

ÚJ MISZTIKA FELÉ

— Beszélgetés Erdély Miklóssal —

SEBŐK ZOLTÁN

A nyár folyamán Erdély Miklós a Temerini Amatőr Képzőművészeti Találkozó vendégeként Jugoszláviában járt. Az alábbi beszélgetésre, ha nem is ez alkalomból, de ekkor került sor Kanizsán. Igaz ugyan, hogy már régóta biztattuk egymást egy hangszalagra rögzítendő interjú elkészítésére, a lehetőség engem mégis váratlanul ért. Előre elkészített kérdéseim nem voltak, munkásságának csak egy részét ismertem, tehát nem felkészülten, inkább érdeklődéssel tettem elé a mikrofont.

Most, hogy elkészült Beke László tanulmánya, nyugodtan kihagyhatom munkásságának bemutatását. Beszélgetésünk témája Erdély Miklós érdeklődésének négy fő zónája, a képzőművészet, a film, az építészet és az irodalom, illetve ezek határterületei.

S.: Kezdjük talán azzal, ami ezekben közös, vagyis aminek közösnek kell-kellene lennie, a kreativitással. Ugye, vezettél egy kreativitásfejlesztő csoportot.

E.: Igen. A kreativitási csoport pedagógiai tevékenységem részének tekinthető, amellyel megpróbáltam kitermelni azt a közeget, amelyben egyáltalán érdemes dolgozni. Gondoltam, legyen környezete is annak, amit csinálók. Megpróbáltam előadni, népszerűsíteni azt a gondolkodási módot, amit lényegesnek tartok. Ez viszont csak úgy lehetséges, ha mások is, a „tanulók” is megpróbálnak valamit csinálni. Mindez szépen ki-fejlődött, valódi környezetté vált, önállósult — nem egyszerű epigonizmus lett belőle, hanem művészek fejlődtek ki, akik munkásságom jó környezetének bizonyultak. Mondhatom, ez a környezet lett tevékenységem legjobb kritikusa.

S.: A pszichológiában máig vitatják, hogy a kreativitás tanítható-e, nevelhető-e. A tanítás a dolgok tudatosításával jár együtt, a tudatosság viszont sokak szerint könnyen megölheti a kreativitást. Például arra a több változatban elterjedt távol-keleti példázatra gondolok, mely a százlábúróról szól. A százlábúnak azt a kérdést tették fel, hogyan tudja összes



Erdély Miklós

lábát olyan szép összhangban mozgatni, hogy sobasem keverednek össze. A történet csattanója, hogy a százlábú addig gondolkodott — addig tudatosította a dolgokat —, míg „elfelejtett” járni. Tehát, ha az ember tudatosan törekszik valamire — esetünkben arra, hogy kreatívóá váljon —, rendszerint belép egy csomó zavaró körülmény. Kérdésem így hangzik: te tudatosítottad-e a gyerekekkel, illetve ők maguk tudatosították-e, hogy nekik most kreatívóá kell válni? Összeférhet-e a tudatosság sokak által bénítónak tartott jellege a kreatív invencióóval?

E.: Amikor mi ezeket a gyakorlatokat elkezdtük, akkor egyáltalán nem tudtuk, hogy kreativitást űzünk. Csak később olvastam egy könyvet (Erika Landau: *A kreativitás pszichológiája*), és felismertem, hogy a mi tevékenységünk hasonlít arra, amit a pszichológiában kreativitásnak neveznek. Másrészt kétségtelen, hogy a második vagy harmadik évben a *Fantázia-fejlesztő* gyakorlatokon igenis tudatosítottuk, hogy mit nevezhetünk kreatív szellemi műveletnek. Mégpedig azért, mert amit általában kreatív szellemi működésnek neveznek, az néhány szellemi folyamat szűk körű variációja. Azáltal, hogy tudatosítottuk, melyek ezek, feléjük akartunk emelkedni. Tehát valami olyasmit akartunk csinálni, amire eddig ember nem volt képes. Illetve képes volt rá, de csak öntudatlan formában: ez az a bizonyos megragadhatatlan művészi tevékenység, amiben

