

Déli Felhő

5kirchen-Sheet 97 április

1

Déli Felhő/5kirchen-Sheet 1

Pécs, 1997. április

3plán-bután

- | | | |
|----|------------------------|--|
| 3 | <i>Mileszha:</i> | Nincs jobb, mint olvasni! |
| 5 | <i>Szalai Katalin:</i> | Művészkönyvek |
| 8 | <i>Lovyk Gábor:</i> | A könyvtár és a könyv a mágia erőterében |
| 14 | <i>Kiss Sándor:</i> | Észrevételek, foszlányokban |

Közelítő Dél

- | | | |
|----|--------------------------|---|
| 21 | <i>Közelítés Galéria</i> | '97-es rendezvényei |
| 22 | <i>Zalka Zsolt:</i> | Aszúbontás '97 |
| | <i>Deák Botond:</i> | Határeset, amin túl |
| | <i>Zalka Zsolt</i> | grafikája |
| 24 | <i>Mekis D. János:</i> | Megtörtént, és nincs más hátra... |
| | <i>Császár Gábor</i> | művei |
| 28 | <i>Dobovicki Attila:</i> | Hizsnyik Dénes beazonosította fegyverét |
| | <i>Hizsnyik Dénes:</i> | Nagyon korrektül kell tudni... — <i>Jánosi Zoltán</i> interjúja — |
| | <i>Hizsnyik Dénes</i> | festményei |

Felhőkarcoló/Lusta. 1

- | | | |
|----|-------------------------|--|
| 32 | <i>Lovyk Gábor:</i> | <i>Mircea Eliade</i> novelláskötetéről |
| 38 | <i>Mileszha:</i> | A viszontlátásra Mihama rabbival |
| 40 | <i>Peták Péter:</i> | Kelta mítosz |
| 44 | <i>Leiszter Attila:</i> | Panelházat lakva |
| 46 | Horror | <i>Brian de Palma, Roman Polanski</i> |
| 48 | <i>Mike Illaz:</i> | <i>Dr. Moreau</i> szigetéről |

Para-noise

- | | |
|----|--|
| 49 | Hipnotikus ritmusok (<i>Dub Syndicate, Massive Attack, Tricky</i> és társaik) |
| 56 | <i>Gépszava, Cyberium</i> |
| 56 | <i>Mille Plateaux</i> |
| 60 | Séta a Tiszta Élen, <i>Shelter</i> |
| 62 | <i>Hellhole, Korog, Electric Connection</i> |
| 64 | Dallamos black metal, <i>Amorphis</i> |
| 66 | <i>Slayer, Sepultura</i> |

Címlapon: Szalai Katalin a Déli Felhőnek

- szerkeszti, kiadja *Leiszter Attila* és *Lovyk Gábor*
- tördelte-szerkesztette *Élzenás Matyi*
- közreműködött *Appl Mária, Hizsnyik Dénes, Mazsi, Törkenczy Tibor* és *Kalmár Lajos*

✉ Déli Felhő, (L.A.) 7624 Pécs, Szigeti út 2/A. X/4.
72/312-538
(L.G.) 85/340-365

Nincs jobb, mint olvasni!

Könyvespolcomon kis vörös volt, rózsássá fakult könyvek: *Biblia*, *Korán*, *Tőke*. Némi melankóliával várom a beígért Arisztotelész összkiadást: az ismételtetetlenül hosszan megbújt könyvek megírásuk után bő másfél évezreddel változtatták meg a világot! A *Poétika* lapjaiból gyilkos erő szivárgott elő, s mindhiába semmisült meg *A rózsza neve* tanúságai szerint az őt rejtő labirintuskönyvtárral együtt. Megsemmisült az alexandriai könyvtár is, ősi hagyományt teremtve ezzel: a

minden valaha az eltűnésnek S mindhiába lett legóriája, mindfogható közelbombázták a is a Könyvtár-

Persze vő könyvtáralos veszélyét.



saját könyvtár — a háremük, maga a Paradicsom. Az ilyen olvasók alig érintik a könyv testét, és elviselhetetlen élményként élék át az idegenek fogdosását. Miként Joe Snowfield írja *Southern Gothic* című művében: “Felhős delünk déli mélyén ülünk könyveimmel, bú felvet, miként bársony szeretőmmel: s nem szeretem, ha mások fogdoszák!” A könyvtár ekkor valóban oly mélyre jut, mint az isteni Írás börtöne, ahonnan az érzelmek lehetetlenné teszik a menekvést. Ha pedig valaki szemük előtt tesz erőszakot egy könyvön, gyűlöletük olyannyira betölti a hely szellemét, hogy mindenkit pokolra vet.

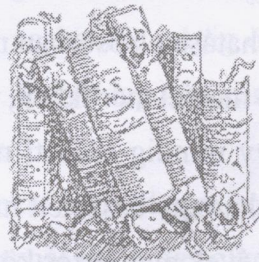
Melankóliával lapozgatom a köteteket, és a még elérhetetlen virtuális könyvtár iránti csodálkozásomat csak a fantomkönyvek enyhítik, hiszen régen együtt élünk egyre bővülő hasznos kis katalógusokkal, e rendszertelen lajstrommal: Pierre Ménard *Don Quijotéja*, a végtelen *Homokkönyv*, a költő Jeffrey Aspern Henry James által sóvárgott hátrahagyott irományai, Baudelaire dandizmusról szóló beígért értekezése, Dante Gecco Angelierivel elcserélt szonettjei, Mallarmé *Könyve*, Aragontól *A végtelenség védelme*, mely egy 1927-es könyvégetésen lett az enyészete, Dosztojevszkijtől *A félkegyelmű* igézetes elvesztett Aragon és Breton közös vázlatla a harmadik *Faustról*, tett kéziratla (mellette Kafka elégetésre szánt kéziratla van Cendrars háromszáz fantomkönyvről szóló *lis-publikált és még meg sem írt könyvek bibliográfiájá*-melyhez további 33 tervbe vett kötet tartozik.

Aki pedig a virtuális könyvtár elől valódiba mekeresheti Némo kapitány nautilusi kétmillió kötetes térhet Don Quijote töredékében megmenekült házi ver-elérhető, noha senkinek sem ajánlom, Kien sinológus könyvtára, vagy éppen követheti Stumm kapitányt is a 3,5 millió kötetes Nemzeti könyvtárba, sőt, beiratkozhat a Bradbury-féle kétlábon járó könyvtárba is.

A könyvet megnyitom — ki meri megismételni a kezdet szavait?

írt számára magasba emelt, majd önmagát szentelő gyűjtemény mitikus modellje lett. a nürnbergi könyvautodafé a barbarizmus alhiába ismétlődött meg mindez szinte kézzel-ségben 1992-ben, amikor a szerbek porig szarajevói könyvtárat, tudjuk, hogy mindig ban éltünk.

olyanok is vannak, akik ma éppen a növekb-an látják a terjeszkedés, az expanzió halá-Másoknak, mint nekem is, a könyvtár — a



első változata, a Mester elége-ival), vagy ott tája, *A soha nem nak kézikönyve,*

nekülne, az föl-könyvtárát, beseskönyvtárába,

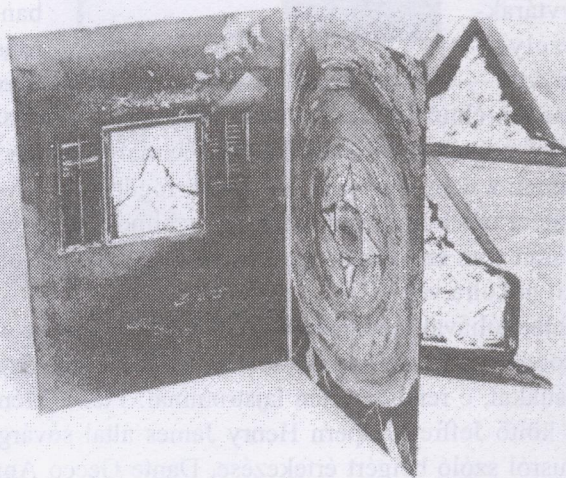
Szalai Katalin Művészkönyvek

Művészkönyv, művészi könyvmunka, művészek által alkotott könyv, könyv-műtárgy, művészkiadvány, könyvmű, könyvizmus, könyvművészet, műtárgykönyv, könyvműtárgy: sokféle módon nevezhető és sokféleképpen nevezték már ezt a jelenséget, mindenesetre ezek a kifejezések nem határolódnak el egymástól. A műfajnak nincs pontos definíciója. Egy művészkönyv létrejöttékor a könyv új jelentésekkel teljesebbé válik. Guy Bleus, belga könyvművész és teoretikus szerint: "Minden művész által alkotott könyv művészkönyv."

Ez a megállapítás fontosnak tekinthető, hiszen a könyv alakú tárgyak jelenléte a mindennapi tárgyvilágban is megfigyelhető. A

művészkönyvek hatása elsősorban nem az írásos információban rejlik, inkább megjelenésükben, vizualitásukban. A lényeg: egy művészkönyv mindig eredeti mű, és nem másolat, akár egyetlen darab, akár egy összetett műtárgy.

Az 1970-es évek mail-artos könyvműveivel indult el ennek a műfajnak a kialakulása. Füzetecskékbe és könyvecskékbe rendezték azokat a gondolatokat, amiket könyvekben nem publikálhattak. A postai küldemények vizuális formába rendeződtek, és ellepték a különféle közlekedési eszközöket.



“Magyarországon az első művészkönyveket Pernecky Géza készítette, maga a műfaj azonban csak a hetvenes évek végétől jelent meg” — írja Kovalovszky Márta, a témát legátfogóbban bemutató 1987-es székesfehérvári kiállítása katalógusában. Hivatalosan 1993 szeptemberében alakult meg a Magyar Művészkönyvalkotók Társasága, amelynek tagjai közül néhányan 1997 februárjában szerepeltek a Pécsi Kisgaléria mű-

vészkönyvekből összeállított kiállításán is.



A társaság elnöke Kiss Ilona, akinek két munkája volt látható: a *Béke-szótár* illetve a *Háborúskönyv*. Az előbbi festett és gyűrt, nagyméretű és könnyű papírlapokból áll, minden oldalán egy-egy, a béke szóval kezdődő szóösszetétellel. A hagyományos könyvformától az utóbb említett munkájában tért el, amelynek látványa, lapozhatatlansága a címére vonatkozatható. Az olvashatatlanságig összeégett, összeégett lapok takarják egymást, va-

laminek a halálát sugallva.

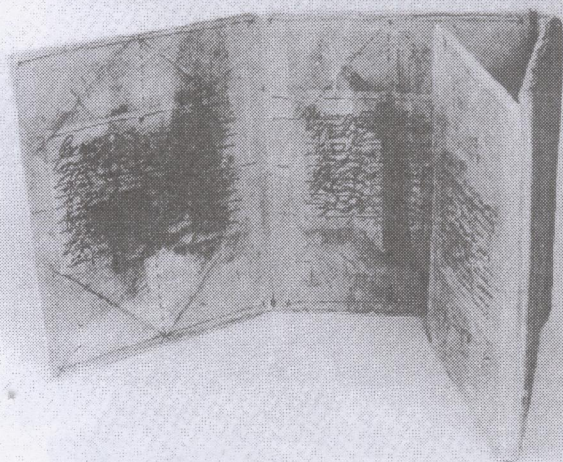
Érdeemes elgondolkozni azon, hogy amennyiben a művész eredeti könyveket használ föl művei elkészítéséhez, a létrehozott új tárgy gyengíti-e vagy erősíti a kiinduló anyagot. Csupán a roncsolás gesztusa látható, vagy képes valamiféle többletértelmet adni a korábbi tárgy megsemmisítésével? Brig Laugier eredeti könyveket vág, hajtogat. A néhol fölbukkanó

szöveget csak a véletlen dobja ki. Lengyel András is fölhasznál eredeti könyveket, installációba rendezi őket, szokatlan kontextust teremt. Lehetnek a könyvek építőelemek, például fölépítik magukból saját síremléküket, a könyvpiramist. Állhatnak egyedül, mozdíthatatlanul, lefelé fordítva, megnevezés nélkül. Nincsen rajtuk sem szöveg, sem díszítés. Nála a könyvek mindig csukva vannak és ebben a csukott állapotban hordozzák jelentésüket. A Kisgalériában a művész *Fekete könyvek* című munkája szerepelt. Festményre sorakoztatott fekete könyvgerincek ezek, megkopott aranyozással. Használhatatlanok, nem kiemelhetőek, nem lapozhatóak. Halott könyvek, halott könyvespolcon.

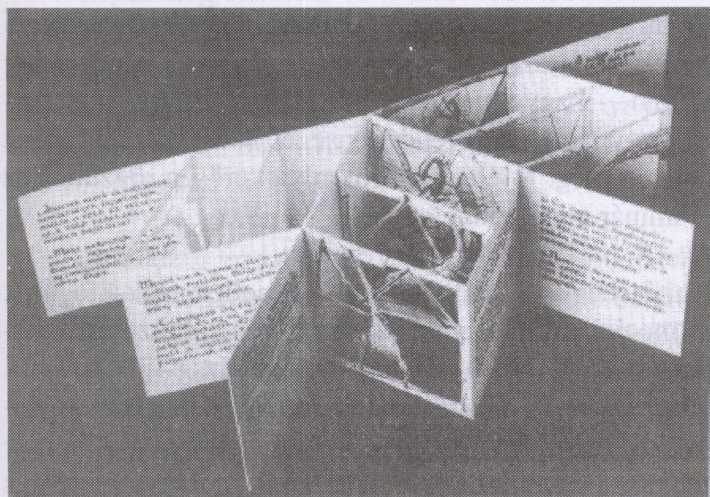
Butak András már a hetvenes évek végétől készített könyvformájú tárgyakat. Munkái jól példázzák azt, hogy a felszín, a tiszta vizualitás is lehet éppen eléggé érdekes. Nála a szöveg úgy jelenik meg, mint egy kép. A vonalak játékát, lendületét, a kézírás esztétikáját használja föl.

László Bandy ragasztott, hajtogatott, papírból készült kis-méretű füzetek gyermekkorai könyvekre emlékeztetnek. Kinyitáskor egyes formák, figurák a térbe kerülnek. Munkáiban egymás mögött helyezkedő áttört, metszett, vágott oldalokról van szó, a rétegek nem takarják, hanem kiegészítik egymást, valamiféle képzelte teret idézve.

Mindez csak néhány példa, hogy érzékelhető legyen a műfaj



sokfélesége. Lehet szó térben megjelenő plasztikáról, vagy olyan tárgyokról, amelyek ragaszkodnak a formális könyvszerkezethez, megőrizve a lapozhatóságot, az egymás fölött, rétegekben elhelyezkedő oldalakat, ahol az idő is szerepet kap. A munkák meghatározása többnyire nem fontos, de bizonyos esetekben hasznos lehet, így például a rendszerezésnél. Lehetnek ezek szoborkönyvek, jegyzetfüzetek, vázlatkönyvek, kapsos könyvek, újra feldolgozott könyvek, színekönyvek, harmonika-könyvek, lyuk-könyvek,



mikrofilm-könyvek és társaik. Anyagukat és előállítási technikájukat tekintve is számtalan variáció létezik: pecsétkönyv, kézzel készített könyv, leporellók, papírtekercecsek, xeroxyomatok... Készülhetnek filcből, bőrből, üvegből, kartonból, acélból, agyagból, merített papírból. Ezek

a tárgyak megkívánják a személyes kontaktust, azt, hogy kézbe vegyük, lapozgassuk, tapintsuk őket.

A pécsi művészkönyv-kiállítással kapcsolatban megkockázatható az a kijelentés, hogy benne olyan munkák is szerepeltek, amelyek nem mutattak túl a hagyományos könyvnek sem a formáján, sem a tartalmán. Pusztán illusztrációs, illetve dokumentációs anyagoknak tekinthetőek. Mindenesetre a könyveknek még mindig nagy hatásuk van, hiába veszélyeztetik helyzetüket a legkülönfélébb médiumok.

Lovyk Gábor A könyvtár és a könyv a mágia erőterében

“Az a gyanú, hogy egy rettegett esemény merő említésre is bekövetkezhet, indokolatlannak vagy fölöslegesnek látszik a való világ ázsiai zűrzavarában: nem így a regényben, amely szükségszerűen a sejtések, visszhangok és hasonlóságok rendszere.”

J.L.Borges: *Az elbeszélő művészet és a mágia*

A könyvtárak és a könyvek az irodalmi gondolkodás szimbolikus eszköztárának legösszetettebb és legmélyértelműbb elemei közé tartoznak. A könyvtár nemcsak a modern kor “kulturális Babel”-ének jelképe, hanem — hagyományos értelmezése szerint — metafizikai és teológiai szimbólum is, amely a világ rendjét/rendetlenségét, Isten mindentudását vagy e mindentudás emlékképét jeleníti meg. E jelentéskörök olyan erősen rögzültek az irodalmi tudatban, hogy jószerével immár megkerülhetetlenek.

A könyvtár irodalmi megjelenítésében a szimbolikus funkció mellett azok a fogások és sémák is érdekesekek, amelyeken a megjelenítés, a felidézés alapszik. Az ábrázolás eszközei közül most elsősorban az érintkezés (kontiguitás) elvén alapulókat vizsgáljuk, továbbá azokat a hatásmechanizmusokat, amelyek az érintkezési mágia működéséhez kapcsolódnak. Ez a szemlélet figyelembe veszi Roman Jakobsonnak azt a megállapítását, amely szerint az alapvető retorikai alakzatok — a metonímia és a metafora — az összes egyéni és társadalmi szimbolikus formában, így a nyelvben, az álomban, a mágiában, a képzőművészetben egyaránt megfigyelhető.

A könyvtár — és különösen a szakkönyvtár — nyelvi megjelenítésének középponti része az ott található könyvek felsorolása. A felsorolás teszi lehetővé a könyvtár azonosítását, ami lényeges a történetben betöltött szerepének felismerése szempontjából. Talán ennél is fontosabb a felsorolás felidéző funkciója: ez teszi jelenvalóvá a könyvtár hangulatát, karakterét és terjedelmét. Minthogy a felsorolás nem lehet teljes, a teljesség érzékeltetése egy részlet segítségével valósul meg, ezért sok mindenről árulkodnak a felsorolást mint az egész töredékét létrehozó szelekciós folyamatok.

A felsorolás — Marót Károly kutatásai nyomán — nem csak stíluseszköznek, hanem műfajnak is tekinthető. A filológus és vallástörténész szerző a hősi epika kezdeteire vonatkozó kutatásai során foglalkozott a felsorolások műfajelméleti problémáival. A felsorolást — katalógust — nem autonóm irodalmi formaként, hanem meghatározott gyakorlati-kö-

zösségi funkcióval rendelkező nyelvi formaként határozta meg. Értelmezése szerint a felsorolás valójában olyan "verbális termékenységrítus", amely elhangzásakor a közönséget a siker, a gyarapodás, a hatalom, a bőség érzetével ruházza fel. (Marót 1953: 385.) A felsorolás vallásos-varázsos érzeteket kelt, a zsákmány, az ajándékok, a különféle tárgyak és nevek elsorolásában rejlő erőértéket pedig a katalógus szóvarázs útján idézi elő. (Marót 1958: 523.)

