

(Lanczkor Gábor: *Vissza Londonba*)

Narancs gesztenyebarnán. Ezzel a Rothko-képpel invitál a borító, vissza, Londonba hajdani festők és modern képzőművészeti alkotások közé. Nem tévedés, verseskötetről van szó, egy első könyvétől kezdve figyelemreméltó költő Londonban töltött hónapjainak terméséről. Az alcím (*Tizenegy hónap a National Galleryben és a Tate Modernben*) mégsem ámítás, hanem komoly ígéret.

Az ötlet tetszetős. Még akkor is, ha Lanczkor Gábor virtuális tárlatvezetésében első blikkre némi sznobizmus kísért. Ahogy fellapozom, a borítón szereplő festmény szimmetrikus mintájára sorakoznak két oldalon a korábbiaknál is szűkszavúbb versek, mintha arra kínálnák magukat, hogy a festmény színes vakablak-foltjait kitöltő szövegfelt: tartalom legyenek. Esetleg „Két oszlop / templomtérnyi köze.” (*Mark Rothko termében*), amely „köz”-ben aztán megint valami más lesz a tartalom... Egy elképzelt kép? Ugyanis vizuális alkotásokat itt hiába keresünk. Lanczkor Gábor nem a könyvben, hanem saját honlapján (www.lanczkor.blogspot.com) gyűjtötte „Album”-ba valamennyi, a kötetében megidézett, londoni (illetve madridi, messinai) galériákban látható alkotás fényképét. Vajon miért? Míg az egy-az-egyben címekből rögtön adódna a sejtés, hogy képaláírásokat olvasunk, a kettőzött formátumból, tehát a versek és a képek közti fizikai távolságból inkább a vizuális műalkotások transzformálására következtetek: *Hans Holbein: A nagykövetek; Diego Velázquez: Kései portré IV. Fülöpről, Jackson Pollock: Nyáridő/9A*, stb. De mi lesz ez, kedvcsináló múzeumkalauz? Valami posztmodernkedő bölcsészszóhaj? A lapokról azután valami teljesen más csap fel. Kiderül, hogy korántsem szöveganyagú reprodukciók közötti nyájas séta, majális hangulatú múzeumünnep ez, hiszen a huszonhét éves költő eddig sem hobbynak tekintette a költészetet.

Lanczkor Gábor harmadik verseskötetét tartom kezemben – a *Tiszta ész* (2005) és a *Fehér Daloskönyv* után (2007) –, mely hatvan verset rendez ciklusokba, mintha kiállítóterembe. Amit a versek (máskülönben szokásosnak mondható) elrendezése a Rothko-kép „belsejébe”, amögé rendezve megnyit, az egy nyugat-európai kultúrtér; vizuális és írott műalkotások egymásba érő univerzuma. A versek a valóságos galériákban látható festmények és műtárgyak szövegvariánsai, a valóságos múzeumok kiállítótereinek elrendezését némileg követő sorrendben. (Nem derül ki számomra, milyen funkciója van az alcím és a cikluscímek mintha-összejátszó temporális vonatkozásainak, hiszen a tizenegy hónapra csak kilenc ciklus jut, és, sajnos, az sem világos, mi köze van az egyes cikluscímeknek egymáshoz.) És itt meg is állhatunk. Úgy vélem, a helyzet lényegesen izgalmasabb annál, semhogy egyszerűen átültetésről, a vizuális szövegesítéséről beszéljünk, hiszen ezzel a leegyszerűsítéssel éppen azt az élményszerűséget vesztenénk el, amellyel Lanczkor Gábor

valami igazán eredetit hoz. Amivel leporolja a műkedvelő unalom porát vásznokról, tárgyakról, és visszaadja nekik provokatív minőségüket.

A költő ugyanis a képalírásnál tágabban értelmezi, variálja a kapcsolatot kép és szó között. A versek hol a „komment” (asszociatív jellegű kommentár) funkcióját látják el, mint például ebben az egysorosban: „Ments meg a halálbüntetéstől. Ámen.” (*Földszint. Mind együtt, vonulnak ordítva, vagy énekelve a sötétedő dombokon*), hol leírásként és a festő életművére tett reflexióként aposztrofálhatók (*Hans Holbein: A nagykövetek*). Van olyan költemény, amelyik a recepció, a benyomások utólagos bemutatása (*Hermann Nitsch: Leöntött vászon*), illetve a fentiek különböző arányú keveréke. Legelgondolkodtatóbbak mégis azok a darabok, amelyek a vizuális műalkotás ábrázolt világát e műalkotás sorsán, történetén keresztül értelmezik (*Caravaggio: Szent Máté és az angyal; Rachel Whiteread: Ház*).

