

# FIGYELŐ

## CSERNUS TIBOR

*Kiállítás a KOGART-ban  
2006. január 6.–március 12.*

Csernus Tibor pályája kezdetétől legenda volt, mint mesterének, Bernáth Aurélnak a festészetét továbbvivő, kimagasló tehetség, akinek az ötvenes évek végén volt bátorsága elhagyni a realiztikus festésmódot egy látomásos és technikailag is modernizált új stílusért. 1964 óta él Párizsban, de csak 1988-ban volt először kiállítása Budapesten. Ezúttal több mint ötven év munkájából, 1953 és 2004 közötti festményeiből és könyvillusztrációiból mutatott be válogatást a KOGART galéria. Ezen sok fontos képe nem szerepelt, mégis áttekintést kapunk pályájának minden fejezetéről.<sup>1</sup> Csernus azonban nem kevésbé rejtélyes most, mint amilyenek az elmúlt másfél évtized budapesti kiállításain mutatkozott.

Az ötvenes években festett képei, amelyek a korszak semmilyen más képzőművészeti alkotásához nem hasonlíthatók, ismét – még mindig – revelációt jelentettek. A Bernáthtól örökölt festői hagyományt Csernus elevenen tudta tartani úgy, hogy személyes kifejezőerővel telített, lírai figuratív képeket festett budapesti emberekről, helyszínekről, utcákról. A TAXI-ÁLLOMÁS (1954) például talán az egyetlen festmény ebből a korszakból, amelyiken budapesti utca látható, és ahol, egy fának támaszkodó fiú alakja köré komponálva, a városi szórt napfény, a bérházak közötti lombos fák, járókelők és egy kirakatot rendező fejkendős nő közötti erőterben megjelenik a korszak atmoszférája. E kor emblemikus képe a Három LEKTOR (1955) is, három rezignált fiatal értelmiségi, Vajda Miklós, Domokos Mátyás és Réz Pál reneszánsz módra kiegyenlített, vízszintes tagolású kompozícióba rendezett csoportportréja 1956 előtt. Csernus ötvenes években festett művei, az itt ki nem állított képek is, az egyedüliek, amelyek a kor fojtott atmoszféráját, színeit, fényeit, levegőjét és látványait festményekbe foglalták. Amikor Csernus az ötvenes évek-

ben városrészeteket, egy párttaggyűlés után üresen maradt termet vagy egy magányos rajzoló olajfestékkel vásznon megfestett, a festészet klasszikus kultúráját, akár volt ennek valamelyes kritikai éle vagy iróniája, akár nem volt, kiterjesztette a banalitás 1950-es évekbeli helyszíneire.

Az egyik legutolsó pesti festménye, az ANGYALFÖLD (1956), már elszakadóban van a konkrét látvány megjelenítésétől. A sötét városi táj fölött világító égbolt, az egymáson áttűnő színek és formák és a fények szeszélyes elosztása a képen vízióvá emelik a látványt. Ami ezután következett: a festőkessel alakított dús felületű, motívumokat halmozó művek, a megkomponált káosz „szürnátúr” képei éppúgy festői tobzódások voltak, mint az ezeket követő párizsi fotórealista festményei.

Amikor Párizsban 1970 körül fotórealista képeket kezdett festeni, Csernus az akkori idők legújabb, egyszerre klasszicizáló és provokatív kifejezőmódját választotta. A fotográfia és festészet között vívódó képfelfogást, amelyik reflektál a fénykép enigmatikus realitástartalmára, de a fotón rögzített pillanatot a tradicionális festői időtlenségbe emeli. A fotórealizmus, vagy több más elnevezése között: hiperrealizmus, Csernus ötvenes évekbeli képeihez hasonlóan a magaskultúra fényét adta olyan helyszíneknek és látványoknak, továbbá a festmény-nél akkor lényegesen alacsonyabb rangúnak tekintett fotónak, amelyek jelentéktelensége nagyon távol esett a magaskultúrától. Az olajfestmény nagy presztízse és a tematika olcsósága közötti feszültséget különösen érdekessé tette a megelőző évtized pop-artja, amely radikálisan kétségbe vonta a klasszikus festészet érvényességét.

A fotórealizmus annyiban is fordulópontot jelölt a festői látásban, amennyiben triviális fénykép alapján festett kép. Hangsúlyozottan nem festői, periférikus mozzanatokot rögzít a pillanatfelvételek véletlenszerű kivágatában. Egy kép képe, akkor is, ha a festő készítette a fotót. A festő közvetlen tapasztalata, látványélménye és a festmény közé áll a fényképfelvételel, amely a fényképezőgép egyetlen, mecha-

nikus „szemével” látott látványt rögzíti. A valóság héját, legkülső felületét, pusztán optikai megjelenését. Ez arra a modernitás utáni tapasztalatra is utal, amit Hal Foster úgy fogalmazott meg, hogy 1960 után „*a kép nem tud mást ábrázolni, mint más képeket, tehát... az ábrázolás minden módja, a realizmus is, önmagára mutat vissza*”.<sup>2</sup> Csernus esetében ez azt a kérdést veti fel, hogy valóban lényeges különbség van-e a korábbi, faktúrákban tobzódó szürnaturalista korszak felületfestése és az újból figurális fotónaturalista képek ugyancsak felületre tapadtsága között? Képeit időrendben végignézve az a kérdés is felvetődik, hogy egyáltalán, valóban változtatott-e Csernus az évek során a festészetén? Nem több-e az, ami a szürnaturalista, fotórealista, Caravaggio-stílusú és Hogarth inspirálta képeiben közös, mint az, ami különbözőnek látatja őket?

Különösen akkor hajlunk a kontinuitás felismerésére, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a korábbi korszak szürrealisztikus víziói rendkívül pontos, a fotónaturalizmust megelőlegező precizitással festett részleteket is tartalmaznak.

A hetvenes évek hiperrealista képei marginális dolgokat: utcai piacokat, járókelőket, párizsi részleteket, bokszolókat ábrázolnak. Az amerikai fotónaturalizmus lágyabb, kevésbé hideg variációi, viszont azok szándékoltan esetleges kivágataival szemben markánsan, néha a műfajnak ellentmondva egyenesen drámaian megkomponáltak. Csernus a fotónaturalizmus egyéni változatát hozta létre, ami nem a *Neue Sachlichkeit* hidegen objektív visszatérése, és nem elsősorban tárgyakat, tájat és architektúrát tematizál, mint a műfaj amerikai eredetje, hanem embereket. Nem személyiségeket, hanem háttal, oldalt, a periférián megjelenő figurákat. A mozdulatok, arckifejezések, anyagok, ruharedők, valamint a fények és árnyékok sokkal nagyobb szerephez jutnak Csernusnál, mint a tárgyi környezet.

A RUE RAMBUTEAU (1973) fény-árnyék kontrasztjai és egy középponti női alak köré rendezett hat másik figurája után nem is annyira meglepőek a következő időszaknak a fény-árnyék drámai kontrasztját végletekig kiélező, meleg, műtermi fényeket alkalmazó caravaggieszk képei. Csernus úgy fest, mint egy táncos, aki ha egyszer megtalálta a ritmust, nem esik ki belőle. Rábízta magát, mert tudja, hogy hibátlanul, a legteljesebb biztonsággal otthon

van benne. Ez a festői biztonság és annak a tudata, hogy festményei szuggesztív erővel bírnak, ugyancsak összefűzi Csernus különböző korszakainak a képeit.

Csernus szuggesztív festőisége ezen a kiállításon egyúttal arról is meggyőződött, hogy le kell számolnunk azzal a nézettel, hogy Csernus, képeinek figurativitása okán, realista festő volna. Sőt azzal is, hogy Caravaggiohoz néhány festői eszközön túl valóban sok köze lett volna. Caravaggioóra való hivatkozását már 1988-as műcsarnokbeli kiállításán is kétségekkel fogadtam, most pedig különösen világosnak tűnik, hogy miközben az európai festői hagyomány keresését és kontinuitásának a fenntarthatóságát éppen Caravaggiohoz köti, inkább a barokkhoz, a pátoszhoz és a magasművészet tradíciójához nyúl vissza általában, mintsem – a több esetben azonos tematika hasonló feldolgozása ellenére – konkrétan Caravaggio festészetéhez. Csernus átveszi tőle a barokk eksztatikusan éles fény-árnyék kontrasztját és meleg, a természetes megvilágítást felfokozó, műtermi fényeit, de képei nélkülözik Caravaggióknak azokat a vonásait, amelyek az utolsó két évtizedben ezt a festőt az érdeklődés középpontjába állították, mint – a Metropolitan Museum of Art 1985-ös nagy Caravaggio-kiállításának a kritikáiból idézve – „*megdöbbentően modern*” festőt, aki „*új dinamikát hozott a festészetbe, új és rettenetes vadságot, és arra való készséget, hogy a psziché korábban tiltott területeit is bejárja*”; aki „*provokatív*”, „*arcátlan*”, „*camp*” és „*túlérett*”. Caravaggio és néhány kortársa, például a spanyol Juan Sanchez Cotan festészetét különösen megragadja a jelenkor művészeit, akik a késő XX. századival rokon érzékenységre ismertek rá műveikben. Részben képeik fényképszerű, részletes kidolgozása, részben Caravaggio posztmodernként felismert eltúlzottsága, intenzitása, manírjai okán. Mindkét festő képeit jó néhány mai művész használja fel idézetként vagy alkotja újra fotografikus eljárásokkal Cindy Shermantól a magyar Herskő Juditig, az idézés gesztusával még erősebben kiemelve teatralitásukat.

Csernus Caravaggio-interpretációi vagy -követései alapjában különböznek ezektől. Mivel ugyancsak festmények, inkább a barokk folytathatóságát és feleleveníthetőségét sugallják, mintsem az utókor távolságtartását és reflexióját. Végző soron másolatok. Nem aktualizálják Caravaggiót, hanem egyszerűen átveszik a ba-

rokk stílust. Ugyan drámai csoportjeleneteket ábrázolnak, amelyek – mint például az *IZSÁK FELÁLDOZÁSA* (1987) vagy a *SAUL I. ÉS SAUL II.* (1985, 1986) – nagyon közeli variációk Caravaggio festményeire, nélkülözik az itt és most drámáját és a kockázatot, amit Caravaggio szenvedélyekben, közbűntényekben és homoerotikus szerelmekben tobzódó élete által ihletett, vallomásokkal teli festészete felvállalt. Ugyancsak nélkülözik a Caravaggio-képek erotikus hatalmát. Csernus képei nem azt a Caravaggiót idézik meg, akiről Derek Jarman filmet készített, és aki ma sokaknak inspirációt jelent: nem felrázóan személyesek, nem radikálisak, nem transzgresszívek, nem elomlóan és túláradóan érzelmesek. Még teatralitásukban is inkább – s ebben a magyar festészeti tradícióba illeszkednek – látomásosan komolyak. Az ábrázolt testeken valami többnyire jólnevelten és szermermesen eltakarja a szemérmeket: a Caravaggio képeiben nagy erővel megjelenő csábítás, ami Cupido alakjában fiatal fiúaktként is testet ölt, Csernus festészetétől idegen. Néhány képe, mint például a *JÓZSEF ÉS TESTVÉREI* (1986), az *URIÁS* (1988) vagy a *SZENT SEBES-TYÉN* (1994) kínzásra, kegyetlenségre utaló csoportjelenetek, amelyek óvatosabban esztétikus megfogalmazásukban inkább idézik Mednyánszkyt (sőt a JÓZSEF: Ferenczy Károlyt), mint Caravaggiót.

Ennek fényében különösen élesen vetődik fel a kérdés: hogyan lehet hangsúlyozottan tradicionális festést művelni ma, itt és most? Mit jelent Caravaggio, Hogarth, Velázquez, Degas, Manet kifejezőmódját a jelenkori város bel- és kültereinek, embereinek a szüzséjére alkalmazni? Megjeleníthető-e a *condition humaine* – a párizsi ember vagy egyáltalán az ember – ma, a XVII–XVIII. század festői nyelvén? Ugyanaz-e és ugyanolyan-e az emberi test ma a festészetben, mint volt száz, kétszáz vagy háromszáz évvel ezelőtt – amint ezt Csernus állítja?

Érdeemes Csernus festészetét összehasonlítani a vele sokban rokonnak tekinthető és közel egyidős Lucian Freudéval, aki Csernushoz hasonló lágysággal, érzékletességgel és mennyiségben fest meztelen testeket. Freud azonban nem fordul sem mitológiaiákhöz, sem a BIBLIÁHOZ, őt az ember mint olyan érdekli – a személyisége, arca, a teste itt és most, és mindazok a karakterjegyek és mögöttes tulajdonságok, amelyeket az arcvonások, az arckifejezés, a test

formái felidéznek vagy megmutatnak. Csernus azonban inkább a festészet érdekli, mint az ember: a portré, néhány önarcképet leszámítva teljesen hiányzik a festészetéből.<sup>3</sup> Erről a kiállításról is, ahol a festmények két nagyon különböző csoportját mutatta be: klasszikus mintákat követő csendéleteket és drámai jeleneteket. (Néhány testábrázolását és hiperrealista képét, mozdulatlanságuk okán, a csendéletek közé sorolnám.)

Lucian Freud ténylegesen realista: aktjait kíméletlen részletességgel és nyíltsággal ábrázolja. Semmi nem marad rejtve, semmi nem romantizált, sem árnyék, sem lombok nem takarják el a test egyetlen zugát sem. A késő XX., kora XXI. század csontos, szikár vagy hormonzavartól elhízott vagy más módon deformált magányos testjeinek az illúziótlanul ábrázolt, de a személyességet, sőt a festőt a modellekhez fűző érzelmeket nem elrejtő galériáját hozta létre. Nincs vagy alig van kompozíció, és ha van, sokszor ügyetlen. Csernus ezzel szemben *képet* fest, annak az *egészét* látja maga előtt, komponál, formákat, fényeket és árnyékokat rendez egybe, és noha nagyon szeret emberi testeket festeni, aminthogy más anyagokat is élvezettel fest, mindezek részei maradnak egy átfogóbb egységnek: az *imágónak*, az emeltebb értelemben vett *képeknek*, képi látomásnak, amelynek a testek csak alkatrészei. Bibliái és mitológiai narratívákhoz fordul, valamint Hogarth egy metszetsorozatához, azokból emel ki drámai eseményeket, amelyek izgatott, mozgalmasságú, emberi testekkel és alakokkal zsúfolt kompozíciókat eredményeznek.

Barokk képein Csernus nem a jelenbe, hanem a múltba tekint, az olyan örök jelenségekre, mint a fény és az árnyék drámája, a mélybarna háttérből felfénylő test, az emberi test gesztusai, mozdulatai, az izmok és a hús halmai, rándulásai, lomhasága és feszülései. A test állaga, természetes formái, redői, edzésnek, sporttal való alakításnak ki nem tett omló hajjai, petyhüdése, teltsége, a bőr színei. Csernus festészetében a középponti mozzanat éppen az, amit Rembrandt ritka írásos hagyatékában találunk: „*a legtöbb és legtermészetesebb mozdulat (vagy mozgás?) »beweechgelickheit«*” ábrázolása.

Ugyanakkor a testek, amelyeket ábrázol, már csak képei narratív alapjainak az okán is, általanosítottak és valamelyest romantizáltak: nem konkrét személyek testportréi, mint Lucian Freud aktjai, hanem, jóllehet modellek alap-

ján festettek, idealizált látomások, ahol az ideál, az örök, időtlen emberi test: fikció.

Mindez nem olyan magától értetődő, mint volt egykor, hiszen az utolsó évtizedek képzőművészeti diskurzusa – már az avantgárdra reflektáló neoavantgárd idejétől, a késő hatvanas évektől – többek között éppen az emberi testről folyt: elsősorban arról, hogy a test éppen hogy nem „természeti” vagy „természetesen látott”, nem ábrázolható „olyannak, amilyen”, mert azt, hogy milyen, a társadalom normáin és saját kultúránkon keresztül látjuk. A kérdés hegynyi irodalma a testet mint manipulált kulturális konstrukciót tárgyalja, amit a klasszikus avantgárd mechanikaként vagy a geometria formáiba zárva jelenített meg, majd teljesen kiiktatta a képzőművészetből. A test kizárása az ábrázolásból a modernitás művészetében a meghaladását jelentette, része volt a természeti világ meghaladását előrevetítő utópikus, avantgárd látomásnak. A modernitás utáni képzőművészet visszahelyezte jogába a figurativitást, ismét látunk testábrázolásokat a művészetben, de immár annak tudatában – a történelemben visszamenőleg is –, hogy a test felfogása politikailag is meghatározott. A férfitekinteten keresztül látott női test, amely a férfi kívánságainak megfelelően alakított; a diktatúrák deszexualizált nőábrázolásai mint az anya társadalmi szerepének a dicsőítése s egyúttal az anyaság és szexuális vonzerő összeegyeztethetetlennek nyilvánítása vagy a kisportolt testek ábrázolásának birodalmi kultusza például valóban azt mutatják, hogy nem tekinthetünk az emberi testre elfogulatlanul. Testképzetünk egy, a társadalom által idealizált és egy tapasztalati valóságból nyert kép, illetve érzet között hullámzik.

Ennek fényében Csernus döntése, hogy a testeket olyan módon látja és ábrázolja, ahogyan azt a XVII. század eleje és XIX. század vége között az európai festészet tette, valóban különös, és ettől neobarokk kepei gondolati vákuumba kerülnek. Végül is azonban feladta a testek időtlenül klasszikus vagy stilizált-naturalista módon való megjelenítését, mert sok festmény témája kifejezetten mai: a PLACE EMILE GOUDEAU-sorozat (2000 körül) reklámszatyrokkal közlekedő járókelőket, az utcai életet, a kávézók közönségét jeleníti meg, pátosz nélkül ábrázolt mai viseletű és kinézetű városlakókat.

Csernus azonban továbbra sem a jelen elektronikus látványvilágán keresztül nézi a festé-

szetet, hanem a festészetten át nézi a világot, a festőművészet pedig, Csernus interpretációjában, az az időtlen mesterség, amelyet a reneszánsztól a XVIII–XIX. századig dolgoztak ki Európában. Eltökélten kiáll e műfaj, közlés-mód, megszólalásforma mellett, nemcsak azért, mert töretlenül érvényesnek találja, hanem mert az érvényességét állításként szembe is szegezi a fotográfiával, elektronikával és a vizuális kifejezés más újabb módjaival. Nem egyszerűen az olajfestést hirdeti ma is érvényesnek – azt sok más kortárs festő is megteszi –, hanem az olajjal vászonra festés manet-i, velázquez-i módját: a tempóját, puha tónusait, az egyes narratív ábrázolásokon belül izolált, időből és történetből kiesett figurák megjelenítését is. A testek formái, tömege és színei valóságos hús-vér modelleket látszanak követni, az ábrázolt jelenetek azonban eszméket közvetítenek. A BIBLIA-ból, mitológiákból, Hogarth A HARLOT'S PROGRESS című metszetsorozatából vagy a képzeletből vétetnek.

Ezeket a történeteket néha egy részlettel aktualizálja, ahogy például a MINYAS LÁNYAI-n (1990) egy tornacipős, farmerdzsekis férfi tesz fonott koszorút az egyik lány fejére. A néző azonban úgy tekint a mítoszba beléptetett, mai viseletben ábrázolt férfira, mint egy színpadi előadásba került civilre, miközben a kép egésze meztelen testek, emberi hús időtlen ábrázolata, ahol a növényindák éppen úgy hajladoznak, hogy az intim testrészeket eltakarják.

A mitológiai történet szerint, amelyet a néző általában nem ismer, Minyas király lányai, Leukippé, Arszippé és Alkathóé annyira dolgozók voltak, és annyira szerettek fonni, hogy megvetették szomszédnőiket, amiért azok kimentek a hegyekbe Dionüszosz tiszteletére a bacchanália titkos rítusában részt venni. Dionüszosz ezen felháborodva előbb leány alakban jelent meg nekik, és intette őket, hogy vegyenek részt a rítusban. Ezután bika, oroszlán, majd leopárd képében ijesztett rájuk, míg a lányok végül megrémültek, és sorshúzással Leukippé fiát jelölték ki áldozatul, hogy az istenséget kiengeszteljék. Egyesült erővel darabokra tépték a fiút, majd Dionüszosznak behódolva, a hegyekbe mentek bacchánshőnek. Ezután Hermész éjszakai lényekké, az apollóni világgal ellentétben világ lakóivá: denevérré, fehér bagollyá, illetve uhu bagollyá változtatta őket. Csernus talán a bacchanália egyik jelene-tét ábrázolja, a folyondárokkal egyre inkább

benőtt, talán az átváltozás előtt álló nőket. Ezt azonban a néző többnyire nem tudja. Amit lát, az a klasszikus festészetből ismerős női- és férfiakt-csoportozat, természeti környezet, barokkos izgatottság, egymás után nyúló női testek és egy modern öltözékű férfi. A megvilágítás, noha napfényre utal, inkább műterminek hat, ami a bal alsó sarok irányából érkezik: túl erősek, túl melegek a fények, túlságosan rajzosak az árnyékok. Mindebben a fotórealizmus fényképen alapuló valószínűtlensége kísért: a lokális fények pontos visszaadása és az általuk élesen kirajzolt részletek, amelyek precizitása meghaladja az emberi szem által ténylegesen látott, itt-ott homályos, nem egyenletesen részletgazdag látványt.

A kiállítás és az ötvenes évek után alakuló életmű legerősebb darabjai, egy alább említendő, különös festményen kívül, a HOGARTH VARIÁCIÓK. Ez a sorozat az angol festő 1732-ben készített, A HARLOT'S PROGRESS, azaz EGY UTCALÁNY TÖRTÉNETE című metszetsorozatán alapul, amelynek előzményei festmények voltak, amelyek azonban elvesztek. Hogarth története hat képből áll: a vidékről Londonba érkező Mary (Moll) Hackaboutot egy kerítőnő felfogadja; Moll egy gazdag zsidó kereskedő szeretője lesz, de titkos szeretői is vannak; egy reggel, amikor padlásszobájában felkeléshez készülődik, a városi magisztrátus emberei érte jönnek, hogy letartóztassák; a Bridewell börtönben kényszer-munkát végez; a börtönből kikerülve szifiliszben haldoklik; a huszonhárom évesen meghalt lány koporsójánál kurtizántársai és más, vulgáris alakok melankóliájukat ginbe és flörtölésbe fojtják.

A történet tartalmi elemei visszamatatnak Minyas lányaira, akik végül a bacchanália éjszakájába vetették magukat a tisztos és dolgos nappali életből. A sorozat követi Hogarth narratíváját, ezúttal azonban Csernus nem korhű, hanem a jelenbe helyezi a történetet részeg éjszakai jelenetekké átvirva, ahol pulóveres és ruhátlan férfiak és nők, toloszékben ülő férfiak, zenészek, felborult kávéscsésze, vállon ülő majom, eksztázisban hajlongó tömeg kavarognak. Univerzális bacchanáliát látunk egy XX. század végi európai nagyvárosban. Féktelen gesztusok, zsúfoltság, színek – sok vörös és zöld –, hullámzó tömeg, kaotikus fergeteg, átmulatott éjszakák figurái, széles mozdulatok – Csernus önarcképét is felfedezni vélem a III. képen, pizsamában – amit a feketébe öltözött gyzásolók

szipogó, flörtölő tablója zár le (több variációban). Ez a sorozat végre visszahozza Csernust a jelenbe: ezek a képek itt és most sisteregnek fergeteges ritmusukkal, világvége-hangulatukkal, pontos részleteikkel és az azokat felülíró szövevényes kompozícióikkal. Eksztatikus látomások, amelyeknek a mélyéről mintha dobzó hallatszana, amelynek a ritmusára a szereplők a lehető legnagyobb sebességgel rohannak a végromlásba. Csernus nemcsak a jelenbe talált vissza ebben a sorozatban, hanem saját ötvenes évekbeli festésmódjához is, a lendületes formák és pontos részletek dialektikájához, az erős kézben tartott, de laza festőiséghez, a fényárnyékokra redukáltság helyett a sokszínű, sokpólusú látványhoz. Ugyanakkor ezeknek a képeknek a teatralitása nem mond ellent a barokk színpadiasságának, inkább annak mennyiségi felfokozása: sok szálon, sok figura között, sok cselekmény zajlik párhuzamosan.

A KOGART-kiállítás legkülönösebb képe azonban az 1999-ben festett TENGERALATTJÁRÓ. Absztrakt expresszionista módon, gesztusokkal festett tengert ábrázol, amelynek fekete felülete felragyog a transzcendentálisnak ható fényben, s amelyet a kép bal alsó sarkától a jobb felső sarka felé tartó átlóként egy, a vízből kiemelkedő tengeralattjáró szel keresztül. A téma minden jelentés híján van, talán a gyermekkorból felmerülő fantázia, a festmény azonban szuggesztív, csaknem félelmetes. A tenger, mint a semmi ábrázolata, amin egy ember alkotta tárgy vergődik keresztül. Csernus Tibor nem tett mást, mint rábízta magát a festékre, az ecsetre, a ritmusra.

### Jegyzetek

1. A kiállítás anyagának a válogatásába Csernust, úgy tűnik, nem vonták be. A *Népszabadság* 2006. jan. 6-i számában megjelent interjúban azt mondta: „Még nem ismerem pontosan az összeválogatott anyagot, de azt tudom, hogy Párizsból nagyrészt a Claude Bernard és a Trigano Galériától, valamint a Sulkowski-gyűjteményből lesznek képeim. Korai munkáimat főleg magyarországi múzeumok kölcsönzik.” A kiállítás szervezőiként a katalógus Kovács Gábort és dr. Tóth Tamást jegyzi, de hogy ki válogatta a képeket és ki a kiállítás rendezője, nincs feltüntetve.
2. Hal Foster: *THE RETURN OF THE REAL*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. 128.
3. Kivétel különös, hármas ÖNARCKÉP-e (2004), ame-



lyen pisztolyt fog saját tükörképére – vagy a nézőre –, és amely, a szemébe húzott kalap és a szkeptikus, a világon kívül álló, illetve abból éppen kilépni készülő attitűdjével ugyancsak Mednyánszkyt idézi, mint „*öreg kutyát*”, ahogyan saját magát nevezte.

