

ELKÁN GYÖRGY

AZ ÉPÍTÉSZ VALLOMÁSA

■ Megértem a Donát úti római katolikus templom felszentelésének a napját!

Az építész életében rendkívüli esemény: a tervezett tér megtelik emberekkel. Tekintetükben öröm és elégedettség. Megszólal az orgona. Először csendül fel a kórus éneke. Elhangzik az első beszéd. Ez történt 2011. augusztus huszadikán.

A történet idestova 21 éve kezdődött. Azt követően, hogy 1990 tavaszán az egyház rendezte a terület feletti tulajdonjog kérdését, megszületett a templomépítés gondolata. Elkészültek az első tervjavaslatok. A Szent Mihály-parókia engem is felkért javaslat benyújtására. Május végén Czírják Árpád atya személyesen közölte velem, hogy döntést hoztak: az én tervem alapján szeretnék felépíteni a templomot.

Következett az engedélyezési terv kidolgozása, amelyet személyesen kellett bemutatni az Egyházügyi Államtitkárság illetékesei előtt. Ez a hivatal rendelkezett az ötmillió lej összegű építési segély kitalálásáról.

Ezek után elkészítettem a megépítendő templom makettjét, amely sokáig látható volt a Szent Mihály-templom bejáratánál, mellette persely állott.

Még az év szeptemberében megkaptuk az építési engedélyt; kibocsátása érdekében sokat tett az akkori alpolgármester, néhai Balogh Ferenc.

A kivitelezési terv elkészítésében munkatárim voltak: a statikai számításokat Pick Gheorghe és Wéber Rudolf mérnökök végezték, a templomtér, a torony megtervezésében pedig Giloan mérnök volt segítségemre.

A kivitelezésre a megrendelő a kolozsvári Napoca építővállalattal kötött szerződést, amely már 1991-ben megkezdte a munkálatokat. Két bő év alatt felépült a vasbeton szerkezet a toronnyal egyetemben, majd következett a falak, a tető, a melléképület építése; az eredetileg földszintesnek tervezett épületrész két további szinttel bővült.

Kedvezőtlenül alakuló körülmények hatására a templom félkész állapotban maradt több mint tíz évig. Két évvel ezelőtt Kovács Sándor főesperes az érsekiséggel együtt határozatot hozott a templom befejezéséről. Ez amolyan újrakezdés volt: új munkavezetőket kellett találni, fellelni az eredeti dokumentációt. Szerencsére a tervezők készenlétben álltak...

A templom formai méreteit tulajdonképpen a terület nagysága határozta meg, valamint az ott kínálkozó rálátás. A Donát út akkoriban még gyéren volt beépítve, én pedig legrosszabb álmaimban sem képzeltem volna, hogy a szomszédos kereskedelmi komplexumra az utcáig nyúló szállodat építenek. A maga 35 méteres magasságával (rajta a háromméteres kereszttel) a torony így is kimagaslik környezetéből.

Nem törekedtem arra, hogy valamilyen stílust kövessék. A funkcióból indultam ki, abból, hogy van legtöbb 400 négyzetméternyi hasznos terület, ezért a legegyszerűbben kivitelezhető vasbeton szerkezetből a négyzetalapot választottam, amely átlósan merőleges az utcára, ami a bejáratot is meghatározza, a fölötté emelkedő toronnyal. Az így kialakult 45 fokos szögek és annak többszörösei uralják a formákat. A forma esetleges merevségét feloldja a kórusra vezető két oldaló, félkörös lépcsőfeljáró.

A templomtér fölötti tetőt két, átlós irányú páros vasbeton keret tartja egymástól négy méter távolságra; a tető vagy telt, vagy üveges, ami zenitális megvilágítást biztosít. Az oldalfalakon lévő tizennégy ablak (színes művészi üvegmunka) a tervnek megfelelően a külső és belső kőkeretekkel kijelöli a stációk helyét. A páros keret találkozásánál keletkezett négyzetre lanternó került, ez szükség szerint szellőzésre szolgál, de emellett beltéri és külső esztétikai szerepe is van.

Maga a torony a négyzet déli sarkára merőlegesen emelkedik, utcai homlokzata pedig visszadőlve felfelé keskenyedő,

ami bizonyos büszke tartást szuggerál. A harangházban két harang kapott helyet.

Úgy vélem, hogy a templom – amint a fényképeken is látszik – ha nem is stílus-teremtő, de építészetileg formaalkotó, és az, ahogyan méreteiben sikeresen használja ki a rendelkezésre álló területet, akár példamutató is lehet.

Az építészet története sok olyan esetet ismer, amikor a tervező és az épített közötti viszony nem volt teljesen harmonikus. A tervező bölcsességén múlik, hogy meghallgassa a megrendelő igényeit, de kitartson amellett, amit tervében fontosnak tart. Most is így történt, és számomra öröm, hogy az utolsó két év munkájának köszönhetően a templom kül-

alakja (beleértve a részlemezrel átépített tetőhéjazatot) teljes mértékben mind formáját, mind minőségét tekintve híven követi az eredeti tervet. Kevésbé vagyok elégedett a padlókövezet kivitelezésével – a pénzügyi források határt szabtak annak, hogy milyen minőségű és formájú kövekből készült.

Az épületek sorsához tartozik, hogy mind erőnyeik, mind az esetleg szükséges (a tervhez illeszkedő) pótlások a használat során mutatkoznak meg.

Az építésznek ezek után egyetlen óhaja lehet: Adjon a Jóisten híveket, akik belakják az Isten házát!

2011. december

TÚLÉLŐ KERESZTEK

Paulovics László festőművésszel 56 című képsorozataról Sümei György beszélget

A művészi fölfogásában és technikájában is igen változatos Paulovics-életmű gazdagon rétegzett: rajzoktól metszeteken át plakátokig, díszlettervektől nagyméretű murális munkákig és táblaképekig vehetjük számba a legfontosabb darabjait. Különösnek és sajátosnak tetszhet, hogy csupán két ponton jelentkezik benne történeti tematika: legelőször németországi emigrációja kezdő évében, 1985-ben keletkeznek a magyar 1956-os forradalomhoz kapcsolódó sorozatának első darabjai, majd a doni katasztrófát földolgozó alkotásai 1992-ben jöttek létre.

■ *Volt-e az 1956-os magyar forradalmat földolgozó műveinek a létrejöttét tápláló, átélt, közvetlen élménye, vagy inkább közvetettek (szemtanúk elbeszélései, olvasmányok stb.) inspirálták?*

– Másodéves voltam a Ion Andreescu főiskolán, Kolozsváron 1956-ban. Az események közvetetten érintettek bennünket a rádiókon keresztül. A Szabad Kossuth és a Szabad Európa Rádió állandóan ment, és hangosan hallgattuk őket, így visszagondolva ez nagy merészség volt.

Később, Ceaușescu alatt odajutottunk, hogy mindig alaposan körülnéztünk, és csak suttogtunk. Ez a halk beszéd még Németországba is tovább kísért, kérdezték is, hogy be vagyok-e rekedve. Igen, ez a diktatúra okozta rekedtség volt.

1956 októberében elindultunk reggelente az óráinkra, de mintha nem ott lettünk volna, vitatkoztunk, és nem tudtunk elválni az eseményektől. Ha dolgoztunk

ez idő alatt a műtermekben, az csak olyan tessék-lássék lehetett, mert nem emlékszem rá. A rádióban hallottak nem mindig fedték egymást, sokszor nagyon is eltérőek voltak, így volt számunkra vitanyag elég. Jöttek a szemtanúk Budapestről, és ők pontot is tettek a vitatémákra. Így napról napra megismertük a történeteket. A feledhetetlen Egmont-nyitányt ma is hallom.

A Mátyás-szülőházban megtartottuk a diákgyűlést október 25-én, ezt a Szabad Európa még aznap bementa. A Bolyai Egyetemről is jöttek sokan, ezekkel részben találkoztam már a Házsongárdi temető gyertyagyújtásain, ahol szavalat és beszédek is elhangzottak.

