

kulturális, és ezzel együtt szociális javaknak tekinti – azaz nem vitatja, hanem megerősíti az előadóművészet nevelésben, műltfeldolgozásban, társadalmi felelősségvállalásban betöltött szerepét. Ez az elgondolás persze nem a 21. század friss terméke, hiszen az emberi cselekvés és ezzel együtt az emberi cselekvést színre vivő előadás már az ókorban is politikus – és nem feltétlenül az aktuálpolitikát reprezentáló – aktusnak minősült. Mégis, mintha alig haladtunk volna előre: az irodalmi kereteket szétfeszítő előadások a polgári színház perspektívájából csak veszélyes, kényelmetlen kezdeményezésként tűnnek fel, ez a naiv, a művészet szépségét csak a megemelt színpadra korlátozó nézet azonban éppen a színház legfontosabb szereplőjéről feledkezik el: a nézők alkotta közösségről. A kötet éppen ezen akar változtatni, méghozzá úgy, hogy egy demokratikus rendszerben gondolkodva tesz fel kérdéseket, kínál olykor megvitatásra is érdemes válaszokat, miközben rámutat azokra az egyenlőtlenségekre és ellentmondásokra, amelyek feloldásán a jelen és a jövő színházának dolgoznia kell. Feltéve, ha komolyan vesszük a kötetet inspiráló fenti manifesztum első pontját: „Már nemcsak a világ ábrázolásáról van szó, hanem a világ megváltoztatásáról. A cél nem a valós ábrázolása, hanem az, hogy maga az ábrázolás váljék valóssá.” Vegyük komolyan. (JAK+PRAE.HU)

DÉZSI FRUZSINA

A realizmus színeváltozása

GYÖRGY PÉTER: *FAUSTUS AFRIKÁBAN. SZERZŐDÉS A VALÓSÁGGAL*

György Péter legújabb könyvét kezébe véve olvasójának a cím alapján két feltételezése is lehet a tartalmat illetően. Az egyik, hogy valószínű az európai magaskultúra szerepéről, a globálissá bővült művészeti világban újként értelmezett pozíciójáról olvashat, az alcímből pedig arra bátoríthat következtetni, hogy valóság és művészet oly bonyolult kapcsolatában a szerződés fogalma segítségével fog eligazítást nyerni. Ezen előzetes feltevéseink nagyjából be is igazolódnak az írás végére érve, de csak nagyjából, mert a könyv sűrű szövedéke ennél jóval összetettebb – bár a cím kétségtelenül szolgál egyfajta vezérfonalként. Persze nem vesztegetném a mondatokat arra, hogy a könyv tényleg arról szól, amit ha sűrítve is, de sugall a cím, ha a szöveg egésze nem érkezne meg végül, ha nem is az ellenkező pólusra, de olyan alapállásokhoz, melyek a cím egyszerű, előzetes értelmezését jócskán felülírják. Ha az olvasó ismeri William Kentridge művészetét, és ráismer, hogy a kötet címét és borítóképét is az ő művétől kölcsönözte a szerző, akkor persze már az elején sejti, hogy nem egyszerűen ilyen vagy olyan esztétikai-politikai nézőpontból (igaz, György Péter esetében ezt igazán nem kell találgatnunk) a nyugati művészet globális jelenlétének kérdései kerülnek majd terítékre, sőt még csak nem is a művészettörténet nem szinkron időket és eltérő helyeket, valamint ezek egymáshoz való viszonyát egy új kortársiségben újraíró aktuális programjához kíván hozzászólni. Ennél, a kötet beszédmódján szólva, egy lépéssel közelebb megy a valósághoz, és az általa érvényesnek tekintett művészet lehetőségeit vizsgálja,

