

A retroaktív rehabilitáció (mindez Szisz nélkül)

VISSZHANG - LXI. évfolyam, 14. szám, 2017. április 7.

„valamelyik év / valamelyik tél / valamilyen lakás / valahova haza // El!”

(Szerb János [1951-1988]: *Emlékezés egy különösnnyár-éjszakára*)

Egy kánon átrendeződése mindig soktényezős, nehezen és jobbra csak utólag kiismerhető folyamat. Egyásra reflektáló vagy tudomást sem vevő szövegekből egyként összeállhat egy felismerhető mintázat, ahogy – úgy vélem – most is történik. Amikor a ’60-as évektől fogva szubkultúrákban működő magyar neoavantgárd *irodalmi* marginalizáltságának okait elemzi, említi több, más-más nemzedékhez tartozó kortársunk, mintha egy retroaktív rehabilitációs program születésének lennének szemtanúi.

Ebben az írásban két, szorosan összefüggő szempontot ajánlok megfontolásra. Az egyik az egykori neoavantgárd közegeiben született szövegek elsődleges kontextusának figyelembevétele, a másik a neoavantgárdhoz sorolt szerzők írásai, tevékenysége közti esztétikai feszítáv nagysága, tehát a közöttük egykor pontosan látható, magától értetődő radikális különbségek utólagos láthatatlanná válásának, láthatatlanná tételének következményei.

A neoavantgárd szövegek irodalmi marginalizáltságának politikai-esztétikai okai ugyanis elválaszthatatlanok a szubkultúrák kontextusaitól, amelyekben jelentős részük született. Mindez gyakran nem pusztán befolyásolta, de meg is határozta azok státuszát, szerepét. Bálint István (1943–2007) *Arthur és Franz* című műve, 1972-ben, a Magvetőnél megjelent, Zsámboki Mária szerkesztette kötete például vitathatatlanul sikeres irodalmi pályakezdés volt. A huszonkilenc éves szerző kötetben közölt versei, szövegei messze túl voltak a korszakban magától értetődőnek tekintett irodalom fogalmán, de azoknak helyük volt s van az irodalmi kánonban (lásd Szegedy-Maszák Mihály [szerk.]: *A magyar irodalom története*, III. kötet, 54. fejezet, *A részek győzelme a józan egész fölött*). Arról nem beszélve, hogy a kötet *Lovagkor vége* című verse, valamint a *Piros babák* című ciklusa, illetve Bereményi Géza 1979-es *Fehér babák takarodója* közti nyilvánvaló áthallások Bálint munkásságának emigrációja utáni aktív használatát mutatja. Ugyanakkor Bálint munkásságában egyre döntőbb szerepe volt a neoavantgárd színháznak, amelyben a szerző fogalma, szerepe távol állt az irodalmi élet és a hagyományos kőszínház normáitól. Ezeknek az írásoknak az értelmezése, rekonstrukciója, utólagos közlésük módja igen eltér az irodalmi kánonban irodalmi szöveggként ismertektől. Ezekben az improvizáció, a társszerzőség, a forgató- vagy szöveggkönyv műfaji kérdései merülnek fel, így értelmezési tartományaik kérdése önmagában is pontos választ követel. Mindez persze *nem* választható el a kikényszerített emigráció (1977) utáni politikai marginalizáltság sorskérdésétől, tehát ha valaki nem pusztán Bálint István nevét kívánja említeni a neoavantgárd szerzők közül, hanem kéziratban lévő munkássága megismerését, ismertetését tűzi ki céljául, akkor a színházi lét következményeit kell feloldania. Csak egyetlen példa. Bálint István és Donáth Péter (1938–1996) közös, *Náthán és Tibold* című, az egykori színlap tanúsága szerinti *Improvizáció főbb témákra 1 részben* alcímet viselő színművét 1969-ben mutatta be az Egyetemi Színpad Marton László rendezésében. A szöveg maga egy évvel később jelent meg a Színjátszók Kiskönyvtára 117. kötetében (*Újdonságok 1970*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1970). A két halálraítélt utolsó napjainak, óráinak „történetét” bemutató darab s annak előadása, mint az Nánay Istvánnak az Egyetemi Színpad történetéről szóló remek könyvéből kiderül, jól értelmezhető a hatvanas évek végének legális alternatív