egy ezoterikus agyi működés nyilvánul meg. Tehát azt csináltuk, hogy ha felfedeztük a „szabványkreatív” szellemi műveleteket egy munkában, azt már eleve nem tartottuk jónak. Ezek a műveletek meglehetősen egyszerűek. Ilyen a fokozás, a fordítás, a kétszeres fordítás, a redukció, a dolgok tautologikus megközelítése stb. Az avantgardisták tevékenységének 90%-a ilyenekből áll. Ezek természetesen nem a legmagasabb rendű műveletek. Vannak olyanok is, amelyek ezeken túlmutatnak, megragadhatatlanok, modellezhetetlenek. Azáltal, hogy tudatosítottuk azt a réteget, amely bárki számára elérhető, megnyitottuk, sőt, kötelezővé tettük azt a területet, amely csak a kiválasztottak számára adatik meg. Ebből persze az következett, hogy mindez nem csak pedagógiai, hanem inkább szelektív tevékenység lett. Aki ezt nem bírta, az kimaradt — így egy idő múlva kiérlelődött egy jó társaság. Én egyáltalán nem tartottam kötelességemnek, hogy bárkit megtanítsak a kreativitásra, mint egy szabványpedagógus. Inkább azokat az embereket kerestem, akik ebben a szellemben tudnak élni és dolgozni.

S.: *A dolgok tautologikus megközelítését te szabványszerűnek nevezted.*

E.: Igen.

S.: *Joseph Kosuth viszont radikálisan rávilágított a művészet tautologikus voltára. Azt írja, hogy a művészet önkiszélesítő tautologikus rendszer. Azonfelül, hogy a konceptnek több változata, több jelentése van, téged is általában konceptesnek neveznek. Hogy fér össze a kettő, vagyis hogy fér össze Kosuth-tal?*

E.: Kosuth rámutatott bizonyos tautologikus formákra, de ha jól tudom, ő is azért mutatott rájuk, hogy meghaladjuk őket. Így értelmezem én az *Egy és három szék* című munkáját. Ez egy egyszerű föltáró munka volt: rávilágított, hogy a művészetben mindig is volt tautologikus elem, de az nem tartozott lényegéhez. Például maga az ábrázolás egy tautológia, azonkívül, mint Wittgenstein is kimutatta, maga a logika is tautológia. A művésznek pont az a feladata, hogy ebből kicsapjon, mint a hal a vízből — így lesz belőle szárazföldi élőlény, ami természetesen csak pillanatokra lehetséges.

S.: *Igen, Kosuth is úgy mondta, hogy a művészet önkiszélesítő rendszer. És ezt könnyű félreérteni: többször találkoztam már olyan analógiával, hogy a modern művészet a technika módjára önkiszélesítő rendszer. Azt mondják, egy új mosógép helyettesítheti, felválthatja, „megszüntetheti” az összes régi típust...*

E.: Semmi esetre sem. A mosógépnél konkrét funkcióról van szó — egyre több funkcióról. Ez egy mennyiségi tényező, a művészetben pedig új minőségbe való átcsapásról lehet csak szó, amikor új művészetfogalom konstituálódik. Másrészt, a művészet komplexitására jellemző, hogy ha sikerül egy új művészetfogalmat konstituálni, akkor egyszerre felfedezzük, hogy az új művészetfogalom a régi remekművekben is benne volt, méghozzá mint lényegi aspektusuk. Tehát rögtön újra tudjuk csoportosí-

tani az egész művészettörténetet. A technikával ellentétben, amikor új művészetfogalom kerül előtérbe, a régi művek győztesen kerülnek ki. Mert egy nagyfokú komplexitással rendelkeznek.

S.: *Viszont nekem úgy tűnik, a koncept korai meghonosodását nem jellemezte ilyen egészséges szemlélet...*

E.: Ez a tautológia-ügy jellegzetes esete volt annak az epigonista rohamnak, amitől a hajam szála is égnek állt. Amikor elterjedt Kosuth-nak az a székügye, mindenki tautologikus műveket csinált. Ez volt akkor a koncept. Hiába kiabáltam, hogy ez módszer, hogy ez a dolgok hogyanja és nem a lényege. Az epigonokra az jellemző, hogy sohasem a dolgok lényegét, hanem csak a hogyanját értik meg. Én ezt úgy közelítettem meg, hogy a művészet tárgya a művészettel való foglalkozás, tehát hogy Kosuth ezt jelentette meg. Mivel ritkán lehet egyidőben látni az ábrázoltat és az ábrázolatot, ennek megvolt a maga tudatmegzavaró hatása. 1971-ben ha nem is ilyen pregnáns formában, de én is csináltam hasonló célzatú művet. Az „R”-kiállításon én is kiállítottam egy vázát virággal, és ráírtam: *Váza virággal*. Utalás volt ez a festészet régi témájára — azt akartam, hogy ez a régi téma most jelenjen meg önmagában. S ekkor még nem is hallottam, hogy Kosuth a világon van. Különben mikor csinálta ezt a székes művét?