Forgács Éva

## HÉJ ÉS LEPEL

*Pauer Gyula retrospektív kiállítása  
Műcsarnok, 2005. július 15.–augusztus 28.*

### 1. Liftaknában

*„Olyan szobát vagy fülkét készíték, amelyek szimulálja a természeti jelenségeket. Szimulálja a tavaszt, nyarat, őszt, telet. Gombnyomásra lehet benne reggel, dél, este és éjszaka...*

*De csak látvány van benne... Ez önálló, autonóm színház lesz: díszletszínház... A háttérben díszletmunkások mozgatják az egész apparátust... Furcsa érzés lesz benne ülni... Nem pusztán nézed a színházat, mint a nézőtévén, ahol ott van előtted a színpad vagy a vászon, hanem benne vagy. Te vagy a szereplője... Mókás, és tulajdonképpen semmire sem jó. Technikai bravúr nincs benne... Szeretnék rendet teremteni az összevissza dobált élményeim, másrészt az érzelmeim és gondolataim közt. Szeretném azt látni, hogy a valóság – ami számomra érthetetlen – modellezhető.”*

Pauer Gyula beszélt így 1993-ban az EGYSZEMÉLYES SZÍNHÁZ terveiről.<sup>1</sup> Az elképzelés legfontosabb mozzanatára az idézet utolsó mondata hívja fel a figyelmet, és ez így hangzik: a valóság érthetetlen, de modellezhető. Ez a tézis olyan egyszerű, és tragédiákat vagy fanyar burleszkeket imagináló jelentésvilágát illetően annyira gazdag, olyan kimeríthetetlen, hogy olvasásakor az lehet az érzésünk, hogy egy Szókratész előtti görög filozófus szövegtörédekében tallózunk. De miért a tragédia, kérdezhetnénk, ha különben annyira mókás az egész. Mert tulajdonképpen semmire sem jó – emlékeztet rá maga Pauer. És megtoldja az egyszemélyes színházról szóló elképzelését egy újabb változattal, mégpedig az egyszemélyes lift terveivel is: „*Az egy tipikus helyzet. Belépsz egy fülkébe, és két nyíláson (értsd: a lift két ablaka mögött) fut fölfelé a kép. De csak amikor már megnyomtad a gombot. Ez egy festett háttér két henger-*

*re tekerve, mint egy mángorlóra. Így lehet forgatni kívülről. Az érzés tökéletes.”*<sup>2</sup>

Úgy érzem, ennek az elképzelésnek is van egy nem elhanyagolható mozzanata, mégpedig az, hogy a hengerre tekert háttér *fölfelé* fut. Ami azt jelenti, hogy a lift lefelé süllyed. De miért?

Visszatérek majd még Pauernek arra a művészek között különösen ritkának számító és egészséges képességére, hogy a dolgokat mindig a legmélyebb pontjuknál, a gyökerüknél fogva ragadja meg, és ne engedjen a melodráma felé vezető kísértéseknek (például annak, hogy a lift „a mennyekbe visz”). Most elég, ha csak arra emlékeztetek, hogy amikor Pauer a Műcsarnokban rendezett életmű-kiállítása kapcsán elhatározta, hogy ha megvalósítja ott ezt a pszudoliftet, akkor persze korrigálja majd a menetirányra vonatkozó eredeti elképzelését is. A keskeny ablakon át látható kép az újabb tervek szerint már nem fölfelé, hanem lefelé fut, vagyis a lift a magasba emelkedik, sőt – a rendezői utasítások szerint – a beszűremlő zajok közt fölhangzik a legmagasabb épület hírében állt Empire State Building liftzenéje is. De még e módosítás kapcsán sem lenne indokolt, hogy azonnal Prométheusz jusson az eszünkbe (például az, hogy a művész a gravitációval dacol), elég, ha csak azt feltételezzük, hogy ez már egy másik, egy testvér-lift. Olyan liftszekevény, amit Pauer az életmű-kiállítását látogató „boldogoknak” szánt.<sup>3</sup> Talán „T” betűvel az ablakain – „tanuló lift”.

Azt szeretné Pauer elérni, ha értés helyett egyszerűen mi is csak látni tudnánk a dolgok modelljeit – akár minden levonható tanulság nélkül is. Mert így vagy úgy, de a modellek szemmel tartása is elvezet a megoldáshoz. Elég, ha a színház „játszik”, vagy ha a lift működésbe lép, a katarzis a maga szükségszerűségeit követve ilyenkor is eljön – kínálkozik a fordulat: sorsszerű, hogy bekövetkezik.

### 2. Tűzijáték

Szinte taláalomra választottam ki ennek a gondolatmenetnek az indításához az egyszemélyes színház és a lift modelljét – ahogy kinyitottam ugyanis a Műcsarnokban rendezett Pauer-kiállítás kísérőfüzetét, éppen ezt a két elképzelést találtam az első oldalon.

Honnan Pauernek az a képessége, hogy oly mesteri taktikával kerüli ki azt a látványosan mesterit, amit a köznyelv úgy jelöl, hogy „mű-

vészi”, hogy aztán szinte bukórepüléssel zuhanjon az alatta megnyíló kráterbe, ami meg attól annyira sötét, hogy semmit nem ígér, hiszen a dolgok elvesztik benne paramétereiket, és az egész kozmosz itt egyetlen mozzanattá, egyetlen gesztussá szegényesül – ám ezen az áron igazi emberi helyzeteket teremt? Az eredmény ilyenkor koncentrált lesz, és a megvalósulni akaró mű tényleg színpadra hasonlít – tehát drámai.

A kérdés a Pauer-kiállítás finisszázsán is elhangzott, mégpedig ott, a Múcsarnok bejárata előtt letett asztaloknál, beszélgetés közben, borospoharakkal a kezekben, egy tipikus augusztus végi budapesti vasárnap alkonyati fényeinél. Aznap éjfélig volt nyitva a Múcsarnok, és mire feketébe öltözött az este, mert besötétedett a félkaréjba állított királyok felett is az ég, új elem vetült a Hősök terét körülölelő firmamentumra. A Gundel melletti kertből egy vacsorázó társaság tiszteletére tűzijátékot lőttek fel az égre, és a Múcsarnok portikusza felett kifeszített Pauer-féle lepelre hunyorgó foltokat kezdett rajzolni a petárdák robbanását követő és színes medúzáként lüktető, majd permetként szétterülő fény.

Pauer ugyanis az épület timpanonján látható mozaik elé egy függőnyt akasztott, amin, mint valami hatalmas fényképen, egy másik kompozíció, a Nemzeti Múzeum homlokzatának a szoborcsoportja volt látható.<sup>4</sup> Ezt a cserét sokan talán észre sem vették, de mégis megtörtént, és ez az este volt az utolsó alkalom rá, hogy az álca még ott függött a magasban, vagyis hogy Pauer szemtelen gesztusa még mindig érvényben volt.

A szobrász által foganatosított „történelemhamisítás” ott díszelgett tehát az épületen, mint valami vitathatatlan tény, és mint válasz rá, mint kiegészítés, lám, a gazdag külföldiek szórakoztatására kitalált tűzijáték sietett a segítségére, ami – noha nem ez volt a vacsora résztvevőinek a szándéka – mégis néhány percen át rávilágított arra, hogy a Múcsarnok vonatkozásában ezen a nyáron mi történt. Az élet korrigált bele abba, aminek a hangsúlyozására sem Pauer, sem pedig a kiállítási intézmény egymagában nem lett volna képes. És tette ezt a petárdák nyelvén, vagyis szavak nélkül, tanulság nélkül, egyszerűen csak azért, mert Pauer jóvoltából már eleve gondoskodva volt róla, hogy a tények szintjén bizonyos kiigazításra kerüljön sor.

Ami nem azért volt ki-igaz-ítás, mert tényleg igazabb képpel szolgált volna – éppen ellenkezőleg, azért hívta fel magára a figyelmet, mert a rutin, a megszokás ellen fordult, mert a maga részéről meg hamisnak tűnt. Úgy is mondhatnám, Pauer leple ott a timpanon magasságában csak előkészítés, felkérés volt a táncra. Nem volt tolakodó, hiszen amíg nem vettük észre, egyáltalán nem is zavart, de egy szerencsés pillanatban – éppen a mindennapi élet jóvoltából – mégiscsak éles megvilágításba került.

Kell az ilyen ötletekhez tehetség? Meg vagyok győződve róla, hogy sokkal inkább a helyes módszerről, a játék rendezőjének a bátorságáról és hibátlan reflexeiről volna szabad beszélni. Mert „...a vizuális gondolkodásba, a képalkotásba jogerősen belehelyezett hazugság morális kérdés – mondja Pauer. – A pszeudo nem hazugság, csak úgy néz ki, mint egy hazugság. Ez különbség.”<sup>5</sup>

### 3. Az igaz meg a hamis és a demalgon

Mégis, maradjunk meg ennél az újabb fontos elszólásnál: *úgy néz ki*. Mert ez a bizonyos „úgy néz ki” nemcsak a hazugságra vonatkozik, hanem a tézis másik felére, a Pauer által emlegett igazabb oldalra, a morálra is.

Ne higgyük ugyanis, hogy valóban a szó köznapi értelmében vett moralizálásról volna itt szó. Pauer nyilatkozatából is erősen kiérződik, hogy mennyire a kreativitáshoz hozzátartozó szubverzív ösztönök diktálták az általa követett módszert, a művészetbe „jogerősen belehelyezett hazugság” érvényesülését. Érezzük, hogy a hazugságnak „kinéző” pszeudo tulajdonképpen erőgyűjtés és a művészi teremtés síkjára vetített támadás valamilyen konkrét vagy csak elképzelt ellenfél ellen, és jól tudjuk, hogy aki támad, annak szüksége van az őt védelmébe vevő igazára is. Ezért beszél Pauer is olyan vehemensen „jogerőről”. Szóval háború. De mi fán terem a Pauer-féle csatátér?

Ideje, hogy rátérjek annak ismertetésére, amivel kezdenem kellett volna ezt az írást, vagyis hogy tulajdonképpen mi is az a pszeudo.

A jelentős történetek régen azzal kezdődtek, hogy megjelent egy angyal, és bejelentette, hogy mi fog történni. Ma már nincsenek ilyen angyalok, de néha mégis felsejlik az árnyékuk, és ilyenkor előfordulhat, hogy ez az árnyalak (lehet, hogy néha az ördög?) csendben, diszkrétan letesz valamit az asztalra. Tudomásom szerint Pauer sem részletezte ed-

dig, hogy miként került hozzá az első pszeudo. Csak annyit tudunk, hogy 1970 nyarán történt, hogy az első pszeudokocka, amelynek csálóka formákat hazudó felülete szórópisztolyal volt megdolgozva, Gyula otthonában elkészült. Azok a pszeudók viszont, amelyekkel én találkoztam, már fejlettebb technológiával készültek. Olyan mértani testek voltak, amelyeknek az oldalait nyomdai klisék alkották. Ha például a forma kocka volt, akkor a hat négyzet alakú klisé t olyan fényképek alapján maratták ki, amelyek ugyanannak a kockának ugyanazt a hat oldalát mutatták, csak hogy a lefotózott oldalak akkor még gyúrve-hajtogatva voltak – és ez azért volt lehetséges, mert a lefényképezett kocka még papírból volt. Az ezután készült fémtest aztán egyszerre mutatta ezt az első meggyűrt papírkockát és a rá emlékeztető, de már sík felületű, ragyogóan fényes fémklisékből álló formát. A talányosan kétértelmű testet kézbe kellett venni ahhoz, hogy eldönthessük, mi is az igazság. Tapintással kellett eldönteni, hogy a fémlapokból összeállt végleges kocka sima-e vagy gyűrt.

„Nem a szép és a csúnya viszonya dönti el az ábrázolt mű mibenlétét, hanem az igazsága és a benne rejlő hazugság... (hozzátennem: így, együtt) – idézem Pauert. Mert – ...megelégette a szobrász, hogy mások mondják meg neki, mit csináljon... Olyanná válik, mint egy pap... Fokozatosan elhagyja az ábrázolás hagyományos területeit, filozofálni kezd, olyan területekre téved, ahol kezdetben nincs is egészen otthon... Az avantgárd gondolkodás egyik alapvető szándéka ült bele a lelkembe, amelyik azt diktálja, hogy a művész feltaláló is egyben... Olyan látvány érdekel, ami még nem látható.”<sup>6</sup>

„Magamtól nem mélyedtem volna el ebben a kérdésben, ha nem találók Duchamp-tól, Erdélytől munkákat, vagy nem találkozom a dadaisták szavakba öntött különös ábrázolataival... Nem vagyok teoretikus alkat, de zavarba hoztak ezek a munkák, ahol egy címmel életet lehel valaki egy tárgyba, egy hétköznapi formába. Most is azt vallom, hogy az újkori művészeti gondolkodás a minimal arttól, a szuprematizmustól, Malevicstől ered... mint motívumot is átvettem a kockát... hogy hol gondolom a képzőművészet meghaladását filozófiai síkon. Azt képzelem titokban magamról, amikor túlságosan beképzelt vagyok, hogy egy képzőművészeti filozófián dolgozom... ha valamilyen rendszer előfordul benne, azt a történelem... a hatvanas évektől napjainkig élő történelem befolyásolta. Csókolom a kacsóját, kedves Erika.”<sup>7</sup>

Abba a szerencsés helyzetbe kerültem 1970 nyarán – talán már augusztus vagy szeptember eleje is volt –, hogy egyike lehettem az elsőeknek, akik a pszeudokockát a kezükbe vehették. Most, az említett finisszázs alkalmából, hogy újra találkoztam Pauerrel, és másnap hosszabban is elbeszélgethettem vele, megkérdeztem tőle, hogy emlékszik-e rá, miként kerültem annak idején a lakásába. Mert nekem már csak a végeredmény, a kézbe vett pszeudokocka rémlik.

Gyula elmondta, hogy azon a napon Hencze Tamásnál jártam, aki a közelben lakott, és fejfájásra panaszkodtam nála. Hencze javasolta, hogy menjünk át Pauerhez, neki biztos van demalgonja. Odaérve aztán hanyatt dobtam magam a díványon, és így esett a tekintetem a szekrény tetejére állított pszeudoformákra is – az említett kocka volt ott két vagy három másik hasáb alakú fémtest társaságában a magasban. Irritáló fényük, hol sima felületet, hol pedig gyűrt, megroppant oldalakat szuggeráló képük arra készítetett, hogy felálljak, és kézbe vegyem őket. Míg tapogatva próbáltam eldönteni, hogy hol az igazság, Gyula elmagyarázta, hogy az ilyen szobor mire jó: – „...ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó. A Pszeudo szobor nem annak látszik, ami valódi formája... nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről... a következő szobrászati témákat tartalmazza: 1. A plasztika meglétét. 2. A plasztika hiányát. 3. A Pszeudo jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát... tehát nemcsak tagadja a manipulált egzisztenciát, hanem igentli is... A Pszeudo addig egzisztál, amíg a látszat igaz tényező, és viszont...”<sup>8</sup>

Nem volt szükségem most már demalgonra. Nélküle is lázas izgalomba jöttem, mert világos volt a számomra, hogy milyen fontos a pillanat. Több mint fél évszázaddal korábban Malevics egy négyzet alakjában posztulálta az élet valamennyi regiszterét megújítani kívánó szuprematizmust, és ez a gesztus azóta sem vesztett a rangjából, nem halványult el az a felismerés, hogy az avantgárd legradikálisabb formáját képviseli. És íme, eljött az ideje annak is – és furcsa módon ez megint csak Kelet-Európában történik –, hogy egy másik szakállas és bozontos, kissé Krisztust vagy valamelyik apostolát mintázó alak lépjen elő, hogy egy újabb ideogrammatikus tartalmú formát emeljen ki abból a szürke semmiből, ami a hétköznapi rutinja. Hogy aztán, mintegy a korszak lezárásaként is, ezt a pszeudokockát, az avantgárdnak ezt a másik felét tegye elének az asztalra.



Pauer kockaalakzata csak abban tért el Malevics négyzetétől, hogy nem annyira konkrét, nem olyan egyértelmű, hanem erősen manipulált forma. Vagyis az igazság meg a hazugság között oscilláló valami. Hunyorgásával azt teszi láthatóvá, ami azóta a világgal (és benne az avantgárddal is) történt. Minden stimmelt itt, még a társadalmi-politikai háttér pislákoló volta is, sőt a kortárs törekvések kísérőzenéje is, hiszen a pszeudo a hatvanas évek minimal artjából és a Vasarely által is képviselt op-artból lett összegyúrva, és benne volt mint végső formát biztosító, elhatároló jelentőségű kalapácsütés az éppen színre lépett konceptuális művészet is. Csak hogy mindezekhez képest egy fontos különbséggel: a pszeudo nem csupán esztétikai teljesítmény volt, hanem univerzális érvényű, filozófiai szféráig emelkedni kívánó innováció is. És mindehhez járult még az, hogy ez a művész pontosan tudta, mit csinál, nem kellett neki elmagyarázni, hogy mi az, amivel éppen foglalkozik! Az emberben önkéntelenül is felmerült a kérdés, ha ez ilyen egyszerű, miért nem jöttek rá már sokkal korábban mások is?

A társadalmi és kultúrpolitikai megfelelésekről nem is lett volna érdemes részletekbe menően értekezni, de éppen ezek a problémák tették kérdéssé, hogy eljut-e ez a ráta-lálás, ez a nagy jelentőségű teljesítmény a közönségig. Gyula elmondta, hogy kiáltvánnyal akarja megtoldani a szobrokat, hogy így mutassa be az egészet. Na tessék, még csak ez hiányzott! Persze tudta ő is, hogy reménytelen kísérlet lenne egy így megfejelt kiállításához hivatalos engedélyt kapni, viszont voltak már elképzelései arról, hogy mégis mit lehetne tenni. Mivel az egész ügy különben sem tiszta képzőművészet – mondta –, hanem inkább koncept, akció, installáció és így tovább, filmet lehetne a pszeudóról forgatni, és ezeket a manipulált tárgyakat mint a film díszleteit bemutatni. Így nem akadhatnak fenn majd a pszeudón a hivatalosok sem, hiszen a filmekben különben is minden előfordul, és ráadásul ez nem is lesz társadalmi dokumentáció, ami esetleg rázóssá sikeredhet, hanem csak vizuális kaland, úgy, hogy akár játéknak is tűnhet az egész. Így is történt.

Gulyás János volt az ügyeletes „fiatal filmrendező” akkor, és ő örömmel szállt be a vállalkozásba. Pauer engem kért meg pszeudoak-

tórnek, aki a kamera előtt elmagyarázza, hogy miről is van szó. Egy szórópisztollyal hullámosnak megfestett, de valójában egyenesen feszülő műanyag sátorba kellett beleülnöm, és így, törökülésbe merevedve a pszeudoeffektekről beszélni. A filmet – amely végül is Gulyás vizsgamunkája lett –, valamint a hozzá készült különböző kellékeket az újpesti József Attila Művelődési Házban mutatták be 1970 októberében. Ez lett az első önálló pszeudotárlat. Nem sokkal később pedig már úton voltam Köln felé, ahonnan csak tíz esztendő múlva – már német útlevéllel a kezemben – látogathattam vissza újra Magyarországra.

És csak harminc év múlva mesélte el nekem valaki, hogy kb. két-három hónappal az újpesti kiállítás után az Egyetemi Színpadon is bemutatták Gulyás vizsgafilmjét. A közönség érdeklődéssel kezdte figyelni, hogy a munka miről szól, de amikor én is megjelentem a vásznon, és a pszeudo environmentben kuporogva magyarázni kezdtem, hogy itt minden hamis látszat, és semmi sincs úgy, ahogy éppen kinéz, sőt még abban is téved a tisztelt néző, ha azt hiszi, hogy én most valóban itt vagyok (természetesen, miközben erről beszéltem, csak a vetített filmképek nyújtotta illúzióra gondoltam), nos, e szavakat hallva az Egyetemi Színpad közönsége, aki jól ismert engem, hiszen nem is olyan régen még én is tartottam előadásokat ezen a színpadon, frenetikus hahotában tört ki – nagyon sokan tudták már, hogy közben disszidáltam, és bombaként robbant a körülmények által a filmbe utólag belemo- nált helyzetkomikum. Ez az eset nem tartozik szorosan a pszeudo történetéhez, de nem is idegen tőle. Gondoljunk csak arra, hogy Malevics fekete négyzete is eredetileg egy futurista színielőadás díszlete volt, és a dadaisták legjobb ötletei is úgy születtek meg, hogy a rutint, a lendületet hozzá az a műfaj adta, amit úgy hívunk, hogy kabaré.

A többi már történelem. Pauer még 1970–71-ben elkészítette az alapgondolat több újabb változatát – legsikerültebbnek közülük a behorpasztottnak tűnő félgömböket tartom –, de készültek különböző alakú és funkciójú pszeudofelületek és pszeudotestek cinklemez, műanyag, alufólia vagy karton felhasználásával, valamint a már említett klisétechnika mellett szórópisztoly használatával és tűzzománc felületkezeléssel, sőt egy esetben igazi kartondom-

borítással és valóságos árnyékhatással is.<sup>9</sup> A testek pseudogyűrűségét minden esetben a rájuk applikált önárnyék illúziója adta, de később sokkal később, a kilencvenes évek végén vetett árnyékot hazudó pszeudók is.<sup>10</sup>

Egy újabb önálló pszeudokiállításra a hetvenes években nem kerülhetett sor, de a művek mégis megtalálták az utat a neoavantgárd szűkebb közönségéhez. Mert felmerült a pszeudo a balatonboglári kápolnatárlatok 1970–71-es nyári programjában, és kiállítottak pszeudoművet Budapesten is, mégpedig igen korán, a Műegyetem „R” épületében rendezett 1970. decemberi tárlaton. 1972 májusában a varsói Foksal Galéria magyar csoportkiállításán szerepelt Pauer pszeudoművekkel, és még ugyanabban az évben jelent meg Klaus Groh AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA című DuMont-kötete. Ez is hozott pszeudomunkákat dokumentáló fotósorozatot, sőt mellettük már olvasható volt a PSZEUDO MANIFESZTUM német fordítása is.<sup>11</sup>

#### 4. Pszeudogrammatika

Az első pszeudók egyértelműen kisplasztikák voltak, illetve az ezzel rokon objektművészet műfajába sorolható munkák, de már ekkor megfigyelhető volt, hogy Pauert a pszeudoprogram életszerűbb, performance jellegű megjelenítése is mennyire érdekli. Az ilyen változatok megvalósításához azonban alkalmasabb médiumnak tűnt az emberi test, és hatásosabb eszköznek ígérkezett a szcenikus hatást és látványos dimenziókat is megengedő monumentális forma.

Ezeket az indítékokat követve születhetett meg még 1970-ben a PSZEUDO-BÚCSÚ A TERHESÉGTŐL című akció, amelyről Gulyás János segítségével fotó- és filmdokumentáció készült – ez a projekt tulajdonképpen performance volt, egy terhes nő hasának a domborulatát el-tüntető illuzionista árnyékfelfestés. A monumentális méretet eléréséhez pedig a Villányi Szobrász Szimpózium adott alkalmat. Pauer itt 1971 nyarán a kőfejtő falának egy 2x8 méteres darabját ismételte meg úgy, hogy a felület adta árnyékhatásokat zománccfestékekkel alumíniumlemeze rögzítette.<sup>12</sup> A felfestett árnyék az esztendő csak egy bizonyos percében (a munka elkészültének az évfordulóján) adhatta ki pontosan azt a mintázatot, amelyet – ha rá-sütött a nap – az eredeti kőfelület is mutatott. Ez új elem volt a pszeudoprogramban: olyan

korlátozás, amely az idő és a tér paramétereire hívta fel a figyelmet. Érdemes még azt is megemlíteni, hogy ennek a kőfelületet megismétlő pszeudomunkának volt egy kisebb változata is, mégpedig az UTCAKŐ ÉS PSZEUDO-MÁSA, amely annak az utcaakciónak az alkalmával született, amit az akkori budapesti művészeti underground szervezett, és aminek kifejezett szimbolikus jellege, társadalmi feszítőereje is volt.<sup>13</sup> Ezt a kisebb munkát Pauer 1973 őszén a 8. Párizsi Biennálén állította ki.

Szeretnék kitérni e művek nyelvtani szerkezetére. Főntebb már megemlítettem egyszer, hogy a pszeudo tulajdonképpen hasonlat. Most megtoldanám ezt azzal, hogy általában összevont hasonlatokat, azaz metaforákat fedezhetünk fel Pauer oeuvre-jében. Néhány alkalommal viszont, amikor Pauer az összevonas mindkét elemét, tehát az eredeti tárgyat és a hozzá hasonló pszeudót is meghagyta külön-külön, és a folyamat mindkét fázisát egymás mellé helyezve alkotta meg a művet, akkor a metafora újra két összetevőjére, vagyis a hasonlat két tagjára bomlott szét. Ilyen kompozíció volt az UTCAKŐ ÉS PSZEUDO-MÁSA, vagyis a kváder alakú, durva felületű utcaakő, valamint a melléje letett hasonló méretű és alakú, de most már alumíniumlemezekből készült sima forma, amelyre csak rá lett festve ez az egyetlen felületű kő.

Hasonló elhelyezést kapott a villányi pszeudorelief is. A nagyméretű lemezváltozatot Pauer ugyanis, amikor elkészült, a mintául szolgáló eredeti sziklafelület mellé erősítette fel, úgy, hogy a kőfejtőben álló néző első benyomása az lehetett, hogy a nyers sziklafelület mintázata – mintha csak ikreket szült volna a hegy – a kőfejtő falán megismétlődik. Ezek persze érezhetően didaktikus fordulatok, és Pauer is csak akkor élt a hasonlatnak ezzel a nyílt formájával, ha a munka tulajdonképpeni mibenléte különben nem lett volna érthető. Általában azonban elég volt magát a pszeudót posztamentumra tenni, mert a pszeudo, amely egyetlen test körvonalai közé szorította a mintát és a róla készült hamiskás változatot is, olvasható maradt, önmagáért beszélt.

A legtöbb pszeudo – talán éppen e sűrítésnek köszönhetően – roppant egyszerű és tömör mű, szinte nem is értjük, hogy miért tesszük. Valószínű azonban, hogy éppen e végletes szűkszavúság és egyszerűség a nyitja a mű-

vek hatásának is, mert így nem oszlik meg a figyelmünk a részletek között, hanem egész készenlétünk a lényegre, a varázslat megejtő akusására összpontosul. Hogy miért használok a varázslat szót? Közismert, hogy egy kihullott hajszál nem érdekel senkit, de azt is tudjuk, hogy ha egy vajakosságáról ismert személy tartja gyufalángba, esetleg bele is halhat a rontás hírébe az érintett személy. Nem véletlen, hogy József Attila szóvaráznak nevezte a költészetet.

Ennek mintájára Pauer is megtehetette volna, hogy a hamis álcák hatalmáról vagy a tárgyakról leemelt csalóka maszkok mágiájáról beszél, és az egészet már a kezdeteknél *vizuális ráolvasásnak* nevezi. És ezzel talán jobban érthető segítséget adott volna ahhoz, hogy miként lehetne „A pszeudo nem hazugság, csak úgy néz ki, mint egy hazugság” parabola igazi tartalmát megfejteni. Arról szólt volna a tanítás, hogy a pszeudo nem más, mint a mágikus funkcióba állított hazugságok praktikája, valami olyasmi, szó szerint is „mellé”-beszélés. Persze ha túl bőbeszédű vagy túl harsány a művész, akkor akár el is ronthatja ezt a rítust. Pauerrel is előfordult néha az ilyesmi, lásd például *A NAGYBETEG* című képeplapot.<sup>14</sup> Általában azonban mesteri arányérzéssel találta meg azt a határt, ameddig elmehet valaki, ha elsősorban vizuális eszközökkel dolgozik.

