

a környezeti katasztrófák áldozataként állati létbe süllyedt emberi lény, ahol a daganat önálló életre kel, és az emberi kapcsolatok ezek dörszölésére, bekenéseire redukálódtak. Mindennek olyan gazdag példatára a kötet, hogy az eddigieken túl csak néhány idézettel illusztrálnám ezt az egyetemes testi leépülést. „*A daganatom vagyok, hurcolom és nyalom*” (MELL); „*Judítznak hívom majd, és bekenem a hátát egy krémmel*” (DARÁLÓ); „*Az öregasszony fejéből kinő egy összekötött kéz*” (ÖREG); „*Agyakat szedünk az erdőben*” (SZEDÉS); „*Ha nitrátos a lánygyerek, / akkor kint hagyják éjszakára*” (CSONTHASZNOSÍTÓ).

Mindezek a képi elemek olyan erővel tombolnak Nemes Z. verseiben, hogy óhatatlanul Brueghel szörnyei rémlenek fel, de ezek inkább modern szövegnyesedékek szövetei, teológiai háttérük egyáltalán nincs, a mai élet külső és belső szennyezetségének a termékei. Említhetnénk még Beckettet is, két-három versében tisztán kivethető hatást feltételezhetünk (ŐSZI PÁRA, MALOM), de egészében, úgy gondolom, egyikkel sincs igazán mély kapcsolata, mindez a sokkoló emberábrázolás Nemes Z. Márió világa, egy vershenger, amely azáltal is torzít, hogy a torzulásokat lenyomatokká préseli, egy szellemi boncmester, aki kirakati árucikké preparálja a test burjánzó korcsosulásait.

Legközvetlenebbül és legérthetőbben a BAUXIT című versében válik a világ logikussá és az apokaliptikus képek sora indokolttá. Ha eddig úgy éreztük, hogy ez a kötet csak letaglózó, de nem tragikus, akkor most be kell látnunk, hogy mesterien felépített, átgondolt szerkezetében visszafelé is megvilágítja és emígy az öncélúság vádjá alól fölmenti szövegeit. Ha agyunkban jól őrizzük a vörösiszap-katasztrófa tévéképernyőjén látott felvételek minden apró részletét (amelyhez költőnknek Ajka szülötteként talán több köze van, mint gondolnánk), amikor a hétköznapi élet és annak súlytalan tárgyai mártódtak valami alantasan lemoshatatlanba és mocsosba, akkor érezzük, hogy ami kívülről fenyeget, az már bennünk régen megtörtént. Ahogy a kötet verseinek nagy része a katasztrófa előtt keletkezett, de igazi medret a tragédia szolgáltatott teljes kibontásukhoz. A pusztító és a pusztuló ember, a sebzett test, a szét-darabolódott testrészek, a harsányan riadt lélek minden kétségbeesése e megszállottságig higgadt költészet tárgya. S mint ilyen, sajátosan taszító és mélységesen hiteles.

Sántha József

DISZKURZÍV NOSZTALGIA

Havasréti József: Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban Gondolat – Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009. 256 oldal, 2590 Ft

Minden bizonnyal jót tesz egy szakkönyvnek, ha szerzője időnként, sőt rendszeresen, ha nem is vallomásos kendőzetlenséggel, de elvárható intellektuális becsületességgel szóvá teszi személyes elköteleződését a – végül is szabadon – választott tárgya iránt. Azaz közvetve megindokolja nekünk, hogy miért éppen ő, miért éppen itt és miért éppen most választotta azt, amit választott. Nos, Havasréti József SZÉTESŐ DICHOTÓMIÁK című, SZÍNTEREK ÉS DISKURZUSOK A MAGYAR NEOAVANTGÁRDBAN alcímet viselő könyvében éppen így jár el. Mert noha a kötetbe válogatott tanulmányok teljességgel eleget tesznek a borítón hangsúllyal szerepeltetett – egyébként üdítően sokjelentésű – „*diskurzus*” szó tudományos követelményeinek (a terminologikus tisztaságnak, a szerkezeti tagoltságnak, a követhető logikának, a tézisek, kifejtések és következtetések feszes ökonómiájának), írjuk olykor mégiscsak túlnyújtózik a szoros pórázra fogott diskurzuselemzés Prokrusztesz-ágyán. Amennyiben nem rejti teljességgel véka alá, miért vonzódik a hetvenes és nyolcvanas évek magyarországi művészeti világában zajló összetett változásfolyamatokhoz, többek között a subkulturális neoavantgárd és a piacosítható transzavantgárd (vagy új érzékenység) közötti síkos átmenet korszakos problémájához. Ugyanis a képzőművészet, az előadó-művészet, a film, az irodalom, valamint a művészetelmélet és -pedagógia jelenségeit elemző szövegek tárgyi és érületi háttérben szinte mindig ott érzékelhető az 1989-es rendszerváltozás okozta megannyi eufória és trauma gazdag tapasztalata. A korszakfordító politikai és társadalmi esemény tartósan sokszerű kulturális és művészeti következményei pedig – és ez adja kötetünk szabatos diskurzuselemzéseinek tagadhatatlan szexepiljét – sajátos fénybe vonják az előzményeket, Havasréti 2009-es könyvének immár történeti körvonalakat nyitó tárgyát.