S.: *Azt hiszem 1965-ben.*

E.: Lehetséges. Akkor még nem érkezett el hozzám a híre.

S.: *Ben Vautier volt az, aki később önmagát is kiállította.*

E.: Ez a gesztus a művészettörténet egy fonalát szándékozik erősíteni, nevezetesen az expresszionizmusét. Az expresszionizmusban tudatosodott a művészetnek egy programja, az, hogy a művész önmagát fejezi ki. Ha önmagát fejezi ki, akkor már legjobb, ha maga áll oda... Ez ad abszurdum vitele a régi művészet egy vonulatának. A hatvanas évek óta tulajdonképpen minden munka javaslat volt a művészet újradefiniálására. Félig tudatosan mindenki ezzel foglalkozott, de Kosuth-nál tudatosodott, ő tette programmá.

S.: *Tehát mondhatjuk, hogy a régebbi művészet is implicite önreflexív volt. Magáról a művészetéről is vallott. Milyen jelentőséget tulajdonítasz annak, hogy ez a mozzanat explicitté vált?*

E.: A modell körülbelül az, amit az előbb a kreativitásról mondtam. Csak úgy lehet valamit túllépni, ha tudatosítjuk a benne működő szellemi-lelki igényeket. Akkor tudjuk, hogy ez az... és mi van ez után? Míg nem válnak tudatossá, explicitté, addig nagyon nehéz meghaladni őket.

S.: *Most Kolakowszki egyik megjegyzése jutott az eszembe: a madár feladata, hogy csak énekeljen, és nem az, hogy saját énekével foglalkozzon. Körülbelül ugyanez fejeződik ki az intuicionizmusban — különösen Crocénál —, ahol mély szakadék tátong az intuíció és az intellektus között. A művészet tiszta intuíció, s az intellektus becsapódása csak za-*

varó lehet — mondják —, meghamisítja a madár spontán, tiszta dalát ...

E.: Az intuíciót csak úgy tudom felszabadítani, ha a meglevőt már tudatosítottam. Én nem zárom ki az intuíciót. Amikor már tudatosítottuk, hogy a „kreatív” ember milyen agyműveleteket végez, s ezeket pont sablonosságuk miatt elvetettük, ekkor állunk szemben az üres semmivel. És itt lép be az intuíció, tisztán, nem keveredve régi áthallásokkal. Tudatosítjuk, hogy mi van, vagyis hogy mely tekintetben nincs már ránk szükség. Az intellektus nem alkotó, hanem szelektív szerepet játszik.

S.: *Észrevettem, hogy Marly-téziseidben is van néhány keleties vonás. Erről már beszélgettünk. Eugen Herigelnek a Zen-újásatról szóló könyvére gondolok, amit te is olvastál. Biztos emlékszel, hogy neki akkor sikerült jól lőni, amikor elkeseredett, mindent feleslegesnek tartott — vagyis amikor kiürült. Ebben, amit elmondtál ...*

E.: ... van egy hasonló vonás. Valahogy úgy képzelem ezt el, hogy az ember egy elvarázsolt békakirályfi módjára éli az életét. Néha azonban bevillan az eredeti királyfi a béka életében — mondjuk, ezt a bevillanást lehet intuíciónak nevezni. Az emberben van egy elfojtott, legátolt képesség, amit fel kell szabadítani. A művész ezzel foglalkozik, meg a tudomány is. Ez már tényleg kreativitás, és nem az, amit általában kreativitás alatt értenek: bizonyos poénsablonok szerint különböző közegekben ugyanazokat a szellemi műveleteket elvégezni. A Zen-buddhizmus ezzel eleve tisztában van: nem szabad semmire sem gondolni, hogy az intuíció, az inspiráció, a megvilágosodás beköszönthessen. Mi ezt intellektuális módon kezdtük el. Kizártuk mindazt, amit tudni lehet, hogy helyet csináljunk annak, amit nem lehet tudni.

