

Révész Emese

A körhinta szédülete

Karneváli groteszk az 1960-70-es évek magyar művészetében

A Kádár-kor magyar művészetében jól behatárolható egy különálló tendencia, amelynek közös jellemzője a figuratív, részletező, elbeszélő elemekben gazdag képi látásmód. Ezek az alkotások a hivatalos művészet és az avantgárd köztes terében születtek, sem az ideológiailag elkötelezett drámai pátosz, sem a természetelvű realizmus vagy a közvetlenül politizáló, nyugati trendekhez igazodó avantgárd látásmód nem jellemző rájuk. Alkotóik a pártállam kulturális érdekköreitől, a szocialista jelentől távol teremtették meg egyéni álomvilágukat, mítoszok és mesék történeteiből szőtt alternatív valóságukat. Mágikus realista műveiken a hétköznapi valóság részleteit csodaszerű elemek járják át, kaput nyitva valóság és képzelet között. Törekvéseik párhuzamosak a Csernus-kör szürnaturalizmusával, rájuk is jellemző a tárgyi elemek irreális halmozása, ám esetükben a mesemondás, az elbeszélés narratív fonala is lényeges. Szereplőik a jelentől távol, mitikus, időtlen térben mozognak, problémamentes, idilli ellenvilágot alkotva. Előszóval archaizáltak, azaz követték a művészet klasszikus történelmi korstílusait, főként a középkor és reneszánsz képi elemeit. „Azért kezdtem el rajzolni, hogy legalább a képeimen elérjem azt a valóságot, amiben nem élhetek a valóságban” – fogalmazta meg Berki Viola az eszképi esztétika egyik alapfogalmát. Látásmódjukra jellemző a dekorativitás, stilizálás, a népművészet vagy a naiv művészet látásmódjának követése. Fontosnak bizonyult számukra a műtárgy mesterségbeli kidolgozottsága, nem idegenkedtek az iparművészeti jellegű tárgyalkotástól sem. Számosan dolgoztak közülük a művészi grafika tradicionális, nagy szakértelmet és türelmet igénylő technikáival: Kondor Béla és Gross Arnold rézkarcokat, Rékassy Csaba rézmetszeteket, Ágotha Margit pedig fametszeteket készített.

A jelenkor valóságából való kilépés (*eszképiizmus*) jegyében menedéket nyújtó alternatív különvilágok épültek, köztük a műterem, műhely, színház, bábszínház, cirkusz és mutatványosok intim, zárt kisvilágai. A műterem időtlen és autonóm tér, ami kívül esik a hétköznapi élet és hatalmi manipuláció, középpontjában a képzelet mágikus valóságát megteremtő művész áll, aki az ecsetjét varázspálcaként használva lelkesíti át a dolgokat. A színház, bábszínház, vásár és cirkusz témái lehetőséget nyújtottak a hétköznapi valóságától való elszakadásra, a fantázia párhuzamos valóságrétegeinek ábrázolására. A szórakozásnak olyan formái ezek, amelyeket Mihail Bahtyin az elit kultúrából kirekesztett, népi nevetéskultúra körébe sorol, ahol időlegesen semmissé válik a mindennapok hierarchiája és szabályrendje. Ahol az ünneplők jelmezt és maszkot öltve valaki mássá lehetnek.¹ Bahtyin elmélete szerint a karneváli maszkos szerepjátékban a középkori ember szabadságvágyát élhette meg, ahol időlegesen felszámolódott az egyének közti társadalmi hierarchia,

1 Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa, 1982.

valóság és játék határvonala. A karneváli maszk lehetőséget adott a szerepjátszó átváltozásra, a kilépésre a hétköznapi köztudatból, Bahtyin megfogalmazása szerint a maszk eszköz a

szerepcserékből és átváltozásokból fakadó örömhöz, a dolgok viszonylagosságán való vidám gyönyörködéshez, az azonosság és egyértelműség jókedvű tagadásához, a dolgok önmagukkal való bárgyú egybeesésének elutasításához kapcsolódik; a maszk motívuma a természetes határok átmeneti, változékony, áthágható voltát fejezi ki [...] az álarcban az élethez való játékos viszony öltetést.²

