

A témával, önmagával, a partnerrel. És aztán azt mondja, hogy jó, hogy itt voltatok. Arány kérdése, de én a második rajongója vagyok.

Valahogy így van ez a szöveggel is. Ha egy dialógus, egy jelenet nem hajlik, ha nincs hajlási szöge, nincs egy kanyar benne, akkor az merev, az törik, nem jó, nem működik. Ha nincs benne légies lehetőség. Ez érvényes a drámáiróra, a színészre, a zenészre, a táncosra, a szobrászra. A bohócra. A cirkusz számomra a legszentebb művészet. És főleg az akrobata bohócok nyűgöznek le, akik technikailag zseniálisak; hajlékony test, hajlékony humorérzék. Egyfelől sokkot okozol valakinek, majd azt kell mondani, hogy hát, barátom, ne legyél ideges, ha én nem vagyok az, te miért lennél? Játsszani azzal a pillanatnyi halállal. Tehát hogy játszunk halált, akarsz-e játszani halált, ugye, Kosztolányi Dezső, azt hiszem, ez a lényege a színháznak. Ezt még sohasem fogalmaztam így meg. Na, hát ez a *Trisztán és Izolda*. Kellett írnom róla egy sajtóanyagot, és akkor elgondolkodtam, mi áll a legközelebb ahhoz, amit csinálni szeretnék. Eszembe jutott Jékely *Kiűzetés a paradicsomból* című verse. Úgy van a vers, hogy: *Minden végtagunkkal összefonódva / az ősemberi csont- s izomcsomóba, / vérünk egymás vérébe oltva, / oly egyek voltunk, mintha így születünk volna: / nő-férfi, egy-test, együtemű két szív, most figyelj, / iker-lelkek reflexei, / közelből összevillanó szemek, / lidérc-lángokkal egymásba cikázók – / Mi tépte ketté ezt az egy-világot?* És akkor most van a lényege a versnek, hogy: *Mintha doronggal ütöttek volna gerincen, / bénultan és kihülve, / dermedten elterülve, / jégszárnyasan, távolodón repülve / egy-fekhelyünkről már kétféle úrbe: / étheri hidegek vagyunk s vágytalanok, / mint a nemetlen, meddő angyalok.* Az a lényege, hogy újra viszsza akarja csinálni az édent férfi és nő közt Jékely. Szóval nekem a *Trisztán és Izolda* ez. Az eltört éden visszacsinálása. Hol lehet? A halálban. Az életünk nem alkalmas erre, állandó akciókban, rohanásokban és tiltott pillanatokban éljük meg a szerelmet, tehát nem tudjuk átadni magunkat. Azaz meg kell halni, hogy végre csak annak hódolj, amit csinálsz.

*Kérdezte és lejegyezte: JÓZSA Márta*

Nemes Z. Márió

## A SZEMÉT BUJASÁGA

A szerelem és emlékezet  
alternatív formái

„A szemetet szeretni nem kell félnetek” – ez lehetne a mottója ennek a rövid írásnak, ugyanakkor, persze, a szemetet utálni könnyebb. A szó holdudvara rendkívül tág, de elsősorban mégis valami elvetendőre utal. Valamire, ami távozásra kényszerül, illetve kényszerít. Itt rögtön a tér problémájával találkozunk, hiszen a szemét differenciát visz a térbe, ugyanis „kizárásra” invitál. A szemét kizáródik a térből, pontosabban hurkokat helyez el benne. Nem akarunk közösséget vállalni vele, tehát elmozdítjuk és/vagy elmozdulunk mellőle. Mert a szemét valami „rég”i. Valami, ami kikerült az emberi használatból, vagy magából az emberből, de *emlékeztet* a korábbi együttélésre, emiatt (is) nyomasztó. A szemét valami (el)múlt, ami épp a jelennel való ambivalens viszonya folytán nem létezhet a közelünkben. A szemét valószínűleg nem volt „aktív” fogalom a modern fogyasztói társadalom huszadik századi kialakulása előtt – egyfajta üledékként létezhetett a kultúra különböző retorikái alatt-között – , de már a korábbi korszakok is ismertek valami nagyon hasonlót, mégpedig a romot.