amelynek egyik jellemzője, főként nem tematikusan értve, hogy „kérlelhetetlenül a vesztesek oldalán áll” (305.). Vagyis az európai művészet globális jelenléte helyett sokkal inkább beszél a könyv az ellenkező irányú mozgásról, sőt imperatívusról, arról, hogy Faustus, Goethe szavaival, „mindig célba jutó akarata” képes-e Afrikát – és persze itt Afrika mindenfajta alárendelt kiszolgáltatottság metaforája – önmagából nem száműző módon, „szabad földön hemzsegő szabad népként” látni (Márton László fordítása). Ezirányú kérdése kettős: egyrészt vonatkozik a politika determinálta művészet lehetőségeire, valamint – bár ez nem kifejtve, de utalások formájában végig jelen van a könyvben – az esztétikum politikai használatának mikéntjére. És az alcím keltette várakozásaink is szinte ellentétükbe fordulnak, amennyiben nem egyetlen, koherens elméleti megközelítést kapjuk valóság és művészet viszonyának, hanem észrevevesszük, hogy a szerző mindkét fogalmat, szerződést és valóságot is, többes számban használja. De mielőtt rendes bölcsészként rávágna, hogy hiszen ez magától értetődő, eleve így kell értenünk a címet, hadd szóljak már az elején, hogy e könyvben ez sem ilyen egyszerű. De haladjunk sorban.

György Péter munkáját assemblage-nak nevezi, igen találóan. Nemcsak azért helyes ez a műfaji megjelölés, mert, ahogyan írja, nem egy historikus nagy elbeszélés mintáját követi (18.), hanem leginkább azért, mert ahogyan a képzőművészeti assemblage egy művé komponálja a különböző vizuális műfajokat és a talált tárgyakat, úgy rendezi e kötet is a tárgyaül választott többféle műformát – irodalom, festészet, performatív és transzmediális alkotás – a művészet határterületeiről vett alkotásokkal – naplók, önéletírások, tévésorozatok – egy egésszé. Nemcsak tematikusan sokféle ez a munka, hanem módszereiben is. Teoretikus, történész és esszéista találkozására egy személyben: minden kérdése alapvetően elméleti irányultságú, megválaszolásukhoz a történész rajzolja meg a szükségesnek vélt kontextust (néha talán kissé túl messziről is indítva, mint például a Londoni Iskola esetében), értelmezői figyelme iránya pedig – hogy például érzékeny a személyesre, vagy hogy szikár értékítéletein átsüt szenvedélyes elkötelezettsége – a már jól ismert esszéista György Péter hangján is szól. Ahogy az assemblage elemei nem egy síkba, de egy kompozícióba illeszkednek, úgy záródik ez a kulturális mezőben egymástól igen távoli és sokféle dolgot, alkotót tárgyaló könyv is makacsul egy kérdés köré. Ez az összefogó origó pedig az egyes művek valósághoz való viszonyának kérdése. Kétségtelenül nagy horderejű kérdés, nem is igen foglalkozunk minimum Kant óta mással, mint hogy azt kérdezzük újabb és újabb formában, hogyan kapcsolódik megismerésünk, történelmi tudásunk, festett és elbeszélte történeteink, manapság pedig leginkább a politikánk ahhoz, amiről azt sem tudjuk eldönteni, hogy rendületlenül ott kint van-e, vagy inkább „kinyerjük” magunknak (John Berger kifejezése), és így elég csak egy apró mozdulat a narratív, perceptoros, emlékezettechnikai, jelentésképző (stb.) kaleidoszkópon, hogy máris átrendeződjön, mássá váljon. A kötet állítása az, hogy minden mű tudva vagy öntudatlanul, de dönt abban a kérdésben, hogy mit tekint valóságnak, és hogy milyen viszonyt alakít ki hozzá, vagyis milyen a „realizmusa” – ami az egyszerű leképezéstől a tiszta konstrukcióig terjedhet, valamint vonatkozik arra, hogy mit gondol a valóságra gyakorolt hatásáról és saját valóságáról. Mű és valóság komplex intellektuális viszonyának értelmében mondható, hogy a „realizmusa” a mű filozófiája.

