amely mindentől eltekint, ami az idézés felülíró (kaotikus) gyakorlatában megtörténik, merőben ellentmond a kulturális

²⁵ „[V]an egy olyan foka az álmatlanságnak, a kérődzésnek, a történelmi érzéknek, amely minden eleven lényt károsít, s végül elpusztít, legyen akár ember, akár nép vagy kultúra.” Friedrich Nietzsche: A történelem hasznáról és káráról, ford. Tatár György, Akadémiai Kiadó, 1989, 31.

²⁶ Ian Feldman: A Xanaduról. Ted Nelson 1990-es világszertei útja, ford. Bartha Gabriella, in i.m. 48.

²⁷ Nelson engesztelhetetlen kritikusa a megvalósult World Wide Webnek, mely szerinte áldozatul esett a kommercializálásnak és az üzleti szellemnek, és főleg a centralizálásnak, ennyiben pedig nem teljesítette be a hipertexthez fűzött demokratikus álmokat. „A Xanadu Project küldetése – Intenzív összekapcsolódás, párhuzamos bemutatás és újrafelhasználás – 1960 óta harcolunk a széleskörű elektronikus dokumentumok világaért, és a szerzői joggal védett anyagok párhuzamos bemutathatóságáért és sűrűdésmentes újrafelhasználásáért. Pontos és egyszerű struktúrával rendelkezünk. [...] A ma népszerű szoftver a papírt szimulálja. A World Wide Web, amely a papír egy másik imitációja, egyirányú linkjeivel és a verziók vagy tartalmak elhanyagolásával a végletekig leegyszerűsítette saját eredeti hipertext-modellünket. A harcot folytatjuk.” Ld. <http://www.xanadu.com> (Letöltés: 2008.01.07.)

fordulatnak, amely, ha jól értem, úgy emancipatorikus, hogy a tiszta eredet azonosítására való törekvés helyett a fordítás (adott esetben akár „kaotikus”) eseményében bízunk.²⁸

²⁸ A fordítás kulturális eszméjéről, valamint az átmeneti identitással, a hibriditással, a diaszporikus tudattal, a pluralizációval való összefüggéseiről ld. Stuart Hall: A kulturális identitásról, ford. Farkas Krisztina és John Éva, in Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 82-84.

Platón beteg volt*

Inzert korunk techno-optimizmusának sorai közé

Ma, úgy tűnik, eljött az ideje egy új jelenlétnek. Ez az új jelenlét pedig az információs technológiának köszönheti lehetőségeit. Ha az írást és a könyvet olyan médiumokként definiáljuk, mint amelyek lehetővé teszik az egymással dialógusba lépők egymástól való távollétét, de ennek a távollétnek a hátrányaival is rendelkeznek (nincs jelen egymás idejében és terében a jeladó és a jelfogadó), akkor a mai információs technológia, a mobiltelefon vagy az Internet az előbb említett médiumokkal ellentétben lehetővé teszi az írás és a beszéd kombinálásán keresztül a felhasználó ez ideig nem tapasztalt intenzitású (tele-)jelenlétét – az interaktivitás formájában.

Így gondolják legalábbis a techno-optimisták. Persze, a techno-optimista jól tudja, hogy a szó szoros értelmében ő sincs jelen partnere idejében és terében, amikor például mobilozik vagy csetel, de bízik benne, hogy a technika jóvoltából létrejönnek kvázi vagy virtuális jelenlétének feltételei, mondjuk úgy, hogy jelenlétet varázsol köré a technika. Lehet, hogy távol vagyok, mondja a techno-optimista, de e távolság eltűnik, és átadja helyét egy teremtett közelség illúziójának. Sőt, ez nem is illúzió, hiszen itt van előttem a mobilom kijelzőjén vagy a monitoromon a partnerem, akivel épp beszélgetek. Ez a dialógus pedig nem egyirányú, mint például a könyv-alapú társadalmakban, hanem kettő: aki jelet fogad, az rövid időn belül jelet adhat. Így függ össze az interaktivitás a jelenlét gyakorlati megteremtésével. Interakcióban lenni – jelen lenni egymás idejében és terében. A techno-optimista erőteljesen hegelianus történelemszemléletében az emberi kommunikáció legősibb formája a jelenlétben alapuló hangos beszéd, és bár ezt az írás és a könyv korszakának antitezise egy időre visszaszorította, de a két gyakorlat szintézisének keresztül a kommunikáció aktusa során tulajdonképpen újra megvalósul az elvesztett aranykor – a jelenlét.

A techno-optimista azt állítja tehát, hogy a számítógép nyújtotta lehetőségek révén a hangos beszéd (és azon keresztül egy új jelenlét) felé közelítünk „Amikor szövegszerkesztőn fogalmazunk, az inkább emlékeztet a szóbeli fogalmazásra, mint a papíron való írásra. Sokkal rugalmasabbak vagyunk ilyenkor, hisz a szöveg könnyebben módosítható, a hosszabb összefüggések helyett pedig kisebb szegmensekre összpontosítunk, csakúgy, mint amikor beszélünk.”¹ Így térnek ma vissza „az írásbeliség előtti kommunikáció mintázatai”.² De az a gyanúm, hogy a techno-optimista csak az írás külsődleges, stilisztikai, a mindennapi felfogásban élő tulajdonságaival alapozza meg írás-definícióját. E definíció alapján az írás összeszedettebb lenne, mint az élőbeszéd, és ugyanakkor természetellenesebb is, hiszen „egy elszigetelt egyén tevékenysége”, vagyis bár kommunikációs eszköz, végeredményben, az elszigeteltség okán a kommunikáció ideájának tagadása. Ha valaki azzal próbálna meg érvelni, hogy ha az embernek van ideje javítani és fogalmazni, akkor elméletileg az írás éppen, hogy a jobb megértés médiuma lenne, az élőbeszéd pedig valamiféle gyatra próbálkozás a megértésre, akkor erre a techno-optimista válaszában kitérne arra, hogy az összeszedettség nem ad annyi előnyt az írásnak, mint amennyi hátrányt az okoz neki, hogy épp összeszedettsége révén alkalmas a hazugságra, a mimikrire, az író személynek önmagát jobb színben való feltüntetésére, a retorikára és a szerepjátszásra stb. Az írott szövegre nem lehet hazugságvizsgálót kapcsolni, míg szemtől szemben gyakran elárulnak bennünket

* Megjelent: *Jelenkor*, 2006. május.

¹ „Én techno-optimista vagyok”. Bugyinszki György interjúja Nyíri Kristóf filozófiatörténésszel, *Magyar Narancs*, 2004. január 8, 6.

² I.m.

önkéntelen gesztusaink. Most talán éppen az ellenkezőjét gondolom annak, amit leírok. Ha ellenben szemtől szemben lennék valakivel, esetleges hazugságaimat elárulná a pirulásom.

A techno-optimista ebből kifolyólag az élőbeszéd *mellett* és az írásbeliség kultúrája *ellen* foglal állást. Ez az állítás elsöre sarkítottnak hat, hiszen a techno-optimista az írás előnyeit megtartaná a demokratikus multimedialitás eszméjében. De az állítás nem sarkított a techno-optimista által adott interjú alapján: „alkalmatlan közeg”³, vagyis alkalmatlan médium, mondja a könyvre és az írásra a techno-optimista.⁴ A fentiek alapján érthető, hogy az új technikai médiumok miért segítik elő az oralitás új korszakának beköszöntét. Az olyan interaktív tér ugyanis, mint például az Internet, az élőbeszéd egyik leghatásosabb médiuma, mert ott úgy írunk, ahogy egyébként beszélünk, amikor együtt vagyunk. Az interaktivitás tehát a számítógép korában a *személyes jelenlét* szinonimája, és annak szinonimája, amivel a személyes jelenlét a közgondolkodásban mindig is többnek számított, mint az írás: a metakommunikáció szinonimája. A személyes jelenlét és a metakommunikáció biztosítja a *metakommunikációt*, vagyis a kommunikáción *túli* kommunikációt, a megszokott kommunikáció hibáit elhagyó, a nyelvi átlátszóság irányába mutató kommunikációt. Már most szólok, elárulva magamat, aki eddig csak hazug módon a techno-optimista véleményét ismertettem, annak jól hangzó érveire koncentrálna, hogy „roppant deprimáltan tekintek [annak] a nyugati filozófi[ának a] történetére”⁵, melynek következő fejezetét minden bizonnyal a techno-optimizmus metakommunikációs metafizikája adja.

Az írás, mivel a kezdettől fogva soha nem bírt a „természetes” emberi hang lehetőségeivel, „természetesen” egy alacsonyabb kommunikációs kategóriába került. De mit kellett figyelmen kívül hagyni ehhez a kategorizáláshoz? Azt, hogy a hangos beszéd legalább annyira kiszolgáltatott a nem-értésnek, mint bármilyen más kommunikációs forma, legfeljebb bizonyos metakommunikatív hatás eszközöket képes maga mellé állítani, melyek feledtetik hiányosságait (ha feledtetik). Ezekért a (hangos) nyelvi hiányosságokért, azt lehet mondani, a beszélő embernek valakit vagy valamit bűnbakká kellett tennie. Lehetne írni egy olyan filozófiatörténetet (már megírták), amely arról szólna, hogy az emberi kultúra az írás formájában „testet adott” saját nyelvi tudatalattijának. Magyarul, nem ment a megértés, mivel azonban a beszédet nem lehetett hibáztatni, létre kellett hozni egy másik médiumot, amely bár a beszédhez képest kisebb-nagyobb előnyökkel rendelkezett, ám mintegy koncentráltan tartalmazta annak hibáit. Előny: lehetett vele a távolból kommunikálni. Hátrány: nem volt ott, aki kommunikál. Előny: emlékeztetőként tudott funkcionálni, hátrány: felejtésre bízott. (Lásd Platón történetét az írás eredetéről: dicsekszel, hogy feltaláltad az emlékezés és a tudomány varázsszerejét, „te ezermester Theuth”? Inkább panaszkodjál, mert feltaláltad a felejtés művészetét.⁶) Látható, hogy az írás mindig rögtön rosszul is járt, ha használták valamire. Az írás – szajha. Meghágod, majd azt mondod neki, te szajha, miattad kárhozom el. Ki a szajha akkor? De szerencsére nem ilyen egyszerű a történet.

Pedig annak látszik. A techno-optimista történelemszemlélete szerint vannak a kommunikáció történetében homályosabb és kevésbé homályos korszakok, ez pedig attól függ, hogy éppen milyen médiumot használnak ezen korszakok társadalmi. Ha az aktuális médium közelebb van a beszédhez, így a techno-optimista, akkor ott van esély a megértésre, ha az íráshoz van

³ I.m.

⁴ Ez annyiban jelent módosulást Nyíri professzor korábbi véleményéhez képest, amennyiben tíz évvel ezelőtt egy szegedi konferencián még azt mondta, hogy „[a]hhoz, hogy az elektronikus kommunikáció csodái a felvilágosodást szolgálják, a nyomtatott könyvet a poszt-tipográfia technológiájának kiegészítenie, nem pedig kiszorítania kell. A computer-műveltséget klasszikus műveltséggel kell ötvöznünk, a computer-kultúrát a könyv európai, nyugati kultúrájával.” Nyíri Kristóf: *Hagyomány és társadalmi kommunikáció = Információ és társadalomelmélet*, Pro Philosophia Szegediensi, Szeged, 1994, 37.

⁵ Nyíri: „Én techno-optimista vagyok”, i.m. 6.

⁶ Platón: *Phaidrosz*, ford. Kövendi Dénes, in *Platón összes művei* (2. kötet), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 797-798.

közelebb, akkor ott távolodnak a megértés ideájától. Platón az etalon. „Platón a dialógusaiban elvetette az írást, mint a filozófia lehetséges közegét. Az igazi filozófia szerinte is interaktív, mint amilyen a mester és tanítvány előszóban történő beszélgetése.”⁷

Részlet következik egy rekonstruált Platón-apokrifból.

Szókratész [meghalni készül, névsort olvas]: Platón!

Platón: [csönd]

Szókratész [újra]: Platón?...

Platón: [csönd]

Szókratész [hörögve]: Platón...

Platón: [csönd]

Szókratész [elhalóan hörög]

Platón: [csönd]

Tehát Platón. Amikor Phaidónt megkérdezik, hogy kik voltak ott Szókratész közelében, amikor meghalt, ő azt mondja, Platón nem, mert, úgy hiszi, Platón éppen akkor „beteg volt”.⁸

Mit jelenthet Platón „betegsége”? Tényleg beteg volt Platón, és azért hiányzott Mestere, Szókratész mellől annak utolsó (és a filozófia mondhatni kitüntetett) pillanataiban? Akkor az baj, legalábbis az interaktív filozófia szempontjából, ami Platón személyes jelenlétén alapuló filozófiáját hangsúlyozza. Hiszen hogyan írta Szókratész szavait, ha nem volt ott, amikor azok elhangzottak? Vagy ne higgyük el neki, hogy beteg volt – azt csak úgy írja? Az a nagy helyzet, hogy ha hiszünk Platónnak, ha nem, mindkét esetben hazugnak tartjuk. Ha ugyanis elhisszük neki, amit mond, hogy tehát beteg volt, akkor valójában hazugnak tartjuk, hiszen ezen elismerésünkkel együtt azt is elfogadjuk, hogy nem írhatta le személyes tapasztalat alapján Platón utolsó pillanatait. Az állítás elfogadása a beszélő személyes jelenlétén alapuló önlegitimációját, önmaga „mondását” teszi lehetetlenné. Ez megfordítva is igaz: ha elfogadjuk, hogy Platón saját jelenléte által megalapozottan beszél, vagyis valóban tanúja volt Szókratész halálának, ebből az következik, hogy hazudik, mikor betegnek mondja magát.⁹ Platón így is, úgy is hazudik, ami azt jelenti, hogy beteg – legalábbis egy, a jelenlétre, metakommunikációra, igazmondásra építő filozófiai rendszerben.

Kivéve, ha... Kivéve, ha metaforikus jelentést tulajdonítunk a szavainak, ahogy azt a Platón-filológia is teszi. Platónról szólva azt szokták mondani, hogy dialógusaiban irodalmilag *eltávolította* magát, hogy így a *Logosznak* (ami az igazság) *mitikus* (hazug, retorikus, irodalmi) formát adjon, magyarul fogyaszthatóvá tegye: amfórába rejtse a mérget, cukrozva burkoltassa a bürköt, ahogy akkoriban mondták (volna). Platón tehát nem volt beteg, csak azért írta, hogy beteg, mert mintegy metaforikusan akarta kifejezni, hogy Szókratésszel ellentétben, aki az életből már épp kigyógyulóban van, szóval Szókratésszel ellentétben ő, Platón még „beteg”, vagyis él.¹⁰ Ebből meglepő módon az következne, hogy az ún. irodalom

⁷ Nyíri: „Én techno-optimista vagyok”, i.m. 6.

⁸ Platón: Phaidón, ford. Kerényi Grácia, in *Platón összes művei* (1. kötet), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 1024.

⁹ Egy másik lehetőség szerint Platón csak azért írta, hogy nem volt ott, mert meg akart téveszteni valakit, mondjuk a Szókratészt halálra ítélő államot, nehogy neki is ürítenie kelljen, mérget. Ezt a lehetőséget látszólag megcáfolja az, hogy a tanítványokat egyenként, név alapján, külön engedéllyel engedték be az örök, mint az SZTK-ban a *beteg* az *orvoshoz*, tehát eleve tudta a rendszer, hogy ki járul *gyógyulni* Szókratész elé. De Platón később érezhette azt, hogy fedeznie kell magát, mert a jelenlét némely esetben kisebb veszélyt jelent, mint a tanok terjesztése, tehát az írás útján való sokszorosítás.

¹⁰ Lásd Szókratész utolsó kívánságát: „Kritón, egy kakással tartozunk Aszklépiosznak; adjátok meg, és el ne mulasszátok.” Platón, im. 1119. Valamint lásd az említett részhez fűzött magyarázatot Németh György tollából,

megment a hazugságtól. Általa úgy lehet mondani valamit, hogy bár az a valami nem igaz, mégsem mondható rá, hogy hazugság. Ez így nagyon szép megoldásnak tűnik, csak két baj van vele. Egyrészt maga Plátón nem tűrte, mert a másolat másolatának tartotta, az ideákat másoló valóság másolatának, tehát egyáltalán nem úgy tűnt föl számára az irodalom, mint megoldás. Másrészt, eltekintve Platónról, ha örülünk is az irodalmiságnak, azt az eszközt nem adja a kezünkbe, hogy mikor mit tekintünk irodalomnak, vagyis egy magasabb igazság érdekében történő hazugságnak. Az irodalom olyan, mint az írás: támasz nélkül hagy az értelmezést illetően. A jelenléte és az interaktivitást Platónban megtalálni vélő techno-optimisták legnagyobb, bár nem teljesen tudatosított bánatára a platóni interaktív dialógusokat az ilyen értelemben vett irodalmiság jellemzi a leginkább. Ha azt mondanám, hogy írásban való rögzítettségükön túl, vagyis egy elképzelhető jelenléteben is ez jellemezte őket, akkor a techno-optimista metafizikájában találnám magam, aki gazdag fantáziája segítségével az írás jeleiből állítja össze magának az íráson túli, szokratikusnak nevezhető jelenléte. De akár még ezt is megkockáztatnám. Azt tehát, hogy (ha hiszünk Platónnak, ami most már azért meggondolandó) Szókratész élt az irodalom eszközeivel, ami pedig, ezt a fenti gondolatmenetből kifolyólag állítom, írásjellegű – támasznélküliséget, bizonytalanságot adott, a hazugság állandó fenyegetését biztosította dialógusainak. Plátón, *ha elhisszük neki, amit írt*, rendszeresen kaphatott Szókratész ún. irodalmi eszközeiből, úgy értem, kaphatott és kapott eszközöket, melyekkel írásaiban élt, és kaphatott rendszeresen iróniát, amivel meg talán nem tudott mit kezdeni. Mindezekből pedig egyenesen adódik a kérdés, hogy tekinthetünk-e etalonnak egy ilyen figurát, mint Plátón, az ő „interaktív-dialogikus” filozófiájával? Dialogikus-e, interaktív-e ez a filozófia? Abban az értelemben semmiképpen sem, ahogy azt a techno-optimista elgondolja: közös részvétel a beszélgetésben, mindenki általános hasznára. Abban az értelemben azonban dialogikus és interaktív, ahogy én értem: közös részvétel a beszélgetésben, mindenki általános bizonytalanságára. A dialógus és az interakció mindig aporetikus, magyarul kiúttalan, ahogy azt a fenti, betegséggel kapcsolatos platóni példa is mutatja. Egy dialógusban mindig interaktív módon veszünk részt, de a válaszokat hallucináljuk, *inzertáljuk* – beszúrjuk a beszélgetésbe. Ezáltal az egész interaktív-dialogikus filozófia kap egy övön aluli szúrást, egy *inzertet*. Ha Platónról olvasunk, minden egyes sornál válaszolnunk kell arra, hogy Platónról költőnek tartjuk-e, vagy nem. Ez pedig beteggé tesz minket, olyanokká, akik távol vannak a jelenléte – hiányoznak az iskolából. A dialógusnak ez az aporetikus jellege olyan „beszúrás” – olyan *inzert* az európai filozófiai hagyományban már a kezdet kezdetén, amelytől szépen eltekintettek, kezdve magán Platónon (lásd a költőről alkotott véleményét), pedig csak a toroka lett véres a filozófiának. A jelek szerint az eltekintés folytatódik.

Lehetne még példákat hozni az aporetikus *inzertre*, vagyis folytatni azokat az okokat, amelyek Platónról „beteggé” tették, vagyis melyekből kifolyólag *nem bírt jelen lenni*, most már tágabban érve, a transzparens, őszinte, kiszámítható dialógus és beszéd, vagy (ahogy a techno-optimista mondja) az interaktivitás, „az igazi filozófia” közelében. A betegség okainak ezen katalógusa lenne Plátón és egyben korunk techno-optimizmusának *anamnézise*. Vitatkozhatnánk például arról, hogy a platóni filozófia Platóné-e vagy Szókratészé. A nagy európai hagyomány Plátón filozófiájáról beszél, de hozzáteszi, hogy filológiai szempontból nehéz szétválasztani Plátón szövegét Szókratészétől. Plátón választott magának egy hangot, és elnevezte Szókratésznek; választott magának egy *daimónt*, ahogy ő mondaná (pontosabban, ahogy ő mondaná daimónjával, Szókratésszel). Ez a daimón az egyébként nem író Szókratész lett, és Plátón az ő szájába adta azt, amit mondani akart. A számítógép és a klaviatúra nyelvén ezt úgy fejezhetnénk ki, hogy Plátón, miközben bele akart *inzertelni* (beszúrás) Szókratész művébe, véletlenül megnyomta az *Inzert* gombot (felülírás/felülírási mód) a billentyűzeten,

az 1155. oldalon: „Szókratész saját halálát az életből való kigyógyulásnak tekintette.”