Georg Simmel<sup>1</sup> szerint az építészeti művek a szellem győzelmét hirdetik a természet felett, míg a romban a természet bosszút áll a rajta erőszakot tevő szellemen. Ugyanakkor a rom esztétikailag mégis jelentéssé lehet, mert a két princípium kényes egyensúlya egy új egésznek alkot. Esztétikailag a rom tehát hibrid jellegű, mert ami a művészetből még benne marad, és ami a természetből már benne él, „karakterisztikus egységet” alkot, egy új formát, amely túl van a formátlanság kísértésén. Valami perverz újra-birtokbavétel megy végbe, hiszen a természet formálásának anyagává teszi a műalkotást, ahogy korábban a művészet kölcsönözte ki a természet elemeit. A rom ambivalens identitása ugyanakkor nemcsak a természet és műviség „stiliztikájából” származik, hanem abból is, hogy a kölcsönös formálások az időbeliség indexeit hordozzák, hiszen az új egység örzi létrejöttének – a *romlásnak* – történetét, sőt formája elválaszthatatlan ettől a történetiségétől. A rom „emlékezhely”<sup>2</sup> melynek karakterisztikus egysége emlékezetforma is egyben, hiszen a társadalmi-történeti emlékezet médiumaként működik, jelentéssé it a kulturális gyakorlatok sorozatában kapja meg, de ezek a gyakorlatok feltételezik – ugyanakkor közvetve meg is alkotják – formátlanságon túli formáját.

A szemét a formátlanság fantomjaként munkál a rom kulturális struktúrájában, hiszen ami megtöri a simmeli értelemben vett karakterisztikus egységet, az rögtön visszazuhán a jelentés nélkülség homályába. Ugyanakkor a szemét osztozik a rom hibrid esztétikájában, hiszen megtapasztalása elgondolhatatlan művi és természeti összjátékától függetlenül, csak éppen egy zavart / törést jelenít meg ebben a viszonyban, mert míg a romot jelentéssé helyé domesztikálva visszafogadjuk a kultúra és az élet tereibe, addig a szemét kisiklik az emlékezetmunka

gyakorlatából. Mintha a szemét negativitását nem tudnánk megszelídíteni, mintha valami olyan nyom lenne, amire nem érdemes emlékezni, így a név nélküli, nem-helyekre száműzzük. Létezik undor a szeméttől/hulladéktól, de hagyományos értelemben nem létezik romoktól való undor, ugyanis a rom már-már múzeumi objektum, kultusza a kultúra muzealizálódásának szimptomája. A rom esetében tehát azt mondhatjuk, hogy a pragmatikus érték eltávozását kulturális értéktulajdonítás pótolja, addig szemét az, ami ellenáll, illetve mindig megőriz valami ellenállást a hasonló kisajátítással szemben.

Ugyanakkor mégis megkísérelhetjük elgondolni a romtól való undort, ebbéli törekvésünkben mellettünk állhat egy egészen Nietzscheig visszavezethető kritikai attitűd, miszerint az antikváriusi értelemben felfogott történelmi tudat „megemésztetlen csomók” halmazát gyűjti össze kultúra címen, vagyis romok fenséges és nyomasztó összességével temeti be és mortifikálja az életet. Ha már itt tartunk, eljátszhatunk azzal a gondolattal is, hogy mennyire közel áll egymáshoz a rom és a *klasszikus* fogalma is; egyrészt azért, mert a művelődéstörténeti értelemben vett klasszikus korszak – a görög-római antikvitás – áthagyományozódásában uralkodó a rom és a töredék alakzata; másrészt, mert a klasszikus mint esztétikai kategória felfogható olyan entitásként, ami saját romlását – jelentéseinek szóródását – egy kimeríthetetlen, mégis egységes történetként képes rögzíteni. A rommal és/vagy a romgyűjtés logikája alapján működő múzeumi kultúrával szembeni ellenállás (neo)avantgárd gesztusai a múlt nélküli és „tisztá” (vagyis bármilyen történeti-ideológiai romlástól szennyezetlen) utópikus terek konstruálásában, vagy épp ellenkezőleg, a szemét, tehát a jelentéssételesség és formátlanság kihívását sugárzó jelenségek felértékelésében testesültek meg. A DADA és a nouveau réalisme tárgy- és hulladékplasztikai, ready-made kísérletei is ebbe az irányba mutatnak, mert olyan „el térítésnek” tekinthetőek, melyek a tárgy(ak) kézhezállóságát bontják fel, vagyis megtörik azt a kulturális Formát, melyből az adott

