

HÚSZ ÉV MÚLVA
TÁMOP-ÖSZTÖNDÍJASOK MUNKÁI

A felelősség fokozatai

Esszé örökségekről

*Csinálhatsz amit akarsz
akarásod is ők csinálják
Mint kínai ördöggolyó
tökéletes
s véget nem ér a doboz a dobozban
Persze néhol meglátszik
a kispórolás a hanyagság
Az undok tökéletesség így
hálisten résekkel teli
módokkal menekvésre-cselekvésre
kizárva az eleve-áthárítást*

Petri György: Reggel

I. A háború utáni nemzedék

1. A zsidóság mint jelkép – Hajas Tibortól Kertész Imréig

Az apám nemzedéke írásainak olvasásával töltöttem eddigi életem jelentős részét. Ez a háború utáni generáció, az 1940 és 1955 között születetteké, apám '53-as. Ő maga sajnos nem ír, nem olvas, legalábbis nem rendszeresen és nem elhivatottan. Bármelyiket tenné vagy tette volna, megkönnyítené a dolgom.

Az apámtól átlagos mértékű patriotizmusán kívül semminemű identitást nem örököltem. Nem fukar volt – nem volt mit adnia.

Mániákusan foglalkoztat ez a generáció. A magamról való gondolkodáshoz tőlük kaptam fogalmi készletet, öntörténet-írási stratégiákat és technikákat. Ezeknek a stratégiáknak a legradikálisabb módszereit a neoavantgárd képviselőinél leltem fel. Majd időközben rájöttem, hogy az apám történetének megértése nélkül fölösleges magamat vizsgálgatnom; mintha légüres térben topognék. Így generációjától magamhoz indultam ugyan, mégis őhozzá érkeztem meg.

E kutatás dokumentuma ez az írás.

A szöveg gerincét Hajas Tibor és Kertész Imre életművének egymásra olvasása alkotja. (Hajas Frankl Tiborként született 1946-ban, Budapesten; Kertész egy szakadéknnyival korábban, 1929-ben.) Kíváncsiságom arra irányult, miként járul hozzá Hajas művészetének megértéséhez egy, az apám családját, Kertészt és a Frankl családot egyaránt érintő traumán, a holokauszton keresztüli olvasat (feltételezve, hogy Hajas életművét számos vonatkozásában emléke-

zetpolitikai stratégiák szövik át, csakúgy, mint a Kertész-életművet) – és fordítva, segít-e apám örökségének megértésében Hajas művészete. Esetemben a Hajast vizsgáló esztétikai analízis fő kérdése, hogy lehet-e történeti-társadalmi kontextusba ágyazni a *transzcendens jelenlét* iránti vágyát, s így konkretizálni e fogalom elvont kategóriaként némileg homályos jelentését.

Hajas a magyar neoavantgárd legmagányosabb tagja, ebben a viszonyrendszerben az apám ellenpárja. Alapgondolatom, hogy azt, ami apám életét kitapintható hiányként megmértelyezte, Hajas érzékenysége korán fölismerte, és életművét *annak* – e speciális történeti traumának – *ellenében* alkotta meg a hetvenes években. Tudtommal senki nem elemezte a Hajas-oeuvre-t a trauma szemszögéből György Pétert kivéve, ahogy olyan tanulmány sem született, amely Kertész Imre életművével hasonlítaná össze.¹

Ostobaság lenne tagadnom, hogy kevés kötet volt akkora hatással erre a dolgozatra, mint György Péter könyve, az *Apám helyett*. Ez az írás nem szándékozik az ott felrajzolt generáció-hármasnak továbbírása lenni, csupán stratégiája hasonló. Az apám és György Péter élettörténete a legkevésbé sem hasonlít egymáshoz. Mégis úgy érzem, György Péter és György Lajos (mozgalmi nevén: Piros) sorsa és különös kapcsolata tükröződik vissza az apám és a magam viszonyában. Fontos különbség, hogy míg ő az első-, én az úgymond második generációs holokauszt-túlélők történetét kell, hogy tisztázzam a magam számára.

A traumakezelés történetének folytatólagosságához és a jelenbe való megérkezéshez apám szüleinek generációjáig merészkedem. A családi identitásátadás folyamata az itt tárgyalandó esetekben olyan elvágólagosan lehetetlenült el túlélők és szülei közt, s vált hirtelenjében tökéletesen hasznavehetetlenné a holokauszt előtt felhalmozott, a túlélők szülei által *még működtetett* identitás, illetve sürgetővé a történet nulláról való újrakezdése, hogy, úgy vélem, sem Hajas, sem az apám számára nem merült föl önazonosságuk lehetséges opciójaként a nagyszülők, Piros, vagy a túlélők esetében a szülők identitás-stratégiája. Ugyanakkor nem érthető meg apám élete anyai öröksége ismerete nélkül; ezért, hogy e dolgozat legöregebb érintett generációja a húszas években született: Kertész, Piros, a nagyanyám.

¹ A Hajas-recepció állandó megközelítése a kritikai szétfilozofálás (Heidegger, Deleuze, Lacan, keresztény passziójátékok stb.) Nem vitatom el ezeknek a megközelítéseknek a létjogosultságát. Tényleg döbbenetes, Hajas egynémely kijelentése, akciója, szövege micsoda mértékben képes azt sugallni, hogy ismerte ezeket a szövegeket, holott a nagy részét egyszerűen nem ismerhette. Heideggert, Sartre-ot nem ismerte. Nemhogy Deleuze-t, Lacant vagy Baudrillard-t. Az életmű tehát adja magát a ráolvasáshoz, így érthető, hogy a friss szövegélményt (ezeknek a műveknek a magyar megjelenése egybeesett a Hajas-életmű nyilvánossá válásával) – még mindig nem ironizálok – életműveken élesíteni kívánó kritikusok lelkesen nyúltak Hajashoz. Azonban tartok tőle, hogy e megközelítések a filozófiai univerzalizmusba, egyfajta időtlenségbe tolják ki Hajast, illusztrációvá silányítják, s az életműt megfosztják „történetiségétől”. (És még mindig irónia nélkül mondom, hogy tényleg kuriózum megtalálni a Lacan-motívumokat, mondjuk, a *SidpaBardo*-ban.)

Hajas Tibor művészete az identitáskeresés szempontjából éppolyan kulminációs pont generációjában, mint az őt megelőző, a holokausztot túlélő, megélő generációban a Kertész Imréé. Kérdésem, hogy milyen esztétikai következményekkel – azonosságokkal és különbségekkel – jár e két, a tapasztalat mikéntjének különbözőségéből adódóan eltérő szándék: egyrészt *magának* a traumának, másrészt az *örökül kapott* traumának az ábrázolni akarása. De ugyanígy értelmezendő már a kiindulópont: mi szükség(ük) az ábrázolásra, mi szükség(ük) az öntörténet-írásra.

Bármennyire is szeretném, nem áltathatom magam, hogy nem önmagamról vagy az apámról gondolkodom, amikor a traumát örökségül kapó nemzedékről gondolkodom. Ha elvetném a személyességet, megfosztanám magam mindenfajta jogalaptól arra, hogy hozzászóljak ezekhez az életekhez, amelyek túlzottan rajtam hagyták nyomukat ahhoz, hogy a maximális tárgyilagosság hűvös hangnemére válthassak.

Apám anyja holokauszt túlélő volt. (Hajas Tibor apja munkaszolgálatosként szintén túlélő.) Nagypja és két unokabátyja pusztult el munkaszolgálatosként. Két nagynénjét elindították ugyan a nyilasok egy halálmenettel, de ők – csodával határos módon – meg tudtak szökni. Nagymamám alig tizenéves kislány volt, anyja, a dédanyám, el tudta bújtatni a nekik rendelt lakásban. Sem a háború előtt, sem azután nem voltak vallásosak, a kárpótlási szerződéseikig a feltétlenül szükségeseken túl nem beszéltek '44-ről. Egyszerű emberek voltak. Nagymamám egész életét ugyanabban a hetedik kerületi pesti bérlakásban élte le, ahol az édesanyja '44 telén elrejtette, s ahová még tavasszal, a gettósításkor telepítették őket. A történetet nagymamámtól és nővérémtől tudtam meg kamaszkorom végén.

Apám nem érezte magára érvényes történetnek sem a holokausztot, sem zsidóságát, de nem zárhatta el előle gondolkodásmódját: huszoneves koráig anyjával élt, akinek világképét a paranoia, a rejtőzködés, zsidóságának eltitkolása töltötte ki, és aki még '56-ot is kizárólag bűnözők és részeg suhanok terrorcselekményeként beszélte el és beszél el mind a mai napig.

A háború után születettek első generációja nem végigélte és tapasztalatként raktározta el a holokausztot, hanem lepárolt esszenciáját kapta örökül: szüleitől identitás helyett diszfunkcionális műsorsot, *sorstalanságot* örökölt. E generáció hetvenes évekbeli fellépése egybeesett identitás-kijelölésük – problematikus – pillanatával, ami, mint látni fogjuk, számukra erősen korlátozott lehetőségeket mutatott föl a tisztázatlan családi örökség és a Kádár-korszak hallgatás-politikájának kettős présében. Ez a prés identitás-sémaként csupán a csendet nyújtotta. A neoavantgárd *ennek* megtörését, az örökség átformálását célozza, és radikális válaszokat ad önmeghatározásként – ellentétben az apám stratégiájával, aki a csendet vette át, mint sémát.

Természetesen nem gondolom, hogy annak, aki a század első felében zsidó családban született és nőtt föl, szükségszerűen traumatikussá vált az identitása, és onnantól fogva minden tettét és világlátását csakis az határozta meg. Ám a traumától való függetlenedés iránti készség is olyan elhatározások, választások és akarat eredménye, amelyek vizsgálata termékeny lehet azok megértésében, akik erre nem voltak képesek, és, akár belátják, akár nem, a holokauszt által ütött seb vagy az elhallgatásból fakadó hiány lappangó örökségként végigkísérte sorsukat, és döntően beleavatkozott annak a személynek a létrejöttébe, akivé lettek.

Nem kellett zsidónak lenni sem a Horthy-korszakban, sem a Kádár-rendszerben ahhoz, hogy valaki idegennek érezze magát benne. Ahogy nem kellett emigránsnak sem lenni ahhoz, hogy valaki hazátlan legyen. A „sorstalanság” valószínűleg, legalábbis hazánkban, univerzálisabb állapot, semminthogy egyedül a holokauszt-traumához rendeljük. Minthogy azonban dolgozatomban behatóan szeretnék foglalkozni a neoavantgárd, azon belül is Hajas Tibor életművének a traumát érintő vonatkozásaival, és minthogy történetesen Hajas Tibor is zsidó származású volt, ahogyan az apám is az, a nürnbergi törvények értelmében pedig én magam is „másodfokú keverék-zsidó” vagyok, ezért ebből az irányból fogom megközelíteni a hazátlanság, sorstalanság és az avantgárd mibenlétét, az ebben való megbékélésre kidolgozott hétköznapi és radikális stratégiák némelyikét.

Valaki a szememre vetheti, minek csinállok ekkora ügyet Hajas Tibor zsidó származásából („Zsidó származásu(n)k nem volt titok, de különösebben gyakori téma sem otthon”²), hiszen alig-alig találni a származásra direkt módon utaló nyomokat az életműben. Családjáról lényegében szót sem ejt, nevét megváltoztatta. Felmerül továbbá, hogy etikus-e egyáltalán valaki életművét azon keresztül vizsgálni, amit láthatóan ki akart törölni belőle? Három válaszom van erre. Az első, hogy a holokausztból senki nem maradt ki, aki zsidó volt Magyarországon '38 és '45 között. (Hozzátennem, hogy a holokausztból valójában senki, akár zsidó, akár nem-zsidó volt, nem maradt ki. Sem akkor, sem az azt követő években, sem *ma*. Ez az emlékezetközösség lényege.) Második válaszom, hogy éppen a kimondás hiánya az árulkodó. Hajas zsidósága látványosan nincs ott. Szülei története, gyermekkor, *letartóztatása* látványosan *nincs ott*. Nem csak az elméleti szövegekben, nem csak a versekben, nem csak az Ungváry Rudolf-fal készített mélyinterjúban. Sehol. Nem problémaként írom ezt. Nem származása foglalkoztat, hanem az, hogy identitásának hiánya/átírása milyen hatással volt művészetére. Harmadik válaszom és alaptézisem egyben, hogy művészetével Hajas a személyes traumakezelés európai hagyományának folytatója egy új generáció újfajta identitáskérdései és megújult stratégiai lehetőségei által, a Kádár-kor speciális történeti helyzetében.

² Széphelyi F. György (Hajas öccse) beszélget Szőnyi Tamással, *Kék fénytörésben – „Felderítjük az izgató személyek tevékenységét”*. Magyar Narancs, 2005/32, 41–42.

Hajas Tibor természetesen nem „zsidóként”, hanem avantgárd művészként adott releváns válaszokat kora kérdéseire. Zsidó származása pusztán „helyzet *a totalitarizmusba*”,³ és semmi esetre sem szeretném Hajas művészetét zsidó művészként beállítani. Önmeghatározásának szabadsága vonz. Ez az önmeghatározás éppenhogy lebontja származását. Ő nem akarta, hogy zsidóként tekintsenek rá. Ha nem volna zsidó származású, identitása nyilván egészen másképp merülne föl. Az apám sem zsidó. Ennek ellenére második generációs holokauszt túlélő(k mindketten), és ez sajnos nem döntés kérdése. Vagyis az erről való vélemény, a viselkedésmód: igen. De valakivé lenni kell, s valamit kezdeni kell a lebontás hordalékával is. És akárki akármit tesz, mond, gondol, apám fél családját kiirtották, és nincs ember, akin ez ne hagyna nyomot. Akármilyen származású.

A dolgozat mottójául választott Petri-idézet tömören foglalja össze e dolgozat témáját: lázadhatsz önmagad meghatározásáért, de lázadásod sem a sajátod – mégis, felelősséggel kell viseltetned érte, mert nincs másod, mint ez a felelősség. Felelősség cselekvésekért, amelyeket talán te követtél el, talán nem, talán te gondoltál ki, talán nem; cselekvésekért vagy egy életért, amelyet elidegenítettek tőled. Hogyan ragadhatod vissza a felelősséget, és mivel jár, ha nem teszed.

2. Közös koruk gyermeke, bemutatás

*állandó boldogság! – izzó akvárium! /
származásom homályos évszak /
magam előtt is./
Név alatti csönd.*⁴

A múlt tavasszal apámmal beültünk ebédelni a Wesselényi utca valamelyik olcsó, zsírszagú éttermébe. Szerette az ilyen helyeket, a lecsót, a szódát, a foltos terítőt.

Egy sorozatterven gondolkodom, mormogta, szégyenlősen felnézett, szemében enyhe büszkeség. Óvatosan nyeltem, hallgatlak. Hogy ő az Ördögről fog mostan sorozatot készíteni, jobban mondva négy lányról. Ott kezdődik, hogy vacsoráznak valahol. Van egy ötödik barátnőjük, ez lenne a sorozat címe is, az Ötödik, neki is meg van terítve, de ő nincs ott, na, ez az ötödik, ez a lány lesz... ez lenne maga az ördög – mert a Gonosz elvarázsolja a nőket, a nők pedig a férfit, így fejt ki hatását az ördög, magyarázta nekem egyre inkább belemelegedve. A másik négy sikereit az Ördög segíti. Kudarcaik az Ördög büntetése. Rángatja, manipulálja őket, a lányok pedig... nem tudnak ellenállni, csábítja őket a siker, a fény, a csillogás.

³ Kertész Imre, *Gályanapló*, Magvető, Budapest, 1992. 24.

⁴ Hajas Tibor, *Narcissus*. In *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005, 77.

Általában az ő monológjait folytattuk párbeszéd gyanánt.

Mert vannak gonosz emberek, gengszterek, gazemberek, folytatta most már megállíthatatlanul, akik érthetetlen sikereket érnek el, és merő rosszindulatból keresztbetesznek a másoknak, itt felsorolt néhány nevet, hogy értsem, kik azok, akik például neki tettek keresztbe, és hogy ezeknek a sikereit nem magyarázhatja más, mint egy irracionális hatalom, ő bárhogy gondolkodik, másra nem tud jutni, ezeket nem lehet, egyszerűen nem lehet megérteni, és hogy én ne nézzem őt hülyének, ő nem valami vallásos izéről beszél, ő ezt megtapasztalta, ő mindent látott, mindent megélt, amit csak ember láthat és megélt.

Biztosítottam, hogy nem nézem hülyének.

Ekkor már nem engem figyelt, hanem az asztalra villogtatta a szemét, mint aki egyszerre tárulkozik ki és takargat valamit, és akkor azt gondoltam, a saját életét takargatja előttem az apám a lecsója fölött.

Valószínűleg valaha volt legszemélyesebb sorozattervét fogalmazta meg nekem, aminek tulajdonképpen örülnöm kellett volna, de megrémisztett következetesen leszegett feje, hogy nem néz a szemembe, és hogy néhány héten belül már legalább negyzszerre kerültünk ilyen helyzetbe, hogy valamilyen ételek fölött ő beszél, én hallgatok, és semmi megnyugtatót, vigasztalót vagy biztatót nem vagyok képes kinyögni, amikor pedig ő épp arra vár.

Mínta mind a négy alkalommal, a bizonytalanságból fakadóan egyre növekvő határozottsággal azt ismerné be, miközben kenyerével a zsírt tunkolja, mennyire riasztóan kiismerhetetlennek érzi a világ jelenségei, emberei, cselekedetei közötti oksági kapcsolatokat, és hogy minden kétségbeesett, mániás kísérlete ember- és világismeretének bizonygatására, amelyeknek életem megelőző húsz évében szem- és fültanúja, gyakran egyedüli célközönsége voltam, hosszas monológjai az emberi természetről, hogy ez mind-mind csak kihangosított belső monológ volt, azért beszélt csak, hogy elnyomja az ásító hiányt, befedje az úrt, eltussolja, hogy nem érti, mi történt vele, nem érti, miért cselekszik a másik ember úgy, ahogy, nem érti, és fél ettől a nem-értéstől, fél ettől az úrtól, hogy belezuhan, ha nem beszél, belezuhan, ha nem hívja segítségül az ördögöt, vagy annak ellenpárját, az univerzális jószerencsét, mint végső világmagyarázati erőt; mintha szégyene mindezt beismerné, érzetét pedig épp azért akarná sorozattá szelídíteni s legitimálni egyben, hogy elmúljon ez a szégyen, s a szégyen félelme, ami ki tudja, mióta kísértette – ez volt az egyre erősödő érzésem.

Szerencséjére vagy szerencsétlenségére olyan nagy karriert futott be, olyan sikereket ért el, amelyek nem szerepeltek a Kádár-korszak lehetőségei között, s ezért ezekre a rendszer, amelyben élete első harmincöt évét leélte, nem kínálhatott (hivatalos) magyarázatot. Őt pedig útközben nem a vele megtörténtek megértése érdekelte, érthető okokból. Dolgozott.

Azt gondoltam, az apám élete leélésére, nem pedig az alakítására szerződött, s szégyelli, hogy nincs mit adnia nekem e kusza tapasztalatokon kívül, de ezt nem mondhattam ki hangosan.

Hajas és Kertész, mint később látni fogjuk, apámban koruk gyermekét ismerték volna föl.

Mindez, amiről itt írtam, az apámnak semmilyen hátrányt nem jelentett egészen addig, amíg – már idősebben, élete történetén gondolkodva – óhatatlanul belé nem ütközött a sorsa helyén tátongó semmibe.

Sorson az elbeszéléssé rendezhető élet lehetőségét értem.

A holokauszt első lépésként „faji alapon” kizárta társadalmából célpontjait. Olyanná tette őket, amilyennek láttatni akarta: hazátlanná. A gettósított, deportált és legyilkolt zsidók, cigányok, homoszexuálisok és elmeháborodottak nem voltak többé magyarok, németek, franciák, szerbek, románok, olaszok stb. stb.; mind múltjuk, mind jövőjük semmisnek bélyegződött; ennek betetőzése volt lemészárlásuk. Ezt a traumát az ember továbbadja gyermekének akkor is, ha a közvetlen vész elmúlt már; viselkedésével, mentalitásával, világlátásával.

Aki hazátlanságában múltjától fosztott, nemcsak identitásában marad idegen, mert másnak gondolta magát, mint akivé közössége később tette, de életében is – elidegenedik tőle, mint ajándékba kapott, s most visszaigényelt kegytől. A hazátlanság ágyaz meg a sorstalanságnak, ahogy a közösség törvényei és magatartása az egyéni élet lehetőségeinek.

A sorstalan állapot nemcsak a saját, de a közösség közös történetétől, a történelemtől is elvágja az embert. Egyrészt mert a közösség kizárta őt a saját történetéből azzal, hogy önmagától idegennek definiálta (ehhez még az életére sem kell feltétlenül törnie), de éppígy azért is, mert elvágta a későbbi becsatkozás – fellengzősen: a nemzettudat személyes megerősítése – lehetőségétől; ugyanis sorstalanként nincs mit kapcsolni a közöshöz. Így vált járhatatlan úttá nemcsak a szülőktől örökölt származás, de a közösségi identitás is.

A magyar és egyetemes történelemben példátlan az a sorsfosztás, amit az előző század két totalitarizmusa véghezvitt. Családok ezrei kaptak végigmondhatatlan történeteket és elbeszélhetetlen emlékeket, széttört életű apákat, anyákat a nyakukba társadalmuktól. A régi rend fölfordult; az utódok feladatává vált, hogy végigmeséeljék, amit szüleik sokszor csak rejtegetni voltak képesek, ám összefoglalni, sorssá rendezni, az utódok számára *történetté rendezve továbbadni* – nem. Így az utódok elvileg a maguk teremtette elbeszélésbe kényszerülnek becsatolni identitásukat ahelyett, hogy legalábbis az elbeszélést örökül kapnák, hogy a családi jogfolytonosság természetes felhatalmazásával élve pusztán továbbírják azt saját döntéseik, kényük-kedvük szerint.

Az én családom generációk óta halogatja ezt a feladatot, és nem gondolom, hogy egyedül lennénk. A múlt jótékony gyógyír, az enyhülő, elveiben önmagát toleránsabbnak föltüntető társadalom pedig korábban ismeretlen stratégiákat enged szóhoz jutni. Nem a lekerekített történet, hanem a történetmondás szándékának megléte a lényeges. Rilket parafrázálva, elrendezzük, szétesik, újrendezzük – még ha szétesünk mi is.

3. A néma tartományban

„Mit nevezek sorsnak?
Mindenesetre a tragédia lehetőségét. (...)
Lényeges, hogy determinációnk mindig ellentétben álljon természetes felfogásunkkal,
hajlandóságainkkal, így áll elő vegytiszta állapotban a sorstalanság.”⁵

„S nem mondhatom, a múlt ugyancsak /
derengő, mezítelen űr, /
ahol valami gyenge pusmogás /
az imént halt el.”⁶

Holokauszt túlélők gyakran számolna be egy tapasztalatról, amit saját maguk identitásának visszaszerzésére igényének neveznek (szinte mindannyian). „Az üldöztetés megtapasztalása alapjában véve a legnagyobb magány megtapasztalása volt. Megváltásra vágyom, megváltásra akkori és még mindig tartó elhagyatottságomtól”, mert „(...) még mindig és mindennap újra egyedül találok magam.”⁷ Kertésznel ugyanez: „Az ember például egyszerre kísértetszerűnek érzi a környező világot, holott ő maga válik valótlaná, kísértetszerűvé. Vagy megfordítva: egyszerre idegen lényként érzékeli önmagát, holott csupán az elidegenítő külvilággal azonosul”⁸ és „Az én országom a száműzetés.”⁹

Ez az elidegenítő külvilág, a véget nem érő magány érzetének birodalma az, ahol a trauma rejtőzik. A társadalom sem képes mit kezdeni azokkal a kísértetszerűen járkáló lényekkel, akik megtértek a koncentrációs- és megsemmisítő táborok, a munkaszolgálat vagy a front elképzelhetetlen valóságából, s társadalmuk nem több számukra, mint fantazmagória.

Kertész, Améry és számos művésztársuk életműve mintha körbe-körbe járna, a trauma föloldására tett újabb és újabb kísérletekként, az elvesztett én visszaszerzésére irányulva. Eltérő módokon, de mindőjük megnevezni próbálja a botrányt, számbavenni, mi történt velük Auschwitzban, Dachauban, Buchenwaldban, Bergen-Belsenben, Szerbiában stb. Nevet és szavakat találni, hogy – történetként – érthetőbb, átláthatóbb, és legfőképp *birtokolhatóbb* legyen.

Életművük válik személyes terápiájukká: „Mintha a művészi magatartás módozatai reális magatartásformákat akarnának begyakoroltatni, hogy a megcsönkített életnek segítsenek majd, hogy áttelelhessen a beköszöntő jégkorszakban.”¹⁰ Améry, Kertész stb. zsidósága a holokausztban gyökeredzik, az tette őket zsidóvá. Vallást nem gyakoroltak sem előtte, sem utána, héberül nem

⁵ Gályanapló, 18–19.

⁶ Engem jól ideraktak, Szövegek, 82.

⁷ Jean Améry, *Túl bűnön és bűnhődésen*, Ford. Blashtik Éva. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2002, 98.

⁸ Kertész Imre, *Európa nyomasztó öröksége*, Magvető, Budapest, 2008. 348.

⁹ Gályanapló, 51.

¹⁰ Gályanapló. 37–38.

beszéltek, Izraelben nem éltek sohasem. Kiragadott példák ők a történelem áttekinthetetlen emberhalmazából, és pusztán azért idézem őket, mert – szerencséjükre? szerencsétlenségükre? – a fogalmi gondolkodás olyan magaslatán álltak, hogy képesek voltak megfogalmazni azt, ami százezrekben lappangott a negyvenes-ötvenes években, és mert volt erejük, türelmük arra tenni föl életüket, hogy radikálisan végiggondolják újra meg újra, mi az, ami megesett velük.

A beköszöntő jégkorszak hallani sem akart traumáról, nem teremtett hozzá nyelvet, eszközt. „A háború után, az átmenet rövid idejét követően, a kommunista hatalom Magyarországon zsidóellenes volt, még ha a politikai elitben, a hatalmi és elnyomó apparátusban voltak zsidók is, vezető szerepben vagy nagy számban akár. A hatalom és a hivatalos ideológia nem fogadta el a zsidó létet. (...) A Holocaust traumájának földolgozását betערelte az antifasiszta szervezet egyoldalúan politikai kereteibe.”¹¹ A paktumot sem a rendszer, sem a társadalom nem rúgta föl. Még szomorúbb adalék, hogy a társadalom nagyobbik részének a büntelenség tudata és a csönd: megváltás volt.

A hallgatás olyan fülsüketítő volt, hogy egyesek – mint például a nagymamám – fejében az is megfordult, '44 talán tényleg nem volt más, mint lázálom.

4. A holokauszt mint örökség – a második generációs túlélők

Azok a családok, amelyek ebben a tabuban kényszerültek élni, maguk közt sem igen beszéltek a holokausztról. Személyes döntésük volt ez, valószínűleg túlélésük záloga. Identitást, amennyiben nem találták meg helyüket a közös hallgatásban olyan eredményesen, mint Piros, vagy nem járták végig következetesen a maguk útját, mint Kertész, nem kaptak általa. A holokauszt évtizedeken át esemény volt ahelyett, hogy történetté vált volna. Nagymamámék is fantomidentitással éltek le életüket, próbálva feledni azt, amiről annyit legalábbis felismertek, hogy a rendszer elvárja tőlük, hogy elfeledjék. Zsidóságukra takargatni való szégyenként tekintettek. Elfeledhették ugyan múltjukat, de az nem szűnt meg meghatározni őket – ha másként nem, hát hiányként. (Az apám sohasem mondta ki, hogy zsidó lenne. Mindig csak köhintett egyet, ha a téma szóba került.)

A társadalom elfeledte ugyan, hogy mit tett, de antiszemitának lenni nem felejtett el. Ezt az antiszemitizmust erősen táplálta a számonkéréstől való félelem, így nem véletlen, hogy a magyar köztudatban összekapcsolódott az ÁVO, az ÁVH a zsidósággal – hogy most akkor *ők* állnak bosszút. A zsidóellenes közhangulat nyilván csillapult. De a reflexek megmaradtak. És ezeket a reflexeket nem lehetett elzárni a fantomidentitású szülők *gyermekai elől*.

¹¹ Komoróczy Géza, *A zsidók története Magyarországon*, Kalligram, Pozsony, 2012. 939.

Számos hajmeresztő történet szól arról, hogyan jutottak a második generációsok szüleik rejtegetett zsidó származásának tudtára. Nádas Péter írja, hogy valamelyik nap az iskolából hazatérve azzal a lelkes mondattal köszöntötte édesanyját, hogy ő gyűlöli a zsidókat. Az anyja megkérdezte, miért gyűlöli. Azért, mert megfeszítették az Urunkat, Jézus Krisztust. Az anyja a tükörhöz vezette, és csendesen így szólt: „Akkor nézzed meg jól, ott van egy zsidó neked, gyűlölheted, nyugodtan.”¹² Apám is ijesztő módon szembesült származásával. Hat-hét éves korában az anyja kiküldte a Népligetbe játszani. Épp egy újdonsült ismerőseivel épített homokvárat, amikor hirtelen ott termett ennek az új ismerősnek az anyja, majd hisztérikusan elrángatta gyermekét, miközben üvöltözve kioktatta, hogy soha többé ne játsszon zsidókkal. Apám hazament, rákérdezett, mi az, hogy zsidó. Nagymamám zavarában nem tudta, mit mondjon.

Nem gondolhatjuk-e, hogy ezek az élmények, szembesülések alkotják a paranoia táptalaját: hogy az attól való félelem, hogy ez a misztikus valami, ez a zsidóság – amiről senki sem beszél, mégis bűn lengi körül, mint az ágyba vizelest – egyszerűen csak kitör, és ál-birtoklója, a gyermek ellen támad?

Nemcsak György Péter, de az apám, és véleményem szerint Hajas Tibor életének is komoly problémája lehetett, hogy „második generációs holokauszt-túlélőként” hová kössékidentitásukat. Mert rendben lehet az, hogy az ember saját sorsának alakítója. De az apám éppenséggel otthonról azt a kínos örökséget kapta, hogy ez a sors a semmiben gyökeredzik, nincs eredete, következésképp nem stabil, és bármikor bárki elveheti tőle. Akkor meg miből épüljön és minek. Így nemcsak a megtörtént rosszat, de a sikert sem volt képes sorssá reneznii. A siker – ahogy a kudarc is – „jött”, „történt”. Nem az intellektuális teljesítmény vagy a tudatosság hiányszemélytelenítette el a múltját. Ha az ember nincs a közösségi vagy a családi múlt állandó jelenné tételére, jelenvalóként megélésére trenírozva, nincs hová bekötnie saját történetét. *Saját* múltja éppolyan megkövült és időtlen tömb marad, mint a létét megelőző, számára hozzáférhetetlen, szerencsés korokban állandóan megújított, apám esetében azonban némává lett tradíció.

5. *Át- meg áthálózza*

Hajasnak vagy az apámnak nem volt elsődleges tapasztalata a holokauszt. A trauma megtalálása és feldolgozása ezért, véleményem szerint, nem is történhetett privát szinten. Igazságot akartak, önmagukat akarták, a világot akarták, „hogy az ember fölszámolhassa az elkülönültségét a léttől.”¹³ A Kádár-

¹² Nádas Péter, *Évkönyv*. Jelenkor, Pécs, 2012. 65.