Működési elvét tekintve a felsorolás egyaránt tekinthető — J.G. Frazer tipológiáját használva — az érintkezésen, illetve a hasonlóságon alapuló mágia képviselőjének. Érintkezési mágia a felsorolás használata annyiban, hogy a hatékonyságába vetett hit előfeltétele a névmágia hatékonyságának elfogadása. A nevet mint a létező részét birtokló, ismerő személy a megnevezett felett is hatalommal rendelkezik, a név (nevek) pusztá kimondásával is képes megjeleníteni őt. (Marót 1933:36.) Hasonlósági mágia a katalógus használata azért, mert a szavak sokasága, terjedelme analóg a felidézendő bőséggel, gyarapodással. Ebben az esetben a "hasonló hasonlót hoz létre" elv érvényesül. Tehát a felsorolás — legalábbis eredeti alakjában — varázsszöveg, és az ókori irodalom egyes alkotásaiban jól megfigyelhetők a már stílusesszöveggé szerezplő felsorolások többé kevésbé rejtett mágikus vonatkozásai is. (Marót 1953, 1956, 1958.)

A modern irodalom vizsgálata számára mindebből két következtetést szükséges levonni. Az érintkezésen és az analógián alapuló mágia hatása a szépirodalomban már oly mértékben szublimálódott, hogy a szöveg struktúrájában való közvetett jelenlétére csak olyan mindenhol összefüggéseket kereső-sejtető tudósok mutattak rá, mint Jakobson vagy Marót Károly. Azokban az esetekben azonban, amelyekben az irodalmi mű közvetlen tárgya a varázslás, vagy ahol valamely szövegrész mágikus párhuzamokkal történő értelmezésére a mű kifejezetten felszólítja az olvasót, a mágia értelmezési szempontként való alkalmazása egyáltalán nem ritka.

A felsorolás mágikus funkcióval rendelkező műfaja és a könyvcímek, nevek regénybeli felsorolása között műfajelméleti kapcsolatot feltételezni első pillantásra elhamarkodottnak tűnik. Mégis érdemes foglalkozni ezzel a kapcsolattal, hiszen az a nyelvszemlélet, amelyen az archaikus irodalom és a folklór alkotásaiban található felsorolások hatása alapul, a modern irodalmi nyelvhasználat nem referenciális vonatkozásainak megismeréséhez is segítséget adhat.

A felsorolás használatának számos, a helyettesítő-felidéző funkcióhoz kötődő módja létezik. Egyes szövegekben a felsorolás az elemzés, az összefüggések megvilágításának folyamatát helyettesíti. Egy tudományos értekezés szövegében ez hibának minősülhet, különösen akkor, ha a szerző túl sokat bíz az összefüggések felidezésének e módszerére, és rendre eltekint azok elemzésétől. Ilyen hibát emel ki Szegedy-Maszák Mihály abban a bírálatában, amelyet V.B. Leitch Amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika című köny-

véről írt. E könyvben “a kifejtést sokszor a pusztasorsolás helyettesíti”. (Szegegy-Maszák 1993: 491.) Mindez azonban a kritikai beszédmód tudatosan használt stíluseszköze is lehet. Pernecky Géza például Popper Leó hagyatékának kritikai kiadásáról írott recenziójában a felsorolás segítségével érzékelteti azt a kissé egzaltált szellemi világot, amely a századelő ifjú művészetfilozófusait, Popper és Lukács nemzedékét vette körül. Pernecky maga reflektál az általa alkalmazott nyelvi eszközre, szavaiban ott rejtőzik a távolságtartás és az irónia: “Ennyi a sztori, meg persze az, ami háttérként földereng: néhány száz név az első világháború előtti Európából.” E megjegyzés után egy huszonöt névből álló felsorolás következik, majd: “Az egész könyv néha olyan, mint egy orientális előadás, melynek címe: Szöktetés a könyvtárból.” (Pernecky 1993: 406.)

Az esszé műfajában ugyancsak megfigyelhető a felsorolások használata. E műfajban a kifejtést vagy az érvelést helyettesítő felsorolás nem feltétlenül tekinthető hibának, hiszen használata összeegyeztethető az esszé irodalmi kifejezésmódjával, kísérlet-jellegével, tudatosan szubjektív és hipotetikus megközelítésmódjával. Ebből a szempontból nézve ismét az a döntő, hogy a szerző mennyit hárit gondolatmenetéből a felsorolás felidéző erejére.

Előfordul, hogy elég sokat. Hamvas Béla és Szabó Lajos írásaiban például gyakoriak a terjedelmes felsorolások, amelyeknek feladata különféle szellemtörténeti, sőt üdvtörténeti folyamatok, helyzetek reprezentációja. E szerzők esetében a felsorolás olyan prózában helyezkedik el, amely nem egyszerűen le akar írni, vagy ki akar fejezni valamit. E szövegek szándéka a megvalósítás, egy meghatározott történetfilozófiai helyzet, egy meghatározott kulturális állapot destrukciója, és a lerombolt — voltaképpen folyamatosan lerombolásban lévő — szituáció alternatívájára történő rávilágítás. Műfajukat tekintve átmeneti szövegek ezek: formailag az érzékeltetéshez, szándékukat tehoz állnak közel. E szövegek jól illik a felsorolás nyelvi didézésre való ráhagyatkozás.

Az, hogy Szabó Lajos nevek, illetve a felsorolások csolatban állnak valamely



tal, a kortársaknak is feltűnt. Hamvas Béla *A láthatatlan történet* című könyvéről írt méltatásában Baránszky Jób László a következőket jegyzi meg: “Nevek villannak meg, amelyek mögött nem kötetek, de rendszerek lappanganak, s mégsem a legsűrűbben idézett nevek. S azután ismét mások, amelyeknek csak a beavatottak számára van teljes tartalmuk, igazi csengésük.” (Baránszky 1944:44.) Baránszky a névhalmozás jelenségével nem foglalkozik, viszont felfigyel arra, hogy Hamvas tulajdonképpen idézet gyanánt használja a tulajdonneveket, amelyek önmagukban képviselik a hozzájuk tartozó textust, könyvet, gondolatkört. A név mint rész és a rendszer mint egész tulajdonképpen azonosak Hamvas szem-

lélete szerint, és az azonosságot a kettő érintkezése teremti meg. Ha nem így lenne, akkor sor kerülne a hivatkozott gondolati rendszer kifejtésére is.

Kunszt György a Baránszky Jób László észrevételeinél jóval átfogóbb érvennyel fogalmaz a Szabó Lajos műveiben található névsorokkal kapcsolatban. Szabó Lajos — írja Kunszt György — “gondolkodói propozícióinak lényegét igen gyakran (és elvből) képletesítette a hagyomány nagyjainak óriáslistájából esetről esetre szelektált-kombinált névsorokkal... Diskurzusaiban és feljegyzéseiben sokszor volt azonban szükség arra, hogy egy-egy 20-30 névből álló sort is végigpergessen, valamilyen speciális szellemi konfiguráció egzakt megjelölésének érdekében.” (Kunszt 1989: 958.)

Kunszt György sorai nem csak Szabó Lajos névszemléletét jellemzik, hanem a felsorolás műfajként történő működésének szabályszerűségeit is összefoglalják. Utalnak a névsor létrehozásának nyelvi műveleteire (“szelektált-kombinált”), a névsor bizonyos mértékig rögzült formájára (“képletként értett”), és a felhasználás tudatosságára (“elvből”) is. Kunszt György kiemeli ezen kívül, hogy a név és a felsorolás mindig valamilyen nagyobb egység (“a hagyomány nagyjainak óriáslistája”, “speciális szellemi konfiguráció”) része, nyelvi-retorikai szempontból tekintve metonimikus töredéke is egyben.

A felidézés, megjelenítés eszközének tekintett felsorolás a leíró szöveg kezdeti, egyszerű formájának is tekinthető. Ezt a feltételezést megerősítik az olyan szövegek, amelyek átmenetet képeznek felsorolás és leírás között. Az ilyen szövegben a felsorolás taxonimikus rendje feloldódik és a katalógus egyes tételeinek a megjelenítendő helyszín olyan részei felelnek meg, amelyek érintkezéses kapcsolatban vannak egymással, illetve a leírt valóságdarab egészével. Ilyen leírás található például Babits *Kárvavár* című regényében: “A kikötő! Hajók, kémények fehér, fekete színe. Por, széntörmelék, zsákok. Füst! Búcsúzó napfény. Avult köveken nagy vaskarikák piszkos ágya. A földön egy drótkötél számára való faspulni, meztelen. Girbe fatörzsek, koromtól feketén, silány folt füvek, keményre taposott hepehűpás talaj. Egy nagy gyár, gyárépületek csupasz falai, elfeketült, törött ablakkal ...” (idézi Harsányi 1975: 128.)

A Hamvas Béla és Szabó Lajos, illetve a Babits által illusztrált megjelenítési mód a könyvtár ábrázolása esetében összekapcsolódik egymással. Az első esetben a felsorolás elemei egy textológiai univerzumból származnak, a második esetben pedig a tárgyi világból. A könyvtár leírásában e két sík együttesen olyan szintagmatikus rendszert alkot, amelyben a tárgyi síkra vetül a textuális dimenzió szintagmatikus rendje, a textuális univerzum megjelenítését pedig meghatározza a könyvtárnak mint térnek és mint tárgyi kapcsolatok egészének az érzékeltetése. A leírás lineáris kiterjedése megköveteli, hogy az elbeszélő a könyvtár egészéből mindig csak egyes — textuális vagy tárgyi — szegmentumokat ragadjon ki. Ezek az egységek az elbeszélés és a leírás lineáris folyamatában úgy következnek egymásra, hogy a közöttük lévő kapcsolatokat a rész és az egész, az ok és az okozat reláci-

ói, illetve a térbeli és az időbeli érintkezés relációi határozzák meg. (Jakobson 1935:228.) A szöveg lineáris szerveződése mögött úgy sejlik fel az eredeti egész, a jelentettek komplexitása, hogy arra nem csak a kiemelt textuális és tárgyi egységek, hanem a közöttük megfigyelhető viszonylatok is utalnak. Igaz ugyan, hogy az irodalmi szöveg lényege szerint — mint fikció — nem valamely előzetesen létező entitást jelenít meg, hanem a saját világát teremti meg a nyelv felidéző erejénél fogva, de e felidezésben nem csak a szó metaforikus jelentésteremtő funkciója fejt ki hatását, hanem azok a kapcsolatok is, amelyek a metaforikus nyelvi egységek között vannak. A szintagmatikus kapcsolatok — amelyek Jakobson nyomán metonímikusaknak is tekinthetők — mint mágikus funkcióval ugyancsak rendelkező nyelvi eszközök a metaforával azonos jellegű és jelentőségű közreműködői az irodalmi jelentés- és világteremtésnek.

Lőrincz L. László *Holdanyó fényes arca* című regénye egy indológiai könyveket tartalmazó könyvtár leírását foglalja magába. A leíró rész egy többszáz oldalas kalandregény egyetlen oldalát foglalja el, ennek ellenére fontos szerepet játszik a történetben. Reprezentálja azt a szellemi összefüggést, képzetkört, amelyben a regény világa és története bonyolódik: ez részben az orientalisztika és benne az indológia tudománya, részben pedig — és ez a lényegesebb — az orientalizmus mint kulturális irányzat, látásmód, tehát a Kelet iránti irodalmi-művészeti érdeklődés, sőt rajongás. Ugyanakkor a detektívregény műfaji követelményeinek megfelelő rejtvényre orientálódó cselekménybonyolítás szempontjából is komoly szerepe van az alább elemzett könyvtár-jelenetnek.

Lőrincz L. László leírása von Asche indológus könyvtáráról a már ismertetett nyelvi-retorikai fogásokon alapszik. A regény szereplői egy őserdei kórház épületében olyan szobára bukkannak, amelyről kiderül, hogy egy indológiai szakkönyvtárat rejt. Innentől kezdve az elbeszélő nézőpontja a könyvtár átkutatását követi, egy virtuális sorrendnek: a polcok és a könyvek egymásutánjának megfelelően. Az orvosi könyvek után teljesen váratlanul a klasszikus szanszkrit irodalom szövegkiadásai következnek. A *Mahábhárata* és a *Rámajána* mint egyedi irodalmi művek rész-egész kapcsolatot alkotnak az "indiai könyvek" osztályával, és hozzájuk kapcsolódnak az érintkezés egy bonyolultabb formájaként a "kritikai kiadás", a "dévanágari átírás", és a "szanszkrit nyelv" kifejezések. A főhős, az orientalista kalandor elidőzik egy *Rámajána*-kiadásnál: "a címoldal és az azt megelőző teljesen érintetlen volt, sehol nem találtam benne dedikációt vagy beírást". Az elbeszélő itt a könyvek soráról egy meghatározott könyvre, majd a könyvről mint egészről az esetleg benne található idegen szövegre mint részre asszociál. E megjegyzés ugyanakkor előlegezi azt a későbbi jelenetet, amelyben a hős valóban talál árulkodó kézírást az egyik kötetben.

Pillanatnyilag azonban a leírás iránya a klasszikus indiai irodalomtól az indiai és a burmai folklórral foglalkozó könyvek felé halad. Itt kis kitérő következik, amely újból rész-egész viszonyon alapuló képzettársítást tartalmaz. A hős elmélyed a "hulladémon-

ciklus” elbeszéléseiben, tehát a szöveg a folklór egészéről annak egy meghatározott műfajára asszociál.

A következő hely, ahol az elbeszélő megállapodik, egy őstörténeti könyvnél található. “A harmincas évek második felében adták ki Berlinben, s az árják indiai bevándorlásáról szólt. Elmosódott dedikáció látszott a címloldal alján, határozott kézírással, lila tintával: «Annemarie von Aschének, minden árja titkok nagymesterének, meleg barátsággal, Rosenberg».” Ha a regény egésze nem is, de ez a sor az információk hatásos közlésének és gazdaságos elrendezésének az iskolapéldája lehet. A távoli Berlin és a hajdanvolt árja bevándorlás együttes említése egyszerre szólítja fel az olvasót a térben és az időben történő utazásra. Mindez ugyanakkor felidézi és megerősíti azt az ellentétet, ami az őserdei korház elhagyatottsága és az ott található könyvtár európai színvonala között van. Erre a szerző korábban a következő hasonlítással utalt: “akié a szoba, gazdagabb gyűjteménnyel rendelkezik a szanszkrit irodalom ritka kiadásait illetően, mint a legtöbb európai szakkönyvtár.”

A szerző megjegyzése ezenkívül kapcsolatot sejtet a szoba tulajdonosa és a német fasizmus között, tehát a térbeli mozgás az időbelivel kapcsolódik össze: a könyvet a harmincas években adták ki, Berlinben. Az időbeli távolságot érzékelteti egy újabb, ezúttal ok-okozati összefüggésen alapuló metonímia is: a szerző megemlíti a könyvben található kézírás elmosódottságát, ami nyilván az idő múlásának és a különböző hanyattatásoknak az eredménye. Ezután az író néhány jól kiválasztott szóval felidézi a fasizmus világának kontextusát, mégpedig egy sajátosan korlátozott perspektívából, a tudományosság látószögén keresztül. Megjelenik a náci tudomány egyik vesszőparipája, az őstörténet, és az árja szó, amely mára végzetesen kettős értelművé vált: egyrészt az indoeurópai nyelvtudomány semleges terminus technicus, másrészt a makulátlan származás jelzője a nemzeti-szocializmus és a fajelmélet nyelvhasználatában. A “minden árja titkok nagymestere” fordulat felidézi a náci kultúra és a náci elit vonzódását az okkultizmus, a misztikum iránt, a “minden” jelző pedig egyetemessé, alig átfoghatóvá teszi a titkostársaságok nyelvhasználatával érzékeltetett tudást.

A “határozott kézírás” újból egy metonímia, és — kissé ugyan közhelyes — előképe Rosenberg személyének, hiszen hogyan is írhatna másképp egy prominens náci? Végül a “lila tinta” talán korfestésnek szánt apróság, vagy talán utalás egy fajgyűlölő széplélek, a híres fasiszta filozófus esztétizmusára.

A könyvtár leírása e hely után műfajt változtat, nyilvánvalóvá válik, hogy a filológiai kaland csupán kitérő, az elbeszélés visszatér a detektívregény világába. Az olvasó rájön, hogy a könyvtár koncentrikusan egyre szőkébb köröket alkotó leírása egyetlen cél, vagyis a nyom, Rosenberg kézírása felé halad. Ez árulja el ugyanis, hogy a könyvtár tulajdonosa azonos a titokzatos körülmények között eltűnt Annemarie von Asche indológussal.

Kiss Sándor Észrevételek, foszlányokban



spiritu: et erat in deserto usque in dno
oblationis sue ad israhel. xx.

Hadum est aut in dno illis qm
editum a refare augusto: in de
scribitur uniuersus orbis. Hec dicit
pno prima facta est a pte de brie or
no. Et ibat omnes ne pnterit: singuli
in sua ciuitate. Pnterit aut et iohph
a galilea de ciuitate nazareth in iude
am ciuitate dauid que uocat bethle
em qd esset de homo et familia dauid:

“Az a vágy ösztökélt csupán, hogy ezt a roppant magas hegyet (...) megmásszam, (...) egy olyan csúcsot láthassak, amelyik magasságáról híres. (...) Eltökéltem tehát, hogy amire annyi éve gondolok, immár véghezviszem, különösen mivel újra olvasva Róma történetét, a minap arra a helyre akadtam Liviusnál, ahol elmondja, hogy Fülöp, a macedónok királya, fölment a thesszáliai Haemusra. (...) Úgy találom, nem lehet helytelen elgondolás egy fiatal magánembertől az, amit egy öreg királytól sem vettek rossznéven” — írta Petrarca 1336. április 26-án.

Jókor reggel fölkerelkedett társaságával és szolgálkikkal, és a nehézségeket, az akadályokat legyőzve fölért a csúcsra. Mindent apróra megfigyelt, majd teste példájára a lelket is magasba emelve eszébe jutott, hogy kezébe vegye Szent Ágoston vallomásait. Amint pillantása a könyvre esett, ezt olvasta benne: “Elmennek az emberek, hogy megcsodálják a magas hegyeket (...), de önmagukra nem gondolnak.”

Becsukta a könyvet, és haragudott önmagára. Elunta nézni a hegyet, és a lélek szemeit önmagába fordította. Ettől a pillanattól kezdve többé senki sem hallott szót ajkairól, míg csak a síkra vissza nem érték.

Petrarcának, a humanista költőnek egy antik auktor olvasása adja meg a végső indítást egy rég dédelgetett gondolat megvalósítására, majd egy keresztény egyházatya olvasása, visszamenőleg, kudarccá minősíti azt.

Mi erről, a Mont Ventoux megmászásáról, Petrarca *Baráti Leveleiből* tudhatunk, ami szintén egy könyv, bőséges idézetekkel antik auktoroktól.