1 Georg Simmel: Die Ruine, in: Uő.: Philosophische Kultur: Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Gesammelte Essays, Berlin, 1983, 106–12., vő.: Hartmut Böhme: Die Aesthetik der Ruinen, in: szerk.: D. Kamper és Christoph Wulf: Der Schein des Schönen, Göttingen, 1989, 287–304. o.

2 Aleida Assman: Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C. H. Beck, München, 1999, 298–342. és 384–389. o.

tárgy mint használati eszköz és/vagy mint Mű részeseedik.

Az egyik legjellegzetesebb – és a kortárs *trash-art* felé is továbbmutató – ilyen kísérlet a bécsi Otto Mühlhöz kapcsolódik, aki a hatvanas években kezdte el a közönség előtt megtartott ún. *materiálakcióinak* sorozatát. A materiálakció a kép felületét elhagyó festészeti folyamat, melynek során egy asztalon (*Tischaktion*) vagy egy installált térben heterogén (organikus és anorganikus) anyagok találkoznak, és egymásba hatolva új minőséget, eleven tablót alkotnak. Az eleven tablók elkészítése időben zajló processzus, egyfajta konyhai művelet. A gasztronómiai aspektus releváns, hiszen Mühl szerint, aki egy étel elkészítését képes természeti katasztrófaként szemlélni, az már materiálakciót hajt végre. A materiálakcióban felhasznált elemek tág spektrumon belül variálódnak, a liszt, a toll, a viasz, a tojás, a festék képezi az alapanyagokat, de az emberi test (mely ezekbe a matériákba belemártódik, festődik és pácolódik) alkotja a központi „matériát”. Ennek a műveletnek a központi poétikai célja az *Entzweckung*, vagyis a felhasznált testek, anyagok művészi (de)formalizálása, a hozzájuk tapadó kulturális kontextusok „gyökértelenítése”, miközben az eleven tablóban szereplő elemek – a művészi intenció szerint – pusztán anyagosságukra redukálódnak.<sup>3</sup> Ugyanakkor ennek a „mesterséges” természeti katasztrófának az eredménye nem valami szerves-szervetlen rom, mert a gyökértelenség állapotában sodródva a testek, anyagok inkább a Romlás formátlanságát ünneplik, azt a nyomasztó örvényt, amikor természeti és művi végtelen processzusban hatol egymásba és számolja fel önmagát.<sup>4</sup>

Az eddigieket összefoglalva a szemét olyan

<sup>3</sup> Otto Mühl: *Materialaktion*, in: Charles Harrison szerk.: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert II.*, Verlag Hatje Kanz, 2001, 904. o.