Az erre vonatkozó döntést nevezi György Péter szerződésnek. Fogalomválasztása itt is találó, amennyiben két fél közötti aktusról van szó, amely felelősséggel és következményekkel jár, ugyanakkor jelzi azt is, hogy a szerző valóság és művészet dualista koncepciójában gondolkodik, amely nem számol azokkal a kérdésekkel, melyeket egyrészt a művészet önmagát totalizáló tendenciái, másrészt pedig a ready-made és a konceptualizmus utáni művészetfogalom támasztanak. De máris pontosítanom kell magam. Hiszen az is kibontakozik a könyv lapjain, hogy a művészeti világ mint teljes rendszer manapság úgy működik, hogy nem tételezi előzetesen valóság és művészet mibenlétét, így ezek mintegy a rendszer adott állapotából válnak származtathatókká. György Péter szerint a „posztkonceptuális állapot” (30.) éppen az, amikor ennek gyakorlata és retorikája válságba kerül. Vagyis Peter Osborne nem kronológiai, hanem a konceptualizmus nyomán a műalkotás ontológiájában történt alapvető változást rögzítő terminusát a szerző, talán mondhatjuk így, kisajátítja, és a „condition of art” kifejezés kettős értelméből, hogy ti. egyszerre vonatkozik arra, hogy a konceptualizmus után hogyan létezik valami mint művészet és mindazokra a feltételekre, kondíciókra, amelyek mint művészetet meghatározzák, az utóbbira fókuszál, és erről, a könyv számos pontján visszatérően, lesújtó véleményt mond. Egyszerűbben fogalmazva, György Péter, számolva a konceptualizmus következményeivel, vagyis egyáltalán nem naiv módon, egy posztkonceptuális realizmus mellett teszi le a voksát.

Mielőtt rátérnénk arra, hogy példáin keresztül nézzük meg, hogy e recenzius által a könyv számára gyártott fogalom mit is jelenthet, világossá kell tenni, hogy bármelyik vetületét is vizsgálánánk művészet és valóság közelkerülésének, György Péter egyikben sem tételezi, hogy lenne a realizmusnak ideális, befejezett formája. Vagyis amikor azt mondja, hogy írását „szerződésmódosítási javaslatnak, ajánlatnak” tekinti (12.), akkor ez annyit tesz, hogy ugyan határozott elképzelése van arról, mikor kapcsolódik érvényesen egy mű a valósághoz (hiszen a hiteltelen viszonyok – lepaktálás, eltagadás, kihasználás módozataira bőven hoz példákat a könyv – áradata miatt van szükség „szerződésmódosításra”), ezt nem egyetlen realizmuselméletben tartja lefektethetőnek, hanem példákat mutat fel rá. Realizmusok vannak tehát, így kérdés, hogy van-e valami, ami e sokféle megvalósulási formát a mélyszerkezetben egy egyes számú realizmussá képes változtatni, vagy amennyiben ilyesmi nincs, mi az, ami a különböző „szerződéseket” hitelesíti?

Hogy egy műalkotás mit gondolhat saját világának valóságosságáról és azt milyen viszonyban látja lenni a külső realitással, annak a könyv bemutatja két szélső lehetőségét. Az egyik pólus a művészi tükrözésként értett realizmus – itt talán a tárgyalt időszak miatt is nevezhetjük ezt elnagyoltan lukácsinak –, amely ugyan elválasztja a dolgok megjelenési formájának ábrázolását azok lényegének megjelenítésétől, de mindenképp az objektivitáshoz gondolja kötni a művet. Ezt a stratégiát nem egyenes működésében, hanem fonákjáról mutatja meg. „*A valóság eltagadásának stratégiái*” cím alatt a '45 utáni magyar irodalmi élet számos szereplőjén keresztül mutatja be, miért és hogyan kellett átfedést teremteniük „a normatív ideológia és a megszerkesztett valóság között” (59.). A hatalmas anyagban természetesen mozogva mutatja be azt a kétfenekű stratégiát, melyet egy olyan irodalomnak és kultúrpolitikának kellett követnie, amelynek deklarált szándéka a rend-

