

munikációs okok folytán (főleg a civilizációnk élén járó Kaliforniában) az élet már nem igazán életszerű, nyilvánvaló, hogy a halál és a megszületés közti állapot se mondható igazán nem élőknek. Ebből pedig szintén logikus következtetéseket von le a thanatoidok beszédmódjára, jellemére, viselkedésére nézvést. (Például: minthogy saját tudatukban kell elvégezniük azokat a karmikus mozgásokat, amelyekhez különben megtestesülések sora kell, meglehetősen érzékenyek mindennemű erkölcsi egyensúlyhiányra, büntetlenül maradt agresszióra, s ezért módfelett duzzogó természetűek. Cselekednivalójuk nem lévén, éjjelnappal tévéznek és videóznak.) Másodszer: korábbi regényeiből tudjuk, hogy Pynchon mélységesen bizalmatlan mindennemű kommersz misztikum és „kaliforniai örület” iránt. A szatíra második dugóhúzó-fordulata tehát alighanem az, hogy ilyen zavaros és csúf mítoszt lehet alkotni Kaliforniából. Harmadszer: nemigen hihető, hogy Pynchon ne ismerné pontosan – élő és thanatoid szereplőivel ellentétben – az idevágó keleti tanokat. Azaz gyaníthatóan azt is sugallja, hogy csakis fals mítoszok jöhetnek létre egy ennyire sekélyesen hívó kultúrában. Negyedszer: ahogy a thanatoidok létezésén senki sem csodálkozik Vinelandben (azaz Kalifornia is mitizálódik, pontosabban: elmítoszosodik), úgy az olvasó sem mer csodálkozni (mert akkor széthullik az egész), tehát a mitizálódás az ő világára, vagyis órá is kiterjed – *too bad*. Ötödször: a thanatoidmítosz ismertetése a regényben – szántszándékkal – épp az érthetőség határán van. Az olvasó így számos további *opcióval* találkozhat – hogy Pynchon új keletű szavajárását idézzem –: aszerint, hogy érti-e vagy sem, tudomásul veszi-e, hogy nem érti egészen, bosszankodik-e; hiszi-e, hogy egészen érti, rájön-e, hogy az író játszik vele, ha igen, hajlandó-e megbocsátani stb. stb.

Hasonlóképpen játszik el az olvasóval A 49-ES TÉTEL KIÁLTÁSA. Ugyanehhez a kisregényhez kapcsolja a VINELAND-et a helyszín és az egyik szereplő, Mucho Maas személye. Tudni való azonban, hogy könyvei közül Pynchon A 49-ES TÉTEL-t szereti a legkevésbé, ezt ki is mondja, de más jelzésekkel is kirekeszti a kánonból. A cím kezdőbetűje viszont a V-re, illetve a GRAVITY'S RAINBOW totemére, a V2-re utal; az ablakátugrás pedig fölidézi az első re-

gény kezdetét. A jelzések értelme mintha ez volna: ezt a könyvet nem engedem az első sorba, de nem is tagadom meg. Szabad reménykedni.

Thomas Pynchon huszonhat éves korában publikálta első regényét, amelyben mindössze korképet és értelmezést kívánt adni a huszadik század történelméről. Harminchat éves korában jelent meg főműve, sejtethető szándéka szerint a posztmodern civilizáció keletkezés mítosza és enciklopédiája. Ha elhisszük, hogy e két vállalkozása akár csak valamennyire is sikerült – a recenzens hajlik rá –, akkor legalábbis e század legnagyobb fiatal írójával van dolgunk. Csónd. Ötvenhárom évesen arra szánt egy regényt, hogy elrendezze viszonyát a fiatalsággal és a halállal. Lehet, hogy most az öreg írók kora következik.

Széky János

AZ A BIZONYOS NYOLC-KILENC ÉV Szta-lin! Rá-ko-si!

*Budavári Palota, A épület
Rendezte Horn Emil
Belsőépítészeti tervező Boreczky László
Grafikai tervező Szőke Imre
1990. április 20. – 1991. január 6.*

Az idei évad egyik jelentős múzeumi eseményét üdvözölhetjük a Budavári Palota A épületében megrendezett, az ötvenes évek korszakát egészsként bemutatni szándékozó kiállításában.

