

## AZ ELFOGYÓ VÁROS

Brunó vagyok. Így szólt bele a telefonba, mély, rekedtes hangon, amiből mindig különös rezignáció érződött. Akkor is, ha épp jó oka volt valamin fölháborodni. A többnyire némi fásultsággal elegyes szkepszis sikerrel óvta meg az optimizmustól. Furcsa módon az idealizmus fellángolásaitól viszont nem. Összefért benne az eredendően melankolikus alkat és az aktivista hevület. Alighanem ő is a Szaturnusz jegyében születettek közül való volt, ahogy Rudolf és Margot Wittkower értették azt a művészek bizonyos típusára. Most, hogy már nem halljuk többet e jellegzetes hangot, elkezdhetjük tudatosan számba venni, kivel is volt dolgunk.

Kezdetben volt a kert, hogy Lesznai Annát (született Moskovitz Amáliát) idézzük – talán nem véletlenül.

A huszadik század jófajta modernizmusában megtervezett polgári villa a város felett, tágas, gondozott kert, dísz- és gyümölcsfákkal, benne barátkozós kutyák. Külön kis épületben műterem, inkább csak műhely, a munka technikai részének. Az érdemi rész a könyvekkel, tárgyakkal, valódi és áldokumentumokkal zsúfolt dolgozószoba íróasztalánál zajlott. Külön helye volt *invenit*nek és *fecit*nek. Kicsit hajazott ez a térbeli és egzisztenciális mivoltában is jól megragadható helyzet a mester mesterének, az anno Pécsert is gyakran megforduló Rippl-Rónainak kaposvári, Róma villa-beli azilumára, ami – tudjuk – egyszerre volt menedék és átjáróház. A nagybetűs, a választott mester (de lehet, hogy inkább csak példa) ugyanis az onnét elindult Martyn volt. Persze a különbségek nem elhanyagolhatók. Gellér Brunó is kettős – egy valódi és egy igazi – életet élt, de a földrajzi távolságok tekintetében nem volt olyan nagy utazó. És melleleg nem voltak sztárallűrjei. Az más dolog, hogy a velencei biennálék kötelező penzumok voltak, akár nézőként, akár közreműködőként. Amúgy meg Brunó a félhomályos dolgozószoba mélyéről volt világpolgár, még hozzá imponálóan tájékozott.

Megkülönböztetett viszonya volt az idővel. Nem föltétlenül kényelmes szerep, de bizonyos tekintetben mégis ő lett a kapocs lokalitás és univerzalitás, s ami ennél is nagyobb teher, „maradandóság és változás” között. Mi sem mutatta ezt jobban, mint az a bizonyos kert, ahol 1973 júniusának egyik vasárnapján olyan összművészeti eseményre, „happeningre” került sor, ahol „10-től 10-ig kép, tárgy, akció, hangverseny” várta a látogatókat. Építészek, képzőművészek, muzsikuskok és költők, a modern pécsi „szcena” szereplői voltak jelen, s valószínűleg meg olykor művészettörténeti jelentőségű, helyspecifikus, alkalmi műveket. Aligha voltak tudatában annak, hogy a mulandósággal veszik föl éppen a harcot. Nem véletlen, hogy a Pécsi Műhely és tágabb köre történetét végre tudományos alapossággal feldolgozó kötet (*Párhuzamos avantgárd...*) külön fejezetet szentelt az eseménynek, és a hasonló című kiállítás Pécsert megrendezett változata még az egykor volt helyszín részleges rekonstrukcióját is belefoglalta a kiállítótérbe 2017-ben. De egy-két alkalommal ez a kert volt a kulisszája a szerzőjével azonosított folytatólagos főmű, a *Növekvő Város* egyes rituális cselekményeinek is, amelyek jó ürügyül szolgáltak arra, hogy a rejtőzködő demiurgosz maga is maszkot, kosztümöt öltson, eljátssza azt a színészt, aki eljátssza a figurát. Így lett minden az övé: szüzsé, rendezés, fő- és mellékszerep.