Páll Lajos (Laji) költő, festő évfolyamtársam volt, rajzolás vagy festés közben szavalt nekünk a verseiből. A címekre is emlékszem, *A Mátyás-szobornál, Forradalmunk stb.*, maradandó élmények vol-

tak. Decemberben az egyik Szamos-parti cukrászdában szavalt utoljára az ötvenhatosokról. Másnap elvitték. Mi akkor nem érzékeltek a veszélyt, annyira hitünk az igazunkban.

Egy fájó emlékü szemtanút emlétek: Kádár Tibor grafika szakos főiskolai tanárt és kitűnő művészt. Ő október közepétől Budapesten tartózkodott. Egy alkalommal a műtermében bőven beszélt az élményeiről. Egy másik, családi érintettség: unokatestvérem menekült el Budapestről 1956. november végén. A férjét Párizsban ismerte meg, és ott keltek egybe, Béla a soproni Erdőmérnökön tanult, a francia lapok tele voltak velük (fotók stb.). Több mint tíz magyar pár kötött ott házasságot, gondolom, ez is a forradalom hatására történt.

– *Azt a lehetőséget is számításba kell vennünk, hogy a sorozat megszületését a forradalom 30. évfordulójára való fölkészülés, az előkészületek megkezdése is segíthette, mert hiszen a nyugat-európai emigrációban – Nyugat-Németországban különösen – nagyon sokféle módon, de igen intenzíven idézték a 30. évfordulón a forradalom emlékét.*

– Ha holnap megkérnének, hogy csináljam újra, hozzáfognék a munkához. Csak a technikát kellett kitalálni: tehát tufefekete diópác, tempera feketék és az okker kollázs. Méretben kétszeresnek terveztem, 140 x 100 cm nagyságot gondoltam először, de az anyagiak közbeszóltak, és így lett végre 100 x 70-es a méretük.

Az élményanyag jól összeérve várt a megvalósulásra, csak az ecsetet kellett megfognom, és a kéz szabadon elindult a felületen.

– *Az Erdélyi művészek 1956-ról című kiállítás (Vármegye Galéria, Bp., 2006) rendezésekor találkoztam először Paulovics néhány '56-os kompozíciójával, és szembeötlő, igen lényeges különbséget láttam a forradalmat Pesten átélő, az idősebb generációhoz tartozó erdélyi alkotók (pl. Zsögödi Nagy Imre, Kusztoz Endre) konkrétabb hangoltságú művei és Paulovics elvontabb formarendű alkotásai között.*

Paulovicsnál egyfajta szabad asszociációs mezőként jelenik meg a képtér, a sík, amelyre sajátos, gomolygó jelhalmazokban montírozza a forradalom vizuális lát-leletét, lázgörbéjét. S Paulovics '56 képsorozata így adja vizuális történetét, egyéni olvasatát a forradalomnak.

A sorozat első művén a forradalom igenlése, az érte kiontott piros vér kompozíciós elemmé emelése az Adytól idézett sorral: „Jaj, a Tűzet ne hagyjátok kihalni” (A Tűz márciusa) együtt válik erős üzenetté. A művek, ha nem is sorozatszámolásuk (keletkezésük?) sorrendjében igazodnak a forradalom és szabadságharc időrendjéhez, összességükben mégis az egészet képesek megidézni. A második kép a vég kezdetét mutatja a komor tanokkal s a november 4-ei reggeli, Nagy Imre-rádióbeszédéből vett idézettel: „Csapataink harcban állnak. A kormány a helyén van.” S még egy példa: a hetedik darabon az ugyancsak emigráns Márai Sándor Mennyből az angyal című versét idézi szövetszerűen, a szembefordított tankokon fenyegetőn piros kutyák állnak. A sorozat szimbolikus jelei sorában a lukas zászló vagy a dőlő kereszt ugyanúgy szerepel, mint a híd a menekülés, a szabad világba vezető út szimbólumaként. A kilencedik képen pedig akasztottak sora a valós megtorlást idézi föl.

Az említett vizuális jelegyűttesek, szimbólum csoportok és irodalmi szövegek segítségével egységessé és történetileg is hiteles információhordozóvá avatta e műveket.

– Nagy Imre utolsó rádióbeszédét 1956. november 4-én hajnalban már ott-hon hallgattuk, és sírtunk a szüleinkkel együtt. A főiskola két hétre hazaküldött bennünket kikapcsolódni.

1956-ról beszélni nem lehetett a vasfüggöny innesszó oldalán. Tehát agyon volt hallgatva, tabu volt. A legtöbb esetben azt a választ kaptam, hogy félünk, féltünk. Ezt kapcsolatba lehet hozni a Rákosi-éra félünkjével is, sőt szervezen kapcsolódik a kettő. A félünk még elképzelésre vár, érlelődik bennem, szeretném megfesteni. Be akarom kapcsolni a sorozatba, valamint a békés kolozsvári diáktüntetését is.

Az 1956-os kompozíciók mindegyikéhez még külön színvázlatot is készítettem, aztán fogta át őket a vonalhaló, avagy helyenként a brutális fehér és fekete foltok, a drámát erősítve. Összegegett testek, csak kézfejek, kontúrok (gesztusfestészet), szögesdrótszerű foltok.

Márai Sándor nagy segítségemre volt, művei csak német nyelven voltak elérhetőek, így a nyelvet is gyakoroltam. Ötvenhatosokkal is gyakran beszélgettem, legtöbbszörükkel az átszökés, a Magyarországról

való menekülés traumái maradtak meg a legélénkebben.

– Voltak-e, befolyásolták-e vizuális előképek vagy esetleg történeti földolgozások, vagy éppen irodalmi alkotások, amelyek alakíthatták a sorozat megszületését?

– Az említettekre, elsősorban diákkori kolozsvári élményeimre és a németországi, az emigrációban szerzett tapasztalatokra támaszkodtam, nekem ez bőséges élményanyagot jelent.

– *Elkészülte után hol és hogyan, milyen környezetben mutatták be először a műveket, és milyen volt a fogadtatásuk?*

– Elsősorban a barendorfi műteremház termeiben állítottam ki minden októberi őszi tárlaton. Egyedi darabokat galériáknál (pl. Kortárs Galéria, Bp.), Essenben '56-os találkozóin, Dortmundban is.

Januárban a Téli tárlatokon a D'43-as sorozatomból szintén kiállítottam a barendorfi műteremházban.

Az egész sorozatot még nem volt alkalmam bemutatni a közönségnek, csak részletekben, kettőt-hármat alkalmanként. 2003-ban, a doni katasztrófa hatvanadik évfordulóján próbálkoztam a Hadtörténeti Múzeumban a D'43 sorozat kiállításával, sikertelenül, mert fölvetésemre a múzeum nem reagált.

– *Paulovics László művészetében emigrációja kezdetétől, 1985-től „elmozdul a lírai absztrakció, a gesztusfestészet felé” (Hann Ferenc, 2008). Ennek a nagyon is adekvát állításnak mintha ellentmondana az, hogy konkrét történeti sorsfordulót, a magyarság történetében meghatározó eseménysort idéz az '56-os műsorozat. Azonban sajátos, hogy e konkrét utalásokat tartalmazó műveken is érzik a lírai absztrakció és a Paulovics-féle gesztusfestészet, vagyis a történeti ihletésű munkái is szerves periódusát alkotják festőművészetének.*

Paulovics németországi időszaka kulcsművének tartja Hann Ferenc a D'43 Hőseinkre emlékezve alcímű, huszonöt művet számláló képsorozatát. E kollekció a Don-kanyarban 1943-ban odaveszett több ezer magyar katonára emlékeztet.

Adódik a kérdés: volt valami személyes érintettség a művek mögött? Vagy két fontos, végül is kudarcos 20. századi magyar történelmi sorsfordulót akart megmérni az alkotó saját, vizuális mérlegén?