¹³ *Szövegek*, 427.

korszak emberséges humanizmust hirdetett, tiszta lapot. Azoknak az embereknek a fiai-lányai, akik a fantomidentitásból, amelybe szüleiket a rendszer kényszerítette, követelték ezt a tiszta lapot.

A művész önmaga mítoszát éli akkor, ha élet és művészet nem válik szét. Ez két egymással ellentétes, később összefolyó módszert takar. A személyesség, a jelenlét maximális vágya áll az egyik oldalon, mint én-visszaszerzés. Az azal éppen ellentétes késztetés a másikon: amennyiben szemernyi személyes-ségre, privát életre sincs lehetősége az embernek – besúgókkal teli diktatúrában élünk, ha valaki, hát Hajas jól tudta, mit jelent ez –, akkor éppígy nyúlhat a paródia eszközához, a szerepjátékhoz. Ha bárki lehetek, ki tiltja meg, hogy *sok legyek*, ne csak egy? Hajas művészetét két nagy mítosz határozza meg. Az első korszak főalakja *Narcissus*, a másodiké a *Gólem*. Ezekkel később foglalkozunk.

A tulajdonságok nélküli, rögzítetlen személyiség a végtelenségig formázható; ez a rugalmas identitás nem csoda, hogy vonzó alternatíva volt Hajas számára. Ekképp az én-visszaszerzés a politikai-társadalmi-művészi értelemben vett „én”-en, az egzisztenciális „egó”-n való túllépést célozza. „A képnek az a címe, hogy *Kioltás*. Ez olyasfajta egocentrizmus, amely az ego felszámolására irányul”, továbbá „(...) meggyőződése, hogy ha saját magamról helyes az elképzelésem, akkor egy idő után ez az én nem fog már lényegesen különbözni a többitől.”¹⁴

Maximális jelenvalóság és tökéletes feloldódás. Mi ez, ha nem az önmeghatározásért vívott harc – nyilvánosság elé tárva? És nem itt rejlik-e az a motívum, amelyben összekapcsolódik a poszt-holokauszti társadalmának, a túlélőknek a legfontosabb személyes feladata és az avantgárd lényegében rejlő, a személyességet célzó jelleg – nevezetesen: a személyesség visszanyerésének, a *jelenlétnek* a problematikája?

Kertész állítja, hogy egész életét úgy élte le, mint hogyha mindig is, levehetetlenül rajta volna a sárga csillag. Életműve ezt próbálja rendszerezni, megérteni, *ad absurdum* elfogadni, hogy az elfogadás által elviselhetővé szelídüljön az, ami, úgy tűnik, megváltoztathatatlan. Hajas Tibor életműve a fordított utat járja be, célja a csillag semlegesítése – akár azáltal, hogy magára tetováltat mellé mindenfajta jelképet a vörös csillagtól kezdve a horogkeresztig, akár azáltal, hogy apró cafatokra szaggatja a sárgát. Adottságaival nem élni, hanem játszani kezd.

¹⁴ Uo.

6. Sorsátruházás és Antigoné – a felelősség problémája

*„A védekezés kétféle módozata: átváltozunk a determinációnkká
(Kafka százlábúja), mondhatni önszántunkból,
és determinációnkat így önnön sorsunkká próbáljuk áthasonlítani;
vagy fellázadunk ellene, és így válunk determinációnk áldozatává.
Egyik sem igazi megoldás tehát:
ugyanis mindkét esetben valóságnak kényszerülünk felfogni determinációnkat
(egy merőben külsődleges önkényt,
amelyet mintegy természetként kell elfogadnunk,
tudva mindamellett, hogy elméletileg emberi hatalmunknak alárendelt,
s hogy mégis hatalmunkban változtatni rajta),
míg a determináló erő, ez a képtelen hatalom egyféleképpen diadalmaskodik rajtunk:
nevet talál számunkra, mely nem a mi nevünk, és tárgyává tesz,
holott egyébre születtünk.”¹⁵*

A Kádár-rendszer alapja volt, hogy '44-ért nem terhel senkit felelősség a nyilasokon, nácikon kívül. ('56-ért pedig – egyazon mintára – a (horthysta) ellenforradalmárokon kívül. Más kérdés, hogy – legalábbis a hatvanas években – mindenki potenciális [horthysta] ellenforradalmárnak számított. Itt csak az érvelés volt áthárító, a gyakorlat kevésbé.) Ha '44-et el lehet feledni, tehát ha működik a szocialista humanizmus jövőképe és a kompromisszum, akkor a jelenért sem terhel felelősség senkit. Az állam, a nagy testvér gondoskodik mindenkiről.

Ez a „velünk” a politikai felelősség – demokráciában evidens – állampolgári jogától fosztja meg a közösség tagjait. Majd a vezetők elintézik. Te csak tedd a dolgod. Természetesen bármi lehet belőled, és baj sem érhet, ha együttműködsz. Még ha együttműködésed esetében nekünk adod a felelősséged, s egyben át is ruházod ránk a nyilvánosság jogát. Aggódásodat vedd az „emberiség ügyére”, hagyd a közösséget, arról mi majd gondoskodunk. És csak semmi konkrétum.

Ez eredményes stratégia lehetett az úgymond elsőgenerációsok számára, mert ők így valóban elnyerték a tiszta lapot. Felelős emberekként döntöttek, adásvételi szerződést bonyolítottak le. Nem úgy a másodgenerációsok. Ők örökölték azt, ami az előző generációnak a szerződés értelmében elnyert megváltás lehetett. Úgy gondolom, az alku ismeretének hiányában lehetetlen ez az életstratégia. Nekik már nincs mitől megszabadulni. Nincs adásvétel, csak kényszer – a tényleges döntés lehetőségének hiányában illuzórikus az identitásválasztás lehetősége. Kertész Imrének megvan a lehetősége arra, hogy ragaszkodjon történetéhez. A második generációnak ellenben ott van a maga traumája, amelyet nem tudja, miért kapott, és ott van zsidósága, melyről nem beszél senki, vagy ha beszél, csak a legbűnösebb gondolatoknak kijáró undorral. Így az nem képezheti identitását, és sem vállalni nem tudja, sem elutasítani.

¹⁵ Gályanapló, 19.

Idézem Hajas egy versét.

*(...) kint ráadásul
megrebbennek az ágak, susog a hamu,
amit a fülem kitalált,
így, hajszálszerűen élek, szinte védve,
istenbizony.*

Egy korábbi változatban:

*(...) hajszálszerűen élek, szinte védve,
semmi sem fenyeget.
Zsidó vagyok.
Semmi sem fenyeget.¹⁶*

Hajszálszerű, bizonytalan, de mégis: szinte védett. Sorstalan zsidóként, amit aztán kihúz a versből. Nem lehet sem tényleges, sem *katasztrófazsidó*, mint Améry vagy Kertész, nekem ezt jelenti ez a megfogalmazás. A kihúzás pedig azt, hogy marad ez az elviselhetetlen védettség, ami zsidóság is és nem is, tétje, súlya ennél fogva nincs, mégis bármikor elszakadhat, nem jó semmire, lát-szátmegoldás. Az apám ebben a súlytalan, kihúzott zsidóságú, felelősségmentes, ám hajszálnyi biztonságú identitásban élte végig az életét, bízva abban, hogy a jószerecsse segít neki, hogy a fonál ne szakadjon el, a kihúzott részletre pedig ne derüljön fény. Vendég volt, bízva az ismeretlen házigazdák jóindulatában, és most itt áll, eszköztelenül az önmeghatározásra, kenyeret mártogat a lecsójába, és az ördögről akar sorozatot csinálni, jobban mondva a jószerecsse-identitásról.

A Kádár-rendszer logikája *elválasztja a személyességet a felelősségtől*, mikor a felelősség lehetséges területét az „emberiség üdvében” és azon túl jelöli ki.

Felelősségvállalás nélkül nem hozható tényleges súllyal bíró döntés. A görög drámákból ránk hagyományozott gondolkodásmód alapján a tragikum képességével csakis az rendelkezhet, aki döntéseiért önmagával felel. Ezek a lényűnket, önmeghatározásunkat illető választások ruháznak föl minket sorssal, s tesznek egyben körülhatárolható, felelősségre vonható, cselekvő alannyá.

¹⁶ „Kilöktek volna?” *Szövegek*, 81.

7. Performatív művészetek

„Mennél kevésbé tudod megélni a valót
– holott mindenképp keresztül kell menned rajta –,
annál inkább éled meg valamilyen műfajban,
jelekben, mondhatom: művészetben.”¹⁷

A performance olyan mesterséges közeget hoz létre, amelyben a „dolgoknak súlya lesz”, amely konkrét hatásokkal képes operálni, és modellezni tudja a vágyott, ideális állapotot. Azokban a pillanatokban, amikor Hajas Tibor arcáról égette le a bőrt, azt érezte, van súlya annak, amit csinál, hogy ő maga is, a közösség is létezik – nem illúzió többé, van, cselekszik, és cselekedete az övé.

Idézem György Péter Hajasról írt szövegét:

„Hajas, aki bonyolult kódok, az öngyűlölet és a paródia mentén formálta ki szerepét, szövegeit, akcióit, s aki saját riasztó ösztönművészetén belül használta a náciizmus gyanújának tabuját, ugyancsak pillanatokon belül kívül került a progresszív irodalmi-esztétikai paradigmán. Hajast egyszerűen börtönbe zárták, mint »zsidó fasisztát«, s nem különösen gondolkodtak a büntetés mértékén.”¹⁸

Nem értek egyet a sugallt képpel.

Hajast '65-ben csukták le, tizenkilenc évesen, az úgynevezett Belvárosi galéri ügyének keretében, nem pedig a hetvenes években. Semmiféle művészetbe csomagolt provokáció nem rejlett a letartóztatás mögött: Hajas egyszerűen zsidó-zott baráti körében, talán, mert „miután észrevette, hogy a Belvárosi Társaságban elismerésben részesülnek azok, akik szélsőséges nézeteket hangoztatnak, ezért tett ő is ilyen kijelentéseket, hogy ezáltal tekintélyét növelje”. Avagy – így szólt az édesanyja és a bíróság verziója is – „mindezt azért tette, hogy a társasága előtt tekintélyt vívjon ki magának, és hogy zsidó volta miatt ki ne rekeszszék őt körükből”. Hajlamosabb vagyok kamaszkori és történetileg determinált tünetet látni a dolog mögött, mint az amnézia-terápia tudatos felrúgását.

Az incidens mindenesetre tizenhat hónapot ért, és Hajas megtanulta a leckét – mind zsidóságát, mind az antiszemita megjegyzéseket tökéletesen kiradírozta művészetéből, önéletrajzaiból. Identitásjátékaiból épült föl a forradalmi-korszerű út, amelyen haladva túllépett a személyesség direkt vállalásának lehetetlenségén – ami a kertészi, améry-i út –, így *esztétikájává* lett a katasztrófa ahelyett, hogy identitásává lett volna. „A szabadság és a problémafelvetés komplexitása, ami eddig a művészet privilégiuma volt, *át kell hogy lépjen*

¹⁷ Szövegek, 424.

¹⁸ *Apám helyett*, 277.

sorsunkba; a feudalizmusnak vége, a művészet nem csatlós és nem szókimondó udvari bolond, hanem az emberi megismerés domesztikálhatatlanul specifikus, de minden emberi agyban szavazati joggal rendelkező módja, mely elválaszthatatlan az értelmes szabadságfogalomtól, a »minden emberi képesség szabad kibontakoztatásától«¹⁹.

II. Gyakorlati katasztrófaművészet

*„Szeretném, ha katasztrófa érné önöket,
míg itt vesztegetik az időt.
Ez értékessé tenné ezeket a perceket;
fontossá, megkülönböztethetővé, egyetlenné.
Súlyt adna nekik. Most én vállalom a felelősséget. (...)
Nem történik önökkel semmi, ami a sajátjuk lehetne.
Engesztelésül csak azt ajánlhatom föl, ami az enyém.
A saját időmet.”²⁰*

1. A mesélés gesztusa

*„Jelenlétünk valahogy mindig poszthumusz jelenlét. Ezt meg kell haladni.”²¹
„Gályanaplómat lapozgatva: hol vannak mindennapjaim, hol az életem?”²²*

Hajasnál esztétikai program a „poszthumusz” – az én terminológiám szerint: sorstalan – jelenlét meghaladása. Ehhez „használható személyiséget” kell teremtenie, melyet aztán sorsával szembeszegez. Nincs története, múltja, nincs „jelentős történeti esemény” életében, amit visszaperelhetne az elbeszélés szelleme által.

Fordítva pedig, nem gondolom, hogy múltjának-identitásának regénnyé rendezése kevésbé lenne „téttel bíró” visszaperlése Kertész Imrének. Amennyiben Kertésznek sikerül megírnia regényét, azzal sikerül *egységesnarratívát* biztosítania a vele megeseetteknek. Esetében nem szükséges ehhez performerként, primer tapasztalóként demonstrálni. „Egy elsorstanodás regénye”, írja a *Gályanapló*ban. Hiába Köves Gyuri az elbeszélő hős, hiába másodlagos/közvetett művészet az irodalom; ha a holokaust elbeszélhetővé válik, megszűnik elidegenített tapasztalat lenni – birtokbavehetővé lesz. A *Sorstalanság* főhőse oktan elszenvedője a törtéteknek; a szereplőknek „rögzített helyük” van, a szabadság legkisebb reménye nélkül. Kertész az én-visszaszerzést

¹⁹ Szövegek, 284.

²⁰ Engesztelés. Szövegek, 340.

²¹ Szövegek, 15.

²² *Gályanapló*, 39.

nem regényhőseivel azonosulva és rajta keresztül cselekszi meg, hanem a fogásba ejtett sors narrálhatóságának megoldásával. Ezek javarészt strukturális és elbeszélőpozíció-beli megoldások. Úgy is mondhatnám, nem szabad lesz, de újfajta sors-szemléletet „talál fel”, átírja felelősség-tragikum-személyiség antikvitás óta elfogadott viszonyrendszerét.

Az apám sosem „mesélte el az életét”. Szemelvényeket mesélt el, mikro-egységeket. Amint szóba került a két egység között megtett út, álszerényen megvonta a vállát, szerencsém volt. Sokáig hittem, hogy az álszerénység valójában egy titoknak szól, amit a szerencse helyére ért. Pedig ez az álszerénység a szerencse általi, megingathatatlan kiválasztottság-tudatának szólt. Az események egymással összeegyeztethetetlenek, mert a véletlen, az ördög vagy a jóisten racionálisan vissza nem fejthető módon mindig közbeszól, átrendez, irányít.

A legkisebb dolgokat is újramesélte, azt, ami előző héten esett meg vele éppúgy, mint ami három évtizeddel előbb. Tagolatlanul egymásba folytak a síkok. Felteszem, ő maga is állandóan a saját történeteit hallotta a fejében. Talán ezek zaja nem engedte őt meghallani mások történeteit, ezek zajáról nem tudta elterelni a figyelmét semmilyen könyv. Nehéz volt lekötnie magát, és ahogy idősződött, egyre inkább magára maradt történeteivel, ugyanakkor megőrizte azok összeegyeztethetlensége, és egyre kevésbé volt kielégítő magyarázat számára a jószerencse. Maszekolta a narratíváit, nem fordult könyvekhez, elméletekhez segítségért, magára utalta magát, nem hitt abban, hogy bárki más jobban meg tudná mondani, mihez kezdjen mozaikokra törött életével, bizalmatlan volt mások kezébe adni azt, amiye volt.

Mialatt mesélte történeteit, felteszem, világosnak és megfoghatónak tűntek.

2. *Ábrázolni önmagukat és közös koruk gyermekeit*

Kertész Imre 1960-ban kezdte írni a *Sorstalanságot*. Szembeszökő, hogy ugyanazokba a problémákba ütközött, amelyekbe Hajas fog másfél évtizeddel később. Ezek a holokauszt utáni művészet olyan esztétikai kérdései, amelyekkel minden művészettel foglalkozó embernek számot kell vetnie. Persze elválaszthatatlanok egzisztenciális kérdésektől, pláne esetükben. Kertész sem fogta föl személytelenebbül regénye írását, mint Hajas bármely performance-ának vagy írásának megtervezését. Számára (is) terápia volt, a terápia pedig minden, csak nem személytelen.

Az első, közös kérdés: *kit* ábrázoljunk, és hogyan ábrázoljuk őt *hitelesen*.

Kertész: „Regényhős. De hogyan, ha az ember nem más, mint helyzete, helyzet az adottban?”, továbbá, „Mi a művészet lehetősége, ha az az embertípus, (a tragikus), amelyet sosem szűnt meg ábrázolni, már nem létezik?”²³ Nem

²³ *Gályanapló*, 23.

csak azoknak kell feltenniük ezeket a kérdéseket, akik láger-regényeket írnak, láger-filmeket rendeznek stb. A holokauszt öröksége túlnyúlik a történeti eseményen.

Hajas (az *Öndivatbemutató* kapcsán): „Ez leírhatatlan nehézségű feladat, ha valaki meg akarja oldani. Van egy percem, és most egy percig úgy kell állnom, hogy ez marad az örökkévalóságnak. Így vagyok, ez vagyok, ez leszek. Mert másképpen nem is lesz. (Ungváry R.: Nem lesznek nagyon egyformák az arcok?) Totál egyformák lettek.”²⁴

Meg kell jegyezni, hogy Hajas manipulálja ezeket az embereket, amikor filmjében olyan élethelyzetbe helyezi a Moszkva téren megállítva őket, amelyre egyikük sem lehetett felkészülve, innen a meglepettség. De tényleg szembeszökő, mennyire egyformák az arcok, a ruhák, mennyire homogénnek tűnik a lefilmezettek sokasága. Az, hogy ezek az emberek „totál egyformák lettek”, az, amit Hajas – és Kertész – valamiképp meg akar haladni. A totál egyforma ember nem tragikus. Kertész „funkcionális embernek”, Hajas „standardnak” vagy „manökennek” nevezi őket.

Mindkettejük hangsúlyt fektet az (önmagukra vonatkozó) kitételre: lehetséges megtörni a funkcionalitás/standardítás állapotát – annak *regisztrálásával*.

A regisztrálás aktusa az önmeghatározás szabadságáról való le-nem-mondás. Egyiküknél a katasztrófazsidó-identitás, másikuknál a katasztrófaművészet ennek eszköze. Az egyik pozitív (mert aktív identitásba-történetbe kapaszkodhat), míg a másik negatív (mert az önellentmondásban, az önsokszorosításban látja annak feloldását, hogy ne legyen standard – azaz manipulálni kezdi az adottat ahelyett, hogy elfogadná, avagy önmaga manökenjévé válik). Kertész kiismeri a rendszert és elutasítja, szembeszegezve vele önmagát, míg Hajas kiismeri a rendszert és elkezd kihasználni, a rendszerrel annak lehetőségeit szegezve szembe. Az egyik az *egy*-ben, míg a másik a *sok*-ban oldja föl a személyiség föloldhatatlanságát. Kertész megoldása a modernitásé („légy azzá, aki vagy”), míg Hajasé avantgárd (légy önellentmondás).

A funkcionális vagy standard embernek is szüksége van kultúrára, de ez a kultúra drogként működik számára, nem kérdéseket tesz föl, hanem megnyugtató válaszokat ad, s szervesen illeszkedik ahhoz a nyugodt pozícióhoz, amelyet a funkcionális ember élete teréül kijelöl magának (vagyis kijelölik neki). Ugyanakkor ez az (új médiumokra támaszkodó) művészet – miközben hazug és elnyomó, szellemi léhaságban tart – éppúgy korának terméke, mint az, akit kiszolgál. Hajas az új médiumokban – a fotóban, a filmben (főleg a dokumentumfilmben) – olyan eljárásmodot ismer föl, amely egyrészt bizonyítja, hogy minden elidegeníthető, mert a (személyes) élet tényei manipulálhatóak, másrészt pedig maga a médium is drasztikusan beavatkozik fogyasztója gondolkodásmódjába. Hajas víziójában a művészet is az elnyomó apparátus eszközévé züllött.

²⁴ Szövegek, 443.

A termékek, amelyeket a művész-üzem gyárt, nemcsak olyan – kábult – tudatállapotba sodorják a nézőt, amely megfelel a hatalmasok igényeinek, de megfosztják a „miért élünk” gorkiji kérdésvetésétől – mert kész válaszokat adnak –, továbbá elzárják előle a halált, és megerősítik abban a tévhitben, hogy életét befolyásolhatatlan mechanizmusok irányítják, megerősítik abban, hogy életére ne gondoljon a sajátjaként.

Hajas kiismeri a funkcionális művészet mechanizmusát, és elkezd a saját kékére formálni. Nem elutasítja: parodizálja, illetve annak tabuit kitapintva olyan művészetet csinál, ami drasztikusan szembemegy ezzel a „művészeteszménnyel”. („1946-ban Budapesten születtem, értelmiségi családból. Dokumentumaim vannak róla. Ezekkel tudom szükség esetén bizonyítani. Lehet, hogy a dokumentumok hamisítványok.” Ezek az egyoldalú *Önéletrajzok* valóban a legjellemzőbb formát kínálják Hajasnak. Minden egyben van bennük – a személyesség- és identitástörténet (átfogalmazhatósága); az „önmeghatározás tények által egy oldalban” abszurduma, lehetőség ennek paródiájára; annak ismerete, hogy a rendszer mindig elvár valamilyen szépre polírozott, neki tetsző narratívát állampolgáraitól. Hajas ezt mind lehetőségként fogja föl. A zsidóságot és a börtönt például minden esetben következetesen kihúzza, bármennyire is gúnyosak vagy kimódoltan magamutogatók ezek az írások. Ez egyrészt győzelem. Másrészt inkább, a Kádár-alternatíva elfogadása. Vagy kihasználása. Nagyon vékonyak itt a határvonalak.)

3. Amikor Narcissust fölváltja a Gólem – a nyelvről

Milyen esélyeim vannak, hogy testet adjak annak, amitől verejtékezve ébredek?

Hajas költőként indult a hatvanas évek közepén, de a hetvenes évek közepétől kezdve nem írt verseket. Nem tudom mással magyarázni a performance, azaz a saját teste mint művészi alapanyag felé fordulást, mint azzal a fölismeréssel, hogy azt a fajta közvetlen hatást kiváltó művészetet, amit ő akart űzni, a nyelv – furcsának tűnő kitéttel: a hetvenes évek nyelve – által létrehozni nem lehet.

Hajas korai verseiben a világ belakása, megnevezés általi birtokbavétele, valamint önmaga gyökértelensége a központi motívum. (*Tájkép, Engem jól ideraktak, Átváltozások, Program, Szentháromság*) Pátosza az elbeszélő elveszettségében, kiszolgáltatottságában rejlik. („Kócos lelkem megsimogathatom / testem csitíthatják dalok, / ha fáj, nekem fáj mindegyik, / ki még e kettőn túl vagyok.”²⁵) Szerpjátéka az elesett prófétáé, akiben hatalmas, mitikus akarat és vágy rejlik, miközben olyan bizonytalan, mintegy kamaszfiú.

²⁵ Szentháromság. *Szövegek*, 44.

Visszatérő szereplője Narcissus. Megfigyelhetjük ezekben a korai versekben ezt az önmagát vizslató figurát. Narcissus számára csak önmaga valós. Hajas olyan mitológiai hőst ábrázol, aki önmagát látja, amint magát figyeli, idegenként. (Ahogy a tükörben önmagát vizslató Nádás Péter.) Önmagára gyanakszik, úgymondhatnánk. Az idegenséggel – akár a zsidósággal – való szembesülést követő paranoia világában járunk.

Mi oldhatja föl ezt az idegenséget?

A világ megfoghatatlan, „oly távoli, mintha valódi lenne”. Narcissus magánya és elveszettsége számos versben visszaköszön, és mindig az ön-analízis maximumát vonja maga után; a zuhanás, a katasztrófa, a széthullás leírását. E széthullás azonban nem feltétlenül valami meglévőnek az elpusztulása. Sokkal inkább a most születő-sarjadó, egyelőre torzóban lévő, de alakítható személyiség megírása. Ennyiben talán nem csupán az utólagos narráció magyarázza Hajas verseit az induló művész önarcképeinek. (Ehhez lásd *Pohár, Malom, Narcissus, Torzó, Torzó II, Mintha tükörkép* című verseit.)

Hajast nem a „szavak megtisztítása” érdekelte; a tárgyak értelmének újrameghatározását, saját maga és múltja megtalálását konkrét programnak gondolta. Korlát volt a nyelv, nem pedig a lehetőségek végtelen tárháza ahhoz a művészeteszményhez, amit célul tűzött maga elé. Ezzel a nyelvvel nem lehetett közvetlennek lenni: kompromisszumokra kényszerít, a hétköznapi elhallgatás-tapasztalat, a kettős beszéd tervszerű alkalmazására. (A nyelv elhasználtságáról – és a hatvanas évek állapotáról – nagyon találónak érzem egyik versét. A címe „Petőfi” „Sándor”: „Föltámadott” „a” „tenger”. A vers pedig maga a Petőfi-vers, hasonló elv szerint gépelve végig. Minden olyan, mintha az lenne, de mégsem az. Még Petőfi is csak majdnem-Petőfi.)

A test nem-elidegeníthető tulajdona az embernek. Élet, nyelv, történelem, haza, sors – ez mind elorozható. De a test a legvégső személyes. Be lehet mocskolni, meg lehet alázni, be lehet zárni, el lehet pusztítani; de akkor is elidegeníthetetlen tulajdon. („Fájdalmasan összeverve is elégedett voltam magammal. De nem a bátorságom és a megvédett becsületem miatt, hanem mert megértettem, hogy vannak élethelyzetek, amikor a testünk egész énünkkel és egész sorsunkkal azonos. A testem voltam, nem egyéb: az éhezésben, a kapott ütésben, az adott ütésben.”²⁶) Egyedül a fizikai hatás valós hatás.

Narcissust fölváltja a Gólem.

A Gólem az önalakítás, totális átlényegülés jelképe lesz. „A test az egyetlen megbízható médium. (...) Egy művészen eleve kell, hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégti ki. Ugyanazt az előreláthatatlan, megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem

²⁶ *Túl bűnön és bűnhődésen*, 122.

ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani, illetve végrehajtatni. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz.”²⁷

Ez már az avantgárd szemlélet – élet és művészet összekapcsolása, abszolút program, harc – önmagáért. A *SidpaBardo* önszemlélete is a Gólemé; a naplóformában írott, én-elbeszélőt alkalmazó Hajas saját testét „absztrahálja”, annak határait kutatva, meddig és mennyire írhatja szét magát, mennyit bír el a Gólem szövegként. Olyan szerepjáték a Gólem, amely lehetőséget ad a teljes önfelszabadításra. Az érzékiség maximalizálása a szentek, mártírok, de Sade, szadisták, mazochisták, fakírok, a pincék hallgatásában tönkrevet emberek világnézetének, tényleges jelenlétének az alapja.

A Gólem veszély, mellyel számolni lehet. (Emlékezzünk a korábban idézett, fél-ironikus versrészletre: „Zsidó vagyok. Semmi sem fenyeget.”) Narcissus, még ha idegenként tekint is magára, nem képes kinyúlni a vízből; bizonytalan, meghatározhatatlan szorongás. A Gólem önvészélyesség eszköze. Véleményem szerint ez a jelkép „kényszeríti műalkotássá” a szüntelen önfigyelésben rejlő, önmagában való idegenséget, és ez már az első lépés az idegenség paródia általi megszelídítéséhez.

4. Az önmeghatározás mint önvészélyes gesztus

Kertésznél nem találkozni a besúgóktól, az ÁVO-tól való félelemmel; szorongása egyetemes, birkózása magányos. Hajasnál, hogy úgy mondjam, ellenkezőleg: itt félelem van, nem szorongás. Paranoiáját azonban Hajas a nyilvánosságba viszi. Fordított logikával dolgozik. A félelmet annak birtokbavételével oldja föl. Ezzel magyarázom az irányítás-irányíthatóság (az elidegenített, cselekvésképtelen lét), az örület, a lobotómia, a kínzás életművében gyakran visszatérő, központi motívumait. Ahogy előzőleg a funkcionális ember művészetét is, úgy ezt a paranoiát is kihasználni kezdi; kiismeri működését, és manipulálni kezd vele. Szimulálja a rendszert, amelytől retteg.

Hajas szerepjátékaiban úgy szelídíti meg alapvető tapasztalatát, hogy egyszerre lesz „(...) a nyúl és a kígyó; és ne tudjam eldönteni, kielégülésem a biztosan elkövetkező felfalásnak vagy a felfalásnak fog szólni. Betöltöm önmagam; a többi fertőző terület.”²⁸ A szorongás tárgyának és alanyának lenni egy időben, ezzel győzve le azt. Egyszerre lenni náci és zsidó.

Hajas művészetében átvedlik azzá a hatalommá, ami őt önmaga determinációjává – zsidóvá, kiszolgáltatott lényé, paranoiddá, örültté – teszi. Nem a „determinációt választja”, mint „Kafka százlábúja”, hanem a hatalom bőrébe vedlik át, hogy átváltoztassa magát, hogy ő állítsa saját magát sorsválasz elé.

²⁷ *A halál székszeplije. Szövegek*, 329.

²⁸ *Szövegek*, 306.

A feloldás így nem más, mint hogy ha már sorsom nem lehet, én leszek az, aki sorstalanná fosztom magam. Ne a más által rámrótt determinációt kelljen elfogadnom.

Ez az önmeghatározás szabadságának általam ismert legszélsőségesebb módszere. A paranoiát nem győzi le, de kezelhetővé teszi, ahogy reflektálva rá önmaga ellen irányozza. Engedi a maga-teremtette Gólem-tükörképnek, hogy szüntelen fenyegetés legyen, állandóan fenntartva a vízből való kilépés lehetőségét; hogy jobban tarthasson önmagától, mint bármilyen ellenséges, külső hatalomtól.

Ebbe a gondolatkörbe kell utalnunk a fájdalom esztétikájának önveszélyes gesztusait is; a híres prágai epizódot, mikor széttört üvegen vonszolták végig a testét, a képkorbácsolások rituális gesztusait, az önarckép-megsemmisítést stb. stb. Azzal, hogy megteszi, rögvest parodizálja saját idegenségét. Mint a főbiás, aki szántsándékkal pókot enged csuklójára, vagy magas épületre mászik föl.

Beteljesítem sorsom azelőtt, hogy az beteljesíthetné magát.

5. Sorsvisszaszerzés

*Reszkető gyönyörérettel töltött el a tudat,
hogy minden számon lesz kérve rajtam;
és hogy éppen ezért én is mindent számon kérhetek.²⁹*

Hajas azon volt, hogy olyan művészetet művelhessen, ami mind a befogadót, mind az alkotót intellektuálisan, fizikailag és morálisan is megterheli. Ez a készítése a de-tabuizálás és a felelősség-visszanyerés elve szerint született. A diktatúra morális közönyében előhívható-e még bármilyen tiltás. Vagy a társadalom véglegesen beletörődött abba, hogy vele mindent meg lehet tenni, és hajlandó zokszó nélkül lenyelni bármit.

Ezekben a modell-helyzetekben, ahol Hajas a kimondás által provokál, annak fölismertetése a forradalmi tett, hogy a néző fölállhat. Vagy leteheti a szöveget. Ezek jelképes gesztusok. Egy-egy szöveg, bűn, tett, mozdulat elutasításának tapasztalata azt szemlélteti, hogy az embernek jogában áll ellenszegülni. Hajas tudatosan rá is játszott, hogy egyértelmű legyen az áthallás: ő maga vállalta a hatalom szerepét, a néző volt az elszenvető.

Eleve diktatórikusnak tétélezett a performance-i vagy színházi felállás: a szokásjog szerint a néző hallgat, ül, megpróbál nem mozogni – ki van szolgáltatva. Ha valaki *itt* föláll, azzal birtokába jut annak a tapasztalatnak, amit a magyar társadalom elfelejtett huszadik századi történelme során: hogy a hétköznapokban *ugyanígy* föl lehet állni.