Vegyük mondjuk a pszichológus Mérei Ferenc életművének kritikai megítélteséről szóló

szöveg végkövetkeztetését, amelyben Havasréti elegánsan az elemzett (Borgos Anna, Erős Ferenc és Litván György által 2006-ban szerkesztett) tanulmánykötet borítójának börtönmetaforát alkalmazó vizuális üzenetét megfejtve utal a nem csupán tudományos, de kultikus értelemben is markáns teljesítmény „*politikai-szubbkulturális jelentőségére*”. Mindenképpen érdemes felfigyelnünk például az alábbi szövegrészlet grammatikai játékára, amelyben a hangsúlyos viszonyszavakkal bevezetett egyes szám első személyű igealakok által megnyíló személyes viszonyulás („*nem azt mondom*”; „*sőt nekem tetszik*”) lehetőségét és igényét könyörtelenül felülírja az általános érvényű következtetés immár meghatározott alany nélküli mondatfordulatának („*de kétségtelen*”) diszkurzív szigora: „*Nem azt mondom, hogy másféle koncepció jobb lett volna (sőt nekem kifejezetten tetszik), de kétségtelen, hogy e koncepció a kötetnek azt a dimenzióját erősíti, mely egyébként is uralta a könyv írásait. E gesztusok az öröklétbe merevítik (szó szerint is »bábuányozzák«) az életmű egyes tendenciáit...*” (208. Kiemelések: B. S.) Mert hiába is tűnhetett egykor úgy, hogy örökké fog tartani a nyolcvanas évek (miként Alan Hollinghurst magyarul nemrégiben megjelent regényében a Thatcher-éra nyolcvanas éveit), hogy tehát egyenesen „*öröklétbe merevülnek*” a késő Kádárkorszak ellenállás-kultúrájának etikai értékei és praktikus szépségei, ha egyszer *történetesen* nem így történt. Ami egyrészt nagyon jó, másrészt meg nagyon fáj. Azaz nem nagyon jó, hogy nagyon fáj, hogy visszavonhatatlanul elmúlt, végérvényesen időszerűtlenné vált – Krasznahorkai László éppen 1989-ben megjelent regényének címét idézve – az „*ellenállás melankóliája*”, a melankólia telt szépsége, a teljességgel 'rosszal' (ígaz ugyan, hogy bársonyos körülmények között, ámde mégiscsak) szemben álló (és nem feltétlenül szembeszálló) teljességgel 'jó' olykor szomorú, olykor vidám, olykor elkeseredett, olykor bizakodó ethosza. Havasréti immár több évtizedes távlatból tekinthet vissza erre az összetett időszakra, ám tekintetének elemzői igényességét olykor érzékenyen árnyalja valamiféle nosztalgikus pátosz (megszüntethetetlen, ámde kezelhető, karbantartható alapérzés). Szakértelem és nosztalgia korántsem véletlen találkozása a rendszerváltozást megelőző ellenállás-kultúra diskurzuselemzésének boncasztalán – ez a termékeny kölcsönviszony vagy eldöntetlenség volna könyvünk legfőbb értéke, sőt makacs szépsége.