Leegyszerűsítve azt mondhatnám, hogy Petrarcában a keresztény hagyomány erősebb a humanistánál. Ilyen egyszerű lenne? Petrarca maga idézi Ágoston könyvének megtéréstörténetét. Ágostont az apostol könyvébe pillantva éri a döntő élmény: “Nem lakomázásban és részegeskedésben (...), de Jézus Krisztusban éljetelek, és testetekről ne vágyaitok szolgálatával gondoskodjatok.”

Petrarcának valóban Istent kell tanúságul hívnia, hogy hihető legyen, hogy valóban azt olvasta első pil-



lantásra, amit már idéztem: és nem egy valós élményt dolgozott fel utólag, retorikailag. (Azt csak mellékesen jegyzem meg, hogy ismereteim szerint Petrarca és az antikvitás kapcsolatát Ágoston olvasása nem zavarta meg. Lehet, hogy a humanista mégiscsak erősebb a keresztény hagyománynál?)

A Mont Ventoux megmászásának van még egy ennél is fontosabb tanulsága. Petrarca idézett levele az első irodalmi megfogalmazása a természet művészeti szemléletének. Előtte a szemlélődő a teremtett természetben Teremtőjét látta. Petrarca művészi tekintete a természetet tájjá változtatta át, melynek roppant látványától megrendülve áll meg az ember.

Az előbb vázolt észrevétel több egyszerű érdekességnél, mert a trecento kezdetén Giottoval elkezdődik az európai festészet története. Vele jelenik meg a görög stílus (maniera greca) helyett az új (maniera moderna).

Giotto újítását három szempont köré szokták csoportosítani:

— Az egyik, hogy nála jelenik meg az önálló, a külvilágtól független képforma. Szigorú keretezéseiivel azt a látszatot akarja kelteni, hogy a kompozíció nem a fal síkjára van festve, hanem mintegy a fal síkját áttörve — mögé.

— A másik újítás a figurák háromdimenzióssá tétele és tömörsége, azaz szoborszerűsége. Ez radikális szakítás az italo-bizantin festők kétdimenziós alkotásai-val, akik nem ábrázolják a figurát, csak jelzik.

— A harmadik, s témám szempontjából ez a legfontosabb, a visszatérés a természethez, amelyet már a kortársak is Giotto legnagyobb jelentőségű tetteinek tartottak. Giotto szinte kézzel foghatóvá formálta a teret, de terei mindig a háromdimenziós alakok függvényei, ezért a hegyek, síkok, szobák sohasem keltik a teljes valóság illúzióját. De azzal, hogy elveti az arany háttérrel, és megjelenik a valóság illúziójának lehetősége, az európai festészet Cézanne-ig tartó történetéhez nyit perspektívát.

A maniera greca festője a képen szereplő természetet nem ábrázolja, hanem jelzi, nem eleveníti meg, hanem mintegy fogalmát idézi. Giotto újítása megteremti a természet illúziójának lehetőségét. Az egy nemzedékkel fiatalabb Petrarca pedig már tájat lát természet helyett, melynek nagyságától megrendülve áll meg: és amikor a festők is megrendülnek, megszületik a tájkép...

Giottoval veszi kezdetét a nyugati és keleti festé-





szet történetének szétválása, de a két művészet közötti törés csak egy évszázad múlva, Ghiberti *Porta del Paradiso*jával állt be.

A quattrocentoig az alkotó, a mester szigorú megkötöttségek között dolgozott, mesterséget űzött az ars techné értelmében. Nem csak azt szabták meg számára, hogy mit és milyen módon kell ábrázolnia (kész művészi programot kapott), de szerződésben kötötték ki például a felhasználandó anyagok körét és mennyiségét, az elkészítés időtartamát, és azt, hogy mit kell a mesternek saját kezűleg megfesteni és mit bízhat a segítőkre. Emellett a munka árát nem a minőség, hanem a méret határozta meg.

Ghibertit 1425-ben azzal bízták meg, hogy készítsen egy második bronzkaput a firenzei Battisteri részére, Leonardo Bruni humanista tudós és író programja alapján. Azért másodikat, mert 1401-ben Ghiberti már pályázatot nyert a Battistero egy másik bronzkapujának elkészítésére. Egy mesterember számára, aki tudása legjával oldotta meg az első feladatot, valószínűleg istenkísértés lett volna ez a vállalkozás. Ghiberti számára azonban nem, mert a quattrocento elején bekerült egy humanista kódex-cserélgető körbe. Így jutott hozzá Plinius műveihez, aki útleírásaiba művészanekdotákat és műleírásokat is beleszólt.

Plinius szól egy ókori bronzszobrászról, Lüziposzról, akinek: "Legfontosabb hozzájárulása a szobrászművészethez, amint mondják, a haj visszaadásában állt, aztán abban, hogy kisebb fejeket csinált, mint a régebbi művészek, a testet karcsúbbá és soványabbá tette, amitől magasabbnak látszanak alakjai. A latin nyelvnek nincs szava arra a symmetriára, melyet ő fáradságot nem kímélve kifejlesztett, megváltoztatva a régebbi művészet szögletes arányait, anélkül, hogy tönkretette volna a harmóniát: gyakran mondta, hogy csak úgy ábrázolják az embereket, amilyenek, ő viszont olyannak ábrázolja őket, amilyenek látszanak."

Ghiberti olvasmányélményei hatására szakít Bruni 28 táblás programjával, és sok kis relief helyett csak 10 domborművel ékesíti a kaput. Egy-egy domborművön több jelenetet egyesít, helyszíneként gazdagabb természeti környezetet és építészeti keretet ábrázol. A cél számára már nem önmaga vagy az előképnek tartott Andrea Pisano bronzkapujának meghaladása, hanem verseny Lüzipossal. Ez a feladat abból a szempontból abszurd, hogy nem egy konkrétan látható művet kell túlszárnyal-

nia, hanem annak leírását. Ghiberti látható művének a csak leírás által létező "láthatatlant" kell túlszárnyalnia.

Ettől az abszurd, önként vállalt feladattól lett Ghiberti mesterből modern értelemben vett művész, aki ha megrendelésre is dolgozik, akkor is saját művészi problémáinak megoldására törekszik. (Csak mellékesen jegyzem meg, a Petrarca-példa kedvéért, hogy a Plinius-hatást Ghiberti *Kommentárok* című könyvéből lehet kiolvasni. Könyvet olvasott, cselekedett, könyvet írt.)

A nyugati és keleti művészet különválásának két döntő fázisa a valóság illúziójának megteremtése és a problémákat önmaga számára megfogalmazó, saját értékének tudatában lévő művész megjelenése. Kelet sem az egyiket, sem a másikat nem fogadta, nem fogadhatta el. Ezért mondható, hogy az európai művészetnek nincs három régiója, három kompszóga, az európai művészet: egy. Vad, de nem alaptalan az a megfogalmazás, hogy a Giottoval megteremtődött európai festészet vonatkoztatás-rendszeréből nézve Andrej Rubljov nem kortársa Masaccionak, s Rubljov nagysága ezzel a vonatkoztatási rendszerrel nem is értelmezhető.

Írásom elején egy hegyet hoztam szóba, a Mont Ventoux-t, most szeretnék egy másikat, a Mont Saint-Victoire-t. Cézanne, aki élete végén elsősorban tájképet festett — a Giottoval kezdődő, a valóság illúziójára épülő festészeti mozgalmak az ő végpontjáról, mint nullpont-ról próbáltak kilépni, vagy, másképp fogalmazva, kitörni. Vázlatosan sem akarom leírni ezeket a kísérleteket, csak egy mozgalommal foglalkoznék, mely szerintem az avantgarde számára döntő fontosságú, és ahol sajátosan értelmeződik újra a szövegolvasás és az alkotás viszonya. A futuristákról lenne szó.

1909. február 20-án jelent meg a *Le Figaroban* Marinetti *Futurista kiáltványa*. Marinetti kitalált egy mozgalmat, amelyhez ötleteket, művészeket várt. A kiáltványból új művészi forma következett, a kiáltványírás maga, mely e században igen szép karriert futott be. A *Futurista kiáltvány*, a szöveg megelőzte a műveket. Kezdetben a futurista mozgalom nem is művekkel jelentkezett, hanem futurista estekkel, amelyeken különböző akciók zajlottak, ipari zene szólt, és nem voltak mentesek a direkt politikai provokációktól sem. A futurista festők kiáltványa egy évvel Marinetti után jelent meg, a szobrászoké pedig csak 1911-ben. Néhány évnek el kellett telnie, míg nagy nehezen kitalálták a futuristák, mi is a futurizmus.



Als ich das Cabaret Voltaire gründete, habe ich in der Schweiz einige junge Leute gefunden, nicht nur zu genießen, sondern auch dem Besitzer der „Meierei“ und sich selbst zu sagen: „Ich möchte ein Cabaret machen.“ Herr X ging zu einigen Bekannten und bat sie, eine Zeichnung, eine Gravüre. Ich möchte meinem Cabaret verbinden.“ Ging zu Y und bat sie: „Bringen sie einige Notizen.“ wurden. Wir wollen schöne Dinge machen, brachte meine Notizen. Da hatten wir: Hennings und Mde. Leconte sang Chansons, Herr Tristan Tzara rezitierte, Orchester spielte entzückende russische

Viel Unterstützung und Sympathie, das Plakat des Cabarets entwarf, bei Herrn X Arbeiten einige Picassos zur Verfügung, Freunde O. van Rees und Artur Segall, Tzara, Marcel Janco und Max Oppenheim aufzutreten. Wir veranstalteten eine RUSSISCHEN

Werken von Apollinaire, Max Jacob, André Breton, Februar kam Richard Laban assistierte die erste Mal in Zürich, Herr Henri Barzun, eigener Compositior Das kleine Heft, da und der Beihilfe uns Es soll die Aktivi ganze Absicht dar

Das nächste Ziel der hier vereinigten Künstler ist die Revue paraitra à Zurich et portera le



A futurista mozgalom kezdeti, spontán és provokatív, legforrongóbb és szerintem legizgalmasabb időszakára számunkra elveszett, nem maradt belőle semmi. A művészettörténetre csak a futurizmus maradt, a kiállítási értékkel bíró művek összessége.

Nem vigasz, hogy a Dadából még ennyi sem maradt. A *Cabaret Voltaire*-ről annyit tudunk, hogy nyitva állt Zürich fiatal, bármely irányzathoz tartozó művészei előtt, akik ott a legkülönbözőbb javaslatokkal állhattak elő. Tzara hagyományos stílusban írt verseket olvasott föl, Heulsenbeck egy néger dalt énekelt, melynek egyetlen szavát sem értette, Hugo Ball fantasztikus jelmezeket tervezett a balettintézet növendékei számára, akik modern táncokat lejtettek. Mindenki képzelje el!

A futuristákkal kezdődik a 20. század láthatatlan művészettörténet, mely az akcióra, a jelenlétre, a pillanatnyi helyzet spontaneitására épít, és amelyet csak töredékében lehet dokumentálni, ha egyáltalán lehet. A művészet vakfoltjába tartozik a párizsi dada, a szurrealista megmozdulások, a happening, a fluxus, a performance... — nagyjából minden olyan megnyilatkozás, amely radikálisan fel tudta vetni az élet és/vagy művészet tematikáját. Marinetti hirdette meg a „romboljátok le a múzeumokat” eszméjét, és visszagondolva, ez, ha elég fonákul is, de sikerült. A modern gyűjtemények azzal, ami kiállíthatatlan számukra, saját eszméjüket bomlasztják el.

Az orosz művészet, mely az 5. században elszakadt az európai művészettörténetétől, a futuristákkal került ismét szinkronba. A kiáltvány 1909-ben jelent meg, és amikor 1913-ban Marinetti Oroszországba látogat, már erős futurista mozgalmat talál. Az utazás azonban kudarc lett, az orosz és az olasz futuristák szakadása pedig elkerülhetetlen. Az orosz futuristák forradalmi lendületet olvastak ki a kiáltványból: a tömeg, a haladás dicséretét, a múlt (a cári rend) eltörlését. Teljesen érzéketlenek voltak Marinetti militáns hangsúlyaira, sőt, mélyen megvetették azt. Nem véletlen, hogy a futuristák Olaszországban a fasisztákkal sodródtak, az orosz futuristák pedig a szovjethatalomhoz. Mindkét oldalon katasztrófa. De amíg a „halhatatlan” futurista szakácskönyvet író Marinetti számára ez csak szellemi-erkölcsi, addig Majakovszkij számára erkölcsi-egzisztenciális.



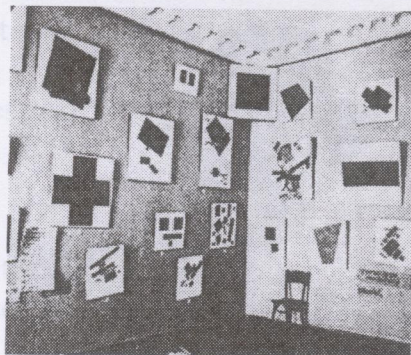
Felszínes közelítésben tehát úgy tűnne, hogy az orosz művészek az 1910-es években gond nélkül visszakapcsolódtak az európai művészet történetébe, és csak a sztálini terror vetette ki őket ismét majd' hatvan évre.

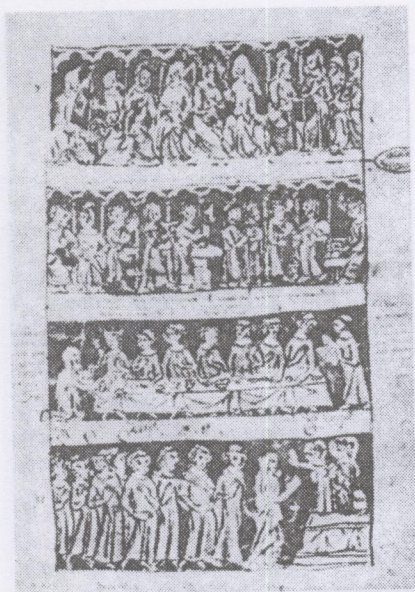
Malevics példáján szeretném megmutatni, hogy ez nem így van, az évszázados külön történet tragikusabb. Malevics saját állítása szerint 1913-ban festette a *Fekete négyzet fehér alapon* című képét, melynek radikalizmusa az avantgarde történetében csak Duchamp ready-made-jeihez fogható. Európa felől nézve Malevics munkája épp az ellentéte Duchamp *Lépcsőn lemenő aktjának*. Míg Duchamp egyetlen képben szintetizálta a kubizmus és a futurizmus eredményeit, addig Malevics mintha radikálisan végiggondolta volna a múlt eltörlésére vonatkozó futurista eszméket, és mintha a végső konzekvenciáig vitte volna a kubista tanokat. Mintha — mert föltételezésem szerint ez csak az ikonfestészeti tradíciókat nem ismerő európai értelmés.

Van egy fotográfia Malevics 1914-15-ös kiállításáról. Ezen jól látható, hogy a *Fekete négyzet fehér alapon* a kiállítótér ugyanazon felső sarkában látható, ahol az orosz parasztházban a házi ikon függött. Hogy ez nem lehet véletlen, arra abból is következtetni lehet, hogy az 1910-es években magát absztraktnak mondó 27 festő közül 23 volt orosz. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy az ikonfestészeti tradíció a színt, amely a fénytől származik, az isteni szín ikonjának tekintette, akkor a malevicsi szuprematizmus nem a kubizmusra és futurizmusra adott sajátos orosz válasz, hanem az isteni fény ikonjának újraértelmezése azok segítségével. Ebből a nézőpontból pedig talán a fehér alapon fehér jelek sorozata is értelmezhető lenne.

Egy másik, a festészettől távol eső példán is szeretném megmutatni, hogy a szovjet-orosz avantgarde sokkal mélyebben gyökerezik a vallási tradíciókban, mint az gondolnánk.

Az első montázsteória, a rövid vágás Dzida Vertov nevéhez fűződik, aki a polgárháború idején filmhíradókat készített. Nyugati teoretikusok szerint Vertov azért volt kénytelen híradóiban rövid vágást alkalmazni, mert a blokád alatt álló Szovjet-Oroszország nem jutott nyersanyaghoz, és így kénytelen volt maradékokat fölhasználni. Feltételezem, közelebb áll a valóság-





hoz az az elképzelés, mely szerint a Vörös Hadseregben különböző nyelveket beszéltek, s jórészt írástudatlanok voltak. Csak annyit értettek meg a híradókból, ami vizuálisan értelmezhető volt számukra.

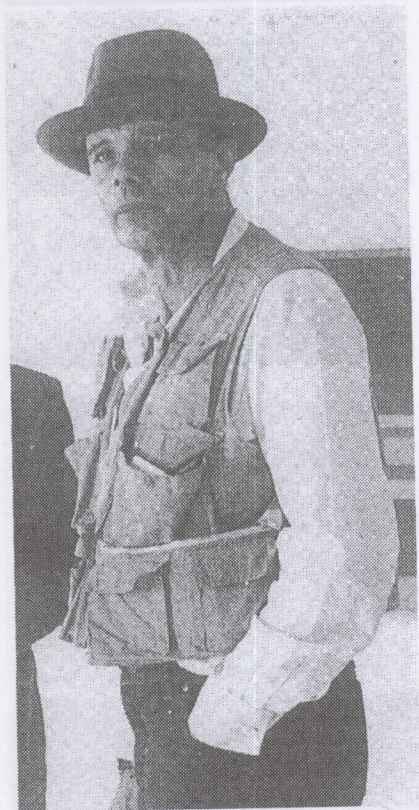
Nyugaton a képekben elbeszélte szent történet neve: Biblia Pauperum. Valószínűleg ezért mondta Lenin elvtárs, hogy számunkra legfontosabb művészet a film.

Az előbb, a futuristák kapcsán politikailag gyanúsnak tűnhetett fel az avantgarde. Szeretnék ezért egy másik észrevételt is tenni, amely azért összefügg az olvasás és a művészi tevékenység kapcsolatával.

1971 nyarán Joseph Beuys komolyan vette a nyugatnémet alkotmánynak azt a paragrafusát, hogy mindenkinek joga van a tanuláshoz. Illegálisan diákokat vett fel akadémiai osztályára, majd a legmerészebbekkel szemeszter kezdetén elfoglalja a tanulmányi osztályt. A minisztérium engedett, a diákok maradhattak. A következő évben megismétlődik az eset, de ekkor már Beuyst és a hallgatókat kirakják. Ekkor szervezi meg antifőiskoláját, melynek működését az 1979-es *Kasseli Documentumán* fölépített *Mézpumpa* illusztrált. Joseph Beuys 1971-ben olvasta komolyan a nyugatnémet alkotmányt. 1976-ban Lengyelországban, 1977-ben Csehszlovákiában, a 80-as évek végén Magyarországon olvasta néhány értelmiségi megfelelő alapossgal saját országának alkotmányát. Ezekből az olvasmányélményekből megszülettek a demokratikus ellenzékek (bizonyos értelemben polgárjogi mozgalmak) — megalakult és nem bukott el a Szolidaritás; majd évekkel később összeomlott az úgynevezett keleti tömb.

