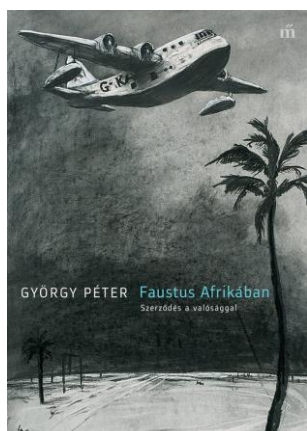


SÁGHY MIKLÓS

Kíméletlen, öntörvényű valóságábrázolások nyomában¹

GYÖRGY PÉTER: FAUSTUS AFRIKÁBAN.
SZERZŐDÉS A VALÓSÁGGAL



Magvető Kiadó
Budapest, 2018
324 oldal, 4999 Ft

György Péter *Faustus Afrikában* című könyvének, mely időben és térben széles kulturális horizonton vizsgálja a művészet és a valóság viszonyát, alapvető tézise, hogy a hatalmi, politikai viszonyok döntően befolyásolják, milyen művészi „szerződések” köthetők a valósággal egy adott korban, és ebből következően ezek a paktumok azt is nagymértékben meghatározzák, hogy miképpen közvetíti, vagy talán helyesebben: hozzá létre számunkra a művészet a valóságot. A kötet gondolatmenetének fontos viszony-fogalma a „globális művészeti világ” (többször „global artworld”-ként, „kortárs artworld”-ként használva), mely „számos földrészen zajló eseményeket és a kortárs terekben párhuzamos időkhöz vezető műveket jelent, amelyek aztán, függetlenül lokális kontextusuktól, a kivételezett elit figyelmes tagjai számára összeállnak egyetlen nagy képpé” (17). A „kivételezett elit” fontos kitétele a meghatározásnak, mert kifejezi, hogy a globális művészeti világ a szakértő kevesek belügye, azaz egy szűknél is szűkebb réteg kultúra- és művészetalakító tevékenysége által meghatározott, bonyolult intézményrendszer, melynek trendjei, logikája enyhén szólva is nehezen érthető a kívüllélők számára. A kulturális hidegháború idején kialakult és az azt jócskán túlélő globális művészeti világ hálózatát György végtelenül hatékony és kiürült gépezetként jellemzi, „amelyben a piaci motivációk, a sikeresség és a megfelelés egyre nagyobb szerepet játszanak, és amelynek már semmi köze a különféle szubkultúrák radikális és marginális kisebbségei-

¹ A recenzió megírását az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.



hez” (28). A könyv célja azonban korántsem a globális művészeti világ visszásságainak, látzatvalóság termelésének analízise, hanem éppen ellenkezőleg: fókuszában azok az írók, művészek állnak, akik a valósággal kialakított viszonyokat, aktuális szerződéseket elutasítják, figyelmen kívül hagyják, és a fennálló szerződésekbe való beavatottság kiváltságaival mit sem törődnek. Ők ugyanis a „szerződésmódosítók”, a „szerződésszegők”, akik – György Péter szerint – nem térnek, tértek ki a valóság elől, „de azt soha nem tekintették sem világnézetnek, sem stílusnak, sem politikának” (55).

A globális művészeti világ megfelelője a irodalom területén az „irodalmi gépezet”, mely szövegek (könyvek, folyóiratok) segítségével állítja elő a társadalmi valóságot, és jelöli ki annak határait. A kötet egyik legizgalmasabb fejezete (irodalmárként) *A valóság eltagadásának stratégiai* című, melyben többek közt az államszocializmus idején nagy befolyással rendelkező kultúraalakítók – Ortutay Gyula, Király István, Karinthy Ferenc – közelmúltban megjelent naplóját a párt által szükségyszerűnek vélt intézményes valóság irodalmi „termelésének” dokumentumaiként olvassa a szerző. Nyilvánvaló, hogy a kultúrpolitikus, a szerkesztő, az író eltérő módokon, szerepkörben, de ugyanannak a gépezetnek voltak a kiszolgálói. Sőtér István folyamatosan alakuló életműve pedig egyrészt az ideológiai áramlatokkal együtt változó valóságképhez történő szakadatlan alkalmazkodás szemléletes példája a kötet gondolatmentében, másrészt annak a háborús valóságtapasztalatnak a lenyomataként tekint rá a szerző, mely meglehetősen másképp tűnt fel a törvényekkel, jogfosztással sújtott zsidó, illetve a keresztény középosztály számára. Ugyanez a kettős valóságtapasztalat olvasható ki Rónay György és Gyarmati Fanni naplójából is, akik igencsak eltérő társadalmi nézőpontokból szemlélték a hátországi eseményeket. Különösen érdekes annak bemutatása, hogy Kállai István és Kertész Imre színházban előadott zenés vígjátékai miképpen fordították le a szocializmus építéséhez szükséges ideológiát a valóság eltagadásának élvezhető, népszerű programjába, valamint hogy utóbbi miképpen távolodott el korábbi szerepétől, vállalva a radikális kívülállás pozícióját, mely elengedhetetlen előfeltétele volt a *Sorstalanság* megszületésének. Az irodalmi szerződésszegések példajaként kerül szóba Mészöly Miklósnak *Az atléta halála* című regénye, mely szentvtelen múltábrázolásával töri meg az amnézia kádári-kori paktumát. A kívülállás, az elhazudott valósággal történő szembenézés példajaként elemzi behatóan a szerző az olyan kevésbé kanonizált szerzők szövegeit, mint Ajtony Árpád és Szerb János. Az irodalomgépezet elutasításának világirodalmi reprezentánsa Samuel Beckett, akinek *A koncentrizmus* című – 1930-ban a dublini Trinity College-ban előadott – pseudo-manifesztuma példázza, hogy az író megalkuvás nélkül adott hangot a valóság kontinuitásnélküliségének, kiismerhetetlenségének, valamint elutasította „a mindent átható nagy narratív identitás” magátólértetődőségét (31).