S.: *A kreativitási gyakorlatokon foglalkoztatok Zen-koánokkal is.*

E.: Igen, de ez már a végén volt. Egy hónapig mással sem foglalkoztunk, mint koánokat próbáltunk gyártani. Főolvastam pár koánt, és azt mondtam, tessék ilyeneket csinálni. Elég sok született, amiben itt-ott felvillant valami. A koánok mechanizmusa különben a legtisztábban képviseli azt a bizonyos művészi esszenciát. Mert egymást kioltó, önmagukat kioltó mondatok. Ez Marly-téziseimből is kiderül, hogy a jelentéseket úgy kell csoportosítani, hogy egymást kioltásák. Ekkor szakadhat be vagy szakadhat föl az a bizonyos inspiráció. Erre tulajdonképpen bármely anyaggal való foglalkozás megfelel — ezt is a Zentől tudjuk. Mi is úztuk ezt, sőt én még ma is üzöm: a bitument és az üveget addig forgatom ide-oda, míg egyszer megjelenik valami, ami túlmutat azon, amit ismerek. Néha ez nem is tetszik nekem, mégis el kell viselni, hogy olyan minőséget látok, ami egyáltalán nem felel meg az ízlésemnek. És várom a szemet, ami ebben majd felismeri az új értéket. Én csak azt látom benne, hogy új minőség, és ízlésem tiltakozik ellene. De ízlésem a múlt által meghatározott, ezért ezt a kis kellemetlenséget szigorúan ki kell bírni. Az új szemek rendszerint megérkeznek, és észreveszik ebben az értéket. Ezek főleg epigonok, azok aztán mindezt sokkal tetszetősebben csinálják.

És akkor már nekem is tetszik, amikor más csinálja. De amíg én csinálom, addig nem tetszik. Aszketikusan ki kell bírni, hogy csúnyát csináltam — ez is egy lelki gyakorlat.

S.: *A Zen-koánok olvasása közben azt tapasztaltam, hogy felvetődik egy kérdés és a válasz nem más, mint a kérdés megválaszolhatatlanságának megmutatása.*

E.: Rendszerint nem erről van szó, hogy megválaszolhatatlan a kérdés. A válasz mellébeszélés. Ezt úgy is lehet értelmezni, hogy megválaszolhatatlan a kérdés, de úgy is, hogy a mellébeszélés nyesi a kérdést, forgatónyomatékok ad neki, s mákor a kérdés forog, az már válasz is rá. A koánok mechanizmusa, hogy a kérdés önmagában is kielégítő, ha nem statikusan áll, hanem mozog.

S.: *Amit most elmondtál, úgy tűnik, érvényes az új művészetre is.*

E.: Világos, hogy minden jó műben ez van. De nemcsak az új művészetben, hanem a régiben is. Viszont talán most beszélhetünk igazán művészeti fejlődésről — de nem a művészet fejlődik, hanem az emberek művészethez való viszonya. Ez a viszony egyre tudatosabb, egyre több dolog iktatódik ki, ami nem tartozik a művészet lényegéhez. Az a megfoghatatlan transzcendens képesség viszont, ami a művészethez mindig is kellett, ettől még ugyanannyira kell. De szerintem most, miután annyi mellékkörülmény kiküszöbölődött, könnyebb megállapítani, ki a jó művész és ki nem. Nekem például könnyebb kvalifikálni egy mai művet, mint mondjuk egy múlt századit. Mert ott annyi mindent elfedett az ábrázolás ügyessége, a színkezelés és más mellékkörülmény, ami összefügg ugyan a művészet lényegével, mégis másodlagos. Mondjuk, egy jó színkezelés nem önmagában van, hanem egy mélyebb rétegből következik. Nagyon érzékeny szem kell ahhoz, hogy észrevegye, felületi az adott színkezelés, vagy mélyebbről származik.

