

Szabó Gábor

„Something in the Air”

GARACZI LÁSZLÓ: *PLASZTIK*

„a montázs benne van a levegőben”
Erdély Miklós: Montázs-éhség

Garaczi László első szövegei olyan hagyományszálakat, narrációs technikákat és radikális deszemiotizációs eljárásokat kapcsoltak össze, amelyek meglehetősen társtalannak bizonyultak a nyolcvanas évek poétikai etikettjében. A kánon nyilvánosságának csak peremvidékén jelenlévő (neo)avantgárd, illetve a szinte teljesen figyelmen kívül hagyott underground kultúra marginalitása kevésbé tette lehetővé Garaczi ezekhez kapcsolódó első munkáinak e hagyományösszefüggésekben történő elemzését és méltatását. Olyannyira, hogy a prózavilágát igen erőteljesen formáló alternatív kultúra nyelvi és fogalmi készletének, életvilág-modelljeinek, illetve filmes és zenei hatásainak elemzése szinte teljesen kívül rekedt a recepció horizontján.

Az Esterházytól átöröklött poétikai minták és a neoavantgárd hatások emlegetése mellett a korabeli fogadtatás Garaczi írásainak generációs jellegét hangsúlyozva alapvetően a nemzedéki közérzet morális, nyelvi, habituális vetületeinek hiteles reprezentációiként méltatt a szövegeket.¹ Jobbára tisztázatlan maradt azonban, hogy mit is kellene értenünk ez esetben a „nemzedék” fogalmán, melynek egészen Hume-ig visszanyúló gazdag irodalma a történelem ritmusát rendszerbe foglalva a biológiai szférából kiindulva próbálja magyarázni a társadalmi-kulturális áramlatok törvényszerűségeit. Most talán elegendőnek tűnik felidézni Mannheim Károly [Wilhelm Pinder meglátásaiból kiinduló] gondolatait a nemzedéki lét *egyidejű egyidejűtlenségéről*: „Mindenki a vele egykorúakkal és az eltérő korúakkal együtt él az egyidejű lehetőségek bőségében. Ugyanaz a kor mindegyiküknek más-más idő, nevezetesen *önmagának egy másik korszaka*, amelyben csak a vele egykorúakkal osztozik”. Ebből következőleg aztán „minden időpont tulajdonképpen egy többdimenziós időszak, hiszen mindig a létező nemzedéki rétegek különböző kifejléseiből közelíthető meg”, s így az időről való gondolkodás „polifón szervezésű kell legyen: minden időpontban meg kell hallanunk benne külön-külön az egyes generációk hangját, amelyek mind önmagukból kiindulva érkeznek el ama időpontba.”² Amennyiben tehát a „nemzedéki idő” polifón szerveződésű, úgy feltételezett egységessége csupán látszatharmónia, disszonáns szólamok hangkompozíciója. Az egyidejű egyidejűtlenségek okozta súrlódások, hatások, konfliktusok, összesimulások és széttartások mozgásirányai, a társadalmi szinterek és találkozási pontok, kölcsönviszonyok alakulásainak küzdelmes dinamikájából azonban mégis valami-

1 Domokos Mátyás, *Garaczi László: PLASZTIK*, Jelenkor 1986/7-8., Keresztury Tibor, *Garaczi László: Plasztik*, Alföld 1987/1, Doboss Gyula, *Garaczi László: Plasztik*, Kortárs 1987/3, Károlyi Csaba, *Beszélgjünk Garacziról!* Jelenkor 1993/ 4.

2 Mannheim Károly, *A nemzedékek problémája = Uő, Tudásszociológiai tanulmányok*, Osiris, Budapest, 2000, 209.

féle sajátos élet- és világerzés termelődik és közvetítődik az egymást keresztező társadalmi entelekhéiak között.

Az a szociokulturális közeg, amelybe a *Plasztik* szövegvilága ágyazódik, s amely-lyel nyelvi és formai értelemben is kommunikál, „közösségek rejtett hálózataként”³ jellemezhető, amelyben az eltérő generációs tudásformák és hagyományok, életmodellek és ideológiai tapasztalatok közös metszeteiből teremtődő hallgatag tudás összetartó ereje teremt meg valamiféle láthatatlan összetartozást a hatalom kulturális és ideológiai normatívumaival szemben. Egy nagyon általános keretezés értelmében a korszak alternatív életvilágai számára egyképp érvényesnek tűnhetett Kassák *Kiáltás a tavaszban* című verse nemzedéki közérzetének önjellemzése: „Az idők gyaláztak meg minket s a terek elfordultak lépteink előtt.” Az „idők” és „terek” hasonló szorongással érzékelt szétcsúszásának ontológiai tapasztalatát közvetíti Garaczi prózájának nyelvi és formai eljárásrendje is.

Írásainak polifonikus, egyik elemzőjének hatásos, ám talán túlzó álláspontja szerint „kizárólag vendégstílusokból”⁴ álló, megannyi regisztert megmozgató kompozíciója mintha a hasonlóképp komplex nemzedéki idő formai reprezentációja lenne. Az 1985-ben megjelent *Plasztik* nyelvi mikrokozmosza úgy szervezi stílusrenddé a szólamok heterogenitását, hogy nem vasalja ki a szavakból az idegen intenciók gyűrődéseit. Az idegen szavak sajátta és a saját szavak idegenné alakulásának szövevényes kölcsönviszonyában a nemzedéki temporalitás eltérő időindexekhez kapcsolódó, ám párhuzamosan egymás mellett élő nyelvei és hagyományai egymás kritikai korrekcióiként olvadnak össze Garaczi prózanyelvében. „Minden szó – írja Bahtyin – egy ember, egy nemzedék, egy korosztály, egy nap és egy adott óra aromájával van körülvéve. Minden szó annak a kontextusnak, s azoknak a kontextusoknak az illatát árasztja, melyekben feszültségekkel terhes társadalmi léte folyt; minden szó és minden forma intencióktól hemzseg.”⁵ Garaczi nyelv-architektonikai írásművészete épp a szavaknak ezt az „illatoktól” terhes, „aromatikus” sajátosságát állítja szövegei középpontjába. „A hangulatok, atmoszférák és Stimmungok sohasem léteznek teljesen függetlenül a művek anyagi összetevőitől, azaz mindenekelőtt prozodiájuktól és a poétikai formától” – állapítja meg nevezetes programadó művében Gumbrecht,⁶ öntudatlanul is kapcsolódva a nyelvi formák érzéki materialitását hangsúlyozó bahtyini észrevételhez.