Talán ahhoz hasonlíthatnánk versnek és jelen nem lévő képnek az olvasásban megalkotandó kapcsolatát, mint ami a múzeumi látvány és az ott mindenféle idegen nyelven beszélő audio guide-készülék gombnyomásra felhangzó, vegyes minőségű szövegeinek párhuzamos befogadásakor történik. A szemlélődő elmjében azonnal megjelenik a saját komment, reflexió a látottra, a hallottra, valamint e kettő kapcsolatára.

Az egyes versfüzérék azután tovább viszik a párbeszédet, és az egyes versek között is kapcsolatot teremtenek, mint ahogyan a kiállítótér is összeköthet képeket. Például a különböző festők portréképeit összegyűjtő ciklusban a versek a „családfa”-kifejezés metaforikusságának apropóján, e szójelentést visszabontva a levél-motívumon keresztül hajolnak össze, és alkotnak lombkoronát, erdőt, „A csalogány. // Némán röpköd a ködben gallyról gallyra. / Mélységesen mély tartomány / Neki ez a hajnal. Dalol és nem hallatszík hangja.” (*Egy művész*). A Szépművészeti Múzeum esetünkben recepcióesztétikára kihegyezett füllel is hasznavehető használati utasítása így ír az audio guide-ról: „Az egyes műtárgyhoz tartozó szöveg hallgatása közben a látogató szabadon mozoghat, nem kell a műtárgy közvetlen közelében állni”. Mi több, nem muszáj, nem is lehet rögzíteni befogadó és alkotás távolságát, a kép és szó köztes terében alakuló viszonyt. Néha olyannyira nem, hogy a kapcsolatlétesítés koncepciójának léte is megkérdőjeleződik, és már-már azt latolgatom, hogy vajon nem blöffről van-e adott esetben szó. Átgondoltságra és kierieltésre főleg olyankor számítok, mikor a szöveg „eredetije”, mint például Goya *Kutya* című festménye egyszer már mondott valami nagyon is személyeset emberi esendőségről, haláltapasztalatról. A nyelvi szikárság, a mondattörés vagy a trágárság ugyan segít közelíteni az élményt, de éppúgy nem pótolja, mint ahogy végső soron a képek sem váltanak ki traumákat (leszámítva talán Dosztojevskij esetét Bázelen), csak fölfestik azokat, vagy pedig fölszakasztanak már meglévőket. A versbeli látogató mond is

hasonlót az élményszerűségről *Mark Rothko termében*: „Nemrégem felrepedt / az ajkam. / És mindig újra felszakítja a sebet. / Mikor elnevetem magam.” Mindezek ellenére bőven akad olyan verse a kötetnek, mint amilyen az *Alberto Giacometti: Az esti árnyék* című is, mely nem szorul másodlagos helyzetbe, sőt, nincs szüksége előzetes vizuális támaszra, arról nem beszélve, hogy valójában a szobrot nem is Giacometti készítette.

Annak érdekében mégis, nehogy a befogadó hiányosságai miatt maradjanak homályban a könyv és a képek között létesíthető kapcsolatok minőségei, vagy akár pusztán kíváncsiságból, Londonban vagy az interneten utánanézhethetünk az elfeledett képeknek. Vagy a még sosem látottaknak. Ez a 'vagy' kötőszó, kiderül, fontos lesz, hiszen ez dönt a jelentésalkotás alapvető útvonalai között. Vagyis pontosan lefedi a dilemmát: Hogyan olvassam a könyvet, kiállítás előtt vagy kiállítás után? Ha ugyanis még nem láttam valamelyik festményt, nem is fedeztem fel, hogy az adott vers milyen alkotásra utal, hiszen a címek nem minden esetben igazítanak el egyértelműen. Ilyenkor először elképzeltem a képet, azután a gép előtt szembesítettem elképzelésemet a valós vászonnal. Ellenkező esetben a már ismert képről megmaradt *emlékemet* vettem össze a szöveggel és azután – ellenőrzésképpen és a részletek kedvéért – a valós képpel (leginkább valamelyik internetes másával). Mígnem felfedeztem, hogy e változatos útvonallehetőségek interaktív kalandossága nemhogy zavaró lenne, sőt inkább nagyban hozzájárul az élvezethez, mivel egy konkrét alkotás recepciójához így több irányból érkezik a gondolat.