– Mindig vonzódtam történelmünk szaggatottságához és a kiszámítottság hiányához. Az első megmaradási próbatételnél a mongolok szinte eltöröltek bennünket. Túléltek a többi mohácsainkat is, tatárral, törökkel folytatott harcokat, majd a megszállást, a három részre szakított országgal. Bezáróan a szovjet megszállással, amely tegnapelőtt még folyó történet volt.

Fehér foltként (illetve foltokként) itt maradt a doni katasztrófa; a D'43 a háború után rögtön tabutéma lett, ahogyan ötvenhatunk is, ami szintén eltöröltetett. Vagyis hát ezt szerették volna rejtetni mindenféle köntösbe, csak hogy a tisztaságát és egyenességét eltüntessék.

Egyre inkább nem hagytam nyugodni a 220 ezer doni hősünk sorsa. Ha már a keresztjeik rég elporladtak, felrajzoltam a papírra a túlélő keresztjeiket, hogy ha lehet, nyomot hagyjanak legalább így az utókorban. Az emlékezetnek.

1992-ben kezdtem el a sorozatot, a huszonöt műből huszonkettő látható nálam, a műteremben. Technikájuk: tusfekete, vörös és diópác, 70 x 100-as formátumban.

A személyes érintettségéről: Nemeskürty István könyve, a *Rekviem egy hadseregért* (1972) és a Sára Sándor filmje inspirált. Valamint a filmben is főszereplő Gellért Sándor író barátom, aki a szatmári műtermemben éveken át többször beszélt, mesélt nekem róla. A nyomaték kedvéért egy gépelt példányt kaptam tőle a *Magyarok háborúja* című, a doni katasztrófát elbeszélő költeményéből, amit akkor nem lehetett kiadni sem. Ebből azóta is illusztrációk, olyan szép, izgalmas képsorok vannak benne. Köszönöm, Sándor.

Végül is örömeimre szolgálna, ha egyszer, valahol, megfelelő térben kiállíthatnám a teljes sorozatot mind a két témában.

BIZALOMBÓL SZÓTT BUKÁSOK A KLASSZIKUS AMERIKAI FILMBEN

■ A klasszikus amerikai film olyan akciódús, keresésorientált műfajai, mint a krimi, a gengszterfilm vagy a western, a hatalmi viszonyok bonyolult hálózat-rendszereit képzik meg, s cselekményeik a hatalom megszerzésének, megtartásának és elvesztésének megannyi fokozatával szembesítenek. Természetesen nem a politikai vagy gazdasági csúcshatalmi pozíciók ábrázolására kell gondolnunk, mint a történelmi (életrajzi) filmek esetében. Valójában a hatalmi játszmából szótt mindennapok urbánus, urbánus-rurális, avagy rurális helyszíneit figyelhetjük meg, ahol a különbségek nem a hatalommal bírók és a kismemizettek között konstituálódnak. Nem, mert a moziuniverzum e szegletében, némiképp Foucault és Althusser (de nem Gramsci és Marx) hatalomról szóló teóriáit megelőzően a következő axióma dívik: a hatalom diszperz, szétfolyó halmazállapotú matéria, amiből mindenhova folyik (jut?) valamennyi. A főgengszter hatalma erős koncentrációját jelenti ugyanannak az elemnek, amelyből a csicskásnak kevesebb jutott, de ez a kevés is elegendő ahhoz, hogy örökké aggodalmaskodó anyját sakkban tartsa, aki a maga során a közép-gengszternek nyújt segítséget (például búvóhelyet kínálva), ezáltal a főgengszter pozícióját szilárdítva meg. Egy ilyenszerű játszmának lehetünk tanúi például Mervyn le Roy 1931-es *Kís cészár* című rendezésében.

Első ránézésre úgy tűnhet, a hatalom ilyesfajta szerveződésének például a foci-, avagy a kosárlabdameccs lehetne a metaforája, amelyben a hatalmi pozíciót az összjátéknak köszönhetően ide-oda patogó labda létesíti (szimbolizálja), s amint a labda körbegurul, úgy részesedik ki-ki a hatalom áldásából. A klasszikus amerikai film „férfias” műfajainak hatalomszerkezetét azonban nem a labdajátékok írják le adekvát módon. Már-már észrevétlen pozíciómódosulásoknak s velük együtt hatalmi transzfereknek lehetünk a tanúi (nézőként, a klasszikus elbeszélői

szabályoknak megfelelően mindig a lehető legjobb, középponti és mindentudó rálátást kapva a történésekre), amelyek legelső rezgéseit aligha érzékeli valaki, de amelyek hosszú távon ható következményekkel járnak. S ezen apró hatalomátfolyásoknak azért sem lehetnek a film diegetikus világának alakjai teljességgel tudatában, mert egy a hatalommal látszólag ellentétes előjelű közeget teszi lehetővé e hatalmi transzferek – akár kierőszaolt – létrejöttét: ez pedig nem más, mint a bizalom. A továbbiakban tehát a bizalom minőségét a hatalmi pozíciók megváltozásával való összefüggéseiben elemzem, a fentiekben boncolgatott szemponttól vezérelve: a klasszikus amerikai akció-műfajokban a bizalmi viszonyok kialakulása/fenntartása mintegy bevezetője a hatalmi pozíciók (bekövetkező, megelőlegezhető) megváltozásának.

A máltai sólyom John Huston forgatókönyvíró első rendezése 1941-ből, és Dashiell Hammett azonos című regényéből íródott. Úgy is összegezhető ez a krimi mint Sam Spade és Miles Archer partnerségben dolgozó magánnyomozók bizalmi válsága, s ekként kapcsolatuk drámája. Az aktuális nyomozati ügyet megrendelő csinos hölgy annyira elbűvöli Miles Archert, hogy – bármiféle rendőri elővigyázatossággal ellentétben – még aznap este hajlandó őt elkísérni egy veszélyesnek ígérkező találkozóra, egy rosszul kivilágított parkba. A teljes film sem elég ahhoz, hogy megtudjuk, mi történt aznap este, ám az Archer holttestét szemlélő társ, Sam Spade a múltba is meg a jövőbe is a bizalom útvonalaán indítja meg nyomozását, illetve társa megbosszulásának a stratégiáját.

A jövőre irányuló célkitűzése tulajdonképp *A máltai sólyom* című film mozgatórugója: partnere iránti lojalitása, az iránta érzett (a jelenben tulajdonképp tárgyaltan) bizalom alapozza meg Spade azon tervét, hogy elhunyt társa helyett folytatja a nyomozást, Archer bőrébe és perspektívájába bújva próbálja (majd)

megérteni az elbűvölő megrendelő körül csomósodó rejtélyt. A férfiak közti lovagiaság partneri bizalomként feltüntetett mozzanata azonban Spade-et egy olyan fajta sikamlós területre, lejtőre viszi, ahol a magabiztos, mindenkor hatalmi hangulatot árasztó, erős nyomozó kis híján a halállal találkozik.

A múltba kilőtt bizalmi világítóórakéta a Miles Archer halálának körülményeit hivatott megvilágítani, csöppet sem átvitt értelemben: Archer halálát ugyanis egy testközlelből leadott lövés okozta. Hogyan feltételezhetnénk egy nagy tapasztalatú, sikeres nyomozóról, hogy ekkora szarvashibát követhessen el, ráadásul egy olyan helyzetben, amikor a veszélyérzetének igen magas fokozatra kellene kapcsolnia? Spade, a morózus és cinikus nyomozó egyetlen kézenfekvő, a nyomozását előremozdítani képes munkahipotézist állíthat fel. Archert azért lőhették le olyan közlelől, mert maga Archer engedte ezt meg – természetesen nem azért, mert joviális, élvezethajhász férfi létére önként halni kívánt volna. Megengedte ezt ezáltal, filozofál Spade, hogy támadóját bizalommal kezelte, s ekként a maga részéről semmiképp sem számított a leadandó lövésre.

