

AZ AVANTGÁRDTÓL AZ EMLÉKMŰIG

Jovánovics György 1956-os emlékműterve

Hiba volna, ha „az avantgárdtól az emlékműig” jelzetű út, amely oly megvilágító erejű aspektusnak kínálkozik Jovánovics György szoborpályázatának a bemutatására, bárkit is megtévesztene. Hiszen nem értéktelet rejlik ebben a szokatlanságra rávilágító „pályaképsablonban”, hanem egy művészi személyiség szellemi útjának sorsszerűsége. Vagy ha úgy tetszik, az alkotói invenció, a belső etikai elkötelezettség és a történelem egymást meghatározó és egyben egymást átvilágító hármasságában összefutó *végzet*. Nem mintha ez a hármasság minden műalkotásban, minden pályaképben, minden életútban jelen lenne, és főképpen nem ilyen kitapintható, eleven teljességben, megfellebbezhetetlen, kikezdhetetlen érvénnyel. De Jovánovics György esetében éppen erről van szó, az ő szobrászatában éppen ez történik, mégpedig avantgárd előtörténet, avantgárd múlt után, sőt azt mondhatjuk, hogy egy majdhogyanem töredenül avantgárd jelenben. Ezen a szellemi kalandokban bővelkedő és a legfondorlatosabb kísérletekben kifogyhatatlan pályán mintha egyéb sem történt volna, mint a hagyományos értelemben vett szobrászatnak a legkülönfélébb trükkökkel, manőverekkel, ideákkal és illúziókkal való bomlasztása valami határtalanná tágított szabadság jegyében. Ebben a szabadságban bármi megeshetett, ami a közfelfogás értelmében „szobrászatellenes” volt. És nemcsak annak a jelképesnek minősíthető állításnak az értelmében, amely magától Jovánovicstól származik, aki 1980-ban így nyilatkozott egy rádióinterjúban: *„Ha egy szobrásznak netalántán, és velem így volt, a Pont-Neufön átsétálva éppen egy épület tetszik, amiről azóta megtudtam a Maigret-filmekből, hogy az éppen a bűnügyi rendőrség épülete, akkor ez az épületet kell megcsinálni szobornak”,* hanem ennél jóval szélsőségesebb módon. Jovánovics kezdetben ugyanis „kitalálta” a gipszöntvényt, amellyel száműzte a mesterségbeli gyakorlatból a mintázást. Ezzel az eljárással teljesen naturalista

formákat, eleinte emberi figurákat hozott létre, ám a formák naturalizmusát meghazudtoló tükörsima felületekkel, amelyeket egészen az élettelenység elidegenített. A belül üres öntvények, amelyek egyetlen nézetre voltak komponálva, tudatosan semmibe vették a körplasztika követelményét, és a szobrászat nagyon is materiális jelenvalóságába becsémpészték az irrealist, sőt az irracionálist Később, amikor Jovánovics egy Liza Wiathrucknak elkeresztelt gipszöntvényéről, amely lehuny szemű női arcot „ábrázolt”, egy egész screg fényképfelvételt csinált a legkülönbözőbb megvilágítási hatások elanyagtalanító és ragyogó fényözönében, nem kevesebb történt, mint hogy a háromdimenziós szobrot beolvastotta a fotó papírjának síkjába. Így ezt a tünékeny, inkább már csak virtuálisan létező szobrot taktikusan lehetetlen lett volna érzékelni; anyaga és közege a fény lett, testi kiterjedése pedig két dimenzióra redukálódott. Nyilvánvaló, hogy ebben a szobrászatban a képzelet megidéző, evokatív, olykor mágikus ereje hatalmasabb volt minden olyan ambíciónál, amely a kivitelezés esetleg nagyon is attraktív megvalósulásával a kézzelfogható művet eredményezte volna. De a valóságosan nem létező, virtuális szoborban végül maga a szobrászat is kihuny, elenyészik teljesen, és végül is nem lehet egyéb, mint ami: egy ad absurdum hajtott művészi gondolat, amely lílozofiailag is végpontba torkollik. Jovánovics ezen a végponton a Semmit érintette meg, maga elé vetítve nemcsak a szobrászat, hanem saját alkotó lényé önfelszámolásának képzetét, illetve vízióját is, és innen azután visszafordult. Ettől kezdve gipszreliefeket készített, amelyek során végtelenné növesztette a síkot, s ezzel szobrászata hosszú időre csaknem teljesen visszahúzódott a két dimenzióba. De a gazdag faktúrájú felületek érzékeny mintázata, leheletnyi domborzata az óket súroló, oldalirányú fényben egyszerre tudta az anyag érzéki valóságát és az elanyagtalanító fényfolyamatban átlényegített sápadt gipsz éteri sugárzását közvetíteni.