A spontaneitás illúzióját mérnökien pontos szerkesztéssel imitáló⁷ Garaczi-szövegek atmoszféráját a nyelv tört architektúrája, a roncsolt mondatípusok rendje, a ritmus és hangszereltség zaklatott dallamvonalán keresztül felcsendülő polifón dikció és a nemzedéki életvilágok kulturális kódjainak összjátéka teremti meg. Korai mű-

3 Vö. György Péter, *Marslakóink titkos története = Uő, Kádár köpönyege*, Magvető, Budapest, 2005, 129–157.

4 Farkas Zsolt, *Mindentől ugyanannyira. Garaczi Nincs alvás! c. könyvének ismeretelméletéről = Uő, Mindentől ugyanannyira*, JAK–Pesti Szalon, Budapest, 1994, 132.

5 M. M. Bahtyin, *A szó a költészetben és a prózában*, ford. Könczöl Csaba = Uő, *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976, 207.

6 Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, ford. Erik Butler, Stanford University Press, Stanford, California, 2012., 13.

7 „Mesterkélt” és „természetes”, „szerep” és „igazi”, „jelmez” és „identitás”, „szimbolikus nyelv” és „reine Sprache», kibogozhatatlan elegyének nyelvi eljárásrendjét Garaczi egyik önrtemezőnek is tekinthető mondatszilánkja a következőképp metaforizálja: „meztelennek öltözni jelmezbálon”. [Garaczi László, *Nincs alvás!* Pesti Szalon, h. n., 1992, 50.]

veiben a jelenvalólét feltárlásaként [a Stimmung heideggeri szempontjából] értett hangoltság érzékeltetése hozzásegíthet annak megértéséhez, miféle viszonyokon keresztül tapasztalta meg az elbeszélő én önmagát a világban, miféle alaphangulat hatotta át a maga „legközbösebb és legártatlanabb mindennapiságában”, amelyen keresztül a világ jelentéssel telivé válhatott számára. Hiszen az ember lényegéhez tartozik, hogy ittléte valamiképpen már mindig is hangolt lét, a „lenni” egyben azt jelenti: hangoltan lenni.⁸

Az első Garaczi-kötetek nyelvi, formai és témavariációit meghatározó szubkulturális dimenzió nem pusztán mint a múlt egy nyoma, vagy annak egyszerű reprezentációja, hanem mint a múlt érzéki jelenvalósága válik az esztétikai hatás lényeges komponensévé az olvasás aktusában.⁹ A szövegek immateriális atmoszférája a szövegvilág anyagi valóságává, az esztétikai tapasztalat formai elemévé sűrűsödik, hiszen a humán világbanlét pozíciójának tematikusan ábrázolt hangoltsága nem választható el az azt felidéző irodalmi beszéd poétikai hangszereltségétől. A következőkben ezeket a hangulati, atmoszférikus, fluid szövegelemeket szeretném jelenvalóvá tenni Garaczi első három kötetének elemzése során, mégpedig *A terület visszafoglalása a madaraktól* szövegeivel egy időben íródott, ám mégis előbb megjelent 1985-ös *Plasztikot* állítva ennek fókuszába. Úgy kapcsolódva tehát a Garaczi-recepcióban egykor közkedvelt „nemzedéki próza” – a kádári irodalompolitika által kreált „fiatal irodalom” terminusához hasonlóan – semmitmondó gyűjtőfogalmához, hogy azt részben az „atmospheric turn” elméleti szempontjai által felkínált lehetőségek felől próbálom megközelíteni.

Ami egyúttal azoknak a szövegformálódásban ugyan konfigurálódó, ám kevésbé szembetűnő kulturális kódoknak, emléknymoknak a megvilágítását is lehetővé teszi, amelyek – mint például a Garaczi-próza zenei vonatkozásai – mind ez idáig nem nagyon kerültek az elemzések homlokterébe. A Stimmung, amely a németben a hang és a hangoltság [Stimme és stimmen] kifejezésekkel rokon, épp úgy a zeneiség és a hangzás metaforáján keresztül ruházza fel érzéki jelenléttel a dolgokat, mint a polifónia zenei fogalmából kibontott mannheimi-pinderi nemzedék-definíció. A *Plasztik* esetében azonban a hangnak, a hangzásnak nem csak a nyelvi karnevál re- és dekomponáló partitúrájának értelemben van jelentősége, hanem a szöveg prozodiáját is szabályozó, egyúttal messzebbre vezető [szub]kulturális utaláshálókat is kibontó zenei kódok, intertextusok sajátos hangzáselemeket megszólaltató, testi affektusokat előidéző szerepeltetésében is, amelynek lüktetésében egy korszak kulturális alaphangjára ismerhetünk.¹⁰ Ahogyan az írásom címéül választott 1969-es, a maga korában igen jelentős kulturális és érzelmi hatást kiváltó Thunderclap Newman-szám maga is egyszerre volt a forradalmi diák- és életforma lázadások korának terméke és generátora, s ugyanakkor reprezentatív emblémája is, úgy a *Plasztik* „hangzós” poetizáltságát ugyanebben a hármas értelemben vélem kapcsolhatóan a nyolcvanas évek szubkulturájához. Mellyel azonban, esztétikai formaként természetesen nem azonos, és nem is állhat tükörviszonyban vele. Az „I was in it yet I was not

8 Vö. Martin Heidegger, *Lét is idő*, ford. Vajda Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 269–278.

9 Vö. Gumbrecht, *I. m.*, 14.

10 Vö. Hans Ulrich Gumbrecht, *Rhythm and Meaning = Materialities of Communication*, szerk. Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer, Stanford University Press, Stanford, 1994, 170–186.

part of it.” Carlos Castaneda-tól mottóként idézett gondolata¹¹ ebben az értelemben szerző és szöveg, valóság és fikció, én és nem én összetett, heterotóp viszonyára utal, de jelzi egyúttal a társadalmi idegenség, a kívülállás és a belső ellentmondásos állapotának a kádári Magyarország szubkulturális világát meghatározó szorongató érzetét, harmadsorban pedig a különböző tudatállapotok közti átjárások otthonos otthontalanságára is utal. Castaneda első könyvében, a *The Teachings of Don Juan*-ban ugyanis a fiatal antropológus tanítványul szegődik egy Don Juannak nevezett jaki indián varázsló mellé, aki beavatja őt az „igazi” látás, a módosult tudatállapotok, a „másik világ” titkaiba. Ezek felfedezését ígéri a mű születésének genezisének elmesélő első szöveg ars poeticus zárata: „Mindent látok és mindent megengedek.” (5.), innen nyerhet magyarázatot az elbeszélő „külső-lipótvárosi Don Juan”-ként történő önmegnevezése (36.), és kap sajátos jelentést a zöld felső, Rudenz Ulrich történetben felcsendülő Don Juan regiszterária. (40.) Az önértelmező mondat hosszabb alkotói periódust átfogó poétikai jelentőségét erősíti, hogy majd az 1992-es kötet *Azóta zuhan* című történetébe is beekelődik.¹²