színházi közegében. Sokkal inkább abban, mintsem egy absztrakt, utólagosan konstruált „neoavantgárd” fogalom üres halmazában, amelyben a politikai határátlépéseket, a „cenzúra esztétikáját” tekintjük a rehabilitáció alapjának, döntő pontjának. Bálint István vitán felül fontos munkásságának kanonizálása a szövegek státuszának kérdését veti fel; elsősorban mert a Kassák Stúdió és a Halász-színház darabjai majdnem mindig egy-egy szövegből kiinduló kollektív performanszok voltak. Az előadásokról fennmaradt lejegyzések a magyar színház- és irodalomtörténet közös hagyományába tartoznak, s jól mutatják, hogy a „neoavantgárd szerző” ebben a közegben olykor inkább fikció, mintsem valóság. Ráadásul Bálint Egyesült Államokban írott műveinek nagy része felveti az emigrációs marginalitás megkerülhetetlen kérdését is. (Mindehhez lásd Balassa Péter 1988-as, Határ Győző *A nemzeti hamistudat* című esszéjére írt válaszát, az *Összehasonlító sérelemtudomány* című esszét, *Újhold Évkönyv*, 1988/2.)

Ha tehát nem pusztán formális és normatív listákat állítunk össze, hanem újraolvassuk a '60-as, '80-as évek szubkulturális közegekben írt műveit, akkor – mint azt már a fentiek is jelzik – igen hamar felismerhetjük, hogy a *ma* az egykori neoavantgárdhoz sorolt művek közötti különbségek több mint figyelemre méltóak. Magukkal a szövegekkel szembesülve válik láthatóvá, hogy az az esztétikai-politikai homogén közeg, amelyről *ma* szó esik, *így* egyszerűen nem létezett. Az esztétikai fesztáv a neoavantgárdon belül épp akkora volt, mint az azon kívüli kortárs irodalomban, ahogyan azt például az egykori antológiák mutatják.

Kukorelly Endre 1996-os *Kendenxc* című, 2016-ban, bővített kiadásban megjelent esszékötete (Kukorelly endre (sic !): *porcelánbolt, Kedvenxcekről. Olvasókönyv*) jellegzetes szerepet játszik a neoavantgárd rekanonizációját fontosnak tartó írások, szövegek között. Ennek, a hosszú évtizedek írásaiból összeállított, felszabadultan nárcisztikus kötetnek erénye, mint arra Margócsy István okkal hívta fel a figyelmet, megvesztegető, valóban megkapó őszintesége. „Kukorelly radikálisan elutasítja a hagyományos irodalomtörténet nemesen esztétizáló, széplelkű, jámbor folytonosságának illúzióját, amely szerint a zsenik és zseniális művek öntörvényűségük révén érvényesülnek az irodalmi életben (és a kánonban), s nyíltan képviseli azt az álláspontot..., mely szerint az érvényesülés és elismerés egyáltalán nem egyszerűen a művek minőségétől függ, hanem az éppen aktuális irodalmi élet politikától és ideológiától, csoport-összetartástól és féltékenységtől vezérelt versenyszituációiban bontakozik ki.” (*Irodalomtörténet vagy sem, ÉS*, 2017/8., febr. 24.) Kukorelly túllépett a sérelemtudomány hisztérikus korszakán, könyvében nyoma sincs a tehetséges, kiváló kritikusok: Bán Zoltán András és Farkas Zsolt egykori Balassa-ellenes írásait átható indulatnak, ma már kínos megvetésnek. Kukorelly egyszerűen azt állítja, hogy Balassa és a munkásságával nem rokonszenvező Kulcsár-Szabó Ernő a szövegalapú irodalmat kizárólagos kánonnak olvasták, s mindez a magyar neoavantgárd számos alkotóját méltatlanul marginalizálta. (64-98.) A Kukorellyt méltató Földényi-kritika (*Magyar Narancs*: „*Szerintem*”, 2017. február 23.) tovább egyszerűsíti Kukorelly infantilis felszabadultságának árnyaltabb leírásait. „A »prózaforulat« egyszerre volt politikai és irodalmi bravúr. A neoavantgárd ebben nem volt versenyképes. Való igaz, később feltűnően hallgattak róluk, de közben vannak, akik nem hagyták, hogy meg lehessen feledkezni róluk: Balaskó és Tandori, Oravecz vagy Tábor Ádám. Mégoly közel áll a szívemhez (és ízlésemhez) Lajtai Péter, Ajtony Árpád, Bálint István, Molnár Gergely, Hajas vagy Erdély, akiknek a nevét magam sem győzöm eleget leírni. (...) Előörs nélkül nincs változás, de az előörs gyakran elesik. Nekem fáj ezt a legjobban leírnom.” De hát épp nem a nevekről, a listákról, hanem a szövegekről van szó.