Aki azonban a mágiával pajzánkodik, annak pokolban a helye – mondhatnánk egy babonás reflexnek engedelmeskedve –, vagy legalábbis jól teszi, ha védőszellemeket keres magának a vajakosságokról ismert hatalmak között. Pauer legkésőbb a MAYA megalkotásakor adta egyértelmű jelét annak, hogy nem lehet meg tovább mitikus erők segítségével. A pszeudo megszületésekor még csak a dolgok kérge érdekeltte, a varázshatalmának tetsző héj. Am néhány év alatt eljutott odáig, hogy ez már nem volt neki elég, szerette volna feltörni a héjat, hogy lássa, mi van belül.

Ha engednem, hogy elragadjon a hév, akkor úgy fogalmaznék, hogy visszatért az ősi kezdetekhez, mert asszonyi testeket keresett, forró kutakat, szüzeket és boszorkányokat, vagyis azokat, akik a megváltást ígérik – és mindezt természetesen a szobrászat ősi eszközeivel, az alkotás és az újjáalkotás rítusainak a segítségével. A dolog azonban nem volt ilyen egyszerű, mert beleszólt a szándékba a környezet is. A felfedezésre váró álmokat árnyékosabb útra

terelte a kommersz izgalom és a tragédiába torkolló féltékenység meg talán a prudéria is, így együtt. De még mielőtt ezeknek a későbbi munkáknak a sorsát részletezném, egy kiterő erejéig a nagyatádi TŰNETTÖTÁBLA-ERDŐ-ről kell szólnom.

## 5. A birnami erdő

„*Nem győz soha ellenség Macbethen / Míg a birnami erdő Dunsinane / dombjára nem vonul.*”<sup>15</sup> Shakespeare mondatja ezt a jövendölést a MACBETH-ben a színjáték eseményláncát irányító kísérteties alakok egyikével. És mi történik? A Macbeth várát megostromolni készülő katonák galyakat vágnak a birnami erdőből, hogy ezeket pajzsként maguk elé tartva vonulhassanak fel az erődítménnyel szemben álló domboldalra. A végezt szabad kezét kap, mert íme, az erdőnek lába kél, és a lehetetlen is megtörténik.

Nagyatád garnizonváros volt a hetvenes években, a határőrség alakulatai állomásoztak ebben a dél-dunántúli városkában, és ha valaki előveszi a korszak művészeti dokumentumait, hogy kissé beléjük lapozzon, akkor előadódhat, hogy a kiállításoknak otthont adó helyiségek között – éppen például Pauer kapcsán – rábukkanhat a Nagyatádi Fegyveres Erők Klubjára is. Mert ez volt az érem másik oldala, hogy a marciális létesítmények szomszédságában Nagyatádon szobrászati szimpózium is működött. Itt nem egy kőfejtő adott alkalmat arra, hogy meghívják a szobrászokat dolgozni, hanem csak a környékbeli erdők, amelyekben öreg fák is éltek, kitűnően megmunkálható anyaggal szolgáló tölgyek. A nagyatádi művésztelenpen ezért elsősorban faragott famunkákkal remekelhettek a művészek.

„...német, mexikói, francia, olasz, szovjet, román és magyar szobrászokat hívtak meg – emlékszik a részletekre Pauer,<sup>16</sup> aki 1978-ban vett részt a szimpózium munkájában. – A kiírás szerint – meghívóleveleken mindenütt feltüntettek – a telep munkája »absolute frei«, mindenki csinálhatott szabadon mindent...” A művészeket csak arra kérték, hogy tájékoztassák a telep vezetőségét arról, hogy mit szándékoznak kivitelezni, és hogy ehhez milyen technikai segítséget kérnek. Pauer egyszerre, egymással párhuzamosan több művön is dolgozott. A nagyatádi robusztus tölgyek egyikéből készült például a MAYA, és egy másik hasonlóan természetes fa törzse szolgált a HÍRES NAGYATÁDI PSZEUDO FA<sup>17</sup> anyagául is. Ez az

oszlopszerű alkotás az egész néhai fából csak a törzset tartotta meg, egy majdnem hatméteres darabot, mégpedig úgy, hogy Pauer lehántotta a fa kérgét, és az így kapott sima felületre a pszeudomunkák szabályai szerint a kéreg eredeti fény-árnyék játékát festékekkel újra odavarázsolta. Mind a MAYA, mind pedig a PSZUDO FA, miután elkészültek, elfogadásra találtak Nagyatádon.

„Ami érdekes számomra Nagyatáddal kapcsolatban, az az, hogy minden további esemény rémálomszerűvé vált” – olvashatjuk arról, ami aztán a nyár végén történt. Gyula, amikor elérkezett az ideje, beadta a szimpózium vezetőségéhez a TŰNETŐTÁBLA-ERDŐ részletesebb tervét is, mégpedig azokkal a szövegekkel együtt, amelyeket a tervbe vett 131 táblára szánt feliratként (ez a szám, ahogy azt Pauer nekem elárulta, nem volt véletlen, hanem a 13-as olvasata előlről és hátulról). Ennek megfelelően 131 különböző méretű és alakú tölgyfa táblát kapott, és a hozzájuk tartozó rudak is megérkeztek. A táblákba Pauer a hirdetőtáblákon szokásos technikával, vagyis mélyített betűkkel faragta be a szövegeket, és, hogy a pszeudoeffektre is emlékeztessen valami, éles szögbe állított szórópisztollyal, fekete és fehér festékekkel tette a betűket jobban láthatóvá. A kész táblák úgy hatottak, mintha sűrűfényben jelennének meg a szövegek. De mi volt az, amit olvasni lehetett rajtuk?<sup>18</sup>

Nagyon különböző eredetű és hangulatú dolgok. Sok művészeti vonatkozású szentencia volt köztük, néha kissé szkeptikus kicsengéssel is: *Szoborcsoport mentőautóval / Éljenek a vonalak a fények az ideairódom / Álkiállítás képei műcímekkel / A festmény álcázott festmény / Azt ábrázolom amit gondolok nem amit látok / Árnyékrögzítés szórópisztollyal / Eltüntetni nagytással! / Ne rajzolj! satöbbi. Egy másik csoportba lehetne sorolni az emocionális tartalmú rögtönzéseket: *Álmomban szenvedni láttam magam és zokogtam azon, hogy szenvedek álmomban / Jaj hatalmas semmiség / Ha tetszel is csak szép vagy / Az elmélyedés határos az álommal Az elmélyedés álomhatárai / Mifelénk télen tájszerűek a szelek / Vihar lesz egyetlenem! / Próbáld meg csokoládás közben elképzelni a saját szájad és hasonlók. Több táblán dadaista és szürrealista ízű szövegek szerepeltek: *DDuuppplaa úrráás / A semmi is csak illúzió / Ha a madárnak több esze volna mi mindenre lenne képes a szárnyaival! / Minél nagyobb valami annál***

*messzebről látszik kicsinek / Éljen a tüntetőtábla / Kísbetű nagybetű! / Mindenkinél nem lehetek hülyébb! / Bekeretezett könyv nem nagy ügy Kúszónővény képen üzleties / A végénél egy hatalmas fekete macskafej és így tovább. Voltak persze politikai felhangú feliratok is, de nem sok, ezeket úgy kellett most fáradtságosan összekeresnem a dokumentumokból. Ilyenek: *Kell ez nekiünk elvtársak? / Zubzony zubbony kényszerzubbony Zubbony zubbony kényszerzubb / A mű betilthatósága fontosabb mint a mű jelentése Ami nem fontos nem is tiltott (A gondolat szabadság megjelenített határai, a vélemény nyilvánítás képpé formált határai) / Elemezzük szocialista realista módszereinkkel Vásarely mester művészetét, azt a káprázatos világot, melyet munkáiban megteremtett. Körülbelül ennyi közéleti vonatkozású táblát találtam a 131 daraból, plusz még egy szöveget, amely a politikai szférán belül is érzékenyebb pontot érintett: *Hogy ki volt közüünk a legügyesebb a belügyesek a megmondhatói. Nem kizárt, hogy ez a mondat volt a kiváltója annak a pániknak, ami Nagyatádon aztán az egész akció megsemmisüléséhez vezetett.***

De még ezzel együtt sem volt szükségszerű, hogy a táblaerdő sorsa megpecsételődjön. Pauer a táblákat az erdőszélre állította fel laza, szabálytalan tömeg benyomását keltő csoportban, mintha a táblákat tartó tüntetők éppen kiléptek volna az erdőből. A rudak alsó végét a földbe cementezte. Ám alig álltak a táblák, Pauer emlékei szerint máris megkezdődtek a bajok. A telep gondnoknője volt az első, aki figyelmeztette: „...Gyula, hallgasson rám, segítettem magának, hogy összehozza a térszolgolt [ugyanis egy szocialista bridág segédkezett a táblák fölállításánál], de engem ki fognak nyírni. Menjen el gyorsan innen, nehogy kinyírják magát is. A vasúti töltés mellett menjen a kastélyba, ott van Bencsik művész úr és a keramikuslányok, ők majd eltüntetik magát. Ne kerékpárral menjen, mert baleset lesz. – Olyan nagy a baj? – kérdeztem. – Maga nem tudja, milyen város ez...” Pauer végül nem is mert a szállására menni, inkább a helyi határőrklub kulturális igazgatóját kereste fel, és nála aludt. Az másnap reggel sálat kötött a fejére, hogy ne ismerjék fel, és a Volgájával kivitte az állomásra a vonatához.<sup>19</sup>

Már másnap bekenték sárral a táblákat, hogy ne lehessen elolvasni a szövegeket, és – Pauer tudomása szerint – házkutatást tartottak a szocialista brigád minden egyes tagjánál is, hátha

találnak náluk terhelő bizonyítékokat. Ilyesm persze nem volt. Először csak megtörték azokat a táblákat, amelyeket veszélyesnek minősítettek, pár nap múlva pedig láncfűrészszel valamennyi táblát tőből kifűrészelték. Érdekes közjáték, hogy a földből kiálló csonkokat, valamint a kifűrészelt táblákat olajfestékkel egy, az azonosítást biztosító számozással látták el, hogy a táblák térbeli elhelyezése utólag is rekonstruálható legyen – lehet, hogy voltak, akik abban reménykedtek, hogy ha helyes sorrendben olvassák össze a szövegeket, akkor azokból valamilyen titkos üzenet jön majd ki.

Rekonstruálható utólag, hogy mindez miért történt? A tanács művelődési osztályának 1978-as beszámolójából kitűnik, hogy bár Pauer benyújtott terveit nem arattak osztatlan sikert a művésztelepi bizottság tagjai között, de a bizottság végül mégiscsak elfogadta őket. Bencsik István szobrászművész, aki a Képzőművész Szövetség megbízásából a telep művészeti instruktora volt, a táblaerdő szövegeit óvatosságból külön is felküldte a művelődésügyi minisztériumba jóváhagyás végett, ahonnan az anyag a zsűrizésre illetékes Képzőművész Szövetséghez került – itt a szövegeket annak rendje-módja szerint engedélyezték is. Pauer azonban ennek ellenére sem kapott hivatalos segítséget az amúgy is egyre jobban elhúzódnó táblaprojekt kivitelezéséhez, már csak azért sem, mert az elsőként benyújtott szimpóziumi munkája nem is a táblaerdő, hanem a NAGYATÁDI PSZUEDO FA volt, és ez a körülmény a helyiek szemében most használható érvnek látszott. Pauer ezért az említett téveszbrágotot beszervezve végül is a saját költségén állította fel a táblákat, amelyek, amikor már végre álltak, a nagyatádi szervek vezetőit azonnali ellenlépésekre ösztönözték. Elhatározták, hogy segítséget kérnek a felsőbb intézményektől is, hogy a tüntetést imitáló táblacsoportot, mint a szobrászattól idegen műfajú munkát lebontassák. Most másképp reagált a Szövetség elnöke, Kiss István is, mert arra kérte egy táviratában Bencsik Istvánt, hogy működjön együtt azokkal, akik majd a bontást végzik. Bencsik ezt természetesen megtagadta, és – nyilván nem egészen önszántából – meg is vált a nagyatádi művészteleptől.<sup>20</sup>

Más forrásoknak is utánanézttem, és ezekből meg az derült ki, hogy a nagyatádi művésztelepet Pauer táblái miatt a Művelődésügyi Minisztériumnál feljelentették. Mivel a vidéki

szimpóziumoknak a Képzőművész Szövetség volt a felügyeleti szerve, a minisztérium kezdeményezésére a Szövetség akkori alelnökét, Kovács Pétert kérték meg arra, hogy menjen le Nagyatádra, és nézzen utána a dolognak – ám ez valószínűleg már Kiss István fent említett távirata után történt. Ő a minisztérium egyik munkatársnőjével látogatott oda, de amikor megérkeztek, már csak a csonkok álltak ki a fűből, a táblák pedig egy raktárként szolgáló fészer egyik helyiségében voltak lakat alatt – nem lehetett mit tenni. Kovács Péter visszatérve jelentést írt, amelyben nehezményezte a helyi szervek eljárását, és annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a táblaakció először csak az önkényes fűrészeléssel vált szabálysértő aktussá.<sup>21</sup> Nincs rá adat, hogy a táblák ügyében ezután még valamilyen újabb hivatalos lépésre került volna sor, de feltehető, hogy a kialakult helyzetet a kultúrpolitika irányítói is kényelmetlennek érezték. Híre ment ugyanis a fűrészelésnek.

Mindenesetre a következő évtizedben, a nyolcvanas években a nagyatádi táblaerdő emléke egyike lett a művészeti közélet bizsergető mítoszainak. Néhány fotó maradt csak fenn a felállított táblákról, mert maguk a tölgyfa deszkák lassacskán eltűnődedtek. Az értékes tölgyfa könnyen gazdára talált, talán még a telep művészei között is akadhettek olyanok, akik fel tudták használni a műveikben. Csak egy tábla maradt fenn az utókor számára, mert ezt – szokatlanul hosszú és érdekesnek tűnő szövege miatt – megőrizte valaki Nagyatádon: *„En olyan szobrokat szeretnék csinálni Klotild amelyeket ha így elásnak a jövőben maguktól kikelnek ne kelljen hozzájuk bulldózer se régészet. Föld alól alakítsák formájuk a környezetükben törvényeikkel a teret.”*<sup>22</sup>

## 6. Szociális plasztika

Ha nem az a szándékunk, hogy az egykori események deprimáló képét élesztgessük, hanem arra keresünk választ, hogy milyen szerepet adhatunk a táblaakciónak, mint művészettörténeti szempontból is minősítésre váró eseménynek, akkor a következő megfigyeléseket tehetjük:

Biztos, hogy Pauer a táblaerdő felállításával azt is ki szerette volna próbálni, hogy meddig mehet el a művészi szabadság gyakorlásában, amit a szimpóziium rendezői olyan büszkén hirdettek. De ez már annak idején is csak egy



lehetett Pauer indítékai között. A táblaerdő ugyanis minden műfaji szokatlansága és lát-szólagos extravaganciája ellenére is jól beleillett a már korábban kialakított pszeudokoncepthez, mert ez is hasonlat volt, rítussá bővített ismétlés. Az lehetett Pauer szándéka, hogy egy gyakran előforduló emberi-társadalmi helyzetet (a korszak nyelvét használva: „mozgalmi élményt”) modellezzon tárgyyszerűen, a képzőművész eszközeivel. És akármilyen furcsán hangzik is, az következett ebből, hogy ha jó művész volt, akkor csak mint tárgyak lehettek számára érdekesek a táblára írt szövegek is.

Ugyanúgy, ahogy a pszeudokocka felületének a ráncai vagy gyűrődései is csak arra voltak hivatva, hogy annál nagyobb erővel bizonyítsák, nem önmagukat, hanem a kockát reprezentálják (vagy pedig azt, ami a kockával formailag történik), úgy ezek a szövegek is csupán a tüntetést „ábrázolták”, azt kívánták, mint műfaji jelenséget reprezentálni, hogy egy ilyen tüntetés miből áll össze, magyarul: „hogyan történik”. Ezzel magyarázható különben az is, hogy miért törekedett Pauer arra, hogy a szövegek annyira esetlegesen legyenek – olyan véletlenszerű minták, mint amilyen indifferens a pszeudotárgyakra applikált gyűrődés is. Ami nem jelenti azt, hogy ne fordultak volna elő érdekes és elgondolkodtató fordulatok is közöttük, de ezek az információk, ha a táblaerdő egészét tekintjük, kioltották egymást. És ha tényleg komolyabb formában irritálta a hatóságokat a táblák kapcsán valami, akkor – felteszem – az nem is az a néhány politikai tartalmú szentencia lehetett (ezek ismerősek lehettek, és legfeljebb csak egy letolás járt volna értük), hanem az erdővé sokasodó feliratok elképesztően „üres” volta, az a tény, hogy összességükben egyszerűen semmit sem jelentettek, noha a közegek szokva voltak hozzá, hogy a szövegekben mindig valami fontos közleményt kell keresni. A paranoiá azzal kezdődött, hogy a Pauer-féle szövegeket – mint szövegeket – nem lehetett dekódolni.

Ezekben az években én már Kölnben éltem, és néha átlátogattam Düsseldorfba is, ahol – mint művészettörténész – nem kerülhettem ki azoknak az eseményeknek a hullámverését, amelyek Beuys akciói nyomán foglalkoztatták a várost. Nem akarom az akkori magyarországi viszonyok és a nyugat-európai demokráciák között fennálló óriási különbséget most, így, utólag elbagatellizálni, és ezért hangsúlyozom

is, hogy soha egyetlen Beuys-mű sem jutott a nagyatádi táblaerdő sorsára. Ám mégis azt kell mondanom, hogy ebben az időben Beuys is ahhoz hasonló kommunikációs nehézségek miatt égette meg néhányszor az ujját, mint amilyen félreértések, illetve félreolvasások révén Pauert érték méltánytalanságok. Szokatlanul újszerű kulturális modelleken dolgozott, amit a környezet csak a megszokott reflexeivel tudott dekódolni – és ez a különbség újra és újra konfliktusokhoz vezetett. Beuys „szociális plasztikának” nevezte az akcióit, amelyek többnyire olyan szcenikumunkák voltak, amelyekben a felületen megjelenő viselkedés gyakran célját tévesztettnek vagy értelmetlennek látszott, máskor meg egyenesen provokatívnak tűnt. Mondhatnánk, egyfajta pszeudót, megtevésztő felületű közlésmódot praktizált Beuys is, és ez a szélesebb közvélemény számára nem lehetett más, mint szürke pép. (Egy aprócska példa: Beuys az ökológiai mozgalom hajnalán a tanítványaival együtt nyírfá seprűvel a kezében kiséperte az egyik kidöntésre ítélt düsseldorf-i erdőt. Az újságolvasók megtudhatták aztán a lapokból, hogy a művészek egy napon át söprögettek az avarban, és a sajtókommentárok nyomán feltehetően a kérdést, hogy ugyan mit várhatott el Beuys az akciótól – tisztább lett ezzel vajon az erdő?)<sup>23</sup>

Pauer a hetvenes években még nem ismerhette a „szociális plasztika” kifejezést, amit Beuys már szélteben-hosszában használt akkor – csak késve érkeztek el Budapestre, és kaptak magyar tolmácsolást az ilyen akciók szöveges dokumentumai. Mégis, sok nyugat-európai Beuys-epigont is maga mögé utasítva praktizálta Pauer a műfajt a hetvenes években, és aztán még sokáig később is. Mert idesorolnám például a P. É. R. Y. Puci-akciót is a nyolcvanas évek közepéről.

Pauer egy fiktív művész alakját, illetve életművét kívánta vele a semmiből előhívni: két barátjával, Érmezei Zoltánnal és Rauschenberger Jánossal olyan triót alkottak, amely egy időre a Somogy megyei Őrtilosra költözött, hogy a határban lévő Látóhegyen tábort ütve az onnan kitárulkozó Dráva-parti látványt festhessék. Hármójuk munkája nyomán egy egész sorozat monumentális panorámátáj született a szazon végére, és meg kell adni, hogy ezek között a legkülönbözőbb tájfestési tradíciókat ötvöző vázlatok és képek között igen figyelemre méltó műveket is találunk, sőt az egész kollek-

ció együttvéve azokra az egykor volt nosztalgikus panorámafestményeknek a háttérére emlékeztethet, amelyeknek nálunk is megvolt a jól ismert példája, mégpedig a Feszty-féle **MAGYAROK BEJÖVETELE** című körkép alakjában.

A kortárs kritika a legkülönbözőbb interpretációkra ragadtatta magát, hogy a P. É. R. Y. Puci-féle tájfestészet titkaihoz közelebb kerüljön, mert a képek műfajilag is innovatívnak tűnnek (indifferensnek, üresnek, „fordított” perspektívájúnak, a vízparti táj személytelen felfogásának látszotnak, vagy ellenkezőleg, az egyes szám és a többes szám között feltételezhető „hármasszám” tájképi megfogalmazásának stb.). Annak ellenére történt így, hogy Pauer tulajdonképpeni szándékától távol állt a tájfestés művelése, pláne a megújítása. Egyszerűen csak egy koncept realizálása, a „hármasszám” összegezéséből inkarnálódó pszeudoszemély életre hívása volt a cél. Egy művész megteremtése, aki nincs, de aki – a műveiben – mégis él.

P. É. R. Y. Puci életművét a Pécsi Galériában mutatták be 1987 elején. Pinczehelyi Sándor a tőle megszokott bravúrral alkotta meg a tárlat plakátját: a nyomdatechnikából használt hármasszínnyomáshoz szükséges piros, sárga és kék színeket hordozó kliséket nem a színre bontás szokásos módján készítette el, hanem a Pauer–Érmezei–Rauschenberger trió portréi között osztotta el a három alapszínt. Ezek egymásra nyomva már nem is adhattak ki hibátlan arcképet, hanem e három arcból kiadódó közös sejtelmet, magát P. É. R. Y. Pucit tették láthatóvá egy „elmozdult” nyomat segítségével. Pinczehelyi csak a két szemet illesztette pontosan egymásra, hogy a plakátról ránéző arcnak a tekintete legyen éles. Ezzel érte el, hogy a „látásmód” lett közös.

## 7. Maya, a káprázat istennője

A legtöbb neovantgárd művész számára komoly belső konfliktust jelentett, hogy mint fiatal kezdők, fő intencióikat még a klasszikus avantgárdtól kölcsönözték, ám ha tehetségesek voltak, akkor csakhamar azt is meg kellett éreznükhöz, hogy éppen a legfontosabb formai és módszertani kérdésekben nem követhetik már tovább a nagy generáció mestereit.

Az avantgárd egyik alapkövetelményét, a redukcióra törekvő szűkszavúságot kellett mindenedelőtt feladniuk. A „megállj” parancsot ehhez a koncept art mondta ki, mégpedig azazal, hogy anyagtalanná vált produktumai után

egyszerűen már nem lehetett a dolgokat tovább absztrahálni. De társadalmi téren is megváltozott a helyzet. A fogyasztói társadalom teljesen más lélektani helyzetekkel szolgált, mint az első világháború előtti és utáni évtizedek életformája vagy politikai-közéleti problémái.

Teljesen új nyelvi eszközöket kínált a posztmodern média is, hiszen a nekilóduló verbális és vizuális műsorszolgáltatás ahhoz szoktatta hozzá az embereket, hogy minden szellemi táplálékot huncut célzásokkal megtűzdelve és színesen habzó szósszal vagy játékos bőbeszédűséggel leöntve kapjanak az asztalukra. Ugyancsak a mediális eszközök gyarodásával függött össze az is, hogy a vizuális megnyilatkozások lehetősége hatványozottan tempóban kezdett bővülni: fotó, film, videó, xerox, színes technikák stb. jelentek meg a műtermekben is. Izgalmasnak ígérkezett, hogy ezeket az eszközöket szöveges megnyilatkozásokkal és szcenikusakciókkal gazdagítsák – ezekből a kísérletekből fejlődtek ki aztán igen gyorsan a különböző karakterű és egymásba átfolyó, egymástól alig elválasztható intermédia-műfajok. A biomorf vagy natúr anyagok és formák az Arte Poverát, majd a Land Artot hívták életre (Pauer táblaerdője például interpretálható tisztán úgy is, mint Land Art-munka). 1972-ben a kasseli dokumenta témája lett az „egyéni mitológia”, amely nem volt más, mint a képzőművészeti kifejezésformák addigi szabályainak a tökéletes felborítása: a művészek mintegy felszólítottak, hogy Thomas Morus és Campanella mintájára sajátos utópiaszigeteket építsenek fel, amelyekben, ha befizetett rá, a közönség is úgy bolyonghatott, mint soha nem látott kalandokat ígérő Luna-parkban, amely a horizontig tágítja ki a lehetőségek határait.

Az avantgárd tehát – ha életben akart maradni – eklektikusabb és populárisabb regisztereket kellett, hogy megszólaltasson, és mint csipetnyi sóval, minden főztjét az akcióművészet valamilyen formájával kellett ízesítenie. Nálunk az új tartományok felé Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás és még néhány más művész vert hidat. De Erdély még az ilyen újítások kapcsán is megőrizte azt a ritka, már-már légszomjat okozó magaslati levegőt, amelyhez a klasszikusok intellektuális teljesítményei szoktattak hozzá minket, Szentjóbó pedig az avantgárd redukciós technikájához maradt hű mindvégig, a fegyelem az ő munkáiban még nem lazult.

A HÜLŐ víz például – egy pohár közönséges csapvíz posztamensre emelve – a gondolkodásnak volt a geometrikus művészte.

Úgy érzem, ez a pohár víz volt Pauer PSZUDO-KOCKÁ-jának is a közvetlen előzménye, mert úgy volt „kicsiny, de erős”, hogy eközben már majdnem játékosnak is hatott. Ami a hűlő víz esetében még láthatatlan maradt (a hőmérséklet diszkrét süllyedése), az Pauernél már jól láthatóan ott fodrozódott a kocka meggyűrt felületén. Szentjóby közéleti kicsengésű HORDOZHATÓ LÖVÉSÁRKA (egy árokszerűen bemélyesztett, megsüppedt hordágyra emlékeztető alkalmatosság) pedig Pauer tüntetőtábla-erdőjében kapott posztmodernül kibővített és átdolgozott formát. Mivel nálunk a hetvenes években beszüremelő fogyasztói mentalitáshoz még nem járult hozzá a Nyugaton már szinte kötelező erotikus töltés, Pauer „erotikája” sem terjedhetett túl azon, hogy a 131 táblaszöveg közül egyet arra áldozott, hogy leszólítsa vele a belügyet is.