<sup>4</sup> A közelmúlt fejleményeiből ki kell emelni Ilya Kabakow munkásságát, aki a szemét és archivárius (rom)kultúra keftősségét izgalmas módon haladja meg *trash-projektjeivel*. Kabakow a kulturális hulladék megszállottja, aki személyes szemét-archívumokat állít össze, ezzel fertőzve meg a hatalmi értéktulajdonítás bűvöletében konstruálódó archivummodelleket. A szemét itt egyfajta ellenemlékezetté válik, hogy a nyitott végtelenség mint szóródás-romlás képét állítsa szembe a múzeumok „zárt” végtelenségével. Ehhez vö.: Assman i.m. 384–389.

kisajátíthatatlan és marginális entitásnak tűnik, ami nem lehet „itt”, mert mindig „ott” kell lennie, ugyanakkor folyamatos intervencióval fenyeget, hiszen mi hozzuk létre, belőlünk táplálkozik, de mégsem vállalhatunk közösséget vele, mert olyan nyom, amely „rossz” emlékezetet termel, vagyis folyamatosan saját formátlanságunkra mutat rá, arra, hogy mi is természet és műviség összjátékaként élünk, miközben ez az élet saját romlásából nyeri identitásképzeteit megalapozó feszültségét, sajátos elevenségét. Mindezek miatt a szemét szubverzívnek is nevezhető, hiszen nem egyszerűen a fogyasztói társadalom mellékterméke, hanem egy olyan szupermetafora, ami az emberi élettevékenység keretfeltételeivel szembesít, azáltal, hogy ezeket a kereteket állandóan elmozdítja.

A rom, ahogy már mondtuk, identitással bíró „hely”, a szemét ezzel szemben a nem-helyekhez kötődik. Kiterjedése nem azonosítható pontosan, nyugtalansága folytán folyamatosan vibrál. Az utcán található szemét nem egyszerűen az utca része, valamilyen módon az utca, pontosabban az utca elve – mint urbanisztikai funkcionalitás – „ellen” van, mert azáltal, hogy kimutat a térből, annak homogenitását vonja kétségbe. Az eldobott szemét rést üt az utcába, ugyanis a készen talált struktúrába egy ellenstruktúra „foltját” helyezi el. Itt persze éles különbség van a természeti és a városi környezet között.

A városban jobban érzékeljük a jelentéssel ellátott helyek szerkezetét, melyeket a szemét megtör, ugyanakkor ezen helyek mesterségesége a szemét műviségét valamilyen módon „be is fogadja”. A természeti környezetben található szemét élesebb konfliktust idéz meg, ami persze összefügg kortársi érzékenységünkkel, ugyanakkor érdemes figyelmeztetni arra, hogy a természet érintetlensége mint eszmény kulturálisan előállított projektum, mert az emberi környezetként (is) működő természet ab ovo konstruált. Ha másképp nem is, tekintetünkkel alakítjuk a természetet, mert így válik identitással rendelkező, esztétikailag is kontemplál-

ható tájjá.<sup>5</sup> A rom része lehet az ilyen tájnak – gondoljunk csak a műromokkal komponált díszkertekre –, mert emlékezhelyként képes beleilleszkedni a táj jelentés-összefüggésébe. A személtelés materiálakciója ezzel szemben tájrombolás, de nem feltétlenül természetellenes gyakorlat, ugyanis az a szerves-szervetlen formátlanság, amit a táj mint konstrukció elfed, a szemét lényegével rokon. Itt nem a környezetszennyező nagyipari folyamatokra gondolok, hanem arra a – mármár nosztalgikus fényvel sugárzó – naivitásra, ahogy az archaikus kisközösségek minden különösebb reflexió nélkül saját tárgyi kultúrájuk hulladékait a táj mögé ágyazzák be. Ez a naivitás azonban immár nem áll rendelkezésünkre, ugyanis a nyugati civilizációk szemétének állag- és mennyiségváltozása, ezzel összefüggésben a környezettudatos mentalitás a szemét stigmatizálására ösztönöz, ami ugyanakkor a szemét ambivalenciájának – érzéki-fogalmi energiájának – felszabadítását is magával hozza.