Az Európai Iskola, majd később Korniss Dezső festészetében is visszatérő motívum volt az álarc és a bábu. A bábumotívum a hatvanas évekre némi jelentésmódosuláson ment keresztül. Anna Margit festményein a bábu még létmodell, tragikus lény, akaratától megfosztott áldozat, passzív elszenvetője a történeteknek, az emberi dráma egzisztenciális sorsszimbóluma. Szereplői a vásári bábuk, színpadi marionettek, maszkos bohócok és karneváli álarcosok leszármazottai.³ A *Misztériumjáték* szereplői minden emberi dráma ismétlődő történetét, jó és gonosz harcát játsszák újra.

Ágotha Margit metszetein és hímezésein a színház és a bábjáték a karneváli népiünnep felszabadult életérzését tükrözi. Olyan mulatságot tár elénk, ahol a vaskos humor plebejus hangneme, a groteszk világszemlélet érvényesülhet. A *Színpadkép misztériumhoz* ácsolt, kerekeken guruló, emeletes színpadának kamráiban a Genezistől a Passióig villanak fel jelenetek. Formája emlékeztet a karneváli felvonulások középkori eredetű guruló színpadaira, amelyeken a Poklot vagy az emberiség egész történetét vitték színre a jelmez szereplők.⁴ Ágotha kozmológiai „világtájaihoz” hasonlóan itt is komplex, tereken és időközön átívelő, az ember mitológikus történelmének egészét átfogó színjáték szemtanúi vagyunk. A *Commedia dell'arte* négyzetes színpadán a középkori eredetű vásári színjáték főbb karakterei vonulnak fel, a rájuk jellemző komikus szituációban, hősszerűen és perlekedve, akrobaták és muzikusok produkcióival gazdagítva a látványt. A *commedia dell'arte* típusai a karneváli vigasságok rendszeres szereplői voltak, a felvonulók gyakran öltözték magukra egy-egy szereplő jelmezét. A színpadi szituációk groteszk, bábszerű figurái a szerelem, perlekedés, verekedés ismétlődő formuláit adják elő. A történeteknek nincs súlya és nincs drámája, csak teatrális sémák játékos ismétlődése egy olyan térben, ahol a játék szerepjátszó illúziója az egyedüli valóság. Ágotha egész szemléletét áthatja a karneváli kultúra vaskos humora, szentségtelen profanizálása, a bahtyini „groteszk test” jellemzőjeként a testi közelség és az arányok eltúlzása. Vele párhuzamosan Gyulai Líviusz középkori témájú illusztrációiban még erőteljesebben van jelen a fennkölt dolgokat sárba rántó, csúfondáros, a testi funkciókat, anyagcserét és szexualitást nyíltan ábrázoló *groteszk realizmus* szemlélete.⁵ Ágotha valamivel későbbi linómetszetén (*Jelenetek bábjátékból*, 1976) a színjáték mágiája már áttöri a valóság kereteit, a bábjátékosok maguk is a színjáték szereplőivé válnak, a festett, faragott, ácsolt dolgok miniatűr világa összemosódik a valóság emberi színjátékával. Galambos

2 Mihail BAHTYIN, *Kiegészítések és változtatások a Rabelais-könyvhöz*, ford. PATKÓS Éva = Uő, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. PATKÓS Éva, S. HORVÁTH Géza, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2007, 50.

3 TURAI Hedvig, *Anna Margit*, Bp., Szemimpex, 2002, 89–101, 93.

4 Peter BURKE, *Népi kultúra a kora újkori Európában*, Bp., Századvég, 1991, 220.

5 Gyulai Líviusz középkori témájú könyvillusztrációiban egyértelmű ez a hang: *Villon és a többiek*, ford. MÉSZÖLY Dezső, Bp., Magvető, 1966; *Szamártestamentum. Középkori francia mesék és bohózatok*, Bp., Magyar Helikon, 1983.