szer legitimitásáért folytatott ideológiai harcban a valósággal való szembesítés általi Bildung volt, ugyanakkor a realizmus esztétikai „függőnye” inkább eltakarta, sőt igyekezett láthatatlanná tenni a valóságot. Azonban még e kettősségnél is rafináltabb lesz a helyzet a naplóíró „neves férfiak” (84.) esetében – Karinthy Ferenc, Király István, Ortutay Gyula, Rónay György – akik, eltérő mértékben és módokon, de mind taktikai eszközként használták önéletrajzi feljegyzéseiket, akár katartikus gyónásként, akár fegyverként vagy az utókor lefegyverzéseként. A „példázattá írt élet” reményében kerestek átjárást abba a valóságba, amely igazolja őket önmaguk és az utókor előtt. Nem egyszerűen arról van szó esetükben, hogy a „realizmus politikái óhatatlanul a valóság felismerésének eltérő útjaihoz vezetnek”, hanem retorikai eszközökkel „metakonstrukciókat” szerkesztettek (55.). György Péter világosan mutat rá, hogy „a saját maguk által is hazugságnak tekintett szövegeikhez való viszonyuk nem lehetett más, mint egy újabb szöveg” (87.). Valóság helyett a jelölők végtelen lánc, amelyen kívül semmi nincs, mondjuk rezignáltan, és azon sem csodálkozunk, hogy minden történet saját világának középpontjába helyezi magát, oksági viszonyokat teremt, hogy magát egy nagyobb rendszerhez kapcsolhassa. A könyv egésze szempontjából azonban, úgy gondolom, nem ott van a hangsúly, hogy a realitáshoz hűséget ígérő naplók újabb bizonyítékát adják, hogy mindenféle valóság elbeszélhető ugyanabból a tapasztalati anyagból. Hanem ott, hogy a realizmusnak szánt öngazoló manipuláció leleplezhető, vagyis a narratív valóságok igazságai mellett mégiscsak feltételezi, hogy osztozunk a valóságon, és így dönteni lehet egyik vagy másik javára. És ezt, úgy látom, György Péter akkor is fenntartja, ha nem gondolja, hogy a „hogyan történt valójában” kérdése (ismeretelméleti szempontból) problémátlanul megválaszolható lenne.

A másik pólusra kortárs tévésorozatok szolgálnak példaként, különösen a *The Leftovers*, amely hiperrealista eszközökkel megmagyarázhatatlan, szürreális eseménysorozatot bont ki, amelyben már nem az a kérdés, hogy reális, szürreális, absztrakt, vagy konkrét-e az a mód, ahogy a műalkotás igazabbul vagy lényegiben már nem ábrázolja, de láthatóvá teszi a valóságot (vö. Paul Klee), hanem az, hogy egyáltalán valóságként azonosítható-e az, amiben magunkat találjuk. A szövevényes cselekményben a szereplők számára világuk felismerhetetlenné, értelmezhetetlenné válik. Megszűnik az átjárás az értelmezési tartományok között, a valóságok váltják egymást, az egyikben nem érvényes a másikban szerzett tudás. Ez a „montázs-realizmus” (280.) jelzi György Péter számára egyrészt „a realizmus hitelességének eltűnését” (277.), hiszen radikálisan különböző valóságok létezhetnek párhuzamosan, másrészt nemcsak az objektivitás kontingenciájának beismerése ez, hanem az ismeretelméleti kétely itt már a narratív értelemképzés lehetőségeire is kiterjed, hiszen „az igazság elbeszélhetetlen” (273.).

