

Rényi András

## A DEKONSTRUÁLT KEGYELET

### Jovánovics György 1956-os emlék/műve és a posztmodern szobrászat

Az alábbi írás megszületésének közvetlen kiváltó oka Földényi F. László azon emelkedett hangú szép esszéje volt, amely SÉTA A 301-ES PARCELLÁBAN címmel először a *Jelenkor* 1992-es évfolyamában jelent meg, s amely Jovánovics György sokat vitatott '56-os mártíremlékművét – Földényi megfogalmazása szerint „*thanatoplasztikáját*” – méltatja.<sup>1</sup> Ez a megragadó írás, amelyet most újra olvashatunk az időközben megjelent Jovánovics-emlékkönyvben<sup>2</sup> – voltaképp asszociatív élménybeszámolója egy igen művelt és érzékeny költőnek, aki egy késő nyári délutánon ábrándos lélekkel kibarangol a városszéli temetőbe, hogy annak megnyugtató csendjében meditálva, egy síremlék körülsétálása közben valami fontosat, személyesen hozzá szólót éljen át. A séta során, miközben aprólékosan szemügyre veszi a különös szoborpark minden darabját, kezdeti zavara lassan oszlani kezd, emlékek tolnak fel benne rokon érzéseket kiváltó koncertekről, valamely tárlat egy-egy képéről: költői élmények idéződnek, nagy misztikusok szavai jutnak eszébe. „*Mindegyikük túlmutat önmagán*”, akárcsak Jovánovics műve, amelyről végül is megtudjuk: „*a kozmosz megannyi erővonalát fogja egybe*”. A séta közben minden ugyanarra utal, minden ugyanazt sugallja: „*a látogató sejteni kezd, hogy beavatódásban részesül. Teste ugyanannak a ritmusnak engedelmeskedik, amely az előtte levő műveket is meghatározza, s ő, eddigi korlátait átlépve, oda tér meg, amit végre otthonának tud nevezni*”.

Földényi romantikus – s ennyiben, mi tagadás, számomra idegen ihletésű – esszéje elsősorban azért ragadott meg, mert tele van olyan kifinomult *szobrászi* megfigyelésekkel, amelyet az ember ritkán olvas hazai sajtóorgániumokban, beleértve a képzőművészeti szaksajtót is. Egy plasztikai műalkotás adekvát befogadása egészen specifikus figyelmet és érzékenységet kíván, Földényi pedig – minden vitára ingerlő vélekedése ellenére – messzemenően e kompetencia birtokában ítél és értelmez. Tanulmánya így joggal bírálható szigorúan szakmai alapon – vagyis aszerint, hogy az általa a műnek tulajdonított értelmek mennyire igazolhatók annak a sajátlagos szobrászati logikának a segítségével, amelyet a műfaj és a művészeti ág kifejlett – vagyis *modern* – állapotában, illetve az ahhoz vezető út *történelmi hagyományában* találunk készen. Alább következő dolgozatom ennek fényében bírálja Földényi munkáját – s ennek alapján tesz kísérletet Jovánovics művének egy következetesen plasztikai-hermeneutikus értelmezésére is.

#### Előjáróban

**(Séta a 301-es parcellában, avagy az esztétikai tudat elvontsága)** Földényi esszéje végző soron egy megváltódás iránti vággyal telt szubjektum élményfolyamát, a mű közvetlen megtapasztalásának és spontán racionalizálásának folyamatát dokumentálja.

Nem véletlenül kezdődik a parcella békítő nyugalmának, művészileg inszcenált ott-honosságának, test és tér harmonikus együtt lélegzésének felidézésével: e nehezen tudatosuló, nehezen kimondható érzések készítik fel a tétova kószalót „*egy új, korábban nem sejtett rend*” megtapasztalására. Minden emfatikus személyessége és költői ereje ellenére már ezt a felütést is valami különös *elvontság* jellemzi. Földényi például úgy beszél a parcellában sétáló látogatókról, mint akik *idetévedtek*: mintha bizony leginkább a nagyvárosból való menekülés, a békés merengés vágya hozná ki a látogatót a 301-es parcellába. Nem mintha az ilyesfajta motiváció eleve képtelenség volna – de föltehető a kérdés: lehet-e az ellazult, *céltalan* séta igényét épp a 301-es parcella látogatói esetében reprezentatívnak tekinteni? Nem tartozik-e kiváltképpen *emnek* a műnek a lényegéhez az a körülmény, hogy a városból jövő látogatóknak nemcsak hosszadalmasan utaznia, de még kilométereket gyalogolnia is kell ahhoz, hogy szembe találja magát vele – röviden szólva, hogy *el kell zárándokolnia hozzá*? Nem inkább az elszántságot és kitartást kívánó, nagyon is célirányos odaút az, amely fel kell hogy készítse a látogatót a találkozás misztériumára? Mintha Földényinek a temetői környezet csak úgy általában, mint alkalmas meditációs helyszín volna a fontos, s nem a 300/301-es parcella mint az '56-os mártírok és áldozatok tömegsírjának konkrét helye érdekelné, amelyről jól tudjuk, hogy harminc-egynéhány éve éppen azért választották ki, mert oda nem lehetett csak úgy odatévedni...

A közelítésmód absztraktsága egyéb dolgokban is megmutatkozik. A legalább másfél ivnyi, igazán kimerítő részletességű tanulmányban Loyolai Szent Ignác és Szent Pál, Kleist és Schelling, Klee és Cage, Rilke, Hamvas és mások neve mellett *egyetlenegyszer sem* fordul elő Nagy Imrée vagy Angyal Istváné. Az 1956-os forradalom is csak egyszer, egy hangsúlytalan félmondatban említetik: Földényi megelégszik annyival, hogy a mű politikai, vallási, illetve historizáló szimbólumok alkalmazása nélkül is megfelel feladatának – ami igaz ugyan, de érdemben nincs kifejtve. Egyetlen szó nem esik az emlékmű konkrét helyéről, a felállítás idejéről és motívumairól. Természetesen nem valamilyen triviális háttérrel s különösképpen nem politikai értelmezést hiányolok – minthogy Jovánovics műve – ebben Földényinek tökéletesen igaza van – *nem politikai* emlékmű.<sup>3</sup> De azért *emlékmű*, amely ezer szállal kötődik ahhoz, amire emlékeztet – s amelyre maximálisan érvényes Gadamer tétele: „*a monumentum specifikus jelenbeliségben tartja azt, amit bemutat, s ez a jelenbeliség nyilvánvalóan egészen másféle, mint az esztétikai tudaté*”.<sup>4</sup> Az emlékmű *per definitionem* nem lehet tisztán önreferenciális műalkotás, mindig *valaminek* az emlékeztetést szolgálja: annak tehát, amire emlékeztet, valamely vonatkozását szükségképpen tematizálnia kell. Ha igaz is, hogy a 301-es parcella emlékműve nem az 1956-os forradalom és az utána következő véres megtorlás politikai aspektusait tematizálja, ha igaz is, hogy egyszerűen zárójelbe teszi azokat a diffúz eszméket, értékeket, ideológiákat, amelyek a parcella halottait és az emlékmű felállítóit mozgatták, azért fel kell tennünk a kérdést: mit sugall ez a mű Nagy Imrée mártírúmánának mai értékéről és érvényességéről, miként viszonyul 1956-hoz és általában a történelmi időhöz.

Kétséges tehát, hogy Földényinek a schellingi intellektuális szemléletre emlékeztető attitűdje és módszertana képes-e megfelelni az efféle mű értelemkövetelésének. A tanulmányíró mindenestre szó nélkül megy el például egy olyan – a szobrász-tervező szerint is – jelentős körülmény mellett, hogy a talajba süllyesztett fekete gránitoszlop éppen 1956 mm magas; vagy hogy – szintén a szobrász írásba is foglalt szándékai

szerint – a nekropolisz hatalmas sziklája az Angyal István szóbeli végrendeletében, illetve a pályázati kiírásban szereplő „*nagy rusztkus kőnek*” tekintendő.<sup>5</sup> A mű szimbolikus totalitására és az élmény közvetlenségére alapozó „esztétikai tudat” álláspontjáról ezek csakugyan üres allegorizálásnak, elhanyagolható mellékkörülményeknek tűnhetnek. Nem is kétséges, hogy önmagukban művészileg éppoly kevésbé relevánsak, mint azok a vallási-politikai jelvények vagy feliratok, amelyeket az emlékezetes konfliktus során olyannyira hiányoltak a székelykaput felállító konzervatív csoportok. Az ’56-os forradalom értékeinek nagyon is elkötelezett Jovánovics<sup>6</sup> következetesen elutasította ugyanis, hogy ezek a tartalmak közvetlenül – pontosabban: mindennapi jelformáikban – jelenítsék meg az emlékmű üzenetét, és ragaszkodott ahhoz, hogy művét szigorúan architektonikus-szobrászi műalkotásként értsék meg. De indokolja-e a mű vitathatatlan esztétikai immanenciája Földényi eljárását, aki azt valamiféle élményművészet objektumaként kezeli? Ignorálhatók-e Jovánovics allegorikus gesztusai, amelyek a befogadót a mű mélyebb értelemben vett alkalmiságára emlékeztetik, és ezzel esztétikai egyöntetűségét problematizálják? Nem épp az immanens-szobrászi artikuláció és a művön kívüli világ, az esztétikai és a nem esztétikai aspektusok közvetítéseit kell-e az emlékmű korrektségi esztétikai interpretációjának középpontjába állítanunk?<sup>7</sup>

**(A kiindulópont)** A szobrászi modernség története elválaszthatatlan az emlékmű modern kori funkcióvesztésének ritkán tárgyalt, ám annál nyilvánvalóbb tényétől. Legutóbb Rosalind Krauss mutatott rá arra, hogy a modernizmus ott teszi tökéletesen univerzális – vagyis elvont és üres – fogalommá a szobrászatot, ahol az átlépi az emlékmű történetileg kialakult és kevésbé változó belső logikájának küszöbét.<sup>8</sup> Mert a szobrászat nem univerzális, hanem jól definiálható történeti kategória: az idők folyamán kialakult-kikristályosodott feladata bizonyos jelentékeny helyek megjelölése a térben úgy, hogy az emlékező reflexió számára jelenvalóvá tegyen (*re-prezentáljon*) olyan személyeket vagy eseményeket, amelyek valamilyen módon e helyhez kötődnek, s amelyek tisztelete az adott társadalmi közösség számára fontos érték. A monumentum szimbolikus nyelven beszél a hely és az idő fontosságáról, és szervezi a társadalmi tér emlékező használatát. Minthogy lényege szerint egy pontot jelöl meg, illetve emel ki e térben, rendszerint függőleges irányú, a járószint fölé emelkedő építmény: mint-hogy pedig általában valakinek vagy valaminek a megjelenítője, rendszerint figuratív (de legalábbis szimbolikus). A piedesztál ennyiben nem egyszerűen formai, dekoratív kísérője az emlékműnek, hanem konstitutív eleme: ez közvetít ugyanis a konkrét-térbeli hely és a megjelenítő figura vagy szimbólum univerzális érvényessége között. Mármost a modernség kezdetén az emlékműállítás olyan monumentális kudarcai állanak, mint amilyen Rodin BALZAC-ja, ez a zseniális, de emlékműként felállíthatatlan – a kollektív rituáléban használhatatlan – szobortorzó. A modernség jegyében a századfordulón egyfajta helyét vesztett szobrászat születik, egy mind elvontabban szimbolikus, funkcionálisan mindinkább tértelen és tendenciájában önreferenciális plasztika. Archipenko, Gabo, Pevsner, Brancusi, Tatlin és a többi klasszikus modern műve már leginkább *a szobrászat autonómiáját magát* – az anyagot, a teret és a létrehozás folyamatát mint olyat – ábrázolják. Ez a művészi forradalom átalakítja a térről és a testről való plasztikai „gondolkodás” jellegét is: a moderneke felfedezik az űrt, a reprezentáció meghatározottságától függetlenített ideálisan „tiszta” teret, valamint az ebben lebegő,

minden egyéb dolog megjelenítésének terhétől megszabadított „tisztán plasztikai” tárgyat.

Az esztétikai modernség e purisztikus-reduktivista, illetve univerzalisztikus test- és térfelfogása ott mutatja meg leginkább valódi arcát, ahol a leghagyományosabban szobrászi műfajban kell helytállnia: például Picasso 1928-ban fogant zseniális Apollinaire-síremlékén, ezen az egyenletes vastagságú fémdrótból hegesztett térkonstrukción, amelyet joggal tekinthetünk a modernitás paradigmaticus emlékművének. A több változatában is ismert szobor keretszerű térformából és egy ebbe belerajzolódó sematikus emberalakból áll: ezek az egyaránt testetlen, tengelyesen szimmetrikus és szigorúan egymásra vonatkoztatott alakzatok levegős, rendezett kozmosz képét mutatják fel, amely rejtett struktúráiban magán viseli demiurgoszának vonásait. A *humanizált tér* e szobrászi koncepciója – mint a művészettörténeti szakkutatás már régóta feltárta – közvetlenül Picasso nem sokkal korábban rajzolt úgynevezett csillagkép-variációiból – vékony vonalakkal összekötött fekete pontok grafikai konstellációiból ered: voltaképpen ezek kivetítése a háromdimenziós térbe.<sup>9</sup> Szorosan kapcsolódik tehát a *dessin dans l'espace* előbb Julio González, majd Kahnweiler által megfogalmazott programjához,<sup>10</sup> amely a testetlen térplasztika meghirdetésével a tradicionális szobrászat minden hagyományával ellentétes volt. Későbbi méltatói nem véletlenül láttak összefüggést az emlékmű egyetemes-kozmosz transzparenciája, térdoboz és figura egymásba forgatása és a kubizmus Apollinaire által is megfogalmazott utópisztikus-idealista világképe között. Az a sokatmondó körülmény, hogy Picasso teljességgel közömbös maradt eredetileg a Père Lachaise-be szánt műve későbbi felállításának helyei iránt, hogy készséggel járult hozzá az emlékmű multiplikálásához, különböző méretekben, anyagokban és helyeken való felállításához, továbbá hogy – egyfajta geometriai perfekcionizmus jegyében – végig ragaszkodott a modell-eredeti kézműves esetlegességeinek kiiktatásához,<sup>11</sup> jól jellemzik a szobrászi síremlék XX. századi paradigmaváltását. Mert Picasso az Apollinaire-monumentumot olyan önelvű – hely, súly és anyag nélküli – eszmei világmodellnek szánta, amelynek érvényessége – a makrokozmoszsal vélt belső összhangzása folytán – univerzális, és azt mindig és mindenütt – bármely méretben és bármely anyagban – egyformán megőrzi. Magam hajlamos volnék elfogadni azt a föltételezést is, hogy térháló és figura csillagközi egymásban léte itt voltaképp a tradicionális emlékművet konstituáló alak-piedesztál viszonyt tematizálja, annak logikai ellenpontja: míg a hagyományos emlékmű maga a földben gyökerezve és az égbolt felé irányulva egy nem esztétikai kozmosz pólusai között közvetít, addig ez a mű – radikálisan egyneműsítve az emlékmű roppant heterogén valóság-vonatkozásait – önmagában közvetített, vagyis magát a mindenséget inkorporálja a maga humanizált-esztétikai kozmoszába.