Na de mi volt Pauer igazi konfliktusa? Nem szóltam eddig a klasszikus modernnek egy másik jellegzetességéről, a nagymestereknek az archaikus tartományok felé forduló nosztalgikus vonzódásáról. Kinek mi volt a mitikus öröksége, csodaszarvas, bikaviadal, tavaszi áldozat vagy esetleg tabu és totem, ezek az archaikus emlékek úgy kondultak meg a XX. század elején, mint ünnepre hívó harangszó. Pauerben is erős rezonanciát válthatott ki ez a hang. A már említett MAYA megalkotásával egy hindu istennőhöz fordult, aki a látszat, a káprázat istennője volt.<sup>24</sup> Tegyük hozzá, hogy Bakhtay Ervin India-kötete közvetítette ehhez a megvalósításhoz szükséges információt. A szobor technikai kivitelezése a PSZUDO-KOCKA elkészítésmódját követte: Pauer a tölgyfarönkből először is egy archaizálóan merev pózba állított női testet faragott ki, majd pedig selyemre festett fekete-fehér pszeudolenyomatot készített a modellül szolgáló nőalakról, és ezt a fényképszerű illuzionista felületet a csupasz faszoborra applikálta. A mű ezzel azonban még nem volt kész, mert csak ezután kezdődhetek el a „Mayával való együttélés” ünnepélyes ritusai. Pauer 1978 és 1981 között több pszeudo-előadást is tartott, amelyeknek egyik fontos mozzanata volt Maya vetkőztetése és öltöztetése: a valóságot takaró vagy sejtető fátylakal való ide-oda lengő színpadias játék.

Megvallom, amikor a nyolcvanas években először találkoztam egy kiállításon a MAYÁ-val, zavart kissé ennek a szobornak a kuglibabaszerű áramvonalassága, és úgy éreztem, hogy a művész a PSZUDO-KOCKA geometrikus szellemét próbálta az organikus női testre ráerősokolni. Megértettem persze, hogy Pauer ezzel a kihívó mozdulatlansággal distanciát szeretett volna teremteni a csupasz alapforma és a ráborított gazdag, szinte élő testfelület között. Egy másik probléma volt számomra a Maya öltöztetése. Ha a szobor már önmagában véve is kettős rétegű – mert ott az a bizonyos archaikus mag, és erre jön a ráapplikált női meztelenség – akkor, úgy éreztem, a figurára akasztott további köntösök vagy leplek már fölöslegesek, hiszen olyan kétértelműséggel kell versenyezniük, amit semmilyen öltöztetési ceremóniával nem lehet már tovább fokozni.

Most, a retrospektív tárlaton a hatás sokkal kiegyenlítettebb volt, mert Maya – az inkább csak föléje feszített, mint ráborított fehér palástjával – olyan benyomást keltett, mint a néprajzi múzeumok vagy divattörténeti bemutatók installációi: próbababát imaginált, amin ott volt az elmúlt évtizedek elgondolkodtató kulturális öröksége is. A forró légkörű pszeudo-előadások helyett itt mélyhűtött múzeumi levegő fogadta a nézőt, és ez ahhoz segítette hozzá a Mayával kapcsolatos egész dokumentációt, hogy „összefagyjanak” ebben a légkörben szobor és kellékei.

## 8. II. János-Pál kikölcsonzi a karizmáját

Megrendülést inkább a TORINÓI LEPEL SZOBRA láttán éreztem.

Ezt a munkát nem ismertem, és csak most, a retrospektív tárlat kapcsán kerültem szembe vele az egyik utolsó terem közepén, ahol a Budapesten maradt zöld gránit változat fogadott.<sup>25</sup> Valószínű, hogy azért volt rám hatással, mert az ember nem függetlenítheti magát a keresztény mitológia számunkra közelebről ismerős mozzanataitól, és különösképpen nem attól, hogy a hagyomány szerint a torinói lepel – akárki volt is a modellje – egy halott férfi lenyomatát őrzi. Az ábrázolt alak merev, szimmetrikus testtartása is sokkal indokoltabbnak tűnt ezért (fantáziánk nem elhanyagolható beidegzése ugyanis, hogy a hindu istennőket inkább nagyon is elevenül táncoló figurákként ismerjük az indiai kultúrát leíró könyvekből...).

És az egész szobor körül ott keringett az a furcsa, ingerlő metaforákkal teli légkör is, hogy Pauer a fekvő halottat, illetve a vásznon maradt rejtélyes lenyomatait azzal, hogy váratlanul plasztikus formát adott a faltoknak, mintegy feltámasztotta: a szobor állt. Igen, lábujj-hegyre állva kellett a figurát elképzelni, ami egyúttal azt az érzést szuggerálta, hogy a Megfeszített rekonstruált alakja lám, a talaj felett lebeg, és útban van afelé, hogy kilépjen a márvány vagy a bronz anyagából, hogy szétvesse a frontális szimmetria bilincseit.

Mint egy legújabb kori Gólem.

Akkor még csak pár napja volt, hogy Kölnben járt a német pápa, és ott fogadta annak a több mint egymillió fiatalnak a szünni nem akaró tapsát és éljenzését, akik unokái lehetnek volna a Woodstock-nemzedéknek. Tényleg nagyon hasonló volt a légkör ahhoz is, ahogy például egy Rolling Stones-koncert szokott lezajlani. Minden adva volt hozzá, az őtjörgő közönséggel teli rét azon a végtelen kiterjedésű campuson ott kint, „a város falai előtt”, ahol egy roppant pódiumra emelve XVI. Benedek misézett – és az Ave Mariát szolozsmázó vagy a szent énekeket intonáló zarándokcsoportok is bent, az óváros szűk utcáin. Egy pillanatra úgy tűnt, hogy nem Amerika, hanem Wojtyła és Ratzinger a hidegháború igazi győztesei, hiszen ők vonták ölükbe a túlélőket, előtük vetette magát térdre ez az új évezred is. Hipnózis és hallucináció? Budapestre érkezve megint a kölni benyomás erősödött meg bennem, mert a felpolírozott Megváltó úgy állt ott a Műcsarnokban, mint egy jó időben, még a kilencvenes évek legelején elhangzott elképesztő tartalmú jövendölés. Bizarr Budapest–Róma tengely sejlett fel az árnyékában, egy semmire sem hasonlító eklektikus akkord, és mintha vele a mitológiák új divatja vette volna kezdetét (hogy milyen hangvétellel? – gondoljunk csak a kései Fellini-filmek krizantémgömbben fogant stílusára). Lehet persze, hogy csak kollektív szomjúságról volt szó, a csoda, a lehetetlen megköstöléséről vagy az „erős, de jóságos apa” képzeiteit felidéző nosztalgikák feltámasztásáról. Ezek persze idegenek voltak Pauertől, ő azonban úgy járt el, mint az orvos, aki a beteg pulzusát tartja.

A retrospektíven ott voltak az 1991-es dátumot viselő dokumentációk is, amelyek Acerbi bíborost, a szentszék magyarországi képviselő-

jét mutatták, amint a budapesti Bartók 32 galériában átveszi a torinói lepel alapján készült szobor kicsinyített mását. Maga a kétméteresnél is nagyobb eredeti bronz, amely úgy készült, hogy a lepel rajzolata, vagyis a halott test részleteinek a rajza egy plasztikus hordozómagra lett fotóeljárás segítségével rámaratva (ha úgy tetszik, akkor a legelső pszeudók mintájára ez a mű is tulajdonképpen egy monumentális méretű és háromdimenziósra görbített nyomdai klisé volt), nos, ez a plasztika Rómába került, ahol jelenleg a pápai gyűjtemény darabja. Pauer elkísérte a szobrot annak idején, és most rákérdeztem, hogy mi volt a benyomása. Műtárgyként kezelték a háromdimenziós rekonstrukciót a Vatikánban, vagy pedig megadták neki a kegytárgyaknak kijáró tiszteletet?

Pauer mosolyogva válaszolt, és elmondta, hogy az illetékes kardinális nagyon diplomátikus volt. Ugyanúgy, ahogy II. János-Pál pápa tette, aki nem hánytorgatta fel a torinói lepel eredetének tisztázatlan vonatkozásait (például, hogy a franciaországi Lireyben történt 1357-es felbukkanása előtt semmilyen konkrét adat nem bizonyítja a létét, vagy hogy a radiokarbon-vizsgálat is a XIV–XV. századra teszi a vászon anyagát kitevő len vágásának az idejét), ez a kardinális is csak annyit kérdezett tőle, hogy mint szobrász, aki az emberi test specialistája, elképzelhetőnek tartja-e, hogy Jézus valóban egy közel kétméteres alak lehetett volna? Mert a lepel egy közel 180 centi magas férfi lenyomatát őrzi, aki fekvő, kinyújtott lábfejjel – ahogy Pauer is megmintázta őt – majdnem 210 centiméteres testhosszúságot ért el. Megzavart a kérdés – mesélte Pauer –, mert valami olyasmit tartalmazott, amit egyetlen tudományos vizsgálatban sem olvastam korábban.<sup>26</sup>

De akármilyen is a torinói leplet illető igazság, Pauer alkotása jó szobor. És ha nem önmagában tekintjük, hanem a másfél évtizeddel korábban megalkotott MAYA-t is odatesszük melléje, akkor ez a sok kérdést felvető, mitikus vagy nosztalgikus vonatkozású testvérpár úgy áll most az életmű két különböző évtizedében, mint egyazon épület jobb és bal oldalán díszelő két egyívású templomtorony. Csakhogy amit körülvesznek, az nem a templom teste, hanem inkább pogány gyülekezeti terem. Egy, a klaszrikus és a kommersz között a helyét kereső, ruhátlan alakokkal teli profán csarnok.

## 9. A szépség ideái és blaszfémiai

Pauer ugyanis legalább 130-140 teljes alakot reprodukáló öntvényt, illetve torzónak nevezhető fragmentumot készített 1984 és 1991 között, mégpedig többnyire szép, fiatal lányokról. És ez a szám csak a héjforma levételének az aktusát jelöli, mert ha az ezek alapján készült és különböző anyagokban továbbfejlesztett valamennyi realizációról akarnánk most számot adni, akkor legalább három- vagy négyszáz szoborműig jutnánk el.

Ami viszont fontosabb: nemcsak abban különböztek ezek a munkák az eddig tárgyalt szakrális vagy konceptuális vonatkozású kompozícióktól, hogy nem volt nyilvánvaló kapcsolatuk a mítoszokkal, hanem abból a szempontból is újdonságnak számíthattak, hogy ezek már a kontrapoztó elvére épültek, vagyis kimozdultak a merev frontális beállításból. Valószínű, hogy ez az oldottabb, naturálisabb stílus azzal hozható összefüggésbe, hogy a pseudoelv sem úgy nyilatkozott meg már, hogy Pauer valamilyen applikációs technikát használt volna ahhoz, hogy visszavarázsolta a csupasz öntvényekre a testfelület fény-árnyék játékát. Nem, mert itt maguk az öntvények, ezek a meztelen testek kerültek a lepel szerepébe, és ezért megejtő szépségüket is úgy kellett érteni, mint csalóka álcát. Az volt a dolguk, hogy függönyként lebegjenek, fodrozódjanak a néző előtt, és így rejtsek el azt, ami már nem a szűkebb értelemben vett szobrászat problémája, hanem egy másik műfaj, a szociális vonatkozásos témavilága. A héj csábító látszat, a mögöttes úr viszont halálos komolyságú valóság, és az egész káprázat arra szolgál, hogy figyelmeztessen rá: a rítus árnyékában veszély leselkedik. Mert a közönség dolga volt, hogy megtegye a látványtól a mögéje zárt sötétebb tartományokig vezető fáradságos utat, hogy lehántva a kérget, eljusson a gondolatok síkján megpillantható igazsághoz. S ekközben nem csak szép felismerések érthettek.

Persze Pauer számára is volt egy út, amit végig kellett járnia ahhoz, hogy eljusson a megoldásig. Mert az első ilyen jellegű munkák még csak kariatidatanulmányok voltak, olyan figurák, amelyek a műfaj ősi szabályai szerint valamilyen építészeti elemet, például párkányt tarthattak volna a fejük fölött. Pauer műtermében körülbelül másfél tucat ilyen kariatida ké-

szült, és ezek fele olyan figura, amelyik tényleg fejmagasságba emeli a kezét – ezek az alakok azonban nem tartanak semmit. Néhány kompozíció pedig egyenest fekvő modellekről készült, mások meg két testet is formálnak egyszerre, melyek – mint a szíami ikrek – összenőttek. Az álló alakok közt előfordulnak táncos mozdulatot mímelő, kézzel-lábbal a térbe kikíváncozó női testek is, és ezeken sejtlemesen átüt az öntéshez szükséges póz fájdalmas merevsége, ám ezzel egyidejűleg a művész instrukcióinak engedelmeskedő tánclépés mozgalmassá koreográfiája is. Ez a kettősség olyan hatást kelt, mintha sűrű közeg nehezítené a kariatidák mozgását. Az eredmény – noha Pauer biztos nem törekedett ilyesmire – némileg Michelangelo rabszolgaszobraitra emlékeztethet, mert azok is feszültséggel töltik meg a teret, ahogy megkötözött, de mégis mozdulni akaró testük fordulni igyekeznek.

Még egy érdekességet lehet megfigyelni rajtuk, azt, hogy a gipszöntvények statikájának a biztosítására Pauer meghagyta a kész szobrok egy részén a támasztólécek rácsát. Ez a kariatidákon még csak takarékos támaszték volt, az 1985-ben készült aktnegatívok esetében már állványzattá sűrűsödő építménnyé bővült. Azt is megkockáztathatnánk, hogy a szürrealisták figuráinak a megtámasztott mozdulataira – például Dalí motívumaira – rímelt az így nyert kép. Csakhogy Pauer nem modorosságából nyúlt ehhez a megoldáshoz, a lécek funkciója nála reális. Mondhatnánk, a fejéről a talpára állította velük a szürrealista remiszenciákat, és ezért érezzük meggyőzőnek az eredményt is.

Már javában készültek a héjplasztikák, amikor 1985-ben először hirdettek meg szépségversenyt Magyarországon. Pauer azonnal elhatározta, hogy öntvényeivel dokumentálni fogja azoknak a lányoknak a testét, akik eljutottak a döntőig. Az elképzelésben furcsán keveredett annak a díszlet- és kosztümtervezőnek a magabiztossága, aki már hozzászólt a színpad fesztelen légköréhez, a közéleti kérdésekben otthonosan mozgó szobrász gátlástalanságával. Pauer 1972-től kezdve dolgozott a kaposvári színház munkatársaként, de ekkor, a nyolcvanas évek derekán már a Nemzetinél és a Katona József Színháznál volt alkalmazásban, vagyis volt némi tekintélye is. De amit szeretett volna, az mégsem volt veszélytelen, hi-



szen maga az egész szépségverseny is azonnal a sajtó kereszttüzebe került. További nehézségnek ígérkezett, hogy miként reagál majd a „szocialista közvélemény” arra az önmagában is kényes kérdésre, hogy Pauer műtermében az utolsó lepelnek is le kellett hullnia a lányok testéről. A pályázók többsége ugyanis nem volt professzionista modell, egyik-másik vidéken élő jelölt pedig nagyon tapasztalatlan, a gyermekkorát alig maga mögött hagyó teenagernek számíthatott még. Így például a szépségkirálynői címet elnyert Molnár Csilla is, akinek az idegei fel is morzsolódtak az országossá kavarodó vitákban. Ki tudja, mi volt a közvetlen oka annak, hogy a dicsőség bekasszírozása helyett inkább a halálba menekült?

Amikor Pauer a héjszobrot készítette róla, még senki sem sejthette, hogy mi fog történni. De a titkos összefüggések láncja, a szükség-szerűség, amely a tehetséget is odaköti a sors szekeréhez, ez a mechanizmus már működésbe lépett. Mert a Csilláról készült öntvény lett Pauer legszebb szobra, egy vizuális legenda, Mona Lisa az egyébként suta verseny szemrevaló jelöltjei és perfektnek tűnő szobrászati produktumai között. Vagyis több mint sikerült. Felejthetetlen és enigmatikus, mert az áldozati szerep is belejátszott az eredménybe, transzcendens fényt kölcsönzött neki.<sup>27</sup>

Pauer a sorozat kapcsán új metódust próbált ki. A héjszobrok gipszpólyával készültek, ebben azonban még nem volt semmi új. És abban sem, hogy a megkötött kérget két oldalról ollóval kellett felvágni a modellek testén, hogy a lányok kibújhassanak a rájuk száradt forma bilincseiből. Ha az így nyert negatív két felét később újra összeillesztették, akkor a beléje öntött pozitívon a vágás nyoma mint harántvonalban végigfutó varrat vált újra láthatóvá, és a korábbi szobrászati gyakorlat számára természetesen is tűnt, hogy ezt az egyenetlenséget csiszolással tüntessék el később. Pauer azonban már eddig is meghagyta a kész szobrokon a varratot, hogy ezzel is hangsúlyozza a munka dokumentumjellegét. Most pedig még egy lépéssel továbbment. Arról gondoskodott, hogy a pozitív is két héjformává essen szét, és ezt azzal érte el, hogy a test elejének és hátsó felének kéregnegatívjaiba a szobor két felét külön-külön öntötte ki. Ezek aztán később sem voltak hibátlanul összeilleszthetők, mert a héjak, mintha csak az öntvényt felfogó tenyér-

ként viselkedtek volna, munka közben enyhén elmozdultak, s ezzel a szélek érintkezési vonala is elcsúszott.

A MAGYARORSZÁG SZÉPE 1985 című szobor, a Csillát ábrázoló mű tehát nem zárt forma, hanem két, az alak teljes hosszát végigsimító mozdulatnak, a lány frontális képét és hátnézetét megörökítő héjplasztikának az együtteseként készült, mégpedig azzal a korlátozással, hogy ezek a héjak nem zárultak össze igazi körplasztikává. A kész szobron is úgy lett a leányalak két fele egymás közelébe hozva, hogy a vertikálisan futó osztás mentén ujjnyi vastagságú rés maradt közöttük. Az eredetileg nagyon is realiztikus technikával készült munka tektonikus relieferre, egy elő- és egy hátmaszakra hullott szét – és ezzel mintegy vissza is billent a művészi interpretálásnak is teret adó esetlegességek közé. A szempár csukva van, mert az álom már kinyújtotta kezét a szépség felé, de mégis az a benyomásunk, hogy nem veheti tényleg birtokába. Mert nem csak ez a repedés okozza, hanem a kontrasztító könnyed aszimmetriája, a két térd játéka és a lány testtartását megbontó kilépés diszkrécióna is, hogy mindaz, ami csak reális lehetne (vagy hiperreálisnak tűnik), úgy lebben el a kettészelt figura testéről, mint egy fájdalmas visszhangot maga mögött hagyó sóhaj. Vagy mint egy, a formák rendjét széthasító halk ütés.

Elégikus művésszé érett volna Pauer? A szépségversenyt dokumentáló sorozatban másutt is vissza-visszatér még ez az attitűd, mert a pszeudoművek paradox kétértelműségét vagy a koncept art intellektuális feszültségeit mintha egy antik márványszobor keze simítaná bennünk selymessé. Különös légység, sápadt fényudvart imagináló sejtelmesség kölcsönöz csendet azoknak a plasztikáknak is, amelyeket Pauer 1988-ban egy orléans-i galéria számára készített tucatszámra, és amelyeknek eredeti gipszöntvényeit – valamennyi munka női testrészeket ábrázoló töredék – a Körmendi-Csák-gyűjtemény őrzi jelenleg Sopronban. A sorozat a SZÉPSÉGMINTÁK címet viseli.<sup>28</sup> Lehet, hogy ez a kollekciónak első látásra csak egy kommersz kísérlet képzeteit kelti, azt, mintha Pauer a szépségverseny nagyobb kompozícióit kisebb méretű munkákká, könnyebben eladható „grafikákká” váltotta volna föl. De mégsem szabadulhatunk a varázstól.

Mert amíg az ember a művek jegyzékével az ölében e szobrok fényképei között tallóz, egyszer csak megindul a fantáziája. Úgy érzi, árnyék vetül a lapozgató kézre, mert Platón jön, hogy felvigye e mintákat az égbe. Antik csarnok az, amit szentélyként ilyenkor elgondolok, és úgy képezem el, hogy kagylóként hűvös nichekben találnak e fragmentumok otthonra ott.

### 10. A Turbo-Pauer

Egyébként azonban újra győzött Pauerben a kísérletező, a merész ötletek lovagja. Azokat a szobrokat említeném itt, amelyek ugyancsak az 1988-as dátumot viselik, és amelyek a párizsi Théâtre de Ville és a vele együttműködő Studio DM táncegyüttes számára készültek. Ezek is héjplasztikák, de most már csapágyakon forgó testek, tehát forgathatók is, és hogy szabadabb legyen a mozgásuk, csuklós ízületek mentén vannak feldarabolva.

Pauer elmondta, hogy a legtöbb munka a táncegyüttes tagjairól készült, mégpedig a műsorokon szereplő táncprodukciókból kiválasztott mozdulatok alapján, és úgy, hogy az előadások díszleteként, illetve a táncjelenetek kiegészítéseként lehessen használni őket. A szobrok erős színekben virító műgyantából készültek, erről elég jó benyomást adhatnak a fényképek is, de hogy mi volt e munkák összehatása a hozzájuk hasonló (vagy velük összetéveszthető?) táncosokkal együtt, arról csak maguk az előadások adhatnának számot. Egy ilyen csapágyakon forgó, a női test hátoldalát ábrázoló plasztika ma a Pécsi Janus Pannonius Múzeum gyűjteményében látható.<sup>29</sup> Ez egy horizontális metszésekkel négy szegmensre vágott, az emberi test hátsó felét megörökítő bronzszobor. Nyoma sincs rajta klasszicista mértéktartásnak, hiszen a legelképesztőbb pozíciókba forgatható, szertelen és korlátokat nem ismerő torzó. Arról vall, hogy Pauer olyan művész, aki akár barokk szobrásznak is felfogható.

Ezzel zárnam ezt az áttekintést, Pauerrel, a barokk gesztusokkal megáldott művésszel. A szertelenül gazdag alkotóval, aki szokatlan igényességgel tudott gondolkodni is, de akinek hiába működött hibátlanul a vizuális intelligenciája, soha nem ez volt a végső mércéje. Hiszen mindig továbbment egy lépéssel annál, mint amit a környezete még elgondolhatóan tartott.

Valószínű, hogy másként alakult volna a sor-

sa, ha nem került volna már korán kapcsolatba a színházzal – egy esztétikusabb és sterilebb Pauerről kéne akkor ma számot adnunk. Még az is elképzelhető, hogy emlékműszobrászként is szűkebb lenne a repertoárja, mert nem születtek volna meg azok a művek, amelyek nem közhelyszerű monumentumok, nem emléktáblák és nem hősként árgáló szobrok, hanem misztériumjátékok rekvizitumainak tűnnek. Mint például az abszurd drámának is beillő SZÖULI TORZÓ<sup>30</sup> (más néven THE INVALIDE SCULPTURE), ez a tolókcocsra helyezett kórházfehér alak, aki egy körpálya végtelen kanyarjában várja, hogy eljusson a célvonalig. És ami megdöbbentő: e körkörös pálya centrumában ott a figura leválasztott feje, az intellektuális erőt is megtestesítő gravitációs központ. Ez a mozdulatlan mag tartja fogva a körülötte keringő tehetetlen testet. Úgy érzem, csak egy hajszál választja el a művet attól, hogy az egész együttes a nagyság meredek partfaláról a kétségbeesés szakadékába zuhanjon.

Az akcióművészet nyomaint fedezhetjük fel azon az emlékművön is, amelyet az ausztriai Ebensee egykori koncentrációs táborának a temetőjében állítottak fel.<sup>31</sup> Ez a szobor egyike a Pauer-féle számtalan héjplasztikának, de mégis összetéveszthetetlenül egyedi alkotás, mert a földön fekvő gipszmintára – legalábbis ez a benyomásunk – arra jártában rábukott valaki. A héjplasztika beszakadt, halálos horpadásokat szenvedett. A modellül szolgáló test viszont – még összetörten is jól látszik – eredetileg nagyon szép volt. Nyilvánvaló, hogy nem az volt a modell dolga, hogy a halált mímelve, csupán a róla leöntött héj sorsa lett, hogy pusztuljon. Pauer új formát talált a tragédia ábrázolására: nem a modelljeivel játszatja el a drámát, hanem csak a végeredményt, a plasztikát dobja oda az erőszaknak. Utolsóként a CIPŐK A DUNA-PARTON<sup>32</sup> című emlékművet említeném még. Ez egy kiürült színpad, egy Duna-parti mementó. Nem kell hozzá kommentár, mert a munka nagyon egyszerű. Bronzba öntött cipők állnak ott párosával, ahogy – mielőtt a Dunába lőtték volna őket – kiléptek belőlük a tulajdonosaik. Dokumentum a nyilas idők hónapjaiból.

Látjuk, rendező lett Pauerből, emlékművek, filmek, színpadi produkciók és színházi jelenetek tervezője. Néha harsány hangon szóló, máskor meg, mint az egyszemélyes színház,

csak csendben suttogó. De mindkét változatban sokat foglalkoztatott művész – az utolsó két évtizedben szinte már követhetlenné vált, hogy Pauer mi mindenre volt jó.

Erről is ejtsünk hát szót. A Pauer-Stúdió, ez a műhely, tulajdonképpen már az 1970-es évektől kezdve létezett, és évtizedeken át jogilag is deklarált formában dolgozott. Ez a vállalkozás időnként asszisztensek hadát állította munkába, sőt néha titkárokat, házi művészettörténészeket is foglalkoztatott. Párját ritkító művészeti műhellyé nőtte ki magát – legalábbis így tűnik ez az egyébként szerény magyar viszonyok között. A régóta esedékes Pauer-életmű kiállítására azonban sokáig ennek ellenére sem került sor. Most, hogy ez a mérföldkő is mögöttünk van már, nem titkolható, hogy Pauer menet közben sebetek is kapott. Amikor fiatal volt még, hatóság elleni erőszakért felüggesztettre ítélték,<sup>33</sup> több munkája is elpusztult aztán a későbbi esztendőkből, majd pedig családi tragédiák érték. És hogy a legfrissebb gondok közül is említsek egyet, a beígért katalógus meg elmaradt a most rendezett retrospektív kapcsán.<sup>34</sup> A barokk képzeteknek tehát megvan a maguk fonákja – de beszélhetünk-e egyáltalán barokról, ha ennyire hiányoznak azok az aranylós tónusok?