Maga a színhely s annak új neve – immár a Nemzeti Múzeum – is szimbolikus, és pontosan jelzi a kiállítást nemcsak lehetővé tevő, de szinte ki is kényszerítő korszakfordulót. Tavaly e helyütt még a Munkásmozgalmi Múzeum – alkalmanként rangos – időszaki kiállításait láthatta a néző, míg az állandó tárlatot a múzeum vezetősége óvatosan és bölcsen lassan halálra ítélte.

A hely szelleme ma már csak az építészeti és a díszítő szobrászati dekorációnak jellegzetes-

ségei révén kísért, sajátos körülményeket biztosítva ehhez a tárlathoz.

Hiszen a falakat borító – s most az ideiglenes installációk fekete furnérfalai mögül kacéran ki-kibukkanó – fehér ötágú csillagokból álló gipszornamens vagy épp a nagyterem, a kerengő birodalmi stílusának irgalmatlan arányai, e márvánnyal borított csarnok speeri szellemisége azt mutatják, hogy a hatvanas évekbeli tervek alapján átalakított múzeum maga is kései, ha némiképp már megszelídült gyermeke is annak a kornak, mely most e tárlat tárgya.

Azt, hogy e múzeumi tér milyen fontos szerepet játszik, ezúttal is pontosan mutatja, hogy miként hat abban a tárlat egyik központi installációja, az egykori Sztálin-emlékmű építményének s Mikus szobrának kicsinyített makettje. Figyelemre méltó, hogy e szobor milyen szinte megkapó természetességgel simul bele a nagyterem hatalmas kubusának ürességébe, mint simul össze békésen a vorös márvány boltívek agresszíven militáris stílusával. Az építészeti tér s az installáció összecsengése persze nem véletlen, a jelentésinterferenciák itt és ma még elkerülhetetlenek. Hiszen e tárlat az 56-os forradalom egyik szimbolikus kezdőakciójának, a Sztálin-szobor lerombolásának dokumentálásával-felidézéssel zárul, ám tudjuk, hogy ennek az elbukott forradalomnak a vezetőit méltó módon csak 1989 nyarán temethették el. E forradalom tehát csak mintegy harminchárom évvel később győzhetett, ha ennyi év után még értelmesen lehet győzelemről beszélni. Azaz, a múltnak itt bemutatott fejezete épp most van lezárulóban, hacsak nem egyike ez is a *múlt* nem akaró múltaknak.

Minthogy e kiállítás nem pusztán az adott korszak művészetét tekinti tárgyának, ezért abban a képző- és iparművészeti emlékek, a tárgyak is csak instrumentális szerephez juthattak, alkalmasint illusztráció gyanánt szolgálnak egy-egy történettudományos gondolatmenet vizuális érzékeltetéséhez. A Zeitgeist meghatározásának, majd érzékelhetővé tételének szándékával született tárlat tehát épp úgy tárgyaül tekintette a nagy történelem legfontosabb eseményeit (választások, államosítások, beszolgáltatás, Rajk-per, majd végül a forradalom), mint a mindennapok világának rekonstrukcióját (bolti kirakatok, társbérletek, üzemi iroda), ahogy a fizikai megtorlások be-

mutatását (ÁVH, kitelepítések, Recsk), s végül, de nem utolsósorban a Sztálinhoz, illetve Rákosihoz fűződő kultusz szimbólumainak dokumentálását. A korszellem érzékletessé tételének szándékát a rendezők egy didaktikus s feltétlen konzekvens, ám esetenként túlzottan is világos gondolatmenettel kívánták nyomatékosítani és félreérthetlenné tenni, az allegorikus labirintus felépítésével. Így az e térbe kivevített gondolatmenet talán túlzott pontossággal is követhető, ezek voltak a zsákutcás magyar történelem ugyancsak sanyarú évei, melyeket „felfaltak a sáskák”. A szűk fordulók között bolyongó, ide-oda csapódó, egymásba ütköző nézőktől ugyanúgy elvételik az otthonosság érzése s a tiszta távlat, ahogyan az a valóságban ezekben az években is történt.