Mármost a kubizmusból és a konstruktivizmusból merítő geometrizmus újabb és újabb hullámai – mint például a *minimalszobrászat* a hatvanas években – a modernitás elvont-utópisztikus reményeinek lassú elsorvadásával mind többet vesztek metafizikai komolyságukból. Segal hordozható gipsz emlékműveinek blaszfémiaja a hatvanas években csupán nyersen és élesen fogalmazta meg a klasszikus moderneket követő dezillúzióknak ezt az élményét. Ez a radikális antiművészeti attitűd Jovánovics munkásságának is egyik legfontosabb forrásvidéke: az ő Segalhoz szorosan kapcsolódó korai konceptualizmusa is a szobrászat totálisan univerzálissá lett *fogalmának* értelmét és határait kezdte firtatni.

**(A feladat és megoldhatósága)** Nem meglepő tehát, ha Jovánovics – huszonöt év múltán, első valódi (s nem is akármilyen) emlékműmegbízása alkalmával éppen a feladatban rejülő esztétikai paradoxont állította műve középpontjába. Egy interjúban a pályázástól való kezdeti vonakodását esztétikai s nem politikai okokkal magyarázta: „*az emlékmű meg a köztéri szobor tőlem oly mértékig idegen – maga a hatalom, tehát a köztér, ami kizárja a részvételemet... Ez eleve gyanús műfaj, amelyben egy sor konzervatív, XIX. századi idejétmúlt művészeti elem van, és hamis igényre épül, az elvárásai is középszerűek és silányak... hihetetlen küzdelem volt, amíg rájöttem, hogy lehet avantgárd emlékművet csinálni*”. Az „*avantgárd emlékmű*” nehézségei, mint láttuk, nem egyszerűen stilisztikai természetűek, és Jovánovics ezt pontosan tudta is. Aligha véletlenül kezdte azzal pályázati MŰLEÍRÁS-át, hogy „*nevelésesen hangzik több száz ártatlanul meggyilkolt ember nyugóóhelyével kapcsolatban esztétikáról beszélni*”.<sup>12</sup> A dilemma így fogalmazható meg: *lehetőséges-e „a tömegsír esztétikája”?* Létrehozható-e olyan emlékmű a 301-es parcellában, amely valódi műalkotás, mégsem esztétizál, amely valódi borzalommal szembesít, és mégis vigasztal? Egy fokkal konkrétabban: létrehozható-e immanens szobrászi eszközökkel a mártíremlék a modernitás korában, ha ezek az eszközök éppen a szobor emlékműként való funkcionálásának modernista megtagadásából nyerték új keletű immanenciájukat?

Megelőlegezve értelmezésem főtételét, úgy gondolom, hogy Jovánovics a feladatot magának a problémának a tudatosításával és középpontba állításával oldotta meg. Munkája sikeresen felel meg kétféle, egymásnak ellentmondó követelménynek: emlék is, mű is – és egyiknek sem enged a másik kedvéért. Értelmezésem szerint az 1956-os emlék azon a *határon* áll, illetve arról a *határról* tudósít, amely az esztétikai és a nem esztétikai között húzódik: arról az összekapcsoló-elválasztó jelről, amely ez írott alakjában dekonstruált szó – *emlék/mű* – közepén található. Jovánovics a feladatot azzal *oldotta meg*, hogy emlék és mű ellentmondását *nem oldotta fel*, hanem ellenkezőleg: *épp ezt* artikulálta. Látni fogjuk, hogy bizonyos értelemben ez volt számára az egyetlen lehetőség, s ennyiben az 1956-os emlék csakugyan remekmű: egyszeri és megismételhetetlen megoldás.

A feladat ugyanis túlnő az esztétikai szférán, s ezért megoldása az alkotótól saját művészi lehetőségeinek – és egyáltalán: a művészet lehetőségeinek – önkritikus fölülvizsgálatát követeli meg. *Mit tehet meg* – sőt *mit kell* megtennie – ilyenkor a művészetnek, és *mit nem tehet meg* – mi az, amit *nem szabad* megtennie? – ez itt a kérdés. Úgy vélem, az 1956-os emlék megrendítő ereje, művészi koherenciája abból a következetesen és szabatosan artikulált *distanciálódásból* fakad, amellyel Jovánovics e munkájában a szobrászi modernség egész esztétikai univerzumához, az azt konstituáló plasztikai problémákhoz és diskurzusokhoz viszonyul – és *műalkotásként* csak innen értelmezhető következetesen. Persze nem valamiféle verbális kinyilatkoztatás vagy ideológiai elhatárolódás értelmében – az immanens-szobrászi értelemadás olyan – a továbbiakban részletesen kifejtendő – eljárásairól van szó, amelyek mégis e „*tisztán szobrászi*” határaitra kérdeznak rá. *Posztmodern* tehát, de nem a szó gátlástalan relativizmust hirdető értelmében, hanem annyiban, amennyiben megértése az esztétikai modernség pozícióinak újragondolását, a modern szobrászi „*diskurzusok*” belső logikájának és az őket kísérő esztétikai mitológiák kritikai fölülvizsgálatát követeli meg.

### Exkurzus a módszerről

Mielőtt a konkrét analízisbe fognék, szükséges rövid módszertani kitérőt tennem. E tekintetben abból indulok ki, hogy Jovánovics munkája, bármilyen mértékig problematizálja is az esztétikai szférát, *műalkotás*, és mindent, amit e tekintetben megérthetünk benne és általa, csakis művészi, pontosabban *szobrászi-architektonikus* artikuláltságának köszönhetően érthetjük meg. Következésképpen a plasztikai értelemadás speciálisan e műben hatékony eljárásait kell mindenekelőtt feltárni – másként fogalmazva: egyfajta plasztikai hermeneutikai megközelítésre van szükség.

Ez röviden és leegyszerűsítve azt jelenti, hogy megpróbáljuk valamelyest szisztematikusan leírni és egybefüggő jelentésfolyamatként értelmezni azokat a ropant szerteágazó relációkat, amelyek e bonyolult mű egyes elemeinek, illetve elemcsoportjainak különféle *plasztikai és térbeli minőségei* között megállapíthatók. Abból a hipotézisből indulok ki, hogy ezek a kvalitások (súly, térfogat, anyagminőség, felületmegmunkálás, tektonikai minőségek, alak, szín, térpozíció, hozzáférhetőség stb.) egyfajta *nyelvi rendszerként* értelmezhetők. Nem abban a közkeletű mechanikus értelemben, hogy minden egyes plasztikai jelentőhöz valamilyen fogalmi jelentett volna rendelhető, hanem inkább Saussure, illetve a strukturalisták felfogását követve, amely szerint a nyelv olyan önelvű jelentők rendszere, amelyek csakis egymástól való elmozdulásaik révén, *elkülönböződések folyamatában* indukálnak jelentéseket. A *plasztikai értéket* tehát (mintegy a nyelvi érték saussure-i fogalmának analógiájaként és azt parafrazálva) nem a plasztikai jel *tartalma* – a formájához vagy anyagához kapcsolódó szimbolikus képzetek, értékek, hagyományok, használatmódok és fogalmi tudás – határozza meg valamilyen szubsztantív módon, hanem más plasztikai jelekkel való együttállásai és oppozíciói: velük való azonosságainak és különbözőségeinek konkrét dinamikája.

A 301-es parcella emlékműve nagyszámú plasztikai objektum igen jól tagolt együttese: egészen leegyszerűsítve térbeli pozícióik alapján ezek az elemek egyrészt vertikálisan tagolódnak (talajszint alatti, földfelszíni és emeleti szintek), másrészt horizontálisan is elkülönülnek egymástól („nyitott sír”, „oltárépítmény”, „rusztikus kő”). Látni fogjuk, hogy ezek nem szükségképpen *művészileg* (architektonikusan és szobrászilag) artikulált elemek, mégis térbeli-plasztikai tárgyak, és egy esztétikai kiindulású értelmezés számára csak ilyenként jöhetnek számításba.

Ha mármost például a nyitott sír fekete oszlopának „értelméről” vagy „jelentéséről” beszélünk, nem elégedhetünk meg pusztán annak rögzítésével, hogy e tárgy mérete a forradalom dátumára céloz, vagy hogy alkotója egy helyütt „a halál fekete tűjének” titulálta: valójában az objektum *plasztikai értékét* kell meghatároznunk, ennek pedig nincs más módja, mint azoknak a minőségi relációknak a rendszeres számbavétele, amely ezt az objektumot a körülötte álló többihez fűzi. A jobb áttekinthetőség érdekében példámban ezt a műtárgyat – jelöljük (a)-val – csak két, morfológiailag rokon másikkal vetem össze: az „oltár” lábazatánál álló sima felületű hengeres oszloppal (b), valamint az emeleten égbe magasodó toronnyal (c). A nagyjából azonos méret és az alaktani rokonság közös nevezőjének alapján tehát e három elem páronként közös és eltérő sajátosságait az alábbi kis táblázatban foglalhatjuk össze:

plasztikai kvalitások	(a)	(b)	(c)
vertikális topológiai pozíció	a járószint alatt; a talaj síkjával szigorúan derékszögben áll	járószint; a talaj síkjával szigorúan derékszögben áll	emelet; a plató egyenetlen felületén „ <i>enyhén hátrahajlik</i> ” <sup>13</sup>
méret	1956 mm	205 cm: „ <i>egy ember éppen áthaladhat rajta</i> ” <sup>14</sup>	kb. két, két és fél méter
testforma	szabályos hatszögű hasáb	szabályos henger + annak hiánya	„ <i>geometriai szempontból nem mérve, nem szabályos</i> ” <sup>15</sup> négyzetes téglatest
tömörség	tömör	tömör + testetlen	üreges
anyag	gránit	műkő + mészkő	műkő
szín	fekete	fehér + mészkőszín	hófehér
technológia	gyári megmunkálás	öntés + kőfaragás	mintázás
felület	tükörsima	matt sima + durván faragott	gazdag relief borítja

megjelenített funkció	sirjel	„ <i>fejezet és lábazat nélküli oszlop</i> ”; tartópillér	„ <i>emlékoszlop, tulajdonképpen torony</i> ”
hozzáférhetőség	alig érinthető	megérinthető	nem érinthető
láthatóság	alig látható	látható is, takart is	mindenholnan jól látható
a test és a környező tér relációja	a pozitív testforma egy tengelyesen szimmetrikus, felülről nyitott négyszögű tartályban	a pozitív testforma + vele egybevágó – a kőbe vájt – negatív térformák szabadon, egymás mellett	a pozitív testforma egyedül szabad térben

E táblázatból kitetszik például, hogy – a többi objektumhoz viszonyítva – a fekete oszlop minden kvalitása valami tovább nem fokozható egzaktágot, végérvényességet és megváltoztathatatlanágot sugároz: milliméterben megadott mérete, szigorú geometrikus szabályossága, monadikus tagolatlansága és hozzáférhetetlensége valamiféle át nem hágható határpontot jelöl. De a fekete objektum *kizárólag* relacionálisan, például az emeleti fehér torony imbolygó, finom szabálytalanságaihoz *képest* hordozza a transzcendálhatatlan végérvényességnek és osztatlanságnak ezt a „jelentését”. Még hangsúlyosabb a középszint fehér tartóoszlopától való eltérés. Ez a tagozat fehér színében és anyagában az emeleti építményekhez hasonlatos, de hozzátartozik három, a színes mészkőtömbökből kinagyolt homorú vájat is – az oszlophenger negatívjai, *hiánya* az anyagban. A járószinten tehát Jovánovics a szobrászi-építészeti formateremtés egyik legalapvetőbb összefüggését, a térbe formált anyag és az anyagba formált tér, pozitív testforma és negatív térforma dialektikáját, az épület-, illetve szobortest bonyolult identitásának kérdéskörét idézi meg. Ennek a dialektikának azonban nyoma sincs a szemantikus sor másik két eleménél: (a)-t és (c)-t összeköti, illetve szembeállítja (b)-vel az, hogy *hozzá képest* mintegy önazonosnak mutatkoznak. De ez a közösség csak annál hangsúlyosabbá teszi (a) és (c) más vonatkozásban poláris ellentétét. A fekete

oszloptest – ez a „a 70 cm-es körbe szerkesztett hatszögű fekete gránithasáb”<sup>16</sup> például egy olyan négyzetes alaprajzú aknába ágyazódik, amellyel középpontosan szimmetrikus ugyan, viszonyuk térgeometriailag mégsem szabályos: az akna idegenként veszi körül. Ez a pozicionálás egészen más értelmet ad a sírbeli objektum „önazonosságának”, és szembeállítja a semmi által nem korlátozott, a nyitott, tágas térben lebegő emeleti társával, amelynek osztatlansága ily módon a problémamentes „szabadság” és „autonómia” értelmét nyeri. Látni fogjuk viszont, hogy ez az önazonosság és „szabadság” – a mű rendkívül következetes plasztikai logikája szerint – mégis valami *látszatszerű*, szemben a gránitoszloppal, amelynek minden tárgyi kvalitása precízen tudható és ellenőrizhető.