A problematikát negatív (inverz) változatában vehetjük szemügyre egy későbbi westernfilmben, az 1960-as, John Sturges rendezte *A hét mesterlövész*ben. A csodabogár kivülállókból szerveződő csapat nemes indíttatásból, illetve a kilátásba helyezett fizetség (nyereség?) reményében ajánlja fel erejét és fortélyait a rablóbanda által fosztogatott mexikói falucskának. A hatalmi transzferek és érzékeny hatalmi hálózati egyensúlyok e valószínű tárházából egyetlen figurát emelnek ki: a jó oldalt képviselő zsoldosok kimondatlanul, proklamátlanul is vezetőjévé lett Chris nevű, fekete ruhás cowboy. A Yul Brynner alakította főcowboy (még ha nyája nélkül is) magányos üstökösként száguld végig a filmben, a bizalom legcsekélyebb jelét sem mutatva senki iránt, ami a „férfias” klasszikus amerikai elbeszélésformában azt jelzi előre, hogy hatalma nem kikezdehető. Ez nem a cseppfolyós, szétoszló fajtája a hatalomnak, amelynek folyását a bizalom kapuja, gátja teszi lehetővé. A legfőbb mesterlövész mélyeséges bizalmatlansága és zárkózottsága egyszersmind önmagába zárul s ekképp kikezdehető hatalmi pozícióját is konnotálja. Emiatt szinte a legelső kép-

kockáktól kezdve tudjuk, hogy Chris érinthetetlen: sem golyó, sem női báj, sem barátság nem nyithatja meg zárt körvonalait testének s lelkének. A paradoxon persze azért megmarad: ha bizalmat nem szavaz senkinek, és ekképp nem hitelezi meg senki eljövendő tetteit (életét), miért vállalja el, elsőként és a legerősebb hangsúllyal a falucska védelmének nehéz munkáját?

Elmélkedésünk ezen pontján távolodni látszik kezdő axiómánk, mely szerint az akciódús klasszikus elbeszélésű amerikai filmben a bizalom megszületése (megtetesülése) egyszersmind a bizalmat szavazó(hoz tartozó) hatalmi pozíció sorra kerülő elvesztésének meglehetősen pontos prognózisát is jelenti. Közelíteni látszunk viszont a bizalomnak és a hitelnek egy sokkal kevésbé robusztus, inkább légies koncepciójához, amelyet teljesen nem lehet függetleníteni *A hét mesterlövész*nek is kontextusul kínáló poszt-háborús, kváziegzisztencialista légkörtől. Innen nézve a bizalom a másik jövőbeni lépéseit meghitelező erőterként fogható fel, amely alapjául szolgálhat a mexikói falu már-már (túlerővel szemben) kilátástalan védelmének, de ezen vállalás grandiózusságánál fogva, nem teszi lehetővé a mindennapi bizalmi lépések (s az ezek által indukált hatalmi transzferek) megélését.

A mindennapi bizalom, a másik iránti nyitottság (a másiknak önmagammal való meghitelezése s így meghosszabbítása) a western műfajának kortársabb példáiban is vészterhesnek bizonyul. Nemcsak a film diegetikus világában mozgó szereplők személyes tragédiáját indukálhatja, hanem magának a kortalannak s kikezdehető hitt (sokak szerint a film-történet első és legigazibb műfajának tekintett) western műfaj önmagából való kifordulását s (tetszés szerint) romantikus filmmé alakulását is. A bizalom légi-es kötőanyaggá válása s a hatalmiként elgondolható pozíciók lenullázódása kísér a western hulladékaik Ang Lee *Brokeback Mountain* című 2000-es filmjében például. A hegyre szegődő két cowboy kezdetben műfajuk tipikus képviselőinek tekinthető bizalom és barátság tekintetében: azaz szótlanak, rosszul artikulálnak, s hamarabb lóra pattannak, semhogy egy köznömöt vagy egy mosolyt elhullatnának. Attitűdjük helyességét vissza is igazolja szinte minden interakciójuk: az őket fel-

fogadó gazda durvasága, a hegyi időjárás zordsága, a házi és erdei állatok vadsága. S mindezek közepette a *Brokeback Mountain* (kisregény és film) főhősei nem maradnak meg a mélységes bizalmatlanságnak és zárkózottságnak *A hét mesterlövész* kapcsán bemutatott válfajánál. Testi és lelki vágyuk megélése, a bizalom legeredendőbb formáinak a felvállalása a western létfeltételeinek közepette azonban fatális a műfajra nézve. Ang Lee rendező szomorkás, a mindennapit egzotikusként bemutató klasszikus amerikai elbeszélés módú filmje két, a hatalmi transzfereket kiiktatni igyekvő, bizalmas viszonyban lévő férfi drámája – szinte véletlenszerűen a western díszletei között. A hatalom és a bizalom komplementer s mégis kölcsönösen romboló voltát (vizsgált területünk határain belül, természetesen) azonban ez az extrém westernfilm igen adekvát módon képes jelezni.

A síron túl tartó bizalom alakzata tartja fenn a klasszikus amerikai-angol filmkánon egy másik ragyogó példáját, a Carol Reed rendezte 1948-as *A harmadik ember*. Az amerikai westernregény-író barátja hívására érkezik a második világháborús Bécsbe, ám a legelső esemény, amin részt vesz, az barátja temetése lesz. A feltétlen bizalom alapozza meg az író kitartó további kutakodását, ám nem a saját erejébe és szellemébe vetett nyomozói bizalom, hanem a barátja erkölcsösségében és kiválóságában való hit. Hiába fut bele számos akadályba, és gyűjt egyre több jelet, amelyek azt mutatják, hogy tisztelt barátja erkölcsstelen gengszterré lett Bécsben, az író nem tudja bizalmát

feladni. A fentiekben jelzett korai gengszterfilm, avagy az érett western kódrendszerben a bizalom illetően túltengése a hatalom koncentrációjának az oldódását, a bizakodó karakter pozíciójának a gyengülését vetíti előre. Martins, az író, valóban többször is alig menekül meg az elmúlástól, átveréseknek pedig ismételtlen is tárgya lesz. Mégis, *A harmadik ember*ben csökönös, gyermeki bizakodása halálos fegyverré válik, s tulajdonképp csakis ennek a segítségével tudja gengszter barátját legyőzni.

Még ha a címbeli gonosz harmadik ember árnyéka dominálja is Reed filmjét, Martins, a nyomozó író a játszma nyertese: övé a hatalom, s elveszti a barátságba vethető bizalmat, örökre, amint a harmadik ember árnyéka is örök. Hatalomnak és bizalomnak az egymásra utalt voltát újabb fénytörésben, más variációban láthattuk ennek a filmnek a kapcsán, anélkül azonban, hogy a klasszikus amerikai akcióműfajok ilyen irányú szabályait semmisnek tekinthetnénk. Bizalom, nyitottság, a másiknak nyújtott „emberi hitel” úgy és annyiban érdekesek kultúránk ezen képződményében, amennyiben a hatalmi szerkezet aktuális elrendeződését megváltoztató folyamatokat indítanak be. A bizalom a klasszikus amerikai western vagy bűnügyi film kontextusában vészjósló minőség: ahelyett, hogy napfényes rétekre vezetne, ámokfutós üldözéseket és gigászi bukásokat alapoz meg. Nem elhanyagolható módon gengszterekét, de műfaji kisérek szétetését is.

Virginás Andrea

AVANTGÁRD JELENTÉSEK

Sorok Peter Bürger avangárdelméletéről

■ Peter Bürger előbb írt egy szürrealizmus-könyvet (*Der französische Surrealismus*, 1971), aztán, annak eredményeit is használva, attól továbblépve egy újabb, a tárgykörben nehezen megkerülhető könyvet, *Az avangárd elméletét* (*Theorie der Avantgarde*, 1974). Seregi Tamás magyar fordítása már közel egy évtizeddel

ezelőtt elkészült, végül 2010-ben jelent meg, az Universitas Szeged Kiadó gondozásában.

A kötet egyrészt jelentősen hozzásegítheti olvasóját ahhoz, hogy az avangárdban egyfajta kulturális modellt lásson, ne csupán formai kísérleteket; másrészt az Adornóval, Gadamerrel, Habermasszal szemben elfoglalt vitapozíciójából következően mintegy külső rálátást nyújt azok elméleti konstrukcióira is.