A labirintus szűkös, szorongató rendszere mellett a kiállításon központi szerephez jut a kerengő, amely itt egyrészt „felvonulási tér”, másrészt „városfal”, s az előzőekkel szemben épp riasztó ürességével tündet. Itt látjuk a korszakot megszüelő, megteremtő Sztálin és Rákosi, illetve Farkas, Gerő, Révai portréinak figyelemre méltó installációját. A falakon az egykori felvonulások hatalmas fotói, a város állandóan szétlőtt házainak léptékhelyesnek tűnő nagytáblái köszönnek vissza, s a felvonulási tribüntól jobbra egy, a Rákosi hatvanadik születésnapjára kapott, egykori ajándékokból emelt hatalmas „tortát” pillanthatunk meg. E kiállításon tehát nem a képzőművészeti tárlatokon egyébként szokásos élmény fogadja a nézőt, hiszen csak kevés művészettörténeti szupersztárt láthat eredetiben, sőt, egyes fejezeteknél, illetve illusztrációknál kifejezetten feltűnő a korabeli tárgyak hiánya. Ez alkalommal a tárgy és a szöveg viszonya legalábbis egyenrangú, az utóbbi nem pusztán az azonosításhoz szükséges információk közlésére szorítkozik. A szövegek egyes esetekben olyannyira uralkodóvá válnak, hogy vannak e tárlatnak oly részei, ahol is a néző úgy vélheti, hogy inkább képeskönyvet lát, melynek lapjait csupán az átlagnál jobban felnagyították. Gyakran nem sikerül a múzeumi helyzet megteremtése, így aztán e kiállítást helyenként nem nézni, hanem olvasni kell.

A szöveg és a kép viszonya gyakran pusztán csak magyarázó, s a rendezőknek ritkán sikerült önálló látványegyüttest teremteniük, s így beláthatóvá, érzékelhetővé tenni különböző

rejtett összefüggéseket, esetleges holt tételeket. Csak kevésszer fordul elő, hogy a kiállítási térben a képek és a tárgyak elrendezése szimbolikussá is válhat.

Ilyennek tartom a nagyterem „városfalába” vágott két kirakatot. Egyikben a korszak jeles könyvei, szöveg, illetve magyar remekművek szemlélhetők, s itt is azonnal nyomon követhető, hogy milyen fontos információ a mai néző számára a tipográfia, a borító. Silányságnak és talmiságnak, erőszakolt ünnepiségnak és agresszivitásnak az ekkori műveket jellemző sajátossága nyilván a naiv s ezeket a könyveket már soha nem olvasó néző számára is félreérthetetlen. Ugyanúgy, ahogy a másik kirakat, mely egy nyomorult vegyeskereskedés kínálatát idézi fel, s amely azt bizonyítja, hogy az önkényuralom, a zsarnokság szándéka szerint valóban a mindennapi élet legkisebb réseibe is behatol. Egy cigarettásdoboz reklámbrája, egy borosüveg vignettája éppúgy az állam, az új rendszer megsokszorozott bizonyítékává válik, mint a szép emlékű kommunista vegyesvállalat, a West Orient mellénye vagy az a fajta alsónemű, melynek következményeiről Petri György írt pregnáns élességgel. („*Hogy itt szerettünk nőket, hihetetlen.*” ISMERETLEN KELET-EURÓPAJ KÖLTŐ VERSE 1955-BÓL.) Ugyancsak sikerültnek vélem a „dolgozó ember” lakásának – enyhe eufemizmussal otthonának – kíméletesen őszinte rekonstrukcióját. A szinte üres és nyomorúságos tárgyakat tartalmazó szoba bemutatása azért is szerencsés, mert ettől az installációtól távol áll a külsőleges drámaiság, hiszen a múzeumban – színdarab híján – nem ajánlhatók a „jelenetalkotások”, a külsőleges megoldások, tehát a díszletté változtatás. Sajnos vannak olyan installációk is, melyek így, tehát igen szerencsétlen módon kívánják meghaladni a múzeumi tárló – statikus mivoltából adódóan – valóban merev s mindig átalakítást is követelő szabályait. Ilyen például az a megoldás, amellyel az AVH felidézésénél kísérleteztek a rendezők. A labirintus adott pontján a nézőnek hirtelen vad lámpafény csap a szemébe, mintha őt magát most vallatnák. Az agresszió azonban nem okoz rémületet, a végeredmény inkább csak bosszantó, ha nem épp kicsit komikus. Általában is elmondható, hogy a tárlat második fele egyre többet bíz a külsőleges drámai hatásokra, mintsem megmaradna a tárgyegyüttesek