Akárhogy értelmezzük is mármmost ezeket a relációkat, annyi bizonyos: jelentéskonstituáló ereje csak az elemek és elemcsoportok szemléletes viszonyának, azonos és eltérő plasztikus-architektonikus minőségeik a befogadásban folyamatszerűen feltáruló konkrét dinamikájának van. Minthogy a mű több ilyen objektumból, sőt ezek önállóan viselkedő csoportjaiból is áll, az ezekhez külön-külön és csoportonként feltárható további viszonylatok – mintegy a guruló hólabda mintájára – tovább dústítják és differenciálják a már megértett jelentéskontinuumot. A plasztikai hermeneutikát tehát nem maguk a tárgyak, hanem azok egymásba való „átmenetei” érdeklik: a tárgyak és terek metamorfózisai, ismétlődéseik, reciprok viszonyaik, elhatárolódásaik, áttűnéseik és behelyettesíthetőségeik, felcserélődéseik, megfordításaik, metonimikus és metaforikus viszonylataik stb. A plasztikai tárgy identitását tekinti a kiinduló problémának: ezt ugyanis még a látszólag lezárt-végérvényes tárgyak esetében is *folyamatként* határozza meg.

Az így – tehát tisztán plasztikailag – kibomló jelentéskontinuum azonban egyáltalán nem valamilyen „abszolút szobrászat”, „tisztá”, merőben önreferenciális plasztikai értékek játéka, mint azt a modernizmus sok esztétikai doktrinája véli. Az azonosítások és megkülönböztetések e komplex dialektikus játékában a különféle alkotóelemek roppant heterogén értelem, a hozzájuk kapcsolódó vallási, liturgikus, politikai, irodalmi és egyéb konvencionális jelentések és képzetek messzemenően aktivizálódnak. Maguk is belépnek mintegy a kölcsönös identitásképzés folyamatába, konkretizálják, színezik, ellenpontosozzák stb. a már kijegecesedett jelentésköröket. A plasztikai érték nem „jelenti”, nem „szimbolizálja”, nem „helyettesíti” ezeket az értelemeket, hanem vonatkozásba hozza, rendezzi, szervezi őket. A szobrász azzal mond ítéletet erkölcsről és politikáról, hitről és bizonyosságról, hogy plasztikai súlyt ad az egyik elemnek, és megvonja ugyanazt a másiktól, oppozíciókat, összecsengéseket, hierarchiákat stb. teremtet közöttük. Az értelmezőnek pedig arra kell törekednie, hogy ezek komplex hálóját felfejtve valamilyen, a formálás során következetesen érvényesülő belső koherenciára leljen az értelmezés munkája során.

A szemantikus sorok végigkövetéséhez mármmost az értelmezőnek olyan plasztikailag és szimbolikusan egyaránt pontosan definiált elemeket szükséges meghatározni, amelyek az értelemrekonstrukció tovább nem redukálható vonatkoztatási pontjaiként szolgálhatnak. Nézetem szerint Jovánovics műve mindjárt *három* ilyen „archimedesi pontot” is tartalmaz: ilyenek az 1956 mm-es fekete hasáb, az „oltár” emeleti szintjének fehér műkö objektumai, valamint az oltár mögötti „nagy rusztikus kő”. Ezek kölcsönös interdependenciája jelöli ki az értelmezés munkájának szükséges *szükség* kereteit. Látni fogjuk, hogy mindegyikük csak *bizonyos szempontból* tekinthető végpontnak, s egyikük



sem alapozhatja meg önmagában a mű értelmi világának egészét. A háromból kettő – utaltam már rá – allegorikus értelemmel felruházott tárgy, a középső viszont kifejezetten a modern szobrászat esztétikai univerzumában gyökerezik. A művet következetesen esztétikailag megközelítő értelmezésnek tehát célszerű ezt választania kiindulópontnak.

### Az önidézés iróniája

*„A szobrászatnak mindig reakciós művészetnek kell maradnia. Az összes közül a legkevésbé képes a fejlődésre. Ezért a szobrászatnál, inkább, mint akármelyik más művészetnél, a régi példához való visszanyúlás mélyenszántó cselekedet. Valójában primitív művészet.”*

(Popper Leó)<sup>17</sup>

**(Kézjegy az emlékművön)** Válasszuk elsődleges vonatkoztatási pontként a nagy kőépítmény tetejére telepített hófehér mőtárgyakat, mindenekelőtt a „szarkofágot” és a „toronyt”. Földényi értelmezése szerint az emlékműnek ez a legfelső – egyöntetűen hófehér – szintje a „végcél” – „ide tér a lélek”. Pontos és kifinomult megfigyelések szolgálnak érvként e tételhez, mint például az a nagyon fontos körülmény, hogy – szemben a talajba süllyesztett fekete gránitoszlop és a járósínt változatos színű kötőanyagok súlyosságával – ezen a szinten minden lebegni látszik. Az oszlop, mint egy velencei campanile, enyhén megdőlt – alatta az oltár asztallapjával szolgáló fehér cementlap felső síkja hullámos felületű. Földényi a szoboregyüttest nagyon helyesen plasztikai folyamatnak tekinti, amelyben az egyes elemek „összeolvasása” generálja az értelmet. Kérdés azonban, hogy helytálló-e e folyamat *teleologikus* értelmezése, a halál negativitásától az élet közvetítésén át a „kozmosz teljesség” pozitivitásáig leírt út eszkatológiai sugallata? Földényi értelmezése szerint ráadásul a három szint egyben „a szobrászat történetének menetét” is reprezentálja: a fekete kő a „kezdet” volna, „amikor a szobrász a kozmosz erőkre bízta magát... amelynek birtokában egy kőben akkor is felfedezhető a mikrokozmosz, ha a szobrász kézzel nem is illeti”: a középszint a „jelen”-nek felelne meg, amennyiben az anyag itt az alkotó keze és vésője nyomát viseli magán, „hogy a nyersanyagot megszüntesse, és annak nyersségét művészettel álcázza” – míg a tető nem volna egyéb, mint a „jövő, amikor az anyag nem anyagi minőségekkel kezd telítődni, a kő lebegni kezd, s az anyag plaszticitása a lélek és a szellem fényes, megfoghatatlan, de mégis érzékelhető plaszticitásával válik egyneművé”? Földényinek szüksége van erre a hegeli ihletésű – és hegelien elvont – triadikus sémára, hiszen az okfejtés belső koherenciájának parancsa mindennél erősebb – és kapóra jön neki Jovánovics művének vitathatatlan hármas tagolása. De mi igazolja plasztikailag, hogy ami a talajba van süllyesztve és fekete, az primitív, mágikus és a múlthoz tartozik, míg ami magasan lebeg és fehér, az szellemi és egy eljövendő világ hírnöke?

Kétes értékű szimbolizmusok helyett a magam részéről inkább egy olyan evidenciából indulnék ki, amit egyébként Földényi is említ: nevezetesen, hogy a „szarkofág” és a „torony” félre nem érthető utalás Jovánovics egy-egy korábbi periódusának művészi problematikájára. Míg a „torony” domborművű borítása a szobrász nyolcvanas évekbeli munkáira, így az úgynevezett berlini reliefekre és a Szőulban felállított monumentális toronyplasztikára emlékeztet, addig a „szarkofág” egyenesen a hatvanas-

hetvenes évek fordulójának avantgardista Jovánovicsát idézi. Egyetértek Földényivel abban, hogy a pálya korábbi szakaszainak „kérdésfeltevései” jelennek itt meg – de az övénél konkrétabb, egyszersmind más funkciójú idézeteket vélek felfedezni. Úgy gondolom, hogy az emlékmű csakugyan csúcspontja Jovánovics pályájának, de nem csupán abban az értelemben, hogy „egyre összetettebb és átfogóbb megformálása” volna „ugyanannak a központi, mindent mozgató víziónak”. Inkább úgy gondolom, hogy csak egész eddigi életművét mérlegre téve, korábbi plasztikájával kritikusan is szembenézve hozzhatta létre remekművét a 301-es parcellában.

Vegyük tehát közelebbről is szemügyre az emlékművön demonstratív, a legfelső szinten elhelyezett „kézjegyeket”. A *szarkofág* például a műnek jószerével az egyetlen olyan mozzanata, amely első pillantásra is megfelelni látszik a síremlékplasztika konvencionális követelményeinek: enyhén historizáló architektúrájával és a márványba faragott drapériák barokkos ünnepélyességének felidézésével a ceremóniális emelkedettség auráját kölcsönzi a síremléknek. Persze ez az „első pillantás” nagyon csalóka. Közelebbről vizsgálva ugyanis a „*hófehér lepellel letakart, hófehér márványszarkofág*”<sup>18</sup> valóságos szobrászi paradoxonnak bizonyul, amely pontosan rimel Jovánovics hatvanas évek végétől űzött konceptuális plasztikájának csaknem valamennyi lényeges kérdésére. Az egész műtárgy úgyszólván saját kezű parafrázisa annak a hatalmas *gipszenvironment*-nek, amelyet a szobrász 1970-es, Nádler Istvánnal közös Fényes Adolf terem-beli kiállításán mutatott be. Itt ugyan a drapéria nem az oldalfal síkjára borul rá, hogy a textilanyag pozitív plasztikumával, dús, anyagszerűen súlyos redőivel burkolja be a koporsó architektonikus merevségét: ellenkezőleg, ez a barokk drapériailluzionizmusnak épp a megfordítása. A redőzet ugyanis a szarkofág valóságos oldalsíkjaihoz képest *negatív* valami, mintegy a szabályos téglatestbe mélyül. Jovánovics ragyogó szobrászi kvalitásait dicséri, hogy a műtárgy így is tökéletesen képes felidézni a terítővel letakart oltárépitmény illúzióját. A felület megtévesztő optikai folytonosságát csak a doboz élei, az oldalfalak illesztései törik meg – ismét egy olyan vonás, amely már az 1970-es gipszmunkán is megfigyelhető volt. A virtuális, negatív drapériára most timpanonos kialakítású kvázi-tető illeszkedik, tovább problematizálva test és drapéria viszonyát. Beke László „*tárgyalkotás vagy leképezés dilemmájának*” nevezte azt a Jovánovicsot akkoriban foglalkoztató tipikusan konceptualista kérdést, amely itt újra felbukkanni látszik: „*tárgyai azok és mégsem azok, amit ábrázolnak és mégsem ábrázolnak*”.<sup>19</sup> Ám ez a mostani megoldás nem folytatása vagy továbbgondolása az egykori kérdéseknek: inkább emblémaszerű idézet. Olyannyira jelzésszerű, hogy az a benyomásom, mintha Jovánovics itt egyenesen Pauer Gyula korabeli pseudo-kockáinak paradoxonjáig radikalizálná az őt akkoriban foglalkoztató ismeretfilozófiai dilemmákat – holott korábbi konceptuális szobrászatában inkább került az efféle, abszurdba hajló végletességet.<sup>20</sup>

Nem kevésbé rámutató-elidegenítő jellegű a sima dobra állított négyzetes pillér. Ennek kivételesen artisztikus díszítése elsősorban Jovánovics berlini reliefjeit, illetve a nyolcvanas évek esztétikai kifinomultságát és érzékenységét idézi emlékezetünkbe. Ugyanakkor a pillérborítás kifinomultsága, a hártyavékonyan egymásra rétegződő síkfelületek roppant bonyolult faktúrája a nagy magasságban csak *látványként* élvezhető – ezt az elvontságot mindenki azonnal észleli, aki valóban állt már szemközt ilyen – kifejezetten intim befogadásra, vagyis a szem és a tenyér nagyon közeli „letapogatására” szánt Jovánovics-relieffel a nyolcvanas évekből. A forma alkalmazása itt mégsem művészi tévedés, hanem reflektált effektus, hasonlatos a szarkofágéhoz: volta-képp *jel* – vagyis önmagától kölcsönzött, elidegenített és képletszerű *stílusidézet*.

Mindenesetre már ennyi után is föltehető a kérdés: mit keresnek az *alkotói személyességnek* ezek a csaknem tolakodó jelvényei egy össznemzeti érdekű emlékmű – kiváltképp egy mártíremlékmű – kiemelt helyein? Nem volna-e illendőbb a szobrásznak szerényen a háttérbe húzódnia a maga személyes történetével, céhes-belterjes problémáival?

**(Az anyag problémája: plastica versus sculptura)** Úgy gondolom, ez a kérdés egyáltalán nem jogosulatlan, és nagyon is válaszra vár. Előtte azonban még egy fontos összefüggésre ki kell térnem. Földényi figyelmét sem kerülte el, hogy az 1956-os emlék „emeleti” műtárgyainak anyaga – szemben az együttes többi darabjával – „*negatívba öntött cement, vagyis nem természetes, hanem mesterséges kő*”. Interpretációja azonban láthatólag nem tudott mit kezdeni e fontos körülménnyel. Valóban, ezek egy olyan anyagból – fehér cement és kvarcliszt keverékéből – és egy olyan speciális szaluzási technikával készültek, amelyet Jovánovics maga fejlesztett ki Szóulban felállított csaknem tíz méteres szobrának céljaira. Erre a technikára eredetileg azért volt szüksége, hogy a kiállítási célra szánt és túlnyomórészt gipszből készült reliefplasztikáit szabad téren is, állandó jelleggel kiállítható művekké fejleszthesse.<sup>21</sup> Tudvalévő, hogy a gipsz jóformán minden tulajdonsága ellentétes a szobrászat bevett, nemes anyagaiéval – nem tartós, nem mintázható, nem konzerválható. Segédanyag, amely nélkülözhetetlen az öntőforma – vagyis az eredeti negatívjának – készítésénél. Ennélfogva a gipsz ideális médium annak a konceptuális művésznek a számára, aki mindenekelőtt a szobrászat *elméleti határait* – a mű időben való létezésére, az *eredetinek a kópiához való viszonyára, pozitívna és negatívna, testformáknak és térformáknak egymáshoz való viszonyára* s ehhez hasonlókra akar rákérdezni. Beke László már korán észrevette,<sup>22</sup> hogy a gipsz mindenekelőtt mint *emlékműellenes* matéria volt fontos Jovánovicsnak – nem is ok nélkül hozta összefüggésbe a szintén gipsszel dolgozó Segallal, aki a hatvanas években éppen *efemer anyagból* épített, *hordozható* emlékművével intézte a legprovokatívabb kihívásokat a hagyományos szobrászat határai ellen. Jovánovics itt használt műkőve mindenesetre egyértelműen őrzi a gipsz használatában rejlő avantgardista-konceptuális implikációkat. Bizonyítja ezt az az iróniát sejtető idézőjel is, amelyet maga fogalmazta műleírásában használ, amikor a kvázi-szarkofágról – „*a nemzet kései, de örök tisztelata dása szimbólumáról*” – mint „*márványból*” lévőről beszél.<sup>23</sup> Az emlékműnek ezen a szintjén tehát kettős szimulációval van dolgunk: egyrészt a funkcióhoz illő nemes márványt nemtelen cement, a természetes anyagot mesterséges szimulálja, másfelől viszont – egy más kontextusban – ugyanez a műkő gipsz helyett is áll. Ebben a speciális anyagban Jovánovics alkalmas közvetítőt talált, amely fel is oldja, de meg is őrzi a számára oly fontos Segal-paradoxont.

Mármost mindezt egyedül az teszi lehetővé, hogy Jovánovics ezeket a műtárgyakat *képlékeny anyagból mintázza*. Ez a körülmény az emeleti objektumokat kategoriális élességgel különbözteti meg az összes többi elemtől, amelyek viszont így vagy úgy, de *eleve kemény anyagból faragott* objektumok. *Plastica* (mintázás) és *sculptura* (faragás) különbségéről van szó, amely a szobrászati hermeneutika nézőpontjából tekintve alapvető jelentőséggel bír, s amely legalább Leon Battista Alberti óta a szobrászok gondolkodásának homlokterében áll.<sup>24</sup> Jovánovicsban is, aki aligha véletlenül jegyezte fel naplójába valamikor 1989 és 1992 között mint időszerű teendőt: „*megtárgyalni egyszer a modern MINTÁZÁS történetét. Vagyis a PUAH ANYAGBAN VALÓ ALAKÍTÁS modern történetét*”.<sup>25</sup> Kérdés mármost, hogy miért éppen az élete legnagyobb monumentális feladatára való szellemi fölkészülés során válik egyszerre oly fontossá Jovánovicsnak „*az*

*ujjnyom közvetlensége*”, a Focillon emlegette *touche*, a senki máséval össze nem téveszt-hető *odanyulás*?

Jovánovics szerint a modern mintázás története arról szól, hogy miként tudja a szobrász – a naplóíró itt Medardo Rosso szavait idézi – „*elfelejteni az anyagot*”. Nem volt e programnak élesebb kritikus a századunkban Popper Leónál, aki Rodint éppen azért bírálta, mert szobrászata „*művészet a kő ellenében*”: „*a legcsekélyebb rezdülését is márványba véste, és belevitte a legcseppfolyósabbat, a csak tovatűnésében igazat, míg nem a márványból minden kő eltűnt*”.<sup>26</sup> E bírálat mély igazságát nem csökkenti Popper tárgyi tévedése: Rodin ugyanis maga gyakorlatilag sohasem faragott, mindig csak mintázott, és segédeire bízta agyagmodelljei kőbe való átmásolását. Mindenesetre a kétféle technika döntően különöző alkotói problémákat vet fel, élesen elütő szobrászi gondolkodásmódokat és személyes attitűdöket implikál, s ezek különbsége Jovánovics művének egyik kulcsa. Amíg a plasztika a szobrásznak lehetővé teszi, hogy az anyagot elképzeléseinek megfelelően egészen – akár az anyagszerűtlenségig – szabadon alakítsa, addig a *sculptura* az anyag ellenállásának fokozottabb tudomásulvételét, a művészi akarat bizonyos *alázatát* követeli meg. Michelangelo híres konceptusa a márványtömbben *eleve benne rejlő* szobor kiszabadításáról nemcsak a szépség személytelen idealitását állító neoplatonikus esztétika egyik szép metaforája, de a jellegzetesen *kőfaragói* gondolkodásmód leg-szemléletesebb példája is. Az anyag objektív természetétől való nagyobb mérvű függés itt másfajta játékteret teremt, és másfajta – a kipróbálhatatlan, a megváltoztathatatlan, a transzcendens irányában is nyitott tapasztalati mezőt nyit meg a szobrászi munka során. A Rodin típusú mintázó összehasonlíthatatlanul kisebb kockázatot vállal, amikor agyagmodelljeiből tetszőlegesen vesz el vagy tesz hozzá a gyúrható anyagból: anyagválasztása módot ad arra, hogy felszabadultan kísérletezzon, hogy kényét-kedvét csaknem szabadon érvényesítse az anyaggal szemben. A tetszőleges korrigálhatóság feltétlenül rokonítja a plasztikát a festészettel és általában a tisztán vizuális hatásokra építő művészi technikákkal szemben: „*szobron azt a dolgot értem, amit úgy hoznak létre, hogy kívágják a kőtömbből: az, amit felrakással csinálnak, a festményhez hasonlít*” – mondja Michelangelo.<sup>27</sup> Földényi helyesen vette észre, hogy Jovánovicsnál is a fény és árnyék játéka képezi a reliefek esztétikai potenciáljának alapját, ám bár számomra kevéssé meggyőző, hogy értelmezése szerint ebben „*a fény és sötétség ősi metafizikai párvivalására ismerhetünk*”, nem beszélve „*a jónak és rossznak a gnosztikusok által megoldhatatlannak vélt konfliktusáról*”. Ugyanakkor pontosan regisztrálja, hogy Jovánovics ezt a vizuális élményt a *tapintás*, a *testközelség* amaz atavisztikus tapasztalatával kontrasztálja, amelyet a járószint durva felületű mészkőtömbjei provokálnak ki a szemlélőből: „*szinte csábítják a tenyeret, hogy simítsa végig őket, s bőrével tapadjon hozzájuk*”. A szobrászi gondolkodás számára a fényvel és árnyékkal való optikai játék óhatatlanul látszatszerűvé, *plasztikai értelemben absztrakttá* teszi a szobrot. Bármennyire túlfeszítettek és rövidre zártak is ehhez fűzött kommentárjai, Földényi a problémát világosan érzékeli. A reliefek optikai szépsége csakugyan *megérinthehetlenségükből* fakad: *távoliak, tehát absztrakta* a néző számára. Akárcsak a nyitott sir fekete oszlopa, amelynek hibátlanul sima, fényesre polírozott felülete bizonyos nézőpontokból tökéletesen foncsorozott tükörként működik (s ezzel éppenséggel visszautasítja fénynek és árnyéknak változatos játékát ön-nön testén). A fekete hasáb tergeometriailag tökéletes szabályossága, tömörsége és felületének ideális simasága csupa olyan sajátosság, amely inkább szembeállítja az emelet fehér, szellős műtárgyainak eleven tagoltságával, finom aszimmetriáival, gazdag és differenciált megmunkálásával. De megérinthehetlensége *mint plasztikát* ugyanolyan elvonttá teszi, mint amazokat (noha, mint még hangsúlyozni fogom, a fekete gránit-

tömb esetében ez éppen *nem* esztétizáló elvontság). Az emeleti műtárgyak tünékeny és következmények nélküli fény-árnyék effektusokra való komponáltsága minden- esetre szorosan összefügg e tárgyak előbb érintett imbolygásával – ez is valamiképpen az esztétizálás *súlytalanságának és elvontságának* benyomását erősíti.

**(A relief mint a modernitás plasztikai metaforája)** A festői effektusokon túl még egy érv szól amellet, hogy az „emelet” önidéző műtárgyait ne pusztán személyes kézjegyeknek, hanem általában a *modern szobrászi szubjektívizmus* emblémáinak tekintsük. Ez pedig a szarkofág és a pillér egyszerre nyilvánvaló és mégis rejtőzködő *reliefszerűsége*.<sup>28</sup> Érdemes megfigyelni, hogy mindkettő körplasztika ugyan, de hasábszerűségénél fogva mégis frontális szerkezetű. Belülről üregek lévén (s ez az emlékmű összes többi objektumától megkülönbözteti őket) valójában négy-négy önálló reliefsík alkotja mindkettőt. Az illesztések következetesen megőrzött egyenetlenségei is egyértelműsítik ezt a szándékot. A keretező lapok megmunkált *felületein* túl e testeknek nincs önálló plasztikai szubsztanciájuk. Az *üresség* az álsarkofág motívuma esetében eleve kétértelmű, hiszen ez a tárgy éppenséggel a legszentebb ereklyék tartályaként kellene hogy szolgáljon.<sup>29</sup> Jellemző továbbá, hogy az egyetlen nem frontális és nem reliefborítású elemnek – a henger alakú dobnak – Jovánovics nem is adott önálló hangsúlyt – feladata kimerül a pillér csaknem elrejtett posztamensének szerepében, illetve távolról emlékeztet a járósínt hasonló anyagából öntött fehér oszlopára, amelynek felülete szintén nincs szobrászilag értékelhető módon megmunkálva.

Jovánovics egész életművén mármost végighúzódik a relieffel való foglalkozás, amelyben a szobrászat egyetemes fogalmának határait feszegető érdeklődése alkalmas tárgyat és metaforát talált. A relief ugyanis – tudjuk – a modern szobrászat kezdeti korszakának nagy témája és egyik vezető ideálja volt. Adolf Hildebrand nagy hatású elméleti munkája (*DAS PROBLEM DER FORM IN DEN BILDENDEN KÜNSTEN*, 1893) egyenesen a reliefet – ezt az *absztrakt falsíkra* szánt, *tetszőleges méretű, funkcionálisan közömbös, a tapintás és látás dialektikáját kielező* sikplasztikát – teszi meg a *par excellence* szobrászi forma letéteményesének. Hildebrand teorémája nyilvánvalóan a szobor funkcionális otthontalanságának egyik első elméleti összegzése, a Krauss által leírt „*nomadizálódás*” esztétikai konzekvenciáinak levonása. Amikor tehát Jovánovics az emlékmű leglátványosabb pontjára éppen reliefekből összeállított kvázi-tárgyakat helyez, voltaképp saját régi témáját, „*a tapintásra és körüljárásra teremtett szobor pusztá látvánnyá redukálásának*” esztétikai programját, „*az újkori szobrászat nagy kalandját*”<sup>30</sup> idézi fel – igaz, ezúttal idézőjelesen, inkább e program *elvontságának* érzését keltve. Megítélésem szerint Jovánovics az emeleti szféra artistikus (értsd itt: *mesterkél*t) plasztikájában az *esztétizáló művészi individualizmus* elvont szabadságesszményét, az akarat, képzelet és kreativitás korlátlanságának modernista utópiáját (Popper szavával: „*taszító szabadságérzését*”) állítja szembe a járósínt roppant fenséges kőköcsökainak archaikus személytelenségével – voltaképp törékeny testének és civilizatórikus szellemének *könnyűségével* szembebesíti a temetőben járkáló modern szubjektumot. Ez az immanens-szobrászi kiindulású szembeállítás veti a legélesebb fényt arra, hogy miként is viszonyul Jovánovics magához a feladathoz, a gyász és a kegyelet tényleges súlyához.

**(A forma objektív ironiája)** Úgy tűnik tehát, hogy mind az álsarkofág, mind az áltorony – részben a drapéria, részben a relief optikai trükkje okán, továbbá anyaguk tekintetében is látszatszerű, úgyszólván *ironikus* tárgyak – plasztikai *simulacrumok*. Ez erősíti az egész emelet imbolygó, lebegést sejtető jellege is: ha éppen a transzcenden-

tális szféráját jelölő hieratikus formák kezdenek dülöngélni, az óhatatlanul kétértelmű hatást kelt, és mintegy viszonylagossá teszi, ironizálja a monumentum *per definitionem* az örökkévalóságra vonatkozó intencióit. S mindezt egy *valódi* emlékművön, annak is leghangsúlyosabbnak *látszó* pontján...

Szeretném hangsúlyozni: a materiális és formaösszefüggések *objektív ironiájáról* beszélünk és nem a Nagy Imréék mártíriumát vagy a forradalom szellemét illető bármiféle frivolságról. Épp ellenkezőleg: úgy gondolom, Jovánovics legmélyebb komolyságát bizonyítja a modernitás – s benne saját életműve – művészi eredményeinek ilyesfajta relativizálása. Végül is nem ő maga minősíti-e az emlékművén regisztrált „anyagtalan hatás”-t a modernizmus esztétizáló perverziónak: „...a tömegsírokat szépítgetjük itt, ebben a rohadt XX. században...”<sup>31</sup>

### Innen és túl a szobrászaton

**(Az oszlop konceptualizmusa)** Az egyszerre nyomatékos és elidegenítő önidézésben tehát nem a művész merő hivalkodását kell látnunk, hanem a szobrászi artikuláció szükséges – és szükségszerűen idézőjelesített – támpontjait. Mert *innen nézve* például a járószint mészkőtömbjeinek durva felszíne és a sírakna oszlopának tükörsima felülete – mint *szobrászilag alig artikulált*, illetve mint *nem szobrászilag artikulált* plasztikai minőségek jelennek meg. A középső építményen a járószint és az emelet tárgyai összetartoznak, sőt szobrászi szempontból folyamatszerűen egybeolvashatók (mozgás a primitív-től a szofisztikáltig vagy fordítva: ezt erősíti a kettejük között átmenetet biztosító földszinti oszlop is), és ennyiben elkülönülnek a földbe süllyesztett hasábtól, amely szabályos és mívesen „kidolgozott” ugyan, mégsem írható le szobrászati, illetve művészettörténeti kategóriákkal. Megmunkálásának *elvé* ugyanis nem művészi elv: nemcsak olyan, a reprezentációra, a stílustörténetre vagy a mintázás személyességére való áttételes, mégis jelentékeny utalásoknak van híján, amelyek az emeleti műtárgyakat jellemzik, de a pozitív és negatív formák ama nyers és következetes dialektikájának is, amely a földszint kőfaragói logikájának sajátja. Hibátlanul, sőt gyönyörűen megformált tárgy, mégsem szobor: hiányzik belőle az immanens szobrászi jelentést kibontakoztató, értelmezést kikényszerítő plasztikai tagoltság. Belül van a művön, de *kívül* a művészi (szobrászi) diskurzuson.

Ez magyarázza meg, hogy Jovánovics – nem tagadva meg konceptualista kiindulását – miért állította ki a hivatalos egyetemi levélpapírra gépelt, pontosan datált, lepecsételt és tudományos szaktekintélyek által aláírt „*hitelességi levelet*” a fekete hasábról: „...a szobrász tervei szerint 70 cm átmérőjű körbe szerkesztett, hatlapú hasáb élmagassága 1956 mm kell hogy legyen”, ami egy sor név szerint felsorolt tanú jelenlétében „*hiteles mérőszalaggal és műszerekkel megvizsgálva*” be is igazolódott: „*Megállapítottuk, hogy a hasáb mind a hat élen mérve 1956 mm hosszú.*” De miért? Miért fontos, hogy az oszlopról beszerezhető tudnivalók *tudományos* legitimitást nyerjenek, miért kell e szimbolikus tárgy mi-benlétét (anyagát, eredetét, térgeometriai alakzatát, méreteit) – és továbbmenve, a szobrászi szándéknak való megfelelését – minden kétséget kizáróan egy művészileg tökéletesen irreleváns okiratban rögzíteni? Jovánovics közzé is tette<sup>32</sup> a dokumentumot, és azóta is mindenhol előszeretettel hivatkozik rá. Aligha kétséges, hogy tudatos, a mű koncepciójába szorosan illeszkedő *mitoszteremtésről* van szó, a mű *mesterséges megalapításának* – tehát a művön kívüli lehorgonyzásának – egyik hangsúlyos és tipikusan

konceptualista<sup>33</sup> gesztusáról. Jovánovics pontosan tudja, hogy a problematikussá vált monumentumnak szüksége van legalább viszonylag stabilnak tekinthető referenciapontokra, és a fekete oszlop feltétlenül az *egyik* legfontosabb ilyen mozzanat. A hitelesítési procedúra és a rá való folytonos hivatkozás értelme egy olyan mesterséges mítosznak a gerjesztése, amely *valamelyest* pótolhatja az emlékmű hiányzó metafizikai megalapozottságát a kollektív tudatban.

**(A másik határ: a rusztikus kő)** A fekete oszlop szobrászatonkívülsége tehát nem értéktétel, hanem ténymegállapítás, amely jól jellemzi e műnek magához a szobrászathoz fűződő paradox viszonyát: az 1956-os emléknek a szobrászat nem egyszerűen művészi közege, de legalább annyira referenciális tárgya is. Mindez mármost a fekete oszlopot – *ebben* a szemantikai folyamatban – egy csapásra jelentőségteljes viszonyba hozza a „nagy rusztikus kővel”, amely közvetlenül a nekropolisz mögött, de attól hangsúlyosan elkülönülten helyezkedik el. *A művészetekívülség e közös nevezőjén* bontakozik ki poláris ellentétük, amely sokkal végleteesebb, mint a „művészi szféra” szintjeinek imént érintett és átmenetekkel tompított ellentmondása: itt a szabályosság abszolút végpontja áll szemben a szabálynélküliség abszolút végpontjával. Jovánovics olyan objektumot választott a „nagy rusztikus kő” feladatára, amelyet még csak bányászni sem kellett: „*in situ, belsőleg geológiailag elvált, faragatlan... enyhén rozsdá, enyhén alvadt vér színére emlékeztető gorica-i kő*”.<sup>34</sup> Még annyira sem formálta emberi kéz, amennyire durván kinagyolt társait a járósínten. Az alaktalan őstermészet maga jelenik meg ebben a 220 millió éves, roppant méretű, negyventonnás testben, amelyet anyagának vulkanikus eredete is szembeállít – pontosabban szólva: szemantikus viszonyba hoz – a nekropolisz viszonylag fiatal, jól faragható „puha” mészköveivel. A különbözőést erősíti az is, hogy csak a pusztá gyp veszi körül, és nem a gondosan kikövezett alapsíkra nehezedik, mint a többi: minthogy „*hegyes csúcsára van fordítva*”,<sup>35</sup> teljes súlyával belefürödik a talajba. Grandiózus megformálatlanságával ez a tárgy nemcsak a művészség szféráján, de minden „emberin” radikálisan kívül lévőként jelenik meg – valamiféle tovább nem redukálható végpontnak bizonyul tehát. *Ezért* van jelentősége annak, hogy egy egészen szűk, ámbar nagyon hangsúlyos helyen mégis *érintkezik* a megformált világgal: a sír felé forduló oldalán fél négyzetméternyi felületű, álló téglalap alakú, alig néhány centiméter mélységű fülkét faragott bele a szobrász. Jovánovics saját értelmezése szerint az ókori egyiptomi sírkamrák „halotti kapuira” emlékeztető áljátóról van szó: „*itt léptek át mártírjaink a halálba*”. Csakugyan, közös tengelyük folytán a motívum mind a nyitott sírral, mind a tőle kiinduló és a nekropolisz alatt folytatódó úttal – a „Bánat Útjával” – jelentésalkotó kapcsolatba kerül. De ez nem az egyetlen jelentős vonatkozás. Egy más szemantikai dimenzióban ugyanis a kis lapos fülke a fölötte lebegő túlvilági reliefekkel is kapcsolatba lép, lévén bizonyos értelemben maga is síkdombormű, egyfajta relief. Pontosabban, az emeleten precíz művészettörténeti referenciaként megidézett reliefek *negatívja*, amennyiben nem a kő mesterséges síkfelületét domborítja fiktív testté, hanem annak természetesen domborodó testébe mélyít valóságos síkot. Öntött dombormű áll szemben faragott domborművel. A relieftechnika mindkét esetben valami fiktív, képzeleti dimenziót kölcsönöz a közvetlenül megmunkált nyers matériának, de szögesen eltérő értelműt: a szarkofágon és a tornyon – az anyag fölötti alkotói szuverenitás lepárolt művészi formájaként és az esztétikai látszat korábban érintett programja jegyében – az anyag átszellemítését, tehát transzcendálásának ígéretét és vigasztalását („*a rusztikus kövek városa felett irreális,*

*fehér túlvilág lebeg*”:<sup>36</sup> „fölette lebeg a semmiben... valami irreális könnyű túlvilágban...”<sup>37</sup> hordozza, míg a „rusztikus kövön” épp ellenkezőleg, önnön határaitra figyelmezteti a formáló akaratot. Mert itt a „relief” alig több, mint a hatalmas szikla pusztá *megérintése*: mintha az őstermészet e roppant objektuma nem engedné, hogy mélyebbre hatoljon benne a véső s az azt irányító alkotó szellem. Az ebben a negativitásban feltáruló transzcendencia ellentétes értelmű azzal a másikkal, amely az anyag látszatszerű eltűntetésének művészi manipulációjával (a mintázással, valamilyen dolog ábrázolásával, az optikai látszatkeltéssel stb.) mint bravúros *hatás* – mintegy a megváltás *ígérete* – érhető el. Ellentétes, mert a „művészet” e ponton a „természetet” mint áthághatatlan határt éri el – a lapos fölke nem egyéb, mint annak a helynek a megjelölése, ahonnan az élőnek vissza *kell* fordulnia.

Földényi világosan érzékeli és erőteljes költői nyelven érzékelteti is a nagy kőnek ezt az áthatolhatatlanságát – amit többek között Jovánovicsnak az a tudatos művészi gesztusa idéz elő, hogy a sirtól az oltár alatt keresztülhúzó úton mintegy útkadályként helyezi el a sziklát: „*az oszlopcsarnok meghitt tere ebbe a sziklába »ütközve« lepleződik le: amit az emberi léptékű oszlopok és arányok látványától elcsábítva bensőségesnek érzett a látogató, azt a szikla láttán szorongatónak kezdi érezni... A sziklába vajt vakajtó... a lélek számára... olyasmibe kínál belépést, ami túl van az életen is, halálon is... magának a kozmosznak a testébe, amely a lelket előbb-utóbb a halhatatlanság ígézetével fertőzi meg*”. Magam óvakodnék ezt a következtetést levonni. Ezen „a kapun túl” csakugyan véget ér az *élet* (ami itt annyit tesz: az ember által meg- és átformálható természet): de ami mögötte kezdődik, az nem a *halál* vagy a kozmosz amúgy nem kevésbé antropomorf világa (ezekről még lehetséges emberi – művészi, bölcséleti vagy tudományos – kategóriákban nyilatkozni), hanem *az anyag magában tökéletesen néma és kommunikálhatatlan, egyáltalán nem világszerű uralma*. A „halál ajtaja” az anyag intranzigenciájának ilyen hangsúlyozásával épp azt a pontot jelöli meg, amelyen túlról egyszerűen *nem lehet, tehát nem is szabad* mit mondani: olyan pontot tehát, amely csak önmagához térítheti vissza a „túl” felé irányuló türelmetlen szellemet. Józan önreflexiót kényszerít ki tehát, az egyáltalán elérhető határok világos tudomásulvételét. Ami benne vigasztaló, az annak a közhelynek a végtelen lapossága, amelyet Jovánovics nem szégyellt szó szerint is megfogalmazni: „*nem fájdalmas, mert minden ember meghal*”.<sup>38</sup>

Nem azért felesleges tehát a megszépítő szobrászi munka Angyal István kövén, mert – mint a misztikus Földényi sugallja – ezt a munkát maga a mindenség, „*egy ismeretlen formáló akarat*” elvégezte már, s ezért „*ez a robusztus kő semmivel sem kevésbé szobor, mint a fekete gránitoszlop vagy az oszlopcsarnok sziklapillérei*”. Ha ennyire kitégítjük a szobrászat fogalmát, akkor az értelmét veszti, és végső soron feleslegessé válik minden érvelő beszéd. S ami még lényegesebb: a mű maga is elveszíti a forma- és jelentésadás egyetlen megbízható kritériumát. Jovánovics „*szobrászi tevékenysége*” a nagy rusztikus kő esetében csakugyan azt jelenti, hogy lemond az anyag megmunkálásáról – de nem a gigantikus sziklát vonja be a szobrászat (a művészet) végtelenné és univerzálissá tágított körébe – ez éppenséggel annak a *művészi akarnokságnak* a gesztusa volna, amelyet épp Földényi kárhoztat a leginkább – hanem, ellenkezőleg: azért hagyja érintetlenül, mert a „*szobrászi tevékenység*” nagyon is törekeny és viszonylagos univerzumának – vagyis a művészet által megformálható igazságnak – határába ütközik. Mivel pedig a szobrásznak nincs más kiindulópontja, más eszköze, csak a szobrászati artikuláció történetileg kialakult nyelve, ha *nem artikulálja* (vagy nem szobrászilag artikulálja) a követ, akkor azt éppen mint *nem szobrot* emeli be a műbe. Jovánovics a határok e tematizálá-



sával voltaképp dekonstruálja a szobrászatot (ami itt a művészet szinonimája), amennyiben elvitatja tőle az igazság univerzális és kizárólagos képviselőjének jogát<sup>39</sup> – de mégis és nyomatékkal megtartja mint az egyetlen lehetőséget ahhoz, hogy egyáltalán értelmesen tudjon még „beszélni”.

(„Lebegő” referenciák) A mű plasztikai értelmének bonyolult szövésű hálója tehát három, tovább nem redukálható sarokpontra van kipányvázva: ezek mindegyike valamiféle öntörvényű és a másik kettő felől kölcsönösen elérhetetlen „abszolút” végpontot jelöl. Foglaljuk ezt is egy rövid táblázatba:

szempontok	a nyitott sír	az oltár	a nagy rusztikus kő
formai jellemzők	tökéletesen szabályos monolitikus alakzat	a szabályosság és szabálytalanság dialektikájának alávetett, heteronóm alakzatok	tökéletesen szabálytalan monolitikus alakzat
megmunkálás	mechanikus gépi megmunkálás	emberi kéz közvetlen munkája	megmunkálatlan természeti tárgy
az artikuláció módja	tisztán geometriai artikuláció	művészi-történeti artikuláció	artikulálatlanság
öntörvényűség	az elvont gondolati idealizáció öntörvényűsége	a művészet érzéki és szellemi idealizációjának öntörvényűsége	a nyers természet öntörvényűsége
megalapozás	aktusszerű megalapítás: „tudományos” legitimitás	a művészet történeti hagyományában való megalapozottság: <i>esztétikai</i> legitimitás	a mártírok személyes végakarata, ill. az emléket állítók kívánsága: a <i>személyes hűtelesség</i> legitimitása
allegorikus jelentés	az 1956-os forradalom mint monász-szerű eszme	az artisztikum mint a megváltás utópikus ígérete	a megválthatatlan „ <i>csöcselék</i> ”
tér-dimenzió <sup>40</sup>	a megrendült emberi kozmosz középpontjában	kiszorulva a megrendült emberi kozmosz perifériájára	kívül a humanizált kozmosz terén
idő-dimenzió	„1956” mint kitüntetett pont a történelemben: az örökre megállított idő	a „történelem” mint múlt-jelen-jövő: az emberi kultúra szakadatlan változása	kívül a történelmi időn
hozzá képest a másik kettő:	érzéki, zavaros, tisztátalan	néma és kifejezés-képtelen	súlytalan, erőtlen, „kulturált”

Ezek a sarokpontok azonban csupán relacionálisan – csak bizonyos szempontból és csak egymáshoz képest – tekinthetők „abszolútnak”. Ezt a táblázat utolsó sorában jeleztem. Mindenesetre mindegyik egy-egy szemantikus folyamat kiinduló-, illetve végpontja. A „nyitott sír” tisztán geometrikus, monász-szerű építmény, valami szilárd, személytelen és kortalan tökéletesség árad belőle: ez a mű tisztán eszmei gyűjtőpontja. Hozzá képest a parcella minden más eleme – ha, mint láttuk, nem is jelentőségteljes különbségek nélkül – zavarosnak, diffúzknak, heterogénnek látszik. Következetes re-

duktivizmusa az *elvont utópia radikális erkölcsi igazságát* jelöli és szegezi szembe a „művészet” dialektikusan közvetített és a „természet” spontán-közvetlen érzékiségével. Ez a tárgyegyüttes oly képtelenül elvont, kristályos és személytelen, mint a Kant emlegette „*erkölcsi törvény a szívünkben*”: a monadikus igazság feltétlensége árad belőle. A „tudományos” mérésekkel való legitímálás célja is csak ennek a *magánvalóságnak* a nyomtatékosítása, amelyre – láttuk korábban – Jovánovics a *művészet* szubjektív hitelesítési formáit (például az expressziót) már nem tartotta alkalmasnak. Hogy az 1956-ra való allegorikus hivatkozás épp ezen az elemen jelenik meg, világosan mutatja, hogy Jovánovics számára maga a forradalom nem nemzeti, politikai vagy társadalomtörténeti tény, hanem kizárólag erkölcsi tettként jön számításba: halottai is csak erkölcsi értelemben hősök. A többi elemet uraló egyediesség és érzéki sokrétűség nem teszi lehetővé, hogy a tisztán erkölcsi tettek erre a fenséges-univerzális aspektusára emlékeztesse.

A „*nagy rusztkus kő*” viszont éppenséggel nagyon is individuális tárgynak látszik: szemben a monokróm fekete hasábbal, amely egy idea materializációja, ez tökéletesen egyedi és megismételhetetlen darab, amely csakis önmagát reprezentálja. Ha a nyitott sír geometrizmusa az erkölcsi törvény „általánosságát” állította, akkor Angyal István köve az „egyes” meghaladhatatlanságának metaforája. Nincs párja, megfelelője, ösképe: semmit nem ábrázol, semmit nem helyettesít, semmilyen általánosnak nem egyediesülése. Ugyanúgy tisztán magánvalóként jelenik meg, mint a „törvény” oszlopa, de nem tartozik semmilyen szabály vagy fogalom általánossága alá. Gondolkodás, erkölcs, művészet – mit sem tudnak vele kezdeni. Egy „ez”, ahogyan Hegel mondaná: csak *rámutatni* lehet, úgy, ahogy Angyal István a végrendeletében vagy Jovánovics György a gyakorlatban is tette. (Jelenlétét ennyiben csak azoknak a *személyes hite*le legitímálja, akik ily módon rámutattak.) Irdatlan súlyában, mozdíthatatlanságában, robusztus alaktalanságában – akár a konceptuális oszlop tiszta, elvont törvényszerűségében – van valami fenséges. A 301-es parcella tárgyegyüttesében valamiképpen minden szellemi kultúra ellenpontját, az anarchisztikus, személytelen és integrálhatatlan egyediség sarkpontját képviseli. Mégsem pusztán negativitás: ez az elem képviseli művünkön az impulzivitást, a kultúra által nem domesztikált természet öntörvényűségét. Vulkanikus eredete mintha a feltartóztathatatlan őserőnek volna metaforája. Allegorikus értelemben az Angyal István által tetemre hívott *csöcselék*nek, mondhatni, az *istenadta népek* felel meg. Mindenesetre olyasmi, amit nem lehet megkerülni, átszellemíteni, dialektikusan transzcendálni.

Végül a harmadik vonatkoztatási pont: a *konceptus* „általános” és a nyers *természet* „egyese” közé eső mező, az oltárépítmény mint az *esztétikai közvetítések*, a „különös” szférája. Nem véletlenül áll több objektumból, amelyek folyamatszerűen kapcsolódnak egymásba, s nem véletlen, hogy az emlékmű művészettörténeti hivatkozásai erre az elemcsoportra szorítkoznak. Itt egyetlen objektum sem áll meg önmagában, a kölcsönös vonatkozások sűrű hálója fonja be őket, és mindegyikük alá van vetve a különös dialektikájának. Láttuk ezt a fehér oszlop pozitívitásának és a kőbe faragott térhenger negatívitásának kettősségében éppúgy, mint az elemcsoport többszintességében, a szobrászattörténeti allúziók bonyolult reflexivitásában. Ez a *művészi szférája*, mondhatni, az anyag öntudatának, és önreflexiójának birodalma. A műnek erről a szekciójáról csakugyan értelmesen beszélhetünk olyan dialektikus-esztétikai kategóriákban, mint „látzat vagy valóság”, „anyag vagy szellem”, „szubjektív vagy objektív”, „leképezés vagy tárgyalakotás”, „plastica vagy sculptura” és így tovább: márpe-

dig épp ez a fajta beszéd az, ami a másik két vonatkoztatási pont esetében semmitmondónak bizonyul. A specifikusan *művészi* ugyanis az egész emlékműnek nem eleve természetes közege: maga is csupán az egyik referenciapont a többi között, amelyet – köztes pozíciója ellenére – nem illet meg semmilyen előjog. A „különös” e szférája nem dialektikus szintézise egyesnek és általánosnak: az „oltár” a maga bonyolultságaival nem egyesítése és transzcendálása a geometrikus hasáb és a durva kőszikla kettősségének. Mégis, mint utaltam rá, egyedül a szobrászatnak ez az *idézőjelbe tett nyelve*, a plasztikai tárgy dialektikus identitására való *hivatkozás* engedi meglátnunk a másik két elem konstitutív és egymást is opponáló kívülállását a szobrászati idiómán. Nélküle, az általa meghatározott vonatkoztatási keret hiányában a fekete hasáb és a „nagy rusztikus kő” valóban nem lenne több néma és kifejezéstelen tárgynál, merőben esetleges, üres allegóriánál. Mégis: a művészi nyelv csak arra képes, hogy a határt jelölje meg önmaga és a rajta kívül lévők között: nem képes valamilyen esztétikai egyöntetűség eszménye jegyében megszüntetni az emlékmű radikális heteronómiáját. Ami a művészet nyelvén itt *közvetlenül* elmondható volna, az csupán konvencionális, közönséges, végső soron hazug lehetne. A „művészet” itt megint egyszer olyasmit mutat meg, amelyet – autonómiájára büszkén – épp önmaga takarna el: olyasmit „mond el”, amit épp saját nyelve rejt el előle.

Jovánovics műve tehát azért képes az emlék/mű feladatának megfelelni, mert egyfelől belső értelem-összefüggése rendkívül következetes, másfelől „lebegő referenciákra” támaszkodik. „Lebegőnek” azért nevezem ezeket, mert egyik hivatkozás sem lehet képes *önmagában* megalapozni a művet: egyik sem szolgálhat a mű értelmének *végző* instanciájaként. Sem Angyal István szavának szubjektív hitele, sem az 1956-os forradalom objektív erkölcsi-eszmei igaza, sem a művészet végtelen érzeki gazdagsága *nem valóságosabb* dolog a többinél, vagyis nem lehet *inkább* a mű alapja, mint a többi. A mű azt tanúsítja, hogy e vonatkozások között nem lehetséges semmiféle hierarchia, fontossági vagy értéksorrend, s ha ilyen keretben próbáljuk megragadni őket, értelmezésünk szükségképpen egyoldalúvá és beszűkültté válik. A referenciák e lebegtetése éppen azt a célt szolgálja, hogy a néző számára tudatossá tegye emlék és mű *határait*, amelyek egy-egy monolitikus világlátáson belül könnyen átjárhatónak látszhatnak – s ezzel az emlékezés új reflexióját „kényszerítse” ki.

### A „hely szelleme”

*„Meg kellene tanulnunk, hogy a dolog a hely maga, nem pedig olyasvalami, ami ehhez vagy amahhoz a helyhez tartozik... A szobrászat... helyek testté alakítása.”*

(Heidegger)<sup>41</sup>

(A **locus meghatározottsága**) Mindeddig az emlékművet tisztán szobrászi kontextusban vizsgáltam – ezért mindaz, amit eddig mondtam, érvényes lehetne akár egy kiállítótermi installációra is. Itt az ideje, hogy számításba vegyük: Jovánovics munkája nem a modern szobrászat absztrakt terében áll, hanem *síremlék*, sajátosan *temetői* műalkotás, amely nem állítható fel akárhol. Korábban röviden idéztem Földényit, akinek olvasatában már hangot kapott a helynek ez a fontossága. Ő a modern nagyváros, az

„elvont emberrel” kalkuláló technikai civilizáció otthontalan, nyomasztó űrjét állította szembe a parcellának az eleven ember biológiai-szellemi szükségleteihez igazodó, bensőséges terével. Ez a romantizáló modernitáskritika, illetve az emlékmű ezen alapuló interpretációja azonban – megítélésem szerint – elvétí Jovánovics valódi intencióját, amely egyszerre konzekvens megőrzése és a Földényiénél radikálisabb bírálata a modernnek univerzalista ténfelfogásának. Nem mintha a szobrász nem törekedett volna a parcellában egy valóban emberléptékű, „lélegző” tér kialakítására – s nem mintha nem volna ezerszer jogosult sok nagyváros fullasztó tértelenségének bírálata. De ez a szembeállítás itt merőben absztrakt, s elmegy a műben magában tematizált voltaképpeni térprobléma: a *tér* és a *hely* konfliktusa mellett. Úgy gondolom, hogy Jovánovics nagyon mélyen és pontosan értelmezte a feladatot, amikor a tér kialakításában egészen az ókeresztény szentkultusz liturgikus térformáig nyúlt vissza: mint látni fogjuk, a parcellában felállított tárgye gyűttes és a kapcsolódó terek a *rejtett sírhelyeket* megjelölő kora keresztény *martyriumok* elemeiből építkeznek, ezeket rendezik új – meglehet, szokatlan, sőt provokatívan újszerű – összefüggésbe.

A kérdést, hogy mi kölcsönözte e helynek „*a szent tér élményét*”,<sup>42</sup> nem nehéz megválaszolni. Nagy Imre és mártírtársainak megalázó, egyszerismind fölháborító elkaparása, a holttestek felkutatásának és azonosításának néma borzalma, valamint az újratemetés megrendítő pompája adott akkora súlyt a temető e sarkának, hogy az ide kilátogató egyszerűen *nem* tekinthet el attól, ami itt történt, s aminek ereje így *csak itt* érezhető. Ez a kollektív tapasztalat jelölte ki „*azt a szilárd pontot a profán tér formátlan meghatározásába*” (Eliade), amely köré az emlékmű *egyáltalán* megépülhetett. – Tegyük hozzá: az ókeresztény hagyomány hithű kommunistákra való alkalmazása ezúttal nem szentségtörés. A mártír ugyanis nem feltétlenül vallásos jámborsága okán, tehát első sorban nem hitének, meggyőződésének *tartalma* miatt méltó a megbecsülésre, hanem mindenekelőtt az önfeláldozás *morális* példája – maga választotta istenéhez való következetes hűsége – révén parancsol tiszteletet a követőktől. Épp az *autonómiának* és a *személyességnek* ez az emfatikus súlya az, ami miatt a mártírium „intézménye” a radikális szekularizáció idején sem veszített semmit erkölcsi jelentékenységéből. Jovánovics a keresztény hagyományra utaló gesztusa, amely híján van minden vallásos akcentusnak, nyilvánvalóan nem valamilyen felekezeti partikularizmust szolgál, hanem a morális radikalizmusnak és a bensőséges közösségi szolidaritásnak azt a ma is érvényes szellemét idézi fel, amely olyannyira szembeállította az archaikus közösségek mély valóságát a hatalomra került egyház intézményes ájtatoskodásával. A tradícióértés e mélysége folytán került el Jovánovics a historizáló hivatkozások szokásos buktatóit is: mind a hagyományos vallási-kegyeleti formák pusztta megismétlését, mind az archaizálás posztmodern divatjának sekélyességét.

Mivel a hagyomány szerint a *locushoz* mindig olyan, a helyi mártírokkal kapcsolatos eleven és valóságos élmények tapadnak, melyeket a közösség „a szentség betörésének”, a földi és az égi szféra közötti átjárhatóság bizonyítékának ismer el, a *martyrium* nemcsak alkalmi találkozóhely, de az Ég és Föld érintkezésének, a *szent világ* megnyilatkozásának színtere is. A *memoria* felállítás a vallásos tudat számára egyben kozmogóniai aktus, egy e pont köré épített „világ” megalapítása, e konkrét helynek Isten rendezett kozmoszába való integrálása is.<sup>43</sup> A kérdés csak az, hogy lehetséges-e a 301-es parcella *genius lociját*, ezt az ízig-vérig *modern* kollektív élményt a második évezred végén egy „szent világ” epifániájaként megjeleníteni. Van-e Krisztus után a második évezred végén metafizikai bázisa a hely ilyen szakralizálásának? Lehetséges-e, és ha

igen, mire alapozva lehetséges a XX. század végén a mártíremlékmű? Hiszen hiába vált a temető e sokáig rejtett sarka (legalábbis közvetlenül a rendszerváltás idején) egyfajta búcsújáróhellyé, és hiába vált évről évre ismétlődő állami ceremóniák színterévé, a kortárs alkotó mégsem támaszkodhat már a „közösség” semmiféle eleve meglevő hitbéli-világnézeti-izlésbéli konszenzusára. Ennek legszemléletesebb bizonyítékát éppen az emlékmű felavatása körüli izetlen politikai és presztízsharcok szolgáltatták.

(A „kizökkent” tér) Vegyük tehát sorra, miként hivatkozik Jovánovics a csaknem kétezres éves ókeresztény temetői hagyományokra. E tradícióban a közösség titkos- emlékező összejövetelei rendre egy különös becsben tartott, egyszersmind nyilvános tilalom alá eső *temetkezőhely* köré szerveződtek: a párhuzam a 301-es parcella tiltott-eltagadott, majd nyilvános kultuszhelyé tett övezetével már e tekintetben is kézenfekvő. De Jovánovics átértelmezi a hagyományt. Az őskeresztény vértanúk kultikus becsben őrzött maradványait egykor föld alatti koporsó vagy sírkamra rejtette: Jovánovics most függőlegessé teszi és *megnyitja* ezt a sírt. Ez alighanem többet jelent, mint a nyughelyek utólagos feltárásának aktuális emlékére való célzást. A nekropoliszt<sup>44</sup> az emelet szakrális tárgyaival – ebben az összefüggésben – úgy értelmezhetjük, mint annak az *oltárnak* megfelelőjét, amelyet az ókeresztények – mint az emlékezés gyakorlati kultuszának eszközét, a halotti *agapé* asztalát, illetve a formálódó szentmise *mensáját* – a föld felszínén, rendszerint éppen *a sírok fölött* állítottak fel: az élők valóságos életterében valójában ez jelöli meg a megszentelt sír helyét. Jovánovicsnál viszont ez az oltár mintegy kimozdul voltaképpen helyéről, eltolódik a sír fölötti – középponti – pozíciójából: csaknem ötven méterrel odébb, ugyanakkor szigorúan azonos síkban helyezkedik el. Azért hihetjük, hogy oltárról van szó, mert – motivikus megfontolásokon túl – nem szabadulhatunk attól az erőteljes vizuális-plasztikai szuggesztiótól, hogy az emelet hófehér tornyának voltaképp *a rejtett sír oszlopának* tengelyében kellene állnia: annak *látható* jeleként, vertikális meghosszabbításaként, a halottak győzelmes megigazulásának szimbólumaként kellene fölmagasodnia. Éppen úgy, ahogy az oltár maga egykor a láthatatlan sír megjelenítője volt: az a hely az élők terében, amelyben összekapcsolódott a *lokális* szent nyughelyének tisztelete az eucharisztikus áldozat bemutatásával s ezen keresztül a megváltás egyetemes ígérétevel.

Be kell járnunk tehát a gyülekezőtér imbolygó felületét, a sírhelyeket érintő íves ösvények céltalan zsákutcáit, és végig kell ballagnunk a Bánat lejtős, hosszú útján ahhoz, hogy testünkkel és érzéinkkel is felfogjuk: itt csakugyan „kizökkent” a tér. El-lentétben azzal, amit Földényi mond a „középpontból” szétáradó nyugalomról, ez a tér inkább kérdéssé teszi a „középpont” mítoszát, inkább az egy centrum köré szerveződött világ széthullásáról tudósít. Mintha a 301-es parcella sírja egyenesen attól nyílt volna meg, hogy gigantikus erők elhúzták fölüle a megváltás bizonyosságát hirdető oltárt vagy megfordítva, a sír mélyének roppant erejű fölhasadása toltá volna félre – s tette volna kétségessé – a *mensa* s a ráállított *tabernaculum* (a sírt helyettesítő ereklyék tartóedénye mint a sír szimulációja) vigasztaló monumentumát. (A „*nagy rusztikus kő*” maga – a fentiek alapján már világos, hogy miért – tüntetőleg kívül áll ezen az értelem-összefüggésen is.)

Az itt megidézett hagyományban mármint a sírhoz és az oltárhoz tartozik a föléjük boruló *balдахin* vagy *cibórium* tere<sup>45</sup> is, amelyből később a kupola monumentális térformája fejlődik ki – amely az Isten által teremtett égbolt metaforájaként – a mennyei megváltás eszkatologikus ígérteit borítja a *loculus* fölé. A kozmikus sátor eredetileg

egyetlen közös – különböző létszinteket (halál, élet, örök élet) és különböző idődimenziókat (múlt, jelen, jövő) összefogó – térbeli tengelyen, egyfajta *axis mundi*-n helyezkedett el a sírral és az oltárral:<sup>46</sup> ez a szerkezet jelenik meg az olyan kései példákban is, mint – hogy egy sajátosan magyar nemzeti kegyhelyet említsek – a Deák-mauzóleum (1884–1887) a Kerepesi úti temetőben. A kupolamotívum mármost rejtett, de roppant fontos szerepet játszik a 301-es parcella berendezésében is: ennek felel meg ugyanis a nyitott sír köré épült, koncentrikus elrendezésű „központi gyülekezőtér”. A nem tökéletesen szabályos kör alaprajzú kőpadlózat Jovánovics szóhasználatával valójában „*el-taposott kupola*”:<sup>47</sup> ez a hagyományosan dicsőítő, légiiesen-diadalmasan öblösödő térforma itt csak negative, a „még megépíthető legkisebb ivésségre” lapítva, mint a földfelszín megépp és szelhető domborulata jelenik meg. Mintha belezuhant volna a talajba, beletűnt volna az anyagba: térben-anyagban összeroldódik mintegy a sírral, amely – megtagadva hagyományos helyzetét és elrejtettségét – most megnyílik, és – mint „a halál fekete tűje” – épp legmagasabb pontján, a lanterna helyén lyukasztja át a kupola virtuális palástját. Ha korábban azt láttuk, hogy az oltár – megőrizve a vertikális szintkülönbségeket – horizontálisan toródott ki a főtengely síkjából, akkor Jovánovics most épp fordítva dekonstruál: itt megmarad ugyan a vertikális tengely közössége, de a szintek egymásba csúszása, az anagogikus irány megfordulása nem kevésbé hatásosan roppantja össze az *axis mundi* metafizikai rendjét. Továbbá: a távlatos negatív térforma (kupola) sűrű és nehéz pozitív anyagformává (domb) transzformálódik, s hasonló kombinatorika érvényesül a sír plasztikai jelentésében is. A nyitott, függőleges akna s benne a fekete gránitoszlop nemcsak térbeli helyzete folytán lehet a „nyitott sír” plasztikai metaforája, de azért is, mert aknatér és oszloptest e kombinációja egyben a koporsó/sírgödör (mint negatív, befogadó térformák) és a *corpus* (mint pozitív, kitöltő testforma) megfelelője is. (Jellemző, hogy a koporsót csupán ünnepélyesen *ábrázoló-szimuláló* emeleti szarkofágon nyoma sincs ennek a tragikus, mégis tisztán plasztikai logikának.) Így nyer értelmet az a paradox szabálytalanság is, amelyre már utaltam e geometriai szabályossággal megszerkesztett két objektum kapcsán: a hatszögű hasáb és a négyzetes akna (illetve a virtuális kupolanégyzet) össze nem illése metaforikusan *a test örök nyugtalanságát* jelöli a sírban.

Még egy érve van annak alátámasztására, hogy Jovánovics szelíden, de vaskövetkezéssel törekszik túlságosan is könnyen égnek-jövőnek forduló tekintetünket visszafordítani a föld és önmagunk felé. A pályanyertes emlékmű eredeti tervében szerepelt valami, amit a kivitelezés során végül mégsem építettek meg: a szabálytalan alakú parcella mind a négy sarkán egy-egy hatalmas, 8–8,5 méter magas, feketére festett sarokpilon állt volna, „*tetejükön a két szomszédos sarokpont irányába mutató csonkokkal*”:<sup>48</sup> E csonkokat, mint egy láthatatlan üvegdoboz sarkait, a szem automatikusan összeköthette volna egymással a térben. Így egy hatalmas virtuális építmény borult volna a parcella tere fölé, amely roppant arányai és erőteljes plasztikai-vizuális szuggesztíója révén végleg relativizálta volna az emlékmű legmagasabbra kiemelkedő objektumaiban – az oltárépítményen – összpontosuló megváltásígéretet. Íme a picassói-gonzalezi *térbe való rajzolás* posztmodern változata: itt a leginkább „szellemi” kifejezőeszköz szolgál az átszellemítési törekvések korlátainak nyomatékosítására.<sup>49</sup>

Az emlékmű tehát úgy teljesíti hivatását, hogy közben lépten-nyomon megkérdőjelezi saját létalapjait: a hely és az univerzum, a történelmi pillanat és a teremtes örökévalósága, az individuum és Isten közösségének hagyományos viszonyát.

(A kegyelet mint hermeneutikus gyakorlat) Sétája végén Földényi úgy érzi, hogy – bebolyongva a sirkertet – kezdeti zavarát és megindultságát „*lassan kiszorítja a mély nyugalom*”. Számomra épp fordítva történik a dolog. A mű terének bejárása, a terek és testek összefüggéseinek mind komplexebb megértése egyre nyugtalanítóbb következtetések levonására készítet. Az architektonikusan-szobrászilag „gondolkodó” néző lassan megérti: Jovánovics végül is *a metafizikai távlatvesztés monumentális drámájává* formálja a parcella központi terét. Azzal, hogy éppen a nyitott (pontosabban: a *nyitva maradt*) sír motívumát állítja a középpontba, elvitatja az utólagos értelmet és igazolást az *áldozattól*. Felidézi, de kétségbe is vonja az áldozat affirmatív értelmét: felkínálja az emlékezőnek és meg is tagadja tőle az anagógia reményét. Megadja a végtisztséget, amennyiben méltó emléket állít a halottaknak, de nem építi meg följük haláluk „értelmességének” eszkatologikus templomát. A „sír”, az „oltár” és a „kupola” ilyen következetesen kifordított plasztikai logikája, valamint hagyományos viszonyrendszerük „kizökkent tere” megkérdőjelezi azt, hogy valaha is lehetséges lesz transzcendálni – értsd: megérteni, megbocsátani, *tehát* elfelejteni – azt, ami itt történt.

Korábban igyekeztem amellet érvelni, hogy Jovánovics ragaszkodása az értelemadás tisztán plasztikai-vizuális és architektonikus formáihoz nem valamiféle esztéticizmus vagy absztrakcionizmus jegyében történik. Úgy vélem, hogy a szobrász inkább arra törekedett, hogy művét alkalmatlanná tegye bármiféle politikai, ideológiai vagy más érdek legitimációjának céljaira. Az environment célja nem egy adott vallási-politikai szertartás terének és diszleteinek „művészi eszközökkel” való kialakítása – inkább *a személyes emlékezés folyamatának művészi inszenálása* lehetett. Másként fogalmazva: Jovánovics a néző plasztikai és topológiai kompetenciájára<sup>50</sup> alapozva megkísérli vezérelni-befolyásolni annak mozgását, illetve tapasztalási folyamatát a térben. Ezzel talán értelmezhetjük azt a különféle interpretációkban rendre felbukkanó gondolatot is, hogy a mű szemlélése folyamán, úgymond, egyfajta *beavatási szertartásban* veszünk részt. A beavatás olyan szertartás, amelynek szubjektuma maga kell hogy átadja magát annak a másik világnak, amelybe bevezettetik. A beavatódást akarni kell. A sírkert látogatójának ezt magának kell kikényszerítenie, ami itt annyit jelent: a monumentum misztériumának *megértését akarnia* kell. Mert a mű a maga egyszerre különös-idegenszerű és mégis világosan áttekinthető jellegével határozott felszólítást intéz a befogadóhoz: kapcsolja össze mindazt, amit a 301-es parcelláról minden idelátogatónak tudnia kell, azzal, amit közvetlenül érzékileg tapasztal: *keressen értelmet* a tér határozott tagolásában, a kövek szabatos elrendezésében, vagy inkább: *adjon értelmet* a felismert összefüggéseknek. Ez a felszólítás itt, a „hely szellemének” jelenvalósága és az emlékezés kényszere folytán sokkal nyomatékosabb, mint általában, a kiállítóterem semleges terében álló „modern” művek esetében. Meg merem kockáztatni: az emlékezés nem is más, mint az emlékmű terének ilyen töprengő-értelmező bejárása, mint intenzív kísérlet a mű megértésére. Vagy ami ugyanaz: kísérlet olyan értelemadásra, amely nem éri be konvencionális megértési sémák könnyed-felületes alkalmazásával, a szemlélő spontán reakcióival – hanem makacsul ragaszkodik ahhoz az objektivitáshoz és komolysághoz – nevezhetjük alázatnak és szerénységnek is –, amelyet a *genius loci* és a hagyományoknak a mű szigorú konstrukciója által megidézett szellemei követelnek meg a még élő emlékezőktől. Az én értelmezésemben ez azt jelenti: a 301-es parcella azzal teremti meg *emlékműként* önnön lehetséges létalapját a kollektívum tudatában, hogy elvileg *minden* befogadóját személyesen a *saját* metafizikai előfeltevéseivel – iste-

nével, hiteivel, élet- és történelemfelfogásával, végső soron önmagával – szembesíti és vonja kérdőre.