és nem nézett föl a monitorra, mert még nem volt meg a *technéje* ahhoz, hogy a keze a szeme ellenőrzése nélkül mozogjon. Nem volt magánál technikailag, pedig azt hitte, egyre közelebb kerül önmagához a „kezes állaton” keresztül. Bár Platón szövegében mindent Szókratész mond, a filozófiát, ami ott hangot kap, platonistának nevezzük. Miért? Ki beszél? Ki költött ki kit: Szókratész Platont, vagy Platón Szókratészt? Valaki pedig költött. Ez lenne „az igazi filozófia”? Ilyen költött állapotok között pedig ki meri emlegetni „az igazi filozófiát”, függetlenül annak írásos és irodalmi jellegétől, ahogy az számunkra megnyilvánul? Ki meri emlegetni a közvetlenséget, vagyis az „interaktivitást”, amikor az áttételek és rátételek (álarcok) között azt sem tudjuk, ki beszél hozzánk?

Hogy csak a Platónhoz (vagy Szókratészhez?) legközelebb álló retorikai eszközt említsük: az irónia *inzertjét*. Amikor valami a jelenlétben belül bizonytalan, szaga van, és terjedni kezd. Vagy nincs is szaga. Arról megint lehet vitatkozni, hogy uralható-e, kordában tartható-e, és e kordában tartás az ironikus és az ironizált jelenlétében könnyebb-e, mintha távol vannak egymástól. Az irónia (és vele együtt a fentebb felsorolt ún. irodalmi vagy retorikai eszközök, metaforák és álarcok) „írása” azonban így is, úgy is fenyegeti a beszédet, hiszen át- meg átszövi, vagy inkább, maradvá az *inzert*-metaforánál, át- meg átszúrja, átluggatja azt, aztán a beszéden keresztül a dialógust, a kommunikációt, az interaktivitást, és meg képes rendülni belé önnön maradéktalan, beszédben megalapozni vélt jelenlétünkbe vetett hitünk. Az a techno-logo-centro-tragiko-komiko.

Platón, tudjuk, a leendő mintaállamból kitiltotta volna a költőket, mert a költészet, véleménye szerint nem az ideák világa felé, hanem attól elfele tart. Magával kellett volna kezdenie. Vagy magával Szókratésszel.

„[A] szerzőnek és az olvasóközönségnek a polgári sajtóban hagyományosan megőrzött különbözősége a szovjet sajtóban lassan megszűnik. Az olvasó mindig kész arra, hogy íróvá legyen, nevezetesen, hogy leírjon vagy éppen előírjon valamit. Mint hozzáértőnek – s nem feltétlenül egy egész szakhoz, hanem csak betöltött posztjához értőnek – lehetősége nyílik rá, hogy ő is szerző legyen. Maga a munka jut szóhoz.”¹¹ Ha valaki eme utópikusnak ható gondolat olvastán késztetést érezne a mosolyra, két dolgot ajánlok a figyelmébe. Egyrészt gondoljon arra, hogy mikor és ki által íródtak ezek a sorok: 1934-ben Walter Benjamin *már nem volt jelen* Németországban és Németország számára; nemhogy előírni vagy leírni, de létezni sem tudott. Menekülésben nagy a csábítás arra, hogy elgondoljunk egy olyan interaktív ál[la]mot, mint a sztálini Szovjetunió – az onnan érkező újsághírek alapján. Másrészt gondoljon arra a mosolyra késztetést érző, nagyot ugorva az időben, hogy ennek a benjamini gondolatnak, politikai ideológiától függetlenül, milyen hagyománya lett például az irodalomelméletben és a filozófiában, és hogy az „interaktivitás” szó manapság milyen sikeres pályát fut be. Ezt a pályát nem lehet egyszerűen csak „kimosolyogni”. Ajánlom tehát egyrészt a nem-mosolyt, ha meg elkerülhetetlen, akkor a mosoly érvényességének kiterjesztését a mára és a ma optimizmusára. Mindazonáltal egy találós kérdésbe rejtett allegória segíthet a mosoly lehervasztásában: mi lett Szergej Tretyakovval, a Benjamin-idealizálta szovjet „interaktivitás”, vagyis az újságírás és egyben az újságírásra való buzdítás élharcosával, „A kommunizmus világítótornya” nevű kolhoz propagandistájával, a „tevékeny íróval”?¹² Ha megvan a válasz, az allegória egy további kérdés formájában így néz ki: milyen lehetőségei vannak a demokráciának az interaktivitás széleskörű elterjedésével Tretyakov

¹¹ Walter Benjamin: Az alkotó mint termelő, ford. Pór Péter = W.B.: Angelus Novus, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1980. 775.

¹² Koestler közlése szerint „1938-ban lőtték agyon, kémkedésért.” Arthur Koestler: *A láthatatlan írás*, ford. Makovecz Benjamin, Osiris, Bp., 1998, 75.

sorsának tükrében? Ez a kérdés, elismerem, több mint provokatív, és provokálni retorikusan hiperbolával, a túlzás eszközével szoktak. Provokatív kérdésem, amelynek a háttérében tehát az áll, hogy a sztálini Szovjetunió és a demokratikus társadalom kommunikációs gyakorlatai között nincs különbség, arra indíthatja az olvasót, hogy paranoidnak és ellenségesnek tartson, olyannak, aki nem ismeri el a technikai fejlődésnek az emberi kommunikációra gyakorolt pozitív hatásait. A túlzás, amelynek segítségével felülírni – inzertálni szándékozom a technikai fejlődésbe vetett hitet és annak részeként az interaktivitás affirmálását, részemről csak annyiban érvényes, amennyiben minden analógia elkerülhetetlenül túloz. Az analógiák azonban: minták, amelyek sokszor egyedüli eszközeink abban, hogy a rajongást lehűtsük, ha azt túlzónak gondoljuk. Túlzásom tehát egy túlzásra adott válasz. De a túlzásom messze nem bírna retorikus erővel, ha egyszerű reakcióként gondolnánk el. Ez a túlzás szándékom szerint azt indukálja, hogy meglássuk az interaktív kommunikációs médiumok totalizáló elméleteiben azt, ami már éppen ellene hat magának a (géphez, eszközhöz totálisan soha nem köthető) interaktivitásnak. Eppen ezért meg fogják kérdezni, hogy vajon „techno-pesszimista” vagyok-e én, aki aláírom ezt az írást?

Röviden: igen. Bővebben: nem. Nagyjából (de csak nagyjából, mindenféle politikai ideológia nélkül) egyetértek Walter Benjammal: „reménye csak annak a színháznak lehet, mely ahelyett, hogy konkurenciának tekintené az új közlési eszközöket, megpróbálja alkalmazni őket, megpróbál tanulni tőlük, vagyis mintegy kölcsönhatásba lép velük”.¹³ A „színház”-at itt metaforaként használom, és értem alatta például az iskolát, amely a maga módján szintén színház. Viszont nem gondolom, hogy ezek az új közlési eszközök egy lépéssel is közelebb vinnének az ideális kommunikációhoz, egymáshoz, és a világ és az ember „lefedettségi térképe” egyszer majd optimális lesz.

Ha valaki azt hiszi, hogy az itt olvasható kis vitairat tét nélküli, akkor ajánlom figyelmébe, hogy gondolkodjon el még egyszer a techno-optimista szavain, és a kontextuson, amin belül szólnak, vagyis a mai Magyarországon. E kontextus a reformoktól hangos. A felsőoktatásra is reform vár, és e reform a hagyományos, ám egyben kényelmes egyetemi autonómiát piaci alapon fogalmazná át. Az állam részben kivonná magát a támogatásból, és a felsőoktatásnak el kellene gondolkodni finanszírozásának egyéb lehetőségein, gyakorlatilag a piaci lehetőségeken. Ez éppen egybevág a techno-optimista velejéig gyakorlati, interaktivitásra alapozott kommunikációs programjával. A maga részéről a techno-optimista is szembeállítja a gyakorlati tudást a „bölcészelméletekkel” (©techno-optimista), mint ahogy azt az időszerű reform fogja, és lehet sejteni, hogy az előbbi javára billen a mérleg.¹⁴ Még mielőtt felmerülne valakiben, hogy visszasírom (ha majd végleg oda) a kényelmes autonómiát, hadd szögezzem le, nem erről van szó. De van-e konkrét, gyakorlati haszna például az irodalomnak? A techno-optimista véleménye szerint nincs: a bölcészelméletekből hiányzik a gyakorlati hasznosíthatóság, az „életközelség”. A „bölcészelméletek”, vagy a nyugati filozófia „alkalmatlan közegben”, értsd az írásban, a könyvben élte le az elmúlt kétezer évet, gondolom a techno-optimista véleménye szerint ez segítette elő eltávolodását az „élettől”. Én azonban felhívnom a techno-optimisták figyelmét arra, hogy az írás- és könyvkultúra értelmezésre *alkalmas* és arra *váró* szövegeket hozott létre – és nem lesz ez másképp a „fejlett” információs technológiák korában sem. Az értelmezés tudományát viszont szintén az írás- és könyvkultúrától kaptuk mint hagyományt, és bár első látásra túl „elméletinek” tűnik, meg haszontalannak (retorika? irodalom? irodalomtudomány? filozófia?), de valójában nagyon is gyakorlati, még ha ez nem is látszik meg rajta *azonnal*.

¹³ Benjamin, i.m. 764-765.

¹⁴ „Nyújt-e gyakorlati tudást a mai magyar társadalom- és bölcészettudomány?”, teszi fel a techno-optimista a Mindentudás Egyetemén tartott előadásában a költői kérdést, majd azzal folytatja, hogy inkább kitér a válasz elől – bár „legalábbis” a Mindentudás Egyetemén elhangzott bölcészetelőadásokat „igencsak időszerűnek és életközelinek” érezte.

Nem látszik, mert nem az ideális kommunikációt tanítja, hanem azt, hogy ez miért nem megy – nem utolsósorban az ún. kommunikációs „eszközök” (nyelv, mobiltelefon, számítógép stb.) *eltérítő* jellege miatt. *Ezért* nincs „csatorna-független” gondolkodás – azért tudniillik, mert a mindenkori médium úgymond *beleír* az üzenetbe, ennek következtében nem garantálja annak tiszta (de)kódolását, és mindig veszélyezteti a tiszta dialógust, a tiszta nyelvet. Ebből a szempontból a médiumok között nem tehetünk *lényegi* különbséget. Viszont éppen ezért lehet egyáltalán értelmezni, valamint éppen ezért lehet véleményünk – nem csak ma, az interaktivitás korában, de (hogy finoman fogalmazzak) régebben is. Mindezekből kifolyólag a felsorolt „alkalmatlan közegeknek” (írás, könyv) köszönhető az is, amit kritikának nevezhetünk, és ami lehetővé teszi a „deprimáltság” (©techno-optimista) nélküli viszonyt a szövegekhez, illetve az azokat közvetítő technikákhoz. Ha ezt elfelejtjük, *itt valami nagyon el lesz felejtve* (©Platón).

A hipertext irodalomelméleti és médiaelméleti reflexiója az 1980-as évek végétől figyelhető meg, és egyike lett azoknak a részterületeknek az irodalomtudományon belül, melyek eredetüket explicit módon a dekonstrukcióhoz kapcsolták. A kortárs hipertext-elmélet tehát már nem is annyira kortárs, ha figyelembe vesszük, hogy elméletírói immár két évtizede tapossák a tárgyterület „ösvényeit” és „útjait”, hogy a hipertext jellemzően katakretikus fogalmaival éljünk. Még annyira sem tűnik újnak, ha látjuk azt, amit maguk a hipertext-teoretikusok is vallanak, hogy a diskurzus a dekonstrukció könyvkritikájában leli eredetét. Ez a kritika a könyv médiumának metafizikus aspektusait érintette már a dekonstrukció kezdeteitől, az 1960-as évektől; mindazokat a kijelentéseket, melyek a könyvben a könyv általi reprezentációt totálisnak, hitelesnek, problémátlanak, tökéletesnek állítják. A könyv mediális értelemben vett ideológiája annak teleologikussága, linearitása, egészelvűsége, befejezettsége stb.

A hipertext teoretikusai a dekonstrukció és tágabban a posztstrukturalizmus könyvkritikáját (Derrida térelosztását, Barthes szövegfogalmát, Deleuze és Guattari rizómáját, Foucault heterotópiáját stb.) a hipertext médiumában látták megvalósulni, vagy ahogy egyik nagyhatású képviselőjük, George P. Landow írja, „testet ölteni”. A huszadik század végi ún. techno-optimizmus vallási retorikája jelzi, hogy csínján kell bánnunk ezzel az elmélettel (is), hiszen test-felfogása, materializmusa, akárcsak más, régebbi megváltástanok materializmusa, csak addig „anyagozik”, ameddig az eszme alá rendelheti az anyagot, uralma alatt tudhatja, és az emberi kommunikáció nagy (paradox módon teleologikus) történetébe illesztheti. És bár a hipertext megváltó jellegét a benne kódolt interaktivitással bizonyítják, amely a felhasználói jelenlét valós esélyeit, konkrét lehetőségeit teremti meg az elképzelés szerint – összekapcsolódva a nem-lineáris struktúrával (ennek eszköze a *link*) – mindezen szólások ellenére nem felejthetjük el azt, hogy a derridai dekonstrukció soha nem engedné meg magának, hogy egy gép(i kultúra) kisajátítsa az írás térelosztó-szétszóró potenciálját. És éppen nem azért, mert Derrida az írást kizárólagos humán értéknek gondolná a gép embertelen működésével szemben. Hanem azért, mert egyrészt a gépszerűség az egyediséggel, eredetiséggel, szubjektivitással szemben *mindig már* jellemzi az embert, az emberi kultúrát és kommunikációt (az írás és a beszéd is gép bizonyos értelemben), másrészt viszont a dekonstrukciót nem lehet *automatikussá* tenni egy médium segítségével. Egy médium sem válhat automatává az eseményszerű kritikai munka elvégzését illetően.

Jó példa a fentiekre, hogy a hipertext elméletírói által kibékíteni akart Marshall McLuhan és Jacques Derrida egyáltalán nem illenek össze. McLuhan a negyvenes-ötvenes-hatvanas évek elektronikus kommunikációjának fő ideológusa volt. Az a (tulajdonképpen Kant kategóriatanát újrafogalmazó) kijelentése, mely szerint a mindenkori kommunikációs formák meghatározzák a rajtuk keresztül közvetített üzeneteket, nem képes annyit nyomni a mérleg *kritikai* serpenyőjében, hogy ellensúlyozza az *ideológiai* serpenyőbe helyezett teleologikus affirmációt, amely az elektronikus médiumokat övezi a könyv kultúrájával szemben. Mintha az emberiségnek lenne esélye arra, hogy létrehozza a transzparens kommunikációs formákat, melyek problémátlanul közvetítenek. Derrida épp ezen a ponton fejt ki explicit módon McLuhan „ideologikus diskurzusával” szembeni ellenérzését, az átlátszó nyelv igézetének kritikáját. Ezt mindenesetre el kell felejtenie annak, aki kettejüket együtt használja a hipertext „elméletének” (inkább: reklámjának) kidolgozásakor.

* Megjelent: *Apertúra* filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2006. tavasz (3. szám). Internet: <http://www.apertura.hu/2006/tavasz/>

Mindebből egyenesen következik a kérdés: ha ennyire ideologikus az elmélet, akkor hogy áll a dolog a gyakorlattal? Másképpen fogalmazva: milyen álláspontot képvisel a *Fuharosok* CD-ROM a hipertext-diskurzusban? Először is fontos, hogy egy adott technológiához kapcsolódó manifesztumszerű és deklaratív elméletek ne riasszák vissza azokat, akiknek meg kell tanulniuk írni e technológia által biztosított eszközök segítségével. Landow helyett nekünk, a *Fuharosok* szerkesztőinek Gregory L. Ulmer, az ún. „alkalmazott grammatológia” floridai iskolájának vezetője lett a vezérlő csillagunk és rajta keresztül Walter Benjamin. Benjamin életműve rendkívül következetes módon szimultán „mondja” és „teszi” a könyv kritikáját. Az előbbire példa az enciklopédikus, archaikus, egész-ségre törő médium csöndje megtörésének diagnosztizálása (Mallarmén, a dadaizmuson, a városi fényreklám stb. reflexióján keresztül), vagy akár az allegória genealógiájának felfejtése (a szimbolikus kapcsolattal felruházott és aura által burkolt totalitással bíró könyv ideáját mindig sakkban tartotta az allegória jelszerű és töredékes, póre anarchizmusa). Az utóbbira példa lehet Benjamin vonzódása a fragmentumhoz, a töredékességhez, az aforizmához vagy az, ahogy a *Német emberek* című levélgyűjtemény egyes darabjait úgy kommentálta, hogy épp csak érintette őket, így a kötet utószavát író Adorno szerint a munka nehezét, vagyis a levelek mélyebb rokonságának felfedését tudatosan az olvasóra hagyta. Ulmer tehát Benjaminhoz nyúl vissza, és sokat emlegeti Benjamin nagy *Árkádok*-projektjét, amely, ha a szerzőnek lett volna rá ideje, a 19. századi Párizst bemutató monumentális idézet-univerzum lett volna, megelőlegezve így a világhálót. Látható, hogy a hipertextualitás lehetőségei ott voltak, vannak a könyvben – a könyv magában hordja önnön kritikáját, ezért aztán a könyv és a hipertext, a könyv és az elektronikus kommunikáció közti különbség csak ideologikus módon szűkíthető le egyiknek a másikkal szemben hangoztatott „szabadságára”, interaktív jellegére, nyitottságára, intertextuális potenciáljára.

Ezért történt, hogy inkább a benjamini-ulmeri hipertext-elképzelésekhez csatlakozott a *Fuharosok* szerkesztőgárdája. Ami egész egyszerűen annyit jelentett, hogy a könyvet (Esterházy Péter *Fuharosokját*), ahol lehetett, és ahol alkalom adódott, „megbontottuk”, fragmentáltuk, elaknásítottuk. A *Fuharosok* 1983-as kötetének virtuális szimulációjára újabb és újabb textuális rétegek kerültek, annak illusztrálására, hogyan olvas *egyébként mindig* az olvasó. Magyarul olvasatokat mutattunk be, kihasználva a multimediális-interaktív közeg minden lehetőségét a képi, a szöveges, a „hangos” interpretáció egy hordozón való szerepeltetésére. Jól látható tehát, hogy a *Fuharosok* nem digitális szövegkiadás. A digitális filológiáról, a hipertext egyik gyakorlati alkalmazásának nagy haszonélvezőjéről itt nem ejtünk szót. Az irodalomtudomány e területe a filológia új lehetőségeit keresi a számítógép világában. Ezen alkalmazás számára az adathordozó és a médium egy sor olyan lehetőséget kínál, amellyel jobban, gyorsabban lehet különbségeket megmutatni, szöveget vizsgálni. A *Fuharosok* készítői számára azonban más volt a tét. Nem egy új archiválási technika lehetőségeinek vizsgálata, hanem az a tulajdonképpen lehetetlen kísérlet, hogy az olvasás működését egy viszonylag új médium keretei között kutassa, bemutassa. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az interpretáció mindig kudarcra utalt, utópikus *gépiesítésének* egy újabb példáját szolgáltattuk.

A hipertextről magyarul is olvasható néhány valódi és virtuális könyv. Az internetes irodalmon kívül akad „papíralapú” irodalma is a témának. Az előbbire példa Józsa Péter „kézikönyve”, az *Irodalom a digitális közegben v1.0*, vagy az Artpool Művészetkutató Központ (egy szöveg kivételével inkább a hipertext történetére, illetve technológiájára koncentráló) szöveggyűjteménye: *Hyper Text + Multi Média*. Ez utóbbi könyvben is megjelent, és ez az átfedés már a hipertext könyvszerű irodalmába vezet minket: a *Helikon* irodalomtudományi szemle Kappanyos András szerkesztette hipertext-számához, vagy Horváth Iván esszékötetéhez: *Magyarok Babelben*. A *Helikon* tanulmánygyűjteményének

darabjai elméletibb, Horváth Iván esszéi gyakorlatibb (és egyben filológiai) megközelítést alkalmaznak.