Nem véletlenül emeli ki az értekező a művészettörténész Forgács Éva 2006-os tanulmánykötetéből éppen a GYÖNYÖRŰ EZ A MAI NAP című írást, hiszen benne Birkás Ákos legendás nyolcvanas évebeli helyzetelemzéséhez fogható „*intellektuális színvonalon és empátiával*” jelenik meg az a kevert „*szólam*”, amelyet maga Havasréti is képvisel, persze saját értekezői alkatára hangszerelve: „*Ez a szólam valamiféle búcsúztatása – ha úgy tetszik, »sírbeszéde« – a neoavantgárdnak, illetve a piac korszakának talán túllelkesült üdvözlése.*” (232.) „*Sírbeszéd*”-szerű búcsú és „*túllelkesült*” üdvözlés – úgy tűnik, nem lehet egynemű, vegytiszta és érzelemmentes hangon számot vetni a magyarországi művészeti világ jelentős közelmúltbeli változásaival, sem Forgács Évának, sem Havasrétinek. Mert hallgassuk csak a korszakosan adott beszédhelyzet elemzőjének már-már konfesszióba hajló, de attól még éppen időben visszahőkölő állásfoglalását (amelynek második mondatából nem véletlenül tűnik el az egyes szám első személyű alany, illetve adja át helyét az általános grammatikai alanyak): „*Nem vagyok piacellenes, nem vagyok elvakult avantgárdhívó, és jelentős fordulatnak tartom az »új szenzibilitás« korszakát. Ugyanakkor nehéz szabadulni attól a gondolatától, hogy akkoriban nemcsak valami felhőtlenül vidám és – Birkás Ákos szavával – »gyönyörű« dolog ment végbe, hanem ott kezdődött az ártatlanság elvesztése is.*” (232–233. – Kiemelések: B. S.) Noha itt a szerző a legszemélyesebb érzéseit éppen hogy a legszemélytelenebb főnévi igeveves alakban fogalmazza meg, azt mégiscsak az egyes szám első személyben megtett értékvvallás fényében teszi. Eldönthetetlen, hogy melyik mondatban hallgat inkább az eszére, és melyikben inkább a szívére. Ami egyáltalán nem baj, sőt. Hiszen a „*nem*” és az „*ugyanakkor*” kezdetű mondatok tulajdonképpen egymást tükrözik, illetve egymás tükrében, két irányból tesz beláthatóvá azt a közelmúltbeli tapasztalatot, amelyet egyetlenegy irányból, tárgyilagos kijelentő módban talán meg sem lehetne fogalmazni. Vagy ha megfogalmaznánk, akkor az már nem ugyanarról szólna. Tudniillik a nyolcvanas évekről szólna, és nem arról, hogy mi közünk van, mi közünk lehet nekünk ma a nyolcvanas évekhez.

A kötet egyik legfontosabb, mondhatni programadó tanulmányának tűnik az 1983 és 1985 között megjelenő *Aktuális Levélről* szóló elemzés. A művészeti tárgyú szamizdat és az esztétikai értéket hordozó művészkönyv között mu-

táló s így a korszakra jellemző módon kevert műfajú kiadványsorozat „a maga sajátos formáján és közegén keresztül bírálta a hivatalos művészeti sajtó jellegtelenségét, többféleképpen is érthető »korlátoltságát«”; (46.) miáltal – a Havasréti által is idézett McLuhan-szlogent alkalmazva – a „művészeti hírlevél” rendhagyó médiuma óhatatlanul maga lett a művészetpolitikai üzenet. Nagy kérdés, hogy a neoavantgárd lokális humuszából kinövő *Aktuális Levél*nek melyik aspektusa volt az erősebb: esztétikai közegszerűsége vagy szubkulturális üzenetjellege. Mindenesetre az üzenet egykor forró aktualitása már végképp kihűlt (illetve művészet- vagy kortörténeti dokumentációvá dermedt). De vajon mit kínálhat ma a valamikori üzenetét végképp elveszített médium, dorozhat-e bármiféle marandó esztétikai értéket? Illetve mérhető-e a lehetséges esztétikai érték hőfoka az egykori üzenetérték hatásfokához? Például mit mondhatnak nekünk ma – hogy kötetünk egyik tanulmányértékű kritikájának hőjét említsem – Hajas Tibor legendás hetvenes évekbeli akcióinak dokumentumai, kihűlt nyomai? Egyáltalán Hajas egzisztencialista, sőt fizikalista műfajai? Ezeket a kényes, de megkerülhetetlen kérdéseket Havasréti nem kívánja megúszni. Inkább körültekintően helyzetbe hozza őket. Egyrészt komolyan veszi a neoavantgárd Erdély Miklós távolságtartását az új érzékenység vagy transzavantgárd (vagy éppen posztmodern) retinális gyönyöröket kínáló jelenségeivel szemben, miszerint – Erdély szavaival – érthetetlen, „*hogy tud újra versenyképes izgalmat kelteni [a neoavantgárd csúcsműfaj, az akcióművészet ellenében] az a képtelenül egyszerű és báva dolog, hogy valaki vászonra olajfestéket ken*”. (56.) Másfelől meg odafigyel a művészeti „versenyképesség” nyolcvanas évekbeli új formáira is, például azokra a szempontokra, amelyeket a neoavantgárd akcióművészet körül bábáskodó s így „belső teoretikus” Beke Lászlóval jogos didaxissal szembeállított, jó értelemben vett „*menedzseri attitűddel*” megáldott Hegyi Loránd ajánl, mint a transzavantgárd hiperhatékony „*ideológusa és kritikus*”. (64.)