S.: *A mellékkörülmények kiküszöbölésével párhuzamosan a művészet egyre provokatívabb...*

E.: A művész az emberek tudatában akar zavart okozni. Abból indul ki, hogy az emberek csak hülyeségeket tudnak gondolni, tele vannak konvenciókkal, esetenlegességekkel — aminek nincs sem esztétikai, sem etikai, sem más értéke. A művész hatása semmi más, mint ennek a megzavarása. A művész nem tud programot adni, csak ezt a hülyeséget tudja megzavarni. Számomra a mű megzavaró ereje tipikus, abszolút érték-kategória. Mert csak rossz tudattal rendelkezhetünk. A jó mit tudom én hol van — talán egy erdőben egy remeténel. Az én tudatom sem jó, viszont ha megzavarom vagy megzavarják, az nagyon jólesik. A jó műnek tehát feltétlenül van egy tudatmegzavaró, tudatromboló képessége — helyet csinál annak, amire nagy szüksége lenne az embernek.

S.: *Azt hiszem, alkalmas lesz, ha ebből a szempontból térünk át az építészetre.*

E.: Ebben a korban az építészet, legjobb alkotásait tekintve is, csak

az iparművészet szintjén tud mozogni. Használati meghatározottsága van, és a használat nem transzcendens jellegű, mint valaha a templomépítészetben volt. Egy olyan tudatforma megvalósulási kereteit szolgálja, ami egyáltalán nem transzcendens.

S.: *Es mi a helyzet ezen a téren a tudatmegzavarással? Lehetséges-e tudatmegzavaró épületeket tervezni-építeni?*

E.: Mivel az építészet anyagilag annyira meghatározott, ezt csak terv szintjén lehet megvalósítani, annak viszont kevés a megzavaró ereje. Van is egy ilyen irányzat, a fantasztikus vagy utópisztikus építészet, mely egy utópikus világra készíti a terveket. Az építészet három formában lehet jó iparművészet. Az első az említett utópikus jellegű. A második a giccsepítészet, ami egyéni építkezésekben nyilvánul meg — mindenki megépíti a saját mániáját. Olyan falvakat szeretnék látni, amelyek csupa dilettáns épületekkel lennének tele. Ebben fejeződhetne ki az emberek meglehetősen torz és csonka reményfunkciója. Szükség lenne erre, hogy lássuk, milyen igények jelennek meg az építészetben. Ha építészeti gyakorlatot folytatnák — bár nem tudom, hogy lehet itt sokáig építészeti gyakorlatot folytatni —, én a harmadik lehetséges irányba indulnék el: megpróbálnám még erőteljesebben, még provokatívabban kifejezni a meglevő torz tudatformát. Még sivárabb, még kedélytelenebb lakóépületeket terveznék, hogy kirajzolódjon az egész társadalmi lét sivársága. Ne próbáljuk ezt a sivárságot kisszerűen elkendőzni — hogy kis virágvályút teszünk a bejáratához vagy színes függönyt teszünk az ablakra, esetleg lilára festjük a lakótelep oldalát! Ilyen idétlen kísérletek vannak, ami szintén jó abból a szempontból, hogy ha lehet, még ettől is kicsinyesebb dolgokat kell csinálni. Ezt egy kicsit ironikusan túl kell fokozni. A meglevő lakóépületek majdnem jók erre a célra. Csak egy kicsi kellene, hogy érződjön ennek tudatos volta. Egy kis akcentust kellene csupán e szörnyépületekre rátenni, és mindjárt művésziné lehetne őket nevezni. Persze, ha a hatóság észreveszi, hogy itt valaki ironikusan építi a lakótelepeket, úgy fenéken rúgják, hogy a lába sem éri a földet. Ezt meggyőződéssel kell tálalni. Én azért távolodtam el az építészettől, mert e három út közül egyik sem járható a gyakorlatban. Makovecz munkássága ebből a szempontból kész csoda. Ő e három út közül a giccs kategóriájába tartozik. A betyárromantika, a dzsentrizmus és az Ibusz-giccs keverékét műveli. Azt tette, amit Jancsó a filmjeiben. Jancsó is egy ilyen Ibusz-giccset kevert ki a betyárromantikából... ez a magyar paprikáskrumpli... Nagyon hasonlít egymáshoz ez a két életmű. Makovecz munkáit mégis eredménynek tartom, mert munkássága egy abszolút megvalósulás: ez az egyetlen mánia valósult meg, no meg a standard.