*

A *Fuharosok*-CD némiképp szerénytelen és játékos munkahipotézise egy lehetséges „olvasógép” megalkotásának célkitűzése volt. Ennek megfelelően a nyitófelület archaikus ablakábrázolásán (lásd 1. kép) keresztül – ami egyrészt az Esterházy-szöveg kontextusát idézi, másrészt a Windows operációs rendszer metaforikájára tett ironikus utalás – egy zöld posztóra fektetett kinyitott könyv lapjaihoz jutunk, amelyek azután különböző választható rétegekben, eltérő jellegű linkeket kínálnak fel. Mielőtt azonban ezek a rétegek illetve maga a könyv feltárulnának, az olvasónak lehetősége nyílik különböző ablakok közül választani (2. kép): a könyvbe való belépés helyett megtekintheti az eltérő szövegváltozatokat, így a kéziratot (3. kép) a szerző hátlapra írott tanulságos javításaival, a 86-os kiadás tördelése szerinti szöveget (amely hagyományosabb prózai formátumban, sorkizárással jelent meg), valamint a lengyel, az angol és a német fordítást. Egy másik ablakon belépve a Galkó Balázs által megrendezett és Igó Éva főszereplésében előadott monodráma videóra rögzített részleteit láthatjuk (4. kép), ami Márta István külön ehhez az adaptációhoz írott zenéjével együtt nemcsak erőteljes és egyéni értelmezését adja a szövegnek, de számos interpretációs játékra ad lehetőséget a CD vélhetően iskoláskorú felhasználói számára. A következő ablak a galériára nyílik, ahol kategóriákba rendezve (arcképek, borítók, családi album, festmények, fotók, grafika, tárgyak) olyan képi jellegű anyagokat találunk, amelyek hol közvetlenül, hol távolabbról kapcsolódnak a szerző és a kisregény kontextusához. Ez a gyűjtemény eredetileg közvetlenül a szöveghez linkelve kapott volna helyet, ám a szerző – aki amúgy nyitottnak mutatkozott arra, hogy a művét e játékos kísérletnek alá vessük – úgy vélte, hogy a képi információk túlságosan korlátoznák az írott szöveg értelmezési lehetőségeit. Egy másik ablakot megnyitva a felhasználók által gyűjtött, testreszabott és a szöveghez rendelt jegyzetek és egyéb multimédiális információk hálójához jutunk, az utolsó ablak pedig a lineárisan rendezett tartalomjegyzéket takarja.

Az első ablak mögött tehát a könyv képi ábrázolása található, amelyben az olvasó kedvére lapozgathat. Ahelyett, hogy éltünk volna a CD-ROM kínálta reprezentációs lehetőségekkel, a hagyományos könyv-formátum szimulációja mellett döntöttünk, amivel a „kézben tartott könyv” befogadásában eleve meglévő olvasási módok és asszociációs technikák sokrétűségére kívántunk (vissza)utalni. Az így megjelenő könyv lapjain, a láblécen elhelyezkedő ikonok segítségével (5. kép) különböző típusú információkat tartalmazó rétegek kínálóznak az olvasó számára a szöveg „elaknásításához” (linkekkel való felszereléséhez). Az első ikonra kattintva (6. kép) a szöveg olyan részletei satírozódnak be, amelyekről a szerző egyéb, nem feltétlenül irodalmi szövegeiben megjelenő megnyilatkozásai tesznek közvetlen vagy éppen ironikus távolságban elhelyezkedő megjegyzéseket. Ez a réteg ahelyett, hogy kitüntetett státuszt biztosítana a szerzőnek, az életmű egészét vonja bele az értelmezői játékba, és gyakran egyértelműen aláássa a szerzői intenció – Esterházynál amúgy is szubvertált – fogalmát. A besatírozott részekben keresztül megjelenő cédulák maguk is linkekkel vannak ellátva, így a második rétegben már irányítatlanul (kategóriaajelzések nélkül) jelennek meg a különböző típusú információk, ezzel az olvasó kiveheti a kontrollt a szerkesztők kezéből, és kvázi-végtelen, de mindenképp véletlen-szerű asszociációk sorát nyithatja meg. A második ikon (a szövegből kimutató tűnődő vagy ráismerő alak képével) az intertextuális kapcsolatokat mutatja, vagyis azokat a szövegrészleteket, amelyek egyéb irodalomtörténeti kontextusokat kötnek a kisregényhez. Ez a réteg az, amelyik talán a leginkább hagyományos filológiai igények kielégítését célozza, ugyanakkor az így megjelenő cédulák, a rajtuk lévő linkekkel, szintén további értelmezési ösvények kezdőpontjai lehetnek. A harmadik ikon (az

oszlopfőn elhelyezkedő kopaszodó figurával) a kritikai kontextust dolgozza föl: az egyes szövegrészletekkel kapcsolatos kritikai megjegyzések cédulái érhetők el a segítségével. Így cédulákba tördelve a kritikusok értelmezései azonban, ahelyett hogy előre megemésztenék helyettünk az olvasottakat, egyenrangú szereplői lesznek e kevésbé hierarchikus szöveghálónak, és – ahogy eddig láttuk – maguk is áldozataivá válnak a William Burroughs-féle, esetlegességet szimuláló „felvágott” (cut-up) módszerhez hasonló szerkesztési technikának. A következő ikon (egy lexikonba mélyedő olvasó képével), főleg a fiatalabb olvasók kedvéért, a kisregény magyarázatot igénylő szavaihoz fűz lexikon- és szótárcikkeket, az ezt követő ikon pedig a motívumháló kifejlesztésével segít előre-hátra ugrálni a szövegben. Ez utóbbi, a motívikus olvasat hagyományos eszközét alkalmazva, az ismétlődés kiemelkedő narratív funkciójára hívja fel a figyelmet, és a számítógép adta lehetőségeket kiaknázva, a szövegben kialakuló gyors kerülőutak létrehozásával szimulálja az olvasás közben létrejövő történetyszerűség érzetét. A „margó” feliratú ikon afféle „best of links” formájában kínálja fel egy képzeletbeli, játékos olvasó asszociációit (7. kép). Ez az olvasó tiszteletlen (gyakran a nyomdafestéket nem tűrő módon firkál), ugyanakkor invenciózusan él a cédulák által felkínált lehetőségekkel, és mintául vagy kedvcsinálóként szolgál a valóságos olvasók számára. Az utolsó előtti ikonra kattintva Galkó Balázs olvasatában, oldalanként törve meghallgathatjuk a kisregényt, ami segítséget jelent a néhol bonyolult szintaxisú mondatok értelmezéséhez. Az utolsó ikonon keresztül a felhasználó által a szöveghez biggyesztett és az olvasó saját számítógépén tárolt cédulák és egyéb multimédiális anyagok érhetők el.

Talán e rövid ismertetésből is látszik, hogy a *Fuhasok*-CD megcélzott közönsége az iskoláskorú felhasználói réteg. A jegyzetfüzetben megadott mintafeladatok segítenek a kisregény órai vagy akár önálló feldolgozásában, a CD-ROM egésze pedig lehetőséget biztosít a vállalkozó szellemű oktatók számára, hogy kreatív és interaktív tanítási módszereket alkalmazzanak. Az elméleti vonatkozások mellett a vállalkozás gyakorlati célja az volt, hogy ezt a meglehetősen archaikus nyelven íródott, jelentős kultúrtörténeti háttértudást igénylő és ezért a kötelező olvasmányok köréből száműzött szöveget elérhetővé tegye a fiatalok és a játékosokra még nyitott olvasók számára.

A hiányzó láncszem
A posztmodern képelmélet reprezentációkritikája *

Mitchell „Mi a kép?”¹ című tanulmányának elején azt mondja, hogy „[a] képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.” Mivel a szerző szerint ez mára már közhely, ezért tanulmánya további részében nem áll szándékában „a modern képimádás [idolatry – a ford.] újabb kritikájával [hozzájárulni] az ikonoklaszta-vita egyre növekvő irodalmához”. Közhely, mondja Mitchell, és ezzel arra utal, hogy túl vagyunk a képek átlátszatlan voltának felismerésén, de közben azt is elismeri, hogy létezik modern képimádás. Valóban, az embernek néha az az érzése, hogy vannak diskurzusok, melyek a reprezentációkritika által tökéletesen érintetlenek maradtak, vagyis esetükben egyáltalán nem beszélhetünk a képek nyelviségének közhelyszerű voltáról. Ezek a diskurzusok pedig furcsamód *éppen nem azért* gondolkodnak így a képről, mert a vizualitás kívül esik látómezejükön, és nem képezi tárgyukat. Az a posztmodernnek nevezett diskurzus, amelyről itt szó lesz, a kortárs információs technikákat affirmáló kommunikációfilozófia, éppen hogy központi témaként kezeli a képet. Nyíri Kristóftól, e diskurzus egyik legnagyobb hatású magyarországi képviselőjétől származnak a következő mondatok: „Noha szavak kísérete nélkül a képi kommunikáció ritkán lesz teljesen sikeres, továbbá minden vizuális nyelv igényli a konvenció háttérét, mégis, képek *természetes jeleként* működhetnek annak következtében, hogy hasonlítanak az általuk képviselt tárgyakra és tényekre. S éppen mivel hasonlítanak arra, amit képviselnek, vizuális információ közvetítését a képek kiválóan szolgálják.”²

Többek között a téma aktualitása késztet arra, hogy elengedhetetlennek tartsam a reflexiót. 2005. április 28. és 30. között Budapesten a T-Mobile és a Magyar Tudományos Akadémia rendezésében egy nemzetközi konferenciát tartottak. Témája a mobiltelefon és az ifjúság kapcsolata, és *Népszabadság*-beli beharangozójában Nyíri Kristóf a konferencia eredményét is prognosztizálta: „Az itt elhangzó véleményekből kirajzolódó álláspont várhatóan egyértelmű lesz: a mobil a családon belüli odafigyelő kapcsolattartást intenzívebbé, a gyermeki közösségszerveződést hatékonyabbá, a baráti és érzelmi kommunikációs viszonyokat harmonikusabbá teszi. A tanácskozás nyomán remélhetőleg elillannak azok a félelmek, miszerint a gyermeki mobilozás mintegy az egészséges kommunikációs fejlődés gátja lehetne.”³ Nem hinném, hogy tisztelné ennek ellenkezőjét állítani, hiszen bőven lehet, hogy a konferenciát valóban ezekkel a szavakkal zárták. Annyi kommentárt azonban hadd engedjek meg magamnak, hogy a jövőbe vetett hit és meggyőződés, ami itt az eredményeket illetően megnyilvánul, erősen rontja a hitelét egy konferenciának, ami talán éppen azért szerveződik, mert hisz egy kérdés nyitott voltában. Amikor azonban napilapcikk mellett tanulmányokban látom megképződni a diskurzus vallási retorikában jelentkező affirmatív jellegét (íme egy alcím: „Az MMS eljövetele”), akkor úgy érzem, nincs rá okom, hogy komolytalanként kezeljem azt, ami ilyen prognosztizáló, sőt profetikus lázzal, ennyire

* Megjelent: *Apertúra* filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2006. tél (2. szám)
<http://www.apertura.hu/2006/tel/mullner/>

¹ MITCHELL, W.J. Thomas: Mi a kép?, ford. SZÉCSÉNYI Endre, in *Kép Fenomén Valóság*, szerk., előszó BACSÓ Béla, Kijarat Kiadó, 1997, 339.

² NYÍRI Kristóf, Az MMS képfilozófiájához, ld. http://21st.century.phil-inst.hu/2002_konf/hn3_kot/nyiri.pdf

³ NYÍRI Kristóf: Négy száz év magány, *Népszabadság*, 2005. március 25., péntek (*infovilág extra*-melléklet) 2.

komolyan hisz a technológia megváltó erejében, és annak szerves részeként a technikailag sokszorosított képek megváltó erejében.

Ha jól értem a *Népszabadság*-beli cikk címét (ami így hangzik: „Négyszáz év magány”), akkor abban (a Marquez-regényre való utaláson keresztül) a könyvnyomtatás feltalálása óta eltelt négyszáz év idéződik meg, benne az olvasó ember a többiektől elszigetelve, magányosan él. Amikor napjainkban a könyvnyomtatást felváltja a másodlagos szóbeliség, ezzel egy olyan közösségi létmódot hoz vissza, amit a könyvnyomtatás szüntetett meg, amikor felváltotta az elsődleges szóbeliséget. A könyvet olvasó ember magányából kilépve ma az Internet és a mobiltelefon segítségével közösséget építünk. E közösségépítésnek létfeltétele a vizualitás, hiszen, ahogy „Az MMS képfilozófiájához” című tanulmányában Nyíri professzor Neurath-tal szólva mondja: „A szavak elválasztanak, a képek kapcsolatot teremtenek.” A techno-optimista kommunikációfilozófiának ebből kifolyólag bízni kell a kommunikáció eredendően vizuális jellegében. Ez azért szükséges, hogy plasztikus (ám értelemszerűen nem reflektált) módon érvényesíteni tudjon egy a hegeli emlékeztető dialektikus történelemszemléletet, és multimediális korunkban a kommunikáció eredendő, beszéd előtti vizuális jellegét fedezze föl. Előbb említett tanulmányában a kommunikatív vizualitás őseredeti jellegét mind onto-, mind pedig filogenetikus értelemben bizonyítottnak látja: filogenetikusan a barlangrajzok, ontogenetikusan egy hároméves autista kislánynak a barlangrajzok naturalizmusához hasonló rajzai szolgáltatják az érveket. Ez utóbbi rajzok „naturalisztikusak, perspektivikusak, fotografikus pontosságúak”, akárcsak a barlangrajzok.⁴ Vagyis, fogalmaz Nyíri, „a nyelvelőtti, mimetikus kultúra talaján előbb a tárgyias-vizuális külső szimbolizáció jön létre, s csak azután a szónyelv.” Ebből a képi hagyományozás „őseredeti szerepére” következtethetünk. Mindez a következőképpen foglalható össze: „képeket megérteni, képekben gondolkodni, képekkel kapcsolatban érzelmeket érezni, sőt képekben kommunikálni – tudniillik mimetikus formákban – az emberi természet *alapvetőbb rétegéhez* tartozik, mint a szavakban történő gondolkodás és kommunikáció” (Kiemelés – M.A.). A tanulmányíró azonnal megnyugtat, hogy a szavak nem nélkülözhetők, pusztán képekkel való ötvözésüket kell szorgalmaznunk a kommunikáció tökéletessé tételéhez. Ez a kijelentés persze nem vonja vissza a képek mimetikus erejéből fakadó előnyét a szavakkal szemben – de miért is tenné, hiszen nincs szándékában. A szerző maga mondja egy *Magyar Narancs*-beli interjúban, hogy „[t]ermészetesen a vizuális ábrázolások esetében is van szerepe a környezetnek, az értelmezésnek és a felfogásnak, de a képi felismerésnek kétségtelenül van egy olyan őseredeti dimenziója, amely a szónyelvből hiányzik. A beszéd a nyögdecselésen kívül mindig konvencionális, a képi kommunikációnak viszont egészen biztosan létezik egy *nem konvencionális sziklaalapzata*. A kép jelentése tehát lényegesen közvetlenebb, mint a szóé.”⁵ (Kiemelés – M.A.)

Ez az a nyitva hagyott pont, ahol a vérmes reprezentációkritika könnyen bekapcsolódhatna mint hiányzó láncszem, persze nem azért, hogy a képek mimetikus és őseredeti jellegéhez odakalapáljon egy utolsó érvet; éppen ellenkezőleg, azért, hogy a magában látens ontologikus viszonyt őrző, filogenetikus és ontogenetikus szinten is felmutatott, töretlen (sziklaalapzat-szerűen organikus?) kapcsolatot megkérdőjelezze. Látnia kell azonban az ideológiakritikának, hogy Nyíri professzor ilyen könnyelmű kijelentésekre tanulmányaiban nemigen ragadtatja magát, és az olvasó hajlik arra, hogy az ilyen és ehhez

⁴ Árulkodó az, ahogy Nyíri professzor a mimetikus képet elgondolja: „naturalisztikus, fotografikus, perspektivikus”. Mindhárom jelzőről elmondhatjuk, hogy a bennük tükröződő mimetikus erőt konvencionálisan kellett megalapozni.

⁵ „Én techno-optimista vagyok”, BUGYINSZKI György interjúja NYÍRI Kristóf filozófiatörténésszel. *Magyar Narancs*, 2004. január 8., 7. – A keménység, szikla-jelleg egyébként a diskurzus ismétlődő metaforája. A vizuális kommunikáció sziklaalap-szerűsége mellett a gyakorlati tudás hasonlóképpen kemény, bázis-jellegű: „[L]étezik a gyakorlati tudás egyfajta sziklakemény rétege, mely egyáltalán *minden* tudás alapjául szolgál”, lásd NYÍRI Kristóf: Hagyomány és képi gondolkodás, ld. http://www.fil.hu/nyiri/szekfoglalo/tlk_wpd.htm

hasonló mondatokat inkább a tudománynépszerűsítő interjú műfajából fakadó egyszerűsítésnek, mint tudományos kijelentésnek tekintse. Bár a tanulmányokban is előbukkannak a képek „őseredetiségéről” szóló helyek, amely helyekkel kapcsolatban felmerül a gyanú, hogy a képek közvetítettségének, vagyis eredetfosztottságának mindenféle reflexióját nélkülözik, de mindezzel együtt megfigyelhető egy állandó egyensúlyozás a képek konvencionális, kontextusnak való kiszolgáltatottsága és nem-konvencionális, kontextustól való függetlensége között. Ez az egyensúlyozás azonban fölöttébb érdekes képet nyújt, ha elképzeljük, ugyanis „kemény” és „folyékony” ellentétében nyilvánul meg, ami igen nehezé teheti az egyensúly megőrzését, ha valaki egyik lábát *ebbe*, a másikat *arra* helyezi. A szerző egyik lábát a képek „nem konvencionális sziklaalapzatára” helyezi, míg másik lábával a konvenció folyékony anyagába merül. „Wittgenstein szerint a szónyelv és a képnyelv együtt, egymást áthatva funkcionálnak; a képek, ugyanúgy, mint a szavak, életformánkba ágyazott eszközök. Ám míg szavaink túlnyomórészt konvencionálisak, a képek lényeges vonatkozásokban természetadta-konkrét jelentéshordozók.”⁶ A képek tehát *konkrét*, vagyis (a latin eredetű szó etimológiája szerint) „sűrű, ragadós, megaludt, megfagyott” – szilárd jelentéshordozók. Nyíri professzor egyik legerősebb hivatkozási pontja konvenció-ügyben az a kései Wittgenstein, akit nála kevesen ismernek jobban Magyarországon. Kérdés, hogy Wittgenstein valóban tulajdonított-e valami konvención túli jelleget a képeknek, és velük a gesztusoknak, melyek utánpótláson alapulnak. Ezt a témát egy időre elhalasztom – bár Nyíri professzor interpretációjából úgy tűnik, erre a kérdésre *igen* a válasz.

Maradjunk egy pillanatra a szilárd–folyékony metafora-párnánál. A képek szilárdságát, az eddigiekből ez egyértelműen kitűnt, azok mimetikus ereje biztosítja. Nyíri a mimézis definícióját Merlin Donaldnak *Az emberi gondolkodás eredete* című könyve után adja. „A mimetikus kultúra Donald-féle hipotézise a nyelv-előtti intelligencia magyarázatára hivatott. A mimézis: valamely esemény vagy viszony szimbolikus célzatú megismétlése vagy újraábrázolása. A mimetikus reprezentáció eszköztárához a gesztusok, arckifejezések, testtartás, de a zajok és hangok utánpótlása is hozzátartozik.” Nyíri tárgyalt cikke egy későbbi helyén egyetértően idézi Barbara Staffordot, aki szerint a képek fölvilágosító, autonóm, racionális ereje az „ismeretfilozófiailag nyílt társadalom” mozgató ereje. A képek aláássák üres bizonyosságainkat, ismétli Staffordot Nyíri, és azzal a példával egészíti ki, hogy „a globális multimédia korában mind az úgynevezett »tradicionális«, mind a »modern« társadalmak tagjai szembekerülnek alternatív életmódok látványával”. A képek felvilágosító erejét egy lappal korábban a szerző (Gombrich után szabadon) annak tudja be, hogy a „természet utáni ábrázolás [...] a hagyományos sémák racionális korrekcióját jelenti”. Magyarul a mimetikus képek korrigálják a textuális-konvencionális képek hibáit. Fordításomban ez azt jelenti, hogy például optimális esetben a messzi idegennek a globális multimédia általi valóság-hű ábrázolása egyrészt a messzi idegenről alkotott öröklött, ennyiben pedig sztereotip képműve racionális korrekciójához segít, másrészt e korrekció révén saját életem átértékeléséhez – konkrétan annak relatívvá válásához. Vagyis „a dinamikus kép szöveggel ötvözve azt a közeget alkotja, amely – híradásban, narrációban, politikai és tudományos érvelésben – az emberiség eddigi története során a leginkább racionális gondolkodásra és a legradikálisabb felvilágosításra ad lehetőséget. Ugyanakkor a kép erősebben és közvetlenebbül hat az érzelmekre, az egyes egyének közötti intenzívebb kommunikációt és kölcsönös azonosulást inkább lehetővé teszi, mint a puszta szöveg. Az interaktív multimediális közegben közösségiség és racionalitás optimális viszonya valósulhat meg”. Ha megkérdem magamtól, hogy mérlegre téve technikai képek szilárd mimetikuságát és folyékony, vagyis manipulált-manipulálható voltát, melyiket tartom inkább jellemzőnek, akkor az utóbbira szavazok. És joggal remélhetem, hogy Nyíri professzor is velem szavaz, hiszen amikor a „Hagyomány és

⁶ NYÍRI, Az MMS képfilozófiájához, i.m.

társadalmi kommunikáció” című tanulmánya végén a szövegszerkesztés orális jellemzőit taglalja, valami hasonló következtetésre jut. E szerint a szövegszerkesztőn való fogalmazás töredékes lesz, elveszti koherenciáját, egységét, *szilárdságát*, nem beszélve arról, amikor az ember e-mailezik vagy hálózatba kapcsolva kommunikál. „[A] szövegszerkesztő használata írásbeliség előtti és tipografikus gondolati minták ötvöződését jelenti. Az így előállt gondolkodás *cseppfolyós*, fragmentált, formulákban mozgó, nélküli a látásmód egységességét, sőt, mintegy az önálló én meggyengülésével jár.”⁷ (Kiem. – M.A.)