A tárgyalt korszak „széteső dichotómiáit” mérlegelő tanulmányok és kritikák további hősei és témái: Zsilka János, a Bódy Gábor-féle filmszemiotika elméleti háttértudása; a balatonboglári művésztelep rendőrségi-alternatív akciókat generáló alkotói; a Káli-medencébe emigrált Somogyi Győző és Raffay Béla; a neoavantgárdal

érintkező kelet-európai punkzene immár klaszszikus képviselői, a Spions és az URH; a megannyi heves (elfogadó vagy tagadó) kritikát kiváltó őspformátor Hajas Tibor; a szűkített nyilvánosságot kapó kísérleti filmek Balázs Béla Stúdiója; az Erdély Miklós és Maurer Dóra által vezetett művészetpedagógiai próbálkozások; valamint a költő Tábor Ádám mint az avantgárd egyszerre empatikus és analitikus teoretikusa. A négy részre tagolt kötet (I. MÉDIUMOK; II. SZÍNTEREK; III. SZÖVEGEK ÉS DISKURZUSOK; IV. NÉGY RECENZÍÓ) sokszínűségében is összeáll anyagából most csak néhány fontosabb mozzanatot ragadnék ki.

Nagyon tanulságosan épül fel Havasréti elemzése a hetvenes évek legelején működő, legendás emlékü balatonboglári kápolnatárlatok szubkulturális közegéről, amely valójában – a neoavantgárd eleve adott feszültségei nyomán – bizonyos „*belső konfliktusoktól*” terhelődött és tagolódott; és így amit „*ma valamiféle egységnek látunk, az a politikai represszió akkori hatásának, illetve a visszaemlékezés egységítő erejének köszönhető*”. (85.) De a köztes nyilvánosság szűk terébe kényszerített Balázs Béla Stúdió története is közelről szemlélve, azaz a csoportmegosztó konfliktusok tükrében az „*idealizáló megközelítések fonákjának vagy akár torzképének*” tűnik. (185.) A belső töréseket kívülről látszólag semlegesítő, konzervatív ízlésű politikai elnyomás valójában nem csupán veszélyeztette, de táplálta is a korszak neoavantgárd törekvéseit, sőt – csipetnyi túlfogalmazással – egyenesen életre hívta azokat. Vagy mondjuk a Balaton tülspartján kialakuló, Somogyi Győző és Raffay Béla nevéhez köthető káli-medencei szubkultúra is jelentős mértékben annak a ténynek köszönhetette „*karizmája erejét*”, hogy akár akarta, akár nem, már eleve „*a rendszert bíráló politikai gesztusnak számított*”. (100.)

Ad absurdum: bármit tesz vagy vall a művész a hetvenes-nyolcvanas években, az már kapásból olyan etikai többletértékkel rendelkezik, amelyet nagyon könnyen azonosíthatunk valamiféle esztétikai értékkel – különösen akkor, ha túl közel vagyunk hozzá, ha befogadóként részesei vagyunk a hivatalos kultúra és az ellenkultúra cserebomlásos szimbiózisának. Ám ha felveszük Havasréti értelmezői távlatát, akkor máris másként láthatjuk a nagyon különböző balatonboglári és káli-medencei szubkulturális csoportmozgások „*művészetszociológiai térképét*”, annak

