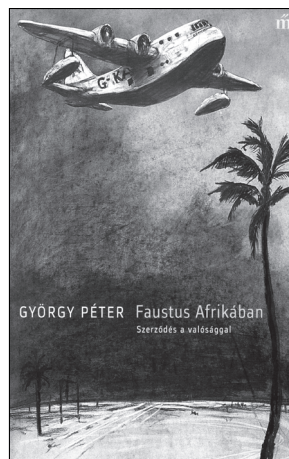


## HARCBAN ÁLLÓ VALÓSÁGOK

György Péter: *Faustus Afrikában. Szerződés a valósággal*

## 1.

György Péter új könyve irodalomtörténeti, művészettörténeti, kritikátörténeti, színháztörténeti, valamint esztétikatörténeti vizsgálódásokat tartalmaz, de az amerikai tévésorozatok két reprezentatív példájának elemzésén keresztül a kortárs populáris kultúra tanulmányozásának kérdéseit is érinti. Nem ez az első könyv munkásságában, mely heterogén mivoltával meglepi olvasóit; sőt, mintha az efféle műfaji, tartalmi, szemléleti és stílári heterogenitás válna mindinkább szerzői tevékenységének valamiféle lényegi jegyévé, emblémáivá. Ugyanakkor (mint korábban is) létezik néhány igencsak jellegzetes, igencsak „györgypéteres” kérdésfeltevés, mely egyrészt könyveit jellemzi, másrészt egybefogja a bennük fellelhető témák és szövegek sokféleségét. Most azokat emelném ki, melyek a *Faustus Afrikában* fejezeteit is meghatározzák. Ilyen a művészet és az irodalom intézményes beágyazottságára, illetve ennek kritikájára fordított figyelem. Ilyen a zsidó származású alkotók identitásával és társadalmi helyzetével kapcsolatos vizsgálódások előtérbe helyezése. Ilyen a diktatúrák művészeti kultúrájának tanulmányozása, különösen a Kádár-korszak művészete-irodalma, illetve annak értelmezési lehetőségei iránti intenzív érdeklődés. Ilyen a hatalom és az alávettség, a konformitás és az autonómia gyakorlatait kitüntetetten a nyelvhasználat közegén-kérdésein keresztül vizsgáló megközelítés. Végül, ilyen – az előzőektől nem függetlenül – a politikai vonatkozások (társadalompolitika, identitáspolitika, művészetpolitika, gyarmati politika és így tovább) kiemelt jelentősége. Nyilvánvaló, hogy György Péter érdeklődése igen sokrétű, és számos súlypontját tekintve (kulturális emlékezet, múzeumelmélet, a neoavantgárd története, a Kádár-korszak kultúrája, a hatalom nyelvhasználata) igen elmélyült. Ugyanakkor attól a benyomástól sem szabadulhatnak olvasói, hogy intellektuális vesszőparipáihoz keres éppen megfelelő illusztrációkat. A könyv hat, egymással olykor csak távolról érintkező fejezetből áll; így, miként erre maga a cím is utal – *Faustus Afrikában* –, kissé montázszerű. Minthogy azonban a vizsgált művek sem éppen szervességgükkel, hanem szubverzív vagy parodisztikus voltak, a törések és megszakítások ünneplésével, mondtározottságukkal hívják fel magukra a figyelmet, ez a megközelítés valahogy odaillőnek is tekinthető.



Magvető Kiadó  
Budapest, 2018  
318 oldal, 4999 Ft

A bevezetést követő fejezet – *Az osztályozók és az obskurantisták* – egyrészt Samuel Beckett egy ifjúkori irodalmi blöffjével foglalkozik, melyet György Péter egyszerre értelmez avantgárd performanszként és merész identitásjátékként, másrészt ehhez kapcsolódva áttekinti azokat a tanulságokat, melyek Beckett életművében a nyelvváltással, az idegenséggel, a kívülállással kapcsolatosak. Beckett, mint György Péter fogalmaz, a „kívülállás szédítő és alkotó magányában” élte le életét, valamiféle intellektuális száműzött-egzisztenciát választva magának. Elutasította mind a polgári-középosztályi kultúra, mind a mainstream művészeti-irodalmi világ bevett szabályait; szarkasztikus humora, paradoxonokban bővelkedő provokatív gesztusai megkérdőjelezték a sikerhez és az érvényesüléshez vezető – legyen az bármilyen magasrendű – művészet bevált szabályait. Beckett szerint „a művész világa a kudarc, és ha ettől megfutamodik, akkor áruló lesz, vagyis javakkal sáfárkodó iparos” (53).

*A valóság eltagadásának stratégiái* című fejezetben a szerző előbb Sötér István és Mészöly Miklós egyes művei alapján, majd Ortutay Gyula, Király István, Karinthy Ferenc, Rónay György, Gyarmati Fanni naplói nyomán, végül az ifjú Kertész Imre, valamint Ajtony Árpád, Bálint István és Szerb János példáját idézve a valósággal való szembenézés változataival, illetve a szembenézés elutasításának gyakorlataival-eszközeivel foglalkozik. György Pétert mindig is a Kádár-korszak kultúrájának, valamint e kultúra bürokratikus bugyrainak talán legavatottabb kutatójának, illetve – és ez igen fontos – legjobb értelmezőjének tartottam. Sokan írtak adatokban és fontos megfigyelésekben gazdag munkákat e tárgyról, de senki nem tett annyit azért, mint ő, hogy mindez ne csak a múlt adathalmazára dermedt része legyen, hanem olyan élő, a kutató által valamiképpen „megszólitott” és *bennünket most is megszólitó* tudás, mely (elvileg) szembenézésre, felelősségvállalásra készítet. Mintha a fejezet címe is (ismétlem: *A valóság eltagadásának stratégiái*) valamiféle figyelmeztetés lenne a mostani Magyarország írástudóinak. Ez azért is fontos, mert éppen napjainkban zajlik az a folyamat, melyben a Kádár-korszak kultúrájának öröksége drámai módon kettéválik. Egyes képviselői eredeti kontextusukról leválasztott emblematiszmus „nagyművészekké” és „nagyírókká” válnak, mások pedig – mégpedig kontextusukkal együtt – a mai antikommunizmus retorikájának hivatkozási pontjaivá alakulnak át. Ugyanakkor e „magyar” fejezet a *Faustus Afrikában* nemzetközi mozgásokra irányuló elemzéseiben kissé idegenül hat.

E fejezet – a szerző előző könyveiben is felsejlő – alaptézise az, hogy 1956 után az államszocializmus semmitől sem tartott jobban, mint a „kommunizmus szimbolikus konstrukciójának töredékessé válása utáni magára maradt, ideológiai koherenciáját veszített mindennapi valóságtól” (59.).<sup>1</sup> A rendszer hivatalos világnézetének formálissá válása, kiüresedése azt eredményezte, hogy az ideológia nem tudott már olyan valóságot konstruálni („termelni”), mely alapja lehetett volna a kívánatos realista ábrázolásmódnak. A nagy művek vagy e valóság ellenében születtek meg, vagy (igen gyakran) olyan valóságot mutattak, mellyel a rendszer nem óhajtott szembesülni. „Minden olyan mondat, festmény és ritmus, melyből hiányzott [...] a »nagy realizmus« remélt rendszerhűsége, azaz amit nem az emancipáció katartikusnak vélt, békés életképeket kedvelő kisrealizmusa, tehát a szocialista viktoriánus giccs esztétikája uralt – óhatatlanul fenyegetést jelentett” (63.). Ez

<sup>1</sup> Mielőtt valaki doktrínérnek tartaná e megjegyzést, hozzáfűzném, hogy a Kádár-korszak első két évtizedében a ténylegesen létező szegénység ábrázolása, a munkásosztály nem-ideologikus, azaz valóban realista megjelenítése mind a művészetben, mind az irodalomban, mind a társadalomtudományban politikai akadályokba ütközött. A sajtóirányítás ugyancsak idegenkedett a társadalmi problémákat valóságúen bemutató törekvésektől; a *Magyar Sajtó* című periodikában cikkek sora ítélte el a valóságot (a korabeli kifejezéssel élve) „feketére lakkozó” újságírókat.

ugyanakkor, teszem hozzá, nemcsak a realista, hanem a neoavantgárd törekvések fogadtatásában is problémát jelentett a korszakban.

György Péter koncepciója szerint a neoavantgárd is paradox módon valamiféle realizmusként fogható fel, ugyanis (a szerző kedvelt szavával élve) olyan *szereződést* kínált, mely elutasította a valóság bizonyos formáinak ideologikus tagadását; sajátos eszközeivel réseket nyitott a „*való világ*”-ra. György Péter könyvének szóban forgó fejezete azonban nemcsak az ellenszegülés formáit-eseteit vizsgálja, hanem (sőt, sokkal inkább) a valóság tagadásának okos és hajlékony bajnokait is: Sótér Istvánt, Ortutay Gyulát, Karinthy Ferencet, Király Istvánt. A „*férfi-naplók*” itt terjedelmi okokból nem részletezhető elemzése egy valóban szorosan összetartozó politikai valóságot, a „*hatalom védte-teremtette férfiszerepek*” (125.) szédítő játékerét mutatja be, értékes felismerésekhez juttatva az olvasót. Mindezt Gyarmati Fanni naplójának elemzése folytatja, eltávolodva mind a befolyásos férfiak, mind a realizmus témájától, sokkal inkább a György Péter által gyakran vizsgált magyar-zsidó önazonosság problémaköréhez kapcsolódva. A szerző e lapokon fejlődésregényként elemzi Gyarmati Fanni naplóját, sorban áttekintve a középosztályi életvitel, majd a haláltól és a jövőtől való rettegés, aztán az egyedülmaradás, végül 1945 után a még évtizedekig tartó „*halálon túli élet*” (135.; ezek Gyarmati Fanni saját szavai) stációit. E fejezet hosszasan elemzi a Radnóti Miklósról készült szobrokat, valamint teljes terjedelmében idézi Vas István 1960-as *Óda a tegnapi asszonyokhoz* című versét, melynek címzettjei Beck Judit és Gyarmati Fanni voltak. Vas műve önmagában nézve csodálatos alkotás, viszont igen különös benne a törekvés, mint erre György Péter felhívja figyelmünket, hogy Vas immár *halottakként* vagy a sírgödör szélén egyensúlyozó *megettört öregasszonyokként* írja le saját, ötven év körüli nemzedéktársait; Gyarmati Fanni csupán negyvennyolc, Beck Judit ötvenegy éves ekkor.

### 3.

*A valóság eltagadásának stratégiái* fejezet két utolsó egysége egyrészt Kertész Imrével, másrészt neoavantgárd irodalmárokkal foglalkozik. Kertész Imrének a zenés színpad számára az ötvenes-hatvanas években írott műveiről (ő írta a szöveget, olykor társszerzővel, mások a dalokat, és megint mások a zenét) eddig is lehetett tudni. Akkoriban ezek biztosították az író megélhetését; egyes műveiben is utalt rájuk, Vári György kitűnő Kertész-monográfiája is említi őket. E ponton György Péter a rá jellemző könnyed fölénnyel vált át színháztörténészbe, és nagyon adatgazdagon ábrázolja azt a színházi kontextust, melyben Kertész ezen írásai létrejöttek és funkcionáltak. Némiképp zavarban vagyok e fejezet mérlegelésekor. Nem feltétlenül azért, hogy kell-e egyáltalán ezeknek a régi szövegeknek különösebb jelentőséget tulajdonítanunk, netán publicitást biztosítanunk, a nemleges választ arra alapozva, hogy ezek a fércművek „*nem méltók*” a *Sorstalanság* szerzőjéhez. Sokkal inkább azért, mert az ebben az alfejezetben található vázlatos elemzések és műismertetések nyomán az olvasó valószínűleg nem képes eldönteni (nekem legalábbis nem sikerült), hogy akár irodalomtörténeti, akár társadalomtörténeti szempontból ezek mire jók, mire alkalmasak, milyen olvasatok építhetők rájuk – egyáltalán, hogy miért is fontosak, túl azon, hogy egy későbbi Nobel-díjas író szerezte őket.

Ugyanakkor a György Péter által egymás mellé helyezett három (a gyerekekkel együtt valójában négy) életszakasz mégiscsak valamiféle tanulságot generál. A kulturális intézményrendszer peremén működő alkalmi vígjátékszerző, később az önként vállalt izolációban alkotó jelentős író, majd a nemzetközi írósztaár életrajzi paradigmái rajzolódnak ki a könyv lapjain; mindezek háttérben pedig most már örökké ott fog kísértetni a koncentrációs tábor túlélő fiú alakja. Mindegyik paradigmában a „*valóság*” más- és más-

féle észlelése és irodalmi reprezentációja körvonalazódik, azt is érzékeltetve (ismét csak), hogy az egyes korszakokban a hatalom más- és másféle valóságokat írt elő. Itt megemlítenék egy módszertani észrevételt: az egész könyvön – mint ahogy a szerző többi könyvén is – jól érezhető, hogy György Péter a kontextualizálás zsenije (és megszállottja), ezt ironia nélkül, a legkomolyabban állítom. A kontextusba helyezések során van igazán elemében, amikor viszont a szó szoros értelmében vett, netán szisztematikusan műelemzésekre kerül (vagy kerülne) sor, akkor lendülete megtörik, mintha érdeklődése is alábbhagyna, többnyire a gondolatmenetéhez illő példák kifejtésére hagyatkozik.

Hasonló a helyzet a *Kívülállás regiszterei* című Ajtony Árpád/Bálint István/Szerb János-fejezettel is. Egyébként Bálint szerepe itt elsikkad a másik kettő mellett, a vele foglalkozó szövegrész összesen egy oldal. Az Ajtonnyal foglalkozó rész (de talán az egész fejezet) afféle jóvátétel egyúttal: három, a magyar neoavantgárd színtérhez kapcsolódó, itthon kiteljesedni nem tudó, töredékben és viszonylagos ismeretlenségben maradt irodalmi pálya bemutatása. Ajtony tehetséges novellistaként indult, részt vett az underground „Fluxus-folyóirat”, a *Szétfolyóirat* munkájában, majd emigrált, és Párizsban telepedett le. Első kötete a rendszerváltás után jelent meg a Jelenkor Kiadónál. Bálint Endre festőművész fia, Bálint István Budapesten underground színházat csinált (Kassák Színház, Dohány utcai lakásszínház), a rendszerváltás előtt egyetlen kötete jelent meg, 1972-ben.<sup>2</sup> Bálintot színházi csoportjával együtt emigrációba kényszerítették; nem volt disszidens, azon kevesek közé tartozik, akiknek szó szerint útilaput kötöttek a talpára, végül társaival New Yorkban alapított színházat. A legkülönösebb sors az 1951-ben született Szerb Jánosnak jutott. Anyja Szerb Antal özvegye, Bálint Klára, apja nevét felnőttkoráig nem ismerte, egy véletlen során tudta meg. Az újszülöttet Bálint János Frigyesként anyakönyvezték, a Szerb nevet 1953-ban, Szerb Antal akkor még élő édesapja után kapta, aki örökbe fogadta. A történet ennél még bonyolultabb, de itt nem részletezem. Szerb tibetológus lett, emellett avantgárd verseket is írt. Végül Bécsbe költözött, ahol 1988-ban öngyilkosságot követett el. Posztumusz kötete Petri György szerkesztésében 1990-ben jelent meg.

Talán feleslegesnek tűnik itt ennyi életrajzi adatot részletezni, főként olyanokat, melyek György Péter könyvében is szerepelnek. Ugyanakkor a fent összefoglalt körülmények jól érzékeltetik életvilágok és sorsok azon abszurditását, melyről a könyv szól, és mely abszurditás a benne vizsgált művekben, életművekben is lecsapódik; az otthontalanság, a száműzetettség, a menekülés, az idegenség különféle mintázatait rajzolva. Ajtony, Bálint, Szerb: mindegyikük esetében ott volt az underground háttér, életük az avantgárd szubkultúra határain belül zajlott, ugyanakkor szerepeltek a „hivatalos” irodalmi életben is – e szempontból két világ határán egyensúlyoztak. Bálint István és Szerb János esetében ott volt a Bálint család legendáriuma: nagynevű emberek leszármazottai, mellesleg első unokatestvérek voltak. Valamennyiüknek kijutott az emigráció, ahol kénytelenek voltak magukénak vallani egy másik nyelvet, melyet használtak, melyen dolgoztak és írtak: Ajtony a franciát, Bálint az angolt, Szerb a németet. A tanulság világos: zárványként, az idő más és más „réseiben” éltek, működtek, tartózkodtak; ott is, ahol először az „otthonuk” volt, és ott is, ahová otthonuk elől futottak.

#### 4.

A Londoni Iskolával (Leon Kossoff, Frank Auerbach, Ron B. Kitaj, Lucien Freud műveivel) foglalkozó rész az előzőekhez hasonlóan nagyon szerteágazó kérdéseket érint. Előzményként vizsgálja a modern francia festészet angliai fogadtatását; azokat a törekvé-

<sup>2</sup> György Péter tempójára jellemző, hogy könyvéből, miközben méltatja, nem derül ki, hogy az *Arthur és Franz* vajon verseskötet-e, vagy próza.

seket, melyek a kontinentális festészeti tradícióktól eltérő, ahhoz képest némiképp provinciálisnak látott angol festészetben megkíséreltek valamiféle speciálisan angol minőséget („Englishness”) felfedezni-rekonstruálni. Ironikus, hogy e művelet nagy részét egy Angliába menekült német zsidó művészettörténész, Nicolaus Pevsner végezte el, részben a törzsökös németiség meghatározására irányuló nemzetiszocialista művészettörténet-írás (mégpedig Dagobert Frey) törekvéseihez kapcsolódva (169–171.). Az izmusok angol recepciója nem volt egyszerű és zökkenőmentes folyamat; György Péter könyve részletesen ismerteti azoknak a művészettörténészeknek, műkritikusoknak és (mai szóval) kurátoroknak a tevékenységét, akik meghatározták, illetve elvégezték ezt a recepciós munkát. A London School felbukkanását igen beszédes és szemléletes módon a New York School (Jackson Pollock, Mark Rothko, Arshile Gorky és mások) törekvéseivel állítja párhuzamba. Az utóbbit illetően kiemeli a tárgynélküliség, az absztrakció fontosságát, továbbá az irányzat balos politikai küldetéstudatát (mely paradox módon egyszerre szolgálta az amerikai kommunizmus és a CIA érdekeit), illetve azt, hogy az absztrakt expresszionizmus térhódítását miként határozták meg a különféle elméletek, mindenekelőtt Clement Greenberg munkássága. Velük szemben a Londoni Iskola művészete jellemzően figuratív, tárgyias-realista, apolitikus és elmélet-idegen festészetként jellemezhető; fő célkitűzésüknek „a valóság radikális és drámai felerősítését” tartották (201.).

A *Faustus Afrikában* fő szölama az otthontalanság és a száműzöttség kérdése, illetve annak mérlegelése, hogy ezek a tapasztalatok miként fordulnak át a képek világába. Ebben a fejezetben elsősorban Leon Kossoff, Frank Auerbach, Ron B. Kitaj, valamint Lucien Freud művei kerülnek előtérbe. Ők valamennyien zsidó felmenőkkel rendelkeztek, és valamennyien (ők maguk, vagy szüleik révén) menekülteként érkeztek Angliába. Itt is vannak igen jelentős különbségek, túl azon, hogy – természetesen – nem egyformán voltak „realisták”. A nyolc évesen Angliába menekített Frank Auerbach soha nem látta viszont Auschwitzban meggyilkolt szüleit; magába temette-elhárította mind szülei emléket, mind német-zsidó eredetét – gyakorlatilag a múltját. Nem szívesen utazott, alig mozgott ki londoni műterme környékéről, nem szívesen nyilatkozott, nem szívesen értelmezte saját munkáit, viszont megszállottan építette életművét. Így, miközben az egyik legjelentősebb (sokak szerint a legjelentősebb) kortárs angol festővé vált, mégiscsak mítosz épült körülötte: a hallgatás, a rejtőzködés aurája vette körül, ami György Péter interpretációja szerint ugyancsak a száműzött lét valamiféle kifejezője.

Vele szemben Lucien Freud nemcsak jelentős művésszé, hanem idővel afféle (mondjuk Andy Warholhoz hasonlatos) művészeti celebritássá vált, ráadásul nagyapjának, a modern világ egyik leghíresebb emberének, Sigmund Freudnak a vezetéknevét viselte. Itt érdemes közbeszúrni, hogy György Péter könyve igen nagy jelentőséget tulajdonít a neveknek, melyek részben esszenciális létezők, így az önazonosság hordozói, részben viszont relatívak, megváltoztathatók, lecserélhetőek, ily módon átalakulhatnak az identitásváltás, a menekülés, az idegenség szimptomáivá. A Londonban élő amerikai festő, Ron B. Kitaj viszont a többieknél sokkal tudatosabban vállalta és „kezelte” zsidó származását. Munkásságát a zsidó diaszpóra-tapasztalat összefüggésében szemlélte, erről könyvet is írt, *A diaszporizmus első kiáltványa* címmel, melyet – nem sokkal öngyilkossága előtt, 2007-ben – a diaszporizmus második kiáltványa, a *Second Diasporism Manifesto* követett. Ily módon Kitaj a többiekhez viszonyítva nem idegenkedett sem az ideológiától, sem az elméletektől, nézeteit az izmusok jellegzetes műfajában, a kiáltványban fogalmazta meg, saját képeit pedig a zsidó diaszpóra-létre, a száműzöttségre, a talajtalanságra, a hontalanság érzésére adott válaszoknak tartotta.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> 2018 telén megnéztem a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett Londoni Iskola-kiállítását, és az ott levetített Kitaj-interjúból a következő pár sort jegyeztem fel: „Nincs túl sok tapasztalatom az étel, a bor, a jazz vagy a vízilíriumok megfestésében. De sok tapasztalatom van a németek előli



A *The End of The (F\*\*\*ing) World* című fejezetben György Péter azt sugalmazza, hogy a mai populáris televíziós sorozatok, a „narratív” vagy „minőségi” televíziózás mesterdarabjai „a gonosz kiáramlásának, mindenütt jelenvalóságának, a nagy társadalom és a bűn világa közti határok eltűnésének programjával olyan realitásfogalmat, tapasztalatrendszert idéznek fel nézőiknek, amelyeknek a maga korában Balzac felelt meg” (245–246.). Ez a megjegyzés azért is figyelemre méltó, mert a „narratív televízió” kiemelkedő produkciói – mint afféle „vizuális regények” – éppen a regény műfajának komplexitásával, társadalmi relevanciájával és esztétikai rangjával óhajtanak versenyre kelni, még ha ezt a szándékot vagy célt többen vitatják is.<sup>4</sup> György Péter részben a *True Detective* című sorozat első évada kapcsán fogalmazza meg felismeréseit, ezért recenziómban erre a műre koncentrálnék; az ugyancsak hivatkozott *The Leftover* sajnos nem ismerem. Értelmezéséből úgy tűnik, hogy a sorozatot egyszerre tekinti morális, társadalmi, kulturális, valamint esztétikai-műfaji szempontból kiemelkedőnek, illetve tanulságosnak. Magától értetődő lehet, ha a bűn, sőt, a metafizikai entitásként megtestesült vagy abszolút létezőnek tekintett nagy kezdőbetűs Bűn kérdése központi témája egy bűnügyi produkciónak, ugyanakkor a *True Detective* valóban nagyon árnyaltan jeleníti meg mindezt. A bűn szint abszolutizálódik („a bűn elárasztja egész Amerikát”), szint viszonylagossá válik, hiszen a két főszereplő rendőr, Rust és Marty is jócskán alámerül a bűnben (hitetlenek, hazudnak, paráználkodnak, ölnek, mindketten roppantul bosszúállók és erőszakosak), sőt, ha már az alámerülésnél tartunk, mindketten mintegy újjászületnek a bűnben és a lealjasodásban, hogy méltó ellenfelei lehessenek a szörnyeteg Errol Childressnek és Reggie Ledoux-nak.

Amit a sorozat társadalmi közeg gyanánt ábrázol, az a déli fehér szemét, a *white trash* világa; különös, gyűlölködéssel, szektás vallásossággal, pogány rítusokkal, perverziókkal átitott, emberi szörnyetegekkel, torz félemberekkel benépesített világ. Érteni vélem György Péter szándékát, hogy ezt is valamiféle társadalmi realizmusnak tekint, de arra is felhívnom a figyelmet, hogy a sorozatban mindez egy roppantul stilizált, sőt – szerintem – *átesztétizált* világ formájában tűnik fel, még a gyomorforgató részletek is valamiképpen „szépek” és jellemzően szimbolikusak. Egyébként György Péter észrevételei ugyanezt erősítik meg. A sorozatot eleve az amerikai „déli gótika” irodalmi hagyományához kapcsolja, mely egyszerre bővelkedik társadalomkritikai elemekben, a bűnt dekadens/beteges díszletek közé stilizáló szimbolikus törekvésekben, nemritkán a horror eszközeit idéző motívumokban – William Faulkner prózájától kezdve Carson McCullersön keresztül a György Péter által többször idézett Flannery O’Connor írásaiig. A *True Detective* mint műalkotás világa szimbólumokkal erősen átszőtt, szinte már túlterhelt világ, hatásosságát részben éppen ennek a képi töménységnek, intenzitásnak köszönheti.

\*

A dél-afrikai képzőművész, valamint film-, bábjáték-, illetve operarendező, a napjainkban is aktív William Kentridge egyik munkájából származik György Péter könyvének címe: *Faustus Afrikában*. A cím nem egyszerűen az európai és az egzotikus kultúrák kölcsönhatásának obligát kérdéskörére vonatkozik, jóval több annál. Megragadja a fejezetekben

---

menekülésben.” Az idős Kitaj szenvtelen, száraz, majdnem flegma hangon nyilatkozta ezt; jól illesztve mind saját álláspontját, mind György Péter könyvének (legalábbis egyik) fő motívumát.

<sup>4</sup> Ehhez lásd: Jason Mittel: Mindenki játszik: A Wire, a folytatásos elbeszélés és a procedurális logika. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In: Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratív televízió*. Budapest, Kijarat, 2014, 167–183, 167.

vizsgált problémák túlnyomó többségét (idegenség, távollét, kultúrák keveredése, barbárság és civilizáció dialógusa, illetve harca, kolonializmus, Európa és az Európán kívüli világok konfliktusos kapcsolata). György Péter könyve Kentridge több munkájával is foglalkozik, viszonylag részletesebben a *Faustus In Africa!* című 1995-ös rendezésével. Kentridge számos európai színpadi klasszikust rendezett egyébként, áthelyezve őket az erősen átpolitizált dél-afrikai közegbe: Goethe drámája mellett Büchner *Woyzeck*-jét, Jarry *Űbü királyát*, valamint operaszínpadon *A varázsfuvolát*.

Kentridge rendezése Goethe drámáját a posztgyarmati-posztapartheid Dél-Afrika közegébe ültette át. Faust a Dél-Afrikát kisajátító-kizsákmányoló „fehér” kolonializmus emblémája, mellyel szemben „Afrika” – a gyarmatosító logika szempontjából – egyrészt a sötét, barbár, primitív világ megtestesülése, másrészt a végtelen erőforrások birodalma. „A Faustot, az univerzális modernitás modern mítoszáét Kentridge egyszerűen és nyersen a kolonializmus történelmi közé sorolja, s ennek megfelelően Faust nem más, mint ennek a történelmnek a részese”; a díszletek, jelmezek, a karakterek, a darabba illesztett, Kentridge által rendezett animációs filmbetétek pedig „mind a nagy európai mítosztól való távolság érzéki evidenciáját szolgálják” (307.). György Péter elemzése éppen arról szól, hogy elképzelhető-e, és ha igen, akkor miként, olyan (művészeti-politikai) diskurzus, mely egyrészt asszimilálja az európai magaskultúrát, másrészt releváns választ ad a faji apartheid, a gazdasági kizsákmányolás, a gyarmati elnyomás nyomán kialakuló „helyi” problémákra-kризisekre, tehát egyszerre része a globális és a lokális művészeti világnak, harmadszor pedig (és ez igen fontos) elkerüli a „baloldali látszat nagyüzemi termelésének” csapdáját (314.). E ponton, de általában is látható, hogy György Péter igen kritikus a globális art world divatjelenségeivel, a totális művészeti marketing részeként működő, immár védjegyszerű, a társadalmi és ökológiai krízishelyzetekre nagyfokú ötletességgel, professzionizmussal, ugyanakkor nagyfokú rutinnal reagáló esztétikai aktivizmussal szemben. Gondoljunk például Aj Vej-vej látványos munkáira, melyeket György Péter szemmel látható gyanakvással szemlél (mint egyébként én is).

## 6.

A kommunizmus évtizedeiben mind a művészetpolitikai állásfoglalások, mind az esztétikai teóriák, mind maguk a műalkotások úgy tüntették fel a valóságot, mint amelynek mibenléte, illetve reprezentációi ideologikus módon megalkotottak. Ezen ideológia egyik legfőbb alapelveként ugyanakkor azt tekintették, hogy a valóság magától értetődően létezik: „objektív”, „természetes” és „adott”. György Péter művéből kitetszik, hogy a korszak irodalom- és művészetpolitikája nem annyira útmutatásból állt, hanem válságkezelésből és (elnézést a viccért) *valóságkezelésből*: egyrészt hogy miként lehetne az államszocializmus megkopott valóságát és gyengülő realizmusigényét hozzáfoltolni az újabb és újabb művészeti törekvésekhez, másrészt hogy miként lehetne tompítani a valóság és a realizmus autonóm megközelítéséből és értelmezéseiből származó botrányokat. Egy példával élve: a mindent átható bürokrácia akár ironikus-parodisztikus, akár komoly hangvételű bírálata kedvelt, sőt, szorgalmazott témája volt a korszak irodalmának. Amikor viszont e korszak egyik legnépszerűbb és a hatalom által is nagyon elismert költője, Váci Mihály az *Utazás Bürokráciában* című művében a hivatalok rémuralmát a *hatalom* (!) megrontó hatásával hozta kapcsolatba, először nem is akarták kiadni a könyvet, majd amikor 1978-ban, Váci halála után nyolc évvel végül megjelent, az ugyancsak hithű kommunista Garai Gábor előszavával látták el, mely gondoskodott arról, hogy az olvasó kizárólag a hazai sztálinizmus sötét éveire vonatkoztassa a művet, de a hetvenes évekbeli állapotokra semmiképpen sem (72–73.).

György Péter könyvének állítása szerint a „kontinuus valóság” hűséges leképezése egyrészt illúzió, sőt, ideológia csupán, melynek szövete bármikor szétszakadhat, ezt a foszlékonyságot és bizonytalanságot testesítik meg például Beckett, Kentrige, de akár a magyar Szerb János művészetének parodisztikus, ironikus, a stabilitást így vagy úgy kiközzentő-megkérdőjelező gesztusai. Másrészt ezek a szubverzív törekvések a maguk paradox módján ugyancsak „realisták”, mindössze nem a marxista tükrözésesztétika értelmében vett (társadalmi) „valóságot” reprezentálják. Ugyanakkor kérdés, ha az avantgárd művészet eljárásait és reprezentációs eszközeit visszacsempésszük a „realizmus” értelmezési körébe, akkor nem terjesztjük-e ki már-már értelmezhetetlenül ez utóbbi határait. A realizmus – és pláne a „valóság” – problémája elképzelhetetlenül bonyolult kérdéskör, bonyolult volt György Péter hozzájárulása előtt is, a *Faustus Afrikában* elemzésével pedig minden tovább bonyolódik. „A realizmus egy szörnyeteg, sok fejjel, amelyek reménytelenül összekuszálódtak” – idézi György Péter könyve, nyilván nem véletlenül, Kenneth Walton szavait (192.). György Péter következetesen „szerződésről” beszél (a fogalom könyvének alcímében is szerepel), de a szerződés definíciószerűen konszenzuson alapuló, ha úgy tetszik, megkonstruált állapotot hoz létre, valamint ideig-óráig stabilizálja is azt. A pillanatonként megújuló vagy újraírt szerződés nem szerződés, hanem valami más, afféle behatárolhatatlan „vidám káosz” talán, mint amilyenek például a Dada, a Fluxus vagy a Szituacionista Internacionálé mozgalma látszik, legalábbis bizonyos szemszögből nézve.

Logikus érv, hogy a káosz kaotikus, a töredezettség töredezett, a széthullás széthulló ábrázolása is tulajdonképpen realizmus. Ez ugyanakkor ellentmond a marxista irodalomesztétika realizmusfogalmának, hiszen utóbbi csak az organikus és egészszelű ábrázolást tekintette realistának, a töredékeset nem, azt részben az öncélú naturalizmussal (ma azt mondanánk: a „nyomorpornóval”), részben pedig az avantgárdal azonosította. A marxista kritikusok a valóság egy kitüntetett verzióját tekintették csak realista ábrázolásra méltónak, az az író, aki nem így járt el, hanem megkísérelte bemutatni a munkásmozgalmat vagy a szocialista társadalom valódi problémáit azok ténylegesen létező formájában, hivatalos rosszállásba ütközött: lásd Déry Tibor, Konrád György, Fejes Endre, a *Darabért* megíró Haraszi Miklós vagy éppen Hajnóczy Péter esetét-példáját.<sup>5</sup> De az ellenpéldák is tipikusak: a szocreál regényipar alkotásait nem a valóság hú leképezéseinek, hanem a valóságot tagadó, ideologikus, olykor naiv vagy éppen nevetséges, és igen gyakran olvashatatlan írásműveknek tekintjük.

A *Faustus Afrikában* vizsgálódásai nem pusztán arra hívják fel figyelmünket, hogy a valóság, amelyet a realizmusnak úgymond tükröznie kellene, éppúgy konstrukció, mint a realizmus esztétikai-művészetelméleti fogalma. Arra is hangsúlyt helyeznek, hogy azon művekben, melyekben megjelenik a komolyan vett társadalmi felelősségvállalás, újra feltűnik és visszanyeri rangját a realizmus dimenziója, mert enélkül a művész erőfeszítései tét nélküliek, üresek maradnának. Itt feldereng György Péter könyvében egy árnyalatnyi didaxis is: úgy tűnik, hogy a globális/kortárs művészeti ipar két erőteljes és sikeres paradigmájához képest keres valamiféle, amennyiben ez lehetséges, humanisztikusnak mondható alternatívát. Az egyik sikerparadigmát a kortárs művészet látványos és nemritkán erős társadalmi küldetéstudattal is rendelkező szuperproduktói alkotják – könyvből kiérződik, sőt, expressis verbis megfogalmazódik egyes lapokon, hogy ezeket György Péter gyakorlatilag giccseknek tartja. A másik paradigma pedig a kortárs art world olyasféle radikális intézménykritikái, melyek (persze nem előzmények nélkül) elsősorban a közvetlen testi erőszakban, képrombolásban, valódi vérben és sebekben tobzódó, igen

<sup>5</sup> Nem emlékszem rá, hogy György Péter könyvében egyáltalán felbukkan-e Hajnóczy neve, de ha volt a korszakban magyar író, aki megfelelt a *Faustus Afrikában* lapjain vázolt realizmusértelmezéseknek, akkor az Hajnóczy Péter volt.



erőteljesen transzgresszív performanszokban, így például Oleg Kulik vagy Alexander Brener munkáiban testesülnek meg (25–26.).

Kicsit sarkítottan: giccses, felfújtt, látványos, többnyire a konceptuális művészet örökségével sáfárkodó, nemritkán dollármilliókba kerülő gesztusok egyfelől, nyers és viszolygató brutalitásig hajszolt transzgresszió másfelől – a William Kentridge nevével fémjelzett „Johannesburg-paradigma” kiutat jelenthet e kettősségből, merészen használva a klasszikus és az avantgárd művészet, illetve a populáris kultúra teljes örökségét-eszköz-tárát (opera, dráma, bábjáték, animációs film, falfestészet, hiphop stb.), ugyanakkor érvényre juttatva olyan elfeledettnek látszó fogalmakat is, mint a társadalmi realizmus és a humanitás.

B E N K E   A T T I L A

## APOKALIPSZIS 1986

*Craig Mazin: Csernobil*

A harminchárom évvel ezelőtti csernobili robbanás és utóhatása az emberi történelem egyik legnagyobb katasztrófájává vált, ami a hidegháború végét is jelezte. Erről készített nagyszerű és hiteles sorozatot az HBO *Csernobil* címmel.

„Még sokkal inkább, mint az általam elindított peresztrojka, Csernobil volt talán a Szovjetunió öt évvel később bekövetkező összeomlásának igazi kiváltó oka. A csernobili katasztrófa valójában igazi fordulópontnak bizonyult: volt egy, a szerencsétlenséget megelőző korszak, és volt egy ettől teljes mértékben eltérő korszak a katasztrófa után” – nyilatkozta Mihail Gorbacsov, volt szovjet pártfőtitkár a csernobili atomerőmű-baleset huszadik évfordulóján, 2006-ban. A Vlagyimir Iljics Lenin nevet viselő atomerőmű 4-es reaktorában 1986. április 26-án éjjel bekövetkező robbanást követően a fűtőanyag kijutott a tartályból, mindent magába olvasztott, így létrejött az „elefántláb” (kórium: egy halálos, radioaktív és izzó lávafolyam), amelyet ha nem tudtak volna megállítani tűzoltók, bűvárok és bányászok hősiességük árán, ma talán egész Európa lakhatatlan lenne. A politikai ideológia persze szinte még a radioaktív sugárzásnál is veszélyesebb, hiszen mint utólag kiderült, nemcsak az erőmű irányítói hibáztak, hanem a Szovjetunióban elterjedt, úgynevezett RBMK-típusú reaktorok eleve hibásan voltak megtervezve. Leegyszerűsítve: ha a reaktor teljesítménye alacsony szintre esik, instabillá válnak, és az esetleges teszt idejére eltávolított szabályozó rudak grafitvégei az újbóli, drasztikus teljesítménynövelést követően nem csillapítani, hanem fokozni fogják a láncreakciót. Ezt a szovjet vezetés eltitkolta még az erőmű vezetői és mérnökei elől is, pusztán azért, hogy fenntartsák a látszatot: a Szovjetunió „a legeslegjobb hely” a világon, és a hatalom nem hibázik.