Elsőként felhívom a figyelmet arra, hogy a szövegben valaminek valamivel való *ötvöződéséből* valami *cseppfolyós* jön létre. Mintha a retorika nem tudná tartani magát az állításhoz. Másodszor, most már a kijelentést tekintve: az olvasóban felmerül, hogy nem történik-e valami hasonló elfolyódás a képekkel, melyeknek digitális voltukból eredő programozottságát Flusser olyan radikálisan elemezte.⁸ A hálózatban keringő digitális képek olyan mintákká válnak, melyeket bárki kedve szerint használ, módosít, manipulál, kompilál. Ezek a képek hasonlóan működnek, mint a hálózat szöveges vagy zenei mintái: „cseppfolyósak”, „fragmentáltak”, „formulákban mozgó”. Harmadszor pedig, a példázat, amit a szerző elmesél, csak első pillantásra igazolja őt, mert jobban belegondolva voltaképpen az ellenkezőjét is bizonyíthatjuk vele, mint amit Nyíri professzor ki szeretne olvasni belőle. Miről is van szó? Nyíri a képek racionális-beláttató erejének bizonyítására egy Arthur Koestlertől származó anekdotát ismertet. Az anekdota egy rébuszal indul, amit itt tömören összefoglalok, vállalva a veszélyt, hogy a történet lényege éppen mindenre kiterjedő, és ezzel figyelmet elterelő mivoltában rejlik. Egy szerzetes egy reggel a hegy aljából elindul a hegytetőn álló templomba, és estére oda is ér. Néhány nap múlva visszaindul, és mivel most lefelé kell haladnia, sokkal rövidebb idő alatt leér, mint amennyi idő alatt az utat odafele megtette. A kérdés az, hogy van-e olyan pont az úton, „amelyet a szerzetes felfelé és lefelé menet is a nap ugyanazon időpontjában érintett.” Van, és erre Koestler és Nyíri szerint is a vizuális átfogalmazás döbrenti rá a rébuszon gondolkodót a leggyorsabban. Egyszerű a megoldás: nem egy szerzetesben kell gondolkodni, hanem kettőben (nem egy szerzetest, hanem kettőt kell *látni* magunk előtt), akik közül az egyik lentről, a másik pedig fentről indul – *ugyanazon a napon*. Így pedig hamar kiderül, hogy valahol csak találkoznak, és ott lesz az a pont, ahol a magányos szerzetes is áthalad, felfelé és lefelé menet is, a napnak ugyanazon időpontjában. Koestlernek ez a fabulája Nyíri szerint arra példa, hogy miképpen *látunk be* racionálisan képek „egymásravezítésének” segítségével. Csakhogy ez már nem a képek *mimetikussága* – ettől a témától időközben észrevétlenül eltávolodott a szerző, és már ott tart, amit a képek folyékonyságának, manipulálhatóságának, egymásba oltásának vagy másképpen a képek *montázsszerűségének* nevezhetnénk, és amit a szerző a képek „egymásravezítésének” nevez. Mimézisről már nincs szó a tanulmánynak ezen a pontján, ami nem is lenne baj, de annál inkább az, hogy a Koestlertől származó példa egyáltalán nem a képek keménységét, őseredetiségét támasztja alá. Talán az sem véletlen, hogy a szerző Koestlert csak egy bizonyos

⁷ NYÍRI Kristóf: Hagyomány és társadalmi kommunikáció, in *Információ és társadalomelmélet*, Pro Philosophia Szegediensi, Szeged, 1994, 36.

⁸ Vilém Flusser a technikai reprodukció apparátusa kapcsán: „Sok apparátus ugyan »kemény tárgy«: a fényképezőgép fém, üveg, műanyagból és egyebekből készül. De nem ez a keménység teszi képessé a játékra, nem a sakktábla és a sakktábla fája teszi lehetővé a játékot, hanem a játékszabályok, a sakkprogram. Amit egy fényképezőgép vásárlásakor kifizetünk, az nem annyira a fém vagy a műanyag, hanem az a program, amely a készüléket képessé teszi képek előállítására – úgy, ahogy általában is az apparátusok »kemény« része, a »hardware« mindig olcsóbb, és a »lágycsészék«, a »software«, mindig drágább lesz. A leglágycsészék jellemző: nem az rendelkezik az értékkel, aki a kemény tárgy birtokában van, hanem az, aki a lágycsészék programot kontrollálja. Nem a kemény tárgy, hanem a lágycsészék szimbólum az értékes: minden érték átértékelődik.” FLUSSER, Vilém, *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka és SEBESI István, ld. <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html>

pontig idézi, addig, ahol egy vizuális beállítottságú hölgy elmeséli, miképpen sikerült megoldani a feladatot. Koestler így kommentálja az „ifjú hölgyet”: „Természetesen képtelenség, hogy a szerzetes megkettőzze magát, és egyidejűleg sétáljon a hegyre fel- és lefelé. A vizuális képben azonban megteheti, s a megoldáshoz éppen ez, a logikai ellentmondás iránti érzéketlenség, a két kép irracionális, álomszerű összemásolódása vezet.”⁹ A képben szakadást, hasadást, szakadékot kell létrehoznom ahhoz, hogy általa *látványossá* és *beláthatóvá* tegyek valamit. (Vagy a szerzetest kell megkettőznöm, vagy az egymástól távol eső napokat kell egymásba préselnem.) A montázs egy ilyen eszköz a szakadásra, melynek következtében a mimetikusan szilárdnak gondolt kép jóvátehetetlenül megsérül – felpuhul, folyékonyvá válik.

Mindezen túl Nyíri argumentációja talán azokon a helyeken a „legkeményebb”, ahol a mimetikus elvet a tudásmegőrzéssel és -átadással kapcsolja össze. A mimetikus (és tegyük hozzá: *kemény alapra* felvitt) barlangrajzok az elsődleges szóbeliség azon eszközei, melyek révén a tudás a vizualitás erejével biztonságosan átadható. A szerző Merlin Donald gondolatmenetét kölcsönzi: „Szerves kapcsolat áll fenn [...] a mimézis ősi kultúrája és a képies ábrázolás között.” Ez meggyőző, bár korántsem teljes mértékben. Gondoljunk a nyíl szimbólumának példájára – már csak azért is, mert erre gondol Nyíri is. Látszólag mindenki érti, és mivel tele van vele minden barlang, magától értetődőnek tűnik, hogy őseinknek sem volt a nyíllal mint szimbólummal problémájuk. Mégis, éppen maga a nyíl őrzi magában a legpregnansabb mimetikusság és konvencionalitás apóriáját, azt a *feszültséget*, ami a kettő szétválaszthatatlanságából fakad. A nyíl ugyanis mutat valamire, ami azonban nincs a rajzon, vagy ha ott van (mint állat), akkor sem leképezésről, hanem egy mágikus ráolvasásról, pontosabban ráírásról van szó, például proféciaíró. Nyíri éppen ezzel kapcsolatban idézi Wittgensteint, azt, amit a filozófus a nyíl szimbólumáról mond: „»A nyíl csak annak során mutat, midőn az élőlény alkalmazza.«”¹⁰ Hogyan lehetséges, hogy Nyírinnél az általam „folyékonyként” aposztrofált konvencionalitás, a jelek (hangsúlyosan nem pszichologizáló!) *használati* értéke hangsúlyozásának ilyen és ehhez hasonló Wittgenstein-idézeteitől újra és újra a képek és gesztusok tektonikusan eredendő volta felé mutat az érvelés, mintha a magát mimetikusnak mutató jel mimetikussága nem *összeállásból*, *csomósodásból*, *megszilárdulásból* jönne létre a jelhasználat *története* során? Hasonló problémák merülnek fel a még szintén a mutató tárgykörébe tartozó gesztus fogalmával kapcsolatban is, mert ezek képi jellegük folytán Nyíri értelmezésében hasonlóan eredendők és mimetikusak. Nehéz dolga van, de megteszi, hogy mindezt a *Filozófiai vizsgálódások* Wittgensteinjére alapozza. Hiszen hiába vezet le a „gesztusok mint képek” és a „képek mint *használt* jelek” gondolat sorokat, a gesztusokról szóló következtetése mégis az lesz, hogy „[m]ivel az utánzás hasonlóság földidézését jelenti, és mivel az utánzás képessége lényeges vonatkozásokban alapvetőbb, mint a beszéd képessége, Wittgenstein itt valójában azt állítja, hogy bizonyos vizuális reprezentációk szavak kísérete nélkül is közvetíthetnek jelentést”. Később így összegzi Wittgenstein gesztusokról szóló gondolatait: „Wittgenstein gondolkodásában [...] a taglejtések, *gesztusok* problematikája lényeges szerepet játszott.” Oka van rá, hogy csak ennyit mondjon, mintegy visszalépjen az ezt megelőző Wittgenstein-olvasatától. Mert Wittgenstein utánzás-elmélete, ha lényeges szereppel is bír, korántsem olyan

⁹ KOESTLER, Arthur, *A teremtés*, ford. MAKOVECZ Benjamin, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998, 233.

¹⁰ A Wittgenstein-idézet tágabb kontextusa így hangzik, Neumer Katalin fordításában: „Mitől van, hogy a → nyíl mutat? Nem olyan látszatot kelt, mintha eleve magában hordozna önmagán kívül is még valamit? – »De nem a holt vonás; csak a pszichikai, a jelentés képes hordozni valamit.« – Ez igaz és hamis. A nyíl csak az alkalmazás során mutat, s az élőlény alkalmazza.” WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Bp., 1992, 194. (454.) – Wittgenstein hozzáteszi, hogy „A mutató itt *nem* valami hókuszpókusz, amit csak a lélek tud véghezvinni.” Ezt úgy értem, hogy miközben a kép radikálisan konvencionális jellegét hangsúlyozza, egyben kivonja azt az ún. „lélek” hatalma alól, mert a konvenció épp hogy megelőzi a lelket. Erre a kettősségre vonatkozik az „igaz és hamis”-kijelentésben megfogalmazódó ítélet is.

problémamentes, ahogy azt Nyíri professzor állítja. Wittgenstein gesztus-képe inkább folyékony, mint szilárd, ti. Wittgenstein tagadja, hogy a gesztus öntőformát, vagyis *imitatív mintát* tudna adni az utánzásnak. A 434. paragrafus így szól: „A gesztus *megkísérel* mintát adni – szeretnénk mondani – ám nem képes rá.” Nyilván azért, teszem hozzá, mert a gesztus maga sem egy egyszerű utánzása valami bensőnek. Ezt megelőzően pedig egy parancs gesztusokban történő átadását, pontosabban ezen átadás sikertelenségét, vagy sikeresség esetén minden immanenciával szemben a *jelhasználat* eredendőségét és rögtön esendőségét bizonyítja. Következtetése: „A parancs és a végrehajtás között szakadék van. Ezt a megértésnek kell áthidalnia.” A „szakadék” szót más helyeken is megismétli. Úgy tűnik, a kommunikációban, legyen az a legteljesebb mértékben gesztikus és képi, Wittgenstein alapján legalábbis számolnunk kell a szakadékkal. Ez a szakadék az a hely, amelyben a szilárd *relatív* szilárdságát, végső soron gyengeségét, *horribile dictu* folyékonyságát láthatjuk meg. Paradox módon ez a szakadék a hiányzó láncszem – ha nem is abban az értelemben, ahogy azt az optimista kommunikációfilozófia szeretné.

A hazai techno-optimista kommunikációfilozófia talán jó alappal várja egy valódi kommunikáció eljövételét, melynek során a szlogen, amely így hangzik: „A kapcsolat”, valódi tartalmat kap, és a szakadékot betemetik egy nagy egység érdekében.¹¹ Lehetséges, hogy minden, a technológiai fejlődés terén tapasztalható változás ebbe az irányba mutat, akár egy profetikus nyíl. Van azonban a *Filozófiai vizsgálódások* elején egy mottó, és ha más nem, akkor az a mondat legalábbis egy olyan szakadék létének gyanúját kelti az emberben, ami viszont Wittgensteint és a vizualitás eredendő és mimetikus jellegének tudatában rá hivatkozó diskurzust elválasztja egymástól. A mottó így hangzik: „A haladásnak általában megvan az a tulajdonsága, hogy sokkal nagyobbak látszik, mint amilyen valójában.”¹²

¹¹ Nyíri professzor egy tanulmányában amellel érvel, hogy a kép megteremtheti a tudomány új egységét, a tudományos közösségek új *kapcsolatát*. Lásd NYÍRI, Kristóf, From Texts to Pictures: The New Unity of Science, in NYÍRI, Kristóf (ed.), *Mobile Learning. Essays on Philosophy, Psychology and Education*, Passagen Verlag, 2003. 45-67.

¹² Jürgen Habermas az „Egy befejezetlen projektum – a modern kor” című előadásában azt mondja, hogy az esetek többségében akkor érezzük magunkat rosszul a társadalomban, ha „a gazdasági és adminisztratív racionalitást szem előtt tartó modernizáció benyomul az élet olyan területeire, amelyek a kultúra továbbadásának, a társadalmi integrációnak és a nevelésnek a feladataira épülnek, következésképpen *más* mértéket, ti. a kommunikatív racionalitás mértékét tartják irányadónak”. HABERMAS, Jürgen, Egy befejezetlen projektum – a modern kor, ford. NYIZSNYÁNSZKY Ferenc, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, összeáll. BUJALOS István, Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 161. – Habermasnak, aki a konszenzusos demokráciának a kommunikáción keresztül történő nyíltabbá tétele mellett tör lándzsát, véleményem szerint naiv elképzelése van a kommunikatív racionalitásnak a gazdaságitól való elválasztásáról. Az kerüli el a figyelmét, hogy ezt a kettőt egyre nehezebb megkülönböztetni egymástól: egy gazdasági érdek tökéletes mimikrit művelhet, önmagát kommunikatív racionalitásként álcázva, ideologizálva – ezt látjuk ma többek között a mobiltelefon körül gyűrűző kommunikációfilozófiai diskurzus esetében is, mely az ikonikus, mimetikus (és így rögtön „természetesnek” nevezett) képek hatalmára, praktikus előnyeire építi érveit – nem véve tudomást a mediatisáltságokról. A képek transzparenciáját hangsúlyozó érvelés könnyen *transzparenszé*: világító reklámmá vagy felirattá, jelmondatot hordozó táblává válhat.

V. Fordítások

Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick
Bevezetés. Performativitás és performansz*

Mikor teszünk valamit azzal, hogy mondunk valamit? És hogyan teszünk valamit azzal, ha mondunk valamit? Ezek a kérdések, ha nem éppen egyidősek magával a nyelvvel, bizonyosan olyan távoli eredetűek, még ha csak az európai gondolkodást nézzük is, mint (találomra választva) a Genézis, Platón, Arisztotelész. A brit filozófus, J.L. Austin *Tetten ért szavak* című 1962-es publikációja tette explicitté őket, és az elmúlt nagyjából három évtized elméleti írásaiban olyan karneváli ismétlődéssel visszhangzanak, amelyet különlegesen termékeny ellen-érdekek jellemeznek. Ezen ellentétek közül az egyik legösszetettebb, ám ugyanakkor legkevésbé artikulált az a homályos kapcsolat, amely a performativitás és a performanszként ismert színházi gyakorlatok, jelenségek és hagyományok tág halmaza között létezik.* Az Angol Intézet konferenciája, ahol az itt olvasható esszét bemutatták, arra tett kísérletet egy lehetőségekkel teli pillanatban, hogy leltárba vegye a performatívumok használatait, következményeit, újragondolt történelmét és új adományait, melyek ebből az összekapcsolásból származnak.

Az, hogy ezek a témák egy hagyományosan az angol irodalomról rendezett konferencián szólalnak meg, csak egy jele a sok közül annak az elméleti konvergenciának, amely napjainkban a performativitást a színtér középpontjába helyezte. A performativitás terminusa, amelynek speciálisan austini értékei Jacques Derrida és Judith Butler munkáiban megújítottak, tette lehetővé azoknak a folyamatoknak a széleskörű megértését, melyek során az identitás komplex idézési folyamatokon keresztül iteratív módon konstruálódik.¹ Ha ennek a megértésnek az egyik következménye az volt, hogy megnőtt az igény minden rituális, ceremoniális, lejegyzett viselkedés performatív dimenziójának értékelésére, akkor a másik annak felismerése lehet, hogy maguk a filozófiai esszék is bizonyosan szóba jöhetnek ilyen performatív példaként.² Ironikus, hogy míg a filozófia levetkőzte néhány antiteátrális előítéletét, aközben a színháztudományok megkísérelték kivonni magukat a teátrumból. A tudományterület az elmúlt évtized során a színháztudományok szélesebb halmazaként értelmezte újra magát, és messze túljutott a fekete doboz-modell klasszikus ontológiáján, hogy képes legyen felölelni a performansz-gyakorlatok számtalan válfaját a színpadtól a fesztiválig, és mindent, ami közbeesik: film, fényképezés, televízió, számítógép-szimuláció, zene, „performansz-művészet”, politikai demonstrációk, egészség-gondozás, főzés, divat, sámánisztikus rítus...³

* Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: Introduction. Performativity and Performance, in Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (szerk.): *Performativity and Performance*, Routledge, New York – London, 1995, 1-18.

* [Az angol *performance* szó a hagyományos színházi előadást és a (neo)avantgárd műfajt is jelenti. Ezt a különbséget a magyarban az előadás és a performansz közti következetes különbségtétellel lehet érzékeltetni. A jelen fordításban egyes helyeken ehhez a megoldáshoz folyamodom, de más helyeken, mivel ott fontosabbnak tűnik a performansznak a performativitással való összehangzása (még akkor is, ha nem mutatható ki etimológiai rokonság a két szó között), mint a műfaji alapon történő megkülönböztetés, meghagyom az eredeti kifejezést. Ebből fakadóan ezeken a helyeken (tehát kontextustól függően) a performansz magába gyűjt a hagyományos színházi előadástól a (neo)avantgárd performanszig minden típusú teátrális gyakorlatot. – A ford.]

¹ Jacques Derrida: „Signature Event Context”, in *Margins of Philosophy*, ford. Alan Bass, Chicago, 1982.; Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990., és *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, New York, 1993. [Magyarul: *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2005.]

² E felismerés egy mintaszerű példája lehet Shoshana Felman *The Literary Speech Act* című munkája (ford. Catherine Porter, Ithaca, 1983.), amely egyszerre vállalkozik a *Don Juan* beszédaktus- és Austin színházi szempontú olvasására.