S.: *Es mi a véleményed Harkai Imre kezdeményezéséről? A temerini találkozón megismerkedhetél tevékenységével.*

E.: Erről nincs semmi mondanivalóm. Ez annyira gyerekcipőben járó gondolkodás a népi építészet tanulmányozásában, annyira tisztázatlan,

hogy erről semmi mondanivalóm nincs. Harkai itt még az első lépéseket teszi, a végső konzekvenciák levonásától még borzasztó messze van. Különbösen Harkai munkásságában is feltűnő, hogy amit ötven évvel ezelőtt giccsnek tartottak az építészek — meg mindenki —, az most mint érték szerepel.

S.: *A giccs egyre érdekesebbé, egyre lényegesebbé válik művészeti szempontból.*

E.: A giccsnek, különösen a kollektív giccsnek, mindig megvan az a tulajdonsága, hogy egy idő múlva igazolódik. Ilyenek a falvédők is. A falvédőket most sorozatosan állítják ki, pedig ezek voltak a giccs mintapéldányai. Kiderült, hogy a falvédő nagyon stílusista, önálló műfaj. Őszinte, finom, és még konceptuális is, mert hihetetlenül könnyeden egyesíti a szöveget és a vizualitást. Megirigyelhetné sok művész! És olyan, mintha eredetileg is ironikusan készültek volna. Például: „Boldog vagyok, hogy a férjem a vizet issza.” Nyilvánvaló, hogy az ilyen mondasok kicsit pajkosan voltak fölrva, és nem mint igaz dolgok. Ennek megvan a maga kis kedves önironikus humora, tehát nem a hamis tudat megnyilvánulása. Ironikusan rálát önmagára. Az úgynevezett népi giccsben mindig van egy mosolyos könnyelműség, ami túlmutat önmagán.

S.: *Attérhetünk a filmre.*

E.: A filmmel való kapcsolatomban egy racionális megfontolás alapján kezdődött. Szinte azonos intenzitással foglalkoztam zenével, irodalommal és képzőművészettel. Olyan médiumot kerestem, amiben mindezzel egyszerre tudok foglalkozni. Hatott rám az ijesztgetés: „ne foglalkozz mindennel, mert szétforgácsolódsz!”. Rájöttem, hogy azért foglalkozom ilyen sok mindennel, hogy ne forgácsoljam szét magam. Ha az ember valamire kijegyzi magát, kénytelen rengeteg képességét leforgácsolni. A filmben mindenhez egyszerre kell érteni, ugyanakkor észrevettem, hogy a filmrendezők egyikhez sem értenek. Mivel én ezt nem bírtam nézni, kénytelen voltam elkezdni filmmel foglalkozni. És mondhatom, a filmmezés nekem majdnem olyan, mint a pihenés. Filmet csinálni sokkal könnyebb, mint képet. A hatások örült gyorsan visszatérülnek, bármit tesz is az ember. Ha egy képet vagy vizuális összeállítást csinállok, várni kell két hétig, hogy egy reggel megláthassam, mi a hibája. Ez egy állandó vészőfutás. A film viszont rögtön kiadja a maga szellemi, enkölcsi és esztétikai színvonalát. Annál jobban osodálkozom, miért csinálnak annyi vacak filmet. Talán, mert olyan beleváló srácok foglalkoznak vele, akik nem sokat törődnek a művészettel. Ebben a tekintetben szerintem még Antonioni meg Bergman sem kivétel. Egyedül Godart-nál éreztem azt, hogy magával a filmmel foglalkozik.

S.: *Tehát szerinted a filmmel könnyű dolgozni. Viszont a vonal... egész vonalmágiád van.*

E.: Igen, pont a filmmel kapcsolatban jutott eszembe egy vonal-ötlet. Te ismered azt a munkámat, amelyen felírtam, hogy „Pista”. A