Tamás festményén a bábjátékos a politikai hatalom jelképe (*Bábszínház*, 1970). Molnár Gabriella linómetszetén pedig olyan földöntúli lény, aki hatalmában tartja teremtményeit (*Játékárus* – ld. 3. o.). Rékassy Csaba rézmetszetén ugyanakkor burkolt önarckép, a teremtő-mesemondó művész melankolikus alteregója (*Bábjátékos*, 1985 – ld. a borítón).

A groteszk szemlélet az alkotók elemzett körének egyik legjellemzőbb vonása, amely különféle regiszterekben, de valamennyi művészt jellemez, hol a finom irónia (Gross Arnold, Rékassy Csaba, Engel Tevan István), hol plebejus humor (Ágotha Margit, Gyulai Líviusz), hol az abszurdig hajló tragikomikum, gyilkos satíra (Kondor Béla, Gácsi Mihály) hangján. A groteszk alapvetően hatalomkritikus, a fennköltet kigúnyoló, az ünnepélyest kifigurázó alapállása az, ami ezt a hangnemet elválasztja a hivatalos művészet drámai pántosától. A diktatórikus politikai rezsimeknek tudvalevőleg nincs humora, és semmitől sem irtóznak jobban, mint az idealizált hőseiket eltorzító groteszktól vagy magasztos eszméiket, üres frázisaikat könnyedén kipukkasztó iróniától. Márpedig a karneváli szemléletnek egyik legjellemzőbb vonása a tiszteletlenség a hatalmi hierarchiával szemben.⁶

A karneváli mulatságok során mindenki szereplőjévé válhatott a bolondos vigadozásnak, a színház és a cirkusz viszont e karneváli világ mesterséges modellje, ahol nézőként lehetünk csak jelen. A karnevál, éppúgy, ahogy a vásári mutatványosok vagy a cirkusz, észrevétlenül billenti át a valóságot az irreálisba. A farsangi mulatságok jelmezes forgatagában realitás és jelkép, valóság és szerepjáték között már nem lehet pontos határvonalat húzni. Kovács Tamás *Busójárása* még a népszokás etnográfiailag pontos leírása, ahol a jelmez viselése a kollektív rítus része; az ugyanebben az évben rajzolt Ünnep szereplői azonban már teljes egészében egy ismeretlen, mágikus világ rituáléjának engedelmessé válnak, pillangószárnyú tündérekkel az égen és egyszarvún lovagló vízi nimfákkal, ahogy a *Karnevál* felvonulói esetében is elmosódik a határvonal a jelmezes démonok és a valóságos szörnyek között. Magyarul ezekben az években, 1976-ban jelent meg Mihail Bahtyin tanulmánykötete a népi nevetéskultúráról és a groteszkről.⁷

A cirkusz, a vásári mutatványos artisták előadása az időszakos karneváli életérzést konzerváló zárványvilágok, ahol a farsang bizarr irrealitása állandósul, ahol a csodaszerű mindennapi. Kondor művészetében 1960-tól többször feltűnik a téma, hol abszurd, hol melankolikus hangnemben, de jellemzően csodaszerű elemek nélkül (*Költözik a cirkusz*, 1960). Számára a cirkusz nem az elbűvölő csodák, hanem a csillogó felszín mögött zajló kegyetlen játékok színtere. Egyik 1960-ra datált grafikáján két tündéri szépségű, meztelen nőalak figyeli a masináját szerelő, rejtélyes kalapos figurát. Viszonyuk azt sugallja, hogy az érzéki nőalakok sem elevenek, hanem e különös konstruktőr mesterséges teremtményei. Szintén egyfajta hátborzongató Pügmalion-effektus a témája Kondor 1967-es cirkuszi jelenténe.k Ezen már maga a produkció tárul elénk, a közönség bizarr, frankensteini színjáték szemlélője: a háttal álló alak egy bábut töm meg kóccal, hogy munkája végeztével a fogason lógó emberbőrbe öltöztesse. Az élettelen életre keltő bűvész egyfajta művész alteregóként is értelmezhető. A jelenet ugyanakkor fordított előjellel is olvasható: a bűvész éppen leleplezi teremtménye mesterséges voltát, amikor a közönség előtt megnyúzza majd kibebezi a magatehetetlen bábót.⁸