³ A sok szöveg közül, amely szemügyre veszi ezt az átalakulást, lásd Sue-Ellen Case (szerk.): *Performing Feminisms*, Baltimore, 1990.; Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, 1985.; Michael Taussig: *Mimesis and Alterity*, New York, 1993.; és Victor Turner: *The Anthropology of Performance*,

Ezeket az eltérő fejlődéseket tekintve nagyon is van abban valami logikus, hogy a performativitás jelen történetét ellentétes célok jellemzik. Mert bár a filozófia és a színház most osztoznak a „performatívumon” mint közös szótári elemen, a terminus aligha jelenti „ugyanazt a dolgot” kettejük számára.⁴ Valóban, a „performatívum” színházi jelentése és dekonstruktív jelentése közti feszültség, úgy tűnik, megfelel a színész *extroverziója* és a jelölő *introverziója* két véglete közti feszültségnek. Michael Fried színpadiaskodás és elmerülés között felállított oppozíciója alkalmasnak látszik a „performativitás” paradoxonának leírására: a „performativitás” dekonstruktív értelmében jelzi az elmerülést; a színpad környékén azonban a performatívum színházi.⁵ Egy sor másik munka, például Lyotard *A posztmodern állapot* című szövege a performativitást valami olyan távoli jelzésére használja, mint a *hatékonyság* – a posztmodern reprezentáció mint a kapitalista hatékonyság egy formája –, míg Paul de Man vagy J. Hillis Miller „performativitása” megint csak éppen a jelölő és a világ közti hatás és ok *szétkapcsolásaként* jellemezhető.⁶ Ugyanakkor érdemes szem előtt tartani, hogy még a dekonstrukcióban is lehet többet mondani a performatív beszédaktusokról annál, hogy ontológiailag szétkapcsoltak vagy introverzív módon nem-referenciálisak. Követve de Man demonstrációját „minden szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedéséről” (298. [400.]), talán nem annyira a performatívum nem-referencialitása mellett akarunk kitérni, mint inkább a performatívumot a saját referenciájához fűző (ahogy de Man nevezi) szükségszerűen „aberráns” kapcsolat mellett – a referencia és a performativitás mondhatnánk torzulása, kölcsönös perverziója mellett.

A perverzió egy rövid vendégjáték erejéig kifejező módon szerepet vállal már a *Tetten ért szavak* egyik passzusában is, amelyben a performatívum filozófiai és színházi jelentései konkrét kapcsolatba lépnek egymással.⁷ Miután első előadásában megelőlegező módon megkülönböztette a konstatívumokat a performatívumoktól – azon állításokat, amelyek pusztán leírják a tényállásokat, azoktól a kijelentésektől, amelyek a maguk kinyilatkoztatás-szerűségében olyan cselekedetet hajtanak végre, amely aztán hatást gyakorol – Austin továbbmegy, és meghatározza az utóbbi egy speciális tulajdonságát: ha egy performatívum performanciájában valami elromlik, „a megnyilatkozásról ilyenkor nem azt mondjuk, hogy hamis, hanem többnyire azt, hogy *sikerületlen*” (14. [39.]). Ez a „balfogás”, tágítja ki a kört Austin, „olyan kór, melynek *minden* rituális vagy ceremóniális, vagyis minden *konvencionális* cselekvés ki van téve” (18-19. [43.]). De ha a kórságot itt úgy tekintette, mint ami a

Baltimore, 1985.. A performanszról és a performativitásról szóló fontos művek teljesebb listájáért lásd e kötet Bibliográfiáját. Az ontológiai különbségtevésről, amely körülírja a színházi tér hagyományos eszméit, lásd Philippe Lacoue-Labarthe: „Theatrum Analyticum”, *Glyph* 2 (1977), pp. 122-143.; és Geoffrey Bennington: *Lyotard: Writing the Event*, New York, 1988.: „Egy színház három határt, megosztást vagy kizárást jelent. Először, magának az épületnek a külső falait. A »való világ« kívül van, a színház belül. ... A színházon belül jön létre egy második határ vagy megosztás, amely elválasztja a közönségtől a színpadot, kijelölve a teret, amit néznek, és a teret, ahonnan néznek. ... Egy harmadik lényegi határ a színpadot választja el a szárnyaktól vagy a kulisszák mögötti tértől.” (pp. 10-11.)

⁴ E párbeszédéről bővebben lásd Eve Kosofsky Sedgwick: „Queer Performativity: Henry James’s *The Art of the Novel*”, *GLQ* [A Journal of Lesbian and Gay Studies] 1 (1993), p. 2, amelyből a bekezdés további része származik.

⁵ Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, 1980.

⁶ Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, ford. Geoff Bennington és Brian Massumi, Minneapolis, 1984. [Magyarul: „A posztmodern állapot”, ford. Bujalos István – Orosz László, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993.]; J. Hillis Miller: *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*, Durham, 1991.; Paul de Man: *Allegories of Reading: Figurative Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, 1979. [Magyarul ld.: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke, és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.]

⁷ J.L. Austin: *How to Do Things with Words*, Cambridge, MA, 1975. [Magyarul: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*, szerk. J.O. Urmsón, ford. és bev. tanulmány Pléh Csaba, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.]

performatívumok struktúrájának belső, imígyen alapvető jegye – egy performatív kijelentés mondhatni mindig kórossá válhat –, máshol Austin egyfajta karantént jelöl ki azzal a döntésével, hogy beszédaktusokról alkotott „magasabb szintű elve” szerint kizárólag azokra összpontosít, amelyek „szokványos körülmények között esnek meg”:

[E]gy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. S ez minden megnyilatkozásra hasonlóképpen érvényes, bizonyos esetekben még a tenger megváltozására is. Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* fogalmát. Mindezekről most *eltekintünk*. (22. [45.])

E passzus természetesen Derrida Austin-olvasatának központját alkotja a „Signature Event Context”-ben: ott, ahol Austin kísérletet tesz arra, hogy megtisztítsa a „szokványos körülményekről” szóló elemzését egy sor olyan jellemzőtől, melyeket közvetlenül a színházzal kapcsol össze, Derrida amellet érvel, hogy ezek a valódi jellemzők kezdettől bármely és minden performatívum lehetőségének feltételét alkotják. „Hiszen, kérdezi Derrida, amit Austin végül mint anomália-szerűt, kivételeset, »komolytalant« kizár, az nem az *idézés* (a színpadon, egy versben vagy a belső beszédben), az általános idézhetőség konkrét megvalósulása – vagy inkább az általános iterabilitás –, amely nélkül »sikerés« performatívum sem létezhetne?” (*Margins*, 325.) Továbbá ahol Austin láthatóan szét akarja választani a színész idéző gyakorlatát és a hétköznapi beszédaktus-megnyilvánulásokat, Derrida mindkettőt úgy tekinti, mint amit egy általános idézhetőség strukturál, egy mindent átható színpadiasság, ami közös a színpadban és a valóságban.

Természetesen azóta sok minden történt Austin „élősködő” fogalmával, amely az irodalomelméletben és kritikában látványos karrierbe kezdett. És Derrida eszméje az általános idézhetőségről jelentős szerepet játszott az újonnan fejlődésnek indult színháztudományok felemelkedésében. Ennek ellenére azt gondoltuk, hogy nem értékelik megfelelően annak a perverzióának a természetét (nyilvánvalóan még Derrida sem), amelyet Austin szerint ki kell zárni, mivel azzal fenyeget, hogy elhomályosítja a világ és a színház közti különbséget. Mikor végül, évek múltán kézi Merriam-Webster-szótárunkban rábukkantunk az „etiolációra” és származékaira, megdöbbenve fedeztük fel a következő definíciókat:

etiólál (ige): 1/ kifehériteni és megváltoztatni, vagy meggyengíteni egy (zöld növény) természetes fejlődés(é)t a napfény megvonásával; 2/ sápadttá, betegessé tenni <észben tartani, hogy milyen mértékben veszi igénybe az ital a bőrt, és mennyire etiolálják a drogok – Jean Stafford>; 3/ megfosztás a természetes életerőtől, a teljes fizikai, érzelmi, szellemi növekedés megakadályozása vagy elfojtása (elrejtés vagy kényeztetés által) <A Költők sétáinak árnyékos lombsátra, a zöld alagút, mely etiolált oly sok... költőt – Cyril Connolly>

etiólált (melléknév): 1/ napfénytől védett, elsápasztott; erőben vagy természetes bőségben szűkölködő, érzésben vagy étvágyban erőtlen, meddő < etiólált költészet >

etioláció (főnév): 1/ egy növény sötétben való gondozásának tette, folyamata vagy eredménye; 2/ a természetes erő elvesztése vagy csökkenése, a lelki szenzibilitás vagy a gondolkodás kifinomultsága: dekadencia

etiológia (főnév): 1/ az okok bemutatásának, az okozásnak a doktrínája vagy tudománya; 2/ azon összetevők összessége, amelyek hozzájárulnak egy betegség vagy egy abnormális állapot kialakulásához

Egy olyan gondolkodóban, aki máskülönben erősen ellenáll a moralizálásnak, meglepő felfedezni azt az átható törekvést, hogy a kizárt teátrálist a pervertálttal, a művivel, a természetellenessel, az abnormálissal, a dekadenssel, a meddővel, a betegessel kapcsolja össze. Az austini „etiológiával”, úgy tűnik, nemcsak egy kertkultúra-szerű laboratóriumba kerültünk, de egyúttal visszaléptünk egy egészen más színtérre: Oscar Wilde 1890-es évekbeli meleg korszakába. Furcsa, hogy a teatralitás még az amúgy dandys Austin számára sem választható külön a „sajátos”, az „anomália-szerű, kivételes, »komolytalan«” normatív módon homofób témáitól.

Ha ily módon a performatívum már születésétől meg volt fertőzve a queerséggel, a helyzet mára lényegében alig változott. Annak kérdése, hogy mikor és hogyan teszünk azzal valamit, ha mondunk valamit, ott visszhangzik például, hogy egy ijesztően idevágó példát hozunk, abban a C-SPAN-tudósításban, amely a Pentagon 1993-as, az USA hadseregében szolgáló leszbikusokkal és melegekkel kapcsolatos „ne kérdezd, ne mondd, ne üldözd” politikája körül kialakult vitákról szól. Az új politika ígérete ez:

A szexuális *orientáció* nem akadály a szolgálatnak, feltéve, ha nem nyilvánítódik ki homoszexuális *viselkedés* által. A hadsereg elbocsátja azokat a tagjait, akik olyan homoszexuális viselkedést tanúsítanak, amely homoszexuális tettként definiálható, illetve olyan *állítást* tesznek, hogy az adott tag homoszexuális vagy biszexuális, illetve házasságra lépnek vagy megkísérelnek házasságra lépni egy azonos neművel.⁸

A „tett”, „viselkedés” és „állítás” fogalmi tovább járnak koordinálatlan táncukat az identitás, az „orientáció” talaján. A politika nyilvánosságra kerülése óta a kormányzat minden ága arra kényszerül, hogy vég nélkül filozofáljon arról, hogy milyen típusú *állítás* jelenthet „homoszexuális *viselkedést*”, amit szembe lehet állítani az orientációval, és amitől fogva el lehet indítani a büntetést vagy az elkülönítést célzó nyomozást. A performativitás – ahogy arra Austin bármely olvasója ráébredhet – a példákban él. Íme az USA egy parlamenti képviselőjének példája, aki Austint imitálja:

Ike Skelton képviselő, egy missouri demokrata, aki a Ház [Fegyveres Szolgálati Haderő-személyzeti] albizottságát vezeti, azt kéri [a vezérkari főnök helyetteseitől], hogy válaszoljanak négy elképzelt szituáció kapcsán: egy közlegény azt mondja, hogy meleg; egy közlegény azt mondja, hogy úgy hiszi, meleg; egy egész egység jelenti ki a reggeli hat-harmincas sorakozónál, hogy ők mindannyian melegek; egy közlegény minden péntek este egy meleg bárba jár, meleg magazinokat olvas és meleg felvonulásokon masírozik. A képviselő azt kérdezi, hogy mi fog történni ezekben a szituációban az új politika alapján.⁹

Ilyen, a *beszédnek* a *tetthez* való viszonyát firtató, részletekbe menő kérdések hangzanak el a közel napjainkban zajló vita terében, amely a *tett* és az *identitás* kapcsolatát érinti. „A szexuális *orientáció* nem akadály a szolgálatnak, feltéve, ha nem nyilvánítódik ki homoszexuális *viselkedés* által” – állítsuk szembe ezt a kifinomult diszkriminációt azzal az egyértelmű szabályozással, amely 1993-ig meghatározta a tárgyat: „A homoszexualitás összeegyeztethetetlen a katonai szolgálattal.” A „homoszexualitás” monolit fogalma a sok különböző érdeknek megfelelően különböző összetevőkre hullott szét, melyek egymással versengő igényeket támasztanak a legitimációra vagy éppen a cenzúrára. Bár hatása nem ezt

⁸ „A Pentagonnak a hadseregben szolgáló homoszexuálisokkal kapcsolatos új irányelve”, *New York Times*, 1993. július 20. p. A16. (országos kiadás), kiemelés tőlünk – A.P, E.K.S.

⁹ Eric Schmitt: „Új melegpolitika jelentkezik mint a status quo kuzinja”, *New York Times*, 1993. július 20. p. A14. (országos kiadás)

mutatja, de az új politika egyértelműen a szexualitás történetében végzett foucault-i és poszt-foucault-i munka devalváló népszerűsítésén alapul. A queer-teoretikusoknak azon központi megkülönböztetése, melyet az azonos neműek közti szexuális *tevékenység* és a történetileg változó meleg/leszbikus *identitás* között tettek, valószínűleg a melegek/leszbikusok képviselőjét felvállaló, elfogadott kutatók művein keresztül egyszerre csak piacvezető témává vált, az elnöki bejelentésektől a betelefonálás show-kig (feltételezve, hogy ezen a ponton lehetséges a kettőt megkülönböztetni egymástól). Jóllehet ez a megkülönböztetés mint elemző eszköz úgy vált népszerűvé, hogy közben olyan erősen főbikus mondásokhoz asszimiláltak, mint a keresztény „Gyüld a bűnt és szeresd a bűnöst.” (Valóban azért történt mindez, mert az elmúlt évtized körültekintő tudományos munkája feltérképezte az azonos nemű aktusok és a queer- és queer-orientálódású identitások között meglévő élő és dialektikus kapcsolatokat és eltéréseket? – Közülük mindegyiknek gondozásra és igenlésre van szüksége, ha virágba borul.)

Ugyanakkor az ágensség legkülönbözőbb kritikái fogalmazódtak meg annak érdekében, hogy értelmezői nyomást gyakoroljanak az individuum és a csoport közötti kapcsolatokra, mint amelyeket a hatalommal bíró beszéd- vagy hallgatás-aktusok magukba foglalnak, tárgyalnak, sőt még fel is bontanak. Az ágensség posztmodern dekonstrukciójának szemüvegén át Austint olyanként látjuk, mint aki hallgatólagosan két radikális sűrítést hajtott végre: a kijelentés „innenső” oldalán történő komplex termelő és aláíró viszonyok sűrítését, és azon nem kevésbé konstitutív egyeztetések sűrítését, amelyek magukban foglalják a kijelentés megértését. Azzal, hogy Austin ezeket az oldalakat a performatívum hipotézisét érintő alapos vizsgálat alá vonta, lehetővé tette, hogy megértsük, még annál is körültekintőbb részletezés szükséges, mint amit ő maga elvégzett. Először is, Austin hajlott arra, hogy úgy kezelje a beszélőt, mintha azonos lenne – vagy legalább folytatólagos – azzal az erővel, amellyel az egyéni beszédaktus elkezdődik, aláíródik, és esetleg érvényre jut. (A legszélsőségesebb példában, úgy tűnik, azt sugallja, hogy a háború azonos azzal, amikor magánemberek hadat üzennek! [40., 156. [59., 150.]]) „Cselekvéseket csak személyek végezhetnek, írja, s a mi eseteinkben [az explicit performatívumok esetében] nyilvánvalóan a megnyilatkozást tevő személynek kell a cselekvőnek lennie.” (60. [75.]) Foucault-i ánus, marxista, dekonstruktív, pszichoanalitikus és egyéb jelenkori elméleti iskolák kérdőjelezik meg ennek a „nyilvánvalónak” a magától értetődőségét – bár egyértelműnek látszik, a poszt-foucault-i elméletben különösen, hogy egy ilyen kritikára éppen abban a térben nyílik lehetőség, amely teret az austini érdeklődés nyitott meg azzal, hogy előrelátó módon megkülönböztette a mondás tartalmát a mondás tényétől.¹⁰

¹⁰ Foucault például a következőket írja a szexualitásról:

„[...] korántsem az a fontos, hogy tudjuk, végül is igent vagy nemet mondanak-e a szexre, nem az a fontos, hogy szabad-e a szexualitás vagy tilalomfák veszik-e körül, hogy végül is tisztában vagyunk-e jelentőségével vagy tagadjuk a hatását [...] ennél sokkal inkább érdekel az a tény, hogy beszélnek a szexualitásról [...] egyszóval nekünk a szexualitás »diszkurzív ténye« [...] a fontos.” *The History of Sexuality* (Bevezetés), 1. kötet, ford. Robert Hurley, New York, 1978. [Magyarul ld.: „Mi, viktoriánusok”, in *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996, 15-16.]

A foucault-i tendencia természetesen nem azonos Austin megkülönböztetésével egy kijelentés (igaz vagy hamis) állítása és ezen állítás performatív ereje között – az igen versus nem hangsúlyának visszavétele nem ugyanaz, mint az igaz versus hamis hangsúlyának visszavétele. Azonban a két tendencia egybevágó struktúrával rendelkezik; nagyon hasonló értelmezői jártasságokat hívnak elő, és hasonlóképp igazolják azokat. Azt mondhatjuk, hogy mind Austin, mind pedig Foucault arra képezik az olvasókat, hogy azonosítsanak és hajtsanak végre egyfajta alak/háttér megfordítást, amit a Gestalt pszichológia elemzett a múlt század első felében. Austin például felhagyott azzal a próbálkozásával, hogy megkülönböztesse azokat a kijelentéseket, amelyek nyilvánvalóan performatívok, azoktól, amelyek nyilvánvalóan konstatívak, végül egy olyan helyettesítő leírást

Ha Austin műve új utakat talált a *performer* szükséges és lehetséges dekonstrukciójának elvégzéséhez, akkor ez a mű még szuggesztívebb a beszédaktus „túlsó” oldaláról, a felfogás összetett folyamatáról (vagy egy hangsúlyosabban posztmodern fordulattal, komplex teréről) szólva. A „megfelelő kontextus” meglehetősen visszafogott austin megidézése (melyben egy illető beszéde egyben cselekvésnek is számít) a kortárs elmélet nyomása alatt rányílt egy népes és versengő színre, amelyben például a csendes vagy beleértett tanúk szerepe, vagy a hallgatókat egyben tartó vagy őket épp a beszélőhöz fűző kötelékek minősége és strukturáltsága legalább akkora magyarázó erővel bírnak, mint amekkorával a feltételezett individuális beszélő ágensek egyedi beszédaktusai. A befogadás terének tárgyalása döntő módon különbözik a *tekintet* familiárisabb, pszichoanalitikus alapokra helyezett vizsgálatától (mint ahogy, mondjuk, a színház különbözik a filmtől?), és több ellentmondást és törést hordoz, hogy az interpelláció bármely elérhető leírása képes lenne kimeríteni; de az interpelláció ott lehet a legalkalmasabb terminusok között, amelyekkel egy ilyen elemzés elkezdhető. (A „ne kérdezd, ne mondd” kongresszusi meghallgatásán az egyik frappáns kérdés így hangzott: ha egy kiképzőtiszt serkentőleg azt üvölti az újoncnak, hogy „Buzik!”, akkor megengedhető-e, hogy egyikük kezét felnyújtva azt válaszolja: „Igen, uram”?) Ez az a hely a szóban forgó elméleti környezetben, ahol a performativitás és a színházi értelemben vett performansz közti kapcsolat végre akként jelenik meg, mint ami több pusztán szójátéknál vagy ki nem próbált alapigazságnál: úgy tárul elénk, mint az itt összegyűjtött esszékből, azaz élő kérdésként.

A legklasszikusabb austin példák (az egyes szám első személy jelen idejű kijelentő módú aktív alakban történő vég nélküli megszólítások) újszerűen nyílnak meg az ilyesfajta megközelítések előtt. A „bátorítalak” például felületes módon egy osztályt alkot a „megkérdőjelez”-zel, az „ellenez”-zel és az „elvitat”-tal a viselkedők Austin-féle alaktalan kategóriájában, amellyel „az emberek viselkedésére és sorsára reagálunk, valamint magatartásmódokat alakítunk és fejezünk ki mások múltbeli vagy jelenlegi viselkedésével kapcsolatban” (160-161. [152.]). Ám ahhoz, hogy a „bátorít” performatív erejét tisztázzuk, ahogy az „magatartásmódok” kifejezésének vitathatóan *konstatív* funkciójával állítódik szembe, fontos, hogy szétválasszuk a megnyilatkozás színterét, valamint aktusát. Először is, míg a „bátorítalak” látszólag egy egyes szám első személyt és egy egyes szám második személyt foglal magában, addig hasonlóképpen függ a hatékonyság tekintetében egy többes számú harmadik személy hallgatólagos jóváhagyásától, az „ők” tanúságától – akár konkrétan jelen vannak, akár nem. A (hipotetikus egyes számban álló) „én”, azáltal, hogy bátorítalak téged, hogy hajts végre egy vakmerő cselekedetet (vagy máskülönben, mondjuk így, hitványnak mutatkozol), szükségszerűen megidézem mások tekintetének konszenzusát. Ezeket a tekinteteket keresztül kockáztatod meg, hogy hitványnak néznek; azon felül mindez olyan, *mintha* azok az emberek, akik osztoznak velem a hitványság lenézésében, lennének azok a mások, akik (együttérzésük nélkül vagy azzal együtt) interpellálódnak abban az aktusban, amelyet a téged való bátorításommal performáltam.