A kínálkozó megközelítésmódok közül legjobban a medialitás elmélete csábít. Némileg rosszhiszeműen az is eszembe jutott, talán a költő elébe megy az ilyesfajta, éppen divatos befogadásmódnak. Meglehet, egyszerűen csak hatottak látásmódjára a képiség és nyelviség kapcsolatáról szóló tanulmányok, melyeket így, költőileg gondol tovább. Minden esetre, az előbb felsorakoztatott befogadásmozzanatok alapján is indokoltnak tűnik mediális transzformációk sorozatáról, vagyis közvetítőközegek egymásba-váltásáról beszélni. Sőt, ha hiszünk a Lanczkor-versek kínálta érzékszalódásoknak, akkor beszélni sem kell erről, mert a kimondás helyett valamit gondolni, esetleg csak nézni egyre megy egy ilyen mediális körben. E költészet ugyanis azt mutatja be hol látványos (képversek), hol beszédes módon – amit a következő sor is illusztrál –, hogyan válik a vizuális szóbelivé, a nyelvi vizuálissá: „Közelről bámultam a fülét!.../ Hallotta minden szavam!” (*Földszint. Ebéd a sziklahegyen. „Forró!...”*) Akár még a valóságos látványt is műalkotássá teheti egy megfelelő keret, azaz egy megfelelő hordozó, ahogyan egy cápát a megfelelő vitrin és a felirat (*Damien Hirst: A halál fizikai képtelensége egy élő tudatában*). „A Temzét néztem a nagy üvegtábla mögül, mielőtt hazamentem.” Ebben az egysorosban például az üvegtábla „fogja be” a látványt és teszi képpé. Lejegyzés és látvány így olvad, transzformálódik egymásba. Mintájára annak, ahogyan a verscím egy vele azonos verssor jelölője, és mint ahogyan egy festmény címe bejelenti a vásznon

felfogható látványt. A festészeti kifejezések visszaíródnak a természet leírásába; a műalkotáson edzett tekintet a valóság, pl. egy nyári erdő (*Lucio Fontana: Térkoncept*) érzékelését befolyásolja valamely teoretikus koncepció (itt Lucio Fontana manifesztumai és monokróm képei) hagyománya alapján. Hogy azután a zöld erdőt már „monokróm nyári erdő”-ként érzékeljük.

A *Caravaggio: Az emmausi vacsora* című szöveg azok közé a darabok közé tartozik, melyek anélkül is megindítják a közvetítőik említett játékát, hogy felidéződnek, vagy előttünk állna a konkrét műalkotás. Gesztusnyelv, úrvacsorai szimbólumok, arámi nyelv, görög nyelv, festészet, magyar nyelv lesznek egymásnak körbeérő közvetítői. A Mestert feltámadása után nem ismerik fel tanítványai, és a kép szemlélője is alig: „Szakáll nélkül egész más jelleget kapott a feje.” Az üzenet nyelveken, vizuális hordozókon át variálódik, míg elér hozzánk. Mégis, felismernünk az „eredetit” a gesztus segít, „Melynek az ereje változatlan maradt. Megáldotta, megtörte, // eléjük tette.” A bemutatás – a keret, a megnyilvánítás, a közzétevés – mozzanata elhanyagolhatatlan, hiszen csak így bukik elő valami más, mint ami közvetlenül hozzáférhető. A dolgokat így megnyilvánító, ugyanakkor más fénytörésbe helyező, egyszersmind deformáló kanti létmódra ráismerünk Lanczkor első kötetéből, a *Tiszta ész* problematikájából. Az „a priori” csak az „a posteriori”-n keresztül érvényesülhet. Ám ez az első kötetbeli gondolat is transzformálódik valamelyest: mert a *Vissza Londonba* olvasásakor az a benyomásunk támadhat, hogy az az eredeti tárgy, amelynek a műalkotás a képmása, talán nemcsak hozzáférhetetlen az áttételesség miatt, de valószínűleg nem is létezik. „A pásztorok szeméből a fatábla les elő.” Csakis ilyen meg olyan képmások léteznek egyáltalán, azaz csakis médiumok. Mégis, akkor hová lesz az üzenet, amely médiumról médiumra vándorol? Hová lesz a kép, ha a képtárgy megsemmisül? „És, ha igen, létezik most e kép? // Ha igen, hol? Ahol az Isten? / Hol volt akkor háromszázötven évig?” – kérdez rá az üzenet „helyére” a *Szent Máté és az angyal* című festmény kapcsán a lanczkori költészet.

A képeket nézegető, azokat kommentáló, termekben sétáló versszubjektumot itt is finoman átrajzolja némely biografikusnak tűnő reflexió, a versbeli, képeknél időző fiút nem csak a kötet cím egyéníti, vagy az, hogy egy ideje (például a külföldi tartózkodás miatt) másképpen használja anyanyelvét: költőként „csak írom-olvasom és nem beszélem.” A magánmitológiát építi a szűkszavú, letisztult stílusú szövegekben hirtelen előkerülő trágárság is. De vajon mi a szerepük az ilyen reflexív elemeknek és az életrajziságnak? Ahhoz túl halványak és kószák e vonások, hogy a képekkel kiegészítve egy fiktív élettörténeté álljanak össze, vagy akár csak karakterizáljanak egy szubjektumot. (Bár, a kötet utolsó darabja mintha éppen ezt a „feltámasztást” kísérelné meg. A *Michelangelo Merisi da Caravaggio: Lázár feltámasztása* cím alatt szereplő tájleírás elképzelhető látványa fölidézi a Gavriel Vrigaera névvel jegyzett, csupán a honlapon látató, ott *Korai önarckép* címet viselő, természetfotó látványát. Ez a tény, valamint a címek jelentései arra ösztönöznek, hogy Caravaggio