Garaczi monográfusa joggal emeli ki azt a lényeges hatást, amelyet Erdély Miklós gyakorolt a korszak alternatív bölceleti modelleket kereső gondolkozására, az „új szenzibilitás” irodalmára, s így a pályakezdő Garaczi irodalmi gyakorlatára is.¹³ E szellemi befolyást alakjának többszöri megidézése is nyomatékositja a szövegekben, hiszen Erdély nem csupán a *Tartsd a szemed a kígyón* egyik történetének főszereplőjeként tűnik fel,¹⁴ de felbukkan a neve a *Mintha élnél* lapjain a mesterek előtti tisztelgés ironikus seregszemléjében is.¹⁵ A *Plasztik* egyik fejezetének jelöletlen narrációjú zárómondata, a „Minden esetben a halálfélelemben halunk bele” (46.) pedig a *Tartsd a szemed a kígyón No igen* című történetében Erdély aforisztikus megjegyzéseként azonosítódik.¹⁶

A *Plasztik* esetében a mű montázsszerkezete, illetve annak ismeretelméleti, bölceleti, világképi meghatározottsága tűnik olyan rendezőelvnek, amely Erdély elméleti munkássága felől válhat értelmezhetővé, aki már a hatvanas-hetvenes években komolyan foglalkozott a montázstechnika elméletének filozófiai, nyelvészeti, esztétikai megalapozásával, illetőleg műalkotássá formálásának hagyományával és lehetőségeivel. A balatonboglári Kápolnaműterem alkotóit többek közt az ő hatására kezdte érdekelni a valóság megjelenésének és érzékelésének alapvető formájaként értett¹⁷ montázs nyelvészeti, filozófiai, fenomenológiai háttere. Erdély számára a

11 Garaczi László, *Plasztik*, Magvető, Budapest, 1985, 30. A továbbiakban az oldalszámokat zárójelben erre a kiadásra hivatkozva adom meg.

12 Garaczi, *Nincs alvás!*, 103.

13 Bónus Tibor, *Garaczi László*, Kalligram, Pozsony, 2002, 21–23.

14 Garaczi László, *Tartsd a szemed a kígyón*, Holnap, Budapest, 1989, 14.

15 Garaczi László, *Mintha élnél*, Jelenkor, Pécs, 1999, 24.

16 Garaczi, *Tartsd a szemed a kígyón*, 25.

17 Csak röviden hivatkoznék ezzel kapcsolatban Erdély több írásában is ismétlődő példázatára, mely szerint már a szifnx és a piramisok építése is úgy fogható fel, mint „az első valóságmontázsok, melyek által a valóság képébe a »tudat alakú« piramisokat mintegy belemontírozta”. A montázs így nem csupán egy körülhatárolható eszmetörténeti, művészeti korszak terméke, hanem az érzékelés és a tudat a priori formája. [Erdély Miklós, *Montázsgesztus és effektus* = Uő, *A filmről*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 146. Erdély szemléletének egy tágabb nemzetközi, interdiszciplináris paradigmába történő kapcsolódását

montázsban „a jelenettöredékek körüli szerzteágazó jelentések, távoli megfeleltetések hada”¹⁸ elsősorban ismeretelméleti szempontból tűnt lényegesnek. Az egymáshoz nem illeszkedő dolgok összekapcsolása, az ember átrendezési képessége, a valóság újraformálásának, újraformálhatóságának provokatív gesztusa szerinte ugyanis a fennálló rend, a stabil világkép ingatag voltát lenne hivatott érzékeltetni.¹⁹ Ilyen értelemben a montázs elmélete kritikai teória, maga a montázművészet pedig inherensen hordozza formaiságában a kritikai tudat radikalizmusát.

Ebben a hatásösszefüggésben érdemes rögzíteni, hogy a *Plasztik* a képek és szöveg kompilálásának az avantgárdból áthagyományozott látványos módszerétől kezdve gyakorlatilag minden egyes szövegeljárásában a montázs kombinatorikus, elemeket szétbontó és újjáillesztő technikájával kérdőjelezi meg a normatív realitásezsmény ideologikus elvárásait. [A *Plasztik* fotóit készítő Galántai György közreműködése a kötet vizuális felszínének formálásában nem melleleg már maga is egy olyan kulturális kód, amely ismét a balatonboglári Kápolnaműterem és az Artpool neoavantgárd szellemiségéhez kapcsolja Garaczi könyvét.]

A betűcseréken nyugvó anagrammatikus átnevezések, a jelzők és jelzett szavak szintaktikai átrendezése, az eltérő politikai, temporális és művészeti mezők egymáshoz illesztése minduntalan a valóság nyelvi meghatározottságára és újrakonstruálhatóságára figyelmeztet, a stílusregiszterek polemikus ütköztetése, a zárt szótárak felnyitása és patchwork-szerű kombinálása, az élet- és értékvilágok távoli elemeinek összevágása pedig a nyelvi rend átalakításán keresztül teremt lehetséges valóságokat. Garaczi írásainak szomorkásan humoros atmoszférája részint épp a távoli valóságszeletek meglepő kombinálásából és a nyelvi elemek eredeti kontextusból történő kimozdításából fakad. [Már csak ezért sem feltétlen szerencsés a narrációt egy „komponista” és annak „könnyebb fajú vetélytársa, a humorista”²⁰ versengő szembeállítására szétbontani.] A montázs kritikai irányultsága, felforgató ereje Garaczi prózanyelvében a valóságképünket megalapozó logikai kategóriák és értékviszonyok nevetségessé tételével, abszurdba fordításával, a nyelv Zsilka János által megfogalmazott [s Erdély művészetbölcseletében applikálódó] alapvető montázs-jellegének hangsúlyozásával fejti ki hatását.²¹ A nyelv megszilárdult metaforáinak kimozgatása és átrendezési szükséglete, végső soron a montázs performatív beszédtektént történő felfogása Garaczi nyelvészmenyében is jól érezhetően jelen van. Szentjóbý Tamás 1973-as kiátványa a

jelzi, hogy Derrida épp a *Montázs-éhség* megjelenésének évében, 1966 októberében adta elő a baltimore-i Johns Hopkins Egyetemen rendezett *The Language of Criticism and the Sciences of Man* című konferencián *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* című szövegét, amelyben (Lévi-Strauss nyomán) ő a bricolage nyelvfilozófiai aspektusait kiemelve beszélt arról, hogy nem képzelhető el tisztán tartható beszéd, a „barkácsolás” ugyanis minden diszkurzus alapvető adottsága: „minden diszkurzus valamilyen barkácsolásnak van kitéve.” [Jacques Derrida, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, ford: Gyimesi Tímea, Helikon 1994/1-2., 28.]