Mármint, ezeknek a (tegyük fel) valóságos és jelenlévő embereknek tényszerűen érdekükben állhat vagy épp nem állhat érdekükben, hogy szankcionálják a hitványságot. Talán valójában ők maguk a hitványság, és még büszkéek is rá. Lehet, hogy kifejezetten ellene vannak a hitványság elítélésén alapuló társadalmi rendnek. Talán egyszerűen ilyen vagy olyan okból kifolyólag nem azonosulnak a hitványságot érintő ítélettel. Ennek egy alternatívája

ajánlott, amely bármelyik kijelentésre érvényes, és az észlelés és figyelem terminusaiban (például az olyan furcsa intranzitív igékben, mint az „elvonatkoztat”) fogalmazódik meg: „A konstatív megnyilatkozást vizsgálva elvonatkoztatunk [*abstract*] a beszédaktus illokúciós aspektusaitól [...], és a lokúciós oldalra összpontosítjuk figyelmünket [...] A performatív megnyilatkozást vizsgálva, amennyire csak lehetséges, a megnyilatkozás illokúciós erejére figyelünk, és eltekintünk [*abstract*] a tényeknek való megfelelés dimenziójától.” (pp. 145-146. [140-141.])

szerint lehet, hogy szkeptikusak a hitványság ellen vívott szakadatlan háborúskodásomat illetően; talán nem akarják rám ruházni a döntőbíró szerepét; kíváncsiak, hogy én magam nem rejtegetek-e hitványságra való hajlamokat, ami talán abban a sürgető készletében nyilvánul meg, hogy teszteljem mások hitványsági hányadosát. Emiatt aztán előfordulhat, hogy a tárggyal szemben kialakított szkeptikus viszonyulásaik közül te magad, a bátorított személy is osztasz néhányat, ráadásul még kételkedhetsz is az ő arra történő felhatalmazásukban, hogy téged hitványnak tartsanak, vagy akár jobb megítélésben részesítsenek, de teljesen érdektelen is lehetsz ez iránt.

Tehát ily módon a „bátorítalak” előfeltételezi a beszélő és a tanúk konszenzusát, és bizonyos fokig ezek és a címzett konszenzusát, ez azonban *csak* előfeltételezés. Ez az előfeltételezés abból ered, hogy nem érkezik szabályszerű elutasító válasz a bátorításra, vagy a bátorítás tanúságára történő felhívásra. A negatív performatívumok lenyűgöző és erőteljes osztályát – megtagadás, lemondás, visszautasítás, „hagyj ki ebből” – majdnem minden esetben az az aszimmetrikus tulajdonság jellemzi, hogy jóval kevésbé hajlamosak arra, hogy konvencionálissá váljanak, mint a pozitív performatívumok. A negatív performatívumok jellemző módon magas küszöbértékkel rendelkeznek. (Így beszél Dante a visszautasítás „nagyságáról”, még ha az a visszautasítás a gyávaságból ered is.)¹¹ Nem sok észbeli képességet kíván, hogy a „bátorítalak” kényelmes megoldásához forduljak, de sokkal többet az, hogy a kényszerített tanú ne engedelmeskedjen a felhívásnak: „Ne csináld az én számlámra.”

Mindazonáltal ilyen tettek lehetségesek, maga a megnyilatkozás teszi őket lehetővé; és ennyiben a „bátorítalak” bármely példáját úgy kell értenünk, mint ami krízist okoz, mégpedig épp annyira, amennyire létrehoz egy önálló tettet. Ezért bátorítani, belekezdeni bármely adott iterációba azzal a céllal, hogy még mélyebben írjam újra az előfeltételezett értékrendet, és ezzel megszilárdítsam saját, az értékrend uralását biztosító autoritásomat, rögtön azt is jelenti, hogy kockáztatom ennek az értékrendnek, valamint saját autoritásomnak a konszenzuális természetét. Ha bátorításomat a tanúk „Ne performáld a mi nevünkben”-kórusa kíséretében, az radikálisan megváltoztatná párviadalaink társadalmi, politikai, interlokutori terét (én – te – ők). Máskülönben a bátorítottak nyugodtan végrehajtják a bátorító parancsot, és visszatérnek hozzám, mielőtt a tanúk megfogalmaznák azt az elvárást, hogy fordítva, én hajtsam végre a parancsot.

Most csatlakozzunk Austinhoz, és forduljunk első, az explicit performatívumokról szóló leghatásosabb, bizonyíthatóan alapító példájához: „»Igen, akarom (úgy mint: kijelentem, hogy törvényes feleségemül akarom venni az itt megjelent X.Y.-t)!« – ahogyan egy házassági szertartás során elhangzik.” (5. [32.]) Ahogyan egyikünk nemrég írta egy specifikusan a *queer* performativitásról szóló eszmecsere során:

Austin újra és újra visszatér az „egyes szám első személy jelen idejű, kijelentő módú aktív alakhoz”... és a házasság-példa elgondolkodtat azon, hogy mennyire természetes az, ahogy az első személyű beszélő, cselekvő és mutató szubjektum létrejön az esküvő során azáltal, hogy bizalommal telten az állami autoritáshoz fordul, a „tanúként” jelenlévő másikkal csendes interpellációjának kíséretében, és a (heteroszexuális) kiegészítés logikáján keresztül, amely logika a nemek egységbe történő forrasztásával az individuális és szubjektív cselekvést biztosítja. Az „akarom” szubjektuma csak annyiban „én”, amennyiben hozzájárul, hogy egy szentesített, nemeket egységesítő „mi” részévé váljon, amely az „ők” jelenlétében jön létre; és az én csak abban az

¹¹ „Il gran rifiuto”, *Inferno*, III, 60. Lásd még Kavafisz versét: „Che fece...il gran rifiuto”, in K.P. Kavafisz: *Collected Poems*, ford. Edmund Keeley és Philip Sherrard, szerk. George Savidis, javított kiadás, Princeton, 1992, 12. [„A nagy Lemondás”, in Dante: *Pokol*, III, 60, ford. Babits Mihály.]

értelemben „akar” vagy cselekszik, amennyiben rituálisan misztifikálja az állam vagy az egyház hatalmával (amelyre nincs személyes névmás) való túlazonosulását.

A házasság-példa magától értetődően több ponton érzékenyen érinti a queer olvasót. A magukat queerként meghatározó személyek szubjektivitása sérül azáltal, hogy visszautasítják vagy eltérítik a heteroszexuális kiegészítés logikáját, illetve a logika utasítja vagy téríti el őket; sokkal kevesebb egyértelmű asszociáció kapcsolódik az állami autoritáshoz; sokkal kevesebb biztos kérdés vonatkozik mások tanúságára. Az első személy, az egyes szám, az aktív és a kijelentő mód megjelenése mind inkább csak kérdések, semmint előfeltételezések a queer performativitást illetően.”¹²

A nehezen látható queer-recepciónak szüksége van arra, és harcol azért, hogy explicitté tegye az „akarom” túlsó oldalának jellemzőit, ahogy Austin tette. Bármely queer, aki tett már arra erőfeszítést, hogy elmagyarázza a barátoknak vagy a családnak, hogy miért *nem akarunk ott lenni mégsem az esküvőjünkön*, annak ellenére, hogy szeretjük őket, belülről ismeri ezt, a kötelező tanúság dinamikáját, amelyet a házassági ceremónia megidéz. Nem csak abban az értelemben kötelező tanúság, hogy nem engedi meg az embernek, hogy hiányozzék, de abban az értelemben is, hogy a „tanúságnak” egy sokkal teljesebb jelentése (teljesebb, mint amire Austin valaha is gondolt) aktiválódik ebben a prototipikus performatívumban. Ez a tanúság közösségének megalkotása, ami az esküvőt teszi; ez a tanúság csöndje (nem beszélünk, örökre tartjuk a szánkat), amely az esküvőt lehetővé teszi; a fizikai jelenlétünk pusztá, erős, negatív, de akaratlan beszédaktusa – talán még *speciálisan* azon emberek jelenlétéé is, akiket az esküvő intézménye kizár, hogy magát ezzel is megalapozza –, amely jóváhagyja és megerősíti privilégiumának törvényességét.

És figyelve a tanú szerepére a beszédaktus terének létrehozásában, ahogy azt már érintettük: hová máshová juttatott ez minket, mint a házasságnak *mint* színháznak a témájához – a házasságéhoz, amely mint egy bizonyos negyedik fal vagy láthatatlan proscéniumív, végigfut a világon (a heteroszexuális pár számára biztosított a jog, hogy kéz a kézben járjon az utcán), és amely folyamatosan újrendezi maga körül a kifejezés láthatóságának és látványosságának, némaságának és explicit voltának, lehetőségességének és lehetetlenségének körülményeit, azét a kifejezését, amit egy adott személy akkor tesz, amikor adott megnyilatkozásával kifejez egy pozíciót? A házasság nem mindig pokol, de az igaz, hogy *le mariage, c'est les autres*: mint egy színjáték, a házasság mindig mások szemében és mások szeme előtt létezik. Úgy tűnik, házások egyik legkiirthatatlanabb közvélekedése az, hogy nem magától értetődő dolog, hanem éppen hogy nagy ajándék végignézni egy esküvőt, látni egy frissen házasodott párt, vagy részesülni a titkaikban – beleértve a súlyos vagy gyalázatos titkokat, de még a „boldog házasság” leplezetlen titkát is. Akár a színjáték legkonvencionálisabb definíciója, a házasság látványosságként jön létre, amely vagy azt a választást tagadja meg közönségétől, hogy félrenézzen, vagy azt, hogy közbelépjen.

És a házastársi kapcsolat ismeretelméletét továbbra is mélyen áthatja a házastársi színpad erőtere. Más egyebek mellett az evilági bölcsesség elsajátítása olyan dolgokból áll, mint megfontolandó tanítások használható készletének kialakítása a következő példák mintájára: *soha* ne várd, hogy megbocsássanak, ha azt mondod X barátodnak, hogy „örülök, hogy elváltatok; soha nem tetszett, ahogy Y bánt veled”, aztán a barátod és Y újra összejönnek, ha rövid időre is. Hasonlóképpen: ne gondold, hogy tudod, hogy mi történik vagy mi fog történni X és Y között annak alapján, amit a barátodtól tudsz, hogy történik, vagy a turbékolás, esetleg a leleplező esetek alapján, amelyek azért kerülnek színpadra ilyen vagy olyan módon, hogy „hasznodra váljanak”. (Természetesen nem azért, hogy bármilyen aktuális hasznod származzék belőlük.)

¹² Eve Kosofsky Sedgwick, „Queer performativitas: *A regény művészete* Henry James-től”, *GLQ* [A Journal of Lesbian and Gay Studies] 1 (1993), 3-4.

Gondoljunk a viktoriánus regényekre, ha szerelmi eseményük a csúcra ér, nem a házasságtörés pillanatában, hanem amikor a házasság proscéniumívé, ha gyötrelmes módon is, de helyettesítődik: amikor a házasság boldogtalan voltának ténye pszeudo- vagy nyílt titokká válik, és a házasság kölcsönös kötéssé valakivel, aki a házasságon kívülről érkezik; amikor a nő közöl vagy sejtet valamit a „házasságáról” egy baráttal vagy a szeretővel, olyasvalamit, amit nem mondana el a férjének. Ezek a pillanatok válnak a házassági regények legpusztítóbb vagy ismeretelméletileg „legnagyobb” pillanataivá. Egy ilyen szöveg aztán a feltételezett alapok vizsgálatára ad alkalmat, valamint a házassági tanú proscénium-jellegét érintő visszautasításokban, megvetemedésekben, törésekben rejlő performatív potenciál vizsgálatára.

Például a *The Golden Bowl* egész cselekményét egy rendkívüli ária szervezi, amit Charlotte Stant ad elő Amerigo hercegnek, volt szeretőjének, miután rábírta, hogy töltsön vele egyedül egy délutánt, egy másik nővel kötendő házasságának előestéjén:

„Nem érdekel, mit tesz Ön, nem kérek semmit Öntől – semmit, csak ezt az egyet. Meg akarom mondani – ennyi az egész; nem akarom elmulasztani, hogy elmondjam. Látni Önt egyszer, és Önnel lenni, lenni, ahogy most vagyunk, és ahogy szoktunk, egy röpké órára – vagy mondjuk kettőre – ezt remélem hetek óta. Már úgy értem, megejteni a találkozót, *mielőtt* – mielőtt Ön megteszi... Ez az, amim van. Ez lesz mindenem, amit bírok. Ez lenne az, ami hiányozna”, folytatta, „ha Ön úgy döntött volna, hogy megvonja tőlem... Meg kellett kockáztatnom. Nos, Ön minden, amit remélhettem. Ez az, amit el kellett mondanom. Nem azt akartam, hogy csak egyszerűen eltöltsen Önnel az időmet, azt akartam, hogy tudja. Azt akartam” –folytatta, lassan, gyengéden, hangjában halk remegéssel, de ítélőképességének vagy beszédének legkisebb fennakadása nélkül – „azt akartam, hogy megértse. Azt akartam, hogy hallja. Azt hiszem, nem érdekel, hogy érti-e vagy sem. Ha nem kérek semmit Öntől, akkor még annyit sem kérek – annyit sem kérhetek – mint ez. Hogy mit gondol rólam – nem számít semmit. Nem akarok mást, csak örökké Önnel lenni – így hát Ön sohasem lesz képes egészen megszabadulni – attól, amit én *tettem*. Nem mondom, hogy *Ön* tette – annyit ért belőle, amennyit akar. De hogy itt voltam Önnel, ahol most vagyunk, és *ahogy* vagyunk – csak ennyit mondok... Ez minden.”¹³

Charlotte performatív kijelentésének szembeötlő körkörösége („Meg akarom mondani – ennyi az egész; nem akarom elmulasztani, hogy elmondjam. ... hogy itt voltam Önnel, ahol most vagyunk, és *ahogy* vagyunk – csak ennyit mondok”) a házassági fogadalom performatív kijelentésével helyezi azt bonyolult viszonyba. Charlotte itt megelőzi a herceg esküvői fogadalmát, annak helyébe lép, anélkül azonban, hogy megakadályozná. Performatívuma azért olyan makacsul ismétlődő, mert képtelen kitölteni egy már létező performatív konvenció űrjét, ezért inkább gondosan el kell fordítania, és teremtenie kell egy alkalmi másikat. A házassági eskü egynémely vonását parodizálja – különösen azt a kétértelmű elhallgatást, amellyel a kijelentés aktusa minden esetben igényt formál arra, hogy megjelenítse és ugyanakkor magába sűrítse a meg nem határozott szexuális aktusok narratíváját. („Én *tettem* [azt]. ... Nem mondom, hogy *Ön* tette [azt].”) Azonkívül egy bizonyos túlzó pátosszal beszél („nem kérek semmit Öntől”) a heteroszexuális kiegészítés önhitt logikájától való távolságtartása miatt: „én”-jének hatóerejét éppen *nem* biztosítja egy másik „Akarom” visszhangja, amely egy válaszkülső révén megalkotná azt egy erős „mi”-n belül. De a nem-biztosított „én”-nek ez a kitaró elszigetelődése a szexuális zsarolás tisztán implicit fenyegetését is maga után vonja („[Most éppen] *nem mondom*, hogy *Ön* tette [azt]”). Továbbá

¹³ Henry James: *The Golden Bowl*, Harmondsworth, Middlesex, 1980, 93-94.

Charlotte félreérthetetlenül a gótikus hagyományban helyezi el magát (gondoljunk akár a *The Monkra*, akár a *Frankensteinre* vagy a *Daniel Derondára*), amelyben az esküvői fogadalom variánsai mint átkok vagy káromlások működnek, keresztülvágva az időn, nem megakadályozva, hanem megmérgezve a házasságot, a jövőre irányulóan, válaszszerűen, néhány olyan nem várt, betű szerinti értelmezésen keresztül, amely a mozgónak vélt performatív jelölőhöz tapadt. Charlotte Stant ezzel a beszéddel azt tette, amit tenni *tudott* – és ez nem kevés –, hogy létrehozza saját „én”-jét mint egy folyamatos eltérítést a házasság proscéniumán keresztül, elbizonytalanítva azt a határt, amely meghatározza, hogy ki képes szemlélni ki életének drámáját, kinek kell szemlélni ugyanezt, ki nem képes erre, és kinek nem szabad; mely „én”-ek jöhetnek létre mint „mi”, illetve mely „én”-eket hozhat létre a „mi” – ez a „mi” jelenti és nem jelenti az állam hatalmát.¹⁴

Talán elmondhatjuk, hogy az explicit performatívum arra való alkalmassága, hogy magába tömörítsen és mozgasson ilyen típusú, az interlokúciós térre hatást gyakorló transzformáló erőket, teszi szinte ellenállhatatlanná – az Austintól magától származó számos elbátortalanítás dacára –, hogy összekapcsoljuk a színházi performanszal. Sőt mi több, hogy összekapcsoljuk a politikai vagy a rituális aktivizmussal.¹⁵ De ez az összekapcsolás, úgy tűnik, a színház konvencionális definíciójának alapját is elmozdítja. Különösen a színház olyan definícióit támadja, amelyek szerint a színházi beszélőkre és az általuk kimondott szavakra mint előre rögzített és meghatározott módon beszélőkre és szavakra kellene tekinteni. Nyilvánvaló, hogy a színházi előadás nem minden esetben (sőt még csak nem is sokban) képes biztosítani színészei számára azt a tetszés szerinti választást, mellyel mi „valóságos emberek” az elképzelés szerint bírunk azt illetően, hogy milyen szavak lépjenek elő a szánkából. De ha egy teresített, posztmodern performatívum-elemzés, mint a jelen tanulmány is, egyáltalán demonstrálni tud valamit, az bizonyosan nem más, mint hogy mennyire véletlenszerű és radikálisan *heterogén*, valamint mennyire versenyszerű a kapcsolat bármely szubjektum és bármely megnyilatkozás között.
[...]

Fordította: Müllner András

¹⁴ Mialatt a fenti bekezdéseket írtam, több munkát is folytattam ugyanazokban a témákban, részletekben, végül egy további és valahogy ettől különböző összegzéshez jutottam. Egy megjelenés alatt lévő esszében, amelynek címe „A performatívum körül”, azt javaslom, hogy hasznos lenne a nyelvet úgy érteni, mint ahogy Charlotte nyelvét értjük, nem a megfelelő performatívumok osztályába sorolva azt, hanem egy új osztályba, a *periperformatívumokéba*. A periperformatívumok nem maguk a megfelelő performatívumok, hanem olyan kijelentések, melyek explicit módon utalnak explicit módon performatív kijelentésekre. Remélem sikerül megmutatnom, hogy ennek a fogalomnak az ereje képes arra, hogy térben elrendezze a performatívum körüli, illetve az arra vonatkozó nyelvi környezetet (mint ahogy szembeállítódik a performatívumról folytatott poszt-derridai vitákban a temporalitásra helyezett hangsúllyal); így a térbelinek az a hangsúlya, amely alapot szolgáltat a performatívumokról és a performanszról szóló jelenkori vitának, remélem jobban alátámasztottá és kimunkáltabbá válik majd.

¹⁵ Például Judith Butler „a színházi munka és a színházi aktivizmus konvergenciáját” elemzi, in *Bodies that Matter*, 233. [Magyarul ld. *Jelentős testek*, 220.]

Peter Wollen
A két avantgárd*

Ma Európában – a filmtörténet egyenlőtlen fejlődésének következtében – két elkülönülő avantgárd létezik. Az elsőt többé-kevésbé a Co-op mozgalommal¹ azonosíthatjuk. A második olyan filmkészítőket foglal magába, mint Godard, Straub és Huillet, Hanoun és Jancsó. Természetesen a két csoportnak vannak érintkezési pontjai és közös jellemzői, de sok szempontból egészen élesen különböznek is: az esztétikai nézetek, az intézményi hálózatok, a finansziális támogatás típusa, a kritikai háttér típusa, a történelmi és kulturális eredet szempontjából. Aztán vannak rendezők, akik nem illenek tökéletesen egyik táborba sem, vagy filmek, melyek valahová a kettő közé esnek, vagy egyszerűen máshová tartoznak – Jackie Raynal *Deux Fois*-ja² például –, de általánosságban a megkülönböztetés jól tartható.

