



## 1980–1983: AZ ÉLETMŰVET ÖSSZEFOGLALÓ, SZINTETIZÁLÓ ALKOTÁSOK



Részlet a *Szintézis önarcképpel* című  
festményből. 1983  
Olaj, vászon, 150 × 200 cm, j. n.

### 6.1. AZ ÉLETMŰVET ÖSSZEFOGLALÓ ESSZÉ: SZÜLŐFÖLD- ANIMÁCIÓ. KALANDOZÁSOK TAKAMURÁVAL A MAGYAR DISNEY- LANDBEN (1982)

### AZ ESSZÉFORMA JELENTŐSÉGE

„Az esszé annak kitüntetett lehetősége, hogy szabaddá  
váljunk a gondolatot fogva tartó gondolatoktól.”<sup>1</sup>

Kovásznai regénye (*Idők*, 1957–1959), drámái és novellái, valamint számos forgatókönyve mellett több esszét is írt már a hatvanas évektől kezdődően, elsősorban filozófiai és filmelméleti témákban. Élete végén, szembe-sülve gyógyíthatatlan betegségével, úgy döntött, nagyobb lélegzetű művet ír, amelyben összefoglalja eddigi tapasztalatait és gondolatait a művészetről – ezen belül képzőművészetről, animációról, filmművészetről –, és az őt körülvevő világ állapotáról.

Alapos mérlegelés után,<sup>2</sup> céljainak leginkább megfelelően, az esszéműfajt választotta, amelynek nyitott, kísérletezésre alkalmas intellektuális formai keretei meghatározzák a szöveg tartalmi, értelmezési lehetőségeit is. E komplex mű bevezetéséhez ezért elkerülhetetlen megvizsgálni, mit is jelent az esszéforma posztmodern használata ebben az esetben. Tudjuk, hogy Kovásznai irodalmi, filozófiai és képzőművészeti műveltsége kiterjedt mind a klasszikus, mind a modern esztétikai keretrendszer, mind a művészettörténet alapos ismeretére. Amikor összegezésre gondolt, mindarra a széles körű, sem egyetlen műfajhoz, sem egyetlen művészeti ághoz kizárólagosan nem kötődő tudásra alapozta beszélői pozícióját, amelyet addigi életművében összegyűjtött és érvényesített.

<sup>1</sup> Bacsó Béla: Szabaddá válni a gondolatot fogva tartó gondolatoktól. *Élet és Irodalom*, 2008. április 25.

<sup>2</sup> Matolcsy György visszaemlékezése szerint Kovásznai sokáig töprengett a műfajon, és gondos mérlegelés után fel-szabadultan közölte vele, hogy végre el-döntötte: az esszé a legjobb forma e mű számára.

E dinamikus, választékos nyelvezetű és stílusú esszé nagyon hasonló, akár a *Habfürdő* című filmjéhez, akár késői festményciklusa szerkezetéhez: dokumentarista és fikciós elemeket ötvöz. Tények és sci-fi, szociológiai igényű kritika és szürreális játékok váltják egymást, miközben a mű egésze éles kritikát gyakorol kora társadalmi, kultúrpolitikai és művészeti helyzetére vonatkozóan.

Balassa Péter az esszét a kritikai értelmiség egyik legitim kifejezőmódjának tartja: „A »kritikai értelmiségi« szókapcsolatot tehát tágabban a modernitás projektumára vonatkoztatva, szűkebben a vele összefüggő kanti megalapozás szerint használom, vagyis a kritikai elhatárolás, a feltételek, határok közötti érvényesség állandó reflektáltsága értelmében. A kritikai ily módon szembesítést és trükkös kérdezést jelent, de nem profetikus-morális-apokaliptikus módon, mint a prekritikai-archaikus társadalmakban, hanem az elemző negatívítás és kétely értelmében.”<sup>3</sup>

Ennek a beszélői intenciónak a felismerése Kovásznai esetében rendkívül fontos – persze nem csupán ebben az esszében jellemző rá, de itt különös jelentőséget kap azáltal, hogy tudatosan utolsó nagy elméleti és egyben irodalmi munkáját készíti el, amely – nem mellesleg – írott életművének döntő részével szemben kiadásra is került. Balassa Péter a nietzsche-i esszéformát metaforikusan dinamikus, egyensúlykereső kísérletnek nevezi, ami egyúttal a lehető legnagyobb egyensúlytalanság álarcában jelenik meg. Éppen ez az érzetünk támad Kovásznai *Szülföld-animáció* című írása kapcsán is: merész és tűpontos kritikai állításai metaforákba burkolva váltják egymást közvetlen hangú kiszólásokkal, első látásra meglepőnek tűnő szürrealisztikus képzettársításokkal.

Balassa ugyanitt<sup>4</sup> (idevágóan) idézi Musil 1914-ben írt töredékét az esszéről: „Az esszé szóban az etika és az esztétika kapcsolódik össze”, illetve: „Az elérhető legnagyobb szigorúság egy olyan területen, ahol az ember éppenséggel nem tud pontosan dolgozni... Az esszé rendet keres a teremtéshez. Az esszé nem ad totális megoldást, csak egy sor partikulárisat. De kijelent és vizsgálódik. [...] Egy gondolat hirtelen megelevenedése, villámcsapásszerű felszakadása, amelynek révén az ember egy pillanat alatt másként érti önmagát és a világot: ez a misztikus értelemben vett intuitív megértés, felismerés. Kisebb mértékben ez nem más, mint az esszéesztetikai gondolkodás állandó mozgása... Nem kivételes funkciók ezek, hanem normálisak.” Ezek a meglátások Kovásznai esszéje esetében is helytállónak bizonyulnak, akárcsak Balassának az említett írását lezáró gondolata: „[...] az etikai és esztétikai közötti állandó mozgásra reflektáló esszé-diskurzus maga sem más, mint a lehető legnyilvánvalóbban közös beszélgetésre és vitára törekvés, vagyis minden ízében politikai – für das Leben.” Éppen eszerint törekszik Kovásznai a *Szülföld-animáció*ban olvasható vitahelyzetek, dialógusok keretén belül megteremteni egy diszkurzív teret.

Kovácsznai e szövegében többször hivatkozik Theodor W. Adornóra, így feltételezhetjük, hogy közel állnak hozzá Adorno elképzelései az esszével kapcsolatban is. Theodor W. Adorno *Az esszé mint mű, forma*<sup>5</sup> című írása kapcsán érdemes megfigyelni a szöveg kordában tartott, ugyanakkor mégis felszabadult formáját és ebből adódó struktúráját. Kovásznai szövegében az esszé-műfaj medert kínál egy szerteágazó gondolatmenet hömpölygésének, képes befogadni a szöveget úgy is, hogy beszédmódja se nem tisztán tudományos, se nem tisztán művészeti. Az életművet átjáró szabad szellemiség itt is megnyilvánul, a tartalomra keres öntőformát Kovásznai. „Az esszéírás jelentős mesterei Montaigne-től Hume-on át Walter Benjaminig éppen azt tették nyilvánvalóvá, hogy jóllehet a tárgy kezelését illetően aligha lehetünk teljességgel szabadok, azonban az esszé annak kitüntetett lehetősége, hogy szabaddá váljunk a gondolatot fogva tartó gondolatoktól.”<sup>6</sup>

A *Szülföld-animáció*ban olyan gondolatkísérleteket találunk, amelyekben Kovásznai folyamatosan érzékelteti velünk a párhuzamos valóságok, párhuzamos igazságok, párhuzamos megoldási lehetőségek fennállását. Kovásznai a modernitás metanarratívájának széthullását, az új, mediatisált fogyasztói társadalom kialakulásának következményeit tekintve is sokban osztja Adorno véleményét, olyannyira, hogy a törésekben való gondolkodás is megjelenik a „valóságtöredék”, azaz a „hirosimai nyílás” (*Szülföld-animáció*, 4. és 6. rész) fogalmában. Adorno ehhez kapcsolódó gondolatait Bacsó Béla interpretációjában még inkább a szóban forgó Kovásznai esszére vonatkoztathatjuk értelmezésében még inkább idevágónak érezhetjük: „[...] az esszé »törésekben gondolkodik (er denkt in Brüchen), mint ahogy a valóság is töredezett, és egységét a töréseken keresztül találja meg, nem pedig abban, hogy elsimítja azokat«. Az esszé nem azért fragmentált, mert stílusa így alakult, hanem azért, mert amit meg akar mutatni, az éppen a törések közepette és a töréseken keresztül megnyilvánuló tárgy, aminek teljessége az ismeretkritika felszámolását jelentené.”<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Balassa Péter: *Für das Leben? Az esszéről*. <http://www.epa.hu/00000/00002/00070/balassa.html>. Letöltés dátuma: 2009. június 17.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Az esszé mint mű, forma. In: Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. Helikon, Budapest, 1999. 24. o.

<sup>6</sup> Bacsó Béla: Szabaddá válni a gondolatot fogva tartó gondolatoktól. *Élet és Irodalom*, 2008. április 25.

<sup>7</sup> Uo.

## AZ ESSZÉ NARRATÍVÁJA

A *Kalandozások Takamurával a magyar Disneylandben* alcím jelzi, hogy egy társas eseményen fog bennünket átkalauzolni a szöveg, amelynek két főszereplője van: az elbeszélő, azaz maga Kovásznai (a mű írásakor 48 éves), és Takamura (50 éves), a Dániában élő japán animációs művész, aki Budapestre látogat előzetes megbeszélés alapján egy koprodukció előkészítése céljából magyar felesége, Erzsike kíséretében. A helyszín: Budapest és Magyarország több települése. Játsszódik a szöveg írásakor, 1982 második felében. Kovásznai a mű megírását követően fél évvel halt meg.

A történet egyszerű és életszerű, arra szolgál, hogy alkalmat adjon azoknak a problémáknak a dialógusokban való adresszálására, amelyeket Kovásznai elméleti kifejtésre szánt. A szerző maga osztotta 13 részre a szöveget (alcímek nélkül), ezért az elemzéshez érdemes röviden számba venni az egyes részeket.

**1.** Kovásznai és Takamura levélbeli megállapodásuknak megfelelően Budapesten találkoznak, hogy közösen készítsenek egy „valóságanimációt” vagy más néven „társadalmi rajzfilmet”. Rögtön érzékelteti az alapkonfliktust: a japán kolléga szkeptikus a film eladhatóságát illetően, jobban bevált neki eddig a „gyerekhülyítő rénszarvascsorda”. Ennek ellenére elkezd a közös munkát.

**2.** Látogatásuk a B. família házavatóján, Tatárszentgyörgyön. A japán kolléga szerint ez önmagában nem elég érdekes: akciófilmeselemeket tenne hozzá a dokumentumfilmeselemhez.

**3.** Közös rajzolás, akvarellezés a Duna-parton. A képzőművészet szellemének megidézése, annak érdekében, hogy Takamura túl tudjon lépni a „gyerekhülyítő rénszarvasokon”. Építgetik a hidat egymás felé.

**4-5.** Lényeges művészetelméleti kérdések megbeszélése: mit jelent aktuálisan az ábrázolás, a képalkotás?

**6.** A figuratervezés analízise. Ennek kapcsán felmerül a befogadó (a tízforintos néző) kritikája és a hidegháborús Kulturkampf elemzése: Nyugat- és Kelet-Európa, aztán az Egyesült Államok és Európa kulturális konfliktusa a vitatéma.

**7.** Közös és szakmailag kötelező látogatás Disneyland budapesti leányvállalatánál a városligeti Vidám Park mellett. A Disney-filmek kapcsán felmerülő problémák érzékeltetésére hét különböző metaforikus, ugyanakkor valódi fizikai térbe kerülnek a főszereplők: 1. Társadalmi szerep-tanácsadás az előcsarnokban. 2. Magyaros csárdajelenet bábokkal, A Búsmagyar és XIV. Lajos. 3. „A reflexió mindennaposodása modern korunkban” feliratú terem. 4. „Nagy Meghasonlottak” csarnokkomplexuma. 5. „Eszmetörténeti Problémák”-csarnoksorozat. 6. „Nagy Gnoszeológiai Show”. 7. „Sokfejű Sárkány” Élet- és Egzisztenciálfilozófiai Show.

**8.** Kovásznai sajtókiadványokat mutat Takamurának, amelyekben természettudományos idézetek vannak. Ezekkel támasztja alá a „hagyományos kvantitatív” világkép szűkösségének és az „új, minőségi” univerzumkép tágasságának szembeállítását. Elhatározzák, hogy továbblépnek (filmese) társadalombírálati gyakorlatukban a leleplezés felé.

**9.** Ismét látogatások a B. famíliához tartozó családoknál országszerte, képi és hangdokumentációt készítenek róluk. Ezután a Hiltonban elemzik az anyagot. Ennek kapcsán összehasonlítást készítenek a Faust-Hamlet család és a B. família, mint szimbolikus ember-, illetve család típusok között.

**10.** Látogatás a B. famíliánál, Győr mellett: a magaskultúra, a populáris kultúra és a történelem szimbolikus tettenérése Magyarországon. A háztáji gőg.

**11.** Takamura, Erzsike, Kovásznai és három alteregója (akiket barátaiként aposztrofál) a filmtervről beszélget, elemzik a B. családról készült felvételeket, és ennek kapcsán fontos művészetelméleti és politikai kérdésekről hangoznak el állítások, sokszor egymásnak ellentmondva, vitába szállva.

**12.** Folytatódik az előző részben szereplők beszélgetése a Hiltonban. Walt Disney szellemének megidézése, aki belép a szobába, és hosszas beszédet mond a világ aktuális szellemi-kulturális helyzetéről, miközben a résztvevőket az Időfölöttiség Csarnokaiba kíséri.

**13.** Konklúzió

## AZ ESSZÉ MEGHATÁROZÓ ELMÉLETI PROBLÉMAFELVETÉSEI

Kovácsnai kritikai problémafelvetései a hidegháborús Kulturkampf keretén belül értelmezendők. Lényegében minden egyes, különállónak tetsző kérdéskör összekapcsolódik a kulturális „vetélkedés” dimenziójában. Kovásznai interdiszciplináris kiindulópontja már 1982-ben felveti azt a gondolatot, miszerint az egyes diszciplí-

nák terét értelmezni kell a teljes közös kulturális térben. Ez az értelmezés két irányt is felvet: egyrészt a szerző számára az íráskor érzékelt rács szerint, másrészt a mai elemző számára adott rács mentén érzékelhető problémák kibontását. Az alábbiakban igyekszünk mindkét nézőpontot érvényesíteni.

Az esszé alaphelyzete a Magyarországon élő baloldali kritikai értelmiségi művész eszmecseréje a Dániában élő, japán származású reklámgrafikából meggazdagodott „nyugati üzletember” („a valóságanimáció eladhatatlan”) és japán identitású vizuális művész („az európaiak nem értik Hiroshima valóságát”) keverékével. Ebből adódóan a vita fő vonalát Nyugat és Kelet szembenállásának elemzése adja, amely sokféle aspektusból merül fel a szövegben. Alapértelmezettként a kapitalista és a szocialista blokk (például Faust–Hamlet família vs B. família) konfliktusa mellett felmerül Európa és Észak-Amerika szembeállítása (például a hollywoodi játékfilm vs az európai művészfilm), és néhol utalásokat olvasunk a japán/távol-keleti és a tőle különböző özszeurópai kultúra közötti (a hiroszimai tragédia érzékelése, értékelése) konfliktusokra.

A nyugati társadalom és kultúra filozófiai és esztétikai kritikájának alátámasztására elsősorban a már említett, Frankfurti Iskolához tartozó filozófus-esztéta, Theodor W. Adorno gondolatait idézi. Így például a harmadik részben kiderül, hogy Takamura Párizsban tanult Adornónál, aki a „művészet esélyeit a végérvényes válság előfeltevése alapján interpretálta”. Kovásznai – akit szintén a marxizmus megújítása és a modernizmus megértése fűt – egy platformon áll Adornóval abban, hogy a magasművészet nézőpontjából szemléli a tömegkultúrát (lásd a 11. részben: „Disney, a Gazda a tömegmédiák technikai arzenáljával tört rá a művészettörténetre” – akárcsak a szintén Gazdának szólított Sztálin). Adorno gondolatai köszönnek vissza abban is, ahogyan Kovásznai több helyen kritizálja a kapitalista társadalom művészeti termelésre gyakorolt hatását. Kérdésfelvetései is adornóiak: fennmarad-e a művészet a késő kapitalista világban? Nem fenyegeti-e az elárucikkessedett tömegtársadalom a művészetet mint a kritikai vízió előállítóját? A művészet képes-e hozzájárulni a jövőben a tömegtársadalom élhető és művészeti szempontból elfogadható átalakulásához? A szövegben több helyen találunk olyan részleteket, ahol Adornóhoz hasonlóan Kovásznai is azt fejtegeti, hogy az új és kényelmes tömegkultúra hogyan változtatja meg a műalkotás létrehozásának és befogadásának/fogyasztásának módját („tízforintos néző” – 6. rész) és maga is hangot ad azon félelmének, hogy a tömegkultúrában – amely a hidegháború mindkét oldalán terjeszkedik – a művészet is csak egy szabadidő eltöltésre szakosodott iparággyá válik (12. részben: „Nem veszitek-e észre, hogy abba helyeztük a komolyságot, mely már nem méltó annak befogadására?”). A nyugati fogyasztói kultúra kritikája végigvonul az egész szövegen, sok helyütt Guy Debord 1967-es *A Spektákulum társadalmá*<sup>8</sup> című könyvében közzétett gondolatait juttatva eszünkbe („A Nagy Gnoszeológiai Show-feliratot viselő szuperspektákulum volt látható” – 7. rész) részint a heideggeri kultúrakritika is megjelenik a szövegben (7. rész: „Nem volt-e ebben a megismerési dűhben – és Disney szándéka ellenére, aki mindig is a legnagyobb tisztelettel volt a magaskultúra iránt – valami leleplező, mely, mintha önkéntelenül is a heideggeri kritikát látszott volna igazolni a nyugat-európai megismerés haszonelvű, értékorientált attitűdjét illetően...”)

Az avantgárd nyugat-európai bukásának konstatálását követően a neoavantgárd kritikája (4. rész) kapcsán kifejezetten hivatkozik Adorno azon meglátására, miszerint a megismerő funkció felfüggesztődik az ideológiai funkció javára. Ezt még kifejezőbben és egyúttal maró gúnnyal érzékelteti a 7. részben a „A reflexió mindennaposodása modern korunkban” feliratú teremben elhangzó dialógus során. Adornót juttatja eszünkbe a pszichoanalízis és a tömegkultúra kapcsolatának kiemelt kritikája is, például a 7. részben, ahol a budapesti Disneyland leányvállalatnál már az előcsarnokban „Társadalmi szerep-tanácsadás” várja a látogatókat. Ez egybeesik Adorno azon lényeges gondolatával, miszerint Freud a tudatalatti és az álmok tudományos magyarázatával lehetővé tette a kultúra előállítóinak, hogy tudományosan manipulálják a közönségüket (lásd a 7. rész elején: „A kedves hölgy hangsúlyozta, hogy tudományosan garantált modern szerepekről van szó.”), valamint abban is Adornóhoz hasonlóan nyilatkozik Kovásznai, miszerint az iparszerűen megszervezett hollywoodi film az érzelmeket mint a fogyasztót kielégítő álmokat mutatja be („tízforintos szabadság” – 6. rész).

Az esszé egyik fő esztétikai problémafelvetése, hogy Nyugat- és Kelet-Európában egyaránt elveszett a klasszikus, valódi műfaj, illetve nehéz meghatározni, hogy mit is jelent aktuálisan az ábrázolás. A kérdést ebben a formában csak azért lehet egyáltalán felvetni, mert ugyanaz a modernitás szabta meg a művészeti aktivitás keretét Nyugat- és Kelet-Európában. A hidegháború közös összehasonlítási alapja teszi lehetővé a kulturális produkciók azonos koordinátarendszerben történő összevetését. A modernista esztétika a hidegháború mindkét oldalán elismertette műfajelméletét, az esszencialista álláspont szerint a médiumok nem, vagy csak nehezen átjárhatóak. Kovásznai modernizmus-kritikájának fő állítása, hogy a műfajok nem működtethetők egymástól izoláltan. Ezzel kapcsolatban is lényeges referenciapont Adorno, akinek híres „kirojtosodás”-elmélete a műfajok átjárhatatlanságának egyik első fontos megkérdőjelezése. „A fejlődés legújabb szakaszában el-

<sup>8</sup> Guy Debord: *A Spektákulum társadalmá* (Ford.: Erhardt Miklós). Tartóshullám-sorozat. Balassi–BAE, Budapest, 2006

mosódnak a művészeti ágak közötti határok, pontosabban kirojtosodnak az őket egymástól elválasztó demarkációs vonalak. [...] Ami a művészeti ágak közötti határok jelzőszlopait kidönti, azt a történelmi erők mozgatják, oly erők, amelyek ama határok között keltek életre és amelyek végül elmoszák a határköveket. [...] Az előrehaladott kortársi művészet és az úgynevezett nagyközönség között kialakult ellentét kibékíthetlenné válásában valószínűleg komoly szerepet játszik a kirojtosodásnak ez a folyamata. Ahol határsértés történik, könnyen felébred a védekező szorongás a keveredéstől. [...] Rendszerint a kultúrkonzervativizmus hívei kísérik meg, hogy egyértelmű választ adjanak a művészet és a művészetek viszonyának kérdésére, eldöntve, hogy melyiküket illeti meg az elsőbbség... A konzervatív – végső soron reakciós – gondolkodás mindenkor hajlik a példabeszédbeli juhok és kecskék különválasztására, s visszahőköl a jelenségekben benne rejlő objektív ellentmondásosság gondolatától. A művészeti ágak kirojtosodása csaknem mindig kísérő tünete annak, hogy a művészek az esztétikumon kívüli realitás felé fordulnak.” És mintha Adorno kifejezetten a Kovásznai-féle „valóságanimációra” szabta volna a filmről írt konklúzióját ebben a tanulmányában: „A film, miközben immanens törvényszerűségéből következően szeretne megszabadulni a művészetszerűségtől – mintha az ellentmondana saját művészeti elvének –, maga éppen e lázadás során válik művészetté és tágítja ki a művészet határát.”<sup>9</sup>

A műfajok greenbergi elhatárolásának kritikája végső soron, mondhatjuk úgy is, Adornótól Kovásznain át a kilencvenes évekre Rosalind Krauss *A műfajok utáni állapot*<sup>10</sup> című írásához vezetett, amely szerint a poszt-medialitásban olyan mennyiségű átjárás van a médiumok között, hogy a klasszikus modernizmusban még döntő műfajelméletnek itt már nincs is jelentősége, megszűnt a médiumspecifikusság kényszere.

A *Szülőföld-animáció*ban felmerülő műfaji problémafelvetések (11. rész) sokat segítenek Kovásznai interdiszciplináris életművének alaposabb megértésében, hiszen ez az elméleti keret segítette őt abban, hogy korábbi szerteágazó művészeti gyakorlatát folytatva, egyszerre készítsen élete végén szintetizáló monumentális festménysorozatot (1981–1983), dokumentarista animációs filmet (*Riportré*, 1982), filozófiai esszét, és számos filmforgatókönyvet (például *Candide*, 1982).

## KOVÁSZNAI GYÖRGY

### Szülőföld-animáció. Kalandozások Takamurával a magyar Disneylandben

#### 1.

*Pokolba a rénszarvasokkal, mormogtam, miközben Takamura barátom, a Dániában élő japán származású animációs férfiú immár a tizedik nemes vadat vetette papírra.*

*Sajnos én nem tudok rénszarvasokat rajzolni, mondtam, mire az elmélyülten alkotó mester olyasfélét motyogott, hogy hát az előfordul.*

*Ha ez a művész egyúttal nyugat-európai üzletember, miért bánik úgy a drága idővel, mint egy buddhista szerzetes? A fél délelőtt ráment csak arra, hogy Takamura a fehér csontpapíron az ő rutinos-negédes állatkáit megjelenítse. A rénszarvasokat havas fenyőágakon tollászkodó madárcák követték. Én, rövidlátó lévén, soha egy madarat becsületesen megfigyelni nem tudtam. A kis hódok és nyestek csak átvezették az ágaskodó samuráj gicces paripákhoz, melyeknek a szingapúri vagy a Fülöp-szigeteki televízió harmadik csatornáján bizonyára nagy sikerük lett volna.*

*Hortobágy, mondta Takamura, Hortobágy.*

*A magyar idegenforgalmi pusztára őt Takamuráné, született Erdélyi Erzsébet vitte el, azóta nem tud szabadulni ettől az emléktől. Barátom bal kézzel és felemelt könyökkel rajzolt, a ceruzát úgy fogta, mint Hokusai az ecsetet, fekete haja a homlokába hullt. Az ötvenes férfi az ablak előterében szorgalmas gimnazistára hasonlított. Kétségbeesem: a japán elfelejtette volna levélbeli megállapodásunkat, hogy azért utazik Budapestre, mert közös erővel valóságanimációt akarunk csinálni, hogy tapintható elevenségben jelen idejű embereket hívjunk életre?*

*Takamura, én lovakat sem tudok rajzolni.*

*Kezében megállt a ceruza, szemüvegét levette, gyűrött szemhéját nyomkodta.*

*Nagyon szépek ezek az állatok, de ne feledje, hogy mi társadalmi rajzfilmet szándékoztunk alkotni.*

*Szeretet és odaadás ömlött el filigrán alakján.*

*Hogy felejthettem volna el! Csakhogy az ilyen rajzfilmet nagyon nehéz eladni. Nagyon-nagyon nehéz!*

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno: A művészet és a művészetek. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza*. Ikon–ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 1995. 263–287. o.

<sup>10</sup> Rosalind E. Krauss: *Post-medium condition – A voyage on art in the age of the North Sea*. Thames and Hudson, London, 1999



Részlet a *Nagy sárga kompozíció* című festményből. 1983  
Olaj, vászon, 150 × 300 cm, j. n.

*Barátságosan várt, hátha vitatkozni kezdek. Filmpiaci érveim nem voltak, így hallgattam. (Egyszer azért még udvariasságból meglátogatom őket itt a Hiltonban. Esetleg leviszem őket Pécsre a Csontvárykhoz. Kidobott pénz volt idejönniük. Úgy látszik az életanimáció csalétek volt, a gyerekhülyítő rénszarvascsordák bögnek a háttérben.)*

*S ekkor szomorúan, sajnálkozva s kissé megöregedve nyögte:*

*Azért megpróbálhatjuk.*

*Erzsi asszony mosolyában szelíd szemrehányás bujkált. Íme tönkreteszem a férjét. Hallgattam. Úgy véltem, ilyenkor ez a profi magatartás.*

## 2.

*A dán felségjellel ellátott Mercedest mindig Erzsike vezette, Takamura mellette ült, figyelte a tájat, s vékony, gyűrűkkel ékesített ujjait tördelte. A tatárszentgyörgyi határban állt az új családi ház, ennek a felavatására érkeztünk. A B.-família kitódult a ház elé. Rajzfilm-kameránk persze csak képzeletben működhetett, hiszen e műfaj nem közvetlenül örökíti meg a múltó, illanó, tűnő vissza nem hozható pillanatokat. A kellemes vendégség után este, hazafelé a kocsiban Takamura csodálattal és tisztelettel nyilatkozott a B.-familiáról. Mint rajzfilm-élmény: úgy érezte B.-ékben megvan egy nagy sztori lehetősége. A valóságanimáció a küszöbön áll. De kissé érdekessé kell tenni. Mit szólnék kérdezte, ha a B.-családot vacsora közben fegyveres cigánybanda támadná meg és ejtené túsul, és ebből lenne egy halálosan izgalmas original bonyodalom a magyar pusztában?*

*Nem jó, válaszoltam sírással küzdve, nem tipikus.*

*Rendben, akkor itt van ez. Budapesten a Központi Bizottságban palotaforradalom tör ki, s az egyik menekülő politikus a B.-familiánál találna menedéket? Esetleg 56-ban? Ez se jó?*

*Ezután a Mester hosszú percekén át lehunyta szemmel gondolkodott, majd mint aki megvilágosodott:*

*De hiszen itt húzódik az egyik kelet-nyugati heroin-útvonal!*

*Szerintem, válaszoltam, az emberiség jelátvitel rendszerében van a hiba. Most már látom, hogy semmi baj nem lenne a világon, ha a különböző országok lakói között nem süketek párbeszéde folyna.*

*Takamura kissé elszontyolodott. Csak azt ne higgyem, hogy ő nem tudja, hogy mi is az egzisztencialista magány.*

### 3.

*A következő napokban mindketten elkezdtünk emberfigurákat rajzolni. A Mestert Utamaro és Hokusai emlegetésével iparkodtam fellazítani. Hagyta magát.*

*Lelke mélyén szentimentális volt. A Sorbonne-on tanult filozófiát és esztétikát, később New Yorkban színészmesterséget. Reklámgrafikával tartotta el magát..*

*Hogy miért telepedett le Dániában, hogyan lett gazdag és miért kezdett éppen rajzfilmezni, erre nem jöttem rá. Feleségével Erzsikével, aki újságíró volt, egy filmfesztiválon ismerkedett meg.*

*Ahhoz, hogy a rénszarvasok emlékét elhessegessiük, meg kellett hogy idézzük a képzőművészet szellemét s ez, ebbe na féltékeny szituációban természetesen nem volt egyszerű. Feszengtünk, kerestük önmagunkat.*

*A „festők egymás között” intimtáshoz a résztvevők ártatlansága fájdalmasan hiányzott. Tisztelettel követtem a Mestert, aki három órát szentelt a Szépművészeti Múzeumnak. Kissé félt, hogy a sok remekmű láttán egészen megcsömörlik a művészettől. Éreztem, hogy már csak kötelességtudatból építgetjük a hidat egymás felé, de nem sok reménnyel. Takamura hősiiesen, a maga ötven évének és sikeres üzletemberi mivoltának méltóságát kockára téve, iparkodott mozogni az idegen szellemi terepen, ahol nem tudhatta, hogy a művészet esetleg még nem mindig a fontos életszentségek egyike-e. Párizsi éveiben mindez egyszerűbb volt. A művészet esélyeit Adorno interpretálta a végérvényes válság előfeltevése alapján.*

### 4-5.

*Takamurából másnap váratlanul kitört a taoista bohém. Egész délelőtt – csavargó művészek! – a tavaszi szélben a Duna-parti lépcsőkön ücsörögtünk és akvarelleztünk. Erzsike két lépcsőfokkal feljebb szendvicseket készített. Délután a Hilton-beli lakosztályban végignéztük a termést. „Ábrázolni kell” – ez volt a tanulság – „ismét, újra, most már valóban ábrázolni kell.”*

*Ábrázolás? Képköltés? Látványinterpretáció?*

*Igen, uram, a feleségem azt a virágzó ágacska beleállította ebbe a vizespohárba. Itt ebben a hotelben Van Gogh emberi jóságát idézzük, miként ezt az ősök szellemével szokás. És idézzük Platont, aki szerint a szeretet megelőzi a tudást. Ágacska a vizespohárban. Ez az egyszerű megihatottság, minden. A festészet ennyi és nem több. Nyissuk meg szíveinket a dolgok előtt. Ha jól értem, Ön szintén ábrázolni akar.*

*Igen, de hát jelent-e még valamit ez a szó?*

*Takamura a Duna-partra néző ablakban állt. Rágyújtott.*

*Természetesen a magyar Parlament hiteles megfestését jelenti, mely a világ egyik legszebb épülete, fantasztikus tündérpalota, melynek mását sürgősen Tokióban is fel kell építeni. Rajzfilmünkben mint háttér gyakran fog szerepelni.*

*A köztünk tátongó szakadék kongva visszhangozta szavait.*

*Takamura 1945-ben tizenhárom éves volt, és egy kis helységben laktak Hirosima prefektúrában. A gombafelhőt ugyan nem látták, de látták az onnan menekülő embereket.*

*Ábrázolás? Nincs ennél idősebb. Hiszen akkor, 45-ben már maga az ábrázolhatatlan is megjelent. 1940-ben halt meg Paul Klee, aki ábrázoló művészetét az univerzumon túli jelzésekre építette fel. És négy évvel később a gyermek Takamura érzékszerveivel észlelhette a kozmikus jelzéseket. Értsük meg végre, mi európaiak, hogy Hirosima és Nagaszaki nem holmi sci-fi legendák vagy kopott politikai jelszavak, hanem különös, vadonatúj, valóságos valóságtöredékek. És ezzel az eseménnyel szerinte a művészeti absztrakció, mint olyan, lényegében értelmét veszítette. De legalábbis megérett egy alapos újragondolásra. (Takamura sokdioptriás szemüvege nagyot villant. Most megint a vitára kihívó sorbonne-i diák lett.) De áthatunk mélyebbre is. Könnyű szempontot találni, hogy a robbanást kanti jelentőségű dolognak lássuk. Ez egy olyan erő műve volt, mely fundamentális gnoszeológiai fordulatként mintegy megrepesztette – először a történelemben – a „magánvaló” burkát, amelyen át bugyogva kezdett beömleni egy új valóság. Hát vakok vagytok ti európaiak, hogy nem látjátok ezt? A hedonista-narcista önszánalmába és „alkonyába” feledkezett Nyugat száz vagy inkább kétszáz éves képletekben gondolkodik. Ezért nincs ábrázolás. Képzőművész uraim, Önök belebutultak saját avantgardizmusukba. Az esztétikai műszerek annyira eldurvultak, hogy csak a leglármásabb divatgesztusokra rezdülnék. A látvány kompromittálásával, rosszhiszeműen, azonos szintre hozták a giccs-látványt az autentikus-látvánnyal, mely művelet ismét csak a szándékosan eldurvított műszerek segítségével volt keresztülvihető. Semmitől sem reszket annyira a neoavantgarde, mint a nüanszoktól*

(finomságoktól, felhangoktól), tehát pontosan azoktól a tényezőktől, amelyek ismét rangjára emelhetnék az immanens látványt, mert képesek lennének a giccs-látványtól megkülönböztetni. A megismerő funkció Adorno által meglátott felfüggesztése az ideológiai funkció javára, osztályszempontból valóban elfogadható, de vannak mélyebb okok is.

Igen, ez így van, válaszoltam, aki a képzőművészetet ismét „megfigyelésre” akarná építeni, ugyanúgy neveltség tárgya lenne, mint ha teszem azt „gyönyörködtetni akarna”.

Igen, igen. Az avantgarde a húszas évekig volt jó, folytatta, de legkésőbb a Guernicáig. Ugyanis eddig ábrázolt. A német rákfene, a gleichschaltolás sajnos másutt, még a legjobbaknál is érezte hatását. Ez valamiért benne volt a korban. Roosevelt is totalizálta az államhatalmat, míg Sztálin sztálinizált. Nem véletlen, hogy Picasso a 30-as évektől kezd romlani (amilyen isteni volt még a húszas években!), kezd sematikusá, plakátszerűvé, felületessé, vázlatossá, lármássá, kaskadóvá lenni. Az ábrázolás kálváriája a jelenben tetőzik, a művészet Nyugaton nyíltan üzletté vált. A rajzfilm talán meg tudna rezdülni ama repedésben beömlő új valóság érintésére. Csakhogy ehhez olyan áhítat kell, mely hogyha a rendezőben meg is van, egy egész stábtól már aligha megkövetelhető. S a lármás világgörnyezet rafináltan gondoskodik róla, hogy áhítat ne legyen. Akad-e még harminc animátor, aki akár élete árán is vállalja, hogy kitör a létbe? Pusztán irigységből nem fogják-e őket megfojtani azok, akik jól tudják, hogy már reményük sincs kitörni az elidegenedésből?

Jogosak az aggodalmai, mondtam, maga mélyen ismeri az animációt.

## 6.

Majd a figuratervezés analízisében újraélednek a csoportkép emlékké merevülő nevetései a B.-familia háza előtt. Szürke, tépett bokor, sóderkupac mellett, még nyers téglafal, az anyós bemozdulása, távolabb egy fa, mintha késve lódulna a helyszínre. A fotópapír mint mindig, majd kissé megvetemedik, fölrajzszögeztük a műterem falára, hogy cigarettázva tanulmányozzuk, hogy szép, tartalmas művet, egyben eladható árut animáljunk egy megrendelőnek, aki csak véletlenül, de szerencsénkre Takamura úr Koppenhágából. Ekkor, vagyis a figuratervezés fázisában már kezdjük megszeretni B.-familiát, ami roppant veszélyes, mint minden szentimentalizmus, amire a profik mindig is figyelmeztetnek. Szerelmes amatőrök még sohasem tudták lépre csalni a dörzsölt és élőhajhász befogadót. (Gyönyörű szó! Vajon ki agyalta ki?) És mintha máris fenyegetően közeledne a Nagykörút kakofóniájából a tízforintos néző, egy eltökélt szórakozni akarás (amihez valóban joga van!) bestiális nyelvcsettintéseivel és ajaknyaldosásaival, hogy összemérje cinizmusát s arroganciáját a rendezővel. Már igencsak ki lehet okosítva, mert máris magabiztosan idézi a Brecht-mondást: „A népet nem lehet leváltani!” (Ettől függetlenül esze ágában sem lenne Brecht-filmet befogadni ökelmének, tudja, hogy neki joga van a legsokkolóbb nyugati filmeket megkövetelni.)

Takamura, akiben a destruktív kamasz a tekintélytisztelő felnőttel ötvöződött, kissé fogvacogva emlegette a Nyugati Partot. Csak később jöttem rá, hogy ezen a kaliforniai filmvilág-birodalmat érti.

El fognak taposni. Fel fognak falni, figyelmeztetett mosolyogva. A rajzfilm különben sem adekvát. Csak az élőfilm adekvát. A Nyugati Part most a késői kapitalizmus minden élet- és piaci tapasztalatát még egyszer utoljára beleadja. A western minden brutalitását és Brando minden dekadenciáját összekotyvasztja. A főzet mámorító. A befogadókat máris narkománokká züllesztették. A kábítószer kereskedelem rafinériája a kisujjukban van, tudják, hogyan kell embereket rászoktatni a dolgokra. Még hogy a B.-familia Tatárszentgyörgyről! Hahaha! A Nyugati Partot ezek legfeljebb akkor érdekelnék, ha a szocialista rendszer reménytelenségét valami kis átlátszó parabolátskával demonstrálnánk. Az, hogy mi B.-éket végre ÁBRÁZOLNI (!) szeretnénk, tehát modelljeinket manipulálatlanul létbe helyezni – számukra épp annyira felfoghatatlan, mint kétdimenziós lények számára az a jel, amelyet háromdimenziós lények próbálnának hozzájuk juttatni. Legfeljebb annyit fognának fel belőle, hogy ez az ő létüket alapvetően és ontológiailag sérti, és vagy visítva elmenekülnének, vagy merev arccal keresztülnéznének a dolgon. De hát mit is akarunk mi a moziival, amely el kell ismerni, mégis csak az ő kis édesgyermekük. A film a kalandig mobilizálható amerikai individuuum természetes közege. Geográfiailag kötött. A befogadó mindig is azért fizetett, hogy Amerikába utazhasson másfél órára, s a pesti, budapesti vagy koppenhágai nézőtér biztonságában azonosulhasson olyanokkal, akik az övénel sokkal tágasabb – amerikai – játékterepen mobilizálódnak. Ez a tízforintos szabadság, amely valóban annyit is ér, de mégis kelendő, mert gyakran még ennyi sincs. Az eizensteini, buñueli, resnais-i filmkód ezért nem tudott áttörni, mert a mozi dimenziójában – hisz épp erre lett kitalálva! – kizárólag a horizontális kalandokat ismerik el és hajszolják, míg a vertikális kalandoktól úgy iszonyodnak, mint ördög a tömjéntől, mert jól tudják, hogy a pusztulásukat hozná. A művészet lényege, a titokteliség, náluk kimerül a tőzsde meglepetéseiben. A „Tavalay Marienbadban” transzcendenciája nem fogyasztható. A Part ún. „művészfilmjei” a hipokrizis álcaí. A pszichofizikai sok dramaturgiai törvénye a nézőt narkománná zülleszt. S egyre erősebb adagokra lesz szüksége. Ez a film világhatalom fityüül a hirosimai nyíláson beömlő új ábrázolandóra és retteg a kozmikus világ korszakóáltástól, pedig az a csillagokban írva van.

Lenyűgöző önigazolási apparátust tart fenn, melyhez képest a mi propaganda-apparátusaink halványak. A világot, int önző, elkényeztetett gyermek az ő nárcista önsajnálátának kábult követésére kényszeríti.

## 7.

*Szakmai vastörvény: ahhoz, hogy egy új művet létrehozzanak, az alkotók nem kerülhetik meg Disney meseországát.*

*Tételezzük hát fel, hogy a városligeti Vidám Park mellett létezik a Disneylandnek egy leányvállalata, s ahogy vérbeli meseanimátoroktól elvárható, nemigen firtattuk Takamurával, vajon valóság vagy pusztán csak szimbólum mindez. Tételezzük fel, hogy ezt a leányvállalatot a rajzfilm klasszikus mestere a helyi, magyar ízléshez és hagyományokhoz igazította, mint pl. Hiltonék a szállodájukat a Várnegyedhez. Nekünk tehát ide kellett elzarándokolnunk, hogy szakmai tapasztalatokat szerezzünk.*

*A városligeti Disneyland fényes, légkondicionált előcsarnokában mindjárt egy kedves szolgáltatás fogadott. Egy nagyon kedves szakértő-tanácsadó hölgy a nagyközönség számára társadalmi szerep-tanácsadást szolgáltatott teljesen ingyenesen. „Kinek az egyéniségéhez milyen szerepecske illik?”*

*Megálltunk hát Takamurával és jól kinyitottuk a szemünket. A kedves tanácsadó hölgy tökéletesen kivitelezett, életnagyságú, elektronikus, mechanikus, járó-beszélő-viselkedő babákkal illusztrálta nagyon kedvesen a szerepeket, melyekkel ott a helyszínen azonosulni lehetett. Több vidéki látogató máris boldogan identifikálódott, és boldogan köszönve már utazott is haza a Zsiguliján. A kedves hölgy hangsúlyozta, hogy tudományosan garantált modern szerepekről van szó. A mechanikus babák állati klasszul nyomták a viselkedési mintákat. Amikor megérkeztünk, éppen a következő divatos szerepeknél tartottak:*

*„Hölgy a nőorvosnál”, „Hölgy a fodrásznál”, „Hölgy a szupermarketben, modern gyerekkocsival és babával”, „Főorvos úr az Osztályon”, „elkötelezett, hivatástudó SZTK-beteg”, „Elvált szülők, mint nagykaliberű, tettekre kész ellenfelek”, „Elvált apuka gyerekének nagy hűhóval ajándékot hoz, amelyet anyuka megvetően néz”, „Úrvezető tankolásnál”, „Úrvezető szervizben”, „TV-riportalány”, „Családi ebéd kakaskodó sógorkái. Ki épít nagyobb családi házat? Kinek a markában van a Megyei Tanács?”, „Taxisofőr a szuper felszínen”, „Esti Hírlap-árus, mint szakállas próféta a kőtáblával”, „A magát butábbnak tettető képzőművész karon fogva, a magát okosabbnak tettető esztétával”, „Autóján száguldozó konjunkctúra-lovag üzlettárs-szeretővel, szőrös mellén ezüstláncsal (kötött holmi, szopós malac, bontási anyag, pacal-tüdő-belsőség-árubeszerzés)”.*

*Önelégült technokratákból ismét nagyobb szállítmány érkezett. Nagyon kapósak az idén a művész-szerepek is. A kedves hölgy informált miszerint a „Szobrász Dózsa-bajusszal”-lal már ma is három kedves fiatalember azonosult.*

*A Hölgy ezután volt olyan kedves, hogy a raktárba is bevezetett, ahol néhány olyan szerepfigurát mutatott, amelyek most kezdenek kimenni a divatból. Például: „Nagy Gonosz Funkcionárius, aki abban önmegvalósul, hogy nemet mond automatikusan minden kezdeményezésre, s bár jól tudja, mit művel, szinte megrendülten éli át, hogy ezzel csak a történelem magasabb igazságát teljesíti be, ki tudja, miért.”*

*Bár kellemes diszkózene szólt, úgy éreztük, ideje beljebb sétálnunk e modern elvarázsolt kastélyba.*

*Mindjárt jobbról egy eredeti magyaros csárdajelenettel kedveskednek a belépőnek. Két tökéletes, mechanikus bábfigura! „A Búsmagyar és XIV. Lajos!” mechanikusan visszatérő mozgását láthattuk. Lajos kuruc magatartásba hergeli Búsmagyart, majd miután felhergelte, bennhagyta a pácban. (Egy üvegtartályban valóban sonkapáclé volt, ebben ült Búsmagyar). Ez a jelenet ismétlődött tehát sokszor, ám egyszer csak micsoda műhiba! Búsmagyar mosolyogni kezdett, s már nem is volt annyira bú! XIV. Lajos először nem akart hinni a szemének, majd megsértődött. Először is már megszokta, hogy neki mindig jó, míg Búsmagyarnak rossz, de egyébként is. Ő nem azért hergelte Búsmagyart, hogy az elkezdjen itt vigyorogni! Micsoda élohajhász opportunizmus! Hát hülye ez, hogy elfelejti, hogy tragikus sorsra van kárhozhatóva?*

*Átsétáltunk a következő terembe, mely „A reflexió mindennaposodása modern korunkban” mellbevágó felirattal volt ellátva. Itt minden otthonos volt, mert valahogy egy nagy gimnáziumra emlékeztetett, s itt felnőtt emberek is úgy viselkedtek, mintha még mindig gimnazisták lennének. A szuper elektronikával működtetett Tanárnő-figura éppen egy hasonló mechanikájú Kislány-figurát feleltetett. Nagyon meg lehattünk volna elégedve Kislány fölkészültségével, ha nem lett volna minden könyörtelenül gépies.*

*– Volt-e forradalmi mozgás a „boldog békeidők” negédes és undorító felszíne alatt? – kattogta villámsebeseen Tanárnő, miközben szemüvege villámokat lövellt.*

*– Volt biza – pattogott a válasz, mint géppuska – de ezt csak Ady Endre a lánnglelkű költő vette észre!*

*– Hozott-e megtisztulást az első világháború, ahogyan azt első felbuzdulásukban többen – köztük az ifjú Thomas Mann is képzelte?*

*– Nem, az első világháború csak borzalmakat hozott melyet sebesen követett a kiábrándulás.*

*– Lehet-e apolitikus valaki, egy reakciós rendszerben?*

*– Nem lehet, mert vétkesek közt cinkos, aki néma.*

*– Milyen volt Viktória angol királynő?*

- Prúd volt, de mi már nem vagyunk, mert tudjuk, hogy ez nevetséges, szóval nem korszerű, meg minden.
- Milyen a naplemente?
- Fúj, giccses.
- Ha a művészetelmélet holnap kimondja, hogy meghalt a művészet, szabad-e ezek után alkotni?
- Még mit nem! Szigorúan tilos! Hiszen ki lett mondva.
- Abból, hogy az ötvenes években túlzottan lelkesedtiünk, mi következik?
- Természetesen az, hogy ki vagyunk ábrándulva.

...Dörrentek a kérdések és süvítettek a válaszok. Bevallom, Takamurával kissé megszeppenve osontunk ki a folyosóra. Hatással volt ránk az eltantárgyasított megismerésnek imént látott komolysága, és féltünk, hogy a Tanárnőtől esetleg intőt is kapunk. Most – hiperjátékos műfajunkkal – kezdtük magunkat határozottan rossztanulónak érezni. Ezenkívül kezdtük érezni öregségiünket is. Hiszen most lépett porondra az a generáció, amelyik már nem élt át háborút, s az iskolánál meghatározóbb élménye nincs. Az élet nagy drámái, hála a tömegkommunikációnak, el lesznek középiskolásítva. És ez talán jól is van így. Minek szenvedni? És miért lenne jobb a műveletlenség, meg az írástudatlanság?

S már léptünk is a következő hatalmas csarnokba, ahol már monumentális hollywoodi hatásokkal dolgoztak. Ha eddig kritikával szemléltük volna is a pesti Disneyland spektakulumait, a „Nagy Meghasonlottak” feliratú csarnok-komplexumban be kellett, hogy adjuk a derekunkat. Disney itt érte el a csúcspontját... Hamlet, Don Quijote, Faust, Don Giovanni, Sade márki, Rembrandt, Van Gogh, Rimbaud mechanizált figurái – hogy csak néhányat említsek a Nagy Meghasonlottak közül – oly nagyszerűen sikerültek, hogy egyszerűen nem lehetett nem azonosulni velük! Én például a legjobb filmnél is húsz-harminc percig kibírom azonosulás nélkül, de itt azonnal úgy identifikálódtam, hogy csak úgy nyekentem! De Takamura is! Körülnézve láttuk, hogy már mások is – kifordult arccal és kocsonyás szemekkel – magukba fogadták a nagy, komoly hatást. Hát hogyisne! Amikor a magunkéra ismertünk ezeknek a nyugat-európai újkori archetipusoknak a lelki fájdalmában, akik koruk környezetétől teljesen elidegenedtek! Mi is zokogva éltük át Takamurával sériüléseinket, magányunkat, kiröhögötésünket, kitaszítottságunkat! (Mellesleg, a zokogás ellenére is, kissé csodálkoztunk azon, hogy a Közösség, mely kitaszított bennünket, minden egyes tagjában külön-külön maga is kitaszított. Tehát a sok kis kitaszított együttesen kitaszítóvá vált, mert közösségként nyilvánult meg. Fantasztikus!)

Bömbölve borultunk egymás nyakába: hát hiába, Disney és a Nyugati Part! Micsoda telitalálat! Rájöttek, hogy tulajdonképpen mindenki meghasonlottnak érzi magát, és ismét jót tettek az emberiséggel, amikor használt cikként felvásárolták a nagy európai típusokat és kiglancolva közfogyasztásra dobták! Óriási!... Csak egy jó fél óra múlva a folyosón jöttünk rá, hogy ilyen zseniálisan még nem gleichschaltoltak bennünket. Ez nem a hagyományos európai módszerrel, tehát uniformizálással történt, hanem épp ellenkezőleg: az egyéni különbségek biztatásával és megértésével, a meghasonlás részvételi eltömegesítésével, a deviancia gyengéd ápolásával és tenyésztésével, tehát míg az előző csarnokban, mint gimnáziumban találtunk otthonunkra, ím itt már az elmeegógyintézet fogadott legnagyobb szeretettel a falai közé.

Szegény Hamlet! Az ő hibbantóságától még eliszonyodott kora közössége, s íme ámuló szemeink mit láthatnak ma: a mai közösség szakemberek megértő segítségével, tiszta lelkiismerettel azonosulhat Hamlet tébolyával! Mindenki Hamlet lett! (Mely tragikus életérzés elterjedését viszont a gimnázium segíti, hiszen az ötven év előtti műveletlen mozinéző még azt sem tudja, ki volt Hamlet!) A nagy európai elidegenedettek tehát hollywoodi szerződést kaptak és kapós divatcikként vezették be a hamis tudatot! A megindító emberi fájdalom, a sérülés, az útszélre vetettség, az örület, a másként gondolkodás, a hegedűként felsikoltó idegérzékeny panasz a legkeresettebb fogyasztási cikk. A Brandók, Al Pacinók, Dustin Hoffmanok, Woody Allenek zseniálisan variálják és korszerűsítik az alapfigurákat. És okosan: nem giccsesen!

Hogy mármost ez a gyárilag előállított különc-széria a tömegességnek csak még mélyebb örvényébe ránt, kit érdekel. A befogadó azonosult!

...Pedig a nagy Eszmetörténeti Problémák címet viselő csarnoksorozat még csak ezután következett! A csarnokok oly hatalmasak voltak, hogy felső részeik romantikus sötétsége veszték. Nagy távolságokban a pokol tüzeit és túlvilági fényeket láttunk villódzni. Titokzatos figurák tűntek fel, majd buktak le foszforeszkáló sziklaszirteken. Fekete üregekben démonok nyüzsögtek. A szédítő légtérben új istenek taszították le a régieket trónusaikról.

Hát ez tényleg megérte a húszforintos belépődíjat. Biztos, hogy ráfizetéssel dolgoznak. Tényleg beleadtak mindent. Le a kalappal.

Mindjárt jobb kézről egy roppant – A Nagy Gnoszeológiai Show-feliratot viselő –szuper spektakulum volt látható. Itt a bölcelet objektív magánvalóját hatalmas Csigaként ábrázolták, mely a Megismerő Szubjektum kíváncsi közeledésére, szarvacskáival gúnyosan fityiszt mutatva visszabújik házába. Nem beszélt-e önmagáért, hogy a Megismerő Szubjektumokat ebben a látványosságban mohó filozófusokként mutatták, akik kampókkal, botokkal, horgokkal, szigonyokkal próbáltak a

Csiga lágy részeihez férközni – hogy ez milyen?... Nem volt-e ebben a megismerési dühben – és Disney szándéka ellenére, aki mindig is a legnagyobb tisztelettel volt a magaskultúra iránt – valami leleplező, mely, mintha önkéntelenül is a heideggeri kritikát látszott volna igazolni a nyugat-európai megismerés haszonelvű, értékorientált attitűdjét illetően, melytől egy ilyen szép, gusztusos csiga valóban csak rémülten bújhat vissza házába.

Disney naiv gátlástalanságát bizonyítja a Sokfejű Sárkány című monstre Élet- és Egzisztenciálfilozófiai Show is, mely neves XIX. és XX. századi bölcseleket mutatott, akik hősiiesen próbálták megvédeni a túlérzékeny Egzisztenciális Ént, akinek a szüzességét a Sokfejű állandóan elvette. Ezt nem is lehet csodálni, hiszen a veszélynek kitett Egzisztenciális, egy végtelenül finom, puha, kocsonyaszerű, ínycsiklandozó valami volt. A sokfejű megerőszkoló-Sárkány egyes fejei ilyen feliratokat viseltek: „Elidegenedés”, „Intézményesülés”, „Bürokrácia”, „Absztrakt mechanizmusok”, „Élettelenesség”, „Metafizika!”, „Tömegkultúra”, „Ideológiák”, „etatizmus”, „Hatalom”, „Divat”, „Ipari civilizáció”.

A letragikusabb az volt, hogy e hős férfiak legjobb igyekezetük árán sem tudták megvédeni Egzisztenciális a perenkénti megerőszkolástól, s azt már a kijáratból visszafordulva csak fél szemmel láttam, hogy a nemeslelkű szüzességvédők végül is feladták és: „Eh, hagyjuk a fenébe, úgyis hatvannyolc volt az utolsó lehetőség, lomtárba a nagy, általános problémákkal, menjünk inkább szakosodni vagy nyissunk társadalmi tanácsadást, mert ez most a bomba üzet!” – kiáltással otthagyták az egészet.

A rosszmájú Takamura szerint, aki még távolabbról is visszánézett a spektákulumra, a szüzességvédők eltávvozása után állítólag a Sokfejű azonnal abbahagyta a non-stop megerőszkolást, és meghíttén beszélgetni kezdett bájos Egzisztenciális – de én ezt nem hiszem, ugyanis Takamura, alig titkolt Nyugat-utálatában gyakran olyasmit is látni vél, ami lehetetlen.

Már annyi szent, hogy lelkileg szegényebben léptünk ki a városligeti Disneyland hatalmas, fotocellás üvegkapuján.

Takamura: most valóban meggyőződhattünk arról, hogy itt valóban nem születhet ábrázolás: a lét-hez vezető utolsó ösvényt is húsz méter vastag betonfallyal zárták le.

## 8.

Sajtókivágásokból csinos gyűjteményem van, ezekből néhányat megmutattam barátomnak.

A görcsös műfaj-örzés és műfaji szakosodás szigorú dogmáinak modern gyakorlatában szentségtörésnek és amatőrizmusnak tetszhet, hogy egy rajzfilm tervezéséhez kozmológiai-fizikai nézőpontokat is felvettünk, de hát – ki-ki munkamódszere szerint. Senki nem kötelezett bennünket, hogy az imbecillis rénszarvasok – nyújtotta biztonságot, mely természetesen azonos volt Disneyland biztonságával, odahagyjuk, és tudtuk, hogy ha ezt mégis megtesszük – patétikusan hangozzék is – a poklok poklát kell végigjárnunk.

Nézze csak ezt a mondatot, melyet Werner Heisenberg idéz Carl Friederich von Weizsackertől. Ezt azért elsőként mutatom, hogy érzékeltessem azt a tradicionálisnak mondható világhátteret, melyet a Disneyland is alkalmaz, természetesen felhívva és varietésítve. Ez tehát a mostani helyzet.

„...lehetne más is a csillagok száma és helyzete, a galaktikarendszerek száma és mérete is kaphatott volna más értékeket, de nyilvánvaló, hogy mindezek ellenére ugyanazon fizikai törvények maradnának érvényesek.

Engedje meg Takamura, hogy ezt a világgépet kvantitatívnak nevezzem, és hogy felhívjam a figyelmét arra, hogy a legújabb időkben, mintha a szellem feszegetni kezdené ezt az egyre mechanisztikusabbnak érzett keretet, melyen belül bárhova is »megyünk«, mindig néhány azonos fizikai törvénnyel találkozunk.” Mennyivel tágabb – pontosabban mélyebb – kereteket sejtet, egy minőségi univerzuméit, a következő néhány sor.

„Nem furcsa a zárt, háromdimenziós téren kívüli megfigyelőről beszélni, amikor az Einstein–Friedman-elmélet szerint a táguló világegyetemen kívül semmi sem létezik? Egyáltalán nem. Sztanjukovics és Markov elméletéből nemcsak egy plankeon léte következik, hanem számtalan más világegyetem lehetősége is. a bennük uralkodó fizikai törvények korlátlanul változhatnak. A térben elkülönült világok végtelensége már nem mechanikus sorozat.” (Lvov: Út a végtelenbe. Neva, 1971. 4. sz.)

Nos, kérdeztem, a léthez vezető ösvény elbetonozott bejáratán nem üt-e nyílást ez a tudományos feltételezés?

Azt hiszem, értem, szölt Takamura, Ön sci-fit akar csinálni.

Nem érti, válaszoltam, eszem ágában sincs sci-fit csinálni. Kérem, olvassunk tovább.

„Két test, akár csak két lélek, csupán emlékeztet egymásra, de nem azonos egymással. A betegség felderítése és a beteg vizsgálata ebben az esetben természetesen jóval nagyobb körültekintést, időt (és pénzt) igényel: azt kell megállapítani, hogy az adott konkrét test milyen konkrét betegségben szenved. A konkretizálás a minden irányú vonatkozás felfejtését jelenti, ami azt kell, hogy vonja maga után, hogy a betegségek általánosíthatósága érvényét kell, hogy veszítse: ha konkrét, egyedi emberek betegszenek meg, akkor nincsen két azonos, legfeljebb csak egymásra emlékeztető betegség.” (Földényi F. László: A betegségről. Valóság, 1982. 3. sz.)

Úgy látom, mondta a Mester, hogy Ön egy konkrét emberképet óhajt Disneyland sematizált emberképe ellen szegezni.

Hát persze. Hiszen ez benne van a lehetőségben.

Úgy most már értem, hova vég előző idézete. Ott egy minőségileg végtelen univerzum szegül Disney mechanikus univerzumának ellenében.

Eltalálta. De idézhetném Önt is, aki szerint a robbanás mintegy megrepesztette a magánvaló burkát, melyből új valóságot lát beömleni. Nos, pillantsunk még erre.

„Minden élő agy egyéni programokra épül, és valamennyi más agytól eltér, még az áramkörei is merőben mások. Ha valóban gép vagyok, annyi bizonyos, hogy csak egy van belőlem. (G. R. Taylor: Új elképzelések az agyról. Encounter, 1971)

Hajh, kedves barátom, morfondírozott a Mester képzettársításaiban messze kalandozva, ha végre valóban áthaladhatnánk a világpolgári végzet sugárzási övezetén, az már a boldog megszabadulás érzésével tölthetne el. Mondja meg őszintén, kit izgat ma már a leleplezéseknek az a fajta mechanizmusa, melyet a „Valami bűzlik Dániában” mondat jelöl? Na, és ha bűzlik? Dánia baja. Mint tudja, én is ott lakom.

Szerintem egy új dráma körvonalai vannak kibontakozásban. A dániai bűz, mint a mindenkori, leleplezendő állami disznóság ösképzete modern társadalombírálatunkat azóta is bűvöletében tartja. Ám legyen: leplezzük le a leleplezendőt mégis, ennél már mélyebbre kell hatolnunk.

## 9.

Hogy kissé megszabaduljunk Disneyland emléktől, meghívottuk magunkat a B.-famíliához tartozó családokhoz. E célból bejártuk az országot, fotóztunk és magnófelvételeket készítettünk.

Ezután a Hiltonban elemeztük az anyagot, és összevetettük a Disneylandben látott Faust – Hamlet családdal. Tipológiai összehasonlításunk természetesen nem lehet tudományos igényű, bár igen tanulságos.

### Faust-Hamlet familia

- A gonosz Mefisztóval kötött szerződés strukturálólólag hat az életalakzatokra. Ha negatív előjellel is, de tudást szereztek, ezért par excellence nyugat-európai bennfentesek.
- Fejlődésképtelenség, mely egy siker-bukás-logikájú világhoz sikoltva, körömszakadtáig ragaszkodik.
- Nárcista – hedonista – önsajnálás, mely egyúttal kulturális felsőbbrendűségi komplexussal vegyül.
- Szerep-kiforrott-, divatos, divatdiktáló, lazításhoz értő, klassz, frankó, áramvonalas, ritmusra beálló, esztétikus.
- Miután semmiről nem tud lemondani, a valamit fetiszizálja: tény- és tárgyihívó.
- Az osztálytársadalmi formációkat okosan és komolyan őrző. Itt nem tűr játékosságot.
- Végzethurcoló.
- A polgári bűnt rafináltan, zseniálisan, alkotásszinten álcázó.
- Nem hajlandó feltételezni, hogy a mefisztói szerződésen túl is lehet valami.
- Természetesnek tartja, hogy a történelem vele történik.
- Profi.
- A lejáró szerződéstől titokban rettegő.
- A Kelettől féltő, azt nem értő, attól zavarba jövő, s ezért sokat és szaporán beszélő.
- Barbár erőt affektáló.
- Miután tárgy- és ténycentrikus, kitűnő szervező, s káprázatos technikai leleménnyel bíró, termelékeny.
- Alapvetően értékviszonyú és értékelhető.
- Tipikus.
- Élőfilmen adekvátan ábrázolható, mert zseniális érzéketlensége minden transzcendenssel szemben, neki való közegként tételezi azt a műfajt, mely már elemi, tehát optikai-technológiai szinten felértékeli a naturális-eredeti tényszerűséget, s az indiszkréciót a garantáltan – eredeti és a fizikailag is illúziókeltő árufélesége gyanánt, lényegében mindig egyfajta érdekesítő pletykaként, a néző türelmetlen kíváncsiság kielégítésére használja. Ez a gyarlóság forradalma, mely már nem hogy szégyellené és rejtegetné bálványimádását, ezt a tényfetiszizmust, hanem dicsőségként, értéként tolja fel, és nem hogy egyszerűen bevallja, de lármásan megreklámozza. Holott az élőfilm a kortársi történelem nagyszerű krónikása lehetne, ahelyett, hogy elsősorban a Nyugati Parton – az ábrázolás ügyének a tudatos eltemetésére törne.

## B.-família (mint posztfausztí típus)

- *Outsiderek, akik még inkább csak tapogatóznak, s kissé csodálják és irigylik a másik famíliához tartozókat, s ezért szeretnének útlevelet kapni, hogy megérinthessék őket, mert azok – tehát Fausték – legalább az ördögnek kellett.*
- *Bár áhítattal megcsodálja a siker-bukás ellenállhatatlan profizmusát, maga csak elég lanyhán igazodik ehhez, mert gyakran elbambul valamin, ami betölti a lelkét, de amit meg sem tud fogalmazni. Pedig Fausték annyira csábítják őket, hogy szinte kibújnak a bőriükből.*
- *Bármennyire is iparkodik hedonista lenni, olyan amatőr, hogy a szeretet ballasztjaitól képtelen megszabadulni.*
- *Nem igazán tetszetős, szerepkiforratlan, kissé suta, semmilyen, nem érti, hogy a charme forrása miért csak elkárhozás lehet, vidékies: a divatot csak átveszi, de diktálni nem tudja, kifinomult esztéticizmust nélkülöző.*
- *Eszébe sem jut, hogy ő mindent is akarhat. Nem is tartaná becsületeseznek. Lelke fenekén egyébként is kételkedik a tények és tárgyak abszolútumában.*
- *Az osztálytársadalmi formákat ösztönösen destruáló. A polgári nyáját rossztanulóként mételeyező.*
- *Még végzete sincs.*
- *Naiv. Hagyja, hogy mások a bűneiket az ő fejére olvassák.*
- *Nem érdekli a szerződés. Bár kultúráját átítatta, jól tudja, hogy nem ő írta alá, s ha már viselni kell a következményeket, csak viseljék azok, akik azt a valóban káprázatos hasznot belőle profitálták.*
- *Már abban sem biztos, hogy egyáltalán van történelme.*
- *Amatőr.*
- *Szerződést áhító, mely őt bevezethetné a bennfentesek közé.*
- *Nyugatimádó, Nyugatot figyelő, értő, irigyelő, önmagát felváltva hol túl- hol aláértékelő.*
- *Dekadenciát majmoló.*
- *Hajlama a transzcendenciára egyenetlen produkciókat eredményez, kiszámíthatatlanul zseniális.*
- *Egy racionalizált, mindenre kiterjedő értékelési rendszerben meg is fulladna. Vagyis, hacsak lélegzetvételnnyire is, de értékelésmentes pillanatra is igényt tart.*
- *Konkrét.*
- *Élőfilmes ábrázolhatósága rendkívül bonyolult kérdés. Ugyanis, míg egy amerikai hős világfájdalma az ő fausti dimenziójában, ahol tehát ő mindig bennfentes, adekvát s ezért elegáns és esztétikus, a debreceni vagy a győri B. család világfájdalma outsider, nem esztétikus, műfajidegen. De „boldog” B. családot sem lehet ábrázolni, ez már kiderült az ötvenes években. Ezért legfeljebb középfajú melodramákban ögyelegtethetők. A fő probléma mégis az, hogy B.-ék transzcendencia-hordozók, míg az élőfilm-közeg sui generis egy ontikus-empirikus közegetípus. Az, hogy életkörnyezetében a kényszer nem mint végzetes érték dominál, egyúttal azt is jelenti, hogy a préri horizontális mozgásterével nem rendelkezik, s így az élőfilm horizontális igényű mozgásterében, mondjuk ki: kevésbé „érdekes”.*

## 10.

*A B.-família dunántúli ágánál tett látogatásunkkor, Győr közelében, a takaros kertés ház udvarában érdekes dolgot figyelhattunk meg. A szárítókötélen mosógépben mosott és kicentrifugázott Hamlet-, Don Juan-, Faust- stb. álcákat lengetett a tavaszi szél, mint divatcuccokat. Felháborodtunk és meglepődtünk ezen az otrombaságon.*

*A Nyugatnak emberáldozatokat kellett hozni, hogy ez a sem nagy parlamenti hagyományokkal, sem az európai magaskultúra nagy tradíciójával nem rendelkező kis nép esztétikailag Nyugat-fogyasztásra rendezkedjen be. mohón rohanak minden amerikai szuperfilmre, hogy utána röhögve egy jó nagy „marhaság”-nak minősítsék. Eszük ágában sincs ideológiailag megmételeyeződni. Háztáji gőgjükben igencsak helyükre teszik a dolgokat.*

*Ahogy néhány napja kissé elkedvetlenedtünk Takamurával, mert legyöngült, értelmiségi ellenálló-képességünkkel túlértékeltük Disneyland manipulációs képességeit – láttuk ám, hogy B.-ék gyümölcsöseben, az új disznóolák tövében a most felszerelt öntözőberendezés működését merően figyelve – ott állt a Történelem. Egy már nem fiatal, de igen barátságos férfiú.*

Takamura és én rendkívül elfogódottan mutatkoztunk be Történelemnek. A B.-család együttérzéssel és atyafiságsan nevetett, és helyet kínált.

Szép és felejthetetlen estét töltöttünk együtt a lugasban. Hazafelé robogva, Erzsike vezetése mellett, Budapestig izgatottan beszélgettünk.

## 11.

Erzsike, Takamura és néhány barátunk: egy filozófus-esztéta, egy újságíró és egy képzőművész, no meg jómagam összejöttünk, hogy a filmtervről beszéljünk, és elemezzük azokat a magnófelvételeket és fotókat melyeket Takamurával a B.-famíliáról készítettünk.

– Ha a sors kegye – mert valóban ez talán az egyik legnagyobb kegy – lehetővé teszi, hogy megismerkedhessünk emberekkel, akik meghívónak a házukba, az asztalukhoz ültetnek, szent és valóban ünnepi érzés fog el, a függöny, úgy érezzük szétlebbent s megértjük, hogy miért voltunk eddig nyomott hangulatban. Erre gondoltam e magnó-riportokat hallgatván, meg arra, hogy ki kéne elemezni azt a nyilallón-fájdalmas sóvárgást, mely néha álmunkban elfog, amikor eszünkbe jutnak azok, akiket itt hagytunk, anélkül, hogy megismerhettük volna őket. Ilyenkor a legnagyobb veszteség érzése tölt el. Ezért is nagszerű ismerkedni. Az ismerkedés bolygók örömteli találkozása.

– Én mindjárt előljáróban azt szeretném javasolni, hogy a – sajnos elég mélyen belénk idegzett – rendszerócsárlás vagy rendszermagasztalás című felettébb épületes alternatíva helyett, egy konkrét és differenciált Magyarország-kép lebegjen alkotói szemünk előtt. Nem is beszélve a divatos parabolákkal álcázott rendszerócsárlásról, mely már annyira összevissza kacsint, hogy a végén már maga sem tudja, hova kacsint. Ezt a középiskolás mesterkedést és társasjátékot hagyjuk meg a filmfesztiváloknak.

– Elnézést, de én még tovább szűkítenék. Lebegjen csak a konkrét B. család a szemünk előtt, ám ez legyen minél többdimenziós.

– Én talán ifjúkoromban, alföldi művésztelepeken voltam a legboldogabb, amikor a pusztá gémeskútjain és gólyafészkeken próbálgattam ecsetemet. De talán ismét ilyen boldog tudnék lenni, ha a kedves kiválasztott magyar család bemutatásához képlékeny – lélegző háttérket terveznék, melyek, mint liktető életkörnyezetek, mint nagy, barátságos polipok, mint számunkra végre előbuggyanó, vagyis már nem elidegenült objektivitások... Ah, egy objektív, mely megunta a bujkálást előlünk, mi több: maga lesz kíváncsi a szubjektívra, és bemászik az ablakán, és előzékenyen, élénken, felszabadultan nevetve maga libben rá és rendeződik el gyönyörűen a festővászon!... Miért ne jöhetne létre ez? Hiszen ifjú koromban jóban voltunk egymással!... Budapest, Kecskemét, Győr, Debrecen! Mindegy, hogy minek hívjuk ezt, de hívhatjuk animációnak is.

– Sajnos a múlt század naturalizmusa jobban sejtjeinkbe fészkelte magát, semmint hittük. Sajnos az avantgarde a kezdetek valóban autentikus játékossága után a maga sokkal mélyebb pozitívizmusa és stréberségébe süllyedt, s az iskolák komolysága üli meg.

Lássuk hát a mi kedves családunkat, az élő és lélegző háttér foglatában. Háttér és figura szembeállítására már maga is dráma.

– Igen, de ez még eszközeink hiányossága miatt kifejezhetetlen.

– Nem kéne-e mégis visszatérni a rénszarvasokhoz? A Vidám Parkhoz? A megszokott Esti meséhez? A „Valami bűzlik Dániában” domesztikált és népszerű ellenzékieskedéseikhez? A szórakoztatás sztanioljába csomagolt tanulságos „üzenetekhez”? A leleplezés társasjátékaihoz?

– Lássuk világosan. Komplexitásra törekszünk. Az egyes szereplőket is komplex én-ként szeretnénk ábrázolni. Ez azért komplex, mert kettős. Egyrészt a kierkegaardi egzisztencia (aki – már látjuk – egy kvantitatív univerzumot ellenpontos), másrészt a konkrét én (aki viszont azt a minőségi univerzumot ellenpontoszza, mely a törvényszerűségeket is végtelennek feltételezi).

– Egy naiv konkrét ének tekinthető Oidiposz.

– A vak végzet látszólagos értelmetlensége nála épp ebben az aspektusban igazolódik. Eddig is éreztük, hogy itt nem arról van szó: megérdemelte-e végzetét, hanem arról: egy konkrét sors a maga példátlan egyediségében, ami épp azért ilyen, mert Oidiposz sorsa. A néző előtt tehát itt felvillan a konkrét. Tehát amikor „csak” annyi „történik”, hogy a hős, mint alany saját állítmánya lesz. A fausti tragédia azért nem megy ilyen mélyre, mert megáll az ügylet, a szerződés, a megérdemlés vagy meg nem érdemlés alapvetően kalkulatív tanulságképzésénél. Ezért már nem is érthetik meg Oidiposzt, ennek végzetét – jellemző korlátoltsággal – „vak”-nak látják.

– Csak megjegyzem, hogy a mi távol-keleti irodalmunk inkább oidiposzi. A konkrét revelálása itt is fontosabb, mint a mérhető tanulság.

– Azért jó lesz vigyázni. Vajon a konkrét én elismerése nem a magányos, inkollektív individuuum elismerése-e?

– Pont ellenkezőleg. Először is: ki szeret magányos lenni? Csak a bolond. Vagy, akit beleerőszakoltak egy nyájba, s

szeretné kiszellőztetni magát. Vagy akinek olyan gyöngé a személyisége, hogy féltene kell. Ám a konkrét én-nek már nincs mitől félni, hiszen ő teljesen önmegvalósult én, mely eddig ismeretlen szeretettel keresi a társaságot.

– Most egy pillanatra a kortársi hősokeket, mint különös, nagyon elkülönült élő emlékműveket látom magam előtt, melyek azonban a beszélgetés elején említett lélegző és képlékeny világkörnyezetben mégis közösséget alkotnak.

– Hogy a művészet a konkrét-érzéki közegében nyilvánul meg ez eddig is tudott volt. Miért került hát ez ennyire előtérbe?

– Nézd, lehet, hogy eddig ebben nyilvánult meg, de most semmiben nem nyilvánul meg, mert nincs művészet. Leg-alábbis szerintem...

– Ha jól látom, a dolog inkább így fogalmazható: az a naiv konkretitás, melyekben a művek megfogalmazódtak, immár kevés. Ugyanis nem tudták miből levezetni a konkrét fogalmát. Ám, ha felvetjük, int egyes csillagászok legújabbban a minőségi univerzum eszméjét, ennek poláris megfelelőjéül egy minőségi egyedi lép élénk: a konkrét. Nem óhajtunk bölcselőként tetszelegni, de ábrázolni akarunk, s ha ebben az elmélet nem segít, vagy nem segít eléggé – az elmélet nélkülözhetetlen infrastruktúráját úgy hevenyészük össze, ahogy tudjuk. Ha kell, akár névtelenek maradunk, vagy tapasztalatainkat átadjuk minden ellenszolgáltatás nélkül, mert alapvetően feladatban gondolkodunk. Szereplőinket egyébként sem csak konkrét-énnek, hanem komplex-énnek is tekintjük, melyben az oidiposzi konkrét „mellett” a „fausti” – hadd mondjam így – egzisztenciális én is megnyilatkozik, hiszen bár érezzük a végtelenséget, mégis, ezzel együtt létezésünk a végtesség keretei között zajlik. Még csak annyit. A komplex-énhez a komplex műfajjal, vagyis az animációval közeledünk. Mégsem tekintjük önálló műfajnak, inkább csak egy technikának, mely visszavezet bennünket az elveszett, klasszikus, valódi műfajhoz.

A hosszan tartó beszélgetést így lehetne összegezni.

A hagyományos drámában szereplő objektivitás és az őt perelő egzisztencia között a közvetítést az addig közvetítő hagyományos – klasszikus műfajok – bár ki nem mondva, de gyakorlatilag – egy új addig nem ismert reflektáló gépezetnek – tőle jócskán meg is rettenve – a tömegmédiák mechanizmusának engedték át.

A tömegmédiák tapintatosan, ám kérelhetetlenül és igen sajtószerű módszerrel falták fel a hagyományos-klasszikus műfajokat, jelesül, hogy jellemző közegükkel, a kellemes légkondicionált Disneylanddel puhán és nesztelenül dimenziójukba emelték őket, s csillogó mutatványos kirakataikba helyezték ezeket, mint intézményesített kultúrtörténetet és műfaj-történetet, melyeken belül azután egyfajta dekoratívan kiemelt hivatásszerepként mutatványos diorámákban egzisztálnak az alkotók, műfajaikat befejezett szerep-evidenciaként demonstrálva, s ebben a műfaji szerepdemonstrációban egyúttal teljesen ki is merülve.

E szigorúan körülhatárolt (!) műfaji szerepekről az egyes spektákulumok feliratai kedves figyelmességgel tájékoztatnak is, látható pl., amiként a felirat is jelzi: „Az író ír”, „A festő fest”, „A zeneszerző zenét szerez”, „A szobrász szobrászkodik” stb. És valóban mindenkinek jó ez így! Hiszen a látogató is megnyugodva láthatja, amit az iskolában megtanult: az író, aki szép, komoly, könnyelábadtan becsületes elhivatottsággal egyre csak körmöl, mert a gyönyörű, amerikai kifejezéssel: „Ez az ő világa!” (Ami azt is jelenti: semmi más.)

És így van ez rendjén, hiszen elvárhatjuk-e az írótól, hogy elmenjen zenét szerezni? Valóban nem, és mégis az a helyzet, hogy e hermetikusan eldologiasított műfajok eszközökből célokká váltak, s az alkotók szerepjátszókká. (Hogy mindezt Disney akarta, azt persze senki sem ismeri el, mint ahogy azt sem, hogy a beatzene tömegsíkere porig alázza a múzsákat.)

Aki azt hiszi, hogy Disney, mint régimódi tőkés, dollárokkal mintegy prostituálta ezeket az egyébként is büszke művészeket, alaposan téved. Ugyanígy téved, aki azt képzelet, hogy politikai ideológiákkal fertőzte volna az alkotókat, tehát például hogy a Nyugati Part neoliberalizmusával manipulálta volna őket. Disney nagyon jól tudta, hogy a művészek döntő többsége megveti a kapitalizmust.

Nem, Disney csak jóhiszeműen, bár igen erőszakosan életet erőszakolt valamibe, amiből már kiment az élet: a világpolgári egzisztencia kontra objektivitás dráma – kizárólagosságába. Magától értetődik, hogy ez kizárólagossággal már nem érthetünk egyet, ám kissé az is bosszantott, hogy erre immár nem egy Goethe hivatkozott, hanem a Gazda: Disney. Vagyis valaki, aki illetéktelen. Ám a kor Goethéi bölcsen hallgattak, ugyanis a Gazda egy ismeretlen, ijesztő és minőségileg új hatalmi-manipulációs instrumentummal, a tömegmédiák technikai arzenáljával tört rá a művészettörténetre, mely, tehát az instrumentum, a következő okból szinte mágikus erejűvé vált. Ugyanis egyszerre képviselte az egzisztenciát, hiszen ragyogó emberi alkotás, ám másfelől – szörnyű és csakis a Bombához hasonlítható, vadonatúj tömeghatása következtében – maga is brutális objektivitássá lényegült. Ebben az új metavalóságban Disney, hogy maga is tájékozódni tudjon, hiszen ez a szörnyeteg őt magát is megrettentette, monopolizálta azt a drámát, mely Kierkegaardtól Sartre-ig ki is fejezte a helyzetet. A festett egék omladozni kezdtek, s Disney a technikáját, mivel más ötlete nem volt, arra használta, hogy nagy vehemenciával és szuper apparátussal restaurálni kezdje a Nyugat kissé málló mennyezetfreskóit.

Ám Disney meghalt, és mi mindnyájan úgy éreztük, hogy legfőbb ideje, hogy a hagyományos-klasszikus, de eldologiasított műfajok képviselői otthagyják végzetté szakosított szerepeiket, vagyis, hogy nagyvonalúan felrúgják mutatvá-

nyos diorámáikat, és a tömegkommunikáció szakértőivel átvegyék Disneyland irányítását – a másik hasonlattal: a grandiózus technikai apparátust ne a málló mennyezetfreskók restaurálására fecséreljék, hanem egy új firmamentum feltárására, mely lehetőleg valódi. Vagy – a harmadik hasonlattal: mi az új dráma? Vagy, ugyanezt pontosítva: ha a régi dráma még áll is, bár nem kizárólagosan, mi az az új, mely a repertoárt komplexsége teljessé teszi?

És akkor ismét baráti körünk ceterum censeo-ja: a világ valóságát csak részben – kvantitatíve fejezi ki a világpolgári dráma. Ám, hogy a repertoár komplex legyen, „az új drámát is”: minőségi univerzum, kontra minőségi – (konkrét) én is műsorra kell tűzni.

S akkor a boldogtalan tömegkommunikáció, melynek anarchikus hányódása neki magának is rossz e komplex repertoár szolgáltatásban, hivatásához jut. De megfordítva: az új repertoár alig áttekinthető komplexitásában nem is lehet elboldogulni a tömegtájékoztató technológiája nélkül. Világos, hogy ebben – az egyes barátaink szerint világekorszakváltó – fordulatban a klasszikus-hagyományos művész több kell, hogy legyen, mint görcsös műfaj-őrző. (Ezt – mint gyökértelen animátorok – mi most jobban látjuk önök.)

A végső tanulság e beszélgetésben talán mégis ez lehetne: az eddig egyedülnek hitt kvantitatív világkörnyezetben az, amit végzetként respektáltunk, technikával-technológiával nem feloldhatatlan. Ha ugyanis egy Dániában valami búzlik-típusú információ bejön, az ultramodern szagelvonó berendezések a búzzal együtt a világfájdalmat is kiszivattyúzták Dániából. Világfájdalom? Rossz beidegzés!

A konkrét én drámája ennél már autentikusabbnak tetszik egy összuniverzum foglatában, ám ez már egészen más hangulatú, semmiképpen nem világfájdalmas.

Művészeti-szakmai prakticitásban: ha egyszer a végzet csupán technikai probléma: a klasszikus-hagyományos műfajok sem végzettartalmak, hanem csak technikák.

Ugyanis a végzettartalmak felsőbb szintre kerültek.

Ha a klasszikus-hagyományos műfajok birtokba veszik a technikát, készen állnak az ábrázolásra.

Ha világpolgárinál magasabb szintű drámák tudatosulnak, kibontakozik az ábrázolandó. A királyoknál hősibb új hősök: B.-család és a többiek.

Ha kedvcsináló játékmesterek szükségeltetnek, akik a művészeket, még a középkorinál is játékosabb, már-már transzcendens játékosság segítségével a világpolitikai végzet manírjaitól megszabadítják, nos, ezek a képesítés nélküli pedagógusok az animátorok.

Ha a számítástechnikát összeházasítják a tömegtájékoztatóval – mely új forradalom folyamatban van – akkor, itt, az informatikában a technológiák segítségével – jó esetben – egy olyasféle világnyilvántartás lehetősége áll elő, mely képes a mérhetetlen emberi tömeget konkrét egyedekké differenciálni. „A konkrét én”!

Vagyis az absztrahálódás Kierkegaard által regisztrált trendjét – új ég új föld – a kibontakozó egyediesülés trendje váltja föl.

Végül egy új üzleti jelszó, transzparensként az új Disneyland reklámozására: „A minőségi-mennyiségi fogyasztásával duplán fogyaszthat!”

Az új hős felfalja a végzetet, azáltal, hogy énjének konkretizálására használja fel.

## 12.

Ha az animációról és a B.-famíliáról beszélgettünk is, lényegében önmagunkról beszélgettünk Takamura-val a Hilton második emeletén. Takamura talán Erzsike sugalmazására szeretne ebben az országban letelepedni, kérdés, hogy ekkor meg tudja-e őrizni üzleti pozícióit. A társaság közben fellazult. Takamura ragyogó arccal figyelt. Ki az? – kérdezte valaki, ugyanis akik vitték a szót, most meglepődtek, hogy az ajtón, megszakítva a beszélgetést Walt Disney lépett be. Nem akarok hazudni, de erre nem számítottunk. A lakosztály teakonyhájából Erzsike azonnal felbukkant egy csésze párolgó Liptonnal, nevetett, hogy „együtt a csapat”, s már nyújtotta is az italt Disneynek, akinek jól esett, mert egyenesen a Tisztítóüzemből érkezett, ahol utolsó éveit töltötte. Már szinte salaktalanán égett, és mint producer bepillantást nyert bizonyos dolgokba. Erzsike még átöltözött, majd a titkos földalatti folyosókon, a Várnegyed alatt, libasorban baktattunk az amerikai nyomában. Kész összeesküvés. Parancsoljatok, engedett előre Disney, és mi beléptünk az Időföltöltés Csarnokaiba. Én kevertem volna most ide egy női kórust, de a csönd is nagyon hatásos volt a Csarnokban. Gyerekek, kinek van egy cigarettája? Szabad itt a Csarnokban? Egész nyugodtan. Az ott vetítógép? Kapkodott a zsebeihez, kereste a Szimfóniát a Csarnok világosságában – magyaros, klasszicista ámbitusokra emlékeztet ez a csarnokosor, de monumentális kiadásban, olyannyira, hogy a barokk mennyezetfreskók kékjén átdereng az ég – végre kitapintja a paklit, lám, volt még három bagó. Nem fosztalak meg tőle. Csak nyugodtan, van még egy egész csomag. A szellős csarnokon túl a nyárban, izzó kukorica-földek. A Csarnok mélységéből hirtelen egy hang, mely azonnal kongva elül. Disney kér, hogy kapcsoljuk ki a védekező reflexeinket, hisz nem vagyunk a Rákóczi úton. Mondjátok meg neki, hogy már megtörtént. Adjuk át magunkat egész

védtelenül. Túl sokat kíván. Várj, körülnézek itt a nézőtéren. Tüze kinek van? Halljátok, Disney egy vasat sem kap ezért, hogy itt... Nem szabadulhattunk. Tudomásul kellett vennünk, hogy ezekben a végtelen Csarnokokban egymástól kozmikus távolságra az egyes igen jellegzetes, különböző és mégis lazán, bizonyos szabadsággal körülfogott sorsok időfölöttivé kristályosodtak, helyesebben: kristály mivoltukban is dinamikusan – animációsan – lélegeztek, vagyis metszetszerűen Képként, egyúttal mégis mélységben, időben, drámában és sorsba jelentek meg – legalábbis ezen az előadáson. Hol van Disney, valamit nem értek. Tehát Csarnokok. Tehát e csarnokokban igen nagy távolságokban egymástól Pantheonba illő emlékműszobrok, tehát a B.-família most éppen ebben – a talán vitatható (rajongó?) – felfogásban. És ebben a felfogásban egy magasabb szinten ismét klasszikus. Ebben a felfogásban a legdíszesebb faragványok. Ebben az aspektusban a legnemesebb fémek és drágakövek. Papa, ez nem a csürhe mozija. Szólightsátok már meg ebben a felfogásban valamelyiket – hiszen hős – emlékművének lélegző csúcsán. Te gyűjts rá először. Csak utánad. Majd a szünetben. Bocsánat, ez a jegy ide szól. Ide szól ez a jegy? Ebben a felfogásban hallok, mit sikoltott odafönt? „Itt vagyok.” És: „Valamit kezdjétek velem.” Úgy látszik, ebben a felfogásban illetve stílusban ez a koncepció. Ez engem leterít. Már azt hittem, nem lehetünk fontosabbak egymásnak. Szóljatok, hogy kissé életlen a kép. Most jó. Kösz. Elaludt, gyűjtsd meg még egyszer. Esős délutánokon szobában sercen-lobban, cigaretta még egy csomaggal, üres pakli, melyet fél marokkal gyűrkészik, morzsolja. Disney alázatos, szolgálatkész, született szórakoztató, túltesz önmagán, k hol itt, hol ott bukkan fel, rámenős. Szerinted fénysebességgel siklunk e szellős csarnokon át ebben a felfogásban? És, hogy lehet, hogy mégis minden élő emlékmű előtt Disney földre borul – ó az áldozatnak, mily ős erejű ösztöne ez – és egy-egy maréknyi száraz, illatos füvet gyűjt, hogy füstöljön. Sztárkultusz ez? Hogyan? Szóltam anyának, hogy ma moziba megyek.

Várj, idézem Disneyt. Szó szerint ezt mondta. „Hogy életemben az illúziókeltés vonzott – ugye emlékeztek Pinocchióra, Hófehérkére – ezt bizonyos megérzések erősítették. Beleszülettünk ebbe – a fizikailag kétlényegű világba. Ezt egyrészt a tárgyi – fizikai dolgok, másfelől e dolgok között ható anyagi erőter tölt ki. Ezek az erők egyúttal az információhordozók, nélkülük vak és süket lenne a világ. És ez egy feltűnő jellegzetesség. Fény nélkül pl. mozi se lenne, s így Hollywood pl. fel sem épülhetett volna, mai ugye elképzelhetetlen. Pedig az még csak a korszakváltás előszele. Mostanra kibontakozott, hogy valamiért a hangsúly a tárgyakról a másik tényezőre, tehát arra tevődik át, ami ezek között van, tehát az erőkre, sugarakra, kölcsönhatásokra, információkra, véleményekre – s persze ennek taraján a locsogás-fecsegésekre és szemfényvesztésekre is. mindenesetre a köztiségek reprezentálnak, a tárgyiságok már nem annyira. Micsoda szimatombolt! A visszfények dimenziója kellett? Megkaptátok. De hát ez mellékes. Ami döntő és nagyszerű: mint kozmikus ár dagad a világkíváncsiság... Játsszatok hát, játsszatok! Igen, a rajzfilm már elég játékos, de még nem eléggé. Sajnos jómagam sohasem tudtam igazán megszabadulni attól a maradvány-komolyságtól, mely még a múlt századi tárgyak súlyos valóságából itt maradt. Nem veszitek-e észre, hogy abba helyeztetek a komolyságot, mely már nem méltó annak befogadására? Saját élő emlékműveitek teljesen új tartalmú komolyságra sürgés-forgásaitokat – még ha be sem meritek vallani – már réges-rég játékjelentőségűvé fokozta le. Ezért adekvát, hogy hát akkor végre görcstelenül játsszatok! Bizonyos találós kérdések már a görög mitológiában is... a még beszélni sem tudó csecsemők, a már csak motyogó haldoklók pillantásából ez a néma, izgatótt, szinte ujjongó parancs olvasható ki: „Találd ki, hogy ki vagyok.” A konkrétnek ez a felizzása több, mint egyszerű egyediség: a meglódult információtömegnek, mint mennyiségnek átcsapása ez a konkrét minőségibe. Önök is, én is valamilyen kapcsolatban állunk a tömegkommunikációval. Ennek aspektusában a fentieket így is értelmezhetem. A tömegkommunikációs, ahogy most előttünk áll, maga nem más, mint ez a súlyától-végzetétől elhagyott, kiürült világpolgári dráma (bár mindnyájan szeretjük affektálni, hogy van), amit ennek vélünk visszfény: tömegkommunikáció. Mindnyájan művelődéstörténeti szerepeket játszunk, és ez nem rossz átmenet addig is, míg autentikus szerepeinket és drámánkat megpillanthatjuk. De hát ebben a másodlagosságban mégis hova tűntek a dolgok, a megfoghatók, a hitelesítők? Bocsássanak meg, de innentől már ismételnem kell önmagam: a dolgok kibontakoztak a jelenségek csomagolásából s, mint immanens konkrétiségek, analógiák segítsége nélkül, mint saját alany-mivoltuk állítmányai, teljesen maguk által ragyognak. Ám, mint láttuk, a levedlett jelenségi tényezők, mint tartalmuktól megfosztott színes csomagolópapírok vagy mint a kiürült világpolgári dráma: külön visszfényvalóságot hoztak létre – én Disney csak tudom –, mely a tömegmédiák világkorszak-váltást jelző színrelépése, a hír, az információ, az üzenet csillogó fényhang-valóságának világbirodalma: egy eldisneylandesített létezés. Ez a helyzet se nem jó, se nem rossz, hanem új. A helyzet ugyanis végre úgy állt elő, ahogy van a teleologikus fátumrögeszmétől szennyezetlenül, tudatosan, nyitottan s a klasszikumnál magasabb fenséggel.

Mint öreg profi, mindig önkéntelen tisztelettel néztem az ifjú művészekre, akik a haladás bajnokai voltak. Ha nem állok is a Parnasszus legelőkelőbb helyén, mégis a szívemből kiáltom Önöknek: már kevés a történelemformáló akarat is! Máért, hogyan formáljuk ezt uraim, amikor még valóságunk sincs? Vagy legalábbis legyen ez is komplex: a történelemformáló akarat mellett munkáljon egy fundamentális dimenzióalkotó akarat is, a történelmi, társadalmi, politikai önmegvalósító szándékok mellett a filozófiai önmegvalósítás egyre sürgetőbb feladatának programja. Legyen igazság de – már megbocsássanak – legyen hozzá dimenzió. És ez a fundamentális feladat a miénk, isteni erők immár nem végzik el helyet-

tünk. S, hogy ez ránk hárul – ez a mi drámánk. S ez már nem világpolgári. Hogy a Faust-csemetének szorongásai vannak a Buddenbrook-féle gyermekszobában, mert Mefisztó bácsi jön és leosztályozza – kit érdekel? Ezt a bagatell ügyletecskét, történetkét, legendácskát, magam is tovább ápolgattam a kelletténél, de hát – elnézést a goromba szóért: az ember egy sznob állat. És köszönöm, hogy megidézték szellemét. Mindig is örült, ha kedves közönségének rendelkezésére állhatott az Önök Walt Disney-je.”

### 13.

*Később már a teánál.*

*Mit szűrt le tanulságképpen szellemi kalandozásainkból, kérdeztem Takamurát...*

*Azt hiszem, ha elég messzire elkalandozunk, válaszolta óvatosan, előbb – utóbb visszakerülünk, mondjam, hogy magasabb szinten? ... Egyszóval visszatalálunk az elveszettek hitt meséhez.*

## UTALÁSOK SZEMÉLYES DRÁMÁJÁRA A MŰBEN

Kovácsnai György ezzel az írásával tudatosan készült a halálra, az élete során felhalmozódó filozófiai kérdések összefoglalására. 1980 óta tudta, hogy gyógyíthatatlan fehérvérűségben szenved, de úgy döntött, nem kezelte magát: elutasította az orvosi segítséget. Barátai visszaemlékezései szerint azt mondta, neki még rengeteg dolga van, nincs ideje a hátralévő idejét kórházban tölteni.<sup>11</sup>

Nagyon diszkréten, mégis több helyen foglalkozik a betegségtudattal és a haláltudattal ebben a szövegében is. Elsőként kell említeni a konkrét emberkép kapcsán olvasható Földényi F. László-idézetet (*Szülföld-animáció*, 8. rész), amely *A betegségről* című cikkében jelent meg 1982-ben.<sup>12</sup> Talán éppen azért idézi, hogy megmagyarázza betegsége orvosi kezelésének elutasítását: „A konkretizálás a minden irányú vonatkozás feljlesztését jelenti, ami azt kell, hogy vonja maga után, hogy a betegségek általánosíthatósága érvényét kell, hogy veszítse: ha konkrét, egyedi emberek betegszenek meg, akkor nincsen két azonos, legfeljebb csak egymásra emlékeztető betegség.”

Szintén a konkrét sors, a konkrét egyediség problémájához kapcsolódóan beszél az Én drámájáról és végzetének autentikus kontextusáról a 11. részben, majd ehhez kapcsolódóan a 12. részben írja: „...a még beszélni sem tudó csecsemők, a már csak motyogó haldoklók pillantásából ez a néma, izgatott, szinte ujjongó parancs olvasható ki: »Találd ki, hogy ki vagyok. A konkrétnek ez a felizzása több, mint egyszerű egyediség...«”

A 11. rész elején olvashatjuk az ismerkedés, a másik ember megismerésének mélyen átélt boldogságát: „Az ismerkedés bolygók örömteli találkozása” – írja, miközben éppen a *Riportré* magnófelvételeit is hallgathatta, hiszen ekkortájt készült el utolsó animációs dokumentumfilmjével. „Erre gondoltam e magnó-riportokat hallgatván, meg arra, hogy ki kéne elemezni azt a nyilallón-fájdalmas sóvárgást, mely néha álmunkban elfog, amikor eszünkbe jutnak azok, akiket itt hagyunk, anélkül, hogy megismerhettük volna őket. Ilyenkor a legnagyobb veszteség érzése tölt el.”

Kovácsnai – barátai elmondása szerint – utolsó éveiben visszahúzódva élt Farkasréten, távol a belvárostól, legtöbb idejét egyedül töltve hatalmas házában. Eleinte senkinek nem szólt arról, hogy egy monumentális festménysorozaton dolgozik, nagyméretű képeit háza lezárt, műteremmé alakított termeiben készítette és őrizte, csak évek múltán, nem sokkal halála előtt mutatta meg barátainak egy emlékezetes tárlatvezetés során, amikor is ő maga vezette fel és vitatta meg – pro és kontra – festményei értelmét. Nem tudhatta pontosan, mennyi ideje van hátra, amikor 1980-ban, a *Habfürdő* bemutatója előtt felismerték gyógyíthatatlan betegségét, de annyit biztosan tudott, hogy össze kell foglalnia élettapasztalatát festőművészként is. Ettől kezdve egészen haláláig, 1983. június 28-ig folyamatosan dolgozott az összefoglalásra és a halállal való végső szembenézésre vállalkozó festménysorozatán. Sorozatról kell beszélnünk, annak ellenére, hogy nem konceptuális értelemben vett szeri- alitásról van szó, hanem tartalmukban összekapcsolódó, formailag lazán kötődő, ugyanakkor azonos vizuális referenciatartományt használó művekről.

„Kovácsnai festészete, úgy gondolom, egy visszavonuló ember kísérlete, ami arra irányul, hogy – megszabadulva immár a teljesítmény, a közvélemény, a közönség előtti bemutatkozás és az intézményes profiz-

## 6.2. AZ ÉLETMŰVET SZINTETIZÁLÓ FESTMÉNYCIKLUS

<sup>11</sup> Dr. Végh László visszaemlékezése. Beszélgetés a szerzővel, 2007. július

<sup>12</sup> Földényi F. László: *A betegségről. Valóság*, 1982. 3. sz.

mus minden nyűgétől és parancsoló terhétől – önmagának gyűjtse össze gondolati, érzelmi kalandjait, a legszemélyesebb történeteket, amik vele megestek valaha. De ezek a történetek nem valóságos sztorik, nem az élet külső eseményei, hanem a kísérletezések történetei. Annak az élménynek a képi megjelenítései, hogy »Mi lenne egyszer, ha ezt tenném?« »Mi történe, ha így festenék?« »Hogy nézne ki ez az ötlet egy nagy vásznon?« És ezek a kérdések, ezek a kalandok a művész életének valóságos eseményei”<sup>13</sup> – írja utolsó festményeinek kiállításához Hegyi Lóránd 1990-ben. Ráérezett a festményeken keresztül arra az alkotói állapotra, amit csak távoli elbeszélésekből tudhatott, hiszen Kovásznait személyesen nem ismerte, életművének minden darabja nem állt rendelkezésére.

Az életmű korábbi alkotásaihoz nagyon sok vonatkozásban kapcsolódó késői festmények láthatóan egy különálló csoportot képeznek, éppen a speciális élethelyzet által generált sűrítési módszere miatt. Kovásznai korábbi életpályája során vagy filmekhez készített festményeket, vagy pedig, amikor éppen úgy érezte, neki állt egy-egy önálló festmény elkészítésének, gyakran saját novelláinak, drámáinak inspirációjára. Éppen ezért, a filmes munkáihoz nem kötődő festményei korábban nem álltak össze sorozatszerű alkotásokká, ehelyett inkább egymástól izolált, nagyon különböző képek születtek. Ezeket egymás mellé téve láthatjuk igazán, hogy az egyes képeknél alkalmazott formai megoldások, motívumok, illetve kompozíciós elvek eltérőek, elsősorban az aktuális kifejeznivalóhoz választott formai-kompozicionális konstrukciók, művészettörténeti idézetek, illetve utalások, amelyeket virtuóz módon alkalmazott, festészettörténeti jártasságának, lényeglátó képességének köszönhetően. A stílusok, formavilágok közötti könnyed átjárás ebben a sorozatában is megfigyelhető, de egy koherensebb vizuális világon belül. Akárcsak filmjei, vagy éppen összegző esszéje, a *Szüllőföld-animáció* megkonstruálásakor, ezen utolsó festményciklus megfestésekor is jellemző rá az interdiszciplináris gondolkodás: a filmekből ismert metamorfózisos festészet, a mozgás dimenzióját az állóképbe kalkuláló képépítés, vagy éppen az esszéírásban megőrzött, szabadon szárnyaló gondolkodás, a dokumentum és a fikció szimbiózisa. Annak ellenére, hogy figurákat, narratívatóredékeket mutató képsorozatról van szó, az életmű korábbi szakaszában is jellemző spontán, intuitív alkotási módszer, amelynek legfőbb gyakorlati megvalósulása a rögtönzés, továbbra is megmaradt. Éppen ez az improvizációs alkotási módszer biztosítja a képek lendületes festőiségét, és ami talán még ennél is fontosabb: befejezetlenség és befejezettség lebegtetését. Egy festő számára örök dilemma, hogy mikor tekintse befejezettnek a képét, mikor hagyja abba a festést. Kovásznai képei nincsenek túlfestve, érződik bennük a spontán kifejezési váagnak utat engedő gyors, koncentrált festői munka, amit nem fáraszt el néhány túlprecizírozott határvonalal.

Major János, Bartl József és Keserü Ilona is úgy emlékeztek Kovásznaira, mint aki már a gimnáziumban is, majd az egyetem kezdetén is virtuóz színtestő volt, úgy értette a színtant és annyira érezte a színek kölcsönhatását, hogy festőtársaiban egy életre nyomot hagyott ennek a ténynek az emléke. De hiába is győzködnének a barátok, kollégák, ha nem látnánk saját szemünkkel a festményeken elemi erővel egymásnak feszülő színek erőteljes összhatását. Nem is a színek harmonikus kiválasztásáról van itt szó, sőt éppen hogy nem akar megnyugtató megoldásokkal szolgálni, sokkal inkább a színek meglepő egymás mellé helyezéséről, egyúttal faktúrájuk kreatív kezeléséről. Már említett, *Öninterjú* című, 1976 körül keletkezett írásában meggyőződhetünk a színek fontosságát illető kategorikus véleményéről: *Bernáth, Korniss mellett, az utolsó festőnk. Miután ugyanis a koloritot sikeresen kitömegesítették és likvidálták a képzőművészetből, ők utolsó bölényeknek számítanak... Mindketten ismerik a színek törvényeit s a komplementaritás elvét, ami azért döntő, mert ezek abszolút törvények, s nem a különféle korok relatív ízlésnormáinak alávetettek. A színérzék, a kolorizmus a festői képességek szempontjából ugyanúgy kategorikus imperatívusz, mint a zenében a jó hallás. A színek ignorálása természetesen nagy elégtétele lehet a színvakoknak, ám ugyanolyan abszurdum, mintha a hallást akarnák ignorálni a zeneszerzésben, ilyet azonban sem egy Stockhausen, sem egy Penderecki egyáltalán nem követel. Véleményem az, hogy akinek a kisujjában van a komplementaritás, annak jogában áll nem komplementer festészetet csinálni. De csak annak.* Nos, éppen ennek lehetünk tanúi az utolsó festményein is, miközben érezzük tökéletes jártasságát és magabiztosságát a színek világában, látjuk, hogy megannyi felkavaró színekombináció feszíti a festményeket.

Nem könnyű ezeket a festményeket elhelyezni a korszak kortárs művészeti térképén. Fontos kiindulópont, hogy miként tette ezt Hegyi Lóránd, a nyolcvanas évek fiatal magyar művészeinek „főtérképésze”, amikor 1990-ben a Fészek Galériában rendezett kiállításához katalógusszöveget írt. „Kovácsznai festészete narratív és manierista. Narratív, mert számtalan történetet mond el. Csakhogy e történetek nem mindig verbalizálható történetek, hanem inkább elbeszélések a művész életéből, a rejtett, belső, szakmai és emberi titkokról. Ezt a titkot azonban nála nem lengi be valamilyen olcsó félhomály, nem veszi körül szentimentális légkör, sőt, minden a szemünk előtt zajlik, mindent kiad a művész. Kiadja a szakmai fogásokat, megmutatja a származási helye-

<sup>13</sup> Hegyi Lóránd: *Jegyzetek Kovásznai György kiállításához*. 1990. A Fészek Galéria kiállítási katalógusának szövege

ket, leleplezi önmagát azáltal, hogy nyilvánvalóvá teszi, mi honnan való, mit honnan csent el, melyik motívumot honnan merítette. Akárcsak az ollóval dolgozó egykori »kollázsfilmes«, aki a képeslapokból, katalógusokból, hirdetésekéből vágta ki a maga számára hasznosítható motívumokat. Kovásznai képei valóban ironikus és manierista művek, ahol a felidézett, átvett modorok együtteséből mégis egy életút, egy felfedezőút állomáσαι bontakoznak ki. Személyessége éppen ez az egyszemélyes enciklopédia: mit látott Kovásznai György, mit vett észre abból a véletlenszerűen összeálló mozaikból, amit – jobb híján – életnek nevezünk.”<sup>14</sup>

A festmények művészettörténeti szempontú elhelyezése során tehát alapvetően a narrativitás és a privátmitológia még éppen megfejthető szimbólumainak, történeteinek említése a kortársaknál már bevált kategóriákat idézi. Figyelemre méltó, hogy Hegyi a manierista jelzöt használja hangsúlyosan. A manierizmus mint a modernizmussal párban álló fogalom, a hetvenes évek művészettörténeti diskurzusának meghatározó gondolata volt, Werner Hofmann művészettörténész által új tudományos paradigmaként bevezetett kategóriaként. A manierizmus tehát a hetvenes években új, fontos modellt jelentett a kor jellemzésére, de ma már csak a tudománytörténészek emlegetik. Ugyanakkor Hegyi értelmezésében ezek a képek már a posztmodern jegyeivel bírnak (anélkül, hogy a posztmodern jelzöt használná rájuk), amennyiben felidézett, átvett modorok, újrahasonosított és nyíltan „elcsent motívumok” alkotják a művek fő referenciáit.

Utolsó festményei több, a nyolcvanas évek elején jellemző festészeti stílushoz kapcsolhatók. Elsősorban a neoexpresszionizmus – a németeknél *heftige malerei*, illetve az olaszoknál transzavantgárd – vizuális világa jut eszünkbe Kovásznai nyugtalan képeiről. A hetvenes évek vége után a szigorú hiperrealizmus fotódokumentumszerű festményei hirtelen átváltak drámai hatású, vadul festői, erős érzelmeket kommunikáló művekké. Ez az Európa-szerte megfigyelhető tendencia Kovásznai festészetében is érezhető, azzal a kitételrel, hogy munkáiban nincs dominánsan politikai utalás. Magyarországon az Új szenibilitás-csoport és a körülöttük tömörülő fiatal művészek indítják el ezt a festészeti új hullámot, vagy ahogy Hegyi Lóránd nevezte, radikális eklektikát, amelynek mérföldköve a „Frissen festve” című kiállítás volt 1984-ben, az Ernst Múzeumban. A párhuzamok megtalálása az itt szereplő festők között lehetséges, közülük a leginkább a következőkkel lehet bizonyos részletek erejéig hasonlatosságot felfedezni: Ádám Zoltán, Kelemen Károly, Szirtes János, Méhes László; valamint a velük ott ki nem állító, de már aktívan dolgozó, nagy expresszív vásznakkal bemutatkozó Gábor Áron, és a Szentendrei Iskolához erősen kötődő szimbolikus, álombeli jeleneteket idéző, de még kevésbé grafikus Wahorn András és Ef Zámbo István 1970-es évek végi, 1980 körüli festményei is bizonyos tekintetben összefüggésbe hozhatók Kovásznai utolsó festményciklusával. Hangsúlyoznunk kell, hogy ezeket a párhuzamokat mint a zeitgeistra jellemző jelenségeket értjük, nem pedig konkrét hasonlóságokat.

Szintén a nyolcvanas évekbeli tendenciák egyike az individuális mitológiák-irányzat, amelyet a képzőművészek a kultúrtörténet, az irodalom, a vallás és az antik mitológia interpretálásának eszközeül, valamint az értékek és értékteremtő folyamatok metaforáiként alkalmaztak.<sup>15</sup> Kovásznai életművében – speciálisabb helyzeténél fogva – ez a metafora-rendszer személyesebb életrajzi utalásokkal bővül, hiszen –, ahogy majd a későbbi elemzésekben látni fogjuk – több, a személyes élettörténetéből beidézett szituációt, karaktert láthatunk megelevenedni ebben a sorozatban. Magyarországon a Kovásznaihoz is kapcsolható, egyfajta sajátos individuális mitológiából táplálkozó művészeti felfogás olyan alkotókra jellemző a nyolcvanas években, mint Pinczehelyi Sándor, Bukta Imre, El Kazovszkij, Soós Tamás.

Különösen közel áll Kovásznai festészetéhez Sugár Gyulának a hetvenes évektől a nyolcvanas évek közepéig tartó festészeti munkássága: a szimbolikus és torzított nőalakok, a különös, szokatlan színvilág és a realizmust elutasító – de sokszor a budapesti belvárosi kávéházi életet megragadó – szubjektív figurális-narratív elemek látomásszerű megjelenítése jelöli ki a közös pontokat a két életműben. Bár Sugár egy évtizeddel idősebb volt Kovásznainál, ő is Bernáth Aurélnál tanult a budapesti Képzőművészeti Főiskolán, és ő is visszahúzódott mind a hivatalos, mind a neoavantgárd művészeti közéletből, inkább „magának” festett. A visszahúzódásból eredő kirekesztettség, vagy éppen a formálódó festészettörténeti kánonból való kimaradás nem érdekelte egyikőjüket sem.

Kovásznai metaforikus individuális mitológiát feldolgozó művészetének lehetséges külföldi párhuzamaiként Jörg Immendorff, Mimmo Paladino említhetők.

<sup>14</sup> Hegyi Lóránd: *Jegyzetek Kovásznai György kiállításához*. 1990. A Fészek Galéria kiállítási katalógusának szövege

<sup>15</sup> Hegyi Lóránd: Új helyzetben új identitás. A nyolcvanas évek magyar művésze. In: *A második nyilvánosság*. Enciklopédia, Budapest, 2002

## A HABFÜRDŐ EGYES FESTMÉNYEINEK ÁTDOLGOZÁSA 1980 ÉS 1983 KÖZÖTT

A *Habfürdő*höz 1979-ben készült festmények egyedülálló csoportot képeznek az életműben; izgalmasak, rejtélyesek, tele bizarr képi részletekkel és lenyűgöző festőiséggel. A filmben látható állapotuk későbbi megváltoztatása miatt tökéletesen dokumentálják Kovásznai György utolsó életfordulójának drámai atmoszféráját. A film készítését átlengő lelkes és dinamikus atmoszférát a halállal való szembenézés hangulata váltja fel. A *Habfürdő*ben látható festmények közül négy nem került átdolgozásra. Mindegyik erőteljesen kötődik a film narratívájának bizonyos részletéhez. Ezek közül az egyik a *Férfi és nő portréja szürke háttérben*, amely a főszereplők térből, időből kiemelt kapcsolatát szimbolizálja.

A második képen, Kovásznai 1978-ban írt forgatókönyvének cselekménye szerint a háztető fölé repülő Annit és Zsoltot látjuk, amint a védőnő, azaz Anni Zsolttal együtt indul a körzetében teendő kötelező körútra, miközben családokhoz látogatnak el a belváros különböző pontjain: *Pesti és budai utcák zuhogó záporban. Zsolt és Anni összebújva, a szélben diülöngélve az esernyő alatt. A szél, mely olykor esernyőstől felsodorja őket a házak fölé s a végtelenbe vesző panorámikus táj felett repíti és lebegteti őket tornyok, gyárkémények, tetők felett...* Ez az összebújás az esernyő alatt, sodortatás a viharban természetesen szimbolisztikus és szentimentális, melyet azonban rajzfilmről és karikatúra-marionettekről lévén szó, bátran vállalhatunk... Eközben Zsolt rosselinisen, Anni pedig donizettisen és per sze beat stílusban énekelnek a védőnői feladat ellátásáról: „...vagyis ebben a zenében repülnek esernyőjükkel házról házra a nyári zivatarban, szorosán összebújva, suhanva, szaladva, buszok és villamosok tetejére sodortatva, magas fényreklámok, gyárkémények tetején egy-egy pillanatra megpihenve...”<sup>16</sup>

A harmadik képen eklektikus enteriőrben ábrázolja a férfi főszereplőt és leendő aráját, amint a nő elutasító testtartással, fejét a férfitől elfordítva ül egy amorf ülőalkalmatosságon miközben Zsolt udvarias tartással igyekszik valamit kommunikálni felé, de láthatóan nem jön létre köztük harmónia vagy kölcsönös nyitottság és figye-

<sup>16</sup> Kovásznai György: *A Habfürdő forgatókönyve*. 1978. A kéziratot 50 példányban sokszorosították a Pannónia Filmstúdióban 1978-ban

*Férfi és nő portréja szürke háttérben*  
1979 körül  
Olaj, vászon, 60 × 100 cm, j. n.





*Férfi és nő (Anni és Zsolt) a háztetők felett*  
1979 körül  
Olaj, vászon, 60 × 100 cm, j. n.

lem. A belső tér ábrázolása zaklatott, expresszív és váratlan színekombinációkban tobzódik. A szürke különböző árnyalataiban megfestett alakok festőisége nem kevésbé dinamikus, mint a környezetükben látható színorgia.

A *Szürke alak kádban* című festmény a *Habfürdő* emblematikus jelenetéhez kapcsolódik, ahol is a főszereplő férfi a menyasszonya elől a barátnője fürdőszobájában rejtőzik el, a nő könnyűbúvár felszerelését magára húzva. Ennek az ironikus és egyben szimbolikus szituációnak egyszerre sűrített és humorral teli összefoglalása a kép. Kovásznai ezen is tovább dolgozott a film bemutatója után, az esetlenül helyét kereső szereplőt és az őt körülvevő környezetet sematikusabbá, absztraktabbá alakította. Itt is megjelenik az átdolgozott képeire jellemző homogenizáló takarósín, amely az egész képet homogén, fátyolos réteggel fedi be.

Kovácsnai szeretett visszatérni korábbi műveire, gyakran átdolgozta írásait, például éppen ebben az időszakban egy egészen korai írását, a *Paxit* című 1954-es drámáját – amely abban a szénbányában játszódik, ahol ő maga is dolgozott – átírta, és kibővítette egy harmadik résszel.

A *Habfürdő* című filmjéhez készített egyes olaj-vászon képeinek átdolgozása tehát ahhoz kötődik, hogy a bemutató sikertelensége és a felbukkanó vészterhes betegség alapvetően megváltoztatta Kovásznai hozzáállását. Ez leginkább a *Jelenet mutatóujját felemelő alakkal* című festményén érzékelhető. A festmény eredetileg a bűvárruhába öltözött Mohai Zsolt és Anni dialógusához kapcsolódott a filmben, ahol szimbolikus szerepjátékuk egyik képi metaforájaként jelent meg a festmény egy pillanatra a filmvásznon. Az eredeti kép színvilága világosabb, az akt mögött nem látszik sötét felhő, nem kelti a közelgő orkánszerű vihar érzetét. Az átdolgozott festményen vészjósló jeleket sűrít egybe (hurrikán tölcseré, vér, telihold, esőfelhő, éjszakai fények, felmutató hatalmas mutatóujj), színei drámaiak, vihar előtti feszültséget éreztet. Nyugtalanító és figyelemfelkeltő az egész kompozíció, de különösen a testábrázolás, amely a nőt egész testével meztelenül és fej nélkül mutatja, míg a férfit „szürreális” szemekkel, csak profilból, mellkasig mutatja.



*Férfi és nő eklektikus enteriőrben.* 1979 körül  
Olaj, vászon, 60 x 100 cm, j. n.  
(Dobray György magántulajdona)



*Szürke alak kádban (a Habfürdőben  
szereplő kép átdolgozása 1981-1982 körül)*  
1979 körül  
Olaj, vászon, 60 x 100 cm, j. n.



*Jelenet mutatóját felemelő alakkal*  
(a *Habfürdőben* szereplő kép átdolgozása  
1981–1982 körül). 1979 körül  
Olaj, vászon, 60 × 100 cm, j. n.



*Jelenet mutatóujját felemelő alakkal*  
(korábbi változata a *Habfürdőben*,  
filmkocka a *Habfürdőből*). 1980



*Alakok barna háttérben*  
(a *Habfürdőben*ben szereplő kép átdolgozása 1981–1982 körül).  
Olaj, vászon, 60 × 100 cm, j. n.

»  
*Alakok barna háttérben*  
(korábbi változata a *Habfürdőben*,  
filmkockák a *Habfürdőből*). 1980

Az *Alakok barna háttérben* című képen az eredetiből már csak a *Habfürdő* férfi főszereplőjének arca ismerhető fel, a teljes képet eltakarja a gyors gesztusokkal átfestett, szinte homogén massa. Bár látjuk, hogy a gesztusok között az átfestés során egyéb színek is megjelennek az ecsetvonások határai mentén, ez mégsem változtat a gesztuális színű massa takarójellegén. A közepén látható főalak mellett balra lent egy lányfej, amely a jobb oldalt látható férfifejhez hasonló stílusban, sematizálva, a főalaktól eltérően realiztikus részletek nélkül, síkszerűen került megfestésre. A *Habfürdőben* látható festmény nőalakját, illetve a TV készüléket eltüntette a későbbi átdolgozáson, és így egy komorabb, tágabb, metafizikus és titokzatos asszociációs mezőbe került a kép.

Mivel Kovácsnai festményei itt narratívákat vagy narratívatóredékeket rejtenek, ezért e helyütt megkísérelünk egy lehetséges történetrekonstrukciót. Nem tudni bizonyossággal, hogy az átfestés köthető-e konkrét szöveghez, de azt már megfigyelhettük, hogy Kovácsnait gyakran ihlette festés közben saját újabb írásműve. Minthogy ekkoriban készült *Szülőföld-animáció* című írása is, eszünkbe jut a képről az esszé 7. részében olvasható látványos, metaforikus tér, amelyben „Egy nagyon kedves szakértő-tanácsadó hölgy a nagyközönség számára társadalmi szerep-tanácsadást szolgáltatott teljesen ingyenesen.” A sematikus férfifej pedig mintha a következő teremben megjelenő „Búsmagyar” prototípusa lenne: „Egy üvegtartályban valóban sonkapáclé volt, ebben ült Búsmagyar.” Természetesen ez csak egy lehetséges interpretáció a sok közül, hiszen a mű oly sok irányban nyitott.

Hasonlóan nyitott az *Alakok vörös háttér előtt* című festmény értelmezési köre is, amelyből csak a jobb alsó sarokban látható kislányalak emlékeztet a *Habfürdőben* látható egyik festmény részletére. A torz kislányfej kétségbeesett és szomorúságot árasztó arcával, homogén, szürke alakjával egyértelműen mellőzött pozícióba szorul a kép alsó sarkában. Amíg a mellette látható alak mozdulatát tekintve nőies, de egyébként akár férfi is lehet, tőle elfordulva, arrogáns, kirekesztő testtartásával a kislány jelenlétére elutasítóan reagál. Kovácsnai





*Alakok vörös háttér előtt. Korábbi változata a Habfürdőben, filmkocka a Habfürdőből. 1980*

*Alakok vörös háttér előtt (a Habfürdőben szereplő kép átdolgozása 1981–1982 körül). Olaj, vászon, 60 × 100 cm, j. n.*





*Anya gyermekével* (korábbi változata a *Habfürdőben*, filmkocka a *Habfürdőből*).  
1980

*Anya gyermekével* (az 1980-as kép átdolgozása 1981-1982 körül)  
Olaj, vászon, 60 x 100 cm, j. n.





*Temető.* 1981 körül  
Olaj, vászon, 60 × 100 cm, j. n.



*Temető* (korábbi változata a *Habfürdőben*,  
filmkocka a *Habfürdőből*). 1980

több filmjében is foglalkozott a női szerepekkel, a szingliség mind a *Rügyfakadás No. 3369*, mind a *Habfürdő* fontos témája, de ez utóbbi filmjében az „Anya- és Csecsemőgondozó Intézet” munkatársai is fontos szereplők, és ilyen formán a film szociológiai rétegének kiemelt mondanivalója a család, az anya-gyerek viszony problémás mivolta. Ezt az értelmezési lehetőséget támasztja alá a kép bal oldalán látható jelzésszerű ház is, amely az ott-hont juttatja eszünkbe. Kis méreténél és a kép szélére szorult, elnagyolt komponálásánál fogva a kislány alakjához hasonlóan a mellőzöttséget sugallja. A teljes kompozícióban így a rozsdás-vörös (vére emlékeztető) háttérben csak az orrát felemelő, csukott szemű alak a domináns, aki a ház és a kislány relációjában az önző, egocentrikus, és egyedülálló nő típusát képviseli.

Az előző képhez hasonlóan a rózsaszín háttér előtt megjelenő *Anya gyermekével* szintén a család kérdésre koncentrálnak. A rózsaszín gőzös fürdőben egy gyermekét szoptató anyát látunk a kép középterében, míg az előtérben a fürdetés, ápolás kellékei tűnnek fel, és a háttérben egy fürdőkád kéklik. A *Habfürdő*ben látható eredeti képhez képest itt már csak a szoptató anya ismerhető fel, de ez is átfestve, beleolvastva a mindent elfedő, letakaró rózsaszín festéklepelbe. Míg a kép bal oldalán az egymásra halmozott festékrétegek takarják egymást, az egymásra tett rétegek gesztusai mozgalmasság és átláthatatlan felületként takarnak valamit, ezzel ellentétben a kép bal oldalán az eredeti kép egy kis részben átfestés nélkül megmaradt mint egy kis ablak a múltba. Ebből rekonstruálhatjuk, hogy eredetileg ez a kép volt a *Habfürdő* zárójelenetében, amikor Klári újszülöttjét szoptatva beszél férjéhez, aki a háttérben épp egy kád habfürdőben próbálja megérteni, hogy felesége nem akar háztartásbeli lenni, hanem inkább orvosi karrierre vágyik. Ez a kép is, akárcsak az előző, Kovásznai személyes élet-történetének egy aktuális problémáját dolgozza fel. Ebben az időszakban születik ugyanis kislánya, de Kovásznai betegsége okán már nem tud vagy nem akar részt venni az új család életében – ugyanakkor ez a kirekesztés és egyben kirekesztettség az újszülött és anyja életéből, a tudatosan vállalt magányos készülődés a halálra szinte minden művében felsejlő probléma marad.

A sorozat utolsó darabja a *Temető*, témáját, szimbólumait tekintve a legsúlyosabb, legdrámaibb az összes közül. A halála előtti hónapokban festette – nem csodálkozhatunk, ha a közelgő vég érzete hatja át a képet: szabálytalan, zaklatott gesztusokból áll össze a látvány. Az előtérben álló figura dinamikus, átlós irányú mozgulata kifelé mozdul a képből alul felül, mintha szabadulni, menekülni akarna helyzetéből. Mögötte, a kép jobb oldalán egy temetőt idéző helyszín, a háttérben jelzésszerű házzal. A kép bal oldalán látható zavaros tájkép mintha az alkotó belső szubjektív tájait vetítené ki a vászonra. Ez talán a legmegrázóbb átdolgozás a *Habfürdő*ben szereplő festményei közül, a filmben ugyanis vidám zöld tájban áll a férfi főszereplő, kezében rózsaszín virág, amit éppen átnyújt szíve választottjának. A derű, a jókedv és kicsattanó életöröm képét változtatta át a legszomorúbb, legelkeseredettebb festményévé.

## AZ UTOLSÓ FESTMÉNYCIKLUS

Az utolsó monumentális festmények nagyméretűek, ami lényeges különbség korábbi munkáihoz, főleg filmjeihez készített festményeihez képest. Tekintettel filmes és írói munkásságára, nem kerülhetjük el azt az aszociatív vonatkoztatást, hogy a képek mérete a filmvászon fizikai nagyságában rejlő erőt és az irodalmi mű narratívájában meglévő képzeletbeli kiterjedést nyújtja a festészet dimenziójában. E nagy ambíciójú sorozatban a saját élettörténet tapasztalatai és megoldatlan konfliktusai épülnek magánmitológiává, amelynek saját tér- és időbeli törvényei vannak – éppen ez teszi azokat sorozattá.

A sorozat két darabja is előtérbe helyezi a már korábbi képein is felbukkanó anya-gyermek, illetve család-kérdést. A *Nő és anya* című képen középen az előtérben álló meztelen alak a nőt mint izgató, felhívó szexuális lényt mutatja, míg tőle balra egy erotikus jelenet absztrakt, utalásokból összeálló kis „szigete” látható, jobbra pedig egy újszülöttjét szoptató anya, akinek lazán, de tökéletes érzékletességgel megformált testét a klasszikus Szűz Mária-ikonográfiában megszokott kék lepel szigetként veszi körül. Az anya gyermekével-motívum és a középső nőalak között formailag egy dinamikájában lefelé mutató, áttetsző felület által fedett embriót fedezhetünk fel, amint a méhen belüli életet szimbolizálva a nő kétféle állapota közé „ékelődik”. Ez a már korábban is említett személyes szál az életében, úgy tűnik, több képet is ihletett, mert egy másik késői nagyméretű festményen is ez a fő téma. A *Család* című képet is hasonlóan szubjektív ábrázolási stílus uralja, a realizmus (fotorealizmus vagy naturalizmus) elutasítását képviselő belső képek előhívása által. Ezek a belső képek elsősorban az apa halálos betegsége közben született gyermek jövőjével, a család idealisztikus vágyával és egyúttal tragikus lehetetlenségével foglalkoznak. A középen fekete színsziget előtt álló leányalak tulajdon-



*Nő és anya.* 1981 körül  
Olaj, vászon. 150 × 180 cm, j. n.



*A Család (jelenet középen fehér kislánnyal)*  
1982 körül  
Olaj, vászon, 150 x 180 cm, j. n.



*Szintézis önarcképpel. 1983*  
Olaj, vászon, 150 × 200 cm, j. n.





*Nagy sárga kompozíció.* 1983  
Olaj, vászon, 150 × 300 cm, j. n.



képpen ezen apai látomás főszereplője, miközben „fényteste” hasonló annak a képen jobbra fent álló férfi alaknak a szinte homogén, fehér alakjához, aki akár az apa egyik szimbólumának is tekinthető a képen. Az apafigurák egyébként számos alakban tetten érhetők: így az egyik, a (középen fent ülő) család jobb oldali tagja, másikként az alatta jobbra ülő két alak közül a bal oldali, valamint a legszembetűnőbbben az előtérben balra lent látható, piros körvonalú, lila fejű férfi félalakja. Ezen kívül több nőalak is megjelenik, mindegyik a családhoz való viszonyának különféle állapotában, míg középen az idilli hármásban megjelenő család De Kooningot idéző nevető nőalakja ül, ölébe gyermeke támaszkodik, tőlük jobbra lejjebb egy gyermekét szoptató anya sematikus figurája látható, míg tőle balra egy hatalmas mellű, csinos nő látható. E női alakok nem idealizáltak, de nem is rendelkeznek saját személyiséggel, leginkább tipikus helyzeteket képviselő figuráknak lehetne nevezni őket. A kép tehát leginkább egy pszichológiai térkép a festő családról alkotott élményei és elképzelései alapján.

Hogy jobban megértsük ezeket a személyes képeket, tudnunk kell, hogy Kovásznai soha életében nem élt tipikus, szokásosnak nevezhető családi életet, bár viszonylag fiatalon, még harmincéves kora előtt feleségül vette gyermekkori vidéki nyaralásainak kedves tinédzserkori szerelmét, ennek ellenére nem vállaltak közös gyermeket, nem is akarta a szabadidejét családi programokkal tölteni, ideje java részét egyedül munkával töltötte. Egerben élő édesanyját és két húgát is csak ritkán látogatta. Kovásznai egész életét, szinte minden idejét az alkotómunkára összpontosította, ennek köszönhető, hogy már húszas éveinek kezdetétől ontja magából a drámákat, novellákat, a festményeket, grafikákat, majd egyre több cikket, és azután filmeket is. Aki áttekinti az életművet, felteszi magában a kérdést: hogyan lehetett ilyen rövid élet alatt ennyi mindent létrehozni? Kovásznait az alkotás vágya fűtötte egész életében; akkor is ennek a vágnak engedett, amikor már tudta, meg vannak számlálva a napjai: miközben a potenciálisan – bár csak rövid időre – megvalósítható kisgyerekes családi életforma lehetősége is adott volt számára, mégsem emellett döntött, hanem annak festményekben, szövegekben való megfogalmazására koncentrált. Ezek a képek tehát nagyon is reális és intenzív érzéseket, gondolatokat mutatnak be a magányos, alkotói lázban égő férfi és apa drámai dilemmájával kapcsolatban. A kavargó érzések és gondolatok teszik ezeket a festményeket kisebb, szigetszerűen elkülönített képekből összeálló nagyobb sziget-csoportokká. Egy-egy festményen belül a nő-anya, illetve a családtémában felmerülő különféle érzeteket, elképzeléseket tömöríti anélkül, hogy ezek között valamilyen narratív kapcsolatot igyekezne kiépíteni.

A *Szintézis önarcképpel* című festménye a visszatekintés és a jövő vizionálásának metaforikus ábrázolása. Ezen a képen érzékelhető leginkább az alkotó pozíciója saját művének létrehozása idején. Kovásznai önarcképét láthatjuk a képen alul középen, amint arcát eltakarva, fejét összekulcsolt kezébe temeti. A fejet támasztó fehér, csontos kezek, a hosszú, vékony ujjak és a kemény, világító kézfejek a befelé fordulás, a befelé koncentráció jelképeként alapvetően meghatározzák a festményhez való közeledésünket. Zárt, magába temetkező alakja önmagában, elszigetelt figuraként dominálja az előtérrel, miközben magába szippant és behúzza a körülötte látható képi vízióba. Az emlékezet cikázó képei, a bevillanó múlt hol pontos, hol életlen megjelenülése adják a figurák többségét. Így a jobb felső részben látható, konkrétan meg nem határozható személyek, figurák egy belvárosi kávéházi vagy kocsmai jelenet férfitársaságát idézik. Ilyen jellegű jeleneteket előszeretettel festett meg filmjeiben is, például a *Körúti esték* című alkotásában. Ugyanebben a filmben fordul elő az a kávéházban beszélgető figura, aki újra megelevenedik ezen a képen, a festő önarcképe fölött látható beszélgetés kettősének a nézővel szembe forduló férfi alakjában. A párbeszédben részt vevő fejek, arcok mellett felfedezhetünk a képen olyan figurákat is, amelyek inkább a jövő víziójával hozhatók kapcsolatba. A kép középső részén egy fehér fény-testű, kitárt karú vagy szárnyú alakot látunk, amely ezen utolsó ciklus több képén is látható. Ez az egyetlen immateriális, egy másik létdimenziót sejtető visszatérő „főszereplő” a festménysorozatban, aki olyan asszociációk lehetőségét hordozza, mint a lét, a halál, a túlvilág, a lelkiismeret vagy az ismeretlen jövő. A jövő vizionálásával kapcsolatos képi elemek a festmény bal oldalán fedezhetők fel, ahol a fehér alak mellett balra fent Keith Haringet eszünkbe juttató erős és leegyszerűsített kis kompozíció látható: egymás karját fogó sematikus fekete férfi- és nőalak erős sárgás, kékes kontúrral. Tőlük balra egy teret érzékeltető kerítésszerű sárga vonal, amelyen belül egy átfestett, eltakart jelenet vagy figura rejtőzik, de mi már csak a leplezést láthatjuk. A kép kétségtelenül legszuggesztívebb szereplője Kovásznai önarcképétől balra látható, hozzá hasonló nagyságú női félalak, amely mintha egy a kép előterét és középterét dinamikus perspektívában összekötő asztalra támaszkodna. A női arc a képből kifelé néz, de nem is néz, hanem látónoki szemével szuggerál vagy vizionál valamit, ami a képtéren túl van, számunkra láthatatlan. Éppen e nőalak magával ragadó tekintete miatt válik igazán jelentőssé a kép figuráinak szemkontaktusa: Kovásznai befelé figyel, a többi alak pedig a képen belüli saját szituációjára, épp ezáltal a kifelé tekintő nőalak kivisz bennünket a kép teréből és arra inspirál, hogy elgondolkozzunk azon, mi van a visszaidézhető múlt és a tragikus jelen pillanatán túl.

A *Nagy sárga kompozíció* az előzőekben tárgyalt festmény párdarabjának is tekinthető, olyan sok mindenben hasonlít a szerkezetük. A kép előterében közepén lent egy női arcot látunk, szemei a képtér előtti világot fürkészik, amibe beletartozik a néző maga csakúgy, mint a nő által odaképzelt vagy látott világ. A festmény két részre oszlik, a jobb oldalon látható figuratömegben javarészt női arcok sejlének fel, arcok a múltból és arcok a kéziratokban pihenő képzelt női karakterek vonásaiból összerakva. Ezeknek semmi köze a *Riportréből*, vagy a *Habfürdőből* ismert dokumentumfelvételek átrajzolásából kibontakozó, vagy lefilmezett modellek grafikai megjelenítéséből adódó szinte hús-vér személyiségekhez. A festmény női szereplői Kovásznai projekciói, ő vetít itt is, de itt kizárólag saját belső világát segíti a fényre. Ebben a festményben is a nőkhöz való izgatott, érzelmektől átítatott, kalandos és finoman szólva összetett viszonya manifesztálódik. Túl a már említett, éppen aktuális személyes drámán, e visszatekintő, a végső kérdésekkel szembenéző képen megjelenik a múlt is. Kovásznai megannyi intim viszonyára is emlékszik ezekben az arcokban. Barátja, dr. Végh mondta róla gyakran, hogy Kovásznai nagyon értett a nők nyelvén, és a nők szerették is ezért. Számtalan anekdotában őrzik emléket barátai azoknak a lángoló, szárnyaló pillanatoknak, amikor Kovásznai elragadtatott lelkesedéssel beszélt egy-egy barátnőjéről vagy amikor például gótikus szobrot vásárolt, hogy egy szívének kedves szobrászlányt megörvendeztessen. Ezen a festményen idealizált női portrék kerültek egymás mellé, különösebb interakció nélkül, miközben mindegyik különbözik egymástól, egy-egy karakterérzetet megjelenítve.

Hasonló portrétorlódást a kortárs európai festészetben Jörg Immendorff monumentális csoportportréin találunk (például: *In meinem Salon ist Österreich*, 1996), de Immendorff műveinek politikai felhangja és portréinak közéleti személyekkel való explicit hasonlósága mégsem kapcsolható szorosán Kovásznai festészetéhez.

A figurák között csak két férfit találunk: az egyik sötétkék színnel körbefestett kopasz, fekete öltönyös férfi, mintha épp egy függőnyt húzna félre, aminek köszönhetően belátunk egy szeparé félhomályába, ahol egy férfi és egy nő tűnik elő intim szituációban. Talán éppen rájuk szegezi féltékeny tekintetét a kép jobb felső sarkában ülő, lábait elegánsan keresztbe vető nő. Mindezek persze nem kizárólagos interpretációs lehetőségek, a műnek nincs konkrét narratívája, mint ahogyan a sorozat többi képének sincs. A festmény kompozícióját a spontán feltörő érzelmek és festői gesztusok határozzák meg. Ezek az expresszív, örvénylő gesztusok a leglátványosabban a kép bal oldalának sugárzó sárga képmezőjében érvényesülnek. A képnek ebben az oldott, irracionális elemekkel bíró részében minden határvonal, körvonal elmosódik, a figurák egykori önmagukat elveszítve, szétmállva, szétcsúszva oldódnak fel a nagy sárga térben. Leginkább sugárzásban szétolvadó emberek és tárgyak juthatnak eszünkbe egy atomrobbanás helyszínén, ez azonban az értelmezésnek csupán az elsődleges fizikai asszociációs tere lehet. Nehéz elképzelni, hogy Kovásznai részéről ez az asszociáció ne működött volna, figyelembe véve a hidegháború állandóan fenyegető, nyomasztó rémével kapcsolatos és az atombomba veszélyeiről írt feljegyzéseit. Ugyanakkor a sárga a transzcendens jelenségek, a fény szimbolikus színe is, és ilyen módon a halállal farkasszemet néző ember misztikus feloldódásának jelzéseként is értékelhetjük, amint a festményen az emlékező embert elárasztó, megvilágosító fénynyalábokból felvillannak a múlt képei, hogy újabb összefüggésben láthassa korábbi emberi viszonyait.

Az *Alakok zöld háttérben* című nagyméretű festménye a *Nagy sárga kompozíció*hoz képest egészen más struktúrájú. Ez a kép az agónia és a szétesés metaforikus terét tárja elénk. A különös, nyugtalanító atmoszférát alapvetően meghatározza a kép csaknem homogén, mélyzöld színe, amely csupán a horizont bal felső sávjában mutat tónusbeli különbséget. Az eddig tárgyalt képekkel ellentétben ez a mű kifejezetten tájképjellegűt ölt, alsó kétharmadában egy hatalmas olajzöld tengerrel, míg mögötte végtelenbe vesző, sötétlő horizont tűnik fel. E képzeletbeli tengeri tájkép Yves Tanguy harmincas évekből festményeit idézi (még az olajfolt is), amelyeknek misztikus hangulata, vészjósló, feszült atmoszférája is mintha egy másik bolygóról származna. Persze ez is része Kovásznai kiterjedt alkotói asszociációs mezőjének, nem csupán a sci-fi iránti, a korai hatvanas évektől táplált irodalmi érdeklődése miatt, hanem abból fakadóan is, hogy egész életében vonzódott a klasszikus avantgárd szürrealis-dadaisztikus képzettársítási módszeréhez. Erre utal a kép jobb felső részén látható nagy vörös-amorf folt, a klasszikus avantgárd egyik jellegzetes motívuma – hasonlóké felbukkannak például Hans Arp, Picasso munkáiban is. A szürrealista látásmód is erősíti a klasszikus avantgárdhoz való, egész életén át tartó kötődését, itt szürrealista határról a szubjektív és tág asszociációs mező gyakorlott és magabiztos használata tanúskodik.

A kép előterében három nagyméretű félalak nyújt némi azonosítható támpontot a figurák értelmezéséhez, egyértelműen a közepén látható szőke nő kapja a néző legtöbb figyelmét. E pop-artos címlaplányra emlékeztető női alak bír a képen a legtöbb emberi jellemzővel, míg a tőle balra látható karakter, a részletezés nélküli férfiarc, valamint a mellette lévő fejtelenség a szőke nő felé fordul tehetetlenül, a kontaktus legcsekélyebb lehetősége nélkül. A középső szőke nőalakot egy olajfolt köti össze – az olaj a jobb alsó részen látható csapból folyik



*Alakok zöld háttérben.* 1982 körül  
Olaj, vászon, 150 × 250 cm, j. n.





*Alakok lila háttérben.* 1982 körül  
Olaj, vászon, 150 × 170 cm, j. n.

ki – a tőle jobbra látható nőalakokkal, akit már csak kontúrjai emlékeztetnek emberi mivoltára, de inkább szellemre, vagy éppen a szőke nő szellem-alteregőjára utalhat. Az előtér emberi figurái mögött bontakozik ki igazán az apokaliptikus látomás: egymástól izolált, rendszer nélkül elhelyezett, ugráló, esetleges és emberi mércével nemigen azonosítható figurák töltik be a festmény középterét. A kép sok tekintetben posztmodern, hiszen narratívaelles, vagy éppen bármely narratívát magába fogadni képes, erősen töredékes, „a minden egész eltörött” érzetét hordozó, az úgynevezett valóság referenciapontjait relativizáló festmény. Hasonló munkával a kortárs magyar festészetben nemigen találkozni, témáját tekintve köthető Méhes László *Langyos víz* című festményeihez (1970), vagy Altorjai Sándor *Süüljedjek felfelé* (1967) című munkájához. A nyomasztó és közel homogén színvilágban úszó, széles horizontú tájképbe illesztett, privát mitológiához kötődő szimbólumok a korabeli magyar képzőművészek közül elsősorban El Kazovszkij képeivel rokoníthatóak, a kortárs európai festészetben pedig leginkább Mimmo Paladino munkáin fedezhetők fel, így a *Settime Ottomana* című 1986-os festményén.

Az *Alakok lila háttérben* című festmény a sorozat talán legexpresszívabb darabja. A képet három alak tölti be, amelyek egymással kevés interakciót mutatnak. A középen álló kalapos, fehér férfialak a sorozat többi képéről már ismert áttetsző, szellemszerű lény, aki rejtélyes megtestesítőként őrzi a halál, az örök titok, a láthatatlan, immateriális dimenzió üzenetét. A másik két alak is egy-egy saját dimenziót képvisel, így a bal oldali, félig absztrakt nőalak az *Alakok zöld háttérben* című kép bal oldali férfi profiljához igen hasonló tekintetű, sematikus, szimbolikus jelenség. Jobb oldalt a kép legerőteljesebb szereplője, egy ülő női figura, akinek egymáson átvett, világító-fehér, meztelen lábai és dinamikus, kékes hajzuhataga egy korábbi drámájának, a *Kék hajú nőnek* a főszereplőjét idézi. A nő mintha semmilyen kapcsolatban nem lenne a kép lila kulisszái közt álló másik két szereplővel, kifelé néz a képből – akárcsak a *Nagy sárga kompozíció* vagy a *Szintézis önarcképpel* című festmény kitekintő nőalakjai –, de erre csak fejtartásából következtethetünk, hiszen a gomolygó gesztusokkal megfestett vérvörös szemüveg eltakarja tekintetét, lényegében inkognitóban marad. A festményből áradó zaklatott, nyugtalanító, feszültséggel teli atmoszféra nem csupán a vörös szemüveges nőalaknak tudható be, hanem a háttér lila színének, a középső alak titokzatosságának és a zöld-sárga nő torz alakjának is.

Közvetlenül halála előtt, 1982–1983-ban nagyszabású filmjén dolgozott – megírta a *Candide* irodalmi forgatókönyvét, egy zseniálisan ironikus és humoros Voltaire-sűrítményt, egy mesés akciófilmet, ami alapján mindenki azt gondolhatja: Voltaire műve elsősorban animációs filmre kívánkozik.

És hogy miért épp a *Candide*-ra esett a választása? Kovásznai egész életében rajongója, tisztelője és alapos ismerője volt a francia művészetnek, ez irányú irodalom- és művészettörténeti tájékozottságáról már gimnáziumi, majd középiskolai osztálytársai is megemlékeztek, számtalan anekdotát hallhattunk erről Major Jánostól vagy Bartl Józseftől. A korábban említett *Ça Ira – A forradalom dala* című film, illetve az ahhoz kapcsolódó festménysorozat tanúskodik a francia történelem és kultúra, valamint a francia festészettörténet mély átéléséről.

Kovásznai a film elkészítésének lehetőségét François Mitterrand elnök és Jack Lang, a francia kulturális miniszter 1981-es magyarországi látogatásának köszönhette, aki a Pannónia Filmstúdió vetítésén határozta el, hogy mindenképpen támogatni kell a francia és a magyar animáció közös munkáját. Ezek után Jack Lang egy igen jó nevű francia rendezőt kért fel Kovásznai mellé, hogy megvalósítsák a francia felvilágosodás kiemelkedő irodalmi-filozófiai művének adaptációját. A nyolcvanas évek eleji magyar–francia kulturális kapcsolatok nagy vállalkozása lehetett volna az egész estés animációs film koprodukciós gyártása. A munkák a megfelelő ütemben haladtak 1983 tavaszáig, amikor Kovásznai és a francia rendező már együtt dolgoztak Budapesten.

A *Candide* koncepcióját és irodalmi forgatókönyvét Kovásznai dolgozta ki, ezen kívül a forgatókönyvvel párhuzamosan a kulcsjeleneteket is megrajzolta, illetve megfestette: néhányat nagyobb reprezentatív lapokon, színekkel kiegészítve, a többségét kisebb fekete-fehér rajzokban készítette el.

Kovásznai a *Candide* előkészítése közben, mindenki legnagyobb megdöbbenésére, hirtelen halt meg. Haláláról előzőleg úgy rendelkezett, hogy csak egy hónappal később tegyenek ki hirdetményt a Pannónia Filmstúdióban. Halálhíre mindenkit megrázott, aki ismerte, hiszen senki nem sejtette, hogy beteg; annyit lehetett tudni róla, folyamatosan alkot, újabb filmekben, filmterveken dolgozik.

Halálát követően senki nem tudott a *Candide*-hoz érdemben hozzányúlani, bár próbálkozott vele Lisziák Elek, majd Kiss Iván is. Úgy tűnik, a film a nagy szellemek, Voltaire és Kovásznai utolsó találkozásának adott helyt – ebből a kényes egyensúlyi helyzetből született Kovásznai meglehetősen filozofikus írása a *Candide* elkészítésének elveiről. E koncepcióban erősen érezhető a *Szülőföld-animáció* című esszé gondolatmenetének folytatása. Műfaja szintén esszé, nem egy száraz módszertani szövegről, hanem egy izgalmas gondolatmenet visszaadásáról van szó.

A *Candide, a rajzfilmhős* című szövegben sok szempontból magára vonatkoztatja a szerző *Candide* karakterét, illetve „ontológiai státuszát”. A kecses és kellemes stílusú karakter rögtön megfelel annak a képnek, amit barátai festettek róla emlékeikben. Még fontosabb azonban a szöveg „Gondviselésről” írt része, amelyben Kovásznai az animációt létrehozó képzelet valóságában véli felfedezni a Gondviselés újabb lehetőségét. Így a filozófiai keret, az ontológiai státusz meghatározása az animációs film módszertani keretévé válik. Innen vezet le, hogy *Candide* szuverén világgal rendelkezik az animációs filmben, azaz cselekedeteit nem e világból koordináljuk, hanem az ő saját szabad akarata működik a film rendszerén belül. Hogy ez csupán a szabad akarat felvilágosodásbeli jelszavának fricskája, vagy üdítő, fiktív menekülési út a saját végzete elől? Annyi biztos, hogy Kovásznai szentül hitt abban, hogy az animáció szuverén műfaj, legalább annyira, mint a festészet vagy más klasszikus műfajok. Eszerint járt el ennek a forgatókönyvnek a megalkotása során is: az animációs film belső törvényei és szinte immateriális, határtalan lehetőségei széles horizonton értelmezik a *Candide*-történetben rejlő sorsfintorokat.

## CANDIDE, A RAJZFILMHŐS

*„Kecses, mint egy meissenai porcelánról mintázott marionett-figura. Mintha gumiból lenne: az ellenséges világ legborzalmasabb inzultusait túléli, és talpra szökken. Arca kevéssé mimikával játszik, ugyanis a filozófus Pangloss, aki mentora volt, olyan erősen lelkebe táplálta doktriner ideológiai absztrakcióit, hogy ezek mint belső fény ragyogják be jámbor ábrázatát.*

*Ám e szelíden-merev arccal ellentétben Candide testmozgása, gesztusrendszere dinamikusan koreografált. A kezek és a lábak sokat, bonyolultan és kifejezően játszanak. Az arc merenghet és ámuldozhat a dogmatikus tudat és a rendhagyó lét ütközésein, de ahhoz, hogy főszereplőnk ne pusztuljon el ebben az abszurd világban, a kezeknek, lábaknak, törzsnek meg*

### 6.3. KOVÁSZNAI UTOLSÓ, BEFEJEZETLEN FILMJE: CANDIDE



Képek a *Candide* című filmhez. 1982 körül  
Vegyes technika, papír, 40 × 50 cm, j. n.



*Candide a Bátor kertjében.* 1982 körül  
Vegyes technika, papír,  
egyenként 40 x 50 cm, j. n.



*Candide Velencében.* 1982 körül  
Vegyes technika, papír, 40 × 50 cm, j. n.



*Kunigunda.* 1982 körül  
Vegyes technika, papír, 40 × 50 cm, j. n.

*kell menteniük ezt az ábrándos koponyát: menekülni, futni, ugrani, lovagolni, szűrni, vágni, haldoklókat támogatni, hölgyeket ölelni, alázatosan hajlongani, kegyesen pénzt osztani, grandezzával vonulni, gesztikulálva alkudozni kell az egyenlőtlen küzdelemnek ebben a rokokó rajzfilm-táncjátékában, vagyis az animációs mozgás teljes arzenálját igénybe kell venni, hogy elhárítsuk a borzalmas veszedelmeket. Candide az udvarias mosolyú testi gesztusaiban olyan változatos és dinamikus, mint egy balett-táncos a barokk Torelli vagy Burnacini perspektívákat halmozó operadíszletei előtt.*

*Mint az irodalmi ősöknel: a hellenisztikus Héliodorosz az ő Boldogtalan Szerelmeseiben vagy Fénelon a Telemaque-jában – a Candide is a klasszikus kaland-sémákkal operál: szerelmesek kergetik egymást földrészeken keresztül mint színpadi viharfelhők, szünet nélkül a legborzalmasabb veszélyek tornyosulnak, hemzsegnek a kalózok, besúgók, inkvizítorok, csalók, hipokriták, vad dzsungellakók, állig felfegyverzett hadseregek hömpölyögnek a világ színterein és mindez a sok borzalom és megpróbáltatás természetesen azért vonul fel, hogy előkelő származású szerelmesek egymásra találását akadályozza a happy end előtt.*

*A Candide mégis más, mint irodalmi elődei. Voltaire kezén a kalandos alapanyag hirtelen és drámaian abszurd lesz: az üldözött hősökre itt már nem vigyáz a Gondviselés, magukra vannak hagyatva. A megszűnt Gondviselés helyén támadt hatalmas úrt a regényben a filozófiai elmélkedések és utópisztikus konklúziók ugyan betölthetik – (»erény az, ami hasznos a társadalom számára, bűn az, ami káros a társadalom számára«, »il faut cultiver notre jardin« stb.) –, ám magától értetődő, hogy rajzfilmről lévén szó e bölcselkedő szövegek erős redukciójára van szükség, s azoknak az elemeknek felerősítésére, amelyekben a Candide oly gazdag: a sodró tempóra, az akciókra, a humoros helyzetekre. A Gondviselés hiányának problematikája így sem vész el.*



*Candide a bíró kertjében.* 1982 körül  
Vegyes technika, papír, 40 × 50 cm, j. n.



*Candide Velencében.* 1982 körül  
Vegyes technika, papír, 40 × 50 cm, j. n.

Ugyanis az animációs műfaj dimenziójában új helyzet áll elő. Az ontológiai úr a rajzfilm számára speciális lehetőség: *Candide*-ot mint rajzfilmsorsot maga a műfaji dimenzió: az animáció gondviselése biztosítja minden veszedelmen át, mint ahogy Chaplinre vagy Keatonra is a néma burleszkfilm dimenzionális gondviselése vigyáz, de hasonlóképpen Mickey Mouse-ra vagy Felixre, a macskára is, akik számára ebben az abszurd világban egy abszurd művészeti műfaj nyújt védelmet.

Végeredményben tehát rajzfilm-*Candide*-unk egy olyan új műfajban születik újjá, amelynek magas fokú játékosága egy szuverén világot teremt – az animációét –, és ez dacol a lét abszurditásával. Közös ősiük a népmese és ősbefogadjuk az a gyermek, aki ott él lelkiünk legmélyén. Ha a néző, a mozi nézőterén úgy izgul és kacag, mint a gyermek, az alkotó elégedett lehet. Voltaire-ben, a hideg, kíméletlen, frivool racionalistában észre kell vennünk a mesemondó nagypapa melegszívűségét és emberszeretét. Nem szentimentális, de nem is érzelemnélküli.

Meg kell értenünk, hogy *Candide* valóban nagyon szereti Kunigundát, és hogy barátaihoz: Panglosshoz, Martinhez, Cacombohoz megrendítő barátsággal ragaszkodik.

Fénelon *Telemachus* kalandjai című munkája még nem szorul a rajzfilm hiperjátékos műfajára, dimenzionális, műfaji gondviselésére, hiszen az ő Mentora még ironia nélkül dörögheti: »Az Isten, amikor az embert szabadnak teremt, egyáltalán nem hagyja magára. Megvilágítja értelmével.« Nos, ez a szemlélet még nem szül új műfajt, nem szül animációt, megmaradhat az irodalom klasszikus műfaji keretei között, mert még él az Isten s az ő kegyelme még képes átragyogni a barokk viharfelhőkön. Ám Voltaire világképe szekularizált, s ezzel tagadja nemcsak Fénelont, de Pascalt, Racine-t, vagy Bossuet-t ugyanúgy.

Így hát Isten helyét az animáció tölti be, mint ahogy e szó etimológiája mindezt már jelzi is.

Voltaire-nek bizonyára kedvére valók lettek volna Paul Klee *Candide*-illusztrációi, és ő, akinek kisregényét »marionettszerűséggel« vádolták (s ebben van igazság: vérbeli drámaíró volt!), bizonyára szívesen olvasta volna Heinrich von Kleist esszéjét a marionettszínházról. Ebben a szerző C. urat, a híres színészt faggatja, aki nagy szenvedéllyel szokta látogatni a vásári komédiások marionettszínházait. Kleist ezt nem érti, kérdezősködik.

»... – És mi volna a marionettek előnye az élő táncosokkal szemben? ... – Az előnyük, drága barátom – hangzott a válasz –, ugyanaz, ami a hátrányuk: nem tudnak szenvedni. A szenvedés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (*vis motrix*) a testnek valamely más pontjában tartózkodik, nem az érintett súlypontban...

A bábu további előnye, hogy antigravitáns, vagyis hogy a tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint amelyik a föld felé vonzza...

Az ember kecsesség dolgában nemhogy felülmúlná a bábút, de még csak föl sem éri. A marionettel csak egy Isten versenyezhet: itt vág egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége.«

Ha meggondoljuk, hogy Kleist 1809-ben vetette papírra ezeket a sorokat, úgy el kell ismerni, hogy megkapó világgossággal látta meg annak lényegét, amit mi animációnak hívunk.

úrr, a színész tehát az animáció műfaji szuverenitását hangsúlyozta, s a *Candide*-rajzfilmterv konceptuális szakaszában mi is ezt szeretnénk hangsúlyozni.

Végigtekintve mármost a rajzfilmhős *Candide* kalandjainak színtereit, el kell ismernünk, hogy – az animáció adta biztonság ellenére – szörnyű, borzalmas és pusztító veszedelmek állandó fenyegetéseiről van szó, amelyek bekövetkezése fantasztikus akciók formájában jelenik meg. Voltaire-hez mégis akkor leszünk a leghűségesebbek, ha az animációhoz leszünk hűségesek. Úgy, ahogyan azt Kleist fogalmazta. A »súlyos feladatok«, a »nehéz leckék« rabszolgai sóhajait hagyjuk meg a naturalizmus alattvalóinak.

Aki valóban szereti az animációt – és mi itt, Budapesten Gémes Józseftől Nepp Józsefig, én azt hiszem, nem csak csináljuk, de igazán szeretjük is –, tudja, hogy a bölcs mesemondók műfaji szuverenitálásában van a problémák kulcsa. Elképzelésünk szerint minden pontosan igazodik a voltaire-i anyaghoz: Kunigunda a kisujja körméig nőnemű lény, a báró úr borzalmasan szótelen, a katonák ijesztően barbárok, az anyatermészet, mely földrengést bocsát Lisszabonra, komikusan katasztrofális, a puritán hollandus, dühítően képmutató Pangloss a tények dacára ideológiájának rabja marad, »egy-millió, hadseregbe sorozott gyilkos szaladgál Európában«, csak úgy hemzsegnek az inkvizíció besúgói – tehát mindennek így kell lenni a rajzfilm-*Candide* világában is. És mégis! Érzékenyen figyelni kell arra, ami csak egy árnyalat, egy lehetlenyi különbség az egyszerű illusztrációhoz képest: a régi bölcs mesemondók műfaji szuverenitása.

Árnyalatokról van szó. Különös, hogy épp erről, a leglényegesebb aspektusról lehet a legkevésébbet mondani, bár ha ezt a műfaji szuverenitást a mesék világának szuverenitásával hozzuk kapcsolatba, ez már szolgálhat bizonyos infor-

mációval. Természetesen könnyebb lenne arról beszélni (ha azt terveznénk), hogy a *Candide* legyen mondjuk rajzfilm-opera! (Tévedés lenne)

Vagy: legyen rajzfilm-beat-opera! Vagy: legyen egy vulgárisan aktualizált *Candide*, aki Porschéjával száguldozik Európa autósztrádáin, jeanst hord, Coca-Colát szürcsöl, és harcba bocsátkozik a terrorista Carlosszal! (Idiotizmus) Vagy: írjuk át a *Candide*-szüzsét úgy, hogy senki se ismerjen rá! (Rossz divat)... Ilyen és ehhez hasonló ötletecskék helyett hangsúlyozzuk tehát a műfaji szuverenitás jelentőségét, azt az árnyalatnyi, de lényeges gondolatot, hogy a rajzfilm egy különös dimenzió, melyben a rajzfilmhősök különös szabadságot élveznek.

Mit jelent mindez? Fokozott figyelmet arra, hogy amikor a rajzfilm-*Candide* a fehér papíron mint grafika megszületett, miként akarja érvényesíteni saját rajzfilm-szuverenitását. Merthogy e megrajzolt figura azonnal jelezni fogja, hogy miként és hogyan akar élni, az biztos, csak hogy erre nekünk nagyon figyelni kell, hogy fölfogjuk e rajz-élőlény jelzéseit, hogy teljesíthessük kívánságát. Vagy: milyen típusú animációs szabadságban óhajtja a rajzfilm-Kunigunda lejátszani a neki osztott szerepet? (Nem mindegy.) A rajz ki fogja nyilvánítani akarátát. Nagyon figyelni kell arra, hogy miként akar létezni Pangloss, vagy az öregasszony és Pococurante úr a fehér papíron. Mi csak a létüket adjuk a grafikában, ám ezután szabadon engedjük őket, hogy a sok és bonyolult animáció lét-mód közül ők válasszák ki a megfelelőt! Csak semmi erőszakoskodás a szereplőkkel! De ugyanez határozza meg viszonyunkat a hátterekkel, környezettel, az őket befogadó világgal is. A barokk-rokokó Európa – ha engedjük hatni lelkeinkre motívumaikat – önmagában sokkal izgalmasabb, érdekesebb és modernebb, mint bármi, amit fantáziánkból a filmre erőszakolhatnánk! A szellemet tehát kiengedjük a palackból, érdeklődéssel figyeljük, hogy ezek után mit fog csinálni, majd követjük őt – természetesen nem alkotói akarattunk teljes kikapcsolásával.

Nézzük meg alaposan Canaletto és Guardi Velence-képeit, majd hunyjuk be szemünket s a Szent Márk téren sétálni kezdenek a hölgyek és az urak, galambok repülnek a XVIII. század olvadó napsugaraiban, s észrevesszük, hogy a sétálók között feltűnik a fiatal Theatinus karján a csinos Paquette-tel. *Candide* és Martin ott állnak az ablakban, és figyelik őket.

»– Vallja be – mondta *Candide* Martinnek –, hogy ezek legalább boldogok. Eddig az egész lakható földön, kivéve persze Eldorádót, csupa szerencsétlent találtam, de ez a lány és ez a Theatinus, fogadok, igen boldogok... – Fogadok, hogy nem azok – mondta Martin.«

A sok véres esemény után, amely az eddigi epizódok során történt, nem tűnik indokolatlannak Martin szkeptikus válasza. Természetesen rajzfilmünk sem térhet ki a tragikomikus erőszakosorozatok ábrázolása elől. És ha becsukott szemünk előtt Watteau, Boucher, Fragonard szerelmesei megelevenednek, ez még nem merítheti ki a XVIII. századi szex felelevenítését, ugyanis szörnyű és borzalmas szexuális megerőszakolásoknak is tanúí kell, hogy legyünk.

Nem, valóban, ezt még a rajzfilm sem tudja megszépíteni: a világ, ahol élünk, meglehetősen kellemetlen és gyakran elviselhetetlen hely.

A voltaire-i teljesítmény ennek a világnak társadalmi-politikai ábrázolásában egyedülállóan komplex. A teljes keresztény Európa: háború, fanatizmus, inkvizíció, erőszak, rabszolgaság, hazug filozófiák, gyarmati kizsákmányolás, vérhaj, katonai drill, csalás és öncsalás, ostobaság, előítéletek, nők meggyalázása, társadalmi elnyomás, nemzeti elfogultság. Speciális animációs műszereink a maguk műfaji keretei között élénken reagálnak ezekre a körünkben ma is létező társadalmi-politikai impulzusokra. Igen nagy segítség lenne a magyar stáb számára, ha francia partnerünk álláspontját megismerhetnénk, hogy mely motívumokat tart kiemelendőnek, és melyeket elhanyagolandóknak a voltaire-i motívum- és gondolat-tengerben.

Véleményünk szerint a rajzfilm-*Candide*-nak elsősorban műfajszerűen szuverén, az igazi mesék immanenciájával organikus felépülő műnek kell lennie, amely egyaránt elkerüli a vulgáris aktualizálást és a poros múzeumi rekonstrukciót, és amely elegendő energiát tud koncentrálni ahhoz, hogy nézői boldog gyermekeké váljanak.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> A kézirat 1983 elején készült el, majd megjelent a *Filmvilágban* is