jelentés-összehangolásának, interferenciáinak szolidabb, ám megbízhatóbb módszerénél. A kitelepítést például egy épp csomagolás alatt álló szalon jelzi, a fiók nyitva, a szőnyeg már összehengergetve, az ajtó feltépvé. Az installáció azt sugallja, hogy mindez épp most történik, ám a tárgyak által létrehozott „élőkép” inkább illúziót rombol, mintsem segíti azt felkelteni. Talán profán a hasonlat, de a jelenet a hatvanas évek szegény természettudományos múzeumainak installációs tradícióit idézi, ahol is az amúgy megkopott, kitömött tigris félelmes mivoltát a rendezők azzal kívánták érzékeltetni, hogy a szerencsétlen állat tetemét ugró helyzetben állították a látogató elé (a háttérben hatvanas körték stb.). Az ilyen állatoknak a száját lehetőség szerint hatalmasra tárták, s ilyenkor a fogak közül kilátszott a fészték, ráadásul az üvegszemen szomorúan csilant vissza a lámpa fénye. Bizony, a teatralitás mérték feletti alkalmazása az illúzió ellensége. A túlzás itt is látható módszerei szétverik a látvány egészét, megfosztják a tárgyakat szimbolikus jelentéseiktől, s végül lehetetlenné teszik az elvonatkoztatást. Azaz minden ellenkezőjére fordul. Így aztán már nem egy kitelepített család otthonát „látjuk”, hanem csupán önmagukat jelentő tárgyakat, pár széket és szőnyeget, melyeket bizonyos szándék nevében hordtak össze. Mindez azzal is szorosan összefügg, s erre a rendezésnek gondolnia kellett volna, hogy a bemutatott tárgyak tradicionális értelemben nem egyediek és eredetiek. Nem egy bizonyos műtárgyat látok, hanem egy esemény illusztrációjához összegyűjtött kellékeket csupán.

A tárlat zárójelenetét ugyancsak a külsőleges, üres allegorizálás mintaesetének tarthatjuk. Itt az egyik oldalon egy eredeti méretekben felépített recskli őrtorony látható, a másikon pedig egy hatásosnak szánt, ám végtelemül kiábrándító installáció. Itt azt szemlélhetjük a néző, hogy mint omlik össze épp kártyavárként Rákosi kora, s az egyes „kártyalapokon”, melyek egyébként vastag furnérból készültek, kisebb jelenetek láthatók az ötvenes évekből. Ez talán feleslegesnek és soknak is mondható. Ahogyan az a hetvenes évek archeológiai művészetét is idéző avantgárd tradíciónak az ide-rángatása, amelynek nevében Sztálin, illetve Rákosi néhány portréja mintegy lelet gyanánt a homokból bukkan elő. Hiszen ez a korszak

még nem az idők mélyéről tekint vissza reánk, legjobban a tegnaptól.