Egy életen át játszotta ezt a beöltözős játékot. Akkor is, amikor el-elkalandozott a *Növekvő Város* történetétől és historiográfiájától. Az azonosítások és azonosulások bonyo-

lult szövevényében használatba vette a teljes művészettörténetet, Jan van Eycktól, Hieronymus Boschtól Mantegnán, Botticellin, Düreren át Chagallig és Jackson Pollockig. Pontosan tudta – bár sohasem mondta –, hogy a művész szerepének *rendezőként* való fel-fogása nem a huszadik század találmánya, nem az aktivisták és a neoavantgárd kiváltsága. Maradva a színház-metáforánál: talán legjobban a rekvizitumok, a díszletek elkészítését, a „berendezést” szerette. Mint valami megszállott kellékes, úgy járta a pécsi vásárt, ahol szinte mindig összeakadtunk, s pár percre megállva megbeszéltük, hogy – á, ez már nem a régi. Aztán mégiscsak vettünk egy-két kacatot, hátha jó lesz valamire. Brunóban ott, az ugyancsak rituális alku közben alighanem már körvonalazódott az a később elkészítendő kvodlibet, amiből épp a talált holmi hiányzott.

A művész-polihisztort, jelen esetben festőt, grafikust, író, költőt, koncept-művészt és köztéri szobrászt a „reneszánsz emberrel” szokás kapcsolatba hozni. Gellér Brunó inkább manierista volt. A Kunst- und Wunderkammerek, a Raritätenkabinetek világában mozgott otthonosan, de bármikor képes lett volna megtervezni egy nagyszabású barokk diadalmenetet is, a ceremóniával és az alkalmi díszletekkel együtt. Ha nem lett volna mentes az önhittség túlzásaitól, ha nem gyötörte volna az örök kétség, s ha nem lett volna sajátja az önirónia, akár megtervezhette volna önmaga castrum dolorisát is, természetesen valahol a *Növekvő Város* szövegében. Mert a művészet funerális vonulata iránti készletés alkati sajátossága volt. A régész, akinek szerepét fölvette, sírokból rekonstruálja az életet. A művész pedig *emléket* alkot akkor is, ha folyvást más bőrébe bújik. Emléket márványból vagy homokkőből, ahogy Goethe mondta, emléket fakuló fényképből, elszáradt növényből, személyes tárgyából, ahogy névtelen elődök nyomán Gellér Brunó tette. Vagy mások által elhelyezett kavicsokból, melyek elidegeníthetetlen érzelmi/kompozíciós részei lettek az egykori pécsi zsidó iskola előkertjében felállított jelképes, ám nagyon is érzéki-konkrét szoborműként megjelenő síremléknek. Töredék volt az is, a töredék-lét minden súlyával.

Brunó sohasem tüntetett a zsidóságával. Az volt neki. Mindazzal az örökséggel – szemérmesen kezelt családtörténettel, Pandóra szelencéjeként felnyíló intellektuális útipoggyással – együtt, aminek egyes részleteit beépítette a negyven éven át fejlesztett tüneményes kamuflázsba, a *Növekvő Város* legendájába. A doboz és a bőrdob törvényszerűen lettek az ő sajátos (vesd össze: a beszédes nevű és mégsem kitalált Sajátovics/Sayatovich figurája) ikonográfiájának visszatérő elemei. A delikát műveltségre alapozott ön-pozicionálás és önirónia egyik legemlékezetesebb példája volt, amikor Chagall *Zöld hegedűsének* helyére montírozta be önmagát. Pedig ez a szinte védjegyévé vált munka volt a kivétel, a traditio legis (a törvény átadása = a hagyomány átvétele) mozzanatának megjelenítése az életmű autonóm képzőművészeti vonulatában.

Úgy járt-kelt az időben, mint a folyadék a közlekedőedényben. Alkimista műhelyében mesterien elegyítette a nagy hamisító előd, a 18. századi Thomas Chatterton módszerével kiötlött fiktív múlt, az amazt valódi dokumentumok felhasználásával hitelesítő személyes múlt és a bármikor tetszőlegesen átírható művészettörténeti múlt elemeit. Ráadásul professzionális grafikus volt, aki nemcsak a lelőhely térképét, a hozzá társított, barokk kori távlati rajzot, hanem az Esterházy-gyűjtemény származást igazoló pecsétjét is elő tudta állítani, ha a megrendelő (bizonyos Gellér B. István) úri szeszélye úgy kívánta.

Azt azonban meglepő volt látni, ahogy ráébredt: saját – mondjuk így – neoavantgárd múltjára is rávetül a művészettörténeti idő és tekintet. Egyszerre látta kívülről és élte újra belülről a hetvenes évek eleji geometrikus-emblematikus-minimalista periódusát. Miközben számvetést készített, kis híján saját múltját is kisajátította.

Gellér B. István pécsi polgár és kortárs képzőművész halálával a *Növekvő Város* kutatástörténete is lezárult. Az életmű recepciótörténete folytatódik. Gellér Brunó tudta a helyét, a művészettörténet, ha van még ilyen, tudja a dolgát. Legyen ez vigaszunk.