A *Reklámőrültek* (2007–) című televíziós sorozat a hatvanas évek Amerikájának fogyasztói társadalmát mutatja be a kialakuló reklámpar ferde tükrén keresztül. Egyik – a fő cselekményszálba cezúrárt illesztő – jelenetében Don Draper (Jon Hamm) és ideális vonásokkal felruházott családja harmonikus pikniken vesznek részt. A piknik után a tökéletes háziasszony összeszedi a kirándulás kellékeit, de az étel elfogyasztása után maradt összes háztartási szemetet – a legtermészetesebb módon – otthagyja a mezőn, majd a jelenet azzal zárul, hogy a főhős az elfogyasztott ital palackját a fák közé dobja. A képsor hatása egészen összetett, hiszen a mai érzékenységünk alapján ítélve „tiltott” dolgokat látunk, ugyanakkor az ábrázolt korszak szeméttel kapcsolatos társadalmi kódjai egészen eltérőek a miénktől, vagyis a képsor felforgató hatása a kultúra archeológiai rétegeinek egymásba töréséből (is) adódik. Ahogy a palack eldobása egy pisztolylövés-

sel ér fel, úgy a piknik maradványai egy bűncselekmény nyomaivá alakulnak,<sup>6</sup> vagyis a maradványok naiv tájba „engedése” esztétikai értelemben tájdestrukcióvá minősül át. A jelenet ugyanakkor melankolikus is, hiszen egy olyan szabadságfokot és korszakot idéz meg, ami számunkra már nem hozzáférhető.

A szemét és a felforgató szabadság kapcsolatának értelmezéséhez remek példát nyújt Harmony Korine *Trash Humpers* című filmje is, amit akár egy trash-art manifesztumnak is tekinthetünk. Ebből a filmből megtanulható annak az önkívületnek a gyakorlata, amit a szeméttel való „érező” viszony felszínre hoz, ugyanis Korine igazi szerelmes levelet címzett a Romlás minden formájához. Már a cím („szemétkúrók”) is ennek a felfokozottságnak a jelzője, de itt nem csak metaforáról van szó, hiszen Korine szereplői valóban szemetet (szemétkukákat) koitálnak.

A film antihősei torz maszkokat viselő figurák, akiknek se nevük, se múltjuk. A maszkok egyszerre utalnak extrém égési sérülésekre, természetellenes öregedési folyamatokra, illetve a rurális mítoszkinccs szörnyalakjaira. Feloldásra hiába várunk, a szemétkúrók léte, háttértörténete nem képezi a vizsgálódás tárgyát, létezésük organikusan illeszkedik a film világának természetrajzába. Ezek a lények nem kívülről és/vagy felülről tekintenek a szemétre, nem „gazdái” annak, mert maguk is marginálisak, a társadalom peremére szorított létezők, akik ebben az értelemben a torzszülöttek, hobók és kószalók rokonai.

A *Trash Humpers* Nashville labirintusszerű külvárosának hátsódudvaraiban játszódik, tehát valahol „hátnál”, egy olyan nemhelyen, ahol felfüggesztődnek a racionalitás hagyományos formái. Ez a szemét birodalma, társadalmilag és kulturálisan is, hiszen a *white trash* kifejezést itt szó szerint (is) értik.

5 Vö.: Joachim Ritter: A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban, in: uő.: Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok. Fordította Papp Zoltán, Bp., Atlantisz, 2007, 113–155. o.

o.

6 Érdekes viszonyítási pontként kínálkozik a *Helyszínelők* sorozat-családja is, hiszen a csúcstechnológiai bűnügyi helyszínelés során minden szerves-szervetlen maradvány ab ovo egy bűncselekmény nyomaként értelmeződik, vagyis a hulladék sohasem „ártatlan”. Ez már a szemét és a hozzá kötődő emberi létezés kriminalizálásának paradigmája, mely csupán a nyomtalan sterilitást tekinti „természetesnek”, tehát büntelennek.

Az egymásba érő hátsó udvarok a város titkos arcát tárják fel, egy olyan éjszakai oldalt, mely nem igazodik az urbánus funkcionálitáshoz, noha eredetileg épp egy ilyen funkcionális elv (a szemétszállítás megkönnyítése) játszhatott közre kialakulásában. Ebben az „eltérített” térben hajtják végre mutatványait a szemétkúrok, mely kunsztok a vaudeville-show-k és vándorcirkuszok világát idézi meg.