²⁹ Szövegek, 155.

A *SidpaBardo* virtuóz nyelvi kísérlete, hogy szöveggel is elő lehet-e idézni fizikai hatást; tényleges undort, futkosó hideget a háton, bűn-érzetet. Mintha Hajas '79-re (a szöveg írásának éve) eljutott volna oda, hogy a performance direkt nyelve terén szerzett tapasztalatait visszavezesse a nyelvhez, ahonnan indult, de amit nem talált pályája elején elég hatékonynak. Absztrahálni kell a testet, tűzi ki feladatként maga elé, és ehhez az irodalmi pornográfia eszközhöz nyúl.

A *SidpaBardo* véleményem szerint maradéktalanul beteljesíti (e feltételezett) célját. Demonstrálja a *morális* életképességét egy olyan kulturális közegben, amelynek a közösségi morálja igencsak lanyhán vagy sehogyan sem működött. Ehhez a provokáció, a változtatott archetipikus szerepek – amelyben a hatalom, mivel fizikai természetű a művészet, általában a durva-szélsőséges szexualitás jegyében jelenik meg, hiszen a test van kiszolgáltatva, a kiszolgáltatottság abszolút tapasztalat, és ehhez mérten kell ábrázolni is; hogy átérezhető legyen – kitüntetett szerepet kapnak. Előbb a felelősségvállalás hiányára rámutatva parodizál: „Pihenhettek; rám bízhatják, hogy megálmodjam önöket.”, és újra a megálmodott, nem megfogható életek motívumával él. Majd utána: „Önök az erőszak az utcákon. Önök a jövő bestiális győztesei, a múlt asztagba rakott holttestei. Önök tetszenek nekem. Hálások lehetnek; az én jelenlétemben a foguk fehérebb és hidegebb fénnel ragyog. / Önök egyszerűen anyag. Önöket nem lehet megalázni, nem lehet felmagasztalni. Önökre rá lehet lépni. Rátok lehet lépni. Belétek lehet süllyedni. Frászt lehet kapni tőletek.”³⁰

Legfontosabbnak annak hangsúlyozása, hogy hatalom és nép egymást feltételező, egymás hallgatólagos megállapodásán alapuló fogalom pár. A szado-mazo kultúra társadalomra olvasása a felelősség kérdését brutális fényben látató gesztus. A szado-mazóban minden beleegyezés alapon megy; a totális kiszolgáltatottság állapotában az egyik átruházza önmagáért való felelősségét a másikra, hogy az azt tegyen vele, amit csak akar. Egyikük sem áldozat. Ez egy józan fejjel végrehajtott üzlet, valamit valamiért.

De ezzel a gesztussal Hajas azt mondja, a nácik, a nyilasok lehet, hogy itt voltak, lehet, hogy hatalmasok voltak. De ti egyeztetek bele. Kádár lehet, hogy behozta a szovjet tankokat. De ti egyeztetek bele. Avagy: lehet hogy szar az életetek. Lehet, hogy sorstalanok vagytok, vagy a sorsotok a legteljesebb balserencse. De ti egyeztetek bele minden nap, amikor nem álltok ki, föl, tiltakozni, amiért nincs súlya az életeteknek.

Hiába tűnik tökéletesnek, kiúttalannak a rendszer kínai ördöggyólya, anynyi hiba éppen van benne, hogy kizárja a felelősség eleve áthárítását a gonosz emberekre, gengszterekre, nácikra, zsidókra, kommunistákra vagy a jószerencsére.

Ebben rejlik Hajas vagy a neoavantgárd „ellenzéki sége”.

³⁰ Dark Flash. *Szövegek*, 337.

Az *Érintés* című rádió-performance fizikai jelenlét nélküli hanggal játszat szado-mazochista – a testen keresztül így újra a diktatúrában való létre reflektáló – párosjelenetet. („Néhány percem van csak, hogy megpróbáljalak megérinteni; megérinteni olyan leheletfinoman, és mégis olyan hatalmasan, amiről eddig nem is álmodtál.”³¹) Nagyon találóan modellezi Hajas esztétikai felfogását e műfaj: ugyanez a művészet tétje is; érinteni, hitelesen, ténylegesen érinteni – a „mű” által.

A transzcendensbe való átlépés – ahonnan kiindultunk – a konkrét történeti korszak kérdéseire adott válasszá lesz. Ez nem az univerzálisba vetett (megnyugtató) hit, hanem munka: a transzcendens a sors visszaszerzésének jelképe. Folyamatos művészet-művelés.

„Itt csak velem történik valami”, állítja Hajas *Engesztelés* című performanszában.

Ha folytonos narrációnak, konstans identitásnak nem is nevezhető ez – mint Kertészé –, kitanulta, miként lehet megfegyelmelni a sorsnélküliség démonait; belakni a rendszer réseit.

6. Végül

Természetesen fogalmam sincs, Hajas végiggondolta-e valaha is a fenti gondolatsort. Éppígy azt sem tudom, megbékélt-e sorsával nagyon korai halálakor. Sorsa közösségi mítosszá oldódott az utólagos elbeszélésekben; egy közösség és egy generáció jelképévé, az önpusztításig kíméletlen művész mítoszává; s lám, én sem vagyok képes róla pátosz nélkül írni.

Mítosszá oldódni – talán nem is volt más célja. A mítosz: utólagos sors, még-hozzá reprezentatív, kiemelt nagytörténet; ennyiben a legtöbb, amit az utókor kárpótlásul ajánlhat.

Az apám idén ősszel lesz hatvanéves. A sorozatból nem lett semmi. Továbbra is rendületlenül meséli történeteit. Nem valószínű, hogy biztosíthatom helyette életének a sorsot jelentő elbeszélést, és azt sem hiszem, hogy valaha is felkelthetem érdeklődését Hajas Tibor magnézium-robbanásként fénylő, majd kihunyó művészete iránt.

De talán sikerült élete értelmetlenségének okai közül néhányat fölírnom, hogy mit veszített, mire nem volt képes szert tenni soha, és felmutatni, milyen stratégiák, milyen önismeret következett ezekből.

Csak azt remélhetem, nem hagyja el a jószerencse.

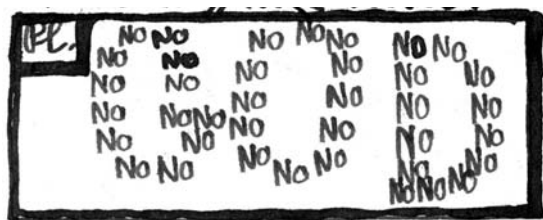
³¹ *Érintés. Szövegek*, 341.

Meg nem értett állatok

Cserne László helyének hiánya a magyar neoavantgárdban

„A *Meg nem értett állatok* megpróbálják a művészetet és az életet egységbe hozni, vagyis a mindennapi életet művészi szinten élni, művészetüket pedig az élet szerves részévé tenni. Ez a törekvés irritálja a szakmára specializálódott kétlábúakat, akik minden lehetséges eszközzel gyengítik, irtják ezt a korszerűtlen típust, amelynek társadalmi hasznossága zérus, legtöbb esetben, külseje se arat tetszést. Érdekes, hogy az aluljárók, lépcsőházak, kocsmák, gyógyszerárak népe is csak ideig-óráig képes megtűrni őket, és ők is az aluljárók, lépcsőházak, kocsmák, gyógyszerárak népét. Úgy látszik, annyira idegenkednek a nyájtól, hogy egymással is szívesebben érintkeznek közvetve, levél, telefon, üzenet útján. Valószínűleg nem szeretik egymás emberszabású külsejét, bár az ellenkezőjére is van példa. E lények szokásai még nincsenek részletesen feltérképezve, de biztosnak látszik, hogy bekerítettségük, illetve kirekesztettségük védekező helyzetbe kényszeríti őket. Gyakran megpróbálnak a környezetbe marni, de gyakoribb, hogy maguk pusztulnak. Halálukban mindig fellelhető az ünnepélyes elem. Hasonló helyzetben a csörgőkígyó is magába mar, amely tény aláhúzza ezen teremtmény rokonságát az állatvilág szelidíthetetlen képviselőivel. A *meg nem értett állatok* az apokalipszist közönyösen várják, pedig képesek a szeretetre. Tudják, hogy minden mindig visszatér...”

Részlet Cserne László: *Meg nem értett állatok* című, befejezetlen, kézzel írott könyvéből¹



¹ Szőke Annamária et al. (szerk), *Jóvilág*, A Bölcsész Index antológiája. Budapest, 1984. 71–79.

Cserne László apai nagybácsikám, évekkal születésem előtt meghalt.

Cserne László egész életműve, azaz egész élete, és összes művei egyszerre igyekeznek teljesíteni egy lehetetlen szándékot: a múlandó pillanat és az állandó létezés párhuzamos megvalósítását. Fő műve – kortársai, ismerősei elmondása alapján – saját maga, életeseményei és teste volt. A tetoválást, mint művészi eszközt alkalmazta. Barátaira és saját magára tetovált kézzel, saját maga tervezte mintákat és alakokat.²

Ezen kívül kézzel írott könyveket készített, festett, rajzolt és mindenféle anyagokból saját maga által „ajándéktárgy”-aknak nevezett apró objekteteket és szobrokat készített, amelyeket nagyrészt valóban el is ajándékozott.

Művészetének feldolgozásához első lépéseként kézenfekvő életrajzának rekonstruálása, bár, sőt éppen azért mert váratlan akadályokkal teli és végül megvalósíthatatlan tervnek látszik. Rendelkezésre áll néhány fennmaradt hivatalos dokumentum (pl. iskolai bizonyítványok), a hozzátartozók, rokonok beszámolóí, barátokkal, ismerősökkel készült interjúk³, visszaemlékezések⁴, a Cserne László által írt és rajzolt jegyzetek és feljegyzések⁵ és számos róla készült fotó és rövid fimrészlet⁶.

Ezek közül kevés jelent meg kiadásban, nyomtatásban, nagyobb részük nehezen visszafejthető emlékek, beszélgetésfoszlányok formájában él tovább, egyfajta mitologikus mese részeként, amit a családtagok és barátok tartanak életben.

És valóban élő, időről időre felbukkanó és az idő maradék részében is fejekben motoszkáló alakról beszélünk – 2008-ban ismerősei, az ünnepelt távolmaradásától nem zavartatva, megtartották Cserne Laci hatvanadik születésnapját.⁷

E részben tényszerű, és többnyire szubjektív adatok és emlékek egy nagy-szerű figurát írnak le, és egy kibírhatatlan szörnyeteget, illetve egy költőt, akit a körülmények folyamatosan gátoltak az alkotásban, továbbá egy súlyos drog-függőt, aki nem mellesleg egy gyönyörű férfi, mások szerint meg egy bűdös hajléktalan, aki ennek ellenére egy megközelíthetetlen kultikus sztáralak, aki valójában egy magánakvaló őrült. Ez a kibogozhatatlan massa maga az alkotás. Szerepeket hozott létre saját maga számára, névvel, életrajzzal, külső és belső tulajdonságokkal ruházta fel őket – illetve saját magát. Különböző neveken nevezte magát – és ezek különböző saját maga által kigondolt személyeket (szerepeket) takartak.

² Beke László *Cserne László tetoválásai*, Forrás, Kecskemét, 19. évf. 3. 1987. 82–86.

³ *A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít*, Sugár Jánossal beszélget Hajdu István, Balkon, 2005. 5.

⁴ Janisch Attila, *Árnyék a havon – A rendező személyes jegyzete: Egy árnyék*. Megjelent Janisch Attila filmjeinek DVD-mellékleteként, MOKÉP, 2009.

⁵ A '84-es kijárat. A József Attila-kör folyóirata 1990/1.

⁶ Janisch Attila, *Zizi* – magyar rövid játékfilm, 1982.

⁷ *Nagyon unalmas volt* – Cserne István szóbeli közlése, v.ö.: *Jó kis buli, elvesztek a fotók* – Sugár János szóbeli közlése.

Ez az életmód egy bizonyos szempontból egyszerű örületnek tűnik, ahogy nem is titkolt célja annak látszani. Egy olyan szélsőséges jelzés, amivel Cserne László azonnal bizonyította magától az államhatalomtól való végtelen távolságát és befolyásolhatatlanságát – hiszen mindaz amit művelt, a hatalom felől nézve teljességgel érthetetlen volt.

Az örültség az érthetlenségről hozott döntés

Ő maga betyárságnak nevezte, amit csinált – és büntethető megkülönböztethetőségként fogalmazta meg a hatalom számára oly fontos normalitástól való eltérést. Ha semmi más nem használ – így védekezünk valami ellen, hogy örültségnek nyilvánítjuk – és az rögtön megszűnik igazinak lenni, így nem jelenthet többé veszélyt.

Őrültnek minősíteni valakit: az illető érthetlenségéről hozott döntés.

Cserne László egyfelől örültnek látszott, másfelől világos tény, hogy mindez művészeti tevékenységként is értelmezhető, hiszen barátai, ismerősei és rajongói átéléssel mesélnek róla egymástól teljesen különböző (akár egymást cáfoló) történeteket. Ilyen például, hogy egyszer, felháborodásában összefirkálta az egész arcát egy filctollal, amit egy egész kis közönség végignézett, ahogy azt is figyelemmel követték, ahogy az ezt követő napokban fokozatosan hogyan kopott le a festék az arcáról.

Ez a performansz utólag – kontextus nélkül – nemigen hat, mégis el kell fogadnunk, hogy akkor különös ereje volt, és valós érdeklődésre tartott számot.

Az örültség, mint menedék, egyébként sem ismeretlen jelenség művészi körökben. Kérdés persze, hogy mennyiben válik valóban (?) örültté az, aki hosszú időn keresztül mutatja magát örültnek, és tölti az idejét elmeegógyintézetekben.

Hozzáadódik mindehhez még a korszak drogfogyasztási kultúrája is, ami túlnyomórészt nyugtatók és más gyógyszerek rekreációs fogyasztásából állt.

A betegség esetleges ténye és az alkotás legitimitása azonban egymást nem kizáró lehetőségek.

Nagybátyám elzárkózás a társadalmi normáktól, és kívülállási törekvése, öcsésével, apámmal Cserne Istvánnal a kapcsolat szinte teljes hiányához vezetett. Lászlóhoz – illetve a családon belül használt nevén – Gyurihoz képest apám jó gyerek, jó tanuló volt, és az orvosi egyetemen, pszichiáteri végzettséget szerzett. Ha a lázadás hiánya, a hagyományos életvitel önmagában véve nem is lett volna elegendő ok az ellentéthez, apám szakmájából adódóan az örültséggel való foglalkozás mindennapos, ám teljesen ellentétes gyakorlata, tapasztalatai – felnőtt korokra teljesen ellehetetlenítették a már gyerekkorukban sem túl stabil kapcsolatukat.

Őrültnek látszott a hatalom szempontjából – tulajdonképpen megszűnt létezni, mint családtag – mégis, virágzó társasági életet élt, barátokkal körülvéve

töltötte mindennapjait. Ezek a barátok és rajongók voltak a közönsége, csak az ő irányukba mutatkozott értelmesnek Cserne László, feléjük azonban egyértelműen.

Az ő nézőpontjukat kell megtalálnom az elfogadáshoz. Nem könnyű, hiszen egy olyan furcsa helyzetben léteztek, amely azóta megszűnt és rekonstruálhatatlan, annak ellenére, hogy sokan közülük élnek és emlékeznek, de azóta megszűnt fogalmak és intézmények határozták meg életüket, mindennapjaikat.

Cserne László sok időt töltött dr. Gerevich József Kulich Gyula (ma Kálvária) téri Nappali Szanatórium nevezetű intézményében, ahol modern hozzáállással segítettek (nem igazán kezelték) azokat a művészeket, fiatalokat és csavargókat, akik valamilyen módon odakerültek. Munkanélküliek lévén sokan töltötték itt napjaikat, az akkori „fontos” emberek, például az URH zenekar is ott próbált. Gerevichet magát is foglalkoztatta az elmebetegség, a művészet és a hatalomgyakorlás viszonya⁸ – álláspontját világosan mutatja e szanatórium létrejötte is, bejárata fölött a Cserne László által készített „Antiszociális Brigád” felirattal. Menedékként működött azok számára, akik előbb-utóbb valószínűleg talán egy másik elmeógyógyintézetben, klinikán vagy éppen börtönben kötöttek volna ki, hogy mint veszélyes elemeket elkülönítsék őket a társadalom többi tagjától – így viszont, mivel jól érezték magukat, önszántukból érkeztek oda, és sokkal nagyobb szabadsággal teheték azt, a klinikai környezet elkülönítő védelmében, ami egyébként lehet, hogy tilos lett volna. Valószínűleg a benti előnyös lehetőségek közé tartozott a tudatmódosító hatású gyógyszerek könnyű hozzáférhetősége is.

Egy ilyen intézmény segítségével, amely nem az egyetlen, csak egy volt a lehetőségek közül, sok ember olyan mértékben és távolságra tudott kivonulni a nyilvánosságból és a hivatalos társadalom mindennapjaiból, amennyire ma valószínűleg csak a szó szoros értelmében vett hajléktalanok számára lehetséges. Ezeknek az embereknek sokszor volt valamiféle kis lakásuk, alkalmi, vagy állandó, de valódi tevékenységet, sőt jelenlétet sem igénylő munkáik, aminek jövedelméből kifizették időnként a villanyszámlát, ennivalót vettek és más létfontosságú dolgokat. Az életük nagy része így még mindig szabad, ráérő idő maradt.

E a tengernyi időben azt csinálhattak, amit akartak, de ez nem a tétlenség irányába hatott, hanem újfajta szabadidős tevékenységek –, sőt művészeti alkotások létrejöttét tette lehetővé. Legjobb példája ennek az a különleges városi idegenvezetés, amit Cserne László tartott időnként. Saját tervezésű útvonalakon sétált és sétáltatott embereket, útközben láthatatlan dolgokról mesélt, és mindenféle addig sosem ismert látnivalókra hívta fel a figyelmüket. Ezekről

⁸ Gerevich József, *Lány a szekrényben – Patográfiai és klinikai esettanulmányok*, Osiris, Budapest, 2005.

a dolgokról a „városnézők” nem tudták, nem tudhatták eldönteni, hogy igaziak, és régóta ott vannak, csak egyszerűen sose vették észre, mert lévén elfogultabb emberek, nem töltöttek annyi időt a város szemlélésével, mint idegenvezetőjük – vagy pedig egy műalkotást látnak, amit a kirándulás előtt Cserne László készített és helyezett el, direkt az ő kedvükért.⁹

A Kádár-korszak érdekes és különleges fejleménye, hogy a véletlenül, vagy inkább önszántukból kívülrekedt „maradékok” elkezdtek egyfajta második társadalomként működni. A periféria távoli pontjai összeértek és a különböző – eredeti funkciójukban és céljaikban eltérő – csoportosulások (nem hivatalos „intézmények”) egymással való kommunikációs csatornáit felduzzadtak és interakciói megszaporodtak. Így egy olyan speciális közeg jött létre, ahol költő és általános iskolai magyartanár, hajléktalan, drogos, gyógyszerész és orvos, festő, modell és pszichiátriai őrült mind egyenrangú felekként működhetnek. Ebben a második társadalomban való közlekedés speciális egy útvonala Cserne László élete.

Különös, hogy éppen a Kádár-korszak viszonyai tették lehetővé ezt a nagyfokú szabadságot ezen a zárt világon belül. Lehetséges volt ideológiai és társadalmi kérdések rezignált elfelejtésével teljesen kívülhelyezkedni a rendes világon. Legtöbben végül mégsem váltak igazi hajléktalanokká, drogfüggőkké és elmebeteggké, hanem ezt, mint túlélési taktikát, mikor többé nem volt rá szükség, abbahagyták, és életüket a társadalmon belül folytatták vagy folytatják azóta is.

Cserne László ezt nem tudta, vagy nem is akarta megtenni. Az ő életében és viselkedésében olyan fontossá vált a rideg különállás, a véleményalkotás és ítéltetés teljes hiánya és a belső, érzelmi és képzeleti világ a külvilágra való kivetítése, tehát mindaz, ami miatt, saját akarata és szándéka ellenére sokan felnéztek rá, sőt sztárként kezelték, hogy ez az életmód számára megszűnt – ha valaha is az volt – tudatos taktikának, szerepnek lenni, és állandó valóságává változott, melynek – saját szabályrendszerén belül – szükségszerű következménye volt saját maga elpusztítása.

Én nem tartom érthetetlennek Cserne Lászlót. Éppen ellenkezőleg, noha végtelenül szubjektív módon, mégis értelmezni kívánom alkotói életművét – ennek „nem lehetetlensége” által bizonyítva létjogosultságát.

⁹ Ugyanekkor kezdi napjainkban is folyamatosan tartó városfeltérképező fotódokumentációját Lábass Endre író és festő. Mindent tud a belváros minden házáról. Harminc éve sétál, figyel, beszélget és kalauzolja barátait az érdekesebbnél érdekesebb látnivalók felé – a fényképezés mintegy ürügyként szolgál, hogy soha ne kelljen abbahagynia ezt a legkedvesebb foglalkozását. http://artportal.hu/lexikon/muveszek/labass_endre

Cserne László mint alkotó megismerésének első lépéseként a *Meg nem értett állatok* című, összefoglaló igényű könyvének elemző olvasását válaszottam. A vaskos, több száz oldalas üres kötetet a Lipótmezőn kezelt betegek könyvkötészetén készítették, és Cserne István szerezte Cserne Lászlónak, több hasonlóval együtt, melyeket a *Meg nem értett állatok* előtt már teleírt, halálakor viszont megsemmisített, így ez az egyetlen, befejezetlen kézirásos könyve maradt fenn.

Egyfajta mintaolvasóként igyekszem fellépni. Nézőpontom sokszorosan nem lehet objektív, ám családi (noha személyesen nem találkozhattunk, mégis személyes) érintettségem tényétől nem igyekszem eltávolodni, inkább, mint a Kádár-korszakhoz való személyes viszonyulás szükségszerű körülménye, általános érvényűnek érzem.

A családi titok, egy ismeretlen halott rokon emlékének feldolgozása olyan munka, amivel mindenkinek szembe kell néznie, főleg, ha a Kádár-korszakot, a szocializmust a második világháború, a holokauszt utáni világként, annak folytatásaként tekintjük. Az elhallgatás olyan általános gyakorlattá vált a családok életében, hogy tulajdonképpen megszűntek, felbomlottak a családi mitológia lehetséges rendszerei, helyét pedig személyes, „egyéni mitológiák gyártása” vette át.

Cserne László a második világháború után röviddel, 1948-ban született. Szülei a háború után a szocialista rendszerhez való alkalmazkodásban szinte valóban elfelejtették életük első felét, de a traumatizált gyerek- és fiatal felnőttkoruk emlékei mégis beleivódtak mindennapjaikba, emberi viszonyaik kuszáságába. Anyja zsidó túlélőként állandó pánikbetegségekkel küzdött, apja ezt elviselni nem tudva, hamar elhagyta családját, az eddigre már megszületett kisebb testvérrel, Cserne Istvánnal, későbbi apámmal együtt.

A múlt hiánya családjukban egyszerűen a „nem beszélés” formájában öltött testet. Ez a különös ridegség a kor gyermeknevelési praktikumával együtt oda vezetett, hogy gyerekkorukat a két testvér legnagyobb részt két különböző bentlakásos intézetben töltötte, egymástól és a család többi részétől is távol.

A családról, közösségről alkotott elképелéseiket a „nem beszélés”-en kívül a ritka találkozások, ünnepi események hangulatai határozták meg.

Mindez érdekes az én *Meg nem értett állatok* – olvasatom szempontjából, hiszen én is ennek a furcsa családnak vagyok tagja. Amit Cserne László csinált, elkerülhetetlenül ebből a szempontból olvasom, folyamatosan számonkérem rajta, keresem benne apám szükségszerű jelenlétét és amikor megtalálom, akár mint kisebb testvér, akár mint elítélendő „rendes” ember, mint pszichiáter, vagy kesébbé nyomomonkövethető mozzanatok, félmondatok formájában akár – hol öngazolást, hol számomra igaztalanoknak tűnő feltételezéseket dolgokat találok.

Ezzel párhuzamosan részben apám, a testvér, illetve apám, a pszichiáter szemüvegén keresztül is olvasok, ezt sem tudom kiiktatni, de igyekszem felismerni, amikor a saját olvasatom helyét átveszi valamiféle feltételezett vagy valós külső vélemény.

A Kádár-kori underground, nosztalgia nélkül

A Kádár-korszak hatásai mára megváltoztak, de, a 60–70–80-as évek feldolgozása sok tekintetben alig kezdődött el. Az oktatás, a művészeti élet és a művészeoktatás sem kezeli a közvetlen élő előzményként azokat az alkotókat, akik máig napig élnek és tovább alkotnak, illetve az őket körülvevő, a rendszerváltással megváltozott közeget.

A feldolgozatlanság egyfajta nosztalgiát kelt, könnyen elfeledtetve, hogy a közösség szervező ereje akkoriban a hatalom ellenében való szerveződés volt, a szándékok közössége a közös „ellenségből” fakadt, így akármennyire is jobbnak vagy szebbnek, közösségibbnek és előremutatóbbnak tűnhetnek az akkori csoportok a mai, nehézkes és magányos, pénztelen és tehetetlen függőségi viszonyokba szorult függetlenekhez képest, visszavágnyi értelmetlen.

Cserne László kívül esik a nosztalgia lehetőségein. Ő maga olyannyira azonosult saját kívülállói felsőbbrendűségének tézisével, hogy egy pillanatra sem tudott nem erre gondolni. Minden mondata és minden gesztusa a többiek és a „mi”, a meg nem értett állatok különállását hangsúlyozzák.

Olvasó könnyen esem abba a hibába, hogy pusztán a tény hatására, hogy a könyvet olvasom, magam is az abban foglaltak részese vagyok – ahogy ezt maga a szöveg is sugallja. Mi, a könyv olvasói vagyunk „[...] a vaskornak »megnemértett állatai«. Ki fognak pusztulni, mint a dinoszaurusz, és újra meg újra újjászületni az új aranykorokban. Róluk és nekik szól ez a könyv, akik a körülmények szikláit közt evickélnek törekeny csónakon. Érdektelen ez a könyv mindazok számára, akiknek legjellemzőbb tulajdonságuk a foglalkozásuk, különösen az úgynevezett »művészek«-nek (pl. Koncz Zsuzsa), úgyhogy jobb, ha e könyvet ki se nyitják.”¹⁰

Hová állok inkább? Koncz Zsuzsa vagy Cserne László. Olvashatok tovább, ha nem azonosulok teljesen az általa kínált élet lehetőségeivel.

Csak akkor tekintem műalkotásnak, és nem egy egyszerű őrült naplókísérleteinek, az olvasottakat, ha a bevonási kísérleten kívülről tudok ránézni. Miért lennék „meg nem értett állat”? Képes lenne egy könyv ezt tenni velem?

¹⁰ Cserne László, *Meg nem értett állatok* – részlet.

„Az idézett személyek civilizált országok szülöttei, megnyilvánulásaik mégis eltávolítják őket a civilizált emberektől. Ők maguk is gyakran támadnak, de sose törekszenek lelki összetörésre, pályafutás megakadályozására, még fizikai gyötrésre sem. Az ellenséget amilyen egyszerűen lehet, megsemmisítik. Ellenség, aki kifüstöli a barlangból, aki elrabolja a nőtényt, vagyis a létezés alapvető feltételeit (sokszor az életet magát) próbálja elvenni az állattól. Gúnyolódás nem ingerli föl, pályafutását nem lehet kettétörni (mivel általában nincs), belső életét hallgatással, akarati (nehezen kifejelezhető) vaksággal és süketséggel védi és sok esetben a fizikai támadást sem veszi észre. Ha öl, nincs benne gyűlölet. Ezen teremtmények egyedei (noha egymást mindig, sokszor szavak nélkül is megértik) nem rendelkeznek egyforma képességekkel. Az öngyilkosság, gyilkosság, némaság, vakság, süketség a legegyszerűbb védekezési módok. Fejlettebb (de nagyon ritka) a repülés, a megsokszorozódás, a megszűnés (és újramegjelenés) és egy-két olyan képesség, minek nincs (pedig volt és lesz) neve.”¹¹

Ilyenek a meg nem értett állatok.

Attól, hogy elolvasom, nem válok azzá, hiszen fikció, legyen fikció ez az egész. Miért ne lenne az? Mire képes egy szöveg, mit tehet az olvasóval? Mit engedhetnek meg egy szövegnek? Mit engedhetnek meg egy halott rokonnak, saját magammal, a tudatommal, az élő rokonaimmal kapcsolatban, mennyi belszólása van egy könyvnek mindebbe?

„»...hazug és gyűlöletes minden történet, ami félbeszakad egy ponton, hiszen az élet folyamatosan zajlik térben időben és olyan dimenziókban, amikre egyelőre nincs szó. Ha egy film vagy egy írott történet véget ér ott, hogy egy férfi meg egy nő megszeretik egymást, sírnak boldogan a nézők és olvasók, tehát kellemesen telt az idejük, egy kellemes hazugság hatása alatt. Ugyanis NINCS benne a filmben vagy regényben a történet nagyobbik része, hogy unja és csalja meg egymást később a két (mindig kettő, ha az egyik nem is látszik) rokonszenves hős, hogy zuhan a férfi a villamos alá, hogy lesz a nő rákos, vagy ami szokott történni az emberpárokkal. Van, akinek a tragédia a kellemesebb, ő olyan történeteken andalodik el, ami halállal, csonkulással, betegséggel stb. végződik. Talán durvának tűnik, hogy csak ezt a két verziót említem, hiszen a művészek úgynevezett »stílusa« sok »finom árnyalat«-ban különbözik egymástól, ezek az árnyalatok a lényeg szempontjából teljesen közömbösek. Mert a lényeg az, hogy a legtöbb kétlábú andalodni szeret, az erre specializált kiváltságos kétlábúak, andalítani. Ez utóbbiak közül vannak cinikusabbak, akik tudatosan hazudnak, és akik elandalodnak saját történetüktől. A cinikusak valamivel jobban tetszenek, mert megvan a lehetőségük a valóság felismerésére, az andalodva andalítók

¹¹ Uo.

azonban száználmas »stílusuk« börtönében élnek, amiből nem fognak kitörni, nem is akarnak, sőt nem csak nem akarnak, a lehetőséget (hogy lehet akarni) sem képesek felismerni. Nem akarom ostorozni sem őket, sem a nyáját, mely e tevékenységet igényli. A tény, hogy vannak, azt jelenti: kell, hogy legyenek. A miérteket nem teszem fel.” – idézi könyve egy fiktív szereplőjének, Video Joe-nak a véleményét a könyv egy pontján a történetmeséléssel kapcsolatban.

De igazán túlmutat ezen ez a különleges könyv? Enciklopédiaszerűen sorol nemlétező (?) személyeket, Cserne László különböző identitásait – akiknek a nevét is viselte „eljátszotta őket” rövidebb-hosszabb időn keresztül. Ezek a történetek tehát elválaszthatatlanul nőnek hozzá Cs. L. személyes élettörténetéhez, hiszen ott kezdődtek, és miközben Cs. L. élete esetleg más irányokat vett, az ő életük, Empty, Video Joe, a Szerelmes Fiú mind-mind nem szűntek meg létezni, hanem beköltöztek ebbe könyvbe.

Ez a durván személyes és feloldhatatlan állapot az avantgárd igazi támadó gesztusa. A felfoghatatlan önfeláldozás azért, hogy ne lehessen azon a módon érteni, ahogy egy művészeti alkotás értése megszokott, vagy egyáltalán, valóban, mindennapi érterlemben véve lehetséges.