Amúgy Tandoriról és Oraveczről sem feltűnően, sem feltűnésmentesen nem hallgatott a kritika, pályájuk egészén át a kánon megkerülhetetlen írói voltak mindketten, s megérdemelten: díjakkal, elismerésekkel, kultikus rajongókkal és hívő olvasókkal ellátott legendás alakok. S jó példái az esztétikai különbségek felsorolás által eltüntetésének. A *Töredék Hamletnek* 1968-ban, az *Egy talált tárgy megtisztítása* 1973-ban jelent meg, s már ez a két kötet sem ugyanabban a paradigmában íródott. Az első a kortárs magyar irodalmat otthonának tudja, magát abban ismeri fel s ismerteti el. Ahogyan Kondorról írt Tandori. „Hátraszegett fejetekhez kötözve, / Áttetszővé-Fűrészeltek, vonultok / – látványunk felhőcsíkjai – / sötét valónkon át.” (*K. B. grafikai műveiből*). Vagy a Pilinszky-hommage: „Elvéthetetlenül üldözött – / elalszol s

felébredsz”. Az *Egy talált tárgy megtisztítása* egy mifelénk kevésbé ismert művészetfogalmat használt, s végiggondolt (jelöletlen) lépéseket jelentett a magyar irodalmi szöveg aktuális normarendszerén túl, belépést a ready made, a koncept art világába. Tandori annak rendje és módja szerint Duchamp legavatottabb magyar értője, interpretátora, használója lett. Oravecz első, *Héj* című kötetének nyelve mögött Celan és Trakl példái, előképei tűntek fel, olykor éles fényben. Ha van két, igazán jelentős és eltérő esztétikai normákat teremtő költője ezeknek az évtizedeknek, akkor ők ketten bizonyosan azok. A neoavantgárd közegeiben említendő, hogy Tandori ready made-et használó költészetével az 1988-ban, harminchét éves korában öngyilkosságot elkövetett Szerb János munkássága rokonítható. Szerb 1990-es poszthumusz kötetét Petri György szerkesztette, s ő írta az utószót is – apróság, de mutatja, hogy neoavantgárd és a kanonizáltnak tekintett irodalom között nemcsak szoros személyi, hanem szakmai kapcsolatok is voltak. Amúgy munkásságáról Kukorelly egyszerűen nem tud.