18 Erdély Miklós, *Montázs-éhség* = Uő, *A filmről*, 103

19 Erdély, *Montázsgesztus és effektus*, 146.

20 Simon Attila, *Sztepptános-kényszerzubbonyban. Garaczi Lászlóról = Más vagy. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Keresztury Tibor – Mészáros Sándor, Debrecen, Alföld – Magyar Írószövetség Kelet-magyarországi Csoportja, 1991, 225.

21 Vő. Havasréti József, *„syntax mundi” eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról* = Uő, *Széteső dichotómiák*, Gondolat-Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 11–29.

Plasztik, A terület visszafoglalása... és a Tartsd a szemed a kígyón majdani poétikáját illetően is érvényesnek tűnik: „az új csoportosítás ötletéből kiindulva, felcseréléssel, behelyettesítéssel, magán a nyelvi szerkezeten nem változtatunk, de amint a valóság egyéb elemeivel hozzuk kapcsolatba, azaz tetté formáljuk, kiderül, hogy nem csupán nyelvi forma belső viszonyairól van szó, hanem az új módon csoportosított szerkezet a környezetében zavart kelt, azzal konfrontálódik és változásra ingerli”.²²

A *Plasztik* fejezeteinek sokat emlegetett kártya-szerkezete természetesen maga is „montázsgesztus”, amely elsősorban Calvino *Az egymást keresztező sorsok kastélya* című 1969-es regényének narratív mintázatát idézi, hiszen az olasz mű mágikus erdőben elnémuló szereplői a tarokk kártya lapjainak variábilis rakosgatásával mesélik el saját történetüket. Az OuliPo-csoport kombinatorikus, véges elemből végtelen lehetséges világot építő jelpermutációs kísérleteinek ötletein nyugvó könyv azonban ettől eltekintve koncepcionálisan eltér Garaczi szövegétől. A különbségek részletező elemzésétől eltekintve például érdemes észrevenni, hogy míg az olasz szerző a rendelkezésre álló jelkészlet elemeinek permutációival nemcsak személyes sorsokat, de potenciális nagytörténeteket, „klasszikus” narratíva- szilüettekét is „kirak” a kártyalapokból (Faust, Lear, Hamlet, Oidipusz stb), a „legmagasabb” lap megnevezésével kijelöli a lap/jelkészlet szimbolikus középpontját, illetve a „kehely apród” figurájában magát az elbeszélő ént is identifikálja, addig a *Plasztik* „kártyalapjai” [fejezetei] heterogén, diverz együttest alkotnak, amelyek csupán mellérendelő, egymásra mutató és széttartó elbeszéléstörmelékeket hoznak létre, amelyekben az elbeszélői én maga is eltűnni látszik e sokszorozódásokon keresztül. A kártyalapokon lévő foltok, elmaszatólódások, nyomok ráadásul a szavakhoz/jelekhez a már emlegetett bahtyini értelemben tapadó emlékezeti kontextusok maradványaiként a jelek szennyezett, mások által már elhasznált jelentéseinek bizonytalanságát mutatják, ezzel is kétségessé téve bármely autentikus, személyes történet elbeszélhetőségét.

A *Plasztik* önértelmező kártya-metaforája mindemellett még a rendelkezésre álló [jel]készlet hasznavehetetlenségét is hangsúlyozza azzal, hogy a pakli nem tartalmazza a piros IX-es lapot, cserébe viszont két makk ász van benne: e készlethiba miatt a játékot tehát eleve lehetetlen szabályosan játszani. A rendszersérült pakli e voltaképpen nyelvkritikai irányultságú jellemzéséből logikusan következik a játék szintaxisát eddig meghatározó normatív szabályok értelmetlennek nyilvánítása, ami pedig a prózapoétika esztétikai – és amint rögvést látjuk – társadalomkritikai potenciáljának felszabadítását vonja maga után. Talán itt érdemes futólag jelezni a kapcsolódást a *Plasztik* önreflexív kártya-metaforája és a *Termelési-regény* jól ismert öntükröző jelenete közt, ahol a Tomcsányi által lapozgatott újság összekeveredett, esetleges rendben sorjázó, ráadásul hajtás-és festéknymoktól roncsolt lapjai szintén a lineáris olvasás és a célelvű értelemképzés lehetetlenségét jelzik.²³ Amikor tehát 1966-ban Erdély úgy fogalmaz, hogy „a montázs benne van a levegőben”,²⁴ akkor egy alkotástechnikai eljárás elemzése kapcsán egyben a korszak szellemiségét atmoszféricusan átítató szemléleti, gondolkodási és társadalmi változás igényét és jelenlétét is érzékelteti.

22 Szentjóbny Tamás, *köti kötéllel a tehenet, ismeretterjesztő akció* [Egyetemi színpad, 1973. április 8.], Jelenlét 1989/1., 268–269.

23 Esterházy Péter, *Termelési-regény [kissregény]*, Magvető, Budapest, 1983, 27.

24 Erdély, *Montázs-éhség*, 100.

Derrida már említett, korszakos hatású előadásán túl megérzése szentíven kapcsolódik a valóság átalakítására irányuló progresszív társadalmi és politikai mozgalmak hatvanas évekbeli európai irányához is, melynek egyik teoretikus összegzése és programja Guy Debord 1967-es könyvében, *A spektákulum társadalmában* fogalmazódott meg. A diáklázadások ideológiai, nyelvi és cselekvésprogramját is közvetetten befolyásoló mű kritikai módszertana – alighanem a közös avantgárdista gyökerek miatt – a montázs Erdély-féle művészeti koncepciójának társadalmi-forradalmi vetületeként jelenik meg, míg élvezet- és művészetközpontú, fogyasztáskritikus és hatalomellenes társadalomvíziója – bő évtizedes késéssel és a kelet-európaiság transzferein átszűrődve – épp annak a szubkulturális közegnek társadalomkritikai, életmódbeli, művészeti gyakorlatait termékenyítette meg, amely nem csupán szociokulturális háttérrel, de poétikai formálójával és részben tárgya is volt Garaczi korai szövegeinek. A Debord által még az ötvenes évek végén kidolgozott pszichogeográfia a munka és a fogyasztás logikájára épülő várostér megtörését a társadalmi hatalomgyakorlással szembeni alternatív gyakorlatként képzelte el, amely a város távoli pontjait az élvezet, a személyes élmény pszichológiája alapján összekötve a tér érzelmi mintázatának útvonalaival rajzolja újra a valóságot. A *dérive* a cél nélküli, eltéréseken és eltérítéseken nyugvó mozgás, amely épp úgy a tér heterogén halmazai, eseményei és hangulatai közt nyit átjárást és teremt kapcsolatot, ahogyan a montázs távoli tér-idő elemeket összeillesztő technikája. Mind a montázs, mind a *dérive* a megszokott érzékelési módokat és narratívákat töri meg: a montázs a lineáris történetmesélést, a *dérive* pedig a céltudatos haladást. A *Plasztik* e kritikai világnézet nyelvi és formai metaforája, amely a szövegtér termelői (elbeszélői) és fogyasztói (befogadói) logikáját a *dérive* ötletszerűnek tetsző, élvezetes csapongására cseréli. A város nem funkcionális használata során a munkára optimalizált tér épp úgy játéktérre válik a szituacionisták akcióiban, ahogyan a szöveg válik Garaczi prózájában a játék távoli zónákat, időket és kulturális regisztereket összeillesztő szabad terévé. Az 1986-os kötet címét parafrázálva: a terület visszafoglalása a hatalomtól.