Cserne László olyan magas szintre fejlesztette önmaga esztétizálását, hogy ez a gesztus válik fő állításává, anélkül, hogy az erőszak, a csonkítás, a gyilkosság, az undorkeltés lenne művészetének állandó témája is. Ez az esztétizálás mégis sokkal visszataszítóbb.

Saját arcképeire fest, megszépíti magát, olyan széppé, földöntúlian széppé teszi magát, hogy abba bele kell halni, mert az egyszerű emberek nem ilyenek és még csak nem is értik, de tetszem nekik, és ebbe halok, ó én gyönyörű ember, gyönyörű halált.

„A színészek a Vénuszon születnek és a Földön öltenek alakot, hogy ma itt láthatóak legyenek. A színészek a földön emberszülők és embertestvérek között kezdik el színészpályájukat mint csecsemők, és itt sajátítják el a földi nyelv alapelemeit nehézségekkel küzdve. Nincsenek felvértezbe földi dolgok ellen. Éhségüket nem csillapíthatja az ember eledele, ezért vagy tiltakoznak ellene, ilyenkor addig táplálják őket, míg felrobbannak, vagy magukat zabálják meg nagy szükségükben. Ez az első próba, amit ki kell állniuk, hiszen azért halnak meg, hogy újjászülethessenek, felvértezve az éhség ellen, kitéve a második próbának. A hideget nem bírja a Vénuszlakó kényes organizmusa, éhséget már nem érez, de a hideg még gyötri. Még nem tud embernnyelven beszélni, csak rímekkel vagy hangszerekkel. Csak a vacogása látható, és értelmetlen hangjait érzékelik. A színész ebben a periodusában szándékos félreértésre ingerli a Föld nyájas lakóit, hogy újra meghalhasson elégettetés vagy szeretetteljes dörzsölgetés által, ami második elhasználódásához vezet, de ezen a próbán is át kell esnie, hogy újra visszatérjen soha

nem éhezve soha nem fázva, szándékos félreértésekre többé alkalmat nem adva, ismerve az éhség és a hideg gyötrelmét, ismerve az éhenhalást, a jólakottságtóli szétpukkadást, az önpusztítást az életbenmaradásért, a tűzhalált, a nyájasság mögé rejtett szédörzsölési vágyat, az elmúlás és az újjászületés technológiáját pontról pontra, hogy itt lehessen ma.”¹²

Színésznek is tartja magát, persze, de nem olyannak, mint az emberi, hanem gyönyörű, földöntúli és az életen túlról származó jelenségnek. És mindenki mást is, aki ezt a magasztos gondolatot képest felfogni. Az emberek nagyrésze persze nem képes felfogni, mégis azt hiszi, érti.

Értem, vagy csak azt hiszem? Nem kell válaszolnom rá, nem kötelez, pusztán azért, hogy megismerem, hogy ezt gondolja, hogy a saját logikai rendszerén belül vitába szálljak vele.

Egyszerre ellenszenves, viszolyogtató és örült módon rajongásra sarkall. Aki csak távolról ismerte, az is részesülni akart abból a kegyből, amiről azt állította, csak a kiválasztottak jussa, és ő egy közülük, de persze nem, nem büszke rá, sőt igen nehéz.

Minden összevetve végtelenül szerencsés helyzet ez a szélsőséges ambivalencia, hiszen az azonosulás olyan sok elfogadhatatlan szükségszerűséggel jár(na) együtt, hogy remélhetőleg senki sem vállalja. Így megszületik az Kádár-kor értelmezéséhez szükséges, nehezen fenntartható távolságtartás. Amint túl közel mennék, felvillan a figyelmeztetés: te is olyan nagyszerű vagy, mint a meg nem értett állatok, beálltal közénk – és rögtön hátrébb lépek, hogy világosan lássak.

Erre a tiszta, nosztalgia nélküli, állandó réműlettel való figyelemre tanít – a háttérben mindig ott van, ami miatt semmiképpen nem akarhatok én is ilyet. Az egész korszak minden – „szépségének” mélyén ugyanez a sötét veszély lapang – sok esetben teljesen elrejtve, míg itt állandó, figyelmet követelő tény.

A könyv

Az első oldalak képekkel illusztrálva átfogó képet rajzolnak a meg nem értett állatok összességéről.

Indiánokat és egy óriáskígyót ábrázoló fotók, újságkivágások (egy, az aktív eutanázia lehetőségeit taglaló, és egy primitív törzs kihálásának veszélyét ismertető cikk), interjúrészletek valódi és képzeletbeli személyekkel.

»egyszer azt mondták a szüleim hogy én az én barátom vagyok« B. Tamás
Ezt követi az első részletesen leírt személy, kinek neve Empty.

¹² Cserne László, *Cím nélkül: „Tisztelt hölgyeim és uraim!”*

Éjszakánként a várost járta (rossz alvó volt, mint a költők általában) és emocionális feleslegét a falakra vetítette. Különböző szavakat (god, school, money etc.) írt le a »no« szóból.

Ezt a működést senki nem minősítette költészetnek (ő sem) de halála után kialakult egy »wall-art« nevű képzőművészeti irányzat, amely Emptyt tartja ősenek. Közben vasúti várótermek, nyilvános illemhelyek stb falára írta verseit, pl. ezt:

»Ne vakarj lyukat a bohóca
kitör belőle harminckét vadállat
Véget vetnek a zenének
a baglyok véglegekkel herélnek
Igen«

Egy teljesen sikertelen, és sikertelenségével teljesen elégedett költő. Később öngyilkossági kísérletekkel foglalkozott, melyek közül az utolsó sikerrel járt. Ez egy kedves történet, szükségszerű végkifejlettel, nyugtat meg minden olvasót a könyv, egy nagy színes rajz kíséretében.

A második szereplő Video Joe, akitől egy rövidebb nyilatkozatot már olvashattunk a bevezetőben.

Gyermekkorra nem volt valami vidám, ahogy felnőttkora sem. Kezdeti rajongása után kiábrándul a történetekből, mint olyanból, általában véve.

Az igazságra szomjazó ma nem kap jeleket, melyek szimbólumai az igazságnak. Alázatra van szüksége, amely nem külsőleges. Fel kell ismernie, hogy nincsenek fontos és jelentéktelen tények. A tények mintegy pulzálnak, egy részük előtérbe kerül, más részük háttérben marad, de MINDEN MINDIG van.

Igaz lehet, hogy a cseppben benne van a tenger, de ahogy használják ezt a mondást, úgy nem. Az igazságot csak annak van joga sűríteni, aki ismeri az igazság részleteit. Nyilván jó valamire a szókincs. Minden szó összekapcsolható minden más szóval. Ezek új dimenzióit tárják fel a valóságnak, aminek az érzékszervekkel (+tudat) felfogható része csak töredék. Amit nem értünk, az is van.

Ami nincs, az is van. AZ IGAZSÁGNAK MA RÉSZLETEI VANNAK.

Mi az a minden, ami MINDIG van? Nem vagyunk méltók az ihletre. Szavaink vannak (vannak látens szavak, amik kimondása ránk vár.) mondjuk ki őket, még akkor is, ha nem Értjük, ABC sorrendben, végrehajtva a kellő összekapcsolásokat. Mint EGY GÉP. EGY GÉP. EGY GÉP.

Ha mindent kimondtunk, amit lehet (magunk a háttérben) pontosan fogjuk tudni, miről hallgatunk később. Személyiségünk e folyamatban megszűnik. Majd visszatér. Az igazság súlya nem nyom agyon. Folytasd saját magad, de mosolyogva, nyugodtan, harag, sietség nélkül. Megszűnik a birtoklás vágya, a szeretet új értelmet kap, a halál nem ijesztő és nem kívánatos többé, csak egy mozzanata az életnek. – írja szerelmének, Catherine V.-nek címzett levelében.

Hogy megvalósítsa e – – – minden – – – kimondását, az egész világot elkezdte bevideókamerázni, hogy minden fel legyen véve. Családjá megakadályozza, elmeegógyintézetbe zárják. Onnan kikerülve boldogan él, amíg meg nem hal.

Ez, mint az előző, igaz történet volt – erősködik a könyv, bizonyítva állításait nem csak egy fotóval, de egy bizonyos Keresztes Rita nevű II/a. osztályos tanuló iskolai fogalmazásával is.

Közbevetés következik, melyben a könyv magyarázkodik amiatt, hogy a hősei bűnözők és örültek lesznek, ám így is sokkal jobb és szebb lények, mint mások. Aki elítéli ezeket a szereplőket, az is rossz és egyszerű ember, sokkal rosszabb egy közönséges bűnözőnél, ahogyan azt látjuk. Aki nem akar rossz és erkölcsi értelemben visszataszító lenni, annak tetszik, kötelező, hogy tetsszen, amiről itt szó van, mondja a szerző, illetve „[...] aki ezt írja, az egyáltalán nem író, nem is rendes ember, sőt nem is ember. EGY Hazudós Kavics csupán, aki átöltözött. Nincs mondanivalója, még írni se tud, ezt is mással iratja, látszik az írásán, engem NEM lehet becsapni!!!!” – írja a könyv a saját írójáról. Mindenesetre most a szerelemről lesz szó a továbbiakban.

A harmadik szereplő bizonyos SZ. F, aki egy gyerekkori beszélgetés hatására, melyet a szüleivel folytat arról, hogy hogyan is csinálják a gyerekeket a szülők – beláthatatlan ellentmondásokba keveredik, és miután sem dr. X. Y. bőr- és nemibeteg-specialista, sem annak fivére, dr. X. Z. lélekbúvár-pszichiáter nem hajlandóak segíteni, megvalósítani azon kívánságát, hogy kasztrációs műtétet végezzenek rajta, huszadik születésnapján elvégzi magán a műtétet és meghal, legalábbis a külseje, aztán a belseje tovább él, és más híres emberek belsejével találkozik, mint pl. „Rimbaud úr és Friedrich Nietzsche úr belsejével”.¹³

Ezután egy Szép Szerelmi Történet.

Egy fiú és egy lány egymásra találnak, nem érdekli őket többé semmi, járják a várost, ahol különböző hasznos dolgokat rejtenek el, hogy ha bármire szükségük van, akkor bármijük legyen, a Városligetben és a Hűvösvölgyben élnek, lombsátrakban, melyeket maguk készítettek. Majd megismerkedtek a titokza-

¹³ És Rudolf Schwarzkogler úr belsejével is.

tos Madárrepülőkkal, itt látható „a bal felső sarokban a fiú, a jobb alsóban a lány, ahogy jelenleg éppen vannak, igen igen”.

Majd egy kihagyott oldal után az ötödik szereplő L. N. Tolsztoj. A Kreutzer szonáta a harmadik számú történet főszereplőjéről, a Szerelmes Fiúról szól. Megtudjuk, ahogy eddig is sejtettük, hogy a meg nem értett állatokkal szimpatizálók maguk is meg nem értett állatok. Így maga az olvasó is természetesen az, mert ha nem szimpatizál, hát ne is olvasson. További meg nem értett állatok felsorolása: Jézus, Gautama Sziddhárta, A. Rimbaud, Blaise Cendrars¹⁴, Nietzsche, Németh László, Szentkuthy Miklós „és esetleg mások is”.

A hatodik szereplő, Máriusz kerül a lehető legtávolabb a történetektől, melyek már Video Joe-t is zavarták. Máriusz a kilencedik számú dimenzióban él, egy végtelen hosszú pillanaton keresztül, így aztán „emberi érzékszervekkel felfoghatatlan ő” és emberi szavakkal leírhatatlan is. „Cselekedeteire nincs szó.”

Nem jön-megy (pl.), hanem ».....« (ide nem szó hiányzik). Ez a történet fordítás mindenről valamire, ami emlékeztet valamire, amit, ha ember lenne, Máriusznak kéne hívni. Eredetileg, de ezt az olvasó nehezen érti »...«-nak ».....«-ják, a ».....«-n és »...«. Tehetnénk a »nak«, a »ják«, az »a«, az »-n« és az »és« helyére is idézőjelbe tett ürességet, hiszen Máriusz nem csinál, van, -ik, vagy valamilyen, hanem ha szó »örsöneg, gyömbi, besz«, és ez is tökéletlen, de már ez se érthető.

A nem létező dolgokra nem használt kifejezések lefordításának kísérlete, a következő oldalpáron látható, ahogy meg is jegyzi: „ez a két oldal mintegy közbevetett megjegyzés”, melyből kiderül, hogy ha a nemlétező dolgokat létező nyelven leírjuk, a nemlétezők létező dolgokká változnak át. Ez a könyv ennek ellentétére tesz kísérletet, hogy a leírt szavak és mondatok, azáltal, hogy nemlétező dolgokat írnak le, maguk is átkerüljenek ebbe a „nemlétező” (és ezáltal a nyelv bezáró rendjéből) szabad világba. Csak ott lehet bármit mondani, ahol nincs semmi. Máriusz ezen a helyen van.

Máriusz arcképe – mi sem természetesebb – Cserne Lászlót ábrázolja, egy másik dimenzióban. Cserne László, lévén maga is meg nem értett állat, a könyv összes szereplőjével ilyen azonossági viszonyban áll, ahogy az olvasó maga is. A könyv magában foglalja az író és az olvasót is.

Itt véget ér a *Meg nem értett állatok*, üres oldalak százai következnek.

¹⁴ Svájci születésű avantgárd költő, verseit (baráti alapon) Kassák Lajos fordította magyarra





Melléklet

1.

Interjú Cserne Istvánval

Gyurika

A családban a Gyuri nevet használta mindenki, és ő mindenhol máshol a világban Laci volt, mindenki Lacinak ismeri, és ezen kívül még a Bertalant is szerette, tehát Cserne László György Bertalan.

Padszomszédok voltak a tanítóképzőben, az Ili és a Tibor, az anyukája és az apukája. A pad alatt leveleztek, lett belőle ismeretség, aztán a Tibor, aki egy tízessel fiatalabb volt, nagyon lovagiasan azt mondta, hogy ő elveszi, elveszi, elveszi. Egy kicsit bírta is a házasság, de aztán már nem nagyon.

Az Ili a rádióban dolgozott, a Tibor meg katona volt, és hadtörténelmet oktatott, ez tartott 56-ig, amíg ilyen sokat dolgozó pártfunkcionáriusok voltak, Lenin-intézet, Vörös Akadémia, Rádió és mindenféle. A nagymamának adták kölcsön nagyon sokat a Gyurikát, úgyhogy vannak nagyon részletes beszámolók, levelek. Főleg a Giza írt, a nagymama húga, ez a Tibor anyukája volt, ez a nagymama, a Kati. Ő volt a nagyjából egy szál normális, meg a Giza is normális volt, csak ő egy kicsit púpos néni volt, aki mindig vihogott magán is. A nagymama meg iszonyúan félt az Ilitől, mint elvtársnőtől, aki bárkit elvitethet.

Az Ilinek meg minden családtagja meghalt, egy nővére, Irén kivételével, aki az én hatéves koromban halt meg, Ilinél 10 évvel volt öregebb, ők ketten maradtak a nagyon nagy családból.

Szóval Gyurika nagyon édes kisbaba volt, csak senkinek nem volt rá ideje. Majd az Ili a fejébe vette, hogy egy gyerek, nem gyerek, olyan egy szál magába áll a világban – erre megvan az Ilinek a saját története, hogy ő hogyan állt egy szál magába a világban, mert a nagy tesói valami különös módon nem bírták, utálták – ennek az a jelentősége, hogy az Ili nagyon rosszul bírta a gyerekeket, allergiás volt. Őneki az intimitás az volt, hogy amikor valakivel jóba lett, akkor baromira elkezdte utálni az illetőt. A szeretettel ez volt, a tanítványai kivételek, azokat imádták.

'48 vagy '49-ben született. Kicsit furcsa a dolog, mert az, hogy január 6, az nyilvánvaló, de az, hogy '48, vagy '49, azt nem lehet tudni, mert az egyik hivatalos adat, hogy '48, de a másik, a tény, hogy köztünk 2 év és egy hónap és egy nap a korkülönbség. Lehet, hogy ő később ment iskolába, de két iskolaévvvel járt előttem. Bár nem logikus, hogy miért ne ment volna iskolába.

Gyurikának elég mostoha sora lehetett. Négyéves koráig, vagy hároméves koráig nem nagyon követtem az eseményeket, mert részben nem voltam, részben újszülött voltam, de utána sem nagyon követtem az eseményeket, mert

talán egy évet volt iskolás Pesten, és jött lóhalálában az '56, amitől mindenki nagyon beszart.

Ili mélyen meg volt győződve, hogy jön az újabb pogrom és rettegett tőle, éjszaka ordított a félelemtől rendszeresen, meg mindenféle dolgok voltak és akkor Gyurika hamarabb ment intézetbe, aztán engem is küldtek utána, sok év alatt, ő hét, én hat, volt egy év, amikor egy helyen töltöttük az időt, de különbség, meg nem tudom mi minden miatt, nem volt sok fantázia benne. Nyáron töltöttünk időt együtt.

Baromira bírt rajzolni nagyon kicsi korában és ilyen nagyon olvasott férfiú volt, általános iskolás korában is mindenféle válogatott dolgokról tudott, képzőgimis korában meg végképp, és ott voltak a mindenféle albumai, a Braque-tól meg a Picassótól, de nem is albumok, nagyon picike sorozat, amiben az életmű összes komoly darabja benne van.

Szóval intézet. Az intézet egy része a Gyurika számára vidéken telt, a Bakonyoszlop nevű helyen, ahonnan például egyszer karácsonykor úgy jött haza, hogy „meglepetést hozok, egy éjjeli lámpát” – és akkor levette a sapkáját és nem volt semennyi haja, merthogy tetű miatt mindenkit kopaszra nyírtak. Bakonyoszlopról kisebbfajta általános iskolás korában egyedül jött haza.

Az intézet az év közben volt, és nyáron mondjuk otthon voltunk és akkor töltöttünk is valamennyi időt együtt, meg nyaralni mentünk, meg mindenféle, de az elég hamar véget ért valahogy. Gyurika nem jött. Nem szívesen. Voltunk kölcsönadva a nagymamának, aki a Kisfaludi utcában, egy ilyen nagyon sötét helyen leválasztott lakásban lakott, minden nagyon titokzatos volt. Az nagyon vicces volt, ott egyszer széttéptünk egy paplant és hóesés volt, pehelypaplant.

Valami kicsi idő volt, amikor még együtt laktunk. Két ágy volt, ahogy visszaemlékszem, ilyen régi díványok voltak, három matrac volt, azt kellett levenni, úgy lehetett az ágyneműtartót kinyitni. Jött a Tibor látogatóba, megnéztük a zakóját, hogy mi van a zsebében, mutattam a töltőtollát a Gyurikának, hogy nézd meg, milyen fasza kis vas van a végén, megnyomod és jön belőle a tinta. Meg voltunk nyári táborban is a Tibor intézetében, ahol dolgozott, ahol különböző fogyik voltak, Gyurikával is együtt.

A Telepes utcában laktunk, Zuglóban, amikor elsősök voltunk az intézetben, akkor költöztünk el, és nem tudtam a lakcímünket, a Kerékgyártó utcát.

Amikor én az intézetből – Dózsa György nevelőotthon – hazajöttem, az volt hetedikben, addigra teljesen tarthatatlan viszonyok voltak, a Gyurika egy évvel előbb abbahagyta, nyolcadik végén hazajött, ment a Képzőgimibe. Ki volt adva a napiparancs, hogy nem szabad idegesíteni az Ilit, mert megmondta a belgyógyásza, akihez évtizedekig járt.

Szóval tarthatatlanná váltak a viszonyok az Ili és a Gyurika között, tehát verkedés is volt, Gyurika nem hagyta magát, de az Ili senkivel sem bírt meglenni, és aztán a Tibor magához vette a Gyurikát, majd pedig a Tibor összeköltö-

zött az Erzsébettel, aki az utolsó volt a feleségei közül és akkor a Gyurika meg ottmaradt a Tibor Kenyérmező utcai egyszobás lakásában. Régen kupleráj volt, aztán nőtlen tiszt szálló. Akkor a Tibor már katona sem volt, mert '56-ban amikor nem ment lőni, leszerelték, de valahogy ezt megtartotta.

Szóval akkor elköltözött Gyurika, Gyurika ott egyedül maradt, volt óriás botrány, hogy ragaszkodott az ő társaságához egy tizenéves lány, akkor lett terhesség, akkor a kislány apukájával huzakodás, mindenféle cirkuszok voltak, csajok közül vannak túlélők.

Amikor ő képzőgimis volt, akkor nagyjából mindenféle társalgást beszüntetett az Ilivel, lakott a Kenyérmező utcában, és ha én akartam valamit, akkor meg lehetett látogatni és voltak időnként közös dolgaink.

Voltak ilyen házbeli, környékbeli haverok.

Valószínűleg a gimnáziumi időknél egy osztálytársa volt egy Kardos Árpád, Csombi nevű fiú, nem tudni, hogy mennyire őrlt, már régen is iszonyú őrlt volt.

Volt görkorcsolya, amit én kaptam és elmentek a Négyessel és a nemtomkikkel korcsolyázni és hozták vissza a görgőket és a csavart és a kereket a görkorcsolyából – és javíthatatlan volt.

Zenélt is, volt egy ilyen gitárja, amin én elszakítottam a húrt.

Én egy enyhén lenézett egyén voltam, aki beilleszkedett a társadalomba.

Gyurika nem nagyon sok lelkesedést bírt tanúsítani család iránt. Az ő öcsikéje iránt sem. Én a családdal egy lojálisabb lény voltam, ő pedig nem.

Ilyen nagy ünnepek voltak, amikor a család összejött, akkor volt karácsonyfa és nemtommicsoda, kaszinótozás, meg gyertya. Ilyen kicsikék voltunk és egészen úgy nézett ki a társulat, mint egy család máshol.

Gyurika járt a képzőgimibe, volt egy Frenyóné nevű hihetetlenül gonosz osztályfőnöke, aki valószínű, hogy iszonyúan hasonlított az Ilire. Aztán ezzel a Frenyónéval nagy háború volt, átigazolt a Tibornak az iskolájába, ott kapott szép csináltatott szürke öltönyt az érettségire.

És akkor jött a felvételi a főiskolára, festő akart lenni. Járt órákra rajzolás tanulásra, többfordulós felvételi volt, és az Ili szólt a valakinek, ott a főiskolán. Ezt a Gyurikának is megmondta, és ez annyire felbőszítette a Gyurikát, hogy benne volt a második fordulóban, és akkor abbahagyta a közepén a dolgot. Elment offszet-retusőr ipari tanulónak és dolgozott is, mint offszet-retusőr. Ott rendszeren bántak vele, akkor ő odébbált.

Éjjeliőr lett az Olof Palme Házban, akkor azt kirabolták, amikor ő volt szolgálatban.

Valamikor elkezdődött egy ilyen pszichiátriai pályafutása. Mindig az volt a családi vélemény, hogy „az hülye, és mindig olyasmit csinál, amivel mi nem értünk egyet”. Most nem gondolnám így.

Kurvára irigykedtem is rá, hogy éli az életét és szarik egy csomó dologra és sok mindent meg komolyan vesz.

Üveges Nóra egy modell volt, akivel járt. Ez a Kata születése tájékán, meg utána volt. Óriási kalapokban járt, két méter magas volt már akkor is, és akkor a Rákóczi úton az árkádok alatt sétáltak úgy, hogy a Kata a Gyurika nyakában és az Üveges Nóra a kalapban.

Volt egy Micánka nevű csaj, aki öngyilkos lett, meg volt egy Hajnalka nevű szemüveges, vöröshajú lány, őt lehetnek emberek, akik ismerhetik.

Van a Kati anyukája, Csernus Erzsike, akivel egy rajzszakkörben ismerkedtek meg. A Gyurika nem egy családcentrikus lény volt. Konyhánál kisebb szobában laktak, salgó-polcból volt az emeletes ágy, és ott még egy kisbabával, egyszerűen sok volt. Én fuvaroztam a kispolskival Tiszakécskére egy nyáron kisbabával Erzsikét.

Gyurika nagyon meg volt rémülve, hogy lesz gyereke, hogy ez milyen dolog, amikor valakinek gyereke van és ki lehet-e azt bírni.

És volt ez a Kardos Árpád, Csombi, aki összejött aztán az Erzsikével, együtt is élnek.

A Gyurika különböző helyekről való kikopása nagyjából folyamatos volt. Felhívtak a Lipótmezőről, hogy azonnal mondjam meg, hogy az én vagyok-e, aki ott van a Lipótmezőn, és ha nem, akkor azonnal mondjam meg, hogy mi ez az állapota a Gyurikának. Meg betört valami kirakatot és abból lett valami pszichiátriai vizsgálat.

Modellkedésből is élt, vannak szobrok róla az Epreskertben, vagy a raktárban. Egy beszélő modell volt, a hallgatók közül voltak, akikkel szóba bírt állni.

Szóval egy ilyen folyamatos lefelé menés volt. Volt egy tanyája egy ponton, valakivel közösen, Apátvarasd-Kültelek, valahol a Bakonyban, nem tudom, kivel közös. Ott volt a Mici nevű kecske, akinek a képe itt van valahol és aki azt a szobrot is ihlette.

Nagyon sokak számára egyre elérhetetlenebb és elérhetetlenebb lett. A Kenyérmező utcában lakott, a halálának egy eléggé közvetlen oka az az volt, hogy elkezdték tatarozni a Kenyérmező utcát és adtak neki egy szükséglakást a Mező Imre (ma Fiumei) úton és akkor mondta, hogy na, az már nem hiányzik neki egy kicsit sem. Már előtte többször belehalt majdnem tüdőgyulladásokba, meg nem tudni hogyan, vénásan használt narkókba, szövődményekbe. A Kulich Gyula (ma Kálvária) téren volt egy nappali szanatóriuma a pszichiátriai klinikának, a Gyurika életművének a része egy gipsztábla például, ami a bejárat fölött volt, és az volt ráírva, hogy Antiszociális, vagy Antiszocialista Brigád.

Szóval Gyurika egy ilyen csőlakó vándorproféta állagot vett föl.

Volt olyan, hogy lakást festettünk, Gyurika beállított, kölcsönkérni, vagy kaja, vagy nem tudom micsoda, be volt löve, és akkor ottan elájult és aludt nagyon sok órát, reggelig.

Nem nagyon lehetett hozzáférközni, én meg nem voltam elég érdekes neki. Ő lenézett, én irigykedtem – és ezt így tartottuk.

Állandó társasági élet volt körülötte és ő kellőképpen érdekes volt. Zenélt és dumált és festett meg minden, és akkor aki ott volt a környékén, az érezhette úgy magát, hogy akkor ő az avantgárd krémje ezen a módon, semmi egyebet nem kell csinálni, csak lenni ott a környékén – és a Gyurikának ez baromira tetszett, és jó kellett, hogy legyen benne, mert a lelkendezések meg mindig erről szólnak.

Ilyen löketekben jött az, hogy ő alkosson és legyen neve és elismert valaki legyen, olyan képecskéket csinált, amihez ilyen kiállítási adatot is hozzáírt, hogy akvarell, olaj, filctoll, nemtommennyi. Annak a könyvnek, amit nem égetett el, annak az a címe, hogy *Meg nem értett állatok*.

2.

Dénes József (Dönci)

Szökésben (memoár, részletek)

A doktornő hamarosan beutalt egy rehabilitációs intézetbe, úgynevezett „nap-pali szanatóriumba,” ami a Kulich Gyula (ma: Kálvária) téren működött. Itt dr. Gerevits praktizált, aki a kollégáinál liberálisabb elveket vallott a lélekgyógyászat területén. Nem annyira a gyógyszeres kezelésre, mint inkább a kreatív szituációk megteremtésére helyezte a hangsúlyt. Ezért aztán az intézet tele volt szitanyomókkal, akvarellistákkal, helyi rádiót szerkesztőkkel és lézengőkkel. A csoportterápiák hallatlanul fárasztóak voltak, ezért egy-két ülés után beszünttettem a látogatásukat.

A legértelmesebb emberekkel a lézengők között találkoztam. Ők ugyanis csupán kihasználták a lehetőséget, hogy rendőröktől védett területen lehetnek és szabadon drogozhatnak. A mai napig nem tudom, hogy a főorvos mennyire látott ebbe bele; egy biztos, elég finoman csinálták, egyszer sem láttam köztük kinyúlt arcot. A Gracidin és a Coderit-Noxiron korszak már lecsengőben volt és – 80-at írtunk ekkor – a hajnalkamag, valamint a füvezés vált slággerré. A mákot még csak néhány pionír kultiválta. Mikor körbejárt a spangli, én csak néha szálltam be, inkább a szemközti kocsmá forgalmát növeltem. Mariskára emlékszem ebből a brancsból, Dórirra, akinek a kezén égő csikkek okozta sebhelyek látszottak, Hajnalkára, Sterbacsek Marira és Barcs Mikire. A legfigyelemreméltóbb figura Cserne Laci volt, aki mindenkivel finoman beszélt, az irónia eszközénél messzebb soha nem ment, a legnagyobb sértésnek az számított tőle, ha egy roksztárhoz hasonlított valakit. Az öccse ismert pszichiáternek számított, ezért Laciból markáns antipszichiátriai gondolatok sarjadtak. Ezen a téren vele voltak a legradikálisabb eszmecseréim. A legfontosabb dolgokban egyetértettem vele, hiszen a pszichés zavarok az emberi közösség hibás működésére adott abszurd válaszok, amit izolálással és agyongyógy-szereléssel tényleg nem lehet orvosolni, szerintem is inkább a játékszabály-

okon kellene változtatni, de azért mindenestül nem söpörném le az ez irányú kutatásokat az asztalról.

Laci szótárából hiányzott a hierarchia fogalma. Az ő világában a lények és a dolgok egymás mellé rendelődtek: egy érdekes alakú kő, egy szép tetoválás, vagy egy sajátos hangulatot árasztó gitárakkord egyforma súllyal estek latba nála. Produkálni viszont nem volt hajlandó magát, sőt meglehetősen rühellt mindenfajta attraktivitást. Én is megkaptam tőle, hogy elférnék a Rolling Stones zenekarba. Írt egy nagyon klassz könyvet „MEG NEM ÉRTETT ÁLLATOK” címen, amit szép rajzokkal illusztrált, ezekben a művészet és a gyerekrajz kombinálódott. Arra persze nem gondolt, hogy kiadja; mi több, csak néhány embernek mutatta meg. Egy olyan gitárról ábrándozott, amin mindössze négy-öt bund volna, hogy ne lehessen rajta túl sok akkordot fogni és zsonglőrködni. Sovány testét tetoválások tarkították, amiket ő maga készített. Ellentétben a mai trendiséggel nála ez sokrétű jelentéssel bírt, és kizárólag kézimunkát végzett magán s másokon.

Mivel csak haverok voltunk, most döbbenek rá, ahogy írok róla, milyen mély nyomot hagytak bennem a gondolatai: ebben a leírásban is visszacseng némileg a mindenkori elitről kialakult véleménye, jóllehet gyakran ütköztek a gondolataink. Évekkel későbbi öngyilkosságával döntő választ adott a túlélés vulgárideológiájára. Egyébként az egész branchnak volt egy suicid feeling-je, bár tudtommal csak Laci halt meg közülük. Ami engem illet, szívesen buliztam velük, noha egy kissé outsidernek éreztem magam a társaságukban, de ez nem annyira a kritika, mint inkább a sorsszerűség kategóriája.