Bódyval vitatkoztam egy kocsmában, hogy micsoda ocsmány anyag ez a film. Illetve nem is vitatkoztam, mert nagyjából elismerte. Azt magyaráztam, hogy mennyivel többet ér a grafitnak egy konkrét találkozása a papírral. Hogy mennyire átszellemült pillanat az, amikor az ember ráteszi a grafitceruzát a tiszta fehér lapra, vagy bármit is tesz. Például, ha fölírom, hogy „Pista” . . . Szerencsére volt annyi lélekjelenlétem, hogy erre az ötletemre fölfigyeltem. Ana Lupas, a kitűnő román művésznő azt mondta, hogy ez a rajz a legjobb, amit eddig látott, beleértve az egész művészettörténetet Dürertől napjainkig. Utána azon gondolkodtam, hogyan lehet ezt még éterikusabbá tenni. Akkor találtam ki azt a „szent vonal”-ügyet: egy ceruzára ölmot rakok, egy spárgát kötök a végére és úgy húzom a vonalat. És tényleg, a nyomhagyásnak egy abszolút pillanata ez, a beavatkozásnak és az anyag önálló viselkedésének egy olyan nemes kompromisszuma, hogy talán valahol az isteni világban lehet ilyesmi. Kicsit magára hagyni az anyagot, hogy csináljon, amit akar, de mégis irányítani. Néha az az érzésem, hogy egy ilyen módszerrel nem is lehet csúnya vonalat húzni. És pont ezért nincs például esztétikai értéke a gyerekrajzoknak. Mert esztétikai értéke csak annak van, ami csúnya is lehet. A népművészetet is azért nem szeretem, mert soha nem találtam még mondjuk egy csúnya régi korszót. Ezért ki is írtam egyszer, hogy három dologtól kell tartózkodnia a művésznek: a gyerekrajzoktól, a népművészettől és a régi fényképektől. Ezek mind automatikusan szépek. Az avantgardistának ettől el kell határolnia magát.

S.: *Filmjeid közül én csak az Álommásolatokat láttam. Mit mondhatnál, te mire használod a filmet?*

E.: Mivel a film ilyen nagy hatású eszköz, én — mint azt Lenin tanácsolta — társadalmi problémák megoldására, bolygatására használom. Minden megnyilvánulás, amit az ember filmen csinál, elkerülhetetlenül politikai színezetű. Még ha nem csinál semmit, az is. Az Álommásolatok elején például csak az van, hogy emberek utaznak egy autóban és beszélgetnek. A film ugyanis előre-hátra mozog, és sokszor lehet ugyanazt látni-hallani. Ez a közönséggel szemben egy erős atrocitás. Tényleg, a filmnél az a szituáció, hogy a sötétbe beül egy csomó ember, mindenki egy pontra bámul, és ezekkel az emberekkel én azt csinállok, amit akarok. Ez még nálam is hatalmi mámort okoz. Ezt aztán végsőkéig ki szeretem élezni: itt, gyerekek, én csinálom a dolgokat, ti meg néztek — „mint a moziban”. A népnyelv észre is vette, hogy ez a hülye passzivitásnak egy állapota. Például a Partita című filmemben elhangzik egy disznó vicc, ami valamennyire a zenére vonatkozik: „A dobosnak azt mondják, tudja-e, hogy lóg a farka-fasza a rövid nadrágjából. Mire ő — hogyne tudnám, mindjárt eljászom”. Erre megszólal Haydn C-dúr szimfóniájának első tétele, és nyolc percig csak ez hallatszik a sötét moziteremben. Ez a nyolc perc ilyen körülmények között iszonyúan hosszú idő. Ezzel sikerült kifejeznem azt az abszolút fölényt, amivel a közönség fő-

lött van a filmrendező. Ezt persze a minisztériumban a bemutatón nem nagyon honorálták, mert ott úgy tudják, hogy ők vannak velem szemben fölényben. Sokan fölháborodtak, hogy ez aztán szemtelenség. Hát, pont az volt benne, a lényeg, hogy szemtelenség.

S.: *1974-ben költészetéért kaptad meg a Kassák-díjat.*

E.: 15 évig írtam úgy, hogy senkinek sem mutattam meg, még a feleségemnek sem. Rengeteg füzetet írtam tele, s végül is átrágtam magam a nyelv minden szféráján. Ezzel, mondjuk úgy, eljutottam a nyelv végére. Tulajdonképpen ekkor éreztem, hogy nekem érdemes nyilvánosságra hozni irodalmi munkásságomat. Ekkor találtam ugyanis ki az úgynevezett kategorikus költszetet, ami nem a nyelv szintjén, hanem kijelentések szintjén nyilvánul meg.