Debord másik fontos, Garaczi elbeszélés-technikájával szintén összefüggésbe hozható fogalmi konstrukciója a nyelv szerkezetében fészkelő manipulatív és erőszakos hatalmi befolyásolás kicselezésére, a társadalmi normatívumoknak való nyelvi ellenszegülés szintaxisának módszertanára vonatkozik. „A *détournement* az ellenideológia rugalmas nyelve” – fogalmaz Debord –, amely a normatív logikát eltérítve (*détourné*) „minden fennálló rendet megrendít és elsodor”, s így egyfajta „történelmi kiigazításként” maga is cselekvéssé válik.²⁵ Amikor annak idején egyik kritikusa a *Plasztik* szövegeljárait a „kisiklottság” és a „szövegeltérítés”²⁶ fogalmaival jellemezte, akaratlanul (?) is e debordi terminusok kultúr- és ideológiatörténeti emlékezetét idézte fel. Garaczi írásművészetének a mai napig egyik legmeghatározóbb eleme az „eltérítés” [ellen]ideológiai alakzata.

Az eltérítések, kisiklások, elmozdulások által szaggatott szövegpakli hatástörténeti kapcsolódásai *A kigyó a másik kigyó farkába harap* című történeten keresztül az

25 Guy Debord, *A spektákulum társadalmában – Kommentárok a spektákulum társadalmához*, ford. Erhardt Miklós, Open Books, Budapest, 2022, 170–171.

26 Simon, *I. m.*, 218.

avantgárdista kritikai hagyományon túl azonban Baudelaire provokatív modernizmusa felé is megnyílnak. [Ami Baudelaire – minden bizonnyal Walter Benjamin közvetítésével – Debordra gyakorolt befolyását tekintve talán nem is meglepő.] A történet címében szereplő kígyó metaforája nem egyszerűen az önmagába visszatekeredő, az öntüköröződések során át végtelenbe sokszorozódó konkrét mű önértelmezésére korlátozódik, de a *Plasztik* mozgékony szövegszerkezetének egészére érvényesen válik *A fájó Párizs* [*Le Spleen de Paris*] Arsène Houssaye-nek írott előszava felől magyarázhatóvá. Baudelaire itt ugyanis szintén egy kígyószerű, széttagolható, ám mégis egységes lényhez hasonlítja saját művét, melynek nincs hagyományos eleje, közepe és vége, miközben minden része kapcsolódik valahogy a másikhoz, és melynek részei önállóan is élnek, ám együtt is organikus egészet alkotnak: „Emeljen ki egy csigolyát, és a tekervényes képzelet két darabja minden nehézség nélkül újra összeforr. Szabdálja diribre-darabra, és meglátja: valamennyi külön-külön megél.”²⁷ A részek és az egész organikusan osztdódó és újraalakuló eleven, tekervényes viszonyából formálódó, vízionárius hangulatot árasztó „kis prózaversek” [*petits poèmes en prose*] szöveg- és műfajjelölését őrzik és formálják újjá az önértelmező kígyó-metaforán keresztül a *Plasztik* variábilisan újrendezhető [kártya]lapjai. A baudelaire-i szövegmetafora – amelyet a költő a nagyváros szorongató forgatagával s a „tudat cikázásaival” [*les soubresauts de la conscience*] hoz összefüggésbe – épp úgy az extatikus csapongás, a távoli részek összeillesztésének forradalmi programja volt a XIX. században, ahogy a XX. századi modern nagyváros újrastrukturálására, eleven szöveggel alakítására vonatkozó pszichogeográfiai térformálás debordi terve és a Garaczi-próza urbánus élményvilágát tematizáló kaotikus montázs szerkezet. S mivel az 1989-es *Tartsd a szemed a kígyón* című versének ajánlása a budapesti éjszakában „eleven műalkotás”-ként²⁸ kőborító Dixinek szól, egyúttal az underground beszélő végtelen mondatkígyókból összeálló, szürrealista, szabad versezetű monológjainak sokak élményvilágát formáló jelenléte is további rétegekkel bővíti a metafora jelentéshorizontját.

A terület visszafoglalása... egyik versének címe, az *Illumination of Stephen Dedalus* pedig egy újabb, a baudelaire-i prózaversformához hasonló kapcsolódást jelez. Az „I will not serve” modern, független művészi autonómiáját (és egyben bukását) Stephen Dedalus énmaszkjában reprezentáló verscím *montázs szerkezte* ugyanis Joyce megoldése mellett Rimbaud-hoz is irányítja az értelmezőt. Az 1873 után íródó *Illuminations* címe egyszerre foglalja magába a megvilágosodás, a felvillanás, a hallucinatorikus élmény, a bódulat és az illuminált könyvek színes képeinek jelentésrétegeit, ami önmagában is jól jellemzi és összegzi Garaczi első írásainak szövegalkotó eljárásait, illetve lehetővé teszi történeteinek illuminációkként történő pszeudo-műfaji azonosítását. [És a már emlegetett Castaneda-műhöz is visszakapcsolja a szövegeket.] Aligha véletlen, hogy a Rimbaud utolsó alkotói korszakában írott rövidszövegek látomásos, formabontó nyelvtani szerkezetbe oldott lírizáló prózai megformáltságának és atmoszférájának pontos leírására is ráismerhetünk a *Plasztik* értelmezőjének Garaczi művéről adott érzékletes megfogalmazásban: „Látvány és látomás nem válnak el élesen egymástól,