Cserne Laci halála váratlanul ért és megdöböntett, hiszen a maga szomorkásan mosolygó, ironikus módján ő is része volt a nagy játéknak, amit megéltünk akkor, amit felelőtlenül élveztünk mi, akik kiszálltunk az osztársadalmi buliból. Laci az előző fejezetben vázolt milliónek a tökéletes ellenpólusát képviselte, antisztárként reagált a siker legapróbb rezdüléseire is. Időnként fellépett nagyobb rendezvényeken: két harsány műsorszám közötti szünetben halkán zümmögött a gitárján, számára fontos igéket suttogva és motyogva a mikrofonba, pl.:

„Bár rövid az élet, de hosszú volt
a semmi hátán csúnya folt
volt benne sok erőlködés
sikkesebb a nemlevés.”

Vagy: „Azért lettem író, hogy eltékozzoljam a szókincsemet és elfelejtsem, hogy valaha is volt”. A barátai Embersport néven kísérték különböző hangszereken: Stimázt Jutka, Csík Mester, Ali, Barcs Miki, Hazai Gábor. Kedvelte ezeket a pillanatokat, amikor a közönség zöme kitódult a büfébe, mégis oda kellett figyelni rá. Sokan szerették – a nők is –, ő ezt elhárító gesztusokkal próbálta ellensúlyozni. Szerettem vele vitatkozni, mivel a bennem felmerülő kérdések nála

élesen fogalmazódtak meg. Időnként kénytelen voltam mellette védelmembe venni a sikert, hiszen – mint mondtam – szükség van rá, mint tükörre a zord valóságban tett kísérleteinknél. Ő azonban valami törzsi megnyilvánulásra vágyott, ahol nincs előadó és publikum. Ebben igaza lehetett, magam is éreztem időnként, hogy a fentiek miatt fonák szituációkba keveredek zenészként. Miféle élethelyzet az, ahol hatalmas tömeg gyűlik össze egy füstös, levegőtlen teremben, kiteve a rendezők túlapásainak, a büfés mohóságának, a skinheadek provokációinak és passzívan figyelik, ahogy a pofájukba ordítják, hogy milyen szar ez így? Ennek dacára élveztem a koncertezést, a színpad egy inspiratív, anyaméhszerű biztonságot nyújtott, csak előtte és utána voltam pácban.

Megkértem Lacit, csináljon nekem egy tetkót. Törzsi jellegűt óhajtottam, bizonyítandó, hogy én is „meg nem értett állat” vagyok. Egy totemisztikus hatalt tervezett és verset is írt mellé, amit sajnos nem őriztem meg. A fekete kontúrokat a bőröm alá róttá, már csak a több színből álló satírozás volt hátra, de ez abban a bulizós korszakban több hónapos késedelmet szenvedett.

Egyszer Laci odajött hozzám és arra kért, hogy fejezzük be a tetkót, mert „végleg el akarok költözni” – tette hozzá sokatmondóan. Ez az időszak annyira happy, minden annyira cool volt, hogy egyszerűen nem tudtam komolyan venni a szavait.

Lenke, a fotós lány talált rá, aki abban az időben nagyon közel állt hozzá, ismerte az életritmusát, szokásait, és ezzel nem vágott egybe a kis lakásból áradó csend. Feltörte az ajtót, de akkor Laci már több napja halott volt. A gyász hír hallatán elszörnyedtem érzéketlen felszínességemen, ahogy az utolsó találkozásunk alkalmával reagáltam a szavaira. De az élet szempontjából őt is léhasággal vádoltam, hiszen nyilvánvaló, hogy az alatt a rövid idő alatt, amíg „itt” vagyunk, végére kell járnunk a létbe tartottságunk mélyebb okainak. Ámbár tudom, van olyan erejű depresszió, ami meghaladja az emberileg elviselhető mértéket. Meg kellett halnia útitársamnak ahhoz, hogy ráébredjek: szerettem. De az szintén tudatosult, hogy nem vagyok képes mély, önfeláldozó szeretetre. Egy rövid könyvecske, néhány vers, halk gitárakkordokkal kísérve és per sze a tetkók: ennyi volna egy emberi sors? Kiderült, hogy a személyének van utóélete némelyekben.

Barátom távozása után odajött hozzám Miczánka, egy szelíd, szép és hallgató tag lány. Ő is közel állt Lacihoz, ismerte a dolgait. Azt mondta, ha már így áll a helyzet, majd ő befejezi a művet, amit közös barátunk elkezdett. Rendszeresen feljárt hozzám a szoba-konyhás lakásba: eleinte Laci fekete kontúrjait erősítette meg, majd piros, zöld és kék színekkel a satírozásba kezdett.

Többször is átment a bőrfelületen, ami napokig hegesedett, így legalább egy hónapig tartottak az üléseink. Közben keveset beszélünk, sokat hallgattunk és egyfolytában a Rolling Stones „Tattoo you”-ja ment a magnón. (Számomra értelmetlen módon Laci bírta ezt a bandát: hogyan egyeztette ezt össze anti-sztár attitűdjével?)

Évekkel Laci halála után Beke László művészettörténész gyűjteményes fotókiállítást szervezett, amin tetoválásokat mutatott be, a sitten készítésektől a művészi színvonalúakig. Barátom alkotásainak külön figyelmet szentelt, még cikket is írt róla. Az én bőröm alá rótt halat is bemutatta a többi mű között.

Cserne Laci egész lényével azt sugalmazta, hogy az egész emberiség egy szélsőséges elhajlás az univerzum harmóniájához képest. Ennek az elviseléséhez egy kollektív, hamis tudatra van szükség, így kialakult egy standard modell, amihez képest épp a Laci típusú arcok tűnnek szélsőségesnek; így válhatt ő az underground undergroundjává, „meg nem értett állattá”.

Életrajz

1948. január 6-án született Budapesten. Anyja Károlyi Ilona, apja Cserne Tibor.

1951. február 7-én született öccse, Cserne István.

1954-től általános iskolás, két éven keresztül Budapesten, majd Bakonyoszlopon nevelőotthonban, majd megint Budapesten, nevelőotthonban.

1962-től Budapesten a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola tanulója.

Nem itt érettségizik.

Sikertelen felvételi a Képzőművészeti Egyetemre.

Ofszet-retusőr szakiskola.

1982 körül modellként dolgozik a Képzőművészeti Egyetemen.

1977-ben megszületik lánya, Cserne Kata.

„Biztos újjászületek, mert 35 év bátortalan kezdeményezés kicsit sok” – Cserne László saját jegyzete halála előtt – ez alapján: 1983-ban halt meg. – Szilágyi Lenke találta meg a holttestét.

Cserne László kiadásban megjelent írásai

'84-es kijárat – A József Attila kör folyóirata 1990/1. Eger, 13–29.

Az alvóautomata

Cím nélkül: 'Tisztelt hölgyeim és uraim!'

Jegyzetek

Könyvbefirka

Praktikus Számolásizmus

Menetrend (némafilm)

Jóvilág. A Bölcsész Index antológiája. Budapest, 1984. 71–79. old.:

Meg nem értett állatok

Felhasznált irodalom

Lionel TRILLING: *Művészet és neurózis. Tanulmányok.* Modern könyvtár 382. Európa, Budapest, 1979.

GEREVICH József: *Lány a szekrényben – Patográfiai és klinikai esettanulmányok.* Osiris, Budapest, 2005.

ADY Endre: *A magyar Pimodán*

Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok – III. fejezet, Reprezentáció – I. Don Quijote.* 65–69. Osiris, Budapest, 2001.

Fotók: Szilágyi Lenke és Sugár János

A Bódy-legendárium

Bódy Gábor a szó klasszikus értelmében romantikus ember volt, a magyar filmtörténet egyik legellentmondásosabb, egyben legfontosabb figurája. Életművében és az alkotáshoz való viszonyában rengeteg feszültség található. Egyrészt kerek, és koherens, egymásra logikusan építkezőek a művei – legyen szó filmről, színházról vagy elméleti írásokról – másrészt torzó is, halálával egy nagyreményű életpálya tört ketté, ami nem volt képes kiteljesedni.

Írásomban megpróbálom árnyalni, rendszerezni a személyéről, munkásságáról kialakított képet. Az első fejezetben feltérképezem, hogy pályája kezdetén milyen közeg hatott rá, ő hogyan reagált erre, milyen kérdések fogalmazódtak meg benne, ezek a kérdések hogyan köthetők személyes életútjához, és a magyar filmtörténethez. A második fejezetben barátai, ismerősei nyilatkozatait, emlékezetét tematikailag rendszerezem, rámutatok, mik lehettek a közös élmények, konfliktusok személyével kapcsolatban. A harmadik fejezetben végül életének egy kényes pontjával, az ügynökjelentésekkel foglalkozom.

Bódy Gábor helye a magyar film történetében

A kezdetek

Nem túlzó és utólagos konstrukció azt állítani, hogy Bódy Gábort egészen fiatal korától kezdve hasonló témakörök foglalkoztatták, a fiatalkori élmények meghatározták későbbi érdeklődését. Az első ilyen típusú életesemény egy 1956-os NDK táborban történt, ahol – ahogy önéletrajzában említi – mély benyomások érték a német kultúra által. Elannyira, hogy két és fél évtizeddel később, a 80-as években félig már Berlinben élt.

Iskolás éveinek fontos állomásai később többször visszaköszönek a művészi pályán is. Korán kiütözik közösségépítő képessége, hiszen úttörővezető, majd ifivezető volt. Az ifik a KISZ-hez képest egy radikálisabb, mozgalmibb baloldali irányzatot képviseltek, talán ezért 1962-ben feloszlatták őket. Ezzel párhuzamosan kültagja volt az „Ilka utcai galeri”-nek is. Ez a két adat azért érdekes, mert ismét kitűnik, hogy Bódy nem feltétlen volt alapjaiban elutasító a

rendszerrel (ami részben akár magyarázatot is adhat arra, miért fogadta el az ügynöki sátuszt). Szándékában állt együttműködni a kommunista eszméket képviselő, államhoz is közel álló kezdeményezésekkel, ezzel párhuzamosan szimpatizált a huligántársaságokkal is, akik 1956. után szerveződtek, a II. világháború után született „renitens” fiatalokból, akiknek céljuk az volt, hogy – az állam közösség szervező szándékaival ellenkezőleg – függetlenítsék magukat a rendszertől, beat zenét hallgattak, aluljárókban, parkokban gyülekeztek. Ezekből a huligántársaságokból (galerikből) később kétféle képen szálltak ki a fiatalok: egyesek a disszidálást, mások a betagozódást választották. Utóbbi út leggyakrabban az értelmiségi és művész létmódhoz, ezáltal pedig a neoavantgárdhoz¹ vezetett, ahogy Bódy is tette.

A német kultúra, és a közösség szervezés mellett a tudományos érdeklődés is visszaköszön a későbbi életútban. Egyrészt a történelem iránti fogákonyság² (ami az Amerikai anizs szemléletét is meghatározta), másrészt az íráskészség. E mellett egyszer előadást tartott egy úttörő közösségben alkímiából és okkultizmusból. Akkor még nem sejtette, hogy a gnosztikus, univerzalista gondolkodás milyen erővel fog visszaköszönni egyes munkáiban (pl: Psyché). A fent sorolt elemek le is tették a Bódy életmű későbbi talpköveit.

Hatások szakmai pályája hajnalán

A magyar film történetének nagy korszakait hagyományosan évtizedekhez, illetve generációkhoz kapcsoljuk³. Bódy Gábor jelentőségét jelzi, hogy életművének, életének fordulópontjai egybeesnek a tradicionális korszakhatárokkal, sőt ezeknek a fordulópontoknak egyben valamilyen formában részese is volt. A hatvanas évek derekán kezdi egyetemi tanulmányait, amikor virágkorát éli a „papa mozijával” leszámoló modern film. Ekkor érvényesnek tűnt egy társadalomért felelős, a világot megváltoztatni akaró, parabolákban fogalmazó értelmiségi filmnyelv. Ennek képviselői a Balázs Béla Stúdió első és második generációjának tagjai: Szabó, Jancsó, Makk, Kovács András, Kósa, Gyarmathy etc. Noha Bódy később deklaráltan szemben állt ezzel a generációval, a hatvanas években sikeres filmek esztétikáját, annak fikciós rendszerét kiüresedettnek tartotta a hetvenes évekre⁴, nem szabad eltagadni, hogy szenvedélye a film iránt ebben a közegben fogant. Ahogy *Vallomás az írásról és a filmről*⁵ című esszéjében írja, – a film a „legmaibb”, legkorszerűbb kifejezési mód –, s a gondolat méltán a hatvanas évek szellemi tradíciójának folytatása.

¹ Fehér Renátó, *Az ellenséggyártás megújítható módjairól*; in www.prae.hu

² Kétszer volt 11. OTV-n.

³ Kovács András Bálint, *A film szerint világ*, Budapest, Palatinus, 2002.

⁴ Zsugán István, *Szubjektív magyar filmtörténet*, Osiris-Századvég, Budapest, 1994. 439. (Zs. I.)

⁵ Bódy Gábor *egybegyűjtött filmművészeti írások*, Akadémiai Kiadó, 2006. 17.

A hatvanas évek a magyar film megújulásának korszaka. Az 56-os eseményeket követő megtorlások után az évtized elején ismét enyhülés figyelhető meg a kultúrpolitikában, ami kevésbé szigorú ellenőrzést és liberálisabb irányítást hozott magával a filmiparban. A művészeti alkotócsoportok már önállóan dönthettek egy-egy filmterv elfogadásáról és forgatásáról, csak az elkészült filmet kellett bemutatniuk ellenőrzésre.⁶ Ahogy Vajdovich Györgyi írásából megtudható – stúdiók és a filmkészítők maguk is többé-kevésbé tiszteletben tartották a politikai vezetés által megszabott szabályokat, és a kádári kultúrpolitika is igyekezett liberális színben feltüntetni magát. A korszak filmjeire ezért jellemző az az elbeszélésmód, amely áthallások, parabolák, modellszerű helyzetek megjelenítése révén, közvetett módon kritizálta a kor politikai és társadalmi viszonyait⁷. A Balázs Béla Stúdió megalakítása (1959) szintén fontos lépés volt. A stúdió meglehetősen kis költségvetésből gazdálkodott, nem volt bemutatási kötelezettsége, és így a főiskolán frissen végzett és más fiatal filmkészítők szabad kísérletező terepe lett, igazi erejét a hetvenes években mutatja meg, többek közt Bódy vezetésével. Ebben az évtizedben a főiskolán végzett rendezők viszonylag hamar jutottak filmkészítési lehetőséghez, így a hatvanas évek a filmszakma nemzedéki megújulását is magával hozta, ráadásul a fiatalok között is kialakultak sajátos arculattal rendelkező csoportok.⁸

Az ötvenes évek megrögzött sémáihoz képest új szereplőtípus a pozitív értelmiségi figura, aki tele van cselekvési vágygal, és újító ötletekkel próbál érvényesülni. Az értelmiségi problémákat ábrázoló filmek hősei folyamatosan reflektálnak helyzetükre, és ez nem csak a filmekben, hanem az egyetemista hétköznapokban is így zajlott. Bódy életművének megértéséhez fontos ismerni azt az ideologizálásban intenzív időszakot, amit a '68 körüli évek jelentettek. Ezért sem véletlen, hogy már az egyetem éve alatt szoros kapcsolatba került a filmmel, amik maguk is hordozói voltak ezeknek az eszméknek. Míg Szabó vagy Jancsó elkészíti életművüket megalapozó filmjeiket, addig Bódy szociológiával, szemantikával, filozófiával és amatőr, vagy főiskolás filmek elkészítésével foglalkozik.

A fent említett tudományágakon keresztül 1968 előtt beáramlottak Magyarországra, és az ELTE falai közé is azok a baloldali, a tudományos módszerek revízióját sürgető eszmék, amik mentén kialakultak a későbbi diáklázadások, majd az új magyar avantgarde. Ezeknek az eszméknek a hordozói voltak a nyugati új hullámos filmek is, amelyeket nem mindig forgalmaztak a széles közönségnek, de zárt körű, egyetemi klubok vetítésein meg lehetett nézni őket.

⁶ Vajdovich Györgyi, *A magyar film az 1960-as években*, www.filmrtortenet.hu

⁷ *Utak és eredmények a magyar film történetében 1963–1969*; in *Bódy Gábor egybegyűjtött filmművészeti írások*, Akadémiai Kiadó, 2006, 30.

⁸ Vajdovich Györgyi, *uo.* www.filmrtortenet.hu

Ebben a folyamatban történt változás a 68-as lázadások leverése után. Az eddig rugalmasnak tűnő államszocializmus a befagyás jeleit mutatta. Ennek nyilvánvaló jele, hogy a Kun Béla nevével fémjelzett 1918–1919-es eseményeknek emléket állító 1969-ben forgott *Agitátorokat*⁹ betiltották. Az *Agitátorok* fontos előfutára a 70-es évek magyar filmjének, egyben emléket állít az újbalos magyar fiatalok szemléletének, akik a későbbi filmes irányzatok fontos figurái lesznek. Bódyn kívül több olyan szereplő megfordul a filmben, akik az experimentalizmus és a neo-avantgarde mozgalom képviselőivé válnak, holdudvarához fognak tartozni (pl: az egyik főszereplő: Szentjóbó Tamás). A képeken vitatkozó, izgága fiatalok sorjáznak, akik néha zavaros, követhetetlen, vagy radikális ideológiákat követnek, mindezt a marxizmus szellemi terében. Nem véletlen, hogy az egyre konzervatívabb hatalom nemet mondott a filmre.

Az *Agitátorok* eredője az, – ahogy Szilágyi Ákos mondja – hogy 1967–1968 táján ténylegesen létezett egy marginális szélsőbaloldali, radikális hangoltságú értelmiségi szubkultúra Magyarországon – a korabeli nyugat-európai radikális diákmozgalmak mintájára –, amely politikailag, és/vagy kulturálisan, de mindenképp radikálisan szembehelyezkedett a hazug, „kapitalizmust restauráló” Kádár-rendszerrel, az *undok konszolidációval*. A szellemi hullám tagjai (akiknek szülei sokszor a kádárizmus kiszolgálói közé tartoztak), ebben az időben kulturális forradalomról, új életmódról, kommunákról, fantáziáltak. Az *Agitátorok* ezeknek a nietzscheiánus-dosztojevszkijánus lelkületű fiatal értelmiségieknek a története, akik az 1919-es Kommünt, magát a bolsevizmust, és az azzal járó erőszakot erkölcsi problémaként élték meg. Filmjük formanyelve arra volt jó, hogy a szereplők így beszéljék el az 1968-as forradalom bukását, az új ellenforradalom győzelmét, miközben a szóban forgó, akkor már szétesőben lévő magyar szélsőbalos szubkultúra szereplői eljátszhatták (mindenki kicsit közben magát alakítva) és megélhették saját történetüket is.¹⁰

1969 nem csak az *Agitátorok* miatt sorsfordító, hanem azért is, mert Európa szerte válságba került a „gondterhelt, ám javulásban bízó”¹¹ értelmiségi szerepe. A korábbi történelmi parabolákra pont ezeknek az embereknek az élete cáfolt rá, hiszen aki nem számol tetteinek következményeivel, szükségszerűen hiteltelenné válik.¹² Ezért is hatotta át Bódyékat ebben az időszakban egy művész, művészetellenes attitűd, míg a film jelenségében nagyon is hittek.¹³ Bódy ugyan nem sorolta magát az újbalosok közé, egész lényét áthatotta a 68-ból való kiábrándulás melankóliája. Ahogy Susan Sontag írja *A Szaturnusz*

⁹ *Agitátorok*, 1969 (bemutatás: 1971), Rendező: Magyar Dezső, forgatókönyv: Bódy Gábor, Magyar Dezső.

¹⁰ Szilágyi Ákos az *Agitátorokról*, in *Kerekasztal-beszélgetés Bódy Gáborról*, 1. rész, in *Filmvilág* 2008/06.

¹¹ Bódy Gábor, *A fiatal magyar film útjai*, in *Végtelen kép, Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Budapest, 1996. 49.

¹² Uo. 49.

¹³ Zs. I. 440–441.

*jegyében*¹⁴ című könyvében, a melankolikus művésztípus magányos, radikális és munkamániás, „szaturnuszi rosszkedv” hatja át, kétségbeesését a mámorba oldja, extatikus állapotba kerül, majd a józanodás után ismét melankolikussá válik. Ez a korszak tehát az eredője a későbbi Bódy attitűdnek, ez kulminálódik a nyolcvanas években is.

Az eszmei áramlatok mellett tagadhatatlan, hogy praktikusán is változik a világ. A technikai újítások is befolyásolják a filmről való gondolkodást. Míg a mozgókép töretlenül, egyre inkább bekebelezi a világot, addig a mozi priviligizált szerepe megrendül. A modernizmus esztétikai univerzumában készült mozi-filmek egyszerűen elveszítik a nézőiket, míg egyre nagyobb szerepet kap a képernyő, majd a videó.¹⁵ Ezzel párhuzamosan megjelennek olyan médiaelméleti és szemantikai tanulmányok, amik áthatnak a filmművészetre, nem véletlen, hogy Bódy ilyen általános nyelvészeti alapokból írta a szakdolgozatát is.¹⁶

Tevékenységének következményei

Ezek tehát Bódy indulásának körülményei, amire az akkor fiatal filmes generáció többféle módon reagált. Egyrészt megírták Bódy közreműködésével a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványt. Abból indultak ki, hogyha elveszíti az érvényét az a fikciós paradigma, aminek mentén az alkotó a világot képes megfogalmazni, hogyha kiüresedni látszik a társadalomkritikai (illúzió)realizmus fogalomtára, akkor formai megújulásra van szükség, ami alapján logikusnak tűnik visszatérni az empirikus látásmódhoz, – így a valóság hű ábrázolását, értelmezését a dokumentarizmus formavilágában kezdték keresni. A filmkészítők eggyel közelebb léptek a valósághoz, a francia újhullám és a neorealizmus hatásából táplálkozó, cinéma verité mozgalmat indítanak el.

Ez a szemszög elveti az analízist, ugyanakkor megtartja a klasszikus narrációt, ami Bódy radikalizmusának nem volt elegendő. A dokumentarizmus sem alkatahoz, sem filozófiájához nem illet, elég korán megérezte annak formai korlátait, hiszen ezek a dokumentumjátékfilmek végtére is követték a klasszikus elbeszélésmódot. Bódy – talán szemantikai stúdiuma miatt is – úgy értékelte, hogy a radikális változtatáshoz az egész nyelvet meg kell változtatni. Így 1971-es BBS tagsága, és Főiskolai felvételi után¹⁷ nagy erővel vetette bele magát a filmnyelv megújítását célzó kísérletekbe. Elindította a *Filmnyelvi soro-*

¹⁴ Susan Sonntag, *A szaturnusz jegyében*, Osiris, Budapest, 1999.

¹⁵ *Utak és eredmények a magyar film történetében 1963–1969*, in Bódy Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 27.

¹⁶ *Önéletrajz*, in Bódy Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Akadémiai Kiadó, 2006, 19.

¹⁷ Uttörő volt ebben is, hiszen SZFE diploma nélkül ő volt az első, aki BBS tag lett.

zatot (1973), majd a BBS-en belül K/3-nak nevezett experimentális filmekkel foglalkozó szekciót (1976), a videóról való gondolkodást, megalapította az első videomagazint (*Infermentál*, 1982). Majd a magyar posztmodern hullám, az új érzékenység alapfilmjét készítette el (*A kutya éji dala*, 1985). A dolgozatnak nem célja Bódy életművét elemezni, csak a legfontosabb eredőkre mutat rá.

Bódy Gábor emlékezete

Úgy emlékszem rá, hogy egy nagyon szép arcú, nagyon okos szemű s nagyon gonosz mosolyú fiatalember irritálta ott esténként a társaságot (...) Nekem is gondot okozott, hogy tulajdonképpen ezzel a fiatalemberrel mit kell kezdeni. Szájon kell vágni vagy hallgatni kell?¹⁸ Emlékszik vissza Cserhalmi György egy videointerjúbán 1985-ben. Először 1969 májusában találkoztak a Kárpátia étteremben, ahol az úgynevezett kárpátia kör – egy laza értelmiségi baráti társaság – tartott rendszeres találkozókat. Itt szökött szárba a barátságuk, ami később a főiskolás évek alatt elmélyült. Identitásukat az a „mindent elborító hazugság” határozta meg, ami körülvette őket. Ők voltak azok (ezek?) a fiatalok, akik már a második világháború után nőttek föl, az úgynevezett „első öntés” akik keresték a helyüket a világban. Úgy érezték, hogy a környezet egy univerzális hazugságépítményre van felhúzva, így könnyen adódhatott a kérdés: kinek van igaza? Illetve mit keresek én itt, mi a célom? Ezekre úgy próbáltak válaszolni, hogy nem akartak beszállni abba a kétpólusú vitába, ahol az egyik oldalon vannak ők, a másikon pedig a mi, hanem módszeresen elkezdtek keresni, hogy mi az igazság.¹⁹

Miért fontos Bódy emlékezetéről írni? Miért nem leválaszthatóak a művei személyiségéről? A kérdések jogosnak tűnhetnek, hiszen egy életmű elemzésére akár árnyékot vethet a bennfenteskedő hangnem. Ahogy Fellini írja *Játsszani, mint a gyermek* című könyvében,²⁰ a művész mondhat, írhat bármilyen butaságot, azok csak szélbe szórt homokszemek, csak az alkotásait érdemes komolyan venni. Fellini szavai kecsgetetőek, de mégsem lehetnek általánosak, hiszen pont az állítás pozíciójából következik, hogyha dönthet valaki úgy (állíthat ilyet), hogy személyes élete nem része életművének, akkor elgondolható ennek az ellenkezője is. A neoavantgárd kultúrában ugyanis nem ritka, hogy egy-egy alkotó saját privát életét is az életműve részének tekintette. Bódy Gábor esetében bizton állítható, hogy saját egzisztenciáját teljes mértékben az alkotó erőknél, művészetének rendelte alá, az avantgarde szellemében. Erre írott bizonyíték 1981-ben készült önéletrajza²¹ is, amit így fejez be: *Elhatároztam, hogy életemet a továbbiakban is a szabadságnak, a szerelemnek, a művészeteknek,*

¹⁸ Cserhalmi György, *Barátom*, Bódy Gábor, in *Filmvilág* 1990/10.

¹⁹ Cserhalmi György, uo.

²⁰ Federico Fellini, *Játsszani, mint a gyermek*, Háttér, Budapest, 2003. 90.

²¹ *Önéletrajz*, 18.

és a tudományoknak szentelem. Így ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a filmjeit, nem csak munkásságát, a korszakot, amiben művei fogantak, hanem a személyiségét is érdemes megismerni. Ahogy jó barátja, Forgách András írja: az életét is műalkotásnak tekintette, akként formálta, bár ez nagy művészek esetében egyáltalán nem kötelező, és ebbe az életformálásba épült bele a filmnyelv megteremtésének, vagy megújításának fundamentális programja, de talán öngyilkosságához is ezen a tudatos életformáláson át vezetett az út.

Bódy emlékezete igen összetett. Barátai, személyes ismerősei mind hasonló hangnemben nyilatkoznak róla, azonban tematikailag eltérő elemeket tartanak fontosnak személyiségéből. Közös élmény, hogy egyszerre volt periferikus és központi figura, egyszerre volt lázadó, és építő. Különségének nyilvánvaló külső jelei voltak, ruházata ennek élő példája, mindig viselt valami meglepőt. Sokszor döbbsen figyelték a szürke stúdió eminenciások, ahogy például egy sárga gombos szmokingban jelenik meg, vonul be a Lumumba (ma Róna) utcai filmgyár büféjébe,²² vagy, örök ellenállóként, mikor mindenki kopott pólóban jár, ő egyszerre fehér ingeket és öltönyöket kezd viselni.

A külsődleges jeleken túl abban is elütött kortársaitól, hogy egyszerre volt képes low budget kísérleti filmeket készíteni a BBS-ben szakmán kívüliek közreműködésével, és Udo Kier főszereplésével mega produkciót létrehozni a Stúdiórendszeren belül. Romboló és teremtő attitűdje minden fontosabb gesztusában megjelenik, mintha agyát is revízió alá vette volna. Folyamatosan építette, tudással tömte tele, közben pedig különböző narkotikumokkal rombolta. Mintha a szocializmus lakmusz papírja lenne, egzisztenciájával írta le a rendszert, egymásnak ellentmondó igazságokkal zsúfolva életét. Ebben az univerzumban így képes jelen lenni az angyali figura (többen „angyalinak”²³ emlékeznek rá), az agresszív monomániás, a titkos ügynök, a konspirátor, a gnosztikus, az önsorsrontó, a tudós, a kocsmatöltelék, a hódító katona,²⁴ a neomarxista intellektuel – és a lista korántsem teljes.

A személyiség változatok felsorolásából világít, hogy Bódy miért lett a magyar posztmodern úttörője. Nem csak filmjeiben, hanem személyiségében, szerepeiben, magánéletében is a posztmodern életeszményt követte: nyelvek dekonstruálója, művészeti ágak találkoztatója lett. Úgy tartották periferikusnak, hogy közben ha valahol megjelent, nem lehetett nem rá figyelni. Fontos közös élmény személyével kapcsolatban, hogy képes volt embereket, társaságokat összekötni, kihasználta a filmkészítés közösségteremtő erejét. „Értsd meg, nekem nincs másom, csak ez a terület, ami a cipőm... a cipőm..., én ebbe' vagyok benne...” mondta Beke Lászlónak²⁵. Ez az élmény indíthatta arra,

²² Egybegyűjtött filmművészeti írások, 11.

²³ Többek közt: Báron György, *Kerekasztal-beszélgetés Bódy Gáborról*, 2. rész, in *Filmvilág* 2008/07.

²⁴ *Makovecz Imre Bódy Gáborról*, in *Filmvilág* 1990/05. Szerk, Tamás Amaryllis

²⁵ *Beke László Bódy Gáborról*, uo.

hogy állandóan keresse a helyét a külföldi kultúrákban és Magyarországon is. Szándékosan kereste a különféle kulturális és társadalmi rétegeket, a budapesti éjszaka figuráit, vagy a berlini undergroundot. Erre a Gesamtkunst iránti megszállottság tette őt képessé. Egyszerre akarta térdre kényszeríteni a filmipart, monumentális munkával bevenni annak bástyáit, és megmaradni az underground szubkultúrájában is. Ahogy Tarr Béla írja, a totalitás iránti szenvedélye már-már dosztojevszkij-i hőssé tette, egyszerre akart bűnös és áldozat lenni, nem akart semmilyen kísértés elől kitérni, ha nem találkozott velük, ki-provokálta őket.²⁶ Ezek az ambíciók sarkallták arra, hogy ne csak Magyarországot, hanem Európát (sőt, akár a világot) is meg akarja hódítani, ezek tették képessé arra, hogy bekapcsolódjon, alkalom adtán formálja is a nemzetközi filméletet.

Szilágyi Ákos következő mondatai mintha azt hitelesítenék, miért érdemes a Bódy legendáriummal foglalkozni. Nagyon pontosan azt írja róla,²⁷ hogy „a filmek, a videó, a játékfilmek és mindaz, amit Bódy Gábor csinált, a művészetben és a mindennapi életben, ez az ő életéből és személyiségéből kiindulva értelmezhető, tehát a kerete ennek, nem valamilyen ideológiai mozgalom, nem európaiság, és nem magyarság, hanem egész egyszerűen az az élet, ez a személyiség, ami ő volt. Ez egy eredendően romantikus, a szónak a klasszikus értelmében romantikus művészet és élet volt, amelyben az élet és a művészet nem válik el egymástól. Nem igazolása az élet a művészetnek, tehát nem úgy él, hogy megfeleljen a művészetének, sem nem egyfajta sztárszerep ez az életforma, amit élt. Sem nem egy művészeti ideológia, amit valóra váltott volna az életében, hanem megfordítva: az élete az, amit többek közt a művészetben is valóra vált. Romantikus személyiség volt, a világot teljességében kívánó, magába emelni és magából világot teremteni szándékozó akarattal rendelkezett (...) Mozgásba akarta hozni azt a halott világegyetemet, mozgásba akarta hozni az embereket maga körül, mindent mindennel össze akart kapcsolni.”