képét és a tájképeket valamiképpen arcként, ars poetica-ként (?) olvassam össze.) Azonban az említett jegyek minden bizonnyal hozzájárulnak a személyesség és a közvettség érzésének dinamikájához. A vers-én tematizált mozgása, útvonala (a tárlatvezető feladatkörének megfelelően) egyszerre familiárisá teszi az ábrázolt tereket és személyessé (egyben legitimmé) a válogatást; ugyanakkor a hozzá tartozó reflektált nézőpont, közénk és a műtárgyak közé ékelődik, mivel az életrajzi kontúrokat magára öltő beszélő hozzánk képest csak másik látószöveget képviselhet.

A *Vissza Londonba* olvasásakor leszűrhető egyik legmeglepőbb következtetés a nyelvelméleteknek azt a tételét fordítja a visszájára (s ezzel, persze, még nem cáfolja), amely a vizuális jelentéseket csak nyelvileg, csak a nyelvben felfoghatóként tételezi. Ezzel a könyvvel kezünkben ugyanis rendszeresen éppen fordítva járunk el: a szöveghez el kell képzelünk valamely képet, hogy a mondat jelentéssé váljon. A *Lucio Fontana: Térkoncept* címet viselő szöveg csak sokszoros elvonatkoztatás útján köthető a műtárgy látványához, mivel attól teljesen különböző, saját mentális képet épít. Nem kell a pályatársnak szóló cím alatti ajánlás okát firtatni ahhoz, hogy Győrffy Ákos neve beindítsa az irodalmi nyelv és a vizualitás költőileg értelmezhető kapcsolatainak újragondolását, hiszen az ő költészete is ezt a problémát járja körül. Mintha kortársával egyetértene Lanczkor akkor, amikor a látvány által kiváltott szabad asszociációban gondolkodik, és nevezett versében a Fontana-műalkotásától teljesen elszakadó, megkapó látványt teremt. „A táj nem táj, hanem fogalom. A táj alkotóelemei nem a rétek és az erdősávok, nem a hegyvonulatok és a dűlőutak, hanem a fogalmak.” (Győrffy Ákos). Csakhogy Lanczkor ezt az idézett tapasztalatot éppen nem tematikusan és reflexív módon közvetíti. Sőt, itt mintha egyszerre cáfolatát is megjelenítené, hiszen a szöveghez másik, a képen nem látható látványt kell elképzelünk. Ez a tapasztalat pedig éppenséggel a kizárólag nyelvben létező képszerűség teóriájának inverzéhez vezet.

A szabad asszociációk talán a *Goya süket háza* című ciklusra érvényesek leginkább, ez igen erős része a könyvnek. Meglehet, éppen amiatt, mert maga Goya is ebben a „Fekete festmények”-sorozatában szabadult el leginkább a realizmustól. E groteszk alkotások értelmezésébe Lanczkor bevonja magyar irodalmi műveltségét is, mikor kapcsolatot keres-kreál az eredetileg a Goya-ház falaira festett, majd vászonra mentett művek között, és ezzel – először úgy tűnik – új lehetőségeket nyit meg az értelmezésben. A teljes korpusz felől tekintve azonban az látszik, hogy ezek az irodalmi utalások e lírában sokkal szerveslenebbek, mint a temérdekféleképpen megidézett nyugat-európai vizuális hagyomány, amelyhez kapcsolódnak. Júlia szépleány, Kőműves Kelemen vagy Tuba Ferkó történetén keresztül értelmezni a spanyol életképeket önmagában merész társítás, még akkor is, ha a ballada műfaja jól tesz a drámaiság és helyenként a brutalitás érzékeltetésének. A *Vissza Londonba* verseinek énje, ez a „néző hang”, miközben haláltapasztalatot és örökérvényűséget olvasunk le szájáról, leginkább mégis a műalkotások létmódjáról, kép és szó sokféle összekapcsolhatóságáról

mond újat. Többek között a befogadás gyakorlatába ültetve és igen árnyaltan hívja fel a figyelmet másneműségekre, ugyanakkor szétválaszthatatlanságukra. Ezzel ad képeinek mélységet; lírájának tartamot. Akár egy mű megszületésénél, de a múzeumok hosszú éjszakájánál mindenképpen tartósabb töprengenivalót.