**(Mese a kőről és a tudásról)** Mert ami itt történt, az soha nem feledhető, és soha nem tehető jóvá. Az ilyen-olyan öngazolások könnyen elérhető, olcsó vigasza helyett Jovánovics főműve kétségeket támaszt, zavarba hoz, töprengésre és önvizsgálatra készítet. Így válhat alkalmassá arra, hogy az 1956-os barikád ellentétes oldalakra sodródott szereplői egyaránt a személyes meditáció tereként járassák be. Nem szünteti meg a különbséget gyilkos és áldozat között, nem egyneműsíti a különneműeket valamilyen fiktív istenkéje nevében, de mindenki számára egyformán érvényes követelménnyé teszi a személyes önvizsgálatot. Ezzel a mű, úgy hiszem, beteljesíti a *nemzeti emlékmű* hivatását: az ideológiai, felekezeti vagy egyéb pártállások szükségképpen széttartó és gyorsan változó világán túl – vagy inkább e világ szélső határaiig merészkedve és onnan visszatekintve – mégis és egyszer újra létrehozza az élők emlékező közösségét. Jovánovics műve csakugyan „halálmű”, „thanatoplasztika”, amennyiben – a halál megszgyéjén felállított monumentális camera obscuraként – egy számunkra ismeretlen *perspektívából* képes megláttatni az olyan fogalmak, mint „történelem”, „nemzet” vagy „individuum” viszonylagosságát, egész pazar civilizációnk védtelenségét, az élők világának törekenységét. Az emlékezés e mű árnyékában ennyiben nem más, mint annak a katartikus közös csöndnek a meghallása, amelyről emlékezetes költői meséjében Nádas Péter beszélt: „*Nincsen szó, mely a közös csöndnél hatalmasabb... az egyik magyar csöndje a másik magyar csöndje lett. Olyan közös lett a csönd, hogy nem lehetett elkülöníteni, melyik csönd kihez tartozik – holott mindenkié, változatlanul, önmagához tartozott... De senki nem szólt. Mert attól kezdve, mindannyiunk szerencséjére, senki nem tudott mást, mint amit a másik is gondolatott.*”<sup>51</sup>

## Jegyzetek

1. Földényi F. László: SÉTA A 301-ES PARCELLÁBAN. JOVÁNOVICS GYÖRGY THANATOPLASZTIKÁJA. *Jelenkor*, 1992. november. 900–915. A továbbiakban oldalmegjelölés nélkül hivatkozom e szövegre.
2. JOVÁNOVICS. Corvina, 1994. Vál. és szerk. Földényi F. László. 147–154.
3. A mű „politikai” jellegével kapcsolatban vö. Beke László: POLISZ ÉS NEKROPOLISZ. SZEMPONTOK JOVÁNOVICS GYÖRGY 1956-OS EMLÉKMŰVÉNEK ÉRTÉKELÉSÉHEZ. *Magyar Építőművészet*, 1994/6. 24. és l. a 7. sz. jegyzet.
4. Hans-Georg Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. Budapest, 1984. 116.
5. A továbbiakban egyebek mellett többször idézem majd Jovánovics két – tudomásom szerint eddig nem publikált – kéziratát. Az egyik a pályázathoz mellékelt szöveg – erre a

továbbiakban PÁLYÁZAT-ként hivatkozom, a másik egy 1991. december 1-jén – tehát már a megbízás elnyerése után kelt és több vonatkozásban az előzőtől különböző MŰLEÍRÁS. Az általam ismert publikált írások közül kettő foglalkozik közelebbről tárgyunkkal: EKSZTATIKUS KATALÓGUS EGY TÖMEGSÍR ESZTÉTIKÁJÁHOZ, 1989–1992 (részlet), *Kritika*, 1992/10. 3–5., valamint Jovánovics György: „...AMIT OTT ÉPÍTETTEM, AZ NEM POLITIKAI MŰ. HALÁL MŰ”. *Magyar Építőművészet*, 1994/6. 28–29. Utóbbi részleteket közöl Mihancsik Zsófia interjújából, *Budapesti Negyed*, 1994/tavaszi. 202–218.

6. A szobrász *személyes* motívumai, politikai, erkölcsi, világnézeti megfontolásai egyébként közismertek és igen jól rekonstruálhatók. A Kádár-korszakban Jovánovics közismert alakja volt a politikai ellenzéknek, részese majd



minden értelmiségi tiltakozásnak. '56-tal kapcsolatos intranzigens álláspontjából következő, hogy elutasított mindenféle részvételt a hivatalos nyilvánosságban – előfeltételül szabva a történelmi igazságtételt. A pályázat, ill. a felállítás egyéb – itt nem részletezett – körülményeivel kapcsolatban l. Ungváry Rudolf: A RENDSZERVÁLTÁS HOLTTERÉBEN. AHOGY A RÁKOSKERESZTÚRI KÖZTEMETŐ 1956-OS EMLÉKMŰVÉT MEGÉLTEM. *Kritika*, 1995/3. 38–42.

7. Beke László értelmezési kísérlete (POLISZ ÉS NEKROPOLISZ... vö. 3. sz. jegyzet) látszólag Jovánovics felfogásával vitatkozik, aki kereken tagadta a mű politikai emlékműjellegét. Azt hiszem, hogy ez a vita látszólagos és a terminológiai alapon egyszerűen tisztázható. A szobrász „politikai”-n a szó szűkebb értelmében vett ideológiai vagy pártpolitikát ért, s enniben műve bizonyosan *nem* politikai. Beke viszont – Marosi Ernőre hivatkozva – csupán arról beszél, hogy a mű politikuma a városhoz, a *polisz* közösségéhez való lényegi kapcsolódásban áll. A továbbiakban bizonyítani fogom, hogy ez tökéletesen megfelel Jovánovics emlékmű-konceptiójának.

8. Rosalind Krauss: SCULPTURE IN THE EXPANDED FIELD. *October* 8 (Spring 1979). Újraközölve: POSTMODERN CULTURE. Ed. by Hal Foster. Pluto Press, London, 1985. 31–42. és a szerző tanulmánykötetében: Rosalind Krauss: THE ORIGINALITY OF THE AVANTGARDE AND OTHER MODERNIST MYTHS. MIT Press, Cambridge, Mass. 1986. 276–290. A Jovánovics-művel kapcsolatban érinti a problémát Szabadi Judit: AZ AVANTGÁRD TÓL AZ EMLÉKMŰIG. JOVÁNOVICS GYÖRGY 1956-OS EMLÉKMŰTERVE. *Holmi*, 1990. június. 715–717.

9. Vö. erről Christa Lichtenstern: PICASSO: DENKMAL FÜR APOLLINAIRE. ENTWURF ZUR HUMANISIERUNG DES RAUMES. Fischer, Frankfurt, 1988. 43–68.

10. Vö. Rosalind Krauss: THIS NEW ART: TO DRAW IN SPACE. In: Krauss: ORIGINALITY... (vö. 8. sz. jegyzet), 119–130.

11. Lichtenstern, i. m. 35–43.

12. PÁLYÁZAT, 1.

13. PÁLYÁZAT, 3.

14. PÁLYÁZAT, 2.

15. PÁLYÁZAT, 3.

16. PÁLYÁZAT, 4.

17. Popper Leó: A SZOBRÁSZAT, RODIN ÉS MAILLOL. In: Popper: ESSZÉK ÉS KRITIKÁK.

Magvető, 1983. 99. Vö. Leo Popper: SCHWERE UND ABSTRAKTION. VERSUCHE. Hrsg. von Anna Gara-Bak, Philippe Despoix und Lothar Müller. Berlin, Brinkman u. Bose, 1987. 66.

18. PÁLYÁZAT, 3.

19. Beke László: JOVÁNOVICS. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980. 12. Újraközölve a Corvina Jovánovics-albumában, vö. 1. sz. jegyzet, id. kiad. 30.

20. Véleményem szerint – minden spekulatív hajlama ellenére – Jovánovics szemléletmódja a Pauerénál mindig sokkal szobrászibb, ha tetszik, kézművesebb maradt.

21. Vö. PÁLYÁZAT, 5.

22. Beke: JOVÁNOVICS. (19. sz. jegyzet.) 11.

23. PÁLYÁZAT, 3.

24. Vö. erről Werner Hoffmann: DIE PLASTIK DES XX. JAHRHUNDERTS. Fischer, Frankfurt, 1958. 18ff. Kurt Badt: RAUMPHANTASIEN UND RAUMILLUSIONEN. WESEN DER PLASTIK. Köln, 1963. és Rudolf Wittkower: SCULPTURE. PROCESSES AND PRINCIPLES. Penguin, 1977. 80–81. Újabban Beke László elevenítette fel a kérdést: KELL-E RAJZOLNI (TUDNI) A SZOBRÁSZNAK? *Új Művészet*, 1995/1–2. 12.

25. Jovánovics: EKSZTATIKUS KATALÓGUS... Id. kiad. 3.

26. Popper, i. m. 103.

27. Idézi Anthony Blunt: MŰVÉSZET ÉS TEÓRIA ITÁLIÁBAN (1450–1600). Corvina, 1990. 65.

28. Beke László mutatott rá gondolatgazdag esszéjében (POLISZ ÉS NEKROPOLISZ, vö. 3. sz. jegyzet, 26–27.) a reliefproblematika fontosságára az emlékművön, jelszerű a szarkofág és a torony motívumán, és jellemezte azt mint „a két és három dimenzió között egyensúlyozó műfajt”.

29. Megint egy motívum, ami korábról ismert: Jovánovics az EKSZTATIKUS CÉGÉR című munkáiban játszik el vele. „Minden felhasznált anyag valamilyen mögöttes utal: a dobozserű fakeretben ablaküveg, alatta hullámpapír (szintén csomagolóanyag), s a rajta vágott alumíniumkeretben látunk rá a gipszdrapéria részletére – és a drapéria mögött is kell lennie valaminek...” Beke: JOVÁNOVICS. Id. kiad. 16.

30. Vö. Beke, i. m. 16.

31. Jovánovics: EKSZTATIKUS KATALÓGUS... Id. kiad. 3.

32. Pl. *Orpheus*, 1992/4. 114. Ugyanitt – szintén jellegzetes mitizáló eljárás! – megjelentette a gránitoszlop nagyméretű színes poszterét

is. Vö. a Mihancsik-interjúban tett fontos megjegyzését (5. sz. jegyzet): „...nem lehet látni, mert az ember a szemével nem tud millimétereket mérni, de van egy misztériuma, ami a mű egyik fontos sajátossága: hogy a szoborba bele van komponálva egy fogalmi elem, egy kommunikációs elem... Ez az okirat ugyanolyan fontos része a műnek, mint bármi más. És része a színhagyomány, amely ezt terjeszti. Egyre többen tudják az országban...” Jovánovics „...AMIT OTT ÉPÍTETTEM...” Id. kiad. 28.

33. Bekével ellentétben (vö. POLISZ ÉS NEKROPOLISZ, 3. sz. jegyzet, 25.) nem gondolom, hogy „az Oszlop konceptualizmusa” is stílusidézet volna. Értelmezésem szerint az emeleti tárgyak valóban idézőjelben, bizonyos „stílusok” jelölőivé idegenítve jelennek meg, az 1956 mm-es hasáb esetében azonban Jovánovics nagyon is funkcionálisan, mint az esztétikai és nem esztétikai szféra határait rákérdező eljárás működteti a konceptualista gesztust.

34. PÁLYÁZAT, 2–3.

35. Jovánovics: „...AMIT OTT ÉPÍTETTEM...” Id. kiad. 29.

36. PÁLYÁZAT, 3.

37. Jovánovics: „...AMIT OTT ÉPÍTETTEM...” Id. kiad. 29.

38. Jovánovics: „...AMIT OTT ÉPÍTETTEM...” Id. kiad. 28.

39. Vö. Christopher Norris: DECONSTRUCTION, POST/MODERNISM AND THE VISUAL ARTS. In: Christopher Norris & Andrew Benjamin: WHAT IS DECONSTRUCTION? Academy Editions, London etc. 1988. 23.

40. Ennek részletesebb kifejtését l. a következő fejezetben.

41. Martin Heidegger: A MŰVÉSZET ÉS A TÉR. In: Heidegger: „...KÖLTŐIEN LAKOZIK AZ EMBER...” Válogatott írások. Szerk. Pongrácz Tibor. T–Twins/Pompeji, Budapest/Szeged, 1994. 216. Ford. Bacsó Béla, ill. egy másik fordításban: Magyar Építőművészet, 1994/6.

42. Eliade, Mircea: A SZENT ÉS A PROFÁN. Európa, 1987. 57–58.

43. Peter Brown: A SZENTKULTUSZ, KIALAKULÁSA ÉS SZEREPE A LATIN KERESZTÉNYSÉGBEN. Atlantisz, 1993. 23. skk.

44. A Jovánovics által gyakran használt „nekropolisz” szó (a. m. halott város, halottak városa) is, noha klasszikus eredetű, gyakran fordul elő ókeresztény iratokban is. Vö. Timkó Imre: ÓKERESZTÉNY TEMETŐK, KATAKOMBÁK. In: MAUZÓLEUM. „A HALÁLLAL VALÓ FOGLALKOZÁS”. Bölcsész Index Centrál könyvek. Szerk. Adamik Lajos, Jelenczki István, Süsköd Miklós. 1987. 290. skk.

45. Vö. Timkó, i. m. uo.

46. „A kupola alaprajza... a kör, amely közrefog valamit: amit közrefog vagy rejt vagy beborít, aminek kedvéért épült, az nem építészeti forma... a kupola ebből a szempontból csupán keret, amely valamely kiváló személyt vagy e személy miatt szent helyet keztesz... A kupola a mátyusok csaknem állandó kísérője, jelvénye.” Mojzer Miklós: TORONY, KUPOLA, KOLONNÁD. Akadémiai, 1971. 9. és 31. Az axis mundi problémájához l. Eliade, i. m. 46. skk. és Mircea Eliade: IMAGES AND SYMBOLS. STUDIES IN RELIGIOUS SYMBOLISM. THE SYMBOLISM OF THE „CENTRE”. Princeton University Press, New Jersey, 1991. 27.

47. „A látszólag négyzet alakú tér burkolatába egy uralkodó kör rajzolódik bele. Ez így egy négyzetes tér fölé emelt négy csegelyen nyugvó kupola sémája. A tér középpontja felé közeledve egy újabb kör, ebben egy a kör kerületét négy csúcsával belülről érintő négyzet: a befoglaló négyzethez képest 45 fokkal elfordítva. Így a csegelyes kupola alaprajzába még egy kisebb cseh boltozatú kupola (a csegelyek a körön belülré esnek) van belepréselve. A lanterna a nyitott sír, melyben az életet adó beáramló fény, a halál fekete tüje lebeg. Az eltagosított kupola felületének a még megépíthető legkisebb ívességét őrizte meg.” Jovánovics: ÉKSZTATIKUS KATALÓGUS... 4.

48. Vö. PÁLYÁZAT, 4.

49. Vö. Krauss: THIS NEW ART... Id. kiad. (10. sz. jegyzet) 121.

50. Vö. Felix Thürlemann: VOM BILD ZUM RAUM. BEITRÄGE ZU EINER SEMIOTISCHEN KUNSTWISSENSCHAFT. DuMont, Köln, 1990. 141.

51. Nádás Péter: MESE A TŰZRŐL ÉS A TUDÁS-RÓL. In: Nádás Péter: JÁTÉKTÉR. Szépirodalmi, 1988. 101–102.

Az ókeresztény *martyrium* logikai szerkezete (a) és dekonstrukciója Jovánovics emlékművén (b)