Közhely, hogy Magyarországra minden később érkezik, a kultúra legtöbbször lemaradásban van. Az ő személye kötötte össze, tette egyidejűvé egy rövid időre a magyar filmkultúrát azzal, ami a minden értelemben szigorúan őrzött nyugati határokon túl zajlott. A magyar film időről időre meg tudta találni a szerepét az egyetemes filmtörténetben, bizonyos történelmi szituációk és alkotók alkalmassá tették erre. Ilyen volt Jancsó a hatvanas években, és Szabó a nyolcvanas évek második felében. A nyolcvanas évek elejétől haláláig pedig Bódy is ide sorolható, nem csak filmjei, személyes kapcsolatai révén, hanem tudományos munkássága örvén is bekerült ebbe a diskurzusba. Így hívták a DFFB-re tanítani, vagy videóit a világ első videófesztiváljaira, és így kérték föl nemzetközi konferenciákon előadásokat tartani. Tragikus végzete nem tette le-

²⁶ Tarr Béla Bódy Gáborról, in *Bódy Gábor összegyűjtött írásai*, 14.

²⁷ Szilágyi Ákos Bódy Gáborról in *Filmvilág* 1990/05.

hetővé, hogy ez kiteljesedjen. A kortársak egymásnak ellentmondó módon nyilatkoznak életművének teljességéről. Egyesek torzónak²⁸ tartják, mások pont ellenkezőleg, kerek egésznek.

*„Bódy Gábor életében, hétköznapjaiban, a leghétköznapibb megnyilvánulásaiban is különleges volt, más, mint bárki más, és pedig azért, mert nála mindennek jelentősége, jelentése volt.”*²⁹ – írja Jósmai Péter, aki Csaplár Vilmosmal ellentétben nem hitt Bódy öngyilkosságában. Csaplár tíz évig Bódy barátja volt, ő több szempontból ellenkezik Jósmaival, Bódy különlegességét elemző fenti idézetben túl az ő szavai kiegészítik Jósmaival, mert szerinte a filmekből áradó személyesség váltja ki a személyes kíváncsiságot. *„Valamiféle színesebb figura volt a szürkeségben, és úgy nézett rá egy közösség. Valamilyen életminta volt a szocializmus nem színes időszakában. A lényeg a lázadás volt, és Bódy örök renitens maradt, mindig szét akart verni valamit, hol okosságból, hol tébolyultan, végül aztán magát verte szét.”* De még ez sem ad teljes képet arról, mi mozgathatta. Cserhalmi György a következőképpen emlékezik erről. *„Gábor egyik alapvető mondata volt a Hamletről: „az elvégzetlen feladat”. S amikor rákérdeztem, hogy mi az az elvégzetlen feladat a Hamletben, ő érdekes módon nem azt válaszolta, amit az irodalomtörténet oly szívesen boncolgat, hogy Hamlet nem kereste a tömegekkel a kapcsolatot, ő nem ebben látta az elvégzetlen feladatot, hanem egy szóval válaszolt: elvégzetlen feladat, egyenlő-lenni.”*³⁰

A Hamlet (bemutató: 1981, Győri Kisfaludy Színház) gondolatai, és maga a győri előadás története is szépen felelnek Bódy életére. Mintha ebben is jelen lenne az a fura, véletlenekből szövődő, mégis sorsszerű együttállás, ami végigkísérte pályáján. Ha elfogadjuk, hogy Bódy saját maga is jelentésesnek tartotta életeseeményeit, akkor feltételezhető, hogy azokat manipulálta is. A Hamlet extatikus állapotokba kerülő (ál)őrülete, szerepjátékai, ambivalens kapcsolata a nőekkel, kívülállósága, értelmiségi léte, mind-mind megtalálhatóak a rendező valós életében. De nem csak a darab jelentésrétegei, hanem az előadás sorsa is a jelentésességre mutat. A premiert követő negatív kritikai recepció³¹ két forrásból táplálkozott, egyrészt Bódy „szakmai kívülállóként” rendezett, másrészt egyszerűen a magyar színházi kultúra nem volt képes értelmezni az előadás radikalizmusát, térszervezését, miközben ezek a folyamatok nyugaton már a hetvenes években lezajlottak, hasonló színházi gesztusok már megszülettek az NSZK színpadain. Végül a díszlet egy elektronikai baleset miatt a tűz martalékává vált, így levették a színlapról. Noha majdnem biztos, hogy baleset történt, Bódy élete és halála körül kialakult kétes ügyek miatt mégsem tudjuk maradéktalanul elfogadni, hogy véletlen volt.

²⁸ Wilt Pál *Bódy Gáborról*, Filmvilág 1990/05.

²⁹ Jósmai Péter, *re: Csaplár-verzió* (válaszul Filmvilágban megjelent kétrészes cikksorozatra), in www.bodygabor.hu

³⁰ Cserhalmi György, *Barátom, Bódy Gábor*, Filmvilág 1990/10.

³¹ Bővebben: Schuller Gabriella, *Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései*, in www.apertura.hu

Bűn és halál

„Gábor egyszercsak elkezdett Esterházy-kockás öltönyben járni. Megkérdeztem tőle, hogy mi történt? A papámtól kaptam, mondta büszkén. Telt-múlt az idő, emlékeztem rá, hogy valamelyik éjszaka kiégette a combját cigarettaparázzsal, és látom, hogy nincs ott a lyuk. Mit csináltál, hogy tüntetted el, kérdeztem. Ah, ez nem az az öltöny! Csináltattam egy ugyanolyat. Attól fogva ilyen öltönyöket viselt. A halála helyszínén egy karosszékben ott volt a karfán egy ugyanolyan öltöny, a díszszobkendő-zsebben pedig egy cédula, amelyen az állt a Gábor írásával, hogy ez legyen a Casparé. A fiáé. Szerintem nincs olyan titkos szervezet és gyilkos, aki ilyet ki tud találni.” Így szól Csaplár Vilmos közismert értelmezése, ami látszólag megadja a kegyelemdőfést annak a gyanúnak, hogy Bódyt megölték. Jósvai Péter³² azonban vitatkozik vele, és az ő érvrendszere is helytálló lehet. Azt állítja, hogy a Kádár korszakban több hasonló ügyről bebizonyosodott utólag, hogy gyilkosság történt. Meg kell jegyezni, hogy mivel a rendszerben mindenkit ellenőriztek a legszemélyesebb ügyeikről, így az Esterházy zakóról is tudomásuk lehetett. Sőt, szükséges is egy pontosan elkövetett ál-öngyilkosság esetében „bizonyítékokat” hagyni a helyszínen. Ha nem tudjuk, hogy Bódyt miért szervezték be, honnan tudhatnánk, hogy a nyolcvanas években milyen kapcsolatai voltak az állambiztonsággal, hiszen a rendelkezésünkre álló jelentések is hiányosak. Ráadásul felelőse, Bódy Vera bevizsgáltatta egy írásszakértővel a Csaplár által említett cédulát, aki azt állapította meg, hogy ez nem Bódy kézírása. További gyanúra adhat okot, hogy nem sikerült megtudni, a fürdőszobából miért mászott el „saját vérén” az előszobáig. A dolgozatnak nem célja ezekben a vitákban igazságot tenni, azonban szükséges érzékeltetni a Bódy halála körül kialakult eldöntetlen kérdéseket.

A halálának körülményeitől függetlenül kortársai szemében Bódy Gábor személyében mindig jelent volt egyfajta félelmet keltő sötétség. Ahogy Forgách András mondja³³, nem véletlenül volt egyik sokat ismételt, idézete Hegel *A szellem fenomenológiája* előszavának egyik mondata: „a negatív komolysága, fájdalma, türelme és munkája”. A Hegel-idézetben számára benne foglaltatott az a morális ambivalencia is, a negatív attitűd felhajtó ereje, a határátlépések ellenállhatatlan vonzása, ami, a halála óta ismertté vált tények tudása nélkül is nyilvánvalóan inspirálta művészi és személyes oeuvre-jét. Elég csak beidézni a *Vörös kányafáról* írt szöveg befejezését: „A bűn távlatot ad a mindennapoknak, azt a távlatot, amelyből a bűnös megtérni kíván a „normális” emberek közé, amelyből kívánatosá válnak a pusztá mindennapok, és az ő személyén keresztül egyszer csak megszépülnek, fényesebbé válnak ezek a mindennapok, a normális ember számára is. (...) Világos: a bűn és a szeretet is összefügg. Ha

³² Jósvai Péter: *re: Csaplár-verzió* in: www.bodygabor.hu

³³ *Kerekasztal-beszélgetés Bódy Gáborról*, 1–2. rész; in *Filmvilág* 2008/6–7.

nincs bűnös, nincs kit szeressünk, hiszen a normális emberek úgyis szeretik egymást. De a bűnösnek vesznie kell. (...) A varázslat nem tarthat örökké, el kell pattannia, a filmben éppúgy mint az életben, hogy emlékezessenek rá. Folytatódnak a mindennapok. A művészet bűnös tevékenység, amely az igazságot szolgálja.”³⁴

Az emlékezők közül kiemelkedik különbözőségével Makovecz Imre, aki nem sokkal Bódy halála előtt ismerkedett vele össze, és nem is tartotta a barátjának. Ő is a Bódyban rejlő „negatívra” hívja föl a figyelmet. Makovecz azért érdekes, mert ő nem a mozgalmi, újbalos, 68-ból kiábrándult Bódyt, hanem a gnoszticizmusra, okkultizmusra fogékony, extatikus művészt látta benne.³⁵

„Boszorkánykönyvekkel foglalkozott, olyan helyzeteket teremtett maga körül, amelyben bármi lehetséges: veszély járt vele. Mágiákkal foglalkozott, amelyek természetesen megidéznek démonokat. (...) Egy olyan világban, ahol a gyilkosság természetes, és ez a gyilkosság egy álrationális viselkedésformával, hogy úgy mondjam, úri viselkedéssel párosul – abban egy tehetős ember, aki a művészetet nem az ítések számára csinálja, akinek természetes az átváltozásra való képesség, és célja egy mindenkori átváltozás.”

Nem véletlen, hogy Bódyt többször angyalinak nevezik, hiszen nem csak fehér, hanem fekete angyalok is léteznek. Mikor Makovecz megismerte, Bódy már feketében járhatott, ugyanakkor nem tartom igaznak azt a legendát, hogy „nem haladt a pályája”. Tele volt tervekkel, két forgatókönyvet írt, nemzetközi kapcsolatai töretlenül tágultak. Az azonban biztos állítható, hogy ezért a karrierért, vagy élet-művészetért olyan egyezségeket kötött – legyenek ezek szimbolikusak, vagy konkrétak –, amik felemésztették.

Az ügynökkérdés

A Bódy legendárium fontos sarokköve az ügynökkérdés. Az ehhez való viszony elkerülhetetlen. Mielőtt az ügynökkérdést esztétikai szemszögből elemezem, a Bódy legendáriumhoz tartozó két idézetet közlök, amelyek árnyalják ügynök identitásának megítélését. Az egyik Csaplár Vilmostól hangzott el, aki felhívja a figyelmet arra, hogy Bódy milyen szerepjátékokra volt képes. Ez azért fontos, mert a következő fejezetben, amikor a jelentéseiben a személyes motivációkat elemzem, visszaköszön a Csaplár szövegből következtethető mentalitás: „A beszélgetéseiben, vitáiban egy csomó játék volt, hiszen ő arra is

³⁴ Bódy Gábor *összegyűjtött írásai*, 117.

³⁵ Makovecz Imre *Bódy Gáborról*; in *Filmvilág*

gondolhatott, hogy őt is megfigyelik, és játszott egy szerepet azoknak, akikről azt gondolta, hogy őt besúgják, ugyanúgy, ahogyan ő másokat. Beültünk egy autóba, beszélgettünk, közben kihúztam a hamutartót, hogy kiürítsem. Nem volt tele nagyon, de ő nagyon beszélt, és visszatoltam, és akkor azt mondta, hogy szálljunk ki a kocsiból, és sétáljunk, és úgy beszéljünk tovább. Egyszerűen, anélkül, hogy bármi szó lett volna, ő eljátszotta, hogy gyanakszik, mintha énám gyanakodott volna, hogy talán valami álcázott magnót kapcsolatok.”³⁶ Ugyanebben a beszélgetésben – ami az Apertúra szervezésében zajlott Bódy Gábor konferencián hangzott el 2007-ben –, Szilágyi Ákos ezt mondja az ügynöklét eredőjéről: „Machiavellista is volt ahhoz, hogy bármit és bárkit kihasználjon és felhasználjon céljai eléréséhez. Nagy kombinátor volt, értett a szálak szövéséhez is. Egyik kedvenc könyve *A csábító naplója*, ami a manipulációról szól. A csábító nem egyszerűen elcsábítja a lányt, nem ebben áll a csábítás, hanem abban, hogy lépésről-lépésre haladva, tudatosan alkotja meg a lány őiránta érzett szerelmét, odáig manipulálja a lányt, hogy ő maga akarja. Ez a manipuláció magasiskolája, olyan fokú eldologiasítása a másiknak, amelyben már tudata is eldologiasodik. Lehet, hogy ez ragadta meg annyira Bódyt, akitől nem volt egészen idegen ez a manipulációs tehetség, sőt, talán még az ebben lelt öröm sem (...) Két kortásától is hallottam, hogy szeretik őt, de egy sötét erdőbe nem mennének vele. Kiszámíthatatlan, szeszélyes, megfoghatatlan volt, és ez sokakban félelmet vagy gyanakvást keltett személye iránt. Tökéletesen meg lehetett bízni művészi intuíciójában, de kevesen bíztak meg benne emberileg.”

Az ügynökkérdés esztétikai és művészettörténeti fénytörésben

A Kádár-rendszerben a hivatalos és underground mellett létrejött egy harmadik, torz nyilvánosság³⁷: az ügynökök és tartótisztek közti kommunikációs tér. A neo-avantgárd kultúrában nem ritka (Bódy esetében is állítható), hogy egy-egy alkotó saját privát életét is az életműve részének tekintette.

Jacques Rancière³⁸, az esztétikát és a politikát abban tartja hasonlóknak, hogy azok mindkét esetben kirajzolják és újraosztják a láthatóság térképeit, a látható és kimondható közötti pályákat. A magyarországi (és szocialista) neo-avantgarde törekvések követői ebben a fénytörésben különös helyzetbe kerülnek. A hatalom szemszögéből látszólag azért válnak veszélyessé, mert kilépnek a

³⁶ *Kerekasztal-beszélgetés Bódy Gáborról*, 1. rész;

³⁷ A „torz nyilvánosság” terminust Havasréti József használja, Széteső dichotómiák c. recenziójában in artpool.hu

³⁸ Jacques Rancière, *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása* (Elmegyakorlat. Múcsarnok-könyvek 03.), Múcsarnok Kiadó, Budapest, 2009

hatalom- művészet klasszikus diskurzusából, és nem a művek tartalmával, hanem egész személyiségükkel, egy új diskurzusba kezdenek, amiben már nem értelmezhető a kommunista állam bevált fogalomtára. A hatalom rádöbben, hogy maga a művészi attitűd, azaz a *nyelv*³⁹ válik idegenné. Így nem csak a politikai, hanem az esztétikai minimumokban is hasadás következik be, akár addig a skizofrén helyzetig, hogy az avantgarde szellemében a rendszert tiltott dicsőíteni.

A neo-avantgarde törekvései azonban nem egyszerűsíthetők arra, hogy a hatalom által diktált nyelvet nem akarják használni. Tagadhatatlan, hogy az ügynökjelentéseken keresztül létrejött egy torz kommunikáció. Így történhetett, hogy Bódy a jelentésekben esztétikai meggyőződését ideológiai köntösbe csomagolta⁴⁰. Ekkor nem csak ügynöki, hanem kritikusi szerepben is tetszelgett, nota bene: az káros ideológiailag, ami gyenge művészileg. Ahogy Halász Péterről alkotott véleményét,⁴¹ nem csak ügynök szerepében, hanem esztétiként is kommunikálta⁴². Ebben a fura, kifacsart helyzetben ideológia és esztétika szétválaszthatatlanná válik.

Ha elfogadjuk Ranciere-től, hogy politika és esztétika meghatározó közös jegye a disszenzus, a láthatóságért való küzdelem, akkor a neo-avantgarde sokkal keményebb meccset játszott a hatalommal (még ha erre néha tudatosan nem reflektált), mint a klasszikus modern szemlélet. Politika és esztétika nem egymás reprezentációiként merül fel tehát, hanem két szféraként: hol az egyikben, hol a másikban zajlanak tétmeccsek. Míg a művészet funkciója az érzékelhetetlen érzéki formában való megjelenítése lesz, addig a politika pontosan akkor kezdődik, amikor azok, akik nem tehettek meg valamit, megmutatják, hogy valójában megtehetik. Kilépnek vagy kitörnek a köztérre ahol „a szavak és dolgok kapcsolatáról szóló perlekedés” folyik, s újra akarják osztani az érzékelhető, hogy immár folyamatosan látszhatnak és szóhoz juthassanak⁴³. Ennek a köztérnek a része a hivatalos-ellenálló nyilvánosság mellett az ügynökök „harmadik nyilvánossága”⁴⁴ is.

„A szavak és dolgok kapcsolatáról szóló perlekedés” gondolata kiválóan köthető Bódy szemléletéhez, hiszen mind elméleti írásaiban, mind filmjeiben a film nyelvi lehetőségeit, strukturálódásának képességeit, jelentését kereste. Munkái mindvégig erősen utalnak arra, hogyan írható le a film nyelve filmmel. Ha pedig elfogadjuk, hogy az avantgarde és a hatalom közti hasadás

³⁹ Ebből a szempontból különösen érdekesnek tartom, hogy Bódy Gábor sokat ír a film nyelvről.

⁴⁰ Algol László is hasonlóan jelentett művésztársairól.

⁴¹ Halászról nem csak jelentésében mond kritikát, hanem egy elemzést is ír. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások – Holt színház- kulturális vákuum*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.

⁴² Jákfalvi Magdolna, *Kié a tér?* in *Kultúra, nemzet, identitás – A VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus*

⁴³ Szécsényi Endre, *Miképp lehetséges politikai esztétika?* in *Holmi*, 2011 január.

⁴⁴ Bővebben: Jákfalvi Magdolna, *Kié a tér?*

nyelvi természetű, akkor Bódy eszköztára, világképe alkalmas arra, hogy körbeírja az ügynökvilág, a hivatalos közbeszéd, és az ellenállók egzisztenciáját –, azaz a korszakot, aminek minden ízében résztvevője volt.

Nem akarom Bódyt fölmenteni az ügynöklét morális felelőssége alól. Ahogy korábban említettem, egyszerre volt ő angyali és ördögi figura, egy (poszt)-modern Faust, aki törekedett az isteni felé, miközben szövetkezett a sötét erőkkel, – és talán ezek az erők vezették el a tragikus végzethez.

Összefoglalás

A Bódy legendárium ma is él, nyitott kérdések sorjázna az életműben, ami erősítheti kultuszát. Jelen szakdolgozatnak nem célja és kerete a monografikus feldolgozás. Bódy Gábor személyes életútjának néhány fontosabb mozzanatát akarta rendszerezni, kijelölni azokat a tematikai mezőket, amelyben egy komolyabb kutatást meg lehet kezdeni. Ilyenek lehetnek a Bódy emlékezet teljes elemzése, az eddig megszólalók ismételt, mélyebb interjúztatása, a tartóisztjének szóra bírása, a szervezésének körülményeiről információgyűjtés, elmaradt ezidáig a filmes korpusz monografikus rendszerezése is, valamint annak vizsgálata, hogyan jelennek meg filmjeiben az ügynökidentitásával kapcsolatos problémák, reflexiók.

A lehetséges kutatási témakörökön túl a dolgozat kirajzolja a művész Bódy Gábor életének fontos jellemzőit, ellentmondásait. Úgy tűnik, hogy a korszak történeti/társadalmi konfliktusai, és személyes életútja annak karakterjegyei szorosan összefonódtak.

Bódy a kádári konszolidáció utáni, a brezsnyevi kulturális vákuumban élte élete jelentős részét, amikor a hatalom fő célja az egyes underground kultúrákban (ebben a korszakban minden, ami új és aktuális, az egyben underground-dá vált) tevékenykedő csoportokat izolálni. Pont ezért volt Bódy egyszerre központi és periferikus, hiszen a hatalom egyik legfőbb céljával, a változást hozó új dolgok elhallgatásával ütközött a posztmodern jegyében. Nem csak eszméiségében, hanem személyében is arra törekedett, hogy ezek a mesterségesen húzott falak megszűnjenek. Ehhez azonban szüksége volt – a szó elvont és közvetlen értelmében is – agresszivitásra, gátlástalanságra, amivel megtöri a korszak szabályait, jelesül az, hogy „amit x-nek szabad, azt y-nak tiltott”. Úgy tűnik azonban, hogy az építő és romboló erők egymásra hatása, vagy ahogy Makovecz Imre írja, „a fehér és fekete mágia gyakorlása” végül fölemésztette. Hogy ezek az életét elpusztító erők belőle vagy kívülről érkeztek? Nem lehet megállapítani. Fausti figura volt ő, törekedett az istenire és alkut kötött az ördöggel.⁴⁵

⁴⁵ Markó Iván Bódyról in *Nyom nélkül: Bódy Gábor*, Máté Krisztina műsora, TV 2, 2004

Bibliográfia

- KOVÁCS András Bálint, *A film szerint a világ*, Palatinus, Bp., 2002
- ZSUGÁN István, *Szubjektív magyar filmtörténet*, Osiris–Századvég, Bp., 1994
- BÓDY Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Akadémiai, Bp., 2006
- GELENCSÉR Gábor, *A Titanic zenekara – stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Bp., 2002
- VAJDOVICH Györgyi, *A magyar film az 1960-as években*, www.filmtortenet.hu;
- GERVAI András, *Fedőneve szocializmus*, Jelenkor, 2011
- Kerekasztal-beszélgetés Bódy Gáborról, 1–2. rész; in *Filmvilág* 2008/06–07
- Végtelen kép: Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Bp., 1996
- Susan SONNTAG, *A szaturnusz jegyében*, Bp., Osiris, 1999
- Federico FELLINI, *Játszani, mint a gyermek*, Háttér, Bp., 2003
- Fehér Mágia*, *Filmvilág* 1990/05, szerk: Tamás Amaryllis
- CSERHALMI György, *Barátom, Bódy Gábor*, in *Filmvilág* 1990/10
- Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása* (Elmegyakorlat. Műcsarnok-könyvek 03.), Műcsarnok, Bp., 2009
- JÁKFALVI Magdolna: *Kié a tér?* in *Kultúra, nemzet, identitás – A VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus*
- SZÉCSÉNYI Endre, *Miképp lehetséges politikai esztétika?* in *Holmi*, 2011 január
- HAVASRÉTI József, *Széteső dichotómiák* in www.artpool.hu
- FEHÉR Renátó, *Az ellenséggyártás megújítható módjairól*, in www.prae.hu
- SCHULLER Gabriella, *Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései* in www.apertura.hu
- Nyom nélkül, *Bódy Gábor*, in TV2 műsora, 2004, szerk: Máté Krisztina

Bódy Gábor színházi alkotásai

I.

A filmrendező és a teatralitás

Bódy Gábor¹ életművének központi témája egyfajta személyes szabadságkérés egy társadalmilag és történelmileg egyaránt zárkózott korban. Filmjeiben a képalkotás és az elbeszélés különböző módszereivel, újszerű filmnyelvi megoldásokkal kísérletezett. Bódyt a filmes szakma a magyar filmtörténet egyik legjelentősebb alkotójának, megújítójának tartja. A 70-es és 80-as évek során alkotásai kivívták a szakma és a közönség tiszteletét egyaránt. Filmjeivel, videóival rendszeres látogatója volt a világ nagy filmfesztiváljainak, sikerei révén pedig hamar nemzetközi elismertségre tett szert.

A színházi szakma viszont nem sűrűn emlegeti Bódy Gábor nevét. Színházi munkássága nincs benne a köztudatban, nem része annak a közös kulturális tradíciónak, amiből a mai magyar művészgenerációk táplálkoznak. Sokan nem tudják tehát, hogy néhány izgalmas tévéjáték mellett még színházi rendezés is fűződik Bódy nevéhez. Hivatalosan csak egy előadást készített: a *Hamletet*, 1981-ben, Győrben, Cserhalmi Györggyel a címszerepben. Érdekes és egyedülálló kísérlet volt ez az előadás a rendszerváltás előtti Magyarországon, amely a lezáratlan életmű következtében folytatás nélkül maradt, és zárványként, kakukktojásként tekint rá a színháztörténet. A *Hamlet*-előadás ugyanakkor szerves részét képezi a Bódy-életműnek.

Bódyt minden érdekelte. Az alkotói pályáját vizsgálva kísérletek sorozatát látjuk. Talán kevésbé volt *művész*, inkább *gondolkodó embernek*, tudósnek, filozófusnak mondanám.² Beszélni, helyesebben kommunikálni, kinyilatkoztatni, gondolatokat közvetíteni akart. Nem a médium számított nála, hanem maga a közlés aktusa.

Akár a filmeket, akár a színházi munkákat nézve Bódy műveit intenzív teatralitás jellemzi. Bódy tévéfilmjei színházi szemmel nézve azért fontosak, mert nem részletekben, hanem egészben, kevés vágással és rövid idő alatt vették fel,

¹ Budapest, 1946. augusztus 30. – Budapest, 1985. október 24.

² „Én nem tartom magamat elsősorban filmrendezőnek. Sem színházrendezőnek. Tulajdonképpen dilettánsnak tartom magamat mind a két vonalon, aki gondolati megoldásoknak a közlésére törekszik. Foglalkoztat egy opera rendezésének a gondolata is. Sőt, magának a zeneszerzésnek a gondolata is.” In Csaplár Vilmos: „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégeztelen” – magnóbeszélgetés a *Hamlet* tévéfelvételei közben. Filmvilág 1986/2. 14–16.

akár egy előadást. A filmjeiben, főleg a *Nárcisz és Psyché*ben, sok teátrális gesztussal találkozhatunk a képkalkotásban és a színészi játékban egyaránt. A nagytotálban felvett képek egy monumentális előadás díszletei lehetnének, a szűk térben forgatott intim jelenetek pedig sokszor egy szobaszínházra emlékeztetnek. Ez fordítva is igaz, és – lévén filmrendező – Bódy tévéjátékaiban és a *Hamlet* felvételén szokatlanul sok filmes eszközzel találkozik a néző. A bennük lévő technikai kísérletezések, a vizuális- és hanghatások egyértelműen a film médiumának sajátjai.

Három nagyjátékfilmje (*Amerikai anizs, Nárcisz és Psyché, Kutya éji dala*), számos kísérleti rövid- és dokumentumfilmje illetve videója mellett Bódy több drámaadaptációt és tévéjátékot is készített. Még a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Máriássy Félix osztályában készített filmes adaptációkat Jean Genet *Cselédek*, Mészöly Miklós *Az állatforgalminál* valamint Csáth Géza *Apa és fiú* című műveiből. A *Cselédekből* aztán színházi előadást is rendezett egy budapesti művelődési házban, meghozzá Monori Lilivel és Ruttkai Évával a főszerepben. Bódy az Ódry Színpadon dolgozott Kisfaludy Károly *Betegek* című darabján is, ám azt valamiért végül mégsem mutatták be. Első igazi tévéfilmje, vagy inkább „tévédrámája”, a *Katonák*, Jakob Michael Reinhold Lenz 1776-os darabja nyomán készült 1977-ben. Már ebben a filmben szerepelt Udo Kier, akivel Bódy a mannheimi filmfesztiválon ismerkedett meg, és aki majd a *Nárcisz és Psyché* főszereplője is lesz. Egy évvel később Li Hszing-Tao nyomán forgatott tévéfilmet *Kréta kör* címmel, amely elnyerte a magyar tévékritikusok díját. Mindezeket követően pedig következett a *Hamlet*, a győri Kisfaludy Színházban, amelyből a bemutató után tévéváltozatot is készített.

Jelen dolgozatban a színház felől közelítek Bódy Gábor életművéhez. A meglévő felvételek, és írások, valamint interjúk segítségével vizsgálom Bódy színházi vagy színházias rendezéseit, és a Bódy-féle alkotófolyamat fontos és sajátos jellemzőit. Kiemelt helyen kezelem a *Hamlet*et, amely Bódy egyetlen hivatalosan bemutatott előadása, és legjobban dokumentált színházi munkája.

II.

Út a Hamlet felé

Bódy a Főiskolán

Bódy 1971-től 1975-ig volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatója. Máriássy Félix osztályába, a film- és tévérendezői szakra járt³. Az első évben

³ Osztálytársai: Esti János, Felvidéki Judit, Kis Klára, Mihályfy Sándor, Sántha László, Sós Mária Sarolta, Surányi András, Vészi János. Az osztályvezető Máriássy Félix (1915–1975) Kossuth-díjas magyar filmrendező, a Budapesti tavasz rendezője.

forgatott vizsgafilmje a *Fogalmazvány a féltékenységről*,⁴ melyben Cserhalmi Györggyel és Monori Lilivel dolgozott együtt. Az állatok és emberek viselkedését párhuzamba állító filmben a Cserhalmi által játszott karakter egyszerre veszíti el kutatói állását és szerelmét. Az egyetemi bál forgatagában vészjósító képeket látunk: Cserhalmi kezében egy vasvillával néz farkasszemet a kamerával. Monori ekkor már diplomás színésznő volt, Cserhalmi pedig végzős⁵. Cserhalmi ekkor még nem volt nagy név a szakmában, de ugyanebben az évben forgatta első filmjét Jancsó Miklóssal⁶.

A főiskola második évében *Tradicionalis kábítószerünk*⁷ címmel Bódy dokumentumfilmet rendez a kábítószer-fogyasztásról és alkoholizmusról. A filmen G. Márkus György szociológus ismerteti az alkoholizmus jellemzőit illetve a kábítószeres fogyasztásának történetét és eszmei hátterét, miközben a háttérben egy, az alkoholtól teljesen elbutult, részeg férfi üldögél és nevetgél. Az ezt követő években Bódy keze alatt három irodalmi adaptáció készült. Elsőnek Mészöly Miklós *Az Állatforgalminál* című elbeszélését vitte filmre, majd Thomas Mann novellája alapján készített egy már 40 perc hosszúságú kisjátékfilmet *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?*⁸ címmel. Ez utóbbi alkotás érdekes párhuzamot teremt két fiatal fiú párbaja és a világháború között – Bódy az 1911-ben megjelent novella világháborús előérzetét aknázza ki. A film képek, hangok és szöveg egymásra hatásával valamint a néző asszociációs képességeivel kísérletezik. Egy idős férfihang részleteket olvas fel a novellából, miközben Bódy az általa forgatott képeket eredeti, híradós képsorokkal keveri. A film iskolapéldája annak, hogy hogyan tágítható egy tetszőleges zárt esemény kozmikus érvényűvé.