Szélsőséges esetben azonban mindkettő elvitatná a másiktól az avantgárd státuszt. Steve Dwoskin *Film Is* vagy David Curtis *Experimental Film*³ című könyve például nem tárgyalja Godard vagy Gorin 1968 utáni munkásságát. Godard támogatói – és maga Godard is – gyakran kritizálják a „Co-op avantgárdot”, mint ami menthetetlenül kompromittálódott a fennálló burzsoá művészeti világ és annak értékei által. Az elutasítás okai gyakran közéről sem érintik a lényegét és rosszul irányoztak. Az egyik csoporton belül egyáltalán nem minden rendező (hogy a másik tábor számára tabusztót használjunk) dolgozik 35 mm-es narratívákkal, ahogy azt néha gondolnánk – Godard 16 mm-re dolgozott évekig, mostanában pedig videóra (hogy egy másik darázsfészekbe nyúljunk). A másik oldalon viszont sok Co-op filmkészítő nagyon is tudatos politikai témákban, és bizonyos értelemben harcosnak tekinti magát. (Nem mintha a politikai militarizmus önmagában garanciája lenne az avantgárd-létnek.)

A helyzetet tovább bonyolítja az a tény, hogy Észak-Amerikában csak egy avantgárd létezik, amely a különböző Co-opokban összpontosul. Godard-nak vagy a Straub-Huillet-párosnak nincsenek megfelelői, bár hatásuk alkalomadtán felismerhető – például Jon Jost *Speaking Directly* című filmjében. Sőt, az avantgárd amerikai kritikusai és elméletírói régóta hajlanak arra, hogy ne vegyenek tudomást az európai példákról, vagy származékoknak tekintsék azokat. Az európaiak – és különösen talán az angolok – a maguk részéről hajlamosak úgy reagálni, hogy túlhangsúlyozzák érdemeiket, azt hangoztatva, hogy már korábban vagy tőlük függetlenül elfoglalták ugyanazt a helyet, amit az amerikaiak. Kívülről a vita gyakran másodlagos fontosságúnak látszik. Mindent egybevetve, senki sem tagadja, hogy a 35 mm-es elbeszélő film készítésének fővárosa Hollywood, bármennyire is újítóak az olyan európai rendezők, mint Antonioni, Fellini vagy Truffaut. Hasonló módon New York egyértelműen a Co-op mozgalom fővárosa. Következésképpen New Yorkból nézve Godard sokkal európaiabbnak látszik, mint Kren vagy Le Grice – ez egy olyan tény, amely egyértelműen világít rá a művészeti világban jelenlévő hatalom realitásaira, amelyhez a Co-op mozgalom erősen kötődik. Valóban, az európai avantgárd Co-op filmkészítés bizonyos

* Megjelent: *Apertúra* filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2006. tél (2. szám) Internet: <http://www.apertura.hu/2006/tel/wollen/>. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Peter Wollen: *The Two Avant-Gardes*. In P. W.: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982. 92-104. A fordítás a *Studio International* engedélyével jelenik meg.

¹ [*Film-Makers' Cooperative* – A ford.] [A Film-Makers' Cooperative (Filmkészítők Egyesülete) 1962-ben alakult New Yorkban, azóta is a független és az avantgárd filmek legnagyobb archiválója és terjesztője. – A szerk.]

² [A magyarra még nem lefordított filmek címeit a Wollen által használt változatban hagyom, és szögletes zárójelben tüntetem fel az eredeti címet, ha az eltér a tanulmányban szereplőtől, a magyarra már lefordított filmek címei után szögletes zárójelben adom meg az eredeti címet. – A ford.]

³ Stephen Dwoskin: *Film Is...* London, 1975. David Curtis: *Experimental Cinema*. London, 1971.

értelemben közelebb áll New Yorkhoz, mint a kaliforniai filmkészítés, és a vezető New York-i kritikusokat és ízlésdiktálókat – Sitney-t, Michelsont – San Fransiscóban sem tartják sokkal többre, mint Londonban.

Számomra sokkal fontosabbnak látszik az, hogy kitapasztaljam és megértsem, mi választja el Godard-t és a Straub-Huillet-párost mondjuk Gidalt-tól és Wybornytól, vagy mi egyesíti őket, mint az, hogy mi egyesíti és választja el Európát és Észak-Amerikát a Co-op területén belül. Sőt mi több, azt gondolom, hogy a Godard-típusú avantgárdnak Észak-Amerikában észlelhető abszolút hiánya a New American Cinema⁴ fejlődésében végső soron szigorú korlátozásnak bizonyulhat, leszűkítve horizontjait, szükségtelenül és szorosan hozzákötve azt más vizuális művészetek jövőjéhez, másodlagos státuszra ítelve őt a művészetek világán belül. A „művészettel” (festészettel, poszt-festészettel) ápolts szoros kapcsolat egyszerre erősség és gyengeség.

Hogy jobban megértsük azt a hasadást, amely az avantgárdon belül megképződött, vissza kell mennünk a történelemben. A húszas években hasonló hasadás vehető észre. Az egyik oldalon olyan alkotók készítettek filmeket, mint Léger és Murphy, Picabia és Clair, Eggeling, Richter, Man Ray, Moholy-Nagy és mások – sokat közülük Standish Lawder *The Cubist Cinema*⁵ című, közelmúlt-béli könyve tárgyal –, ezen filmek a festészet körének kitérésére, a vászon határainak kitolására, az idő dimenziójának bevezetésére, a fénynek a színéhez hasonló módon történő közvetlen alkalmazására stb. tett kísérletek voltak. A másik oldalon voltak az orosz rendezők, akiknek filmjei szintén tisztán avantgárdok voltak, de más értelemben: Eisenstein *Sztrájkja*, Dovzsenko *Zvenyigora* és Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmje. Csak az évtized legvégén alakult ki kapcsolat a két csoport között, amikor Liszickij (akit az elektro-mechanikus látvánnyal kapcsolatos elgondolásai és Eggeling iránti csodálata egyértelműen a „festők” csoportjába helyeztek) először találkozott Vertovval, hogy megbeszéljék a stuttgarti *Film és Fotó* kiállítást⁶, és amikor Eisenstein a Szovjetunió határain kívüli első utazásakor találkozott Richtterrel, és vele tartott a Le Sarrazban megrendezett konferenciára, amely, mint kiderült, sokkal inkább egy korszak végét, semmint kezdetét jelezte.

Mint ma is, a különbség egy része az érintett emberek múltjában található. Az egyik csoport a festészetből jött. A másik a színházból (Eisenstein) vagy a futurista hangköltészetből (Vertov) – Dovzsenko tulajdonképpen festőnek tanult, de szándékosan feladta e tevékenységét, festészeti kellékeit maga mögött hagyta Harkovban, amikor elindult Odesszába, a filmstúdiókba, radikálisan szakítva egész múltjával. És természetesen vannak megelőlegező kapcsolatok a húszas évek ezen különböző áramlatai és a közelmúltbéliek között – Godard és Gorin közös munkájukat a Dziga Vertov-csoport név alatt folytatták; Van Doesburg 1929-ben már megelőlegezte az „expanded cinema”⁷ jó néhány olyan eszméjét, melyek évtizedekkel később megvalósultak: „A nézőtér a film terének részévé fog válni. A »vetítőfelület« elválasztása meg fog szűnni. A néző többé már nem szemléli a filmet, ahogy egy színházi bemutatást, hanem optikailag és akusztikailag részt vesz benne.”⁸

⁴ [New American Cinema (NAC) Group: 1960-ban alakult, a New York-i avantgárd művészeket és a független művészeket tömörítette egybe, egyik célja az avantgárd filmek széles körben való megismertetése és terjesztése a Co-op hálózatok által. – A szerk.]

⁵ Standish Lawder: *The Cubist Cinema*. New York, 1975.

⁶ Lásd Sophie Lissitzky-Kuppers: *El Lissitzky*. London, 1968.

⁷ [„Kitágított film”: a fogalom olyan alkotásokra vonatkozik, melyek a film hatókörét tágitják ki azáltal, hogy a néző élő tapasztalatává teszik a befogadást a filmi apparátus előtérbe helyezésével. Például felborítják a filmek hagyományos vetítési módját a több képernyős vetítés vagy a performanszok beiktatása által; maga a vetítés válik a film fontos alkotóelemévé. – A szerk.]

⁸ Theo van Doesburg: *Film as Pure Form*. Ford. Standish Lawder. *Form*, 1966. nyár. Eredeti megjelenési hely: *Die Form*, 1929. május 15.

Azt gondolom, kijelenthetjük, hogy a festészet vezető szerepet játszott a többi művészet modernizmusának fejlődésében. A törés, a *coupure* – hogy az althusseri terminológiát használjuk –, a terület elmozdulása, amely jelzi az egyik paradigma vagy problematika másikkal való helyettesítését, a modernizmus kezdete, a történeti avantgárd munkája, egy olyan törés volt, amely mindenekelőtt a festészetben jelent meg a kubizmus felfedezései által. Nem nehéz kimutatni, hogy miként befolyásolta a festészet a többi művészetet, miként gyakorolt erős hatást a korai kubizmus Gertrude Steinre és Ezra Poundra például az irodalomban, és később William Carlos Williamsre, Apollinaire-re, Marinettire, Majakovszkijra, Hlebnikovra – döntő ponton mindannyiukra hatással volt a kubizmussal való találkozásuk. Picasso és Braque újításait a festészet történetén túlmutató jelentőségűnek tekintették. Úgy gondolom, hogy Picasso és Braque újításai egészen korán egy kritikai szemiotikai elmozdulást jelentettek, a jel és a jelölés megváltozott koncepcióját és gyakorlatát, amit ma egy tér felnyitásaként értékelhetünk, a jelölő és a jelölt szétkapcsolásaként, hangsúlyeltolódásként a jelölt és a referencia, vagyis a realizmus klasszikus problémájáról a jelölőnek és a jelöltnek magán a jelen belüli problémájára.⁹

Ha azonban a festészetnek a kubista áttörés utáni fejlődésére tekintünk, akkor folyamatos mozgást látunk egy nyilvánvalóan még radikálisabb fejlődés irányában: a jelölt teljes elnyomása, a jelentéstől és a referenciától, a *Sinntől* és a *Bedeutungtól* egyként leválasztott tiszta jelölő művészete irányában. Ez az absztrakció felé irányuló tendencia nagyon sok úton-módon igazolható: egy transzcendentális jelölt szimbolista vagy spiritualista összefüggésekben történő tételezésével, egy a tiszta ideák *Überweltjében* helyet foglaló jelentés által; felvethető a formalizmus elmélete, a művészetnek mint pusztán *design* az elmélete; a műalkotás körülbástyázható a tárgyiasság, a tiszta jelenlét fogalmaival; és elmagyarázható mint egy olyan problémára kitalált megoldás, amelyet gyakran a jelölő (Hjelmslev szavával élve a kifejezés egy formája) és annak fizikai, materiális támasza (a kifejezés anyaga vagy szubsztanciája) közti kapcsolat vet fel.¹⁰

Ezzel ellentétben az irodalom az írás olyan formáihoz látszott visszatérni, melyekben nyilvánvalóan a jelölt maradt döntő fontosságú. A modernizmust a téma kiterjesztésének, az új narratív technikáknak (tudatfolyam) vagy a jelentés és a referencia paradoxonjaival való játéknak (pirandellizmus) az összefüggéseiben értelmezhetjük. Figyelemre méltó például, hogy a hangköltészethez hasonló leginkább radikális kísérletek közül sok olyan művész vagy író munkája, aki festőkkel állt közeli munkakapcsolatban: köztük olyanok, mint Arp, Schwitters, Van Doesburg. A színházban lezajlott legradikálisabb kísérletek változatlanul a díszletekben és a kosztümökben történt változással kapcsolódtak össze, ideértve a maszkok használatát is: Mejerhold konstruktivista színháza a Szovjetunióban, Schlemmer Bauhaus-színháza, Artaud. Hozzá kell tennünk, hogy ebben a kontextusban Brecht pusztán csak mérsékelte.

Természetesen a mozi egy olyan művészeti forma, amely egynél több csatornát, egynél több érzékelhető médiumot alkalmaz, és a különböző kódtípusok sokaságát használja. Majd mindegyik művészeti ághoz van affinitása. Mind a zene és a verbális nyelv, mind a természetes és a mesterséges hang is képes a hangsáv elemeként szolgálni. A színház és a tánc is válhatnak a felvétel előtti esemény elemeivé, amikor fényképezés céljából a kamera elé állítják őket. A vágást egy történet kialakítására vagy a zene analógiája alapján működő

⁹ Lásd Victor Burgin: *Photographic Practice and Art Theory. Studio International*, 1975. július-augusztus. [Magyarul lásd Victor Burgin: *Fotográfiai gyakorlat és művészetelmélet*. Ford. Wessely Anna. In Bán András és Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997. 203-232. o. – A ford.]

¹⁰ Lásd Roland Barthes: *Elements of Semiology*. London, 1967. [Magyarul lásd Roland Barthes: *A szemiotológia elemei*. Ford. Kelemen János. In R.B.: *Válogatott írások*. Szerk. Kelemen János. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971. 9-92. o. – A ford.]

„vizuális ritmus” létrehozására lehet használni. Maga a film festhető, és a festmények animálhatóak. A fényt médiumként használhatjuk, és a vetítés által egy harmadik dimenzió vezethető be, hogy valamifajta mozgó fényszobrokat hozzunk létre. A mozinak is megvannak a maga „specifikusan filmszerű”¹¹ kódjai és anyagai, melyek a filmgyártás különböző fázisaival kapcsolódnak össze.

Eme változatosság és sokféleség eredményeképpen más művészetekből eredő elképzelések áramoltak a filmkészítésbe. Az egyik erős hatás a festészetből érkezett, és absztrakcióra irányuló törekvést hozott magával – tiszta fény és szín, valamint nonfiguratív arculat formájában –, vagy a konvencionális fotografikus ábrázolásmód eltorzítását, beleértve a prizmatikus töredezettséget és szilánkosodást, szűrőket és árnyékos üveget, tükrös felvételeket; extrém és mikroszkopikus közelik, bizarr látószögek, negatív képek használatát, melyek mindegyike megtalálható a húszas évek filmjeiben. A vágás megpróbálta követni az asszociáció működési elveit (a költészethez és az álomhoz hasonlóan), illetve a zenei analógiákat – rögzített hosszúságú felvételek, ismétlés és variáció, színeszetikus hatásokkal való kísérletezések, ellenpont-elméletek.

E hatás azonban, valamint a filmek, amelyeket megérintett, legalább annyira jellemezhetőek azzal, amit kizártak, mint amit befogadtak. Elsősorban természetesen a verbális nyelv hiányzott, valamint a narratíva. A némafilm-korszak idejében a verbális nyelv hiánya nem volt feltűnő; a film természetes tulajdonságának tűnt, de visszatekintve már látható a jelentősége. A verbális nyelvet még mindig nagyon sok avantgárd film utasítja el, melyeket így némán, illetve elektronikus vagy másfajta zenei sávokkal mutatnak be. Egyébként ennek valóságos technikai és pénzügyi okai vannak, de az anyagi ösztönzés ezen gyakorlatban megmutatkozó hiánya egybeesik azon vizuális formák és problémák fogalmaiban megalapozott esztétikával, amelyek a saját területükről kizárják a verbális nyelvet, és talán még aktívan ellenségesek is vele szemben. Mindez a reneszánsz örökség következménye, amely majdnem változatlanul élte túl a modernista törést, eltekintve az olyan elszigetelt példaktól, mint Liszickij, Duchamp, Picabia és a különösen fontos, közelmúltbéli konceptualista művek.

Van még egy további szempont, amire ki kell térni, ha a film fejlődése és a művészettörténet kapcsolatáról szólnunk. A filmkészítők egy bizonyos ponton már nem elégedtek meg a „festészeti problémák kinetikus megoldásainak”¹² egyszerű keresésével, ahogy az Man Ray és Moholy-Nagy filmjeiben történik, hanem arra kezdtek koncentrálni, amit specifikusan filmi problémának tekintettek. Az elmúlt évtized során a strukturalista filmkészítés jelentette nem annyira az érdeklődés kiterjedését, mint inkább áthelyeződését a művészet világáról a film világára. A művészetről való ilyen gondolkodásmód egy olyan közös pont, melyet a filmkészítők osztanak a festőkkel és más vizuális művészekkel, viszont ragaszkodnak a film ontológiai autonómiájához. Így például Gidal művei előtérbe állították a fókuszot, és egy bizonyos értelemben maguk is „fókusz-szerűek” voltak; Le Grice művei a levonat-készítést vagy a filmvetítést állították előtérbe, és egy bizonyos értelemben maguk is „másoltak” vagy „vetítettek” voltak. A festészet abbéli irányultságát, hogy saját anyagainak és jelölésmódjának körére összpontosítson, hogy önreflexív legyen, speciálisan filmi kifejezésekre és vonatkozásokra fordították le, bár itt a „speciálisan filmi” alatt újra csak és elsősorban a kép-sáv értendő.

Így a vizuális művészetek világából érkező avantgárd eszmék hatása végső soron az volt, hogy a filmkészítőket szélsőséges „purizmusba” vagy „esszencializmusba” taszította. Van abban valami ironikus, hogy az anti-illuzionista, anti-realista film oda jutott, hogy egy sor olyan probléma foglalkoztatta, mint legnagyobb ellenségeit. Egy André Bazin-típusú

¹¹ Christian Metz: *Language and Cinema*. The Hague, 1974

¹² Barbara Rose: *Kinetic Solutions to Pictorial Problems: The Films of Man Ray and Moholy-Nagy*. *Artforum*, 1971. szeptember.

teoretikus például, a realizmus és a valóságábrázolás híve, elkötelezettségét a mozgókép ontológiájáról és lényegéről szóló argumentációra alapozta, melyet a természeti világ fotografikus reprodukciójában ismert föl. Ma számunkra mondhatni egyszerre létezik a filmnek egy extrovertált és egy introvertált ontológiája, az egyik a mozi lelkét a filmezés előtti esemény, a másik a filmi folyamatnak, a fénypászmának vagy az ezüstszemcsének a természetében keresi. Ez az avantgárd által elért végpont egy olyan, a tiszta filmet, a „filmről” szóló filmet előtérbe állító, egyre szűkülő megközelítés eredménye, amely nem más, mint a jelölésnek a tárgyiasságban vagy a tautológiában való feloldódása.¹³ Talán hozzá kellene tennem, hogy ez a tendencia még szembeötlőbb az Egyesült Államokban, mint Európában.

Hol áll a másik avantgárd? Itt, ahogy azt előre sejthetjük, ellenkező irányú törekvés zajlik. A húszas évek szovjet rendezőit, bár bizonyos értelemben avantgárdnak tekintették magukat, szintén a realizmus problémái foglalkoztatták. Nagyonbár a narratív film keretei között maradtak. Eisenstein filmjeinek legtisztábban avantgárd részletei és epizódjai (az intellektuális montázssal kapcsolatos kísérletek) megmaradtak részleteknek és epizódoknak, melyek betoldásoknak tűnnek egy máskülönben homogén és klasszikus narratívában. Nem kétséges, hogy a dramaturgia inkább modern, mint hagyományos – a tömeg mint hős, a *typage*¹⁴, a *guignol*¹⁵ –, de ezek a vonások kevésbé a klasszikus színházzal való szakításként, inkább annak megújításaként értelmezhetők. Ezek a technikák intenzív érzelmi hatást hivatottak elérni, illetve egy kiszámíthatatlan eleveenséggel és erővel bíró eszmét bemutatni.

Eisenstein műveiben a jelölt – a hagyományos értelemben vett tartalom – mindig túlsúlyban van, és Eisenstein természetesen odáig is elment, hogy elutasítsa Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjét mint „formalista pilinckázást és a kamerával való indokolatlan bolondozást”,¹⁶ szembeállítva annak lassított felvételeit Epsteinnek *Az Usher-ház bukása* című filmjével, melyben a lassítást Eisenstein szerint az érzelmi nyomás fokozása érdekében használják, hogy a kívánt tartalom és cél szempontjának megfelelő hatást érjenek el. Vertov filmje természetesen mérföldkő volt az avantgárd számára, és összetettségének jele, hogy egyszerre tekinthető a *cinema-verité*¹⁷ és a strukturalista film¹⁸ előfutárának, bár kétségkívül kétértelműségének, bizonytalanságának is jele, hogy a fotografikus realizmus ideológiája, valamint a formális megújítás és kísérletezés ideológiája között akadt el.