Pauer soha nem volt barátja az ilyen csillogásnak. A munkáiban visszatérő színek is inkább a gipszöntvények alabástromfényét vagy a nyomdai klisék ólmos szürkességét idézik. És ha erre gondolok, Schaár Erzsébet UTCA-jának a hungarocellváltozata rémlik fel előttem. A testüket felejtett özvegyek alakja, a szavuk nincs és csak az árnyékukkal ránk köszöntő arcok maszkja. Aztán Jovánovics György is belép az ajtón. Az ő mestersége a csend másfajta csomagolása: az asztalterítők reliefszerű ráncra vagy a semmire akasztott kelmék gyengéd horpadása. Schaár, Jovánovics, Pauer – úgy tűnik – mintha mindig is tudtak volna egymásról.<sup>35</sup>

De míg Jován fűtőrézre drapériákat igazgat, Schaár pedig, a házak előtt elhaladtában, botjával az ajtókon és ablakokon kopogtat, addig Pauer körül besötétül a színpad. A sors marka az, ami szorosabbra zárul: liftaknát formál. Pauer belép a liftbe, elmondja, hogy egyszemélyes – majd zuhanásra állítja a gépet. Atjut vele a földgolyón is: Szőulban száll ki. Egyszerre győztes és áldozat.<sup>36</sup>

## Jegyzetek

1. Az ÁLCÁZOTT LÁTSZAT. Pauer Gyulával beszélget Antal István. *Magyar Napló*, 1993. július 9. 15–17.

2. Uo.

3. A lift korrigált elképzelését, amely még egy sor módosító elemet tartalmazott, Pauer a kiállítást előkészítő tervezeteiben rögzítette. „...jóllehet az elképzelés nem minden elemét sikerült megvalósítani, az előcsarnokban a pszeudoételekkel megrakott asztal és a zene a vidám belépést segíti elő” – olvashatjuk a Pauer-retrospektív vezetőjéként kiadott füzetben, amely mindjárt az első oldalán részletesen idézi Pauernek a liftre vonatkozó instrukcióit is. In: Szőke Annamária: KIÁLLÍTÁSIISMERTETŐ. Múcsarnok, 2005. 07. 15.–08. 28. Múcsarnok, 2005. 1.

4. „Az épület portikusza feletti timpanonban nem a jól ismert, Szent Istvánt mint a művészetek pártfogóját ábrázoló mozaik fogadja a nézőt, hanem a Nemzeti Múzeum timpanonjának szoborcsoportja, amelyen a fő alak – Pannónia – két oldalán a Tudományok és a Művészetek megszemélyesítései, valamint két folyámissen láthatók. Az épület kiemelkedő díszítésének »kicsérélésével« Pauer mesterének, Luígi de Battistának, valamint az ő nagyapja állítólagos mesterének, Raffaello Montinak állított emléket. Az utóbbi, milánói szobrász mintázta egykor a Nemzeti Múzeum szoborcsoportjának a modelljét.” In: Szőke Annamária: i. m. 1.

5. In: Antal István–Jakab Erika–Pauer Gyula: PÁRHUZAMOS MONOLÓGOK. Magyar Műhely Kiadó, 2005. 23.

6. Uo. 61–63.

7. Uo. 74–75.

8. Részletek Pauer Gyula: PSZEUDO MANIFESZTUM című kiáltványából. 1970. október. (A manifesztum többféle formában és tartalmilag azonos, de fogalmazásában eltérő változatban készült, sőt ismertek a későbbi években publikált olyan variációi is, amelyek úgy születtek meg, hogy Pauer a manifesztum alap gondolatát az újonnan elkészült munkáira aktualizálta. Az itt közölt idézetek abból az 1970-es „standard” változatból valók, amelyet én formáltam meg annak a Pauer-szövegnek az alapján, amely az 1970. októberi József Attila Kultúrházban rendezett első pseudokiállításra készült, és stencilezett szórólapként néhány tucat példányban kinyomtatásra is került. Pauer, mert a szövegem az ő eredeti gondolatához hű változat maradt, már akkor elfogadta ezt a fogalmazványt a magáénak, és ezzel magyarázható az a – számomra nagyon megtisztelő – körülmény is, hogy saját eredeti szövegét félretéve az általam átírt változatot nevezte meg első *Pseudo manifesztumnak*.)

9. VÁZLAT. Domborított karton, 1971 eleje.

10. Ilyenek: POHÁR ÉS ÁRNYÉKA, igazi pohárral és az alája tett fotóval, amely a pohár korábról felvett árnyékát rögzíti (1999), vagy a NAPOZÓÁGY, egy felálló

tot nyugágy, alatta vászonposztamenssel, amelyre éles napsütést imitáló vetett árnyékok vannak festve (1999), és a TERÜLJ ASZTALKÁM (2002). A sorozatra a magyar sakkolimpikonok tiszteletére emelt PAKSI SAKKEMLEKMŰ tette rá a koronát. Ez egy tizenkét méter széles és több plasztikai formából álló kompozíció, amelynek a közepén egy három és fél méter magas gránitobelisztk áll fehér sakk-királyal a tetején. Itt is mozdulatlanra fixált vetett árnyékok teszik a művet talányosabbá, ezeket a fehér és fekete anyagból készült díszburkolat rögzít (2000). Külön csoportot alkotnak azok a plasztikák, amelyeken kívülről vetülő árnyék – például fák ágainak és lombjának – a rajzolata látható: MENDE SZÉKE NAPSÜTÉSSEN; illetve HASTÖREDÉK LOMBÁRNYÉKBAN (több különböző szobor, festett műgyanta, illetve patinázott bronzmunkák, valamennyi 1999-ből).

**11.** Klaus Groh: AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA. DuMont, Köln, 1972 (oldalszámozás nélkül). Pauertől négyoldalnyi anyag található a könyvben. A kötet megjelenése után több kelet-európai népi demokrácia külképviselője hivatalosan is tiltakozott a német szerveknél a könyvben publikált dokumentumanyag miatt, amely, úgymond, idegen volt a szocialista művészetől, és csak arra szolgált, hogy „rágalmazó” propagandaanyagként hasson. Nehezen ellenőrizhető hírek szerint a DuMont Kiadó a tiltakozás után a kiadvány még kapható példányait visszavonta a könyvesboltokból.

**12.** A mű első változata elpusztult, ezért Pauer 1972-ben a szimpózium kérésére megismételte, és a Villányi Szabadtéri Gyűjteménynek ajándékozta a PSZUDO-RELIEF-et. De a második változat sem maradt fenn, mert a szimpózium tagjai a lemezről leválasztható és a tulajdonképpeni pseudoillúziót hordozó vékony alumíniumfelület darabjait „széthordták”, értsd szuvenírként magukhoz vették. Pauert ezután harmadszor is felkérték arra, hogy rekonstruálja a művet, ő azonban megelégedte az emléktárgyak gyártásával. Mivel a villányi kőfejtő kifejezetten a kőszobrászat szimpóziúmainak a színhelyül szolgált, ezt a fém-ből készült reliefet különben is bizonyos székszisszel kezelték a tagok (Pauer szóbeli közlése). Az egész projektet viszont különböző méretű fotók formájában több változatban dokumentálták, és ilyen formában néhány kiállításon is szerepelt.

**13.** UTCAKŐ ÉS PSZUDO-MÁSA (1971–1972 eleje). 1971-ben UTCAKŐ-SÍRKŐ címmel Beke László hirdetett meg egy konceptuális tartalmú dokumentációs gyűjteményt, amit 1973-ban egy, csak az utcakő motívumára korlátozott és sokakat foglalkoztató konkrét projekt követett. Az összegyűjt anyagot a művészek a balatonboglári kápolnatárlatok keretében szerették volna kiállítani, ám erre a bemutatóra a kápolna közben történt hatósági bezárása miatt már nem kerülhetett sor.

**14.** Egy olyan fénykép parafrázisáról van szó, amely a tolókosiban ülő nagybeteg Lenint és egy orvost,

valamint a kocsit toló ápolót ábrázolta. Az asszociációkkal és lehetséges interpretációkkal erősen megterhelt fotó kompozícióját – saját magával a tolókosiban, és Beke Lászlót állítva az orvos szerepébe – Pauer 2002-ben, az őt ért súlyos betegség idején egy levelezőlap-kiadvány formájában rekonstruálta, és újra kiadta.

**15.** Shakespeare: MACBETH. 4. felvonás, 1. szín. (Szabó Lőrinc fordítása.)

**16.** Lásd az 5. jegyzetben említett PÁRHUZAMOS MONOLÓGOK című publikációját. Pauer a kötetben egy egész fejezetet szentelt a nagyatádi szobrászszimpóziumon átélt események felidézésére: i. m. 92–101.

**17.** A HÍRES NAGYATÁDI PSZUDO FÁ-t elkészülte után, 1978 augusztusában egy zöld márványlapokkal borított kerek posztamensre helyezve felállították a Nagyatádi Szabadtéri Szoborparkban, de később elpusztult, mert a telepghondozók a munkát egy eltávolításra váró fatörzshnek vélték. (Lásd: JELENLÉT/SZÓGETTŐ. SZERKESZTŐSÉGI JEGYZETEK PAUER AKCIÓHOZ. 1989/1–2. sz. 248., bővebben e kiadványról még a következő jegyzetben is.) Mikor rákérdeztem Pauernél, hogy szerinte is így történt-e, ő ezt a jegyzetet azzal egészítette ki, hogy a TŰNTETŐTÁBLA-ERDŐ nyomán kialakult helyzetben nem volt meglepő, hogy a nagyatádi szervek a szoborparkot ismertető kiadványból kihagyták a PSZUDO FÁ-t is, és nyilván ez a körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy a telepghondozóknak ne legyenek aggályaik.

**18.** A TŰNTETŐTÁBLA-ERDŐ fotókkal dokumentált történetét és a 131 táblaszöveg teljes gyűjteményét a Galántai házaspár/Artpool kiadásában megjelent nem hivatalos művészeti havilap, az „AL” (Aktuális Levél) 1984. februári száma (AL 8) publikálta először három tanulmány formájában, melyeknek szerzői Érmezei Zoltán, Beke László és Szőke Annamária voltak (27–56. o.). Öt év múlva az ELTE BTK irodalmi és művészeti folyóirata, a *Jelenlét* közölte újra a táblaszövegeket. (A címe: SZÓGETTŐ. VÁLOGATÁS AZ ÚJ MAGYAR AVANTGÁRD DOKUMENTUMAIBÓL. 1989/1–2. szám, 240–250.) Egy harmadik kiadásra jó másfél évtizeddel később került sor, Antal István adta közre ekkor az általa szerkesztett Pauer-kötetben a szövegeket, amelyek ez alkalommal már nemcsak magyarul, hanem angol fordításban is olvashatók voltak (a fordítást Takács Ferenc végezte). In: PAUER VERSEK ÉS ÍRÁSOK. Szerk. Antal István. Magyar Műhely Kiadó, 2001.

**19.** Lásd 5. jegyzet: i. m. 98.

**20.** A nagyatádi TŰNTETŐTÁBLA-ERDŐ történetéhez Sasvári Edit keresett dokumentumokat a különböző Somogy megyei archívumokban és a Képző- és Iparművészeti Lektorátus iratanyagában. A hivatalos irattárakat azonban előtte mások már átfésülhették, mert a keresett dokumentumok nagy része hiányzott. Értékes fotófelvételekre és iratanyagra lelt viszont Durgó Tibornak, a művésztelep fotósának az archívumában, aki a telepre érkezett levelek és iratok egy részéről másolatokat készített. Sasvári rész-

letekre is kiterjedő tanulmányát itt csak a legszükségesebb adatokra szorítokva idéztem. Bővebben: Sasvári Edit: „ÉLJEN A TŰNTETŐTÁBLA-ERDŐ!” DOKUMENTUMOK A TŰNTETŐTÁBLA-ERDŐHÖZ. Kézirat.

**21.** A nagyatádi kiszállásra vonatkozó sorok Kovács Péter szóbeli közlését követik. Ugyanő írásban is Pauer táblaerdőjének elpusztításáról: „*Ez az ideges és türelmetlen gesztus az egész rendszer s azon belül is a liberalizmus gyengeségét, törekenységét jelezte, hisz az eltávolított táblákon csak egészen ártatlan és főleg ártalmatlan szövegek voltak olvashatók.*” In: A HUSZADIK SZÁZAD MAGYAR MŰVÉSZETE. AZ AVANTGÁRD VÉGE (1975–1980). Kiállításkatalógus, ELŐSZÓ. István Király Múzeum közleményei, D No. 194. Székesfehérvár, 1989.

**22.** Ez a tábla ma a Székesfehérvári István Király Múzeum tulajdonában van.

**23.** Az akció THE PARTY DICTATOR FINALLY CONQUERS címmel található meg a Beuys-irodalomban (1971. december 14.). Az akcióra a düsseldorfi Grafenberger-erdő egy részének a tervezett kivágása adott okot, egy teniszklub kívánta ott ugyanis a már meglévő teniszpályáit újabbakkal bővíteni. Beuys és a tanítványai nemcsak kisöpörték ezt az erdőrészt, hanem mágius jeleket festve a fákra, „védelmükbe is vették” a territóriumot.

**24.** Pauer „*Baktay Ervin* INDIA MŰVÉSZETE című kötetéből gyűjtötte ki és mellékelte a szoborhoz azokat az idézeteket, amelyek Maya istennő alakjával és a hindu képfelfogással foglalkoztak...” Például: „...a mindenség, az egész létezés nem az, aminek látszik, ahogyan érzékelésünkkel felfogjuk: minden csupán káprázat, megtévesztő képzetek örvénylése, Májá Fátyol, amely elrejtja a valóságot. Ha pedig minden más, mint aminek véljük, akkor semmire sem mondhatjuk, hogy képtelen és lehetetlen.” In: Szőke Annamária: KIÁLLÍTÁSMERTETŐ. 37. A MAYA ELKÉSZÜLÉSÉNEK A TECHNIKAI RÉSZLETEIT PAUER A MÁR EMLÍTETT JELENLÉT/SZÖGÉTTŐ kiadványban publikálta: RECEPTELEIRÁS FIGURÁLIS SELYEMBEVONATÚ TÖLGYFA PSZUEDO SZOBOR ELKÉSZÍTÉSÉHEZ. In: JELENLÉT. 1989. 1–2. sz. 238.

**25.** A szobor több változatban készült. A Vatikáni Modern Gyűjteménybe került példány 236 cm magas maratott bronz, ugyanekkora a Pauer tulajdonában maradt brazil zöld gránit változat is (ez polírozott fekete kőnek hat zöld ezrettel), és a vákuumszívott és szitanyomott polietilén-gipsz-hungarocell kivitelezésű plasztika is (valamennyi 1991-ből). Több kispasztikai változat is létezik aranyozott, ezüstözött, illetve maratott bronzban és szitanyomott vászonnal kasírozott polietilén-, illetve gipszváltozatban.

**26.** A torinói lepelként ismert temetési kendőről szóló vitákat Víz László foglalta össze a Pauer-féle szobor elkészülése és bemutatása alkalmából. In: Pauer: A TORINÓI LEPEL SZOBRA. Pauer Gyula kiadása, Budapest, 1991. A szöveg megjelent a Pauer-retrospektívhez kiadott KIÁLLÍTÁSMERTETŐ-ben is: Szőke Annamária: i. m. 31.

**27.** A műgyantából készült eredeti szobor 1985-ben két példányban készült, és két újabb öntvényére ke-

rült sor 1988-ban. Két bronzváltozat is született, és ezek egyike szerepelt a 2005-ös retrospektív kiállításon (valamennyi: MAGYARORSZÁG SZÉPE címmel, 1985).

**28.** SZÉPSÉGMINTÁK címmel állították ki több alkalommal Pauernek a nyolcvanas években készült egész alakos héjplasztikáit. Ugyancsak a SZÉPSÉGMINTÁK címet viselik azok a szobrok is, amelyek női testekről leöntött torzók, kisebb fragmentumok alakjában készültek, és amelyeknek eredeti gipszváltozatait 1988-ban a budapesti Francia Intézetben állították ki – az ez alkalomra készült katalógus közel száz ilyen exponátról adott számot. Miután elkészültek e plasztikák műgyanta változatai is, ez utóbbiakat a következő évben, 1989-ben Franciaországba szállították. Az ezeket kiállítani szándékozó orléans-i galéria azonban végül is elállt a tervbe vett tárlat megrendezésétől. A szobrok viszont Franciaországban maradtak, ahol máig is lappanganak.

**29.** HÁT (MOBIL), 1991.

**30.** SZÓULI TORZÓ / TORSO – THE INVALIDE SCULPTURE (1987–1988). A két kezét maga fölé lendítő fejeten alak, amely ezen a munkán SZTK-tolókocsiba került, később teljesen más intenciót szolgált, mert egy-két év múlva készült újabb változatban – a fejét is visszakapva – egy, a startkőről éppen elugró úszóra emlékeztető figura lett belőle. (Vö. a SZÓULI TORZÓ héjplasztikáját ezzel a későbbi, Budapesten található bronzöntvényvel: ERIKA 2000, 2000.)

**31.** A MAGYARORSZÁGRÓL ELHURCOLT ZSIDÓ ÉS ANTIFASZTA ÁLDOZATOK EMLÉKÉRE A MAGYAR KÖZTÁRSASÁG ÁLTAL ÁLLÍTOTT EMLÉKMŰ. Ebensee. Bronz, 1992.

**32.** CIPŐK A DUNA-PARTON. EMLÉKMŰ A II. VILÁGHÁBORÚS NYILAS TERROR IDEJÉN A DUNÁBA LÓTT BUDAPESTI POLGÁROK EMLÉKÉRE (2005).

**33.** 1973-ban, amikor a balatonboglári kápolnatárlatok kérdése érdekelni kezdte a hivatalokat, akik úgy ítélték meg a helyzetet, hogy véget kell vetniük a nyugtalanító műterem-bemutatóknak, többször is nehezen kontrollálható jelenetekre került sor. Egy ilyen alkalommal Pauer megütött egy öt provokáló rendőrt, és az esetet büntetőjogi eljárás követte. Ez volt a közvetlen oka annak, hogy Pauer még évekkel később is belügyi ellenőrzés alatt állott.

**34.** Ismereteink szerint a Múcsarnok felügyeleti szervei jelentős összeget különítettek el a Pauer-kiállítás katalógusának a költségeire, kiállítási katalógus azonban a tárlat ideje alatt, illetve utána, e sorok megírásáig mégsem jelent meg. A Múcsarnok ehelyett egy negyvenoldalas műtárgyjegyzéket adott ki, amely nem azonos a tárlat lehetséges jegyzékével. E regiszter szerkesztői bevezetőjében azt olvashatjuk, hogy az „...életmű-kiállítás alkalmából megjelenő katalógus a művész eddigi életművének teljességre törekvő jegyzéke”, de ugyanakkor azt is hangsúlyozza a szerző, hogy a „jelen jegyzéket több szempontból sem tekinthetjük oeuvre-katalógusnak”. Valóban, a jegyzék hiányos, hiszen sok kiállított mű (rajz, fotó stb.) nem szerepel benne, és a számozása sem hibátlan, például ismétléseket is



tartalmaz. A jegyzék arra figyelmezteti az olvasót, hogy „...eltekintettünk bármiféle történetirástól és a művek értelmezésétől, erre egy másik publikációban, egy könyvben kerül sor, amely szintén az életmű-kiállításához kapcsolódóan jelenik meg az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet kiadásában”. Mind ez ideig azonban ez a megígért MTA-kötet sem jelent meg. A kiállításlátogatót a tárlat ideje alatt a regiszter mellett csak a jelen tanulmány jegyzetanyagában fentebb már többször is idézett és megítélésem szerint jól megírt harminchétfoldalas KIÁLLÍTÁSI MERTETŐ látta el a legszükségesebb információkkal, de természetesen ez sem tartalmazhatja a kiállításkatalogusoktól elvárható adat- és képanyagot. A regiszterre vonatkozóan lásd: PAUER GYULA MŰVEINEK JEGYZÉKE. Összeállította és szerkesztette Szőke Annamária. Múcsarnok, 2005.

**35.** Vesd össze: Schaár Erzsébet: FAL ELŐTT ÉS FAL MÖGÖTT, 1968, alumínium és bronz, IKM; UTCA, 1974, hungarocell, gipsz (elpusztult eredeti változat), valamint Jovánovics György: RÉSZLET A NAGY GILLES-BŐL, 1967–68, gipsz; ÉMBER, 1968, gipsz, MNG; LIZA WATHRUCK TÖRTÉNETE, 1977.

**36.** Pauer számára – hűen a pseudo elveihez és Mayának, a káprázat istennőjének a tanításához – semmi sem lehetetlen. Mint utolsó jegyzet idekívánczik, hogy amikor elkészült a jelen tanulmány, komputeren kinyomtatva odaadtam Pauernek olvasásra. Miután elolvasta az írást, megjegyezte, hogy különösen a szövegszerkesztés káprázatos volta tetszik neki, az, hogy hogyan arra kényszeríti az olvasót, hogy gondolatban állandóan kiegészítse, amit olvasott. Csak az nem tetszett neki, hogy a lapszámozás a páratlan oldalakra szorítkozik: 1, 3, 5, 7 stb. Kiderült, hogy a kétoldalasan kinyomtatott szöveget egyoldalas nyomtatványként olvasta, és innen volt a különleges hatásokat biztosító káprázat. (Végül is miért ne? Tessék kipróbálni...)

Perneczky Géza

## MŰBÍRÁLAT ÉS DIAGNÓZIS

Angyalosi Gergely: *Romtalanútás. Kritikák, esszék, tanulmányok*  
Kijárat Kiadó, 2004. 314 oldal, 2500 Ft

Ha Angyalosi Gergely kötetének egyetlen jellemzőjét kellene kiemelni, akkor az írások személyes tétjét jelölném meg. Ez a személyes tét, az írásokon átütő érintettség egyáltalán nem magától értetődő dolog. Az irodalomkritikus olyan ember, aki szerint vagy legalábbis valaha szeretett olvasni. Azért vált hivatásos olvasóvá, hogy ezt a szenvedélyét gyakorolhassa.

Idővel aztán éppen a szakmájából fakadó kötelezettségek válnak ennek a legfőbb akadályává, és a számos felkérés, a folyamatosan csisztatott határidők közepette komoly veszélyként jelentkezik, hogy elsikkad az olvasás öröme. Nem lesz többé képes anélkül olvasni, hogy ne legyen papír és toll a keze ügyében. A szakács, amint műszak végeztével sós kiflit rágszál a buszmegállóban.

Míndezzel szemben Angyalosi szövegeiből az derül ki, hogy szerzőjük személyes problémaként éli meg, ennél fogva szenvedélyes érdeklődéssel kezeli a legkülönfélébb művészi dilemmákat. Nem csupán a művek egzisztenciális tétjére gondolok, noha nyilvánvalóan ez is meghatározó szempontja az elemzéseknek, lásd például a Kosztolányi első verseskötetéről szóló sorokat: „A fiatal Kosztolányi világa – a dolgot némileg leegyszerűsítve – egy kispolgárilag berendezett szobabelső, kandallóval és öblös karosszékkel, amelyet a Semmi vesz körül. Ebből az alaphelyzetből néha nagy erőfeszítéssel kilendül általában a polgári erkölcsi normák elvont tagadásának irányába.” Angyalosit mindezeket túl a műhelyproblémák belső logikája, szerkezete is erősen foglalkoztatja. Így lehetséges, hogy erre a bírálatát mindig udvarias, de határozott hangon megfogalmazó kritikusra elsősorban mégsem a szigorúság, hanem inkább egyfajta problémafeltáró-rekonstruáló attitűd jellemző. Nem rejti véka alá a véleményét, ám a kudarcok, megoldatlanságok elsősorban izgalmas esztétikai problémák nyomaiként mutatkoznak meg a számára.

A Kosztolányi-elemzés során aránylag egyszerű a helyzet: a pályakezdő NÉGY FAL KÖZÖTT-kötet problémáit kézenfekvő megoldás az életpálya későbbi magaslatainak az ismeretében termékeny feszültségekként értelmezni, noha Angyalosi elemzése éppenséggel eredeti szempontokat érvényesít. („Fontos tudatosítanunk, hogy mennyire félrevezető az élményes »irodalmiságot« szembeállítani a »valóságos« tapasztalatok irodalmi vetületével: ugyanis éppen ebből a nyugtalanító masszából nőttek ki három évtized múltán a hallállal szembenező Kosztolányi nagy versei” – szól az írás konklúziója.) Mindemellett hasonlóképp jár el a szerző a kortárs szerzők esetében is, amikor nincs birtokában efféle utólagos ismereteknek. A bíráló Angyalosinál mindig diagnózis is egyben. Darvasinak „éppen a mesélni tudása a legnagyobb írói ellenfele”, Bartis Attila novelláskötetét, A RÉKLŐ PÁRÁ-t a szerző saját, be nem

váltott lehetőségeihez mérve ítéli könnyűnek, Krasznahorkai korai műveinek metafizikai indíttatásával kapcsolatban pedig megjegyzi: „Írói továbbfejlődése érdekében Krasznahorkainak mindenekelőtt azzal kellett megküzdenie, amit ön-maga hozott létre.”

Angyalosi folyamatosan szem előtt tartja a megvalósulatlan művészi döntések útjait is. A KŐRÁ-ról írott Konrád-bírálatában nemcsak kedvezőtlen véleményét fogalmazza meg körültekintő pontossággal, hanem egyszersmind megoldási lehetőséget kínál fel Konrád számára. De hasonló gesztusokra bukkanhatunk a régebbi szerzőkről szóló írásokban is. Egy-egy megoldás elfogadása számos másik kizárását is jelenti egyben. Van, hogy jó döntést hozott az író, kikerülve a lehetséges – vagyis a kritikus által való veszélyként érzékelt – csapdát: „A FÖLD, FÖLD!... Máraiia szerencsére nem kísérli meg, hogy pozitív terminusokkal fejtsse ki ennek az eszményi polgáriságnak a lényegét. Ez esetben ugyanis a szöveg dialektikus terheltsége – amely amúgy is jelentős – az elviselhetetlenségig fokozódnék.” Van, amikor pedig elodázza a jó döntést, mint ön-életírásaiban Arthur Koestler: „Megriadt az izléstelen exhibicionizmustól, ami [...] azt bizonyítja, hogy nem bízott kellőképpen önmön írói képességeiben...”

Jellemző egyébként, hogy Angyalosi Koestlert helyenként magával ragadónak, helyenként unalmasnak találja – de hogy mikor unalmas, mikor jó, ez is izgalmas szerkezeti kérdés-ként jelentkezik a kritikaírás során. Hasonlóképp fontos szempont a példaméletbeli változások regisztrálása, ilyen például a Kertész Imre GÁLYANAPLÓ-jával kapcsolatban, retorikailag tompított, ám tartalmilag rendkívül éles megállapítása: „Talán nem függetlenül a fokozódó hazai és nemzetközi elismertségtől, az irodalom létére, az írás mint tevékenység értelmességére vonatkozó kételyei megszűnni látszanak, miközben lesújtó véleménye a világ és az európai kultúra állapotáról alig változik.” Márai önéletírását szintén a művet mozgató feszültség, megoldásra váró dilemma rekonstruálásával közelíti meg: „az általa két évtizedes munkával megteremtett író-imázt, író-ént teszi mérlegre, és ezen mérlegelési munka közben derül ki, hogy a feladat a történelem nevű narráció újramondása, újraalkotása nélkül véghezvihetetlen”.

Angyalosi kritikus tevékenységének legfőbb erénye az a képesség, hogy műhelyproblémák, illetve egzisztenciális dilemmák bonyolult szimbóizisaként vegyen szemügyre egy-egy irodal-

mi művet. A Márai-írás egyébként a kötet egyik csúcspontja. Márai önlepleződése, az új fénytörésben megjelenő, kudarcos magyar polgárságfogalom kibontása, majd az írás lezárása, az emigráció mint az írói életforma és moralitás folytathatatlanágának a konklúziója, Márai tragédiájának nyomon követése megrendítő olvasmánnyá teszi Angyalosi esszéjét. Angyalosi Gergely a szépíró kritikuskok fajtájához tartozik, ami nem azt jelenti, hogy lépten-nyomon metaforák bokraival vagy lírai betétekkel tűzdelné tele a szövegeit, hanem azt, hogy az elemzéseknek ívük, dinamikájuk, dramaturgiájuk van. De ezen a ponton vissza is kanyarodtunk a személyes tétek kérdéséhez. A kötet záró esszé, a GYEREKKORUNK VIDÉKE (amely ritka kivételként valóban lírai töprengésekre épül) a következő kijelentést teszi: „minden gyerek vidéki, mert nincs gyerekkor egy »vidék« testies emlékezete nélkül”. Az volt a benyomásom, hogy Angyalosi folyamatosan ezt a „testies emlékezet”-et, az érzéki élményt keresi az olvasás során, és a műelemzések elsősorban ennek a lehetőség-feltételeit célozzák meg.

Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül Pilinszky-esszéjének erős állítása sem: „jobb, ha tudjuk: minden műelemzés agresszió”. Ez a rendkívüli esszé a NAGYVÁROSI IKONOK sajátos értelmezéséből indul ki, mely szerint a vers színhelye a moszkvai Lenin-mauzóleum, és a megszólított személy a halott Lenin. Egyfelől a szöveg önmagában nem támasztja alá ezt az értelmezést, másfelől viszont ennek a külső szempontnak a bevonása sok mindent megmagyaráz, összevon, egybeilleszt a versben. Angyalosi egy ponton félbeszakítja az elemzését („Elvégeztem a gondolati ellenpróbát, az eredmény szinte komikus”), s ennek folytán az esszé valamiféle termékeny kudarc beismerésével zárul. A szöveg drámaiságát az adja, hogy írója nem marad meg egyfajta külső pozícióban, hanem ön-maga is az elemzések szereplőjévé válik. „Az irodalom nem veteménység, amelyet óvón körülkerítünk, hanem nagy, liúktető, mindennel kapcsolatban álló heterogén létező” – figyelmeztet Angyalosi arra, hogy a költői szöveg referencialitása csöppet sem ártalmatlan teoretikus kérdés. A valódi műelemzésben rejlő agresszió ezek szerint nem megszüntető. A bolgárkertész dolgozhat agresszió nélkül, de aki a dzsungelt járja, veszedelmes terepre merészlik. A saját bőrére megy a játék.

A kötet az irodalmi elemzések mellett négy rövidebb fejezetet is tartalmaz: egyet FRANCIA TÁJAKON címmel, amelyben Angyalosi a saját szellemi tájékozódását alapvetően meghatározó francia szerzőkkel (Barthes, Sartre, Todorov stb.) vet számot, egyet, amely a gadameri hermeneutikával foglalkozik, egy fejezetet a képpel és a képiség mibenlétével kapcsolatban, illetve kritikuskoról szóló kritikákat. Az irodalomelméleti kérdések maguk is műhelyproblémákként jelentkeznek Angyalosi gondolkodásában – a legtöbb esetben ugyanis a *kritikus* teszi föl a kérdéseit, azzal a szándékkal, hogy a műelemzés során hasznosítani tudja a választ. Ezek a kérdések gyakorta vitaszituációban merülnek föl, habár Angyalosi rendkívül udvarias vitapartner, soha nem megsemmisítő az érvelése. Van, amikor talán túl udvarias is, például Bacsó Béla Celan-könyve kapcsán szinte mellékesen ejti el kritikai megjegyzését: Bacsó „*metanyelvi szinten maga is »köztes tereket« hoz létre, amelyeken belül az olvasónak még mindig elég nagy mozgásteret és továbbgondolási lehetősége van. Elképzelhető, hogy egy iskolásabb, minden felvett szálát szigorúan végiggombolyító építkezés durva határátlépést eredményezett volna, és végső soron erőszakot tett volna a Celan-lírán is*”.

A HERMENEUTIKAI DILEMMÁK című fejezet mindazonáltal határozott kérdéseket, ellenvetéseket tartalmaz, amelyekben latens vita körvonalai bontakoznak ki. Meglátásom szerint – a gadameri hermeneutika érényeinek elismerése mellett – Angyalosi itt is a kritikus szerep autonómiáját védelmezi: „*Ismeryük Gadamer negatív véleményét az elvont esztétikai megkülönböztetés (amikor az élénk kerülő tárgyat eleve esztétikailag közelítjük meg) kárhözatos következményeiről. Arra nézve azonban sem ő, sem Bacsó nem ad tanácsot, hogy miképpen érzük el ezt a nem megkülönböztetést, ha egyszer a műalkotást mégiscsak műalkotásként akarjuk kibomláshoz segíteni? Ez az a pont, ahol érzésem szerint a józan éssen alapuló angolszász esztétikai gondolkodás (Goodman és mások) üdvös korrekciókat hajthat végre*.” Ha jól látom, a hermeneutikai művészetmegközelítéssel folytatott vita kimondatlan dilemmája, hogy a kritikai szétválasztás mozdulata elhelyezhető-e ebben az elméleti keretben, hogy feltehetően válik-e a „Rossz versek léteznek – hogyan lehetségesek?” kérdése. „*Felmerül a kérdés – írja Angyalosi az applikáció gadameri fogalmáról szóló tanulmányában –, hogy amennyiben a helyes értelmezést nem törekvésné, hanem megítélendő*

*produktunként kezeljük, a gadameri álláspont ad-e valami fogódzót a kezünkbe?*”

Nagyon érdekes, hogy azokat az ellenvetéseket, amelyeknek elméleti tétjük van, Angyalosi a legtöbbször kérdő mondatok formájában fogalmazza meg. Azt is mondhatnánk, hogy ezek a „voltaképpen” ellenvetések, amelyek tényleges szellemi teljesítmények körül forognak. E teljesítmények pedig méltó elismerésben részesülnek: az ellenvetések fenntartása mellett Angyalosi értő és figyelmes elemzést nyújt Bacsó Béláról vagy éppen Svetlana Alpersről. A kérdő forma itt minden bizonnyal a továbbgondolhatóság, a párbeszéd fenntartásának a jelzése – e kérdésekre ugyanis minden további nélkül érkehetnek érdemi válaszok. Angyalosi hangja ott válik keményebbé, ahol az intellektuális érzékenység hiányát különféle tantételekkel pótoló magatartást ejti szóba: „*Csak hogy a hermeneutikai zsargont is sokféleképpen lehet használni. Többek között úgy is, hogy a »hatástörténetről« vagy »a nyelv uralhatatlanságáról« hangzottatott szövegek csupán a valódi önreflexió, az igazi kritikai számvetés hiányát hivatottak leplezni*.” Orbán Ottó költészetéről szóló írásában éles megjegyzéseket tesz „*az önreferencialitás dogmatikusai*”-ra, „*akik képtelenek megtalálni az átjárókat a lírai és a nem lírai nyelvhasználat között, akiknek a szenzibilitása nem terjed odáig, hogy érzékeljék a kétféle diskurzus egymásra épülését*”, de hasonló szigorúsággal ítéli meg az irodalmi alkotások referenciális vonatkozásait kiiktatni igyekvő és ennek érdekében defenzív irodalomtudományos tolvajnyelvbe zárkózó szerzőket: „*A tolvajnyelv további funkciója [ti. a „kaszthoz” tartozás biztosításán túl – K. J.] az, hogy általa kiiktathatóvá váljanak a hagyományos kritika referencialitási utalásai, amelyek óhatatlanul összekapcsolták az irodalmat mint nyelvi képződményt a maga szociológiai és/vagy történelmi létmeghatározásaival*.”

Angyalosi Gergely álláspontja ebben a kérdésben egyértelmű. A valóságra vonatkoztatás kikerülhetetlen, és az olvasati szerződés határozza meg a szintjét: „*minden esztétikai, sőt minden, a nyelvről szóló diskurzus eleve kettősséget involvál. [...] abban a pillanatban, amikor egy szöveget esztétikai szempontból veszünk szemügyre, megkettőzzük a világot, ugyanis ennek az aktusnak a során létrejön az esztétikai-nem esztétikai kettőssége. Úgy hiszem, hasonló a helyzet a »valóság« vagy az »igazság« tekintetében is. [...] Minden diskurzus »benne áll« valamiképpen az igazságban mint közegben, és ugyancsak minden diskurzus megteremt a maga*

valóságrelációját. Ez alól szerintem a lírai műalkotás sem kivétel, »csak« éppen ennek a bizonyos relációnak a leírása ütökzik elképesztő akadályokba».

Kritikusi *ars poeticáját* is ennek figyelembevételével alkotja meg: „*hozzám szintén az olyan teoretizálás áll közel, amely nem szakad el radikálisan a konkrét művektől, valamint az olyan műélvezés, amelyik nem azon a hiten alapul, hogy lehetséges érvényesen beszélni a művészetről vagy általában véve a kultúráról az erkölcsi vagy a tágabb értelemben vett politikai összefüggések teljes mellőzésével*”. Mindezt Babarczy Eszter kötete kapcsán jegyzi meg, egyetértve azzal a szerepfelfogással, mely szerint a kritikus az élő kultúra része kell, hogy legyen. A negatív kritika kérdésével kapcsolatban azonban a Babarczyétól eltérő véleményt fogalmaz meg: „*a különböző kultúrák egymás mellett éléséből következhet egy olyan stratégia [...] hogy megnevezzük saját kultúránkat, és nyíltan kimondjuk értékpreferenciáinkat. Még akkor is, sőt éppen azért, mert saját értékserkezeteinket semmiféle univerzalizmus nevében nem erőltethetjük másokra. Horribile dictu, abban sem az ördög művét látom, ha a bírált alkotással együtt az alapját képező kultúrát is elutasítjuk – amennyiben ez az elutasítás mindössze annak a kifejezése, hogy én nem kérek belőle, s ezért vállalom a felelősséget*”.

Kicsit hosszabban idéztem, mint azt illendő lett volna, de úgy vélem, hogy a fenti passzusokból világosan kirajzolódik az a klasszikus kritikusi szerep, amelyet Angyalosi Gergely a magáénak vall. A kritikus, miközben könyvek, szövegek között mozog, nem téveszti szem elől, hogy a könyvek pedig a világban mozognak. A kritikus nem valamifajta szellemi rezervátum vadőre. Azáltal, hogy értékeket képvisel, és ennek alapján értékítéleteket fogalmaz meg, a tág értelemben vett politikai tér, a közbeszéd szereplőjévé válik. Ha valami, hát ez a pozíció biztosítja a kritika autonómiáját.

A sajtószerűségét pedig az, hogy műalkotásokkal foglalkozik. Miközben a kritikus szem előtt tartja, hogy a könyvek a világban mozognak, nem felejtí azt sem, hogy külön-külön saját szabályrendszerrel bíró világok is egyben. A kritikus két világ polgára, minek folytán az Angyalosi által fentebb említett „*elképesztő akadályok*” aligha megkerülhetők a számára. A leküzdésükben viszont egy sajátos képesség segíti a kritikust. Jean-Paul Sartre Heidegger-élményével kapcsolatban írja Angyalosi: „*A szellemi találkozás faktikus, kontingens oldala csupán az egyik tényező a többi között, amely szükséges, de*

*nem elégséges feltétele az igazi randevúnak: ez utóbbi csak akkor jöhet létre, ha a befogadó félnek valóban szüksége van arra, amit a másik adhat neki, amikor (ha tudattalanul is) kívánja és szinte hívja ezt a találkozást.*” Ez a szellemi találkozás a kritika esetében úgy jöhet létre, ha a kritikus elébe megy ennek, ha a művekben képes megtalálni a saját kérdéseit. Meglehet, minden műelemzés agresszió, de *termékeny* agresszióról van szó. Nevezük akár kíváncsiságnak, ha úgy tetszik; voltaképpen agresszió az is. Angyalosi Gergely írásai ebben a termékeny kíváncsiságban gyökereznek.

Keresztesi József

## AZ IDŐ BERENDEZÉSE

Véres András: *Távolodó hagyományok. Irodalom- és eszmetörténeti tanulmányok*  
Balassi, 2003. 263 oldal, 2000 Ft

Szóból ért az ember, de vannak, akik szavak nélkül értik egymást. Véres András tanulmánykötetét olvasva gyakran éreztem úgy, hogy fél-szavakból értem. Ennek oka pedig az, hogy nemzedéktársak vagyunk, még ha a szerző néhány évvel fiatalabb is, mint recenzense. Viszont súlyosbító körülmény, hogy mindketten a pesti bölcsészkaron végeztünk magyar–filozófia szakot, így a korkülönbséget bőven kompenzálja a helyszín azonossága.

A kötet több tanulmánya foglalkozik a közelmúlt és a jelen irodalmi és szellemi folyamataival, és szerzőjük szívesen nyúl személyes emlékeihez, amelyeknek jó része a fentiekből adódóan nekem is személyes emlékem. Véres András stílus eleganciával és biztos arányérzékkel adagolja emlékeit, amelyek így tanulmányait nem zökkentik ki az értekező objektivitásból. Én egy tudós hivatkozással próbálok segíteni magamon: olvasóként a „*kommunikatív emlékezet*” terepén bókászom.<sup>1</sup>

(**Az idő berendezése**) A kötet egyik tanulmányában (HAGYOMÁNY- ÉS AZONOSSÁGTUDAT – NOVELLA-ELEMZÉSEK TÜKRÉBEN) olvasom: „*A magyar politikátörténet nagyobb fordulatai többé-kevésbé éppen négyévenként (illetve nyolcévenként) következtek be. Évszámokkal jelölve: 1945, 1949, 1953,*



1956–57, 1963–64, 1968, 1972–73, 1980–81, 1988–89.” A csatlakozó jegyzet megadja, miről nevezetek ezek az évszámok. Egyet emelek ki: „1963–64: a Kádár-kormány lezárja a megtorlást, és a reformok útjára lép.” (134., 4. l.) Hadd fűzzek hozzá mindjárt két másik, jöllehet politikatörténetileg kevésbé nevezetes eseményt: Veres András ekkor volt elsőéves, jómagam utolsó éves az egyetemen.

Az évszámoknak ez a felsorolása az említett tanulmányban csak segédeszközül szolgál az anyag rendezéséhez,<sup>2</sup> ámbár, teszi hozzá a szerző, a „négyéves szakaszolást nemcsak technikai megfontolások indokolták”, és ezt folytatja a politikatörténetre utaló imént idézett mondattal. De vajon nem úgy van, hogy a politikai események szeszélyes egymásra következésébe is csupán a mi rendteremtő mániánk viszi be a szabályosságot? Vagy a folyamatok immanens természeté diktálja a tempót? A nappalok és éjszakák váltakozása visszavezethető a Föld tengely körüli forgására, az évszakok ciklikussága a Föld Nap körüli keringésére, de a szökőévek szabályos sorozata csupán az időszámítás célszerűségében leli magyarázatát, instrumentális természetű, és megállapodás rögzíti. A történeti idő berendezésében nem tudunk ilyen világos különbségeket tenni, a megállapodások mögött, ha jobban odanézőnk, csak újabb, másnemű megállapodásokat látunk. A nemzedékváltás periodicitásának tulajdonképpen csak a családon belül van közvetlen valósága; egy olyan társadalomban, amely számban és intézményesen lényegesen túlterjeszkedik a családi kereteken, a nemzedéki tagolódás *prima facie* nem értelmezhető, hiszen az ilyen társadalomban együtt élő populáció az évjáratok folytonos szimultán sorozatából tevődik össze. Az, hogy egy-egy évjárat nemzedékké szerveződik, magyarázatra szorul. Magyarázat lehet, hogy egy, az egész társadalmat érintő esemény egy-egy évjáratnak valamely kritikus életkorban válik közös élményévé; s hogy melyik kritikus életkorban.

Annak a nemzedéknek, amelyben társak vagyunk, a „hatvanas évek” az egyik meghatározó élménye. Veres András történelmi szakaszolásában „a méltán rossz hangzású fogalommal *«ötvenes évek»*” 1949-től egészen 1962-ig tartanak (138.), a „hatvanas évek” 1963 körül kezdődtek, és 1968-cal lényegében véget is értek (139., ill. 166.). Ez utóbbi, öt évre zsugorított évtized (melynek így minden éve duplán szá-

mít) külön minősítés nélkül is jól cseng a fülünkben. Nem vitatom e szakaszolás megalapozottságát, elfogadásával szemben mégis némi vonakodást érzek. Az rendben van, hogy a „hatvanas évek” 1963-ban kezdődtek, de az „ötvenes éveket” magamban mindig is úgy tartottam számon, hogy 1956-tal véget értek.<sup>3</sup> Belátom, hogy ez így szakadásos képet ad, mert hová könyveljük a közbeeső hét évet? Az általam megélt történelmi időt azonban jómagam inkább tíz-tizenkét éves ciklusokra tagolom: 1945, 1956, 1968, 1980, 1990... (lehet folytatni? talán). 1957–58-ra kétségkívül a megtorlás nyomta rá a bélyegét, de kezdettől jelen voltak azok az elemek és törekvések is, amelyekből végül a reformmal vegyes konszolidáció bontakozott ki, egyfajta kikényszerített, de nem merő kényszerrel fenntartott társadalmi szerződés, amely valóban 1963-ban pecsételődött meg, és amelynek felemás és behatárolt volta valóban 1968-cal vált kézzelfoghatóvá.<sup>4</sup> De ismétlem, az ilyenfajta időbeosztások, illetve a bennük megnyilvánuló több-kevesebb szabályosság kimondott vagy kimondatlan megállapodásokon, szavakba foglalt vagy felszavakban megnyilvánuló egyetértéseken nyugszanak: ezek adják „*az emlékezet társadalmi kereteit*”, hogy Maurice Halbwachs kifejezésével szóljak.

**(Megalapozó emlékezet)** Kötete előszavában Veres András így ír: „*e kötet egészében valamiképp a rendszerváltást kísérő illúziókról és ezek elvesztéséről is szól. Egyfelől annak a 19. és 20. századi magyar liberális szellemiségnek jelentős alakjait (Eötvös József, Jászi Oszkár, Kosztolányi Dezső, Karinthy Frigyes) elemzi, akik számottevő hatással voltak a szabadságfiánnyal szemben fellépő művészi és gondolkodói törekvésekre a 20. század derekán–végén. Másfelől azokat a politika- és művelődéstörténeti folyamatokat vizsgálja, amelyek eredményeként a rendszerváltás utáni magyar politikai és kulturális elit megfélekedezni látszik róluk.*” (7.)

Érdekesnek tartom, hogy a szerző az idézett mondatban – és épp az előszóban, annak is egyik kulcsmondatában (amely ráadásul a hátsó borítóra is kikerült) – fogalmazási hibát enged meg magának: „...annak a... *szellemiségnek... alakjait...*, akik...”. Nem tenném ezt szóvá, ha nem olyan kötet bevezetésében olvasnánk, amely csupa jól megformált mondatból áll. A hibát persze könnyen ki lehetett volna igazítani, már ha a szerző észreveszi, de valami, úgy látszik, gátolta ebben, oly erősen, hogy



a gatlás a szerkesztőkre is áterjedt. A főmondat azt ígéri, hogy megtudjuk, miféle hagyományról van szó, a mellékmondat azonban kitér az egyenes válasz elől. Válaszként – a bevezető műfajából adódóan – egyetlen megváltó szó kerestetik, de nem találhatik. Értem, értem, hogy a felsorolt szerzőket mi hozza közös nevezőre, de olyan nagyon mégsem értem. Az, hogy „távolodó”, nem hozza elég közel ezt a hagyományt. Azt, hogy „liberális”, túl elvontan, történelmi sajátosságait kilúgozva kell felfognom, hogy mindegyikükre alkalmazni lehessen. Jászi például polgári radikálisként éles ellenzékben volt korának politikai establishmentjével, és a „liberális” jelző inkább az utóbihoz járult a korabeli diskurzusban. Talán többet mond, hogy mindegyikük különböző módon és mértékben távol tartotta magát a kurrens nacionalista eszmekörtől, annak rendies, népnemzeti vagy keresztény-nemzeti formáitól. De ez még mindig inkább külső vonatkoztatás, s kevés ahhoz, hogy egy hagyomány belső koherenciáját megalapozza.

Különösen Eötvössel vagyok zavarban, hiszen a *Nyugat* (Kosztolányi és Karinthy) és a *Huszadik Század* (Jászi) törekvéseinek összehozására könnyebben kínálkoznak a szempontok. Az sem nyilvánvaló számomra, hogy Eötvös számottevő hatással lett volna a XX. század derekán-végén fellépő törekvésekre. (Ám bár politikátörténetileg bizonyosan jelentőségteljes körülmény, hogy Antall József történészként épp Eötvös Józsefhez „merült le”, „kibekkelni” az ’56 utáni időket.) Veres András Eötvös-tanulmánya egyébként a kötet legkorábbi, még 1984-ben írt darabja,<sup>5</sup> s szerzője most így emlékszik vissza akkori szándékára: „...bármennyire hízelgő lenne is utólag az 1984-ben írt Karthausi-tanulmányomat a korszakváltás előérzetének (legalább áttételesen) hangot adó megnyilatkozásá avatni, el kell háritanom ezt. Jóllehet gondolatmenetem egyik fő szála valóban Eötvös és nemzedékársai politikai és társadalmi fordulatot óhajtó és kiváltó fellépése [...], engem sokkal inkább érdekelt a szentimentális magatartás eredendő ambivalenciája, kényszeres konfliktuskeresése és önelentmondó logikája”. (7.)

A kérdés csak az, hogy miért érdekelte annyira a tanulmányíró a szentimentális magatartás, amely, mint maga szögezi le, korunkra menthetetlenül „avulttá” vált. Ha az orwelli évben írt tanulmányhoz az akkori olvasószem-

üvegemet – vagy inkább: (át)hallókészülékemet – veszem föl, más mondatok látszanak süggni a választ, mint húsz év múltán. Tanulmánya vége felé Veres András felidézti, hogy az Eötvös-regény hőse hogyan fakad ki korának viszonyai ellen, „*saját (az 1789-es nagy forradalom és hősi korszak után fellépő) nemzedékének csatlódásait számba véve*”. (31.) Az akkori recepciós közegben a szerző, ha akarja, sem tudta volna megakadályozni, hogy a „nagy forradalomhoz” egy másik évszám ne társuljon: a „nagy” októberié. Az 1830. júliusi párizsi forradalom említése pedig 1968-at villanthatta be. (Kicsit nevetséges, de nem így olvastunk?). „*Gusztáv és környezetének apró és nagy, egyéni és közös csatlódásai, csatlattatásai – bár ezek állnak a középpontban – csupán kiindulásul szolgálnak a lehetséges pozitív távlat megtalálásához.*” (Uo.). Tizenöt éve pihentetett reflexeimet újraaktíválva arra a távlatra gondolok, amelyet a nyolcvanas évek reformértelmissége keresett, amelyhez Veres András – reformtankönyvei révén – tevőlegesen is hozzátartozott. Az Eötvös-tanulmány szakszerű irodalomtörténeti elemzés, de ez a minősége akkoriban mellékjelentésként egy halk tüntetést is magában foglalt. A kor értelmiségi hangulatára jellemző volt egyfelől a magányszféra, a belsőség, mondjuk így: a háztáji felértékelése, másfelől a szakszerűség, a tájékozódás becsülete – mindkettő védekezésül az élet hamis átideologizálása és átpolitizálása ellen. Mintha erre is reflektálna Veres András, amikor vitába száll azzal a nézettel, hogy „A karthausi életszemléletét a *biedermeier*rel hozzuk összefüggésbe”. (29.) Ha bizonyos rokon elemek nem tagadhatók is, de: „A *reformkor* altruista *cselekvésprogramja* nem fér el a *biedermeier* életforma keretei között.” (30.) Nem folytatom az idézeteket, melyekből ma is kihallom a reformértelmisségi önreflexiós kísérletét, aki a forradalomtól megcsalvatva, a fennállóval elégedetlenül kereste a módját, hogy valami távlatot hozzon ki magából és korlátozott lehetőségeiből. Lehetőségeink mérlegeléséből épp csak azt hagyjuk ki, ami végül bekövetkezett.

**(Igazmondás és autenticitás)** A kötet két tanulmánya is kitér az emlékezés műfaji jellegzetességeire. Az egyik (OLVASATOK HELLER ÁGNES KOSZTOLÁNYI-KÖNYVÉRŐL) – egyébként ez van a leginkább átszöve önéletrajzi szálakkal – vitába száll az emlékiró Heller Ágnessel, aki sze-

rint, [a] memoárban nem az képviseli az igazságot, amit a levéltárak visszaigazolnak. Hanem az emlékezet autenticitása. [...] Az önéletrajznak sokkal több köze van az őszinteséghez, az autentikussághoz, mint a puszta tényyszerűséghez.” (211.) Heller Ágnes itt két olyan kritériumot állít szembe egymással – először kategorikusan, azután fokozati különbség gyanánt –, amely nyilván együtt adja ki az egészet. Veres András enyhe iróniával teszi ezt szövé: „Fölöttébb sajnálom, hogy nem tudom követni a Bicikliző majomnak a szerző emlékezetére hagyatkozó eljárását, de én kevésbé bízom meg a magam memóriájában”, és hozzát teszi: „Köz hely ma már, hogy a memoár is fiktív narrációs műfaj, megalkotott szöveg, amely maga teremti hőst. De azért nem tennék egyenlőségjelet egy emlékirat és egy regény szereplője közé...” (Uo.) Az emlékirót nemcsak az minősíti, amire emlékszik, hanem az is, amire nem. Hát persze: az emlékirat hőst elsődleges értelemben nem is az elbeszélés, hanem annak tárgya, vagyis az emlékező élet-története teremti. Elvégre amikor az ember nekifog emlékei leírásának, már élt, már történt vele egy s más, különben nem volna mire emlékezni, és nem volna mit leírni. És nemcsak az emlékezés tárgyát és anyagát produkálja az addig leélt élet, hanem alanyát is, azt, aki most nekifog emlékei leírásának.

„A memoárról őszintesége nem adottság, hanem feladat” – hangsúlyozza Veres András. Az elsődleges feladat azonban nem autentikusan elbeszélni, hanem autentikusan élni az életet. Ez akkor is így van, ha az előzőről mondhat ítéletet a műbíró, az utóbbiról aligha. Ez isteni illetékességbe tartozik, s ha a Legfőbb Bíró nem létezik, akkor sem delegálható emberi hatáskörbe. ÍTÉLET NINCS, ahogy Déry Tibor visszaemlékezésének címe hirdeti – a másik memoár, amelyet kötetében Veres András megtárgyal. Idézi belőle a következő passzust: „Igen, tudom, az élet fürgébb az igazmondásnál, s termékenyebb az erkölcsnél, mégis, úgy látom, kételyeink tömkelegéből egyre határozottabban bontakozik ki öregkorom egyetlen hittétele: ha egy valamennyire is egészséges társadalmat akarnánk létrehozni, mondjunk le a hazugságról.” Veres András hozzáfűzi: „Ezzel a mondatával [Déry] nem csupán teljesíthetetlen feltevést állít a létező szocializmus elé, hanem a saját (meglehet, utópikus) eredetével is szembesíti.” (107.)

Az igazmondás némileg ömözőbb fogalom, mint az autenticitás. Déry szövegének adott helyén az igazmondás egészen egyszerű jelen-

téséről van szó: ne mondjuk az ellenkezőjét annak, amit két szemünkkel látunk. Jelenünk politikai vitáit követve úgy tűnik, ez a feltétel a létező poszt szocializmus számára is teljesíthetetlen. Nincs olyan tény, amelynek tényszerűségében a vitafelek meg tudnának állapodni. Mindenki csak annak az adatnak ad hitelt, amelyet maga hamisított. A különbség csupán az, hogy egyik félnek sem áll módjában – megengedem, szándékában sem –, hogy a maga hamisítását nyers erőszakkal kényszerítse rá a másikra: az erőszak finomabb módzatait kell elszenvetnünk, ami persze nem csekély különbség, még ha vigasznak kissé sovány is.

Persze ezekben az esetekben viszonylag könnyen átlátható manipulációk vezetnek a tények relativizálásához. De a posztmodern ismeretelmélet és ontológia – és poétika is – nehezebben kivédhető módon, mert gyökerében támadja a tények tényszerűségét és a gondolatok tárgyyszerűségét. Valahol ott és abban, amiről könyvének egy másik helyén Déry így ír: „A két folyamat, az önvizsgálat s a közlés, amelyeket a minél tökéletesebb végrehajtás reményében s a logika szabályai szerint elválasztottam egymástól, a gyakorlatban elválaszthatatlan. Tudván, hogy önvizsgálatom eredményét közölni fogom, elmém valamennyi képessége máris felkészül arra, hogy megvesztegessen, mindegyik a maga autonóm célja érdekében. [...] Az önmagammal folytatandó párbeszéd jóformán még meg sem kezdődött, írói önkényem máris alakítgatni igyekszik, [...] egész volumenében művé igyekszik csiszolni, ami jog szerint majd csak később, a vallomás után kívánna művé lenni.”<sup>6</sup>

Olyan hely ez, ahol Heller Ágnes idézett megjegyzése is talajt foghat: az elválaszthatatlan elválasztásának reménytelen kísérlete helyett az előremenekülés ígér kiutat, a művé csiszolás, a formába állás számít, a formátum, amely vagy létrejön, vagy nem, amely nem valami más függvényében, hanem önmagában érvényes vagy nem. De bármennyire így van, Dérynek ez a műve nemcsak kimondott szavaival, színről, hanem sorsával, fonákjáról is tanúságot tesz az egyszerű, mezítlás tények hatalma mellett. Első, folyóiratbeli közlése maga ugrasztott elő egy magánarchívumi alvilágba süllyedt, elfeledett kéziratot, amely az írói emlékezést a legérkenyebb pontján falszifikálta. „A memoárban nem az képviseli az igazságot, amit a levéltárak visszaigazolnak...” – írta Heller Ágnes. De az sem, amit a levéltárak cáfolnak. Úgy-

hogy ebben határozottan Veres András álláspontjához húzok. Mindazonáltal végkövetkeztetését nem tudom mindenben osztani: „*Nem a világtörténelmi teleológia tagadása vezeti [Déryt] – mint azt Lukács György vélte –, hanem a haladás-élményével való visszaélés elhárítása. A pontosság pedig nem önigazoló reflex, hanem jóval több annál: a számon kért érték érvényesítése, ha tetszik, önként vállalt példaadás. Újra meg újra rákérdez a nagy történelembőlcselleti dilemmákra, sokszor látja eldönthetetlennek őket, de valójában nem mond le a válasz lehetőségéről. Éppen ez az a pont, ahol a posztmodern ízlés megtorpan. S talán innen fog elrugaszkodni az a felfogás, amely majd a posztmodernit felváltja.*” (107.)

Én kissé másképp fogom meg a dolgot. A kompromittáló adatoknak az a gyűjteménye, ahonnan az emlékezetkiagyást leleplező kézirat előkerült, magánszorgalomból és kisüzemi módszerekkel állt össze. Déry nem keresett mentséget. „*Az idő sem mentség*” – szögezte le, elvágva maga elől minden kibúvót. Ezzel valóban maradandó példát adott, amelynek példaszzerűségét mi sem mutatja jobban, mint hogy ma mindenki az ellenkezőjét követi, aki-re emez iparág egykori nagyüzemének termékei visszahullanak.

**(A felvilágosító dilemmája)** Frappáns mondatokban jellemzi a kötet egyik tanulmánya (ÉZREDVÉGI PILLANATKÉP) a magaskultúra helyzetét a modern demokráciákban, fájó leértékelődését és vele szemben a tömegkultúra előnyomulását: „*A magaskultúra mindenekelőtt arról szól: műveljük kertjeinket, gyomlálunk és gyomlálunk, az eredmény nem marad el. A tömeg-társadalom viszont arról: virágozzon minden virág, sőt lehetőleg minden gyom is – mert hogy az is csak növény és Isten teremtménye. A magaskultúra azt hirdette: ne légy elégedett magaddal, haladd meg önmagadat. A jámbor fogyasztó azonban nem vállalkozik efféle nyaktörő mutatványra. S tapasztalatai is arra intik: nem kell a jobb, elég a jó.*” (176.)

Ami a frappáns hangzást illeti, Veres András jó helyről kölcsönöz: mind a magaskultúra, mind a tömegkultúra jellemzésére szolgáló maximából valamiképp Voltaire szól ki: „*Il faut cultiver notre jardin*” és: „*Le mieux est l'ennemi du bien*”.

A két maxima Voltaire-nél nem egymással perel, hanem mindkettő egy harmadikkal, a lehető világok legjobbjának eszméjével. Ha

visszalapozunk a kötet egy másik tanulmányához, ott ezt olvassuk: „*Pedig a tökéletesség távolról sem annyira pozitív Kosztolányi értékrendszerében. Szívesen mondogatta, hogy nem kell a legjobbat akarni, elég a jó is. Nem véletlenül adja Moviszter doktor szájába a következő szavakat: »Higgye el: nem is olyan jó az a nagyon jó cseléd. Legyen olyan, mint a többi: jó is meg rossz is.«*” (92., a második kiemelés tőlem.) Kicsit odébb Moviszter doktor egy másik mondatát idézi a tanulmány: „*egyetlen ideált sem szabad megvalósítani*”. (95.)

A mondatok egybecsengenek, de tartalmuk máshová fut ki. Vagy az egybecsengés tartalmazza a nagyobb igazságot, és mégis ugyanarról van szó?

**(Szöveg és textúra)** A kötet három tanulmánya foglalkozik Kosztolányi Dezsővel. Az egyik az ÉDES ANNA sajtó alá rendezésének tapasztalatairól számol be – igazi élvezettel olvastam. Megtudtam belőle, hogy a Kiss János altábornagy utca eredetileg Mozdony utca volt, s egyik házába 1919-ben a Lenin-fiúk fészkeltek be magukat; hogy az értelmetlennek látszó *off potty-ing* kifejezés értelmezésére több tipp is adódik; hogy a „*Macquart-csokor*” helyesen írva Makart-csokor: szóval egy csomó tudni nem érdemes dolgot.<sup>7</sup> Ez az öncélúság biztos jele a szerző tárgyszeretetének: nem elégszik meg a hűvös fogalmi elemzéssel, de nem is a mű benne vert hullámain ecseteli, hanem vele együtt olvasója is mintegy az ujjá begyében kezdi érezni tárgya alakját és textúráját. A Heller Ágnes Kosztolányi-könyvéről írt, elemzést és emlékezőt vegyítő, már említett tanulmányból kitűnik, mennyire meghatározó volt szellemi fejlődésére a Kosztolányi költészetével való találkozás. A harmadik írás József Attila Kosztolányi-bírálatának értelmező taglalása. Szóval mindhárom valahogy oldalazva közelíti meg tárgyat, tükör által, nem színről színre, de nem is homályosan.

Ez az oldalazó megközelítés alapvető hiányérzetet is hagy maga után. Veres András sora veszi az ÉDES ANNA értelmező kínálatát, és mindegyiket rövid úton elutasítja. Érvei magukban nézve nem mindenben meggyőzőek, helyenként egyenesen akadékoskodónak tűnnek. Igazat adok neki, amikor elutasítja azokat a fenntartásokat, amelyek hiányolják a regényből Édes Anna gyilkos tettének motíválá-

sát. Nem kétséges, hogy az író éppen arra szánta a regényét, hogy bemutassa: a mindenki – de leginkább az elkövető – számára érthetetlen és megmagyarázhatatlan tett valójában hogyan s miként volt teljes mértékben determinált. A regény egész egyszerűen erről szól.<sup>8</sup> Bizonyosan hiba volna freudista tételregénynek olvasni, de azt a szemléletet nyilván átvette, hogy egészen véletlenül tűnő tetteink, legapróbb elvételeink is maradéktalanul, sőt főként determinálnak mutatkoznak, ha lelki életünk egészét nézzük, nemcsak a tudatot, de a tudattalant is. S ha ezt nem lehet lefordítani a lelki motiváció hagyományos fogalmaira, az csak arra vall, hogy más fogalmakra van szükség. De hogy ezt a tudattól elzárt determinációt végül is a regény hogyan működteti, s hogyan vezeti a végzetes kifejtésre, azt Veres András sem mutatja meg, beéri utalásokkal, hogy merre kell mennie a helyes értelmezésnek. A kulcsot szerinte Kosztolányinak az a megjegyzése kínálja, hogy ő a „tökéletes cseléd” történetét akarta megírni. De hogy ez a kulcs hogyan nyitja a regény zárait, nem részletezi. Nem hibáztatom ezért: az itt olvasott tanulmányok keretei nem adnak módot a teljesebb kifejtésre. S főleg azért nem, mert várakozásunkat ő maga srófolja magasra azzal, ahogy a regény tárgyi világát szétszedi és összerakja, mert ezek után azt várjuk tőle – és láthatóan ő is magától –, hogy lelki, szellemi és eszmei dimenzióinak elemzésében se adja alább. Úgy gondolom, Veres András nem térhet ki a feladat elől, s előbb-utóbb neki kell vágnia a nagy tanulmánynak, amely kiépíti az utat a két végpont, a regény anyagának ujjbegyben érzett textúrája és általános eszméje között.

**(Lehető világ)** A József Attila Kosztolányi-bírálatát elemző írást olvasva érzem a leginkább, hogy olvasmánnyommal kommunikatív viszonyban állok. József Attila költészte bennem hasonló életkorban hasonló imprintinggel rögzült, mint Kosztolányié Veres Andrásban. Engem először a novellista Kosztolányi kapott meg, és verseihez csak később és – legalábbis most úgy rémlik – éppen a József Attila-féle recenzió hatására találtam el. A recenzió önmagában is lenyűgözött – és máig lenyűgöz – fregolitermészetével, amelyet Veres András is rögzít: lehet olvasni elegáns, irodalmiasan simára vasalt impresszionista esszének, és lehet olvas-

ni sokszorosán reflektált, rendkívül szofisztikált gondolati elemzésnek. Veres András találó kifejezésével élve bizonyos „játékos mesterkedések” adják az írásnak ezt a jellegét, amelyekkel József Attila, hogy úgy mondjam, felszínre rejti a gondolati komplexitást. Veres András az utóbbi kibontására koncentrálna, amit jelentős kezdeményezésnek kell ítélni, minthogy a József Attila-irodalomban erre kevés kísérlet történt, és azok is meglehetősen ötletszerűek voltak. Elemzéséből csak egyet emelek ki. A *homo moralis* és a *homo aestheticus* Kosztolányi-féle szembeállítását átértelmezve József Attila e bírálatában bevet egy harmadikat, a *homo oeconomicus* fogalmát, és Veres András megkísérli e fogalom tartalmának kifejtését. „Föltehetően azért van szüksége erre József Attilának – írja –, mert a maga marxista nézőpontjából fontosabbnak (és bizonyosabbnak) tartja a történelmet magyarázni kívánó marxi gazdaságméleletet, mint az ehhez képest másodlagosnak ítélt politikai programot, illetve magatartást.” (206.) Elemzése egy korábbi pontján még élesebben fogalmaz: a Kosztolányi-bírálatban „a marxista álláspont önmagában (mélylélektani kiegészítés nélkül) jelenik meg pozitív alternatívaként...” (202.) Ez az elhatárolás szerintem szükségtelenül és indokolatlanul beszűkíti az értelmezés horizontját. Én úgy látom, hogy a *homo oeconomicus* fogalma a József Attila által szánt értelemben elengedhetetlenül tartalmazza a lelki háztartásában gazdálkodó embert is. Hadd idézzek a Hort Dezső könyvéről írt recenziójából, mely pár hónappal a Kosztolányi-bírálat után jelent meg: „A történelmi társadalom – írja itt József Attila – nem a *res oeconomica*, hanem a *homo oeconomicus* formálja. A *homo oeconomicus* alkotja a tudományokat, mint ismereteink leggazdaságosabb kifejezéseit és hasonlóképpen a művészeteket is. (Freud még *neurózisokban is fölfedi az ökonómiai elvet.*)”<sup>9</sup> Veres András is idézi ezt a helyet, de eltekint attól, hogy itt *expressis verbis* jelen van a „mélylélektani kiegészítés”, és csupán azt emeli ki, hogy a *homo oeconomicus* „mindenekelőtt tevékeny – szemben Kosztolányi »homo aestheticusának« szemlélődő attitűdjével”. (207.) A Kosztolányi-bírálatban valóban ez a szembeállítás áll az előtérben, de ha már a vele lényegében egyidejű Hort-recenziót is bevonjuk a fogalom értelmezésébe,<sup>10</sup> akkor számítsuk bele ezt a másik szembeállítást is, amelyben József Attila a *homo oeconomicust* a *res oeconomicától* határolja el:

„Ha Marx alapján jobban megértjük, hogy pl. a valóságos érzés miért öltött abban a korban olyan, ebben pedig ilyen eszmei-szociális formát, még mindig kérdéses marad, hogy egyáltalán miért van a homo oeconomicusnak vallásos érzése, hogy a szubjektum lelki háztartásában miért mutatkozik gazdaságosabbnak a hit, mint az értelem? [...] A »szellemi természetről« szóló marxi felfogás kritikáját itt kell kezdeni, a homo oeconomicusnál és nem a res oeconomicánál.”<sup>11</sup>

A Kosztolányi-féle homo aestheticust József Attila így jellemzi: „Végső soron az a gyermek, ki ösztönös tekintetével értelmetlennek látja a felnőtteknek ezt az erkölcsi világát, ki, felnővekedvén, kénytelenségből behelyezkedik ugyan a világ rendjébe, szíve mélyén azonban megtagadja.” Szorosan mellé kívánkozik a következő mondat a Hort Dezső-recenzióból: „A res oeconomica mélyén, mint bölcsőjében a gyermek, a homo oeconomicus szunnyad, s nincs másról szó, mint hogy – felnővekedvén – előlépjén.” A két mondat egy rugóra járó metaforikája és retorikája még jobban kiemeli összetartozásukat, és még erősebben kidomborítja különbségüket, amely a két állítványban válik egészen plasztikussá: „szíve mélyén megtagadja” – „lépjen elő”. (Vagy ahogyan a Freud-versében fogalmaz József Attila: „Ami szivedbe rejtész, / szemednek tárd ki azt...”)

Amikor József Attila a szemlélődő homo aestheticusszal a tevékeny homo oeconomicust veti össze, mindjárt meg is mondja, hogy itt nem akármilyen tevékenységre gondol: a költő, ha szemlélődő is, tesz valamit: verset ír. Ezért nehezen tudnék egyetérteni Veres András következtetésével: „Azért fellebbez [J. A.] a jövőhöz, mert annyira kedvezőtlennek ítéli meg a jelent. A marxista jövőkép megvalósulásának biztosítékaként van szüksége a homo oeconomicus jelentőségének hangsúlyozására, arra, hogy a teremtő-termelő szerepét és annak érvényesülését a természeti törvényekhez hasonló módon értelmezze. Paradox módon Kosztolányi átfogó bölcselészeti fatalizmusával egy történetfilozófiai-gazdaságelméleti fatalizmust szegez szembe.” (209.)

Veres András nem adja meg azt a szöveghelyet, ahol József Attila „a jövőhöz fellebbez”. De a kontextusból világos, hogy a Kosztolányi-bírálat zárópasszusára céloz, ahol József Attila a „társadalmi üresség érzésével” szemben „a lehető világra” apellál, „amelyhez – hiszen alkot – Kosztolányi is ragaszkodik”. Ez a mellékmondat azonban nemigen engedi meg, hogy a „lehető vi-

lág”-ot azonosítsuk a „marxista jövőkép”-pel, hiszen az utóbbiról aligha mondható, hogy Kosztolányi bármilyen értelemben ragaszkodott volna hozzá. A lehetőség megvalósításáról sincs szó, a megvalósítás biztosítékáról meg végképp nem – azon kívül persze, hogy vannak költők, akik verseket írnak. Én azt javaslom, hogy ebbe a „lehető világ”-ba ne olvassunk bele többet (de kevesebbet sem), mint ami benne van: olyan logikái vagy metafizikai modalításra utal vele József Attila, amely a semmivel és a valósággal szemben – vagy kettejük között – valami harmadikat képvisel, amely elválaszthatatlanul hozzátartozik az emberi létezéshez, és a költészet (meg a tudomány) legsajátabb ontológiai terepét adja.<sup>12</sup> A lehető világhoz való ragaszkodás markánsan különbözik a fatalizmustól: a szükségszerű és a lehető ugyan nem egymást kizáró modalitás, de nem is azonosak, mert a lehetőség magában foglalja azt is, ami van, de nem szükségszerűen van, és azt is, ami nincs, de nem szükségszerű, hogy nincs – szóval magában foglalja a kontrafaktuálist is, amelynek rendelt helye nem feltétlenül a jövőben van, de mindenképpen összefügg a „szellemi természet”-tel.

## Jegyzetek

1. „A kommunikatív emlékezet a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel. Olyan emlékekről van szó, amelyekben az ember a kortársaival osztozik. Jellemző példa a nemzedéki emlékezet. [...] Ha megtestesítői kihalnak, újabb nemzedéki emlékezetnek adja át a helyét. [...] A nyolcvan-esztendőnyi határérték fele, vagyis a negyven év szemmel láthatóan a kritikus küszöb. [...] Negyven év elmúltával az egy bizonyos jelentős eseményt felnőtt fejjel átélő kortársak kiválnak az erősebben a jövőbe tekintő szakmai életből, és elérik azt a kort, amelyben szárbá szokik az emlékezet.” Jan Assmann: KULTURÁLIS EMLÉKEZET. ÍRÁS, EMLÉKEZÉS ÉS POLITIKAI IDENTITÁS A KORAI MAGASKULTÚRÁKBAN. Fordította Hidas Zoltán. Atlantisz, 1999. 51.
2. „Mivel az elbeszélések évenkénti megoszlása nem egyenletes, célszerűnek látszott nagyobb, négyéves periódusokat választani önálló egységeknek, s hogy mindegyiket negyven novella képviselje.”
3. Mindig is mód volt pozitívan hivatkozni 1956-ra: ez év elején volt az SZKP XX. kongresszusa, amelyen Hruscsov meghirdette a „személyi kultusszal” való leszámolást, és amely egyébként a magyar októberhez vezető események közvetlen elindítója volt. En-



nek ellenére – vagy ezzel együtt? – a XX. kongresszusra való hivatkozás a Kádár-rendszerben kezdetől hangsúlyosan pozitív jelentésű volt, és ami talán még jellemzőbb: az maradt Hruscsov bukása (1964) után is, amikor a „láger” más szögléteiben már nem nagyon illet emlegetni.

4. Ehhez adalékul szolgálhatnak az előző jegyzetben leírtak is. Az a bizonyos „megpecsételés”, ha egyetlen szimbolikus aktust keresünk hozzá, Kádár nevezetes pályaudvari beszéde volt, amelyben Moszkvából hazatérvén hitet tett az időközben leváltott Hruscsov mellett. Legalábbis az ottani közönség így értette, és az esemény híre így terjedt el. A másnapi sajtótudósításokból ugyanis nagytóval is nehezen fedezhetünk föl erre utaló jelet.

5. A kötet tanulmányai különben – egy további kivétellel („RAJONGÓ TUDOMÁNY, AZ A BAJ...”, 1988) – mind 1990 után készültek.

6. Déry Tibor: ÍTÉLET NINCSEN. Szépirodalmi, 1969. 327.  
7. Hadd hozzak szóba én is egy szóra nem érdemes apró pontatlanságot. Veres András ismerteti Németh László kritikus ÉDES ANNA-értelmezését, a következő szöveghely megadásával: KÉT NEMZEDÉK, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970. 118–121. A hivatkozott értelmezést azonban valójában a nevezett könyv 115. oldalán találjuk. A helyzet az, hogy Németh László e gyűjteményes kötetében két írás fölött is a KOSZTOLÁNYI DEZSŐ cím áll. Az elsőt 1929-ben írta, a *Napkeletben* jelent meg, és a hivatkozott értelmezés innen való. A második 1936-ban kelt, Kosztolányi írói estjének bevezetéséül hangzott el, és ez található a Veres András által megadott oldalakon: az elcsúszást nyilván a címek azonossága okozta. A különbség azonban nem csak három oldal, és nem is csak hét év: utóbbi írásában Németh László kifejezetten visszavonja korábbi kritikáját, és fenntartás nélkül hitet tesz Kosztolányi mellett. – Csupán megemlítem, hogy Veres András szerintem nagyon sommásan bányik el Németh Lászlóval, amikor kötete más helyén Szabó Dezső minden originalitást nélkülöző visszhangjának ítéli.

8. Éppen ezért nem egészen világos, hogy Kodolányi recenziójából Veres András hogyan olvassa ki azt a véleményt, hogy Édes Anna tette motiválatlan volna. Indoklásul ezt idézi Kodolányitól: „akkor egy éjjel [Édes Anna], maga sem tudja: hogyan s miért, a konyhakéssel megöli gazdáját...” Csakhogy a (V. A. által) kiemelt szavakkal Kodolányi nem azt mondja, hogy a tett íróilag nincs motiválva, hanem azt, hogy az elkövető nem tud számot adni motívumairól, ami a regény cselekményét nézve egyszerű ténymegállapítás.

9. József Attila: ÖSSZES MŰVEI III. CIKKEK, TANULMÁNYOK, VÁZLATOK. Szerk. Szabolcsi Miklós. Akadémiai, 1958. 177.

10. Veres András elfogadja (könyvének 207. k. oldalán) azokat a megfontolásaimat, amelyeket egy hozzá írott levélben fejtettem ki, és amelyek alapján fel-

tételezem, hogy a Kosztolányi-bírálat végleges változatának kialakításába belejátszhatott Hort Dezső könyvének elolvasása is.

11. József Attila: i. m. 178. (Az én kiemelésem.)

12. Idevonnám a következő mondatot József Attila korai művészetbölcseleti spekulációiból: „A nemlét: őszállag, az állagok állaga: dolog nincsen és nem lehet nemlét nélkül, nemlét nincsen, de lehet, dolog nélkül: világunkban nincsen abszolútum, de megvan az abszolútum lehetősége.” (TANULMÁNYOK ÉS CIKKEK 1923–1930. SZÖVEGEK. Osiris, 1995. 42.) Nem azt akarom mondani, hogy ez a mondat világosabbá teszi a „lehető világ” értelmét, csupán azt, hogy nem tévedünk József Attila gondolkodásától idegen területre, ha a fogalmat metafizikai szinten tartjuk.

Farkas János László

## HUNGARIAN PSYCHO

Garaczi László: *Gyarmati nő Jelenkor, Pécs, 2005. 294 oldal, 2300 Ft*

A magyarországi minimalista szemléletű irodalomnak már a kezdeteitől, a nyolcvanas évektől típusokra szétváló áramlatszerűségét nem-hogy alaposan nem vizsgálta, de alig érintelte a kritika. (Ahogyan azt Abádi Nagy Zoltán a kortárs amerikai irodalomra vonatkozóan alaptanulmányában megtette.) Pedig a privát szféra iránti érdeklődés, a tágabb világ, a „társadalom”, a nagy ügyek tudomásul nem vétele vagy ingerült negligálása, a lokalizált témák megragadása (= „ezt nézem, a többi nem érdekel”), fásultság és valami örömtelen hedonizmus, a megszállottságig vitt pepecselő foglalatosság, a „visszahőkölő én” önnön mikrovilágába fordulása, a kommunikáció kibicsaklása vagy az érzelmek, vágyak artikulációjára való képtelenség, netán a beszédmód szándékolt „ügyetlenségébe” burkolt cizelláltságundor és magatartás-kritika java irodalmunk amúgy igen különböző szerzőit jellemzi. A kezdetektől Mándyt például, akinek emblémaszerű figurája a beszűkült tudatú légyvadász. Tandori írásjelekkel, félreütésekkel, roncsolt szavakkal, madárbetegségekkel „vacakoló” démonikus magányosát, majd a halálos betegséget lenéző ironiával és meztelen nyíltsággal kezelő ént a Petri-versben, Györe Balázs BOLDOG-

könyv-ének sugallatát arról, hogy a világnak egyetlen viszonylag biztos helye a magánélet, vagy a beckett-i afáziát szimuláló beszélőt a Kukorelly-szövegekben. Garaczi László látásmódjáról elbeszéléstechnikájáról, szövegalkításáról érdemes talán azzal kezdeni az ismertetést, hogy a fent vázolt territóriumba tartozik. Így közelíthetünk a csak rá jellemző kisepikaformához.

Olvasói érzik, hogy két évtizede alakuló, műfajilag és egyébként is változatos írásaiban (vers, dráma, elbeszélés) sok a hasonlóság. Most az elbeszéléseknél maradván: a GYARMATI NŐ megrostáltan összegyűjtött szövegeiben lényegileg ugyanaz a szubjektum ölt testet. Ez a szubjektum mintha még készülődne, kamasz, fiatalember vagy megnyugodni képtelen felnőtt, nem kisiklott lény, hanem olyan, aki halogatja élete *elkezdését*. A világot valamilyen magaslatról szemléli, lekezeli, kicsúfolja, unja. Nem tudunk lényegesen az előtörténetéről, ritkán értesülünk cselekvési következményekről. Lényében van valami túlnövesztett egocentrizmus, megalománia vagy konzummessianisztikus mozzanat. A kötet nyitódarabjának tizenhat éves hőse „*szebb volt, mint Jézus*”, „*hívatása e földi létben, hogy dalokat írjanak hozzá, hogy istenként tiszteljék [...] fejében öt szó: mindent látok és mindent megengedek*”.

E központi beszélő eklektikus vagy kialakulatlan szemléletű: hol apatikus, hol eget lyugatóan patetikus, mint a fenti példában – hol ironikusan szűkszávú, hol így-úgy megkontráztottan bár, de organikusan zsúfol, mintha az érett Juhász Ferenc tanítványa volna: „*vértarajos életöszön*”, „*fröccsenő velő*”, „*nyálhabos száj*” stb. A NÖTLEN GÉPEK-ben a narrátor-én „*förtelem és forma egységéről*”, „*fátyol mögötti semmiről*” beszél, és hiába a meglepő, vibráló, anarchista gondolat és ritmus, az egészben logocentrista-érzelmes alapot sejtke: mintha volna külön nyelvi jel és jelentés, s ráadásul a kettő etikátlanul lenne összehozva: „*A hullák bőrére élő embereket tetoválnak: esznek, isznak, alszanak, szeretnek.*”

A máris érzékelt ellentmondásosság (szenvédelesség és távtartás) abból adódik, hogy a könyv első és későbbi darabjai különböznek, jól látható szemléleti fejlődés is van, bár végig nem oldódik fel teljesen egy – jobb híján így mondom – avantgárd-posztmodern kettősség. Nem érhető persze pontosan tetten az a pillanat, ahonnan csökkenni kezd az avantgárd ex-

panzivitás, nagyhangúság, hiposztázálás, affirmatív beszéd. Viszont koncepcióváltásról tanúskodik, ahogyan például az első Garaczi-könyv, az 1985-ös PLASZTIK egy írását a szerző ebbe a kötetbe látszólag csekély, de lényegét érintő változtatásokkal veszi át. A CONNIE ÉS BLYDE-ből törli az első változat mottóját, az írás végéről a szövegvételekre történő hivatkozást. A pár soros részekre tördeltséget megszüntetve folyamatossá teszi a szöveget, kiirtja a kurziválásokat. Egyszóval az avantgárd montázból intertextuális szöveg alakul. Az egymásmellettség elvű építkezésből megszakítatlan egyneműség lesz, és az „eredetietlenség”, „ismerősség” aggálytalan vállalása.

Az már garaczi paradoxon, hogy az idegesen enervált, kontúrozatlan szubjektum precíz, érzéki, lendületes narrációban formálódik.

A beszédjellegekre általában jellemző a szellemesség, *précieux* választékosság és valamiféle homály vagy értelmezhetőségi zűrzavar. Mint ha a szakszerűség, a banalitás és a halandzsza egyszerre volna jelen. A TÖRTÉNET VÉGÉ-ben például ezt olvasom: „*A főhős távoldása kiáramlás, melyben egy formateleológiai értékhierarchia manifesztálódik, ahol az utolsó szintet a svájfolt ingek infernális világa reprezentálja. E távoldás látszólag értékteremtés, valójában értékvesztés, az érték lezüllesztése, bemocskolása, eltiprása.*” Szó sincs róla, hogy a rész ne volna kontextusában értelmes, mint egy írói módszer elméleti megközelítése. Inkább az zavar, hogy egy pontosan behatárolható korszak és iskola divatteóriájának csikorgó fogalmi elegyednek olyanféle szenvedélyességgel (lezüllesztés, bemocskolás, eltiprás) – amely elbizonytalanítja az összhatás egzaktágát éppúgy, mint parodikusságát. A gondolatmenet mindeközben olyan súlyos banalításokkal spékelt, mint hogy a Nap sem lesz szegényebb „*azáltal, hogy fényével élteti az erdő madarait és a rét virágait*”, és hogy „*minden történet véget ér egyszer, az utolsó szó jogán*”. Ironikus a passzus, persze, de mindez együtt kb. olyan fárasztó, mintha Erdély Miklós KOLLAPSZUS-ának és a PRAE esztétikájának nyakatekert elegye- és illusztrációjaként volna *saját ars poetica*. A jelentéstudajdonítás tehát nem lehetetlen, de helyenként komoly nehézségekbe ütközik. A szöveggeneráló ugyanis szokatlan gyakorisággal vált az értelmező mezők között, gyakran egy-egy mondaton belül is. A „*mintát vettem a nóból, de túl sok lett benne a szillogizmus*”,

vagy a „*modern ember ma reggel hétkor meghalt*”-féle közlések vibrálóan vonatkoznak hol a szóra, hol a tartalomra, hol a dologra. Vagy Garaczi László kifejezésével: „*a praktikus és szofisztikus*” jelentésre. Ez a vibrálás a következetes dekonstrukció eredménye: a széteső nyelv újraépítésének vagyunk erősen próbára tett figyelmű tanúi.

A könyv egészét átjáró humor viszont üdítő, kritikus, többsíkú, célba vesz mindenféle viselkedési merevséget, nyelvi klisé, bunkóságot, ideológiai bornírttságot. (Egyébként szerencsére egyre többen élnek ezzel az iróniával fiatal[os] írónk Bodor Ádámtól Parti Nagy, Háy Jánoson át Cserna-Szabóig.) Nem megbocsátó, inkább kárörvendő nevetés ez, gonoszkodó és nonszensz. Hagyományosabb változatában kabaréhelyzetből fakad, például egy buszjelenetben (A SZATURNUSZ NAPJA), mikor az ellenőr felszólítására a bliccelő külföldinek teteti magát: „*Széttartam karomat, a fejem ingattam: páulicám ságájet viszjólóe zvimo.*” (Ami annyit tesz: az utcán vidám csapat lépeget.) Fűszere az ábrázolásnak, hogy egy ellenszenves korszak kizárólagosan kötelező és teljesen gyakorlati-atlan orosz nyelvtanulási módszerére is utal.

A komikum legtöbbször nyelvi alapozású, akkor is, ha (abszurd) helyzetet is elképzeltet. A „*híresen rosszul úszó*” elbeszélő mondja: „*Felbukkant egy rozmárcú hosszútávúsvó a szemben jövő sávban, arra gondoltam, hátára csimpaszkodom, de meggátolt a szemérem.*” Itt a beszéd cselekszik, ahogyan akkor is, amikor mentalitásparódia érvényesül: a VÉRFAKAS-ban a hivatalos és médiafrazeológia így: „*a nyomozóhatóság kebelén belül életre hívott válságstáb*”, „*az uszító propaganda rohasztó zsiszíkje*”. A legjellemzőbb mégis a nyelvi játék, annak is az a változata, mikor a szólást – konkretizálva – eredeti és átvitt jelentésével együtt érzékelteti: „*Baromfi-vész dühöng, az Országház kárpítja meghasad. Beköpi a vattaembert, a szecsent megfürdetik...*” Az amúgy is kiváló SZMRITY VAGY AMIT AKARTOK-ban halmozza, variálja a fogásokat: (áthallás, allúzió, szinonimitás): „*Hogy hívják a Halált? Van gyereke? A halál fia? [...] Aki keres, az a halál? [...] A halál: Velenceben? [...] Van bőr a halál pofáján? Egy nagy halál van vagy sok kicsi sokra megy*” stb. A vizionált vagy a hallucinált jelenetek sajátosan groteszk humoráról is szóljunk: A LEGYEK A BÖRTÖNÖD? (már a cím „*legyek*” szava is meg-hökkentő homonimaként viselkedik) rovaros

mese, ijesztően röhejes mikromegfigyelésekkel: „*Kibújtam a kényszerzubbonyból, előfűtültem a kollégákat. Vászil bukfenchezve rohant ki a sarokból, csápjait csóválta örömben. Nyomában Szemiramisz és Csocsoszán billegett visszafogott, nőies méltósággal.*”

A Garaczi-novellában a világ érzelmi-morális kiüresedésére adható reakciókról van szó. Nem történnék értelmes, célszerű dolgok, tehát nincs kitüntetett esemény sem, minden egyszerre és egyaránt fontos, más szóval semmi sem az. A telített élet nem létezik, vagy máshol van, itt kis kalandok eshetnek csupán. Ha nincs igazi élet, csak trivialitás, jöjjön a mesterségesen felfokozott érzékelés, a hallucinált, a fantazizált, a virtuális, a kaotikus valóság. Ezért a sok stilizációja a kábítószeres vízióknak. Ezek technikailag aligha módosult tudatállapotban rögzítettek, legfeljebb az ilyenféle élmények emlékfoszlányainak felhasználásával készült írói teljesítmények. Mint a SZOMORÚ TÉNYEK TITKÁRA. Itt a téma, az esemény és a látás-előadás-mód „kábító” ugyan, de a tömegkommunikációs törmelékanyagok és irodalmi idézetek halmozása válik végül is fegyelmezettett komponált szöveggé. Ha semmi sem történni bizonyosan, nincs következményesség, a cselekmény is összefüggéstelen darabjaiban létezik, a fásult minimalista karakter önnön képzeletébe disszidál. Az INTÉS AZ OSZLÓKHOZ című írás végén még a képzelt beszédtörténet is visszavonatik, valóban *semmi sincs*. A sarkon álló férfi „*olyasmiket hallgatott torkaszakadtából órák óta, hogy [...] »Végyétek, ez az én hókuszpókuszom!«*” Az üresség, a tehetetlenség heroizmusáról részletebben van szó a POMPÁSAN BUSZOZUNK (1998) című önéletrajzi kisregény antiwittgensteini reflexiójában: „*Azt is el lehet mondani, amire nincs nyelv, a nem lehetet is el lehet mondani, vagy talán csakis azt, csakis a lehetetlent szabad, a tilost, azt kell mindenáron elmondani, a nincset, a nemet, a mindent beborító és átitató nincset el sem suttogott nem szabadot, azt kell, érthetetlen jeleket közölni a nem létező elmondhatatlanról, a tehetetlenségről, a biztos kudarc tudatáról és az elmondás kimondhatatlan erőfeszítéséről. Beszélni muszáj, ha nem beszélsz, anynyi. Tanuld meg tisztelni és szeretni az üres fecsegés mindent lebíró hatalmát.*”

Már a PLASZTIK-ban is hírhedt mitikus figurákat tett át az író elbeszélései világába, ezt a gyakorlatot később is folytatja. E kötet újabb írásaiban azonban egyre ritkábban utal konk-

rét idolokra (Bonnie és Clyde, David Bowie, Brando, Fassbinder). Saját környezetéből fikcionál deviáns szereplőket, igaz, ezek könnyedén rokoníthatók a szappanoperák, a grand guignol, a horrorműfajok alakjaival, Bret Ellis, Tarantino, Gaspar Noé teremtményeivel.

A minimalista epika érzéstelenített hőse (akárcsak a befogadója) igen kevés dologtól jön lázba, már csak igen erős hatásokra reagál. A szadoerotikus effektusok ilyenek, ezek állandó alkotóelemei a kötetnek. „*Egy jól fejlett intelligens gyerek általában sadista, egy jól fejlett intelligens felnőtt pedig mazochista*”, hangzik el a GYERTYAÖNTŐ FIÚ BALLADÁJÁ-ban. Bár ez itt inkább csak vicc, a horrorisztikus eseménymozzanatok s a „*Liza lábfejét lemetélték, arcán szétcsapták a vért*”, „*A nő legott bevégzi, nyüszíteni fog és nedvedzeni*”, „*Letérdelsz, megengeded, hogy a halál szót a szájába vegye*”, „*Sötétség, por, holtak, nyüszörgő sorstársak, jó*”-féle sorok Garaczit az AMERIKAI PSYCHO szerzőjének szűkszavúbb és jobb humorú rokonává teszik.

Ontológiai irodalom ez, nem a világ érdeklí, hanem a lét; hogy milyen létezni: ijesztő, kellemes? Közben valami quasi-novella születik, szöveg sok hagyományos kispikái elemmel. Ezek az írások pár oldalasak általában, gyorsan lefutók, ide illő divatszóval „pörgős”, rafináltan szerkesztettek. Idősmájuk meg-megszakad és kihagyásos, hisz „*hosszú ideig gondolkodni, például tíz másodpercig, úgysem lehet*”. A szétszabdaltság vagy foszlányokból összevarrtság olvasói benyomása a szélsőségesen érvényesülő élmény- és szövegeköziség elvéből következik. A formatradíció módosult vagy kiürült, az előadás klipszerűvé vált, emléknymok sejlenek fel, asszociációs lehetőségek igen intenzív képsorokban. Néha a szövegtest is rövid, külön jelölt részekre török (például MIRIGYGYAKORLAT, PENTAKRON). Nehéz történetek habzsolni az ilyen zsúfolt, többszörös dobozszeketűt, a logikai-racionális és az érzelmi-asszociatív összefüggéseket egyaránt kimetsző, kihagyó, elleplező írásokat. A megszorozott narratív szintek, valóságvonatkozások s a formalizált beszédegységek gyakori váltásai miatt is.

Valamit azért megtudunk az én mellett a világról is, ha meglehetősen visszafogott, sorvasztott vagy éppen eltűnt, szenzációs formában is: gyerekkori emlékek, bulik, nevelő-

otthoni lány, egyetemi közeg, diszkóból haza – kábítósan. A BKV-ellenőr megjelenése éppúgy vis maior, mint egy sadisztikus gyilkosság vagy mint mikor „kijött” a dízelvonat a pályaudvar üvegezett homlokzatán át a Körútra. A motívumok, visszatérések, a kifejlődés, az erős ritmikusság a zenei jelleget erősíti. Egy időben első közlésben ezek az írások a szerző ritmizáló felolvasásában hangzottak el.

Érdemes egyet közelebbről megvizsgálni. A címadó GYARMATI NŐ kiemelkedően jó és jellegzetes írás. A hallott, olvasott, tanult ismerőségek, a köznapi vagy tömegkommunikációs információk éppúgy sajátként vannak előadva, mint az átélt vagy fantáziált események. A novella pár sorban hírrel indít: áldozat van (várhatóan tett, elkövető stb. is lesz). Egy ehhez képest hosszú (csaknem egyoldalas) tájékoztató következik a mesélő én életkörülményeiről, hangulatáról: „*A szeparéban kucorogtam napok óta, az a gondolat tartotta bennem a lelket, hogy...*” A következő bekezdés folytatja a hírt immár összekapcsolva a beszélő szituációjával: „*Ekkor akadt kezembe a megsárgult Playboy a cikkkel a Gyarmati Nőről, aki minden teketória nélkül hasba szúrt egy járókelőt...*”

Realisztikus útnak indulási kísérletet követően fantáziált elindulás jön: „*...a lichthófon keresztül jutottam ki...*” Ebben a részben „küzdelem”, „kalandleírás” következik, majd „révbe jutás”: „*Egy kupleráj [...] a lányoknál húztam meg magam.*” És itt a tradicionális alapprobléma: „*Csak saját magammal nem tudtam sehogy kibékülni.*” Ezután egy levélből kiderül, mi történt az immáron „Mesterem”-ként emlegetett tettesrel: a börtönben „*átharapta nyelvét és kiszította saját vérért*”. Pár sor a „mindennapokról”: „*a konyha fölött lakom, tarhonyás hús a vacsora...*” – majd az utolsó mondat: „*A tükör elé állok, lassan kitolom duzzadt, meggyipiros nyelvem...*”

Így megvágva és összesűrítve kiviláglik egy statikailag kifogástalan epikus szerkezet: értesülés, a beszélő szituációja, alapkonfliktusa, kalandjai, a távoli gyilkosság misztikus szuggesztíója, sejtetett, egyben iróniával valószínűtlenített meghökkentő vég: vajon öngyilkos lesz a mesélő, akihez talányos okból eljutott egy egzotikus-extrém bűntény híre? Poe-i és bierce-i rejtély, chandleres rezignált személyesség és atmoszféra. Hagyományos elbeszélésváz, annak minden lényeges elemével. De erre ráburjá-

noznak, ezt elfedik a műfaj- és stílusparadikus mondatok. Az imént épp ezt a szövegelést ki-  
vágva szikkasztottam az írást csontvázává. Az  
író ambíciója más: ő a szüzsét zsugorítja, teszi  
minimálissá, a gazdag allúziójú beszédkitérők  
lépnek elő az epika lényegévé.

Doboss Gyula

## BRET EASTON ELLIS: HOLDPARK

Fordította M. Nagy Miklós  
Európa, 2005. 501 oldal, 2500 Ft

A HOLDPARK című regény *látszólag* jelentős vál-  
tozásra vall az AMERIKAI PSYCHO írójának élet-  
művében. A posztmodern irodalomelméleti  
„terepasztalokat” gyártó Ellis kvázi-önéletraj-  
zot, önreferenciális aparegényt szegez szembe  
az olvasóval. Itt nincs bekamerázott pornó-  
szekvencia, libertinus kannibalizmus, felvágós  
verbális ready-made, nincs többé láncfűrész,  
ötoldalas patológiai tanácsadás. A szöveg fe-  
lülete sima: fecsegéssé oldott minimalizmus és  
vallomásos énlíra. A HOLDPARK nem tipikus El-  
lis-könyv, de mégis azzal frusztrál, hogy iga-  
zibb az igazinál. Ellis újra rosszhiszemű és  
okos.

A HOLDPARK főhőse egy Bret Easton Ellis ne-  
vű író, akinek sikeresen induló karrierjét az al-  
koholizmus és a drogfüggőség divatosan de-  
kadens ballasztja terheli. A könyv első, még a  
konkrét szüzsét megelőző fejezete a tündöklés  
és bukás ironikus leírását tartalmazza. A nyolc-  
vanas évek amerikai *art world*jének, „irodalom-  
gyárának” és Ellis saját imágójának abszurd-  
tásba menő stilizációja az egész könyv legszű-  
gesztvebb oldalait eredményezi: „Egy olyan idő-  
szak kezdete volt ez, amikor a regény mintha már  
nem is számított volna: egy fényes, könyvszerű tárgy  
megjelentése egyszerűen csak ürügyet jelentett a  
partikhoz, a csillogáshoz és ahhoz, hogy jóképű fiat-  
tal szerzők finomra csiszolt minimalista szövegeket  
olvassanak fel.” (20.)

A regény főhőse egy „mélyre ment” (sic!) világ  
körüli felolvasótúrné után rendbe akarja ten-  
ni széthulló életét, és feleségül veszi házassá-

gon kívül született gyermeke anyját, a divatos  
színésznőt, Jayne Dennist. A regény cselekmé-  
nyül szolgáló tizenkét nap története ekkor ve-  
szi kezdetét. Az ideggyenge és xanaxhívó alko-  
tató kezd visszacsúszni a vodkába, a kiadó által  
megrendelt *Tinédzserpunci* című pornográf thriller  
(szinopszisa remek önparódia) nem akar  
megírni, az elővárosi családi villában életre  
kelnek a gyermekkor szörnyei, és ráadásul vala-  
ki elkezd imitálni Patrick Batemannek, az AME-  
RIKAI PSYCHO főhőseinek gyilkosságait.

A HOLDPARK önéletrajzi narrációja természe-  
tesen konstrukció, és ha a szöveg töredékesen  
tartalmaz is önéletrajzi (?) elemeket, egészé-  
ben a fikcionalitás és a realitás hierarchikus lo-  
gikáját radikálisan elutasítja. A szimulákrum  
gyártásmechanizmusának remek példája Jayne  
Dennis figurája, akinek honlapját és Ellisszel  
készült közös fotóit megtalálhatjuk ugyan az  
interneten, de ez távolról sem biztosít minket  
a színésznő valóságos voltáról. Ellis egyszerre  
alkalmaz a hitelesség mellett és ellene érvelő  
retorikát: „A neveket megváltoztattam, és eléggé ho-  
mályos vagyok magával a helyszínnel kapcsolatban  
is, mert nem számít, ugyanolyan hely, mint bárme-  
lyik másik. A történet elmesélése megtanított rá, hogy  
a Holdpark bárhol megtörténhetett volna. Ezek az  
események elkerülhetetlenek voltak, és mindenképp  
végbementek volna, függetlenül attól, hogy épp hol  
tartózkodom életemnek ezen a pontján.” (60.)

A többszintű stratégia hatására kirajzolódó  
ambivalens és nyugtalanító érzés a hiperrea-  
lista fotók realizmuson és absztrakción túli hi-  
degségét idézi. Minden pontosan így történt,  
de semmi sem történt pontosan így. Az élet-  
képek egyszerre szuggerálják az ezredfordu-  
lós évek elővárosi Amerikájának „hiteles” le-  
írását és egy bizarr poszturbánus utópia han-  
gulatát. Ez az eljárás hasonlít ugyan a korábbi  
regények detotalizáló valóságfelfogására, de a  
HOLDPARK-ban Ellis látszólag letörli a palimp-  
szesztet. Az írói én önigazoló gyónása hangsú-  
lyozottan „erős” bázisvalóságot teremt, valami-  
fajta dokumentumoptikát, de ez csak arra szol-  
gál, hogy a történetkitalálás hatásmechaniz-  
musa direktbb, élesebb hatást érjen el. Itt a szerző,  
hol a szerző? Körmönfont, de már sok-  
szor megünnepelt szövegtaktika.

A HOLDPARK egyik szórakoztató és domináns  
vonása, hogy a korábbi regények problemati-  
káját sematizált pszichoanalitikus olvasat se-  
gítségével zárja rövidre. A fiktív önéletrajz a



szerzői szándék megoldási kulcsaként és paródiájaként működik, egyszerre körvonalazza és írja szét az Ellis-univerzum értelmezési kereteit. Hol a szerző, és ki az apja?

Ellis éberem figyeli saját olvashatóságának lehetőségeit, recepcióját egyszerre teremti és rombolja is. Az AMERIKAI PSYCHO aparegényként való olvasása/olvasatása ennek a logikának a csúcsteljesítménye. A HOLDPARK főhőse minden lehetséges szöveg helyen meggyónja ödi-pális meghatározottságát, de a büntetést nem tudja kikerülni. Az apja szellemébe olvadó démon, Patrick Bateman, vagyis saját maga elől nincs menekvés. A freudi tudatalatti vulgáris metaforájaként megjelenő paranormális jelenségeket produkáló családi ház csak kitarató és szakszerű ördögűzésburleszk segítségével tisztítható meg a személyes múlt emlékömlenyétől.

A pszichoanalitikus olvasás destrukciójának eszköze a regény szövegén belüli zsánervibrálás, műfaji feszültség is. A kvázi-önéletrajz a történet kibontakozása során horrorklisékkel bővül ki, és Stephen King írásmódjának, motívumainak textuális-vizuális megidézése által a szöveg egy közepesen feszített tempójú horror közepesen szellemes paródiájába csúszik át. (Ennek ellenére el kell ismerni, hogy Ellis korábbi műveihez képest a regény bravúrosan imitálja a feszültségkeltést, a *suspense* eszközeit.) A HOLDPARK egyik alapkonfliktusa, a megelevenedő regényalak ámokfutása King HALÁLOS ÁRNYÉK című regényét idézi fel, míg a lassan megbomló elméjű író és a nukleáris család tragikomédiája a RAGYOGÁS-t recitálja. A HOLDPARK végén leírt szelleműzés és a POLTERGEIST című film közötti rokonság pedig nyilvánvaló.

Ha a HOLDPARK egyik rétegeként a pszichológiai indítatású önelbeszélés kudarcát véljük, akkor a horrorhagyomány hangsúlyozottan *vizuális* elemei a pszichoanalitikus olvasat paródiájának alkatrészeiként is kezelhetők. Ellis korábbi regényeiben (GLAMORÁMA stb.) is megfigyelhető volt, hogy a szereplők személyiség-struktúrája önmaguk számára is csupán egyfajta mediális reprezentáció révén hozzáférhető. Filmekben gondolkodnak önmagukról, lényük üres helye különböző típusú reprezentációk találkozási pontja. A HOLDPARK főhőse tudatlantiját csak egy Stephen King-regény médi-

umán keresztül képes megközelíteni, az apahalál misztikus ősjelenete pedig az én perspektívájából felvett *snuff*videóként lepleződik le. A vulgárfreudizmus diadala és szimbolizációjának önfelszámolása ez a popkultúra eszközeivel: „*Csak azért lehettem ennek a tanúja, mert olyan gyorsan történt, és csak azért nem fordultam el azonnal, mert hamisnak tűnt, olyasminek, amit egy moziban láttam – viccnek, amivel csak a gyerekeket próbált a ijesztgetni valaki. A nappali lehetett volna egy vetítővászon, a ház pedig a mozi.*” (445.)

Minden kínosan egyértelmű, a szimbólum önmagát jelenti, és azonnal törli is magát. Az apa beszélő csontváza: az apa beszélő csontváza. Tüntetően üres jelek. Csak az menekülhet tisztán, aki nem vesz részt ebben a játékban. A történet egyik fontos mellékszála, az elveszett fiúk mítoszára épülő, „metafizikával” is kacérkodó detektívtörténet az önmagát betemető narrációból való kiszállás lehetőségét veti fel. A regény teréből eltűnő gyerekek, köztük Ellis fiktív fia (alteregója), a szűzsé pszichológikus „megfejtésétől” érintetlenül távoznak egy megközelíthetetlen tájba, „*sohasohaországba*”.

A narrátor számára ez a folyamat csak veszteséggént (?) élhető meg, hiszen az „álommunkából” kimaradó, a szövegtestből kikopó gyerek-én egy immár birtokolhatatlan lételemőség nosztalgiáját jelöli: „*És követte a melázó fiút, aki elszökött, a fiút, aki rájött, hogy ki vagy, és mindenki túl fiatal volt ahhoz, hogy megértse: magába záródik életünk.*” (499.)

Igazi állítás, igazi veszteség ez, vagy csupán egy újabb visszacsatolás? Értelmezhető-e a narrátor regény végére letisztuló tragikuma, vagy ismét imitációról van szó? Ellis újra rosszhiszemű, az olvasó újra gyanakvó.

A HOLDPARK tipikus Ellis-könyv, nem is lehetne „igazibb”. A szerző nem lép túl saját árnyékán, saját intertextuális történelmén, sőt ennek a kísérletnek a kudarcát figyeli ingerlő nosztalgiával. Eddigi textuális döntéseinek negatívjait hozza meg, de ezzel nem előrelép, hanem korábbi kontúrjait erősíti. A szöveg saját maga ellen harcol, és alulmarad a küzdelemben, nem tud kibújni a bőréből. Egyedül van. Hát persze: „*Nem kijárat.*” Az AMERIKAI PSYCHO szentenciája nem is lehetne érvényesebb.

Nemes Z. Mária