Utolsó főiskolai évében, a *Cselédekkel* körülbelül egy időben, Bódy Csáth Géza nyomán *Apa és fiú* címmel készített rövidfilmet. Ennek főhőse egy Amerikából hazaérkezett férfi, aki az apja holttestének kiadását kéri az anatómiai intézettől. Az igazgató és a kórboncnok hidegen, részvétlenül, a fiú füle hallatára beszél meg pontról pontra, hogyan is történt a holttest feldolgozása. Kiderítik, hogy pont az apa csontváza lett kiállítva oktatási célokra, de egy kisebb összegért természetesen hajlandók kiadni a „szemléltető eszközt”. A fiú fizet, majd karjaiban apja csontvázával távozik. Mindezt pedig felerősíti, hogy a film egésze alatt Mozart *Requiem*-je szól. A többi főiskolás alkotáshoz hasonlóan ez a film sem mentes az iróniától és a fekete humortól, mely eszközökkel Bódy pontosan rajzolja meg egy elidegenített, érzelemmentes, olykor már-már morbid világ képét. A későbbi alkotásaival ellentétben viszont ezekben a mun-

⁴ Megtekinthető az interneten: http://kgy.nava.hu/collections/szfe/fogalmazvany_a_feltekenysegrol.html

⁵ Békés András osztályába járt (1967–1971).

⁶ *Még kér a nép* (színes, magyar filmdráma, 1971).

⁷ Megtekinthető: http://kgy.nava.hu/collections/szfe/tradicionalis_kabitoszerunk.html

⁸ Megtekinthető: http://kgy.nava.hu/collections/szfe/hogyan_verekedett.html

kákban még kevés a technikai kísérletezés, hiányzik a filmes eszközök szokatlan és újító célzattal való alkalmazása. A Főiskola után készített két tévéjátékban, valamint a Hamlet tévéfelvételében viszont már ezekre is bőven találunk példát.

Cselédek

1964 és 1971 között Bódy Gábor az ELTE filozófia-történelem szakos hallgatója volt. Szabad György⁹ történész és Zsilka János¹⁰ nyelvész professzorok kurzusait látogatta leggyakrabban. A Zsilkánál folytatott szemiotikai tanulmányok nagy hatással lehettek Bódyra, aki ezekben az években kezdett a filmnyelvvel foglalkozni, majd szakdolgozatát¹¹ is ebben a témában írta. Habár a Színház- és Filmművészeti Főiskolára csak negyedik próbálkozására, 1971-ben vették fel, már az ELTÉ-n töltött évek során is rendszeresen részt vett különböző filmes munkákban. Asszisztensként dolgozott a Balázs Béla Stúdióban, írt forgatókönyveket, illetve filmelméleti írásokkal is megpróbálkozott. Szerepelt Magyar Dezső 1969-es filmjében, az *Agitátorokban*, majd 1971-ben barátai közreműködésével készítette első önálló filmjét *A harmadik* címmel.

Bódy 1965-ben ismerkedett meg Monori Lilivel, aki akkor elsőéves színész-hallgató volt a Főiskolán¹². Monori hozta szóba előtte a *Cselédeket*, ami később kettejük kapcsolatának alapkövévé vált. Jean Genet 1947-es darabja valószínűleg nagyon fontos mű volt Bódy Gábor számára. A *Cselédekkel* való hosszú éveken át tartó munka illetve „játék” alapvetően befolyásolta a rendező egész életművét. És nemcsak Bódy, de Monori Lili is élete legnagyobb élményét kapta a közös „cselédezésből”, egy olyan élményt, ami – saját elmondása szerint – a színészet egyedüli értelmét jelentette számára. Bódy elsősorban vele – majd később Jancsó Saroltával és Ruttkai Évával – hosszú időn átívelő közös munka során rendezte meg a darabot 1973-ban a Csiliben, a Pesterzsébeti Művelődési Házban.

A *Cselédek* előadásáról nincs felvétel. Mára csak Bódy egy évvel később készített harmadéves vizsgafilmjének első jelenete maradt meg,¹³ melyben a két

⁹ Szabad György (Arad, Románia, 1924. augusztus 4.–) Széchenyi-díjas magyar történész, egyetemi tanár, politikus, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja. Kutatási területe a magyarországi polgári átalakulás. 1990 és 1994 között az Országgyűlés elnöke volt.

¹⁰ Zsilka János (Rákoshely, 1930. június 10. – Budapest, 1999. január 22.) az ELTE Általános és Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékének vezető professzora, valamint a tanszéken működő *Nyelvi mozgásformák dialektikája* kutatócsoport vezetője volt.

¹¹ Bódy szakdolgozatának címe: *Egy film jelentés-struktúrájának vizsgálata. A filmi jelentés attribúciója.* (1971).

¹² Monori 1965 és 1969 között járt a SzFF-ra Szinetár Miklós osztályába. Osztálytársai voltak például Balázsovits Lajos, Benedek Miklós, Górnagy Mária, Schütz Ila és Vallai Péter. Monori jellegzetes figurája volt a magyar neoavantgárdnak és undergroundnak, miközben a hivatalos színházi és filmes szférában is dolgozott. Az ő nevéhez fűződik a Szentkirályi utca 4. pincészháza. Jelenleg főleg Mundruczó Kornállal dolgozik.

¹³ A vizsgafilm megtekinthető videokazettán a SZFE könyvtárában.

cseléd szerepjátékot játszik: Monori Lili a vörös ruhás, szőke parókás Madame, Jancsó Sarolta¹⁴ pedig a fekete hajú, egyszerű fehér ruhás cselédlány. „Előbbi a virág, utóbbi a lefolyó”. A képen egy klasszikusan berendezett előkelő szalont látunk, a térben virágok vannak minden mennyeiségben. A szerepjáték a jelenet során fokozatosan elfajul, vita tör ki, majd pofon csattan. Mikor jön a hír, hogy a valódi Madame hazafelé tart, a játék véget ér, és a két cseléd hirtelen már az úrnőjük meggyilkolását tervezgeti. A céljuk közös: a szolgaságból való felszabadulás, akár saját haláluk árán is. Hiába szeretik egymást, mivel „a szeretet a szolgaságban nem szeretet”, kettejük között éles ellentét feszül: valakinek vezetnie kell az akciót. Mivel a Jancsó Sarolta által játszott karakter már egyszer kudarcot vallott, most Monori Lili cselédjén a sor, hogy felülkerekedjék a társán. A két cseléd alávetettségük révén egymásra van utalva, az együttműködésüket mégis lehetetlenné teszi a köztük feszülő undor és gyűlölet. Pont egymás hasonlóságát nem bírják elviselni, azt, hogy ugyanolyan a harisnyájuk, ugyanolyan a kezük. Tükrei egymásnak, és azt kívánják, bár ne lennének azok. Sem együtt, sem egymás nélkül nem képesek cselekedni. Ugyanúgy gyűlölik úrnőjüket, mint egymást. Szolgaság és uralkodás, együttműködés, egyenlőség és alá-fölévetettség problémáit látjuk a filmen – nem egyedülálló módon a Bódy-életműben.

Ma tehát már csak ennyi, mindösszesen 22 perc látható a *Cselédekből*, ám ezt a tévérendezői vizsgát hosszú évek munkája előzte meg. Monori Lili és Bódy Gábor a megismerkedésüket követően éveken át a saját lakásukban űzték a „cselédezést”. Eleinte csak eszükbe jutott egy-egy mondat, aztán addig játszottak a szöveggel, mígnem teljesen magukévá tették a karaktereket. Monori elbeszélése szerint¹⁵ a cselédezés egy idő után az életük részévé vált: Solange, Claire és a Madame karaktere egybeolvadt velük. Sokszor, bármilyen helyzetben előjöttek belőlük Genet mondatai. A *Cselédek* meghatározta a viselkedésüket, kommunikációjukat. „Mentünk, jöttünk, éltünk, és egyszer csak jött a *Cselédek* mint egy ilyen rángás” – mondja Monori. Genet művének közbenjárásával bensőséges és nagyon szoros kapcsolat alakult ki közöttük. Monori Lili, akinek későbbi pályáját is jelentősen befolyásolta ez az élmény, így fogalmaz: „Nekem Gábor olyan, mint a testvérem. Állandóan velem van. Nagyon fiatalok voltunk, amikor találkoztunk, és nagyon mélyre mentünk abban a találkozásban. És ez nem egyszerűen egy férfi-nő találkozás volt – mert az olyan, hogy van, aztán elmúlik – hanem pont a Genet kapcsán. A hetvenes évekből valahogy újra visszazuhanunk az ötvenesbe, és az olyan szürreális volt, ahogy ki lehetett kapaszkodni egy másik világba, egy másik dimenzióba. De úgy, hogy az élmény legyen, tehát nem csak beszélni róla, hanem fizikálisan érezni. Egyfajta drog volt az nekünk,

¹⁴ Jancsó Sarolta a Főiskolán Várkonyi Zoltán színészosztályába járt (1970–1974.)

¹⁵ Saját készítésű interjú Monorival 2012. október 31-én

amikor cselédeztünk. Érdekes, nem?”¹⁶ Minden ember életében csak egy-két ilyen szoros kapcsolat tud kialakulni – ha ki tud alakulni egyáltalán. Az, ami Monori és Bódy között történt, unikális és életre szóló élményt adott mindkettőjük számára. Az így együtt töltött hónapok következtében egymás „szent embe-reivé” váltak.

Aztán Bódy úgy döntött, hogy a *Cselédek*et kiviszi a lakásból – Monori szem-szögéből kiárusítja, elárulja közös titkaikat – és 1973-ban előadást csinált belő-le a Csiliben. Ekkor már Monori Lili mellett Jancsó Sarolta játszotta a másik cse-lédet, illetve Bódy – mivel nagy nevet akart – meghívta Ruttkai Évát a Madame szerepére. A Ruttkainak írt levelében leírta, hogy miért akarja megcsinálni ezt a darabot:

„Mit jelent nekem a Cselédek? A lelkek tükörtáncát a kisebbségben és alávetettségben: a szerepálmok és szerep-valóság hosszas, önkielégítő és még-is elégtelen együttélését, és lázas, önpusztító forradalmukat. Olyan sorsga-laktikába enged nézni ez a darab, amelynek a kerengése és önkívülete itt, Ke-let-Európában nem ismeretlen. Azt kérdezte tőlem, miért nem magyar darabot választottam? De a *Cselédek* magyar darab lesz. Magyarország cseléd-ország, és mindinkább azzá válik, mert a helyzetünk megváltására rendelt energiáinkat egymás és önmagunk elpusztítására fordítjuk. Ezt a darabot úgy fogom meg-rendezeni, mintha Ady Endre írta volna, egy kemény ördög, új-cseléd-európai fegyenc-Ady.”¹⁷

Nehéz nem mosolyogni ezeken a mondatokon. Bódy, hogy meggyőzze Ruttkait, nagy szavakkal él, és már sosem fogjuk megtudni, hogy mennyire gondolta komolyan őket. De hogy elcsábítsa a színészkirálynőt, úgy látszik, szükségesnek tartotta ezt a fennkölt, túlzó és szürreálisan hazafias megfogal-mazást. Persze, nem ismeretlen, hanem igencsak aktuális gondolatok ezek ma is. Ma már tudjuk, hogy Bódy – mivel a III/III-as ügyosztály beszervezett ügy-nöke volt – a szó szoros értelmében rabja volt a politikának, így művészete akar-va-akaratlanul, de összekapcsolódik vele. Jó eszű gondolkodó lévén mindig foglalkozott politikai és társadalmi kérdésekkel, habár maguk a gondolatok sokszor fontosabbak voltak számára, mint azok művészi megformálása. A levél egy másik pontján az áll, hogy a *Cselédek* Bódy szerint az *emberi értékek* drámá-ja, amely fogalomnál nincs számára fontosabb.

Milyen lehetett a *Cselédek* előadása a Csiliben? Felvétel híján, a Monori Lili-vel készített interjú alapján rekonstruálom az eseményt. A tér egy szocreál művelődési ház nagy előadóterme. A székek kiszedve, a nézők körben, a fal mellett ülnek. A hatalmas csarnok üres terében elszórtan óriási, színes, meg-magyarázhatatlan funkciójú tárgyak találhatók, a színészekeken egészalagos,

¹⁶ Uo.

¹⁷ Beke László–Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor–Életműbemutató*, Múcsarnok, Budapest, 1987. 178.

testhez simuló ruha és fémszerkezetek (Konkoly Gyula¹⁸, Keserű Ilona¹⁹, Haraszi István²⁰). A két cseléden (Monori Lili, Jancsó Sarolta) abroncsos szoknya fémváza, kerekkel. A cselédet játszó ezek segítségével mozognak/gurulnak ide-oda a térben, mintha rollereznének – így próbálják áthidalni a nagy távolságokat. A Madame (Ruttkai Éva) hatalmas szénaboglya-szerű, szintén guruló szerkezeten érkezik, alul a rendező (Bódy Gábor) tolja. Zavarban van, és mivel nem tudja a szövegét, a rendező folyamatosan felsúgja neki. A fémkerek állandó csikorgása illetve a zenészek által kellett zajok (Vidovszky László²¹) töltik be az óriási teret, ráadásul a falak és a betonmennyezet össze-vissza verik a hangot, ezért a színészeknek kiabálni kell. Arról már nem is beszélve, hogy a Madame-ot játszó színésznő férfi kollégája (Latinovits Zoltán) fel-alá mászkál a nézők között és segítő szándékú bekiabálásaival – tudniillik, hogy hol hall jól, hol rosszul a térben – zavarja az előadást. A nézőtér pedig a klasszikus és neoavantgárd magyar színházi és művészsakma apraja-nagyja (többek között Ascher Tamás, Ádám Ottó, Babarczy László, Bari Károly, Erdély Miklós, Forgách András, Hajnóczy Péter, Keserű Ilona, Méhes Marietta, Najmányi László, Szentjóbby Tamás, Xantus János, Zala Márk). Az előadás végén látványos kivonulások sorozata. A mainstream szakma semmit nem értett az egészről, az avantgárdok szerint pedig az előadás nem volt eléggé avantgárd. A rendező pedig csak járkal az udvaron és azt mondja, hogy semmit nem hajlandó hallani, csak azt, hogy ez zseniális volt, zseniális volt, zseniális volt.

Az előadást követően Bódy kicsit félretette a *Cselédeket*, majd körülbelül egy évvel később vizsgafilmét akart készíteni az anyagból. A forgatás el is kezdődött, de nem fejeződhetett be. Monori Lili elmondása alapján három nap volt a forgatásra, de Bódy munkaképtelen állapotban volt. Mint később kiderült, azokban a napokban halt meg egyik jó barátjuk,²² és ezért szakadt félbe a forgatás.

A *Cselédek* tehát először életforma volt, két ember együttélésének a formája, aztán egy művház as attrakció lett belőle, végül pedig egy félbe maradt vizsgafilmként őrződött meg az utókor számára. A „cselédezés” követően Bódy és Monori útjai elváltak, barátok maradtak továbbra is, de többet nem dolgoztak együtt.

¹⁸ Képzőművész, a 60-as évek közepén induló magyar neoavantgárd mozgalom egyik kezdeményezője, az Iparterv-csoport kiállítója (1941).

¹⁹ Festőművész, a 60-as évek közepén induló neoavantgárd művészgeneráció jelentős alakja, az Iparterv-csoportos a Budapesti Műhelytagja (1933).

²⁰ Szobrász, szcenikus (1934).

²¹ Erkel-ésKossuth-díjasmagyarzeneszerző, zenepedagógus (1944).

²² Gombás Erzsébet, becenevén Gomba.

„Egy elátkozott műfaj áll a színház és a film között: az ún. tévéjáték. A technika előlegezett egy műfajt, egy nyelvet, amelyen a beszéd még nincs kitalálva, az avantgardizmus is csak kísérletezik vele. Nem dicsekedhetem azzal, hogy kiszabadítottam ezt a ketrecbezárt műfajt, de egy-egy oldalvágással próbáltam bővíteni az életterét”²³

Bódy diplomamunkája, az *Amerikai anizs* után, de még a *Psyché* előtt, több kísérleti és oktatófilm mellett két tévéjátékot is forgatott. 1977-ben Jakob Michael Reinhold Lenz *Katonák* című drámájából, majd egy évvel később Li Hszing-Taó műve nyomán *Krétakör* címmel készített tévéfilmeket. Mindkét film egy tragikus szerelmi és családi történeten keresztül beszél családon belüli ellentétekről, a kötelezettség és szabad akarat, valamint az igazságszolgáltatás problematikáját boncolgatja. A dramaturg mindkét esetben Mészöly Dezső volt, a főszerepeket pedig Bánfalvy Ági és Ujlaki Dénes játsszották. Ezen kívül fontos megjegyezni, hogy ezekben a munkákban szerepel először Udo Kier is, aki később Bódy életművének egyik legmeghatározóbb alkotótársa lett. De ami a legfontosabb, az a filmnyelvi kísérletezés, amelyekkel a nézők tévéfilmekben korábban nem nagyon találkozhattak.

Egy 1979-es kéziratban Bódy állítja, hogy a két tévéjáték több szempontból is egy párt alkot.²⁴ Ezekben a filmekben nagy szerepe van a vizualitásnak: a díszleteknek és jelmezeknek, illetve a sminknek. Párt alkotnak azért is, mert Bódy mindkét esetben olyan forrásvidékre nyúlt, amelyből Brecht is dolgozott. Egyrészt Brecht egész dramaturgiája sokat merített a kínai színházból, másrészt átíratot készített Lenz *Nevelő úr* című drámájából.

A *Katonákban* és a *Krétakörben* is egy erős esztétikai állítás van. A kép, a színészi munka és az adaptálandó anyag jól erősítik egymást, így Bódy e két filmjében koherens világot alkot. Sőt, ezekben a munkáiban Bódy egy sajátos filmnyelvi jelrendszert alkalmaz: a szövegre nincs is szüksége, képes pusztán a képek és a hangok által közvetíteni jelentéseket. Itt – a színházzal ellentétben – a képi kommunikáció közvetlen érzelmi hatás nélkül is hat a nézőre.

A két film képi világa mindezek ellenére nagyon különböző. A *Katonákban* főként klasszikus térábrázolást láthatunk. Egy élethűen berendezett arisztokrata ebédlőt, egy közösségi teret és egy szűkebb szobát a katonák szállásán, valamint egy külső teret: egy parkot folyóval, azon kis fahíddal. A díszletalkotás részleteiben és kellékeiben ez nagyfokú realizmusról árulkodik. A *Krétakör*

²³ Bódy írja a Rádió- és Televízió Újságban (1979. I. 22–28.)

²⁴ „Mindkettőben az érzéki szépség, és ezzel kapcsolatban a dekorativitás rendezői lehetőségeit tanulmányoztam és éltem ki. Párt alkot a két tv-játék azáltal is, hogy egyelőre nem tervezek hasonló vállalkozást. Nagy örömet jelentett számomra mind a két munka, de úgy érzem, a magam részéről kimerítettem a tv-játék műfajának jelenleg adott lehetőségeit.” In Beke László–Peternák Miklós (szerk.), *Bódy Gábor–Életműbemutató*. Műcsarnok, Budapest, 1987. 180.

világa viszont már absztrakt módon ábrázolt. A helyszínekre inkább csak jelzésekkel lehet következtetni, illetve a téralkotásban a rendező a szövegre támaszkodik. Hogy mikor és hol járunk, azt a szereplők a kamerába fordulva, kiszólásos narráció útján közlik a nézővel.

Mindkét tévéjátékra általánosan jellemző a díszes jelmezek, az arcfestés és maszkok erőteljes használata. „Az arc festése – írja Bódy – a legősibb, legdirektebb és egyúttal legközvetlenebb művészet, mely megelőzi, szüli a színházat.” Ősi művészet tehát az, ami ugyanakkor rendre visszatér különböző művészet-történeti korszakokban, így a neoavantgárdban is (gondoljunk csak a body artra). A smink által Bódy egyfajta folytonosságot teremt a *Katonák* rokokó világá, a kínai színház és a magyar neoavantgárd között.

Az arcfestés mellett egyfajta elidegenítés jellemző a színészi beszéd- és játékmódra is. A színészeket személytelenség jellemzi. Kerülik a nagy érzelmi átéléseket, azok helyett kitett mozdulatokkal, hideg hangsúlyokkal, többször deklamálva beszélnek és játszanak. A *Katonákban* leginkább a katonák edzésénél találkozzunk alaposan megkoreografált mozgásokkal, tornamutatványokkal, míg a *Kréta*körben ezek a fajta színészi mozdulatsorok az egész filmben markánsan jelen vannak.

*Kréta*kör

Bódy két televíziós munkája közül a *Kréta*kör bizonyult maradandóbbnak. Filmes és színházi szemmel nézve egyaránt értékes és érvényes munka. A *Kréta*kör mind a filmes technikájában, mind pedig a rendezői és színészi teljesítményeiben még mai szemmel is eleven és aktuális problémákkal foglalkozó alkotás. Li Hszing-Tao drámája a 13. századi Kína irodalmának jellegzetes alkotása. A darab egy olyan múltban ragadt társadalmat mutat, ahol a patriarkális hierarchia és a bürokrácia az úr mindenek felett. Ebben a közegben látunk két női sorsot, akik ellentétes módon próbálnak érvényesülni: az egyik gyilkolással, csalással, hazugsággal, a másik pedig őszinteséggel, szerénységgel és szeretettel. És hogy végül az igazság győz, az csakis a sokszázéves hagyományokra visszatekintő kínai igazságszolgáltatás furfangos bölcsességének köszönhető.

A kréta-kör-történet nem ismeretlen az európai művészettörténetben – többek között Bertolt Brecht is feldolgozta *A kaukázusi kréta-körben*, sőt Brecht bizonyára sokat merített a keleti drámairodalomból és Hszing-Tao művéből saját színházi filozófiájának megalkotásakor is. A „kréta-kör-probléma” lényege, hogy két nőnek ki kell húznia a vita tárgyát képező gyermeket a kréta-körből. A csavar pedig az, hogy a bölcs bíró a vesztes nőt ítéli a gyermek igazi anyjának, hiszen ő az, aki azért nem rántja magához a gyereket, mert nem akar neki fájdalmat okozni, igazán félti. Hszing-Tao a kréta-kör általi igazságszolgáltatással zárja a történetet, melyben tehát az igazak győznek, a bűnösök pedig elnyerik méltó büntetésüket.

Ez a keleti tanmese láthatólag érdekelte Bódy Gábort is, aki alkotótársaival a Krétakörben sajátos világot teremtett. Barta László díszlete, Horányi Mária jelmezei, Tomola Katalin maszkjai, Halász Mihály operatőri munkája és Vidovszky László zenéi mind hozzájárulnak egy egyedülálló és koherens filmvilág felépítéséhez. Az első képkockákon egy kínai tájat ábrázoló festményen barangol a kamera, miközben csontzenéhez fogható hang aláfestést hallunk. A teret egy téglalap alakú emelvény szervezi, amely a különböző „felvonásokban” más-más helyszínt jelez. De vannak olyan jelenetek is, amikor a szereplőkön kívül semmi nincs a képen, tehát az alakok, mintha csak kétdimenziós matricák lennének, a teljesen üres fehér filmképen mozognak. Egyébként is csak néhány jelképes kellék van elhelyezve a „színen”: egy paraván, egy szőnyeg, egy-egy szekrény vagy szék. Ezekon kívül atmoszférateremtő berendezéseket látunk még: ilyenek például az akváriumok vagy a kínzóeszközök. A képet egyértelműen a világos színek uralják, a festett háttér, a tárgyak és a ruhák mind fehérek vagy világos árnyalatúak. A színek visszafogottságával éles kontrasztot alkotnak az extravagáns szabású jelmezek, a hajviseletek, arcfestések, különösen szembetűnőek a változatos műszempillák és műkörmök.

Elmondhatjuk tehát, hogy ennél a munkánál Bódy erőteljesen kísérletezik a filmnek a színházművészettel osztozó kifejezőeszközeivel (díszlet, jelmez, smink, színészi játék stb.) egy sajátos világ megteremtése érdekében. Már a Katonák is, de főleg a Krétakör értelmezhető akár egy színházi előadás felvételeként is. A történet egyszerű díszletben, egy helyszínen játszódik, és még ha két vagy három kamerával rögzítették is, egy-egy jeleneten belül sokszor nincs vágás.

A *Krétakör*ben Bódy végig egy önnarrációs technikát használ, azaz a szereplők megjelenésükkor elmondják a kamerába hogy kik ők, mit kell róluk tudni, ők mit gondolnak a másikról, honnan jönnek, hova és miért mennek. Ezt legtöbbször távolságtartóan, lényegre törően, sokszor erősen deklamálva egy-egy kimerevített testhelyzetben teszik, ezzel erősítve a film epikus, tanmese jellegét. A darab szövege ennek következtében hangsúlyos szerepet kap, még hozzá nemcsak a szereplők közti kommunikációra szolgál, hanem általa kapunk képet a helyszínekről, jellemekről és eseményekről is. „Ma szerencsés nap van, az idő is szép. Felszereltem magam gazdag ajándékkal, és így megyek leánykérőbe. Ha szerencsém van, elérem vágyaim netovábbját. Ó, de gyönyörű lesz!” – mondja például Ma tanácsos.

A film a főszereplő testvérpár édesanyjának panaszával indul. „Én öregasszony Csengcsunból származom. Eredeti családnevem Liu. Feleségül vett egy Csang nevű úr, aki azonban régen meghalt, még java fiatalságában. Csak egy fiút meg egy lányt hoztam a világra. A fiú neve Csang Lin, megtanítottam írni és olvasni. A lány neve Haj-Tang, és én meg sem kíséreltem leírni mennyire szép, ugyanakkor nagyon okos és művelt. (...) Le is tették hát a mi családunk tagjai hét nemzedék óta mind a vizsgákat, csak az én anyaságom alatt esett meg,

hogy folytatás nélkül marad a családi hivatás, s egyszercsak nem volt, aki tápláljon öreg napjaimra. Rábírtam hát lányomat, hogy bocsássa áruba a bájait, hogy megkeresse kenyerünket. (...)” Haj-Tang (Bánfalvy Ági) tehát kénytelen volt „énekesnőnek”, azaz prostituáltként állni, ami akárcsak ma, akkoriban is megvetendő foglalkozás volt. Haj-Tang bátyja, Csang Lin (Ujlaki Dénes) dühös is emiatt a családjára, és a húgát okolja, amiért lenézik, és nem kap hivatali állást a városban. A fiú ezért megveri a húgát, és végleg elhagyja a családi házat, ami így férfi nélkül marad, és még nagyobb bajba kerül. A lány azonban kurtizánként sikereket ért el, és a cselekmény kezdetén a gazdag Ma tanácsos (Márkus László) magához veszi második feleségnek. „Én azért szeretlek, mert gyöngéd a lelked. Biztos jövöm ígéretét, te benned lelem meg.” – mondja naivan, félig énekelve Haj Tang a tanácsosnak.

Ám a tanácsos első felesége (Voith Ági) nem látja szívesen a nála jóval fiatalabb és szebb lányt a házban. Ma asszonymnak ráadásul van egy nagy hátránya is Haj-Tanggal szemben: meddő, így hiába Haj-Tang a második számú feleség, ő szül gyermeket a tanácsosnak. Ma asszony kegyetlen, pénzsóvár, ráadásul megcsalja a férjét Csao hivatali titkárral (Csiszár Imre), akinek „akkora szerszáma van, akár egy szamárcsödörnek.” Ma asszony hazugságok sorozatával Haj-Tang ellen fordítja először a hazatérő, koldus Csang Lint, majd Ma tanácsost is. A kisleány ötödik születésnapján aztán Csao és az első feleség megmérgezik a tanácsost, majd a gyilkossággal Haj-Tangot vádolják meg. Ráadásul Ma asszony a bíróságon azt állítja, hogy a gyermek is az övé, így vele együtt a tanácsos minden vagyona is őt illeti. Ma asszony és Csao tanúkat is lefizetnek, hogy mellettük valljanak, így a dilettáns és korrump bíróság bűnsnek ítéli Haj-Tangot. A lány először ellenkezik, de aztán Csao titkár vezényletével kínpadra fektetik, és addig botozzák, amíg be nem vallja bűnösségét minden vádpontban, és alá nem írja a beismerő vallomást. Haj-Tangot kalodába zárják, és a főbíróságra viszik, hogy kimondják fölötte a végső ítéletet. Az úton ismét találkozik bátyjával, aki azóta hivatalos szolgája lett a főbíróknak. Kiderül, hogy Ma asszony korábban becsapta, így most elkíséri húgát a bíróságra, hogy kiálljon mellette.

Udo Kier Pao Cseng főbíró szerepében a tévéjáték utolsó harmadában tűnik fel. Kopasz feje teljesen aranyszínűre van festve, kezében kard és jogar. „Tiszta és egyenes a jellemem. Határozott vagyok a tetteimben. Mindig csak az állam javára gondolok, s szégyennek tartanám, hogy vagyont és előnyöket hajhászok.” – mondja magáról megjelenésekor. Szaggatottan, hidegen beszél, akár egy gép. Mintha személyén keresztül magának az igazságszolgáltatás mechanizmusának hangját hallanánk. Ő rendeli el a krétakör felrajzolását. Az ötéves fiút a kör közepére állítják, a két asszony pedig a két kezénél fogva próbálja kihúzni a körből. Csang Haj-Tang veszt, ezért újra megbotozzák, aztán kap még egy esélyt, de a második próbálkozásnál mégis újra hagyja, hogy Ma asszony húzza ki a gyereket. Ezt követően Pao Cseng meghozza a helyes ítéletet: a ha-

misan tanúzókat botütésre és száműzetésre ítéli, Ma asszonyt és Csao titkárt százhusz részre kell feldarabolni, Ma tanácsos vagyont és a fiút pedig vissza-ítéli Haj-Tangnak. „Kiderített mindent a krétakör, s ítéletemben a való földeregett.” – hallani Udo Kier szájából, ám hangja inkább hasonlít egy robotéra, mintha valami felsőbb erő használná szócsövének. „Ó kegyelmes jó uram, a krétakör hírét a négy tenger árja hordja szét” – fejezi be a darabot elégtétellel Haj-Tang.

A Krétakörben Bódy intenzíven kísérletezik a hanggal és a képpel is. A legszembetűnőbb példa, ahogy Bánfalvy Haj-Tang szerepében a filmben egyedülálló módon nemcsak énekelve beszél (hiszen „énekesnő”), de még ráadásul valamiféle búgó-sípoló hang is zavarja a beszédét. Ez a jelenség egyrészt kiemeli a többi szereplő közül, költőibbé válik általa az alakja, másrészt jelzi, hogy Haj-Tang mások számára érthetetlen, tisztasága pedig elérhetetlen. Harmadrészt pedig valamilyen módon összeköttetésbe kerül Udo Kier Pao Csengjével, aki vele ellentétesen irreálisan mély hangon, folyamatosan akadozva beszél. Kettejük szavait sokszor nehéz megérteni. Bódy a hangjukon keresztül jelzi, hogy általános zavar van az igazságban – legyen az Haj-Tang személyes vagy Pao Cseng felsőbb igazsága.

A film alatt többször ezeken kívül is érdekes hangeffeketekkel találkozunk. A nagyobb jelenetváltásoknál gong hangját halljuk, máskor különféle feszültségkeltő zajokat használ a rendező. Rendszeresen fűrés, fémes pengés, csikorgás hangja hallatszik, mintha egy nagy zajokból felépülő zenekari művet hallanánk ki a történet mögül. Honnan ered ez a zavar? Az államgépezetből? Netán a hagyományokból? Vagy valamiféle transzcendenciából?

A filmkép is sokszor szokatlan vagy trükkös. Csao titkár megjelenésekor például két közeli kép van egymásra úsztatva, ami kifejezi Csao meghasonlott személyiségét hivatali és magánélete között. Sok az olyan érdekes beállítás, amikor a kamera látószögét részben kitakarja egy előképben lévő tárgy: Ma tanácsos házában egy halakkal teli akvárium, a bíróságon egy szenvedő rab alakja. Amikor Haj-Tangot viszik a bíróságra a hóesésben, a kép háttere teljesen üres és fehér. Ezáltal a filmkép elveszti mélységét, az alakok is mintha csak két-dimenziósak lennének. A képet a befogadó dekódolhatja úgy, mint Haj-Tang reménytelenségének, kozmikus magányának kifejeződését.

A Krétakörben – csakúgy, mint a *Katonákban* – fontos témák a hagyomány tisztelete, a nemzedékeken átívelő öröklődés, az idősek tisztelete és eltartása. A filmeken láthatóvá válik egyfajta alá-fölrendeltség, az igazság földi és feljebbvaló dimenziója. „*A Krétakört etikai horrornak szántam, végül inkább mesejáték lett belőle*” – mondja Bódy.

III. Hamlet

Shakespeare tragédiája minden bizonnyal a színház- és drámatörténet egyik legnagyobb hatású műve. 1601–1602 körül keletkezett, és az azóta eltelt több mint négyszáz év folyamán szüntelenül foglalkoztatja a színházi alkotókat. Megítélése koronként változik, sokszor igen ellentmondásos. Voltaire jó ízlés és szabályok nélküli ostobaságnak tartotta. A német romantika fedezte fel újra, Goethe zseniális műnek tartotta. Értelmezése szerint Hamlet karakterében egy új tragikus hős jelenik meg. Goethe megfogalmazása a tragikus hős régi értelmével veti össze az újat, hisz a régi hős volt az, aki „tette született”, vagyis akinek nagysága abban állt, hogy mintegy automatikusan végrehajtotta a közzség, az istenek, a sors erői által kijelölt lépéseket. Hamlet azonban már nem ilyen egyén feletti logika leképeződése, hanem egy modern hős, akinek fő tulajdonsága a cselekvőképtelenség.²⁵

Jan Kott, lengyel irodalomtörténész, Shakespeare-ről írott tanulmányköte-tében, mely a modern drámaelemzés és színjátszás egyik legfontosabb alap-műve, kiemelt helyen foglalkozik a *Hamlet*tal. „Sok minden van a *Hamlet*tben: politika, erőszak, erkölcs, vita az elmélet és a gyakorlat egyértelműségéről, a végső célokról és az élet értelméről, van benne szerelmi és családi, állami, filozófiai, eschatologiai és metafizikus tragédia. S még megrendítő lélektani tanulmány is. És véres cselekmény, és párbaj, meg nagy mézszárlás. Van választék bőven. De tudni kell, miért és mi végre választ az ember.”²⁶

A *Hamlet* teljes egészében való eljátszása több mint négy órán át tartana. Elkél tehát a dramaturgi olló, ami csak azt hagyja meg, amire a darab színpad-ra állítója a hangsúlyt helyezi. Minden esetben csak *egy* Hamletet lehet elját-szani a *sok* közül. Az előadások különbözőségét az adja, hogy a rendező men-yit használ fel Shakespeare-ből és mennyit magából, illetve a saját korából.

Amit a rendező gondol

Bódy a darab felkínálta lehetőségek közül határozottan két mozzanatot emelt ki. Először is, hogy Hamlet filozófus, másodsor pedig hogy Hamlet fegyveres – filozófiája egyszerre a fegyvere és a gyenge pontja. Így Hamletnek két válasz-

²⁵ „Mit látunk a Hamletben? Bosszút lihegő ifjú hőst talán? Született fejedelmet, aki boldog, mert harcra hívják koronájának bitorlója ellen? Nem! (...) Hamlet figurájában csodálkozás és mélakór vesz erőt a magányos ifjún /.../ nagy tett nehezedik egy tette nem született lélekre. Hamlet szép tiszta, nemes, fölötté erkölcsös lény, melyben nincs meg a hősoket alkotó érzéki erő /.../ Lehetet- lent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magába véve lehetetlen, hanem azt, ami neki lehetetlen.” In J. W. Goethe: *Wilhelm Meister tanulólévei*. Európa, Budapest, 1983. 277.

²⁶ In Jan Kott, *i. m.* 19.

tása van. Vagy képes elvinni odáig a gondolatmenetét, hogy neki szükségszerűen gyilkolnia kell, vagy képes elfojtani a gondolkozás során létrejött kételyeit és ösztönösen, érzésből cselekedni. Bódy mintha az előbbi úton indult volna el, de aztán végül mégis a másik lehetőség szerint fejezte volna be a *Hamlet* értelmezését. Az ő Hamlet-figurája egy átmenetet mutat: gondolkozó, töprengő értelmiségi fiatalemberből elszánt lázadóvá, cselekvővé válik. Hamlet karakterének illetően fejlődésében általános emberi tapasztalatot látott megfogalmazódni, ami az emberiség egész történelmét tekintve érvényes megállapítás. Bódy Hamletje egy merőben értelmiségi Hamlet. Nem indulatos, energikus, hanem nyugodt, kimért gondolkodó. A Cserhalmi György által játszott figura egy életunt, depresszív jellem, aki miután értesül apja erőszakos haláláról, nem gerjed hirtelen haragra, és nem ég benne a bosszúvágy. Jól megfontoltan kezd bele az igazság kiderítésébe, mialatt töprengve érveket gyűjt a cselekvéshez. Folyamatos önreflexiói és a külső történések hatására válik cselekvővé, gondolatai által „fegyveressé”, mígnem eljut a „Tettig”, a végső leszámolásig.²⁷

Bódy a Csaplár Vilmos által készített interjúban beszél arról, hogy Hamlet „minden cselekvését eltúlozza”, és így két súlyos drámai vétséget követ el: tönkreteszi Ophelia családját és elfogadja Laertes kihívását a párbajra. Utóbbi esetben ostobaságot követ el, hiszen már nyert ügye lenne, de talán büntudatból, becsületből ő mégis kiáll a végzetes párbajra. Ha ezeken a pontokon nem hibázna, akkor sikerre vihetné a feladatát, a bosszút. Ez alapján Bódy filozófus Hamletje azt boncolgatja, hogy az értelmiségnek miféle lehetőségei vannak egy diktatúrán belül. Ha a gondolatok kudarcot vallanak, az ember kénytelen lesz fegyvert fogni. Bódy Hamletje tulajdonképpen nem más, mint forradalmár. Ez pedig rendkívül fontos, értelmezés, főleg a rendszerváltást megelőző időszak nézője számára. Minden Hamlet-előadás szükségképpen ábrázolja saját kora emberi, társadalmi és politikai viszonyrendszerét, továbbá az egyén és a hatalom viszonyáról alkot markáns véleményt, ezért a nézők Hamlet tragédiáját rendszerint egy egész nemzedék tragédiájaként fogják föl.

²⁷ „Egész furcsa, ahogy elkezdtem rendezni, érzem, hogy a Hamleta levegőben van. De szerintem nem az utóbbi tíz év problematikája, hanem az utóbbi száz évnek a problematikája. Ilyen értelemben még a Psychévelis egybe lehet vetni, egy egész korszaknak paradigmája a Hamlet. És nem én választottam annak, hanem az. Hogy miért? Azért, mert az értelmiségi racionális gondolkodásnak egy nagyon sikeres megfogalmazása. Ösztönös, előzetes, éppen ezért nagyon bátor megfogalmazása. Tulajdonképpen az, hogy a spekulatív létből hogy lehet átmenni a cselekvésbe. Nem attól fontos számunkra, hogy a feladatot elvégzi, hanem hogy ki az, aki ezt a feladatot kapja, ezt a bosszúfeladatot. Az, hogy ezt egy értelmiségi kapja. Egy filozófus. Én azt az alcímet adtam a darabnak, amit a televízióban ki is fogok írni, hogy a fegyveres filozófus. Ilyen értelemben gondoltam végig a cselekményt. És azt, hogy mindaz, amit az ember gondol, az a cselekvés, a fegyverek nyelvén elkezd megszólalni...” In Csaplár Vilmos: *„Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégeztelen”* – Magnóbeszélgetés a Hamlet tévéfelvételei közben. Filmvilág 1986/02. 14–16.

„Izgatta egy bizonyos anarchizmus problémája, az hogy mit jelent megölni egy királyt, és ebben is egyetértett nagyon a Hamlettel, hogy Hamlet erre tulajdonképpen képtelen. Hamlet nem akar államforma-változást, ő nem akar királygyilkos lenni, nem akar törvényeket, hagyományokat megszegni. Valaminek történnie kell, valami nagyon súlyosnak ahhoz, hogy ezt a lépést megtegye. Hamlet az a fajta nem cselekvő hős, akinek végső tette visszaigazol egy olyasfajta életformát, amelyet a körülmények kényszerítenek a mindenkori Hamletekre. Hát ebben az értelemben is adekvát korunkkal a helyzet.”²⁸ – számol be Cserhalmi György Bódy rendezéséről. Cserhalmi szerint Hamlet számára a tét az önkézzel elvégzendő halál kérdése.²⁹ Hamlet figurájának legégetőbb problémája Bódy értelmezésében – és erről több interjúban is beszélt – egy elvégzetlen feladat, mégpedig a „levés”. Szerinte Hamlet egy „nemlevő”, egy szerencsétlen alak, egy negatív hős, aki akkor tudna pozitív hőssé válni, ha sikerülne „lennie”. Hamlet „nemlevősége” pedig cselekvőképtelenségében és életuntságában áll. Pedig annyi mindent kezdhethetne magával. Elmehetne akár Wittenbergbe, elszökhethetne Ophéliával, vagy megölhetné ügyesebben Claudiust, úgy, hogy ő ne haljon bele. De Hamlet sikertelenül végzi el a feladatát, és ezzel öngyilkos módjára vállalja a halált, a nemléte, és így kiengedi a kezéből a már megnyertnek tűnő ügyet. Már a darab legelejétől fogva, még mielőtt apja szellemével találkozna, már az öngyilkosságon gondolkozik. Az első alkalommal, hogy egyedül látjuk a színpadon, az öngyilkosságról beszél.³⁰ Hamlet számára a saját élete nem fontos, talán már a cselekmény kezdetekor ugyanolyan szívesen megválna tőle, mint Polonius társaságától később. Olyan, mintha számára már minden korábban megtörtént volna. Az elhamarkodott esküvő, vagy apja szellemének megjelenése és a gyilkosság ténye nem megalapozza, hanem csak beigazolja Hamlet már meglévő vélekedését a világról. Mindaz, amit a színpadi idő előtt látott és tapasztalt már elég volt ahhoz, hogy szorongjon, üresnek és feleslegesnek érezze saját életét. Hamlet világhoz való hozzáállása tehát a dráma cselekménye alatt nem változik, csak beigazolódik minden, amit már a cselekmény elején gondolt. Cserhalmi Hamlet-alakítása ezért egy állandó, statikus állapotot mutat, minden monológja ugyanabból az érzésből ered, ugyanazt az érzést sugallja.³¹

²⁸ Cserhalmi György, *Barátom, Bódy Gábor*, Filmvilág 1990/10. 21–27.

²⁹ „Érdekes módon kritikusaink, úgy soroltak minket egymás mellé, mint a három latrot. Bachman, Bódy, Cserhalmi. Ők nem vették észre, soha semmilyen, se európai, se amerikai, sem magyarországi rendezésben, hogy ez a Hamletalaptétele. „Vagy miért szegte az Örökkévaló az öngyilkosság ellen kánonát?” – uo.

³⁰ „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész / Harmattá e nagyon, nagyon merő hús! / Vagy mért szegte az Örökkévaló / Az öngyilkosság ellen kánonát? / Ó, Isten, Isten! mily unott, üres, / Nyomasztó nékem e világi üzlet!” – Shakespeare: Hamlet, I. felvonás, 2. szín (Arany János fordítása)

³¹ „Hamlet a darab legelején kívülálló, kíméletlen és tárgyilagos, az elején is elmondhatná Yorick feletti beszédét, a két tudás minősége ugyanaz, csupán a helyzet változik közben – kíméletlenül, jóvátehetetlenül. Hamlet végighallgatja atyját, és kívül kerülése véglegessé válik. A rendezés e tekintetben félreérthetetlen volt.” – György Péter, *Látvány és színház*. Színház 1981/12. 19–22.

Bódy Gábor Hamlet-előadásának lényege azonban nem Hamlet figurájának az elemzése, hanem a színpadi látvány volt. És hiába a jól átgondolt koncepció, a tartalmas és alapos elemzőmunka, a gazdag gondolatiság, ha ez nem válik láthatóvá és érthetővé a néző számára. Bódy Hamlet-rendezése esetében ez történt: az előadás gondolatisága felett eluralkodott a színpadi látvány, a szöveg értelmét és jelentését pedig elnyomta a kép.

Az „abszolút látvány” színházának megteremtésén már sokan próbálkoztak. Amikor a kép színházát emlegetjük, gondolhatunk Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer és a német Bauhaus vagy akár Robert Wilson színházára. Náluk a díszlet-, jelmez- és látványtervező nem alávettje, hanem egyenrangú társa a rendezőnek. Ezek a rendezők – és nem utolsósorban színházi gondolkodók – semmit sem bíznak csak a szóra, mindent képekkel, tárgyakkal és fényekkel mesélnek el. Az ő színházuk sokszor marionetté változtatja a színészeket, akiknek a legkisebb részletekig megkoreografált mozgást kell végezniük. A dráma itt nem az egyéni karakterek és akciók összességében rejlik, hanem a maga folyamatában, a látvány változása során bomlik ki. Az ilyen színház akkor működik, ha a történés, a jelentés, a dráma teljes mértékben láthatóvá válik a mozgások, fények, árnyékok, ritmusok és hangeffektusok segítségével. Ebben az esetben a dráma már nem a beszédben rejlik, nem azon keresztül válik érthetővé, hanem mindent a vizualitás hordoz, semmi sem szorul kommentárra. Bódy színpadán (legalábbis az előadás felvétele alapján) az látszik, hogy éles ellentét feszül a shakespeare-i szöveg, a színészi játékmód és az előadás díszlete, jelmezei, látványvilága között.

A győri előadás díszletét egy ránézésre meghatározhatatlan anyagból készült, tekervényes, labirintusszerűség adta, mely olyan volt, mintha egy óriási agy terülne el a színen. Bachman Gábor³² színpadi építménye jól szolgálta a rendezői koncepciót: a nézőben olyan érzés támadhatott, mintha a filozófus Hamlet saját agyában kalandozna. Azonban ez a díszlet a posztmodern színeivel és formáival, a kis villogó, karácsonyfadísz-szerű lámpákkal, a rajta keresztül-kasul futó világos folyadékot szállító műanyag csövekkel, rendkívül taszítóvá tette az előadás környezetét. Cserhalmin kívül mindenki valamiféle extravagáns jelmezt viselt, melyek leginkább valamiféle utópisztikus földönkívüli világra emlékeztettek. Mintha Hamleten kívül nem lenne más ember a színpadon, csak furcsa, kifestett, elmaszkírozott, idegen lények. Az erősen művi, eklektikus díszlet és a giccses jelmez mellett, hogy hangsúlyozta Hamlet különállást, elidegenítette a nézőt az előadástól. Érdekes, hogy az öreg Hamlet szelleme, ami a győri színpadon láthatatlan maradt, és Cserhalmi

³² Designer, építész, látványtervező. (1952)

eltorzított hangján szólt, a tévéjátékban egy rendkívül ügyetlenül megalkotott, nevetséges páncélos alakként jelent meg. Az előadás látványvilága, színészi játékmódja teljesen idegen volt a korabeli színházi formanyelvtől és elvárásoktól, így még a kritikusokat is zavarba hozta, akik nem tudtak mit kezdeni a látottakkal, ezért keményen bírálták Bódyt.³³

Bár Cserhalmi alakítása pontos képet adott a fegyveres filozófus Hamlet figurájáról, jelmeze (fülbevalója!) és a díszletben való hosszas bolyongása távolivá, idegenné, anakronisztikussá teszi őt, amit három órán keresztül a nézők egysíkúnak és unalmasnak találtak. Az előadás többi szereplőjének játéka egészen különös rendezői elvárásokra enged következtetni. A színészek túlzásokból túlzásokba esve, nagy gesztusokkal, hangsúlyosan teátrálisan játszottak. A különböző szereplők különböző játéktílusokat mutatnak fel, így a látványhoz hasonlóan a színészi játék is az eklektikát képviseli a színpadon. Két magyarázat lehetséges. Vagy az, hogy Bódy a korszak későmodern-posztmodern filmjeire jellemző teátrális stilizációt erőltette a színészekre, vagy magukra hagyta színészeit, akiknek a zavaruk látszott a felvételen. Ez utóbbi magyarázat értelmében a szereplők idegenül érezték magukat az előadás díszletében, nem volt világos számukra, hogy mikor mit játszanak, ezért aztán mindenki tette, ami tőle telt. Mintha Bódyt csak Hamlet figurája érdekelte volna, a többi színész nem kapott elég mankót a szerep megformálására.³⁴ Ez utóbbi magyarázatot támasztja alá Monori Lili visszaemlékezésén kívül, hogy a szereplők egymással való viszonyrendszere kidolgozatlan maradt, a színészek ezért sokszor nem tudtak mit kezdeni magukkal a térben. Nemesgyszer otffejlesztett keléknél tünnek, s ha a rendező sem tudta, mi a szerepük az adott helyzetben miképp várhatta el tőlük, hogy megteremtsék helyüket a monumentális, gondosan eltervezett konstrukcióban.³⁵

Az előadásról fennmaradt tévéfelvétel igen fontos problémákról árulkodik. Még a kamera sem képes követni a díszletben tekergő színészeket, és ritkán hozza őket közelebb a nézőhöz. Képzeltük, mit láthatott egyáltalán akkor a színházban ülő közönség. A felvételen Bódy általában távoli képekkel dolgozik, ritkán él a vágás lehetőségével, sokáig mutatja az eseményeket egy nézőpontból. Hatékonyabb vágástechnikával, több közeli felvétellel lendületesebbé, érdekesebbé lehetett volna tenni a filmen a lassú színházi előadást.

³³ „Az előadás érdemtelenül az »avantgarde« látszatába keveredett, holott az extrém külső mögött tartalmilag üres volt. Suta színpadi terével, tekergő műanyag csöveivel, a zezugok között elvesztetten bóklászó színészeivel egyszerre csalta meg azokat, akik értelmezést gyanítottak benne, és azokat, akik klaszszikusgyalázást emlegettek.” Koltai Tamás, Új Tükör 1981. XVIII. évf. 44.

³⁴ „És mondja nekem, hogy leírják azt, hogy én a Poloniust nem dolgoztam ki. Haha. Azt mondja, hát ki a faszt érdekel a Polonius?” – saját készítésű interjú Monori Lilivel 2012. október 31-én.

³⁵ „Mindezek a relációk kidolgozatlanok maradtak, a szöveg felmondásán túl az összefüggések elhalványultak, a dramaturgiai munka igénye egyértelműen látszott ugyan, de konzekvens végigvitelére nem került sor. Ezért történt, hogy a látvány nagyvonalúságával, egyértelműen végiggondolt jellegével szemben mindez kidolgozatlanok, töredékesnek hatott.” György Péter, Látvány és színház, Színház 1981/12. 19–22.

A *Hamlet* előadásainak sora aztán hirtelen vége szakadt: egyik este leégett a díszlet. Cserhalmi így mesél a furcsa tüzesetről: „Gábor akkor már nem nézte az előadásokat, mert valami egyetemmel kötött szerződése Nyugat-Berlinbe hívta, ott kellett neki előadásokat tartani. Azt mondta, hogy körülbelül hét óra-
kor repül át a repülő a város fölött. És én mindig hét óra előtt pár perccel be-
mentem a színpadra leellenőrizni a kellékeket, a járásokat, hogy mi hogy
megy. Valaki integetett nekem főntről a világosító páholyból, és még mon-
tam, milyen barátságos fiatalember, lám köszön és én is visszaintegettem. Erre
még jobban integetett, mondom, hát tetszünk egymásnak, én is nagyon inte-
gettem neki, de ő már ekkor kézzel-lábbal integetett, mondom akkor erről
nincs szó, ez szimplán csak hülye; és én továbbra is csak monologizáltam,
bejártam a helyemet és egyszer csak megfordulok és a hátam mögött egyme-
teres tűz. Láttam, hogy én ezt eloltani nem tudom. Volt ott egy vödör víz, azt
fölkaptam, rázúdítottam, de ezzel csak azt érhettem volna el, hogy agyonüt az
áram – mint később kiderült, a tűz érintkezési hibából származott. És akkor ki-
rohantam, hogy fiúk ég a díszlet, senki nem hitte el, de azért látszott valami pá-
nik az arcomon, mert berohantak velem és akkor már az egész Hamlet-díszlet
bal oldala a zsinórpadrólásig érő lángokban állt, mindez talán húsz perc alatt.
Szóval ez a Hamlet-előadások szempontból emlékezetes marad számomra.
Nem is tudom, hogy ebből a távolságból, hogyan lehet erre gondolni, hogy ez
mit jelent, mert én nem vagyok azért hajlamos minden mögött értelmet, jelen-
tést keresni. Gábor hajlamos volt, sajnos az utóbbi időben nagyon is hajlamos;
de az, hogy egy előadás így pusztuljon el, az összes rekvizitjével, azt nem hi-
szem, hogy minden rendező és minden színész és minden színház életében
adódik.”³⁶

A Győri Kisfaludy Színház a nyolcvanas évek elején fontos magyarországi
színházi műhelyként működött, és Szikora János igazgatása alatt a tiltás és tú-
rés határán egyensúlyozott. Szikora szembement az Aczél György diktálta kul-
túrpolitikával: provokatív darabokat tűzött műsorra és foglalkoztatta a neo-
avantgárd, illetve a demokratikus ellenzékhez tartozó művészeket is. A sok
izgalmas kísérlet egyik hírhedt példája az a Hrabal-előadás, amelyben minden
jelenet díszletét egy másik tervező készítette³⁷. Természetesen ez az előadás
nem egyedülálló egyes korabeli színházigazgatók értékválasztásai között,
mely lehetővé tette, hogy a magyar neoavantgárd és underground színház
alakjai megvalósíthatták törekvéseiket az intézményrendszeren belül is.

³⁶ Cserhalmi György, *Barátom, Bódy Gábor*, Filmvilág 1990/10. 21–27.

³⁷ A *Bambini di Prága* című előadást Szikora János rendezte 1981. decemberében, két hónappal a Bódy-féle Hamlet után. A díszlettervezők: Bachman Gábor, Erdély Miklós, Haraszty István, Pauer Gyula, Rajk László, Szegő György.

IV. Gondolkodó és művész

„Gábor számára ez mindig is nagy kérdés volt, hogy mi az szuverén alkotónak lenni; és én úgy gondolom, hogy amikor ő egy munkát létrehozott, az erkölcsi képletet mindig aláhelyezte az esztétikai érvényességnek. Annál is inkább úgy gondolom, mert az erkölcs, az amióta kitalálták ezt a szót, évszázadonként, évezredenként változik, és mindig más tűnik föl erkölcsösnek. Az esztétika viszont egy megbonthatatlan folyamatosság; és a Gábor ennek a folyamatosságában, ennek a megbonthatatlanságában hitt olyankor is, amikor színházat rendezett.”³⁸

Cserhalmi György ebben a visszaemlékezésében szembehelyezi az erkölcs folytonos változékonyságát az esztétika állandóságával. Pedig az esztétika éppúgy változik a különböző korokban, ahogy az erkölcs. A Bódy alkotásaiban megjelenő erkölcsiség és esztétika is korhoz kötött, miközben a rendezőjük örökérvényűsége is törekedett. Ez a törekvése jobban sikerült nagyjátékfilmjeiben és tévéjátékaiban, mint két színházi előadásában.

Bódy Gábor gondolkodó ember, igazi filozófus alkat volt. Filmjein is az látszik, hogy monumentálisban és végzetesben gondolkozott. De éppen ezért talán jobban érdekelte egy alkotás szerkezete, struktúrája, gondolatisága, mint annak befogadója vagy nézője. Bódy ezért leginkább a kamera mögött alkotott igazán maradandót. A képi kommunikáció közvetlen érzelmi hatás nélkül is hat a nézőre, míg a színházban nemcsak világos jelrendszerre, de egyértelmű érzelmi hatásokra is szükség van. Ez utóbbival Bódy láthatólag keveset törődött, ő inkább a gondolat és a gondolat újszerű közlése érdekelte.

Bódy jelként tekintett mindenre, a díszletekre, a képalkotási technikákra, de még a színészeire is. Ezeket a jeleket rendezte egymás mellé egy gondolat mentén, ezekből a jelekből épített különböző konstrukciókat nemcsak a filmvásznon, de a színpadon is. Ezeket a képeket és felvételeket elnézve azonban a jelek mögött sokszor láthatatlanná válik a jelentés. A *Cselédek* és a *Hamlet* előadásán a befogadó nagyon nehéz helyzetbe kerül, ha meg akarja fejteni a Bódy által megteremtett jeleket. Mit jelent a fémből készült abroncsszoknya? Mit jelent Polonius szakállja? Mit jelentenek a díszleten villogó karácsonyfaéggők vagy az előadás alatt folyamatosan készülő tea? Bódy fejében biztosan mindennek megvolt a maga jelentése, és lehet, hogy nem is kell megértenünk a miértjüket, de az ember akarva-akaratlanul rákérdez ezekre a dolgokra. A *Cselédek* és a *Hamlet* előadásai során alkalmazott eszközök és motívumok nem állnak össze koherens felfejthető jelrendszerré. Pedig ez alapvető igénye volt még a neo-avantgárd művészetnek is.

³⁸ Cserhalmi uo.

Más a helyzet a két tévéjátéknál. Ha a *Katonákat* vagy a *Krétakört* némán néznénk, akkor is tökéletesen érthető volna a cselekmény, remekül megfoghatóak volnának a karakterek. E két tévéfilmnél Bódy koherens világot alkotott, melyben a kép, a filmnyelvi jelek a hang, a szöveg nélkül is képesek hordozni a jelentésüket. A *Cselédek* és a *Hamlet* jelrendszerei viszont széttartóak, kaotikusak, ellentmondásban állnak a szöveggel és a cselekménnyel, így ezek az előadások a befogadó számára nem értelmezhetők koherens egészként. A tévéjátékokkal ellentétben nincs mögöttük egy határozott és érezhető esztétikai állítás. Bódy a kamera mögül, egy stúdióban biztosabb kézzel alkotott jelentést a képen, mint a színpadon. Mind a négy munkán érződik, hogy alkotójukat jobban érdekelte a kísérletezés, az adott médiumban rejlő kommunikációs lehetőségek kutatása, mint a befogadóval történő érzelmi kapcsolatlétesítés. Bódy kreatívan használta az eszközeit, de sokszor igazán átütő művészi érzékenység nélkül – zavaróan látszott mögöttük a rendezői gesztus, a kiváltani kívánt hatás hideg szándéka.

Zárszóként képen álljon itt néhány mondat Ascher Tamástól: „Bódy Gábor, mint színházművész, nem létezik. Az előadásai dicséretes és derekas melléktermékei egy kísérletező pályának. Egy mozgékony szellem bravúros kísérletei, de nem igazán említésre méltó teljesítmények.”³⁹

Írásomban törekedtem egyszerre igazolni és cáfolni ezt az állítást. Bódy tárgyalt munkái – *Cselédek*, *Katonák*, *Krétakör*, *Hamlet* – nem életművének legjelentősebb alkotásai, de mindenképpen fontos lenyomatai a magyarországi neo-avantgárd művészetnek.

³⁹ Beszélgetés Ascher Tamással 2012. november 29-én.

CSILI

Pesterzsébeti Vasas Művelődési Központ
Budapest, XX., Nagy Győri István u. 2–6.

MEGHÍVÓ

1973. június 16-án 15 órakor és 17-én 18 órai kezdettel
stúdió-előadás keretében, filmvetítéssel egybekötve bemutatjuk

JEAN GENET: CSELÉDEK c. egyfelvonásosát

Az előadásra meghívjuk Önt.

Jegyek a helyszínen 12,- Ft-os árban válthatók. (Tel.: 478-528)

Megközelíthető 23, 123-as autóbusszal és 31-es villamossal a Boráros térről.

TÉR ÉS TÁRGYAK: Keserű Ilona (Konkoly Gyula tárgyainak felhasználásával,
Haraszi István közreműködésével). HANG: Vidovszky László. A FILMET ÉS AZ
ELŐADÁST RENDEZTE: Bódy Gábor.

S z e r e p l ő k :

Claire	MONORI LILI
Solange	JANCSÓ SAROLTA
Madame	RUTTKAI ÉVA



A tanulmányban szereplő előadások, tévéjátékok adatai

Cselédek

(előadás a Csiliben, 1973., nem készült felvétel)

író: Jean Genet

rendező: Bódy Gábor

látvány: Keserű Ilona, Konkoly Gyula, Haraszti István

zene: Vidovszky László

szereplők: Monori Lili, Jancsó Sarolta, Ruttkai Éva

Cselédek

(fekete fehér vizsgafilm, részlet, 22 perc, 1973.)

író: Jean Genet

rendező: Bódy Gábor

szereplők: Monori Lili, Jancsó Sarolta

Apa és fiú

(fekete fehér vizsgafilm, 12 perc, 1974.)

író: Csáth Géza

rendező: Bódy Gábor

operatőr: Bánhegyi István

zene: Mozart

szereplők: Farkas Dénes, Horváth Gyula, Siménfalvy Sándor, Kovács Gyula

Katonák

(színes magyar tévéjáték, 90 perc, 1977.)

író: Jakob Michael Reinhold Lenz

rendező: Bódy Gábor

dramaturg: Mészöly Dezső

operatőr: Halász Mihály

zene: Bach, Gluck, Reutler

díszlet: Méhes Lóránt

jelmez: Horányi Mária

szereplők: Bánfalvy Ági, Ujlaki Dénes, Farádi István, Udo Kier, Kovács Mária, Reviczky Gábor, Csiszár Imre, Berkóczy Zoltán, Sörös Sándor

Krétaör

(színes, magyar tévéjáték, 91 perc, 1978.)

író: Li Hszing-Tao

rendező: Bódy Gábor

dramaturg: Mészöly Dezső

operatőr: Halász Mihály

zeneszerző: Vidovszky László

díszlet: Barta László

jelmez: Horányi Mária

maszk: Tomola Katalin

szereplők:

Bánfalvy Ági (Csang Haj-Tang)

Ujlaki Dénes (Csang Lin, a bátyja)

Márkus László (Ma Csün-Csing)

Voith Ági (Ma asszony, a felesége)

Simor Ottó (Szu Sun)

Udo Kier (Pao Cseng)

Csiszár Imre (Csao titkár)

Ács János, Fekete András, Ferdinándi Gáspár, Hegedüs Erzs, Hollósi Frigyes,

Hunyadkürti István, Korcsmáros György, Kovács Mária, Molnár Zsuzsa, Tahi

József

Hamlet

(színes magyar színházi felvétel, 173 perc, 1981.)

felvétel a Győri Kisfaludy Színház előadásáról

író: William Shakespeare

rendező: Bódy Gábor

dramaturg: Kozma György

látványtervező: Bachman Gábor

jelmez: Tabea Blumenschein

zene: Vidovszky László

szereplők:

Cserhalmi György (Hamlet)

Áts Gyula (Claudius)

Martin Márta (Gertrud)

Bán János (Horatio)

Mester Ákos (Polonius)

Ujlaki László (Laertes)

Leviczky Klára (Ophelia)

Úri István (Rosencranz), Szolnoki Tibor (Guildenstern), Forgács Kálmán (Sír-

ásó), Pálfi Péter (Sírásó, Színész királynő), Sipka László (Színész király), Bobor

György (Osrick, Marcellus), Bars József (Bernardo), Kuti László (Fransisco),

Kozma György (Fortinbras), Szücs István (Százados, Színész)