Lajtai Péter nyomtatásban elérhető, '70-es évekbeli költészete szorosan kötődik a Kassák-stúdióhoz, a Halász-színházhoz: a *Jelenlét Szógettő*ban (1989) megjelent hosszú szövegei is előadásokhoz köthetők. Lásd a Bálint Istvánnal, Halász Péterrel közösen írt 1972-es *Skanzen gyilkosait*, amelyben elhangzik Lajtaiktól az *Indulónk 1914 partitúrája*. E szöveg a *Szógettő*ban *Ma este estély van* című költeményként azonosítható. Az ugyancsak emigráns Ajtony Árpád (1944–2013) Bálint Istvánhoz hasonlóan jól indult, első novellái sikeresek voltak. Az 1969-ben megjelent *Naponta más* (fiatal prózaírók antológiája) című, Gáll István által szerkesztett kötetben az *Elementem Cselebihez*, míg az 1971-es, Vilmon Gyula szerkesztette, *Ahol a sziget kezdődik* című antológiában, a *Csalódás nyári napokon* című novella(füzér) jelent meg. Ajtony e két írása, amint az 1998-ban napvilágot látott *A birodalom elvesztése* című gyűjteményes kötetében szereplő, 1967–1971 közötti novellái a rafinált minimalizmus és a lágy szürrealizmus ironikus remekművei. De mindenesetre kevés közük volt a neoavantgárd ideológiai-politikai stratégiáihoz. Ajtony reflektálatlan besorolása is mutatja, hogy milyen kockázatos vállalkozás a magánélet, a barátság és a politikai ítélkezés stratégiáit, közös élményeit összekeverni az irodalmi ítélettel. Ajtony valóban a szubkulturák közegeiben élt, de a *fenti kötetben közölt írásai* a transzparens szövegteremtés mesteri példái, amelyeknek egyetlen szó kommentár nélkül helye van bármely novellaválogatásban. Egy időben például egy utcában lakott – a Beaubourg közelében – a rue Quincampoix-ban Molnár Gergellyel, s feltehető – miért is ne tették volna –, olykor vagy gyakran elbeszélgettek egymással. De ez semmit sem változtat azon a tényen, hogy akkortájt Ajtony már Michel Foucault híve volt, szociálpszichológiát tanult, s úgy hitte, leszámolt az irodalommal, Molnár pedig élete talán megbonyolultabb és igénybevevőbb szerepét alakította a Spions zenekar alapítójaként, a Gregor Davidow nom de guerre-t használva, áloros alkémként rockzenészt, alternatív sztárt alakított: félreismerhetetlen, igazán tehetséges politikai performer volt. Dalszövegei a magas és populáris kultúra regisztereit összehátró, szubverzív művek voltak, amelyek éppoly távol estek akár Bálint István vagy Tandori költészetétől, mint azok Nagy László vagy Kormos István műveitől. Hajas Tibor (1946–1980), az ugyancsak nagy provokátor, aki indokolatlanul, a kortárs művészetben gyakran használt szereptúlteljesítés stratégiáját nem értő rendőrség és ügyészség amúgy belátható, prognosztizálható szűklátókörűsége miatt került börtönbe, radikálisan másik szerepet formált meg, mint Molnár. Jóval nyersebben és didaktikusabban alakította például a szexuális szabadság mítoszát – lásd Nádas Péter komor kritikáját az 1979-ben írt *Szövegkápázat (Sipda Bardo)*-ról.

Az évtizedekkel később megkezdődött rehabilitáció nem minden ponton olyan önironikus, őszintén sértődött, mint azt Kukorelly esetében láttuk. Zavarba ejtőbb, említést érdemlő *epizódnak* látom Petőcz András 1985-ös, a kalocsai *Magyar Műhely*-találkozón történekről írt szövegét. Történt ugyanis, hogy Esterházy Péter Nagy Pál egy finoman szólva is normatív és éles szövege miatt okkal otthagya a találkozót. Előfordul ilyesmi. Petőcz mindezt szoros összefüggésbe hozta azzal, hogy a modernitás, a progresszió szerzői között repedés történt, s az avantgárd szerzők elismerése, kanonizációja úgymond megrekedt. („Nincs ott semmi keresnivalója” /*Adalékok a posztmodern és avantgárd irodalom történetéhez*, *ÉS*, 2016/41., okt. 14.) Attól tartok, hogy ez a drámai eseménnyé felstilizált epizód egy jóval fontosabb kérdés megkerülésére szolgál. A *Magyar Műhely* marginalizálódása ugyanis, Petőcz szövegét idézve: a „direkt politizálástól mentes modernitás”-sal függött össze; a l'art pour l'art tipográfiai

forradalom jelentés nélküli ártatlanságával, amelyből egy idő után valóban kimosódott a korszellem értelmezésére való képesség és vágy, és ez egy avantgárd szemle esetében bizony kínos.