Beuys és a demokratikus ellenzékek között föltelelezhetően nincs semmilyen összefüggés. De ha arra gondolok, hogy Bakunyin 1878-ban *L'Avantgarde* néven lapot indított, akkor nem is véletlen.

(Záró észrevétel: érdemes jól megválogatni az olvasmányokat.)



A Közelítés Galéria 1997-es programsorozata (Pécs 7621, Mátyás király u. 2.)

Tavaszi kiállítások:

február 04-16. Dr. Zalka Zsolt grafikái

február 18-26. Császár Gábor kiállítása

március 04-16. Hizsnyik Dénes festményei

március 17-19. Jean-Yves Soult illusztrációi

március 20-30. JPTE Művészeti Kar hallgatóinak tanulmányai

április 01-13. Horváth Zoltán festményei

április 15-27. Szalai Katalin installációja

április 29-május 11. Lakatos Kornél festményei

május 13-15. Ilauszky Tamás és Szabó Eszter Ágnes kiállítása

május 27-június 08. Császár Gábor installációja

június 10-22. Szabó László kisleptikái

június 24-szeptember 14. Közelítés Művészeti Egyesület nyári kiállítása

Alapzaj Project 2. kortárs képzőművészeti és zenei fesztivál, szeptember 15-október 19.:

kiállítások:

szeptember 15-20. Leskovszky Albert kiállítása, akciója

szeptember 22-27. Léway Jenő koncert-szituációja, kiállítása, és beszélgetés

szept. 29-okt. 04. Várnai Gyula & Eike kiállítása és beszélgetés

október 06-19. Lois Viktor kiállítása és koncertje

zenei program:

szeptember 23-25. Jeney Zoltán, Weber Kristóf & FeLugossy László,

Leskovszky Albert, Faragó Béla

október 04-09. Lois Viktos és zenekara, Szemző Tibor, Fodor Gabriella

előadások:

György Péter, Beöthy Balázs

Őszi kiállítások:

október 21-november 02. Kalmár Lajos fotói

november 04-16. Rózsa Zsuzsa textiliái és performance-a

✉ Közelítés Művészeti Egyesület, Törkenczy Tibor, 7621 Pécs, Anna u. 9.
(72-)315-679, 211-374

Aszúbontás '97

Ülsz, aszú, féleszű és félvak-félszemű, rajzolódik ki a sorok közt, mióta az eszemet tudom, hogy bennem a félsz és benned a félek jár. Átjárt, most tél van, telibe talált a nyár, tolni a városon át talicskaszám elfolyósodott papírt, gyereket, nőt, hintát.

Aztán aszály, a víz vesztesége, odahagyni mindent, csak egymást nem, mert nem voltunk egymásnak mindene; most halpár, meg még valami szál, száлка.

Tél, éjszakai savazás, dől a só, a sav: oltás és kötés.

Ülsz, aszú, igyatok.

Nincs idő, hogy sorba rakjam a dolgokat, a tér is csak rímmel-ámmal szedi ráncba már magát — innen hát, hogy az írás szakítás, mindig valakivel, hogy legyen rá, míg a rajz tépés, fosztás az időtől, üres kéz, szem, sz.

Ülünk, aszúnk köztünk, s látom már az első fe(le)jtésnél, hogy jobb lesz, mint én vagyok; és *nem-hogy nem én, de az bont már engemet.*

Igyatok.

Zalka Zsolt



Deák Botond Határeset, amin túl

"1. Hagyjuk ezt már.

2. Mirevalóság, saját mirevalóságunk tehát.

3. Hogy van tehát?

...

2. Magányos görcs tehát.

3. Hagyjuk ezt.

4. Szép nyugodt pacák tehát.

1. Hagyjuk csak ezt."

(Erdély Miklós)

Szerelemből visszanyúlni az *alapokhoz*. Az összefüggéstelen, semmihez sem kapcsolható *egy naphoz*. Hogy történt-e valami ott, vagy csak elsötétülés, hogy mi volt ő vele, hogy került-e valami ő bele. *Hanem mihelyt egyszer valaki úgy ott van, lehetne-e a helyén más?*

Zalka kitette a *másnak indult* rajzait. Határeseteket, s ami azon túl van. Az élet továbbéléseit, s ami túl van rajta. Túlélés.

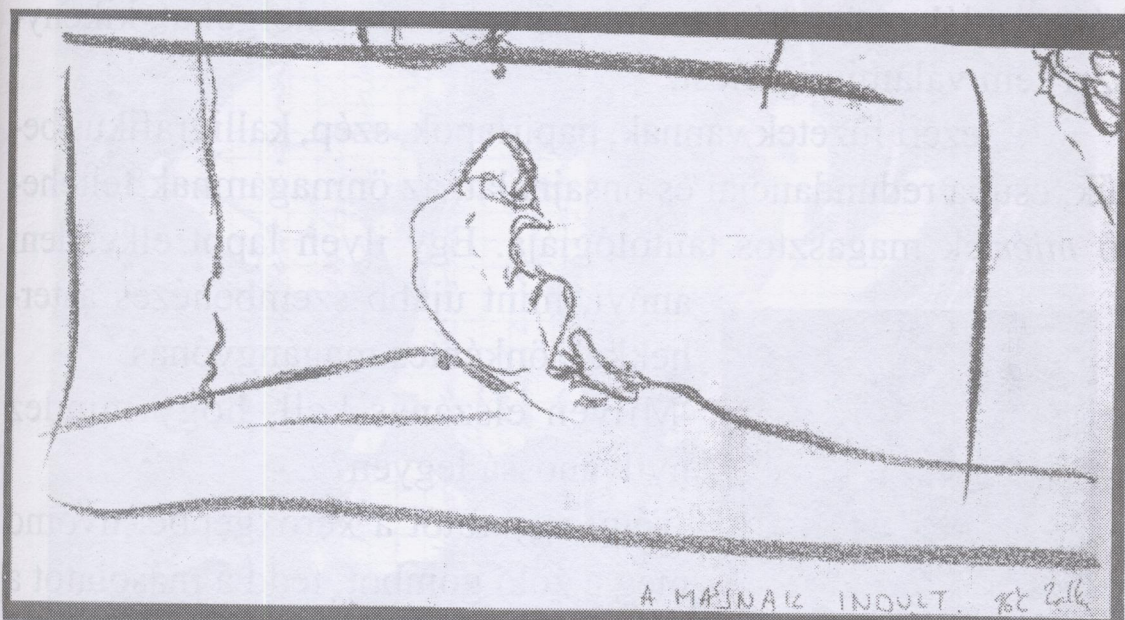
Nem várhatjátok el, hogy beillesztem valahova, egy körrajzot [O] adhatok csak. A körön belül a Zalka áll egyedül, a körszélen pedig a zalkazombik, a riadt vagy félelmes árnyak.

Elszembesül, mindegyik a rajzolás közben. Ott az ugyanazok múlnak el, és velünk is az ugyanazság történik. Téved, ki azt hiszi, ez megjavítható lenne, *semmi sem múlik el az elmúlásból*.

Az élet élelmei a Zalka-rajzok, abban a szörnyen világos tudatban, hogy "nem-hogy nem én, de az bont már engemet".

És emellett még lehet beszélni a nőről, az őrületről, az összevakart életről, de minek, úgylis *minden olyan másnak indult*. S ez így megy mindvégig, s ez így jó, különben kurva egyszerű dolgunk lenne, a Zalka szerencsére variálja, tehát túllép rajta.

A határeset, amin túl...



Mekis D. János
Megtörtént, és nincs más hátra...

Császár Gábor kiállítása elé

— elhangzott a Közelítés Galériában, 1997. február 18-án —

Megtörtént, és nincs más hátra,

mint előkeresni képeket, szövegeket: pontosabbnak lenni az emlékezésnél. A *legrealistább* képzőművészet ez, *kritikai* realizmus. Az emlékezés roncsolja a testeket, az idő roncsolja a testeket, a roncsolt idő tehát a katasztrófa modellje, a baleseté, az idő kiszámíthatatlanságáé. A bíráló az időt illeti, banális pátoszó Sorsot; kirohanások a roncsolódás ellen, könyörtelen alaposágú vonalkázása az időnek.

Létezik tehát egy napló.

Vajon nem kellemetlen-e elővenni a régi jegyzeteket?

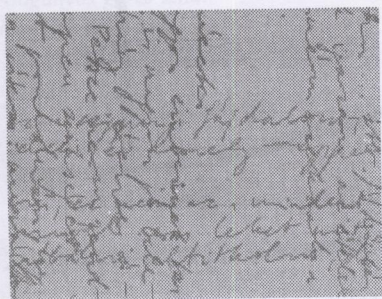
De igen, kellemetlen. E feljegyzések az önvizsgálat dokumentumai: apró bemetszések szikével, napi köpölyözés, csalánkúra: emlékezni, tehát fenntartani valahogy a dolgokat, kikényyszeríteni valami rögzítést,

ezért füzetek vannak, papírlapok, szép, kalligrafikus betűk, csupa redundanciai és önsajnálát, az önmagának feltehető *miértek* magasztos tautológiája. Egy ilyen lapot elkezdeni

annyi, mint újabb szembenézés a terhekkkel, önkéntes magángyónás.

Milyen elszánás kell, hogy mindez nyilvánossá legyen?

Tégy egy fotót a xeroxgépbe, nyomd meg a zöld gombot, tedd a másolatot a



gépbe, nyomd meg a zöld gombot, ismételd, ismételd. A kontúrok ilyenkor az idő roncsolását mutatják, a túlélés reményében végrehajtott nagyszabású hamisítási akció neve pedig: gyász.

Vérlázítóan türelmesnek kell lenni magunkhoz.

Tehát a művész. Tehát szövegek, képek fénymásolatait újrafénymásolja. *Összefénymásolja.*

Mármost.

Szintanulmány? *Ráíródik a szöveg.*

Párizsi fénykép? *Ráíródik a szöveg.*

Tegnap rajz? *Ráíródik a szöveg.*

Császár Gábor művei rétegenként rakódnak egymásra. Nem programokban gondolkodik. Statikus művész, statikus képekkel. Tanulmányok sorát készíti el, míg a végleges művet pihenteti. Nincsenek végleges művei — derül ki most —, hiszen a korábbiak, új összefüggésbe kerülve, újraértelmeződhetnek, újraértelmeződnek.

Ezek most *eredeti* fénymásolatok például.

A cédulák pedig önállósulhatnak, szétáradva ellephetnek, befedhetnek. Falak, szövegtörmelékekkel. Veszélyességükre *táblák* figyelmeztetnek. Ezek az írás paradoxonját idézik elénk: a magasztos, a marasztaló, a vizsgálódó, az önvizsgáló írás egyúttal szennyezés is. Miféle *tabula rasa* ellen dolgozik?

Soha nem gondoltam volna, hogy az írás ilyen nyomasztóan megkerülhetetlen is lehet. Hogy az emlékezés zsírrétegein átütő szavak így is egybemosódhatnak a képekkel. A *kritikai realista* persze hűvösen számol, persze tudatában van, noha dühös és az égre kiabál. Nem fogadja el, amit tudomásul vesz.

Doboviczki Attila Tamás Hizsnyik Dénes beazonosította fegyverét

— elhangzott a Közelítés Galériában, 1997. március 4-én —

Hizsnyik Dénes beazonosította fegyverét. Úgy, ahogyan szokta, nyomtatott nagy betűkkel rá is írta:

MANIPULÁCIÓ.

A haditechnika e vívmányát a dzsungelharcok mindennapjai kényszerítették ki belőle. Tárába fél tucat töltött káposzta fér, szuronyát a magyar reneszánsz kacatjai közt guberálta. A fegyver agyába bevésve a leltári szám: H. D. 1970 stb. Kompatibilitása, alkalmazási területe határtalan. Egyetlen hátránya a súlya, mely pontosan egy élet, és ez már rutinos harcok kezét is hamar kifárasztja, de ezen újfent a technika segít. Az automata célzó berendezés a delikvenszek kizárólagos testrészét fókuszálja, a lövedék, ahogyan meg van írva, egyenesen — bummm! — a fejbe fúródik. Az így elejtett képnézőt Hizsnyik Dénes képeinek labirintusába hurcolja, kéjes élvezettel táraz fel újra, s ereszt áldozatába újabb és újabb képsorozatot.

A képet látott soha véget nem érő agóniája alatt képtelen megszabadulni többé a beléje hatolt világképrepresektől, ezek folyamatos racionalizálásával az értelmezésnek a hiábavalóságát teremti meg.

Nincs konszenzus; a manipuláció érvényessége, hogy az emlékképpel élő egyetlen lehetőségként képpé válik kétségbe vonni Hizsnyik Dénes képeinek érvényességét.

A labirintusban bolyongónak a kétségbeesés határáig el kell tudnia hitetnie magával, hogy létezik kijárat, ám amikor valamely képen már-már felsejlik egy külső valóságszelet, a döbbenet keserű: ez is csak egy újabb zsákutca. Mindeközben a képek az értelmezés, s valamiféle megszabadulás reményével kecsgetnek, valóságosan határolva be a szabadulni vágyó mozgásterét és e megkonstruált világot, s manipulálják cselekedeteit. A létrehozott jelentések lehetőfinom

hálója zárja most már saját labirintusába a bolyongót, aki még mindig hisz az értelmezés elszabadító manifesztumában.

Pedig e képeken túl nem a valósággal, hanem Hizsnyik Dénes fegyverének csövével nézünk farkasszemet.

A képek látnak.

Látóképek: olyan ez, mint a Mezőcsátok.

És még valami: senki se higgye, hogy csak ez az egy kijárat van.



Hisznyik Dénes
 Nagyon korrektekül kell tudni...
 — János Tolón (MR Pécsi Szórá) írtákja —



1.2. — Székely Lászlóval...

Hizsnyik Dénes Nagyon korrektül kell tudni...

— Jánosi Zoltán (MR Pécsi Stúdió) interjúja —

H D: — Nagyon korrektül kell tudni azt, hogy milyen technikához milyen alapozás való, ami legalább a fele munka egy kép elkészítésénél is, s tükrözi az embernek a hozzáállását, igényességét. Ugye, hogyha olajjal dolgozom, akkor másképp kell alapozni, ha akrillal, megint másképpen kell alapozni, ha vegyes technika, akkor meg kell találni a különböző kötőanyagokat, pigmenteket, ami ezekben felhasználható. Ez nagyon sok időt elvesz, és sok kísérletezéssel is jár.

J Z: — Gyakorlatban ez azt jelenti, hogy először meg kell keresni a mondanivalóhoz a technikát, és csak utána lehet elkezdni alkotni?

H D: — Nem, nem, ha valakinek van egy művészi koncepciója, amit már évek óta csinál. Nekem ez van. Ezeket a képeket én többször úgy állítottam ki, mint *Képek a labirintusból*. Namost a meghívón úgy szerepel most, hogy *Látóképek*, de a meghívón van egy tusrajz, ami egy kör vagy spirálnak a képe, ami több ezer éves szellemi szimbólum — ez a la—: a közelünkben ez a mítosz.

Például az ember talál egy szép dik azon, hogy mennyi ember ment el ez-háborúk voltak, tűzvész, emberek haltak lalkoztat. Mikor az ember szedi elő a bel-ménnyel járnak, mert nincs semmifajta zavaró közvetítő, tévéképernyő-probléma sincsen, se izzó-probléma, ami kivetíti a vetítógépnek a fényét, hanem egy tiszta belső fényt talál. De ennek is megvan a régi mítosza, az egyiptomi vallás, az egy fényvallás volt.

J Z: — Jó, ha egy festő sokat álmodik? Színes álmai vannak?

H D: — Az álmok valószínűleg, hogy abban segítik az embert, hogy ki(...) ebből a valóságból, amiben él. Egy festőnek valóságos tárgyakat kell készítenie. Egy kép, az egy műtárgy. Kereten van. A festőnek racionálisnak is kell lennie, mindamellet egy irracionális világot teremt meg.

J Z: — Nem az álmait szeretné megvalósítani egy-egy képpel vagy alkotással?

H D: — Ez személyes terület, mert az ember ha elindul saját álmaiban, és nagyon-nagyon halad benne, akkor nem tud visszajönni. Kérdés, hogy vissza akarunk-e jönni? Ez is az embernek egy tulajdonsága: elvágyódik, elvágyódik a földről — úrhajóval, de szellemiekben is elvágyódik.

J Z: — Milyen irányba, merre felé érdemes menni? A tudományosság felé inkább a színekkel és a fényekkel, vagy megőrizni a hagyományos festői technikai eljárásokat is?

H D: — Ha valaki vállalja, azt tudja mondani magáról, hogy ő egy "festőművész", aki egzisztenciálisan festő — az kérdés, hogy létezik-e még ebben a világban egzisztenciálisan festőművész, aki ebből meg is él, és mondjuk nem "tanár" közben, és nem is "más" közben —, hogyha vállaljuk ezt a dolgot, akkor technikailag professzionálisnak kell lenni.

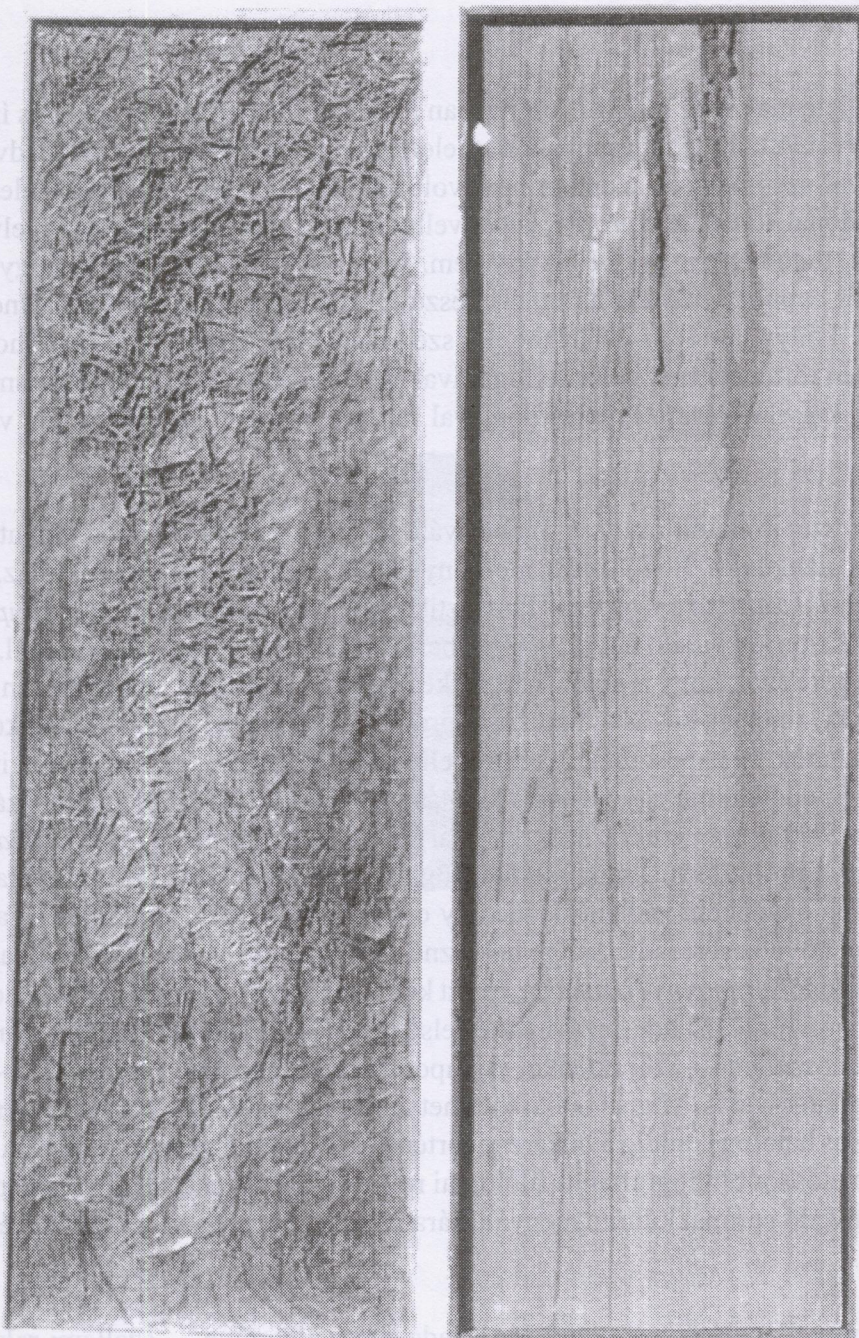
J Z: — Különös méretei vannak ezeknek a képeknek, merthogy 40 centiméter széles és 130 centiméter magasak. Ezeket miért így alakította? Teljesen eltérőek a hagyományostól.