Nem kétséges azonban, hogy Jovánovics finom intellektussal kialakított, ezoterikus szobrászata – még ha nem volt is olyan talányos, mint pályája első szakaszában – most sem mutatott nagyobb hajlandóságot arra, hogy a sokak művészete legyen. Igaz, a Szöul-

ban felállított üzennégy méter magas, áttört konstrukciójú szobra a nemzetközi megmértetéssel és a térben való elhelyezés lenyűgöző hatásával már feltételezte a befogadók nagyobb rétegét, de Jovánovics műterme a hazai pályán alig látszott többnek, mint egy zárt és néma menedékhelynek.

Az, hogy Jovánovics György az 1956-os forradalmat megörökítendő emlékműpályázaton indult, és azt meg is nyerte, azt mutatja, hogy tehetségének természetét, ezt a lázadó, okvetetlenkedő, okoskodó, kétségekkel vívódó természetet egyrészt tökéletesen alárendelte a feladatnak, másrészt pedig megtalálta a módját annak, hogy teljes megfelelésbe hozza az emlékmű történelmi, művészi, szakrális, és ami az ő esetében talán nehezebb lehetett, társadalmi követelményeivel. Hiszen immár pályájának vázlatos ismertetéséből tudjuk, hogyha művészete „szobrászatellenes” volt, annál inkább „emlékműellenesnek” is kellett lennie, hiszen az avantgárd magatartástól mi sem lehetett távolabb, mint az emlékmű „ab ovo” akadémikus, konzervatív, halottas és csaknem körelezően patetikus műfaja, amelynek elidegeníthetetlen tulajdonsága, hogy *közérthető*. Csakhogy azóta azt is tudjuk, hogy az 1956-os forradalom Jovánovics legbenső ügye volt, s ha nem abból tudnánk is, hogy izó szenvedéllyel nyilatkozott róla, nos, akkor maga az emlékműterv egyébként is félreérthetetlenül elmondja, illetve *ugyanazt* mondja el. Lelkéből lelkedzett műről van tehát szó, innen a kompozíció belső koherenciája, gondolati és formai következetessége, és innen az is, hogy miközben tökéletesen megfelel egy emlékmű funkciójának, és ebbe még a koncepció akár banálisnak is nevezhető szimbolikáját is bele kell érteni, a remekművek biztonságával kerüli el a konvenciókat.

Az emlékmű szíve, középpontja, lényege – Jovánovics szerint – az a land art kompozíció, amelynek homokja a 301-es parcella földjéből van kicmelve, hogy a két méter mélyen belesüllyesztett hatszögű fekete gránithasáb, mely csak pár centire áll ki a talajból, a kivégzettek eltemetésének módját, magát a meggyalázott gyászt fejezze ki. Bármilyen szép és puritán is azonban ez a földbe vert fekete oszlop, az emberek a tőle negyven méterre elhelyezett szobrászati és építészeti tagozatokból összefűzött együttesben fogják majd a saját emlékmű-

vüket felfedezni, ahová fehér mészkőlapokból kirakott út vezet, rajta a mártírok kőbe vésett nevei. A tulajdonképpeni emlékmű két szintből áll. Alsó része egy kővárosszerű temető, görög nevén nekropolisz. A két méter magas és szélesen elterpeszkedő, durva, rusztikus kővekből álló együttes sziklasírhoz vagy sziklabarlanghoz hasonlatos, amelybe a látogató bemehet, és már a bejáratból ráláthat az egyik kivégzett felkelő, Angyal István végakarátának jegyében – „*nagy rusztikus kő legyen a névtelen csócselék emléke*” – a durva felületű, szinte arükuláladan sziklatömbre. A felső rész vagy felső szint azután egy nagy fehér lemezzel lefedi a rusztikus kővek temetőjét. Ezen van felállítva egy „gyolcsfehér lepellel” letakart hófehér „márványszarkofág”, mögötte pedig egy ugyancsak hófehér oszlop, majdhogynem torony, amely hatalmas hengerből „nő ki”. A hasáb alakú emlékoszlop felülete Jovánovics gipszrelieffeinek textúrájára emlékeztet; geometrikus mintázatú domborművek mozgatják meg a felületét. A gipsz, illetve a márvány képzetét keltő anyag valójában fehér cement; ez a selymes, fénylő fehérség mintegy leküszik a szürke-tompavörös kővárossra, hogy – szellemi és formai folyamatosságot teremtve – a talapzathoz tartozó karcsú, sima hengeres oszlopban ölsön testet újra.

Az alsó rész egyiptizáló formái, a felső szint „etruszk” sarkofágja s a kettő csúcsban összefutó együttese a toronnyal, mely képzeletben piramissá egészíthető ki, több évezredek művészeti reminiscenciákat idéz. Az ősi ikonográfiai hagyományok olyan asszociációkat mozgósítanak, amelyek valójában mindenkiből előhívhatók; ez egyrészt megkönnyíti a mű olvashatóságát, és minden figurális elem nélkül is megidézi a halál, a temetés és a gyász képzetét, másrészt pedig az aktuálisban kimúló véges időt belecsúsztatja az örökkévalóba.