Azaz a retroaktív rehabilitáció szövegeit eltérő módon, más retorikával, de ugyanúgy a zárt, ideológiailag rövide zárt monokauzális gondolkozásmódja járja át, s ez egyszerűen lehetetlenné teszi egy bonyolultabb összefüggésrendszer, kulturális térkép felrajzolását. Holott ezen lenne érdemes gondolkoznunk. Lám: Esterházy munkássága, a most elkezdődött s némi óvatosságra intő utóélete is arra vall, hogy bölcs belátás egy másik topográfiának, mintázatnak megfelelő, kulturális összefüggésrendszert elképzelnünk. Várszegi Asztrik Esterházy temetésén elhangzott homíliájában van egy mondat, amely utat nyithat egy ismerős és mégis új értelmezési mező felé. „Búcsúzik egy nemzet, egy nép, sorsával azonosuló írójától és gondolkozójától.” Azaz, ha jól értettem, a pannonthalmi főapát azt állította, hogy az a modern, posztmodern, szövegalapú – nevezd bármiképp – irodalom, amelyet Esterházy írt, *az a nemzet és nép sorsával való azonosság nyelvét jelentette*. 2005-ben, a *Lenni eltörésben* című szövegében, a Vajdaságból Svédországba emigráló Domonkos István 1971-ben az *Új Symposion*ban megjelent, *Kormányeltörésben* című versét használja, folytatja, írja át vagy épp tovább. (Nem mellékesen lásd: Balassa Péter: *A menekült király, avagy a polgárháború előérzete*, 1984). „Lenni én magyar író lenni alany állítmány bővítmények nép nemzet.” A nyelv a kérdés, és a nyelvkritika és nyelvhasználat a válasz. Ez a szöveg minden mondatában, összes, úgymond intertextuális összefüggésében félreérthetetlenül radikális volt – mint Esterházy majd minden szövege, amelyekben nem taktika és etika, hanem a bizonyosság és az irónia viszonya volt a kérdés. A bizonyosság, az említésre sem méltó magátólértetődőség, hogy ő – is – a nemzet írója, és nincs *másik nemzet, másik nép, másik irodalom*. A létünket meghatározó fogalmak közjavak: értelemszerűen közösek, nemzet, nép, irodalom használója mindenki, még az is, aki a másikat azon kívülnek tekinti. Esterházy nem harcolt, hanem a bennfoglalás műveletét, művészetét alkalmazta: tágasabb univerzumot teremtett, mint azok, akik a haza nevében való fellépést a hazából kizárandó, nemzettől idegen mondatok, írók listájának összeállításával kezdik. S amúgy ebben nem pusztán igaza volt, hanem ez az igazság.

Magyar itt mindenki, az is, aki a romákat idegen etnikumnak tekinti, s a romák maguk, akik – nem mellesleg – épp most pusztulnak bele kizáratásuk metaforáiba, a magától értetődővé lett mindennapos megaláztatásba. Balogh Attila Eörsi István által nagyra tartott s hosszú évek óta láthatatlannak tekintett költészete az irodalmi példa minderre.

A magyar nyelv: az alany, az állítmány, a bővítmények, a nemzet, a haza virtuális kulturális tere. Azaz, mint Szilágyi Domokos – ha lenne egyetemes magyar kánon, akkor nemcsak a Királyhágón túl tudnánk, hogy Szisz volt ő – írja 1976-ban: „A szó dadog, a muzsika beszél, / beszél a fákkal a bús őszi szél, / beszélnek én is, de csak dadogok, / a szó dadog, az óra üt, a vég / közeledik, és nincsen menedék” (*Dadogás*, 1976). Az év novemberében ölte meg magát.

Attól tartok, hogy az igazi kérdés az, hogy mikor lesz magától értetődő, hogy Esterházy és Szilágyi, Sütő András és Bretter György, Szabédi László és Gion Nándor, Bertha Bulcsu és Szerb János egyaránt, egyként ugyanannak az egyetlen – heterogén, számos iskolával, hagyománnyal, feloldhatatlan ellentmondással teli – *magyar irodalomnak* a szerzői mind. S ebben az új geopoétikai kontextusban, egy jóval tágasabb és bonyolultabb, a trianoni határok mögé tekintő irodalmi térben: a neoavantgárd szövegeit is érdemes lesz mind újraolvasnunk.