Az írás az Európai Szociális Alap által 2007–2013 között a POSDRU/89/1.5/S/61104. számú szerződés alapján társfinanszírozott Humán- és társadalomtudományok a globalizálódó fejlődés kontextusában című posztdoktori kutatási program keretében készült.

Lássuk a könyv néhány fontos tézisé: 1. az avantgárd megpróbálja megszüntetni a művészetet mint autonóm társadalmi részrendszert: „vissza próbálja vezetni a művészetet a gyakorlati életbe”. Ebben kudarcot vall. 2. Történeti szempontból az avantgárd úgy írható körül, mint a polgári társadalomban működő művészet státusa elleni támadás. Nem a művészet egy korábbi kifejezőmódját (stílusát) tagadja, hanem a művészet (korabeli) intézményrendszerét. 3. az „autonómia” a művészetnek nem lényege, hanem egy történeti képződmény.

A „gyakorlati életbe való visszavezetés” mint jegy félreérthető és összemosható más elképzelésekkel, Bürger pontosítása így hangzik: „Amikor az avantgárdisták azt követelik, hogy a művészet váljon újra gyakorlativá, nem azt akarják, hogy a művek tartalma újra társadalmi jelentőséggel bírjon. A követelés nem a művek tartalmának síkján mozog; a művészet társadalmon belüli funkciójára irányul, mely éppúgy meghatározója a művek hatásának, mint tartalmuk.” (61.) Az avantgárd azonban függetlenedni próbál a fennálló társadalom (általa helytelennek látott) életgyakorlatától, új életgyakorlatot kíván kialakítani, ebbe próbálja integrálni a művészetet, nem a célracionálisan elrendezett világba.

Bakucz József mondja egy előadásában: nem azt a funkciót keresi, amelyet a költészet betölthet a világban, hanem kibillentve ezt a logikát, azt a valóságtotalitást kutatja, „amelyben a poétikus képesség, a kiszámíthatatlan alkotóképesség valósága értelmet nyer” – talán valami ilyesmin gondolkodik Bürger is, csak más premisszákat felől indulva.

Az avantgárd kudarca viszonylagos, állítja Bürger, hiszen nem sikerült ugyan a gyakorlati életbe átvezetnie a művészetet – a művészet intézménye a gyakorlati élettől elválasztva létezett tovább –, de kimutatta intézményes jellegét, és ezzel a polgári társadalmon belül létező művészet viszonylagos következmény nélküliségét. (70.) Előterbe állította, modellé tette (bizonyos értelemben: megteremtette) ugyanakkor a szervetlen, nem organikus műalkotás típusát, amelyik tehát nem kívánja azt a látszatot kelteni, mintha a természet műve lenne. (Lukács György realizmusfogalma ehhez képest például egy kettős mozgást feltételez: egy absztrakciós munkát, amely feltárja a valóság-

összefüggéseket, illetve egy másik, művészi munkát, amelyik mintegy betakarja, megszünteti az absztrakciót. Az avantgárd nem követi ezt a második mozgást. – vö. Bürger, 87.)

A kérdés az, hogy ha Bürgerhez híven historizálni próbáljuk a megállapítások érvényességét, akkor vajon ugyanabban a történeti helyzetben, állapotban vagyunk-e most, mint amikor Bürger tézisei, megállapításai megfogalmazódtak? Úgy sejttem, épp a művészeti intézmények rendszerét érintették és érinthetik potenciálisan leginkább az elmúlt másfél évtized technikai változásai és részben talán a politikai változások is. Az avantgárd vizsgálata analógiákat kínálhat, ha nem is változatlanul átvehető megoldásokat, azokra a kérdésekre, amelyek épp a művészet intézményi, kommunikációs csatornákat érintő átalakulásából következnek. Hiszen Bürger épp ezt a jegyet emelte ki legfőként az avantgárd jellegzetességei közül: azt a kritikai mozzanatot, amelyik megmutatta, hogy az, amit a művészetnek gondoltak valakik, csupán egy történeti képződmény és aktualizáció volt.

(Peter Bürger: Az avantgárd elmélete. Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010.)

Caillois és a fantasztikum

■ Érdemes elgondolkodni azon, milyen viszonyban áll egymással a szürrealizmus és a fantasztikum. Roger Caillois, aki személyes kapcsolatban állt a szürrealistákkal, és konfliktusaiknak, szakításaiknak is részese volt, nehezíti kissé az értelmező dolgát, de talán segít is abban, hogy a probléma felszínén tuljussunk.

Caillois számára a rejtély, a nyugtalanító (numinózus?) jelleg, valamelyes ambivalencia a fantasztikum magva. Több olyan tényezőt zár ki ugyanis a fantasztikum megközelítése során, amit hagyományosan kulcsfontosságúnak tételeznek az értelmezések. Kizárja például a szándékosságot – a fantasztikum, amennyiben eltervezett, amennyiben elhatározás kérdése, nem igazi. Hiszen ebben az esetben az ismerős valóság deformálása útján egyszerűen technikailag is előállítható. Nem tartja relevánsnak tehát a fantasztikusnak mint a reális ellentétének a koncepcióját. Az institutionális, didaktikus – mesékhez, legendákhoz, mítoszokhoz kötődő – fantasztikumot is kizárja vizsgálódásának köréből, amennyiben az a já-

tékszabályok részeként kerül a művekbe. És a kulturális távolság egzotikumként beazonosítható változatai sem érdeklik.

Mi marad ezeken kívül?

Valami csodaszzerűen, megmagyarázhatatlanul felbukkanó elem, a fantasztikum „felszívódó mérge”, ahogy Caillois mondja.

Példaanyaga művészettörténeti – festményeket, de emblémákat, illusztrációkat, anatómiai könyvekből származó képeket is használ. Azt a látszólag nem „helyénvaló”, másodlagos fantasztikumot keresi, amelyik akár a fantasztikumhoz képest is, a „kötelező” fantasztikumhoz képest is fantasztikus. Az eredmény a szerző szándéka szerint az, hogy szűkebbé válik a fogalom vonatkozási köre, amelyet túl tágasnak s ezért már-már használhatatlannak vél a korábbi (1964 előtti) munkák alapján. Kihull a rostán számos olyan szerző, akit a szürrealisták elődként emlegettek (Bosch például vagy a szürrealisták által ugyancsak kedvelt Arcimboldo). Caillois a behatárolt, nem túlzásokba eső, a gyakran a megfogalmazója által sem értett (de megérteni kívánt) rejtély(essége)t tekinti központi magnak.

Ha a szürrealizmusra vonatkoztatva olvassuk a Caillois-könyvet, amelyik legfennebb áttételesen szól róla, hiszen korábbi évszázadok képeit mutatja be és értelmezi, akkor leginkább ott érezhetjük a kritikai álláspontot, ahol a rejtély szimulálásáról, a tudatosan előidézett homályosságról, érthetetlenségről beszél: „Ebben az esetben már nem arról van szó, hogy egy olyan problémát vessen fel, amelyre a legnehezebb megoldást találni, hanem arról, hogy egy olyan problémát találjon ki, amelyre bizonyosan nincs megoldás. [...] Ezek felhívások az álmodásra, olyan gépezetek, amelyeknek az elbizonytalanítás a feladatuk, és amelyek a lehető legcélszerűbben vannak megalkotva. Mégis van egy gyenge pontjuk, éspedig az, hogy szándékosan ilyenre tervezték őket, és ezt mindenki tudja is róluk. Olyan képek láttán, amelyekről tudjuk, hogy azért voltak megfestve, hogy csodálkozást idézzenek bennünk elő, már nem csodálkozunk, legfennebb konvencionálisan vagy inkább udvariasságból. Legjobb esetben az marad, hogy értékeljük a szerző erőfeszítéseit, amelyek arra irányultak, hogy egymástól olyannyira távol eső dolgokat gyűjtött egybe művében.”

Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól sem, hogy a szürrealizmus bizonyos változataiban és bizonyos műveiben ott van az a jelleg, amelyet Caillois a fantasztikus művészetben keres, éspedig: „a fantasztikusnak tartalmaznia kell egy szándékolatlan és ilyenként akceptált elemet, egy nyugtalan és nyugtalanító kérdést, amelyet előreláthatatlanul tör fel valami-féle mélységekből, egy olyan kérdést, amelyet a szerző kénytelen volt úgy átvenni, ahogyan az megmutakozott számára, és amelyre választ szeretett volna kapni mindenáron.”

(Roger Caillois: *În inima fantasticului (Au cœur du fantastique)*. Trad. Iulia Soare. Ed. Meridiane, București, 1971.)

A vámpírok passzivitásáról

■ A vámpír Gherasim Luca könyvében passzív és aktív egyszerre. A könyv fordítója, Krzysztof Fijalkowski szerint e könyv vámpírfigurája leginkább a Lautréamont-féle *Maldoror* gótikus képzetköreivel rokonítható, nem annyira a régió népi hagyományából lép elő. Lucánál tehát egy „kultúrvámpír” az, akit láthatunk, de a megjelenítés ezen belül igencsak radikális, a szerzőre egyébként is jellemző módon.

A vámpír világa az árnyékokéval, a szellemvilágéval érintkezik, így kerül bevezetésre a könyvben, szoros összefüggésben egyébként azzal az erősen sugallt tézissel, hogy maguknak a tárgyakkal is van egy olyan világa, amit nem lehet tőlük elválasztani, és amely főként vágyakból és egyéb irracionális erőkből szövődik köréjük.

„Belépek a szomszéd szobába, kart karba öltve a tárgygal, árnyékok közt haladok és árnyékok kövületei közt, tükrök közt, amelyek nem tükrözik vissza képem, tekintetek között, melyek nem engem lesnek és nem boncolnak fel, nem lephetek meg itt senkit és semmit, és engem sem képes meglepni semmi ebben a meglepetésvilágban, a váratlan jelenések világában, akikre akkor is várok, ha nem várom őket; ők ugyanis akkor mutatkoznak meg, amikor még senki nem várja őket, pontosan abban a pillanatban, amikor megnedvesítődnek az ajkak, hogy fogadhassák a csókot vagy talán a fogakat vagy talán a szemet vagy talán azt a hófehér nyakat, amelyik épp feltárulkozik a hold számára, hűvös (két törben végződő) leheletek, a vámpír számára. Megérkez-

tünk a legbelső szobába, Ó, tárgy! Induljunk innen lefelé a lépcsőn, a kastély alatti barlangrendszerbe, tévelyegjünk a hosszú folyosókon távoli hívásokat követve, mintha egy hatalmas folyam torkolatától haladnánk a forrása felé, lépkedjünk óvatosan, ne verjük fel a sziklák porát, a molekulákon megülő kormot, és hagyjuk érintetlenül az óriási pókhálókat is, jogos tulajdonosaik akrobatikus mozgását követve, és úgy ajánlom fel itt a tárgyat a póknak, ahogy az ágyat annak a nőnek, aki magát ajánlja fel nekem.” (75–76.)

A dolgok áramában, mint láthatjuk, tárgy és személy, annak szelleme, árnyéka és tükröképe nagyjából a létezés azonos szintjén áll, mindegyikük egyformán erős jelenlétté válhat, és egyformán erőteljes hiánnyá is természetesen. Nehéz lenne jó magyar megfelelőt találni arra a szókapcsolatra, amelyet Luca épp ebben a könyvében vezet fel – az OOO-ra gondolkodok, amely franciául *Objet Objectivement Offerit*, románul *Obiect Oferit*, angol fordításban *Objectively Offered Object*. Magyarul a három O betűt talán csak az Objektíven Odaajándékozott Objektum elnevezés adhatná vissza, Lucának azonban az ajándékozás gesztusával problémái vannak annak konvencionálisága miatt. A jelentés, hangnem szempontjából az Objektíven Felajánlott Tárgy állna közelebb az eredetihez. A továbbiakban inkább az OOO rövidítést igyekszem használni azokon a helyeken, ahol ez a fogalom szóba kerül.

Luca OOO-i egyébként azt a kiszámíthatatlan effektust, autentikus reakciót keresik a felajánlott tárgyak környékén, amely őszinte és váratlan, mint az ösztönök vagy az álmok reakciója. Ráadásul a kollektív tudattalan kivetüléseiként kerülnek értelmezésre: egy tárgy felajánlása valakinek, és ennek a gesztusnak a hatása összekapcsolódik Lucánál az álom alapvető, meghatározó elemével – a vággyal. Jellemző, hogy amikor Luca saját OOO-it értelmezi utólag, amelyekkel barátainak és ismerőseinek ajánl fel, legtöbbször szexuális és gyakran agresszív tartalmakat vetít beléjük, akár férfiakról, akár nőkről van szó. „A felajánlott tárgy lehetővé teszi az igen tevékeny kollektív tudattalan bevezetését az egyének közötti tudatos és közvetlen kapcsolatok terébe, olyan összefüggéseket hozva létre, amelyeket még egy nagyon kezdetleges értel-

mezés is legalább annyira szubverzívnek, különösnek, revelatívának mutatna, mint magukat az álmokat.” (27.) Maguk a felajánlott tárgyak egyébként talált vagy sajátosan megkonstruált tárgyak, azokhoz hasonlítanak, amilyeneket Dalí vagy Breton is készítettek. Nyugtalanítóak, nem funkcionálisak, miközben mégis emlékeztetnek távolról valamiféle funkcionális dologra. Kiváltott hatásuk sem a kiszámítható örömrészlet jellemző módon: Luca tárgyai új mederbe terelik az addigi személyközi kapcsolatokat, magába a viszonyba írják bele a nyugtalanító jelleget. Az *L betű* című tárgy például egy baba, amelynek testfelületére mindenféle rejtvénykivágatokat ragasztott készítője, lába közé pedig egy másik (baba)fejet applikált, amely alsó fejből viszont zseletpengék állnak ki. Bonyolult, agresszív jelentésű tárgy, amelynek szemlélése valószínűleg bárkiből zsigeri reakciókat vált ki, de a felajánlás gesztusa „személyre szabott” jelentést is létesít a tárgy, annak címzettje (André Breton) és persze a tárgy megtalálója/elkészítője között. E reakciók története is beleíródhat akár a jelentésekbe.

Luca számára a seb egyszerre provokált és provokáló, a vámpír pedig olyan figura, aki kész a vérontásra és a vér beszívására (Luca a lélegzésre és a csecsemők táplálkozási reflexeire egyaránt asszociál), de valamiféle áldozatra is képes ennek érdekében. A vámpírfigura elegáns és sápadt, mint egy dendi a századfordulós képi ábrázolásokon. És persze, mint már említettem, egyszerre aktív és passzív: „Behunyom a szemem, aktív vagyok, mint egy vámpír, kinyitom a szemem odabent, magamban, passzív vagyok, mint egy vámpír, és a vér, amelyik érkezik, a vér, amelyik távozik, a vér, amelyik már odabent van, bennem, képeket cserélnek, olyan ez, mint amikor török csattannak össze. Most meg tudnék enni egy zongorát, lelőni egy asztalt, belelélegezni egy lépcsőházat.” (83.)

A kötet angol fordítása éli a maga életét, számos ismertetést, recenzíót találhatunk róla olvasónapló jellegű honlapon, online folyóiratokban. Leggyakrabban André Breton vers, próza és esszé határain egyensúlyozó műveinek társaságában láttatják a kötetet: a *Les vases communicants*, a *L'amour fou* és persze a *Nadja* közelségében. Luca életművében a közeli rokonok az *Inventatorul iubirii* (A szerelemfeltaláló), illetve a franciául, D.