A 19–20. század. fordulóján virágzó amerikai vaudeville a legkülönbözőbb szórakoztató műfajok heterogén keveréke volt. Komikusok, táncosok, artisták, hasonmások, zenészek minden átvezetés és megkülönböztetés nélkül szerepelhettek ugyanazon show keretei között. Korine filmje ezt a mellérendelő szemléletet érvényesíti érzéki attrakciókra összpontosító művében, vagyis az elbeszélés leépítése is erre a narratív filmművészet kialakulása „előtti”, de annak bölcsőjeként szolgáló szórakoztatási formára utal vissza.<sup>7</sup> A *Trash Humpers* arra is reflektál, hogy az ilyen szórakoztatás mennyire campjellegű, hiszen amennyiben a klasszikus és „magas” kultúra a rom, úgy a populáris kultúra a szemét (szeretetének) elvét érvényesíti, mindez persze ironikus önreflexió, hiszen Korine filmje minden, csak nem populáris, vagyis ezen kategóriák egymásba omlását is színre viszi.

A szemét erotizálása egyike a sokkoló pszeudo-vaudeville mutatványoknak, ugyanakkor központi jelentőségű, mert a szemét megkívánásával a hulladék megtér eltörölt forrásához, az ember szellemi/testi intimitásához. A vágy mindig tartalmaz valami „tisztátalant” – ezt már a pszichoanalitikus elméletek virágzása óta tudjuk –, mely a tudat „higiéniái eszményeivel” szemben nyilvánul

meg, ugyanakkor a vágy álruhákat és fedőképzeteket is létrehoz, hogy tárgyát domesztikálja. A szemét koitalása megtöri ezeket az alkalmi formákat, hogy nyilvánvalóvá tegye a vágyódás formákon túli irányát. A szemét emberivé válik, becézésre érdemes entitássá; ebben a megkívánásban a szemét taszító ereje vonzássá alakul, miközben az emberiből kilöködik minden, ami addig biztos értéknek bizonyult. Az undor tárgyának „bekebelezése” feltöri a bensőségességet, vagyis ez a szerelem nem valami szubjektumban történik (tehát nem perverzió), sőt már nem is az emberben, hanem valami fajok és anyagok közötti formátlan ürességben.

A természet ellentmondásos szerepet tölt be ebben a románban. Korine filmje a külvárosokban játszódik, egy olyan heterogén térben, ami egyaránt tartalmaz urbánus és természeti elemeket. A szemétkúrok egyes akciói a táj erotizálására utalnak (az egyik alak faágakkal imitál orális szexet), ezek a megnyilvánulások valahol a panteizmus ill. a zöld aktivizmus paródiáját adják, de a *Trash Humpers* figuráitól távol áll mindenféle ideológiai gesztus. A természeti elemek bevonása a szemét-szerelembe azt eredményezi, hogy a természet és a hulladék szférája között metonimikus kapcsolat létesül, hiszen egyaránt vágytárgyak, vagyis a szemétkúrok testén mint médiumon keresztül érzéki („fertőző”) kapcsolatba lépnek egymással is. A szemét koitalása tehát a külvárosi táj koitalásába megy át, ami a tájnak mint identitásnak – a gondozott urbánus *dekorációnak* – a gyökértelenítését eredményezi. A szemétkúrok „visszabotanizálják” a tájat természetté, azáltal, hogy nem emberként lépnek vele kapcsolatba, hanem mint a szemét formátlanságának terjesztői.

Korine filmjének hősei tehát egészen más módon viszonyulnak a hulladékhoz, mint a környezettudatos vagy erre a kérdésre érzéketlen városiak, ez a másság alapvetően esztétikai karakterű, de nem abban az értelemben, hogy valamiféle steril funkcionális eszménye alapján tartanak organizálhatónak az életteret. (Már csak azért sem, mert ez az életter nem lakóterként értelmeződik,

<sup>7</sup> A kortárs filmelmélet egyik meghatározó trendje a vaudeville újrafelfedezésével érvel amellett, hogy a narratív film nem a filmművészet esszenciális formája, hanem egy olyan hatalmi döntés eredménye, melyet piaci megfontolások (is) domináltak. A vaudeville teoretikusai szerint a kortárs újmédiák megjelenése a narratív film által elnyomott attrakció-poétika újjáéledését eredményezi. Ehhez vö.: André Gaudreault (ed.): *American Cinema 1890–1909*, Rutgers University Press, 2009, és Wanda Strauven (ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, illetve magyarul Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. – A narrációtól az attrakcióig*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2011.

Fehér Renátó

## KÉPESLAPOK A MEDENCE PARTJÁRÓL

– *postafordulta helyett*

Ezt mind a maradék-helyekre írom,  
ahova már nem fért fel több emléked.  
Így túsul szoríthatok egy kis téged.

\*

Medencéd szinte átbökött a bőrön,  
kiállt. Úgy, mintha szárnyak indultak volna.  
A válladról beláttam a bugyidba.

\*

A tested atlaszban nézem, mióta  
leköltöztél. A csípőd két taréja  
most Messina és Reggio Calabria.

\*

A kád a tested. Én meg fekszem benne  
hason, a két perem közé szorulva.  
Így játszom esténként magunkat újra.

\*

Ha rákívánsz is ott a férfiakra,  
itt engem lányok karmolnak, harapnak.  
Medencecsontok évszaka, tavasz van.

hiszen a szemétkúrok az ideiglenesség megszállottjai, csak pillanatnyilag – aktuális mutatványuk bemutatásáig – táboroznak le egy adott helyen.) Nem gyűjtögetőkről, valamilyen baudelaire-i rongyszédőkről van szó, hiszen marginális lények ugyan, de szerepük nem dekódolható a társadalmi rendszerben, és nem is képeznek (ellen)archívumot a szemétből, mert nem érdekli őket a felhalmozás

## UMBUS IN FABULA

Az egészség meg a család. Hogy ez a két legfontosabb.  
Mégis, hiába vették le anyád mellét.  
Ott maradtál kamaszként  
egy nyugdíjas apával és egy háztartással.

Évekkel később az én szuszogásom figyelte éjjelente,  
felráztál, virrasztottunk az erkélyen, talán ha asztma  
(*asthma*).

Tapogattad a homlokom, nem vagyok-e  
lázás (*febrilis*) – úgy csillog a szemem.  
Naplót vezettél a székletem (*faeces*) színéről,  
osztályoztad a vizeletet (*urina*).

A gyógyszerek nevét nem ismerem.  
Naponta kétszer nézem át a testem,  
hátha találok egy apró csomót (*nodus*) neked,  
a kedvedért, hogy még jobban szerethess.  
Fül mögött (*auris*), nyaknál (*collum*),  
hónaljban (*axilla*), az ágyék mentén (*lumbus*).  
Már egy kullancs is elégedett lennék.

Te úgy őrizted meg magad, hogy beteggé neveltél,  
hogy aztán mindig meggyógyíthass.

illetve az újrahasznosítás semmilyen fajtája. (A gyűjtögetés feltételezne valamilyen szubjektumszerkezetet, vagy legalább annak reflektált hiányát.) Nincs tulajdonuk, de nem is kívánják, hiszen vágyuk csupán a (be)szenyezésre, illetve a szemét „beporzására” irányul. A rájuk jellemző esztétikai huliganizmus lényege a mindennapi létezés elkülönített régióinak, ezzel összefüggésben a társadalmi tér hierarchikus rendjének a „szétírása”. Ennek eszköze a szemét-szerelem, mely a kulturális dekadencia metaforája, a hullásban és szóródásban megtalált öröm poszthumán gyakorlata. Olyan materiálakció, ami a romlást végtelen életként, a szemét „rossz emlékezetét” egyetlen jelenként ismeri fel.