H D: — Igen. Egyrészt lehet azt mondani, hogy ez egy antropomorf méret — szerintem ez egy nagyon szép női méret. A másik az, hogy az ember szeme, pupillája kör alakú. Például a ragadozó állatoknak egyértelműen a pupillája hosszúkás, mivel a horizontra fókuszálnak, és mindenfajta elmozdulást rögtön érzékelnek, míg a védekező állatoknak meg a horizontra pontosan ráfekvő a pupillájuk, mert ők meg menekülni akarnak. Tehát ez egy ragadozó látásmódot is tükröz a méreteknél, ez a hosszúkás méret. És plusz még egy, hogy ezekből összerakva egy rácszat áll össze. Ezek között a képek között van egy kis távolság, de együtt kezelve egy speciális térélményt alkotnak.

J Z: — Széles Látóképet? ...



házfalat, ami több száz éves, elgondolko-előtt, hányszor sütötte meg a nap, közben meg — nyilván az időben történt, ez fog-só képeket, ezek nagyon intenzív fényél-

Lovik Gábor
Mircsa Eliáde: Honigberger doktor titka

Lovyk Gábor
Mircea Eliade: *Honigberger doktor titka*

Sorra jelennek meg magyar fordításban a híres román vallástörténész és író, Mircea Eliade könyvei. A könyvkiadási gyakorlat jelenlegi tendenciája a tudósnak kedvez a szép-író Eliadéval szemben, ez azonban nem volt mindig így. 1987-ig, ekkor jelent meg az Európa Kiadónál *A szent és a profán*, két novellás kötet is megjelent magyar nyelven Eliade írásai közül, tudományos mű pedig egy sem. Jelenleg pedig ott tartunk, hogy *A vallási hiedelmek és eszmék története* harmadik részével a hatodik vallástörténeti-etnológiai témájú Eliade-könyv került az üzletkebe. Ez szép eredmény, függetlenül attól, hogy Eliade szélsőségesen történetietlen vallásfelfogásával és rögeszmés, szüntelenül önméltlésekbe bocsátkozó, kinyilatkoztató kifejtésmódjával mit tud kezdeni az élő, kortárs vallástudomány.

Eliade szépirodalmi munkásságából válogató kötet 1980 óta most jelent meg először, és ez is utánközlés. E régi-új Eliade-könyv két hosszabb novellát tartalmaz, a címadó *Honigberger doktor titka* a Kozmosz fantasztikus könyvek sorozatban, a *Serampuri éjszakák* pedig a Kriterion Kiadó novelláskötetében volt olvasható első alkalommal. Az új kiadás mentségére szól, hogy a szerkesztők a két legérdekesebb, ma is frissen ható írást választották ki, amelyek közös témájuknak, problémakörüknek köszönhetően ikernovellaként is olvashatók. A kapcsolatot a két novella között egyrészt az önéletrajzi inspiráció, másrészt az Eliade-életmű egyik fontos kutatási területe, a jóga problémái hozzák létre. A *Honigberger doktor titka* című könyv így akár a jóga-monográfia (*A jóga. Halhatatlanság és szabadság*. Európa 1996.) szépirodalmi függelékének is tekinthető. Az életrajzi szempontot illetően egyébként védhető lenne egy olyan kompozíciós megoldás is, amely felcserélné a két novella sorrendjét, előre helyezné az 1928 és 1931 közötti indiai tanulmányúthoz kapcsolódó *Serampuri éjszakákat*, és ezt követné Honigberger doktor története, amely Bukarestben játszódik, Eliade hazatérése és első jogakönyvének publikálása után. Az életrajzi szempont mellett — ami poétikai szempontból semlegesnek tekinthető — említeni lehet egy logikai érvet is. Míg az indiai történet az eredeti kulturális környezetben idézi fel a jóga mágikus hatalmát, addig a bukaresti történet — Hegellel szólva — “későn érkezik”, benne a jóga először bibliográfiai és filológiai reflexió tárgyaként, majd a modernség rab-ságában szenvedő európai kultúra megváltására tett misztikus kísérlet eszközeként jelenik meg.

A két novella vilásképe — miként Eliade egész életműve — szellemi rokona a két világháború közötti Magyarország kulturális életében megfigyelhető egyes törekvéseknek. A hermetikus hagyományt és a keleti bölcséletet megidéző Eliade-írások orientalizáló, misztikus világlátása jól értelmezhető azon diszkurzus alapján, amelynek határait itthon

Szerb Antal, Kerényi Károly, Fónagy Iván, Várkonyi Nándor, Hamvas Béla és mások írásai jelölték ki, természetesen szerzőnként más-más hangsúlyokkal. E beszédmód pedig a tradícióra hivatkozó kultúrkritika, az újhumanizmus mint gondolkodásmód, a modern valástörténet és etnológia különféle elemeiből épül fel. Sokakat megérintett akkor — akár csak Eliadét — a katasztrófizmus látásmódja is, attól az élménytől inspirálva, amelynek klasszikus és sokat idézett megfogalmazása Eliadétól származik: “Az volt az előérzetem, hogy nincs több időnk. Nem egyszerűen a számunkra kiszabott időnek, hanem egy fenyegető korszak eljövételének érzete volt ez (“a történelem terrorjának” ideje) ...” (M. Calinescu: *Hogyan is lehet valaki román?*, Századvég - Kell-e nekünk Közép-Európa?, 110.o.)

Érdeemes közelebbről szemügyre venni a két novella néhány gondolati motívumát, azokat az ideológéákat, amelyek a nyelvi megformáltsággal összhangban meghatározzák e történetek világmépét. Ezek közül néhány a kortárs irodalomból is ismerős lehet. Ilyen például az Eliadét ezekben az írásokban jellemző tudós, filologizáló látásmód. A megközelítésmódra számos, kortárs könyvsiker is épül, például Julian Barnes: *Flaubert papagája*, Umberto Eco: *A Foucault-inga*, Lawrence Norfolk: *Az Empriére-lexikon*. A világ szövegszerűségét előfeltételező, vagy ezt az elvet sugalló, a filológiai megismerést és a detektív nyomolvasását egymás modelljének tekintő irodalmi művek sorában azonban üde színfoltot jelent a karcsú Eliade-kötet, a két novella ihletettséggel, gazdaságos szerkesztésmódjával, amely mellett kimódoltnak hat például az említett Eco- és a Norfolk-regény grandiózus és olykor hivalkodónak tetsző történelmi-mitológiai apparátusa.

Különösen érdekes ebből a szempontból vizsgálva a *Honigberger doktor titka*, amelynek középpontjában kifejezetten a könyv és a szöveg rejtélye helyezkedik el, és amelyet Eliade is detektívtörténetnek tekintett. Mellékesnek látszik, de érdemes figyelni rá, hogy Eliade kihagyja az ilyenkor szinte kötelező szerelmi szálát, amely Eco, Barnes, Norfolk és mások történeteiben egyaránt jelen van. Eliade írásában minden történés a középponti rejtély felé tart, egyenes vonalban haladva egy metonimikus rendnek megfelelően a várostól a házig, a háztól a könyvtárszobáig, a könyvtártól a titkos kéziratig és végül a kézirattól annak jelentéséig, amely jelentés végül magyarázatot nyújt Zerlendi doktor titokzatos eltűnésére.

A *Honigberger doktor titka* könyv- és szövegg kultusza az írói képzelet működésének azt a problémáját veti fel, amellyel Michael Foucault foglalkozott *A fantasztikus könyvtár* című tanulmányában. Ebben a művében Foucault a modern fantasztikum formáiról, a képzelet újonnan felfedezett területeiről beszél: “A rémkép megszülethet a fehér lapokon feketéllő írásjegyekből, egy csukott poros kötet rég felfedezett, ám nagy hirtelen kirajzó szavaiból, fokozatosan áll össze a könyvtárban, ahol fegyelmezetten, hatalmas oszlopokban sorakoznak a legvalószínűtlenebb világokra nyíló könyvek. (...) A fantasztikum gazdagsága a dokumentumban várja az embert.” (Nagyvilág, 1993. 1-2. 126.o.) Foucault szavai, noha nem tekinthetők általános érvényűeknek, mégis nagyon jelentősek, mert a képzelet műkö-



désének olyan teremtményeire irányítják a figyelmet, amelyeket többnyire a háttérbe szorítanak a modern fantasztikus irodalom és a horror ontológiailag jóval súlyosabb és gyakran harapósabb természetű létezői.

Az arctalan, a szilárd körvonalakkal nem rendelkező rémkép jelenik meg például a *Honigberger doktor* azon soraiban, amelyekben összekapcsolódik egymással a könyvrájonás és a kötetekből fluidumként áradó szorongás és melankólia. De ez még nem minden. Nem csak rajongásról és félelelről beszélhetünk a könyvekkel kapcsolatban, hanem a bűn lehetőségéről is, ami könyvrájonás ténye egy olyan amelyre Hamvas Béla is utalt, bibliolatriának nevezte. "A vetett bűn, a bűn neve bálványának az imádása" — írja *miája*, Pannonia 1940/1. 64.o.) kifejezés az ikonolatria analógiájában. Az istenséget megmenziójának túlzott tisztelete mintegy önálló életre kel és belétezőt, aminek eredetileg csak Fontosak ebből a szempontból



Cioran, Ionesco, Eliade.

Eliade novellájában a pusztá mennyiséget, a könyv anyagi aspektusát hangsúlyozzák: "lehetett ott vagy harmincezer kötet", "az akadémiai okiratok sokasága", "tudományos közlemények százai", "száz meg száz indiai útleírás" — írja szemlátomást kedvtelve a szerző. Az anyagi princípium előtérbe kerülése, és ezzel egyidőben a könyvhöz való szellemi viszony háttérbe szorulása a könyvnek mint jelentések hordozójának az elidegenedését és a jelhordozó anyagságának a fetiszizálását eredményezi. A szövegre és a könyvre ily módon a lebukottság, a bűn árnya vetül, és ez vonatkozik a könyvrájonóra, e tárgyát és célját tévesztett entuziasztára is.

Az Eliade-novellák világlátását azonban nem csak a könyv és a könyvtár szimbolikus értelmezése határozza meg, hanem a szerző történelemfelfogása is. Közismert, hogy Eliade számára a vallásos cselekedet kilépés a történelmi időből, és visszatérés az idők kezdetéhez, amikor az istenek végrehajtották példaszzerű, világalapító tetteiket. Ez vonatkozik a jógára is. A hindu hagyomány által ismert jogarendszerek Eliade értelmezése szerint az emberi lét kettős természetének feloldását szolgálják. "...az ember egyrészt benne van az időben, a történelem áldozata, másrésztől azonban tudja, hogy "elkárhozik", ha hagyja, hogy az időbeliség és a történelem felőrölje, s hogy ebből fakadóan mindenáron meg kell találnia a történelmen túlra, az időtlenbe vezető utat." (*A jóga*, 13.o.) Eliade hőse, Zerlendi doktor is ezt a célt szeretné megvalósítani. Főlöszleges lenne itt párhuzamot vonni a *Honigberger doktor titka*, a *Serampuri éjszakák*, illetve a jóga-monográfia egyes szöveghelyei között, és kimutatni azt, hogy miképpen tárgyalja Eliade monográfiája azokat a

maga is félelmet kelthet. A teológiai problémát érint, amikor a könyvek imádását könyvesség az élet ellen elköbibilatria, a könyvnek mint Hamvas. (*A melankólia anató-Valószínű, hogy a bibliolatria giájára fordul elő Hamvas jelenítő jelkép érzéki-anyagi di- azt eredményezi, hogy a kép árnyékolja azt a nála lényegibb a reprezentációjára hivatott. azok a passzusok, amelyek*

mágikus technikákat, amelyek a novellákban is helyet kapnak, illetve, hogy miként funkcionálnak ezek az irodalmi szöveg világának a megteremtésében. Érdekesebb ennél, hogy az író miként érzékelteti azt, hogy minden kérlelhetetlenül elpusztul, amit a történelem létrehozott, és ezzel a “gyenge”, veszélyeztetett léttel hogyan helyezkedik szembe a mágia, a rítus, a mítosz által konstituált és uralt világ időtlensége. A *Honigberger doktor* történetében megjelenő álomszerű, nosztalgikus Bukarest, előkelő bojárházaival, parkjaival, ugyanúgy megsemmisül a történeti időben, ahogy az őserdő emészti fel a *Serampuri éjszakákban* az angol és a francia telepesek elhagyott villáit, vagy a mohamedán hódítás a régi hindu építészet emlékeit.

És ez még nem minden. Idéztük Eliade sorait a történelem terrorjáról, és abban egy fenyegető korszak eljövételéről. Ez az eszkatologikus, mindenütt katasztrófát szimatoló látásmód jelenik meg a *Honigberger doktor titka* végén is, ahol a — Zerlendi doktor szavaiban keresztül — az európai kultúra összeomlásáról, sőt, megsemmisüléséről beszél. Eliade itt Atlantisz mítoszára hivatkozik, amelyet Európa sorsával azonosít: “Vajon a mi Európánk sorsa is megpecsételődött? Már semmit sem tehetünk e sötét szellemi erők áldozatául esett világért, amelyet tudta nélkül a kataklizma felé sodornak? Nagyon félek, hogy Európára ugyanaz a sors vár, mint Atlantiszra, s hamarosan a tenger hullámaiba süllyed?”

Európa féltése jellegzetes toposzként szerepel a neohumanizmus gondolkodásmódjában, és Eliade írásában is ilyenként jelenik meg. Azonban látnunk kell, hogy mi is az, amitől félti Zerlendi doktor e földrészt. A neohumanizmus frazeológiájában Európa a barbárság fenyegetésének célpontjaként szerepel és olyan szellemi erők letéteményeseként, amelyeket a barbárság — vagyis a fasizmus ellen — mozgósítani lehet. Így gondolta ezt Jan Huizinga, Thomas Mann, Kerényi Károly, Babits Mihály és mások. Eliadénál azonban nem egészen erről van szó. Felfogása szerint Európa a szekularizáció áldozata, a “démoni erők” azért szabadulhattak fel, mert az emberek elfordultak a szakrális léttől és elfogadták a történelem terrorját, a bukott idő kínálta létfeltételeket. A felismert krízis ellen orvoslást keresve az ideológus Eliade arra a szellemi és politikai pólusra került, amely ellen a fent felsorolt humanisták, a maguk módján, küzdöttek. Zerlendi doktor az individuális utat választotta a modern világ megmentésére: misztikus gyakorlataival Sambálába, a földi téren és időn kívül álló titokzatos országba igyekezett eljutni, hogy onnan szerezzen segítséget. Eliade, mint ismeretes, a kollektív út mellett döntött. Rajongásig tisztelt filozófiaprofesszorát, Nae Ionescut, a “Szent Mihály Légió” mozgalom főideológusát követve csatlakozott ahhoz a keresztény ortodoxiából, pogány halottkultusból és militáns nacionalizmusból összevegyített világnézethez, amely a román fasizmus ideológiája volt, és amelynek kidolgozásában maga is közreműködött. Emiatt sokak számára Eliade elfogadhatatlan szerző, vagy legalábbis helyrehozhatatlanul idegen. Persze Magyarországon minden román szerző hendi keppel indul — ezért is jó, hogy e két mesteri novella újból megjelent. Irodalomként olvasni egy román szerző művét, ehhez járul hozzá a Stella Maris kiadó kötete, amely a bravúros íróra, az intellektuális játékot játszó Eliadéra irányítja a figyelmet. (Stella Maris, Bp. 1996.)

Mileszha Az utolsó sétám Mihama rabbival

*De utolsó sétám Mihama rabbival,
kopogását nem vétem el azóta nap,
odavélem újból ki-ha-nem jómagam,
fiatal fiú így ki-ha-nem-én halad*

a viszontlátásra Mihama rabbival.

*Topogott a vén számár, szaporázta is,
törekedtem szűk nyomdokain érni el,
s figyelemmel mind tartani a lépteit.
Futamodván így tört utam utána fel,*

a viszontlátásra Mihama rabbival.

*“A napokban ért újra az eső szaga,
ami kezdődött, rég hovatovább boru.
(Szavait raccsolta!) De mi, fiam, hova
sietünk, és mit tartsak a te célodul?”*

A viszontlátásra Mihama rabbival.

*“Tudod, úgy látom, felkavar a pillanat,
jelened nyirkos marka veszi jó szavam:
ahogy épp egy város merül a lelleden,
belesüpped az utca köve nyirkosan.”*

A viszontlátásra Mihama rabbival.

*Mit akarhat még kérdenem a bölcs öreg?
Buta lélekvesztőm, ki e vizekre fut,
legyen új megmentő ma eme városon?
Legyek újból jött árvízi hajós, ha jut*

a viszontlátásra Mihama rabbival?

“Bizonyos, hogy süllyedni veti szégyene,
akit, ím, karján vétke sarokig követ.
A derengő ember fia magába mer:
vakolat hull: mélyén mered az épület.”

A viszontlátásra Mihama rabbival.

“Ami nem történt, már ideje itt lakik,
ami megtörtént, nem megy el, e helyt reked,
s mi jövő, ámbár ő soha: e ház ura.
Meredünk mi mind, mint mered az épület.”

A viszontlátásra Mihama rabbival.

“De a záporár fordulatot érdemel,
miután feltámadnak a szelek vele,
beleütköznek sorra ama házba is,
s vele rognak széldúlt falai mind bele.”

A viszontlátásra Mihama rabbival.

“De ne gondold pusztulni vele városod,
bemerítkezten hát ideje intened:
mire felbukkan mint metaforák ura,
peremét majd hadd járja be tekinteted!”