Beckett szerződésszegő szövegeinek képzőművészeti rokonaként értelmezi György a School of London festőinek munkáit – részletesebben Frank Auerbach, kisebb terjedelemben Lucian Freud festményeit –, valamint a dél-afrikai William Kentridge alkotásait. A párhuzam indoka, hogy amiképpen az író megkérdőjelezi az elbeszélés evidenciáit (alanyát, idejét, folyamatosságát), úgy a School of London festői is háttér fordítanak a valóságábrázolás elfogadott konvencióinak. Auerbach művein például a kontúrok eltűnése, „a vonalak töredékessége, a kompozíció szétesése, az eltérő léptékek párhuzamossága” (225) nagyban megfeleltethető Beckett írásainak csendjeivel, „szakadásaival”, helyüket kereső mondataival. Kentridge képzőművészeti és színházi alkotásai szintén ellenállnak az értelmezői kisajátításnak, hiszen

úgy villantanak fel politikai utalásokat (Afrika kolonializációjával kapcsolatban), hogy közben el is utasítják azok bármiféle direkt politikai használatát vagy interpretációját. Érdekes felvetése a könyvnek, hogy a nevezett alkotók rokonságát lehetővé tevő kívülállás, szerződésszegés (azaz hasonló világlátás) egyik oka, hogy mindannyian menekültek, száműzöttek voltak. Auerbach, Freud és Kentridge felmenői zsidó származásuk és ebből fakadó üldöztetésük miatt választottak maguknak vagy gyermeküknek új hazát. A sorstörténeti szakadás így mindannyiuk öröksége, vagyis annak tapasztalata, hogy a kortárs kultúra lényegétől elválaszthatatlan az otthontalanság, idegenség és a kiismerhetetlenség. Jóllehet Beckett eltérő nyelvek határán élt, míg az imént említettek eltérő világokén, mégis „éppúgy ismerték az otthontalanság, mint az otthonosság élményét, és tudták: az utóbbi soha nem lesz már magától értetődő. A valóság, pontosabban az igazság az, hogy az otthontalanság, a számkivetettség éppúgy megtörténik bárkivel ott, ahol született, mint azzal, aki menekülni kényszerül” (314).

Többek közt az otthontalanság tapasztalatának és a világ kiismerhetetlenségének színre vitelével kapcsolhatók a kötetben tárgyalt képzőművészekhez, írókhoz az olyan televíziós sorozatok, mint a *True Detective* és a *Leftovers*. Előbbi – eltérően a hagyományos krimiktől, melyekben a törvényesség és törvénytenség még külön világokként jelennek meg – olyan apokaliptikus világot ábrázol, ahol a nyomozók a bűn végtelen áradatával állnak szemben, és ahol az (okokhoz, motivációkhoz vezető) kauzális láncolatok feltérképezése lehetetlen. A *True Detective*-ben a felső középosztály, „az egyház és a szekták vezetői ugyanúgy az egyetemes horror szereplői, mint azok, akik kiszorultak a társadalomból” (253), és mindahányan lassan merülnek a megsemmisülésbe. A *Leftovers*-ben pedig az emberek egy csoportjának megmagyarázhatatlan eltűnése szembesíti a hátramaradottakat a világ kiszámíthatatlanságával és kiismerhetetlenségével, valamint azzal, hogy mit is jelent a narratív identitáshoz szükséges folytonosság és önazonosság elvesztése. Az elemzett sorozatok a fenyegetővé, otthontalanná, az azonossága ellenére is felismerhetetlenné vált világ képét viszik színre, és e tekintetben ugyanúgy ellene mennek az artworld és az irodalomgépezet képviselte normáknak, mint a fentebb említett írók, képzőművészek. Ennek médiatörténeti előzménye, véli a szerző, hogy a transzmediális – azaz a különböző interfészekben megjelenő – televízió megváltoztatta a sorozatok haszontermelésének módját, és így a gicccset, a szórakoztató sitcomokat háttérbe szorítva meghatározóvá váltak azok az igényes szériák, melyek a valóság-szerződések esztétikai (újra)termelésében teljes joggal vesznek részt.

A kötet átfogó gondolatmenete – reflektált szándékának megfelelően – nem vázol fel egy újabb (művészet- és irodalom)történeti narratívát, hanem a valósággal „őszintébb” viszonyt kialakító alkotások és alkotók párhuzamos mikrohistóriáinak, kis narratíváinak a montázsát hozza létre. Időnként ugyan közelebb hajol egyes művekhez, szépirodalmi szövegekhez (főként Ajtony, Sőtér, Auerbach és az amerikai sorozatok esetében), ám döntő módon mégiscsak az alkotási folyamatokat jelentősen meghatározó kontextus-elemek (életrajzi tények, kortársi emlékezések, levelezések) állnak az elemzések középpontjában. A *Faustus Afrikában* érthetően, gazdag ismeretanyagot mozgatva – nem ritkán szellemes, megvilágító erejű metaforák segítségével – kalauzolja olvasóját a különböző korok kulturális horizontjai között. Talán a bevezető fejezet sűrű kissé, ám az ott alkalmazott tömör tételmondatokat az elemző szakaszok gazdagon kifejtik, és így utólagosan is beláthatókká teszik a korábban írtakat. Összességében György Péter könyve izgalmas, lebilincselő szellemi utazás XX. századi tereken és idősíkokon át a kíméletlen valóságábrázolások nyomában.