A külsőleges eljárásokra rámutatva meg kell említenünk még a nagyterem egyik különösen sikerületlen installációját: a Rákosi–Gerő–Farkas–Révai arcképeit bemutató, „transzmissziós szíjjakkal” összekapcsolt fekete hengereket, eme gépi allegóriát, mely nyilvánvaló módon e rendszer működési sajátosságait van hivatva szemléltetni. Ám ha valaki ezt még nem értené, s így sem igazodna el irányítók és irányítottak ekként illusztrált viszonyán, azt eligazítják a rendezők a két, egymással szembeforduló hatalmas henger közé állított Schaár Erzsébet-szoborral. A *hetvenes évekből származó*, felemelt kéztartású gipszöntvény ekként didaktikus allegóriává süllyesztése már több kérdést is felvet. Kérdés ugyanis, hogy mennyiben szerencsés autonóm műalkotásokat minden további nélkül a rendezői koncepció puszta illusztrációjává változtatni, a didaktikus magyarázat részévé degradálni. Vajon lehet-e a művészettörténet tradíciójába sorolható tárgyakkal egészen egyszerűen egy gigantikus puzzle darabjaként bánni? Azt sem tartom különösekképp izléseknak, ahogyan Schaár Erzsébet KZ-émlékművének szobrai az ÁVH installációjával – íróasztal, gumibot, lámpa – szemben helyezték el a rendezők. A szándék egyébként kicsit túlságosan is érthető. A fasizmus ugyanolyan, mint a kommunizmus. Ez a didaktikus és illetéknépp közreadott nézetrendszer egyrészt nem biztos, hogy helytálló, másrészt végképp kétséges, hogy amellet érdemes-e ekként – eme tárgyakkal – érvelni. Ugyanakkor figyelemre méltó az is, hogy a rendezők épp Schaár említett szobraiból, illetve Vilt Tibor KETREC című művéből, végül Ország Lili FALAK című alkotásából létrehozta egyfajta „ellenállási” művészetet, egy követendő magatartást dokumentáló tárgyegyüttest. (Indignálódottan jegyzem meg, hogy Ország Lili képen a haladási irányt jelző ujj egyben a kiállítás javasolt útvonalt is mutatja, s ez a pop artos gag több mint kényszeredett.) Am ez az eljárás azért is problematikus, mert Schaár Erzsébet és Ország Lili művei kronológiailag is kilógnak e kiállítás korszakából. De nem pusztán erről van szó. Hiszen Vilt Tibor KETREC című szobrát a rendezők az egyébként bűnösnek tekintett szocreál alkotásokat bemutató teremben helyezték el,

mintegy szembesítve azt olyan „árulóvá lett” alkotók, mint Bán Béla vagy épp Benedek Jenő alkotásaival. Ennek az eljárásnak az eredményeként a Kónyi elvtársat megfestő Bán Béla kikerül a magyar művészet történetéből, s a nézőnek nem kell tudnia, hogy 1946-ban Vilthez hasonlóan ő is az Európai Iskola tagjaként igazi szürrealistaként tevékenykedett. Másrészt tudjuk, hogy Vilt sem maradt úgymond ellenálló, hiszen ő is részt vett a Sztálin-szoborra kürt pályázaton, egykori művének fotója ott látható a maketten. A néző azonban ezt sem tudhatja, hiszen az egyes fényképek alól hiányzik az aláírás. (Ez persze akkor sem helyeselhető, ha a tapintat némiképp érthető is.) A lényeg abban áll, hogy ellenállás és behódolás viszonya a valóságban egyáltalán nem volt olyan egyértelmű, mint azt a rendezők e módszerrel sugallják. Ahogyan azt is túlzásnak tarthatjuk, hogy a sztálinizmus sok rossz irodalmi példájával szemben emeljük ki Illyés EGY MONDAT A ZSARNOKSÁGRÓL című versét, az ellenállás egyedüli intő és hű példajaként, s az eredeti kézirat nagyítását mementőként lógasuk föl a korszak különböző gyalázatait bemutató fejezeteinél. E nagy fontosságú vers, melyet a költő 1950-ben írt, csak 1956-ban, a forradalom alatt jelenhetett meg, odáig kéziratban maradt. Ne felejtjük el azt sem, hogy Illyés különleges személyi helyzeténél fogva nem reprezentálhatja azokat, akik valóban a mélybe rántva éltek életüket, s némán hallgattak. Ő, ha fogcsikorgatva is, de részt vett a diktatúra kulturális életében. Hamis és igaztalan dolog tehát őt kijátszani a korszak hallgatóságot magyar íróival szemben.