A viszontlátásra Mihama rabbival.

“De vigyázz, mert támadja gyülevész hada,
hova tanúi, sivatagi rémsereg:
e mulatságos társtalanok átkain
hihetetlen volt pusztakövi vég remeg!”

A viszontlátásra Mihama rabbival

bemerítkezten gyöngyözik a póruson,
mi kiszikkadtan szól cserepes ajkakon.
Lebegő kék víz tükre fedi városom,
s rabul ejt bárkám: értitek e sajkahont?

A VAK ÉS AZ IDIÓTA

/HAMIS CSONTVÁRY A
MODERN MAGYAR MÚZEUMBAN/

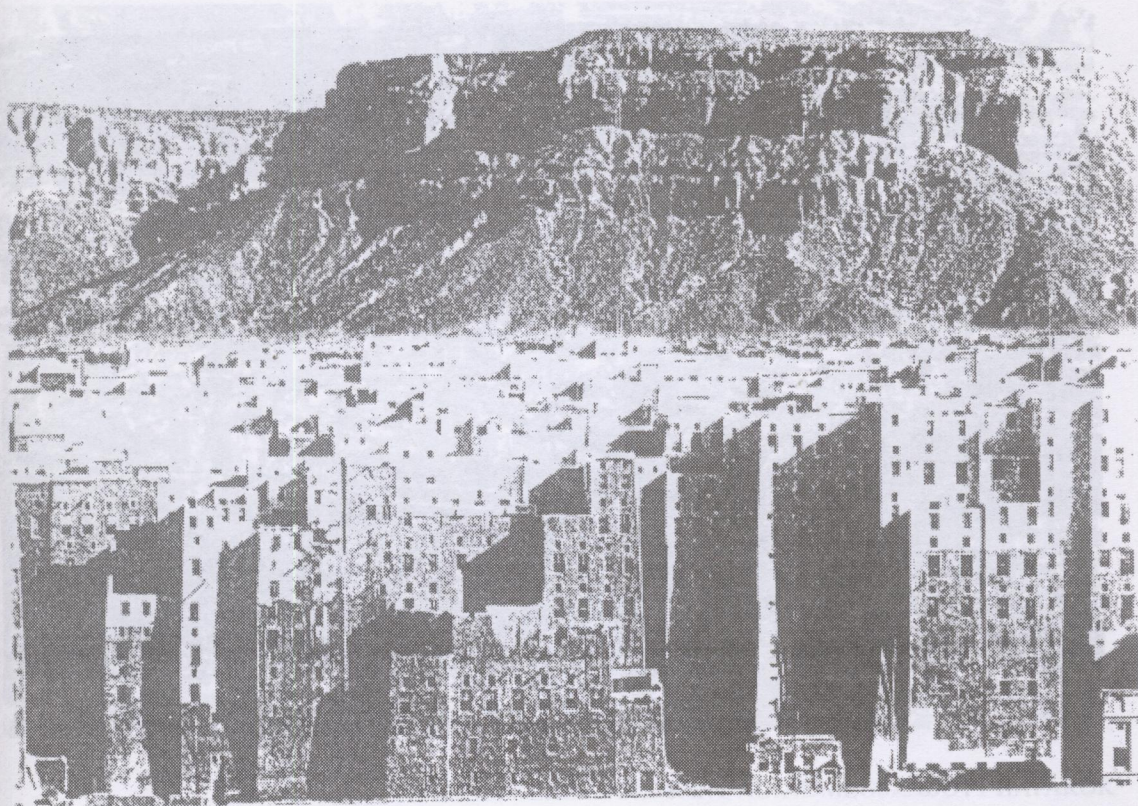


*Peták Péter
Kelta mítosz*

VILÁG KÖZEPE, FÖLD KÖLDÖKCSONKJA

AZ ÉGRE MERED, AZ ÉGRE MUTAT,
MAGASAN, MAGASAN A KÖBE VÉSVE
AZ OBELISZK* A HOSSZÚFEJŰEK JELEIT VISELI,
AZ ÍRÁS A KÖLDÖKNÉZŐT A NAP FELÉ VISZI.

* PÉCSI MAGASHÁZ /25 SZINT KÉK KERETBEN/

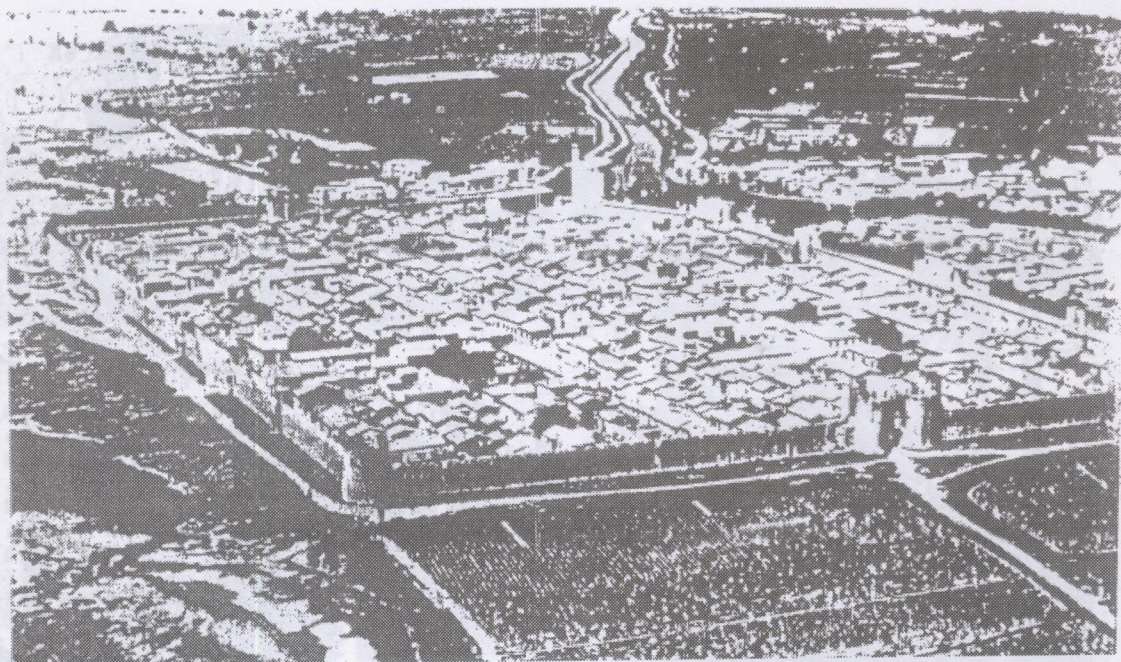


A VÁLYOG FELHŐKARCOLÓK VÁROSA

A PANNON TENGERBŐL KELT A PÉCSI EMBER ŐSE

ÚSZÓHÁRTYÁS LÁBA A MOCSARAT* TAPOSTA,
 HARMADIK SZEME A HEGYET SZIMATOLTA.
 VASTAG, ERŐS FARKA A FÖLDET SZÁNTOTTA,
 MÉRFÖLDES LÉPTEKKEL INDULT MEG A CSÚCSRA.

* SOPIANAE: KELTA EREDETŰ SZÓ, JELENTÉSE: MOCSARAK



A RÓMAI LÉGIÓK TÁBORÁNAK SZABÁLYOS NÉGYSZÖGE

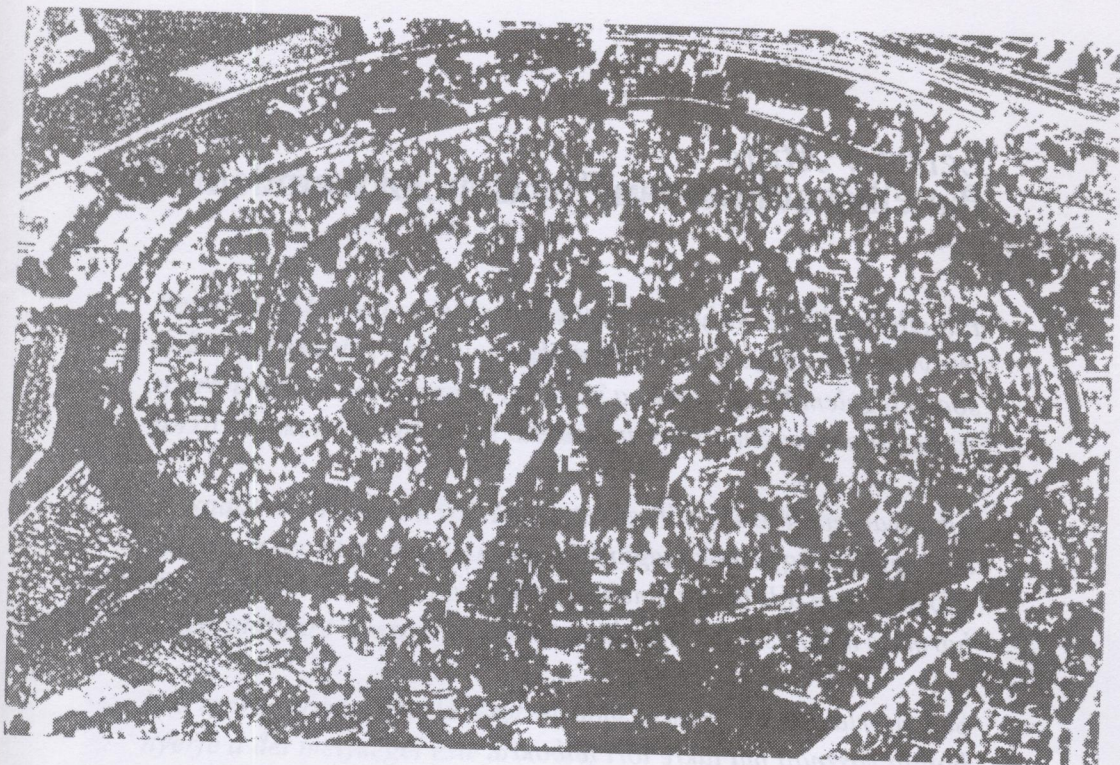
A VILÁG FELHŐKARCOLÓK VÁROSÁ

Peták Péter
Kelta mítosz

VIZIVILÁG URA, ÉGBOLT ISMERŐJE

PIKKELYIT HULLATVA FÖLÉRT A TETŐRE*,
HOGY MINDEN TUDÁSÁT AZ ÉG KÖNYVÉBE VÉSSE.
A JÖVŐ FOGADÁSÁT ÍGY ELŐKÉSZÍTVE,
EMLÉKET ÁLLÍTOTT: A HELYET MEGSZENTELTE.

* JAKABHEGY



A RÉGI KEREC FÖLDSÁNC ÁLTAL MEGSZABOTT HATÁROK

FÖLDI ÁLLOMÁSA ÉGI SEREGEKNEK*

FARKA KÍGYÓJÁBÓL KÖRT VONVA A HEGYRE,
 AZ ALANTOT AZ ÉGTŐL, IMÍGY ELKERÍTVE
 HÁTSÓ TOLDALÉKÁT MAGA MÖGÖTT HAGYTA,
 AZ OLTALOM GYŰRŰJÉT A HEGYTETŐNEK ADVA.

* A JAKABHEGYI KELTA FÖLDSÁNC EREDETE

Leiszter Attila
Panelházat kötve mályvaszín szövetre

*Panelházat kötve mályvaszín szövetre,
mályvaszín huzatra ablakunk belökve,
sodró légelem ha surran át a széllel,
sorra ablakot sző mályvaszín kötetre.*

*Alkonyat lepelt terít e rőt szövetre,
alkonypírba ágyazunk magunk is este,
s fönn a tízre tolt lakást emelve tűnnek
harminc méteres fehér vitorlatestek.*

*Sok vitorlavont teleplakó e módra
bontja vásznait ma tükre tört habokra:
tengerésszívünk dobog mi célra, meddig?
Hullám végre nem reked körénk hajolva?*

*(Bárha nem simul ki feltörő köríve,
vissza mégsem ér, akár e ház, a verse,
észrevétlen elreked fölén ütemnek,
dül, akár a bárka gyűrt papírra vetve.)*

*Pár legény a tízre tolt lakásra térve
ablaktárni mégis démonát kövesse,
pár kalózlegényt kalózvizekre térni
kósza hangulat velem vetette erre:*

*jó barátokat, szerezz, baráti áron,
matróz, matracodra: föld a láthatáron!
Szólt velem, ki lelkem ismerője mégis,
szólt a mályvaszín ködökbe jó barátom.*

Panelházat lakva holdezüst rakatnak

*Panelházat lakva holdezüst rakatnak,
holdezüst huzatra ablakunk vakablak,
sodró légelem ha surran át a széllel,
sorra ablakot rak holdezüst lakatnak.*

*Pirkadat lepelt borít e volt lakatra,
hajnalpír borát az asztalunkra rakja:
fönt az üvegben pezsgő pincerosében
tengeralattjáró küsszék a palackra!*

*Volt ami voltában vitorla bitorló,
nyerje a dél mélységét este a bortól,
szürkebarát partról mint tízre emelték,
várja palackzöld tengerégből oportó!*

*(Bárha hajónkat még nem nyelte el éje,
dűlőre juthat, akár e ház, a verse,
orral fúrja a felszint fölén ütemnek,
s lejt, akár a dűlő címkevégre vetve.)*

*Lopva periszkóp-dugaszt tolni a dolga,
s mint kitekint, búcsút int, úrra ki szolgál?:
flotta raját szikrázva űzi a szélben,
tavaszért kristályősz lencsére csiszolta.*

*Bent huszonöt színt mozgat fantomalakja:
elnehezült tag, felhős múltba itatva.
Ámde a mélyben is dolgoznak erői,
úsza ezüst, nagy hassal fekszik iszapba.*

Leiszter Ágnes

Panelszavak és boldogság

Panelszavak és boldogság...
boldogság...
szóval boldogság...
szóval boldogság...

Panelszavak és boldogság...
boldogság...
szóval boldogság...
szóval boldogság...



mint kitérni, hiszen itt...
hogy rajta szórva...
továbbra is...
Bent húzódtam...
elnevezett...
Ámde a mélyben...
hisztin ezért...
nagy...
feszültség...

John Frankenheimer: *Dr. Moreau szigete*

H.G. Wells 1896-ban jelentette meg ezt a regényét, amelyben tükörződik korának érdeklődése a szervátültetés, a vérátömlesztés, az öröklődés és a kiválasztódás problémái iránt. Mint oly gyakran megfigyelhető, ebben az esetben is a kor kollektív félelmei, a jövőtől való rettegés torzképei sűrűsödnek össze mindabban, amit a társadalom az élet tudományai, a biológia és az orvostudomány korlátairól, veszélyeiről, vagy éppen ellenkezőleg, áldásairól gondol. Hiába telt el valamivel több mint száz év a regény megjelenése óta, Michael Crichton művein, vagy a népszerű orvosi krimik világán keresztül továbbra is hasonló problémák foglalkoztatják a közönséget.

A regény legújabb filmfeldolgozása John Frankenheimer műve, és erről a most bemutatott változatról sok jót el lehet mondani. Talán tudatosan, talán a dolgok szerencsés alakulásának köszönhetően elkészült a Wells-regény *felőtt* változata, amelynek sikerült elszakadnia az esetlen szörnyókok segítségével előadott ifjúsági mesejáték kliséitől. Ez azért is nehéz feladat, mert a Wells regények világát igen erőteljesen meghatározza a szerző tanító, moralizáló alkata, és nehéz megelőzni, hogy mindebből a kelleténél több kerüljön át a filmekbe. A legtöbb rendező úgy vélhette, hogy a regény lényege a mondanivaló, amit afféle iskolai dráma keretében előadnak a szörnyek, legyenek ők akár állatok, akár emberek.

Itt a tanító célzat, bár megmaradt a filmben, nem uralja a történetet. Frankenheimer inkább azt ragadta ki a történetből, ami Wellsnek igazán a sajátja. Ilyen a fantasztikus ötletparádé — e tekintetben kreativitása talán csak Stephen Kingéhez fogható —, a feszült, látványos helyzetek megteremtése, az egzotikum, és ami igazán örök és a zsigerekhez szóló: a rémmese. Tehát mindaz, aminek köszönhetően Wells néhány évre — akár csak ma Crichton — a világ legolvasottabb írója lehetett.

Marlon Brando jelenléte a filmben bizonyára sok nézőt és műbírálót fanyalgásra készítet. Nos, meg vagyok győződve arról, hogy ezt a valóban monstruózus szerepet, ha már amúgy is él egy ilyen ember, csakis őrá szabadott bízni. Tegyük fel, hogy

eljátssza más, persze nem szépfiú, hanem Tommy Lee Curtis, Dennis Hopper, vagy Nicholson. Akkor mi van? Bár a három említett művészen én abszolút megbízok, akkor is: lett volna egy modoros alakítás — persze a Brandoé is az — és azzal kész. Ebben a filmben azonban nem csak alakítás van, hanem igazi jelenlét: a szörnyeteg megint előjött és megmu-



Jean Marais *A szép és a szörnyetegben*

tatta magát a világnak, aki undorodva, álmélkodva, de mindenképp lenyűgözve csodálja őt.

A mesterséges szörnyetegek mindig több problémát okoznak. A szörny, de különösen az ilyen Wells-féle történethez szükséges szörpofa a leggyorsabban elavuló kellék az egész filmiparban. Sokszor már a bemutatás pillanatában sem elég hatásos és azután csak egyre neveltegesebb lesz. Mit gondoljunk ma Jean Marais maszkjáról *A szép és a szörnyetegben* — pedig a maszkmester annak idején biztosan elégedett volt vele. A valóság mindig sokkal érdekesebb, márpedig Marlon Brando valóság, ha tetszik, ha nem.



Marlon Brando a *Dr. Moreau szigete*ben

A szörny mozgatása is nehéz feladat: az állatörbe bújtatott színész és a kívülről mozgatott modell dilemmáját oldja fel manapság a számítógépes animáció, ami azonban még mindig nem tökéletes. Hiába mondják azt, hogy ez most a legfejlettebb technika, ha egyszer a Párduecember mozgásán, ahogy például szökdécsel a folyó mellett a sziklákon, a napnál is világosabban látszik, hogy mesterséges.

A *Dr. Moreau szigete* érezhetően azt a stílust folytatja tovább, ami Michael Crichton és Steven Spielberg fantáziájának köszönhetően konstruálódott meg az *Őslényparkban*. A mondanivalóhoz egy sajátos, a dekorativitást, az ornamentális hatásokat előnyben részesítő látásmód párosul, amelynek fő ismertetőjegye az egzotikum és a high tech kettőssége. Jól mutat Dr. Moreau birodalmában az angol gyarmati kor dekadens pazar belsőépítészete a különféle hipermodern orvosi, híradástechnikai és kényelmi szerkentyűkkel. Sok dolog gátlástalanul és képtelenül el van túlozva Frankenheimer művében, de üdén és tetszetősen. Soha nem láttam még génebeszt, sem állatorvost az őserdőben, de biztosan nem így festenek, mint itt Marlon Brando és Val Kilmer. De ez nem baj, a lényeg az, hogy aki azt mondta, hogy ezt és ezt vegyék fel, az legalább gondolt is valamire.