27 Charles Baudelaire, *A fájó Párizs*, ford. Szabó Lőrinc = *Uő Válogatott művei*, Európa, Budapest, 1964, 257.

28 Najmányi László, *Dixi* = *Uő, Downtown Blues*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006, 94.

rendkívül erős atmoszférateremtő képekben és hasonlatokban egymásba úsznak vagy egygyéválásukat és különállásukat szüntelenül, egyidejűleg érzékeltetve *villódnak*, az egész szöveget *káprázat*-, *víziószerűvé* bizonytalanítva.²⁹ [kiemelés: Sz. G.] De nem nehéz összefüggést találni az *Egy évad a pokolban* reménytelen létállapotokról és küzdelmes belső utazásról hírt adó fragmentumai és a *Plasztik* vagy a *Tartsd a szemed...* hasonlóképpen infernális világa között, ahogy az *Egy évad... Delíriumok* alcímet viselő fejezetében kifejtett „szóalkímia” eljárása is könnyedén kapcsolható Garaczi attraktív és invenciózus nyelvművészetéhez, amelyet a *tök VIII* című szöveg mintegy Rimbaud metafizikai nyelvmágiáját deszakralizálva „nyelvmixturá”-nak, [60.], máshol pedig a misztikus nyelvkoncepciót még inkább a frivol játékoság felé elmozdítva „nyelvgyurmázó”-nak nevez.³⁰ A „pompás adag mérget vettem be” misztériuma a Gracidin fraternalis emlegetésére, a „látnok költő” heroizmusa pedig a „végtelen dioptriás szemüveg” pátoszmentes optikai metaforájára cserélődik. [35.]

A valóság anarchisztikus művészi (és társadalmi) újraformálása nyilvánvalóan magában rejtje a létezőbe történő beavatkozás erőszakos gesztusát is, ahogyan erre egyébként Debord maga is felhívja a figyelmet a *détourné*, „erőszaktétele”³¹ kapcsán. A szövegek hangulatának „vészterhes feszültsége”,³² a pusztulás, az (ön)pusztítás, a fenyegetettség állandósult érzete a szövegcsoporthoz egészét valamiféle apokaliptikus erőszak klímájába burkolja, aminek végítélet-szerű eljöveteletét *A negyedik lovas* már címében is egyértelműen jelzi. Ebben a prózakeretben mintegy ontológiai feltárulkozásként jelenik meg az underground szcéna részben ideológiai színezetű, a művészi ellenállást az önpusztítás életgyakorlataként is színre vivő attitűdje. Az erőszaknak ez a speciális, önelveszejtő irányultsága hasonló logikán nyugszik, mint a Bataille által a törzsi társadalmak rítusaként elemzett *potlacs*, vagyis az ellenség megalázásának és a rajta való presztízsértékű felülkerekedésnek olyan stratégiája, amely a tulajdon élet és javak nagyvonalúan pazarló, tékozló ajándékozásával provokálja és szégyeníti meg az ellenséget. Az önpusztítás az ellenállás egyik fegyvernemeként azzal fejezi ki a hatalommal szemben érzett megvetését és kerekedik rajta felül, hogy provokatív gesztussal megvetően odadobja legnagyobb értékét – az életét – a gyűlölt hatalomnak, e nagyvonalú tékozlásban nyilvánítva ki szuverenitását, teremtve meg saját méltóságát és jelezve dologgá redukálhatatlanságának tényét.

A *Plasztik* nyelvi regisztereiben munkáló erőszak az „én” áldozatiságának, az önpusztító test folyamatos széthullásának ábrázolása mellett a szövegtest már érintett deszemiotizációs műveleteinek szinte sebészi eljárásaiban, a klisék, frazémák kíméletlen szétszerelésében, morfológiai átrendezések „plasztikai” beavatkozásaiban, a formális logikai kapcsolódások széttörésében és asszociációs láncokra cserélésében, vagy hangtani feszültségek teremtésében és kihasználásában érhető tetten. A töredezett valóság drasztikus revíziójának szükségességét pedig a kártyalapokat behálózó törések, repedések, szakadások, sérülések, folytonossági hiányok feltűnő gyakorisággal hangsúlyozott durva roncsoltsága érzékelteti. A szakadások nemcsak

29 Simon, *I. m.*, 219.

30 Garaczi László, *Élj békében a tüneteiddel. Nagyvizit Garaczi Lászlónál*, Litera 2003. július 23. <https://litera.hu/magazin/tudositas/elj-bekeben-a-tuneteiddel.html>

31 Debord, *I. m.*, 171.

32 Simon, *I. m.*, 219

az egyes szintagmák, mondatok, szakaszok vagy történetek belső koherenciáját, de a fejezetek egymásra következő folyamatosságát is megszakítják: a *piros VIII* című fejezetben egy házibuliban megkezdett dialógus például néhány történettel később, a *piros felső, Geszler H.*-ban fejeződik be.

A brutalitás a történetek eseménysoraiban is gyakran megjelenik: a *Mézben* darabokra törő koponyacsontok és leváló koponyatető [24.], az üléshez felhasogatása a taxiban [54.], a *Tell Vilmosban* felhangzó „Na lőj már, te mocsok” [67.], „a leomló pohárkonstrukció az Ibolya presszóban” [74.]³³ az erőszakot a szövegek egyik domináns kommunikációs aktusaként érzékeltetik. A *Tartsd a szemed a kígyón* szövegeiben a csontfűrész, a vér [*Csendélet csontfűrészszel*], a csokorra fogott nyaki erek [*A halál később kezdődik*], a testi rothadás [*Ordas dülő*] emlékezetesen erős képei már a biológiai létezés visszavonásának, a pusztá testre történő erőszakos redukció stádiumát, a halál jelenvalóságát mint létállapotot teszik a szövegek tárgyává [*Szmrty vagy amit akartok, Menjetek el Ufarszinhoz!, A halál később kezdődik*]. Ám a szövegekben a halál – mint az ellenségnek odadobott tékozló és provokatív ajándék, amelynek felkínálása nem a kalkulálható ész célracionális tartományaiban gyökerezik, hanem annak törvénysértő excesszusa, túl- és meghaladása – legtöbbször nem a metafizikai pátoz hangoltságában ábrázolódik. A mesei forma imitálásával keltett szemantikai feszültség poétikai erővé transzformálása egyébként is jellegzetes eljárása Garaczi elbeszélőművészetének, ám a *Szmrty vagy amit akartok* esetében a halál-tematika és a meseszerűség nyelvi, formai kliséinek ütköztetése – Hajnóczy Péter *Kopt nők, A vese-szörp* vagy *Embólia kisasszony* című rövidszövegeire emlékeztetően – különösen erős hatást kelt.