Trostrtal társszerzőségben írt *Dialectique de la dialectique*. Pszichoanalitikus megközelítések, mágiikus jelentésadás, provokáció, erotikus kódrendszer: ezekkel a fogalmakkal lehetne vázlatosan körülírni Gherasim Luca ekkori, első ízben 1945-ben nyilvánosságra kerülő projektjeit.

(*Ghérasim Luca: The passive vampire. Transl. Krzysztof Fijalkowski. Twisted Spoon Press, Prague, 2008.*)

Virágszörnyek, gombaemberek

■ Hatalmas képzőművészeti anyag, százhetven reprodukció 414 oldalon, első látásra Miró színeit és formáit, a negyvenes évekbeli képeken pedig Victor Brauner motívumait vélem felismerni. A Brauner-párhuzamot megerősíti Sarane Alexandrian szövege is, amelyik a katalógusban olvasható, így: „meglepett, hogy Rozsdának mennyire hasonlít a munkássága – 1943 és 1947 közötti budapesti korszakában – Brauneréhoz, annak bukaresti idejében. Érdekes párhuzam a két művész között, akik olyannyira különböznek egymástól. Így például a szakembereknek érdemes volna összehasonlítaniuk, milyen mértékben halmozzák mindketten az emberi testeket. [...] A magyar festő képzeletvilága közel áll a román festő színes rajzáéhoz, például azon művei, amelyeken Rozsda emberfejű és tollfarkú mókust ábrázol, nőt agancsos állatfejjel, vagy madarat, amely emberi lény magzatát hordja a hasában.” (31–32.)

A testek halmozása Rozsdánál többnyire szubtilis, illetve ahol szembeötlőbb, ott a címadás/téma is indokolja, mint például a *Janus-arcú szatír* című tusrajz esetében. (119.) A hibridek, egymásba nyúló testek viszont gyakoriak, és éppen az Alexandrian által jelzett, negyvenes évekbeli időszakban.

A tét hol a szexuális egyesülés természetességének, az egygyéolvadásra teremttségnek a megmutatása (*Lágy formák*, 85.), hol a hermafrodita, el sem különíthető nemi jellegeknek a felmutatása, problematizálása (*Férfi*, 91, *Virágszörny* 97, *Hermafrodita szoborral*, 123). De elmosásuk ennek az időszaknak a képei a növényi-állati-emberi képzetkörök határait is, legegységelműbben a *Gombaember* (117.) című képen, de ebben az összefüggésben is említhető a húsevő növényre is emlékeztető *Virágszörny*, vagy a *Janus-arcú szatír*.

Miró színeit, kompozícióit a negyvenes és az ötvenes évek képein is láthat-

juk, legerősebb vizuális hatása alighanem a *Tarka halálfej* esetében van az erős kék-vörös-sárga kombinációnak. (184.)

A nyolcvanas évek végéről származik egy másik kivételesen erős képe, amelyik füzérekbe szerveződő ujjakat ábrázol, erről mondja Sarane Alexandrian: „Számítalanszor ábrázolja finom, vibráló kezét, s kivált gyakran csak az ujjait, amelyeket füzérekben vagy egy százlábú ujjaként megsokszoroz; mintha azt mondaná, művének megvalósításához sokkal több ujra vágynak, mint a közönséges emberek. Rozsda a háromarcú és ezerujjú ember: így láthatjuk, amikor belépünk komplex művészetének birodalmába.” (30.)

Rozsda Endre alapító tagja az Európai Iskola csoportjának, absztrakciós törekvései számos képét rokonítják az Iskola más alkotóinak munkáival, a társművészetekben analóg elképzeléseket méltatói szerint Bartók Béla zenéjében, illetve Jorge Luis Borges prózájában találhatunk; a festő mindkettőjüket személyesen ismerte, és bevallottan hatásuk alá került.

Magyar kortársai a negyvenes években a „könnyed modernség” jegyében értelmezték műveit, kortársaihoz képest kevésbé heroikus, illetve kisebb hangsúlyt fektet a fájdalom megjelenítésére – „víziója tiszta, derült, nyugodt és gátlástalan”, írta róla Hamvas Béla a *Forradalom a művészetben* lapjain, és ez a könnyedség ott érződik a reprezentatív katalógusban is, tekintszik ezt pozitívumnak vagy akár a szürrealizmus felszabadítás-poétikájának a megnyilvánulásaként.

(*Rozsda. Szerk. David Rosenberg. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001.*)

Szürrealista hieroglifák

■ Olyan kezdőmondat nem igazán van, hogy „az egyik legérdekesebb szürrealista festő”, vagy ha van, akkor ásitásba fullad.

Kezdjük máshonnan: Brauner merész és radikális mítoszokat építő festő, értelmezői szerint „szürrealista hieroglifákat” fest, képei egyfajta szintaktikus gondolkodást hordoznak, erőteljesen nyelvi jellegűek.

Ennek előzménye egy 1924-ben megjelent folyóiratszám, a *75 HP* című avantgárd lap egyetlen száma, amelyikben Victor Brauner és Ilarie Voronca társszerzőként jegyzik a piktovers vagy más lehetséges fordításban festett-vers teoretikus és gyakorlati megalapozását, a két szféra Braunernél élete végéig a legnagyobb természetességgel jár át egymásba.

Párizs, Varengeville-sur-Mer, Ronco, Marseille, Bukarest, Bécs, Piatra-Neamț – néhány fontosabb állomás Brauner életében, az időben visszafelé haladva.

A huszonnégyezres városban, Piatra-Neamțban Brauner gyermekkorának idején a zsidó népesség aránya negyven százalék.

2003-ban a szülőváros reprezentatív Brauner-kiállítást szervez a romániai köz- és magángyűjtemények Brauner-anyagából, ezt reprodukálja Emil Nicolae kötete, egy részletes kritikai életrajz kíséretében, amelyik a monografikus feldolgozás irányában feszegeti a centenáriumi kiállítás alkalmi kereteit.

A reprezentatív, jellegzetes Brauner-képek nem romániai gyűjteményekben találhatók, de éppen az indulás, a kezdeti inspirációs források feltárása miatt fontos a könyv, a „korai Brauner” foglalkoztatja, és meggyőző analógiákat mutat ki gyerekkori-kamaszkori ügyek és a későbbi képi világ között.

Brauner támaszkodik nagy kulturális mítoszokra, de ugyanakkor nagyon személyes: saját életét is mítoszi nyelven beszéli el képein és a hagyatékában fennmaradt szövegeiben (amelyekből szintén válogat a kötet függeléké). A kötet végén a szerző felidézi Sarane Alexandrian piatra-neamț-i látogatását – Brauner tanítványa, barátja és monográfusa bejárja azokat a helyeket, ahol a művész gyerekként megfordulhatott, és különös figyelmet szentel annak a helynek, amelyik száz év alatt keveset változott a helybeliek szerint: az állatparkot, ahol különösen a farkasok és medvék közelében időz Alexandrian. A farkas meghatározó lény Brauner számára, feljegyzett gyerekkori emlékek is kapcsolódnak hozzá, az 1947-es párizsi, nemzetközi szürrealizmus-kiállításon pedig egy szürrealista tárgyát, egy farkas-asztalt állít ki többek között. Alexandrian szerint *A pusztai farkas*, Hermann Hesse regénye erős hatással volt rá.

A Nicolae-könyv ugyan gyakran él azal a kultuszteremtő logikával, hogy az egyidejűség vagy az ugyanazon a helyen való tartózkodás egyben közvetlen hatást is jelent(het) – különösen Egon Schiele vagy a Brauner családdal egy időben Bécsben tartózkodó Adolf Hitler kap aránytalanul nagy szerepet a könyvben –, de az kétségtelen, hogy a kontextualizálás szempontjából ezek az adalékok relevánsak, a korszak megértéséhez közelebb

visznek. A túlértelmezésekből mindenestre érdemes visszavenni valamennyit az olvasás során.

Bár a szülővárosbeli kiállításon nem volt látható az *Onomatomanie* című Brauner-sorozat, a könyv sok képet reprodukál belőlük fekete-fehérben, a szöveg kísérőelemeként. Ezeknek a képeknek az értelmezései, a Brauner-szignók kérdéskörének átfogó tárgyalása vagy az *Ultratablou biosensibil* című kompozícióról szóló részek a könyv csúcspontjai.

Emil Nicolae végül is teljesíti, ami egy hasonló könyvtől elsősorban elvárható: megmutatja egy nemzetközi jelentőségűvé nőtt művésznek a mások számára kevésbé látható arcélét is – úgy, ahogy Petre Solomon írta meg például Paul Celan korai élettörténetét, vagy ahogy Saša Pană bábáskodott Tristan Tzara korai, románul írott verseinek kötetbeli megjelenésénél.

(*Emil Nicolae: Victor Brauner. La izvoarele operei. Hasefer, București, 2004.*)

Saját narcizmusok

■ Kis füzet, 32 oldal: *Az új magyar művészet önarcképe* – Az Európai Iskola sorozatának 7–8. füzete, katalógusokból és Bálint Endre írásából kikövetkeztethetőleg 1946-os megjelenéssel.

Az önarcképeknek van valamiféle vonzereje, különösen hogyha – kívülről nézve – van hozzá összehasonlítási alapunk: tizenhárom ember önarcképe egymás mellett vagy egyazon művész tizenhárom önarcképe többet mond az emberről, mint egyetlen önarckép. Saját narcizmusával bajlódik a művész, miközben saját vonásait rajzolja; vagy akár büszkén vállalja, ha olyan.

Ebből a kis füzetből azokról tudunk meg többet, akik valahogyan saját formát találnak narcizmusukhoz: Bálint Endréről például, aki „lefelejt” a képről a fél arcát, és a legtöbb humorral számol be viselt dolgairól: „Családi címerünket, mint adalékot a proletár heraldikához, a farzsebemben őrzöm: VIII. kerületi Elöljáróságtól egy »Szegénységi Bizonyítványt«... [...] Ma már öreg ember vagyok: 31 éves, nő, családapa.” Korniss Dezsőről, aki egy geometrikus, de rendkívül karakteres absztrakt ábrát rajzol önmagáról. Lossonczy Tamásról, aki egyfajta spárga-kompozíciót készít önarckép helyett, és a mai szmájlik absztraktabb őst látjuk benne. Egy Józsefről, aki fázik, miköz-

ben a levelében önarcképét írja, és aforizmákat fogalmaz: „Az nem lenne baj, hogy művészeink idegenből vesznek át, hanem baj az, hogy amit átvesznek, idegen is marad. [...] Ha egy fiatal művésznek megvalósulna minden álma, vágya, ő maga csodálkozna legjobban, hogy az a valóságban ilyen.”

Van, akitől csak kép látható a füzetben (Anna Margit, Ámos Imre, Schubert Ernő), van, akitől csak szöveg olvasható (Barcsay Jenő, Martyn Ferenc, Vilt Tibor). És van, aki mindkét médiumban körbeírásulja saját arcát (Bálint Endre, Bán Béla, Bokros Birman Dezső, Czóbel Béla, Forgács-Hann Erzsébet, Egry József, Gadányi Jenő, Korniss Dezső, Lossonczy Tamás, Márfy Ödön).

Az önarcképekben sokkal kevesebb a szürrealizmus egyébként, mint mondjuk az Európai Iskolát bemutató kései, tizenhét képet közlő kiállítási katalógusban (György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai Iskola*. 1984 október 10. – november 25-ig. Budapest Kiállítóterem). A képek groteszkek és absztraktok és komorak, jó okkal, nyilván. Ebben a körben Bálint Endre, Korniss Dezső, Lossonczy Tamás játékosága nyer nálam – különös, hogy mennyire más feladat a saját arcot festeni ahhoz képest, ha a bármi egyéb kihívásának fut neki valaki.

(Az új magyar művészet önarcképe. *Az Európai Iskola Könyvtára* 7–8. 1946.)

Nem egészen kölcsönös

■ Franciaország és a francia kultúra úgy kerül ki Le Clézio könyvéből, mint amelyik nagyra értékelte Diego Rivera és Frida Kahlo munkásságát, de a felek közt a viszony nem kölcsönös. Diego és Frida világa inspirációs forrás André Breton számára; Paul és Dominique Éluard Mexikóban járva a helyi indián kultúra rítusa szerint házassági esküt tesznek. Lehetne még sorolni a szürrealisták Mexikó-élményéből táplálkozó műveket. Rivera és Kahlo párizsi útjai viszont inkább kellemetlen emlékekkel járnak; Diego egyetlen (Angelina Belofftól, első feleségétől született) fiát veszíti el a párizsi hidegben és nyomorban, az első világháború végén. Frida képeit pedig túlságosan kegyetlennek és vadnak látják némelyek Párizsban, épp egy olyan élethelyzetben, amikor több biztonságra és bizonyosságra volna szüksége.

A közös tulajdonság, amely Diegót és Fridát egyaránt jellemzi Le Clézio beállításában, egyfajta nyers erő: „Egyikük is, másikuk is festő volt, nem értelmiségi. Gondolkodásuk a kezükön és tekintetükön keresztül talált kifejezési formát. Nem fogalmakkal, nem is szimbólumokkal dolgoztak, hanem a testükben élték azokat, akár a táncot vagy a szeretkezést. Aztán kivetítették ezeket vásznaikra.” (135.)

Diego társadalmi szerepe szerint, illetve falfestményműfajának következtében is látványosan kifelé él – Frida, bal esete, testi szenvedései hatására is inkább befelé. Alkotóerejük mégis összekapcsolódik valahogyan, ennek a megfejtésére indul Le Clézio könyve.

Közös pont számukra az az indián kultúra, amelyik a huszadik század első évtizedeiben újabb és újabb csatornákon, médiumokon, áttételeken tör felszínre, a politikai és művészeti világban is meghatározó elemmé válva. A könyv Gauguin és Cézanne egzotikus nőalakjait hozza kapcsolatba Rivera telt idomú asszonyait. Frida Kahlo képein a megfeythetetlen, kemény és ugyanakkor védelmező, tápláló funkciók is megjelennek, az önarcképek jelentésszerű ruházata mellett; Frida önmagát konstruálja meg indiánként számos képén.

Kegyetlenség, forradalmi jelleg, az erős és a tudatalatti erős kivetülései – értjük, érthetjük, miért lehetett fontos e pár munkássága a szürrealisták számára. Ráadásul a Bretonnak is igen fontos Trockij éppen Frida Kahlo szülői házában, Diego és Frida vendégeként száll meg Mexikóban; Breton mexikói látogatása idején is szoros köztük a viszony.

„Bomba köré hurkolódó szalag” – írja Kahlo művészetéről Breton 1938-ban, az egyéb kulcsszavak pedig, amelyek főként az *Amit a víz adott nekem* című Kahlo-kép kapcsán bukkannak fel Breton értékelésében, a következők: a tárgyak sajátos összetételalkozásában rejlik mítoszok és szimbólumok, a történések hálózata, a nyersesség és a humor.

Szuverén világok – az egyidejű egzotikumhoz, de az archaikushoz is kapcsolhatóak. Míntha Breton a fekete humor antológiájának elődkeresését az egyidejűség tengelye mentén is működtette volna, kapcsolódási pontok után kutatva.

Le Cléziot magával ragadja a történet, két-három motívum ismételt hang-

súlyozásával építi fel a két életút bemutatását: a történelemmel együtt mozduló, valóban forradalmi átalakulások részeseivé váló művészeket látjuk, a hódító és mégis gyermeki férfit, a szilárd akaratú, sziporkázóan vonzó nőt, az archaikusban való megmerítkezést és azt a

(konvulzív) szerelmet, amelyik a kor-
szak művészeti életének egyik nagy témája, épp a szürrealisták révén.

(J. M. G. Le Clézio: *Diego și Frida*.
Trad. Nicolae Constantinescu. Ed Paralela
45, Pitești, 2008.)

Balázs Imre József