E sorozatok elemzésével azt mutatja meg a szerző, hogy a valóság narratív konstrukció voltának belátása, ami a '90-es években még felszabadító volt, ma inkább nyomasztóan hat. Az elmúlt fél évszázad jelentős filozófiai a megismerés közvetítettségében a hangsúlyt annak belső szerkezete általi meghatározottságáról a külsőre tették; vagyis a gondolkodási kategóriákat már nem feltétlenül univerzálisnak tekintik, hanem történetileg, társadalmilag és az egyén pozíciója által meghatározottnak, diszkurzív rezsimek, hatalmi ideológiák és társaik által determinált-

nak. Mindez korábban optimizmusra adott okot, hiszen amíg a realizmust és a valóságot egymást teljesen fedő fogalmaknak tekintjük, addig az uralom által marginalizált értelmezéseket láthatatlanná tesszük (126.). A valóság konstruáltságának belátásával viszont egyes valóságok leleplezhetőek, míg mások felszabadíthatók lettek. Talán nem tévedek, ha azt mondom, jócskán megváltozott ez a hangulat, és György Péter sem áztatja olvasóit a kizárólagosságra nem törő plurális valóságok társadalmi igazságosságával, hanem rossz közérzetének nyíltan hangot adva, a művészetről szólva újra és újra a valódi kulturális integráció helyett a hatalomnak „esztétikai-politikai pótlék” (14.) formájában nyújtott legitimációs segítségről beszél. A szellemi orientációk ingamozgását figyelve nem meglepő, hogy az elmúlt évtized hangos az „új új realizmustól”, a realista és materialista filozófiák új tendenciái – ezeknek sok, igen eltérő ága van, manapság spekulatív realizmus címszó alatt szokás legalább egy részüket összefoglalni – új művészi témákat, kiállításokat hívtak életre. Szeemann 1972-es „*Questioning Reality*” kiállításától az út a 2010-es Tate-beli *The Real Thing* bemutatóig vezetett, s azóta egymást váltják a valóságra kiéhezett művészeti projektek. György Péter azonban szándékosan nem a művészeti világ legújabb realizmusában keresi a maga hőseit, mert számára a realizmus nem csak ismeretelméleti kérdés, hanem ettől elválaszthatatlanul etikai is, így olyan művészeket szemel ki magának, akiknek alkotásai szembe mennek azzal, hogy az uralmon lévők valósága legyen az uralkodó valóság.

A kötet számos fontos szereplője mellett, akiket még megemlíteni sincs itt mód, Samuel Beckett, Frank Auerbach és William Kentridge azok, kiknek munkássága a szó közönséges értelmében nyilvánvalóan anti-realista, ám a valósághoz való töredezett, a bizonytalanságot, a folytonosság hiányát teremtő erővé formáló viszonyukat a leghitelesebb realizmusnak látja a szerző, és ilyen értelmű rokonságukat többször hangsúlyozza is. Beckett realizmusának egyedülálló nagyságát Adorno értelmezésén túlmenve a függetlenséget és személyes elkötelezettséget egyszerre hordozó magatartásában látja, amely, Foucault-val szólva, mindenféle diskurzus, beleértve az irodalmi is, kizáró mechanizmusaival szembehelyezkedett (44.). Az életmű két pontját emeli ki: az egyik parodisztikus játék formájában teremt távolságot az irodalmi hagyománytól és annak intézményeitől, míg a másik az irodalmi megszólalás lehetőségének alapját keresi. A fiatal Beckett 1930-ban tartott *A koncentrizmus* című felolvasását, amely egy pseudo-találat tárgy értelmezésének előadása volt, avantgárd performanszként értelmezi a szerző, stratégiáját a (valamivel korábbi) avantgárd akciók módszereivel, leginkább Duchamp *Forrásával* veti össze, és a beckettit tartja összetettebb kritikai gesztusnak. Ha az olvasó ezzel egyet is ért, mégis szívesen olvasná még a rövid összevetésen túl nemcsak a két művész habitusára vonatkozó, hanem a két mű lényegi, a művészetfogalom provokációjában lévő különbségeinek elemzését. Beckett „valósággal való szerződéseinek” (49.) rekonstrukciójához nyelvváltása adja a másik elemet, hiszen a nyelvtől való akart, választott távolság, idegenség, a szándékos rontás teszi lehetővé, hogy folyton újraírja az irodalomban lehetséges realitás normáit.