Nem hibátlan filmről van szó, de ami zavaró, vagy ügyetlen, azt ebben az esetben könnyen el lehet felejteni. Az önmagunktól és a génspekulációtól elurondított effektusok működnek: a mellettem ülő egyre ritkábban markolt a zacskóba és végül teljesen abbahagyta a pattogatott kukorica evését. Néhányan felálltak és elhagyták a termet, jó, Wells és Frankenheimer bizonyára nem nekik szól. Egy rossz dolog van, de ez valamennyire a forgalmazás hibája is. A plakátokon mindenhol csak Val Kilmer és Marlon Brando szerepel, ami vadul igazságtalan eljárás. Igaz, hogy a két sztár tényleg egy kicsit elnyomja a főszereplőt, Edward Prendicket alakító színészt, David Thewlist, de azért nem kellett volna a „futottak még” kategóriában feltüntetni, hiszen kitűnő alakítást nyújt ebben a szerepben.

Az alábbi beszámolót a *Második Látásból* ollóztuk össze:

SOUND SYSTEMEK, NINJA-DISCO ÉS EGYÉB HIPNOTIKUS RITMUSOK

A modern tánczene fogalom egészen mást jelent, mint akár egy évtizede. House, trance, acid, trip hop, hip hop, jungle/drum'n'bass, dub, ambient mind az underground mozgalmak részeként született, és ma jó részük valahol a mainstream piacon belül helyezkedik el. Persze nem elenyésző még most sem az undergroundhoz való ragaszkodás, a függetlenségre való törekvés, a szabad kísérletezésekre való hajlam. Mert nincs mese, napjainkban ezekben a műfajokban (műfajok átfedésében, kereszteződésében) születnek talán a leginvenciózusabb kísérletek. A zűrzavar egyébként teljes, ezek alatt a fogalmak alatt sokan sokfélét értenek, „hozzáértők” is elbeszélgethetnek egymás mellett, nem beszélve arról, hogy hetente több mint kétezer lemez jelenik meg, és két-három új kiadó alakul ezekre specializálódva. Az itt következő cikkösszeállításnak nem is elsősorban az eligazodás segítése a célja (bár az is kialakulhat), hanem, hogy kiemeljünk olyan zenei produkciókat, megnyilvánulásokat, melyeket értékesnek és fontosnak tartunk. Természetesen megpróbáljuk ezeket összefüggéseikben tárgyalni. Az ún. összefüggés elsősorban a DJ-kultúra kialakulásának köszönhető, egyrészt a DJ-k juttatják el elsőként ezeket a zenéket a nagyközönséghez, másrészt a zenekarok, projectek is sokszor belőlük állnak. A cikkeket az angol Muzik és Melody Maker, a német Intro és EB, valamint az amerikai Option magazinokból vettük. Angol fordítás: Márton, német: Karesz, összeállította: Mis.

A SOUND SYSTEM-ek

az '50-es évek elején alakultak ki, megváltoztatva az addigi felfogást, létrehozva a DJ-skedést, MC-skedést, vagy a rappelést, amelyek művészi formákká váltak. Az, aki a lemezekkel dolgozott, szelektorként vált ismertté, felelős volt gyakran a próbahangok létrehozásában is. Később ezek az operátorok producerek lettek, és stúdiókat vezettek, mint például a **Studio One**, ahol **Sir Coxsoné Dodd** a ska színönímájává vált. Az első sound systemek olyanok voltak mint a szegény ember táncpartija, egy lakókocsi, DJ-vel, hatalmas hangszórókkal, mely viskótelepeken, hegytetőkön lép fel, ahhoz hasonlóan, ahogy a rhythm & blues és proto ska magához vonzotta a jamaikaiakat. Negyven évvel később a sound system erősebb mint valaha, hasonló gondolkodású DJ-k, hangmérnökök, rapperek, énekesek csoportja alakul ismert kollektívákká, mint pl az *On-U*-csapat, a *Jam Nation*, vagy a *Massive Attack*.

„Ha Charlie Parker ma élne, akkor egy sound systemben játszana” – mondja **Adrian Sherwood**, aki a korai nyolcvanas években a dubsztár **Lee 'Scratch' Perry** producere volt, és olyan punkzenekarokhoz vitte el ezt a zenét, mint a *Clash*, vagy a *Slits*, valamint megalakította az **On-U Sound Records**ot, hogy életben tartsa ezt a zenélési technikát. A sound systemek nincsenek olyan távol a jazztól. Mind a kettő nagy hangsúlyt helyez a tiszta hangokra, az improvizációs ráérzésre, mind a kompozíció mögött lévő vezérlő erőre és a kísérletezésre. A technológia robbanásszerű fejlődésével, és a tánczene különböző fajtáival a sound systemek a legfrisebb zenék központjaivá váltak. Míg a rock a lo-fi felé fordult, addig a tánczene teljesen kihasználta a modern technika adta lehetőségeket a jamaikai kalypbák alázatos környezetében is. Minden csoport megvághatta a maga dub-verzióit. Olcsó, gyorsan elkészült oldalak ezek, melyek tartalmazzák a tökéletes ritmust, hogy a DJ bármikor felhasználhassa. A fejlődés következtében egyre jobb rendszerek jöttek létre, hangszórók, különleges effektek, a visszhang, ami a dub örökérvényű védjegye.

A ska népszerűségével a sound systemek is gyökeret vertek ott, ahol például felbukkant egy nyugat-indiai közösség Angliában, vagy a fekete klubokban. *Tricky* a '80-as évek kö-

zépén működő *Wild Bunch* systemből származik, ahonnan a Massive Attack nőtt ki. „Nagyapámnak volt egy *Tarzan Sound System* nevű csapata Bristolban. Sok skát, korai reggae-t, dubot nyomtatott. Egy kemény öregember volt, aki teljesen bele volt bolondulva a zenébe. Emlékszem a basszustémákra. Hogy fel tud venni a stílusát nagyon benne kellett hogy legyen a Rastafari zenében. Fehérek nem voltak ott. Én jobban benne voltam a tiszta reggae-hangzásban – mint a Wild Bunch – mert abban nőttek fel. Ott sosem látál fehér embert, valódi gettó volt.”

A **Jam Nation** *Mark Rutherford* és *John Gosling* szüleménye, a duó a '92-es *Real World* felvételi hét alatt a táncstúdió legfőbb producerévé vált. Az egész megmozdulást *Peter Gabriel* igazgatta. Korábban *William Orbit* *Guerilla Team*jének voltak a tagjai. Rutherford és Gosling nemrég hozták létre saját kiadójukat a *Fat Jam* labelt. Breakbeatet underground hip popot és ének nélküli hangképeket mixelnek. Amikor először jártak a Real Worldben mindketten barátságatlannak találták az atmoszféráját. „Azt gondoltuk berendezzük, mint egy klubot, nagy képernyőkkel, 24 csatornás keverővel, hangszórókkal, sörös, meg boros rekeszekkel. Aztán a zenészek odajöttek a partinkra, és nagyon érdekes dolgok kezdtek el történni. Az emberek nyugodtabbak voltak és szabadnak érezték magukat, hogy kipróbáljanak új dolgokat.” A nyolcvanas években Rutherford Afrikában utazgatott, zenéket gyűjtött, egy helyen megismert egy 12 éves fiút, aki 14 nyelven beszélt. A srác egy ökörszéken vitte át Rutherfordot a sivatagon. „Egyetlen éjszaka vagy 100 emberrel találkoztunk, akik magukat szórakoztatták, pogóztak, mint a punkok, alig volt valami ruha rajtuk. Hajnal körül körbevettek, és megkértek, hogy táncoljak nekik. Újra eljátszották mindazt a táncot keresztül, ami történt velük, és azt akarták, hogy én is így fejezzem ki magam. Ez a gesztus teljesen megváltoztatott, ez a szó valódi értelmében vett sound system volt. Vissza szeretnék menni egy mozgó stúdióval, videóval, hangszórókkal, és olyan éjszakát csinálni, amit mindenki élvez a faluban. Nézzék magukat a képernyőn, felvenném a zenéjüket, és lejátszanám nekik akkor és ott.”

A sound systemek új dolgok, a vélemények, zenék és kultúrák szintézisei. A Massive Attack például egy mozgó táncpartiból és egy graffiti csoportból fejlődött ki – a Wild Bunchban eredetileg **Nellee Hooper** is benne volt, aki később *Jazzy B*-vel létrehozta a *Soul II Soul* slágergyártó systemet. Bár a Massive Attack *Protection* lemeze messze van már a régi ska nyersességétől, a *Karmacoma*, és egyáltalán a *Mad Professor* által újrakevert dubverziók visszaviszik az embert ennek a kifejezőmódnak a gyökereihez.

A dub szikár ritmusai az összekötő szálát biztosítják az eredeti sound systemek és azok mai megfelelői között. Akár *Apache Indian* rappelése londoni bhangra-ragga csoportjával, akár az *Addies Lt. International*, vagy a *Spectrum* sound systemek töltenek meg báltermetet Brooklynban, a ritmusok megkülönböztetik egyiket a másiktól. Tény, hogy a művészeknek nincs szükségük jamaikai kapcsolatra működésükhöz.

A **Rockers Hi-Fi** fehér zenészekből áll. „A nyolcvanas évek utolsó negyedében az acid-house színtértől a sound systemek felé fordultunk. A dub és ska befolyással bíró táncművészek, mint pl. a *Guy Called Gerald*, és a *Shut Up & Dance* a jamaikai típusú systemek újhullámát mutatták be Angliának. Ez természetes fejlődés volt a tánc- és DJ-robbanásból kifolyólag, egyre jobb és jobb felszereléssel. Digitalizált samplingeket használunk. Amikor Amerikába jöttünk első koncertünkre magunkkal hoztunk a színpadra néhány zenészt és nagy sikerünk volt. Ezek a csoportok sok ember fülét nyitották meg szokatlan, sosem hallott hangokra, de ez egy hely is egyben, amelyik a közönséget részvételre invitálja. A legjobb koncertek egyikét egy kis londoni klubban adtuk, és az érzés abszolút ámulatba ejtő volt. Néhány srác felettünk lógott, előre-hátra mozdítva a mikrofonokat, mások feljöttek a színpadra, segítettek a hangulat fokozásában.”

ADRIAN SHERWOOD

szerint a reggae ritmusok többet tettek a nyugati tánczenéért, mint bármi más. Sherwood először akkor került kapcsolatba a nyugat-indiai zenével, amikor 14 éves korában egy a családja által üzemeltetett jamaikai lemezboltban dolgozott. A család később megalapította a *Jet Star* nevű céget, amely a jamaikai zenék terjesztésével foglalkozó legnagyobb vállalat Angliában. Sherwoodot az általa hallott hangok arra inspirálták, hogy 17 évesen

létrehozza első kiadóját, a *Hitrun Records*-ot. „A kortársaim valóban nem értették a dolgot. Ez a '70-es években volt és mindenki a punkért volt oda, engem viszont nem nagyon érdekelt.” Abban az időben Sherwood a *Slits*-es *Ari Uppal* és *Neneh Cherry*vel élt egy londoni squatban. Neneh Cherry később alapítója volt a szabad stílusú jazz-punk zenekarnak, a *Rip, Rig And Panic*nak, aztán szólópályára lépett, és *Raw Like Sushie* című lemevével nagy sikert aratott a táncszíntéren.

Aztán összeszedte a **Creation Rebel** nevű stúdiózenekart, hogy élőben játszsanak dubot olyanokkal, akik nem feltétlenül tartoznak ehhez a műfajhoz. Ezek egyike volt a jazz-trombitás *Don Cherry*, Neneh híres apja, a másik pedig a *Slits*. „Ez 1979-ben volt, amikor a Clashsel turnéztunk. Johnny Lydon is benne volt, különösen a PIL idején. Olyan dub felvételeket hoztam össze, amelyeken közreműködött a *Pop Group*, *Keith Levene*, *Jah Wobble*. Különböző zenészek alkottak egy sound systemet, hogy az élő zenét és a szalagokat összemixeljék. Ez közvetlenséget, a zenei és egyéb információk összefüggő továbbítását eredményezi. És a hang mindig jobb, mint amit bármilyen rock-shown hallhatsz.”

A színpadon Sherwood úgy néz ki, mint egy őrült szakács, aki a hangok vad receptjével főzőcskézik. DJ-k, gitárosok, basszusgitárosok, énekesek, dobosok, és hangmérnökök interaktív kapcsolatban vannak vele. Tehetségével és jó ízlésével különböző előadóinak személyiségét egyesíti. A **New Age Steppers** egy alkalmi társulás volt, melyben a brit reggae legnagyobb alakjai művész/anarchista punkokkal játszottak együtt, ilyen volt pl. *Eve Libertine* (Crass), *Mark Stewart* (Pop Group), *Vicki Aspinall* (Raincoats) és *Ari Up* (Slits). A második On-U-project a *Singers And Players War Of Words* nevű csoportja, mely a science fiction stílust csiszolja tovább tiszta reggae környezetben. A ritmusok élesek, hullámzóak *Keith Levene*, ex-PIL gitáros játékával fűszerezve. Erre a kultikus jamai-kai *Prince Far I* védjeggyé vált, dörmögő hangján bibliai versszakokat énekel, az aranyhangú *Bim Sherman* pedig a forradalomról dúdol.

A '80-as években Sherwood egy keményebb hangzást is kialakított *Keith LeBlanc* dobossal, a basszusgitáros *Dough Wimbish*sel, és a gitáros *Skip McDonalddal*. Az első néhány maxi *Fats Comet* néven futott, majd két albumot készítettek **Tackhead**ként. Ezek dubos, ipusztriális funk lemezek, erős pszichedelikus töltettel. A legnehezebb felvételt készíteni a két legelhíresebb csoporttal, a **Dub Syndicate**-tel, és különösen az **African Head Charge**-dzel. Tulajdonképpen valamennyi zenekar egyszerű zenészekből áll, és Sherwood a project természetének megfelelően keveri, bővíti, párosítja azokat. Meg kell említenünk még olyan nagyszerű előadók munkáit, mint a **Mark Stewart & Maffia** vidám és extrémén zajos ipusztriálját, a Crass honfitárs **Annie Anxiety Bandez** (vagyis **Little Annie**) magával ragadóan luktető funkját, a londoni rapper **Gary Clail** Tackhead-felállásban kísért szürreálisán összetett dub-rockját. A legújabbak közül kiemelkedő a szintén Tackhead-központú **Strange Parcels** és a blues ihletettségű **Little Axe**, valamint a trip-pes japán dub csapat, az **Audio Active**. Ezen megjelenések mellett Sherwood igyekszik sok időt és munkát fordítani arra, hogy újrakeverje és újra kiadja a régi munkákat, amelyek még ma is olyan káprázatosan szólnak, mint egykoron.

Gary Clail és Jah Wobble egymástól függetlenül kijelentette, hogy az On-U Sound egyfajta mentsvár, menedék a kompromisszumokra nem hajlandó zenészek számára. „A mottóm az, hogy zárj be egy szobába egy csomó embert és nézd meg, hogy mi történik” – mondja Sherwood nevetve. Illog az African Head Charge esetében mi történik, arról a Látás előző számában részletesen szóltunk, úgyhogy itt most essék néhány szó

a DUB SYNDICATE

csoportról, melynek zenéjében a roots reggae és a dub sehol máshol nem hallott magasságokba emelkedik, megtoldva persze a teljes On-U-hangzásarzenállal, és azzal a ténnyel, hogy a műfaj és a kiadó legjobb zenészei játszanak itt, élükön *Style Scott* dobossal. Láttam őket a '95-ös Audio Active-vel közös turnéjuk bécsi állomásán, ahol nagy szerencsénkre Sherwood állt a keverőpult mögé. Az élményt itt szavakban visszaadni meg sem kíséreltem, elég annyi, hogy egy az időben és térben feloldódó hatalmas flash és hangorgia áldozatává váltunk. Az alább következő rövid, de velős interjú ezen a turnén készült, és egy német lapból származik.

– **Hogyan és mikor alakult a Dub Syndicate?**

– Mielőtt a zenekar megalakult Jamaikában játszottam a Roots Radicsszel. Gregory Isaacs és Bunny Wailer kísérozene-kara voltunk. '78-ban ismerkedtem meg Prince Far I-jal, kíségitő zenészt kerestem a dobosának és megkérdezte nincs-e kedvem vele menni Londonba. Ott ismerkedtem meg Adrian Sherwooddal, aki akkor Prince Far I producere volt. Ebben az időben sok sessiont csináltam Adriannek, akinek tetszett a stílusom. Ebből alakult ki a Creation Rebel, mely rövid ideig Prince Far I kísérozene-karaként működött. Jamaikában létrehoztam saját kiadómát és sok dolgot vettem fel a legkülönbözőbb zenészekkel. Ezeket megmutattam Adriannek. Hogy elkerüljük azt, hogy ezeket mindig más név alatt jelentessük meg, elhatároztuk, hogy megalapítjuk a Dub Syndicate projectet.

– **Mit kell dub alatt érteni?**

– A dub a stúdióban jön létre. Az első lépés a hangszerek és az ének egyenkénti feljátszása. Aztán a keverésnél szélsőséges effektekkel – úgymint: különböző hosszúságú visszhangokkal, elnyújtott delayekkel és az equalizer állandó változtatásával alakítják izgalmasabbá a darabokat.

– **El tudnád képzelni, hogy egyszer teljesen effektezés nélkül játszasz élőben?**

– Ez a kérdés már régóta foglalkoztat. Időközben a Dub Syndicate-tel stagnáló pontra jutottunk. Változtatni akarunk valamit, de még nem tudjuk, hogy mit.

– **Mi a különbség a dub és dance-hall reggae között?**

– Nincs különbség. Nagyjából ugyanazok a zenészek csinálják. A producerek behozzák a fiatalokat a stúdióba, hogy ezeket a dance-hall dolgokat felvegyék. Én nem akarom őket emiatt elítélni, mert ez egy jó pénzkereseti lehetőség, de nekünk a helyes útra kell terelnünk őket, és mindenben támogatni, mert nekik valahányszor hamisít tanítanak. Amit meg kell mutatnunk nekik, az a rastak útja.

– **Van valami összefüggés a dub és a te vallásod között?**

– Igen, mindenképpen. A reggae egy eredeti zene ortodox ritmussal. Sokat mesél a történelmünkről, az elnyomásról és a depresszióról. Reggae-t mindenhol lehet játszani, ahol az emberek el vannak nyomva, akár Ázsiában, vagy Európában. Ez a kisemberek zenéje.