A komplex szójátékokra, szóalkotásra, hangzásbeli ismétlésekre, tudományos beszédmódok kliséire és jelentésbeli ambiguitásra építő nyelvhasználat azt a kérdést veti fel, vajon hozzáférhető-e a reprezentáció segítségével olyasvalami, aminek lényege éppen minden létező reprezentáció megszűnésében, megszüntetésében keresendő. Az erőszak folyamatos jelenlétét a forradalmárok, terroristák szerepeltetése, vagy a terror képeinek hangsúlyos színrevitele tovább erősíti. Már a *Plasztik* első történetét is az erőszak atmoszférája lengi be, hiszen *Az átkozott* a születés – az elbeszélő [hang[ok]] vagy a mű világrajövetelének – körülményeit egy véres akciófilmforgatás drasztikus jelenetében kapcsolja össze az erőszak tartományaival. A második szöveg pedig a több bankrablást, emberrablást és rendőrgyilkosságot elkövető, a popkultúra által aztán antikapitalista lázadó népi hősként mitizált Bonnie Elizabeth Parker és Clyde Chestnut Barrow brutális történetét és pusztulását oldja szürreális mesévé. Kalandos sorsukat egyébként a szerelem, a lázadás és a halál romantikus metszetében a nyolcvanas évek elején a Kontroll Csoport is feldolgozta *Édes álmom [szegény Bonnie és Clyde]* című számában, és aligha véletlen, hogy *A terület visszafoglalása...* kötetben épp a városi gerillák egy másik mitikussá vált párosát idéző, *Két Ulrike-song* című vers mottója is egy Kontroll-citátum. A társadalmi lázadás megjelenítésének a korszak „lázadó” zenéivel történő aláfestése, a nyelv *megzenésítése* Garaczi műveinek egyik

33 E műgonddal felépített pohár-torony szétesésének „Nagy Összeomlás”-ként említett, részletezően érzékletes leírása ironikusan utalhat Petri *Összeomlás* című, az ideológiai világszerkezet építményének szétesését hasonló plaszticitással leíró versére, s egyben talán a Nagy Tagadás [*The Great Refusal*] marcuse-i kritikai elméletére történő hasonlóan frivol célzasként is érthető.

olyan fontos elbeszélői megoldása, amely a már emlegetett de- és részemiotizációs nyelv- és formatechnikai eljárások lüktetését zenei kódok segítségével teszi még intenzívebbé azzal, hogy a prózanyelv ritmikáját és hangoltságát *eltéríti* új dallamritmusok hangzása felé.

A normatív logika értelemképző eljárásaival szemben a nyelv akusztikai dimenzióinak hangsúlyozása, a „konvencionális nyelvrendszer melodikus áthangolása”,³⁴ a [politikai-ideológiai] erőszak, a terror és az underground zene provokatív hangzásvilágának összemontírozása *A diák [68]* egyik mondatában emlegetett „forradalom és stílusforradalom” [12.] nem egyértelműsíthető kölcsönviszonyát intermediális hatásösszefüggésként poetizálja, egyszersmind pedig a korszak atmoszféráját érzékeltetve idézi fel a szubkultúrák felől érkező alternatív zenei világok és a progresszív társadalmi mozgások innovatív összetartozását. „Forradalom” és „stílusforradalom” összekapcsolásának gondolata egyébként alighanem Esterházy közvetítésével a szövegbe érkező, ám kifordított Barthes-utalás, aki a *Kritika* és *igazság* című írásában egyértelmű analógiát von a „helyéből kimozdított nyelv” és a forradalmi változások közt.³⁵ A „plasztik” egyik lehetséges jelentése épp e forradalmi robbanásra utalva tulajdonképp magát a kötetet, pontosabban annak nyelviségét metaforizálja bombaalapanyagként, ami azért is izgalmas, mert az *Ágnes*ben a lektorijelentésíró pont ezzel a kifejezéssel utal vissza a *Daisy*ben citált Barthes-idézetre. A művészet performatívumként történő felfogása hangsúlyosan ismétlődik a *Nincs alvás!* leghosszabb, *Azóta zuhan* című szövegében, ahol a „beszél” ige személyragozása egyértelműen személyes alkotói programként sajátítja ki a barthesi teorémát: „A világ a beszélék szó felrobbanása”.³⁶

Garaczi korai prózavilágának eljárásrendje – Gumbrechttel szólva – inkább a jelenléthatások érzékeltetését, mintsem jelentéshatások ettől természetesen nem függetleníthető termelését állítja esztétikai programja homlokterébe. A szövegek referenciális vonatkozásai elsősorban nem reprezentálnak, hanem a nyelv perifériális tartományait – az erőszak, a fenyegetettség és a pusztulás érzetét, s ezzel szembeeszegezve a zenével és a hangok által keltett hatásokkal összekapcsolt elemi szabadságélményt katalizálják – beleértve az (ön)pusztítás már érintett heroikus szabadságát is.

A kígyó a másik kígyó farkába harap azonban nemcsak a benne színre vitt gazdag kulturális hagyományba illeszthető önértelmező szöveg- és világmetafora miatt fontos eleme a *Plasztik* történet sorának, hanem mert az Ulrike Meinhof és Andreas Baader nevéhez köthető radikális baloldali terrorszervezet, a Vörös Hadsereg Frakció szerepeltetésével a terrort, az erőszakot ironikusan eltávolított történelmi meghatározottságként is megjeleníti. A szövegbeli Andreas Baader ugyanis „kulácsolásból származó újságíró” [16.], akinek születési dátuma a szöveg tanúsága szerint ráadásul a *Plasztik* biográfikus szerzőjének születési dátumával egyezik meg. [15.] A szerzői én ideiglenes azonosulása a térben-időben értelmetlen szociolektussal és hasonlóképp téves nemi identitással kategorizált német gerillával egyrészt ironikusan destabilizálja a történelmi hitelesség és az osztályozhatóság világformáló képes-

34 Zolnai Béla, *Hang és nyelv*, Minerva 1935/1–10 szám, 7.

35 Roland Barthes, *Kritika és igazság*, ford. Kelemen János = *Uő, Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1976, 215.

36 Garaczi, *Nincs alvás!* 111.

ségét, ugyanakkor a keretezhető szubjektum-képzet szétrobbantásának erőszakos gesztusával egyúttal magára is ölti a „terrorista” ily módon újrakoreografált szerepét. Hasonló ironiával bomlasztja szét a történeti és nemi kategóriákat Marx feleségének, Jenny von Westphalennek *Johnny von Westphalenként* történő szerepeltetése is [15.]