A beckettii töredékes írás Auerbach impastójával a technika mélyszerkezetében hasonlítható: Beckett a megszokott beszédmódot mint a valóságot elfedőt utasítja el, és kezd újra és újra a darabjaira tört nyelvből dadogó beszédbe; Auerbach a rajz

figurát megjelenítő kontúrajait tűnteti el, és kezd újra és újra egymásra halmozódó rétegekben imago dissimilis festésébe. György Péter számára az alkotó, szerző személyét a műinterpretációban tiltólistára tevő módszertani irány éppoly téveszme, mint annak ellentéte, amely a művészi teljesítményt az alkotó életrajzából maradóképtelenül magyarázhatónak tartja. Életrajz és festői kérdések közötti összefüggések rendszerében Auerbach sorsától elválaszthatatlannak tartja a ki- és megismerhetetlenséget, a megszakítottságot és befejezhetetlenséget az ábrázolás anyagi valóságába transzponáló festészetet. Képei realizmusának alapja a festő és modelljei közti szolidaritásként, közösségként (219.) jellemzett kapcsolat, ez az a hiteles szerződés, amely „hamis véglegességek helyett az egymásra rakott rétegek” (222.) folytonos átalakulásával nem a látvány valóságát, hanem a rögzíthetetlenségnek mégis befejezettséget adó festői paradoxon realitását mutatja meg.

Kentridge munkássága is kötődik Beckett-hez, a szerző itt „traumatikus realizmusnak” (305.) nevezi a narratíva mindkettőjüket jellemző fragmentáltságát, mivel mindig egy olyan beszéd-, illetve vizuális pozíciót keresnek, ahonnan a bizonytalan, kiszolgáltatott emberi lét drámája bár folytonosságként nem elbeszélhető, de töredékesen felmutatható. Talán ennyiből is látható, hogy mindhárom, a szerző számára mértékadó művész munkásságát különbségeik ellenére a társadalmi helyzetből, személyes életútból adódó alapvető egzisztenciális habitushoz köti. Hasonlóságukat határozottan meg is mutatja, s kétségtelen, hogy művészi anyaguk, formálási elveik belső kérdéseit is meggyőzően kapcsolja habituális pozícióikhoz. Annak elemzése viszont kevesebb helyet kap, hogy az eltérő médiumok határfel-tételei hogyan befolyásolják minden tartalomnál mélyebben a műveket, s éppen ezért milyen eszközökkel, miért és milyen jelentéssel módosítják azt. Legtöbbet erről a beckett-i nyelv kapcsán olvashatunk, és legkevesebbet Kentridge, ahogy a szerző mondja, „kőkorszaki technikával” (296.) készült filmjeinek „posztmediális állapotáról” (Rosalind Krauss kifejezése).

Művészeti szempontból hibrid fogalom tehát György Péter realizmusa, amely a XIX. századi realizmus művészi személytelenségével már mint leleplezendő mítosszal sem számol, hanem mintegy az ellenkező végpontra helyezi azt, amennyiben egy magatartásforma választását jelenti, így leginkább a művész szemléletmódja hitelesíti „szerződését”. Persze, mondhatnánk, ezzel végül tapodtat sem jutottunk tovább a narratívák sokaságának lehetőségén, hiszen Glenn Brown vagy Damien Hirst – őket erősen bírálja a szerző – éppúgy a jelenben lehetséges realizmusként értheti művét. Nem csoda, ha a kortárs művészetet figyelő *a vihar kapujában* érzi magát, ha azt kérdezi, de hát, mi is a valóság? György Péter tudósként, műalkotások értelmezőjeként látja, hogy sokféle konszenzus létezik arról, hogy mit tekinthetünk egy mű realizmusának, ami „az igazság és a valóság közti szerződés médiuma” (314.), azonban, hogy úgy mondjam, polgárként azt írja le e sokszínűségükben is a szó nemes értelmében monomániás szövegekben, hogy a számkivettség, otthontalanság vagy akár erőszakos elnyomás tapasztalata, amelynek története nem elmondható, amelyből értelem ki nem nyerhető, az, amivel a művésznak mint valósággal dolga kell legyen. És ez még akkor is így van, ha nem gondolja, hogy a művészetnek, pláne nem a művészeti világ globális intézményének közvetlenül a világ kritikai, morális hangjának kellene lennie.