A többi szocreál képtől elválasztva, a Rajk-per felidézésének teréhez vezető folyosón mutatják be a kiállítás rendezői Fenyő A. Endre 1949-ben készült Kádár János-portréját, mely valóban megkülönböztetett figyelmünkre érdemes. E portré, mely a belügyminisztert iratokkal teli íróasztalánál ábrázolja, ugyanis végre eldönti azt a hosszú és kínos álvitát, melynek lényege abban áll, hogy végül is tudott-e az MSZMP volt főtitkára a Rajk László elleni fondorlatos tervről, vagy magas hivatala ellenére e cselben ártatlannak bizonyult. Maga a főtitkár s olyan történészei, mint Gyurkó László, hosszú évtizedeken át sulykolták ezt a mítoszt. Nos, ez a kép végre eldönti a vitát. A belügyminiszteri íróasztalon ott hever a Szabad

Nép, címlapján ordító betűkkel: Leleplezték Rajk Lászlót és kémbandáját. Ha Kádár 1949-ben, mikor e képet készítette, mégsem tudta, mi történt Rajkkal, akkor is azt a látszatot óhajtott kelteni, mintha tudná, hiszen azok leleplezése a belügyminiszteri munkálkodás gyümölcsének bizonyítékaként szolgált, s ekként került a képre. Ez a kép tehát teljes értékű bizonyíték a volt főútkár bűnössége mellett, s egyben azt is mutatja, hogy milyen kimeríthetetlen a képzőművészeti alkotások forrásértéke, miként válhat egy műalkotás nem pusztán illusztrációvá, de bizonyítékká is.

Végül, talán emblémaként, érdemes külön is kiemelni a többi közül a kiállítás egyik főtónagyítását, Péter Gábor Reismann Mariann által készített portréját. E kép nem egyszerű riportfotó, bár az AVH ura azokon is kellő színészettel viselkedett, úgy tűnik, általában is volt érzéke a kamera iránt, és tudta, hogy alacsony termetét, előnytelennek mondható külsejét hogyan kompenzálhatja.

Ez a megrendelésre készült portré már csak azért is figyelmet érdemel, mert készítője a magyar fotóművészet egyik jeles alkotója.

A fotó a tábornoikat egy – budai? – villa teraszán ábrázolja. A háttérben a 30–40-es évek Bauhaus-modorban folytatott építkezésének egyik jellegzetes példáját sejtethjük, ha másból nem, hát a falvakolásból vagy épp a kópadló díszítéséből. Péter Gábor egy kerti bútorkészlethez tartozó nádfotelben ül, mellette azonos stílusú kisasztal. Keresztbe tett lábán hibátlan vasalással feszül a nadrág, teljes szélességükben látszanak a sávok. A lazán ke-

resztbe tett láb polgári, enyhült tartása valójában a hatalmi jelkép hangsúlyozására, főszeplővé változtatására szolgál. Finom, ravasz ellentét jön így létre az üldögélő polgárember testhelyzetének, intim világának imitációja s az egyenruha világa között. A harcost látjuk pihenőjén, egyébként soha meg nem pillantható környezetében, magányosan. Péter Gábor nem a gépbe néz, hanem jobb felé pillant, másképp fogalmazva, a semmibe, a horizontba réved. Bajuszkája alól enyhe kis mosoly, jóindulat sugárzik, villan elő. Érthető, hogy az AVH rettegett ura nem valamely ismert előd, vezér pátozsmintáját választotta az önreprezentációjául szolgáló fénykép elkészítéséhez. Hiszen ő soha nem szerepelt „ügy” a nyilvánosság előtt. Ő a titkok tudója, s hatalma épp rejtettségéből eredt. De azért sem ábrázolható Péter Gábor – Sztálinnal vagy Rákosival szemben – úgy mond „munka” közben, mert el nem dönthető, hogy melyik is az a fázisa a cselekvésének, mely tényleg megörökítésre érdemes. Nyilvánvalóan sem a vallatás, sem annak különböző nem túl ízléses módszerei nem tehetők publikussá. Marad tehát a magánemberként sütkérező tábornok – sajátos mosolyával. Nos, ezt a képet érdemes volt kinagyítani, hiszen több kérdést vet fel, mint megannyi didaktikus installáció, amellyel e kiállításon találkozunk.

Amikor e sorokat írom, Péter Gábor még él. Vajon felkeresi-e egykori önmagát?

György Péter