S.: *Fogalmi szinten?*

E.: Mondjuk rá, de talán jobb úgy, hogy gesztus-szinten. A kijelentés mint tett az érdekes. A jelszókban van meg ez egy kicsit. A jól megválasztott jelszó tetté válik. Fölállok, és azt mondom, hogy ön egy marha — mondjuk, egy előadáson. Ez egy kategorikus költemény. Elég nagy igazságértéke lehet adott kontextusban. És itt rátaláltam a valódi inspirációra a huszadik századi természettudományokban. Azt vettem észre, hogy a tudománynak van egy nagyon erős morálja. A tudományban valahogy fontosabb, hogy mi az igaz, mint hogy kinek van igaza. Ez a morál már eleve nagyon tetszett. Ez az igazságra való őrült koncentráció a század második felére elvezetett egy olyan világképhez, mely kezdett tudományellenes lenni. Azt hiszem, csak nagyon jó morállal lehet eljutni az önköltés állapotába. És a tudomány valahogy ezt az utat látszik bejárni. Saját tiszta módszere saját maga megszüntetéséhez vezet. A tudomány kijelentéseiben egy olyan mély misztika nyilvánul meg, amit én nem ismerek sem az antropozófusoktól, sem bármely régi misztikus tanból. A régi misztikus tanokban ezek az igazságok megfogalmazást nyertek ugyan, de naivan, sokkal kisebb jelentésmélységgel, hogy a modern embert kielégíthessék. Én ennek a hatása alá kerültem, és úgy vettem észre, hogy a század nagy elméleti fizikusainak és matematikusainak írásai fölörte állnak az irodalmi stílusnak. Egyszerűen szebben tudnak írni. Pontosan azért, mert a stílus egyenlő az erkölccsel, ahogy azt, ha jól tudom, Gide mondta.

Tehát sokat olvastam századunk fizikusainak elméleti és filozófiai írásait, és azt láttam, hogy ez magasan felette áll minden általam ismert gondolkodásmódnak. Egy mutáns agyat képviselnek ebben a században. Azt hiszem, Winner mondta, hogy amikor Neumann Jánossal beszéltem, mindig úgy érezte, hogy ő félálomban van és Neumann János van csak egészen ébren. Ez a teljes ébrenlét, ez az, ami nagyon megragadó számomra. És ennek a költészete számomra nemhogy kisebb, de sokkal magasabb rendű, mint például Joyce-é. A szemlélettől olyan távol eső igazságokat vagy modelleket kell nekik megfogalmazni, amit még soha

senkinek. Nyelvi bravúrokra kényszerülnek. Persze, verseskötetem első fele inkább Joyce-hoz kötődik, a nyelv mélylélektanhoz kötött megnyilvánulásait vizsgáltam. A második felében viszont olyan kijelentéseket próbáltam tenni, melyektől az a fajta agypörgés indul el, amire szükség van ahhoz, hogy ezen új szemléletmódok közelébe férközhessünk.

S.: *Miben nyilvánulnak meg a tudomány nyelvi bravúrijai?*

E.: A tudomány új fölismerései hihetetlenül eltávolodtak a naiv realizmustól. A nyelv viszont úgy alakult ki, hogy ezt a mindennapi naiv realizmust szolgálja. Mondok egy példát. A nyelv, azáltal, hogy alanyt és állítmányt használ, örökre modellezi azt az arisztotelészi tételt, mely szerint a mozgás nem képzelhető el hordozó nélkül. Tehát mindig *valami* mozog. A mikrofizikában viszont ez teljesen lehetetlen lett. Ezért a mikrofizika tényeit nem is lehet a mi nyelvünkkel elmondani. Gondolkodtam, van-e olyan szó a közhasználatú nyelvben, ami egyszerre alany és állítmány tud lenni. Egyet találtam, a „havazik” szót, de talán a „hajnalodik” is megfelel. Van egy kiáltványom, amelyben azt szorgalmazom, hogy a nyelvet úgy kellene átalakítani, hogy soha ne különböztessük meg azt, ami valamit csinál, attól, amit csinál. Az az érzésem ugyanis, hogy a mi nyelvünkön csak tévedni lehet. A modern költészetnek épp ezért volt szüksége a nyelv összetörésére — ami természetesen öntudatlanul ment végbe. A tudat megzavarása a nyelv megzavarásán keresztül történhet. Míg azonban a modern költőknél nem tudatos, hogy miért kell összetörni a nyelvet, az az érzésem, hogy nálam tudatos. Mert rossz a nyelv, és nem képes fölszívni azokat az igazságokat, amelyeket például a matematika már rég föl tudott magának szívni. A költő feladata, hogy fellazítsa a nyelvi megkötöttségeket, hogy helyet csináljon az új számára.