közös logikájú mintázatát: „*Hogy mi okozott nagyobb torzulást a Kádár-korszak kulturális életében: az első nyilvánosság kétes szabályaihoz (öncenzúra, kettős beszéd, megalkuvás stb.) való igazodás vagy a második nyilvánosság [balatonboglári típusú] belterjességének torzító hatása, vagy a teljes izoláció [káli-medencei típusú] autarchiája – ez vitatott kérdés.*” (116.) Így például a káli-medenceiek művészete a rendszerváltozás után is megőrzi „*kritikai karakterét, csak az a kérdés, hogy mivel szemben.*” (117.) A szembenállás etikájának továbbélése esetükben most már egyértelműen kétes, „*nemzeti-konzervatív*” feladatvállalásokkal terhelt esztétikai eredményekhez vezet. De hasonlóképpen csúszik ki a talaj a balatonboglári modellhez köthető alternatívák képviselői alól is – akár tragikusan bennragadnak a korszak határain belül, mint az 1981-ben meghalt Hajas Tibor, akár több értelemben is túlnyúlnak azon, mint a Balázs Béla Stúdió rövidfilmesei közül Szabó István. Az avantgárd gesztus ugyanis mindig pillanatértékű; nem feltétlenül tesz jót neki az intézményesülés vagy a kritikai hatástörténet.

A fentiek fényében tűnik példaértékűnek a Kádár-korszak aszpikjában tenyésző kelet-európai típusú, alternatív punkzene ősformációjának, a Spionsnak csupán három nyilvános fellépést megélt története. Elég csak Havasréti nyomán idézni a zenekarvezető avantgárd művész, Molnár Gergely szavait: „*A Spions olyan művészekből áll, akik a rock and rollt nem kedvelésből csinálják, hanem kényszerből.*” (126.) A punk botránya itt, a nyolcvanas évek Magyarországon tehát nem a polgárpukkasztás formája, hanem „*kényszer*” – mint amilyen kényszeres és reaktív lesz minden egyes mozdulat, amelyet a művészek tesznek, legyen az akár az első nyilvánosság esztétizált öncenzúrája, akár a második nyilvánosság átpolitizált akcionizmusa. Érdekes ebből a szempontból a Balázs Béla Stúdió úgymond harmadikutas nyilvánosságmodellje, amely az

ellenőrzött első nyilvánosság és az ellenzéki második nyilvánosság egzotikusan kevert báját mutatta. Befejezésül viszont nézzünk egy külső, azaz nem Havasréti könyvből vett példát a hetvenes–nyolcvanas évek első nyilvánosságában keletkezett értékek kilencvenes évekbeli átértékelődéséről, illetve annak további lehetőségeiről a vadonatúj évezredben.

A nyolcvanas évek kulturális-művészeti, azon belül irodalmi nyilvánosságának egyik meghatározó főszereplője, az időszerű vezető ágazataként zakatoló „*új próza*” mellett bábáskodó Balassa Péter már 1993-ban nem titkolt idegenkedéssel, sőt rosszkedvvel úgy látta, hogy „*az irodalom helyzete, ha tetszik, ha nem, átalakul egy többé-kevésbé piaci, szabadversenyos társadalomnak megfelelő, rastignaci Gründerezeit felidéző irányba*”, ahol már nem lehetnek érvényesek a nyolcvanas évek bármily igaz (igaz, csak akkor igaz) irodalomkritikai előfeltevései, törzsi rituáléi. Mert például Nádas Péter 1986-os EMLÉKIRATOK KÖNYVE című regénye még érvényesen landolhatott a hivatalos (állami-ideologikus) irodalomszménynek kifelé ellentmondó, viszont befelé teljességgel szolidaritáselvű irodalomértői körben; ámde a 2005-ös PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK immár menthetetlenül ki lett szolgáltatva ama bizonyos – a tranzavantgárd képzőművészeti klímához fogható – „*szabadversenyos*” irodalomkritikai diskurzusnak. Ami persze korántsem vált a megértés kárára. És nemcsak az adott műalkotás, a kritikai próbát kiálló, kivételesen jelentős Nádas-regény vonatkozásában, de a változásaiban egyre inkább rétegeződő irodalmi kultúra önértelmezése, önmegértése szempontjából sem. De vajon Havasréti könyvének szereplői közül kinek, melyik képzőművész, akcióművész vagy filmművész teljesítményének tulajdoníthatnánk ugyanezt a jelentőséget és szerepet?

Bazsányi Sándor