De az emlékmű többretegű mondanivalója és szuggesztív, már-már katartikus hatása mégsem kizárólag a több évezredek formák szimbolikáján és ikonográfiai sugallatán múlik. A mű hatásának útka a két szint ellentmondásosságából, feszültségéből és mégis tökéletes belső logikájából fakad. Míg a sziklasírban Jovánovics nem tudott és nem is akart kitérni Angyal István utolsó kívánságának sugalmazása elől, és emiatt művészi alkatával merőben ellentétes formákban és anyagban

kellett gondolkodnia, addig a felső részben teljesen önmaga lehetett. Ez a kettősség azonban nem a két szint széthullását vagy diszharmonióját, hanem éppen ellenkezőleg: tökéletes egymásba épülését eredményezte. Az alsó traktusban a földi lét györelme, az ember esendősége, mulandósága és szenvedése öltethetett testet, és a súlyos anyag durva tombjei és a köveknek az időjárástól megviselt lyuggatott, roncsolt felületei egyaránt ennek az e világi megkínzottságnak az attribútumai. Ezzel szemben a felső rész „közege” a maga patyolatfehérségében és könnyű lebegésében, amelynek légiességét a kissé megbillentett szarkofág és az enyhén ferde torony stabilitása és súlytalansága is fokozza, emelkedetté és éterivé transzponálja a formákat. Ide is beépül hát Jovánovics nagy találmánya, a materiális dolgok elanyagtalánítása, és így a felső építmény az eget ostromló, szabálytalan, szinte elevenen lélegző tornyával a megtisztulás élményét és a halálon is diadalmaskodó szellemi erők jelenlétét sejteti. Ritkán esik meg, hogy egy szobor ennyit el tud mondani a kimondhatatlantól.

Szabadi Judit

EXORCIZMUS. EGY RENDHAGYÓ MAGYARORSZÁGI SZÍNIELŐADÁSRÓL

Hat szereplő szerzői keres

A HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES Pirandello talán legismertebb, legtöbbet emlegetett darabja. Számos feldolgozása közül a Pomázi Munkaterápiás Gyógyintézet 1964-es amatőr előadását szeretném felidézni, amelyre egykori nézői nagy élményként emlékeznek, s amely a darab egy újfajta értelmezését teszi lehetővé.

A főszereplők – többnyire skizofrének – a legintelligensebb betegek közül kerültek ki. A szerepek és személyes sorsuk részleges párhuzamai révén választották ki őket a rendezők.

A darab cselekménye főleg a „szereplők” családi, néhol beteges traumáiról, múltjuk,

történetük exorcisztikus újratereztéséről, újraéléséről szól. Küzdelmük az előadás létrejöttéért egy védekezési stratégia része, menekülés a teljes bizonytalanság elől. Micsoda egybeesés, hogy olyanok játsszák a szerepeket, akik személyiségükben az egészséges embereknél erőteljesebben hordozzák múltjukat, megrázó élményeiket, a színpadi játék életük fontos elemévé, az előkészületek meghatározó eseménnyé válnak. A közös tevékenység a betegek egymás közötti kapcsolatában mozgatórugó, összekötést jelent a gyógyító személyizzettel és a külvilággal is.

A felkészülés, mint azt dr. Schenker László pszichológus, az előadás egyik rendezője elmondta, körülbelül egy évet igényelt. A próbákon az orvosok, a pszichológusok, az ápolók és a többi beteg mellett, akik alkalmanként bele is folytak a rendezésbe, egészséges emberek is részt vettek, pl. festő, jelmez- és díszlettervező, zeneszerző.

A „szereplők” tragédiája szinte minden, a polgári családdal kapcsolatos konfliktust érint: az összetartó-széthúzó erőket, a tabukat, a szexuális zavarokat (incestust), a házastársi hűséget-hűtlenséget, a törvénytelen gyerek kérdését, a szülő és a gyermekek közötti kapcsolatot, a gyermeki engedelmséget, az anyagi biztonságot stb.

Nem véletlen a „szereplők” elnevezése; apa, anya, fiú, mostohalány, kisfiú, kislány: családi funkcióikban ismerjük meg őket, s éppen ez a családi szerep az, amelynek egyikük sem képes eleget tenni. („Igazi” nevét csak az anyának s a kislánynak tudjuk meg.) Funkcióik működési zavarából következik a család felbomlása.

A „szereplők” figurája meglehetősen behatárolt, bizonyos érzések, tulajdonságok megtestesítői. A szerzői utasítás szerint különleges álarcot kellene viselniük, hogy „az egyes mesterségesen előállított figurák változhatatlan, rögzímeszerű alapértése kifejezésre jusson, tehát az apában a lelkiismeret-furdalás, a mostohalányban a bosszúállás, a fiúban a megvetés, az anyában a fájdalom”. A „szereplők” bábfigurajellege, merevsége közel állhat a betegek fixációihoz, személyiségéhez is.

Az anyát egy olyan ápoló alakította, akit családja kizárt magából, s nem térhetett haza hozzá, mivel rögtön visszavitték a kórházba. A darabban az anya nem anya, hiszen fiát elveszik