A realizmus színeváltozása címet azért választottam utalásként Danto könyvére (*A közbély színeváltozása*), mert távoli analógiát látok a két szerző kérdésfelvetése között: míg Danto azt kérdezi, mi az a folyamat, amely által a közönséges, hétköznapi tárgy mintegy a művészet dicsőségébe léphet, addig György Péter azt kérdezi, mi adhat jelentőséget a műalkotásnak. Nem keresi a művészet lehetséges funkcióit mai világunkban, bár ambivalensen, de többnyire szkepszissel viszonyul a művészet manapság oly sokat emlegetett kritikai felelősségéhez, „az impotens baloldali radikalizmus illuzionizmusához” (13.); nem keresi, mely intézmények lennének alkalmasak ezen oly bizonytalan funkció működtetésére, érvényesítésére, és végképp nem akarja megmondani, kik és kik felé, és milyen státuszú közegekben keresztül közvetítsék mindezt. György Péter, ha jól értem, ennél jóval kevesebbet és jóval többet keres, a „politikai-esztétikai ideológiai dogmákon túli katarzisz lehetőségét” (12.), egyszerűen szólva azt, hogy legyen a befogadó számára időnként valódi jelentősége a művészetnek. Ennek kulcsát pedig abban a „realizmusban” látja, amely azt mutatja meg, hogy a valóság ugyan nem a mi birtokunk, de talán mégis van olyan igazság, amelyik megelőz minden narratívát. (*Magvető*)

GÁLOSI ADRIENNE

Testközel

RÖHRIG GÉZA: *ANGYALVAKOND*

1977-ben egy bolognai művészeti fesztiválon Marina Abramović és társa, Ulay egy múzeum bejáratát szűkebbé alakították, majd ők ketten a bejárat két szélére álltak teljesen meztelenül. A programra érkező közönségnek tehát ahhoz, hogy belépjen a kiállításra, a két meztelen test közötti kényelmetlenül szűk helyen kellett átmennie. A performansz *Imponderabilia* címen világhírűvé vált, hatása még mindig érezhető a művészetben úgy, mint a komfortzónán átléptető beavatás egyik alapműve, ami a passzív befogadóból résztvevővé változtatja a zavartalan nézelődéshez szokott közönséget.

Röhrig Géza *Angyalvakond* című kötete e performansz távoli rokonaként elődjéhez hasonlóan kizökkent és aktívál. Amikor a szerző úgy döntött, hogy a megjelenés első heteiben a megszokott könyvesbolthálózatok helyett a Fedél Nélkül terjesztőtől, azaz – a kötet témájául is szolgáló – hajléktalanoktól lehessen megvenni a kötetet, valójában már a vásárlással előkészítette az olvasót a versek befogadására. Egy hajléktalan embertől könyvet venni nyilván nem jelent olyan mértékű kilépést a megszokottból, mint két meztelen test között, azokhoz kényelmetlenül közel kerülve átpréselődni, de az irány mégis hasonló: mire a mű közelébe érek, már meghoztam egy döntést, és végigvittem egy olyan cselekvést, amelyet egyébként feltehetően nem tettem volna meg.

Az *Angyalvakond* versei balladákból, életképekből, mikromonológokból alkotnak meg egy sajátos, hibrid zsánert, a verses portrét. A kötet mindvégig vékony jégen mozog, mint Röhrig általában, hiszen a hajléktalanság „irodalmásítva” könnyen