MAD PROFESSOR

dubja a színpadon teljesen élő, nincs vinyl, nincsenek deckek, csak a mesterszalagok és a Professor határozza meg, keveri, forgatja a számokat hátulról előre és vissza. Egyszerre futurisztikus és egyben fejbólintás, vissza a dub aranykorába a '70-es évek basszusfutama- és melódiái felé. A dél-londoni **Mad Professor** (Neil Fraser) vad dub-kalandozásairól ismert. Az ő kiindulási alapja a technológia, amely a sound systemhez vezet vissza. „Még gyerek voltam, amikor az első rádiómat csináltam, aztán 17 éves koromban megtanultam hogyan kell stúdiót építeni. De sound system kultúrában nőttem fel, így aztán fogtam a berendezést, a lemezjátszót, a dub lemezeket és modernizáltam úgy, hogy a színpadon felépítettem egy mestergépet multitrackekkel. Digitális hangot, komputert használok, nem szalagloopokat, vagy dub lemezeket. Azért nem, mert a legtöbb acetát-vinyl legfeljebb csak tízszor játszható le. Egyesítem a frekvenciákat, így például a basszus jobban fejbeveri a hallgatót mint annak előtte. Valódi hangokat és furulyát mixelek össze, az egyik számba basszust teszek, a másikba dobokat, és így tovább, míg egy nagy olvasztótégelyt kapok. Bonyolultabbnak tűnhet, mint egy régi sound system, de az érzés ugyanaz. A modern technológiával és hogy így bejárhatod a világot lehetőséged van arra, hogy a roots-reggaetól kezdve a vad dubon, a lassú ambienten át az örült jungle-ig mindennel dolgozhass.”

Ez az elektronika a legfőbb erő, melynek következtében Mad Professor hangzása megváltozott a kezdeti *Dub Me Crazy*-korszak óta – bár ő ezzel nem igazán ért egyet: „Zeneileg egyáltalán nem változtam. A célok és törekvések még mindig ugyanazok. A meg nem-hallgatottakért beszélek, az áldozatokért, a szegényekért.”

Saját zenéinek forralása mellett előszeretettel dolgozik más alkotók lemezein, pl. újra-keverte a Massive Attack Protection albumát, megtoldva azt néhány sztratoszférában visszhangzó basszusmenettel, aztán nemrég fejezte be Lee 'Scratch' Perry *Black Ark Experiments* című lemezének produceri munkálatait. Legutóbbi projectje pedig, a

Mazaruni *The Jungle Dub Experience* a régi típusú dub frekvenciákat a drum'n'bass galaktikus hi-techjével egyesíti. „Amikor fekete emberek először jöttek Angliába, reggae zenét játszottak, és az angol szomszéd nem érthette a tompán puffanó basszust. Azt gondolhatták, hogy ez örület. Kopogtak az ajtón, és azt kiáltották: 'Oi! Kapcsoljátok le azt a dzsungelzenét!' Most ez a Mazaruni.”

TRICKY

Maxinquaye című lemeze a '95-ös esztendő egyik legmeghatározóbb dance alkotása volt. Nincs rajta szó szerint vett dub-bölcsélet, sem súlyos visszhang, sem reggaebasszus, mégis egyértelmű a dub-hatás (és ezen felül soul, ambient, trip hop, blues...). A mód, ahogyan Tricky a samplerrel dolgozik kiismerhetetlennek tűnik. A zenét és szöveget spontán módon szerzi a stúdióban, a számokat felvétel közben keveri, megtartja a működési, és inspirált hibákat, a sziszegést, a ropogásokat. Minden feltűnően emlékeztet a '70-es évekbeli dub-mesterekre, mint amilyen *King Tubby* is volt. És még az a tény is, hogy úgy szívja füvet, mint ahogy más levegőt vesz.

Nagy-Britanniában a hip hop legnagyobb hatása nem az angol rapben mutatkozott meg, inkább a sound system kultúra '80-as években jelentkező hullámának elemeként, melynek gyümölcse a bristoli trip hop, és a londoni jungle. A hip hop visszatért a dubban található gyökereihez. Tricky és a jungle képviselői egy világméretű hangulaton osztoznak. Mind a *Maxinquaye*-en, mind a legsötétebb drum'n'bass számokban kézzelfoghatóan érezhető a nyers paranoia, a kozmikussá dagadt ezeréves félelem. „Néha úgy érzem, minden szét fog esni. Elcsépeelt dolog azt mondani, hogy a pénz minden rossznak a gyökere, de igaz. Nem látom úgy, hogy a dolgok jobbak lesznek. Nézd meg a körülményeket, amelyekben élünk, városban élni nem egészséges, úgy vélem mindannyiunkat megérintett az elmebaj. Egy városban olyan energiákat kapsz, amelyek nem egészen normális emberektől származnak, és ezek az abnormális energiák mindenről visszaverődnek és egyre lejjebb és lejjebb taszítanak bennünket. Sohasem értettem például hogyan lehet az, hogy valaki pénzért öl. De az első alkalommal, amikor New Yorkba jöttem, azonnal megértettem. Ezek az emberek úgy élnek.”

A különbség Tricky és a rastafarik közt az, hogy hitük szerint a gonosz máshol található. A rasták ruházatukon és szertartásaikon keresztül kimentik magukat a Zuhanó Világból, felmagasztalják magukat, miként a tisztaságot, ahogy a szívükben Zionnak áldoznak. Tricky nem Babilonból származónak vallja magát, hanem a rendszerből, szövegeiben és zenéjében minden mocskot, korrupciót a maga nyelvén enged beszélni. „Része vagyok ennek az elcseszett lelki szennyezésnek, éppoly negatív vagyok, mint bárki más. Úgy vélem mindent el kell pusztítanunk, hogy újrakezdhesünk, mindennek vége kell, hogy legyen, mielőtt bármi új jön.” Az olyan scrok, mint a „*Mi éhesek vagyunk/Elvesszük ami jár/Az agyam bomba módra gondolkodik/Óvakodj az étvágyunktól*” azt tanácsolják, hogy magadat a probléma részeként azonosítsd, hogy te ugyanazzal a falánk hatalomvággyal vagy átitatva, mint ami a világot is tönkreteszi. „Egy éhes ember dühös ember” – mondja Prince Far I. Úgy tűnik, hogy a fekete zenében valaki mindig keresi a királyságot, a mennyország királyságát. Néhányan persze nem várnak, és itt és most akarják létrehozni. A baj csak az, hogy mindig van egy nagyobb hatalom, amely szolgájává tesz. Az intellektuálisabb oldal az igazságos, elveszett öntudat álma felé fordul, Zionnak, vagy Fekete Nemzetnek nevezve azt. Az aranyserleg az Idő Szivárványának végén. Más fekete misztikusok – Hendrix, Sun Ra, Clinton – ezt az elveszett paradicsomot Atlantisznak, vagy Szaturnusznak, Aranyhajó Kapcsolatnak nevezték. Tricky sajtósággosan *Maxinquaye*-nek hívja. „A Quaye egy embercsoport Afrikában, mint a manchesteri, vagy bármilyen más. A Maxin pedig, nos, a mamám neve Maxine volt, elvettem belőle az e-t. *Maxinquaye* az *Elveszett Anyaföld*.”

„Idegennek érzem magam, nos nincs hely, ahol élni akarnék. Mindenfelé utazom. És azt hiszem sohasem fogom megtalálni azt a helyet, amit reménytelenül keresek.”

„Bármit elhiszek, fizetek neked nyolcvan dollárt, mondasz egy sztorit és én elhiszem, ez ellát sztorival.”

„Amikor valaki odajön hozzám és látom, hogy nincs rendben az élete, az teljesen összezavarja az érzéseimet. Senki sem szereti ezt látni, mert te vagy akár én is lehetnék

egy koldus bórében. Ez elég csúnya, majdnem olyan mint egy tükör.”

„Olaszországban gyönyörű lányok jöttek oda hozzám és azt mondták: 'A barátommal a te lemezre szeretkeztünk.' Valójában nem volt szükségem rá, hogy ezt tudjam. Azt mondtam: 'Miért nem velem szeretkeztél a lemezt hallgatva?'"

„Miután megcsináltuk a Blue Lines albumot, a Massive Attack fizetett nekem, így volt pénzem és ez volt a legrosszabb, mert lehetővé tette, hogy anyagozzak és igyak. Mindent szívtam és ittam, lógtam a városban, bárókban töltöttem az időt, és klubokba jártam szerdától vasárnapig. A kokain a legolcsóbb élvezet amihez valaha is szerencsém volt életemben, a legsilányabb dolog. Mert teljesen irreális. Jól érzed magad, de semmi figyelemre méltót nem csinálsz. Míg rajta vagy, csak állsz és nyomod a sok hülyeséget, a társaság többi tagjával egymás hátát veregetitek minden kibaszott éjszaka. Az Ecstasy éppen olyan rossz, mindanki jókat mond, mégis szar az egész.”

„Nem tarthatok rá igényt, hogy mindenre választ kapjak. Bob Marley írhatott dalokat a szabadságról és a szeretetről. Én csak az igazságot mondom el, hogy zavart vagyok, hogy paranoiás vagyok, hogy ijedős vagyok, hogy gonosz vagyok, hogy rosszindulatú vagyok.”

Mégis, az album utolsó dala, a feledhetetlenül gyönyörű *Feed Me* valóban reményteli: „Találtunk egy új helyet az élethez/Ahol megtanultunk erősnek lenni és felnőni/Erősnek lenni és érzékennynek.”

Időközben megjelent Tricky új projectjének a Nearly Godnak (vagyis a Csaknem Istennek) az albuma, ahol Tricky sound systemi módon szinte minden számban más énekest vonultat fel. Ez az album összehasonlíthatatlanul kilátástalanabb és sötétebb, mint a Maxinquaye, mintha ugyanazokból a hangmintákból kevert volna néhány olyan zaklatott dalt, ami valóban a paranoia legmélyéről tör fel. A borító és a booklet fotói fantasztikus összhangban vannak ezzel: szórt fényekben fürdő szűk folyosó végét ajtó zárja el, aminek tetejét a „Heaven” felirat urálja, előtte pedig pizsamás alakok kúsznak, érezhetően nem kitűnő lelki állapotokban. A közreműködők: Terry Hall, Björk, Martina, Neneh Cherry, Alison Moyet, Cath Coffey, Dex Madden...

A MASSIVE ATTACK

a '80-as évek elején létezett **Wild Bunch** sound systemből nőtte ki magát, amely a bristol-i kluboktól Japánig is eljutott – aztán felgyorsultak az események, a '90-es években csináltak két albumot, a *Blue Line*-st és a *Protection*-t, amelyek alapkövek, és utolérhetetlen mesterművek a modern tánczenében. A *Blue Lines* után *Tricky* otthagytta a csoportot, mert egyre üzletesebbnek találta, **Daddy G**, **3D**, és **Mushroom** maradt, és egy jó sound systemhez méltóan sok énekessel dolgoznak, ami itt azt jelenti, hogy majd minden számban más énekesnővel. Hogy áttekintsük tevékenységüket, innentől kezdve csak interjúrészleteket sorakoztatunk.

„Amikor játszani kezdtünk, nagy hatással volt ránk a hip hop, mert az jött a tengerentúlról, így belekevertük abba stílusba, amit játszani akartunk, és amiben megtalálható az soul, funk, reggae és punk is. Tudod mi voltunk a zenei eklektika úttörői, a mi hangzásunk eléggé eltért a többi zenekarétól, mert legtöbbször csak másolatai voltak a hip hop színtérnek, nálunk viszont ez csak az egyik elem volt. Amit mi kifejlesztettünk a sound systemünkben, az a mód volt, hogy a múltból és jelenből származó ötleteinket kevertük. Nekünk sosem volt határidőnaplónk, hogy megmondja mikor mit csinálj. Bristol nyugodt és lassúbb, mint más városok.”

„A *Blue Line*-st illetően a dolgok nincsenek arányban, egy csomó dolgot összekevertünk rengeteg váltással, dubbal, és az egészet megfejeltük énekkel. Amikor stúdióba mentünk, csak kiterjesztettük ezt az ötletet. Igazán meglepődtünk, hogy befejeztük a lemezt. Meg voltunk örülve abban az időben, és amikor valami összejött pár nappal később a darabjaira hullott szét minden, így igazán nagy teljesítmény volt, hogy egyáltalán elkészült az a lemez.”

„A mód, ahogyan mi a zenénket meg akarjuk csinálni teljesen más mint minden ebben a társadalomban. Itt minden gyorsan jön és megy, a dolgok alapján véve a fogyasztásra épülnek. Sok a gyár és a média, hogy állandóan új trendeket kapjon fel, az emberek

pedig készek a fogyasztásra, és neked eladhatóvá kell tenned mindent. De nem ez a mi célunk. Még nem tudjuk, hogy a következő lemezünk hogyan szól majd. Tudtuk hogy a Protection hasonlít majd a Blue Linesra, ezért úgy akartuk csinálni, hogy szokatlan legyen és kihívó. Mi valójában sosem tartoztunk a dance-floorhoz, így amikor az emberek azt mondják, hogy nem lehet táncolni a Protectionre, azt válaszoljuk, hogy sosem vezérelt bennünket, hogy táncoljanak a zenénkre. Amikor kijött az első lemez, akkor kezdett feljönni a rave kultúra, és akkor az volt a tánczene, de mi nem illettünk bele.”

„A Protection nagy előrelépés volt a Blue Lineshoz képest, mert ott szinte mindent samplerrel csináltunk, míg a Protectionön nagy hangsúlyt fektettünk a hagyományos hangszerek alkalmazására. Egyébként a mi egész pályafutásunk a mintavételezésen alapul, hallhatsz olyan lemezeket, amelyek teljes egészében hangminta orientáltak, és ennek ellenére nagyszerűen szólnak, mert az ember kedvére gyúrhatja, alakíthatja azokat. Ez az amit mi sound systemként imádunk. Pl. a reggae-ben mindenki ugyanazokat a groove-okat, basszusmeneteket használja húsz éve, de értő kezekben mégis mindig új dal születik belőlük.”

„A graffiti volt az egyik kiindulási alap, amikor az ember graffitit csinál azon igyekszik, hogy jelezzon a másoknak, hogy nyomot hagyjon a falakon, de ez az egész New York-i dolog már nagyon elcsépeelt, így elkezdtem képszerűen dolgozni, elhagytam a szavakat. Számomra szimbolikussá vált a dolog, úgy gondoltam senkit sem érdekel, hogy mi az utcán való festésnek a lényege. Emiatt vászonra kezdtem el dolgozni, ezzel egyidejűleg olyan ötleteket is kiválasztottam, melyek számítógéppel is kivitelezhetőek. Az art-work inspirációja ugyanaz, mint amikor zenét szerzünk, egy nagyon egyszerű ötletből indul ki az ember, és közben figyeli miként alakul át azáltal, hogy egyre több réteget helyez rá, a különböző hangszereket, éneket.”

„A kommunikáció egészen új formái – az interaktív rendszerektől egészen az Internetig – nagyon fontosak a művészet számára, de a veszély a fogyasztással ugyanúgy megy tovább. Nagyon sok minden található az emberek otthonában, és a többség értéktelen szemét. Ott van pl a kábeltévé, a több csatorna több hülyeséget ad. Az Internet odáig fajulhat, hogy a következő Massive Attack lemez meglesz az embereknek otthon a számítógépen, és kedvük szerint átkeverhetik. Ez nagyon érdekes lesz, de azon a ponton nehéz lesz bármire is összpontosítani. Odáig fajulhat, hogy senki sem tudja majd honnan is származnak a számok.”

„Mi egyszerre vagyunk zenekar és sound system, azért alakultunk meg, mert élveztük a zenélést. Számunkra a legtermészetesebb dolog élőben fellépni, és mások zenéje helyett a saját hangszereinken játszani, énekelni, rappelni, és új hangokat, atmoszférákat létrehozni. A két megnyilvánulási forma közti különbség az, hogy mi kiadtunk lemezeket, az embereknek pedig előítéleteik vannak. A Wild Bunch idején az emberek egyszerűen azért jöttek el megnézni bennünket, mert jól akarták magukat érezni. Most az emberek hallják a lemezeket és azt várják miképpen adjuk elő élőben, de a felvételek egész más módon készültek. Ha néhány számot megpróbálnánk élőben reprodukálni az valami elképesztően drága lenne, gondolj bele, ha egy teljes nagyzenekart kellene színpadra állítani!”

A *Gépszavát* nem érdemes megvenni. E budapesti zeneinformációs technóújságot minden bizonnyal azok veszik meg, akik még nem jártak technópartyn (sic!), vagy éppen csak belekóstoltak — mint mondjuk jómagam. (A tehetős zenemának persze szüksége van információkra, ő viszont nem a Bernáth/y-féle élő rituálét hallgatja otthon.) Hisz a partyközönség körében az olvasó fiúknak és lányoknak van annyi sütnivalójuk, hogy lássák, a technóhoz nem társul okoskodás. Ne kerteljünk, a technóhoz csak pénz kell. A sámán meg ne írjon újságot, főként ha kövér tyúkot sem kér érte (ami, vagyis a lap ára, amúgy szimpatikus).

Egyébként sem hiszek a kiáltványoknak, nem hiszem, hogy a technóval ma révbe jutott, vagyis meghalt a rock- vagy popzene, mint ahogy azt sem hiszem, hogy pont a Hale-Bopp-üstökös csóvájába bújtan érintené az UFO-révész bolygónkat. Acid partyk már a hatvanas években is voltak, a philosophia perennis örök, nevezzük bár azt mainap éppen intermédiának.

Széll László kiáltványa buta. Véleménye szerint az európai zeneművészet történetében a technó művészete mutat elsőként büszkén rá az eddig elkerült MONOTÓNIÁRA, holott, idézem, “ezen a ponton tanulhatnánk az állítólag “primitív” kultúráktól, hiszen ezek már rég jól tudják, hogy a szavak és ritmusok végtelen ismétlése (...) az Istenekhez vezet”. Ami e csúsztatásban összemosódik, az a zene illetve “a szavak és ritmusok” síkja (mely utóbbin egyébként Európa is — mint minden volt szóbeli kultúra — bír monotóniával, vö. időmértékes verselés). A monotónia szerinte visszahozza a “primitív” energiákat, ami paradoxonhoz vezet: egy generáció ösztönösen megtagadja a törvényeket, melyeket egyébként hétköznapi kénytelen betartani. Vagyis fából vaskarikát hirdet, a legveszélyesebb ideológiát: a



De haladjunk tovább, a haladás egyúttal elszabadításához, ahol teremtése a technó mára egyértelmű ugyanazon téma örönásig ismétlésével szemben”. Látszólag újabb nagy zavarba, pontosabban önelentmondásba ütköztünk, pedig épp itt bizonyos értelemben igaza van szerzőnek: a “primitív” — nevezzük őket inkább szóbelinek — kultúráknak valóban jellemzője, hogy a rájuk bízott hagyományt bizonyos panelekben, keretekben adják tovább, így azt pontosan e formulák újbóli újabb és újabb kontextusba ágyazása, fölhasználása örökíti élön át. Vagyis a monotónia ebben az értelemben nem monoton: maga a továbbörökítő keret mintegy eltűnik az adott egyedi megvalósítás során, miközben szervező elvként látatlanul mindvégig jelen van, mint erre legerősebb példa az afrikai kultúrákból átöröklődött jazz. Az pedig már egy

Gépszava, Cyberium

konformista lázadást? vább: a monotónia felvezet a kreativitás felé — az új eredetiség megzene igazi rajongói számbőrséget élvez az örök visszatérésével és