Baader figurája így inkább annak a szöveg- és valóságformáló erőnek szimbolikus alakzataként jelenik meg, amely a szövegtest szétdarabolásának és újraillesztéseinek [baudelaire-i és debordi] mozgását, illetve a szövegek ideológiai és nyelvi értelem-ben is szubverzív, a Kádár-kor normatívumainak nyilvánvalóan fittyet hányó világát dinamizálja, s amely a szöveg diegézisének értelmében a befogadást és magát a befogadót is fenyegeti. Sőt a megszólalót és a megszólalás performatívumát is, hiszen az elbeszélővel részben összemontírozódó terrorista alakja az épp irodalmi felolvasást tartó „Garaczi László” figurájában tovább többszörözi magát. Ebben a tükrös identitásjátékban az „én” egyszerre lesz áldozat és tettes, az erőszak alanya és tárgya, a felolvasni kívánt szöveg pedig – ami az általunk épp olvasódó, csupán a folyamatos fenyegetettség örökös jelenidejét tematizáló, befejez[het]etlenül kigyózó történettel válik azonossá – maga is az erőszaknak kitett célpontként, ugyanakkor a külvilággal szembeni erőszakos ellenállás médiumaként jeleníti meg magát. A szöveg végtelenített szerkezete Erdély és Bódy Gábor boglári Möbius-film kísérleteit idézi, amikor a hosszában félig megcsavart és két végén összeragasztott filmszalag szeriális ismétlődésekben mutatja ugyanazt a képsort, időközönként persze fordított képekkel. Bódy – Garaczi elbeszélői eljárását illetően is érvényes – megfogalmazása szerint a Möbius-film erőszakkal semmisíti meg azt a hazug folyamatosságélményt, amelyből a valóságérzékelés illúziója fakad, s az ismétlések révén, amelyek egymással montázsba lépve összegződnek, a valóság érvényesebb érzékelését teszi lehetővé.³⁷

Az önmagába csavarodó szövegstruktúra miatt állandósulni látszó, a végtelenbe tartó veszélyhelyzet militáns atmoszféráját árasztó szöveg művészetkoncepciójának abszurd – az erőszakot erőszakkal eltörölni kívánó – önjellemzése a *Tartsd a szemed a kigyón* egyik megnevezésében fogalmazódik meg: „Terror Against Terror Army. [TA-TA.]”³⁸ A korszak fojtogató kelet-európai politikai légkörében marginalitásba vonuló, vagy oda szorított művészi underground közérzetjelentéseként és szubverzív [alkotói] programjaként érthető kifejezés erős áthallással kapcsolódik a Baader–Meinhof-csoport ismert jelmondatához: „Tedd tönkre azt, ami tönkretesz!” S mivel a városi gerillák eme ars-poeticáját az URH zenekar beépítette az *Ismeretlen katona* című számába [amelyet az együttes felbomlása után gyakorlatilag az összes utózenekar műsoron tartott], a gondolat az art-punkhoz kapcsolódó színes szubkultúra nyelvi készletének és önértésének közismert és szállóige-szerűen terjedő katalizátora lett, s jelenléte jól tetten érhető Garaczi-próza nyelvi hadviselésében is. [Ami azonban a mámor, a szürreális fantázia és a nevetés erőt is a [nyelvi] forradalom szolgálatába állítja.]

A hazai underground közegben a terror és a háború metaforikája a Spions együttes radikális szövegvilága, identitás- és művészetkoncepciója hatására egyébként is fontos szimbolikus operátorként működött, hiszen a társadalmi létezés harci

37 Bódy Gábor, *Bevezetés a „K3” csoport munkatervéhez*, idézi Müllner András, *Lingvisztikai fordulat vs. kreatív szemiotika = Uő, Neoavantgárd mozaik*, Magyar Műhely, Budapest, 2023, 186–187.

38 Garaczi, *Tartsd a szemed a kigyón*, 10.

terepként történő allegorizálása kézenfekvő alkalmat kínált a tettes-áldozat, agresszor-kiszolgáltatott egyszerre támadó és védekező identitáspozícióinak rögzítésére és kiasztikus átmozgatására, s egyszersmind a hatalom szimbolikus rendjét tudatosan sértő művész-szerep egzisztenciális, politikai, metafizikai és társadalmi idegenségének és fenyegetettségének önjellemzésére is.

A szöveget (erőszakosan) megszakító képek a történetformálás és a nyelvhasználat montázs-szerúségét, a diegézis szüntelen széttördelését és rekonponálását idézve szintén távoli valóságszeleteket ollóznak össze heterogén világmozaikká. Az emberi alakok némelyike maga is kentaurszerű, hibrid figuraként jelenik meg a fotókon [26.], emlékeztetve akár a „kulák-újságíró” Andreas Baader, vagy Marx terrorista férfitársa avanszált feleségének alakjára, de akár az elbeszélői szubjektum egységének illuzórikusságára is.

Amellett, hogy a rejtekező tekintetű arc a maszk és a feltárulkozás, a személyesség és műviség androgün látványát olyan szerepként, konstrukcióként mutatja meg, melynek „eredetije” maga is az alternatív identitások és személyiségalakulások kulturális cserélgetésének művészi megtestesítője volt, a David Bowie-szerűvé stilizált portrék látványa természetesen zenei vonatkozásokat is mozgásba hoz.

A zenei idézetek a szöveg prozódiját eltérítve minden esetben ritmusváltásokat hoznak létre, váratlan hangulatokat tesznek jelenlévővé, illetve a hangtónus, a dallam, az intonáció akusztikai megidézésével egy szinte testileg is érzékelhető szólamot vezetnek be a „nyelvmixtura” kórusába. Bowie számai nem csak a *Plasztik*, de a későbbi Garaczi-művek állandóan visszatérő zenei kódjai, amelyek a Spions (illetve Molnár Gergely) művészi tevékenységében megjelenő Bowie-kultusz szubkulturális emlékezetét is odakapcsolják a Bowie-reminiscenciáihoz. A *Zöld X* című történetet például a bowie-s önportrék szignatúrájaként felfogható, a magány és a szorongás érzetét tematizáló *Rock ,n’ Roll Suicide* lüktetése festi alá, és ugyanez a szám kerül említésre *A terület visszafoglalása...* kötet *Hogy estem áldozatul egy narancsnak Nagypéntek éjszakáján* című Bowie-látomásában, sőt majd a *Nincs alvás! Vérszem és párnarázás* című szövegében is.³⁹

A *Plasztik* én-maszkjainak Castanedától Don Juanon és Baaderen át Bowie-ig tartó sora majd a *Nincs alvás!* hátlapján szereplő harminchárom anagrammatikus névvariációban teljesíti be a szerzői identitás nyelvben való végleges feloldását. [Amit ismét egy nem is olyan rejtett szubkulturális zenei utalás színezt, hiszen elég egyértelműen utal a *33 nevem volt* című Európa Kiadó dalra. Ami egyébként – szürreális dimenziókba távolítva az identitáspozíciók sokszorozódó lehetőségeit – maga is ironikus überelése Ságvári Endre állítólagos harminckét nevének.]

39 Garaczi, *Nincs alvás!* 10.