Más szavakkal, a szovjet filmkészítők felismerték, hogy a tartalom új típusa, a jelöltek új birodalma önnön kifejezése érdekében formális megújítást kíván a jelölő szintjén. Így akarta Eisenstein áthelyezni világnézetének dialektikus materializmusát a téma szempontjából történő megközelítésről a formai megközelítésre a montázs elméletén keresztül, amely maga is dialektikus. Az esztétika még mindig tartalom-központú, a jelölők elsődlegesen a kifejezés eszközeinek tekinthetők, de ezzel egy időben szükségessé vált ezen eszközök radikális átalakítása. Ennek az esztétikának igen sok köze volt például Léger vagy Man Ray avantgárd pozícióihoz, de ugyanakkor távolságot is tartott, egy olyan távolságot, amelyre jellemző a

¹³ Lásd az *Ontológia és materializmus a filmben* című tanulmányt. In Peter Wollen: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982. 189-207. o.

¹⁴ [„Előadói technika a szovjet montázs-filmben, melynek segítségével a színész egy társadalmi csoportra, általában egy gazdasági osztályra jellemző vonásokkal ruházódik fel.” http://highered.mcgraw-hill.com/sites/0070384290/student_view0/glossary.html – A ford.]

¹⁵ [Az Eisenstein által használt erőszakos képek és sokkoló hatások megnevezése a Grand Guignol nevű párizsi színházra (1897-1962) utal, mely a kínzások és az erőszak realista megjelenítéséről volt híres. – A szerk.]

¹⁶ Sergej Eisenstein: *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. In *Film Form*, New York, 1949. [Magyarul lásd Szergej Mihajloviics Eizenstein: *A filmszerűség elve és a képírási jel* (1929). Ford. Félix Pál. In Sz. M. E.: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty István. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1963. 193. o. – A ford.]

¹⁷ [Dokumentarista stílusú filmezés könnyű felszereléssel, kis létszámú stábbal, mely a lehető leginkább megpróbálja kizárni a filmkészítő beavatkozását, és mellőzi a narrációt. – A szerk.]

¹⁸ [P. Adams Sitney által bevezetett fogalom, mely azokra a filmekre vonatkozik, amelyekben a forma felülkerekedik a tartalmi vonatkozásokon, a fény, a kameramozgás, az idő szerepe önreflexívvá válik. – A szerk.]

formalizmustól való félelem. Mintha úgy érezték volna, hogy amint a jelölő felszabadul a jelölt kötelékéből, egy felelőtlen ultrabalos és utópisztikus kirohanásban szükségszerűen és diadalmasan leszámol a régi mesterekkel. Most már látjuk, ez nem is volt annyira alaptalan. Godard esete, mivel negyven vagy még több évet dolgozott, kissé bonyolultabb. Godard 1968 utáni filmjeiben valamiféle, a tartalom-központúság és a formalizmus közti alternatív utat pillanthatunk meg, annak fölismérését, hogy lehetséges egy olyan térben dolgozni, melyet a jelölő és a jelölt közti szétkapcsolás és elmozdulás nyitott meg. Godard-ra nyilvánvalóan hatással volt Eisenstein elmélete a dialektikus montázsról, de azt sokkal radikálisabb módon használta. Végső soron Eisenstein számára elsődlegesen a képek egymást követő jelöltjei között alakul ki a konfliktus. Bár felismerte a dialektikus montázs egy formáját Malevics szuprematista festményein, ő maga a „naturalizmus” keretei között maradt. (Eléggé érdekes, hogy a naturalizmus és az absztrakció közti középutat meglepő módon Ballával és „a primitív itáliai futurizmussal” kapcsolta össze.¹⁹) Godard átvette a formális konfliktus és harc gondolatát, és lefordította a konfliktus fogalmára, mely nem a képek tartalma között, hanem a különböző kódok, valamint a jelölő és a jelölt között jön létre.

Így a *Vidám tudomány*ban [*Le Gai Savoir*], amelyet a 68-as májusi események előtt kezdett forgatni, de csak utána fejezett be, Godard programszerűen megpróbál „visszatérni a nullára”, szétszedni és aztán újra összerakni a hangokat és a képeket. Godard szemében a konfliktus nem egyszerűen az egymás mellé helyezésből fakadó összeütközést jelenti, mint az eisensteini modellben, hanem a negativitás aktusát, egy látszólag természetes egység szétválasztását, szétkapcsolást. Godard szerint a burzsoá kommunikáció olyan diskurzus, amely hatalmát látszólagos természetességéből nyeri, azon szükségszerűség hatásából, amely a jelölőt a jelölthöz látszik kötni, a hangot a képhez, a világ meggyőző reprezentációjának felmutatása céljából. Nem pusztán egy alternatív „világot” vagy egy alternatív „világnézetet” szeretne reprezentálni, hanem lekövetni az egész jelölési folyamatot, amelyből egy világnézet vagy egy ideológia létrejön. A *Vidám tudomány* hangsávja a következő szavakkal ér véget: „Ez a film nem akarta, nem akarthatta elmagyarázni a filmet, sőt még csak létrehozni sem akarta a tárgyát, hanem ennél szerényebben csak ajánlani akart egy-két hatékony eszközt ahhoz, hogy eljussunk odáig. Ez nem az a film, amit meg kell csinálni, viszont megmutatja, hogy ha valaki filmet akar csinálni, miként kell szükségszerűen követnie az idevezető ösvények közül néhányat.”²⁰ Más szavakkal, a film szándékosan felfüggeszti a „jelentést”, elkerül minden teleológiát vagy végkifejletet a destrukció és az újrakezdés, valamint a jel rendjének újrendezése érdekében – ez nem más, mint a régi jelentések lerombolásával és az új jelentéseknek a szemiotikai folyamatból való kitermelésével való kísérletezés.

Másképpen kifejezve, a *Vidám tudomány* nem egy jelentéssel átítatott film, amely mond valamit a világról, és nem is egy film a „filmről” (amely önmagában végső soron egyszerűen a filmkészítők és a filmes tanulmányokat folytató diákok érdeklődési körének egy kis része), hanem magának a jelentésnek a lehetőségéről, a jelentés új típusainak

¹⁹ Eisenstein: A Dialectic Approach to Film Form. In *Film Form* [A lábjegyzet Wollennél hiányos. A tanulmány angol nyelvű megjelenését, valamint a magyar fordítások megjelenéseit illetően Bárdos Judit szavai igazítanak el: „A filmforma dialektikus megközelítése (1929). A tanulmány a Jay Leyda szerkesztette *The Film Sense* című kötetben (Harcourt Brace & Co., 1942.) angolul jelent meg, magyar fordítása a következő helyeken található: Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Forma és tartalom I.* Budapest: Közlekedési Dokumentációs Vállalat, 1964. 69–97. o., valamint *Filmesztétikai szöveggyűjtemény I.* 270–285. o.” Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig. *Metropolis*, 1998/3. Lásd még <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/bardos.htm>. Az Eisenstein-tanulmány e *Metropolis*-beli Bárdos-írás megjelenése óta a következő kötetben is megjelent: Sz. M. Eisenstein: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Szilágyi Zsuzsanna. In Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Áron Kiadó, 1998. 115–131. o. – A ford.]

²⁰ Jean-Luc Godard: *Le Gai Savoir*. Paris, 1969. A szkriptet, „mot-à-mot d’un film encore trop révisé” az 1968 májusában alakult Union des Ecrivains tette közzé.

létrehozásáról szóló film. A filmben munkáló jelrendszerek így új típusú kapcsolatba kerülnek egymással és a világgal. Természetesen Godard sem marad érzéketlen azt illetően, hogy az új jelentésnek milyen típusai keletkeznek. Bár műve többféle értelmezést tesz lehetővé, mégsem ajánlja föl magát egyszerűen az interpretáció delíriumának, mintha a jelentés a néző kénye-kedve szerint lenne beleolvasható. A jelöltek nem rögzítettek, vagy nem olyan mértékben rögzítettek, mint a hagyományos moziban, és nem is teljesen szabadok bármiféle kényszertől, mintha a tartalom-központú művészet vége a tartalom felett gyakorolt mindenféle ellenőrzés végét is jelentené.

Bizonyos értelemben Godard műve ahhoz az eredeti törésponthoz megy vissza, ahol a modern avantgárd elkezdődött – egyfelől nem realista vagy expresszionista, másfelől azonban nem is absztrakt. Hasonlóképpen, az *Avignoni kisasszonyok* sem realista, expresszionista vagy absztrakt. Eltéríti a jelölőt a jelölttől, és megerősíti – ahogy egy ilyen eltérésnek ezt meg kell tennie – az előbbi elsőbbségét, anélkül, hogy a másodikat megszüntetné. Nem egy portré-csoport, s nem is az ábrázoló hagyomány szerint készült tanulmány aktokról, ám másrésztől úgy tekinteni rá, mint pusztán festészeti vagy formális problémák és lehetőségek feltárására, azt jelentené, hogy elfeledkezünk az eredeti címéről: *Le bordel philosophique* [Filozófiai bordélyház]. Ugyanez mondható el természetesen *A nagy üvegről* is. A művészetben megtapasztalható realizmus/illuzió/„irodalom” és absztrakció/reflexivitás/Greenberg-modernizmus közti harc nem annyira egyszerű vagy mindenre kiterjedő, mint amennyire néha annak tűnik.

Két további téma van, melyeket meg kell itt említenünk. Az első a politika. Ahogy azt már fentebb említettem, gyakran túl könnyen érvelnek amellett, hogy az egyik avantgárd „politikai”, míg a másik nem. Például Peter Gidal olyan alapon védi filmjeit, amely jól kivehetően politikai állásfoglalást rejt magában. És Godard, valamint Straub és Huillet támogatói, megkülönböztetendő filmjeiket Karmitz vagy Pontecorvo filmjeitől, kényszeresen hajtogatják, hogy „politikainak” lenni önmagában nem elég, és hogy szakítani kell a diegézisnek, a szubverciónak és a kódok dekonstrukciójának burzsoá normáival – mindez olyan érvelési mód, amely, hacsak nem gondolják végig figyelmesen, vagy nem hagyják abba egy még elfogadható ponton, egyenesen és elkerülhetetlenül vezet a másik avantgárd pozícióihoz. Mindazonáltal, Godard tanulmányozásában nyilvánvalóan fontos az a tény, hogy filmjei explicit módon érintenek politikai témákat és eszméket. Nem kívánja magát elvágni a politikai értelemben vett marxista kultúrától, amelyben már 1968 előtt megmártózott, és azóta is egyre jobban átítatódik vele. E kultúra azonban nem más, mint egy könyv, vagyis beszélt nyelv. Bár a lényeges pont mégis csak az, hogy az olyan film, mint a *Vidám tudomány* – nem úgy, mint Godard néhány későbbi filmje, amelyekben Brecht hatása alá került – nem pusztán didaktikus vagy magyarázó, hanem magát a marxizmus nyelvét mutatja meg, egy tudatosan választott nyelvet a maga problematikusságában.

A politika – a marxi írás jelenléte és hatása – kézzelfogható ösztönzés és lendítőerő volt Godard számára, de ez egy másik kérdést is fölvet – a közönség kérdését. Mindent egybevetve a Co-op avantgárd, bár kételyen felül boldog lenne, ha közönségre találna, már kibékült önnön kisebbségi helyzetével. Másfelől, a politikailag tudatos filmkészítők gyakran érzik kényelmetlenül magukat ebből a szempontból. A marxista kultúra megjelenítői egészében véve esztétikailag konzervatívok, és az avantgárdot mint elitizmust elítélik. Godard, amint az köztudott, e vád ellen a háromféle harcról szóló Mao-mondással védekezett, és saját filmkészítő munkáját a tudományos kísérlet, és nem az osztályharc zászlaja alá helyezte, ebben az esetben pedig igazolható az elméleti munka, és elsőbbséget élvez a politikai munkával szemben, rövid távon legalábbis. Az is nyilvánvaló azonban, hogy bizonyos kényszer alatt állt, hogy népszerűsége találjon a közönség körében, és ez vezetett a *Minden rendben* szereplőinek szereposztásához, mely aztán valamiféle stilizált didaxis

kedvéért elhagyta az avantgárdot, klasszikusan realista keretek közé helyeződött, igaz, néhány eisensteini betoldással.

A másik az „intertextualitás” témája, hogy Julia Kristeva terminológiáját használjuk.²¹ A modernizmus egyik legfőbb jellemzője, miután a való világra történő közvetlen utalás elsőbbsége megkérdőjeleződött, a szövegeken belüli és szövegek közti allúziók játéka lett. Az idézet például fontos szerepet játszik az *Avignoni kisasszonyokban*, sőt még *A nagy üvegben* is. Az avantgárd irodalomban csak Joyce-ra és Poundra kell gondolnunk. A következmény újra csak a mű homogenitásának megtörése, a különböző szövegek és diskurzustípusok közti terek megnyitása lesz. Godard ugyanezt a stratégiát használta, és nem csak a hangsávon, ahol könyvekből egész fejezeteket idéznek, hanem a képsávon is, példaként szolgálnak a hollywoodi westernből és a *cinema novóból*²² vett idézetek a *Keleti szélben*. Hasonlóképpen Straub és Huillet majd mindegyik filmje „rétegzett”, mint egy palimpszeszt – ebben az esetben a szövegek közti tér nem csak szemantikai, hanem történeti is, lévén hogy a különböző textuális rétegek különböző korszakok és kultúrák maradványaiként vannak jelen.

Talán jelzésértékű, hogy Malcolm Le Grice legutóbbi filmjei az intertextualitás hasonló minőségét képviselik Lumière-nek vagy az *Ebéd a szabadban*-nak az idézésével. A Lumière-film különösen érdekes – összehasonlítva például azzal a Bill Brand által készített remake-vel²³, melyet Lumière fal-lerombolásos filmjéből készített. A Brand-film nem egyszerűen optikai újrakombinálások sorozata, mint egy filmanagramma, hanem magának a narrációnak a vizsgálata, amely különböző narratív hangok szembeállításával nem szünteti meg, de nem is ismétli Lumière egyszerű történetét, *A megöntözött öntözőt*, hanem a narráció folyamatát helyezi előtérbe. És ez, ahogy láttuk, szemiotikailag nagyon különbözik a vetítés folyamatának előtérbe helyezésétől. A narratív film felé vezető út biztosan nincs letiltva az avantgárd filmkészítők előtt, nem jobban, mint a verbális nyelv felé vezető út.²⁴

Korábban hangsúlyoztam, hogy a film összetett rendszer – a speciálisan filmszerű elemek utáni kutatás meglehetősen purista és reduktív lehet. Végül is a legtöbb ember számára a mozi elgondolhatatlan szavak és történetek nélkül. E tény felismerése semmi esetre sem jelent konvencionális Hollywood-orientált (vagy Bergman/Antonioni/Bunuel-orientált) hozzáállást a filmhez vagy a filmen belüli történetek és szavak szerepéhez. Talán az a mára már megrögzött elgondolás képezi az akadályt, hogy a film vizuális művészet. Ez az eszme nyilvánvalóan a legjobb esetben is csak féligazság. Azt a veszélyt érzik fenyegetőnek, amit a szavaknak és a történeteknek – a jelölteknek – a bevezetése jelent, mely áradásszerűen hozza vissza az illuzionizmust és a valóságábrázolást. Ez a félelem jól láthatóan annak az aggodásnak az ellentéte, amelynek Eisenstein „a kamerával való indokolatlan bolondozás” miatt adott hangot. A félelemnek jó okai vannak, de biztosan felül lehet kerekedni rajtuk.

Megpróbáltam bemutatni, hogy a két európai avantgárd hogyan jött létre, és mi az, ami elválasztja őket. Tovább menve, hasonlóképpen kellene tárgyalnom azt az intézményi és gazdasági keretet, amelyben a filmkészítők találják magukat. A Co-op mozgalom alapja, amint arra oly gyakran rámutatnak, a kézművesipari előállítás olyan filmkészítővel, akik mindent, amit csak lehetséges, maguk csinálnak a filmkészítés valamennyi stádiumában. Ha

²¹ Julia Kristeva: *Semeiotike*. Paris, 1969. [Magyarul Julia Kristeva: A szövegnek nevezett produktivitás (részlet). Ford. Z. Varga Zoltán. *Enigma* (16) 1998, 45-53. o. Lásd még www.btk.pte.hu/tanszekek/irodalom/szovegtar/kristeva.rtf]

²² [A '60-as évek politikailag elkötelezett, brazil filmművészeti irányzata, mely magán viseli az olasz neorealizmus és az új hullám jegyeit. – A szerk.]

²³ Lásd Ian Christie: Time and Motion Studies: Structural Cinema and the Work of Bill Brand. *Studio International*, 1974. június.

²⁴ Az angol tájfilmek gyakran használják a narrativitás egy új típusát, amelyben mind a filmkészítő, mind pedig az oksági szerepben megjelenő „természet” protagonistaként lép színre. A felvétel előtti esemény, amely egy hagyományos jelölt („táj”), aktívan részt vesz a felvételi folyamatban, meghatározva a „speciálisan filmszerű” kódokkal való munkálatokat.

egyáltalán vannak előadóművészek, akkor is csak kevesen, általában a filmkészítő barátai, gyakran más filmkészítők. A másik avantgárd sokkal mélyebben gyökerezik a kereskedelmi szférában, és ha éppen 16 mm-es technikával dolgozik is, Godard a tömegfilmekből ismert sztárokat használja. A különbséget nem egyszerűen a költség jelenti – Dwoskin vagy Wyborny is készített filmeket a tévének, csakúgy, mint Godard, sőt Dwoskinéi egyértelműen sokkal konvencionálisabbak, mégis majdnem automatikusan különböző kulturális helyekre utalják őket. A hely, ahonnan jöttek, és a kultúra, ahová tartoznak, a filmkészítőket illetően meghatározó vonatkoztatási keretet jelent.

Az egyenlőtlen fejlődés tényei azt is jelentik, hogy hiábavaló lenne a két avantgárd egyszerű találkozásában reménykedni. Mind Godard, mind Straub és Huillet legforradalmibb műve 1968-ban készült – a *Vidám tudomány* és a *The Bridegroom, the Comedienne and the Pimp* [*Die Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*]. Ehhez képest a *Minden rendben* és a *Moses and Aaron* [*Moïse et Aaron*] visszalépés. Godard egyre elszigeteltebben dolgozik, elvágva minden tényleges közös munkától vagy irányzattól. A *Vidám tudomány* vége felé Juliet Berto azt mondja, hogy a filmből hiányzik a felvételek fele, mire Jean-Pierre Léaud azt válaszolja, hogy majd más filmkészítők, Bertolucci, Straub, Glauber-Rocha leforgatják azokat. Ma már látjuk, hogy mekkorát tévedett Godard néhány kijelentésében – a filmjeiből hiányzó felvételeket a másik avantgárd pótolhatja – és nem biztos, hogy valaha is rájött erre.

Bár nem valószínű a két avantgárd összetalálkozása, döntő fontosságú azonban, hogy egymás mellé állítsuk és szembesítsük őket. A művészetek története lóugrásban halad, ahogy arra Viktor Sklovszkij már régen rámutatott. E század első évtizedében, amikor a történeti avantgárd útnak indult, a *coupure* éveiben, a film még gyerekcipőben járt, éppen hogy túljutott a vásártereken és az ötcentes mozikon, még aligha a hetedik művészetként. Ezen oknál fogva – és másoknál is, beleértve a gazdasági okokat – az avantgárd későn érezte hatását a moziban, és még mindig nagyon marginális helyzetben van a festészethez, a zenéhez vagy az irodalomhoz képest. Még így is, a film sokkal több lehetőséget nyújt, mint bármilyen más művészeti ág – a keresztbeporzás, a korai évtizedek legerősebb vonása, a festészet, az írás, a zene és a színház közti kölcsönös összekapcsolódás és hozzájárulás a film területén belül mehetne végbe. Mindez azonban nem a nagy harmónia, a wagneri értelemben vett szinesztetikus *Gesamtkunstwerk* mellett mondott védőbeszéd. Mivel azonban a film egy összetett rendszer, képes arra, hogy feltárja és kidolgozza azokat a szemiotikai eltolódásokat, amelyek egyedülállóan összetett módon jellemezték az avantgárd eredetét, a kódok összességén belül és a kódok között ható dialektikus montázst. Legalábbis most, mikor mint filmkészítő írom ezeket a sorokat, ez az a látomás, ami előttem lebeg.

Fordította: Müllner András
A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella