

XIK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



DARIDA VERONIKA
EGRI PETRA
PELLINGER KÁROLY
FERENCZI SZILÁRD
FEUER MÁRIA
GATTI BEÁTA
GYŐRI TAMÁS
HORVÁTH GIZELLA
JAKABFFY TAMÁS
KÁNTOR LAJOS
KESZEG ANNA
KOVÁCS ANDRÁS FERENC
KOVÁCS FRANCISKA MÁRIA
LÁSZLÓ SZABOLCS
MAJSA BARBARA
MARKALY ARANKA
MOLNÁR LAJOS
PERENYEI MONIKA
TAMÁS DÉNES

12

III. FOLYAM
2013.
DECEMBER

PEREMMŰVÉSZETEK

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXIV/12. • 2013. DECEMBER

TARTALOM

MAJSA BARBARA • A művészet az utcán hever, avagy kik azok az outsidersok . . .	3
HORVÁTH GIZELLA • A művészeti világ peremén. Az 55. Biennále esete	9
KESZEG ANNA • Art brut az Halle-Saint-Pierre-ben	20
TAMÁS DÉNES • A perem művészete	26
FERENCZI SZILÁRD • Peremről mederbe	32
DARIDA VERONIKA • Monteverdi-parafrázisok	38
FELLINGER KÁROLY • Madárdal, Ahogy a köröm belenő a húsba, Mondták, afféle (<i>versek</i>)	46
FEUER MÁRIA • Éva naplója	48
PERENYEI MONIKA • Az örület archívumai	56
JAKABFFY TAMÁS • Az Énbe zárt végtelenség. Kovács Franciska Mária képeiről	64
MOLNÁR LAJOS • Két hazád van, Kályhák emlékeznek rád, A jövő történetét nem meséled el, Majd vulkánként testesülsz meg újra (<i>versek</i>)	72
GATTI BEÁTA • Mezősségi önélet-rajz. (Ön)reprezentációk egy visai festő alkotásaiban	74
GYŐRI TAMÁS • Paraszti értékrend és művészi érzékenység találkozása egy kolozsi naiv festőnő munkássága nyomán	82
KOVÁCS ANDRÁS FERENC • Levél Gálfalvi Zsoltinak (<i>vers</i>)	96
■ HISTÓRIA	
MARKALY ARANKA • Határjárás a középkori Erdélyben	98
■ MŰ ÉS VILÁGA	
KÁNTOR LAJOS • Cseh Gusztáv élete és kora	107
■ KÖZELKÉP	
EGRI PETRA • H&M mint fast fashion?	110





■ TÉKA

LÁSZLÓ SZABOLCS • Szétharapott poloskák (<i>Sasszé</i>)	117
KORMOS NIKOLETT • Nézzünk pornót – avagy szabadságot a nőknek?	119
FLEISZ KATALIN • Lehetetlen-e a szerelem?	122
A Korunk könyvajánlata (<i>Rigán Lóránd ajánlja</i>)	124

■ TALLÓ

ADORJÁNI ANNA • „Nézd, mit találtam!”	125
---	-----

■ ABSTRACTS

127

■ KÉP

KOVÁCS FRANCISKA MÁRIA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Susținem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraș candidat

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ **Elnök:** KÁNTOR LAJOS ■ **Tiszteletbeli elnök:** DEGENFELD SÁNDOR
Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY ■ **A szerkesztőség tagjai:** BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), HORVÁTH ANDOR (főszerkesztő-helyettes, világirodalom), RIGÁN LÓRÁND (filozófia) ■ **Gazdasági vezető:** KOVÁCS GÁBOR ZSOLT ■ **Grafikai arculat:** KÖNCZEY ELEMÉR
■ **Titkárság:** BALÁZS JÚLIA, SASS GYÖNGYI, SÓLYOM ANNAMÁRIA
■ **A Korunk – Budapesti Porta grémiuma:** DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, POSZLER GYÖRGY, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR
■ **Állandó munkatársak:** EGYED PÉTER, HAJDÚ FARKAS-ZOLTÁN (Heidelberg), JAKABFFY TAMÁS, KESZEG ANNA, KOVALSZKI PÉTER (Detroit), PETI LEHEL, SZENTES ZÁGON, ZELEI MIKLÓS (Budapest)
■ A megjelenéshez támogatást nyújt a Romániai Magyar Demokrata Szövetség és a Communitas Alapítvány, a Bethlen Gábor Alap, a Nemzeti Kulturális Alap, a Kolozsvári Városi Tanács, a Kolozs Megyei Tanács és az Új Budapest Filmstúdió.
■ **SZERKESZTŐSÉG:** Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 ■ **POSTACÍM:** 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; e-mail: korunk@gmail.com; korunk@korunk.org; Fényszedés: KOMP-PRESS Kft.
■ **NYOMDA:** ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egy évi előfizetés 50, fél évi előfizetés díja 26 RON.
A KORUNK magyarországi terjesztését az Apáczai Sajtóhíd Alapítvány végzi (1088. Budapest, Krúdy Gyula u. 3., Tel.: 0036-1-266-65-85); a lap megrendelhető a következő faxon: 0036-1-235-07-39, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com.
■ Proiect realizat cu sprijinul Primăriei și Consiliului Local Cluj-Napoca; Proiectul susține candidatura orașului Cluj-Napoca la titlul de Capitală Culturală Europeană 2021.
■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk (400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284) ■ **ISSN: 1222-8338**

MAJSA BARBARA

A MŰVÉSZET AZ UTCÁN HEVER, AVAGY KIK AZOK AZ OUTSIDEREK?

A londoni Institute of Contemporary Arts 2013. január 19-én kerekasztal-beszélgetést szervezett *Quickfire: The End of the Art World...?*¹ címmel, amelyen James Mayor, az azonos nevű képzőművészeti galéria alapítója a következő mondattal foglalta össze a művészvilág problémáját: „A múzeumok azt állítják ki, amit mondanak nekik!” Mayor, noha nagy valószínűséggel nem állt szándékában, e mondatral az outsider művészet létjogosultságát is aláátmasztotta, bár való igaz, az 1970-es évek közepe óta a kívülállók sem tekinthetők már – annyira – kívülállóknak. Éppen ezért napjaink legégetőbb kérdése az, hogy lehet-e még outsider művészetről beszélni, s ha igen, akkor milyen kontextusban.

A múzeumok jó pár évszázada a kultúra szerves részét képezik, viszont egyre több civil, művész vagy magát annak nevező személy lázad fel az intézményi rendszer ellen, mivel a tárgyakat a kiállításuk előtt akarva-akaratlanul cenzúrázzák, a raktárakban és pincékben őrzött kincsek pedig akár hosszú évekig, évtizedekig rejtve maradhatnak a kíváncsi szemek elől. Nem meglepő tehát, hogy az új művésznemzedékek inkább független galériákban, alternatív kiállítóhelyeken vagy az utcán mutatkoznak be, ami lehetővé teszi számukra, hogy közvetlenül létesítsenek kapcsolatot a közönségükkel.

Léteznek azonban outsiderok, akik fittyet hánynak a múzeumokra, az azok ellen lázadókra, illetve a művészet írott és íratlan szabályaira, s a korabeli mesteremberekhez hasonlóan nem feltétlenül a szépségre törekednek, hanem a grandiózus és szokatlan formákat, illetve az eklektikus stílust részesítik előnyben. Megtehetik, hiszen elsősor-



Mitől lenne más az, aki bélyegek, érmék vagy épp lemezek helyett szemetet gyűjt, hogy abból szobrot hozzon létre?

ban nem másokat akarnak elkápráztatni – bár akadnak kivételek –, hanem saját maguk szórakoztatása, kiteljesedése vezérelti őket. Nem nehezedik rájuk külső nyomás, nem kell megfelelniük senkinek, nem kell állandóan azon fáradozniuk, hogy valami újjal rukkoljanak elő, mint a hagyományos értelemben vett művészeknek, akik karrierjük során akár többször is stílust váltanak csak azért, hogy fenntartsák az őket övező érdeklődést. Az outsiders velük ellentétben kitartanak a „már kialakult stílusuk” mellett, és ugyanazzal a motívumkészlettel konstans intenzitású munkatempóban dolgoznak egész életükön át.²

Az outsiders jelentős hányada saját otthonát, udvarát stb. alakítja műalkotássá, mások a közvetlen környezetükben vagy valahol a környéken található lakatlan területeket kezdik benépesíteni fantáziadús, olykor polgárpukkasztó kreációikkal. Sajnálatos módon azonban pont a kívülállóság mellékhatásaként mind a lakóépületek, mind az elfoglalt területek illusztris „lakóit” a művészek halálát követően – örökösök híján – az amortizáció fenyegeti. Szerencsére napjainkban már több helyütt közösségi összefogással próbálják menteni a menthetőt, s ha kell, még a helyi önkormányzatokkal is öltre mennek az elhivatott, alkalmi restaurátorok. Az egykoron Nesles-la-Gilberde-ben élő Monsieur G. otthonáért viszont senki nem indított harcot, így az a mester halálát követően pusztulásnak indult, végül egy új tulajdonos kezébe került, aki nem érezte szükségét, hogy megőrizze a még épségben megmaradt „teremtményeket”, s egyúttal megkezdte a romos épület átépítését, emiatt ma már a legjobb esetben is csak töredékeket, apró részleteket lehet látni a hajdanán múzeumnak is beillő házból, a falakat díszítő festményekből, illetve illusztrációkból.

Az időben viszont bő hetven évet kell visszamenni az outsider művészet elődje, az art brut megszületéséig. Az art brut fogalomkörébe tartozó alkotók az 1940-es évek közepén kerültek először a figyelem középpontjába, ami a történelmi kontextust tekintve egyáltalán nem véletlen; a második világháború után uralkodó közhangulat és a kultúra válsága serkentőleg hatott azoknak a marginális művészeteknek az előretörésére, amelyekkel korábban még csak foglalkozni sem akartak, hiszen egy az egyben lenézték mind az alkotókat, mind azok agyszüleményeit. A francia festő és szobrász, Jean Dubuffet érdeklődését Hans Prinzhorn 1922-ben megjelent *Elmebetegek képköltésének* című kötete keltette fel, amely „a heidelbergi klinika 5000 darabból álló gyűjteményét dolgozta fel”, s amely a pszichotikus művészet tekintetében elengedhetetlen forrás.³ Ugyanakkor Dubuffet-t a Heidelbergben tett személyes látogatása már csalódással töltötte el, mivel azzal kellett szembesülnie, hogy az általa megtekintett művek a már meglévő (képző)művészeti konvenciókhoz kötődtek, míg ő olyan alkotások után kutatott, amelyek semmibe vették azokat. Dubuffet nem tudott megelégedni a pszichotikus művészet már közismert kategóriájával, ezért teremtett egy beszédesebbet; art brut kifejezéssel illette azokat az alkotásokat, amelyek nem a képzőművészeti tradíciók égíse alatt születtek meg.

„Az art brut a modernizmus széles körű, tipikus jellegzetességeinek folytatása és megerősítése: a kreativitás új és eredeti formái utáni kutatás azokon a területeken, amelyek nem érintkeznek a konvenciókkal, mint például a gyerek- és a primitív művészet, valamint az örültek művészete.”⁴

Az art brutöt (angol tükörfordítás: raw art), amely se nem korstílus, se nem stílusirányzat, a függetlenséggel lehet a legjobban jellemezni, mivel Dubuffet szerint „az autonóm inspiráció egy olyan modellen nyugszik, amelyben az alkotó az összes társadalmi és kulturális behatástól elszigetelve él, nem vesz részt iskolai rendszerű művészeti képzéseken, illetve nincs tudatában a hagyományoknak vagy a beállított kompozíciós előírásoknak”.⁵ Maga a brut nyerszet, zordat jelent, ami látszólag az esztétikum hiányá-

ra utal, de ahogy a modernizmus leszámolt az ideálokkal, és módosította a szép(ség) jelentését, a posztmodernizmus pedig jóváhagyta a giccset, úgy az art brut halmazába tartozó művek is elnyerték méltó helyüket a művészetekkel foglalkozó (tan)könyvekben és albumokban, ráadásul néhány késő 20. századi művész, például a Cobra csoport több tagja – Arnulf Rainer, Julian Schnabel, Georg Baselitz és mások –, illetve Dubuffet maga is tudatosan másolta a stílust vagy vett át bizonyos motívumokat.⁶

Az angolszász nyelvterület – valamint manapság a világ jelentős hányada – az „outsider art” kifejezést részesíti előnyben, amely az ismert műkritikusnak, Roger Cardinalnak köszönhetően terjedt el: 1972-ben megjelent könyvének e címet adta. Az outsider art voltaképpen az art brut angol megfelelője, természetesen szabad fordításban. A két elnevezés rövid ideig valószínűleg azonos paraméterek mentén létezett egymás mellett, idővel azonban – ahogy majd később látni fogjuk – utóbbi engedett merevségéből, így felettébb eltávolodott a francia elődtől.

„Az »outsider art« fogalma – teljesen elfogulatlan módon – azokra a különös munkákra vonatkozik, amelyeket olyan emberek készítettek, akik valamilyen módon a társadalom margóján helyezkednek el, akik különféle okokból kifelől nem tudnak megfelelni annak a kultúrának a hagyományos – szociális, társadalmi és művészi – követelményeinek, amelyben élnek.”⁷

Jóllehet az art brut és az outsider alkotók besorolásánál a fizikai elhelyezkedésük mérvadó, ettől függetlenül az elméjükben lejátszódó folyamatok, vagyis az eltérő motivációk szintén nélkülözhetetlenek az átható megismerésükhöz; egyesek valamilyen misztikus sugallatról, belső kényszerről beszélnek, mások nem igazán tudják meghatározni az okokat, egyszerűen érzik, hogy cselekedniük kell. David Maclagan, aki több könyvet is megjelentetett már a témában, egy olyan, egyszerre ösztönös és automatikus folyamatról ír, amelynek az alkotók nincsenek tudatában, vagy amelyet csak igen kevésbé képesek kontrollálni.⁸ Abban talán mindannyian megegyeznének, hogy nehéz szavakba önteni, miért is lesz valaki alkotó ember – nem művész –, ha nem a pénz, a siker és a hírnév hajtja, ráadásul némelyek szándékosan nehezítik is a szemlélők dolgát, különféle úton-módon megátolják őket abban, hogy közelebb férközhessenek az alkotásaik értelméhez.

Sokan talán az „őrült” jelzővel illetnék az úgynevezett kívülállókat, ami néhány esetben elfogadható lenne, többségükre azonban a „furcsa” melléknevet is csak erős túlzással lehetne használni, ha nem a többségi társadalom konvencióival hasonlítanánk össze őket. Mitől lenne más az, aki bélyegek, érmék vagy épp lemezek helyett szemetet gyűjt, hogy abból szobrot hozzon létre? Számukra élvezetet nyújt a mások szemetében való turkálás, de kincsvadászoknak sem utolsók, hiszen az ösztönösen – vagy tudatosan – kialakult stílusukat követve a kidobott használati és dísz tárgyat új funkcióval, értékkel és jelentéssel ruházzák fel, ahogyan azt például a század-előn Marcel Duchamp is tette.

A művészettörténet kontextusában azt is mondhatnánk, hogy a hagyományos és az új értelemben vett outsiders megelőzték a korukat, mivelhogy sem a posztmodern – ami sokak szerint már véget ért –, sem a kortárs művészetek nem vetik – már – meg az esztétikai szépség hiányát, s bizonyos művészek, de legfőképp a dizájnerek között találunk olyanokat, akik szívesen dolgoznak használt anyagokkal vagy szeméttel. A két világ körülményeit és az onnan származó alkotók motivációt azonban nem lehet összehasonlítani, mivel a kortárs művészek és a dizájnerek tudatos döntés eredményeként kezdenek munkához, s azt sem szabad elfelejteni, hogy az érdeklődési körüket, szakterületüket erőteljesen befolyásol(hat)ja a késő 20. században megfogalmazott cél, a fenntarthatóság.

Mindazonáltal az art brut (és az outsider művészet) kapcsán beszélünk kell a pszichiátriai betegekről, illetve a velük végzett terápiás gyakorlatokról. Alapjában véve az, hogy valakit egy intézményen belül ápoltak, garanciát jelenthetett – de nem száz százalékig – arra, hogy a beteg a külvilágtól teljesen elszigetelten él. Napjainkban – habár számos intézményt bezártak – szintén alternatívák lehetnek azok a stúdiók, amelyeket fogyatékossgal élők és mentális betegek számára létesítettek, ahol a kreativitást talán kevésbé befolyásolják külső tényezők.⁹

„Amíg a társadalom feltételezhetően pozitív intézményei – iskolák, művészeti iskolák, akadémiák – közül több igazából a kreativitás hamis verzióját tanítja, addig bizonyos »negatív« intézmények – börtönök és különösképpen az elme-gyógyintézetek –, ahol a bentlakó emberek elzártan élnek a társadalom többi részétől, nem szántszándékkal, de inkubátorként működnek a kreativitás rombolóbb és autentikusabb változata számára. Tulajdonképpen Dubuffet eredeti kollekciónak több mint a fele származik ilyen forrásokból.”¹⁰

David Maclagan a Studio Upstairsnél dolgozó művészetterapeutával, Livy Powell-lel folytatott beszélgetése közben Janos Martont idézte, aki szerint azoknál az emberekkel, akik átéltek valamilyen traumát, vagy korábban idegösszeomlásokon mentek át, a kreativitás szárnyalni kezd, egy skizofréniában szenvedő beteg pedig arról a helyről kezd, ahová sok művésznek nagyon nehéz eljutnia.¹¹ A magyar származású pszichológus és művészettörténész, Janos Marton – édesapja a hatvanas években disszidált Ausztriába¹² – a New Yorkban működő Living Museum¹³ alapítója, ahová bárki kötetlenül betérhet, és ahol alkothat. Marton az ausztriai Guggins Állami Kórház pszichiátriai részlegén, a Landers Klinikán találkozott először olyan műalkotásokkal, amelyeket az ott kezelték készítettek. Marton a tanulmányai után helyezkedett el a Credmoor pszichiátriai intézményben, ahol a lengyel művésszel, Bolek Greczynskivel a 75. számú épületben alakították ki az „Élő Múzeumot” 1983-ban.

Azonban sem a Living Museum, sem a Studio Upstairs falain belül alkotók nem nevezhetők igazi kívülállóknak, még a bentlakók sem, hiszen érintkeznek a külvilággal. Itt utalnék vissza arra a megállapításra, hogy az art brut és az outsider művészet nem egy és ugyanaz, legalábbis ma már semmiképp. Noha alapkitételük sokban hasonlít, de míg előbbi sokkal szigorúbb szabályrendszerrel dolgozik, addig utóbbi olyanra elnézővé vált, hogy már a sajátosságait sem igazán lehet meghatározni, aminek egyik velejárója, hogy jócskán szélesedett azok köre, akiket a „kívülálló” jelzővel lehet illetni; többségük már nem feltétlenül él elszigetelten a civilizáció zajától, amiben egyrészt a rájuk irányuló kérértlen figyelem, másrészt modern világunk rohamos fejlődése – a média és az internet térhódítása – is szerepet játszik.

Aki ma outsider művész, valószínűleg tisztában van az outsider fogalmával, kiállításokon vesz részt, és elég gyakran saját ügyöknél is rendelkezik, aki számára a műalkotás a fontos, nem úgy, mint a művészetterapeuták számára, akik elsődlegesen a páciensük érdekeit, egészségi állapotát nézik. „A művészetterápia természetesen nem csupán arról szól, hogy bátorítsuk az embereket, hogy használják a képzelőerejüket, vagy hogy a művészetten keresztül legyenek kreatívak, hanem az embereket arra kéri, hogy ismerjék fel a fájdalmukat, és egyezzenek ki, legalább képzeletben, a természetük irracionális oldalával.”¹⁴

2010. február 11-én a londoni Institute of Contemporary Arts az outsider művészet jegyében rendezett kerekasztal-beszélgetést, ahol a meghívott vendégek a moderátorral karöltve megpróbálták körüljárni az art brut és az outsider művészet minden lehető aspektusát: a múlttól, a problémákról, a jövőről és a lehetőségekről beszélgettek. A *Don't Call Me Crazy: How We Fell in Love with Outsider Art*¹⁵ címet viselő pa-

nelen részt vett a már sokat emlegetett David Maclagan, James Brett, a Museum of Everything alapítója és Jarvis Cocker. Mielőtt bárki azon kezdene morfondírozni, hogy Jarvis Cocker, a Pulp zenekar alapító frontembere mivel érdemelte ki a három szék egyikét, gyorsan közlöm, hogy az angol énekes 1998-ban három kontinensnek – Európa, Amerika és Ázsia – az outsider art szempontjából fontos helyszíneit kereste fel. A meglehetősen hosszú és fárasztó útja során készült felvételeket 1999-ben *Journeys into the Outside* címmel a British Channel 4 mutatta be. Egyelőre bizonytalan, hogy valaha is kiadják-e a háromrészes műsort DVD-n, de a YouTube videomegosztón elérhető.

A kortárs művészetekkel foglalkozó intézmény, Brett múzeuma és a televíziós csatorna érdeklődése, valamint maga a beszélgetés is jól mutatja az art brut és az outsider művészet közeledését – inkább kapcsolatát – a fősodorbeli áramlatokkal. Ma már a művészetre szakosodott üzlet részét képezik a kívülállók is, akiket ügynökeik, illetve a gyűjtők könnyűszerrel kihasználhatnak. Azok számítanak igazán értékes műalkotásoknak, amelyek autentikusak, tehát mentesek minden behatástól. Abban a pillanatban azonban, amikor a „művész” tudomást szerez közönségének létezéséről, autentikusságról már nem beszélhetünk. Maclagan úgy gondolja, hogy az alkotók minden esetben címzik valakihez az alkotásaikat, még ha egy képzeletbeli ismeretlenhez is.¹⁶ Alain Bouillet egyetemi professzor viszont az art brut kapcsán azt írja, hogy az annak tárgykörébe tartozó szerzemények senkihez sem szólnak, ezért mindenki a saját fantáziájára hagyatkozhat csak.

A kiállítások esetében sincs könnyű dolga a báméskodóknak, mivel egy tematikus tárlaton megtekinthető tárgyak valamelyest kapcsolódnak egymáshoz, nem reprezentálnak annyiféle univerzumot, mint a kívülállók és műveik. Ugyancsak különbség mutatkozik a művészekkel kapcsolatos elvárásokat és a róluk való tudást illetően. „Abban a pillanatban, hogy fény derül a háttérinformációkra, legyen az akár egy elmegőgyintézeti pecsét, új dimenzió nyílik meg, töprengeni kezdünk azon, hogy az illető milyen körülmények között dolgozott, milyen tudatállapot uralkodott rajta, a motívumain (vagy azok hiányán), a külső és belső akadályokon, amelyeket le kellett győznie.”¹⁷ Az újonnan kapott információk alapján lényegében pozitív diszkriminációt hajtunk végre, és minden gondolkodás nélkül a kívülállók csoportjába osztjuk be az alkotókat: mondhatni mankóként ragaszkodunk az effajta megkülönböztetésekhez, hiszen úgy vélhetjük, hogy általuk közelebb kerülhetünk a kiállított darabokhoz.

Az állításom, miszerint az art brutot leginkább a függetlenségével tudjuk leírni, többek között az említettek miatt is immár eléggé ingoványos talajon nyugszik. Lehet-e függetlenségről vagy kívülállóságról beszélni akkor, ha a tárgy már a múzeumban van? Dubuffet válasza egyértelmű: nem. „Az art brut autentikus példájának nem másnak, mint az alkotó személyes erőforrásai önkéntelen gyümölcének kellene lennie, amelyet a személyes víziók függetlenségének és termékenységének mutatójaként kell értékelni, készítésének háttérében pedig nem állhat semmilyen haszonszerzésre vagy nyilvános elismertségre való törekvés.”¹⁸ Noha a kezdetek kezdetén akadtak olyanok, akiket a haláluk után fedeztek fel – talán véletlenül –, ma szakemberek, műkedvelők, műkereskedők és pénzéhes emberek hajtóvadászatot indítanak, hogy minél több izolált alkotót integráljanak a világ művészi és üzleti vérkeringésébe. Nem véletlenül adott ki David MacLagan könyvet *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace* címmel. Sajnos az egyre szaporodó kiállítások, publikációk – mint ahogy e cikk is – csak rontanak a helyzeten; bár „talán beszélhetünk egy rövid időszakról, amikor az art brut képes volt úgy létezni a mainstreamen belül, hogy nem veszítette el a különlegességét, de a növekvő asszimilációs folyamat már jó ideje a küszöbön állt”.¹⁹

Bár az art brut beolvasszása, kommercializálódása már Dubuffet munkájával kezdetét vette, a pont valójában akkor került fel az i-re, amikor a lausanne-i Art Brut

Museum 1976-ban megnyitotta a kapuit. Hiába vezette Jean Dubuffet-t a jó szándék, s adományozta oda a tulajdonában lévő art brut kollekciót az intézménynek, hogy a tehetséges, de még ismeretlen alkotókat szélesebb körben is megismerjék, e cselekedetével a saját maga által előírt szabályokat szegte meg, a kívülállókat az egyetemes képzőművészet részévé tette. Tudatosan vagy tudtán kívül a European Outsider Art Association szintén ekként cselekszik, a honlapjukon olvasható célkitűzéseik – európai outsider hálózat létrehozása, az outsider művészet népszerűsítése stb. – és a 2013. május 13–14-én tartott konferenciájukon felvetett kérdések – például kik tekinthetők az alkotások tulajdonosának – egyaránt ezt bizonyítják. A szervezet mindörökké leszámolt az art brut hagyományával, és erőfeszítéseikkel, intézményesített formájukkal csupán az outsider művészet további deformálódását és asszimilálódását segítik elő.

Az art brut és az outsider művészet mára tehát elkerülhetetlenül a kapitalista rendszer részét képezi, Adolf Wölfli, Aloise Corbaz és Chomo alkotásai magántulajdonba, gyűjteményekbe kerültek, vagy aukcióra bocsátották őket, a különféle földrajzi koordinátákkal rendelkező alkotóhelyek pedig népszerű turistalátványosságokká váltak. Ez a jelenség azonban nem von le semmit az alkotások értékéből, mivel azok az alkotóik fantáziájának, kreativitásának, tehetségének és személyiségének legfőbb hordozói. Sőt talán éppen a nagyfokú érdeklődés segít megőrizni az utókor számára az outsider művészet remekeit, merthogy a jövője nem egynek kétséges. Maclagan viszont kételkedik: „az outsiders kicsit olyanok, mint azok a fajok, amelyek valaha a vadonban éltek, majd veszélyeztetettnek nyilvánították őket, ennek eredményeként megmentették és szariparkokban vagy állatkertekben helyezték el őket, de sok közülük ma vagy fogságban, vagy vadászat következtében pusztul el.”²⁰

Működőképes és mindenkit kielégítő receptet még senkinek nem sikerült kiötlönie, és már többször tanúi voltunk annak, ahogy a peremművészetek népszerűségük következtében a fősodorba kerültek – gondoljunk csak a modernista törekvésekre. Nem elhanyagolható differencia azonban az, hogy míg a modernista irányzatok élharcosai tudatosan fordultak el a konvencióktól – később mégis tehetetlenül nézték, ahogy a rendszer felemészti őket –, addig az art brut és az outsider alkotók semmilyen befolyással nem rendelkeztek, a nevüket és a „szabályzatukat” sem ők határozták meg. Megoldást jelentene talán, ha a kívülállókat csak a haláluk után fedeznék fel, bár azt is jól tudjuk, mi történt Van Gogh remekeivel. Maclagan pedzegeti – s igazat is adok neki –, hogy el kellene gondolkoznunk azon az eshetőségen, hogy végleg elfelejtjük az outsider kifejezést, mert egyre nehezebb behatárolni annak helyes használatát.

■ JEGYZETEK

1. Elérhető az interneten: <http://youtu.be/SU1YDDEvCPU> (2013. 08. 28.)
2. David Maclagan: *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*. Reaktion Books LTD, London, 2009. 13.
3. Tényi Tamás: *Kifejezéspatológia*. <http://art.pte.hu/muveszetterapia/download/tenyi> (2013. 08. 28.)
4. Maclagan: i. m. 8.
5. Art brut. http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10053 (2013. 08. 28.)
6. Maclagan: i. m. 69.
7. Uo. 7.
8. Uo. 13–14.
9. Uo. 11.
10. Uo. 10.
11. David Maclagan – Livy Powell: *The View from Outside*. <http://iai.tv/video/the-view-from-outside> (2013. 08. 28.)
12. Janos Marton, *Director of the Living Museum*. <http://austrianinformation.org/july-august-2005/2007/2/14/915364.html> (2013. 08. 28.)
13. <http://www.living-museum.org>
14. Maclagan: i. m. 139.
15. Elérhető az interneten: <http://www.youtube.com/watch?v=Jk0PndXxSoQ> (2013. 08. 28.)
16. Maclagan: i. m. 54.
17. Uo. 18.
18. Roger Cardinal vonatkozó szócikke a Grove Art Online enciklopédiából. Lásd az 5. jegyzetet.
19. Maclagan: i. m. 155.
20. Uo. 21–22.

HORVÁTH GIZELLA

A MŰVÉSZETI VILÁG PEREMÉN

Az 55. Biennále esete

Az erős trend, amely kitűnik az idei Velencei Biennálén, az, hogy az outsider művészet a művészi világ legújabb divatja és szenvedélye.

WILL GOMPERZ, A BBC MŰVÉSZETI SZERKESZTŐJE

Központ és perem

■ Minerva baglya alkonyatkor kezdi meg röptét – és így van ez a művészet¹ világában (*artworld*²) is. Amíg ahhoz, hogy festő legyen valaki, legalább a festékek kikeverésének technikáját el kellett sajátítania, addig nem volt kérdés, hogy valaki festő-e vagy sem, illetve, hogy amit alkot, az festmény-e vagy sem. Amíg a technikai tudás alapvetőnek számított egy műalkotás létrehozásában, a művész és a műalkotás azonosítása nem volt problematikus. Akkor válik elkerülhetlenné a művészetre vonatkozó filozófiai reflexió, amikor ez a hagyományos képlet – a művész egy speciális tudás/adottság birtokában alkot egy jól beazonosítható műalkotást, amit a művészet templomában (a múzeumban) kontemplálhat a befogadó – elavulttá válik.

Egy művészetelmélet problematikusságát a határesetek világítják meg, a művészet peremén elhelyezkedő jelenségek. A művészet központi magja mindig is stabil, még akkor is, ha nem ugyanarról a magról beszélünk. A paradigmák változásával változhat a művészet magja, de mindig vannak megkérdőjelezhetetlen művészek és munkák a művészet világának központjában. Nem valószínű, hogy bármikor kikerülhetne onnan egy Leonardo da Vinci, egy Rembrandt vagy egy Picasso. A központi maghoz tartozónak tekintem azokat a művészeket, illetve munkákat, ame-



Az utóbbi időben az outsider art egyre nagyobb súllyal van jelen a művészet világában (és az olvasó nem téved, ha valamiféle önellentmondásra gyanakszik).

lyek egy adott korban a művészeti diskurzusban nyilvánvalóan a művészet fogalmának területéhez (extenziójához) tartoznak, és amelyek megfelelnek a művészet minőségi fogalmának is (azaz többnyire elismerik azokat mint jelentős alkotásokat). Több évszázadon keresztül a művészet peremét azok a munkák alkották, amelyek nyilvánvalóan műalkotásnak készültek, de minőségük megkérdőjelezhető volt. Megeshet, hogy volt olyan festmény, amit nem tartottak művészetnek – de nem azért, mintha tárgyként nem lett volna beazonosítható mint festmény, hanem azért, mert pocsék festmény volt. A 20. század elején viszont kezdenek elszaporodni azok az esetek, amelyeknek a művészet világához való tartozása már létükben, nem csak minőségükben kérdéses. Ennek a jelenségnek a mindenkori paradigmatis esete Marcel Duchamp *Forrása*.³

Minél többfajta olyan alkotás születik, ami a művészi értékelés várományosa, annál fontosabbá válnak a művészi világ azon intézményes keretei, amelyek képesek meghatározni, mi az, ami művészetnek számít. Ide tartozik a múzeum, a galéria, a művészeti piac, a kritikusok, kurátorok, művészeti folyóiratok, akadémia, egyetem stb. És ide tartozik a Velencei Biennále is.

A Velencei Biennálét 1895 óta szervezik meg kétévente azért, hogy ismertté tegyék a kortárs művészetet. Az egyik legjelentősebb kortárs képzőművészeti kiállításnak, sőt kortárs művészeti fesztiválnak számít. Habár eredetileg az olasz művészet kiállítóterének ötletéből született, az esemény nemzetközi jellege egyre erősödött idővel – 1907 után egyre több ország építtetett saját pavilont. 1899-től kezdve bevezették a személyes kiállítások rendszerét. Az első világháború után kiemelt szerephez jutottak a modernista művészek, a második világháború után az avantgárd művészeket is előszeretettel mutatták be. Az ötvenes években bemutatták az absztrakt expresszionizmust, 1964-ben a fődíjat Robert Rauschenberg kapta, ami a pop art győztes bevonulását jelentette a művészeti világba. A személyes kiállítások rendszerét 1972-től kezdődően felváltotta a tematikus szervezés. A központi pavilon a Giardiniben, majd a nyolcvanas években a Biennále számára rekuperált Arsenale hatalmas kiállítóterében mutatja be a kortárs nemzetközi művészetet a kurátor szemüvegén keresztül. A 2011-es biennálét, ahol 83 művész munkáit állították ki, és 89 ország vett részt, majdnem félmillióan látogatták meg.

A Velencei Biennále úgy szerepel mint egyfajta művészeti szabadalmaztató ügynökség: ami bekerül a középpontba, azt láthatjuk a Velencei Biennálén, és fordítva, ami látható a Biennálén, abból lesz a művészeti központ.

II Palazzo Enciclopedico

■ Az idei, 55. Biennále témája „Az enciklopédikus palota”. Azt hiszem, nem tévedek, ha úgy gondolom, hogy az „enciklopédia” fogalma elsősorban a Nagy Francia Enciklopédiát idézi fel, azt a vállalkozást, amely egyrészt a felvilágosodás emancipációs törekvéseit testesíti meg, másrészt a Michel Foucault által leírt klasszikus episztémét tükrözi. A Nagy Francia Enciklopédia korának tudását igyekezett megszerezni, méghozzá egy hierarchikusan szervezett táblázat formájában. Ha a preklasszikus episztémé a rejtett kapcsolatokat kedvelte, a láthatatlan, misztikus összefüggéseket, az érintőleges egymás mellé rendeléseket és a listázást, a klasszikus episztémében a homály nemkívánatosá válik. A megismerés alapeleme az, amit a filozófusok (racionalisták, empiristák egyaránt) ideának, eszmének neveznek, de ami tulajdonképpen inkább reprezentáció, mint fogalom – azaz a statikusan felfogott tárgyak belső képe, amit logikus, átlátható táblázatba igyekeztek szervezni. A megismerés haladását abban látták, hogy a táblázat minél több cellája feltöltődik reprezentációkkal, illetve a cellák között minél világosabban megmutatkoznak a kapcsolatok.

Massimiliano Gioni kurátor, aki az idei biennále katalógusában, illetve több interjúban mutatta be a kiállítás koncepcióját, mégsem az enciklopédia ezen jelentéséhez kötődik. Az ő kiindulópontja Marino Auritinek, egy az Amerikai Egyesült Államokba emigrált olasz népi iparművésznek és gépésznek az álma: 1955-ben Auriti benyújtott egy javaslatot az Enciklopédikus Palota megépítésére Washington DC-ben. A palotát egy 70 emeletes épületnek tervezte, amelyben összegyűjtötték volna az emberiség összes tudását, a keréktől a műholdig. Javaslatát nem fogadták el, Auriti viszont megépítette a palota makettjét, amelyet Massimiliano Gioni ki is állíttatott Velencében.

Már ez az értelmezés is jelzi, hogy Massimiliano Gioni kurátori munkájában nem a kitaposott ösvényeket kedveli. Francesco Bonami, a 2003-as biennále kurátora kimondottan antibiennalénak nevezi Gioni vállalkozását,⁵ mivel amit szervezett, az nem egy nemzetközi szemle egy kortárs nagy téma vagy egészen új tendencia körül, hanem egy nagyon nagy csoportos kiállítás. Válaszában Massimiliano Gioni bevallja, hogy a biennalét inkább ideiglenes múzeumnak szánta, mintsem egy a kortárs szellemet bemutató kiállításnak. Arra a következtetésre jutott, hogy ma kortársnak lenni azt jelenti, hogy többféleképpen viszonyulunk a történelemhez, ezért a biennále inkább arról szól, hogyan létezhetnek együtt a különböző időbeliségek. Auritiben éppen ez a két gondolat vonzotta: az egyetemes kiállítás gondolata és ennek kezdetektől belekódolt bukása. A kiállítás több szinten is arról szól, hogy nem ismerhetünk meg mindent. Ebből kiderül, hogy Massimiliano Gioni nem osztja a francia enciklopédia episztomológiai optimizmusát: inkább a protoenciklopédiák szelleméhez igazodik, összefüggések és szimpátiák rendszerével dolgozik – azaz a preklasszikus episztéméhez tér tudatosan vissza.

A fent említett beszélgetésben Gioni annak a reményének ad hangot, hogy a kiállítás során a műalkotás és a puszta eszköz közötti határvonal elhomályosul, mivel őt a képek (images) érdeklik, és nem a műalkotások. Ez a koncepció azzal fenyeget, jegyzi meg Francesco Bonami, hogy minden – művész, műalkotás, artefaktum, beavatott, kívülálló – puszta téglá lesz a kurátor palotájához. A kurátor művésszé válik, minden más – artefaktummá.

Nos Massimiliano Gioni szép kis fogalomzavart okozott, több szinten is. Már a biennále témája, „Il Palazzo Enciclopedico” is félrevezető, mert az enciklopédia mégiscsak elsősorban a Nagy Francia Enciklopédia – azaz a racionalizmus és a felvilágosodás terméke. Ezzel szemben Gioni nem azt emeli ki, hogy a Palazzo Enciclopedico az emberiség tudástára szeretett volna lenni, „a keréktől a műholdig”, hanem azt, hogy egy meg nem valósult álmot, egy eleve lehetetlen eszme. A megismerés totalizálásának vágyát és lehetetlenségét hivatott szimbolizálni az enciklopédia. Eddig még nem volna nagy gond. Viszont az a tudás, amely összegyűjtésének lehetetlenségéről szól a biennále, nem a racionális, tudományos ismeretek rendszere, hanem mindaz, ami ezen innen vagy túl van: álmok, személyes kozmológiák, tudattalan tartalmak, egyéni és kollektív tudattalan, misztikus élmények, vallásos tartalmak, szellemek üzenetei, sejtések formába öntése. Azaz: mindaz, ami ellen a Nagy Francia Enciklopédia harcolt. És minden valószínűség szerint Marino Auriti, az ötletgazda sem ezt értette ezen, hogy „minden, a keréktől a műholdig”.

Nyilván, Massimiliano Gioni a rendszer modern eszméjét sem követi, nem is törekszik egységes és hierarchikus rendszert kialakítani, inkább a listák, a halmazok, a felsorolások bővületében él. Így a sok még többnek tűnik, rendező elv nélkül nincs lehetőség a lényegtelen elemek kiszűrésére, a jelentősebb elemek kiemelésére – és az eredmény az, hogy a befogadó óhatatlanul kihagy elemeket, illetve úgy van kitéve az ingerek tengerének, hogy a kiállítás végén (habár erről csak abban az értelemben beszélhetünk, hogy egy adott pillanatban elfogynak a termek) alig emlékszik konkrét

munkákra. Peter Fritz biztosítási ügynök 387 házmodellt barkácsolt, Peter Fischli és David Weiss körülbelül 250 kis agyagszobrot munkált ki, Dieter Roth 131 monitoron dokumentálja betegség miatti szobafogságát, Levi Fischer Ames asztalos a 19. század végén 600 apró, valós és képzeletbeli állat szobrát faragta ki – ki az az elvetemült biennálélatogató, aki időt szán minden egyes darab figyelmes vizsgálatára, illetve ha már lenne ilyen, mennyi marad meg az emlékezetében ezekből? Mintha Massimiliano Gioni eleve ügyelt volna arra, hogy a látottak összességének befogadását is lehetetlenné tegye.

Az idei biennálé kurátora magát a biennálét szeretné újradefiniálni és a kortárs művészet seregszemléjéből átalakítani egyfajta óriási képkollázssá, ahol a képek – nem pusztán a művészeti képek – fajtái egymás mellett foglalnak helyet. A kortárs művészeti seregszemléből csak a seregszemle marad meg – a „kortárs” mellett helyet foglalnak nem igazán kortárs történések is, a „művészeti” pedig semmiképpen sem értelmezhető úgy, mint „autonóm művészeti”, amennyiben találkozunk voodoo bannerekkel, a shaker szekta rajzaival vagy a dél-amerikai börtönökben rajzolt üzenőzsebkendőkkel is. Ha ez így van, kérdés, mitől lesz sereg az a halmaz, amit szemlélünk, nem múlik-e mindez a kurátor önkényes választásán. Mintha az idei biennálé a múzeum előzményét keltené életre nagyságrendekkel szélesebb skálán – a „cabinet de curiosités-t” (ritkaságok gyűjteménye, csodakamra), ahol minden helyet kaphat, ami felkeltette a gyűjtő figyelmét, kategoriális megszorítások nélkül. A peremen lévő dolgok a központba kerülnek – a gyűjtő akaratából.

A művészet peremén

■ A művészet klasszikus definíciójához hozzátartozik egy műalkotás, amit egy művész szándékosan műalkotásként hoz létre. A Palazzóban találkozunk egyrészt nem művészek alkotásaival, másrészt nem művészetnek szánt alkotásokkal.

Nem művészeknek nevezem azokat a személyeket, akik egyrészt nem rendelkeztek művészi tréninggel, előképzettséggel, másrészt nem is tekintettek önmagukra művészként. A hetvenes évektől egyre inkább a figyelem előterébe kerül ez a fajta művészet, amit ösztönösen hoznak létre művészi előképzettséggel nem rendelkező személyek: gyerekek, elmebetegek, börtönök lakói. Az ötvenes években Dubuffet nyomán art brutnak nevezték, a hetvenes évektől outsider artként ismerik. Lássunk néhány példát az idei biennáléről.

Augustin Lesage (1876–1954) majdnem ötvenéves koráig mindennap a bányában dolgozott. Itt hallott 1911-ben hangokat, amelyek megjósolták neki, hogy festő lesz. Bányásztársai bevezették a spiritizmusba, és Lesage rendkívül jó médiumnak bizonyult. A szellemek nem hagyták cserben, „megtanították” rajzolni, majd festeni. Mindennap munka után dolgozott a vásznain. Az első vászon, amit megvett, 3/3 méter, azaz 9 négyzetméter területű volt, ki sem tudta teríteni otthon. Először fel akarta darabolni kisebb részekre, de a szellemek megakadályozták ebben. Így Lesage elkezdte festeni a vásznat a jobb felső sarokból kiindulva, úgy, hogy egy része mindig fel volt csavarva. Ennek ellenére festményei legjellemzőbb tulajdonsága a figyelemre méltó szimmetria és rend, ami uralja az egyébként nagyon komplex képeit. Lesage nem tartotta magát festőnek, mindig a szellemek irányítása alatt dolgozott. A szellemek azt üzenték neki, hogy ne is próbálja megérteni, amit csinál. Jean Dubuffet 1948-ban fedezte fel, azóta gyűjtötte festményeit. Halálakor 800 festményt hagyott hátra. Lesage nem rendelkezett művészi előképzettséggel, egyszer volt egy múzeumban katonasága alatt, nem tartotta magát festőnek, meg volt győződve, hogy ő csak egy eszköz a szelleme számára – egy festőgép. Nyilván, amit csinált, az festészet – de nem tűnik szándékos alkotásnak.

Még jellemzőbb Arthur Bispo do Rosário (1909–1989) esete, aki tengerész és ökolívivó volt. 29 évesen betört egy kolostorba a kék angyalok hadának élén, kijelentve, hogy eljött ítélni eleveneket és holtakat. Rögtön bezárták egy riói elmeegógyintézetbe, ahol élete nagy részét töltötte. Úgy gondolta, az a feladata, hogy felkutassa azokat a tárgyakat, amelyeknek érdemes megkegyelmezni az Ítélet napján, és új Noéként nem állatokat, hanem tárgyakat gyűjtött imaginárius bárkájába. Több ezer tárgyat felvett listászerű alkotásaiba, azokból az anyagokból dolgozott, amelyek keze ügyében voltak – szobrokat, kollázsokat, kárpitokat, ünnepi ruhákat készített, többségüket beborítva szavakkal (listákkal, katalógussal, költeményekkel, himnuszokkal, próféciákkal). Nyilván nem tartotta magát művésznek, és tárgyai nem műalkotásokként, hanem vallásos üzenet hordozóiként voltak értékesek számára.

Emma Kunz (1892–1963) gyógyító volt, 18 évesen felfedezte telepatikus és jövendőmondó képességeit, majd felfedezett egy gyógyító erejű követ, amelynek porát a mai napig természetgyógyszerként árulják a svájci gyógyszertárakban. Emma Kunz terapeutikus munkájához készítette milliméterpapíron mandalaszerű rajzait a gyógyításához is használt ingája segítségével. A geometrikus rajzokban minden pontnak, vonalnak, színnek jelentése van, de erről a jelentésről Emma Kunz nem nyilatkozott, úgy vélte, csupán a 21. században fogják őt megérteni. Rajzait mindig egyetlenegy ülés alatt fejezte be, még akkor is, ha egy ilyen ülés több mint 24 órát igényelt. Úgy gondolta, ezek a rajzok képessé teszik, hogy láthatóvá tegye a láthatatlan energiavonalakat. Rajzait maga és a betegek közé helyezte a földre, hogy segítségükkel érzékelye az energiazavarokat. Művészetnek csak halála után tekintették rajzait, őt magát pedig „vizionárius művésznek” nevezték, akinek munkáit „harmadik szemünkkel” látjuk.⁶

A „nem művészek alkotásai” kategóriában a Palazzo több olyan tárgyat (tárgygyűjteményt) is felvonultat, ami leginkább a ready-made műfajához áll közel: ilyenek az ábrázolást megtiltó shaker közösséghez tartozó 16 rajzoló alkotásai, melyeket a közösségben egyedülként megtűrték a hit érdekében, mivel a természetfeletti világot vonzó módon reprezentálták, és az Egyesült Államok délnyugati börtöneiben az elítéltek által zsebkendőkre rajzolt képek, a kortárs indiai tantrikus festmények és a voodoo zászlók Haitiről. A „ready-made” műfajához való viszonyulásuk nem egyszerű. Nyilván ezek nem műalkotásnak készültek, viszont nem is „mindennapi” tárgynak. Üzenetet hordoznak, gyakran vallásos, misztikus üzenetet. A ready-made többnyire egy közönséges tárgy, amit egy művész emel ki közönséges környezetéből, és kisebb vagy jelentősebb beavatkozást követően kiállítja, azaz, George Dickie kifejezésével élve, a művészi értékelés várományosának kiáltja ki. Itt nem egy művész, hanem a kurátor emeli ki a műveket, és még csak nem is látja el címmel (amely eljárás a beavatkozás minimuma). Jelen esetben úgy tűnik, fontos, hogy nem egy-két példány, hanem a gyűjtemény van kiállítva: a kurátor koncepciójában ezek tükrözik az ember teljesíthetetlen vágyát a gyűjtemény teljességére.

Talán még zavaróbbak a nem művészetnek szánt kiállított tárgyak. Kezdjük rögtön Carl Gustav Jung *Vörös könyvével*, amely nyilván nem képzőművészeti indíttatásból készült: inkább egy eszköz arra, hogy Jung sejtései a kollektív tudattalanról formát öltsenek. Jung maga nem publikálta a könyvet, és örökösei hosszú ideig nem is engedélyezték, hogy a tudósok tanulmányozzák. 2009-ben látott napvilágot a majdnem százéves szöveg, amin Jung 1914 és 1930 között dolgozott. Jung maga úgy gondolta, hogy ez a könyv pszichoanalitikus munkája kútfője, minden ebből ered, és minden további elméleti tevékenysége pusztán a *Vörös könyvben* rögzített álmok, látomások racionális feldolgozása. A könyvet nem fejezte be, és nem adta ki: egy fiókban tartotta 1961-ben bekövetkezett haláláig, majd az örökösök egy svájci bankba költöztették. Már maga a kézirat publikálása is kérdéseket vethet fel, amennyi-

ben a szerző maga nem rendelkezett sehogyan sem erről a szövegről. A könyv oldalainak szerepeltetése egy kortárs képzőművészeti kiállításon egyáltalán nem magától értetődő. Több interpretáció lehetséges. A legkézenfekvőbb, egyben a legzavaróbb és legkevésbé valószínű az, hogy a könyv oldalait műalkotásnak tartjuk, a szerzőt pedig művésznek. Egy másik hipotézis szerint a könyv oldalai tematikusan vezetnek be a kiállítás többi tárgyát, megteremtik a többi tárgy kontextusát és értelmezési keretét. Valóban, a kiállított tárgyak jó része, hasonlóan Jung illusztrációihoz, a tudattalan képvilágot objektíválja. Ebben az esetben viszont az a gond, hogy az Auriti-féle Enciklopédikus Palota nem követeli meg, az enciklopédia klasszikus jelentése pedig kimondottan kizárja ezt az értelmezési keretet. A harmadik hipotézis szerint Jung oldalainak sorozata egyszerűen ugyanolyan ready-made a kurátor számára, mint az elítéltek által megfestett zsebkendők – egy önkényesnek tetsző válogatás darabjai. Egyik értelmezés sem oldja meg megnyugtatóan Jung könyvének szerepeltetését a biennálén.

Koncepcióban nem is olyan messze a *Vörös könyvtől* helyezkednek el Rudolf Steiner táblarajzai. Ezek a rajzok (grafikák, táblajegyzetek) határozottan nem műalkotásnak születtek, habár Rudolf Steiner több művészeti ágban is alkotott (pl. építészet, szobrászat, misztériumjátékok). Ezek a rajzok viszont az előadásai alatt keletkezett táblajegyzetek: egy odaadó követője az előadások előtt a táblát, amire írt a mester, letakarta fekete papírral, és a színes krétával felkerült rajzokat, jegyzeteket, vázlatokat, szövegeket elraktározta (több mint 5000 ilyen lapról van szó). Igaz, hogy ezek a táblarajzok inspirálták Joseph Beuyst, aki 1974-ben 100 táblát írt tele egy interaktív művészeti akció során, és ezek a táblák megmaradtak mint műalkotások, ma is ki vannak állítva Berlinben. Viszont nyilvánvalóak a két eset közötti különbségek: Steiner efemer táblajegyzeteit az egyik követője örökölte meg azért, hogy még többet lehessen tanulni a mestertől – nyilván sem a mester, sem a tanítvány nem műalkotásként gondolt rájuk. Beuys ezzel ellentétben egy társadalmi aktivizmus által motivált művészeti akció keretén belül hozta létre a táblákat – ügyelve a formai aspektusokra (100 tábla, nem 97 vagy 103, a művész írása magával hozza a grafikai gesztusnak a szépségét és erejét, maga a létrehozás aktusa is koreografálva van). Beuys táblái kétségtelenül nemcsak művészi, de esztétikai kvalitásokkal is bírnak. Attól tartok, Rudolf Steiner tábláiról ez nem mondható el. Ha néhány tábla esztétikai értékkel bír, ez minden bizonnyal inkább a szerencsés véletlen műve.

Az egyik legzavaróbb kiállítási tárgycsoportot Morton Bartlett babái alkotják. Már önmagában az, hogy pubertáskorú gyerekeket realista módon ábrázoló babák felnőtt ruhákban és gyakran kihívó pózokban vannak beállítva, illetve lefotózva – nehezen emészthető látvány. A babák szépek, kimondottan bájos arcúak, szép, harmonikus testük ízléses ruhákba van bújtatva. A babák fejét és végtagjait szét lehet szerelni, így a legváltozatosabb pózokba állíthatók, úgy, hogy közben a valóság illúziója megmarad. Bartlett azért alakította így ki a babáit, hogy „élőképekbe” rendezhesse őket, és fotókat készíthessen róluk. De talán nem ez a legmegdöbbentőbb az esetben, hanem az, hogy Morton Bartlett soha nem szándékozott kiállítani a babáit. Róla nem állítható, hogy nem művész: szabadúszó fotósként és grafikusként dolgozott. 1936 és 1963 között dolgozta ki életnagyságú, élethű lány- és fiúmanóken-szobraikat. Nem volt szobrászi képzettsége, anatómiából is autodidakta volt. Rengeteg anatómiai könyvet találtak nála halála után. Körülbelül egy évig dolgozott egy babán, hogy tökéletesen valósághűnek sikerüljön, miközben nyilvánvalóan babákról és nem gyerekek szobráiról van szó. Soha nem mutatta be munkáit, csupán néhány barát ismerte hobbiját. Nem lehet tudni, milyen indítatásból szentelt ennyi időt és energiát a babáknak. Halála után egy régiségboltban talált a babákra és a róluk készült több száz fotóra egy műkereskedő, és megvásárolta az egész kollekción. Azóta különböző helyeken állít-

ják ki ezeket. Morton Bartlett babáit könnyen be lehet helyezni egy interpretációs keretbe, amely a művészet önreflexióját állítja előtérbe: mintha a platóni „másolás másolatát” látnák, ahol a babák, amelyek már eleve reprezentációk – vesszőparipák Gombrich értelmében⁷ –, még egy közvetítésen mennének keresztül, és szobrokká, fényképekké válnának, megejtően valóságghú másolataivá a másolatnak. Ehhez viszont el kellene előbb dönteni, hogy egyáltalán műalkotásokról van-e szó, ha a szerző nem annak készítette őket. Ha pedig „talált tárgyak” – akkor vajon „készíthet-e” ready-made-et valaki, aki nem művész, hanem műkereskedő. Vagy kurátor, mint Massimiliano Gioni. Így Morton Bartlett babáinak kiállítása nemcsak erkölcsi kérdést vet fel – jogában áll-e bárkinek a publikus térbe beemelni minden jel szerint egy másik személy nagyon is privát életéhez tartozó tárgyakat –, hanem művészetfilozófiai kérdéseket is (mi a műalkotás, ki a szerző, releváns-e a szerző szándéka).

Központtá vált perem

■ A művészet intézményes világán kívül született/rekedt művészet (outsider art) trendivé vált. Nem teljesen új keletű a művészeti képzés nélküliek promoválása, a művészeti kánontól teljesen független művek kiemelése. Jean Dubuffet a 20. század közepén az „art brut” terminust éppen az olyan munkákra alkalmazta, amelyeket nem professzionális művészek hoztak létre, hanem gyerekek, elítéltek, elmebetegek, akik nem ismerték, így nem is igazodhattak a művészet hivatalos kánonjaihoz.

Az utóbbi időben viszont az outsider art egyre nagyobb súllyal van jelen a művészet világában⁸ (és az olvasó nem téved, ha valamiféle önellentmondásra gyanakszik). Több kiállítást is szenteltek a művészet ezen formájának – magát a terminust Roger Cardinal vezette be 1972-ben, majd 1979-ben egy londoni kiállítás (*Outsiders: Artists without Precedent or Tradition*) tette még ismertebbé. New Yorkban 1993-tól évente tartanak Outsider Art címmel művészeti vásárt, a franciaországi Lille város múzeumát 2008-ban átnevezték oly módon, hogy az art brut vagy outsider art szerepeljen a nevében is (Musée de l'art moderne, de l'art contemporain et de l'art brut), az idén Londonban a Wellcome Collection tavaszi tárlatában a japán outsider artot mutatták be, 2009-től a vándor Mindenek Múzeuma (The Museum of Everything) autodidakta, fel nem fedezett, nem szándékosan alkotó művészek munkáit mutatja be a világ különböző pontjain (az idej biennálén is volt egy pavilonjuk), 2011-ben a *Mindful* című kiállítás az elmebetegséget tematizálta, bemutatva elmebetegek munkáit.

Az outsider művészet a művészeti piacra is betört: 2012-ben Nicholas Forrest arról ír a blogjában,⁹ hogy a Ricco/Maresca galéria több mint 400 000 dollárért adta el Martin Ramirez, nagyrészt ideggyógyászati klinikákon elő autodidakta művész csomagolópapíron ceruzával, temperával és krétával kidolgozott munkáját, Phillips de Pury pedig 116 500 dollárért a New York-i undergroundhoz tartozó Phil Frost autodidakta művész munkáját.

Úgy tűnhet, a perem beemelése a középpontba folytatja azt az avantgárd törekvést, amely a művészet és az élet közötti határ eltörlését célozta. Marcel Duchamp azzal, hogy mélyen lenézte a kétkezi munka szerepét a művészetben, és a „kézügyességet” felváltotta az „agyügyességgel”, azt hirdette, hogy a művészetben az előképzettség, az iskolázottság nem releváns. Mindenki lehet művész – mivel a művész az agyával dolgozik, a művészet az agyban dől el. Továbbá a ready-made műfajával megnyitotta az utat a közönséges tárgyak és a műalkotások közötti radikális különbség megszűntetése irányában. Palackszárítója, piszoárja, hólapátja – mind azt üzenik, hogy minden tárgy lehet művészet.

Ezeket a gondolatokat folytatta a hatvanas évektől a Fluxus, amely zászlóujára tűzte az élet és a művészet közötti határ eltörlését. A „mindenki művész, minden mű-

vészet” jelszó alatt olyan művészeti formákkal foglalkoztak (fluxus dobozok, mail art, eventek, fesztiválok), amelyek elvben mindenki számára elérhetőek. A művészetről szóló 1965-ös manifesztumában Maciunas szembeállítja a Művészetet a Fluxus szórakoztató művészetével. A Művészet szempontjából, annak érdekében, hogy igazolni lehessen a művész szakmai, parazita és elit státuszát a társadalomban, bizonyítani kell a művész nélkülözhetetlenségét és exkluzivitását, azt, hogy a közönség függ a művésztől, és azt, hogy csakis a művész hozhat létre művészetet. Ezzel szemben, a Fluxus szórakoztató művészete szempontjából, a művész nem professzionális (amatőr) státuszának megállapítása érdekében bizonyítani kell a művész nélkülözhetőségét és nyitottságát, a hallgatóság (befogadók) önelégültségét és azt, hogy minden lehet művészet, és mindenki képes művészetet csinálni.

Úgy tűnik, a fent említett művészeti felfogás a lehető „legdemokratikusabb” – mindenki előtt megnyitja a művészet eddig csupán egy képzett elitnek szánt területét, illetve lehetővé teszi, hogy a művészet elárassza az élet szürke mindennapjait. Kevesebb figyelmet szenteltek viszont a modális kifejezések használatának jelentésére: az, hogy mindenki *lehet* művész, nem jelenti azt, hogy mindenki máris művész, ahogyan az, hogy minden *lehet* művészet, nem jelenti azt, hogy minden tárgy azzá is válik. Véleményem szerint a Duchamp-Fluxus koncepció legalább annyira elitista, mint a művészeti előképzettségre alapozott klasszikus felfogás: az „agyügyesség” legalább annyira differenciált, mint a „kézügyesség”. Sőt a konceptművészet legtöbb formája csak akkor működik, ha kapcsolatba hozzuk a dantói művészeti világgal: művészettörténettel, művészetfilozófiával, intézményrendszerrel. Másrészt a közönséges tárgyak „színeváltozása”¹⁰ csak akkor megy végbe, ha egy művész képes metaforává alakítani a mindennapi tárgyat, beemelni azt a művészeti világba. A „talált tárgy” csak akkor válik műalkotássá, ha művész „talál rá”, különben csak egy esetleges tárgy marad. Azaz: az előképzettség nélküli művészek tömegétől nem kell tartanunk ebben az új művészeti paradigmában sem.

Az outsider művészet viszont csak részben fedi a fent említett koncepciót. Művészeti előképzettség nélküli „bárkikről” van szó, akik nem ismerik, így nem is követik az intézményes művészeti világ kánonjait. Viszont többnyire nem az „agyügyességgel” tűnnek ki, hanem továbbra is a „kézügyességgel” – azaz nem konceptmunkákat alkotnak, hanem esztétikailag releváns munkákat. Lesage nagy, szimmetrikus vásznai vagy Emma Kunz milliméteres papírra készült rajzai elsősorban látványuk miatt számíthatnak művészetnek, nem a mögöttük rejlő (pontosabban: nem rejlő) koncepció miatt. A Palazzo Enciclopedicóban kiállított „művek” első látásra ready-made-nek tűnnek: Bispo de Rosário megtettesült listái, az elhunyt Morton Bartlett régiségboltból megvásárolt kollekciója, a szintén elhunyt biztosítási ügynök, Peter Fritz 387 házmakettje, börtönben zsebkendőre készült rajzok, Rudolf Steiner táblajegyzetei – mindezek nem műalkotásként kivitelezett munkák, eredetileg más rendeltetéssel készült tárgyak, amelyeket művészetként állítanak ki, hasonlóan Duchamp *Forrásához*, amely eredetileg piszoárnak készült. Van viszont néhány lényeges különbség, ami miatt ezeket a tárgyakat csak vonakodva nevezhetjük ready-made-nek. Az egyik különbség az, hogy a ready-made-et „megtaláló” művész valamilyen beavatkozást hajt végre a tárgyon – ha mást nem, ad neki egy címet. Duchamp, azonkívül, hogy „Forrásnak” nevezte munkáját, megfordította a piszoárt (egyesek szerint így Buddha alakjára emlékeztet), és álnévvel szignózta (ezzel követve és egyben semmissé téve a művészeti legitimáció egyik legfontosabb aktusát). A hólapatot nem módosította, viszont elnevezte „a törött kar előzményének” (*In Advance of the Broken Arm*). A ready-made esetében válik világossá, hogy a címadás maga is művészi gesztus, az alkotás egyik legsúlyosabb momentuma. A Palazzóban kiállított munkáknak viszont nincs címük, legalábbis nem hagyományos értelem-

ben: a voodoo bannerek voodoo banner név alatt szerepelnek, Peter Fritz 387 háza Peter Fritz 387 háza cím alatt stb. Megfigyelhető, hogy a kiállított ready-made-ek nem egyedi tárgyak, hanem kollekciók – ez viszont nem a ready-made műfajból fakad, hanem Massimiliano Gioni biennále-konceptiójából. Másrészt a hagyományos ready-made használati tárgy: nem jelentése van, hanem funkciója. A Palazzóban kiállított tárgyak viszont kivétel nélkül olyan tárgyak, amelyeknek jelentésük van – még ha ez nem is művészi jelentés. Egyik sem származik a természet vagy a hasznosság területéről, hanem mind emberi alkotások, amelyek azon túl is hordoznak értelmet, hogy valamire használják őket (öngyógyításra, mint Anna Zemankova virágfestményeit, mások gyógyítására, mint Emma Kunz a maga rajzait, szellemek üzenetének közvetítésére, mint Lesage, vagy a megváltás előkészítésére, mint Bispo do Rosário tárgylistáit).

Egy másik lényeges különbség az, hogy a Palazzóban kiállított ready-made-re nem a művész talált rá, hanem a kurátor. Ez a körülmény vagy a ready-made-et, vagy a kurátort definiálja újra. A művészet intézményes világában az alkotás monopóliuma a művészt illeti: mindenki más (kritikus, kurátor, galériavezető, művészeti szerkesztő, múzeumigazgató, művészettörténész stb.) valamilyen szinten alkotó, de ez mind utánalkotás: hasonlóan a Platón által használt mágneshasonlathoz, ahol a költőt inspiráló istenség mágneses ereje mutatkozik meg a vasgyűrűk láncolatában.¹¹ Itt viszont hiányzik a mágnes, a művész – itt a kurátor saját erejéből indítja el a láncolatot. Habár nyilatkozatában Massimiliano Gioni elhatárolódik a „kurátor mint művész” koncepciótól, a Palazzo nehezen férne be más értelmezési keretbe. Nevezzük ezt a fajta ready-made-et, az alkotója által nem szándékolt művet, de a művészeti intézmények egy reprezentánsa által ekként kezelt tárgyat – *intézményes ready-made*-nek.

A hasonlóság a modern, avantgárd szemlélet és a Palazzo szemlélete között itt nagyjából véget is ér. Természetesen nehéz az avantgárd egyszerű és koherens leírását megadni, de általában úgy fogjuk fel, mint nagyon is öntudatos művészek társadalmi tekintély ellen lázadó tevékenységét. A Palazzóban helyet kapó outsider művészetből mindez hiányzik. Többnyire olyan személyekről van szó, akik amellet, hogy nem művészetként hozzák létre munkáikat, gyakran csak valamilyen természetfeletti, nem emberi erő közvetítőiként gondolnak önmagukra, és/vagy valami spirituális, misztikus élményt akarnak megosztani. A társadalmi berendezkedés nincs a kiválasztott munkák fókuszában – igazából az ember és az emberfeletti, emberen kívüli, a radikálisan más közötti kapcsolattal foglalkoznak. Ezzel a tematikus elmozdulással, amit tulajdonképpen a művészi világ intézményei promoválnak, a művészet hátrahagyja a kritikus potenciálját, ugyanakkor lemond az autonómia igényéről, visszatérve egy premodern mintához: úgy működik, mint a vallás közvetítője vagy mint a gyógyítás eszköze, alárendelődve egy külső célnak. Úgy tűnik, olyan fordulattal van dolgunk, ami lenullázza a modern művészet legjelentősebb vívmányait: az alkotás függetlenségét külső kritériumoktól, a reflexív és kritikus potenciált, a külső elvárásoktól független, szabad kísérletezés lehetőségét. Mi marad? Másképpen: miért érdemes mindezt feladni?

A perem kényelmes védettsége

■ Ami marad, az egyrészt az esztétikum visszanyerése. A 20. században a ready-made, a pop art, a koncept művészet, a performansz, az appropriáció gyakran háttérbe szorította a művészettel szembeni hagyományos esztétikai elvárásokat. Arthur Danto eléggé meggyőzően érvel amellet, hogy egy áruházi Brillo-doboz és Andy Warhol Brillo-doboza között a különbség elsősorban nem esztétikai, hanem művé-

szi. Nem esztétikai tulajdonságai emelik ki Andy Warhol Brillo-dobozát a mindennapi tárgyak közül, hanem a művészeti világ kontextusa. Ebből a perspektívából a műalkotások esztétikai kvalitásai inkább kedves ráadásnak tűnnek. Viszont az outsider art esetében a művészeti kontextus nem lehet releváns – mert az outsider art definíciója eleve kizárja a művészettörténeti, intézményes viszonyítást. Így nyilván, ha az összes művészetten kívüli megnyilvánulásból ki kell emelni néhányat, amit outsider artnak nevezünk, a kritérium minden valószínűség szerint az esztétikai kvalitás kell hogy legyen. Elvben kritériumként szerepelhetne a művek üzenete, tartalma – ha nem olyan munkákról lenne szó, amelyek nem a művészi öntudat kifejezései, sőt nem a tudatos építkezés, hanem az ösztönös, öntudatlan, külső, misztikus hatások alatt történő létrehozás eredményei.

A Palazzóban felvonultatott munkáknak így nem üzenetük van, hanem történetük. Bispo do Rosário tárgyai nem szólnak valamiről, nem valaminek a metaforái (például a fára sorokban felszögelt levált cipőtálpak nem az ember verejtékes útjának metaforái). Azok is lehetnének, ha Bispo do Rosário ilyenként alkotja őket. Így a cipőtálpak arról szólnak, hogy egy elmebeteg fantáziája szerint közeledik a világvége, és őt Isten kiválasztotta, hogy lajstromba vegye a megmenekülésre érdemes tárgyakat. E nélkül a narratív keret nélkül nemigen tudjuk, mihez kezdhetnénk az összegyűjtött tárgyak költőiségével. Hasonlóan a *Filantropica*¹² című film alaphölcsességéhez (az a koldulásra kinyújtott tenyér, amely nem mond el egy történetet, nem kap alamizsnát), állíthatnánk mi is, hogy az az outsider art, amely nem mond el egy szép mesét, nem kap elismerést.

Ami marad, az a felelősség alóli felszabadulás: az alkotás hatalmával, a megformálás szándékosságával és tudatos szabadságával együtt jár a felelősség. Ha a művész vállalja önmagát mint alkotása tudatos forrását, kiteszi magát a szakmai és társadalmi kritikának. Viszont egy háziasszony esetében, aki azért fest, hogy kezelje depresszióját, egy biztosítási ügynök esetében, aki házikókat barkácsol, egy fotográfus esetében, aki saját magának babákat tervez és modellez – nem lehet számon kérni semmilyen szakmai szintet. Egy bányász, aki a szellemek konkrét utasításait követi festés közben, egy jövendőmondó, aki az inga mozgásai szerint rajzol – semmiképpen sem felelősek azért, amit csinálnak. Az ösztönt, az (isteni) inspirációt nem lehet kritizálni, így az alkotó védve van. És ebben az attitűdben nem az a legmegdöbbentőbb, hogy maguk az alkotók tartják kényelmesnek ezt a helyzetet, hanem az, hogy maga a művészeti világ ezt a típusú művészetet promoválja – a véletlen, felelősségmentes, szándékolatlan, öntudatlan létrehozást a tudatos alkotással szemben.

A perem önfelszámolása

■ Definíciója alapján az outsider művészet a művészet hivatalos intézményrendszerén kívül születik, előképzettség (techné) nélkül, kánonok ismerete/betartása nélkül, mintegy ösztönös, öntudatlan létrehozásból, többnyire gyerekek, elmebetegek, elítéltek munkájaként. Ez viszont nem egy önmeghatározás: a művészeti világ az, amely első lépésben eldönti, hogy az elmebeteg vagy az elítélt, az iskolázottságot nélkülöző háziasszony vagy bányász *nem* művész, majd szintén a művészeti világ intézményei (múzeumok, galériák, gyűjtők, kritikusok) döntenek el, hogy ezeknek a nem művészeknek a munkái művészi relevanciával bírnak, és rivaldafénybe állítják őket. Ezzel az outsider art már el is veszítette lényegét: részévé vált a hivatalos művészeti diskurzusnak, kiállítják, azaz kánon válhat belőle, adják-veszik, a művészeti piac részévé válik, beékelődik a művészettörténeti diskurzusba, eddig láthatatlan előzményeknek a következményeként és későbbi történéseknek az eredőjeként látatják. Ahogyan a muzeális művészetet kritizáló művészet szintén bekerült a múze-

umba, úgy a tudatlanságában ártatlan és őszinte outsider művészet is a szofisztikált művészeti világ részévé válik. Sőt itt már a művészeti világ intézményei gátlástalanul átveszik a kezdeményezést: nem a művész a kezdet, hanem a kurátor, műkereskedő, galériatulajdonos, aki rátalál az outsider művészetre. Az intézményes meghatározás még erősebb, mint a hagyományos művészet esetében. Az outsider művészet, mint láttuk, ugyanúgy része a művészeti piacnak: a kiállított outsider művészek bármelyike lehet sikeres, amint van egy elég jó sztorija, marketingje és tanácsadója.¹³

A művészeti világ ezek szerint képes mindent, amihez hozzányúl, átalakítani saját képére és hasonlóságára.

Vizont ha egyáltalán *valami* akar maradni, a művészeti világ nem azonosulhat a világmindenséggel, nem válhat egy olyan enciklopédikus palotává, amibe minden belefér. Mindig kell hogy legyen egy perem, amin túl van az, ami már nem művészet. *Omnis determinatio negatio est.*¹⁴

■ JEGYZETEK

1. Jelen írásban a „művészet” általában a tágan értelmezett képzőművészetet jelenti, amely magában foglalja a hagyományos művészeti ágakat (festészet, szobrászat, grafika, dombormű stb.) és az újabb vizuális művészeti formákat (installáció, fotó, videó, performansz stb.).
2. Arthur C. Danto használja a kifejezést egy 1964-ben megjelent tanulmányában (Arthur C. Danto: *The Artworld*. *The Journal of Philosophy* 1964. 19. sz. 571–584.). Ebben a tanulmányban Danto a művészeti világot úgy írja le, mint egy művészetelmélet atmoszféráját, a művészettörténet ismeretét. A művészeti világ fogalmába, az elméleti interpretációs keret mellett, beletartozik a komplex intézményrendszer is, amely legitimálja a művészet előállítását, közvetítését, értelmezését, értékelését, befogadását stb.
3. Marcel Duchamp 1917-ben állította ki New Yorkban híres ready-made-jét, egy piszoárt, amit az üzlethől vásárolt meg, megfordította és szignóval látta el (R. Mutt, 1917), majd benevezte a Függetlenek Kiállítására.
4. George Dickie a következőképpen határozza meg a műalkotást (deskriptív jelentésben): egy artefaktum, amelynek a társadalom vagy a társadalom egy csoportja az értékelés várományosának státuszát adományozta (George Dickie: *Defining Art*. *American Philosophical Quarterly* 1969. 3. sz. 253–256.).
5. *Omnivore's dilemma*. Francesco Bonami talks with Massimiliano Gioni about the upcoming 55th Venice Biennale, May 2013. <http://artforum.com/inprint/id=40454> (2013.06.28.)
6. Henrik Dahl: *Art for the third eye*. Emma Kunz's visionary drawings. http://www.theoaktreereview.com/emma_kunz.html (2013.06.28.)
7. Ernst H. Gombrich: *Elméletkezés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Típotex, Bp., 2003. 23–37.
8. Robert Jackson megjegyzi, hogy régebben is jelen volt az outsider művészet, de az utóbbi hónapokban már gyanúsán nagy mértékben gyűjtötték, állították ki, vásárolták, illetve közpénzekből támogatták az outsider művészetet. <http://www.furtherfield.org/features/outsider-art-art-markets-cultural-capitalism-moment> (2013.06.16.)
9. <http://www.artmarketblog.com/2012/05/07/outing-the-outsider-art-market-artmarketblog.com>
10. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003.
11. Platón: *Ión*. In: Ritoók Zsigmond (szerk.): *Platón összes művei kommentárokkal. Ión*. Menexenosz. Atlantisz, Bp., 2000. 11–32.
12. *Filantropica*, 2002. Rendező: Nae Caranfil („Mâna întinsă care nu spune o poveste, nu primește pomană”).
13. Rosie Jackson: *Outsider Art: Where did all the outsiders go?* <http://www.wildculture.com/article/outsider-art-where-did-all-outsidars-go/1024> (2013.06.28.)
14. Minden meghatározás tagadás (Baruch Spinoza).

KESZEG ANNA

ART BRUT AZ HALLE-SAINT-PIERRE-BEN



...az a virágzó
intézményesülés, mely
a fogalom kidolgozása
nyomán létrejött,
megállíthatatlan,
s éppen emiatt a
múzeumigazgatókat
és a kurátorokat
az elméleti
újramegalapozás
helyzetébe hozza.

■ Egy felháborítóan távoli kiindulópontot választottam ahhoz, amit a későbbiekben mondandó vagyok. Ez a kiindulópont nem más, mint a képzőművészet helyének kortárs megítélése. A képzőművészet ugyanis igencsak sokáig volt képes fenntartani magáról azt az illúziót, hogy autonóm, s mainstream fejlődési irányai is az autonómia különböző fogalomra hozásairól szóltak/szólnak. Ennek ellenére a képzőművészet vált a piacnak talán leginkább kiszolgáltatott művészeti ággá, s az autonómiát tematizáló munkák értékét gyűjtői és kurátori gyakorlatok hálózata határozza meg.¹ Ezekkel az állításokkal nyilván nincsenek illúzióromboló szándékaim, jól ismert felállást diagnosztizálok. Ebben a rendszerben az „art brut”-nek, a naiv, primitív, gyermeki, outsider művészetnek pedig nagyon jól körülhatárolt és megfogható helye/anyagi értéke van. Bourdieu egyenesen úgy fogalmazott, hogy ez a hely szükségszerű.² A következő néhány oldalon azzal fogok kísérletezni, hogy (bár e fent említett társadalmi rendszerben elfoglalt helyet meghatározni nem tudom) leírjak néhány intézményes struktúrát, néhány szimbolikus helyet, mely az art bruttel kapcsolatos.

Az „art brut” kategóriája kétféle stigmatizáció elleni lázadás. Az egyik a kultúra intézmények által „magasnak”, „elitnek” nevezett formái ellen történik a nagyon sokféleképpen felfogható másik pólus nevében. A második lázító terminus az orvoslás „őrület” szava, mely megbélyegez: skizofrénnek, betegnek titulálja a vizuális látvány létrehozásának bizonyos technikáit. Ahhoz az alig százéves történethez képest, amit az „art brut” maga mögött tudhat, a fogalom által lefedett jelenség

intézményes elismertsége igencsak impozáns. Azt azonban meg kell jegyeznünk, hogy Kelet-Közép-Európában az art bruttel kapcsolatos leggyakoribb megközelítésmód még mindig az, mely a pszichoterápiához kapcsolódik.

Intézményesüléstörténet

■ Az art bruthoz kapcsolódó érdeklődés nagyjából lineáris történetet követ, melyre az intézményesülés is felfűzhető. E történetnek főszereplője is egy van, s ez Jean Dubuffet, a kulturális hegemonia elleni lázadás gesztusaival gyakran élő festő. Bennünket most nem annyira az ő munkái, mint inkább hírneves art brut gyűjteményének története érdekel. A kettő közötti feszültség és érintkezés azonban folyamatosan izgatta az art brut jelenségének szakembereit. Idézzük Dubuffet egy állítását a megmutatás és kiállítás problematikája kapcsán: „A műalkotásnak magányosan növekvő gombának kell lennie. Nem is igazi gomba, ha azért készítették, hogy mutogassák. Az elkészítés pillanatában munkám egyetlen címzettje vagyok, hajlamos vagyok úgy elkészíteni, hogy csak nekem legyen kulcsom hozzá. De kétségkívül emberi dolog arra vágni, hogy megosszuk magányunkat és annak gyümölcseit másokkal. [...] Szintén az emberi létezés alapja, hogy nem tudunk védekezni az ellen, hogy bárminek a létezését ne vessük alá egy olyan látás lehetőségének, amely a mienktől különbözik. Problematikusnak, alig lehetségesnek érezzük annak a dolognak a létét, mely egyedül csak számunkra látható. Munkáim megmutatásakor annak a vágnak engedelmeskedem, hogy létükben megerősítsem őket. Ugyanez a vágy sarkallja az írókat arra, hogy művét nyomtatásban lássa. Az art brut hőseinek (példaképeimnek) nincsen meg ez a szükségletük. Munkáikat matracaik alá rejtették, vagy dobozokba zárták. Eljutottak oda, hogy teljes létezését tulajdonítottak annak, amit csak ők láttak, s nem zavarta őket, hogy egyedül ők látnak. Fel is róvom magamnak, hogy bennem kevésbé van meg ez a hatalom, mint bennük. De megpróbálok belejönni.”²³ Ez a hosszú idézet az art brut fogalom atyjának tekintett Jean Dubuffet-től amiatt fontos, hogy ilusztráljam, egy ilyenfajta művészetszemlélet ellenére az 1950-es évektől kezdődően számos olyan intézmény jött létre, mely ennek a mindenfajta képviselőiséget elutasító művészeti irányzatnak a képviselőjét tűzte ki céljául. A késő modernitás korszakában azonban nagyon sok hasonló típusú paradoxon született, mely a praxisok felől aztán feloldhatóvá vált. Amikor 1947-ben Dubuffet eldöntötte, hogy megszerkeszti az art brut első almanachját, vagy amikor 1948-ban létrehozta a *Compagnie de l'art brut* nevet viselő, kérésézetűnek bizonyult társaságot, a megmutatás igényének engedelmeskedett. Aztán mintha hirtelen elengedte volna ezt az igényt, 1951-ben minden tevékenységnek véget vetett, és art brut gyűjteményét az Államokban élő barátjához, Alfonso Ossoriohoz küldette. 1967-re azonban ennek az oszcillációnak vége, a Louvre Musée des Arts décoratifs részlegének adományozza gyűjteményének 180 darabját, s ezek ott is maradnak 1975-ig, amikor Lausanne-ban a *Collection de l'art brut* önálló múzeumot és kiállítási teret kapott – az elsőt.

Az intézményes háttér felvállalása nem véletlenül ment ennyire nehezen. A döntés mögött éppen egy olyan belátás áll, mely a kulturálisan szenzitív tartalmak múzeumi kiállításának problematikája iránt érzékenyek számára nem idegen, s a hovatartozás identitáspolitikájával kapcsolatos. Az art brut művészei ugyanis, ahogyan azt Michel Thévoz elemzése is felszínre hozta, a gyermekek által természetesen belakott vizuális nyelvet használják, anélkül hogy ettől a nyelvtől bármikor elhatárolódtak volna, s teszik ezt a felnőtt tevékenységsszervezésére jellemző következetességgel és kitartással. S valóban, ha belegondolunk abba, hogy azok a művészek, akiknek formanyelve a gyermekek formavilágára emlékeztet, tulajdonképpen visszatérnek ehhez a nyelvhez, miután elsajátítják a képzőművészeti oktatásban elvárt

rajztechnikát, Thévoz megállapítása kulcsfontosságú lesz. Az art brut művésze szükségszerűen intézmények nélküli művész, az intézmények árva, s amennyiben ki próbál lépni ebből a szerepéből, már nem lesz az, ami. Az árvaság ontológiai kategória is, nemcsak szociopolitikai: az art brut alkotás árva, ugyanis a szerzői szándék nem kapcsolta össze semmilyen jelentésintenciával, nincs az az auktorialis lényeg, melyre visszautalhatna. Sőt az a személy, akinek tevékenysége folytán az art brut alkotás létrejön, maga is képes arra a rácsodálkozó befogadásra az általa létrehozottal szemben, melynek képessége minden idegenben benne van. S ha benne maradunk az árvaság metafora kognitív mezejében, akkor következik az a megállapítás is, hogy minden intézmény, melynek az a rendeltetése, hogy kiállítsa az art brutot, csakis mostoha lehet: gonosz vagy jó, de mostoha befogadó. A probléma struktúrája a késő modernitás és a posztmodern számos paradoxonára emlékeztet: hogyan válhat szabaddá az az oktatási intézmény, mely elutasítja az oktató hegemoniáját, mialatt maga az oktatási tér panoptikus szerkezetű; hogyan szabadulhat meg a filozófiai nyelv fallogocentrusságától, miközben az a nyelv, mely beszélni enged, maga ennek a struktúrájának a létrehozója és legkészségesebb érvényre juttatója. Le fogok itt állni ezekkel a példákkal. Ugyanis a radikális kérdésfelvetéseket – néha a kérdésfelvetésektől függetlenül – olyan társadalmi gyakorlatok követték, melyek valamilyen módon, a gyakorlatok effektív nyelvén, kiléptek az ellentmondás-struktúrából, s a stratégiák, technikák, szokások sokféleségének és másságának megoldásait javasolták. Nem csoda, hogy az elmúlt húsz évben a gyakorlatok leírásából, megértéséből, inspiráló voltának felismeréséből, az azokból való tanulásból és azokra hagyatkozásból élünk. Az új szakmák ennek a sajátos professzionalizációnak az eredményei. Az art brut intézményesülésénél semmi sem példázza jobban állításomat. Kezdjük előbb azzal, hogy a fogalom történeti szemantikáját nézzük meg, majd egy konkrét intézményes gyakorlat ismertetésére térek rá.

Art brut. Fogalomtörténet

■ Az art brut fogalom két nemzetközi paradigmája, a francia és az angolszász két, mentális struktúrájában alapvetően különböző névvel illeti a jelenséget. Az art brut esztétikai-poétikai kategória, miközben az angol outsider art művészetszociológiai. Bourdieu is erre az utóbbi szempontra fókuszál az art brutot illető leírásában.⁴ Innen nézve érthető, hogy Jean Dubuffet a marginalitás és a kulturális kirekesztettség teoretizálásával kezdte fogalomdefiníciós munkáját. *Esszékötetének címe: Asphyxiante culture* (Fojtogató kultúra), s ebben egyszerre járhatja le a reklám eszközeinek kitett kultúripart,⁵ illetve ennek központi képviselőit, a tanárt, az újságíró, a kritikust.⁶ A fogalom és a jelenség története azonban sokkal izgalmasabb tanulságokkal szolgálhat. Az 1920-as években jelenik meg Walter Morgenthaler könyve Adolf Wölfliről, s ez a pszichiátriai diskurzushoz illeszkedő szöveg kelti fel az avantgárd művészek érdeklődését a tárgykor iránt. Elkezdődik tehát a jelenség emancipációja, a pszichiátria területéről a művészettörténet területére való átkerülése. Az emancipáció azonban korántsem annyira egyértelmű folyamat, s időlegesen magával ránt olyan művészeket is, akik az art brut legáltalánosabb meghatározásaiba sem férnek bele. 1937-ben Joseph Goebbels Münchenben egy olyan kiállítást hozott össze, mely „degenerált művészet” címszó alatt állította egy helyre Kirchner, Nolde, Kokoschka, Chagall, Kandinsky, Klee munkáit, illetve a heidelbergi Prinzhorn gyűjteményben őrzött, pszichésen sérült személyektől származó alkotásokat.⁷ Ezzel a kirekesztő gesztussal megszületett az a teoretikus probléma, melynek természetrajzát aztán Dubuffet olyan jól leírta: mi választja el a gyermekekre jellemző ábrázolási hagyományokhoz visszanyúló művészt attól, aki sohasem próbálkozott ezektől az ábrázolási formáktól

különböző látásmóddal? A náci rezsim kultúrpolitikájának egyezményes elutasítása ellenére az „art brut” megítélésének leválasztása a pszichopatológiai diskurzusról még mindig nem ment teljesen végbe. A megbélyegzés elleni lázadás folyamatosan része maradt az art brut meghatározásainak, s Dubuffet kultúrákritikájának vehemenciája is innen érthető meg. Egy 1980. október 22-én Andreas Franzkének írott levélben összegez így: „Ami az art brutöt illeti, hangsúlyozni szeretném, hogy art brut-nek neveztem minden olyan alkotást, mely eltér a kulturális művésztől. Mialatt a kulturális művésztől való eltérésnek végtelen számú formája lehet. Számtalan művészeti pozíció van, melyet az art brut fogalma lefed. Azt is helyénvaló megfigyelni, hogy minden emberi létezőt átítat a kulturális meghatározottság, és ettől nem tud csak részben és többé-kevésbé megszabadulni.”⁸ Ez a reakciósság azonban éppen az elmúlt évtizedben kezdett tét nélküli maradni. S ennek szintén művészetszociológiai magyarázata van: a képzőművészek szocializációja ugyanis egyre kevésbé követ egységes és egyezményes sémákat, s egyre több olyan művész munkái válnak a kurátori spekuláció tárgyává, akik nem a klasszikus intézményekben sajátították el ismereteiket. Következésképpen a meghatározás központi elemét, a megszokott művészi szocializációtól való eltérést kellene kicserélni az art brut leírásában. Céline Delavaux egyenesen úgy látja, hogy az art brut művészeinek helye nem más ebben a Dubuffet által kitalált, de meghaladott fogalmiságban, mint diszkurzív hely, melyre Dubuffet-nek szüksége van ahhoz, hogy saját pozícióját körülírja. S hogy ezeknek az érveknek megalapozottsága is van, ahhoz idézzük fel az art brut keletkezéstörténetének legfontosabb vitáját, azt, amely konfliktusba állította André Bretont és Jean Dubuffet-t, s melynek következményeképpen André Breton kilépett a *Compagnie de l'art brut*ből.⁹ Breton ellenérzése Dubuffet-vel szemben ugyanaz: a pszichopatológia ismeretének hiányában szándékot, aktivizmust, lázadó hajlamot tulajdonít az art brut mestereinek. Idézem Delavaux néhány megállapítását: „Amennyiben Dubuffet azt állítja, hogy »a kultúra nélküli embereknek adja át a szót«, nincs igaza: valójában a lázadás intuíciónál és nonkonformizmusnál tulajdonít olyan személyeknek, akiknek nincs is szavuk. Deszocializálja a naiv művészt, hogy elméleti igénygel gondolhassa el. Azzal, hogy a művészi nonkonformizmust és a társadalmi marginalitást helyezi a kulturális kirekesztés fölé, Dubuffet nem tesz mást, mint intenciót vetít a naiv művészre – s ezt a műveletet éppen amiatt képes végrehajtani, mert a naiv művészek társadalmi helyzete nem teszi lehetővé, hogy szavait beszéddé alakítsa. [...] Ezáltal szövege elméleti fikció: egy olyan helyről nézvést találja ki magát, mely nem is az övé.”¹⁰ Vagyis a pszichopatológia területéről az esztétikai beszédmód területére átkerült alkotási gyakorlatok egyfajta visszahelyezése történik meg a kortárs művészetelméletben, ez a visszahelyezés azonban számol azokkal a váltásokkal, melyek a húszas évek óta a pszichopatológia területén végbementek. Dubuffet lendülete megmólyogató elméleti naivitással avanszál.

Halle-Saint-Pierre. Intézménytörténet

■ Furcsamód azonban az a virágzó intézményesülés, mely a fogalom kidolgozása nyomán létrejött, megállíthatatlan, s éppen emiatt a múzeumigazgatókat és a kurátorokat az elméleti újramegalapozás helyzetébe hozza. A lausanne-i gyűjtemény után az art brut legjelentősebb helyszíne lett az az egykori párizsi vásárcsarnok a Montmartre lábánál, mely 1986-ban vált a jelenségnek szentelt múzeummá s fontos elméleti képviselőjévé egy önmagát Dubuffet-hez képest jelentősen újragondoló művészettörténeti diskurzusnak. Jelentősége abban áll, hogy a második generációs art brut gyűjtemény prototípusaként sikerrel viszi végbe a francia és angolszász jelenség összeháborítását, illetve a jelenség emancipálását a Dubuffet-féle kirekesztést prob-

lematizáló hagyományhoz képest. 1995-ös nagy retrospektív kiállítása (*Art brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain*) öt, a lausanne-ihoz kapcsolódó gyűjtemény anyagát egyesítette. A kiállítás címének metaforája, a rejtőzködő arc határozott állásfoglalás a kirekesztés trópusaival szemben: az, ami rejtőzködik, jelen van, de nem protestál, nem szegül ellen, és nincs meg benne a támadás agresszivitása. Magát a kortárs művészet másikként határozza meg, azzal egyenértékű és azonos térben helyet kérő társként. Ez a váltás abból a szempontból is jelentős, hogy a támadásban rejlő radikalitásról való lemondás tárgyalóképes partnerré teszi az art brutot, s valójában e fogalom ettől a pillanattól kezdve válik a kortárs képzőművészet legitim részévé. A kirekesztettségre alapozott önmeghatározás ugyanis csak a kirekesztettség formáit képes megsokszorozni. A militantizmus kortárs logikáinak annyi példája érthető és írható le a fentebbi séma alapján: az, ami az Halle-Saint-Pierre-rel történik, bizonyos szempontból veszteség, viszont a képviselőség nyeregsége beláthatatlan. Még akkor is, ha a kurátor látszólag éppen annak a limitáló, hierarchikus, fojtogató, konzervatív/konzerváló kultúrafogalomnak hódol be, melyet Dubuffet olyan erőteljesen utasított el.

Az intézmény a következő célkitűzéseket fogalmazza meg: az art brut jelensége mellett bevezeti az art singulier fogalmát, mely azokat az alkotástechnikákat fedi, melyek nem kapcsolhatók össze önálló művészeti irányzatokkal, mesterekhez, intézményekhez nem felzárkóztathatók (1); az outsider art különböző típusai közötti különbség megtételére szocializál éppen annak megértése végett, hogy a primitívítás/reflektáltság felvállalása mint alkotáspszichológiai összetevő nem szükségszerű velejárója a jelenség megítélésének, a meghatározás a művek megértéséből és belső összetevőiből következik (2); lehetővé kívánja tenni az art brut alkotási mechanizmusok integrálását az alkotás kimódoltabb, tudósabb formái közé (3); elősegíti a művészi munka lényegére való rákérdezést (4); hozzájárul az élő alkotás formáinak terjedéséhez (5). Profiljába tartozik a jelenség által lefedett alkotási módok különféle kulturális hagyományainak számon tartása. Az aktuálisan látható kiállítás, a *Raw Vision* elnevezésű, 1989-ben John Maizels által alapított angolszász lap fennállásának 25. évfordulóját ünnepelve a folyóirat által promovált művészek munkáit mutatja be az art brut klasszikusaitól az afrikai folk artig.

Ami pedig ebből a történetből számomra a legtanulságosabb, hogy abban a párizsi térben, mely a turisztikai látnivalók folyamatos és gyakran újrakezdődő konkurenciájára építette elmúlt évszázadbéli sikertörténeteit, az Halle-Saint-Pierre alig két évtized alatt előkelő hely lett. Olyan hely, ahol ugyanúgy ott kell lenni, mint a Pompidouban, az Orsay-ban vagy a Louvre-ban. Dubuffet-féle örökségével szerencsére ez a tér már nem tudott mihez kezdeni. Az utolsó információ a lapszám megjelenésekor már nem lesz aktuális: szintén az Halle-Saint-Pierre kezdeményezésére október 24. és 26. között kerül először megrendezésre Párizsban az Outsider Art Fair, mely alapvetően New York-i invenció. Ezentúl árusok, spekulánsok és eladási ügynökök gondoskodnak majd az autodidakta művészet sorsáról. És jól teszik.

■ JEGYZETEK

1. E kérdéskör alapműveiből, Piroshka Dossi *Hype* című műveiből idézek: „A művészeti piac a kapitalista társadalom legambivalensebb produktuma. Itt találkozik össze művészet és pénz, szakrális áhítat és profán spekuláció, árverési rekord és művésznyomor. [...] Egyetlen piacon sem uralkodik olyan elemi bizonytalanság az adásvétel tárgyát képező áru értékét illetően, mint a művészeti piacon. A kézművéség kritériumaitól való megszabadulás, a művészet totális szabadságának és állandó megújulásának követelménye folytán már nem lehet egyértelműen megállapítani egy kortárs műalkotás kvalitását. Életbe lépett viszont a művészeti alkotások megítélésének egy olyan befolyásolási rendszere, amelyet egyre inkább piaci értékek határoznak meg.” Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Ford. Schulz Katalin, Corvina, Bp., 2008. 7.

2. „Nem véletlen, hogy a művészeti mező története egyszerre, szinte egy időben hozza létre a »naiv« művész paradigmáját és annak abszolút inverzét, mely ugyanannyira paradigmátikus, a par excellence »dörzsölt« mű-

vészt, Marcel Duchamp-t.” Pierre Bourdieu: *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1998. 405–406. Fordítás tőlem.

3. Jean Dubuffet: *Bâtons rompus*, idézi Michel Thévoz: *Art brut, psychose et médiumnité*. Les Essais – Éditions de la Différence, Paris, 1990. 24. Fordítás tőlem.

4. „Központi jelentősége van annak, hogy a természetes kultúra legkövetkezetesebb, vagyis legkövetkezetlenebb teoretikusai (Roger Cardinal például) az art brut-höz sorolás legmeghatározóbb kritériumává a művészeti mezőhöz való tartozás, illetve a tanultság teljes hiányát kiáltják ki (ennek a kritériumnak csak a skizofrén festők felelnek meg, s néhány különös szereplő, mint például Scottie Wilson – aki 1890-ben született –, a vándorárus, aki későre fedezi fel illusztrátori hivatását, s úgy van jelen a modern művészet New York-i, londoni és párizsi galériáiban és múzeumaiban, a szakemberek figyelmétől körülülve, hogy marginális akar maradni, s kimegy az utcára festményeket eladni kétszázszor olcsóbban, mint a galériák).” Bourdieu: i. m. 405. Fordítás tőlem.

5. „A kultúra fogalma ma használt jelentésében lényegi módon hordozza a reklám logikáját, természetesen preferálja a leg súlyosabb módon leegyszerűsítő műveket, hiszen ezek felelnek meg leginkább a reklámozás mechanizmusainak, majd a művek értékét lassan reklámértékükkel helyettesíti.” Jean Dubuffet: *Asphyxiante culture*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1986. 53.

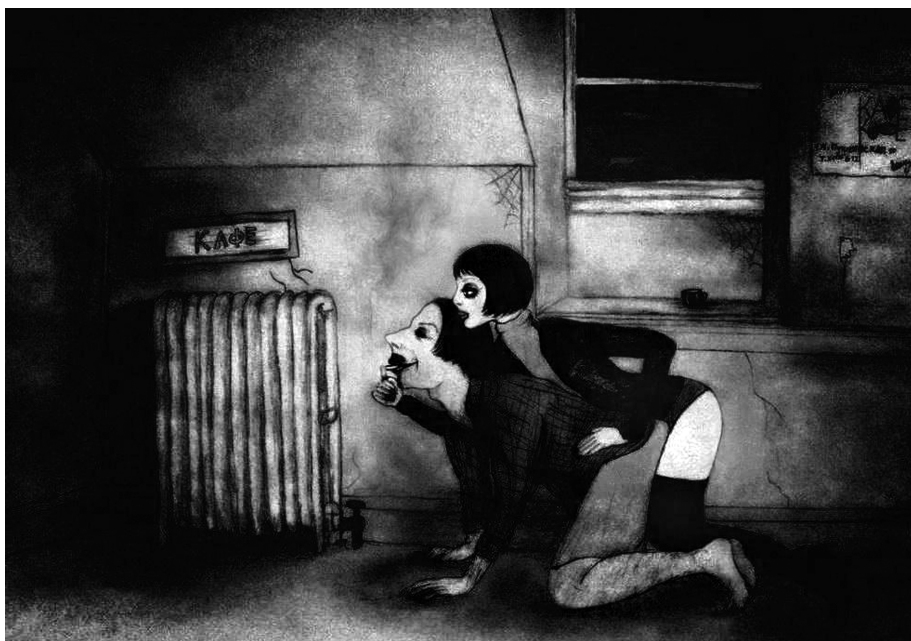
6. „Kulturaközvetítő berendezkedésünk, melyet az állami elöljárók, tanárok, újságírók óriási hada alkot, akik mind árusok, spekulánsok és eladási ügynökök, annyira lehengerlő és elősködő testületet hoz létre, mint amilyen a mezőgazdasági és ipari termékek forgalmazásának területén létezik, és annak teljes profitját felemészti.” Uo. 72.

7. Erről a kiállításról lásd részletesebben Thévoz: i. m. 7–15.

8. A levlérszlet az alábbi linken érhető el: <http://www.christianberst.com/fr/art-brut-definitions.html> (2013.10.01.)

9. Erről a konfliktusról lásd Laurent Danchin: *Jean Dubuffet. Peintre-philosophe*. La Manufacture, Lyon, 1988. 252–272.

10. Céline Delavaux: *L’Art Brut, Un Fantôme de peintre*. Paris, Palette, 2010. 282–283.



TAMÁS DÉNES

A PEREM MŰVÉSZETE



Ahhoz, hogy
elkezdődjön az alkotás,
valami meg kell szólítsa
a figyelmet... Egyszóval
ki kell lépni a világ
természetes
dimenzionáltságából, ki
kell jutni a peremre.

■ Mi a művészet?

Fel lehet ma még tenni ezt a kérdést? Egyáltalán fontos ezt kérdezni ahhoz, hogy a művészet jelenségeiről beszélhessünk? Van néhány kérdésünk, aminek a megválaszolásáról mintha lemondtunk volna. Nagy kérdéseknek nevezik ezeket a kérdéseket, és egy ironikus korban csak maradiságunkat leplezzük le, ha fel merjük tenni őket. A művészet mibenlétére rákérdező kérdés is egy ilyen kérdés, aminek kérdezésiránya mintha a kiüresedő ég irányában szívódott volna fel, mint annyi más hasonló kérdezésé. A nagy kérdések mindig a legszabadabb kérdések. A nyitottba vezetnek ki, ahol csak az emberi teremtőerő képes megragadni valamit. Lemondva ezekről a kérdésekről tulajdonképpen szabadságunkról mondunk le, arról a képességünkről, hogy a nyitottságban még teremthetünk valamit.

Pedig a művészet jelenségei itt vannak körülötünk. Szinte teljesen elárasztják mindennapi életvilágunkat, ahogyan Gianni Vattimo olasz filozófus is regisztrálja, aki a hegeli abszolút szellem torz megvalósulásaként próbálja értelmezni az esztétikum robbanása következményeként előálló helyzetet.¹ Gondolatmenete, habár elsősorban analógiának tekinthető, tartalmaz egypár revelatív momentumot. Ahogy sokan találkozhattak már vele, az esztétikai gondolkodás történetében először Hegel beszélt a művészet végéről, haláláról. Az eszme érzéki látszataként meghatározott művészetnek, szerinte, egy idő után le kell vetnie magáról érzéki burkát, és fel kell oldódnia az eszme absztrakt-filozófikus realitásában. Hogy ne vádolhassuk túlzott szerénységgel, gyakorlatilag saját filozófiájában.

Vattimo ezt a gondolatmenetet fordítja át korunk művészetének jellemzésére. Alap gondolata szerint a művészet mint speciális jelenség nem létezik többé, amennyiben megszűnt, illetve túlhaladottá vált a létezés általános esztétizálódásán belül.

Az esztétikum szétrobbanása, a létezés általános esztétizálódása – ezek az enigmatikus szókapcsolatok elsősorban két nagyon tág folyamatot jelölnek. Vattimo szerint az egyik folyamat a tömegkultúra kiteljesedését hordozza, aminek következménye az élet általános esztétizálódása, annak az állapotnak az előállása, amelyben a médiaszféra által propagált szépség külsődleges kritériuma határozza meg a kultúra, a szórakozás, a mindennapi élet megannyi szegmensét. Ebben a kiteljesedésben a szépség helyét, ami évszázadokig a művészet értéktartományának egyetlen kritériuma volt, leghamarabb a szépségszalonnok és a fogászati rendelők világában tudjuk megtalálni. Ennek a folyamatnak a párjelensége azon átalakulás, amelynek során a művészeti tevékenységek elhagyták a hagyomány által kijelölt helyüket, amely folyamat több lépésben valósult meg. Az avantgárd először csak a forma felől meghatározott művészeti kánonokat robbantotta szét a kifejezés újabb és újabb határterületeit ostromolva. Ezt követte szorosán az esztétikai élmény számára hagyományosan fenntartott helyek – a koncerttermek, a színház, a múzeumok, kiállítóterek, a könyvek – határainak lebontása, megtagadása. Jerome Rothenberg néhány pontban rögzíti a művészet kiáradásának jellegzetességeit.² Egyik ilyen jellegzetesség a „művészet” és az „élet”, a „művészetek” és a „nem művészetek” közötti, hagyományosan megvont határ felszámolása. Ugyanakkor elmozdulás történt a „mestermű” ideájától az átmeneti művészi munka ideája felé, aminek egyik következménye, hogy felértékelődik a művészetekben az akció és a folyamatjelleg. Ebben az átalakulásban a művész és a közönség szerepe is átértékelődik. A művészé leértékelődik, hiszen sok esetben magára csak mint a mű iniciátorára, elindítójára, gerjesztőjére tekint, míg a közönség szerepe felértékelődik, hiszen bevonódik a darabba, sőt sok esetben társalkotóvá lép elő.

Ezek az átalakulások a művészi formák burjánzását indították el. Újabb és újabb művészeti irányzatok jelentek meg, mint a performance, a happening, a fluxus, az akcióművészet, az emberi testet a művészet tárgyává tevő „body art”, de a művészet kilépett az utcára is a „street art” formájában, mint „landscape art” hatolt be a tájba, a természetbe, sőt eljutott a művészi érték nulla fokának közelébe is, mindezt a „minimal art” keretében, majd természetes módon kebelezte be a nem hivatalos művészek, a pszichésen sérültek, a gyerekek munkáit, ezeket jelölve az „art brut”, az „outsider art” megnevezéssel.

Szétterjedés és felszívódás – mintha ez lenne a 20. században a művészet átalakulásának sorsa. Különös útvonal, ami mindenképpen értelmezést kér. Az értelmezést megkönnyítendő javasolom a „perem” fogalmának a bevezetését, amiben összekapcsolható a két fentebb kiemelt irányultság. A művészek, érzelve a tömegkultúra fenyegetését, a perem irányába indultak el, még be nem lakott területeket keresve maguknak, ahhoz, hogy meglepődve vegyék észre: ahová megérkeztek, az hamarosan részévé vált annak a területnek, amiről azt hitték, hogy a határátlépés bűvöletében meghaladható.

A „perem” többféle jelentése is felmutatható ebben a mozgásban. Egyik ilyen jelentés a magas művészet, a mainstream határán kívül eső területekre mutat rá, az outsider art területére. Ez olyan műveket foglal magában, amelyeket olyan művészek alkottak meg, akik egyrészt művészileg képzetlenek voltak, másrészt szociálisan sem tudtak beilleszkedni a normális társadalmi rendbe. Ennek a művészetnek a múlt század hetvenes éveitől való felértékelődése talán a spontaneitás, az ösztönösség avantgárd, elsősorban szürrealista kultusza felől érthető meg, ami mindenféle esztétikai, művészi behatást az alkotófolyamat torzításaként értékelte. Ma már számos múzeum,

galéria állít ki ilyen jellegű alkotásokat, jól demonstrálva a 20. századi művészet alakulásának kettős természetét, a szétterjedés után a felszívódást.

Mire indít ez a szükségszerűség? Talán arra, hogy a peremet ne valamilyen kívülségben, a műalkotáshoz képest külsődleges instanciában keressük, amin az igazi műalkotás átlép, amit meghalad, legyen az a hagyomány, a normalitás, az ésszerűség stb. Van egy mozgás a művészetben, ami sokkal lényegibb módon visz a perem felé, egy mozgás, amit minden igazi műalkotásnak, ahhoz, hogy megszülethessen, végig kell járnia. Ez a mozgás ott bujkál a legformabontóbb, az átmenetiségben tobzódó alkotásban is, s ezért fel is fedhető. Erről az útról próbálok beszélni a következőkben, a művészet fenomenológiájának eszköztárát hívva segítségül. És hogy plasztikussá tegyem gondolatmenetemet, a tanulmányom elejéhez képest egy konzervatív fordulattal Vincent van Gogh művészetéhez fordulok, elsősorban az ő levelezésében keresek példát.

Hogyan születik meg a mű? Hol áll a művész, az alkotó az alkotás pillanatában? A világban – gondolhatnánk, magunk mögött tudva a 20. századi fenomenológiai és hermeneutikai indíttatású filozófiák legfontosabb felismeréseit, melyek szerint az emberi egzisztencia legalapvetőbb sajátossága a világban-benne-lét. Nem jelent mászt ez a nehézkes terminus, mint hogy az ember már mindig is egy környezetben, környező világban van, amelyet a dolgokkal való mindennapi gondoskodó foglalatosság határoz meg. „A világ a környező dolgokkal és tárgyakkal való foglalatosság kontextusának totalitása”³ – fordítja le Martin Heidegger gondolatmenetét egy közérthetőbb nyelvre Seyla Benhabib. De ebbe a világba illeszkedő tevékenységekből még nem születik műalkotás – állapíthatja meg a laikus elme. Hiszen ez jellemez minket, nem művészeket is, ez a folyamatos tevé-vevés; minden egyes bekalapált szeggel sokkal inkább bőrtönünk falát erősítjük meg, mintsem hogy a világ nyitottságába emelődnénk át általa. Ezek szerint a műveket létrehozó aktus más jellegű kell legyen, mint a mindennapi dolgokkal és tárgyakkal való foglalatosság. Ezt a viszonylagos különbséget természetesen sokféleképpen lehet tematizálni, de eredetét talán a legkézenfekvőbb a világhoz való viszony legprimerebb összefüggésében keresni, az észlelésben. Az alkotó észlelés jellegzetességei fognak érdekelni a következőkben, az alkotás létrejötte mögött meghúzódó alkotó figyelem természete; azt kellene megérteni, hogyan kell látnunk a világot ahhoz, hogy abból alkotás, műalkotás szülessen.

Következzen egy hosszabb idézet Van Gogh egyik leveléből: „A moha színeiben aranyzöld árnyalatok, a föld sötét, szürkés lilája vörösbe játszik, vagy kékbe, sárgába. És a kis vetéstáblák zöldjében micsoda hihetetlen tiszta árnyalatok! Meg a kontrasztok! A nedvesen csillogó fekete fatörzseken az őszi levelek kavargó zápora! Mint ha kibontott parókák lógnának a nyárfák, nyírfák, hársak ágain, de már alig-alig lógnak, és az ég átvilágít rajtuk. A makulátlan fényes ég, nem fehér, inkább valami kiemelezhetetlen lila, és a fehérben pirosak, kékek, sárgák futkosnak – a mindent visszatükröző ég! Mindenütt magad felett érzed, és párás színeivel csodálatosan illik a lenti könnyű ködökhöz.”⁴

Mindenütt színek vannak ebben a leírásban. Élénk, sziporkázó színek. Vajon a figyelemnek, az észlelésnek milyen irányultsága, áthangoltsága tudta kiugrasztani ezeket a színeket? Mert az világos, hogy a mindennapi figyelem számára ezek a színek nem így mutatkoznak meg. Az erős fény, ami bevilágítja ezt a tájat, amit regisztrál ez a tekintet is, valószínűleg visszarendeződik a tárgyak és a viszonyok mindennapi viszonylataiba, és nem hívja életre a szöveg érzéletes leírását, hasonlatait. Nem így Van Gogh számára, akit mélységesen lenyűgöznek, megragadnak ezek a színek, annyira, hogy a látvány teljesen szétesik a fenti erős, érzéletes benyomásokra, s ezért nem tud megképződni a látvány egysége. Pedig általában észlelésünk ezekben

az egységekbe rendeződik bele, mezőt látunk, erdőt látunk, tengert látunk. Majd egyszer csak, nem tudni miért, észre vesszük a mező lüktető kietlenségét, a fák koronáinak ellenséges összebogozottságát, a tenger kimeríthetetlen végtelenségét. Ezt követően, ha némi poétikus erő is szorult belénk, erről a kietlenségről és összebogozottságról eszünkbe jut saját életünk sivársága és szétziláltsága. Mintha csak a látványban ismernénk rá először, és nem a bennünk lüktető sivárság és szétziláltság lenne az, ami figyelmünket a mező kietlensége, a fák kuszasága irányába fordította. Sorokat rovunk egy üres lapra, és lám, megszületett az első versvázlatunk, amit később megvetően hajítunk el magunktól, és megint látjuk, most már üresen, semmitmondóan, a mezőt, az erdőt, a tengert.

Van Goghot sok minden lenyűgözte. De talán leginkább a sárga szín. „A nap – jobb híján kell mondanom – sárga, halvány kénsárga, aranyos citromsárga. Jaj, te, de szép szín a sárga.”⁵ „Lángoló narancsfák veszik körül az öreget, és ettől olyanok a színek, mint a sötétben csillogó arany.”⁶ „A sárga színben ragyog a legtisztábban a szeretet.”⁷ Ezekről a benyomásokról olvashatunk a testvérének, Theónak címzett leveleiben, amely benyomások aztán visszaköszönnek napraforgóinak, búzamezőinek, az *Arles-i szoba* ágyának, *Az éjjeli kávézó* teraszának és még sok-sok más képnek hol vacogtató, hol észbontó sárgáiban. A sárga beszél ezeken a képeken. Hogyan teheti meg ezt?

Talán azért, mert egy szín, egy forma, egy részlet nem csupán egy dolog tulajdonságaként érzékelhető. Legalábbis ezt ismeri fel Maurice Merleau-Ponty francia filozófus *A látható és a láthatatlan* című befejezetlen művében.⁸ Merleau-Ponty szerint minden egyes részlet, amit észlelünk, amit akkurátusan beazonosítunk, az egész megjelenítésére válik képessé. A Világ – fogalmazza meg – az az összesség, amelynek bármely része, önmagában vizsgálva, határtalan dimenziókat tud megnyitni. Ha jól értelmezzem Merleau-Pontyt, az alkotás ott kezdődik, amikor a világ és a köztem létesülő összeszövődésből, a szervesült és folyamatosan szervesülő egészéből kiemelkedik egy összetevő (elem, világsugár – ahogyan ő nevezi), ami képessé válik az egész képviselésére azáltal, hogy rávetül az egészre. A minőségek nem önmagukban állnak, ahogyan a távolságtartó és analizáló figyelem regisztrálja őket, hogy majd a világot ezeknek a minőségeknek az összeadódásából vezesse le. Ehelyett egy olyan szervesülés adott, amiben a kiszakított elemek is magukon hordozzák az egész nyomait. Az alkotás pedig nem más, mint a részből újraalkotott vagy megalkotott világ(egész).

Ahhoz, hogy elkezdődjön az alkotás, valami meg kell szólítsa a figyelmet, valaki észre kell vegye a lángoló narancsfát vagy a moha színeinek aranyzöld árnyalatát. Egyszerűen ki kell lépni a világ természetes dimenzionáltságából, ki kell jutni a peremre. Ezt pedig csak egyfajta elszabadult vagy kiszabadult észlelés tudja véghezvinni, egyfajta űzött, hajtott figyelem, ami meglátja valamilyen részletben, valamilyen összetevőben – ami lenyűgözi a tekintetet – az egész nyomait. A „vad észlelés” ez – ahogyan Merleau-Ponty nevezte a viszonyulásmódot, amelyet nem a megismerés megszokott sémái határoznak meg. Minden alkotás mögött ott van a figyelem valamilyen elragadtatottsága, fókuszáltsága, ez a figyelem pedig úgy tud valamilyen tartalmat kiugrasztani, hogy ez a tartalom egyből rávetül valami másra is, addig láthatatlan kapcsolatok elevenednek meg, és egy addig elképzelhetetlen építkezés veszi kezdetét.

Van Goghot a színek nyűgözték le. A színek, amelyek nem egyenletesen, harmonikusan oszlanak el a dolgok felületén, hanem tombolnak, ki akarnak törni. Hogy honnan származik az érintettségnek ez a hőfoka, nem lehet tudni pontosan. De az feltételezhető, hogy a dolgoknak való elemi kiszolgáltatottság fordíthatja a figyelmet a színek tobzódó tartományának irányába, ahol igazán érzékelhető, ahogyan mind-

egyik, egymástól is független dolog saját létezése hőfokának maximumára törekszik. Rajongó rettenettel kellett szemlélnie Van Goghnak azt a székét, amit megfestett *A szék* című festményén – állapítja meg Aldous Huxley.⁹ „Elég kivételes dolog, mikor az ember tudja, hogy be kell menjen a tűzbe” – tudósít maga Van Gogh is érintettségének mértéktelenségéről, aminek a mélyén a beteljesedés ősi vágya lüktet: „Rettenőtő szükségem van – miért ne mondjam ki – vallásra. Azért megyek ki éjjel a csillagokat festeni.”¹⁰

Vajon az ilyen jellegű érintettségből felfakadó teremtő aktusokkal el lehet-e érni a világ virtuális teljességét, ahogyan a fenti gondolatmenet is sugallhatja? Úgy gondolom, ez az optimizmus a művészet lényegét érti félre. Hiszen ha beléphetnénk a Képzletbeli Múzeumba, és sikerülne eleget időznünk az ott porosodó műalkotások előtt, megelevenítve magunk számára a porlepte műveket, hamar előtűnhetne, hogy ezek a művek nem az önmaga teljességéhez eljuttatott világ fogalatai, sokkal inkább a hiányzó, de sóvárgott egész emléknymoi. Ezek a művek nem leképeznek valamit, hanem hívnak, szólítanak valami felé, ez igazi dűnamiszk, képességük, lehetőségük. A hívás azonban legtöbbször valamilyen túlvilágított, esetleg óriásira növesztett mozzanat, részlet felől támad fel, ami lehet akár egy kompozíció, egy beállítás is, az alkotó észlelés ezeket emeli ki a világ szövetéből, és helyezi egy alkotás fókuszpontjába, kihasználva azt a beléjük kódolt lehetőséget, amivel határtalan dimenziókat tudnak megnyitni. Ebben az értelemben beszéltem Van Gogh sárga színéről, amelyben nemcsak a szeretet tud ragyogni, hanem ugyanannyira a szeretetlenség okozta mélységes hiány is átüt rajta. De hogy egy másik példát is hozzak, ezért tudják Alberto Giacometti elvékonyodott, magasba nyúló emberalakjai szinte tapinthatóvá tenni a kiszolgáltatottságot és a védtelenséget, azt az állapotot, amiben az ember szinte ki tud oldódni a világból.

Noha a világ minden részlete magában hordozza az egész lenyomatát, ennek a mozgásnak a felfedése nem áll mindenki rendelkezésére. Az alkotói figyelem alkotói fegyelmet is kér, sokszor merészséget, önfeladást, kockázatot, mert hiába vezetnek ki utak a peremre, azokat könnyű elvéteni vagy akár elsekélyesíteni, kiüresíteni. Van Gogh sárga színe is bármikor beolvadhat egy giccses csendélet színorgiájába, de akár saját képeiről is eltűnhet, azáltal, hogy egy idő után mindössze sajátos ecsetkezelése és színkeverési technikája eredményének látszik. Az is megkérdendő, hogy mivel szolgálthat művészete – ez a minden aktualitása ellenére már túlságosan muzealizálódott művészet – példát a jelenkori művészet megértéséhez. E felől a sokak érzékenysége számára túlságosan eksztatikus művészet felől láthatók-e, mondjuk, a konceptuális művészetnek a hagyományos tárgyiasságot a gondolati tényezőkkel szemben leértékelő megnyilvánulásai? A szétterjedés és felszívódás korában megadható-e a peremnek bármilyen értelme, vagy minden művészeti törekvésnek az a sorsa, hogy egy idő után elerőtlenedve hulljon bele az ezen a módon megnyíló szakadékba? Hol vezetnek ki ma utak a peremre? – fogalmazható meg másként ugyanez a kérdés.

Szabadságunk különleges állapotát jelzi a válasz: bárhol. Mondjuk Sophie Calle francia akcióművész ágyában, aki, egyik akciója keretében, huszonkilenc véletlenszerűen kiválasztott embert engedett be ebbe a nagyon is személyesnek, intimnek tartott helyre. Egymás után fordultak meg ott az emberek, mindegyik nyolc óra hosszat időzött az ágyban, ebben a környezetben figyelte őket Sophie Calle, beszélt hozzájuk, fényképezte ébrenlétüket és álmukat. Az így született fotódokumentumok, szám szerint 176, megmutatják az ágyban fekvő embereket, csak éppen azt nem fedik fel, akire azok tekintete irányul, az ágy tulajdonosát. Mégis róla szólnak ezek a képek, az ő identitásának természetét fogják vallatóra, mutatják fel annak megfoghatatlan jellegét, hogy még egy legsajátabbnak vélt helyen is, önmagában láthatatlanul, csak mások tekintetén keresztül mutatkozhat meg.¹¹

De szintén a peremre akadhatunk rá Jon Piasecki tájépitész ösvényeit követve, amelyeket egy angliai erdőségben épített pattintott kőlapokból.¹² Kőfolyóknak nevezi Piasecki ezeket az ösvényeket, mert elsősorban nem is az erdőn, hanem a természet és a nem természet határán vezetnek előre minket. Ugyanis a kőlapok egymáshoz illesztése a kövek természetes hasadása mentét követi, mintha nem is történne emberi beavatkozás a természet rendjébe, ugyanakkor a csinált jelleg is érvényesül, végül is egy ösvényről van szó, ami átvág a természet embertelen rendjén. Lehet-e ma annál jobban kijutni a peremre, mint egy erdőn átvezető kőlapösvényt követve?

Ma már nem lehet Hegel művészetvallásáról beszélni, ahol a műben maga az isteni volt jelen, vagy a világot összetartó mítosz testesült meg. Ehhez viszonyítva ma a művészeti tevékenység sokkal esetlegesebb erőfeszítésnek tűnik; hogy hol támad fel éppen, az nagyban függ attól, hogy az alkotó észlelés mit emel ki a világ egyre összetettebbnek mutakozó szövetéből. A peremre való ráutaltság nélkül azonban vaknak bizonyul bármilyen művészi próbálkozás. Nem tudom, továbbépíthetők-e Piasecki kőösvényei. Én az égben képzelem el a folytatásukat. Szelekből épülne meg ez az ösvény és fellegekéből, kvazárokából és csillagködökből.

■ JEGYZETEK

1. Gianni Vattimo: *A művészet halála vagy alkonya*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, Bp., 1995.
2. Jerome Rothenberg: *Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé*. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Bp., 2000.
3. Seyla Benhabib: *A világ fogalma Martin Heidegger Lét és idő című művében*. Kellék 1999. 13. sz. 23–31.
4. Az idézetek forrása Henri Perruchot: *Van Gogh élete*. Gondolat, Bp., 1975. 119.
5. Uo. 195.
6. Uo. 196.
7. Uo. 199.
8. Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2007.
9. Aldous Huxley: *Az észlelés kapui*. Göncöl Kiadó, Bp., 1997. 29.
10. Uo. 201.
11. Kítűnő értelmezést nyújtott erről az akcióról Földényi F. László *Légy az árnyékom!* című, Sophie Calle műveit értelmező könyvében (Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002. 19–28.).
12. Ezen az internetes helyen nézhetők meg Piasecki munkái (a videóban maga a munkafolyamat is bemutatásra kerül): <http://www.landezine.com/index.php/2011/11/stone-river-by-jon-piasecki>.



FERENCZI SZILÁRD

PEREMRŐL MEDERBE

Valós eseményekből gyúrt majdnem novella néhány kolozsvári képzőművészről



...a művészetek új fővárosai sorában Delhi és Bogota mögött Kolozsvárt jelölik meg harmadikként, Isztambul mellett egyedüli európai helyszín gyanánt.

Valamikor a kétezres évek második felében járunk. A kolozsvári Bulgakov alapvetően irodalmi csapszék, mindazonáltal művészeti eseményeknek is megbocsájtoan teret nyújt. Pusztán hirtelen felindulásból táncol ekkor még az úri közönség, viszont a halvány tüdőszín falakat többnyire a festőiskola tanári és diákvásznai borítják. A földszinti szobákban véletlenszerűen italozó vendégek arra eszmélnek havi egyszer, napszálltakor, hogy a pincérek csapatát erősítő két, magas homlokú fiatalember borral töltött kancsókat és pereckéktől hemzseggő tányérokat helyez elibük, és nyájasan arra figyelmeztet, hogy itt mindjárt megnyitnak egy kiállítást, de ha kedvük és idejük engedi, fogyasszanak hát bátran, és élvezzék az ünnepélyt.

Nemsokára hóbortos tekintetű és zilált hajzatú ifjak szivárognak be az ajtón joviális egyvelegben. Előbb a helyiségek függőleges felületén csüngő tárgyakat bámulják elmerülve, aztán helyet foglalnak, és az asztalok kínálatát kóstolgatják fegyelmetlenül. Külsős ember legyen a talpán, ki ebben a társaságban kiszúrja azt a hat-hét tanárt, akik a diákok között elvegyülve várakoznak. Rövidesen elnémul a társalgás, valaki az egyik asztalnál felszólal, méltatja a kiállító művészt, alkotásai értelmezhetőségét, anyaghasználatát, majd röpketaps következik, s az addig uralkodó csend harsány zümmögésbe csap át.

Az imént említett két, magas homlokú fiatal, maguk a Bulgakov Galéria kurátorai is elvegyülnek a társalgásban. Egyikük a grafikus-festő Juhos Sándor, aki fekete, egyenes szálú haját kissé szomorkás hangulattal társítja alapjáratban. Csapolt

sört fogyaszt, a korszója fenekén ide-oda verődő apró pohárból valami kékes folyadék oldódik fátyolosan a sárgás lötybe. Ez a fölöttébb furcsa vegyület a Kék Tenger alatt járó, az egyetlen házon belül szabadalmaztatott koktél, vodka, sör és indigó-bárszörp fokozatosan egybeolvadó keveréke, rendkívül látványos és célravezető társításban. A másik kurátor, Kudor Duka István rajztanár és festő is könnyen felismerhető, lévén, hogy asztalossággal és mezei munkával edzett, de alapvetően ecsetnyélhez szokott bal tenyerében a társáival azonos italt szorongat. Kerek arcán már most ott játszadoznak a majdani jóságos kalotaszegi apóka huncut grimaszai, örök derűje csenevész barázdákat sző fürgé mókusszemei szomszédságában.

A két ember immár sok esztendeje a hosszú házasság egyik lényeges alapelve szerint tud eredményesen együttműködni, tudniillik homlokegyenest ellentétes művész-jellemek. Sanyi mindig élénken érdeklődik a globális aktuálpolitika iránt, az internet révén terjedő új trendeket hasznosítja alkotásaiban, néha kissé extrém módszerekkel pörgeti fel életvitelét, és nemrég vizsgamunkájában a felismerhetetlenségig stilizált pornóképek szénrajzaival sokkolta prűdnek nem igazán nevezhető tanárait. Pityu alapvetően nosztalgikus, múltba révedő művész, a poros portrék hagyományát vizsgálja festményein, állandó jelleggel az emlékfoslányok mediális tapasztalatát és a tévé előtti idők fényképélményét igyekszik megragadni, míg pedagógusként ifjú tehetségek felkarolásával öregbíti a kolozsvári festőiskola presztízsét. Előbbi riffekkel cifrázott dubstepet hallgat jókedvében, és reformkonyhával kísérletezik, utóbbi selejtes fatáblákra görög mitológiai szörnyeket rajzol, és heti kétszer focizni jár.

A hangszórókból Ludovic Navarre hétperces *Vörös rózsája* kalapál andalítóan. Sanyi most kilép az ablakmélyedésből, és hozzám siet.

– Adj pár hamutálat – mondja halkán.

– Hagyd, majd én. – Négy-öt hamuzót kitörlök, egymásra tornyozom, magamhoz veszek egy teli kancsót, és kifordulok a pultból.

Rögtön az ajtó mellett a kvázi idegenlégiósnak öltözött Cristi Opriş szórakoztatja diákjait. Ez a Fogaras mellől származó fiatalember a finom metszetek szakértője, nagy romantikus, aki apró nyomatain a huszadik század több korszakának képeslapi hagyományát újratereztve kutatja önmagát, emberi azonosságát, az emlékfoslányok és anatómiai tájképek lankás horizontjain bolyong, hogy eljusson biológiai eredetének és idősebb önmagának művészi összekapcsolásához. A világ szinte minden nagyvárosában kiállított már, San Franciscótól Tokióig. Most éppen portugálul csacsog, a köréje gyűlt ifjúság tátott szájjal, visítva dülöngél.

Egy szakállas fiú megállít.

– Hozol, kérlek, még bort? – kérdi vakarózva.

Kezébe nyomom a kancsót, vigyorog, köszöni. Mihai Pop a Plan B galéria vezetője, és ugyan cingár, szerény alakján ránézésre nem látszik, de azon ritka román kurátorok egyike, akik Párizs, Berlin és New York műkedvelőinek figyelmét a hazai kortárs festészetre irányítják, közbenjárásáért biza szemrevaló összeg is jár. Különben maga is művész, installátor, a Cristian Rusuval együtt alapított Duo van der Mixt nevű négykezes tagja. A Törökvágás tövében egyszer felállították az egykori polgármester mélynacionalista rögeszméjének abszurd panoptikumát, egybegyűjtve mindazokat a nemzeti zászló színeiben pompázó köztéri és egyéb hétköznapi kellékeket, amelyek nem is olyan régen még Funar György groteszk ostobaságát hirdették városszerte. A mozdítható tárgyak, szemeteskukák, parkolásgátló oszlopok, járdaszögletek mellett egy főtéri padot is elemeltek, hogy legyen min a trikolórt profán módon szétkenni a fenékpofán.

Kicserélem a hamuzókat, itt-ott bort töltök az üres poharakba, a kifosztott tányérkákat immár szabad bal tenyerembe gyűjtöm, és elkapom Szabó András búzavirág-színű pillantását. Egy kis vizet kér. Intem: mindjárt. Jut eszembe, ideje lenne besze-

reznem bár egyet a kisebb grafikai közül. Andris polgári lakásbelső és szocreál városrészek aprólékosan kidolgozott háttére elé irreális dinamikájú alakokat helyez, ám alkotásaiban nem is annyira az ábrázolt fantasztikum, mint inkább a technikája lenyűgöző. Fehér műanyag lapokra előbb felvisz egy kompakt mélyfekete réteget, abból a világos részleteket és a fény-árnyék játékát borotvapengével kaparja ki, precíz alapossággal fényképszerű ultrarealizmust varázsol. Egyszer bevallotta, hogy az eljárásra véletlenül egy telefonkártya, egy fekete marker és egy gombostű vezette rá, kávézaskor, unalmában.

A belső szobát Ioan Sbârciu, a Képzőművészeti Egyetem igazgatójának szakállas, öltönyös alakja uralja, kisebb tömeg figyeli szavait. Sbârciu maga is festő, mellékesen Beszterce-Naszód megye szenátora és a román Rotary klub elnöke, vastag szivarjait konyakkal öblíti, vaskosan nevet, nyilván anekdotázik. Monumentális festményeivel gyakran vesz részt fiatal kollégái és a diákok csoportos kiállításain. Alapvetően tájképeket fest, az állandó ködben úszó erdőrészletek titokzatos közelségével szembesíti az urbanizált műkedvelő kalandvágát, azt a borzalmas pillanatot végtelenítve, amikor hirtelen arra eszmél az ember, hogy eltévedt. Kiselőadása végén huncut mosolyt küld a hallgatóság felé, általános kacagás robban, s a társaság apró párbeszédre bomlik.

Emitt Theo Mureșan, a restaurátori iskola vezetője fordul Marius Bercea felé, röviden Sbârciu felé int, vélhetően valami kiegészítéssel szolgál az előbbi vicchez, és gyengéden Anca Bodeába karol, mindhárman nevetnek. Theo a moldvai kolostortemplomok freskóit kutatja doktorijához, de fiatalabb korában festett, enyhén impresszionista látéleteket, hol vászonra, hol pedig fatáblára. A kisebb nemzetközi szennáziónak számító Marius a román szocializmus emlékezetét rögzíti újra, az egykori szabadidős tevékenységek, nyaraló csoportok, kommunista betonvárosi tájak és az osztályadalmi elnyomás hangulatából egy friss, a szabadság illúzióját magára öltő modernista emléket éleszt. Mikor elhaladok mellettük, Anca megállít, és átnyújtja, voltaképpen a mellényzsebembe szúrja a Hunyadi Mátyás-szülőház alagsorában rövidesen felavatásra kerülő kiállítása meghívóját. Természetesen ott leszek, ígérem, s eszembe jut, hogy amit legutóbb láttam tőle, a *Hálószoza* című tárlat volt, az élénk színekben pompázó és a test melegét még mintha magukon hordozó, süppedt és vetetlen vagy éppenséggel érintetlen ágyak, üres kanapék, megterített asztalok impresszionista gyűjteménye, mind olyan terek és tárgyak, melyek a rohanó ember hiányában saját nyugalomuk percnyi történetét mesélik, a családi étkezések és szerelmi együttlétek legendáit.

Amott négyen ülnek. A csíkszeredai exgalerista Berszán Zsolt Kudor Duka Pityuval és két szatmárnémeti diákkal, név szerint Betuker Istvánnal és Veres Szabolccsal beszélget. Intenek, hogy üljek közéjük. Jelzem, hogy előbb letenném a begyűjtött teli hamuzókat és üres poharakat, így hát elsietek. Postafordultával leteszek egy pohár vizet Andris elé, és lehuppanok a fiúk körében.

Rágyújtunk.

– Mit szólnál, ha a méltatást négy hét múlva te mondanád? – tér egyenesen a tárgyra Zsolt.

– Ööö... Mit? Tessék? – dadogok kissé rémülten. – Mi lesz négy hét múlva?

– Kiállítunk. Itt – vigyorog Betuker, azaz Kicsipityu (ugyanis a szűk társaságban már ül egy idősebb névrokon). – A Bázis első kiállítása. Bár még nem tudjuk, mi legyen a címe...

Rövid rábeszélési közelharc indul, mind a négyen amellet érvelnek, hogy ne zárjon a hallgatóság, lazuljak el, és mondjak majd egy gyors beszédet róluk, hisz mindannyiukat jól ismerem. Értelemszerűen tehát a Bázist is, amit a napokban hoztak létre. Ketten még tanulnak, a másik kettő öregdiák, és mindannyian a gyarló em-

beri lényt ábrázolják, a test, arc, lélek valamifajta elváltozását kutatják különféle módszerekkel. Kelletlenül beleegyezem, és nekilátunk a címalkotásnak.

– Angol legyen – mondja Szabi –, jobban mutat a cévében. Meg különben is, itt mindenki angol címet ad mindennek. És szerepeljen benne az, hogy „growth”. Vagy csak így, egyszerűen: Growth.

– Mi az a glósz? – kérdi Pityu. Róla tudni kell még, hogy bár remekül főz, fest, oktat, és a humora is fergeteges, de az idegen nyelvekkel hadilábon áll.

– Growth. Olyan, mint egy tumor, valami rosszindulatú kinövés a testen – mondja Szabi.

– De lehet jóindulatú is – magyarázza Kicsipityu. – Mint a bibircsók. Jelenti ugyanakkor azt is, mikor valami a szervezetben túlnő, vagy csak fejlődik. Maga a növekedési folyamat is growth.

– Growth, growth... de valami kell még melléje – mondja Zsolt, és ezen mindannyian eltöprengünk.

Végül, hogy dinamikája is legyen, meg némi móka is vegyüljön bele, kiegészünk a *Ready, Steady... Growth* címben. Ennyiben maradunk, na meg abban, hogy én leszek a kiállítás házigazdája és a Bázis botcsinálta szakértője. Figyelmeztetem a bandát, hogy ennek nem lesz jó vége, de röhögve leintenek.

Egy hónap múlva becipelnek a kocsmába egyet Zsolt hatalmas, háromdimenziós alkotásai közül, hármat Pityu újabb sorozatából, egyet Szabinak a vadászatot tematizáló festményei közül és pár kisméretű portréját, valamint három nagyobb darabot a Kicsipityu munkáiból, majd hosszas helykeresés után felaggatják. Közben lobogtatom feljűk a szövegem, de egyik sem kíváncsi rá.

– Úgy lesz jó, ahogy mondd, minket addig nem érdekel – mondják szinte kórusban, így hát a zsebembe gyűröm, és lemondóan tovább mosogatok.

Este ismét a szokásos tömeg verődik össze. Én is begyömöszölöm magam a köztes szobába, majd Sanyi intésére mindenki elnémul. Egy gondos kéz kapcsolja a zenét, csak a cigarettafüst gomolyog, mintha lassított felvételen. Belefogok:

„Négy művész áll előttünk. Kettő kereken tíz éve ballagott, a másik kettőt most vették fel mesterire. Az idősebbek klasszikus formatervezése, alig színezett és visszafogott modora a fiatalok energiájával, kirívó kromatikai kezelésével és lendületesen torzított alakjaival egészül ki. Ketten közülük, egy öreg és egy fiatal, az ember valóságos hétköznapi történeteit meséli, a másik kettő a lét és tudat között húzódog ingatag esztétikai szektorból merít ihletet. Mindannyiukat a kolozsvári festőiskola képezte, nyilván, de míg egyikük inkább színeseket rajzol, addig a másik falra szerelhető installációkat készít, s ha a harmadik végre valóban egy realista piktor, akkor a negyedik egyszerre szürreális és futurista színorgiát visz a vászonra. De lássuk őket sorban.

Amikor Berszán Zsolt fest, akkor ecset helyett dróttal, szilikonnal, hegesztőpisztollyal rögzíti a látványt, s a világ, melyet így fabrikál, apokaliptikus. Itt egy belféreg hullámszik, ott egy megtört fényű lény kuporog, és általános pesszimizmus lengi át a tájat. Az organikus, domború lények viszont láthatóan szülni készülnek, vajúdó sikoltásuk örök visszhangot kelt a süket térben. Hiába halott és színtelen a világ, melyet Zsolt barkácsol, az élet érvényesülni kíván. A hagyományos módszerek és a technikai újítás egymásba fonódásának örök mocorgása éleszti fel alkotásait. A fekete akrilban fény gyúl, a szilikonba halkán belecuppan a lélek, és gázolaj indul lassan tápláló útjára a műanyag köldökzsinórban.

Kudor Duka István nosztalgiát kínál annak, aki megfelelően érzékeny a felidézésre. Alakjai egyszerre küzdenek az idővel és az anyaggal. Részletgazdagság és részletezésre váró szegénység jellemzi mindannyiunk emlékkufferét, legyünk bár szemtelenül fiatalok vagy szemérmesen idősek. Egy emlék felidézésekor pedig, tudjuk

mindannyian, mekkora erőfeszítésbe kerül a pontosság. Gyakorlatilag lehetetlen. És Pityu ezennel őszintén bevallja, neki sem sikerült. Az emlékfoszlányok mégis görcsösen igyekeznek megmutatkozni az idő távoli sorompói mögül. A múltból a jelenbe tartó alagút végén néha igencsak hiányosan bukkannak elő. Amiből viszont mindig erőt merítünk, az márványba mártottan, elcsukló realizmussal hajtja fejét ragaszkodásunk puha vállára.

Lezárt és kezdődő mozdulataink között mindig van egy szemrebbenésnyi szünet, amikor előző gesztusunk elhal izmainkban, és elménk már a következőt parancsolja. A fizikai törvényeket felejtő állapot ez, a pillanat töredékében mért reflextelenség. A tervezett moccanás kényszerétől megszabadulván lebegésbe kezdhetnénk az álló időben, viszont ekkor a művész átdobja a gravitációt, mint labdát, egy másik, szokatlanul új pontjára a térnek. Engedve a parancsnak, ernyedt testünk megmozdul, és így maradunk megfestve. Betuker István folyamatos mozgáskényszerünk egyetlen villanásnyi gesztusszünetét rögzíti a vászonra, és adja át a kíváncsi örökkévalóságnak.

Veres Szabolcs első lépésként a homályt festi meg, majd beleviszi az anyagot, végül vonalakat helyez el rajta, látszólag tetszőlegesen, de soha nem kölcsönöz a vonalnak vezető szerepet. Utolsó lépésként pedig meg-megcsillantja a bármely irányból érkező fényforrást. Legalábbis ezt látom én. A fényre bízom magam, amely újabb és újabb dimenziókon keresztül képes elkalauzolni, és kisebb-nagyobb értelmezési ajtókat nyitogat a vászon káprázatos tájain. Zsákmányát kereső vadász vagyok, két csodálkozó szemmel felfegyverkezve. És ha látok is fogódzót, ha egy pillanatra belém hasít is a felismerés, a festményt uraló torz emberi arc látványa elborzasztja tőlem a valóságot, és továbbhajt újabb szurreálisan fényes zugok felé. A megcsillanások útvesztőjében most én vagyok a zsákmány, és riadt szemem kocsonyáján csúszom az ecset hagyta nyomokon. Észre sem veszem, és rabul ejt a tükröződések szimfóniája.”

Taps fakad, de rögvést el is némul, és mindenki a szomszédjához fordul, töltögetnek. A négy művész körém gyűl, és szelíden gratulál.

– Látod, nem kell parázni. A protokollpiára gyűltek – mondja Pityu, és kurtán legyint.

– Legközelebb megint hívunk – kuncog Zsolt, és valóban, pár hónapra rá már a pécsi Parti Galériában olvasok fel valami hasonlót.

A pécsi kiruccanásra Ioan Sbârciu egyik festményét is magunkkal vittük, és remekül kiegészítette Zsolt fekete vizes installációit, Pityu új aktrajzeit, Szabi immár nagyméretű, bizarr portréit és Kicsipityu tárgyakkal vallomásra bírt nagy alakjainak őszinteségét.

Egy évre rá azonban a Bázis ebben a formájában felbomlott, majd rögtön újjáalakult Kudor Duka Pityu nélkül. A maradék háromtagú csoportozat beköltözött az Ecsetgyárba, galériát rendeztek be, és háromhavonta külföldi művésztaarsaiknak nyújtanak otthont. Szabi és Kicsipityu ledoktorált, Zsolt meghatározó alakja lett az erdélyi művésztaarsadalomnak. A Bázis mellett mindannyian egyéni kiállításokkal is vendégszerepelnek a világ művészeti fővárosaiban. Kicsipityu Popy Arvani párizsi tizenegyedik kerületi galériájának rendszeres meghívott festője, egyik állandó vásárlója például a divatcsászár Louis Vuitton. Szabi 2011-ben a New York-i Spencer Brownstone galériában helyet kapott egyéni kiállításával bekerült a kilencedik helyre a világ tíz legjobb tárlata közé. Zsolt befolyásos kurátorként is tevékenykedik, és 2012-ben létrehozta a Bázis berlini kiállítóterét a Moosdorfstrasse 7–9. szám alatt, egy hatalmas, kéthelyiséges csarnokban, ahol a Bázis három alapító tagja, valamint különféle európai és amerikai művészek közös tárlatait nyitják meg félévi rendszerességgel.

Nemrég, 2013 szeptemberében a londoni székhelyű Phaidon, a kortárs képzőművészeti trendeket markánsan meghatározó kiadó *A jövő művészvárosai* címmel e-könyv formátumú albumot állított össze, melyben a művészetek új fővárosai sorában Delhi és Bogota mögött Kolozsvárt jelölik meg harmadikként, Isztambul mellett egyedüli európai helyszín gyanánt. A *Huffington Post* szerint e kitüntetett helyezés nagyban az Ecsetgyárnak, a festőiskolának, a belvárosban szétszórta nagyszámú galériának és a Szépművészeti Múzeum jelenlétének köszönhető. Bízom benne, hogy a Phaidon szerkesztőinek figyelmét nem kerülte el a Bázis, azaz Betuker István, Berszán Zsolt és Veres Szabolcs mesterhármása.



DARIDA VERONIKA

MONTEVERDI-PARAFRÁZISOK



Előhang

■ 2013 nyarán lehetőségem nyílt, hogy egy valóban „független” (nem megrendelésre, hanem saját igényre született) dokumentumfilmet forgathassak Dér Asiával, a *Privát Mészöly* rendezőjével a Monteverdi Birkózókörrel. A film ötletét az adta, hogy habár színházesztétaként már régóta foglalkoztam Jeles András színházával, ám a Monteverdi Birkózókör feloszlásának oka és a tagok további sorsa jórészt ismeretlen volt számomra. Amikor Asia váratlanul azzal keresett meg, hogy a nyolcvanas évek független színházairól szeretne filmet forgatni, első ötletként a Monteverdi történetének rekonstruálása vetődött fel, és szinte azonnal neki is láttunk a munkának. A következő néhány hónap során megpróbáltuk megérteni, hogy mi tehetett olyan különlegessé és kivételessé ezt a társulatot. A válasz nagyon egyszerű: a benne játszó emberek. Habár valamennyien nagyon különböztek egymástól, az mégis rokonította őket, hogy – színházi értelemben – nagy ártatlansággal, naivitással vágtak bele ebbe a közös kísérletbe. Nem színészek akartak lenni, hanem végig akartak járni egy önismereti és önfejlesztő utat. Végig kívül álltak a hivatalos színházi és társulati struktúrán, és épp ebből az elkülönülésből és radikális másságból fakadt közös munkáik ereje és hatása. Nem is előadásokat akartak létrehozni, hanem – ahogy Jeles megfogalmazta – minden bemutatót lépésként értelmeztek egy konkrétan még csak nem is tervezett Mű felé, és az volt a fontos számukra, hogy minden újabb kísérlettel lépni tudjanak egyet, hogy mindig meg

Kevesebbet kapunk,
részt talán azért, mert
beérjük a kevéssel.

tudják haladni azt a szintet, ahol korábban tartottak. A társulat megszűnése után pedig a legtöbben teljesen más irányban folytatták az útkeresést, felhasználva azokat a tapasztalatokat, melyeket a Monteverdi éveit során szereztek. Így utólag visszatekintve a forgasztás legfontosabb tapasztalatát az jelentette számomra, hogy igazoltan látam, mennyi minden más lehet a színház, mint amit hagyományosan értünk vagy érteni vélünk alatta.

Most, a beszélgetések erős benyomásai után, nem egyszerű visszazökkenni a kritikus kívülálló pozíciójába. Mégis szükségesnek érzem, hogy objektívabb nézőpontból is elismételjem még egyszer, mindazoknak, akik nem tudják, hogy mi is volt ez a „másik színház”.¹

A Monteverdi Birkózókör

■ A nyolcvanas évek közepének magyarországi alternatív színházi életében viszonylagos pangás volt megfigyelhető (annak következtében, hogy a hetvenes évek kultúrpolitikája ellehetetlenítette a független, amatőr társulatok működését: elég az egyetemi színpadok betiltására, az Orfeo-ügyre vagy Halász Péter Lakásszínházának állandó megfigyelésére, végül a társulat kivándorlására gondolnunk). A Monteverdi Birkózókör létrejöttékor egy erőteljes várakozás volt érezhető, és egy be nem töltött, üres színházi tér volt jelen. A csoport megalakulása mégis véletlenszerűen történt: Jeles András Kamondy Ágnes és Vörös Róbert kérte fel a társulatvezetésre, ők vállalták a tagtoborzást is. Jeles ekkor elsősorban filmrendezőként (*A kis Valentino* révén) volt ismert, habár korábban már két vidéki előadást is rendezett (*A szabadság első napját* Kaposváron és *A bűvös fuvolat* Győrben), valamint 1979-ben, a BBS tagságához intézett nyílt levelében egy színházi laboratórium létrehozásának fontosságáról írt.² Ez a kiáltvány azonban visszhangtalan maradt, így évekkal később valóban úgy tűnhetett, mintha valamiféle tudattalan vonzódásra, rejtett készletésre érezték volna rá a színészek a felkérése pillanatában. Az is nyilvánvaló volt, hogy filmet pár évig nem rendezhet (az *Álombrigád* épp ez idő tájt került előbb dobozba, majd betiltásra), így *A félkegyelmű* megrendezésének ötlete (melyet szintén Kamondy és Vörös javasolt, tudván, hogy ez Jeles kedvelt műve) egyfajta áthidaló megoldást nyújtott. A különböző szórakozóhelyeken és színházakban szétosztogatott szórólapon ezért az állt, hogy Jeles András meghatározott időtartamra (egy évre) keres egy újonnan alakuló színházi csoportba 25 év alatti embereket.

A válogatásra közel kilencvenen jelentkeztek, majd egy hosszadalmas, közel két hónapon át tartó kiválasztás végére tucatnyi ember maradt. A felvételizők különféle helyzet-, mozgás- és légzőgyakorlatokat végeztek, melyek eredményeként a továbbjutók egy egész, míg a kiesők egy letört fejű gyufaszálat kaptak. Mindeközben, a hivatalos válogatás mellett, a csoportba személyes felkeresések és meghívások nyomán is bekerült néhány tag, főleg az alternatív kultúra más területein már ismertebbnek számító művészek (táncosok, zenészek) közül. Így alakult meg a csoport, melynek tagjai: Csala József, Czene Csaba, Czeizel Barbara, Hudi László, Kamondy Ágnes, Kiss Erzsébet, Kistamás László, Lukács Judit, Lukin Katalin, Lukin Zsuzsanna, Scherter Judit, Szegvári Zoltán, Unoka Zsolt (majd a későbbiekben még csatlakozott hozzájuk Bubnó Tamás, Hajnóczy Csaba, Kozma György, Molnár Ildikó, Monyók Ildikó, továbbá beugróként és munkatársként Forgách András, Melis László, Szilágyi Lenke).

A társulat nagy része, mivel eleve nem színházi közegből érkezett, nem is akart színész lenni, sőt többnyire idegenkedett a hagyományos színházcsinálástól, a kőszínházi előadások hiteltelenségétől és hamisságától. Ezeket a nagyon különböző irányokból érkező fiatalokat nyitottságuk, érzékenységük, érdeklődésük kötötte

össze. Útkeresők voltak valamennyien, ahogy Jeles is, aki szintén csak annyit sejtethetett, hogy van egyfajta „színházi érzéke”, amely leginkább az abszolút zenei halláshoz hasonlítható, abban az értelemben, hogy nem feltételez semmilyen előzetes ismeretet, és nem jelent semmilyen kiváltságot. A „színházi érzékkel” bíró alkotó biztosan tudja – habár mások számára ez csak a gyakorlati munkái által lehet igazolható –, hogy tiszta vagy hamis hangot hall megszólalni a színpadon. Ehhez pedig ideális közegot biztosított az a csoport, melynek tagjai nem akarták megjátszani magukat, mi több, szerepet sem akartak játszani, csak játszani akartak: saját határaitak feszítve, új lehetőségeket kipróbálva. A színházcsinálás önismereti utat jelentett számukra, melynek eszköze nem a pszichoterápiában használt lélekelemző megközelítésmód volt, hanem olyan konkrét fizikai gyakorlatok sora, melyek elősegítették a testi gátlások és görcsök feloldását, a színész felszabadítását. A Monteverdi-zenére való birkózás is, melyből később a csoport neve eredt, egy ilyen gyakorlat volt. Az adta az érdekességét, hogy a zenére együtt mozgó két test, melyek birkózása végtelenül lelassítottá vált, egészen különleges ornamentikát rajzolt ki a térbe. Nem esztétizáló együtt mozgás volt ez, ahogy általában a balett, hanem valódi küzdelem, amely egy bizonyos ponton átfordult a másik test támogatásába és fenntartásába. Ugyanis a súlypontjából kibillenő, legyőzött testet a győztes fél nem eresztette el, hanem lassan fel kellett segítenie, hogy tovább folytathassák küzdelmüket: a vesztes fél ekkor, ellenfele révén, ismét felemelkedhetett, és újra kezdetét vehette az egymást taszító és vonzó erők párviadala. Ez a gyakorlatsor emblémaszerűen jellemezte a társulati dinamikát és együttműködést – melyben a másikon való felülkerekedésnél sokkal fontosabb volt az együttes alkotás, az a színpadi együtt létezés, melyben felszámolták az „én” határai, hogy így születhessen meg egy addig ismeretlen „mi”: kollektív élményként és közös tapasztalatként.

Az sem véletlen, hogy *A félkegyelmű* előadásának tervét hamar elvetették (igazából fel sem merült, olyannyira, hogy a tagok egy része nem is tudott róla), és közel egy éven át mindenféle bemutató követelménye nélkül valódi színházi laboratóriumi munkát végeztek, miközben olyan alapkérdésekre kerestek választ, mint hogy: mi a szöveg, mi a mozgás, mi a hang... és mi az igazi SZÍNHÁZ?

A Monteverdi Birkózókör mindhárom előadása (*24 haiku, Drámai események, A mosoly birodalma*) egy egymásra épülő, következetes kísérletezés munkafázisait mutatta. Ennek a konzekvens konstrukciónak, szervesen kialakuló sorozatnak az alapját a *Haikuk* alkották: Jeles minden színészének egy kis japán versnapartát adott, melyből kiválaszthatták azokat a darabokat, melyeket – egyedül vagy csoportosan – megjeleníteni, „láttatni” akartak a színpadon. A *Haikuk* a színpadi jelenlét hatásának és erejének a próbáit jelentették. Egyetlen pillanat – a mindössze háromsoros vers felhangzása – alatt a színészeknek valami váratlan „csodát”, az összelélegzés és a feszült figyelem terét kellett megteremteniük. A haiku olyan, akár egy villanás, melynek intenzitása vagy megragadja a nézőt, vagy észrevétlenül elhal. Ezeket az önálló műalkotásokat már a nézők is megtekinthették: néhány próbát ugyanis nyilvánossá tettek, így a folyamatos műhelymunkáról egyre többen tudomást szereztek. A bemutatón, a próbák helyszínéül szolgáló Kassák Klubban *24 haikut* láthattak azok a szerencsések, akik befértek ebbe az intim térbe. A bejutás tétjét jelzi az anekdota, mely szerint még Mészölynek és Erdélynek sem sikerült az előadásra beférnie.³

A *Haikuk* próbái során világossá vált, hogy ezek a redukció és a sűrítés gyakorlati, így bármely más, akár véletlenül „talált” szöveg is próbálható lehet ezzel a munkamódszerrel, vagy úgy is mondhatnánk, bármely szöveg átírható haikuvá.

A haikkal párhuzamosan a társulat tagjai már olvasni kezdték Dobozy Imre *Szélvihar* című darabját, mely egy banális ostobaságával szembeszökő szöveg. Ennek a sematikus politgiccsnek (mely '56-ot ellenforradalomként tüntette fel) a nyil-

vánvaló hazugságát Jeles azzal a hitelességgel állította szembe, melyet a színészek képviseltek. Habár a darab nagy érdeklődést kiváltó fogadtatásához hozzájárult, hogy az '56-os (a sajtóban csak „sajnálatos eseményekként” emlegetett) történelekről is lehetett a kapcsán beszélni, Jelest mégsem egy politikai színház gondolata foglalkoztatta. Sokkal inkább az emberi hang terén folytatott kísérletek érdekelték, az, hogy miként lehet minél messzebbre jutni a beszédre képtelen hangzás kialakításában. Egyetlen kortárs magyar színházi alkotó sem vetette fel ilyen radikálisan a nyelv kérdését: Jelesnél a színházi nyelv alapvetően különbözik a hétköznapi nyelvtől. Attól, hogy egy szöveg látszólag olvasható és felmondható – ahogy a Dobozy-szöveg –, színpadi értelemben még teljesen hasznavehetetlen és értelmezhetetlen. Jeles úgy dekonstruálta ezt a szöveget, hogy látszólag az egészet megtartotta (beleértve a színpadon soha fel nem hangzó instrukciókat és félrétet), valójában azonban abszolút mértékben töredékesítette. A színészek szándékosan artikulálatlan vagy rosszul intonált szövegmondásában az írott szöveg szétesettsége, az emberi beszédre való teljes alkalmatlansága mutatkozott meg. A színpadi jelmezek időtlen rongyossága, szedett-vedettsége is ráerősített erre az elidegenítő hatásra. Jeles szereplői mintha egy középkori festményről (egy Dürer-, Bosch- vagy Brueghel-festményről) léptek volna elénk, megjelenítve azt, amit a bolondság kozmikus képeinek nevezhetünk.⁴

A *Drámai események* cím alatt játszott előadásban ezek a tanácstalanul tévelygő, a nyelvvel küszködve dadogó véglények groteszkül mulatságosak, harsány nevetésre készítőek voltak – mégis akadt az előadásban egy mélyen megrendítő és katartikus pillanat. Az előadás csúcspontján – váratlanul, minden előjel nélkül, minden elvárásra rácsafolva – egyszer csak felhangzott a *Máté-passió* egy részlete, az *Erbarme dich* altária. Az előadás addig triviális közhelyekből építkező szövetében ekkor hirtelen megjelent valami, az értelmet és a nyelvet meghaladó transzcendencia (melynek egyetlen hiteles közvetítője csak Bach fenséges zenéje lehetett⁵). Jeles kompozíciós érzéke itt is megmutatkozott, pontosan tudta, hogyan lehet a legvégtetesebb kontrasztokkal kiváltani a legfelemelőbb hatást. Aki egyszer látta ezt a jelenetet – még ha csak a BBS által készített filmfelvételen is⁶ –, sohasem felejtette el. A Petőfi Csarnokban játszott előadást végül nem itt, hanem a Balaton-felvidéken rögzítették, és a diplomomrok között megszólaló passiórészlet így még hozzáállóbb környezetet talált: az ária felcsendülésének pillanatában Jeles operatőri kamerája csak néhány pillanattal mutatta a zene elementáris hatása előtt fejet hajtó, összegörnyedő, a hang irányába tapogatózva elinduló szereplőket; majd lassított mozgással az ég vagy még pontosabban a fák lombkoronáján átszüremlő fény felé fordult. Abban azonban az előadás és a film megegyezett, hogy az utolsó jelenet során a szereplők (ekkor már Mozart *Dies irae* zenéjére) levették magukra öltött jelmezeiket, és immár hétköznapi ruhájukban néztek szembe a közönséggel.

A zenei kísérletek folytatódtak *A mosoly birodalmában* is, melyben Jeles – zenei alkotótársával, Melis Lászlóval együtt – megalkotta saját, kortárs oratóriumát. Egy szerencsés véletlen folytán a társulat szinte valamennyi tagja muzikális volt, de ehhez az előadáshoz még néhány új tag, képzett énekesek és zenészek is csatlakoztak. A közösen létrehozott mű különlegességét az jelentette, hogy egy politikai szempontból erősen provokatív szöveg (Mrozek *Rendőrség* című drámájának első felvonása, kiegészítve Petőfi-, Goethe-, Majakovszkij-idézetekkel) találkozott benne egy barokk és világzenei elemeket ötvöző zenei alappal. A meghökkentő hatás fokozásához a szereplők rokokó ruhákat viseltek, beállításokkal pedig elrontott fényképek, egykori mosolyalbumok jeleneteit imitálták (Kardos Sándor Horus-archívumának képei nyomán⁷). Azonban ebben a tudatos eklektikában is kibontakozott egy erőteljes feszültség és fokozás: minden azt a célt szolgálta, abban az irányban haladt, hogy az

előadás végső pontján – ahogy legfontosabb zenei előképében, a barokk passióban – felhangozhasson az „Elvégeztetett”.

A Műcsarnokban bemutatott előadást később más helyszíneken (Almássy tér, Székéné) is játszották, külföldi fesztiválokra is meghívást kapott (Stuttgart, Wroclav, Berlin), és mindenütt nagy sikert aratott, legyőzve minden kulturális és nyelvi akadályt. Nem túlzás azt állítani, hogy a Monteverdi Birkózókör a világhírnév küszöbén állt. A *mosoly birodalmának* diadala után azonban valami megváltozott: az addig – a legpozitívabb értelemben – amatőr társulat hirtelen a professzionalizálódás küszöbére lépett. Minden társulat, ideális esetben, élő organizmusként létezik, és fejlődése során szükségszerűen adódnak különböző válságperiódusok, melyeken vagy sikerül túllendülnie, vagy szétesik. A Monteverdi Birkózókör esetében az első nagyobb válság döntőnek bizonyult. A csoport feloszlásának oka a mai napig nem tisztázott, nem volt egy biztos, végső pont, amikor nyíltan kimondták volna a megszűnésüket, inkább csak lassan eltűntek az addig közös színtérről. Talán elértek egy olyan pontra, ahol már a haikukból szerzett tapasztalat nem volt továbbfejleszthető. Jeles rendezői alapelve egyébként is az, hogy minden előadást az abszolút semmiből, a nullpontból kiindulva kell elkezdni és újrateremtteni. A Monteverdi-tagoknak talán vissza kellett volna nyerniük azt az egykori naivitást, azt a színházi értelemben vett ártatlanságot, beavatatlanságot, mellyel három évvel korábban belevágtak a közös munkába. Emellett azonban, a másik oldalról, ott volt a hírnév és a siker kísértése: *A mosoly birodalmát* újabb fesztiválokra hívták, ezeknek a felkéréseknek eleget téve szükségképpen egy rutinszerű működésmódra kellett volna berendezkedniük. Fennállt annak a veszélye, hogy ugyanolyan „előadásgyárrá”, színházi üzemmé alakulnak át, mint amilyenek ellen lázadtak, és amelyekkel szemben egy hiteles alternatívát képviseltek. Talán a motiváció, a lelkesedés sem volt elég: a tagok közül többen tovább akartak tanulni, a színház mellett más terveik is voltak. A közös munka viszont már sokkal nagyobb elkötelezettséget igényelt volna, és nemcsak egy újabb produkció létrejöttéig, hanem meghatározatlan időtartamra. El kellett dönteniük, hogy érznek-e magukban annyi erőt és elhivatottságot, hogy csak ezt akarják. Kezdetét vette a szétválás lassú folyamata: többen kiváltak a csoportból, Jeles is elküldött embereket, azonban a megmaradó szűk mag egyre kevésbé volt egységes. Habár felvetődtek újabb tervek és előadásötletek, végül egyik sem valósult meg. Jeles elengedte a társulatát mindannyiuk – a rendező és a színészek – személyes szabadságának és függetlenségének megőrzése érdekében.

A függetlenség tétje

■ A Monteverdi Birkózókör megszűnése a nyolcvanas évek végén rövid ideig téma volt,⁸ azonban túl sok társulat, zenei és táncformáció oszlott fel ebben az időszakban ahhoz, hogy valódi érdeklődést, értetlenséget, megdöbbenést, vitát váltson ki; így lassú eróziója szinte észrevétlen maradt, sokan csak eltűnése után figyeltek fel a csoport jelentőségére. Aztán jöttek a rendszerváltást követő évek, minden változott, a színháznak is újra kellett definiálnia magát. Mára már tisztán látható, hogy '89 után a színház jelentős közönségréteget veszített el, és a rá irányuló figyelem ereje és intenzitása is megszűnt.

Napjainkra a színház nem valódi közösségi esemény, a nézők nem úgy indulnak el egy bemutatóra, hogy azt találgatják, vajon milyen elemi erejű élmény és benyomás éri őket aznap este. Ezzel együtt a színházzal kapcsolatban (legyen az akár független, alternatív társulati előadás) megfogalmazott elvárások is csökkentek. Kevesebbet kapunk, részint talán azért, mert beérjük a kevéssel. Aki a színházzal szemben abszolút elvárással és igénnyel lép fel – mint Jeles András a Monteverdi Birkó-

zőkör után is minden előadásában: legyenek ezek akár a fogyatékosok, hajléktalankok, civilek szerepeltetésével létrehozott produkciók⁹ –, az szükségszerűen a hivatásos színházi élet perifériájára kerül. Habár ez a pozíció büszkén vállalható – Jeles önmaga választja, újra és újra, a kivonulás gesztusát –, ám mégis azzal a következménnyel jár, hogy az előadások egyre szűkebb közönséghez jutnak el, a színházi kritika pedig nagyon keveset tud (ha egyáltalán akar) kezdeni velük.

A Monteverdi Birkózókör működésének idején nem csupán a színházkritikusok, de írók, pszichológusok, képzőművészek is fontosnak érezték, hogy nyilatkozzanak, véleményt formáljanak a társulattal kapcsolatban. Mára már egy kiemelkedő fontosságú előadás (pl. Jelesnek a Kaposvári Egyetem színészhallgatóival létrehozott vizsgái: *A téli utazás*, *Auschwitz működik*, *A nap már lement*) alig kap néhány elszórt kritikát, valódi reakciót pedig rég nem vált ki. A színházi élet vitái megmaradtak a „szakma” vitáinak, melyek leginkább akkor robbannak ki, amikor a politika túl nyilvánvaló erőszakossággal sajátít ki magának egy színházat (ilyen volt az Új Színház vagy a Nemzeti ügye).

Pedig be kellene végre látnunk, hogy a színházi élet megújulása nem a kőszínházi társulatoktól várható, nem az ő feladatuk minden hagyományos színházi keret (amely az ő működésüket még biztosítani is tudja) megkérdőjelezése. A független szféra átháríthatatlan kötelessége lenne, hogy valódi alternatívát nyújtsanak a bevett „színházcsinálással” szemben, hogy felmutassák, mennyi minden más lehet még a színház, hogy létezhet „másik színház”. Valószínű persze, hogy a nézői semlegesség mögött nem pusztán az áll, hogy a mostani független előadások érdektelenebbek, hanem alapvetően más lett a szellemi-befogadói közeg is. Mit tehetnénk a mindenen eluralkodó közöny ellen? Beszélünk kellene – nyíltan és sokat, a legkülönbözőbb fórumokon – a színház problémáiról, mert a színház válsága mindig a közélet, a közös gondolkodás, a társadalom válságának a jele. A független társulatoknak pedig, az elszigetelődés helyett, tudatosan fel kellene fedezniük saját előzményeiket. Akkor lehet csak hiteles a színházi szakmától, a professzionális színházcsinálástól való elszakadás, ha pontosan kirajzolódik egy másik gondolkodási irány és egy másfajta színházi gyakorlat útja.

Monteverdi-variációk

■ A Monteverdi Birkózókörrel szóló dokumentumfilm forgatásának elsődleges apropóját tehát az adta, hogy bemutassunk egy valóban független, minden struktúrán kívül álló társulatot, amely fennállásának ideje alatt valódi színházi laboratóriumként működött. A forgatások során felkerestük a csoporttagokat (mindazokat, akik vállalták a filmben való megszólalást, ami számukra is nehéz feladatot, igazi lelki mélyfúrást jelentett, hiszen közel harminc évvel ezelőtti eseményeket kellett felidézniük), az egykori előadások helyszínére visszakísérve őket vagy jelenlegi életkörülményeikben. Emellett megszólaltattuk a nézői oldalt is (Krasznahorkai László, Nánay István, Radnóti Sándor), hogy segítségükkel tágabb – művészetelméleti és társadalmi – kontextusba tudjuk helyezni a társulat működését.

Célunk nem egy múltidéző, nosztalgizáló portréfilm készítése volt. Végig az a szándék vezetett minket, hogy a beszélgetések során máig megválaszolatlan (és lényegileg talán megválaszolhatatlan) kérdésekről is szó essen: a függetlenségről, a szellemi szabadságról, a színházi struktúrán kívül állásról, a radikális másságról, az amatőrség pozitív fogalmáról. Továbbá arról, hogyan reflektálhat a színház a körülötte zajló világ történéseire, hogyan lehet a társadalom „valós” tükre (a hétköznapi értelemben vett „valóságtól” elszakadva), valamint arról is, hogyan telítődik politikai tartalommal – akár indirekt módon, az értelmezők által – minden fontos és hiteles előadás.

Az alkalmanként körülbelül kétórás, kötetlen beszélgetések során természetesen szó volt a kollektív alkotás, a társulati munka kezdeti eufóriájáról és későbbi nehézségeiről, majd ennek végkifejletként a feloszlás körülményeiről és okairól, valamint az egykori tagok további életpályájáról. Különösen az érdekelt minket, hogyan integrálódtak a Monteverdi évei alatt megszerzett tapasztalatok, hogyan válhattak teljesen más jellegű élethivatások alapjaivá (az egykori tagok között akad pedagógus, pszichiáter, zenész, rendező stb. – de hivatásos színész egy sem). Számunkra talán ez volt a forgatások egyik legfontosabb felfedezése: nyomon követhettük, hogy milyen sok területen tud megnyilvánulni és működni a színészi csoportmunkák és kísérletek során felfedezett kreativitás és tehetség.

Azzal a kezdetben még homályos elképzeléssel vágtunk bele a filmkészítésbe, hogy a Birkózókör története napjaink független társulatai számára is fontos felfedezésekkel és tanulságokkal szolgálhat. Közel harminc év elteltével nem egy tisztelgő, „hommage” típusú filmet akartunk forgatni (habár a viharos gyorsasággal elért sikerek azt is igazolnák), hanem a jelen problémáira rezonáló, sok új kérdést felvető, „beszélő fejés” filmet terveztünk – hiszen mi lehet megragadóbb és érdekesebb egy emberi arcnál?

A forgatás technikáját részben a *Privát Mészölyből* vettük át: a filmben a kérdező személy nem jelenik meg, az interjúalanyok szövegeit vágtuk úgy össze, hogy egymásra rezonálva ezekből bontakozzon ki egy fiktív beszélgetés. Habár megtartottunk egy eleve adott kronologikus sorrendet – a megalakulástól haladtunk a feloszlás felé, és így bontakoztak ki a különböző kérdéskörök és problémák: pl. a motiváció és az elhivatottság kérdése, a színház mint életforma, az önismeret és az önfejlesztés gyakorlatai, a néző-színész interakció, az előadás mint szakrális esemény és mint a botrány állandó lehetősége –, ügyeltünk arra, hogy ne alakítsunk ki egy túl domináns, értelmező narratívát, mely minden felvetett kérdést rövidre zár. Arra törekedtünk, hogy végig fenn tudjuk tartani a „nyomozás izgalmát”: a *Monteverdi variációk* közben a néző más-más szempontokból lát kibontakozni egy történetet, de az rajta áll, hogy a különböző megközelítések közül melyiket fogadja el. Jeles András is csupán egy arc és hang a megszólalók között, és bár elkerülhetetlen módon az ő felbukkanásai hangsúlyosabbak, mégsem akartuk azt a nézetet (melyről azt sem mondjuk, hogy igaz vagy hamis, ki-ki döntse el) tovább erősíteni, hogy ő volt a főszereplő. Filmünkben ugyanolyan esendő, távolról sem tévedhetetlen tanúja a múltnak, mint a többiek, és ugyanúgy fel kívánja tárni sok ponton mindmáig lezáratlan, közös történetüket.

Mi pedig a forgatások és az első vágások végén abban bízunk, hogy az általunk összeillesztett beszédtrödédek egy emlékfolyammá, egy képzeletbeli dialógussá állnak össze, melyet a film szereplői, még ha egymástól távol is, de egymással folytatnak, és ebbe a végtelen, nyitott beszélgetésbe a film figyelmes nézői – megszólítván érezve magukat – számos ponton bekapcsolódhatnak.

Kóda

■ Idáig készült el a tanulmány, amikor egy mindent átíró és megváltoztató esemény történt: a film befejezése előtti utolsó napon, a végső pillanatban ellopták azt a számítógépet, amelyen minden addigi anyagunk rajta volt. Nem kell semmilyen összeküvés-elméletet sejtenuk emögött, egyszerű besurranó tolvajok voltak, így még reménytelenebb, hogy az elveszett anyag bármilyen módon előkerüljön. Közel három hónap munkája valószínűleg egy gombnyomásra törlődött. Hogyan történhetett ez meg? Miért nem voltunk elővigyázatosabbak? Talán épp azért, mert a forgatások során minden olyan magától értetődő természetességgel működött és haladt előre. A

kezdeti elképzelések hamar háttérbe szorultak, az egyik beszélgetés mintegy bevonozta az utána következőt, egészen új kérdésirányokat jelölve ki. Nagy bizalmat feltételezett a riportalanyok részéről, hogy valóban személyes, idáig ki nem mondott gondolatokat osztottak meg velünk. Ez talán azért alakulhatott így, mert csak ketten forgattunk, egyikünk sem volt avatott profi, én a saját részemről legalábbis a legteljesebb naivitással és a szakmában való abszolút járatlansággal játszottam a kérdező szerepét. Azonban mindvégig az őszinte érdeklődés irányította a beszélgetéseket. A számtalanszor visszanézett, vágott anyagban így csak igaz pillanatokot találtunk. Nem mi írtuk vagy irányítottuk a film menetét, az szinte magától összeállt. Már éppen hinni kezdtünk abban, hogy valami mások számára is fontosat és lényegszerűt mutathatunk meg, amikor hirtelen, egy csapásra mindez elveszett. Még a forgatások első napjain eszembe jutott egy anekdota, melyet Bérczes írt le *A mezsgyén* című beszélgetőkötetében: a Jelessel készült interjúja során, két alkalommal is, a magnófelvétel szinte teljesen letörlődött. A második alkalommal Jeles, mintegy vigasztalásul, egy történetet osztott meg velem: „Néhány éve – valamiért – eszembe jutott ez a történet: egy fotós a főszereplője – járja az országot, és lefényképez mindent, amivel nap mint nap találkozik. Rögzít mindent. Hazamegy, előhívja a sok száz filmet. És minden kockáról ugyanaz a kép néz vissza rá: egy vigyorgó, pipás cigányasszony.”¹⁰

Ugyanez az anekdota, már a lopás után, újra felidéződött bennem. Hogyan feledhetném el, ahogy a filmünk utolsó kockáin Jeles arról beszélt, már többször eszébe jutott, hogy talán rekonstruálni kellene vagy inkább újrafogalmazni a Monteverdi előadásait, de mind ez idáig, valami babonás félelemből, nem mert belevágni. Ez a mondat csak nagyon későn került bele a filmbe, szinte az utolsó pillanatokban, korábban ugyanis nem tartottuk fontosnak, mosolyogtunk rajta, egy komoly film nem záródhat le valamilyen „babonás félelemmel”. Amikor viszont visszanéztük a beszélgetést, nemcsak maga a mondat, de Jeles arca és gesztusa, ahogy a tenyerébe támasztva fejét elmereng ezen a lehetőségen, egyértelművé tette, hogy a *Monteverdi variációk* csak így érhet véget. Gyönyörű utolsó kép volt, most már elmondhatom, és el is kell mondanom, mert kettőnkön kívül talán már senki se látja.

■ JEGYZETEK

1. Balassa Péter: *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989.
2. *Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának*. In: Fodor László – Hegedűs László (szerk.): *Töredékek Jeles András Naplójából*. 8 és fél Bt., Bp., 1993. 49–53.
3. „A Monteverdi Birkózókör első bemutatója (24 haiku) a nyolcvanas évek elején az ún. Kassák-stúdióban volt. Mi akkoriban közönségszervezéssel persze nem foglalkoztunk, mégis minden előadáson zsúfolt ház volt, ezen az első bemutatón is, elég sokan kinn rekedtek, tehát lezárattam az ajtókat, ne zavarogjanak a járókelők. A házon belül elült a zaj, csak az utcai kirakatportált ütötte-verte hosszú percekig két huligán (»Két gésa utazik a vonaton: a Gárdonyi gésa meg a Jókai Mór«), mint utóbb megtudtuk, a két Miklós helytelenkedett: Erdély és Mészöly.” Jeles András: *Levél Nadas Péternek*. In: Uő: *Teremtés, lidércnyomás*. Kijárat Kiadó, Bp., 2006. 117.
4. Michel Foucault: *A bolondság története*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2004.
5. Az előadás legszebb elemzése: Balassa Péter: *Drámai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében*. In: Uő: *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989. 287–305.
6. A videofilm címe ismét *Szélvihar*, rendező és operatőr: Jeles András.
7. Ennek a gyűjteménynek Jeles András által kommentált képei illusztrálják a Jeles munkásságának szentelt tanulmánykötetet, a *Töredékek Jeles András Naplójából* (melynek szerzői, a teljesség igénye nélkül: Balassa Péter, Nadas Péter, Forgách András, Márton László, Gelencsér Gábor, Báron György, Koltai Tamás, Rényi András stb.).
8. A legpontosabb analízis: Forgách András: *Talált színház – beszélgetés Kistamas Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával, Jeles András színészeivel Jeles Andrárról*. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés – írások a magyar alternatív színházról*. MTA – Soros Alapítvány, 1990. 97–118.
9. Ilyen volt a hajléktalanokkal létrehozott *Revizor*, a fogyatékosokkal megrendezett *Play Molnár*.
10. Bérczes László: *Semmi nem történik*. In: Uő: *A mezsgyén*. Cégér Kiadó, Bp., 1993. 195.

FELLINGER KÁROLY

Madárdal

Földgolyójuk a
holtak felhúzzák, akár
a csörgőórát.

Vége az ősznek.
Padlásomon lógnak a
madárijesztők.

Felhőkkel szárnyal,
de szeme a parányi
földet kutatja.

Csőrében fénygally,
de vágya a porladó
földhöz köti.

Hol lenne vajon
a beteljesületlen
álmai nélkül?

Ribizlidzsemet
főztünk, gőze visszaszállt,
vissza az égbe.

Ahogy a köröm belenő a húsba

Rohan a sorsa elől vakon a fény,
az emlékezés vagy mindig túl lengén,
vagy túlon túl melegen öltözködik.
Az időért a halott a felelős.
Az időjárásért nemkülönben.
A gyors előrejelzés ellenben az
élők igyekezetét minősíti.
Aki képes ilyenkor versírásra,
az bizony szó szerint mindenre képes.
Már csak a felejtés tudja ugyanúgy
lefesteni egymásután többször is
azt, aki végleg hiányzik közülünk.

Mondták, afféle

47

írogatók leveleiből nyí-
lik kiállítás, megkértek, adjak
néhányat, hirtelen felbontottam
magamat, mint az ingyenc befőttes,
a felbonthatatlan halkonzervet
is bevállalva még böjtidőben,
most meg, hogy végre visszaküldték a
sárguló lapokat, úgy látom, két-
szer léptem bele ugyanabba a
folyóba, és mezítláb ballagó
Mikulások húzzák a lábukra
fénylő, ablakban felejtett csizmám.



Éva naplója

Előzmények

■ A 17 éves fiatal – akit a továbbiakban Évának fogok nevezni – érettségi előtt álló lány. Művészeti pályára készül, a filmkészítés, az animációs technika lehetőségei, ezen belül a szürreális, álomszerű, groteszk, bizarr képi elemek és megoldások iránt vonzódik. Gondot jelent azonban, hogy gyenge tanuló, iskolai előmenetele minden tekintetben kívánnivalót hagy maga után. Jelenleg vajmi kevés esélye van felsőoktatási intézménybe való bejutásra. Baráti köre laza, esetleges, hosszabb-rövidebb időre különféle alternatív csoportokhoz csapódik. Vonzónak találja a „laza”, ötletbetörések vezetete, alkoholizáló, drogozó, szexuálisan kicsapongó életvitelt, de ebbe nem mer involválódni, fél a következményektől. Így időről időre kilép ezekből a körökből, majd újabb társasághoz fordul, ahol ismét marginalizált helyet foglal el. Tizenégy éves kora óta vannak szexuális partnerei, akikkel néhány hónapig, fél évig van kapcsolata, majd ezeket rövid magányos periódusok követik. Mostanában támadt fel benne az igény stabil, hosszú távú, házasságban kibontakozó partnerkapcsolat iránt.

Éva szülei a nemrégiben jó anyagi egzisztenciát teremtett, úgynevezett újjazdagok közé tartoznak. Minden idejüket és energiájukat a pénzkeresés és -költés köti le. Egyetlen gyermeküknek, Évának anyagilag mindent megadnak. Házasságuk krízisben van. Folyamatos torzalkodásaikba, heves veszekedéseikbe, zavaros játszmaikba lányukat is be akarják vonni, aki heves szorongásoktól őrve menekül otthonról. Éva anyjával való kapcsolata erősen ambivalens; az anya infantilis szinten fixálódott személyiségével sohasem tudott gyermeke számára biztonságos, meleg otthont teremteni. Mintául az önmagában bizonytalan, a férfiakkal szemben kiszolgáltatott, ugyanakkor erőszakos, követelődő nő képét nyújtja, akinek – erős belső bizonytalansága miatt – felnőtt női létét minduntalan bizonyítania kell a külvilág felé. Éva megszületése is a „bizonyítékok” sorába tartozik. „Az a nő, akinek nincs férje és gyereke, hát az nem sokat ér” – szokta hangoztatni.

Éva az apjától már több elfogadást és őszinte szeretetet kapott. Lányával szembeni elvárásai azonban sokszor irreálisak, amelyeknek Éva nem tud megfelelni. Nagy művésszé vagy valamilyen „hírességgé” kellene válnia. Apja mindegyre nagy ambíciókat plántál belé, amelyek jelenleg lányában távolról sincsenek meg. Éva kötődik hozzá, de ezt a kapcsolatot is félelmek és szorongások szövik át.

Éva családi, baráti és iskolai háttere mind bizonytalan, ingoványos talajon áll. A serdülőkor amúgy is nagy megpróbáltatásokkal járó útkeresése, önépítése számára az elveszettséget, a szorongásteli bolyongást, a kapaszkodók kétségbeesett keresését jelenti. Pszichés állapota krízishelyzetként jellemezhető.

Éva szomatikus állapotát az egyre fokozódó és szerteágazó testi szenzációk uralják. A legkülönbözőbb és rohamszerűen feltörő tünetek a pánikszindróma képét kezdik mutatni. Gondolati szinten próbálja meg ezeket csökkenteni, amely próbálkozásai kényszer gondolatok kialakulásának irányába mutatnak. Évának tehát sürgősen külső segítségre van szüksége. Ezt a felvetést eleinte elutasította, de mivel állapota rosszabbodott, végül is hajlandó volt egy speciális ellátást nyújtó szakembert felkeresni. De ez már egy másik történet.

■ A napló első oldalán egy papírból kivágott és a könyvbe ragasztott egész alakos lány áll: bemutatkozó, önazonosító vizuális lenyomat. Évának több rajzi próbálkozása is volt, és ezt választotta ki közülük. Az alak összbenyomása szomorú, kissé elcsigázott, gyámoltalan érzetet kelt. A kislányos frizura ijedt, majdnem üres tekintetű, kidolgozatlan arcot keretez. Az aránytalanul hosszú nyakat keskeny vállak övezik. A terhes szabású ruhán átsejlő kerek hasán nyugtatja jobb kezét. A lány várandós. Bal kezét óvatosan hátranyújtja, tenyerét felfelé fordítja, szemérmes, nem vállalt kéregetés, segítségkérés mozdulataként. Az alak lábszárai igen vékonyak, bizonytalan benyomást keltenek, hangsúlyozottan nagy cipőkben végződnek. Ezek a hatalmas lábbelik adják az alak stabilitását, ugyanakkor felerősítik az amúgy is megnyilvánuló ambivalenciát: a „kisgyerek nagy cipőben” szindrómát.



A következő oldalon – ismét csak egy másik lapról kivágott és ide ragasztott képen – már az újszülöttel karján, anyaként láthatjuk a fiatal lányt. Lányanya gyermekével. A kicsi anyja tekintetét keresi, de nem talál viszonzásra: egymásba kapcsolódás, összefonódás helyett sötétség, kétségbeesés és zavar árad feléje. Az anya jobb keze most már a megszületett gyermeket öleli, balja előrekerül, és a csecsemő stabilitását biztosítja, aki közben szülője vállára kapaszkodik. Az anya szája egy vonallá zsugorodik, míg gyermeke mintha hangot adna ki. Az anya teste elnagyolt, Éva csak lengővonalas firkával jelzi a nőiesen, felnőttesen kecses sziluettet. Akár egy anyasellő a habokból, születik meg a madonna.

A két rajzon hatalmas vágyak és belső lehetőségek villannak fel, azonban erre a nagyszabású eseményre Éva lelkileg még nem áll készen. Sem a realitás síkján: anyává válás, sem szimbolikusan: felnőtté válás.

Eddig tart a napló szöveget nélkülöző része. A továbbiakban az önmaga megteremtésének motívuma más síkra lép. A szövegekben bepillantást nyerhetünk Éva heves érzelmi vívódásaiba, belső küzdelmeibe, gyöttrődéseibe. Az írások a felnőtté válás, az érett nőiség, a pályaválasztás, a partnerkapcsolatok, a szerelem, az autonóm személyiség kialakulásának problémáit tárják elénk.



Éva naplója a két rajzot követően a kétségek és vívódások mentén folytatódik. „Ma szar napom van, pedig még nem is történt semmi. Nagyon unom már, hogy ilyen szerencsétlen hülye vagyok. Se a rajz, se semmi nem megy. Talán tényleg nem vagyok tehetséges, talán nem vagyok semmi és senki. Nem akarok így létezni: tehetségtelenül és ocsmányan. Én így nem akarok létezni. Dermedtség. Írtam egy SMS-t Istennek, de nem válaszolt.” A naplóban ez az egyetlen, humort felmutató momentum, de ez is a tőle nem szokatlan, a környezet irányába eltitkolt segélykérések birodalmába tartozik. Éva éppen két partnerkapcsolat között van. Sanyit végleg elhagyni készül, egyúttal feltűnik Szabi. A probléma így jelenik meg: „Szabitol szimplán csak félek, és nem értem... Félek a csalódástól. És félek meghalni. Mi lesz velem, ha meghalok? Szabi, ha tudná, hogy érzek, megijedne tőlem. Örülök, hogy nem kell Sanyival találkozni. Szabi tartja bennem a lelket.”

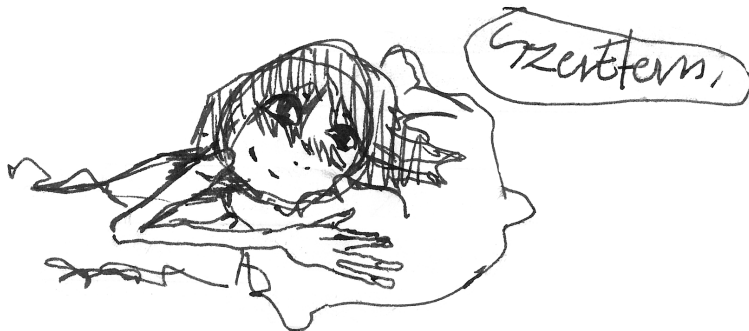
Az ellentmondásos és szélsőséges gondolatok után a randevúra készülődés képét látjuk. Egy távolítást és idegenszerűséget kifejező, indián toll-díszre emlékeztető diadémot ábrázoló fejet rajzol, nagy, balra csapódó, fűrészsző, kíváncsi szemekkel. Eltűnik a kislányos felsőtest, a gyenge vállövhöz most nagy női mellék kapcsolódnak. Ebben a vonatkozásban a fejdísz fallikus szimbólumként is értelmezhető.

Az új kapcsolat az önmaga megmutatása és a változás iránti igényt kelti fel Évában. Szeretné láttatni magát, de ezt azonnal szégyenérzet kíséri. Meg akar változni, de ezt szorongás uralja. Gyötördik azon, vajon szereti-e Szabit vagy sem. Végül az átmeneti nyugvópontot egy projekciós megoldás hozza: „De, szeretem őt, nem úgy, mint az emberek, állandóan kételkedve.” Majd így folytatja: „Úgy érzem, a csillagos létre vágyom. Csillagnak lenni... ezt szeretném.” Két arc rajza kerül ehhez a bejegyzéshez.

Vágyódó, kifelé és felfelé forduló arc, amely várakozásteli. Szája nyitott. Ugyanakkor az egész képet átlengi valami fájdalom. A hajtincsek nehezek, lehúzó erejük van, erős, agresszív csat tartja össze őket. A lengővonalas keretezésben a fej jobb oldalán utólag erősen átsatírozott csillagok jelennek meg, amelyek így csak halványan derengenek. A szemek óvatosan feléjük tekintenek.

Az alatta lévő fej ellentétes, lefelé forduló tartásban van. Egy begubódzó, befelé figyelő arc. A jobb oldalon átsatírozott, de bizonytalan vonalvezetésű keretbe foglalt „OAAAAH” felirat olvasható. Keserves, nyögésszerű sóhaj.

A két rajz beszédesen fejezi ki Éva küzdelmeit. Az irreális magaslatok elérésének lehetetlenségét tükrözik. Az ide írt szöveg: „Itt az ideje a változásnak. De elképzelni se tudom. Mintha félhallowott lennék, vagy valami más életforma.”

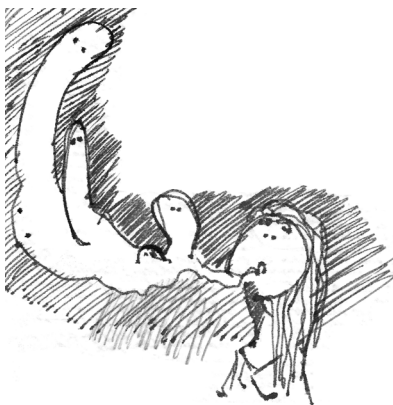


Ami a szerelmet illeti, Éva végre döntésre jut. A rajzon nagy, nyitott szemekkel ábrázoló lányt látunk. Haja szabadon terül szét a párnán és az arcán. Mintha csendesen mosolyogna. Talán éppen ebben a pillanatban huppant az ágyra, és tette le a fejét. Zenét hallgat. „Mostanában örökké ugyanazt, mert emlékezett rá” – olvashatjuk a naplóban. A rajz melletti felirat egyértelmű, mondatértékű szó. Az apró bizonytalanság – a majdnem kihagyott és később átjavított e betű – jelzi a feszültséget és az izgalmat.

A napló így folytatódik: „Felkavar, hogy szerelmes vagyok valakibe. Már ha ez szerelem. De nagyon jó érzés, bármi is ez. Szoktam mondani mindenkinek, hogy ez az. Tényleg. Nagyon jó vele lenni igazából. Olyan megszokott már.” A szöveg telve kétségekkel. Éva a külvilág és önmaga előtt is bizonygatja érzését, hiszi is, meg nem is, hogy valóban szerelmes, miközben az új és zavarba ejtő élményt megszokottnak jellemzi.

A következő jelenet a naplóban leírtak szerint a szerelem „bizonyítéka”. A fiú átkarolja a lányt, akinek félig szembefordított testén ismét hangsúlyossá válik a nőiesség. Mégis mintha a fiú vágya lenne az egyértelműbb, s bizonyos erőfeszítést kellene tennie, hogy a lányt teljes valójában önmagához fordítsa.

A naplóírásban Éva majdnem két hét szünetet tart, majd egy erősen szexuális indíttatású ábrándképet láthatunk. Mint írja, „esti magányban képzelek el különösen furcsa képeket”, amelyek „néha ijesztőek”. Évát meghorhánják a szexuális fantáziák, amelyekről megijed, szorongásai támadnak.



Ebben az időszakban Szabival való kapcsolata érzelmileg elmélyül, de Éva önmagát veszélyeztetve érzi. Így ír: „Túl közel vagyunk egymáshoz. Örvény ez, vagy mi.” A testi-lelki egybefonódás olyan mértékben veszi igénybe Évát, hogy pánikba kerül. „Mitől van az, hogy sétálok az utcán, és egyszer csak azt érzem, hogy a szívem ki akar szakadni a testemből, és hogy egyszer csak az egész életemre szánt elejtendő könnyek egyszerre akarnak kizuhogni a szemeimből. Mitől van az, hogy minden lélegzetért keservesen meg kell küzdenem? Mi tarthat életben, mikor a lelkem halni készül? Megpróbálok a szerelemre gondolni, még jobban elfog a szorongás. Fájdalmat érzek a mellkasomban. Otthonra gondolok: szürkeség és ködös pára. Csak el ne ájuljak az utcán. Aztán a helyzet nem romlik, megnyugszom kicsit. Katira gondolok – jobb. Szívnék egy cigit, arra gondolok, egyre jobban vagyok. Elmúlik mindjárt. Eszembe jut, hogy már nem vagyok szerelmes annyira. Ez megnyugtató. Ég a gyomrom, fáj a szívem, megint rám jön a rohamszerű szörnyűség. Nyugodtnak nézek ki. Belül ég a testem, égnek a belső szerveim. Egyre csak valami segítségről ábrándozom. Küzdök a levegőért. Infarktuszom lesz? Gyorsan otthonra gondolok. Visszajön a szürkeség. Így kéne maradni. De gondolatkörbe kerültem. Rovom a köröket a fejemben, mint az utcát a lábammal.”

Ezt a bejegyzést két rajz követi. Beesett szemek. Az előző rajzhoz képest szinte páncélsze-

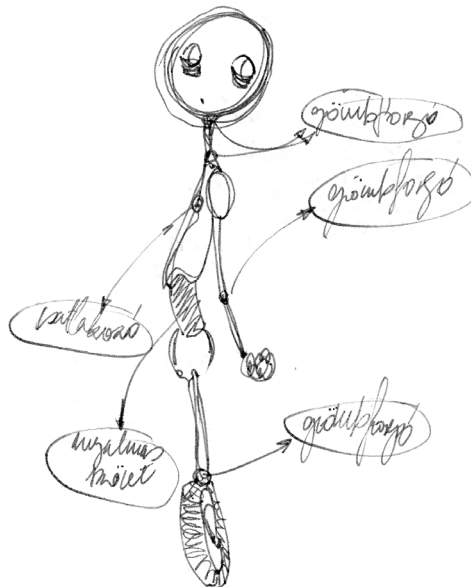


rű, rövid haját láthatunk – szabadulási képtelenség a kényszer-gondolatoktól. A száj éppen csak egy elhúzott ponttal jelölt – a segítségkérés elakadása. Orra nincs – nem kap levegőt. Melleit dupla firkavonallal tünteti el – páncélingszerű megjelenítéssel tesz kétségbeesett kísérletet a szétesés, a halál, szívének kiszakadása ellen.

Az alatta lévő fej már a törzs kezdeményeit is nélkülözi. Csupán egy beteg, elesett, gyámoltalan benyomást keltő arccsokát láthatunk.

A rosszulétek és a hozzájuk társuló kényszer-gondolatok rajzok nélküli leírásalmaza után egyszer csak biztató mondatot olvashatunk: „Most egy ideje elmúltak a fájdalomaim. Nincsenek rohamaim.” Nem tudjuk, hogy ez utóbbi bejegyzés-sorozat pontosan milyen időintervallumokban történt, mert datálás nélküliek. A szövegből két-három hét eltelte következtethető ki. Ám közvetlenül a jobb állapotról beszámoló rövid mondatok alatt – igaz, más színű tollal – robot-csontvázak jelennek meg. „Ez egy robot és irodai dolgozó. Szereti a munkáját, pedig nem is tudja, milyen szeretni. Az emberek félnek tőle. Túl emberszerű. A robot is fél. Megnyugszik, amikor belegondol: minden ember meghal, de emberi véggel. A gépek örökké élnek. Egy nap tudatosul benne, hogy mindenki robotként kezeli emberi viselkedése miatt. A kinézetét okolja.” A leírás tele van belső ellentmondásokkal. Átlatóan jelenik meg benne a világhoz és az önmagához viszonyuló ambivalencia. Erőtlenül manifesztálódik a haláltól, az elmúlástól, a végtől való félelem, mindez projekciós munkamódban ágyazottan.

A robot teljes alakos képén dülöngélő, instabil, ugyanakkor mozgékony figurát ábrázol Éva. A test oldalnézetben, a fej – hangsúlyos, beesettnek tűnő szemekkel – szemből látható. A



robot éppen nem működik, szabad a csatlakozó. A nyak két pontja, a könyök és a boka „gömbforgó”. Egyedül a gyomortájékon jelenik meg rugalmasság, Éva panaszainak egyik központi területe, amelyhez fájdalom, remegés, összehúzódás, égés, hányinger érzete kapcsolódik. A robot pipaszár lábain hatalmas kerék, amely gondolati hasonlóságot mutat a várandós lány inadekvátan nagy cipőivel. Csak az egyik kar látszik, amely gömbszerű gomolyagfirkában végződik.

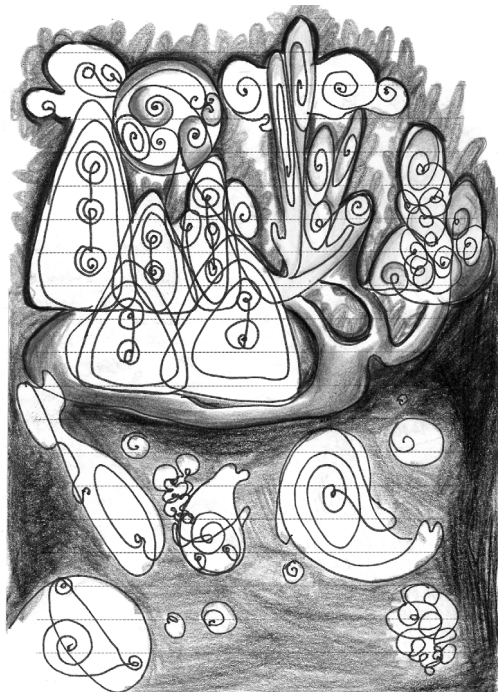
A második robotnak extrém hosszú a nyaka, a fej így léggömbszerű benyomást kelt, amely az előzőnél vidámabb hangulatot sugároz. A fej és a törzs között mindkét rajzon „gömbcsuklók” zárják el az átjárhatóságot. Ezek jelenthetik a gondolatok és az érzelmek, a realitás és a fantázia, a tudatos és a tudattalan közötti blokkot. Emelítésre méltó összefüggés, hogy Éva testi panaszainak leírásakor négyszer is előfordul a csuklás, amely szintén rohamszerűen tör rá. A kép látszólag nem nyújt újat az előzőhöz képest, kivéve azt az apró, de annál jelentősebb módosulást, hogy a mellék helyén csontok, „lapockák” jelennek meg. Ennek a vidámabb robotnak értelmezésünkben éppen ez a lényege: a női mi volt tagadása, hárítása, eltüntetése.



A két rajz olyan benyomást kelt, mint amikor egy kisgyerek meg akar érteni egy bonyolult szerkezetet, de erre még csak meglehetősen infantilis szinten képes. Éva számára még azt is nehéz eldönteni, hogy vajon a szerkezet gép-e vagy ember, él-e vagy sem. Éva jobb szomatikus állapota az erőteljes hárítás, elidegenítés, távolítás, tagadás és racionalizálás „eredménye”.

Éva heves testi és lelki viharok után átmenetileg kiegyensúlyozottabb állapotba kerül. Ekkor születik a „Bárcsak zenét hallgathatnék...” című kép. A színes ceruzával árnyalt, egymással összeköttetésben álló, dinamikus, mozgalmas alkotás összességében harmonikus hatást kelt. Átgondolt, sok tudatos elemet is magában foglaló kompozíció. A zenehallgatás utáni vágy belső megvalósulását tárja elénk Éva.

Az egyes elemek a mélyebb rétegekből áramlanak a felsőbb régió irányába, s ott mintegy szigeteket képezve válnak egységes összeállítássá. A föld, a természet, a Nap, a víz, az ég színei jelennek meg. A kapcsolatok bonyolult hálózata játékos, életteli hatást kelt, amelyben fő szerepet játszik a kontaktusokon keresztül megnyilvánuló növekedés, gyarapodás, fejlődés. A spirálmotívum irradiációja az értelemmel és lélekkel áthatott termé-





kenység jele. Ennek kontrapunktjaként kelt feszültséget, hogy a látszólagos kitérkedés és nyitottság ellenére az alakok önmagukba fordulók, bezárulók. Nehezen megközelíthető, törekeny, kényes, illanékony, tünező, fuvaltszerű autonóm világ. A lebegő, éterikus sziget örvénylő mozgást végez. A vékony, földszínű területek biztosítják az alapot, amelyen a kisebb struktúrák légies titokzatsággal kapcsolódnak egymáshoz. Éva vizuális tehetsége és a zene iránti érzékenysége esztétikus képi világot teremt.

Néhány hét múlva a napló így folytatódik: „Nem tudok rajzolni, elgyengült a kezem. A csillagokon gondolkodom. Csillagra várok. Hogy lehet eljutni a csillagokig? Miért nem tud ő lenni az? Olyan kevés kéne hozzá. Ez nem boldogság, ez semmi. És ettől a szívem szakad meg. Állandóan az igazát bizonyítja, miközben csak játszik. Mindenkiről azt hiszem, hogy csillag. Bárcsak igaz lenne. Nem hiszem el, amit csinálok. Nem hiszem el, hogy ez én vagyok. A gyomrom meg görcsöl, nem szerelmes. Ez van...

De akkor meg mi a francnak ülök még itt? Mi akadályozhat meg abban, hogy most felálljak, és kísétáljak azon az ajtón? Hogy azt mondjam, elég legyen már ebből. 14 éves korom óta mindig van valakim, és ezt a tényt jelen pillanatban a hátam közepére kívánom!”

A következő önarcképen szomorú tekintetű, apró szájú, zilált hajával a szemét félig eltakaró kislány néz a világba. Teste néhány firkavonallal jelölt. Állapota ismét a kétségbeesés irányába fordult.

Ezután bontakozik ki Éva személyes tragédiájának egyik lényeges vetülete. Ő – megvastagított nagybetűkkel jelzi is a kép mellett: „ÉN” – agresszív tartású, zárt ajkakkal, mozdulatlanul áll. Tekintete üresen néz a semmibe. Alakja fájdalmat és feszültséget árul el. Tartása merev, de bal kezét abban a szimbolikus tartásban ábrázolja, mint a bemutatkozó képen. A nőiességnek azonban nyoma sincs. A fiús alkatú, sovány lány



lábfejét meg sem jeleníti. Van ebben az alakban valami megadó, önfeladó passzivitás. A fiú ezzel szemben aktív és tevékeny. Fejét kissé előrebillentti, hogy jobban belelásson a kamerába. Fejtartása, szemének sugárzása, tekintete, füle, homloka élénk koncentrációt fejez ki. Haja is sugárszerűen megrajzolt. A kamerában számára egy csillagszerű lény tűnik fel. Szabi Évát nézve egy éppen megszületőben lévő csillagot lát...

„Ez nem én vagyok!” – kiált fel naplójában Éva, aki mintha nem lenne tisztában önnön átváltozásának lehetőségeivel, illetve a kapcsolat ezen fázisa olyan szorongást involvál benne, amely a szerelem feladására, tagadására, az érzelmi szituáció szélsőséges hártására sarkallja. Amikor végre csillaggá válhatna valaki szemében, páni rémület fogja el, hiszen a kislánynak át kell változnia, hogy partnere számára csillagként születhessen újjá. Ez a folyamat Évában halálfélelmet indukál.



Ezt követően Éva papírra veti Szabival kapcsolatos érzéseit: „Hirtelen mennyi gyűlöletet érzek... gondolkodni sem bírok ettől a szorító érzéstől. Mire várok? Arra, hogy más ember legyen, mint aki. Akit magam mellé szeretnék. Rühellem őt. A lustaságát, a magatehetetlenségét, rögeszméit, kinézetét, mindenét. Az illatát és a csókját, azt nagyon szeretem. De egyébként mindenét rühellem. Rühellem őt!” Az ösztönök kiváltotta vonzódás és az értelem felülírta tagadás bontakozik ki a vallomásból. A napló más, Szabiról szóló leírásaiból egyébiránt sem lustaságra, sem rögeszmékre és főleg magatehetetlenségre nem következtetnének.

Éva minden bizonytalan szakítási kísérlete ellenére Szabi kitart mellette. A fiú ragaszkodása Éva számára egyre megterhelőbb, míg végül érzelmileg összeomlik, tünetei a végsőkig felerősödnek, majd agresszív kitérősekbe torkollanak.

Egy zilált hajzatú, hatalmas szájjal üvöltő nő merev karral nyúl át egy nagy állú és arcú férfin. Pusztító energiák áramlanak a talán megsebesült fejű férfi irányába. A rajzon erőteljesen nyilvánul meg a nő felajzott, heves indulati állapota.

A nő lenyomta a férfit, aki összetöpörödöttén ül a földön. A nő a férfi fölé magasodik, kezét annak fején tartja, miközben szenttelen arckifejezéssel tekintetét a földre szegezi. Bal karján az ismét hátrafelé néző kézfejen bezárultak az ujjak...

A rajz készültét követő napon Szabi szakít Évával, aki ezután elhatározásra jut, és felkeres egy szakembert.

Éva pár vonallal is képes olyan kifejező erejű rajzokat készíteni, amelyek kapaszkodási vágyát, magányát, a kapcsolatokat teherként megélő attitűdjét, a női szerepekkel szembeni ambivalenciáját, lelkiállapotának változásait átütő erővel érzékeltetik.



PERENYEI MONIKA

AZ ŐRÜLET ARCHÍVUMAI



...az angyalföldi intézet falain belül Rubens Szent Ignác előtt vonagló és Brueghel vitustáncot járó örültjei vándorolnak az elmeorvosok szerkesztette fényképes albumok reprodukciói, a kezeltek rajzai és az igazgató rajzfüzetének lapjai között.

A 20. század hetvenes éveitől fokozatosan felszámolt elmeógyógyintézetek pszichiátriai gyűjteményeket hagytak az utókorra. Ezek az elmeorvosi koncepció mentén formálódó vagy a felszámolás során leletmentés eredményeként keletkező gyűjtemények ma már leginkább kínzóeszközöknek minősülő orvosi eszközökből, a betegek alkotásaiból és az intézetek tárgyi kultúrájának maradványai-
ból állnak. Nincs két egyforma pszichiátriai gyűjtemény: ezek az intézeti orvosok szemléletét, ambícióját és nem utolsósorban az adott társadalomnak az elmebetegségekhez való viszonyát tükrözik. Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény fordulatokban gazdag történetének¹ elbeszélésében Hans Prinzhorn neve, illetve a gyűjteményezés kezdeteinél útmutatóként szolgáló könyve rendszerint felmerül, de vajon mennyire hatott elmélete az intézeti elmeorvosok művészetszemléletére? Milyen hatások között formálódott az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet múzeuma, a forrásokban hol Selig-, hol pedig Elmebetegügyi Múzeumként említett gyűjtemény?

A filozófiát és művészettörténetet hallgató Hans Prinzhorn 1908-ban doktorált a Bécsi Egyetemen, majd pszichiátriát tanult, és a pszichoanalízis felé fordult a figyelme. E sokoldalú képzettségének köszönhető, hogy 1919-ben a Heidelbergi Pszichiátriai Klinika igazgatója felkérte a betegek képeiből már több évtizede gyarapodó gyűjteményük rendszerezésére. A művészeti modernizmus és a lélek nyelvét is ismerő, a határsértésekre és a krízishelyzetekre mind művészeti, mind lélektani értelemben érzékeny művészettörténész szeren-

csés választásnak bizonyult. Két és fél évi munka után, 1921 júliusában Prinzhorn sietve távozott a nagy múltú egyetemi városból,² hogy előadásokon és szemináriumokon (többek közt Bécsben) népszerűsítse kutatásait, s előkészítse könyve kiadását. Az 1922-ben megjelent *Bildneri der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (Az elmebetegek képi világa: a formaképzés pszichológiájához és pszichopatológiájához) értő olvasóközönségre talált a művészek körében. Az őrülteket látomásaiban a világok között átjáró médium revelációira, vagyis saját művészi hitvallására ismerő Paul Klee a Bauhaus növendékeit is oltogatta a Bildneri képanyagával. Klee őszintén csodálta és idealizálta a pszichotikus alkotók munkáit. A dada és a szürrealizmus mellett elkötelezett művészek, mint Max Ernst és Jean Dubuffet, az azilumok lakóinak alkotásaiban nem csupán üdvözölték a zabolátlan skizofrénias képzettársításokat és a konvenciók gátlástalan megkerülését, de az alkotói stratégiák formálásában, a művészet intézményes korlátainak feszegetésében fel is használták azokat.³ Az orvosilag is képzett Prinzhorn elméletét azonban nem mindenhol fogadták lelkesen, sőt politikai visszaélések eszközévé vált.

Prinzhorn, kora pszichiáteri gyakorlatát szűknek érezve, nem elégedett meg a betegek képeinek diagnosztikai leírásával, ám az esztétizáló értelmezést is félrevezetőnek tartotta. Kerülte a képek és a betegek diagnózisának közvetlen megfeleltetését, ugyanakkor az alkotások szerzőit megkülönböztette a képzett művészeketől, szóhasználatában az archaikus *képalkotót* választotta. Elsősorban a pszichózisban szenvedő betegek kifejezési vágyát és kifejezési formáit szerette volna megérteni és tudományosan megfogalmazni. A művészeti világtól érintetlen, „névtelen” pszichotikusok alkotófolyamatának, a skizofrén (és csekélyebb számban paranoid) betegek munkáinak elemzésében Prinzhorn a lelki expresszivitás tanát a veretes Konrad Fiedler-i formatanulmányokkal próbálta összehangolni úgy, hogy mindkét diszciplína virulens hagyományán, a képeken keresztüli orvosi diagnózis és a kimagasló művészszerelmiységekre fókuszáló stíluskritika mindenhatóságán túllépjen. Ahogy az őrülteket képeinek modernista felértékelése „botrányos”, úgy a kutató művészettörténész módszere, már tárgyválasztásában is, határsértő volt.

A *kifejezés* a művészkultusból és az esztétikai értelmezési keretből szintén kiábrándult Aby Warburg szemléletében is hívószó. Warburg képzeletét a korokon átívelő pátoszformulák ragadták meg, s a fotografikus terjesztéssel keletkező képbőség által is inspirálva atlaszba rendezte ezeket a képi hagyományban újra és újra, ám váratlanul feltűnő, emfatikus mozdulatábrázolásokat. Értelmezésükkel, vagyis a pátoszformulák utóéletét leíró pszichotörténet-írással, az emlékezés pszichológiájának kidolgozásával a művészettörténeti módszertan szókészletét kívánta bővíteni s egyben azt a tudomány rangjára emelni.⁴ A teoretikus keretet az etnográfától átvett *primitív* és a pszichoanalízisből elsajátított *tünet* fogalmával dolgozta ki. A kulturális folyamatokban a domináns képi hagyományt, a kanonizált elbeszélést „megtörő” pátoszformulák a tudatalattiból feltörő ambivalens indulatokról árulkodnak, elfojtások tüneteként értelmezhetőek. E két, orvosi és pszichológiai tanulmányokat is végző művészettörténész személyesen is ismerte egymást. Míg Warburg a múlt rétegein áthatolva a folytonosság megszakadására érzékenyen figyelte kép és psziché kapcsolatát, addig Prinzhorn a művészettörténet hatósugarát a jelenben kiterjesztve kereste a kifejezés lelki mozgatórugóit. Hipotézise szerint a művészeti hagyománytól érintetlen képalkotásban tisztán és egyértelműen tárulnak fel a formálás indítékai. A pszichózistól szenvedő képalkotókat feszítő hat indulat – úgymint a *kifejezés* (közlés-vágy), *játék*, *ornamentikán keresztüli elaboráció*, *mintázatok létrehozása*, *megszállott másolás* és *szimbolikus zisztemák teremtése* – az ő sejtése alapján minden alkotói műveletben jelen van fokozatbeli különbségekkel. Prinzhorn tézisével átjárást nyitott a vizualitás intézményesen elválasztott területei között. Az átjárás azonban oda-

vissza működött. A pszichotikusok képeinek emancipációja a stílusosan hasonló képi világot teremtő kortársak démonizálásához és stigmatizálásához vezethet, ahogy ezt a modern művészek és a heidelbergi alkotók közös szereplését megvalósító sereg-szemle *Elfajzott művészet (Entartete Kunst)* címen megmutatta.⁵

Prinzhorn ellentmondásoktól sem mentes elmélete frissen, az 1920-as évek első felében került Selig Árpád látókörébe, aki lipótmezei másodorvosként az 1910-es években kezdett gyűjteni. Az angyalföldi elmegyógyintézet főorvosaként, majd 1925-től igazgatójaként az intézeti körülmények javítása (pálmaház építése, parkosítás, a társalgók „esztétikusabb” átalakítása) mellett egy az ápoltak munkáiból összeállított gyűjtemény létrehozását is sürgette. Selig Árpádról korai, 1929. december 21-én bekövetkező halála okán is nagyon keveset tudunk. Jó János intézeti orvostól ismerjük gyűjtői credóját, miszerint „főként a művészi értéket tartotta szem előtt, miáltal önkéntelenül a hypermodern expresszionista irányzatokat képviselte elmebetegek alkotásaival”. Később azonban, folytatja Jó, „a szemnek kevésbé tetszetős, de a lélek káros birodalmába élesen bevilágító rajzok és festmények felé is fordult a rendezés figyelme.”⁶ Selig a képalkotást nemcsak a diagnózis felállítása, hanem annak terapeutikus hatása és saját gyűjtői szenvedélye kielégítése végett is támogatta. Tussal rajzolt portréját Nemes Lampérth Józsefnek köszönhetjük, ezt azonban a művész intézeti önarcképével együtt már csak fotóreprodukcióról ismerjük. Selig idejében több olyan grafikai sorozat is került a gyűjteménybe, mint például Wywyal Sándor ismert festményekről készített, apró hurokvonásokból kimunkált grafikai parafrázisai, amelyek a Prinzhorn által megfogalmazott alkotói indulatokat, köztük a megszállott másolást és az ornamentikán keresztüli feldolgozást is szemléltetik. Selig „hypermodern expresszionista” irányzatok iránti vonzódása sejteni engedi, hogy Prinzhorn ízlésével és elméletével szimpatizált. Mivel azonban az angyalföldi ápoltak között a kinti világban iskolázott, többé-kevésbé ismert művészek is voltak (Nemes Lampérth József, Pál István), az intézet falain belül magától értetődően került egymás mellé laikus és hivatásos festők munkája, amitől Prinzhorn viszont távol tartotta magát, még ha az átjárás lehetőségét elméletileg meg is alapozta.

Selig halála után, 1930-ban Zsakó István került az angyalföldi intézet igazgatói székébe, és lendületes határozottsággal képviselte a múzeum ügyét. Karizmatikus személyiség lehetett – ez az intézeti elmeorvosok rutinjával sok esetben együtt járt –, aki mind az orvoskollégák, mind az ápolók és ápoltak munkára fogásával újrapozicionálta a Selig által megálmodott gyűjteményt. Környezete és lehetőségei viszonylatában roppant nagy tervei voltak, s ennek következtében egy töredékességében és izoláltságában nyugtalanító, vagyis további kutatásokra sarkalló dokumentumcsoportot hagyott az utókorra. Képzelnék el, hogy egy a gyógyíthatatlan elmebetegek évtizedes ápolására felállított, a rendőrségi beszállítások végállomásaként elhíresült, a budapesti lakosságból idegenkedést kiváltó és a szegénységgel folyamatosan küszködő elme-gyógyintézetben az igazgató egy olyan elmeügyi múzeum megteremtését veszi a fejébe, amelynek gyűjteménye reprezentálja a „psychiatria minden ágát” és a „psychiatriával határos területeket”.⁷ Zsakó elképzelése azonban nem volt légvár, külföldi tanulmányútjai tapasztalatát összegezte a szó pozitív értelmében vett víziójában. A külföldön szerzett ismeretek hazai földre való plántálása természetesen nem kivételes jelenség, az angyalföldi intézet korábbi igazgatója, Oláh Gusztáv Bécsben Theodor Meynertnél, majd Párizsban Jean-Martin Charcot-nál szerezte ideg-orvosi ismereteit az 1880-as évek elején. A később az angyalföldi intézetet, majd Lipótmezőt is igazgató Oláh franciás műveltsége az elmebetegek felszabadításáért síkraszáll, maga által is romantikusnak titulált szemléletéből is kiviláglik.⁸ A párizsi Salpêtrique kórház hisztéria-színháza, Charcot híres keddi előadásai, valamint a Paul Richer képzőművésszel és művészeti anatómussal⁹ együtt szerkesztett, a hisztériakutatásokat a művé-

szettörténeti ikonográfiával megtámogató könyve¹⁰ az intézeti orvosok számára is ismertek voltak, ahogy ez épp Zsakó hagyatékából is kirajzolódik.

Az *Orvosi Hetilapban* Jó Jánossal közösen jegyzett írásában Zsakó a Reggio Emilia-i San Lazzaro elmeógyógyintézetet emeli ki, mint amelyik 2400 koponyából álló impozáns antropológiai gyűjteményével rendkívüli hatást tett rá. Bár az anatómiai és antropológiai gyűjtések, valamint a kezeltek által készített rajzok és tárgyak rendszerint a pszichiátriai gyűjtemények részét képezték, a szerzők hiányolják a diszciplína öndokumentációját, a pszichiátriatörténeti adatgyűjtést. Ugyanebben a tanulmányban az angyalföldi gyűjtemény mennyiségében is jelentős, vitrinekben elrendezett tárgycsoportjáról, a betegektől elvett bántalmazó eszközökről is részletes leírást kapunk, s a tárgyakhoz rendelt esetleírások a cseppet sem veszélytelen elmebeteg-ápolói feladatokba is betekintést engednek. Majd a múzeum tervezett és részben már létező dokumentációs anyagának bemutatása következik: grafológiai gyűjtemény, a pszichiátria és a magyar elmeügy története, a betegekről és az épületről összeállított fényképalbumok, más elmeógyógyintézetekre vonatkozó éves jelentések, valamint a családi ápolás intézményének kutatásához tartozó „lemezek”. A jubileumi évkönyv múzeumról szóló fejezete, Jó János tollából, megerősíti és egyben ki is bővíti e koncepciót.¹¹ Az 1933-ra már látogatható, a múzeumok országos lajstromába felvett gyűjteményben megtekinthető továbbá a művészet és elmebaj témaköréhez kapcsolódó fotóalbum (műalkotások fényképmásolatai), az öröklés- és elfajuláskutatás fényképes dokumentumai (törpenövésű színháztársulat albuma), s következő lépésként már a magyar elmeorvosok teljes bibliográfiájának összeállítását tervezik. Zsakó pragmatizmusa – ami az intézeti élet szabályozásában és az intézet jó hírének vigyázásában mutatkozott meg – a dokumentálás és archívumépítés szennvedélyével párosult. E motivációk gyümölcsöző összefonódását tükrözi az az angyalföldi fotóalbum, amely az intézeti élet dokumentációjaként egy rendezett és élhető, az ápoltakat a tudományos munka szolgálatába állító elmeógyógyintézet reprezentációja is. A könyvkötésen, a pszichiátriatörténeti vonatkozású képek másolásán és az elmeügyi sajtóhírek kivágásán keresztül a betegek a gyűjteményezés feladataiból is kivették a részüket. Ápoló és ápoló egy sajátos mikrovilág lakója, amelyet a terápia részeként együtt alakítanak. Zsakó maga is végzett levéltári kutatásokat, s az intézet történetét összefoglaló tanulmányában a rovatkönyvek beszédes adatait is leközi.¹² Ezekből megtudhatjuk, hogy egyes években az intézet többet költött folyóiratokra és könyvekre, mint gyógyszerre, és az „idegenség” oldása, vagyis a beteglátogatások elősegítése és a bentlakók (ápolók és ápoltak) kényelme végett gondot fordítottak a környezet korszerűsítésére, parkok és sportpályák létesítésére. Nem elhanyagolható, hogy az intézet jó híréhez, állami kiemeléséhez a nagy háborút lezáró trianoni szerződés következményei is belejátszanak: az angyalföldi intézet pozsonyi és kolozsvári tanszéket betöltő tanárok egyetemi előadásai számára biztosít helyiséget,¹³ s ezzel bekapcsolódik az orvosképzésbe is (ilyenkor a női osztály az irgalmas nővérek kíséretében „lerándul” Fótra).

A Zsakó koncipiálta új gyűjteményi feladatok között Prinzhorn szemlélete egyoldalúnak találtatott.¹⁴ Jó János nem fejt ki, hogy miért, de az tény, hogy Prinzhorn elmentmondásos elmélete nem állja ki az intézeti kezeltek munkáiból összeállított heterogén képtár próbáját. A meglehetősen differenciálatlan elmebeteg-ápolási intézményrendszerben (szemben például Angliával) együtt éltek a különböző kulturális háttérrel és képzettséggel bíró ápoltak: földművesek, napszámosok, cselédek, munkások, ügyvédjelöltek, művészek és lelkészek osztoztak a szegénységben.¹⁵ A gyűjtemény igazán expresszív darabjai, a szónak a megszólító erejű *kifejezés* értelmében, a vizuálisan képzett alkotóktól (festő, ékszerész) és nem a laikusoktól származnak. Prinzhorn határsértő módszerének elsajátításaként is értelmezhető azonban az a be-

fejezetlenül maradt kutatási program, amely a képes hirdetésekre terjeszti ki a vizuális nyelv formajegyeinek elmeorvosi vizsgálatát. A forrásként szolgáló, sajtóból kivágott reklámképeket a betegek segítségével albumba rendezték. Zsakó e kutatáshoz társítható, sajnos a felsorolásnál és a pesszimista hangvételű elmélkedésnél tovább alig jutó kézírataiból két mozzanat érdekes: a reklámokban is tovább élő ábrázolási típusok kiemelése (a fájdalomcsillapítók *Laokoónja* és az altatók *Alvó Vénusza*) és a vizuális nyelvet a sugalmazással, a *suggestió*val összefüggésbe hozó kísérlete.¹⁶ Következtetéseit nem ismerjük, így nem tudjuk, hogy a kortárs vizuális kultúra, a modern formajegyek és az elmebetegek képi világa között létrejött reverzibilitás kérdésében hogyan és milyen politikai előjellel foglalt állást.

Mint már az eddig leírtakból sejthető, a gyűjtemény archívuma számos, különféle típusú fényképet is tartalmaz. A gyűjtési kedv ellenére a fényképek elkészítésének körülményeiről, az orvosi szándékokról és a technikai felszereltségről nincsenek adataink. Nem tudjuk, hogy kik fényképeztek, sem azt, hogy létezett-e fotólabor az intézetben. Lehetséges, hogy igen, hiszen számos elmeegógyintézet felszereltségéhez ez hozzátartozott, és az angyalföldi intézetben az orvosi laboratórium, a röntgenschoba, a könyvtár és az ápoló személyzet lakrésze mellett az ápoltak foglalkoztatására és az önellátás elősegítésére könyvkötő-, szabó-, cipész- és asztalosműhelyt is berendeztek.

A fennmaradt fényképek egyfelől zavarba ejtően sokatmondóak, lévén minden fénykép eleve etnográfiai, vagyis információt tartalmaz már a képeken szereplők megjelenése, viselete és környezete is, másfelől nyugtalanítóan szűkszavúak, éppen a készítés körülményeinek feledésbe merülésével. Leginkább más pszichiátriai múzeumok fényképtárával összehasonlítva bírhatók szóra. Mivel a kórrajzok és a betegfelvételi könyvek nem hozzáférhetőek, szórványosan fellelhető másolataikból tudjuk, hogy a kezeltekről az intézménybe érkezéskor készítettek fényképet. A semleges háttér előtti *en face* képek leginkább a rabosító fényképekkel állíthatók párhuzamba, bár készítésük módja technikailag kevésbé kötött.¹⁷ A magyarországi gyakorlatban már a század elején meghonosodó, az azonosítást szolgáló rendőrségi fotóhasználattal való párhuzam sok mindent elárul.¹⁸ Valószínű, hogy a túlzásfolt elmeegógyintézetekben e képek ténylegesen segítettek a betegek nyilvántartását, egy várhatóan újabb beszállítás esetén az azonosítást. Ugyanakkor a pszichiátriai kezeltek kriminalizálásról is árulkodnak. A londoni Bethlem levéltári anyagával összehasonlítva, ahol az 1890-es évektől már nem készítettek személyi azonosító fényképet az ápoltakról, főleg nem törvény szavatolta jogaik megsértésével (*Lunatic Act*), a lipótmezei és az angyalföldi intézetben a két világháború közötti időszakban bejáratott gyakorlat volt az ápoltak fényképezőgép elé állítása. Apró adalék: a múzeum vendégkönyvének tanúsága szerint a pszichológushallgatók és a karitatív látogatók mellett a dektívképző diákjai ismerték leginkább a gyűjteményt.

A fotóanyag európai összehasonlításban is rendkívüli mind mennyisége, mind sokfélesége tekintetében, de a londoni Bethlem-kórház levéltárával összehasonlítva feltűnő az angyalföldi fényképekhez társítható adatok hiánya. A kezeltek fényképét nevükkel tartalmazó fotóalbum feltehetően az elmeorvosi és ápolóképzésben kapott szerepet. Mint már szó volt róla, az intézetekben oktatás is folyt, s a Bethlem archívumában őrzött hasonló albumban fennmaradt orvosi levél az ilyen típusú albumok oktatási segédeszköz funkcióját támasztja alá. Az összehasonlító elemzésben válnak beszédessé a kezeltekről készített képtípusok, illetve bizonyos típusú képek hiánya is. A magyar anyagban nincsenek a betegekről készült portrészzerű fényképek. A 19. század második felétől a gyógyíthatónak feltételezett („presumed curable”), a képzett szakmunkás és a középosztály tagjainak fogadására berendezkedett Bethlemben Henry Hering viktoriánus fényképező készített fotóportrékat (felkérésre), amelyek azzal

együtt, hogy a Bethlem új arculatát és misszióját hivatottak reprezentálni, a betegek szuverenitásának kinyilvánítására is alkalmasak voltak. Az ápoltak saját ruházatukban, személyes tárgyaikkal vagy foglalkozásukat megjelenítő eszközökkel, a nézőtől illő távolságot tartva lépnek a kamera elé. Dr. Hugh Welch Diamond, a fotográfusként is aktív angol pszichiáter az 1850-es évektől a fényképet (és a portréajzolást) a terápiában is alkalmazta: a betegség lefolyásának több fázisában készített „előtte és utána” fényképeit a pácienseknek is megmutatta, biztatva őket a javulás fényképen rögzített „bizonyítékával”. A pszichiátriai kutatások érdekében a szomatikus tüneteket, a fiziognómiai elváltozásokat rögzítő, vagyis az embereket kizárólag betegségük állapotában megőrkítő angyalföldi fényképekhez nincsenek olyan adatok, amelyekben keresztül az intézetben esetenként több évtizedig élő ápoltakhoz közelebb kerülhetnénk. Még inkább jelentéssé válik ez a hiány, ha felidézzük, hogy a vitrinben őrzött támadófeigyverek történetét viszont milyen elevenen ecsetelték. Ugyanígy az öröklés- és elfajuláskutatás, valamint a családi ápolás intézményéről informáló fényképek is szórványosak és „szótlanak”, a készítési kontextusukat elvesztő képi zárványok.

A fotográfia azonban nemcsak az orvosi adatrögzítést, a betegek felügyeletét és az intézeti reprezentációt szolgálta az angyalföldi intézetben. A fényképkalkulációk sokasága és a terjesztésük következtében felduzzadt vizuális adatmennyiség a rendszerezés és a válogatás mentén formálódó módszertanok kialakulását inspirálta a két világháború között. Aby Warburg *Mnemosyne atlasza* és Henry Balfour, az oxfordi Pitt Rivers múzeum kurátorának a harmincas évek elején (1931–32) fényképes szekvenciákat összeállító etnográfiai módszere mellett¹⁹ az angyalföldi intézet elmeorvosai által szerkesztett fényképalbumokat is megemlíthetjük példaként. A harmincas évek második felére (1936 után) datálható múzeumalbum (*Angyalföldi Elme- és Idegyógyintézet Múzeum felirattal*) lapjain ápoltakról készült diagnosztikai felvételek, rajzaik reprodukciói, a családi ápolás dokumentumfelvételei, pszichiátriatörténeti vonatkozású műalkotások (Antoine Wiertz, Peter Paul Rubens, Pieter Brueghel, Wilhelm von Kaulbach, Vincent van Gogh) reprodukciói, újságkivágások kópiái (futurista plasztikákkal), valamint intézeti életképek és múzeumi enteriőrök fotói alkotnak összerendezett csoportokat. Zsakó Istvánt 1936-ban a lipótmezei intézet igazgatójának nevezték ki, s hogy a múzeum ügyét mennyire a magáénak érezte, az is mutatja, hogy nem sokkal később a gyűjtemény is követte őt Lipótmezőre. Valószínűleg ekkor állítják össze a múzeumalbumot az angyalföldi elrendezés és – akkor ezt még nem tudni – a gyűjtemény legaktívabb periódusának dokumentumaként. Az album lapjai a gyűjteménynek otthont adó intézet, a gyűjteményezés tárgycsoportjai és a kiállítóterek emlékét őrzik. A dokumentáció dokumentációja, ami így, a különféle eredetű, tér-időben rendkívül heterogén képanyag analógiás és szekvenciális elrendezésével egy komparatív kutatói módszernek a bemutatása is. Az album lapjait kitöltő képeket a kezeltek alkotásaival és az archívum dokumentumaival összevetve az a benyomásunk támad, hogy a pszichiátriai betegeket kriminalizáló és a modern művészeti jelenségeket pszichiátralizáló,²⁰ kirekesztő politikai atmoszférától övezve az angyalföldi intézet falain belül Rubens Szent Ignác előtt vonagló és Brueghel vitustáncot járó örültjei vándorolnak az elmeorvosok szerkesztette fényképes albumok reprodukciói, a kezeltek rajzai és az igazgató rajzfüzetének lapjai között. Ebben a bizonyos rajzfüzetben Zsakó az anatómiaiailag kissé elnagyolt neuropatológiai metszetek és a patológiás fiziognómiai elváltozások rajzai közé Zichy Mihály, Brueghel és Van Gogh képeiről készített tollrajzokat, valamint a Charcot-bemutatók alatt görcsbe ránduló és ívbe feszülő hisztériák ábrázolásának (Paul Richer rajzai után) másolatát illeszti. A Charcot-féle hisztériakutatás képi és irodalmi kultúrába ágyazottságának megrajzolása, a művészeti hagyomány és a pszichiátria kapcsolatának Zsakó művészeti érzékenységén keresztül megjelenése nemcsak azért figyelemre méltó,

mert az elmeorvos egy másik arcára ismerünk benne, hanem azért is, mert a Zsakó számára minden bizonnyal fontos szerepet betöltő Charcot maga is művészi vénával bír, a művészet iránti szenvedélyét az orvosi kutatásokba kanalizáló neurológus volt.²¹

Ha Aby Warburg közvetlen hatásáról a két világháború közötti magyar művészet-szemléletben és művészettörténeti kutatásokban nem is beszélhetünk, de az örület által megkísértett és a pszichopatológia által megérintett módszerének relevanciájáról, az elmeorvosok produkálta ambivalens, egyszerre kriminalizáló és szenvedéllyel űzött képértelmezéséről, a fényképes másolatokon keresztüli komparatív módszeréről igen. Az örültekháza és a kinti világ felcserélhetőségének hagyománya, a betegségek és a képek mint tünetek közötti átjárás, az ambivalens ábrázolásoknak ideológiai alapon történő egyértelműsítése áthatotta a nagy háború utáni évtizedeket. Lelhel Ferenc barátja, Gulácsy Lajos lipótmezei meglátogatása után megrendülten és megrendítően írja Gulácsyról szóló könyvének zárósoraiban:

„Talán mindennek fordítottját hiszem. Nem, hogy Gulácsy schizofréniája meglát-
szik képein. Ez a legkevésbé fontos. Hanem azt hiszem, [...] hogy mindenki, min-
denki, Delacroix, Géricault, Byron, Lermontov, Daumier és még Manet is, tudja, még
Manet is, és Wagner, Ibsen, igen, és főleg Dosztojevszkij, főleg, meg Baudelaire,
Maeterlinck, Odilon Redon, Cézanne, Kubin, mindenki schizofréniás volt. Az egész
század degenerált, paranojás volt. És csupa terhelt és eszelős. Kik az utcán szaladgá-
lunk, mindnyájan azok vagyunk, szadisták és masochisták, onanisták és homosze-
xuálisak, hasisevők, morfinisták és kokainélvezők. Igen. – No, Isten velünk.”²²

■ JEGYZETEK

1. Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény a 2007-ben felszámolt OPNI – közismert nevén a „Lipótmező” – 1868-as megnyitásakor Budai m. kir. Országos Tébolyda és az 1883-ban éppen a lipótmezei intézet túlterheltségének enyhítésére alapított Angyalföldi Magyar Királyi Elmebeteg Ápolda kezelteinek munkáiból létrehozott gyűjtemény. A múzeum 1931-től Angyalföldön volt látogatható, majd a harmincas évek végén átkerült Lipótmezőre. A II. világháború utolsó éveiben, a lipótmezei intézet kiürítésekor becsomagolták, és csak az ötvenes évek közepén, miután létezésére ráeszméltek, állították fel újra dr. Fekete János kezdeményezésére. A hatvanas években megint kérdésessé vált létjogosultsága, újra lebontották, és csak a lipótmezei intézet alapításának 120. évfordulójára installálták újra, kibővítve a hatvanas és hetvenes években készült, az orvosok megőrizte alkotásokkal. Katalógizálását Plesznivy Edit művészettörténész végezte el, a gyűjteményben a muzeológusi feladatokat az OPNI bezárásáig ő látta el.
2. 1890 és 1903 között Emil Kraepelin elmeorvos igazgatta a klinikát, a betegek munkáinak gyűjtése is ekkor kezdődött el.
3. Hal Foster: *Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill*. October 2001. 97. sz. 3–30.
4. „We of the younger generation want to attempt to advance the science of art so far that anyone who talks in public about art without having specially and profoundly studied this science should be considered just as ridiculous as people are who dare to talk about medicine without being doctors.” Idézi Georges Didi-Huberman *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm* (Art History 2001. 5. sz. 621–645.) című tanulmányában, amelyben egyfelől cáfolja Jean-Martin Charcot hisztéria-ikonográfiájának és Aby Warburg pátoszformula-kutatásának megfeleltetését, illetve Charcot közvetlen hatását Warburgra, másfelől, rávilágítva a művészettörténet tudománytörténetének vakfoltjára, hangsúlyozza Warburg módszertanának pszichopatológiai érintettségét. S ha ezt Didi-Huberman expliciten nem is mondja ki, de az örületet visszahe-lyezi jogaiba.
5. München, 1937.
6. Jó János: *Intézeti muzeumunk fejlődése*. In: Dr. Zsakó István (szerk.): *A Budapesti Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet emlékkönyve 1833–1933*. Bp., 1933. 68–69.
7. *A Budapest-angyalföldi elme és ideggyógyintézet múzeuma*. Orvosi Hetilap 1931. 24. sz. 629–634.
8. Az a mítikus francia hagyomány, amelynek legendás, a diskurzusokban tovább élő képe a betegeket láncoktól eloldó orvos, Philippe Pinel és a kegyetlenségéről elhíresült, paralitikus forradalmi Konvent-tag, George Couthon találkozását, vagyis az intézeti élet förtelmének és a kinti szabadság megítélésének átértékelését látta-tja. Oláh Gusztávnak a Tanácsköztársaság után a politikai pszichopatak kapcsán írt soraiban is átértődik: „Min-denki megkötyagosodott a kommün idején, csak az örültek maradtak józanok.” A Nép 1922. október 3. Oláh Gusztáv fond, Semmelweis Orvostörténeti Múzeum Levéltára. A francia hagyomány Pinel-képéről lásd Michel Foucault: *A bolondság története*. Atlantisz, Bp., 2004. 656–662. Tony-Robert Fleury *Pinel a Salpêtrière-ben* című (1876) festményének reprodukcióját egyébként a gyűjteményben bekeretezve, kiemelt helyen tartották.
9. Paul Richer 1880-as években megjelent művészeti anatómiája és mozgástanulmányai a Magyar Képzőmű-vészeti Egyetem könyvtárában ma is megtalálhatóak.

10. J. M. Charcot – Paul Richer: *Les démoniaques dans l'art*. Paris, 1887.
11. Jó János: i. m.
12. Dr. Zsakó István: *A Budapest-angyalföldi m. kir. állami elme és ideggyógyintézet története*. In: Uő (szerk.): i. m. 9–60.
13. A gyulafehérvári születésű Zsakó maga is Kolozsváron végezte iskoláit.
14. Jó János: i. m.
15. A szegénység az orvostanhallgatóknak is létélménye volt. Zsakót a népjóléti és munkaügyi miniszter kéri, hogy „a vezetése alatt álló intézetében 7 orvosszigorlónak elhelyezéséről haladéktalanul intézkedjék”. A miniszter 9102/1925/II. számú rendeletéből idézi Zsakó: „A magyar középosztálynak az utolsó években egyre fokozódó anyagi leromlása fokozottan tükröződik vissza az egyetemi hallgatók életszínvonalának lesüllyedésében (sic!) is. Az egyetemi hallgatók egy része fűtetlen szobában, lerongyolódva, éhezve küzd napról napra, úgyszólván az állati megélhetésért a legsúlyosabb testi munkát is szívesen végezve egy szebb és jobb jövő reményében.” Dr. Zsakó István: i. m. 33.
16. MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Zsakó István mappa. Moravcsik Ernő Emil Charcot-fordításai, a sugalmazás tárgy körében végzett kutatása a magyar pszichiátriai és pszichológusi életben megkerülhetetlen, így Zsakó szemlélete alakulásában is fontos elem lehetett. Hölzel Albin Lipótmézson élő szobrász és oltárkészítő Moravcsikot félfprofilban ábrázoló, fehérmárvány reliefje az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményben található, 49 × 43 cm, a hátoldálán jelzett és datált: *Hölzel Albin szobrászművész, IV.17. 1930.*, leltári száma: 91.41.
17. John Tagg: *A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law*. In: *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Macmillan, Basingstoke–London, 1988. 60–102. E tanulmány egy részlete a *Fotóművészet* 2013-as évi 3. számában magyarul is olvasható. John Tagg: *Bizonyíték, igazság és rend: fotónyilvántartások és a fejlődő állam*. Ford. Kemenesi Zsuzsanna, 74–76.
18. Bogdán Melinda: *A rabosító fénykép*. http://bfl.archivportal.hu/id-691-bogdan_melinda_rabosito_fenykep.html (2013.10.21.)
19. Christopher Morton: *Photography and the Comparative Method: The Construction of an Anthropological Archive*. The Journal of the Royal Anthropological Institute 2012. 2. sz. 369–396.
20. Lásd a Cesare Lombroso *Lángész és örület* (első megjelenése olaszul 1864, magyar fordítás: dr. Szabó Károly) című munkája nyomán az elmebetegségek, a társadalmi devianciák és a különös vizuális formanyelv megféleltetésének szemléletében írt elmeorvosi közleményeket, mint például Dr. Havas Gyula *Elmebetegség a képzőművészetekben* című írását a *Gyógyászat Tudományos Közleményeiben* (1939. 12–20. sz., különnnyomat) és a Képzőművészeti Főiskola reformtanára, Vaszary János stílusáról írt kritikát, amelyben a szerző (egyben lapszerkesztő) a „beteges izgatottság”, a „rögeszmés önüldözés”, a „felfokozott vibrálás”, a „zabolátlan temperamentum” és az „idegtébollyító látvány” szókapcsolatokkal (ambivalens módon) szinte kéjelegve elemez, majd így összegzi gondolatmenetét: „mintegy örökös vonaglás, melynek kígyótestén a perecek ízei: a bársozba, az éjjeli világítás, a cirkusz, a kirakat, a plage, a revue, a morfium, a morfium százszor és mindenütt – egyetlen hatalmas pravazfecskendő...” Gyöngyösi Nándor: *Morfinista művészet. A korszerűség és Vaszary János kiállítása*. Képzőművészet 1930. március. 59–61.
21. Christopher G. Goetz MD: *Visual Art in the Neurologic Career of Jean-Martin Charcot*. Archives of Neurology 1991. 4. sz. 421–425.
22. Lehel Ferenc: *Gulácsy Lajos dekadens festő*. Amicus, 1922.



JAKABFFY TAMÁS

AZ ÉNBE ZÁRT VÉGTELENSÉG

Kovács Franciska Mária képeiről



...az erős színekkel
főszereplővé tett nő
éppúgy vállalja
és hordozza
személyiségének,
jellemének, múltjának
„sötét” vonatkozásait,
mint
„fehérbárányságait”.

■ Úgy megszokott, hogy képzőművészek életrajzi curriculumában rendszerint hossza(dalma)s tanulmányi évekről és utakról, tanítómesterekről és csoportos kiállításokról, különféle művészi közösségekhez való hozzácsapódásokról szólnak az első mondatok. Kovács Franciska Mária esete merőben különbözik ettől. Sokan ismerik őt magát, sokan csodálkoznak rá képeire – és kétségkívül sokakat irritál, hogy ifjúsága dacára (?) sikeres, öntörvényű, népszerű, mintha legalábbis a fiatalság érdemtelenné tenné az embert teljesítményeinek elismertségére. Ezek a féltékenyek igyekeznek semmit vagy nem túl jót mondani róla. Egy dolog azonban bizonyos: képzőművészi teljesítménye már most számottevő; az általa megalkotott képi világ összetéveszthetetlen, koherens, „fogható”. Alkotóként nemcsak tehetséges és kreatív, de termékeny is, ami kétségkívül fegyelmet, szorgalmat, célirányosságot feltételez. Hogy ez a képi univerzum merre és milyen mértékben alakul tovább, annak prognosztizálását már az kétségessé teheti, hogy az eddigi változásjelenségek is többszálúak; allegorizmus és szimbolizmus, látomásosság és a szürreális útját sem elrekesztő szabadságigény tágítja szinte korlátlanul az előtte álló szellemi-művészi tereket.

Kovács Franciska Mária számára, bár évek óta szorgalmasan dolgozik, 2013 a nagyobb léptékű művészi megmutatkozás nyitó évének számíthat. Az utóbbi esztendőik terméséből három helyszínen nyílt többé-kevésbé azonos szerkezetű tárlata – igaz, ezek nem a képzőművészet kanonizált „szentélyei” –: a marosvásárhelyi, illetőleg a kolozsvári Bulgakovban, majd kora nyáron a Balassi Intézet bukaresti székházában.

■ Ma még sokan zavarba jönnek, amikor a Kovács Franciska Mária-képek technikai kivitelezésének problémájával szembesülnek. Azért probléma ez számukra, mert bár első pillanatra kétségkívül a festészet eszköztárát vonultatják fel, ezeknek a képeknek semmi közük a tubusból elővárazsolt és palettán kevert színekhez, a lenolajhoz, az ecsethez, a spaklihoz vagy a festékszóróhoz. Bár a képek hordozóanyaga az alapozott vászon, mindegyikük – *nyomat*: színes lézernyomatatóval készül. A nyomtandó késztermék méretének ezért csak a digitális „eredeti” felbontása – vagyis vég-ső soron a fájl nagysága – szab gyakorlati határt.

A ceruzával készített, majd lefényképezett-digitalizált kézrajzot színezőprogrammal véglegesíti az alkotóművész. Képernyő előtt ül tehát, nem festőállvány előtt. A munkamenet és a lehetőségek optimális kiaknázásának szempontjából a visszaalakíthatóság – egy előző stádiumhoz való visszalépés lehetősége – kétségkívül kedvező.

Képeit az elmúlt években többnyire meglepően kis formátumúra nyomtatta – B5-ös, A4-es méretnél alig nagyobbakra –, és csak az idén, 2013-ban készült néhány nagyobb alakú képe (például a *Celestial immortality/Égi halhatatlanság* vagy a *Wait/Várakozás*).

A mindent eluráló vezértéma: Én és Velem

■ Kovács Franciska Mária eddigi képzőművészeti munkássága egyértelműen – és korántsem önkényesen – a vallomásosság, illetve az én- (vagy ön)központú világlátás „kategorizálásával” látható el. Képeinek túlnyomó többségén jelenik meg nőalak, és ezek a (szinte mindig) vastag ajkú, festett szemű, csinos, olykor keresetten öltöztetett fiatal nők nem titkoltnak „alkotójukra” utalnak vissza. Ez a vállalt egocentrizmus pedig még tovább pontosítható, ha arra irányítjuk figyelmünket, hogy a nő(ön)arckép szinte mindig valamilyen személyközi viszony – legtöbbször nő-férfi kapcsolat – „színpadán” tűnik fel. A legtöbb esetben csakugyan színpadra, dramatisztalásra, vagyis megrendezett, tágabb kontextust feltételező jelenetre utalnak ezek a látványok. Szerelmek vagy (csupán?) vonzalmak, összeforrások és szakítások, gyötrések és gyötrődések, teljességélmény és sóvárgás, elridegülés, manipuláció, meghittség és rafinéria, instrumentalizálás és fatalizmus – mindannyiszor két, olykor ellentéttségükben is egymásra utalt ember erőtereit és rezonanciáit ragadják meg Kovács Franciska Mária képein.

De milyen ez az Én? Óvakodván attól, hogy az alkotóról beszéljünk – miközben el kell fogadnunk a Kovács Franciska Mária-alkotások „önarcképiségének” tényét –, szigorúan a látványokra összpontosítva tehát első megközelítésben azt mondhatjuk: *derűtlen*. A képein látható nőalakok a legkritkább esetben mosolyognak, akkor is csak alig észrevehetően (kirívó kivétel ezért egyfelől az *Aequipotens/Azonos hatású* nőalakjának széles vigyorgása, csak hogy ez feltűnően *nem* önportré, ráadásul egy kari-kírozott, sőt gonoszul túlparodizált „családi kép”: hülyévé öltöztetett, fodrászolt felnőtték és tudattalanul statisztáló gyermekek néző elé odaerőszakolt kvartettje; másfelől az ugyancsak nem „önarcképi” nő táncos mozdulatát kimerevítő *Mobile lignum/Táncoltatott fabáb*). A nő tehát mosolytalan. Pillantása többnyire egy meghatározhatatlan, de többnyire a kép erőterén túli térbe merül. Hol álmatag, hol báva, még akkor is, amikor merően a nézőre szegeződik a tekintet (*Intermundia/Világközök*, *Tempus temporis/Időszámítás*, *Intermissio cordis/Szívkihagyás*, *Flos flammae/Lángfény* vagy szélsőséges módon a „monumentális” *Celestial immortality* esetében). A nagy, csillogó, festett környezetű szemekben a mélyértelműség és az alkalmi kifejezéstelenség zavarba ejtő elegye néz ránk.

Milyen ez az Én? Annak függvényében tetszik sokarcúnak, ahány és ahányféle kapcsolat részese. Míg a megformált nő többnyire önreflexív és konkrét, addig a férfialakok jelzésszerűek, még ha éppolyan gondosan vannak is „megmunkálva” a képeken. (Kovács Franciska Mária a „diszkrécióval” magyarázza, hogy vagy maszkként, vagy állatként, vagy erősen elrajzolva tűnnek fel képein a férfiak.) A nő tehát mindenkor a „másikhoz” fűződő viszonyában ismerhető meg (kivételem a *Sub sigillio confessionis/Gyónási titok*, illetve a már említett *Celestial immortality*; az előbbin első sorban a vállalt, magához ölelt, „fehér” és „fekete” „állatok”, illetve az öntudatos pillantás beszél, az utóbbin a higanyszerű-türkiz jin és jang-szimbólumot tartalmazó csészét – mint forró italt – fújva hűtő gesztus). Szépségbe, illetve magába révedő (*Ales/Madárjóslat, Amore captus/A szerelem rabja*), extrém (*Decemberi illúzió*), szelídítő és uraló (*Halak voltunk*), önátadó (*Intermissio cordis, Flos flammae, Kézcsók*), kiszolgáltatott (*Magnificentis/Nemesebb lélekkel, Törékeny egyensúly*), manipuláló (*Kávéház*), függő voltában is domináns, két lábbal a földön járó, réveteg álmodozó, szárnyaló és ragaszkodó, kezdeményező és követő.

Milyen ez az Én? – Igényel. De vajon ad-e? Kínál. De vajon elfogad-e? Ez a feszültség is benne vibrál Kovács Franciska Mária alkotásaiban. S e tekintetben – minthogy e képeket szemlélve-értelmezve óhatatlanul a társ(as)kapcsolatokról kell beszélünk – vezérszerep hárul az érintésekre, illetve a testközelségre.

Érintések, testbeszéd

■ Az egyik legjellemzőbb érintésgesztus nyilvánvalóan az ölelés, természetesen kisebb-nagyobb jelentésváltozatokkal. Míg az *Amore captus*, a *Kávéház*, az *In omne tempus/Mindörökre* vagy a *Virágzó sors* hozzásimuló, „tangenciális” testérintést mutat, addig az *Ales*, a *Flos flammae*, a *Magnificentis* vagy a *Tempus temporis* kifejezetten a körülvevő, „bekebelező” ölelést idézi meg. Tévednénk azonban, ha az ölelést azonosíthatónak vélnénk a teljes harmóniával: az *Ales/Madárjóslat* például szembe-tűnően felemás érzelmi indulásról beszél a nő és a férfi között. S míg ezen a képen a nő „néz ki” a kültérbe, addig a *Tempus temporis*-ban a férfi szakad ki az ölelés köréből a tekintetével. Mi több: nincs egyetlen olyan „ölelős” képe sem Kovács Franciska Máriának, amely egyúttal „ölelkezős” is volna (egyetlen kivétel az egyik legfrissebb képe, a *Deserved end*, amelyen a sötétebb vörös férfi és a szinte rózsaszín nő – mindkettőjük mellkasán szív alakú üreg, odabenn semmi! – valóban öleli egymást, de nem egymás felé fordulva, hanem párhuzamosan a nézőre meredve). A testközeli kapcsolat békéje, az egyensúlyosság talán mégis leginkább az *Amore captus*-ban valósul meg, igaz, itt a *simuló* nőhöz *simuló* lény: egy fehér ló. De meghittséget sugall a *Flos flammae* is, amelyen az ölelésen túl még egy simogató mozdulat is felszejlik égető vörös tónusokban (a nő homlokán stigma; az egész kép színvilága a fehéřřzäs állapota előtti vaséra emlékeztet). És békét áraszt az *In omne tempus* két, özzé átlényegült emberalakjának összesimulása is a végeérhetetlen rózsakörnyezetben.

Megejtő jelentéssűrűsége mutat a *Magnificentis*. A kopasz, a képből heroikus fejtartással és tekintettel kinéző férfi játékabát ölel magához, aki – mivel arcával a kép szemléelője felé néz – jól felismerhetően franciskás. Teste merev, mint a játékabaké. Karjait is úgy tárja szét, mint a műanyag vagy a porcelánbaba. Ez a szétártás pedig erős ellentétben áll a férfi ölelő gesztusával. Mintha menekülni szeretne, miközben (tehetetlenül) átadja magát az ölelésnek. Csakhogy míg „játékszerségében” kiszolgáltatott, addig színeiben sokkal konkrétabb a halvány tónusú férfialaknál – egyenesen dominál.

Kovács Franciska Máriának az érintések „világát” bőven kiaknázó képe a *Halak voltunk*. Itt a – mintegy mellékesen – színes italosüveget tartó cápa-féřři belemarkol

a hal-nő leplébe (ez a kis, fátyszerű „sellőcske” a cápához képest mi más is lehet, mint áldozat?!), miközben a hal-nő épp csak megérinti a cápa-férfi orrát, egészen megszelídítve, magához kapcsolva a „ragadozót”. A markoló gesztusban megnyilvánuló szerelmi agresszió és a szelíd(itó) dominancia kettőssége az *Intermissio cordis*-ban is ránk köszön, itt azonban a nő érintő mozdulatát szárnyalás helyettesíti, akár csak a *Persona grata* című képen, ahol a férfiúi „határozottságot” a sötétvörös fotelben való elterpeszkedő „trónolás” érzékelteti.

Kiemelkedően szép, a testbeszéd síkján is jelentésgazdag képe Kovács Franciska Máriának *Az ellopott darab*. A két alak közötti kapcsolatot jószerével csak a közös színvilág, a hát- és előtér azonos textúrája, patinás márványozottsága, illetőleg mindkettőjük szemnélkülisége teremti meg. Nem tudni, a címben felvezetett „ellopott darab” – valamelyikük szempárja – hol lehet. Tény, hogy a sorsával számot vető, ültében összeszedetten előrehajló férfi éppúgy tarthatja saját szempárját/tekintetét a két (anatómiailag nem egészen feddhetetlenül megrajzolt) markában, mint a nőt. Kapcsolódás és idegenség aránya éppúgy homályban marad, mint ahogy talány a jövő(tlenség) is. A félmeztelenség és a szétfordulás mindenestre valamiféle utóidejűséget sugall, a kép hangulata ezáltal nyomasztó. Ami épp történik, annak még „be-láthatatlan” a kimenetele.

Különleges proxemikai üzenete van az *Intermundiának*. A kétalakos, kéttengelyű és kétsíkú kompozíció férfit és nője között minden ellentétes. Bár semmiféle közös dinamikájuk nincs, ráadásul mindketten meredten néznek a „kamerába” – illetőleg a kép nézőjére –, ki sem vitatná, hogy összetartoznak, még ha közös-ségük jószerével a múltba vetül is vissza. A mindössze kalapba öltözött nő sötét tárgyon – talán egy teletömött bőröndön – ül, hátrább, mint a jól öltözött, papillonos (igaz: tökkopasz) férfi, aki viszont áll, de nem a földön. Tőle elszakadt árnyékából ítélve harminc-negyen centivel a föld fölött lebeg utazótáskával és elgörbült, nyitott esernyővel. Kettejük párhuzamossága, úgy tűnik, feloldhatatlan és visszafordíthatatlan sorskülönbözést jelez.

(Hiányzó) környezetek, jelképek

■ A Kovács Franciska Mária-képek alakjainak szinte általános környezettelensége, optikai perspektívátlansága – szinte síkba terítettsége –, illetőleg a gazdag szimbólumhasználat arra mutat, hogy e fantáziavilág szélsőségesen öntörvényű, a realitás univerzumából kiszakított, a valóság soklehetőségű voltát tagadó világ. Vajon közvetlenül az alkotóra utal ez vissza? Kifejezőképességéhez és mondandójához többé-kevésbé megfelelően választott eszközöket vonultat fel Kovács Franciska Mária? Erősen „fogalmaz”, vagy ránk erőlteti a mondandóját? – Mert az utóbbihoz is joga van.

A képeken feltűnő alakoknak – mint említettük – alig van tárgyi környezetük. A háttér ezért sokszor homogén, üres, s ha egy színpadnyi vízszintes és egy teljesen pucér „lég” határát horizontnyi vonal jelzi is, belakatlanul térszerű. Még azok a képek is ezt sugallják, amelyekben van valami a központba állított téma mögött (az *Amore captuson* és az *In omne tempuson* egynemű virágtömkeleg, a *Celestial immortalityn* az uralkodó archoz és csészét tartó kézhez nem társul test, a nőalak valamilyen kozmikus-vörös galaxisban, csillagködök terében dominál, a *Nérón* a vörösben izzó város háttére csak amolyan „attribútum”, jóval kevésbé jelentős tényező, mint a cézár baljában aránytalanul apró líra, illetve jobbában a tekintélyes tőkehúsdarab, a *Törékeny egyensúly* című képen pedig a tolldíszel ékesített cirkuszi ló csupán egyértelműsíti a karikában egyensúlyozó nőalak létének „mutatványosságát”). Talán a monokróm (lila) *Kávéház* az egyetlen olyan kép, amelynek háttérrekvizitumai jelentősebbek: a lelakott, kopott beltérben csak egy magányos kávéscsésze áll az alakpárká-

nyon, a talányos jelenetet – a négykézláb álló férfit és őt mögüle „etető”, ugyancsak négykézláb álló, bubifrizurás nőt – még elvontabbá teszi az öntöttvas fűtőtest, amely fölött cirill betűs „Café” felirat olvasható a repedezett falon *derékmagasságban* (mint ahogy egy „félíg idézett” plakát is a kép jobb felső sarkában). A környezettelenség ugyanakkor jótékonyan erősíti fel a központi alakok belső viszonyait, úgy működik, mint egy aránytalanul széles *passepantous*, amely az értelmezéshez kellő vagy annál több „luftot” biztosít a látványnak.

Amilyen szimbolikus és hatékony a környezettelenség, olyan erőteljes a tárgyi jelképek használata is Kovács Franciska Mária most bontakozó művészetében. Ezek a jelképek főként identitáselemek kifejezésre juttatását szolgálják (megkötöttség/szabadság, nőiség, szereptudat, sorsértelmezés; persze – jegyzi meg a szemlélő –, hiszen képei többnyire önmagáról is „szólnak”). Ilyen visszaható szimbólumokat láthatunk – „a teljesség igénye nélkül” – a kétségtelenül felcsatolható szárnyakban (*Persona grata/Kedvelt személy*), a vélhetőleg felcsatolható szárnyakban (*Intermissio cordis*), illetőleg a lepkeszárnyakban (*Kézcsók*); a gyöngysorban, amely mindig és kifejezetten a nőiség hangsúlyozására hivatott (*Sub sigillo confessionis, Rögzített vörös, Ornamentum*), a már említett játékbabában (*Magnificentis*), amelyet Kovács Franciska Mária sokkal izgalmasabban és gazdagabb értelmezési horizonttal „gondol tovább” az *Ultima realitas/Végző valóság* című képen. Itt tudniillik nyilvánvalóvá teszi, vagyis „feltöri”, feloldja a szimbólumot: a tekintélyes méretű férfiúkat által szétbontott matrjoskababák közül a legközelebbi figura, a kép előterében a szokásos, mosolygós-ducu nyanyóka helyett – Franciska-fejű (mintha csak épp most került volna rá a sor, hogy előbújék több más, értelmezési keretünkben érdektelen kilétű nő adott sorrendű váltakozásából). De talán mindenekelőtt a rózsát tekinthetjük állandó jelképnek, amely a várakozást és a beteljesülést, a szépséget, de a megsebzés lehetőségét is – vagy épp bekövetkeztét – testesíti meg (*Virágzó sors, Rózsza és Galóca, Wait*). De a „közönségesebb” virágcsokor-rekvizitum mellett sem mehetünk el szó nélkül. Míg a már említett, tömör virághátteres képeken a floralitásnak csupán hangulatsűrítő szerepe van, a virág aktív és kommunikatív eszközzé válik a *Mobile lignum* című képen. A táncoltatott fabáb, e férfinak öltöztetett, de kétségtelenül Franciska-arcú figura kezében a kissé ironikusra sikeredett galantéria kifejezője a virágcsokor, amelyet a kép színvilága is „kiugraszt”, amennyiben a vörösbe derengő szürke árnyalatokból élesen kiválik az egyetlen szürkészöld folt: a virágszárak és levelek kötege (különös módon maguk a virágok szintén szürkék!). Sokkal erőteljesebb tünemény azonban a *Válaki sír* című képen a megsebzett, vérző cápa uszonykezeiben hordozott virágcsokor. A „zöld sziget”-hatás itt is megvan, csak hogy a színes, szubakvatikus virágcsokorban három tengericsillag-forma is felismerhető. De ki sír? A víz színén lebegő, csinos-elegáns, szétterülő hajú, Franciska-arcú nő könnyei oldódnak-e a tengernyi vízben? Vagy az üres szemgödörű, de e szemgödörből (is) vérző cápa? Még csak az sem igazít el, hogy a nő jobb kezében ott egy fehér kendő. A cápánál levő virágcsokor a ragadozás és a békülékenység, a sebzettség mellé társuló gyöngéd figyelmisség, az aránytalanságok között keresett harmónia vagy épp rekonziliáció jelzése.

Érdekes jelképi erőt hordoznak Franciska képein bizonyos fémtárgyak is. Az *Aequipotensen* a nyakörvet viselő férfit lánc köti hozzá a karjában tartott (!) nő fülönfüggőjéhez. Levett vagy fenyegetően lóbált (?) kézbilincs utal a megkötöttségre a *Decemberi illúzió*n. A férfi kezében fityegő bilincs jelképi talányát fokozza, hogy ő gumicsónakban áll, ami – nyilvánvalóan – szűkösre, végzetesen szorongatóra „méretezi” kettejük léterét, szemben a flamingóháton „lovagoló”, láthatólag excentrikus, szabadságvágyó nő szellemi/érzelmi léptékével. Drasztikus üzenetet hordoz a *Halak voltunkon* a képmező felső negyedébe belógó hét, aprólékos realizmussal megrajzolt horog – sorsszimbólum(?). Kettejük közös jövőjének prognózisa? Kegyetlenül, ugyan-

csak halászhoroggal tűzte Kovács Franciska Mária a *Tempus temporis* férfialakjának mellkasára az órát: ki tudná megmondani, vajon tényleg az epidermiszen ketyeg-e a nikkelezett életidő, vagy belül, a „szív” tájékán munkál-e valami, ami csak az időben teljesebben be vagy enyészhet el?! És nem kevésbé érdekes a csésze! Ismétlődő tárgy ez is: az *Alesen* és a *Celestial immortality*n egyaránt feltűnik: mindkét képen a nő fogja két marokra a csészét: szinte megöleli. Az első képen vörös folyadék van benne. Rejtve marad, mi lehet: átlátszó vagy átlátszatlan? Mesés életelixír vagy „közön-séges” vér? A másodikon pedig nő és férfi egymást kiegészítésének keleti szimbóluma kavarg, a csésze külső falán pedig – mintha a kozmikus háttérrel folytatná vagy képezné le – csillagok.

Állatok, színek

■ Kovács Franciska Mária nyilvánvalóan metaforikus vagy allegorikus távlatokat nyit meg képein, amikor lépten-nyomon „állatos” utalásokat használ, vagy szereplőket formáz. Ezek a figurák lehetnének akár egy szubjektív bestiárium tagjai is, csak-hogy alkotójuknak láthatólag nem okoz gondot békésen együtt lenni velük, és mivel nem fedezhetők fel képein a szakralitás nyomai vagy egy beláthatatlan jövőre való utalás jelzései, ezeknek az állati lényeknek nemigen van közük semmiféle apokaliptiszishez. Bár a macskák, játék mackók, a ló, a zsiráf, a cápa, a holló, a flamingó, a fehér egér és a többi „szabályos” állatalak mellett kétségkívül vannak zoomorf emberek, illetve antropomorf állatok, sellő- vagy kentaurszerű lények, denevér-kobold, cápaférfi, kígyótestű macska, ezek a szubjektív teremtmények mégsem idegenítenek el szükségyszerűen. Franciska, úgy tűnik, látomások vagy egyfajta személyes – de egyelőre alig megnyugtatóan tisztázott – mitológia szereplőiként alkotja meg őket. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy az utóbbi két év művészi termésében az állatos utalások talán mértéktartóbbak, „fegyelmesebbek” vagy letisztultabbak.

A már említett állat(os) figurák között a *Halak voltunk* két hibridje, illetve az *In omne tempus* őzszerű emberpárja között első megközelítésben alig van lényegi különbség. Csakhogy míg az elsőként említett képen a félig hal, félig ember alakok egymás között is feszültséget „valósítanak meg” – hiszen a barnás-drappos sellő líraian és nőiesen halacsksás, a kék italosüveget tartó és a nő leplébe markoló, szőrös lábú, kék-szürke cápa-férfi pedig mégiscsak ragadozóra utal –, addig a *Mindörökre* szereplői ugyanahhoz a fantázia-fajhoz tartoznak: embertestű, emberszájú, emberszemöldökű, végső soron azonban őzfejű lények ők, egy igazi nőstény és egy igazi hím, akiknek a közösségébe nem tolulnak be disszonáns elemek, így összhangjuk háborítatlanul lírai.

Ami sokat jelez, egyúttal kissé zavarba is ejt az *Ornamentum* című képen: az artisztikusan megformált, beszédes pillantású nő mintha (!) magához ölelné – de hol a keze? – azt az apró, állati lényt, amelynek csupán a pillantása és talán a tanácstalanságról árulkodó szája emberi. Mindkét arc fókuszpontja felnagyított, hangsúlyosan csillogóvá rajzolt, pedig korántsem egy irányba tekintenek. Az állatka szőrtelen, rancos bőrű, csupán nagy, elálló fülei között nő némi serte, mindenestől kisebb, mint a nő feje, és még csak nem is túl maszkulin. Ellentét és együtt rezgés ambivalenciája uralja, illetve uralná a képet, ha a figyelmes néző nem venne észre a nőalak fején (fejdíszén) egy másik állatot is: egy „tájba simuló”, kis kígyót, amely a gyöngysor és néhány virág környezetében öltögeti nyelvét. Nem kell különösebben magyarázni, milyen jelképi utalást hordoz ez a kígyó. De az is zavarba ejt, hogy mi lehet az a fehér folyadék, amely a nő fejdíszéről (és a kígyócska szájának közeléből) nyúlós cseppekben csepeg egy koktélos pohárba. A feloldhatatlan talány itt is szimbólum értékű, és valószínűleg a kép alkotójának „magánszférájában” nyeri el jelentésének teljét.

Különös állatalak a *Persona grata* „férfija” (férfi a szárnyas nőalakhoz képest!): a *Halak voltunk* cápa-férfijára emlékeztet. Ahogy ez utóbbin a „meglett ember”-séget szőrös mellkas, szőrös láb és ormótlan csizma valósítja meg, úgy a *Persona grata* madár-férfiúja is szőrös mellű és karú, kissé bácsis nadrágot visel, karszékben ül. Feje és alapszíne a sirályé, de karvalycsőrű, keze szárnyyszerű, vagy szárnya kézszerű. Összevont szemöldöke, markánsan megrajzolt ornyílása szigorúságot sugall, de az ő alakja is kiválóan alkalmas az ellentétesség és együtteség szimultán megérezkítésére. Egyáltalán nem eltávolító, sőt szárny-karján „táncoltatva” a műszárnyas, meztelen-filigrán nőalakot még valamiféle bizalomra is ráhangol. Hinni lehet benne.

A fent idézett állat(os) alakokhoz képest sokkal „simább ügynek” tűnik a *Sub sigillo confessionis* két állata. A képen egy vörös ruhás, hosszú gyöngysorral ékített, dúsan indázó hajú nő két állatot: egy „szabályos” fehér bárányt és egy meghatározhatatlan fajhoz tartozó fekete állatot ölel magához, miközben egy fehér csuhás, de különös, hosszú ujjú, fekete alsóruhát viselő szerzetes hódolattal fejet hajt a kép nézőjével bátran szembenéző nő előtt. Annak üzenetét, hogy a két állatot egyforma öleléssel öleli magához a Franciska-arcú nő, könnyű kiolvasni: az erős színekkel fősze-replővé tett nő éppúgy vállalja és hordozza személyiségének, jellemének, múltjának „sötét” vonatkozásait, mint „fehérbárányságait”. Sőt: a fekete állat még egy fokkal közelebb is kerül hozzá: a nő hosszú gyöngysorának egy szála „magához öleli” a kerek szemű, nagy fülű „fekete bárányt” (?).

A kép kimerevítettsége, beállítottsága – mint a Kovács Franciska Mária-képeké általában – valamiféle szereptudatra és -vállalásra utal. A kompozíció megmerevedik: mintha odaállították volna a modelleket. És ilyen rögzítettségre utal a színvilág is – ahogyan a többi kép esetében is.

Munkáinak többségén a képszélek felé egyre mélyülnek a tónusok, akár a feketéig (*Wait, Az ellopott darab, Flos flammae, Rögzített vörös* stb.). Ezáltal mintegy „reflektorfénybe” kerülnek a központi elemek. Ezek a fények és reflexek többnyire messze állnak minden realitástól. Ezért a képek változatos, de képenként merev színvilága alkalmas a karakterizálásra. A szélsőséget ebben a *Kávéház* képviseli, amelyen az egyetlen acélkék különböző intenzitásain és tónusain kívül semmilyen más szín nem fordul elő, a *Kézcsók*, amelyen a vöröses szépia és a ceruzavonások hatékonyan erősítik archaizálóvá a hódoló férfi gondosan hátrafésült hajának és egész jelenségének régimódiságát, illetve a *Decemberi illúzió*, amelyen a lila az egyedulal-kodó. De ugyanez a „színszegénység” irányítja a figyelmet a rajzolat üzenetgazdagságára a *Persona gratán*.

Minden okunk megvan feltételezni a mértéktartó színhasználatban Kovács Franciska Mária céltudatosságát, amellyel figyelmünket „fókuszban tartja”, vezet, a tarkaság kizárásával nem ad módot arra, hogy a rajzolatától elkalandozzunk, ugyanakkor a kontrasztív színezés üzenő erejét is megőrzi az általános színfegyelemmel (lásd a két zöld virágcsokor esetét!).

Figuráinak és helyzeteinek fantasztikuma, képeinek olykor nyomasztó-nyugtalanító hangulatai mellett is van Kovács Franciska Mária világában valami szecessziós. Elsősorban talán az a nagyívűség, amellyel (csak és kizárólag) magáról vall. Néha az az érzés kerít hatalmába, hogy Franciska nem bír – nincs ideje! – elég alakmást, jelképet kitalálni és megformázni ahhoz a bőséghöz képest, amellyel önmagát közölné. Vajon miért kerül egymaga három gráciaként a *Rögzített vörös* kamerája elé?! Ott „tollong” a földön ülve feketén, szőkén és vörösen, hullámosan és bubifrizurásan, kivilánó csipke harisnyaszegéllyel és hosszú cigarettaszípkával, gyöngybe és tollboába öltözött, miközben mi diszkrétan az ördögsvarvas fényképész vállá fölött – mintegy anschnittben – kukkolhatjuk az eseménytelen jelenetet, és benne őt magát há-

romszor, ötször, hétszer-hetvenszer és számtalanszor. *Ő maga* árad szecessziósan és kimeríthetetlenül.

Artisztikusak a férfiak is, akiknek – legyenek állandó szereplők vagy epizódjelle-
gűek – alságos főszereplői státusuk van. Ha dominálnak is, szánnivalóan, csak azért,
hogy a Nő légiességét vagy épp egyetlen meghatározó jegyét hangsúlyozzák. Jellegük
leginkább mellkasuk szőrösségében, szájzuguk szúróan hegyes szögében, koponyá-
juk csillogásában ragadható meg.

Ami képműveinek általános vonása: az egyértelműség kerülése. Alig van képe,
amelyen ne fordulnának elő olyan szimultán jelzések, amelyek „normálisan” ellen-
tétes irányultságúak. Az egyes képek jelentéskomplexuma így – hogy a fizika szó-
készletéből kölcsönözzünk – szinte szembeható erőpárok eredőjeként konsti-
tuálódik. (Vajon ez a „húzás” hivatott arra, hogy a képnyi látványokban kivédje, ki-
zárja a szerelembanalitásokat? Alig hihetjük. Alkotói személyiségével, eredetiségigé-
nyével volna ez eleve összeférhetetlen.)

Kovács Franciska Mária képein vonal és folt, kontúr és homály, csillogás és bár-
sonyosság, kontraszt és degradé egyaránt a látványművész „érdekeit” képviseli, és
bármilyen történet is a külső káoszban, számára *ott* lesz (pontosabban: *számára* lesz ott)
az a belső kozmosz, amely jótékonyan ápolja és eltakarja, mint a rózsatüskéktől fel-
sebzett testet egy nagy, vörös virágköntös.



MOLNÁR LAJOS

Két hazád van

Teljesen elmerülsz a vízben, mint
amikor a Nap elhinti
fénymagjait a Körösbe. Vizében
hallgató a csend partról
visszaverődő visszhangjait. Hátára
ülsz a meleg légáramlatnak, és az
fölröpít. Itt olyan fehér
vagy, mint a hómező. Repülőgépek
törnek rajtad át, néha arcul
csap egy hangrobbanás. Ha
lenézel, látod, nem térkép e
táj. Ott otthon, itt
itthon vagy. Ha meglegyint
a sárkány hideg szárnya, villám
rajzol rád keresztet, és
visszahullsz a folyóba. Nem
emlékszel rá, hogy már
jártál itt, mégis minden
olyan ismerős, mintha
Istennel találkoznál.

Kályhák emlékeznek rád

Kapuk, redőnyök és falak
mögé zárod magad, csak
a homlokod közepén hagyasz
egy kis nyílást, hogy levegőt
kapj. Végül eljutsz oda, ahová
mindig vágytál. Már nem
tudsz semmit, és kutatóárcot
ásol magadban, hogy föltárd
az idő ajtaját. A karbon
kori erdőhöz tartozol. Együtt
nősz a negyvenméteres
pikkely- és zsurlófavál. A leveleikre
lecsapódó pára tükrében
nézed magad. Nem látszol
mindig, ha majd öreg leszel, betakar
az iszap, és ha sokáig
élsz, kőszén lesz belőled, kályhák
emlékeznek zöld arcodra.

Nem táncolsz többé a lábaddban
ringó idegszálon, elnyúlsz
és sima leszel, mint a pohárból
a padlóra loccsantott
ivóvíz. A csupasz hőmezőn
sítalpon gyalogolsz, csak
a végtelenben találkozó párhuzamos
nyomokat hagyod magad
után. Közben a narancslét
szürcsölve kinézel a repülőgép
ablakából, és látod, hogy nem
a hőmezőn, hanem a felhőn
haladsz. Te forгатod villával
a szénát is itt, lent
a földön, látod a repülőgép
füstölgő farát, majd azt is, hogy
a következő pillanatban egy
robbanással darabjaira
hullik szét. Ami ezután
lesz, nem meséled
el, mert az már
a jövő története.

Majd vulkánként testesülsz meg újra

Gyermekkorodban kíváncsi voltál
a föld ízére, a szádba
vettél egy kis darabot, hogy
mindent megtapasztalj. Majd egy
másik életedben építőmester
leszel, víz alatti vulkánként
testesülsz meg újra. A benned
lévő tudás kijön. A víz
alatt feltörő vörös lávafolyammal
építed magad. Gázokkal,
gőzökkel írod életrajzodat.
Ha idős leszel, meghajlik
a hátad. Az idő kék
gömbként forog a pillanat
tengelyén, szele megcsapja
arcodat.

GATTI BEÁTA

MEZŐSÉGI ÖNÉLET-RAJZ

(Ön)reprezentációk egy visai festő alkotásaiban



A képzőművészet és az írásbeliség sajátos keveredéséből adódóan más szabályok uralkodnak a képregényben: az idő megnyúlik, nagyon közeli vagy éppen térképszerű ábrázolások segítenek eligazodni a visai mindennapok világában.

Abelső-mezőségi Visa utcáin sétálva szokatlan látvány fogadja az arra járókat: számos házoromzaton hegyek, erdők, őzek, nyulak és egyéb állatok, patakok, tavak, békésen pecázó emberek elevenednek meg. Hasonló szokatlan képekkel találkozik az utazó, ha a büfé¹ vagy a régi magtár felé veszi útját: rajzos, rövid magyarázó szövegekkel kiegészített idillikus életképek nyújtanak betekintést a falusi mindennapok világába. Ha az alkotások eredete felől érdeklődünk, a helyiektől rögtön megkapjuk a választ, amely első hangzásra legalább olyan szokatlan, mint maguk a festmények: „Az Ördög festette ezeket!”

Tanulmányomban egy mezőségi férfi, „Ördög” Papp János hosszabb-rövidebb írásait, rajzait, festményeit tartalmazó irattárával foglalkozom. A szerző alkotó tevékenységéről első visai utazásom alkalmával, 2007-ben, majd az azóta gyarapodó irattáráról 2010-ben szereztem tudomást.² Ez jelenleg 13 kéziratos, gazdagon illusztrált füzetet, 67 lapnyi egyéb rajzot és történetet, valamint a 2010-ben magánkiadásban megjelent 150 oldalas, a szerző orgonajátékát és karácsonyi köszöntőjét tartalmazó CD-melléklettel ellátott könyvének³ írógéppel írt kéziratát és illusztrációit tartalmazza. A vizuális és írott források élet- és helytörténeti visszaemlékezéseket, verseket foglalnak magukban.

Kezdeti kérdésvetéseim a következő csomópontok köré szerveződtek: milyen speciális tudással és készségekkel rendelkezik az alkotó, ezek milyen forrásokból (például hagyomány, egyéni kísérletezések és vállalkozókészség, iskolarendszerű tanulás stb.) származnak? Munkáiban milyen vi-

szonyban állnak egymással az írott szövegek és a képi ábrázolások? Hogyan jelenik meg az alkotó személyisége, az én mítosza, hogyan konstruálja meg élettörténetét, egyben a lokális történelem privát olvasatát? Hogyan reagál munkáiban a helyi közösséget érintő változásokra, miként ábrázolja a megszűnőben lévő hagyományos életformát? Végül: hogyan szervezi át saját szűkebb és tágabb életterét a kultúrát szolgáltatásszerűen biztosító specialista? Jelen írásnak nem feladata, hogy a kérdések mindegyikére kielégítő (vagy akár csak elégséges) válaszokat adjon, azonban törekedtem arra, hogy a fotográfiában használt részleges nagyítás módszeréhez hasonlóan, az alkotásokon keresztül közelről láttassam egy specialista életpályáját, egyben utalva a helyi közösséget, annak kulturális szabályrendszerét érintő általánosabb kérdésekre is.

A terep – Papp János környezete és az alkotás kontextusa

■ Terepmunkám helyszíne az erdélyi Mezőség nyugati és a Kis-Szamos völgyének keleti határán, Kolozsvártól mintegy negyven kilométerrel északkeletre fekvő Visa (románul Vișea). A települést néhány nagyobb falu (Bonchida, Zsuk, Köteland) határolja. A falu lakossága ma mintegy 580 fő, melynek 73%-a magyar, 26%-a román, 1%-a pedig cigány nemzetiségű.⁴

A visaiak megélhetését az 1950-es évekig a hagyományos keretek között folytatott gazdálkodás biztosította. A szocialista téesszervezés után a falu nagyobb része a kollektív gazdaságban helyezkedett el, miközben az 1970-es évektől erős migrációs hullám indult el, a fiatalok kolozsvári munkahelyek, ezzel a városi egzisztencia megszerzésére törekedtek. 1989 után, a földek visszaigénylését követően a visaiak ismét magángazdálkodásba kezdtek, azonban a megfelelő termelőeszközök, a jó minőségű földek, a piaci ismeretek és a vállalkozói kedv hiányában ez csekély megélhetést biztosít(ott) számukra. Ezt erősíti, hogy a falu lakossága öregedőben van, az összeköttetést Kolozsvár és Visa között mindössze 2010-től biztosítja napi egy buszjárat.

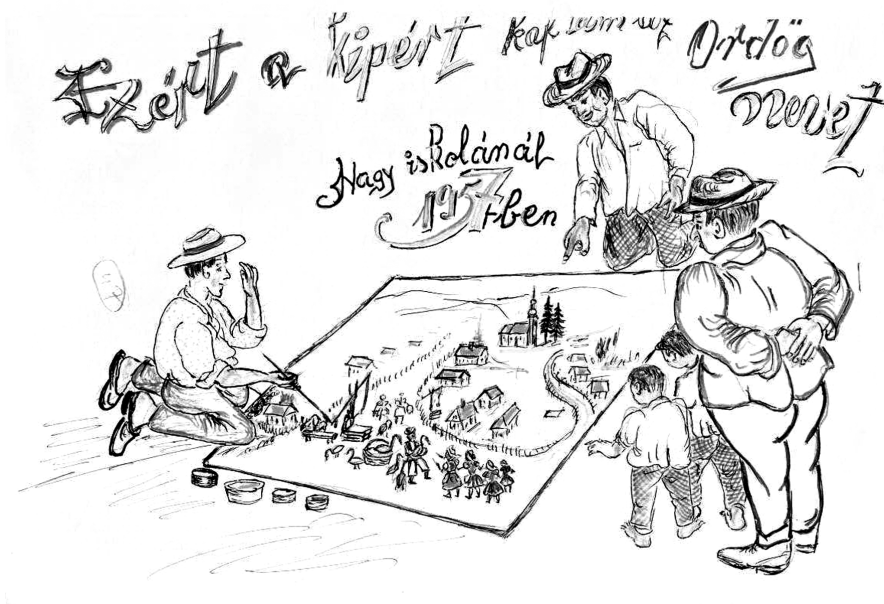
A falut érintő idegenforgalom elenyésző, elsősorban táncsoportok és a néprajzkutatók fordulnak meg itt nagyobb gyakorisággal. A falu zenei és tánckultúrájának



tudományos és táncházas felfedezése viszonylag korán, az 1960-as évektől elkezdődött. Ennek következtében elsősorban az énekes, táncos és zenész specialisták kerültek az érdeklődés középpontjába; a közösségben működő kapcsolatháló dinamikája szempontjából ma is meghatározó kérdés az, hogy kik a (jó) táncosok.⁵ A 2010-es évektől kezdve az erősödő folklorisztikai és (folk)turisztikai érdeklődésre próbál reagálni néhány helyi vállalkozó (például panzió, színpad építtetésével, az egykori magtár használhatóvá vételével stb.), ám mindez a lakosság kis részének mindössze időlegesen biztosít plusz bevételt.

„Ördög” Papp János (Visa, 1930–) életpályája

■ Papp János 1930-ban született Visában, a négy fiú- és két leánytestvér közül negyedikként. Édesanyja korán, 1937-ben meghalt. Édesapja a keresztelők, lakodalmak verselője volt. Popești-en és Clinceni-ben letöltött katonai szolgálatát követően, 1953-ben feleségül vette a szintén visai Fodor Zsuzsannát, azóta is a településen élnek, egy fiú- és két leánygyermekük született. Ördög János foglalkozását tekintve volt „báránypásztor, szolgálégény, katona, plakátfestő, földműves, állattenyésztő, szőlő- és bortermelő, fuvaros, gépkezelő, raktári, majd gyári munkás, kőműves, szobafestő és mázoló, haltenyésztő, bikagondozó, kikiáltó, postakihordozó, éjjeliőr, alkalmi zenész, református kántor és még ki tudja mi. Mindezek mellett a feleségemmel három gyerek szülője és felnevelője is. Falusfeleim szerint csak az ördögnek volt-van szerteágazóbb elfoglaltsága.”⁶ Papp János több szempontból is specialistának tekinthető: 1977-től a református kántor a faluban,⁷ ő „kiabálja ki a hegyből” a közösséget érintő fontos eseményeket, valamint a gazdálkodás mellett a mai napig foglalkozik szobafestéssel, mázolóssal és festéssel. Számos naiv festménye díszíti Visa és a környező falvak (Kötelend, Béré, Zsuk) házait, házoromzatait, valamint a volt magtárat (ma magánkézben lévő épület, itt rendezik a nagyobb eseményeket) és a büfé falát.



■ Papp János írásait olvasva időről időre találkozunk olyan epizódokkal, amelyekben azon tudása, képességei kerülnek előtérbe, melyek megkülönböztetik őt a közösség többi tagjától, így például a kiabálás a hegyből, a kántorság, könyvíró tevékenysége vagy éppen a festés, a rajzolás képessége. Élettörténetének megkonstruálásakor ez utóbbi tűnik a leghangsúlyosabbnak, a történetek mindegyikéhez illusztrációk is tartoznak. Én-ontológiájában, alkotóvá válásának folyamatában antitetikus stratégiát követ:⁸ a családja nehéz helyzetét, az önerőből való fejlődését hangsúlyozza.

Papp János rajzkészséges és sajátos, részletgazdag látásmódja már gyermekkorában kitűnt. Írásaiban mindössze egyetlen utalás történik arra, hogy kreativitását a szüleitől származtatná, édesapjáról jegyzi meg, hogy a lakodalmak, keresztelők önkéntes vagy felkért verselője volt. Az írás/rajzolás tevékenységének különösebb magyarázata nélkül a következő mondatokkal nyitja először íródott visszaemlékezését: „37ben Reşteşan tanító várt, a nagy iskolába ahol kellett tanuljak 7 éves koromrol Román nyelven. Kelllet vigyek pala táblát, és pala veszót, amivel kellett írni. A pala tábla fekete lemez volt ami körbe fa ráma volt, egy kis spárga amihez egy kis rongy tőrőnek volt téve.”⁹ Majd rögtön a negyedik oldalon beszámol első, saját értelmezésében elismeréssel járó rajzos élményéről: „Egy nap el mentem a bárányok a surlo domb-ra, szép nap volt, ott is volt egy to egy lapájon, mindig volt füzetem ceruzám és szerettem rajzolni, tájokat, cséplő gépet hogy csépelnek az emberek, hogy alszanak a bárányok, hogy fürdik a bihaj a toba, a falut, de át jött egy néni a hegye(n) a kapálásból, hogy végezze a baját, akkoriba bugyi nem volt. Föl dobja a köntösét a hátára és végzi a baját. Én azonal le rajzoltam a füzetbe. Este jött a tanító (.Ovári nevű.) és kérdez, szoruo táblát, és még a füzetet is kérte a rajzokkal, sok rajz volt bele rajzolva, forgatás közbe megál. A mutuj kemence mellett a padon ültem magához hivat, nézet a képre, nézet rejám mongya – mi – ez – csináltom a válambol mond – há – há – ugy láttam a nénit – jó-jó – de figyelj meg másko hogy mit lehet és mitt nem szabad, jól van tani-to úr. De én ahogy figyeltem az a kép tedszet leg jobban a tanító Úrnak.”¹⁰

Az „Ördög” ragadványnevére kétféle magyarázatot kínál, melyekkel specialista mivoltát, kiemelkedő képességeit hangsúlyozza, és a helyi közösség számára nem megszokott tevékenységét indokolja: míg az egyik szerint a sokféle foglalkozása miatt kapta, hiszen annyi mindenhez ért, mint az ördög, egy másik történetben arról számol be, hogy (az idetartozó illusztráció datálása szerint 1957-ben) a helyi tanító színdarabot tanított be a fiataloknak, és őt kérte meg a díszletek megfestésére: „Ahogy dolgozom, hallom, hogy több felnőt mondja a gyerekének: – Látod, ez kész ördögösség! (Már amit csinálók.) [...] Másnap a faluban járva hallom, hogy a gyerekek a hátam megett ezt mondják: ez az Ördög János bácsi! Így lettem a mai napig Ördög János.”¹¹

A gyermekkori epizódokhoz hasonlóan a katonaságnál töltött évek alatt is rajzkészsége miatt figyelnek fel rá: „A gyakorlótérről visszatérve volt szabad időnk is. Ilyenkor elővettem a katonaládámból az írószereket és a festékeket, amiket magammal hoztam, és írtam-festettem haza a lányoknak. A levélpapírra katonát rajzoltam, aki postagalambbal küldi haza az üzenetet, és a lányt, aki várja... Meglát-ták a társaim, és kérték: rajzoljak hasonlót nekik is. De még a kisebb parancsnokoknak is rajzolnom kellett. A magasabb rangú tiszték – ahogy ezt látták – megbíztak, hogy rajzoljak a faliújságra is. Főleg olyan katonát, aki rosszul vagy éppen-séggel jól teljesíti a szolgálatát. Hét századunk volt, sok lett a dolgom. Sokszor ki sem mentem a gyakorlótérre, mivel rajzolnom kellett. Kezdett jól menni a dolgom!”¹² Szintén a katonaság alatt felsőbb utasításra 100 × 80 cm-es karikatúrákat

készített Titóról, Eisenhowerről, Rankovicról, melyek aztán a *Glasul Armatei* című lapban jelentek meg.

Sem a Papp Jánossal készült életútinterjúkban, sem a kéziratokban nem történik konkrét utalás arra, hogy tanult volna rajzolni, vagy más külső támogatást kapott volna ehhez. Ugyanakkor tudjuk, hogy leszerelését követően szobafestést és mázolás tanult. Számos történetének kiinduló szituációja, hogy valaki meszelni, festeni hívja a faluba vagy a környékre; emellett az epizódok szinte mindegyikében ott húzódik a kreativitás, az egyéni alkotás motívuma: az egyszerű szobafestés mellett círádákkal, virágokkal vagy konkrét életképekkel díszítette a megbízók házait. Képein a tárgyak mértani pontosságú megszerkesztése, az arányok, a perspektivikus ábrázolásmód, a részletek finom kidolgozása mind arra engednek következtetni, hogy rajztudásának egy része tanult és tudatos.

Míg a férfikor az aktív, megrendelésre történő alkotás időszaka volt, amelyben szolgáltatásait elsősorban a falu- és környékbeliek vették igénybe, addig időskorában főként az emlékezés, az emlékéllítés kerül előtérbe. Papp János általam ismert íratárának teljes tartalmát 2009-től kezdve írja és rajzolja, főként délutánonként és telente. Munkáinak elsődleges befogadó közege a családja: betegeskedő felesége és gyermekei, akik számára füzeteknek egy részét le is másolja. Másodsorban a falubelieknek szánja azokat, mint ahogy a visai származású helytörténész, Kiss Géza biztatására elkészült könyvének előszavából is kiderül: „E gondolat és szerkesztő barátom biztatása késztetett írásaim, rajzaim összegyűjtésére, válogatására és közzétételére, hogy adott esetben a falusfeleim is (és nem csak) legyen kívül »elbeszélgessenek«.”¹³ Tereptapasztalataim szerint a visaiak egy része nemcsak a könyvet, hanem a kéziratokat is ismeri, a szerző többször kapott felkérést a privát, családi történelem megörökítésére: „Megkérem az Ördögöt, hogy írja/rajzolja le a mi családunk történetét is!” Ugyanakkor bizonyos, hogy a terepmunkák során az újabb és újabb kéziratok, rajzok előkerülése összefüggésben áll a kutatói érdeklődés intenzitásával is.



■ A Papp János irattárában található kéziratok mindegyike egymással lazábban vagy szorosabban összefüggő történetek és rajzok sorozata. A szövegek különböző szinteken működnek: az elsődleges olvasatok mögött rejtett tartalmakra, ún. kódszövegekre lehet következtetni.¹⁴ Történetek a történetekben, vagyis lehetséges kódszövegek a következők:

1. az én megkonstruálása: a specialista mivoltát biztosító képességek hangsúlyozása;
2. a lokális történelem, elsősorban a kollektivizálás és az azt követő időszak története;
3. veszélyes helyzeteken való felülkerekedés, a megmenekülés történetei, elsősorban a szerencse, a becsület, a közös felelősségvállalás és összefogás révén.

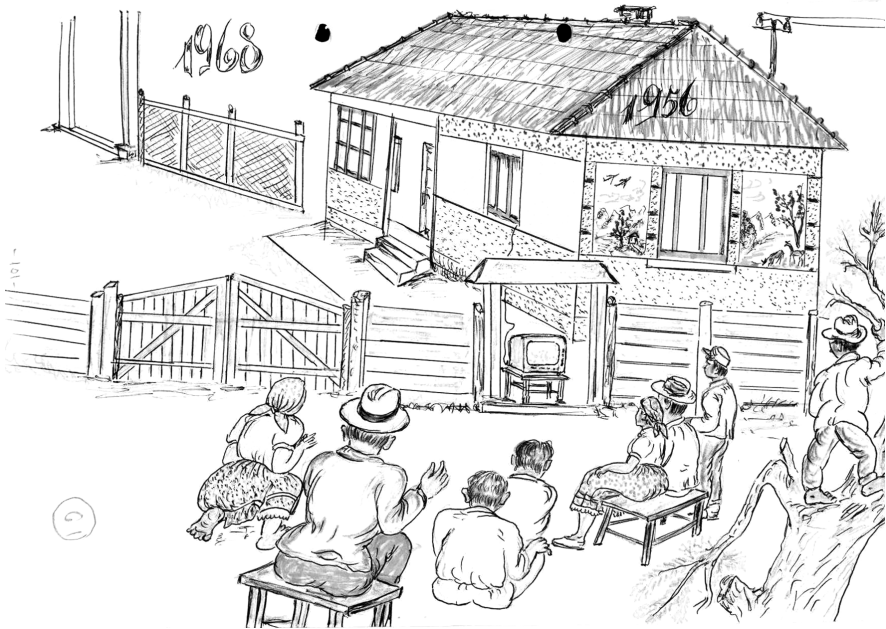
Az alkotások előképeinek és forrásának elsősorban a falvédők képi világát tekinthetjük, amely téma hosszú ideig ugyanúgy a néprajzi kutatások periferiájára szorult, mint ahogyan a naiv művészet is kívül rekedt a hivatalosan elfogadott vizuális kultúra intézményrendszerén. Az írás használatának joga számos komplementáris tevékenységgel együtt sokáig a férfiak kiváltsága volt, majd az írás szexualizált jellegéből adódóan megjelentek tipikusan maszkulin és feminin műfajok. Ez utóbbi elterjedt formája a feliratos falvédő, amelyen a női életszemlélet jelenik meg, és amely különböző sematikus mintaképekkel, ideáltipikus életképekkel fogalmazza meg a vágyott családi boldogság eszményét, a férfi és a nő ideális kapcsolatát vagy a mindennek felett álló isteni gondoskodást. Papp János alkotásain a falvédők képi világához hasonló jelenetek elevenednek meg. Ugyanakkor a szövegezés és a képek viszonya, a képfeliratok, a datálás, részletes és pontos ábrázolásmódja többre enged következtetni. Míg a falvédőkön az új vágyak, új szerepek, az önálló, szabadabb életforma ígéretének szimbolikus megfogalmazása történik meg,¹⁵ addig a vizsgált forráscsoportban az én mítosza és a lokális történelem lesznek meghatározó elemek.

1. Kép és szöveg viszonya. Papp János minden történetéhez tartozik egy többnyire színes ceruzával, filctollal vagy golyóstollal készült rajz is, ugyanakkor ez utóbbiak gyakran hangsúlyosabbnak, beszédesebbnek, részletesebbnek tűnnek, mint maguk az írott történetek. Ezenkívül magukat a rajzokat is különféle feliratokkal látta el: datálja őket, címet ad nekik, valamint rövid szövegekkel jelöli az ábrázolt szereplőket (embereket és állatokat egyaránt), helységeket és tevékenységeket (például: „1972 Dec. 28 = nagyon hideg év, Fodor Mihály háza, vesszőből tyúk ketrec, szalma fedél, Daru, Mozsár – bivalyok, Szavalunk: Talpra magyar!” stb.). Ily módon azok egy képregény kockáira emlékeztetnek, olyan – valójában soha nem létezett – elbeszélői képekre, amelyek sűrítve tartalmazzák az információkat. A képzőművészet és az írásbeliség sajátos keveredéséből adódóan más szabályok uralkodnak a képregényben: az idő megnyúlik, nagyon közeli vagy éppen térképszerű ábrázolások segítenek eligazodni a visai mindennapok világában. Egy-egy képen gyakran többféle időszík is megjelenik, a történetek sorrendjében sem bizonyul az idő linearitása szervezőelvnek.

2. Az én megkonstruálása. Az élettörténet megfogalmazásának minden esetben tétje van, az én mítosza fogalmazódik meg az (auto)biografikus forrásokban. Papp János a legtöbb esetben aláírja a képeit. Számos képen önmagát is ábrázolja (akkor is, ha ő csak a történet szemlélője, nem pedig szereplője), valamint korábban megrendelésre készült festményeit gondos részletességgel rajzolja a füzetekben ábrázolt szobabelsőkre, házfalakra. Kiváló megfigyelőképességét, egyedi látásmódját hangsúlyozza többnyire a képek háttérben elrejtett humoros, olykor pikáns apró részletekkel.

3. A lokális történelem képkockái. Az írás együtt jár a történelmi érzékenység kialakulásával: a szubjektív, személyes idő mellett láthatóvá válnak a korszak kulturális, társadalmi, gazdasági és politikai változásai. Papp János a legtöbb képet évről, olykor napra pontosan datálja, pontosan és érzékenyen reagál a modernizációból fakadó változásokra: „1968ban végzik a villany hálózatot a falu utcáin. Én be vezettem

a villanyt. Az első televíziót én vettem a faluba. Gagarin akkor tette le a lábát a holdra. Látható volt a televíziójoba. Ki kellett vigyem a kapuba a televíziót, mert anyian voltak nézni hogy a szomszéd ficfájára is hágtak, hogy lássák a televíziójót.” A történetek időpontját pontosan jelzik az épített környezet és a lakáskultúra elemei (bútorzat, a tüzelőberendezés típusának változása) is, új közlekedési eszközök megjelenése, a szereplők ruházata a képeken stb.¹⁶ Míg az írott szövegekben csak a dátum szerepel, addig ezzel a fajta részletgazdag, pontos ábrázolással kizárólag a képein találkozunk. Papp János munkái a történelmi tudás alternatív megjelenési formái, amelyekben elsősorban a lokális múlt iránti érdeklődés és megszerkesztésének igénye azonosítható.¹⁷ Erre példa a *Beszél a vad körte fa, ez nem tréfa* című verse, amely egy 1940-ben ültetett vadkörtefa történetén keresztül világítja meg a falu történetét. A lokális történelem számos részletére közvetlen utalásokat találunk a képein, például: mikor ki volt a tanító, a tiszteletes, mikor melyik középület milyen funkciót töltött be, hogy hívják a falurészeket, stb. Ugyanakkor napjaink eseményeit is számba vevő, kiemelve azokat az elemeket, amelyek szélesebb körben is érdeklődésre tarthatnak számot, és a helyi örökség részét képezhetik. Ilyen például a 2010 októberében magyarországi érdeklődők részvételével rendezett szüreti bála írt verse: „Ne hadjártok Visajjak/ Néznek Magyar – országijak./ Akár merül ide jönnek./ Menjen messze a híretek./ Szégyent ne haljan a falu / Kicsi ez de Magyar falu.”¹⁸



Következtetések

■ Papp János írásai és rajzai olyan autobiografikus alakzatoknak tekinthetők, „amelyekben a társadalomban elfoglalt pozíció, a mindennapi életben állandósított konfliktushelyzetek és biztonságérzet jelenítődik meg”.¹⁹ Interpretív habitusként is értelmezhetők, melyekben a történelmi, társadalomtörténelmi események és folyamatok az egyén nézőpontjából válnak láthatóvá. Papp János irattárában saját életére, a lokális múltra, a helyi eseményekre, a táj reprezentálására vonatkozó történeteket őriz. Ugyanakkor nem pusztán leírja az eseményeket, hanem *térképeket* rajzol, amelyek kulcsot nyújtanak az értelmezéshez, segítik egy eltűnőben levő világ elképzelését és megismerését.

■ JEGYZETEK

1. A visai büfé egyik falát teljesen betöltő festményt a büfé 2013-as, legutóbbi átépítésekor eltakarták az oda áthelyezett bárpulttal.
2. Visában először 2007 tavaszán jártam a szegedi Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék egy szemináriumához kapcsolódva. A kutatócsoportban választott témám a hiedelemrendszer és a hivatalos vallás kapcsolata volt, csak mellékesen figyeltem Papp János faluban látható munkáira. Ezt követően számos alkalommal töltöttem el heteket vagy egy-egy hétvégét a településen, eleinte a kutatócsoport tagjaival, majd 2009 februárjától többnyire egyedül. A mindennapok mellett igyekeztem részt venni a jelentősebb eseményeken és ünnepeken; 2011-től tudatosan követem Papp János alkotó tevékenységét egészen napjainkig. Tisztelettel gondolok Visa minden lakójára, akik hosszú évek óta állják a néprajzkutatók furcsa „ostromát”; valamint külön köszönettel tartozom szállásadóimnak, László Zsuzsannának és az azóta elhunyt László Sándornak.
3. Ördög Papp János: *Visszanézés az elmúlt évekre*. Szerk. Sztranyiczki Mihály, a szöveget gondozta Kiss Géza. Visa, 2010.
4. Lásd bővebben Kiss Géza – Molnár Péter – Varga Sándor: *A terep bemutatása: Mezőség és Visa*. Belvedere Meridionale 2011. 1. sz. 6–9.
5. Párhuzamképpen lásd Stein Kata – Varga Sándor: *A táncázás turizmus hatása Dombostelke társadalmi kapcsolataira és saját hagyományaihoz való viszonyára*. Folkszemle 2010. október. http://www.folkradio.hu/folkszemle/stein_varga_tanchazaturizmus/index.php (2013.10.07.)
6. Ördög Papp János: i. m. 4.
7. Erre utal a többször elhangzott tréfás kérdés, ugratás is: „Melyik az a falu, ahol a templomban a pap prédikál, az ördög meg orgonál?”
8. Lásd bővebben Hankiss Ágnes: „*Én-ontológiák*”. *Az élettörténet mitikus áthangolása*. In: Frank Tibor – Hoppál Mihály (szerk.): *Hiedelemrendszer és társadalmi tudat*. II Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1980. 30–38.
9. Részlet „Ördög” Papp János *1937–2009. Visza emlékezés* című kéziratos füzetéből.
10. Uo.
11. Ördög Papp János: *Visszanézés az elmúlt évekre*. 78.
12. Uo. 36.
13. Uo. 4.
14. Lotman a szövegek sokszólamúságát hangsúlyozza, a kódszöveg olyan lappangó tartalmat, szándékot jelent, amely meghatározza az explicit szöveget. Lásd bővebben Jurij Lotman: *Szöveg a szövegben*. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméleti írók tanulmányai. In honorem Jurij Lotman. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 57–80.
15. Hankiss Elemér: *A falvédő-kultúra társadalmi funkciójáról*. In: Kovács Ákos (szerk.): *Feliratos falvédők*. Corvina Kiadó, Bp., 1987. 68–71. 71.
16. Oszváth Imola egy halmági naiv festő élettörténetének vizsgálatakor hangsúlyozza, hogy az asszony az eltűnőfélben levő világot, az eltűnt aranykort a rajzai segítségével rekonstruálja, amely a szórványlét elleni védekezés sajátos formáját jelenti számára. Lásd bővebben Oszváth Imola: *Egy naiv festő élettörténetének motívumai*. In: Keszeg Vilmos (szerk.): *Specialisták. Életpályák és élettörténetek*. I. Scientia Kiadó, Kvár, 2005. 31–118. 48–49, 59–68.
17. Lásd bővebben Keszeg Vilmos: *A történelmi emlékezet alakzatai*. In: Szemerkenyi Ágnes (szerk.): *Folklor és történelem*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2007. 18–43.
18. Részlet „Ördög” Papp János *Szüreti bálra kijelentés* című verséből.
19. Keszeg Vilmos: Előszó. In: Uő (szerk.): i. m. 7–30. 20.



GYŐRI TAMÁS

PARASZTI ÉRTÉKREND ÉS MŰVÉSZI ÉRZÉKENYSÉG TALÁLKOZÁSA

egy kolozsi naiv festőnő munkássága nyomán



Hiszen igenis megfogalmazódik egyfajta esztétikai ideál (és kritika is, ha úgy tetszik), ami nem merül ki a dolgok pusztá realista ábrázolásában, hanem egy saját belső világrendet teremt meg, ami konkrétabban a dolgok megszépítésében, megjobbításában vagy „helyre rakásában” érhető tetten.

Jelen dolgozatra egy átfogóbb kultúrakutatás oldalhajtásaként lehet tekinteni, amely tizenégy hónapja zajló terepmunka tapasztalataiba ágyazódik. A tematikai kitérőt a terep adottságaihoz való rugalmas viszonyulás eredményezte. A tanulmány narratív biográfiai és komplex festői repertoárt felölelő elemzése egyben Farkasné Kun Zsuzsi¹ kolozsi naiv művész teljes életművének is emléket állít. A korai művészetek (nemkülönböztetve korunk multimédiás kultúrájának) totalitásra törekvését többen megfogalmazták. Banner Zoltán művészettörténész a művészi kifejezésnek ezen archaikus és általánosan elterjedt vonását – a szóbeliség és a vizualitás együttes megjelenését – az erdélyi részekben különösen hangsúlyosnak tartja.² Az elemzett naiv művészre is e sajátosság jellemző; festményein és rajzain kívül halotti búcsúztatókat és egyéb verseket is ír.

A tanulmány célja ahhoz az általános művészetelméleti kérdéshez való hozzájárulás, melynek alapján jobban megrajzolhatjuk ennek az „újonnan felfedezett”, közties (naiv) művészetnek a sajátosságait és funkcióját.

A naivok helye a művészetben

■ A konkrét elemző munka előtt néhány művészetelméleti és -történeti megjegyzést kell tenni, hogy kiindulásként elhelyezhessük e periferikus (de annál gyakoribb és az emberi közösségekben ontogenetikusan benne rejlő) művészeti gyakorlatot. Közties műfajról lévén szó, önmagáról a naiv művészetről való beszéd teljességgel értelmetlen. A népművészet (sőt áttételesen, bizonyos vonása-

iban a középkori művészet) és a naiv művészet közötti szoros kapcsolatot többen leírták, vagy felhívták rá a figyelmet.³ A népművészet művészetkategóriák közötti besorolásáról – a művészet történeti fejlődését megvilágítván – szintézisszerű, tágabb perspektívába helyezkedő művészettudományi munkákat érdemes fellapozni.⁴ Ebben az összefüggésben Hans Belting német posztstrukturalista művészettörténész 1990-ben megjelent munkáját emelném ki, amelyben a szerző megkülönbözteti a képek korszakát a reneszánsztól számított művészet korszakától. Ettől az időszaktól számítva a képiség és szóbeliség korábbi szimbiózisa fokozatosan megtörik, majd mindkettő a fejlődés különálló útjaira lép. A német szerző következtetése szerint a képiség illetően válságának okát a kálvini reformáció negatív képteológiájában lehet felfedezni. Mindemellett azon az állásponton marad, hogy sem a vizuális, sem a nyelvi természetű médiumok nem lelhetőek fel egyedüli, tiszta formájukban. Horváth Gyöngyvér tanulmánya szerint a képek mögötti ismert történetek vagy közvetlenül a képfelületen megjelenített szövegek és nyelvi elemek – mint a szövegek vizuális alkotásokon való megjelenésének egyik legősibb formája – döntően a kora újkor vagy azt megelőző (középkori) kultúrák sajátjai.⁵ Az elemzés be fogja mutatni, hogy ez a komplexitásra törekvő, archaikus művészetszemlélet a naiv művészetnek ebben a késői szakaszában is érvényesülhet. És talán (egyéb érvek mellett) megkérdőjelezhető az a többek által hangoztatott nézet is, miszerint a naiv művészetet határozott hagyomány nélkülség és konvenciómentesség jellemezi. De lássuk, mit is mond a szakirodalom a naiv művészet jellemző vonásairól.

A naiv művészetet tárgyaló munkák főleg szemléletbeli, kisebb mértékben esztétikai sajátosságok irányában mutatnak érzékenységet, az alkotások létrejöttének indítatásairól vagy funkciójáról nem sok szó esik. Elemzésem nem követi e tendenciát, hanem sokkal inkább egy társadalmi megközelítésű értelmezésre tesz kísérletet.

A naiv művészet szemléletmódjára jellemző a jó értelemben vett gátlástalanság és szenvedélyesség;⁶ egy meghatározott világkép valóságában való megingathatatlan hit;⁷ az igazságérték erős jelenléte;⁸ az említett törekvés a totalitásra;⁹ ábrázolásmódja nem a külvilághoz való viszonyát fejezi ki, hanem magát a külvilágot ábrázolja, vagy ahogyan a művész elképzei azt;¹⁰ a kritikai értékelés és az esztétikai cél hiánya¹¹ (ezzel a kitétellemel a későbbiekben vitázni szándékozom); az individuális jelleg és a hagyománytalan szemléletmód.¹² A naiv művészet esztétikai jellemzői a tiszta derű, az egyszerűség és a harmónia.¹³ Formanyelvét ösztönös naturalizmus vagy más szerző szerint realista ábrázolásmód uralja;¹⁴ az előbbiekben vázolt ősi előképeknek megfelelően archetípusok és szimbólumok használata is megjelenhet,¹⁵ és a népművészettel szemben nem rendelkezik egységes stílussal.¹⁶ Az alkotó kapcsán veleszületett tehetségét és a szakmai iskolázottság hiányát érdemes kiemelni.¹⁷ Az alkotás indítatásáról az derül ki, hogy a „csinálás” vagy ezmesterkedés élvezete hajtja;¹⁸ ugyanakkor fenntartásokkal kezelem azt a kijelentést, miszerint az ábrázolt világkép tisztán érzelmi gyökerekből táplálkozik, és az alkotásokat nem hatja át más, mint a kifejezés pusztá vágya.¹⁹ A naiv művészet funkciójával kapcsolatban annak visszahívásáról lehet olvasni, azazhogy a népművészetben még fellelhető funkcionális és esztétikai egység megbomlik, és egyértelműen az utóbbi tényező kerül domináns szerepbe.²⁰ Elemzési eredményeim mégis óvatosságra intenek e tekintetben, hisz a közösségi funkcionalitás szerteágazó formáiról és a művészetben betöltött markáns szerepéről árulkodnak.

Az élettörténet mint az életmű megértésének előszobája

■ A bevezetőben említett narratív biográfiai elemzést csak abban a mértékben te-
szem láthatóvá, amennyire az alkotások értelmezése azt megkívánja.²¹ A dolgozat

alapját 9 óra és 40 percnyi, 106 oldalnyi legévelt szöveg képezi. Ennek része a narratív élettörténeti interjú és a 339 festmény és rajz²² egyenként sorba vett, alkotójuk általi leírása (többnyire szabad asszociációk, kisebb mértékben irányított beszélgetés).

Az elméletek és módszertanok bonyolult szövevényének a konkrét elemzéssel szembeni túlsúlyát elkerülvén csak a legszükségesebb alapvetésekre szorítkozom.

A felhasznált élettörténet elsősorban elbeszélésként (narrációként) értelmezendő, mely egy olyan egyéni kommunikációs aktus, amiben a történetmondó társadalmi és kollektív szabályokhoz igazodik. Az élettörténet elmondása identitásteremtő folyamat is egyben, amiben az egyén közösségbe való ágyazódása, a kapcsolatok és státusok megszilárdítása fejeződik ki; egy-egy korszak ideológiájának, értékrendjének megjelenítője.²³ Megkerülhetetlen a 20. század közepének azon emlékezetkutatási eredménye, aminek következtében ma az emlékezetéről mint egymással összefüggő funkciók pluralitásáról beszélhetünk, azaz az emlékek állandó újraválogatása zajlik, amely mindig a jelen szükségleteire és kérdéseire adott válasz (mind az egyén, mind a társadalom szintjén).²⁴ Végül az élettörténet értelmezésének azt az aspektusát hangsúlyoznám, mely alapján mind az elhallgatásnak, mind az elferdítésnek stratégiai szerepet kell tulajdonítanunk.²⁵

Az élettörténet narratív elemzésénél Kovács Éva módszertani összefoglalójára, David Mandelbaum fordulópont- és adaptációfogalmára, valamint Hankiss Ágnes „én-ontológiájára” támaszkodtam.

Kun Zsuzsi 1926-ban, Kolozson született. Szülei tíz és tizenegy gyermekes családban nevelkedtek („népes nemzet volt a miénk” – fogalmaz a festőnő), amelyekhez képest K. Zs. már egy kicsinek tartott, négygyermekes családba született. Mezei munkával foglalkoztak, a két idősebb lánytestvér korábban férjhez ment, egyetlen fiútestvére oroszországi fogságban maradt. „Volt édesapámnak tizenöt hód földje, és aztat dógoztuk, mivelhogy fiú nem volt, csak egy. Hát inkább a leányok voltunk besorozva minden nehéz munkára. A fiúnk elment katonának, és a katonaságból, mondjuk, utólag fogságba került. Elhurcolták fogságba, elhurcolták, és odamaradt. Nagy bánatot hagyva hátra, szüleimnek, édesanyámnak és nekünk, úgyhogy a nehéz munka a miénk volt. A leányoké. Na, hát arattunk, szántottunk, én is tizenhárom éves koromba má szántottam.” David Mandelbaum amerikai antropológus rendkívüli fontosságot tulajdonít az ún. fordulópontoknak, amelyekről a következő összegző gondolatokat fogalmazta meg: „Amint megértjük a fordulópontokat, a fontosabb változásokat, megtudunk valamit az egyén életének fő részeiről, vagyis legfontosabb szerepeiről, társadalmi kapcsolatairól és a változás előtti és utáni éntudataról.”²⁶ A narratív élettörténetből egyértelműen kiderül, hogy ez az a mozzanat, ami K. Zs. életében fordulópont jelentőséggel bírt. A Kovács Éva által leírt szekvencialistákra bontott szerkezeti elemzés²⁷ nyomán jól kirajzolódik ez a drámai elbeszélésként újra és újra megjelenő, a gyermekkori emlékeket domináló esemény. Leánykorában három helyen is szolgált Kolozsvárott, első alkalommal egy magyarországi családnál, ahol a férfi detektív, felesége postamesternő volt, majd a szintén magyarországi Meggyesi József postatitkár családjánál (a háború ideje alatt mindkét család visszamenekült Magyarországra), végül a kolozsi származású román Nemeş Ilariu és magyarországi felesége biztosítottak neki hosszabb idejű munkát. A váltások közti kénytelen hazatérések a nehéz munkához való újbóli hozzászokásokként artikulálódnak. Így fogalmaz egyik helyen: „Úgyhogy aztán ez is elmúlt. Aztán telt-múlt az idő, haza kellett jönni tavasszal dolgozni, megint csak a mező, szántás, vetés, boronálás, kapálás, hát Zsuzsi, eridj csak, menjél, ide menj, oda menj, Zsuzsi ment. Ahová kűtték. Kapáltam hűségesen, de: a ceruzát és a papírt nem felejtettem ki a zsebemből.” Tehát a munkavégzés és az azzal járó teherétél központi jelentőségű a felépített szövegben, azonban az élete nagy részét végigkísérő festés és rajzolás folyamatosan megje-

lenő párhuzamok. Körülbelül tizenöt-tizenhat éves volt, amikor végleg visszakerült Kolozsra, majd csak 1954-ben (huszonnyolc évesen) ment férjhez. Erős öntudattal és büszkeséggel hangsúlyozza, hogy idegen falvakba, országokba jutnak el festményei (külföldre a kivándorolt rokonain keresztül). Ezek többségükben ajándékozás útján cseréltek gazdát, de néhány esetben meg is vásárolták őket. „Bejövök a szobámba, tele van a szobám, nem tudom, százával képekkel, szépen leülök, végignézem, s mind nézem-nézem, hát ez van, e hát, én csináltam, hát egyik szebb a másiknál. Hát én csináltam. Aztán másoknak is, még adományoztam, még elvittek Amerikába, Angliába, Stockholmba, mindenfele... ritka hely, ahol nincsen, Alsózsukon, aztán templomokba egy-egy Jézusokat rajzoltam, nincsen a környéken, ritka hely, ahol ne legyen nekem valami festmény. Na, mai napig is, nálunk előtt most csinálják az utat, bejön egy traktorista, megnézi a képet, nagyon csodálkozott a sok képen, mindjárt adtam neki egy ajándékot.” A művész pontosan megjelöli tehetségének gyökereit. Somblet Gyula, az édesanyja nagynénjének a fia festőművésznek tanult, de korai halála miatt nem kezdhette el pályafutását. A tőle megőrzött egyetlen szénrajzot K. Zs. nagy becsben őrzi szobájában. 1962-ben az urával Alsózsukra költöznek, ahol férje egy disznónevelőnél volt villanyfejlesztő, K. Zs. pedig az állatokat gondozta. Zsukról csak huszonnégy év után, 1986-ban költöztek vissza Kolozsra. Megint csak többször visszatérő, hangsúlyos elem a saját maga készítette munkaeszközök és alacsony iskolázottsága ellenére elért eredményei emlegetése. Erről egy helyen így fogalmaz: „sokféle, nagyon, de nagyon sokféle vannak rajzaim, képjeim megcsinálva. Úgyhogy a kezemet, mondjuk, nem sajnálnám, ha levágnák, de tudna vele valaki rajzolni, egy fiatal, legalább úgy, ahogy én. Én csak azt a négy osztályt végeztem el, engem nem tanított senki, én saját magamtól vittem magamat előre. Úgyhogy eztet nem tanultam, hogy diplomás legyenek, de vannak olyan dógok, amit diplomás nem tudta volna vagy nem tudja megcsinálni, amit én kitalálok, és mivel szépítem a munkáimat.” Itt a Hankiss Ágnes magyar pszichológus által kidolgozott én-ontológiát (énképet) felépítő stratégiatípusokra érdemes odafigyelni. Kétségkívül az antitetikus stratégia az, ami K. Zs. élettörténetéből kiolvasható. Ennek a modellált és ideáltipikus (a jelen összefüggésben nagyon jól alkalmazható) esetnek azok a jellemzői, hogy egyrészt stabil önértékelését azokra az elért sikereire alapozza, amelyeket hátrányos gyermekkori helyzete ellenére harcolt ki magának, másrészt megfigyelhető az, hogy magas önértékelése egy bizonyos ponton túlpörög önmagán, és a tökéletes/jó mai helyzethez igazítva egy tökéletes/jó korábit konstruál.²⁸ Az élettörténet vége felé a következő zárógondolatok hangzottak el szájából: „Úgyhogy ilyen volt az életünk, nem volt rossz, nem bántam meg, amíg élek, amiért éltem, ahogy mondtam, hogy nem bánám, ha még élnék. Ennyit tudok mondani [...]. És én már, mondjuk, nem fáj nekem semmi. Pirulát nem használtam, egyáltalán semmiféle gyógyszert, mondjuk, nem kellett gyógyszer, egy kicsi sót szoktam venni, a torkom, mikor bereked, nekem az az egy orvosságom van. A só, mondjuk, még egy kicsi szanitárszesz. Más semmi bajom nincsen, nem fáj semmin, és mennék, de: azért mintha észrevenném, hogy én nyócvanhét esztendő vagyok. Mintha egy kicsit észrevenném, mer egy kicsit fáradok. Na, itt a hiba. Aztán hogy ez meddig megy, nem tudom, de nem búsulok. Mondjuk, szeretek élni, most is.” A szövegben egyrésztől felfedezhető a múlt Hankiss Ágnes által leírt megszépítése, a tehertételek és az „izzadságszagú élet” tapasztalatainak képlékennyé válása és beleolvadása a mindent felülíró élni akarásba; másrésztől a David Mandelbaum által kiemelt fontosságú fogalomként kezelt adaptáció, ami a megrögzött viselkedési modellek kénytelen megváltoztatását és az egyén életére gyakorolt rendkívüli hatást jelenti.²⁹ A következő idézet jól kifejezi ezt az adaptációt: „A színeket szerettem, elég jól összeállítottam a színeket, színesbe. Addig csináltam, ameddig sikerült, de átlagosan sikerült, hát ezek nem egyhetes munkák, ez egy nap, megcsináltam, köz-

be elvégeztem a konyhamunkát, főzést, még a kertbe is kiszaladtam, visszajöttem, nem vártam, hogy száradjanak nagyon.” K. Zs. hajlott kora ellenére a mai napig hatalmas energiával, életigenléssel tekint előre, és kijelenti: ezentúl már csak a festészettel szeretne foglalkozni. Élettörténetének bemutatását és elemzését saját gondolataival zárja: „[...] és nekem most se se nem reszketnek a kezeim, se nem vagyok ideges, nyugton dolgozok, nyugton élem a hátralevő éveimet. Meddig? Nem tudom. Nem tudom, hogy meddig. De türelemmel viselek mindent, ami van, jól vagyok, és egészséges vagyok. [...] A munkát tovább, nyugton, türelemmel viselem, tovább, és eztet nem hagyom, amíg én élek [vontatottan, nyomatékkal ejti – Gy. T.]. Amíg egyet szusszanok, a ceruzát nem adom senkinek! Az az enyim. Egészséget Isten áldja!”

Az életmű elemzése

■ Az átláthatóság kedvéért előbb az elemzést strukturáló kategóriacsoportokat vázoló fel. A kategórianevek mögött zárójelben jelöltem az adott csoportba sorolt képek számát.³⁰ Az elmélet partikuláris tapasztalatokra való ráerőszakolását elkerülvén a megismert ikonográfiai elemző kategóriák helyett saját kategóriák kialakítását találtam célravezetőbbnek. A teljes festmény- és rajzrepertoár elemzésére és értelmezésére teszek kísérletet, amelyet K. Zs. művészetében hangsúlyos (a kategóriák mögötti számokból is kiolvasható) jellemvonásokon és azokhoz rendelt képek példáin keresztül szemléltetek.

I. A létrehozás motivációja szerint

1. Tekintélyelvűség/kánon tisztelete (145)
 - a) Katonaság (többségében magyar) (20)
 - b) Művészek, írók (17)
 - c) Papok (23)
 - d) Politikusok/egyéb vezetők (68)
 - e) Egyéb művelt személyek/vezető beosztásúak (17)
2. Tudás iránti vonzalom (2)
3. (Többnyire közösségi) funkció betöltése (67)
 - a) Ajándék/rezerva („tartalék”) (34)
 - b) Halott emlékének továbbörökítése (sok esetben ajándék is) (30)
 - c) Szépítés, javítás (1)
 - d) Erkölcsei norma (2)
4. Gyönyörködtetés és/vagy ábrázolás (125)

II. Az ábrázolás tárgya szerint

1. Lokális események (36)
2. Nem lokális (idegen) események (32)
3. Tájkép/állatvilág (51)
4. Szakrális (16)
5. Csendélet (20)
6. Portré (178)

III. Ihletforrás szerint

1. Fikció/elképzelés (71)
2. A kép mint objektíváció³¹ (141)
3. Ének/folklórkinccs (10)
4. Televízió (12)
5. Közvetlen megfigyelés (6)
6. Visszaemlékezés (99)

K. Zs. képeinek létrehozásában a legjelentősebb indítatásnak vagy motivációnak a tekintélyelvűség mutatkozott, de ezt megközelítő arányban az alkotásban a pusztá gyönyörködtetés vagy ábrázolás igénye is megjelent (ami a fenti besorolás alapján jelentős elmozdulás a funkció és esztétikum népművészetben tapasztalható szigorú együttéléséhez képest). A K. Zs. felnőttkorát meghatározó erőteljes politikai kanonizálás jelentősen nyomot hagyott művészetén, hisz ebben a kategóriában tárgyalt képeinek túlnyomó többsége politikai és egyéb befolyásos vezetőket ábrázol. Mégsem szabad megfeledkezni a képeinek több mint egyötödét kitevő – arányukban jelentős – azon alkotásokról, melyeket eleve (és elsősorban) azért készített, hogy valamilyen közösségi szerepet betöltsenek. A későbbiekben ez adja érvelésemnek egyik központi argumentumát. Bár elsődleges szerepét tekintve igen jelentéktelen azoknak a képeknek a száma, amelyek tisztán a tudás iránti vonzalmat fejezik ki (a motívum át-tételesen számos más képnél is megjelenik), ezt a paraszti kultúrában élő, elsősorban abból táplálkozó művész esetében mégis figyelemre méltó vonásnak tekinthetjük. Ezt a mentalitást jól kifejezik a következő gondolatok, amelyeket I. J. Repin 1887-es Tolsztoj-portréjának újságban közölt reprodukciója kapcsán fejtett ki: „na, itt van, eztet őrzöm vagy ötven esztendeje [a portré újságban közölt reprodukciója – Gy. T.]. Ez még el is volt dugva a szénapadlásra, be volt fedve polyvával, hogy ne kapják meg a román katonák vagy orosz katonák. Ez a név van, amit el lehet olvasni, itt meg megették az egerek, hát az egér szereti a papírt. Na, jól néz ki, úgyhogy ezt még le akarom festeni, legközelebb lefestem. Azért volt fontos nekem ez a kép, mert tetszett nekem, valami tudós vagy költő kellett legyen, akit érdekelt az olvasmánya, mert lefeküdt egy ilyen öregember, hát az csak azért olvas, mert érdekeli, és én nagyon szeretem az ilyen régi, érdekes dolgokat. Úgyhogy még le fogom festeni, úgyhogy legközelebb, mikor hozzám jön, meg fogja látni.” De hasonló értelmiségi reflexiókat fejez ki a mindent tudós rigorozitással dokumentálni akaró szándéka is; így pl. a háborúban Kolozst ellepő orosz katonáktól K. Zs. hajthatatlan kíváncsisággal tanulta az orosz nyelvet, és saját magyar–orosz szótárt készített feljegyzéseiből. Az erős kánontisztelettel (de nem csak ezzel) szoros összefüggésben képeinek nagy részét portrék alkotják. A természet/állatok közelsége (mint paraszti sajátosság), illetve a lokális események ugyancsak meghatározzák festészetét. Az alkotások elkészítéséhez ihletforrásul túlnyomórészt valamilyen tárgyi objektum szolgált, amit lemásolt, jobban mondva saját képére formált (erről később bővebben). Érdekes, hogy művészetének értékelésében relativizál, és azt mondja: „Ez, kérem, úgy van, hogy amit a kezzem csinállok, azt mondják, hogy nem is kell hogy olyan erőssen hasonlítson, csak egy kicsit, mer kézzel van, nem géppel van csinálva, csak egy kicsit.” (Rajzai egyébként jó ábrázolóképeségéről árulkodnak.) Nagyon gyakran – emlékezőtehetségére támaszkodva – konkrét dolog felidézése alapján alkot, ami megint csak az adott kulturális közegre vezethető vissza, és részben társadalmilag predesztinált alkotási gyakorlat. Hisz a hivatásos vagy magas művészetet képviselő egyénnel szemben itt a festés jelentősége sohasem emelkedhet a hagyományos értelemben vett munka jelentősége fölé. Így például a romantika tájképfestőire jellemző kivonulás a természetbe a naív művészt – gyakorlati kivitelezhetetlenségé-



1. illusztráció. Adolf Hitler



2. illusztráció. Ceaușescu utolsó portréja

Univerzális, mindent hasznosító és újrahhasznosító anyag- és eszközhasználat jellemzi művészetét, mely a paraszti értékrenddel szintén konvergál. K. Zs. fest papírra, (általában maga szötte) vászonra, „plakázásra” (borítólemezre, faburkolatra), fémlemezre, könyvfedélre, zsírosláda fedelére (általánosan fára), kőre, üvegre; rajzol bármilyen fajtájú papírra, az újságlap szélétől a kockás füzetlapon át egészen a legkisebb papírfecnikig (például fagyaltospapír). Bizonyos szerzők a naiv művészek technikai tudásának hiányára hivatkoznak, én sokkal inkább a rendkívül inventív és kísérletező természetre hívnám fel a figyelmet. K. Zs. olajfestészetét például olyan sajátos anyagfelhasználások jellemzik, mint a gázolajjal („motorinával”), napraforgó- vagy lenolajjal való festés; de olyan új technikákat is kikísérletezett, mint a frissen festett kép kukoricaliszttel („máléliszttel”) és poronddal³³ való beszítalása, ami érdekesen rücskös felületet kölcsönöz a festménynek, vagy a porrá zúzott üveg használata a csillagos égbolt ábrázolására, továbbá egyéni színek (mint például a „bársonszín”) kikeverése vagy olyan természetes növények felhasználása, mint a kék színt adó kékiringó, a piros színt adó pipacs vagy a zöld színt adó fű.

Rátérve a konkrét példák leírására és értelmezésére, előbb a tekintélyelvűséget vagy kánontiszteletet kifejező képeket nézzük meg. Itt mindenekelőtt az ideológiamentességet mint általános jellemvonást kell aláhúznunk, amit a következő gondolatok is nagyon jól érzékeltetnek: „Hitler. Aztán ezeket a vezetőket, ezeket mind szünetbe, ahogy mondta a rádió, az újság, na állj meg, le tudom rajzolni? Le, sikerült.” Egy másik rajz kapcsán: „Na, az egy kis ügyes Hitler, ez is jól van sikerülve” (1. illusztráció). Sok éppen aktuális, a rendszer kanonikus piedesztáljára emelt személyiséget már rutinból, mintegy belső képet felidézve tudott megrajzolni (mint például Hitlert, Sztálint vagy Ceaușescut). „Úgyhogy azért tartottam mindegyiket meg, mer én nem vagyok hibás semmibe, amió tudok rajzolni. Azér nem vagyok hibás. És akkor aztán ezeket is úgy lerajzoltam, hogy valamelyiket nem is néztem már, tudtam.” Mi sem bizonyítja jobban az ideológiai perspektíva teljes hiányát, mint az olyan, egymással ideológiailag nem összeegyeztethető személyek egymás melletti felsorakoztatása, mint Sztálin, Lenin, „Ferenc Jóska”, Horthy Miklós, Adolf Hitler, „Mussuloni” (Mussolini) vagy II. Károly román király. Beszélgetésünk végén, miközben megpróbálta megnevezni a képen ábrázolt egyik személyt, különösen jól rávilá-

nél fogva – nem is érinthette volna. A házon kívüli festésnek csak olyan korlátozott és meghatározott idejű alkalmai voltak (nem beszélve az erős közösségi normákról mint kanalizáló tényezőkről), mint a szekéren való utazás vagy az állatok legeltetése: „Na ezt is a mezőn rajzoltam, ezeket. A mezőn, ott vittem papírt, és aztán amíg a tehények ettek vagy lefeküdtek, én rajzoltam. Nem ültem nyugton, hogy na, most ülök, vagy lefekszek, és alszok.” Ezekon kívül az elképzelésből született képek is jelentős számúak; arányai- ban nem olyan nagy súlyú, de jelentős tényező a televízió mint ihletforrás, és az egész korpuszt figyelembe véve hasonlóan csekély arányú, de annál nagyobb jelentőségű a folklórkinccs mint képesített tudás megjelenése.³²

Néhány technikai részletet és további általános jellemzőket említve elmondható, hogy képei többségükben ceruza-, szén- és elvtve tollrajzok, továbbá jelentős részben olajfestmények.

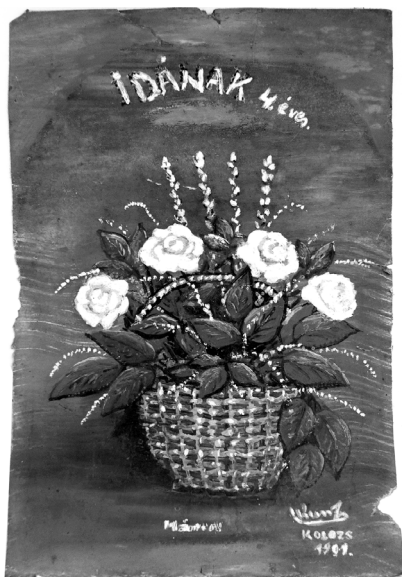
gított ezzel kapcsolatos attitűdjének lényegére: „Na, itt megint Horthy, de az nem Hitler, másvalaki... há foglalkoztam én is, mikor nem volt más mit csináljak. De ülni, hogy csak úgy üljek, nem tudtam ülni. Valami papír, aztán amikor mind az újságok jártak, aztán az újság szélire, aztán kereken. Ceruzával aztán kereken, mindenkit, akárkit! Vagy egy embert, vagy egy cigánt, vagy egy zsidót.” Különösen érdekes az a felfokozott tekintélytisztelet, amit a (nemzeti) kommunista román állam vezetője, Nicolae Ceaușescu irányában tanúsított. K. Zs. a román államelnök/diktátor ötvenedik születésnapjától kezdődően egészen annak kivégzése pillanatáig (1968-tól 1989-ig, huszonegy éven keresztül) minden év januárjában elküldte Ceaușescuról rajzolt portréját, amiről a boríték átvételét tanúsító szelvényt minden alkalommal megkapta. 1989-ben (csakúgy, mint korábban) minden elő volt készítve a megszokott rendben: a boríték megcímezve, a gondosan megrajzolt portré elhelyezve (2. *illusztráció*). Azonban a forradalom kirobbanása és a diktátor ezt követő kivégzése megtörte a sorozatot: a '90 januárjában feladandó boríték a mai napig K. Zs. nappalijában hever. A portré azóta a társadalom haragjának nyomát is magán viseli: „Na, ez is el volt készítve, ni. Na, ezt egy román szakította el nekem. Elszakította, jött ide egy román ember, és »áhhh, nem tudom mi...«, és eltépte. Há, mondom, ha élne, megmutatná, te, hogy az életedbe kerülne. Ha élne, de már meg volt halva, ez is el volt készítve, pontosan így, ahogy van, ni. Csak ketté van szakítva, én összeragasztottam. Azér szakította el, mer nem szerette, pedig román volt.”

A katonaság iránt tanúsított tekintélytisztelet nagyrészt a háborús évekhez nyúl vissza. Itt azonban egy olyan képre szeretném felhívni a figyelmet, amely nemcsak a feltétlen tisztelet kifejeződésének a jele, de a paraszti erkölcsi normák önkéntelen képi kivételése is, ezért mindenképp kitüntetett figyelmet érdemel. A hivatkozott rajzon (3. *illusztráció*) a „magyar világban” (1940–1944) Kolozson szolgálatot teljesítő magyar katonák vannak megjelenítve, akiket akkurátus módon, a legkisebb kato-



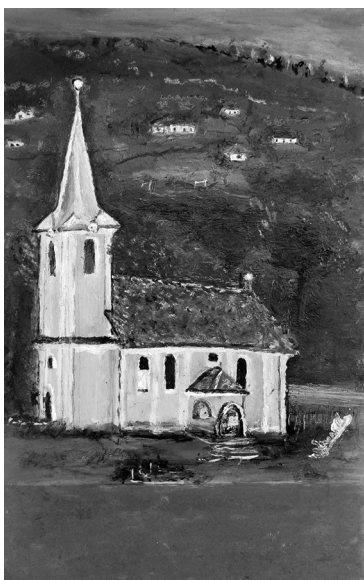
3. *illusztráció*. Rangsorolt magyar katonák (1943)

nai rangjelzéstől a legnagyobbig, szigorú sorrendiséget követve rajzolt meg, mind-egyiknek egy-egy szépen csengő fiktív magyar nevet adva, és ami a legfontosabb: az ábrázolt személyeket a rangjelzésüknek megfelelően „öregítette meg” (!) Édes András honvédtől Magyar Dénes vezérezredes tábornokig. Ebben a rajzban nagyon szépen kifejeződik a paraszti társadalomban oly erősen rögzült erkölcsi norma, a meg-



4. illusztráció. Születésnap ajándék (1991)

virágcsokrot ábrázoló ajándékképek. Ezeket sémaszerűen használja újra és újra, az adott születésnap évek számától függően hozzáfest vagy lefest róluk néhányat. De ide sorolhatók az ismert szimbólumokat is felhasználó jegyajándékok (képek), amelyekre saját maga által költött vagy átköltött versikéket/mondókákat is ír, behozva a funkcionalitás mellé egy másik dimenziót: a kultúraformálás dimenzióját. Különösen izgalmas, ahogy megragadható művészetében a kultúraformálás eseménye. Ugyanerre szolgáltatnak példát a magyar és román nyelven elkészített házi áldások, aminek román változata K. Zs. szerint a helyi közösségben eredetileg nem létezett, azt a magyar alapján hozták létre. Épp a szemem előtt zajlott egy helyi román szövegfordításra támaszkodó, román házi áldás utolsó sorainak a megfestése, amikor is



5. illusztráció. Református templom, Kolozs

határozott korhoz rendelt, meghatározott mértékű tisztelet kimutatása, az idősök tisztelete.

A motiváció szerinti kategóriacsoporton belül még néhány, különböző funkcionális ihletű kép példáját szeretném felhozni. Ahogy fentebb említettem, a többségében közösségi szerepek betöltésére megfestett vagy megrajzolt képek azért is nagyon érdekesek (főleg ennek a kategóriának a teljes repertoárhoz mért súlyát és jelentőségét tekintve), mivel több szakszöveg hivatkozik a funkció és az esztétikum naiv művészetben való különválására és az utóbbi egyértelmű előtérbe helyeződésére. Elsőként nézzük meg közelebbről az ajándéknak szánt vagy „rezervaként” tartott képeket. Számtalan olyan közösségi (vagy közösséget érintő) eseményt fel lehet hozni példaként, amelyek működésének szerves részét képezik ezek a képek. Ilyennek számítanak a születésnapokra sorozatszerűen „előkészített”, néhány virágszálból álló, vázás

K. Zs. saját, jobbnak vélt fordításvariációt ajánlott. Itt ugyancsak annak a mozgásban lévő, eleven kultúrateremtő folyamatnak lehettem tanúja, ami dinamikájában tárta szemem elé a „kultúracsinalás” és -továbbadás aktusát. Továbbá ebbe a kategóriába tartozik a templomok oly gyakori (és talán egyre gyakoribb) megfestése, amit a faluból elszármazottak kapnak emlékül, ki-ki a saját vallásának megfelelően római katolikus, református, unitárius vagy akár görög katolikus és ortodox templomokat ábrázoló képet (5. illusztráció).

A közösségi szerepet betöltő képeknél maradva a halottakat ábrázoló rajzokról kell szólnom néhány sor erejéig. Abban a falusi kultúrában, amelyben minden halottat – utolsó nyughelyére, a temető földjébe való helyezése előtt – szekérral és gyászmenettel (a cigányokat nemritkán zenei kísérettel is) körbehordoznak a település utcáin, az emberek nem idegenkednek úgy a haláltól, mint a mi városi kultúránkban. Ennek megfelelően a halott ravatalon való ábrázolása (6. illusztráció) is egy jelen lévő



6. illusztráció. Farkas Sándor a ravatalon (1985)

tosságairól. Így beszélhetünk egy olyan halott testvérpárt megörökítő képről is, ahol egyfajta (más alkotásoknál is megjelenő) igazságtevő igény mutatkozik meg. Ezzel kapcsolatban így nyilatkozott K. Zs.: „Na, ezek itt vannak, valami szomszédok, de nem valami jófélék voltak, és azért festettem le őket karikatúrába.” „Karikatúrában”, azaz a haláltól eltorzult arccal örökítette meg őket (éles ellentétben a többi, nyugodt és szép tekintetű halottábrázolással), következésképpen egy erősen szubjektív igazságtevő igényről beszélhetünk.

Holott mint elsődleges jellegzetességet mutató alkotás a következő példám nem esik latba túl nagy súllyal, áttételesen ennek esetében is több más alkotásnál kimutatható kódról, a közösségi erkölcsi imperatívusról (normáról) beszélhetünk. Egyik tiszta és tudatos formája ennek a normaközvetítő szerepnek egy hajléktalan befogadásának az ábrázolásán jelenik meg (7. illusztráció), amihez K. Zs. a következő gondolatokat fűzte: „Ez is ugyanaz, hát többet csináltam, hogy adjam oda őket, hogy lássák, hogy a szegént be kell ereszteni, mikor vihar van, hideg van.” Tehát a szó szoros értelmében vett sorozatgyártásról beszélhetünk, amiben az alkotás és a kivitelezés igénye minimálisra csökken, ehelyett az ábrázolás értékközvetítő szerepe kerül előtérbe.



HAJLÉK TALAN BÉKE. – *Haitsu bolton igaz ukar, Végpe monedkkr Talál.*

7. illusztráció. Hajléktalan béke

közösségi igényt szolgál ki. Az egyik ilyen kép kapcsán így magyarázott K. Zs.: „Na, az az István bácsi, Balogh István. Ezek mind úgy emlékezetből vannak. Hoztam őket vissza, meg voltak halva, de hoztam vissza, mikor akartam látni őket.” Egy másik drámai pillanat, amikor a halál kapujában rajztudásával szabályszerűen részt vesz a közösség életében, és mint „emlékeztető támasz” nyújt másoknak utolsó szolgálatot: „az asszon betegyánál vót, eszibe jutott neki, hát hogy Straff aszongya, milyen jó ember volt. [...] Az asszon a halálos ágyánál volt, és én ott rajzoltam le azt az embert. [...] mikor odaadtam, hogy nézze meg, megnézi, há hogy az istenedbe tudtad pont így lerajzolni? Aszondta nekem az öreg-asszon...” Ahogy az előző kategória esetében, itt is be lehet számolni másodlagos (de akár sokadlagos, komplexebb) vonásokról, amelyek, ha a kép létrejöttében nem is primer fontosságúak, sok mindent elárulhatnak a naiv művészet sajátosságairól.

sok mindent elárulhatnak a naiv művészet sajátosságairól. Így beszélhetünk egy olyan halott testvérpárt megörökítő képről is, ahol egyfajta (más alkotásoknál is megjelenő) igazságtevő igény mutatkozik meg. Ezzel kapcsolatban így nyilatkozott K. Zs.: „Na, ezek itt vannak, valami szomszédok, de nem valami jófélék voltak, és azért festettem le őket karikatúrába.” „Karikatúrában”, azaz a haláltól eltorzult arccal örökítette meg őket (éles ellentétben a többi, nyugodt és szép tekintetű halottábrázolással), következésképpen egy erősen szubjektív igazságtevő igényről beszélhetünk.

Mivel elsősorban nem esztétikai, hanem sokkal inkább társadalmi szempontú megközelítést kíván nyújtani a tanulmány, így az alkotások tárgya szerinti kategóriacsoporthoz – szorosan kapcsolódva az előző bekezdéshez – a tájképfestményekről szeretnék néhány észrevételt megfogalmazni. A festőnő több mint félszáz tájképét végignézve rövid idő után feltűnt egy visszatérő motívum, a szarvasok ábrázolása. Nagyon érdekes megfigyelni, ahogyan az ábrázolások szigorú rendet követnek, és sémaszerű-



8. illusztráció. Messze falu, kicsiny templom (1985)

en újra és újra ugyanazzal a beállítással lehet találkozni. A felületes megfigyelő könnyen hagyatkozhatna itt is a naivok kapcsán többször leírt valóság-hű ábrázolásra és utánzásra való hajlamra. Egy kép kapcsán azonban K. Zs. a következő gondolatokat fogalmazta meg nagyon világosan szarvasábrázolásairól: „Eztet megint csak olyan elképzelésből. [...] láttam, hogy szép, és meghagytam. A szarvas és ott a gazba az őzike, a szarvas az mindég figyel, és az vigyáz az őzre, éppég úgy van, mint mikor van egy kotló vagy csirke, és a kotló állandóan figyel.” Miről is van itt szó? A képekből világosan kiolvasható, hogy a patak-ból ivó őz és az azt mindig éber tekintettel őrző hímszarvas – a háziállatoknál is pontosan megfigyelt viselkedés analógiájára – valójában azt a közösségi normát tükrözi (valószínűleg nem tudatosan), mely szerint a mi közösségeinkben is a férfi az, akinek védelmet kell biztosítania a nő számára (8. illusztráció). Fordított szerepekben (bizonyára nem vé-



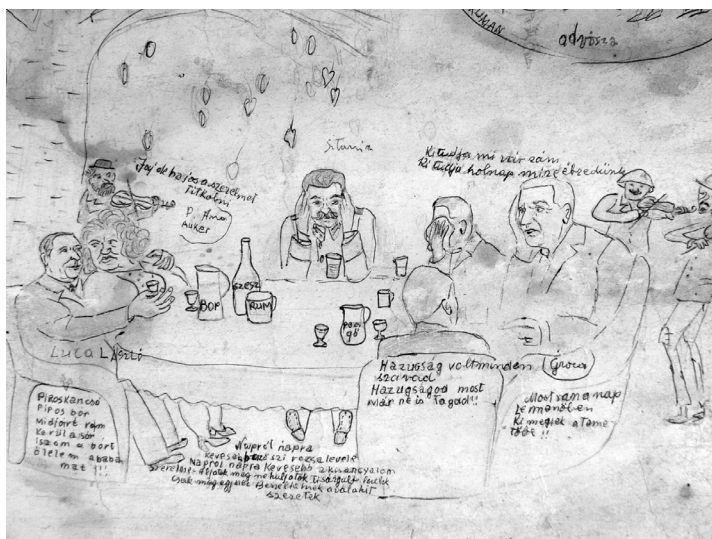
9. illusztráció. Disznóvágás, Kolozs

letlenül és nem pusztán a sémák kritikátlan ismételtetése folytán) egyetlen szarvasábrázolás sem készült.

Az eddig felsorolt funkcionális példák és azoknak a teljes korpuszhoz viszonyított súlya alapján joggal fogalmazható meg kétely azon szakirodalmi megállapításokat illetően, melyek szerint a naiv művészet túlnyomórészt individuális, hagyománytalan és esztétikumközpontú.

Ennél az elemzési kategóriánál még egy, szintén jelentős arányszámú csoportot említek példaként, a lokális eseményeket ábrázoló csoportot. Ezeknél a képeknél érdemes külön figyelmet fordítani a festmények dokumentatív jellegére, hiszen a helyi kultúra szokásait (9. illusztráció), mára már régen porrá lett archaikus építészeti emlékeket vagy a Kolozs utcáiról napjainkra eltűnt, csebet áruló hegyi románt örökítik meg – lelkesülten idézve vissza a sajátos hanghordozással kiáltó csebrest: „hai la cercule legat ciubere...” De szót kell ejteni arról az önálló kategóriába nem sorolt, áttételesen mégis sok helyütt megjelenő vonásról is, ami egyfajta „jobbítási” szándékot fejez ki. Ilyen törekvést fedeztem fel például az egyik, gyermekkorában róla készült fénykép alapján rajzolt portrén. Így szólt e kép kapcsán: „Erről készült egy fénykép is, de nagyon sikertelenül, mert aztat én teljesen átigazítottam. Mondjuk, ahogy látszik, ott volt a váll, ni [lennebb esett a válla, ő feljebb rajzolta – Gy. T.], és akkor én egészen át a frizurát, át... szóval újólag csináltam én, mer az nem sikerült. Pedig azt fényképész csinálta, én a kezemmel igazítottam meg. Úgyhogy ez az igazi.” Egy másik esetben, amelyben hasonló esztétikai cél fogalmazódott meg, állatok itatását rajzolta meg a kolozsi Burtuka-kútnál, ahol a háttérben lévő ház tetőszerkezetét kicsit „helyrefozta”: „Aztán rossz volt a cserép a házon, nem tudom, hány cserép, na, mondom, most fizessetek valamit, mer nézd meg, én tettem cserépet a házra, meg van csinálva [kacag – Gy. T.]. Aztán most későre csinálták meg [...]”

Lehetne még sorolni a példákat, de végtére is számtalan eset kritikai felülvizsgálatra szólít: azon állítást kérdőjelezzik meg, miszerint a naiv művész minden kritikai és esztétikai cél megfogalmazása nélkül alkot. Hiszen igenis megfogalmazódik egyfajta esztétikai ideál (és kritika is, ha úgy tetszik), ami nem merül ki a dolgok pusztá realista ábrázolásában, hanem egy saját belső világrendet teremt meg, ami konkrétan a dolgok megszépítésében, megjobbításában vagy „helyre rakásában” érhető tetten.



10. illusztráció. Most van a nap lemenőben – politikusok egy asztalnál (1950)

Végül egy olyan elemzési szempontot szeretnék kiemelni, mely a viszonylag csekély számú példa ellenére nagyon érdekes lehet. Itt az ihletforrásként ének- és folklórkincsünkből táplálkozó képekre gondolok,³⁴ amelyekből összesen tízet számláltam össze. Korábban jeleztem, hogy az eleven tudásként élő folklórszövegek, ha nem is elsődleges forrásként, de az ábrázolásokkal szoros együttesben bukkantak fel.³⁵ Ezzel kapcsolatban egy 1950-ben készült, politikai témájú képet szeretnék bemutatni, melynek értelmezhetősége szorosan kötődik egyrészt ahhoz a jelentős mértékben orális kultúrát képviselő közösséghez, melynek folklórtudásában az illető naiv művész is osztozik, másrészt ahhoz a korabeli társadalmi-politikai kontextushoz, ami- ben ezek az elképzelések megfogantak. Az itt bemutatott (nem teljes) kép (*10. illusztráció*) az eredeti rajz főbb mozzanatait tartalmazza. A képen szereplő személyek: szemben „Sztálin”, a Szovjetunió diktátora; jobboldalt, a fejét kifelé fordítva „Gróza Péter” (Petru Groza), Románia miniszterelnöke (1945–1952); baloldalt Luka László, Románia pénzügyminisztere (1947–1952). és ölében „Pauker Anna” (Ana Pauker), Románia külügyminisztere (1947–1952). A jobb felső sarokban (ezen a képen nem látható): Truman, az Amerikai Egyesült Államok elnöke (1945–1953), mellette „Csurcsill” (Churchill) brit miniszterelnök (1940–1945, 1951–1955), „Andiragandi” (Indira Gandhi), India miniszterelnök-asszonya (1966–1977, 1980–1984) és Tito, Jugoszlávia miniszterelnöke (1945–1953). Az asztal körül a korabeli Románia politikai hatalomgyakorlói és a keleti blokk vezető nagyhatalmának diktátora, Sztálin, gyakorlatilag mind idejük lejártá fölött búslakodnak, egyedül Luka László és Pauker Anna flörtöl. Körülöttük cigánymuzikusok húzzák a nótát, egyikük az asztal fölé hajló, őszi leveleit hullató fa tövében; a jobb felső sarokból gyanakvó tekintettel néznek le az asztal körül ülőkre Jugoszlávia, a nyugati világ és a brit birodalomtól éppen csak függetlenedő India vezetői. K. Zs. a korabeli politikai ismeretei és tudása szerint megrajzolta a világ vezető nagyhatalmainak „pillanatképét”, amit mintegy adaptált, beleépített a saját paraszti (jelentős mértékben a folklórtudás alapján szerveződött) tudásába. Szinte mindegyik ábrázolt személy szájába adott egy-egy aktuális tudása szerinti, a helyzethez illő népdalt, esetleg műdalt. Így a baloldalt elhelyezkedő cigánymuzikus Luka Lászlónak és Pauker Annának a *Jaj, de nehéz a szerelmet titkolni* kezdetű dalt húzza, mire Luka László a *Piros kancsó, piros bor, mindjárt rám kerül a sor* kezdősorút énekli; a lap jobb felén elhelyezkedő cigányok a *Ki tudja, mi vár rám, ki tudja, holnap mire ébredünk* kezdetű dalt húzzák, a Groza Péterrel szemben ülő, ismeretlen alak a *Hazugság volt minden szavad, hazugságod most már ne is tagadd* kezdetű nótára fakad, majd erre Groza Péter a *Most van a nap lemenőben, kimegyek a temetőbe* kezdetű dallal válaszol. Végül Sztálin is hasonlóan gyászos hangulatban a *Napról napra kevesebb az őszi rózsza levele* kezdetű énekbe fog. Az asztalnál ülőkre (valószínűleg a romániai vezetőkre) gyanakvóan tekintő brit miniszterelnök az *Azt a csókot, amit adtam, add vissza, Mert a mi szerelmünk nem tiszta...* kezdetű dalt dúdolja.

Összegzésképpen azt kell tehát látnunk – amire már a tanulmány elején, Szőnyi György Endre szintézismunkájára támaszkodva utaltam –, hogy a képi és nyelvi formák ilyen eleven és egymással szoros kapcsolatban álló együttléte igen archaikus sémák továbböröklődéséről árulkodik. Továbbá figyelembe véve az elemzésben bemutatott közösségi funkciók erőteljes jelenlétét és a naiv művész tradicionális kultúrába való mély beágyazottságát, érdemes lenne további „rákérdezéseket” ösztönözni abba az irányba, hogy vajon tényleg olyan hagyomány nélküli és individuális kultúra-e a naivoké, mint ahogyan azt sokan állítják.

■ **JEGYZETEK**

1. Születési nevén Kun Zsuzsanna; a szövegben használt névváltozat saját kérésére a helyi közösségben használatos formát követi.

2. Banner Zoltán: *Csillagfaragók. Népi alkotók, naiv művészek*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1972. 97.
3. Uo., valamint Uő: *Naivitás – naiv művészet*. Utunk 1966. 14. sz.; Bánszky Pál: „*Ez az én világom.*” *Népművészet – naiv művészet*. Forrás 1999. 10. sz. 86–89; Gazda Klára: *Közösségi tárgykultúra – művészeti hagyomány*. Egyetemi jegyzet. Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 2008. 74–76.
4. Lásd pl. uo. 32–76, különösen 52–54; vagy Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. JATEPress, Szeged, 2004. 5–22, illetve különösen 191–202.
5. Uo. 193–194.
6. Banner: *Csillagfaragók* 18; Bánszky: i. m.; (T): *A naiv művészet*. Irodalmi Szemle 1967. 5. sz.
7. Banner: *Csillagfaragók* 18.
8. (T): i. m.
9. Banner: *Csillagfaragók* 97.
10. (T): i. m.
11. Uo.
12. Bár az idézett szerző szerint egyes esetekben fellelhetőek a történelem előtti művészet népművészet által továbbörökített töredékei, példám határozottan nem valamiféle „épp csak fellelhető” nyomokról ad számot, hanem olyanokról, amelyek szerves részét képezik az alkotó művészetének. Bánszky: i. m.
13. Banner: *Csillagfaragók* 19, 66.
14. Uo. 21; (T): i. m.
15. Bánszky: i. m.; (T): i. m.
16. Bánszky: i. m.
17. Uo.
18. Banner: *Csillagfaragók* 19.
19. Uo. 18; (T): i. m.
20. Bánszky: i. m.
21. Más szempontú megközelítés akár részletesebb biográfiai elemzést is indokoltá tehetne.
22. A művész otthonában található képek száma mintegy három és félszázra tehető. Közülük néhány hozzáférhetlensége folytán nem lett archiválva és bevonva az elemzésbe. A teljes korpuszt a művész a házában található alkotások számának duplájára saccolta (kb. 700 kép), ami az elajándékozott, illetve az elvett megvásárolt képek hányadát is jelöli. Kun Zsuzsi szavajárását idézve: „nem szekeret, »szekereket« lehetne megrakni velük.”
23. Keszeg Vilmos: *A történetmondás antropológiája*. Egyetemi jegyzet. Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 2011. 28, 165–166.
24. Paolo Jedlowski: *Memory and Sociology: Themes and Issues*. Time & Society 2001. 1. sz. 29–44.
25. Keszeg: i. m. 180–181.
26. David G. Mandelbaum: *Életrajzi tanulmány: Gandhi*. In: Küllös Imola (szerk.): *Az életrajzi módszer alkalmazása és eredményei a néprajzban és az antropológiában*. MTA Néprajzi Kutatócsoportja, Bp., 1982. 29–46. 37.
27. Feischmidt Margit – Kovács Éva (szerk.): *Kvalitatív módszerek az empirikus társadalom- és kultúrakutatásban*. Egyetemi tankönyv és szöveggyűjtemény. PTE-BTK Kommunikációs Tanszék, Bp.–Debrecen, 2006.
28. Hankiss Ágnes: „*Én-ontológiák*”. *Az élettörténet mítikus áthangolása*. In: Frank Tibor – Hoppál Mihály (szerk.): *Hiedelenrendszer és társadalmi tudat*. II. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1980. 30–38. 34–35.
29. Mandelbaum: i. m. 37–38.
30. Az esetek többségében a kialakított kategóriacsoportok teljesen lefedik az elemzett korpuszt, egyedül az ábrázolás tárgya szerinti kategóriákból maradt ki néhány. Érdemes felfigyelni néhány olyan, általánosan jelen lévő, kategóriákat átfedő tulajdonságra, amelyeket nemegyszer lehetetlen hermetikusan elkülöníteni egymástól. Ezek a következők: az alkotás, ábrázolás öröme; a megörökítésre irányuló késztetés; emlékeztető funkció; a személyes sors kivetítése; erkölcsi normák közvetítése.
31. Könyv, újság, képeslap, falvédő, fénykép, kávéscsésze, kazettaborító vagy szentkép
32. A tanulmányban nincs hely a folklórszövegek elemzésére, de megjegyzendő, hogy a történetek/hiedelmek, énekek, mondókák/rigmusok, imaszövegek, műdalok/versek, szólásmondások és viccek formájában, az ábrázolt képekkel szoros kapcsolatban megjelenő folklórtudás (12 oldalnyi legépelt szöveg) jelentős mértékben a képek szó szerinti forrásául szolgált, tehát a nyelvi természetű, (többnyire) hagyományos tudás képi formában történő kivetüléséről lehet beszélni.
33. Porra, törmelékre használt archaikus kifejezés.
34. Itt érdekes lehet továbbá annak a hipotetikus gondolatnak a felvetése, amit Fél Edit és Hofer Tamás népművészetet bemutató rövidebb írására alapoztam. A népművészeti tárgyak értelmezésénél azok eredeti, rituális környezetére hívják fel a figyelmet, mely közeg rendkívül szituatív módon különböző jelentéssel ruházta fel a tárgyakat a különböző helyzetekben. A népművészeti tárgyak tehát nem értelmezhetőek a hozzájuk tartozott rituális szövegek, cselekedetek stb. nélkül, mert de facto együtvé tartozó. Ennek analógiájára talán nem értelmetlen az itt is tapasztalható vizuális és nyelvi együtvé tartozást konkrétan a tárgyak (itt: képek) korábbi szoros(abb) rituális beágyazottsága felől származtatni. Hofer Tamás – Fél Edit: *Magyar népművészet*. Corvina, Bp., 1981. 16.
35. A témában való további tájékozódást elősegítendő néhány helyi kutatást érdemes megemlíteni. Ilyen Tánczos Vilmosnak a folklór képeit „belső képekként” értelmező tanulmánya, amiben azok jelképező és szakrális-mágikus funkciója kerül bemutatásra (különös tekintettel az archaikus népi imádságokra) (Tánczos Vilmos: *A folklór-képek kétféle értelmezéséről*. In: Szemerkenyi Ágnes (szerk.): *Folklór és vizuális kultúra*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2008. 43–51.) vagy Takács Szilviának a szakrális képzőművészeti alkotások és a népi imák szoros kapcsolatára rámutató, érdekes írása (Takács Szilvia: *Szövegvilág és festett univerzum. A népi imák és a szakrális képzőművészet kapcsolatai*. In: Szemerkenyi Ágnes (szerk.): *Folklór és vizuális kultúra*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2008. 170–183.).

KOVÁCS ANDRÁS FERENC

Levél Gálfalvi Zsoltnak

(Nyolcvanadik évére)

Köszöntelek ma messziről, Gálfalvi Zsolt!
Nem értem én – mi van, mi volt?
Mi az, hogy nyolcvan – annyi év, vagy annyi múlt?
Csak pusztá szám – nem is tudom.
Ifjabb koromtól tudtalak, ismertelek –
Szatmárra jöttél annyiszor
színházat nézni, lelkesült szülőimet
meglátogattad rendszerint,
s mint hűtlen elhagyott, nagy otthonunkra, úgy
emlékszem én rád – fontosan
érvelsz, a zöld fotelben épp kávéat kavarsz,
előredőlsz, vitatkozol,
hosszan kivársz, figyelmesen hallgatsz, szavad
megfontolod, hogy súlyosabb,
tán pontosabb vagy érthetőbb legyen, szemed
lehúnyod, pillanatra csak –
majd folytatod, halkán beszélsz, s a hetvenes
évek zuhognak némulón...
Mi az, hogy nyolcvan – annyi volna, annyi múlt?
Miért nem inkább nyolcvanegy?
Mert nyolcvanegyben, tébolyult hitek telén,
Janus havában láttalak,
mint Bukarestbe, műsorodba invitált
kezdő poéta – versesmet
vették föl ott, a közromán tévé magyar
adásában mondhattam el –
színházi tárgyú, prosperói téma volt,
képes beszély, kész sekszpirály –
s dicsérted is, miként örök szigetlakó,
milyen hajlékony s mily kemény,
de kint keményebb tél, hideg tombolt idők
fagyott, hasadt térségein,
s lágý félelem meredt a szótlanult szavak
sötét jegére, verstelen
világra dermedőn, akár a hallgatás,
ha fölsuhog, s körözni kezd
szívek fölött, mint préda dögmadár, a szép
szabadság gyáva angyala,
szent cinkosoknak s vétléneknek védnöke
zsarnok korokban. Nem tudom,
miért jutott eszembe nyolcvanegy tele –

pont most, ötvennégy évesen,
midőn kincstári nyár hatalmi hófokán
szédülten élek Pesten és Budán,
s köröttem újra forr a hősség harsogón,
vezérszólamra forr a lég,
hevíti aszfalt görbe forradásait –
s rád gondolok, Gálfalvi Zsolt,
ki most, akár horgadt torony, hegyként vonulsz
Marosvásárhely főterén,
némultan és magányosan, bölcs homlokod
föl-fölvillantva, büszke gond
ha bánt – fogadj el egy mosolyt, mely átdereng
értelmen, teljes életem.

Budapest, 2013. augusztus 27.



MARKALY ARANKA

HATÁRJÁRÁS A KÖZÉPKORI ERDÉLYBEN

■ A határjárás a középkorban a király által gyakorolt jogi aktusnak számított. Számos fennmaradt oklevél tartalmaz középkori határleírásokat és határjárással kapcsolatos vitákat, amelyhez hozzárendelték a határjárás elvégzését, pereket vagy földesküt, melyek szintén a határjáráshoz kapcsolódtak. Több tudományág is érdeklődik ezen oklevelek iránt, azonban eltérő érdeklődést mutatnak a korszakokat tekintve. A 19. századtól kezdve német jogászok és történészek foglalkoztak a témával, középkori, újkori okleveleket vizsgálva jogi szempontból. Azonban ezek az oklevelek nemcsak a történészeknek nyújtanak képet az akkori világról, hanem nyelvészeti szempontból is nagyon fontosnak bizonyulnak. A nyelvészek a középkort vizsgálják legfőképpen, mivel ezen oklevelekben számos hely-, folyó- és pataknevet lelhetünk fel. Emellett a témával foglalkoznak művészettörténészek, mint például Lővei Pál,¹ akiknek a fennmaradt határjelek, a határkövek művészeti értékkel bírnak, egyszersmind forrásként szolgálnak az akkori kor írásmódjáról, szimbólumrendszeréről. Továbbá helytörténészek, illetve néprajzkutatók is vizsgálják a témát, hiszen egy olyan középkori szokásról van szó, amely napjainkban is fennmaradt népszokásként (húsvéti határkerülés).

Helytörténeti szempontból ezek az oklevelek olyan falvakat is említenek, amelyek ma már nem léteznek, illetve olyan természetrajzi leírást kaphatunk, ami egy település történetének leírásakor igen fontosnak bizonyulhat. Az oklevelekben olvasható pontos határleírásoknak köszönhetően sok esetben talán még ma is jól be lehet határolni, azonosítani az eltűnt településeket. Véleményem szerint a régészeti kutatásokban is nagy segítséget nyújtanak a határjárással kapcsolatos feltárások, mivel az oklevelek alapján a történész által beazonosított helységet a régész pontosan fel fogja tudni tární. A legkorábbi fennmaradt oklevelünkben, A tihanyi apátság alapítólevelében, amelyen I. András király adott ki, már található magyar helyneveket, és talán ez is tekinthető a legelső határmeghatározó oklevélnek,

hisz itt jelenik meg először egy birtok, az apátság határainak leírása, és ezzel kapcsolatosan rengeteg helynév bukkan fel. Ezek a helynevek képet nyújtanak a nyelvészeknek, az akkori beszélt és/vagy írott nyelv állapotáról, valamint a történészeknek a korabeli helyrajzi és jogtörténeti viszonyokról.² Erdélyi viszonylatban is maradtak fenn az Árpád-korból határjáró oklevelek, amelyek jelen írásban alaposan bemutatni és elemezni fogok. A honfoglalást és a letelepedést követően, illetve miután a magyarok a nomád életformáról áttértek a földművelésre, fontossá vált a földterület, a birtok és határainak kijelölése. Ez a változás magával vonzotta a királyi birtokok, nemesi, egyházi birtokok létrejöttét, és egyben ettől az időponttól és az oklevelezés gyakorlatának kialakulásától beszélhetünk királyi birtokadományokról és határjárásról is.

Kutatásomban elsősorban meghatározom a *határjárás*, *határjel*, *határ* fogalmakat, majd megvizsgálom a *határjárás* folyamatát, miként zajlott le, milyen jogi aktusok, eljárások tartoztak hozzá, kik voltak jelen a határjáráskor, illetve koronként észlelhető-e változás vagy sem. Továbbá megvizsgálom az oklevelekben felsorolt határjeleket, és rendszerezem azokat, Takács Lajos könyvének osztályozását figyelembe véve.³ Bemutatom a határjel-, határrombolással kapcsolatos eseteket, következményeit és ehhez az intézkedési körhöz tartozó földeskü jelentőségét, illetve annak lezajlását is. A források elemzése révén, majd a korszakok összehasonlításával igyekszem a feltett kérdéseket megválaszolni és egy jól meghatározott képet nyújtani a középkori Erdély jogszokásairól, illetve az oklevelekben említett települések, birtokok sorsáról, határainról.

A határ a meghatározott határjelek által megjelölt vonal, és/vagy a vonalak által körzárított terület.⁴ A határjel a község határát lezáró vonalon levő természetes vagy oda helyezett mesterséges, esetleg vegyes eredetű jel, amellyel a településhez tartozó földek, erdők, vizek, ásványi nyersanyagok stb. más községektől való elválasztása érdekében a felszínen láthatóan megjelölték,

körülhatárolták a község jogi területét. E területre terjedt ki a községi szervek hatásköre, illetve ez biztosította rendszerint a községben lakók megélhetését is.

A határjárás középkori gazdasági, közigazgatási és jogi hagyományokon alapuló eljárás, melynek során a birtoktestnek, a falu földterületének végpontjait kijelölték, azok védelméről gondoskodtak, és ezért rendszeresen megújították. A határkijelölésekről, beiktatásokról és pereskedésekről a *határjáró oklevelek* tanúskodnak. A falvak határának sérthetetlenségét a községi előljárók biztosították, s a közösségben állandóan tudatosították a határjelek helyét.⁵ A Szabó T. Attila által szerkesztett *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tárbán*,⁶ rengeteg határral kapcsolatos szót találhatunk, mint például: országhatár, határárok, határbarázda, határbérc, határbükk, határcövek, határcsutak, határfa, határdomb, határkő, határkereszt és még sorolhatnám. Jól látható, hogy a szavak nagy része nemcsak a határral kapcsolatos, de egyes szavak határjeleket is jelölnek, mint például a határfa vagy határkő. Továbbá a Kristó Gyula által szerkesztett *Korai Magyar Történeti Lexikonban* is találunk a határral és a határjárással összefüggő fogalmakat, mint például a határispán (*comes confinii*), akinek legfőbb feladata a határ védelme volt, illetve ő irányította a területére telepített határvédő népeket, felelős volt a hozzá tartozó várakért, gyeptüakadályokért.⁷ Ő állt a határispánság élén. A határispánság akkor alakultak, amikor a király föl számolta a megyéispánságokat, és helyükben a határvédelem érdekében megszervezték a határispánságokat. Már I. (Szt.) István korában létrejönnek az országhatárok mentén, de csak a legveszélyeztetetebb részekben, mint például országutaknál.⁸ A fogalmak tisztázását követően elsősorban a hiteleshelyek szerepét mutatom be a határjárás folyamatában.

A hiteleshelyek szerepe a határjárás folyamatában

■ A középkorban a hiteleshelyek több határjárással kapcsolatos oklevelet kiadtak. Erdélyben több hiteleshely is működött. Ilyen volt a gyulafehérvári káptalan, valamint a kolozsmonostori konvent. A két hiteleshelynek megvolt a maga hatásköre, és aszerint, hogy ki hol lakott, egyik vagy másik hiteleshely joghatása alá tartozott. A Partium területén működő hiteleshelyet, a váradi káptalant, amely nem tartozott az erdélyi vajdasághoz, munkámban viszonyítási alapként említem.

A hiteleshelyek a poroszló intézményének eltűnésével jelentek meg. A 11–12. szá-

zadban a peres ügyek lebonyolításában a tanúk szerepe igen nagy jelentőséggel bírt. Azonban problémák adódtak többször is, mivel néha a tanú már nem emlékezett pontosan, vagy elhalálozott, vagy megvesztegették, ezért veszi át ezt a szerepet az egyház és annak a hiteleshelyi intézménye. Ez azt jelentette, hogy a nagyobb egyházi testületek – mint a kolozsmonostori konvent vagy a gyulafehérvári káptalan Erdélyben – pecsétet használhattak és okleveleket adhattak ki, amit eddig csak a királyi kancellária tehetett. A hiteleshelyek (latinul általában a többes számot használjuk, *loca credibilia*) egy sajátos, a közjegyzőséghez hasonló magyar jogintézményt jelentenek, amelyek 1874-ig álltak fenn.

A 11–12. században a hiteleshelyek által kiállított oklevelek zöme jogi vonatkozású. Ezen belül a birtokjogi változásokról többféle oklevél készült. Az adásvételről szólókat tartós érvényűnek tekintették, és ezért kiállításukra is nagyobb gondot fordítottak. A beiktató levél az érintett fél birtokjogát igazolta a királyi adomány vagy egyszerű adásvétel esetén. A beiktatás, *statutio* mindig a szomszédok jelenlétében történt, és ha ez sértette jogaikat, tiltakozhattak ellene. A tiltakozást általában figyelembe vették, de az is előfordult, hogy királyi parancsra mellőzték. A beiktatás sokszor összekapcsolódott a határjárással pontosan azért, mert néha vitás helyzetek alakultak ki. Megjelennek a határjáró oklevelek is, amelyek egy birtok összes határjelének leírását tartalmazzák.⁹ De maga a határjárás is egy sor más intézkedést vont maga után. Ilyenek a határkiigazítás, tanúváltás stb. A földeskü is ehhez a körhöz tartozik, ugyanis határjáráskor a feleknek esküvel kellett bizonyítaniuk, hogy a vitás terület valóban az övék. Az eskü letételénél is feltehető némi eltérések, például a világiak a birtokon tették le az esküt, az egyháziak pedig a templomban. Erről a kérdéskörrel a későbbiekben részletesebb leírást fogok nyújtani.

A káptalanoknak az oklevélkiadással kapcsolatosan mindig megbízást kellett teljesíteniük. A megbízás legtöbbször a királytól származott, de volt eset, amikor más hatóság személy adta. Ennek a jelenségnek az lehet a legfőbb oka, hogy a birtokba iktatást, a királyi kancellária végezte, a parancslevelet is ez állította ki.¹⁰ Az eljárás mindig az épületben zajlott. Ilyenkor a káptalan vagy a konvent egy, esetleg két emberét küldte az esemény színhelyére. E személyek gyakran csak „bizonyások” voltak a királyi, nádori, vajdai ember mellett. Viszont leglényegesebb feladatuk az volt, hogy az eljárás eredményét írásba foglalják, vagy közremű-

ködjének ennél.¹¹ Az írások a tárgy legtöbbször birtokba a iktatás, vagy visszaiktatás, a birtok határának megjárása, perbe való idézés stb. A kiszállásokon a birtok határvala, határjelei nem voltak teljes mértékben memorizálhatóak, ezért vált szükségessé, hogy a hiteleshely kiküldöttje a helyszínen magáról az eljárásról, valamint a határokról feljegyzést készítsen. Ezt az irattípust régen *memoralénak*, *signaturának*, vagy *registrumnak* nevezték.¹²

A jelenlegi kutatások azt igazolják, hogy ezek az irattípusok nincsenek túlsúlyban, valószínűleg az idők során eltűntek, hiszen a mai jegyzeteknek felelt meg, amelyek fontosságukat tekintve elmaradtak az oklevelektől. Segítségükkel sikerült megszerkeszteni az oklevelet, így jelentőségük nem elhanyagolható. Mivel a honfoglalás után kialakulnak a birtoktestek, és ezeknek más - más tulajdonosai lesznek, fontossá válik, hogy ki-ki a maga részét kezelje, valamint az oklevelekkel bizonyíthassa a tulajdonos magát a birtoklást. Az oklevélbe foglalt határjelek bizonyíték volt arra, hogy ha valaki elvett egy darabot a szomszéd birtokából, akkor a határjelek mentén jól meghatározható volt az eredeti méret, márpedig nemegyszer történtek ilyen esetek, melyekről külön oklevelek szólnak. Ha egy oklevélben a *terra* fogalmat találjuk, akkor azt telekként kell értelmezzük. Viszont itt is vannak eltérések a *terra culta*, valamint használatos *terra usualis* földek között. Sok esetben ez utóbbit *terra arabilisként* említik, ami a szántóföldnek felel meg.¹³ A telek fogalmában a központi helyet elfoglaló falubeli házhoz és udvarhoz, tehát a belső telekhez szervesen hozzátartozik a meghatározott, művelt, tehát szántó földterület is. Ez azt is jelenti, hogy adott esetben, ha a határjárást vizsgáljuk, akkor nemcsak birtokok körülhatárolásáról van tudomásunk, hanem egy egész falunak a határait is gyakran meghatározták.

Határok – a középkori falu határai

■ Első eredetiben fennmaradt oklevelünkben. A tihanyi apátság alapítólevelében (1055) bővebben található határleírásokat, amelyek nemcsak nagy birtoktesteket foglaltak magukban, hanem falvakat is. Ilyen például a Disznóként emlegetett, utóbb az Apátinak nevezett, ma már eltűnt település Somogy megyében, amely a tihanyi félszigeten az egyetlen településnek számított, és az alapítólevelében határait pontosan körülírták.¹⁴ Az oklevélkiadások gyarapodásával arányosan növekedett a falvak

pontos körülhatárolása, valamint a határjáró oklevelek száma is.

A falu földjét jelölő határt is a „gyrus circulus metum” kifejezéssel nevezték meg, ami körülkerülést jelent. Kezdetben a falu határkijelölése egy fontos eseménynek számított, amelyen a királyi emberrel (*homo regius*) együtt részt vett az ispán, a poroszló, valamint a hiteleshelyi ember és a birtok szomszédosa is. A leggyakoribb határjel falvak esetében az árok, azaz a *fossatum* (*munimentum*). A régészeti ásatások is ezt tanúsítják.¹⁵ Viszont az is előfordult egyes falvakban, hogy a telkeket is körülárkolták. A határjeleknek egymástól való távolsága is meghatározott volt. Égtáj szerint követték egymást, és eszerint lehetett körüljárni a birtokot egyik határjeltől a másikig. Fejlődésnek számít az a tény is, hogy a jelek fokozatosan sűrűbben jelentkeztek, ezáltal egyre közelebb estek egymáshoz. Ezeket nemegyszer meg is számozták az oklevelekben a könnyebb tájékozódás végett (*prima, secunda* stb.). Ilyenre általában az egyforma határjelek esetében adódik példa, ha két egyforma földhányás van, és ez az Alföldön elterjedtebb. Erdélyi viszonylatban az első olyan határjáró oklevél, amely település határait írja le, a III. Béla által 1177-ben kibocsátott oklevél, amelyben az aradi egyháznak ajándékozza az erdőkön túli (*ultra silvas*) Torda földjét. Ebben az oklevélben megjelennek Tordának a határai, amelyek a következők:¹⁶ Aranyos folyó, ezt követően Hugyospatak, erdő következik mint határ: Saxoniuara, majd ettől továbbmenve északon egy Füzeskút (*Fyzeskuth*) határolja, majd az aknai út követi. Ezzel szemben halad a Monyorós pataka (*Monyrospatak*), majd egy mocsaras következik, aztán az utolsó határ Sospatak. Az Aranyos folyóhoz visszaérve, annak a közepénél van az első határ.¹⁷ A következő Erdély területére vonatkozó leírás az Asszonynepe (*Ascennepe*). Az oklevélben, amelyet szintén 1177-ben adtak ki, III. Béla az aradi egyházat megerősíti az erdőkön túli (*ultra silvas*) és a Dunán túli (*ultra Danubium*) területeiben, és ennek köszönhetően leírja Asszonynepe település határait.¹⁸ Délről kezdődik a határleírás, és az első határ *Fequetfee*, ami a későbbi Fugaddal azonosítható, ezt követően egy nagy úthoz érünk, Hegyeshalomhoz, ahonnan a következő határként Küküllővárat (*Villa Cuculiensis*) jelölik meg, amelyet Bodonnak (elpusztult település Magyarbénye határában, Küküllő/Fehér m.) hívnak. Innen tovább Sösséd patak (*Sossed*) határolja. A további határ egy hegy, Aknahegye (*Acnahege*), ami után Szokmánd következik (ké-

sőbb Vadverem/Odverem, Fehér m.). Innen nyugat felé a Hosszúbérc nevezetű domb (*Husse Berke*) a következő határ, ahonnan lemenve a völgybe Lapád (*Lapad* – Magyarlapád/Lopadea Nouă, Fehér m.), majd a folyónál Szilvás (*Sciluas*) berek, ahonnan tovább Háporton (*Parpurcum* – Hopárta, Fehér m.) nevű település található. Innen északra a következő határ Tordos (*Tordosi* – Turdaş, Fehér m.), amelyet Tó (*Thow*) követ mint határjel, ezután *Fequetkopua*, ahol visszakerülünk az első határjelhez, határhoz.¹⁹ Ezt a két oklevelet, amelyet az aradi egyház számára állított ki a király, 1202–1203 körül Imre király az aradi prépost, Richárd kérésére megerősíti és átírja az okleveleket. Ebben az átírásban szerepel az aradi egyház valamennyi birtoka, és egyben a birtokok határainak megnevezése.²⁰

E két 12. századi oklevélből kitérünk, hogy nemcsak természetes határokat találunk, hanem szomszédos települések nevei is megjelennek, ami utal a terület lakottságára. Nem az oklevélben leírt település az egyedüli a környéken, már a 12. században a mai Fehér megye ezen vidékén számos település volt található, amelyekből természetesen egyesek mára már elpusztultak. Ezenkívül megemlíti a természetes határokat, határjeleket is, melyek nemcsak helytörténeti szempontból fontosak, vagyis hogy egy adott területen belül melyek voltak a hegység-, folyó- vagy pataknevek, hanem a vidék akkori természetföldrajzi leírását is nagyon jól tükrözik, például hol található az erdő, a tó, a mocsár, amelyeket a fenti oklevelek megneveztek. Akár napjainkban is nyomon lehet követni ezen leírások alapján a települések akkori határait vagy éppen azok teljes vagy részleges elpusztulását is (erdőirtás).

1282-ben határjelvita lezárásaként adtak ki oklevelet. Az Orbó (*Vrbo* – Gârbova de Jos, Fehér m.) nevű föld határait ismertei az oklevél a megújított határjelekkel együtt. A vitát lezárták, és a földet a káptalan birtokaként ismerték el. Határai a következők: az első határjel egy kis domb, ami alatt egy köves út halad, attól nem messze pedig egy harasztos (korhadt) fa található, amelyet szintén határjelként jegyeznek fel.²¹ Ezek a határjelek elválasztják Orbó földjét Gyógy (*Gyoug* – Diód, Stremş – Nusschloss, Fehér m.) földjétől (nemesi föld), amely északon határolja Orbót. A nyugati határreszen egymástól távolabb helyezték három kő a határjel, ezt követi *Tulgpataka*, amelynek forrásánál két, földdel körülvett fa²² (valószínűleg a fák törzsét földkupacokkal vették körül) képezi a határjelet. A következő határjelek: két ültetett fa (*arboribus circumposite*), amelyek között földkupac található.

Innen tovább *Bikpotaka* és a Gyomal-hegy mentén fut a határ, ami után egy földhatár következik, amelynek a végén egy forrás (kút) található. Ugyanezen az oldalon a hegy mellett még egy földhatár, a hegy másik oldalán pedig szintén egy föld terület el, amely mellett egy sűrű, sötét (*spissam et nemorosam silvam*) erdő van. Ebben az esetben a határ a két föld közötti ponton található, amely a hegy és az erdő alatt fekszik. Végül a Pilis-hegy jelenik meg mint határjel, amelyen átfolyik az Orbó folyó, ami szintén a határt jelöli. A folyónál szintén van két földhatár.²³ Ebből a forrásból újabb különleges dolgokat érdemes megjegyezni. Először is egy település határanak leírásáról van szó, ahol nagyrészt természetes (hegy, folyó) és mesterséges (ültetett fa) határok találhatók. Míg az előző oklevelekben említett települések nagy részét más szomszédos települések vagy természetes határok határolnak, addig Orbó esetében éppen ellenkezőleg kisebb határjelekkel találkozunk. Ez arra is engedhet következtetni, hogy kisebb településről van szó, illetve hogy az adott terület gyéren lakott volt, hisz nem igazán vannak szomszédos települések. Egy másik fontos információ, hogy Diód település nemesi birtoknak számított, hisz ezt az oklevélben külön kiemelik. Amit még meg kell jegyeznünk megjelenik a határjék oklevelek egyik legfőbb jellegzetessége, az, hogy a helyneveket, a patakok és fafajták neveit (ebben az esetben harasztos fa, amelyet a népi nyelvben használtak így, jelentése korhadt) magyarul írják, hogy az a latinul nem tudók számára is érthető legyen.

Az eddig említett források mind az Árpád-korra korlátozódnak, és település vagy települések határait írják körül. Érdemes még felhívni a figyelmet arra, hogy pár oklevélben néhány esetben a jelek közötti távolságot is feltüntetik. Ilyen mértékegységekről van adatunk, mint a lépés, *passus*, vagy egy 1299-es oklevélben fejszedobásban és lépésben mérték ki a távolságot (1 lépés = 93,78 cm).²⁴

A legsűrűbben használt mérték azonban a nyíllövés volt (egy nyíllövés kb. 130 m-nek felelt meg).²⁵ Ebből láthatjuk, hogy amikor meghatározták a határjelek közötti távolságot, azt mindenképp valamilyen mértékegységhez kötötték. A leggyakrabban azonban mégis a *közel* (*iuxta*) kifejezés jelenti a távolságot, a legtöbb esetben ez található meg az oklevelekben. Azt mindenképp meg kell jegyezni, hogy bármilyen mértékegységet is használtak, következetesen tették. Azonban nemcsak a távolság mértékegységben való meghatározása segített a határjel megtalálásában, hanem a jel pontos, részle-

tes leírása is, ami egymástól megkülönböztethetővé tette őket, és ez a fenti példák alapján nagyon jól körvonalazódik.

A továbbiakban az Anjou-korban kiadott okleveleket vizsgálom, amelyekre vonatkozóan szintén betartom a fent leírtakat, és ebben a fejezetben kizárólag csak a faluhatárt leíró oklevelekről teszek említést. Az első ilyen oklevél 1301-ből származik, a Szent Mihály arkangyal káptalana bocsátotta ki, mégpedig annak tanúsítására, hogy László erdélyi vajda és szolnoki ispán elcserélte a Küküllő vármegyei Újlak (*Vilak* – elnéptelenedett település Zsákod és Bún között, Küküllő/Maros m.) nevű birtokát Miklós comes és testvére birtokaival, amelyek a következők: Désfalva (*Deesfalwa* – Deaj, Küküllő/Maros m.), Csávás (*Chauas* – Ceuș, Küküllő/Maros m.), Dányán (*Danyan* – Daia, Dengel, Küküllő/Maros m.), Hagymás (*Hagmas* – elnéptelenedett település Désfalva közelében, Küküllő/Maros m.) és végül Körvélyestelke (*Kürtwelesteluk* – elnéptelenedett település Désfalva közelében, Küküllő/Maros m.).²⁶ Az itt említettek mind örökjogi birtokok. Az oklevél a korábbi határjárásokhoz képest újításokat mutat abban, hogy egyszerre hét település határát foglalja magában azonban először leírja Bún és Újlak földek, majd azt követően a fent említett öt település határát. A települések nemcsak más településekkel határosak, hanem természetes határaik is vannak. Szintén újdonságnak számít, hogy leírja a településnek a határát. A települések nemcsak más lakott helyekkel határosak, hanem természetes határaik is vannak. Szintén újdonságnak számít, hogy leírja a település határát, például egy bérctet, azonban azt is pontosítja, hogy ez a bérc vagy folyó melyik másik településtől (Bún esetében Segesvár-Sighișoara, Segesvár sz./Maros m. egy ilyen település) választja el. Ebben az esetben a bérc vagy folyó nem számít határjelnek, hanem tulajdonképpen a határjel határosa. Figyelemre méltó ebben a határleírásban, hogy az említett településeket valamilyen más kisebb település, közbérc vagy folyó határolja el egymástól.²⁷

Az 1306-ban kiadott oklevél Poklostelek (*Puklustheluky* – Păglița, Doboka/Kolozs m.) határait foglalja magában. A földet az új tulajdonos párbaj útján nyerte el. Többnyire természetes határaik vannak: Lóna folyó, Bérc, illetve Közbérc, azonban településhatára is van, Bádok (*Baduc* – Badoc, Bădești, Doboka/Kolozs m.). A két település között egy bérc emelkedik, és ez választja el tulajdonképpen a kettőt egymástól. Hasonlóképpen a Lóna folyót Köblöstől választja el (*Kublus* – Cubleșu Unguresc, Cubleșu Some-

șan, Doboka/Kolozs m.).²⁸ Különlegesnek számít, és az eddigiekben nem találkozhatunk ilyenekkel, amikor az oklevélben leírják, hogy a település határait a boncidai pap járta meg. Eddig minden esetben a káptalan/konvent emberei és a királyi ember (*homo regius*), valamint a szomszédok voltak jelen a határjárásnál.

1312-ben a határjárás oka egy megbékélésnek köszönhető. Miklós comes megbékélt Tamás magisterrel, az általa okozott vérontásokat megbocsátotta, az elkövetett jogtalan cselekedetekért Tamás magister átengedte Mikótélkét (*Myketeleke* – elnéptelenedett település Palatka határában, Kolozs m.), valamint az ehhez tartozó erdőket. Miklós comes fia, Gergely magister (Vajda)Kamarás (*Kamaras* – Vaida-Cămăraș, Kolozs m.) és Palatka között egy nagy régi határjelet jelölt meg Tamás számára, és azt kérte, hogy négy olyan helyen, ahol addig nem voltak, határjeleket jelöljenek ki. Az első határ a *Chopusnak* nevezett föld közepén van, egy hegy (bérc), ami elválasztja (Vajda)Kamarást Palatkától. A második határ a Palatka (erdő), ami a szomszédos hegyen van (*monticulus adiacens*). Egy Keszű (*Kezw*) nevű erdő következik, amelyet egy út választ ketté, és egyben ez határt is jelöl. Így az út egyik oldalán az erdő Miklós comesé, a másik oldalán Tamás magisteré. Ez az út a Keszű erdőtől (Vajda)Kamarás felé halad, majd kereszteződik (*duplicatum ad modum crucis*).²⁹ Itt van az utolsó határ. Az oklevélben megjegyzik továbbá: Tamás magister arra kötelezte magát, hogy erről az egyezségről oklevelet állíttat ki az erdélyi káptalannál. Ennél az oklevélnél nemcsak a határjeleket kell figyelembe venni, illetve hogy melyek Mikótélkének a megjelölt határai, hanem azt is, hogy Tamás magister a pert elvesztette, ezért Miklós comesnek kellett átadnia a birtokát. Emellett azonban még egy további plusz költséget is magára vállalt általa, hogy erről az adományról oklevelet állíttat ki, hiszen tudjuk, hogy nem kevésbé került ebben a korban egy ilyen irat kiállítására. A határjeleket figyelembe véve látható, hogy erdős területről van szó. Feltűnik egy érdekes határjel is, mégpedig az útkereszteződés. Eddigiekben ilyenekkel nem találkozunk, csak olyan utakkal, amelyek átszelik a birtokot, vagy valamelyik határjelhez, határdombhoz vagy erdőhöz vezetnek.

A határjelek típusai: természetes és mesterséges határjelek

■ Elsősorban fontos megemlítenem, hogy a határjelek között rangbeli különbségek voltak. Az oklevelekben ez a következőképpen

jelenik meg: *capitalis* vagy *capitaneus metá-*nak, vagyis fő határjelnek nevezik őket.³⁰ Ilyenek legtöbbször a határ kezdő vagy vég-ső pontján fordultak elő. Van úgy, hogy két vagy több határjel összeszőgelésénél is találhatunk fő határjelet. Egy másik osztályozása a határjeleknek a következő: beszélhetünk természetes vagy mesterséges határjelekről. A természetes határjelek csoportjába tartoznak: a fák, folyók, amelyeknek az eszmei közepe jelentette a két terület közötti határt ezekkel szemben különböztetjük meg a mesterséges határjeleket, amelyeket természetes anyagokból az emberek készítettek. Ilyen például az élő fába vésett kereszt, mely Kerecsnek település határainak leírásában fordul elő (*venit ad arborem cruce signatam*)³¹, vagy a rakott föld/földkupac. További mesterséges határjelnek számít például egy Árpád-kori (1276) oklevélben egy földhalomba állított borosüveg fém jellel a száján (*signum metali*).³² Jakó Zsigmond szerint az oklevél hamisítvány, azonban a határjel mint olyan mindenképp figyelemre méltó, hisz számos későbbi oklevélben találkozunk ilyenekkel. Ugyanígy egy későbbi oklevélben (1282) mesterséges határjel a földhalomba illesztett kő (*metas simul positas in quibus sunt lapides*).³³ Az odahelyezett fa (*arbores positas*) mint határjel szintén a mesterséges határjelek közé sorolható. Azonban nem tévesztendő össze a vadon nőtt fákkal, például szil, tölgy, amelyek a tájhoz tartoztak.

Az oklevelekben a szövegkörnyezetből lehet megtudni, hogy a földhatárt a mesterséges vagy a természetes határokhöz soroljuk, ugyanis legtöbbször úgy jelenik meg, hogy *unam metam terram*, például Buzd (Boz – Bussd, Fehér m.) esetében, ahol három föld határos egymással, ott egyértelmű a szöveg leírásából, hogy három földterületről van szó, és nem földhalomról.³⁴ A másik esetre is van konkrét példa, vagyis amikor földhalom a határ,³⁵ mégpedig Vajasd (*Woyasd* – Oiejdea, Fehér m.) határainak leírásában. Szintén mesterséges határjel az árok. Ilyenkor találkozunk Vajasd esetében is, ahol a földek közötti határt árokkal (*sulcum divisas*) jelölték meg.³⁶ Vajasd határainak leírása azért is különleges, mert valami okból kifolyólag új határjeleket emeltek, vagy megújították a régit, amelyet természetesen a szövegben is jeleztek. Erre nemcsak a mesterséges határjelek esetében van példa, hanem érdekes módon a patak (ami természetes határjelnek számít) megváltozott medre is ide sorolható. Az a meder, amely a korábbi viszonyokhoz képest megváltozott, határvitákat okozott.³⁷ Hogy pontosítsák a meder hollétét és ezáltal azt, hogy meddig tart a

határ, azt is odaírták, hogy a patakárok partján található egy szilfa (*arborem silicis*).

Folyó vagy patak esetében többször is gondot okozott egyik vagy másik birtokos rovására a megváltozott meder. Emiatt peres ügyekbe bonyolódtak a felek, amelyek a bíróságon dőltek el, és ilyenkor gyakran kimentek a helyszínre megvizsgálni a területet. Ekkor a régi meder vagy holtág alapján rögzítették a határt, és ezt új oklevélbe foglalták. Találkozunk egy másik fajta határjellel is, a hegygel. Amikor ezeket vizsgáljuk, figyelembe kell vennünk, hogy az illető terület az Alföldön vagy a hegyesebb vidéken található. Ugyanis ha Alföldről van szó, akkor egy kisebb dombról (*monticulo*) beszélhetünk, a másik esetben pedig egy sziklás hegyről (*montem lapidosam*). Az okleveleket megvizsgálva látjuk, hogy a kő mellett a leggyakoribb határjel a fa volt. Ezek vagy meg voltak jelölve, emberek jeleket véstek rá, vagy különös növésű fák, mint például az ikerfák vagy vadkörtefák, melyekről szintén találunk említéseket.³⁸ Változásnak tekinthető a határjáró oklevelekben a határjelek számozása; az Anjou-korban nemcsak a fő határjel megjelölést használják, hanem megszámozva tüntetik fel ezeket az okleveleket. Ilyen esetről tanúskodik egy 1322-ben kiadott oklevél, amikor a Megykeréknek (*Megywkerék* – Meşreac, Fehér m.) nevezett birtok hosszú idők óta húzódo határvonalvitáját zárják le, és ennek kapcsán kijelölik az új határjeleket. Ez olyan eset, amikor az oklevélben felsorolt határjeleknél ott szerepel a *prima, secunda, tertia, quarta* számozás, megjelölés.³⁹ Korábban ilyenekkel nem találkozunk, az Anjou-korban azonban mind gyakrabban megjelenik. Ez az oklevél azért is különleges, mert a határjeleknél meg van jelölve az ültetett szőlős mint határjel. Ez előfordult már a korábbi korokban is, azonban csak úgy, mint hegy, amin szőlő terem. Ebben az esetben a szőlős mellett megjelenik az ültetett (*vinea plantata*) szó, ami a szókincs fejlődésére is utalhat. Emellett arra is következtethetünk, hogy a határjárók ezt fontosnak tartották kiemelni, ezáltal is különbséget téve, a félreértések elkerülése végett.

Egy 1314-ben kiadott oklevélben különös határjeleket tüntetnek fel. A földhatárok mellett találkozunk a farkaslyuk/veremmel (*foveam lupi*) mint határjellel. Ilyen az eddigi oklevelekben nem fordult elő, úgyhogy ez mindenképp különlegességnek számít. Egy másik határjel egy lefektetett vörös kő (*lapides seu lateres fecerunt ardere*). Majd Kőrös (*Keurus* – Érsekkőrös, Chereuşa, Középszolnok, Szatmár m.) határát egy gyümölcsfa jelöli. Következik három fő földhatár (*tres metas terreas capitales*), ami három földet

választ el egymástól: Pele (*Pele* – Pele, Piele/ Bencheni, Középszolnok/Szatmár), Kőrös és Kisszarvad birtokokat.⁴⁰

A határjelek nem egy esetben eltűntek. Ez két okból lehetett: vagy a természeti viszonyok változása miatt, vagy pedig maguk az emberek tüntették el területszerzés okából. Ez utóbbi volt a gyakoribb, ami miatt egy sor peres ügyet indítottak. A panaszok kivizsgálásával mindig együtt járt a határjárás. Ez esetben a bíró, a királyi ember, a szomszédok és a konventi ember vett részt a határ kijelölésében, ami a bíró feladata volt. Ha a bíró az oklevelek felolvasása után nem tudott dönteni a határ pontos helyéről, akkor új időpontban összehívta mindkét fél szomszédjait és a környékbeli nemeseket, így került sor az új határ kijelölésére. A vitás területeken a megbízottak a felperes birtokát határolták le az alperes felőli oldalon, a felperes oklevelei alapján.⁴¹

A földet szemre mérték fel, vagyis becslés szerint. Csak abban az esetben mérték kötéllal, ha a vitatott terület jól láthatóan nem érte el a fél ekealja nagyságát, ami 75 holdat jelentett. Majd ezután sor került a tanúvallomások írásba foglalására, és mint tudjuk, egészen a 13. századig az ítékezés egyszerűen tüzesvaspróba segítségével történt, ami a káptalanokban zajlott le. A tüzesvaspróbát az alperesre rótták ki. Mindezek után került sor az eskütételre, azaz a földesküre.

Magá az eskü letétele külön ceremónia volt, amellyel kapcsolatban fontos, hogy a határjárás kérdéskörét is vizsgáljuk, mivel szorosan kötődik a témához. A procedúra lezajlása jelentős és érdekes eseménynek számított. Az esküre ítélték a kiválasztott határjelnél, legyen az földhalm vagy egy kitéremkedés, félkörben az eskütevő mögé álltak, aszerint, hogy ki melyik fél oldalán tette le az esküt. Valamennyien megoldották övüket, és levették a csizmájukat vagy egyéb lábbelijüket. Azután bal kezükkel leemelték a süvegüket, majd jobb kezükkel egyes források szerint talpuk alól, mások szerint lábuk mellől felemeltek egy-egy rögöt vagy egy marék földet. Ezt a fejükre helyezve vagy afölé tartva elmondták az esküt, amelyet a hiteleshelyi megbízott olvasott fel előttük érthetően, lassan és tagoltan, hogy mindenki jól megértse, és pontosan tudja utánaismételni. Az eskütétel után a jelenlévők ismét megjárták a határt, szétrombolták, szükség esetén megújították vagy megkettőzték a pervesztes határjeleit. A véglegesítés mindig úgy történt, hogy a határjelek jól láthatóan elkülönítsék a két birtokot.⁴² A határvitákban mindig a helyszínen kellett az esküt letenni. Attól is függött kinek ítélik az igazat, hogy

hány tanút tudott felsorakoztatni, ami mindkét félnek nem kevés pénzébe került.

Magyarországon a középkorban az Árpádok korától volt szokásban a földeskü a határviták végleges lezárásaként. Egy 1282-es oklevél határjelvita miatt adtak ki, de végül a felek kiegyeztek egymással, így nem került sor különösebb büntetésre. A már említett Orbó föld határaitól van szó, és a földet végül is a káptalan földjének ismerték el. A határjeleket megújították, és az oklevélbe belefoglalták.⁴³

De nemcsak peres ügyekben jártak el így, hanem van több olyan eset, amikor a király adományozott valakinek egy földbirtokot a szolgálataiert, vagy mivel valamelyik csatában vitézül harcolt. Például II. András király adományozott földterületet Johannes Latinus szász lovagnak, mert a kereszties hadjáratban jól szolgálta őt.⁴⁴ Ugyanígy előfordult az is, hogy az egyháznak adományozott a király földet, vagy magának az érseknek, mert a távollétében gondosan kormányozta az országot. Erre jó példa II. András adománya János sztergomeri érseknek, aki a király távolléte alatt szembeszállt a nagyurak és a nemesek ármánykodásaival.⁴⁵ 1315-ben a kolozsmonostori apát a tulajdonosok kérésére megjárta Kendilóna (*Loona* – Lona/Luna de Jos, Doboka/Kolozs m.) nevű birtok határát, és az itt lerombolt határjeleket megújította, amelyeknek leírása az oklevélben is megtalálható. Egy régi határ említésével kezdődik az oklevél, amit felújítottak, északon Inakházával (Inok – elnéptelenedett település Bonchida közelében, Doboka/Kolozs m.) határos, ami közel van a Lóna (a Szamos mellékvize) folyóhoz. Itt két határ húzódik, az egyik a régi, a másik az új Szászhalomnál (*Zazholm*), továbbá egy kiszáradt patak (*siccum potok*), amin átmenve egy hegy következik, ami új határjelként szolgál az oklevélben. Északon egy korhadt fa (*Harazth*) jelöli a határt, amit egy régi határjel követ. Majd ismét egy új határjel következik, ami fölött emelkedett a bérc. Ennek tetején két új határjel van. Majd a Hármashalomnak nevezett három kis hegy következik (*tres monticulos Harumholm vocatos*), ezek közül a harmadik kis hegy végénél egy újabb határ, ami Borsa (*Borsa Haraztha* – Borşa, Doboka/Kolozs m.) fölött fekszik, és egyben elválasztja Borsát Dobokától.⁴⁶ Az utolsó határjel esetében két település közti határjelről beszélhetünk.

Összegzés

■ A forrásokat megvizsgálva elmondhatom mind az Árpád-korról, mint az Anjou-korról, hogy nagyon változatosak a határjárásról. A határjárásról és a birtokadományozásról

is elemezzük azt látjuk, hogy az Árpád-korból egyrészt jóval kevesebb forrásunk van, mint az Anjou-korból, illetve ezek nem annyira sokszínűek, mint a későbbi korokban. Az Árpád-korra jellemző az egyszerű fogalmazás, valamint minden oklevelet a király nevével kezdenek, ezzel szemben az Anjou-korban a káptalan vagy akár az erdélyi vajda nevével kezdődik az oklevél. De nemcsak formai különbségeket észlelhetünk, hanem az oklevélkibocsátásnak is a legkülönbözőbb indokaival találkozunk mindkét korszakban. Sok esetben a királyi adomány az indok (hű szolgálatokért vagy ha egyháznak a maga és a családja lelki üdvéért).

Láthatjuk ugyanakkor, hogy olykor peres ügyek is adódhattak a határjelek leromolása miatt. Azonban nemcsak a kisebb határjelek tűnhetek el, változhattak, hanem a természetes határjelek is, mint például a folyó vagy patak, amelyek medréket megváltoztatva a birtok határait is eltolták. Éppen ilyen okokból adódóan szükség volt a határjelek ellenőrzésére. Mindezek mellett ha új tulajdonost vezettek be újonnan kapott birtokába, akkor hasznos volt, hogy a később adódó esetleges problémák elkerülése végett ő maga is megismerje és lássa birtoka határait. Ilyen problémának számítottak a határviták miatt kibontakozó peres ügyek.

Különbségként megfigyelhető a két korszak határjáró oklevelei között az, hogy az Árpád-korban sokkal több a település határleírás, míg az Anjou-korban sokkal kevesebb és kisebb méretű birtokokról beszélhetünk. Ez meglátásom szerint annak is tulajdonítható, hogy az Anjou-korra a birtokok nagymértékű adományozása felaprózódáshoz vezetett, ezért már a király nem adományoz akkora birtoktesteket, hogy akár három-négy településnek is szomszédosa lehessen. Erre abból is következtethetünk, hogy az Árpád-korban a határjelek, határok inkább természetesek, vagyis erdők, dombok, hegyek, folyók, patakok. Az Anjou-kor-

ban egyre több a különös fa, illetve a határkövek is egyre gyakrabban jelennek meg. Lehetséges, hogy ennek a természeti adottságok is okozói, azonban ha a király csak kis méretű földterületet adományozott, akkor nem igazán tudtak teljes mértékben természetes határokat találni.

Egy másik különbségnek számít, hogy az Anjou-korban kiadott oklevelekben egyre több helyen jelenik meg a határjelek megszámozása (*prima, secunda, tertia*), illetve a főbb határjelek (*capitalis*) kiemelése. Véleményem szerint olyan esetekben beszélhetünk főbb határjelekről, illetve olyankor fektettek ezek kiemelésére hangsúlyt, ha az illető határjel két település határát jelölte, vagyis két település közti határjelként írták le. A felhasznált forrásokban ez világosan kimutatható, illetve lehetséges, hogy azokat is fő határjelnek nevezték, amelyek az illető birtok fontos részeinél jelölték a határt. Az Árpád-korban általában a határjárásnál jelen lévő a királyi ember (*homo regius*), a káptalan emberei, illetve a tulajdonos és a birtok szomszédjai. Az Anjou-korban találkozunk olyan esettel, amikor a helyi pap és a tulajdonos, valamint a szomszédok járták meg a határt, és ez alapján bocsátották ki az oklevelet. Ezt az eljárást pontosan rögzítik is az oklevél szövegében, ami arra engedhet következtetni, hogy a későbbiekben nem minden esetben vesz részt a királyi ember, illetve a káptalan embere, kivételes esetben elég volt, ha egyházi személy végezte a határjárást.

Az említett források elemzése alapján elmondható, hogy lassú, de jól nyomon követhető változás ment végbe a határjáró oklevelek formulájában és megfogalmazásában is. Ezek a változások jól kitérnék, ha összehasonlítjuk a két korszak okleveleit. Emellett a szóhasználat, szókincs is bővül, hisz a későbbi korok okleveleiben sokkal színesebb a határok leírása, eltérve leginkább az Árpád-kor határjáró okleveleire jellemző sablonoktól.

■ JEGYZETEK

1. Lővei Pál: *Határkövek*. Pavilon 1993. 8. sz. 22–27.
2. Az 1055-ben kiadott alapítólevél többek között a tihanyi bencés apátság birtokainak határait is kijelölte. Az össze nem függő birtoktestek megnevezésére, körülírására, a térszíni alakulatok megnevezésére 58 magyar nyelvű szórványt (közszót, ragokat és képzőket) találunk a latin szövegben. Bárczi Géza: *A tihanyi apátság alapítólevele mint nyelvi emlék*. Bp., 1951. Legutóbb: *Tanulmányok a 950 éves Tihanyi alapítólevél tiszteletére*. Szerk. Érszegi Géza. Tihany, 2007, különösen Érszegi Géza: *A Tihanyi alapítólevél diplomatikai szempontból*. (45–60.) és Hoffmann István: *A Tihanyi alapítólevél nyelvezeti jelentősége*. (61–66.)
3. Takács Lajos: *Határjelek, határjárás a feudális kor végén Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1987.
4. A határ latin megfelelője: *finis, limes, meta*. Az oklevelekben mindhárom megnevezést megtaláljuk. <http://mek.oszk.hu/02100/02115/index.phtml#> . (Letöltési idő: 2011. május. 2.)
5. Uo. A 16–17. századból vannak adataink a tavasszal történő határjárásra, a faluhatár megkerülésére. Ez a szokás régi időkre nyúlik vissza, amit egyes falvak még ma is őriznek. Ez a fajta határkerülés hűsvétkor történik. A 19. század után, a telekkönyvezés bevezetése miatt, a határjárás jogi szempontból háttérbe szorult.
6. Szabó T. Attila: *Erdélyi Magyar Sztörténeti Tár*. IV. Kriterion, Buk., 1984.
7. Kristó Gyula (főszerk.): *Korai Magyar Történeti Lexikon 9–14. század*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1994. 255.

8. Kristó: *Korai Magyar Történeti Lexikon 9–14. század.* 256.
9. Uo. 27.
10. Varga Árpád: A váradi káptalan hiteleshelyi működése. In: *Művelődéstörténeti tanulmányok.* Szerk. Csetri E.–Jakó Zs. Buk., 1980. 20–35. (28.)
11. Borsai Iván: *A hiteleshelyi eljárás színhelyén készült feljegyzés.* Levéltári közlemények 58. évf. 1987. 2. sz. 39.
12. Uo. 40.
13. Szabó István: *A középkori magyar falu,* Akadémiai Kiadó, Bp., 1969. 9.
14. Szabó István: i. m. 107. Lásd még *Árpád-kori oklevelek, 1001–1196.* Főszerk. Györffy György. Balassi Kiadó, Bp., 1997. 21–24. „...Alius locus qui Gisnav dicitur, hec talib[us] t[er]minat[ur] confiniis: iuxta Fizeg munorau kereku, inde Uluues megaia, post monarau bukurea, hinc ad Fizeg azaa, deinde ultra Fyzeg ad brokina rea, [et] exinde ad publica[m] uia[m], que p[ro]telat[ur] usq[ue] ad kurtuel fa, inde u[er]o ad hurhu, hinc usq[ue] ad alia[m] uia[m], que ducitur iterv[m] ad monarau kerekv. Quecu[n]q[ue] eni[m] his confiniis continent[ur] [pre]ter vineas ad iam p[re]dicta[m] eccl[esi]am p[er]tinentia sunt.”
15. Szabó: *A középkori magyar falu.* 110.
16. „...prima meta iuxta Aranyos a parte meridionali vadit ad occidentem super Hugyospatak super magnam viam et teneret metam cum castris de Torda. Per medium Hugyospatak ascendendo ad montem in latere Saxoniua.” *Erdélyi okmánytár. Oklevelek, levelek és más írásos emlékek Erdély történetéhez. I. (1023–1300).* Bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel regesztákban közléteszi Jakó Zsigmond. Akadémiai Kiadó, Bp., 1997. 126–127, 13. sz.
17. Jakó: *Erdélyi okmánytár I.* 126–127. 13. sz.
18. Uo. 127, 14. sz.
19. Uo. 127, 14. sz. Asszonynépe település határának leírása: „...in meridionali parte habet metam super Fequetfee. Deinde protenditur per magnam viam ad Hegesholmir et ibi tenet metam cum villa Cuculiensis castris, que vocatur Bodon. Inde ad Sossed et tenet metas cum villa Acna, Inde ascendit per montes admagnum montem, qui vocatur Acnahege. [...] dicitur Caxun et ibi cum villa Suqman tenet metam. [...] ad occidentem, [...] que dicitur Husse Berke, descendit per vallem et tenet metas cum villa Lapad per Ret usque ad fluvium, et per fluvium ad nemus, quod dicitur Sciluas, [...] Parpurcum vocatur. [...] versus septentrionem protenditur et tenet metas cum villa Tordosi de Vyuar, inde ad Thow, deinde ad Fequetkapua et sic et Fequet vertitur, ad priorem metam revertitur.”
20. Uo. 131, 29. sz.
21. „...primo incipit in monticulo infra lapidosam viam iuxta arbores harazt, super duabus metis, que quidem dividere incipiunt (terram ipsam) Vrbo a terra predictorum nobilium de Gyoug et tendit per metas terreas aliquantum versus aquilonem.” Uo. 258, 395. sz.
22. „...qui dicitur Tulgpotaka et ibi cadit in ipsum rivulum, ubi sunt due mete terree (arboribus applicate), ac per ipsum rivulum ascendit usque ad (caput eiusdem) et ibi sunt due mete terree arboribus circumfuse.” Uo. 258, 395. sz.
23. Uo. 258, 395. sz.
24. Bogdán István: *Magyarországi hossz- és földmértékek a XVI. század végéig.* Akadémiai Kiadó, Bp., 1978. 82.
25. Uo. 129.
26. Jakó: *Erdélyi okmánytár. II.* 37, 9. sz.
27. Jakó: *Erdélyi okmánytár. II.* „...Deinde ascencit ad unum Byrch, qui dicitur Kuzbyrch, qui distinguit terram Hagmas a terra Haranglab.” 37, 9. sz.
28. Uo. 51, 51. sz.
29. Jakó: *Erdélyi okmánytár. II.* 97–98, 198/1. sz.
30. Szabó: *A középkori magyar falu.* 112.
31. Jakó: *Erdélyi okmánytár. I.* 333, 6. sz.
32. „...versus plagam occidentalem ascendendo in medio planitie terre erecta est una meta terrea, in qua fossa est etiam unum vitrum cum vino pro signo metali.” Uo. 240, 347. sz.
33. Uo. 258, 395. sz.
34. „...Incipiunt videlicet mete terre Buzd super uno Berch Enid/Enyed vocato in tribus metis terreis, quarum una est terre Buzd a septentrione, alia ville Enid/Enyed ab oriente, tertia ville Monondorh/Monundorph a meridie...” Uo. 334, 7. sz.
35. „...Inde venitur ad duas metas super eandem planitiem...” Uo. 339, 13. sz.
36. „...Inde venitur ad duas metas terreas per sulcum divisas et per ipsum sulcum descenditur contra aquilonem versus Crakoviam...” Uo. 339, 13. sz.
37. „...hinc transit unum potok et cadit in fossatum novum, quod per partes est fossatum pro meta et venitur arborem salicis...” Uo. 339, 13. sz.
38. Szabó: *A középkori magyar falu.* 114.
39. Jakó: *Erdélyi okmánytár. II.* „Prima meta incipit a fluvio Marusy a parte ville Beld et vadit directe alte iuxta stagnum et est ibi nova meta secunda... in quo monticulo a parte dextra est una vinea plantata et in sinistra parte ipsius vinee est tertia meta... ibi est meta quarta de novo erecta seu cumulata...” 166, 421. sz.
40. Jakó: *Erdélyi okmánytár. II.* 107, 226. sz.
41. Varga János: *Földeskü.* In: *Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián.* Szerk. Glatz Ferenc, Bp., 2000. 4.
42. Varga: *Földeskü.* 10–11.
43. Jakó: *Erdélyi okmánytár. I.* 258, 395. sz.
44. Uo. 132, 33. sz.
45. Uo. 151, 107. sz.
46. Jakó: *Erdélyi okmánytár. II.* 114, 253. sz.

KÁNTOR LAJOS

CSEH GUSZTÁV ÉLETE ÉS KORA

■ Természetesen nem kívánok párhuzamot vonni 19. századi romantikus és realista klasszikusaink, Jókai és Mikszáth, illetve a közel három évtizede elhunyt kitűnő kortárs és barát kolozsvári grafikus, Cseh Gusztáv meg mai monográfusa, a megbízható filosz Csapody Miklós között, amikor ezzel a címmel próbálom kifejezni örömemet a könyv megjelenésén. De annyira adja magát a parafrázis, hogy nem tudok ellenállni neki. A kérdés persze azonnal feltevődik: melyik kor, milyen kor mutatkozik meg ebben az életben, életműben? A Franz Kafkáié, akivel Cseh Gusztáv 1975-ös tollrajzán együtt jelenik meg egy aeroplánon? Vagy a nyolcvanas éveinkre jellemző erdélyi múltidézés, amely a *Hatvan főember* és a *Jeles házak* 60-60 rézkarcot felölelő sorozatát hozta nekünk? Mindkét állítás igaz – erre még polemikusan visszatérek –, csak éppen a történelmet is figyelembe kell vennünk.

A lelkiismeretes monográfiaíró nyilván az ősök számbavételével kezdi a tárgy megközelítését, és már itt bizonyítja kutató historikus alkatát. Talán csak az apa, idősb Cseh Gusztáv mint főiskolai tanár, a grafikus írás mestere mutat a fiú tehetségének alakulása felé, noha az „ifjú” jelző ellen tiltakozó Cseh Gusztáv tőle is alaposan elrugaszkodik – a modernség irányában. A múlt század hatvanas éveinek közepétől ugyanis Erdélyben elsőként az irodalom, aztán a művészetek (elsősorban a képzőművészet, majd a színház) megújulása kezdődik – erről a nyitásról a mai fiatalok nemigen tudnak (akarnak tudni?) –, annak ellenére, hogy Romániára tartósan a zártság, az európai (világ-)törekvésektől való elzárkózás volt jellemző. A kulturális folyóiratok – mindekelőtt a *Korunkat* nevezném meg (elfogultan?) – és a könyvkiadás a pozitív változás lehetőségét, a konzervatívizmusból történő kilépés perspektíváját villantották fel. Az induló fiatalok számára létrehozott Forrás-sorozat ennek a megújító akaratnak és (eleinte legalábbis) kirobbanó tehetségnek a megnyilvánulása; Cseh Gusztávnak ebből a körből származik számos barátja. De nagyon igaz, amit Csapody Miklós alátámaszt, hogy ti. Panek Zoltánnal évtizedekig tartó barátsága (a hatvanas évek elején mindketten „dolgozó nők” is voltak, azaz a nőlap

szerkesztőségében dolgoztak) ugyanolyan fontos Cs. G. művészeti szemléletének alakításában, mint alkati rokonsága és együtt gondolkodása Páskándi Gézával. (Ezeket a párhuzamokat Csapody olyan fontosnak látja, hogy hajlandó folyamatosan három óriás-könyvvel idézni például Paneket!)

Ugyanígy nem hallgatható el Cseh Gusztáv grafikus kibontakozásában a képzőművész társak, az életkorban hozzá nagyon közel állók (talán a tanáraikénál fontosabb) szerepe, alighanem elsőként a Dónát úti műtermek élete, a munka és a szórakozás összekovácsoló közössége legfontosabb alkotó periódusukban. (Utóbbiról mintha kevesebbet tudna a monográfia írója.) Ez a kettő ugyanis nem választható el Gusztáv életében, grafikus pályáján. A korszak egyik legvonzóbb, meghatározó egyénisége volt ebben a tekintetben a nemrég elhunyt festőművész és grafikus Tóth László – egyike azoknak, akik kezdettől ráéreztek Cs. G. tehetségének sajátos voltára, s ebben az irányban írásaival is támogatta barátját (amit Cs. M. idéz is). Deák Ferenc pedig nem csupán műterem-közel barát, hanem mint kiadói művészeti szerkesztő (az Irodalmi, illetve a Kritérionnál) feladatokkal, könyvborítók, illusztrációk rendelésével is elláthatta Cseh Gusztávot – a Tóth Samu-féle kezdeti felkarolás, tanácsok után. És ehhez a fiatal, nagyon tehetséges grafikus csapathoz tartozott Paulovics László, Bardócz Lajos, Árkossy István.

Joggal állíthatja a pályakép előterébe Csapody az 1965-ös kolozsvári főtéri, első egyéni kiállítást. Teljesen indokolt a leíró részletezés, illetve a korai jelentős visszhang, az értékelő kritikák bő idézése. Annál is inkább, mert valóban jó szövegekről van szó, a Tóth Lászlóé mellett a Banner Zoltáné, a Borghida Istváné (a későbbiek közül az Árkossy Istváné, aki a kötet grafikai koncepciójának alakításában is jelentős szerepet vállalt); a korhangulat pontosabb, távlatosabb értelmezése, megjelenítése érdekében pedig Csapody hozzákeres e méltatásokhoz asszociálható Bretter-szöveget és Lászlóffy Aladár-verset is. (Ez a filológusi tájékozottság, érzékenység egyébként a könyv egészét jellemzi, minősíti.) Meggyőző tollrajzok minőségi reprodukcióival igazolja Csapody a

saját állításait és ugyanígy a korabeli elismerő kritikuskókat. Annál érthetlenebb a kötet talán egyetlen szerkesztői-tördelői melléfo-gása, hogy ide helyezték be az *Óriásbálna* (Panek-illusztráció) ráadásul 1974-re datált (a következő oldalon 1967-es keletkezésű-nek mondott), az 1965-ös rajzoktól eltérő felfogású Cseh Gusztáv-grafikáját.

Azért érdemes ezt szóvá tenni, mert a *Cseh Gusztáv* című könyv (2013) mint pontos adattár és antológia is értelmezhető – miközben szépséges, vonzó album és nyilván monográfia. A pályaképnek pedig bizonyára a legizgalmasabb kérdése az avantgárd, az „abszurdoid” (Páskándi kedvenc szóhasználata) és a (visszatérő) hagyományosság szembesítése. Nem kétséges, hogy a szakma – a korabeli (és a mai) fiatalabb képzőművész világ, de a kortárs irodalmárok számotvető része – Cseh Gusztáv „avantgárd” grafikuművészetét értékelte nagyra, azt a szemléletet és művészi kifejezőmódot, amely kétségtelenül rokona Páskándi Géza hatvanas, hetvenes évekbeli költészetének (*Holdbumeráng, Tű foka*), prózájának (*Üvegek*), a kiváló lengyelekével rokon drámáinak (*Az eb olykor emeli lábát*); és Panek java epikájának is (*A földig már lépésben* – ez a regénycím sajnálatos bakiként egyszer „földi”-ként olvasható...).

Csapody irodalomtörténészhez méltó ráérzéssel Brettert és Egyed Pétert, Láng Gusztávot és Csiki Lászlót idézi a Páskándi-jelenség (és a párhuzamos Cseh Gusztáv-jelenség) megértése végett. Csiki szerint „romániai léte, műve, az »abszurdoidja« a bezártság, vagyis a zsarnokság elleni lázadás volt leginkább, esztétikai és erkölcsi tanulságait tekintve egyaránt. És egyként kivívta a hatalom és a pályatársak egy részének rosszsallását. Szerencsénk, hogy ebből nem a kézenfekvő baljós következtetést vonta le a pályatársi ízlés terrorjáról. Magyarországon aztán, ahol szabadon művelhette volna az »abszurdoidját«, Páskándi a nemzeti érzés és a kisebbségi panasz megszólaltatója lett – és itt csóválták a fejüket az ítések, hatalmasok. Ellenkezés, ellenállás az egész életműve, mindkét szakaszában.” Nos, egy sok tekintetben hasonló váltás – Cseh Gusztáv esetében mindvégig Erdélyben, Romániában (de nagy magyarországi visszhanggal) – grafikusunk számára sokkal szerencsésebben zajlott le. Cseh Gusztávot idehaza nem marasztalták el (még hivatalosan sem!) „abszurdoid” rajzaiért, inkább dicsérték, díjazták, üdvözölték (a kritika érdemi része mindvégig ezt tette); amikor pedig váltott, minden korábbinál nagyobb elismerés övezte „főembereit” és a „jeles házakat” – sőt a hivatalos tiltás sem volt éppen olyan fokú,

mint ahogy a monográfiából következtetni lehet. Mindenesetre többet jelentett az alkotónak a széles közönség és a sajtó, azon belül a szakma részéről érkező fogadtatás, mint a cenzurális akadályoztatás (inkább a reprók közlésében).

Tulajdonképpen nem ez a kérdés, hanem a „váltás” magyarázata, a két szakasz, a két szemlélet viszonya. Az ugyanis nem állja meg a helyét, hogy Cseh Gusztáv „tudatos avantgárd művészi gesztussal ábrázol arc-másokat és épületeket”, mármint a *Hatvan főember* és a *Jeles házak* sorozatában. Csapody ezt a kijelentést még megtoldja két mondattal: „Az avantgárd gesztus hatását fokozza, hogy a sorozatképzéssel újabb műegyüttest, képi szerkezeteinek különálló lapjaiból, mint egy régi, intarziás mintázattal díszített bútordarabot, egyetlen nagy kompozíciót hoz létre. Mind a két sorozat tudatosan archaizáló egyetemes modernségének ez a lényege.” Hát én ezzel szemben azt tartom lényegnek, hogy a hetvenes évek második felében, a nyolcvanas években egyre elviselhetőbb román nacionalista elnyomás, a Ceaușescu-diktatúra súlyosbodó éveiben a tiltakozás közérthetőbb képi kifejezését kezdte érezni a maga számára kötelezőnek, ez pedig a sajátos erdélyi múltba fordulás eszközeivel látszott megvalósíthatónak. Vagyis belső-külső parancs volt számára a hangváltás, és ezt nem érezte művészi önfeladásnak. Azt természetesen csak találgathatjuk (noha feltételezhetőnek véljük), hogy Cseh Gusztáv nem követte volna a Páskándi Géza által választott – korántsem művészi kiteljesedést hozó! – utat (nota bene! ő végül nem is akart áttelepülni!); mindenesetre azt a véleményt sem fogadjuk el, amelyet László Gyula képviselt, hogy ti. így kell, így lehet szembeállítani a régebbi Cseh Gusztávot, aki a „gyökerét vesztett világ”-ban „őszintén jól érezte magát”, aztán „jön a Saulusból Pállá változás csodája”, amikor „kisfiára tekintett, s látta, hogy más kötelessége is van, semmint csupán a modern téri-formai-időbeli egybeékelődés szolgálata, a szürrealista látomások világa”. Cseh Gusztávnak e beállítás (szembeállítás) ellen már nem volt módja tiltakozni, ám bizonyára tiltakozásnak tekinthető, ahogy a „képíró” minősítés általánosítását (bizonyos lefokozásként!) fogadta. Csapodynak messzemenően igaza van, amikor a képíróssággal kapcsolatban leszögezi: „az anyaországi sajtó jó szándékú zsurnalizmusa tévedés: nem ő mondta magáról, mások aggatták rá, aztán annyira közkeletűvé lett, hogy rajta is ragadt.” (Benkő Samu helyénvaló archaizáló fogalmazását a *Hatvan főember* és a *Libellus pictus* címlapján ez természetesen nem érinti.)

Ma is vallom, amit Cseh Gusztáv nekrológijában, az *Utunkban* 1985 júniusában leírtam (és amit Csapody a könyvében beidéz): grafikusunk vonalvezetésében kétségtelenül változás következett be, ám ő „Nem vált Saulusból Paulusszá, nem kellett hitet cserélnie, kibújnia a bőréből, hogy azzá a Cseh Gusztávvá legyen, akit valamennyien jól ismerünk a hetvenes-nyolcvanas évekből. Csak éppen tükörbe kellett néznie; és ez a tükör egyszerre többfelől nézett vissza rá: Kafka világából (még kissé homályosan) és Alsócsernátonból, a német barokk idejéből és a kolozsvári utcasarokról. Grafikai kompozíciói hovatovább már nem tetszetősek, hanem döbbenetesebbek voltak, korokat és sorokat kapcsoltak össze, egy lezártnak vélt múltból szenvedélyeket szabadítottak fel.” Azt gondolom, ehhez a pár mondatához hozzá kell olvasni a jeles magyarországi műkritikus, néhai Chikán Bálint 1990-ben megjelent, igaz összegezését: „A provinciális és az egyetemes között a regionális közvetít. Azaz ha a terület sajátosságát a művész szemlélete és kvalitása révén a világ problémájává tudja tágítani, akkor a provinciálisból regionális lesz, s a regionális beépül az egyetemesbe. Példaként: amikor a romániai falu- és múzeum-rendezések következtében bizonytalanná vált a helyi népművészet kinézetének megmenthetősége, akkor egyfajta kultúrmissziós szerepet vállalt a képzőművészet ezek dokumentatív-narratív megörökítésével. Ez a szerepvállalás hasonló az irodaloméhoz. Csakhogy míg az irodalmat nyelvi közege erre predesztinálja, addig a

képzőművészetnél ez kényszer, a provinciális barbarizmus következménye, ami elvonja a művészetet a korszerű, a 20. századi nyelvhasználatától. Amikor Cseh Gusztáv kolozsvári képirozó rézbe karcolta hatvan nagy erdélyi személyiség portréját, provinciális feladatra vállalkozott, amely a környezet hazugságainak leleplezésére s a nemzeti emlékezet megerősítésére szolgált. Csakhogy míg a világ más tájainak e feladatra a sokszorosító- és fényképezőgépek álltak rendelkezésére, addig neki évszázados eszközökkel kellett a portrékat újra feldolgoznia.” (Ezt is idézi Csapody.)

Összegező feladatra vállalkozott Csapody Miklós – már-már egy korszakmonográfia lehetséges körvonalait sejtetve. És amikor nem vállalja egy-egy véleménnyel a közvetlen (éles) vitát, beidéz egy-egy cáfoló szöveget – akár a valóban jelentős újító grafikusról, akár a „képirozó” fontos szolgálatáról essék szó. Folyamatosan asszociál a kor irodalmából, elgondolkodtató, összehasonlító táblázatokat készít – tartós emlékművet állít Cseh Gusztávnak. Tagadhatatlan (pozitív) elfogultságában lényegében osztozom. És a kolozsvári kiadó, az Exit dicséretében is. Szép könyvet tettek az olvasó asztalára, a könyvtárak polcára, az Idea és a Gloria által jegyzett, a Komp-Press kiadta *Könyv, grafika, könyvművészet* (2011) méltó társát (amelynek egyik főszereplője éppen Cseh Gusztáv).

(Ilyen terjedelmes, mondhatni gigantikus album-monográfiát tartva kézben, hajlamosak vagyunk a sajtó-, azaz korrektúrahibákat is elnézni.)



H&M MINT FAST FASHION?

Fast fashion és divat

■ Napjaink divatjához egyre erősebben kötődik a gyorsaság fogalma. Ehhez kapcsolódva írásom elsősorban az öltözködés divatjának egy speciálisan új esetére, a fast fashionre koncentrálok, konkrétan a svéd H&M (Hennes & Mauritz) márka példájára. A brandet a szakirodalom eddig minden esetben a gyors divat képviselőjeként emlegette, illetve maga a cég is így alkotja meg magát a fogyasztók előtt. A divatkutatók empirikus vizsgálatokat¹ alapoztak már arra a tényre, hogy e svéd vállalat a nagy fast fashion márkák egyike. Kutatásom során a céloom először az volt, hogy egy fast fashion vállalat példáján, a H&M márkán keresztül mutassam be az újonnan feltűnő divatkultúra fő jellegzetességeit. A gyors divat és a H&M külső kommunikációjának tanulmányozása során azonban felfigyeltem néhány olyan sajátos jellemzőre, amelyben a márka nem egyezik meg a többi fast fashion versenytársával vagy a kutatók által megkonstruált fogalommal. Felvetődik tehát a kérdés, hogy valóban fast fashion márka-e a Hennes & Mauritz. A cég vállalásai összhangban vannak-e tevékenységeivel? Továbbá milyen érvek szólhatnak a márka fast fashion jellege mellett és ellen?

Haute couture, prêt-à-porter és fast fashion

■ Az haute couture francia kifejezés a 19. századi Párizsból indult útjára, szó szerinti jelentése „magas szabászat”. Eredetileg az angol Charles Frederick Worth munkáit nevezték így. Manapság az haute couture védett névnek számít, amit csak akkor használhat egy divatház, ha különleges, kézi munkával készült, exkluzív, kizárólag egyedi megrendelésre gyártott darabokat kínál, és saját szabászatot működtet Párizsban egy legalább 15 tagú stábbal, valamint minden évadban bemutat egy minimum 35 darabos kollekciót a párizsi közönségnek.² Az haute couture darabok általában a hétköznapokban hordhatatlan ruhadarabok, amelyeket több tízezer euróért kínálnak a nagy divatházak.³ A kifejezés már megjelenése óta szorosan összefügg az osztálykülönbség-

gel, illetve a luxussal.⁴ Mindebből az következik, hogy az átlagember számára az haute couture darab egy mindenkor elérhetetlen divat része a tömegdivattal szemben. Ezen az elkülönülésen szeretne változtatni a napjainkban feltűnő fast fashion irányzat, amikor a részben haute couture, részben prêt-à-porter kifizetőkről ellesett darabok jellegzetességeit emeli be saját kollekciójába.

A prêt-à-porter divat tulajdonképpen az haute couture-vel ellentétes fogalom, mely szorosan összefügg az emberek életmódjával, mindennapi viseletével.⁵ A szó jelentése: kész viselet. A prêt-à-porter divat a széles fogyasztói közönség számára különböző konfekcióméretekben tömeggyártással készül, fontos számára az adott divatház egyedi stílusjegyeinek bemutatása, elérhető áron kínál kényelmes viseletet és hordhatóságot.⁶ Segre Reinach már idézett tanulmányában haute couture, prêt-à-porter és fast fashion divatmódokat különít el egymástól. Úgy gondolja, nemcsak eltérő ár és ruha társul ezekhez a fogalmakhoz, hanem eltérő üzleti ideológia és kultúra is jellemzi őket. De mi történik akkor, amikor a fast fashion kezdi magába sűríteni az haute couture és a prêt-à-porter divatok jellegzetes jegyeit?

A fast fashion sokoldalúsága összefügg a mindennapokat meghatározó ideiglenes identitással. A fogyasztók olyan termékeket vásárolnak, amelyek összhangban állnak aktuális vagy ideális énképükkel,⁷ ezért a legtöbb esetben az ideiglenesség, a változottság felé tájékozódnak. A posztmodern világ egyik kívánalma a folytonos megújulás, ehhez kínál eszközt termékeivel a fast fashion divatkultúra. A kifejezés az angol fast food szókapcsolatból származik, ezzel is hangsúlyozva a gyorsaság és olcsóság igényét. A fast fashion márkák ebből adódóan a lehető leggyorsabban képesek válaszolni termékeikkel a gyorsan feltűnő, majd hirtelen megváltozó fogyasztói igényekre. A fast fashion divat szülőháza Kína. Az új divatkultúra legtöbbször a prêt-à-porter kifizetőkon bemutatott darabokból inspirálódik. A fast fashion közvetítésével így az átlagember számára is elérhetővé válik a divatkifizetőkon bemutatott öltözék. A fast fashion márkák a profit maximalizálásának érdeké-

ben a költséges munkafolyamatokat egy olyan országba szervezik ki, ahol olcsó munkaerőt tudnak foglalkoztatni. A gyorsan és olcsón előállított ruhadarabok sokkal hamarabb piacra kerülnek divatházakban tervezett társaiknál. Mivel a nagyközönség a kifutókról és divatlapokból informálódik, a fast fashion márkáknak nem szükséges méregdrága reklámkampányokba fektetniük, megteszik ezt helyettük a nagyobb divatházak. A fast fashion tehát nemcsak hogy a nagy tervezőházak hátán kapaszkodik fel, hanem a divatra való gyors reflektálásával mindig előttük is jár egy lépéssel. Mindközben parazita módon a reklámat mint a neves tervezők saját – meglehetősen költséges – fegyverét fordítja éppen ellenük. A fast fashion márkáknak direkt módon még a dizájnba sem kell nagyobb összeget fektetniük, hiszen az ötleteket olyan neves divat-tervezők asztalairól szerzik, mint Versace vagy Karl Lagerfeld. A nagy divatházak méregdrága és stílusos ruhadarabjai közül a fast fashion lényegében szabadon válogat, ahogy Segre Reinach fogalmaz: „trendet szolgál fel à la carte.”⁸ Egy fast fashion márka minden esetben igyekszik fogyasztóinak a kedvére tenni, ezért folyamatos árháborút vív versenytársaival és a többi hagyományos kereskedővel. Az alacsony árak és a nagy választék miatt a fast fashion divatkultúra a megcélzott közönség paradicsoma, a hagyományos kiskereskedőknek viszont a pokla.⁹ A fast fashionben rejlő lehetőségeket mára több vállalat is felismerte, éppen ezért gombamódon szaporodnak az új divatkultúrához csatlakozó márkák.

A jelenleg egyik legnagyobb profitot termelő fast fashion brand, a Zara és a folyamatosan terjeszkedő H&M naponta frissülő árukészletével próbálja kiszolgálni a nagyfokú vásárlói keresletet. Mindez azonban azzal jár, hogy egy-két hét alatt a bolt teljes árukészlete lecserélődik. Ha pár hét után valamiből mégis maradna a polcokon, azt azonnal kiárúsítják, a normálár alatti termékeket pedig a vásárlók pillanatok alatt elkapkodják. Mivel ezek a brandek olcsóságuk és gyorsaságuk miatt a minőségre nem fektetnek nagy hangsúlyt, termékeik egy szezonnál többet nem bírnak ki, ezzel pedig ismételt keresletet generálnak. Így válik a fast fashion eldobható divattá (disposable fashion).¹⁰ Paul Henry Nystrom szerint a divatváltás magyarázata abban az egyéni hajlamban keresendő, ami arra késztet, hogy belemerülhessünk a folyamatosan átélt élményekbe, ezzel egyidejűleg pedig folyamatosan valami új iránti igény is keletkezik bennünk.¹¹ Frigins a fogyasztók motivációit – a divatot itt a ruházkodásra leszkívite –

fontossági sorrendjük alapján hat csoportra osztja. A fogyasztó első és egyben legfontosabb motivációja a vásárlással az, hogy *divatos* legyen. Mindemellett a vásárolt termék által szeretne *vonzóbb* lenni és *hatást gyakorolni* másokra. A divatos öltözettel az egyén a barátoknál, kollégáknál vagy egyenrangú csoportoknál szeretne *elfogadást elérni*, és csak mindezek után motiválja vásárlását az *érzelmi szükséglet* és az alapvető *életstílus-szükséglet* kielégítése.¹² Divatosnak lenni a mai gyorsan változó világban pedig annyit jelent, mint naponta új öltözékbe bújni. Hogy az egyik nagy példányszámban eladott női magazin, a *Cosmopolitan* shoppingrovatának címét idézzem: „Hogy ne taggeljenek be kétszer ugyanabban a szettben.” Ehhez kínál megoldást a fast fashion.

Az idő előrehaladtával azonban a vásárlók szekrényei is megtelnek a fast fashion divatjamúlt termékeivel. A legtöbb fogyasztó ezeket a megunt vagy szétfeszlett ruhákat ekkor kidobja, a jobb állapotban lévőket jó esetben elajándékozza valakinek, majd újat vesz helyettük, és a körforgás kezdődik előről. A divatváltás a használt alapanyagok és a szállítás körülményei miatt is potenciális környezeti veszélyeket generál. A fast fashionnel szemben ezért létrejött az ún. slow fashion divatkultúra, amely az ökodivat terjesztését tűzte ki célul, újra felhasználható anyagok alkalmazásával.¹³

A kutatók által fast fashion márkaként emlegetett svéd vállalat 1947-ben kezdte meg működését Hennes néven. A vállalat ekkor még csupán női ruhák eladásával foglalkozott. A Hennes által alapított cég hamarosan felvásárolta a Mauritz Widforss nevű, vadászati ruházatot értékesítő vállalatot, így 1968-ban nevét Hennes and Mauritzra (H&M) változtatta. A H&M ma folyamatosan terjeszkedik, így több mint 44 országban 2600 üzlettel van jelen a világon.¹⁴ A ruhamárka mára a spanyol érdekeltségű Inditex (Zara, Bershka, Stradivarius, Pull & Bear) után a világ második legnagyobb ruhakereskedelmi láncja. A H&M Magyarországon 1995-ben nyitotta meg első üzletét. A női és férfiruhák, illetve kiegészítők mellett az üzletek kozmetikumokat, lábbeliket, fehérneműket, sportruházatot, baba- és gyerekruhákat is kínálnak a vásárlóknak. A H&M fő piaci vetélytársai az Inditex, Marks and Spencer, Arcadia Group Limited, Fast Retailing, PPR SA és a Primark Stores.¹⁵ A H&M a gyártási folyamatokat 700 független beszállítóhoz szervezi ki, az ehhez szükséges összehangolási folyamatokat pedig 16 ázsiai és európai székhelyű iroda végzi. A termékek minőségét – kémiai és mosási

tesztek segítségével – a termelési irodák és a külső laboratóriumok ellenőrzik. Az árut ezután tengeren, levegőben, közutakon és vasúti síneken szállítják az elosztó központoknak, ahonnan később továbbítják a regionális feltöltési centereknek és az üzleteknek.¹⁶ A vállalat mottója: „Fashion and quality at the best price”, vagyis „divat és minőség a legjobb áron”. A H&M tehát szlogenjével is felemás ígéretet tesz. A „legjobb ár” fast fashion márkát ígér, míg a „minőség” szó egyértelműen szembehelyezkedik ezzel. Mielőtt azonban – az eddigi szakirodalmi meghatározásokat követve – elfogadnánk azt, hogy a H&M tisztán fast fashion márka, nem árt megvizsgálni a vállalat kommunikációját a fogyasztók felé.

Fast fashion márkák megjelenése a magazinokban és áruházakban

■ Bár a H&M márka valóban naponta bővülő árukészlettel látja el vásárlóit, nem mindig az aktuális trendnek megfelelő ruhákat forgalmaz. A Zara üzletekben például már 2012. szeptember elejétől elérhető volt egy fekete, szegecses, a metálzenei szubkultúrát idéző és egy katonai mintás kollekció is, amelyek az akkori legújabb trendnek feleltek meg. A legtöbb fast fashion üzletben (Stradivarius, Bershka) nagyjából ugyanez a kollekció várta a vásárlókat, a H&M-nél viszont csak november elején jelent meg egy nagyjából hasonló nadrág. A fast fashion márkák metálzenei szubkultúrát és katonai egyenruhát idéző kollekciójának többi darabját azonban egyáltalán nem lehetett kapni a H&M üzletekben.

Az egyik legnagyobb fast fashion márkát, a Zarát vizsgálva azt tapasztalhatjuk, hogy a vállalat bevallottan nem költ reklámokra a médiában. Ehelyett üzleteit forgalmas közlekedési csomópontok közelében helyezi el, és jócskán kihasználja a kirakatokban rejlő reklámlehetőséget is.¹⁷ A vásárlókör szélesítésének érdekében leginkább a word of mouth (WOM), vagyis a szóbeszéd alapuló reklámozási technikát alkalmazza. A véleményvezérek szerepe ebben a vírusreklámfajtában óriási, hiszen ők terjesztik a vállalat jó vagy rossz hírét. Ez a technika olcsó, és a személyes meggyőzés magasabb foka miatt sokkal nagyobb hatást gyakorol az emberekre a tömegmédiában közzétett hirdetésekénél.¹⁸ A hirdetési költségeken megspórolt összeget a Zara IT-rendszerébe fekteti, hogy általuk még hatékonyabban tudja vizsgálni a gyorsan változó fogyasztói igényeket, és képes legyen rájuk a lehető leghamarabb reagálni.¹⁹ A Zara fent említett stratégiája megfelel a fast fashion

brandekkel szemben támasztott elvárásoknak. Versenyhátról, a H&M-ről viszont mindez már nem mondható el.

Megvizsgálva az olyan, fogyasztásra sarkalló, Magyarországon is kapható női magazinokat, mint a *Glamour* vagy a *Cosmopolitan*, azt láthatjuk, hogy 2012 második felétől a 2013-as első lapszámgig minden magyar *Cosmopolitan* elején kétoldalas H&M hirdetés volt elhelyezve. Nagyjából ugyanez volt megfigyelhető a *Glamour* oldalain is, kiegészülve néhány lapszámban egy egyoldalas, a magazin középső részén elhelyezett Mango-hirdetéssel, amely vállalatot szintén fast fashion márkaként emleget a szakirodalom.²⁰ A vélhetően magas hirdetési költségek ellenére a témával legalaposabban foglalkozó empirikus kutatások²¹ is fast fashionként kezelik e két márkát, és végső következtéseiket is ebből a kategorizálásból nyert adatok segítségével vonják le. A H&M egy 2010-ben kiadott Datamonitor-elemzésben önmagát fast fashion márkaként határozza meg.²² Kétséges azonban, hogy valóban reálisnak tekinthető-e ez a besorolás. A női magazinok elején elhelyezett kétoldalas hirdetés például épp az ellenkezőjére utal. A H&M rengeteg pénzt fordít nyomtatott reklámokra. Bár versenytársa, a Mango is áldoz reklámra, a hirdetési arányokat tekintve valószínűleg közel sem annyit költ, mint a H&M, amely a legolvasottabb női magazinok elején több alkalommal is kétoldalas reklámfelületet tud vásárolni. A magazin hirdetések mellett a nagyvárosok billboardjairól és más hirdetési felületeiről is a H&M modelljei köszönnek vissza. Nem telik el úgy nap, hogy ne találkoznánk H&M óriásplakátokkal az út szélén, kisebb méretű plakátokkal a metró- és buszmegállókban. Mindemellett a legnagyobb kereskedelmi csatornák képernyői sem mentesek a márka hirdetéseitől.

H&M reklámvideók elemzése

■ A szakirodalom a fast fashion termékek egyik legfőbb előnyének a divatra való gyors reflektálásukat tekinti. Míg a nagy tervezőházak évente két alkalommal mutatják be a kifutókon kollekcióikat, a fast fashion márkák már szezononként is több kollekciót dobhatnak piacra. Így tesz a H&M is. Hosszadalmas és egyben felesleges lenne elemezni egy év összes televízióban bemutatott reklámspotját vagy a nagyvárosokban megjelenő összes H&M-plakátot. Utóbbi már csak azért is nehéz lenne az elemzéshez felkutatni, mert ezek a hirdetések folyton változnak, pár héttel feltűnésük után a legtöbb esetben már le is cserélik őket. Az említett okból szintén felesleges lenne egy évre

visszamenőleg az összeset elemezni, mivel a divatra való gyors reflektálás miatt a márka egy évszakon belül akár több spotot is készíthet folyamatosan bővülő ruhakollekcióihoz. Úgy gondolom, ez már önmagában is erős érv amellelt, hogy a H&M nem feltétlenül fast fashion márka. Annak érdekében tehát, hogy ne vesszünk el a H&M reklámdzsungelében, érdemes inkább egy szezon kiválasztva az adott idény reklámspotjait elemezni. A spotok elemzéséből egyrészt kiderülhet, hogy mit szeretne sugallni magáról a márka a fogyasztók felé, illetve arra is fény derülhet, hogy mennyire időszerű a márka a versenytársaihoz képest. Az elemzésem tárgyát a 2012-es őszi H&M-kollekciók reklámkampányai képezik. A következőkben elemzett reklámspotok mindegyikét a televízió sugározta, a vállalat ekkor kénytelen volt ezeket pár másodperces részekre tagolva bemutatni, a videomegosztó felületekre és a márka közösségi oldalára azonban a teljes videók is felkerültek. A spotokat szinte kizárólag tematikus elemzéssel, a fast fashion kritériumainak szempontjából vizsgálom.

A divat olykor a szubkultúrákból inspirálódik a legújabb trend megalkotásakor.²³ A H&M *Divided Grey*²⁴ című reklámspotjában szereplő fiatal lányok és fiúk is mintha egy szubkultúra tagjaiként jelennének meg előttünk. Nehéz azonban meghatározni, hogy melyik csoporthoz tartozhatnak. A haját taréjban hordó, piercings fiú néhány külső jegye alapján leginkább a punkokra hasonlít. Öltözéke viszont inkább „metálos”: fekete pentagramos felső és bőrdzseki. A metál és a punk közös vonása a jellegzetes tánc, a pogó, amelyet a modellek a spoton szintén megidéznek. A videót lerombolt városi tereken és kihalt épületek belsejében vették fel. Ez ismét a punk szubkultúra sajátos jegyeire utalhat. A meghatározást viszont tovább nehezíti az, hogy a H&M szövetkábátokat is reklámoz a modellekkel, ez azonban egyik szubkultúra öltözékének sem sajátja, ahogyan a néhány képkockával később feltűnő sűrű női kalap sem. Úgy tűnik, hogy a H&M ezzel a reklámvideójával elsősorban a fiatalok csoportját szeretné megcélözni, akik képesek felvenni a versenyt a gyorsan változó világgal. A fast fashion termékek célcsoportját elsősorban a fiatal, általában már keresőképessé nőket képezik. A H&M reklámspotja által megcélzott közönség tehát nem teljesen egyezik meg a fast fashionéval. A spot egyik fő jellegzetessége a gyorsaság, a rohanás, ami viszont a fast fashion egyik legfőbb jellegzetessége. A spot alatt hallható zene szintén gyors. A legdirektebb utalást a videó végén vehetjük észre, amikor a fiatal lány egyszerűen levszi

magáról és a földre dobja az eldobható divat egyik dzsekijét. Az eldobhatóságra persze a reklámban megjelenő összes ruha is jócskán rájátszik. Anyagukat és minőségüket elnézve – jó fast fashion darabhoz méltón – egy idénynél többet biztosan nem bírnak ki. A példából jól látható, hogy a H&M ez esetben is igyekszik magát fast fashion brandként beállítani a vásárlók előtt.

A *Lana Del Rey*²⁵ videospot jól példázza a H&M egy korábbról már ismert reklámfogását. A svéd cég kollekcióihoz ugyanis 2007 óta számos híresség adta már az arcát (Kylie Minogue, Madonna, Katy Perry, David Beckham). A 2012-es őszi idény kulcsdarabjainak reklámarca Lana Del Rey lett. A H&M ezzel ismét ráerősít arra a gyanúra, hogy esetében nem egy fast fashion márkával állunk szemben, hiszen ezeknek a márkáknak egyáltalán nincs szükségük sztárok együtműködésére. A spot alatt Lana Del Rey *Blue Velvet* című számát hallhatjuk magától az énekesnőtől, aki a klipben az őszi kollekció kulcsdarabjait viseli. Körülötte a nézőtér mint egy H&M-áruház elevenedik meg, a spot így erősen rájátszik az „in store” élményre. Az énekesnő koncertjének hallgatói olyan mozdulatlanok, akár a kirakatbábok. Természetesen ők is H&M-ruhákat és kiegészítőket viselnek. Egy másik helyiségben pedig Lana Del Rey ruháiba felöltöztetett és az ő hajviseletét idéző lányok ülnek egymás mellett a kanapén. Amikor a zene elhallgat, akkor már mindhárman egy Lanától eltérő szettet viselnek. A rövid spotban maga az énekesnő is három külön szettben jelenik meg a különféle helyszíneken. Mást visel a színpadon, a pszichológusánál és a telefonfülkében állva. Ezen a ponton jól megmutatkozik a gyors divatváltásra sarkallás. A H&M tehát ez esetben ismét fast fashion brandként kívánja megalkotni magát a potenciális vásárlók előtt. A Lana Del Rey-jel való együtműködés azonban egy újabb kérdést is felvet. Lana arcával reklámozzák a H&M új őszi kollekcióját, vagy inkább a H&M – mint egy már sokak által kedvelt márka – reklámozza Lana Del Rey-t? Az énekesnő ugyanis már többször próbált betörni a zeneiparba. Ennek ellenére azonban sokáig nem tudott sikereket elérni, még legéndásan sok kiadatlan dala van. A *Blue Velvet* című videót az előadó kifejezetten a H&M reklámkampánya számára rendeztette újra. A nagy zenei csatornák is az újraforgatott változatot játsszák már, mivel Lana úgy gondolta, hogy az együtműködés kihasználásának érdekében a leforgatott reklám teljes – vagyis kétperces – változatát használja fel saját maga népszerűsítésére. A korábban ugyanezre a számra készített klipet egy

videomegosztó felületen 2012. november 6-ig mindössze 155 626-an tekintették meg, ezzel szemben az új változatra már 1 382 309-en voltak kíváncsiak. A H&M reklámkampányának köszönhetően tehát majdnem tízszer több emberhez ért el Lana. Az énekesnő a neves márka arcaiként sokkal érdekesebbé tud válni, jobban el tud különbözni a többiektől.

2004 óta úgy tűnik, hogy a tervezők asztaláról lopott ötletek nem férnek össze a H&M által vallott értékekkel. A vállalatnak ekkor tervezett először önálló kollekciót Karl Lagerfeld, azóta pedig Roberto Cavalli, Versace, Trish Summerville és Sonia Rykiel is. 2012 őszén a *divattervezők divattervezőjeként* számon tartott²⁶ belga dizájnér, Martin Margiela által készített kollekciót lehetett megvásárolni a H&M-üzletekben. Margiela az 1990-es években futott be, és mára a legismertebb ruhákból újabb ruhát tervező, vagyis metadivat-dizájnerek²⁷ egyike. A divat szabályait folyamatosan megkérdőjelező, a dekonstrukció és transzformáció technikáit felhasználó kollekciói újraértelmezik a volument, módosítják a formákat, megváltoztatják a ruhadarabok eredeti felhasználását, vagyis kilépnek a klasszikus divatfogalmakból.²⁸ Az új kollekciót hosszas készülődések előzték meg, a ruhadarabok dizájnját is sokáig nagy titok övezte. A hivatalos bemutató utolsó percéig maga a Margiela-ház is csak nagyon keveset árult el az együttműködésről. A kollekció bemutatója sem egy szokásos divatbemutató keretei között zajlott. A rendezvénynek New York szívében adott otthont egy kihalt épület, amit a divatház különféle technikák segítségével szellempalotává alakított át. A H&M és a Martin Margiela divatház pénz és emberi energiát nem kímélve heteken keresztül készítette elő a helyszínt. A vendégek egy speciálisan összeállított művészeti installáció részeseiként fedezhették fel a kollekció darabjait.²⁹ A ruhadarabokat és a kiegészítőket modellek helyett egy profi táncosokból álló csoport tagjai mutatták be. Pár héttel később, közvetlenül a kollekció debütálása előtt több nagyvárosban is megrendezték a „Néma kiáltvány” (Silent Manifesto) nevű eseményt. A rendezvényen a H&M eladói fekete ruhákban és hófehér kötényekbe bújva – a párizsi Margiela divatház alkalmazottjainak viseletéhez hasonlóan –, kezükben transzparenszekkel vonultak végig a forgalmas utcákon. A menet idejére a közlekedést teljesen leállították. A transzparenszen a kollekció debütálásának időpontja, a Margiela divatház és a H&M logói voltak láthatóak. Mindkét „beharangozó esemény” a H&M és a Margiela divatház nem kevés

pénzébe került. Az együttműködés beharangozását a H&M már a nyári szezonban elkezdte. Ehhez két rövidebb fekete-fehér reklámpotot³⁰ is készített, amit már júniusban közzé is tett a videomegosztó felületeken és saját közösségi oldalán. Mindkét beharangozó spot arra hívja fel a figyelmet, hogy Maison Martin Margiela saját kezűleg tervez egy őszi-téli kollekciót a H&M számára.

A beharangozó célja egyértelműen az volt, hogy felhívja a vásárlók figyelmét a november 15-én debütáló együttműködésre, és hogy ezzel a Margiela által tervezett új daraboknak a fogyasztók körében reklámot csináljon. Ezek a rövid beharangozók egy újabb kérdést vetnek fel. Valóban már ennyire korán megtervezhető, hogy a fogyasztói igény miként alakul majd a piacon? Kétséges. Egy fast fashion márka legfőbb érténe abban rejlik, hogy gyorsan képes válaszolni az újonnan feltűnő fogyasztói igényekre.

A női magazinok novemberi számának reklámhelyein a már nyilvánosságra hozott kollekció darabjai tűntek fel, míg maga a kollekció reklámozó videó³¹ csak november első napjaiban került fel a H&M közösségi oldalára, és a televíziós csatornák is ekkor kezdték el sugározni. A spot a kollekció néhány darabjára fókuszál, akárcsak a nyomtatott sajtótermékek és a plakátok. A H&M és a fast fashion divatkultúra kapcsolatának szempontjából az igazán fontos kérdést a reklámfilm végén megjelenő „in selected stores” felirat kapcsán tehetjük fel. Ennek értelmében a Martin Margiela által készített kollekció csupán néhány ország néhány H&M-üzletében válik elérhetővé a vásárlók számára. Vajon említhető egy olyan márka fast fashion brandként, amely a magas divat egyik ikonjával működik együtt egy olyan kollekció megalkotásának céljából, amely ára és korlátozott hozzáférhetősége miatt csupán néhány emberhez érhet el? Valóban mondhatjuk-e azt, hogy a H&M demokratisálja a divatot, amikor Margielával működik együtt, ha ebből az együttműködésből ismételtelen csak az a szűk réteg tud profitálni, amelynek a pénztárcája mindezt megengedi? Egy fast fashion márkának miért állna érdekében a fogyasztók körében a Benesch által sznobhatásnak nevezett reakció felerősítése? A sznobhatás a fogyasztói körökben akkor bukkan fel, amikor új presztizsterméket vezetnek be a piacra. A divatot elsőként adaptálók a fogyasztók korlátozott számából adódóan előnyre tesznek szert a többi fogyasztóval szemben. A divathoz elsőként csatlakozók az újdonságtartalom keresztlát ki tudnak tűnni a tömegből. A fentiekből rögtön adódik a kérdés: a H&M a sznobhatást kihasználva szeretne nagyobb profitot

generálni saját magának és Margie-lának, amikor úgy dönt, több mint 2600 üzletéből mindössze 230-ban teszi elérhetővé a kollekciót? Úgy tűnik, igen, azonban a sznobhatás vélhetően ez esetben több szinten működik. A fast fashion logikája a gyors eladáson alapul. Ha egy vállalat csupán korlátozott számban teszi hozzáférhetővé termékeit, az egyediség ígérete miatt nagyobb fogyasztói keresletet generálhat. Így az „in selected stores” technika alkalmazása olykor akár a fast fashion irányába is mutathat. Aki viszont ismeri a Margiela divatház korábbi kollekcióit, hamar rájöhethet, hogy a H&M által kínált őszi-téli kollekció már valahonnan ismerős, mégpedig magától a tervezőtől. A kollaboráció darabjai mind Margiela korábbi munkáit testesítik meg, ún. újrakiadások. A *dizájnerek dizájnere* tehát a H&M-üzletekben – a teret tulajdonképpen múzeumként használva – állítja ki saját művészi pályájának főbb alkotásait. Mivel a H&M Maison Martin Margiela kollekciója darabjairól csak mint újrakiadásokról, azaz másolatokról beszélhetünk, nem vonhatjuk le azt a hibás következtetést, hogy a H&M az „in selected stores” eljárásával a tiszta sznobhatás érvényesülésére szeretne rájátszani a vásárlók körében. Véleményem szerint ez esetben sokkal inkább egy második sznobhatásról van szó, hiszen ezt a divatot Margiela „elitfogyasztói” már évekkal ezelőtt elsajátították. Mindemellert az is igaz, hogy a H&M fizetőképesebb vásárlói az új, tervezői darabok megvásárlásáért mégis el tudnak különülni azoktól a társaiktól, akik a H&M termékeket általában megengedhetik maguknak, a tervezői újrakiadások árát viszont nem tudják megfizetni. A Margiela-darabok magasabb árak, korábbi adoptáltságuk és az „in selected stores”-ra szűkítetttségük miatt kapcsolatba hozhatóak Simmel egyik jellegzetes divatterjedési modelljével, a *leszivárgás elméletével* (trickle-down theory), amely mindig egy társadalmi hierarchiát feltételez, melyben az alsóbb osztályok azonosulni kívánnak a felettük lévőkkel. Ez az egyenlősítő folyamat a felsőbb osztályok elkülönítési vágyával jár együtt.³² Így alakulhat ki egy speciális átrendeződés, melyben az újra kiadott darabokkal egy már fizetőképesebb közönség a szerényebb jövedelemmel bíró csoportoktól való elkülönítődést vásárol magának a Margiela-kollekció segítségével, az eredeti Margiela-alkotásokat megvásárlók viszont elfordulnak a korábban drágán megszerzett egyedi ruháktól, kiegészítőktől. Igaz ugyan, hogy a demokratizáló szándék a fast fashion jellemzője, ám ebben az esetben nem beszélhetünk a tervezői divat teljes demokratizálásáról, hiszen né-

hány ember pár üzletben olyan darabokhoz juthat hozzá, amit mások már korábban ki-sajátítottak. A fast fashion logikája tehát összefüggésbe hozható a simmeli leszivárgás elméletével, hiszen a pret-à-porter és az haute couture kifutóiról ellesett darabokat tömegekhez juttatja el gyorsan és olcsón, éppen ezért egyáltalán nem képes – és nem is akarja – felerősíteni a vásárlók között a sznobhatást. Azzal viszont, hogy a Margiela-kollekcióhoz csupán néhány helyen néhány vásárló tud hozzáférni, a H&M erősen rájátszik a sznobhatás kialakulására, mely teljesen idegen a fast fashion márkák korábbi gyakorlatától. A Margiela-kollekció reklámspotjának kapcsán a következőket állapíthatjuk meg: A H&M már csak a neves tervezőkkel való együttműködései miatt sem tekinthető valódi fast fashion márkának. Egyrészt ezek a már évekkal a kollekció piacra dobása előtt megtervezett és egyszer már eladásra kínált divattermékek nem képesek azonnal reagálni a gyorsan változó fogyasztói igényekre, másrészt a H&M az együttműködéssel tudatos vállalta, hogy hatalmas mennyiségű összeget fektet a reklámkampányba, amit később egy szűkebb réteggel fizettet meg.

Összegzés

■ A videospotok elemzésével és néhány nyomtatott sajtótermékben megjelent hirdetés példájának segítségével arra próbáltam rávilágítani, hogy a Hennes & Mauritz a szakirodalmi meghatározások és a vállalat öndefiniálása ellenére nem nevezhető tisztán fast fashion márkának. A fentieket egy a fast fashion logikájával szembenelő stratégian, a reklámozáson keresztül próbáltam vizsgálni. A reklámspotokhoz a fast fashion jellemzői felől közelítettem. Elemzésük során főként arra voltam kíváncsi, hogy a márka mit szeretne magáról általuk sugallni a fogyasztóknak. Mindezek mellett az is érdekelt, hogy a márka mennyire tud gyorsan reagálni a fogyasztói igényekre a versenytársaihoz képest. A zenei szubkultúrákat idéző és a Lana Del Rey-t szerepeltető spotok rávilágítottak arra, hogy a H&M önmagát a fogyasztók körében kifejezetten fast fashion márkaként szeretné beállítani. Ezekkel a márka a vásárlók felé elsősorban azt szeretné sugallni, hogy üzleteiben folyamatosan cserélődik az árukészlet, mivel rögtön képes reagálni a gyorsan változó fogyasztói igényekre. A fast fashion divatcultúra ígéretét hordozó külső kommunikáció ellenére a H&M a legtöbb esetben – tudatosan vagy sem – nem fast fashion márkaként jelenik meg a piacon. A sztárokkal és divattervezőkkel való együttműködés kifejezetten

szembemegy az új divatkultúra költségkímélő logikájával. Mindemellett a H&M cég Maison Martin Margielával – mint az ökodivat iránt elkötelezett divatházzal – való együttműködésének a példáján szintén arra szerettem volna rámutatni, hogy a H&M nem lehet tisztán fast fashion márká. Az elemzésből kitűnik, hogy a H&M a legtöbb esetben nem fast fashion márkaként viselkedik, a fogyasztók előtt mégis így

pozícionálja magát. Érdemes lenne megfigyelni, hogy ez a szándékos vagy nem szándékos elkülönítés mennyire ad pozitív imázst a vállalatnak a fogyasztók körében. Mivel a szakirodalmak legtöbbször a H&M vállalatot fast fashion márkaként definiálja, és empirikus kutatásokat is erre alapoz, a fast fashion fogalmának újragondolása a továbbiakban megkerülhetetlennek látszik.

■ JEGYZETEK

1. Gérard P. Cachon – Robert Swinney: *The Value of Fast Fashion: Quick Response, Encanched Design, and Strategic Consumer Behavior*. Management Science 2011. 4. sz. 1–38; Donald N. Sull – Stefano Turconi: *Fast Fashion Lessons*. Business Strategy Review 2008. 2. sz. 5–11.
2. Diana de Marley: *The History of Haute Couture. 1850-1950*. Batsford, 1980.
3. Sull–Turconi: i. m.
4. Simona Segre Reinach: *China and Italy: Fast fashion versus Prêt à Porter. Towards a New Culture of Fashion*. Fashion Theory 2005. 1. sz. 43–56.
5. Uo.
6. Akiko Fukai: *Fashion History. A History from the 18th Century*. Taschen, London, 2006.
7. Ronald E. Goldsmith – Leisa Reinecke Flynn – Mary Ann Moore: *The Self-Concept of Fashion Leaders*. Clothing and Textiles Research Journal 1996. 4. sz. 242–248.
8. Reinach: i. m. 48.
9. Sull–Turconi: i. m. 5.
10. Uo. 11.
11. Paul Henry Nystrom: *Economics of Fashion*. The Ronald Press Co., New York, 1938.
12. G. H. Frigins: *Fashion: From Concept to Consumer*. Pearson/Prentice Hall, Upper Saddle River, New York, 2005.
13. Hazel Clark: *SLOW + FASHION – an Oxymoron – or a Promise for the Future...?* Fashion Theory 2008. 4. sz. 427–446.
14. Datamonitor: *H&M Hennes and Mauritz AB Company Profile*. 2010. június 1–25.
15. Uo. 20.
16. Uo. 5.
17. Sull–Turconi: i. m. 6.
18. Kaizer Gábor: *A reklám szép új világa. Új utak, lehetőségek, alternatívák – gerilla-, vírusmarketing és társai*. ReklámMérték 2006. 31. sz. 5.
19. Sull–Turconi: i. m. 6.
20. Mark Tungate: *Fashion Brands: Branding Style from Armani to Zara*. Kogan Page, London and Philadelphia, 2008; illetve Reinach: i. m.
21. Na Liu et al.: *Fast fashion brand extensions: An empirical study of consumer preferences*. Journal of Brand Management 2010. 7. sz. 472–487.
22. Datamonitor: i. m. 14.
23. Tungate: i. m. 90.
24. <http://www.youtube.com/watch?v=Hgncvum-Zgk> (2013.08.13.)
25. <http://www.youtube.com/watch?v=hZ40M9ViYmY> (2013.08.13.)
26. Terry Jones: *“To evolve is to continue to breathe creatively”*: Martin Margiela. In: *Uő: Fashion Now: 25th Anniversary*. Taschen, Köln, 2005. 186.
27. Uo.
28. *H&M X Maison Martin Margiela*. <http://www.fashionfave.com/hm-x-maison-martin-margiela>. (2013.08.13.)
29. Művészeti kiállítással és táncelőadással ünnepelték a Maison Martin Margiela with H&M New York-i bemutatóját. <http://www.hotstyle.hu/?q=maison-martin-margiela-new-york-i-bemutatoja> (2013.08.13.)
30. *Maison Martin Margiela with H&M – Ladies: Autumn/Winter 2012*. <http://www.youtube.com/watch?v=6WsPzz4XSc0>. (2012.11.15). *Maison Martin Margiela with H&M – Men, Autumn/Winter 2012*. <http://www.youtube.com/watch?v=cSljEtDaEaE> (2013.08.13.)
31. *Maison Martin Margiela with H&M*. http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=LzPNTmmYmmQ. (2013.08.13.)
32. Georg Simmel: *A divat*. In: *Uő: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Novissima Kiadó, Bp., 2001. 180–200.

LÁSZLÓ SZABOLCS

SZÉTHARAPOTT POLOSKÁK

Borbély Szilárd: *Nincstelének*

■ „Aki még nem kapott be poluskát, az nem tudhatja, milyen” – mondja Borbély Szilárd regényének gyermek narrátora arról a múltbéli tapasztalatvilágról, amelyben a málnaevés és a szétharapott poluskák szerkezetileg összetartoznak. A keserű, a fájdalmas, a kínzó érzések csak azok számára igazán megismerhetők, akik megtapasztalták őket, de érvényt, formát, meghallgatást csak a kifejezés kísérletében találhatnak. Ilyen radikálisan átadhatatlan tapasztalatként képződik meg a regényben megidézett életforma: a Kádár-kori Magyarország egyik eldugott falujában átélt mindennapi szegénység, kitaszítottság és állandósult szorongás „megoszthatatlan évei” – a nincstelenség világmeghatározó tapasztalata. De eme életformát sújtó némaság és tompaság ellenében Borbély Szilárdnak sikerül formába öntenie az átadhatatlant: saját erőteljes etikai-művészi parancsát követve szuverén nyelvi-képi világot teremtett a nincstelenség ábrázolására. Olyan regényvilágot, amely egyszerre tudja a traumatikus emlékeket, érzéseket kifejezni, illetve az ábrázolás fókuszát által felvetett társadalmi kérdéseket megvizsgálni és aktuálisá tenni.

A világtéremtés folyamata természetesen a nyelv birtokbavételével és a dolgok megnevezésével kezdődik, a regénybeli falu sajátos univerzumát az emberek által használt hétköznapi, nyers beszédformák és a helyszínek kódolt, múltidéző, belterjes nevei keltik életre. Ám a problémátlan befogadói elképzelés igyekezetét minduntalan megtörik az alkotott világ másságára és zártóságára emlékeztető narrátori figyelmeztetések: „mi úgy mondjuk, hogy...”. Mert ebben a világban, a legapróbb részletekig, mindent másként neveznek, más hangsúllyal mondanak és másként értenek: sáros helyett „pocsétás”, földhányás helyett „gorond”, a ló helyett „lú”. A Köves út valójában aszfaltozott, és a Gróferdején már rég nincs fa. Ezt kiegészítve, a szöveg rövid, tömör, kijelentésszerű mondatokkal építi oldalról oldalra

a falut, és érzékelteti az élet ritmusát. A szenttelen leírások egyszerre hozzák létre és jellemzik a falusi életforma egészét: a helyszínek, a távolságok, a tárgyak, a testek, a szagok, a színek, a hőmérséklet és főleg a család által belakott, nyomasztóan kis lakástér részletes bemutatásán keresztül lehetséges csak az anya által emlegetett „kurva élet” valóságát megformálni. Mindez pedig úgy jön létre, hogy a narrátori hang két, egymást kiegészítő perspektívát érvényesít: a gyermek, azaz a „pulya” belső látásmódját, amely alulnézetből, egy világmegismerő helyzetből beszél, és a külső, visszatekintő elbeszélő szólamát, aki már megtanulta a dolgok „rendes” nevét. A két nézőpont és nyelvhasználat szembesítéséből, összjátékából születik meg a következetesen feltárt, de lényegileg leírhatatlan, megtapasztalható világ ambivalenciája.

Ám a visszaemlékezésből származó elidegenítő mozzanatok korántsem csökkennek az erőteljesen megalkotott nyelvi-képi elemek és a naturalisztikus jelenetek hatásait. Éles, kegyetlenül őszinte fénybe vannak állítva az archaikus paraszti életmód és az ehhez sokszor társuló mélyszegénység ismerős toposzai: a kietlen életkörülmények, a munka fárasztó és kiüresítő menete, a rendszeres éhezés, az emberi testek és viszonyok durvasága, a közösségi hiedelmek irracionális brutalitása. A móríci hagyományhoz kapcsolódva, szó sincs itt már a falu idealizálásáról: a nyelvi összefüggésben létrejövő „mi” egy pillanatig sem jelent tényleges közösséget (az eszményi „communitast”), csupán a túlélésre kielezített viszonyrendszert, amely a kötelező hierarchiakon és családi kapcsolatokon kívül nem ismeri a szolidaritást.

A legjobban talán az jelzi a világbábrázolás erejét, hogy a specifikus helyszín részletekig menő feltérképezése ellenére a falusi epizódok és helyzetek groteszk, kendőzetlen megjelenítése mégis megdöbbenően hűen, univerzálisan festi le ezt a légkört.

A temetések komor, ám néhol tébolyba hajló rítusai; a részeg férfiak trágárságba, agresszióba fojtott frusztrációi; a végkimerülésig dolgozó anyák keserősége és bosszúvágyó természete; az alapvető anyagi javak hiányából kiinduló irigységek és utálatok; a rokonok és szomszédok között működő feszínes, sőt kínos kapcsolatok; a gyerekekkel való kegyetlen, szinte középkori bánásmód stb. – mindez ismerős azok számára, akik éltek valóságos kelet-európai falvakban, akik haraptak már poloskára a málnásban.

Hanem a falusi élet és a nincstelenség megformálásában a valószerű hatás elérésénél sokkal fontosabb, hogy Borbély Szilárdnak sikerült teljesen mellőzni az önsajnáló, lamentáló és giccses hangnemet, és a szegénységet egy szigorú antropológiai perspektívából ábrázolja. Az éhség vagy az agresszió bemutatása ebben a szövegben a világalkotás építőeleme, és ezen mindennapi gyakorlatoknak a megjelenített univerzumon belüli *normalitása* teszi az összképet még inkább megrázóvá. Ezért zavaró, amikor a kritika a regénynek eme komoly művészi célkitűzését (és fegyelmezett megvalósítását) egy giccses moralizálás jegyében félreértelmezi: itt ugyanis nem a szegény kisgyermek panaszairól van szó a kegyetlen felnőtt világgal szemben, hanem annak a bátor és jelentőségeltjes felmutatásáról, hogy ilyen világ ilyen körülményekkel igenis létezett, s hogy ez volt az, amit – jobb híján – életnek neveztek a falusiak.

A regényben megjelenő szereplők, különböző formában és viszonyban, de mind szenvednek és szoronganak zárt világukban, s ennek köszönhetően kínozzák egymást és főleg az állatokat. A könyv azt érzékelteti, hogy ezt emberileg elviselni mennyire iszonyatosan nehéz. De csak egy tájékozatlan, városi, középosztálybeli szempontból lehet mindezt leereszkedő és elutasító módon „embertelennek, erőszakosnak, barbárnak, állatinak vagy lelki nihilnek” nevezni (mint pl. L. Zs.: *Esélyek nélkül*. Népszabadság, 2013. aug. 13.) – hiszen pont az az elképesztő, hogy minden, ami a könyvben megjelenik, nagyon is *emberi*.

A megrázó antropológiai tanulmányon túlmutatva a regény azt is remekül képes feltárni, hogy milyen konfliktusos kölcsönhatás jön létre a nagy léptékű történelem és a falu mikrotársadalma között. Mindenekelőtt a „magyar falu” homogenizáló mítoszával számol le azáltal, hogy a falusi családok származásának és önképének bizonytalanságát emeli ki: kibogozhatatlan módon keverednek a magyar, román, zsidó, cigány és rutén (ruszin avagy hucul) ágak, s az ezekkel járó szokások, vallási hagyományok.

Sőt, az egyik anekdotában szatirikus kikapcsintást is találunk, ugyanis Wass Albert elcsépeelt vessorát, a nagymagyarkodás közkedvelt szlogenjét egy román hazafi szájából így kapjuk vissza: „majd a Tiszánál lesz Nagyvrománia határa. A víz szalad, a kő marad.” (176.)

Ám a természetes heterogenitás ellenére az elképzelt „magyar” közösségre épülő többségi kirekesztésnek a gyermek narrátor szűkebb családjá több szempontból is áldozata: mert „bekerülteknek” nevezi őket a falu; mert a román ösöknök köszönhetően görög katolikus vallásúak; továbbá mert a nagyszülőket kulakokként kezeli a helybéli párt; s végül, mert a narrátor apját az elhurcolt zsidó boltos „fattyaként” tartják számon.

A család hovatarozása és identitása ezért korántsem könnyű kérdés, és a narrátor mindvégig reménytelenül küzd a koherens azonosságtörténet megfogalmazásáért. A kitaszítotttság ténye mellett ennek megismerésében leginkább a szülőké és a falusiak makacs némasága akadályozza: az a görcsös, szorongó hallgatás, amivel a múlt történéseit elfedik. Ehhez igazodik a regény egyik fő metaforája, a vidék agyagos és homokos talajszintje alatt vonuló „nagy folyók” visszatérő képe, amely talán utalás a falu múltjában lezajlott tragikus történetekre és az ezekből keletkezett lappangó kollektív traumákra. Az apák és anyák generációja hallgat a bűnökről, az amnézia fenntartása érdekében nem beszélnek a zsidók deportálásáról, a család bonyodalmas történetéről, és később nem beszélnek a kistestvér haláláról, miközben az apa alkoholizmusig, az anya pedig az örületig jut el. Az emlékezés és az átörökítés feladata a nagyapákra hárul, ők tehát mesék és anekdoták révén adják át a múltból megmaradt töredékeket. „Azért mesélem el, hogy te se feledd!” – hallja tőlük a gyermek narrátor, de a falu és a szegénység miatt képtelen a védekezésben vagy önmegismerésben hasznosítani az öregektől tanultakat. A szimbolikus generációk központi motívuma teremti meg a kapcsolatot Nádas Péter korszakalkotó *Egy családregény vége* című regényével, amelynek irodalmi hagyományával és problematikájával Borbély Szilárd könyve mindvégig párbeszédben áll.

A regény kicsiben, sűrítve képezi le a második világháború utáni Magyarország viszonyrendszerét, melyben a zsidó identitás egyszerre jelenik meg a kirekesztés bélyegként és a hagyományoktól, vallástól, közösségtől elszakított önazonosság abszt-

rakt kategóriájaként. A falu lappangó és néha élesen megnyilvánuló antiszemita légkörében a gyermek narrátor kezdetben nem tud mit kezdeni ezzel a megnevezéssel: „A zsidó nem lehet látni. A zsidó csak egy szó. Mindenütt ott van, mert mindig emlegetik, de láthatatlan.” (182.) Otthon sokáig tabutéma, magát a szót sem akarják kiejteni vagy a hiányát magyarázni. Végül a társadalmi kirekesztés hatására az anya és a két gyerek fokozatosan átértelmezi és birtokába veszi a kívülről érkező besorolást, és védekezésül pozitív kategóriát teremt belőle, a falusi „parasztok” ellenében: „Mert mindenki zsidó, aki nem ott hal meg, ahol született, aki nem olyan, mint ők, aki használja az eszét, aki mást akar.” (154.) Így az identitás felvállalása esélyt ad a kívülállás megfogalmazására és egyben a deportálás áldozataival, illetve történetükkel való azonosulásra: „Azt játszunk, hogy zsidók vagyunk.” (214.) Ezáltal azonban némiképp részesülnek az áldozatok sorsában is: az apát elkergetik a környékről, testvérei kitagadják, a családnak pedig el kell hagynia a falut. Végül pedig a zsi-

dó ünnep sikertelen köszöntése, az elfelejtett ima jelzi az emlékezet és az identitás keresés kudarcát: „Emlékeink ne legyenek az emlékeink” – mondja az apa, és végképp felszámol a múlttal való bármiféle kapcsolatot.

Mint a mély hipnózisból vagy az erőteljes varázslat súlya alól, úgy ebből a regényvilágból is szimbolikus gesztussal, hirtelen nézőpontváltással kell hogy kivezessen a szerző. Az utolsó oldalak metaperspektivikus epizódjában a kamaszkorú narrátor, a múltszépítés csábításának engedve, be szeretné keretezni a régi házuk egyszerű tervrajzát: az ideális sémát, a tökéletes házat. De az anyja tekintetéből megérti, a steril rajzról hiányzik a penész, a veszekedés és a keserűség, tehát hiányzik róla a család élete. A múlt világát, a kínzó emlékek sokaságát nem lehet simán bekeretezni és letudni, azokat magunkban kell hordanunk mindvégig. Ugyanúgy, ahogy a nincstelenséget sem lehet keretekkel, korlátokkal kényelmesen száműzni a látóhatárról: minduntalan átfolyik az életünkbe, a jelenünkbe, mert világaink összefüggnek.

NÉZZÜNK PORNÓT – AVAGY SZABADSÁGOT A NŐKNEK?

Mérő Vera: *Pornográfia: Pornó és női szexualitás*

■ Mi a baj a pornóval? Egyesek szerint semmi (ún. „liberális” nézőpont), mások szerint minden (ún. „konzervatív” nézőpont), és vannak olyanok is, akik az említésébe is belepirulnak (ún. „prűd” emberek). A kép természetesen sokkal árnyaltabb annál, mintsem hogy ilyen sematikus kategóriákba lehetne sorolni a pornóhoz való viszonyulást, éppen ezért ígérkeznék izgalmas témának ennek tárgyalása. Fölmerül például a kérdés, hogy mi a pornó, s méginkább, hogy ki mit ért alatta. A két leggyakrabban tárgyalt szempont minden bizonnyal a pornó mint műfaj, és a pornó mint a szexualitáshoz való viszony. Az elsőt nyugodtan tekinthetjük egy társadalmilag érzéketlen, steril értelmezési mezőnek, amely a műfaji sajátosságokat az esztétika világán belül tárgyalja, így ítéleteit is tisztán esztétikainak kell tekintenünk. A második szempont a pornó és az egyén (nem csak a pornófogyasztó vagy rendszeresen pornót fogyasztó egyén), tágabb értelem-

ben a pornó és a társadalom kapcsolatát firtathatja: milyen lenyomatokat képez (vagy képez-e egyáltalán?) a műfaj az emberi kapcsolatokban, és ennek milyen egyéb, a témához szorosan (vagy látszólag) nem kapcsolódó következményei vannak/lehetnek. Köznapi diskurzusaink, még ha sokszor tudatlanul is, ehhez a második szemponthoz kötődnek (amelybe persze belevegyülnek bizonyos esztétikai ítéletek is).

Manapság – hozzávetőlegesen a *Szex és New York* (*Sex and the City*) című, a kilencvenes években a (nem csak fiatal) nők körében hatalmas sikert aratott filmsorozat óta – a köznapi, főleg „felvilágosult” nők által folytatott diskurzusokban (cikkek, könyvek, riportok stb.) sajátos, véleményem szerint negatív kicsengésű egyveleget alkotnak a szabadság, a „szabad nő”, és a „szabados szexualitás” fogalmi. A mintaként tekinthető amerikai filmsorozat négy főszereplője New York városában él, mind egyedülálló,

30–40-es nők, tanultak, jó anyagi és szociális háttérrel rendelkeznek, és mind imádják a szexet. Nem csupán művelni, hanem beszélni róla, véleményeket cserélni „meg történt” vagy fiktív szexuális helyzetekről, tapasztalatokról. Ha Michel Foucault még élt volna a kilencvenes években, konstatálhatta volna, hogy miként bővül a 20. század fordulójának általa elemzett jelensége – miszerint a társadalomban egyre nagyobb teret hódító, az élet minden szférájára kiterjedő szexualitásról szóló „felszabadító” diskurzusok valójában egyfajta felügyeleti, szabályozó feladatot látnak el (*A szexualitás története I.*) – még egy érdekes csavarral a 21. század fordulóján. Ez a csavar abban áll, hogy nőként „leplezetlenül” beszélni a szexről a női egyenjogúság fokmérője lett, vagyis egyesek szerint egyfajta „feminista” dolog. A probléma, úgy gondolom, az, hogy ez a fajta „egyenjogúság” egy pusztán derivált jelenség, úgyszólván, egy „férfi-diskurzus” másolása. Ha a társadalom uralkodó narratívái nagyban az efféle „férfi-diskurzusokra” épülnek, vagy ezekben állnak, akkor ezeknek a nők által történő kritikátlan másolása csakis valamiféle álegyenjogúságot feltételezhet. Ebben az esetben a nők egy olyan férfikaraktert alakítanak, amelynek megnyilvánulásait korábban – vagy még mindig – joggal taláhták lealacsonyítóknak: egy szexista, az embert ösztönlénnyé csupaszító, az ellenkező nemet tárgyiasító, pusztán a szexuális vagy objektumaként tekintő karaktert másolnak. Így ez a jelenség csak igen nagy felületességgel nevezhető feminisztának.

Mi köze van mindennek a pornóhoz? Erre a kérdésre Méré Vera *Pornográfia* című könyve szolgáltathat választ. A könyv alap tétele, hogy a nők is néznek pornót, sőt élvezik is azt, és ez remek. Az ötlet, hogy végük górcső alá a mai magyar pornónézési szokásokat, különös tekintettel a nőkre, véleményem szerint érdekes. Probléma a kivitelezéssel adódhat. A fentebb említettekből kifolyólag, úgy vélem, érthető, hogy problémás a *Szex és New York* főszereplőit a feminizmus harmadik hullámával (amely a könyvben nagyjából egyfajta „felvilágosult” feminizmust kíván jelenteni), vagy egyáltalán bármifajta komolyan vehető feminizmussal azonosítani, majd példaértékűnek állítani. A könyv szerzője mégis ezt teszi (30.), az azonosulás ellenpontjait pedig a „radikális feministák”¹ és evolúciós pszichológusok képezik. Az író egyrészt azt az evolúciós pszichológiai álláspontot igyekszik cáfolni, hogy a nők nem élvezhetik a pornót, másrészt a „radikális feministák” azon álláspontját, hogy a pornó a nők elnyomásának médiuma. (11–12.)

Amellett, hogy a könyv mindvégig magán viseli a már tárgyalt „Szex és New York-feminizmus” (vagy ha tetszik, „Cosmopolitan-feminizmus”) jellegzetességeit – mind nézőpontjában, mind szóhasználatában (pl. „egy jó kis pornó” [12.]) –, igen felületesen értelmezi az alátámasztásul használt vagy cáfolni kívánt álláspontokat. A felületességről tulajdonképpen már a könyv felépítése is árulkodik kissé, melynek első fele egyfajta elméleti megalapozása lenne a könyv állításainak, a második rész pedig – meglehetősen reflektálatlanul hagyott – interjúkból áll. Nem csak az interjúalanyok háttere és a pornóhoz állítható szakmai kapcsolatuk, de az elméleti rész is meglehetősen széttartó, amely egy hozzávetőlegesen kétszáz oldalas könyv esetében ritkán szerencsés. Kellemes, és egyben kellemetlen érzés a teoretikus rész olvasása, mivel a szerző tulajdonképpen rengeteg érdekes szempontot és nevet vet föl a pornó lehetséges tárgyalásához – úgy, mint a tekintet problémája, női pornó, feminizmus, vagy Foucault, Beauvoir és Freud –, de ezeket jóformán érintetlenül hagyja. Bármilyen óvatosan is rémlenek föl azonban egy-egy fél mondat erejéig az említettek, így is számos kérdőjel fészkel be magát a fejünkbe, ugyanis néha nem érthető igazán, hogy hogyan illik az érvelésbe egy adott hivatkozási pont. (Lásd pl. a Foucault-féle „orvosi tekintet”, 126.)

A kilencvenes évek kétségtelenül megtörtént, ám kétes kicsengésű szexuális forradalma és a tudományos felületesség egy érdekes keveréke például, ahogyan a szerző Catherine MacKinnon és Andrea Dworkin radikális feminizmusát tárgyalja. A szerző különösebben mélyre nem hatol abban, mit és miért mondott a két elméletirő, inkább csak őket mint egyfajta radikális pornóellenesség koronázatlan királynőit veszi célba, amely meglátás helyességéhez persze kétség sem férhet. Pornóellenességük valódi motivációja és mibenléte azonban föltáratlan marad. Említi a munkásságukhoz szorosan kapcsolódó „erőszak” fogalmát, a nemek közötti egyenlőtlenség és a pornó leginkább és legelőször általuk kibontott kapcsolatát, ám az igazi téteket egy ellenséges hangvétellő, tabudöntőgetőnek szánt (ám mivel a kilencvenes évek már régen elhaladtak, ezek a tabuk le voltak már döntve egy ideje), a két radikális feministát neveltségessé tenni kívánó néhány oldal oltárán áldozza föl. Figyelmen kívül marad minden, ami érthetőbbé tehetné MacKinnon és Dworkin radikális állításait. Olyan felismerésekre gondolok, mint amilyen például Leo Bersanié, aki szerint MacKinnon és Dworkin nem tesz mást, mint gyakorlati szintre viszi azt, ami egy

absztraktabb szinten – példaként itt Foucault egy interjúszereplését hozza Bersani – egy sokkal ünnepelebb állításnak bizonyult: „ami a nőt izgatja, az saját testének egy falikus parancsoló által leigázott ideája”.² Ez az alap gondolat vezet odáig MacKinnont és Dworkint, hogy magával a szexszel, a szexuális aktussal van probléma, amely általunk ismert – és a pornófilmekben kicsúcsosodó – formájában a legegységibb erőszakba öntve közvetíti és konzerválja a nemek közötti egyenlőtlenséget. Dworkin így fogalmaz: „A férfihatalom – a pénisz hatalmának – világában a dugás a hatalom, a tekintély és a birtoklás lényegi szexuális élménye; dugás halandó férfiakkal, hétköznapi srácokkal.”³ Ennek a tételnek – akár pro, akár kontra akarunk érvelni – a tárgyalása véleményem szerint semmiképp sem lehet pusztán egy felsőbbrendű, „felvilágosult” kacaj, mert ebben az esetben a puska a másik végén látszik elsülni.

Szintén szemléletes példa az elméleti részből, amikor a szerző a „férfitekintet” problémáját azzal a problémával azonosítja, vajon meg kell-e sértődni azon vagy sem, ha bámulnak az utcán (a jó válasz természetesen a nem). Ha a pornó kapcsán a tekintet problémája merül föl (joggal), akkor érdekesebb lenne azzal foglalkozni, hogy a vágynak van alanya és tárgya (ez a distinkció persze önmagában nem rejt kizárólagosságot, vagyis nem jelenti azt, hogy valaki ne lehetne tárgy és alany egyszerre, sőt). A hetvenes-nyolcvanas évek feminista filmelmélete – amely sokat foglalkozott a (férfi)tekintettel – sem arról szól, hogy egy nőnek meg kell-e sértődni, ha egy férfi pófátlanul stí-

röli az utcán – ahogy azt a szerző sugallja. (127.) Sokkal inkább arról, hogy a kamera mint a tekintet hordozója az esetek túlnyomó többségében férfi nézőpontot jelenít meg, így igen kevés kivétellel a nő tárgy, míg a férfi alany lesz, ezzel többek között fenntartva a passzív nő, aktív férfi distinkciót, a nézőnek pedig eközben egy egyszemélyű férfiszempontú azonosulást kínálva. Ehhez aztán a Szex és New York szexuális forradalom megpróbál – egyébként sikerrel – egy egyszemélyű nőszempontú nézőpontot hozzáadni, amely azonban szigorúan a férfiből van származtatva – a könyv írója például elveti a női pornó gondolatát. Tulajdonképpen tehát azt sugallja, hogy a férfitekintet a szabad ember semleges szexualitásának egy eleme, ezért hát ahhoz, hogy a nők szabadok lehessenek, nem kell mást tenniük, mint ezt másolni, és szabadon, érzelemmentesen markólaszni ismeretlen férfiak fenekét szex közben, majd elmesélni a „csajoknak”, milyen volt rajta a fogás. Az efféle derivatívák pedig alapvetően az uralkodó hatalmi diskurzusokat szolgálják ki (állhatatosan fenntartva a rendszer alapvető logikáját).

Mérő Vera könyvében a leginkább zavarba ejtő talán az, hogy a szerző mintha nem tudná eldönteni, hogy egy a széles közönséghez szóló, könnyed könyvecskét akar-e írni a pornóról, vagy egy valóban körültekintő, a fontosabb elméleti mérföldköveket figyelembe vevő és azokra érdemben reflektáló munkát. Bármelyik választás jogosnak tűnhetne, a kettő közötti vacillálás azonban egy meglehetősen érthetetlen, szerencsétlen végkifejletet eredményez.

Kormos Nikolett

■ JEGYZETEK

1. Radikális feministáknak nevezhetnénk az olyan gondolkodókat, akik nem a meglévő társadalom – tárgy értelemben vett – intézményrendszerein belül, a már meglévő intézményekbe integrálódva képzelik el a nők helyzetének bármilyen javítását, hanem a rendszert magát szeretnék valamilyen módon megváltoztatni. A szerző azonban nem tér ki arra, mit ért radikális feminizmuson, így tulajdonképpen csak egyfajta negatív definíciót kapunk ezt illető elképzeléseiről.
2. Leo Bersani: *Is the Rectum a Grave?* In: *Uő: Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. The University of Chicago Press, Chicago és London, 2010. 19, 21.
3. Andrea Dworkin: *Intercourse*. The Free Press, New York, 1987. 79.

LEHETETLEN-E A SZERELEM?

Almási Miklós: *A szerelem lehetetlensége*

■ Legújabb könyvében Almási Miklós kényes-kétes témát feszeget. Nem azért „kényes” a téma, mert nem illik róla beszélni – a ma társadalmában szinte mindenről lehet szó, a tabuk köre mára meglehetősen leszűkült –, inkább azért „kétes”, mert hát miről is beszélünk szerelemről szólván?! Hogyan lehetne azt a valamit, amiről többé-kevésbé mindenkinek van némi fogalma, meghatározni, illetőleg ezeket az óhatatlanul széttartó definíciókat közös nevezőre hozni? Mert egy értekező szándékú esszékötetnek, ugye, bármilyen közérthető, olvasmányos hangot üt is meg, mégiscsak ez volna a feltétele.

Almási késlekedik is a meghatározással – vagy inkább felcsigázza várakozásunkat. Könyve elején inkább a szerelem jelen korunkból való eltűnése felett sajnálkozik – tesszem hozzá: ez a lamentáló hangvétel, igaz, humorba oltottan, néhol a szlenget is belopva enyhül –, de a könyv egészét belemegye a humán értelmiséginek egy alapvető emberi érték fölötti panasza. A könyv onnan kezd igazán érdekessé válni, amikortól kitűnik, mit is sajnálunk. Hogy mi az a valami, ami fokozatosan kikopik korunk társadalmából – amit szerelemnek lehet nevezni. Almási tudja, hogy erre a kérdésre csakis kontextusfüggő válasz adható: önmagában nem, csakis művek, mintaadó emberi sorsok közvetítésével mutatkozhat meg valahogyan. Azokat a paradigmaticus műveket és (női) sorsokat veszi tehát számba, amelyekben a szerelem természetrajza kitapintható. Érdekes kettősség mutatkozik meg ezáltal. Az tudniillik, hogy a jelen meglehetősen sivár, titok nélküli világában valamiféle elveszett üdvösségként visszavágyott szerelem mélyen paradox természetű – ahogy a szerző fogalmaz: „egzisztenciális krízisállapot”. A Carmen-mitosz s a Rómeó és Júlia történet – amelyeknek a szerző egy-egy rövid fejezetet szentel – mélyen a „vágy és vér” képeihez kapcsolódnak.

Persze, mondhatjuk, a szerző önkényesen válogat; miért is kellene a boldogtalan szerelmeseknek mintaadó hősökké válniuk? Hol vannak a boldog, beérkezett szerelemről beszélő művek? Miért a boldogtalan szerelmesek vannak többen? Nem érdektelen kérdések ezek, és nemcsak a szerelem, hanem

az emberi lét alapkérdéseire vezetnek. Nádas Péternek az *Égi és földi szerelemről* című szövegét tudnám itt idézni, amelyben a szerző mélyen eltöpreng azon, hol vannak az irodalomból a boldog szerelmesek. Nádas szerint az egyik válasz „a test nyelvének” és a társadalom elsajátított nyelvének kettősségében, meg nem felelésében keresendő. A testnek nincs nyelve, illetve olyan sajátos nyelve van, amely nincs összhangban a „mentális kultúra” (Nádas így nevezi) ránk hagyományozott, kötelezően előírt nyelvével.

Nádasról azért szóltam, mert ehhez a gondolatkörhöz – noha bevallatlanul – Almási könyve is kapcsolódik. (Hozzá kell tennünk: a könyv záró fejezete értelmezi is Nádas, amikor a *Párhuzamos történeteket* korunk „hídeg társadalmának” pontos képeként olvassa.) Ideje tehát rátérnünk a könyv szerkezetére: ugyanis az kétféle oldalról közelít ahhoz a kérdéshez, amit a szerelem nehézségének, kissé drámaian szólva elérhetetlenségének lehetne nevezni. Az egyik oldal tehát a társadalom szerkezetéből, belénk oltott szokásaiból származik. Olyan problémák tartoznak ide, mint a privátszférára gyarmatosítása, a személyiség titkáinak eltűnése, illetve a titkok megoszthatósága (lásd a közösségi oldalakat), megvásárolhatósága, az időhiány, a férfi-nő hatalmi viszonyok, a társadalmi ellenőrző rendszerek jelenléte. A szerelem nehézségének másik oldala immár magából a szerelem természetéből adódik, úgymint: a szerelem nyelv nélkülsége, tükröző(dő) jellege: vagyis az énnel a másikban való megpillantása, sajátosan mért ideje, a képzelet megtermékenyítő ereje, a távolság jelenléte. A könyv ekkortól kezd el mélyre ásni, ugyanis a felvetett problémák egytől egyig krízistényezők is. A szerelem legmélyebb tapasztalatként kimondhatatlan, mégis beszélni kell róla valahogy. Míg tükrös struktúrája az énnel a másikban való feloldódását keresi, szemben találja magát egyfelől az én elvesztésének félelmével, másfelől a birtoklás, a legyőzés ösztönével. A szerelemnek sajátos ideje van: a pillanat, a vágy, az álom, a remény virtuális ideje. Azaz nem mérhető időben él, nem is időben talán. Ráadásul az idő (de nem csak az) aszimmetrikus viszonyokat eredményez,

amiben a szerelemnek kell alulmaradnia. A mérhető idő erősebb.

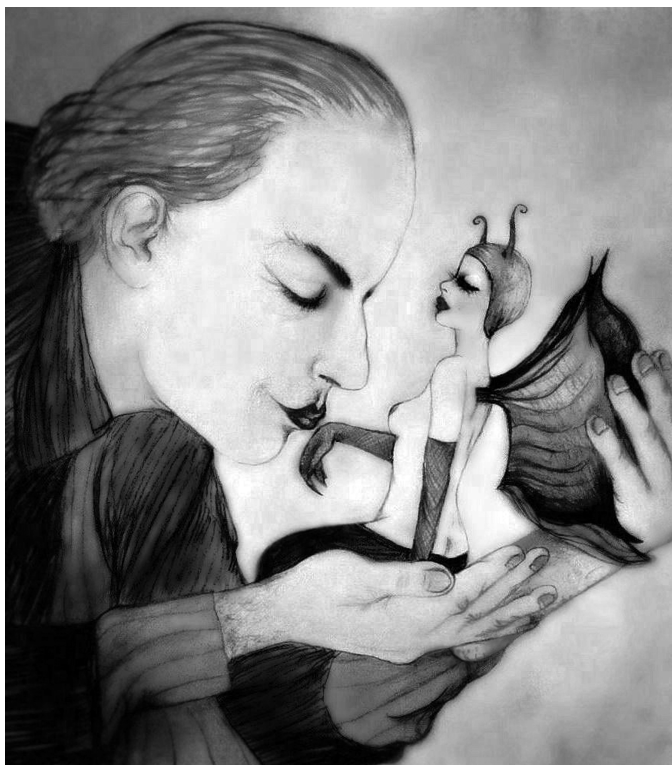
Miért van tehát szükségünk arra a valóságtényezőre, amit a szerelem jelent? Miért nem érjük be azzal, amit a környező társadalom sugall: a gyors, problémamentes kapcsolatok, az önmegvalósítás, a „pörgés” bődítő pótlékával? Kétségkívül előbbi a nehezebb út: az *Asszony-legendák* című fejezet – jelezve, hogy a szerelemtől minden időben a nők tudhattak többet – olyan női sorsokat vonultat fel, akik/amelyek a szerelemben, bár nagyon eltérő utakon, de messzire jutottak. Igaz, Lou Salomé esete inkább csak az erotikának – ami Almási szerint közvetítő elem szexualitás és szerelem között –, azaz a vágy felkeltésének volt zseniális művelője. Ebben viszont teljesen *ő maga* volt. Még akkor is, ha menekült. A finoman értelmezett női sorsokban a szerelemnek transzcendenciája van, nem tudni, hova visz – boldog családi idillhez egyik esetben sem –, viszont mélyen *választás*. Nem két lehetőség között: ez ugyanis a hétköznapi jóval kisszerűbb latolgatása, hogy tudniillik melyik „éri meg” jobban –, hanem, Almási kedves szerzőjé-

vel, Sartre-ral szólva, önmagunk választása. A variációk végtelenek. Hannah Arendt, Simone de Beauvoir megélt kapcsolataik *felelő* is értelmezhetők és értelmezendők, nem véletlen, hogy mind a mai napig könyvek sora foglalkozik szerelmi történeteik különös jellegével.

Így ér össze a szerelem a művel, a művészettel. Élet-mű. Ennek negatív megfogalmazása, immár Almásit idézve: „Érzelmi gazdagság nélkül nem értjük Mozart muzsikáját, Shelley verseit, Rodin szobrait [...], észre se vesszük, hogyan zár ki bennünket a művészetek szférájából ez a ránk oktroyált habitus. [...] De köztudott, hogy egy üzleti tárgyalás akkor sikeres, ha nem játszanak benne közre az érzelmek. A polgári kultúra ezt a habitust általánosítja. A szerelem elletetlenülése ennek a tágabban értelmezett kultúrtörténeti fordulatnak a példázata: megtaláljuk benne mindazt, ami teljes emberlétünkben fokozatosan eltűnik.”

Almási könyvének „tanulsága” talán abban áll, hogy a titok még mindig legmélyebb értékünk.

Fleisz Katalin



RIGÁN LÓRÁND AJÁNlja

■ Zen feladványhoz, koanhoz hasonlít leginkább a peremművészet, az outsider art fogalma: az a „peremművészet”, amelyről egyáltalán tudomást szerezhethünk, már eleve része a kurátori-menedzseri művészetüzemnek. Örömből vagy ösztönös és közvetlen belső indítástól születő alkotások, a bárdolatlanság és bizonyos durvaság, a domesztikálatlanság és az újszerűség varázsa, extrém elmeállapotokat, nem konvencionális eszméket, bonyolult és részletes fantáziavilágokat rögzítő, független, önálló készítmények, spontán alternatívák – vajon mi igaz mindebből ma, az áruvá válás és áruvá tétel, a kommodifikáció korában? Ki a nevet mondja, azonnal megsemmisít engem. Ki vagyok én? (A csend.)

■ Banksy: *Wall and Piece – A fal adja a másikat*. Ford. Simon Bence. Gabo Kiadó, Bp., 2012.

■ Bede Béla: *Magyar szecessziós építészet*. Corvina Kiadó, Bp., 2012.

■ Csapody Miklós: *Cseh Gusztáv*. Exit Kiadó, Kvár, 2013.

■ Richard Dawkins: *An Appetite for Wonder: The Making of a Scientist*. Ecco Press, New York, 2013.

■ Jared Diamond: *The World Until Yesterday: What Can We Learn from Traditional Societies?* Viking Press, New York, 2012.

■ F. Dózsa Katalin (szerk.): *A magyar divat 1116 éve. A magyar öltözködéskultúra képes története a honfoglalástól napjainkig*. Absolut Média Kft., Bp., 2012.

■ Eröss Nikolett: *Édentől keletre. Fotórealiz-*

mus: Valóságváltozatok. Ludwig Múzeum, Bp., 2012.

■ Kérchy Anna – Kiss Attila – Szőnyi György Endre: *The Iconology of Law and Order (Legal and Cosmic)*. JATEPress, Szeged, 2012.

■ Terézia Mora: *Das Ungeheuer*. Luchterhand Literaturverlag, München, 2013.

■ Dan Perjovschi: *Temporary yours. 1995-2012*. Idea Design + Print, Cluj-Napoca, 2013.

■ Szkárosi Endre – Arany Imre: *Verboterror. Performanszköltemények*. Magyar Műhely Kiadó, Bp., 2013.

■ Jonathan Sperber: *Karl Marx: A Nineteenth-Century Life*. Liveright Publishing Corporation, New York – London, 2013.

■ Mary Warner Marien: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*. Ford. Gyárfás Veronika. Typotex Kiadó, Bp., 2011.



„NÉZD, MIT TALÁLTAM!”

■ Laskaszűrő, Vermeer geográfusa, arc leragasztott szájjal, négyzetháló, tüdőrontgen, maszk, fekete. A *Café Babel Szűrő* című számát tartom a kezemben. Valóság és absztrakció, objektivitás és szubjektivitás, lényeges és lényegtelen. Ki szűr? Mit szűr? Mikor szűr? Kinek szűr és miért? Ezeket a kérdéseket feszegetik a szám szerzői különböző nézőpontok és diszciplínák felől. A téma pedig lehet a könnyűzene cenzúrája a Kádár-korban, a közösségi média, gyűlöletbeszéd, térképészet vagy akár a fertőző betegek szűrése. Arról, hogy mi marad fenn a rostán, a hatalom, a szubjektum, a társadalom és a leképezés fogalmainak éber körüljárásával lehet csak beszélni.

A recenzálásra kiválasztott lapszámmal a kezemben leülök olvasni, előttem a fehér monitor mint a korlátlan lehetőségek ígérete. A fejemben viszont máris működésbe lépnek a szűrők. A figyelmemet és a jegyzeteket a készülő recenzioról alkotott elképzeléseim kezdik el irányítani és rendezni. Ott kattognak a fejemben a rovatban eddig megjelent írások, amelyeket a szerkesztő tanácsára átnéztem. Összefüggéseket keresek a véletlenül-szándékosan egymás mellé rendelt szövegek között, és már előre elhatározom, hogy nem azokat a szövegeket tartom majd lényegesnek, amelyeket egyébként egy ilyen vasárnap délután annak tartanék. Elsiklom egy-egy fontos bekezdés felett, ha épp akkor csenget a szomszéd, hogy vinném le a szemetet – hogy csak párat említsek az „elfogultságomat befolyásoló tényezők” (58.) közül, amelyek itt bábáskodnak a születő recenzio, testet öltő gondolatok körül.

Melyek azok az erők, amelyek alapján eldől, hogy mely információk jutnak el egy kisebb vagy nagyobb közönséghez? Ezzel a kérdéssel indítja tanulmányát Urbán Ágnes közgazdász az új közösségi média kihívásairól szóló tanulmányában. „*Tedd közzé, aztán szűr!*” olvassuk a felszólítást Clay Shirky közösségimédia-kutató cikkének címében, amelyben a médiakapcsolatokról alkotott közösségi elméleteket értelmezi újra. Vajon a cenzúra utólagos-e, vagy pedig megelőzi a beszédet? S ha Judith Butlerrel a cenzúra elsőbbsége mellett tesszük le a voksunkat, vajon mi a cenzúra valódi tétje?

Judith Butler a beszédaktus-elmélet felől közelíti a témához, és a cenzúrát – mint a hatalom azon törekvését, hogy meghatározza a megvalósítható diskurzus társadalmi

paramétereit – a beszédhez képest előzetesnek és mint ilyet formatív, konstruktív és produktív jellegűnek tételezi. Ennélfogva a cenzúra elsősorban nem a beszédre, hanem bizonyos társadalmi célok elérésére vonatkozik. A beszéd felügyelete tulajdonképpen mellékes, az igazi tét a szubjektum megformálása azzal, hogy kijelöli a mondhatóság tartományát. A norma tehát megelőzi a szubjektum formálódását, elkülöníti a mondhatót és megengedhetőt a nem mondhatótól és nem megengedhetlentől, tehát ő jelöli ki a szubjektum cselekvőképességének színterét.

Ha a cenzúra ilyen implicit és alattomos módon átítat bennünket – beszédünket és testünket –, akkor újra kell gondolni a cenzúraellenesség módozatait is. Ehhez Butler a szubjektumgyártást dinamikus, egy életen át tartó folyamatként írja le, és a hatalmat nem tekinti a legitim beszéd kizárólagos létetemesének. Az iterabilitás fogalmának bevezetésével – azzal a feltevessel, hogy az ismételtesben valami másság képződik – érvel amellett, hogy erő származik abból, ha egy performatívumot kiragadunk megszokott kontextusából. A felhatalmazás nélkül végrehajtott beszéd(aktus) ereje éppen meglepetésszerűségében rejlik, kimozdítja a fogalmakat elsődleges kontextusukból, és ezzel ijesztően ismeretlen, új jelentéseket nyit meg. A fogalom ilyen eltolásával lehet például éppen a kirekesztés hagyományos fogalmait arra kényszeríteni, hogy fogadják be azokat, akiket korábban kirekesztettek.

Liszka Tamás intermédiáművész a valóság képi megjelenítését vizsgálja tanulmányában. (77–87.) A vizsgálat tárgya a térkép mint a fizikai tér objektív modellje, amely a világról megszerezhető tudás egyidejű áttekinthetőségének ígéretével kecsegtet. Ha azonban a térképre mint leíró ábrázolásra tekintünk, és ilyenként a térkép igazságértékét firtatjuk, máris le kell mondanunk minden karteziánus optimizmusról. A leképezés vagy absztrakció mindig valamilyen redukció eredménye, „vagyis kiemeli a lényegi vonásokat, és elhagyja a lényegtelen”, tehát saját keletkezésének kontextusát is rögzíti. A leképezés dilemmáját a szerző az ideális térkép igen szellemes paradoxonával szemlélteti: „És aztán jött mindenek között a legnagyobb ötlet! Elkészítettük az ország térképét, melynek skálája egészen egyszerűen: mérföld a mérföldhöz volt! [...]

Még soha nem lett kiterítve [...], a farmerek tiltakoznak: azt mondják, betakarná az egész országot, és kirekesztené a napfényt. Úgyhogy most magát az országot használjuk térképnek, és meg kell mondanom magának, szinte ugyanolyan jól működik.” (Lewis Carroll: *Sylvie és Bruno. A történet vége*. Noran, Bp., 2010. 138–139. Idézi Liszka Tamás: *A térkép metafizikája*. 84.)

Izgalmas lett volna egy a fordítás szűrő funkciójára reflektáló tanulmányt olvasni a kérdést látványosan problematizáló tanulmányok között. A tanulmányok szinte mindegyikében találkozunk a szakkifejezések, kulcsfogalmak idegen nyelvű, jellemzően angol eredetijének megjelenítésével. Liszka Tamás egy olyan példát mutat fel Kant tájékozódásfogalma (*sich orientieren*) kapcsán, ahol a fordítással takarásba kerül az érvelés ereje. (79.)

Bár a zoomolással a világ egy az egyben való leképezésének problémája technikailag megoldódni látszik, a médiakutatók mégis az egysíkúság és a beszűkülés veszélyére hívják fel a figyelmet. Hogy is van ez? Urbán Ágnes a *Szerkesztés vagy szűrés* (57–65.) című írásában a szerkesztési gyakorlat gyökeres változására mutat rá az új médiában a tartalomfogyasztás és kommunikációs funkció keveredésével. A megosztás, személyre szabás, szűrőbuborék – *filter bubble*: a keresési találatokat befolyásolják a korábbi keresések és kattintások, tehát ugyanazokra a kulcsszavakra keresve más-más eredmények jelennek meg az egyes felhasználók számára –, a médiatartalmak perszonalizációja egy ún. „Daily Me” összeállításával beszűküléshez, a hasonló gondolkodásúak zárt közösségéhez vezethet, ez pedig kihúzhatja a talajt a konstruktív vita alól.

A társadalom változásának lehetőségét a média átalakulásával Clay Shirky is nyugtazza. (41–55.) Tanulmánya az Urbánénál kevésbé normatív. A hírnév működési mechanizmusát, a személyes és a nyilvános kommunikáció összeolvadásával kapcsolatos zavarunkat elemzi szemléletes és szóragoztató példákon. Az olyan médián nevel-

kedett emberek, amelyben még elkülönült a nyilvánosság elé táró és a személyes kommunikációs funkció, nehezen tudnak mit kezdeni a nyilvánosan megjelenő „Nézd mit csináltam!”, „Nézd mit találtam!” típusú személyes tartalmakkal. A szerző a gúnyolódás és a „mi ez a locsogás?” típusú kérdések helyett azt tanácsolja, vegyük tudomásul, hogy ezek a tartalmak, jóllehet nyilvánosak, egyszerűen nem nekünk szólnak – akár a plázában fél füllel meghallott beszélgetések.

A szűrőrendszer átalakulásának egyik pozitív hozadéka a szakmai fórumok, az „Ezt meg hogy csináltad?” jellegű közösségek születése, amelyek „alkalmat teremtenek a szakértelem és tehetség látható megnyilvánulására”, sőt „a nyilvános kérdésfeltevés motivációt ébreszt arra is, hogy a válaszdadás is nyilvánosság előtt történjen, márpedig ez a válasz, amint eléri a tökéletességet, akkor is megmarad, ha az eredeti kérdező és válaszdadó már egyaránt elveszítette az érdeklődését.” (51.)

Hogy mennyiben érvényesülnek és érvényesülhetnek szakmai szempontok a szűrésben, mi a hatalom felelőssége és kompetenciája, mennyiben kívánatos a hatalom fellépése a társadalom testi-lelki egészségét illető kérdésekben, arra Csatári Bence a könnyűzene cenzúrájáról (27–38.), illetve Pálvölgyi Balázs a fertőző betegségek elleni harcról szóló szövege (67–74.) mutat szemléletes példát. Számomra a két tanulmány együtt olvasása azért izgalmas, mert a két esetben a hatalom nagyon hasonló eljárásokat fogatosít a határok kijelölésére. Az „állami szerepvállalás”, „passzív ellenállás” mechanizmusa megfigyelhető mind a kole-ra, mind a „botránybandák” esetében, a megítélésük azonban különböző előjelű.

A szűrés mint választás mindig erős meggyőződést, ideológiai vagy szakmai elkötelezettséget, egyfajta hitet kíván meg, legyen szó hatalmi eljárásról vagy fogyasztói magatartásról. Én legalábbis ezt szűrtem le.

(Café Babel 2013. 71. sz.)

Adorjáni Anna

ABSTRACTS

Petra Egri

■ ***H&M as Fast Fashion?***

Keywords: *brand, company, consumer, designer, dressing, fast fashion, H&M, video advertising*

Fashion is nowadays increasingly associated with fastness. This study concentrates on the emergence of “fast fashion”, illustrated by the example of the Swedish brand H&M, a company distributing clothes and accessories. This brand has always been mentioned as the typical example of fast fashion in the literature, and the company defines itself for its consumers in the same way. Empirical researches of fashion have also been based on the fact that the company is one of the great brands of fast fashion. However, the investigation of fast fashion and of the brand communication of H&M reveals some special characteristics by way of which this brand differs from its rivals (Zara, Pull and Bear), as well as from the definition of fast fashion drawn up by the researchers. The analysis of the video and printed advertising of H&M calls into question its self-identification as fast fashion and the scholarly definitions of the relevant literature.

Szilárd Ferenczi

■ ***From Outside to Mainstream: The Case of Kolozsvár/Cluj-Napoca***

Keywords: *art world, outsider art, mainstream, Kolozsvár, fame, Bázis*

In Phaidon’s newest release, *Art Cities of the Future* (2013), Kolozsvár/Cluj-Napoca is listed third, and partners up with Istanbul as the only two European future art capitals of the world. For some, this may sound as surprising, for others, it is a heart-warming pleasure and an honour. Be that as it may, the question that pops into most minds is: how did it come to that? How could a shy Transylvanian city trade its comfortable anonymity for worldwide fame? The answer is as obvious among international art connoisseurs, as it seems to be ignored locally, and lies within the Academy of Visual Arts from Kolozsvár/Cluj-Napoca, or, more precisely, in the visual artists it produces. For the last twelve years, the author had the splendid opportunity of becoming close friends with a few painters, graphic artists and curators, present teachers and former students of the academy, of listening to their stories, watching them transpose their daily delights, joyous hopes and sometimes dire fears onto the canvases. This short story conjures up a fraction from

the lives of four painters, Zsolt Berszán, István Betuker, István Kudor Duka and Szabolcs Veres, founders of the visual arts group known as Bázis, whose members went on to worldwide fame.

Beáta Gatti

■ ***An Autobiography from the Transylvanian Plain: (Self)representations in a Rural Painter’s Works from Visa***

Keywords: *naive art, autobiographical strategies, remembrance, local history, popular writing, Visa*

The paper deals with the manuscripts of a folk specialist, János Papp (born: 1930 in Visa/Vișea, county: Cluj), who is widely known in his rural area due to his naive paintings and his published autobiography, entitled *Visszaemlékezés az elmúlt évekre* (Memories of the Years Past. Eds. Mihály Sztranyiczki, Géza Kiss. Visa, 2010). The author interprets his body of work in the context of popular writing, remembrance and everyday life. The paintings and the written stories document not just János Papp’s private life story, but also the local history of his village and the social and cultural changes during the second part of 20th century.

Gizella Horváth

■ ***On the Periphery of the Artworld: The Case of the 55th Venice Biennale***

Keywords: *outsider art, 55th Venice Biennale, institutional ready-made, art world, periphery*

The Venice Biennale is sort of a patent agency for art: if a work is exhibited at the Biennale, it is already regarded as being in the centre of the contemporary art world. In the present year the peculiarity of the Biennale consisted in the emphasis on peripheral works: outsider art was brought to the centre of the art world. The notion of outsider art is full of contradictions – it is difficult to find its place either in traditional art theory, as well as within avant-garde conceptions. This paper aims at tracing a parallel between outsider art and the ready-made, it highlights the similarities and differences, and proposes a new term instead of outsider art: the “institutional ready-made”.

Anna Keszeg

■ ***Art Brut at the Halle-Saint-Pierre***

Keywords: *art brut/outsider art, institutionalization, Jean Dubuffet, Céline Delavaux, Halle-Saint-Pierre, Paris*

This paper focuses on the history of a French concept, “art brut”. The author intends to analyse the different phases of the defini-

tion of this concept and the institutionalization of the art forms covered by it. The analysis proceeds in three steps to the final conclusion, presenting the birth of the first collection dedicated to outsider art, analysing the different definitions of art brut from Jean Dubuffet to Céline Delavaux, and presenting the institutional profile of the Halle-Saint-Pierre museum from Paris. The conclusion is that art brut gained much in interest and has become one of the major domains of contemporary visual creation.

Barbara Majsá

■ ***The Art of the Streets: Who Are the Outsiders?***

Keywords: *art brut, art therapy, Jean Dubuffet, independence, institutionalization, David Maclagan, marketplace, outsider art*

The French painter and sculptor Jean Dubuffet introduced the concept of art brut to a wider audience in the 1940s in order to promote the work of those creative people who lived outside of the official art world, basically on the margins of society. As Dubuffet's principles with regard to art brut – the “mandatory” characteristics of the art brut creators – were extremely strict, it comes as no surprise that this very specific concept has been much broadened, which resulted in the birth of “outsider art”. This

paper focuses on the evolution of art brut and outsider art. The author tells a short history of these styles, illustrates the differences between them, and demonstrates the present contradictions between the two concepts by taking into consideration the constitutive factors of the current art world.

Aranka Markaly

■ ***Perambulation in Medieval Transylvania***

Keywords: *perambulation, Transylvania, Middle Ages, charter, local history, settlements, borders*

Perambulation was a legal act exercised by the king in the Middle Ages. Several surviving charters from the Middle Ages contain descriptions of borders and disputes regarding perambulation. These charters are of major importance for local history, due to the fact that they also mention villages that no longer exist, while also providing descriptions of natural history. In our earliest surviving document, the Establishing Charter of the Tihany Abbey, which was issued by King Andrew I, we find toponyms in Hungarian. By examining the process of perambulation, the author provides a well-defined picture of the legal customs of the medieval Transylvania as well as of its settlements and borders.



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Rigán Lóránd

Adorjáni Anna (1985) – társadalom-történész, Bukarest
Darida Veronika (1978) – esztéta, PhD, egyetemi adjunktus, ELTE, Budapest
Egri Petra (1990) – mesterképzős hallgató, ELTE, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Budapest
Fellinger Károly (1963) – költő, Jókai
Ferenczi Szilárd (1977) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Feuer Mária (1951) – mestertanár, ELTE Társadalomtudományi Kar, Budapest
Fleisz Katalin (1978) – irodalom-történész, tanár, PhD, Temesvár
Gatti Beáta (1985) – néprajzkutató, doktorandus, Pécsi Tudományegyetem
Győri Tamás (1986) – néprajzkutató, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Horváth Gizella (1962) – filozófianár, egyetemi docens, PKE, Nagyvárad
Jakabffy Tamás (1966) – irodalomkritikus, szerkesztő, Román Televízió, Kritérium, Kolozsvár
Kántor Lajos (1937) – irodalomtörténész, az MTA külső tagja, Kolozsvár
Keszeg Anna (1981) – kultúrákutató, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár
Kormos Nikolett (1987) – mesterképzős hallgató, CEU, Budapest
Kovács András Ferenc (1959) – költő, főszerkesztő, Látó, Marosvásárhely
Kovács Franciska Mária – vizuális művész, Marosvásárhely
László Szabolcs (1987) – mesterképzős hallgató, CEU, Budapest
Majsa Barbara (1988) – szerkesztő, Humana Magazin, Enspire.hu, mesterképzős hallgató, Göteborgi Egyetem
Markaly Aranka (1990) – mesterképzős hallgató, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár
Molnár Lajos (1960) – költő, Békéscsaba
Perenyi Monika (1971) – művészet-történész, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény
Rigán Lóránd (1980) – filozófiatörténész, PhD, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár
Tamás Dénes (1975) – egyetemi tanársegéd, PhD, Sapientia EMTE, Csíkszereda

Támogatók



„Definíciója alapján az outsider művészet a művészet hivatalos intézményrendszerén kívül születik, előképzettség (techné) nélkül, kánonok ismerete/betartása nélkül, mintegy ösztönös, öntudatlan létrehozásból, többnyire gyerekek, elmebetegek, elítéltek munkájaként. [...] Ahogyan a muzeális művészetet kritizáló művészet szintén bekerült a múzeumba, úgy a tudatlanságában ártatlan és őszinte outsider művészet is a szofisztikált művészeti világ részévé válik. Sőt, itt már a művészeti világ intézményei gátlástalanul átveszik a kezdeményezést: nem a művész a kezdet, hanem a kurátor, műkereskedő, galériatulajdonos, aki rátalál az outsider művészetre. Az intézményes meghatározás még erősebb, mint a hagyományos művészet esetében.”

(Horváth Gizella)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 1 3012

ARTE MARGINALE
OUTSIDER ARTS

5 LEJ
500 FT