6 KLANICZAY GÁBOR, *A karnevál szelleme. Bahtyin elmélete a népi nevetéskultúráról*, Világosság, 1983/11, 683–674.

7 M. M. BAHTYIN, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, vál., ford. KÖNCZÖL Csaba; *A népi nevetéskultúra és a groteszk* c. tanulmányt ford. KÖRÖSI József, Bp. Gondolat, 1976.

8 Erre utal a „csak felnőtteknek” felirat-töredék is.

A kor cirkuszábrázolásainak többségére nem jellemző ez a drámai abszurd látásmód, a cirkusz világát többnyire csodás, mesebeli világnak ábrázolják. Ilyen tündéri kertként jelenik meg Gross Arnold rézkarcán (*Cirkusz*, 1964) vagy Engel Tevan István sorozatán, ahol a különös cirkuszi típusok egész tárháza vonul fel, a hasbeszélőtől a légtornászon át a bűvészig. (ld. 124. o.) Gyulai Líviusz nagy méretű linómetszetén a cirkuszi társulat az éjszakai erdő lombjai alatt tanyázó álomszerűen szürreális társaság, kétfejű artistával, groteszk bohóccal és kán-kán táncosnővel (*Bohóc és családja* – ld. 92. o.). A kép alsó sarkában egy óra mellett tanyázó puttó mellett egy cédulán „Az élet eliramlik Jules Krúdy” felirat olvasható, frappánsan összegezve az egész jelenet életfilozófiáját.

A vásári mulatságokat Bahtyin szintén a karneváli gyakorlatok körébe sorolta, ahol lehetőség volt a szórakozásra, mulatozásra. A vásárokon rendszeresen megjelenő artisták, mutatványosok csodás produkciói irreális, képzeleti terekbe röpítették a nézőket. Szabó Vladimir a hatvanas évektől ábrázolta a vásári komédiások, mutatványosok világát. *Komédiások* (ld. 16–17. o.) vagy az *Artisták falun* című rézkarcain a kisvárosi, falusi hétköznapiakba a varázslat erejével hatol be a mutatványosok világa. Zenélő, táncoló, bohóckodó figuráik a művészet csodáját képviselik a hétköznapiakban, akiket nem korlátoznak sem a gravitáció, sem a társadalmi konvenció szabályai. A vásári látványosságokhoz szervesen hozzátartozó körhinta, ami a szédülés más állapotában emeli magasba játékosait, több ábrázoláson is a két világ közt kaput nyitó, csodálatos masinaként jelenik meg. Szabó Vladimir rézkarcán (ld. 64. o.) a körhintán feloldódnak a gátlások, megifjodnak a vének, a ringlispíl egzotikus állatait meglóvágók ruháikat levetve engednek az érzéki örömeknek. A tiszta lelkeséget jelképező, üresen álló gótikus templom tövében álló körhinta a testiség boszorkányos kísértésének helye, bár mindkettő magasba röpíti utasait, egyik imával, a másik érzéki örömmel. Molnár Gabriella és Tulipán László körhintáinak utazói bábszerű lények, akik önfeledten engedelmessé válnak a szédülés varázslatának. (ld. 18. o.) Würtz Ádám rézkarcán a céllövölde puskái szegeződnek a körhinta utasára, baljós előjellel telítve a látványt (*Búcsúban*). Galambos Tamás festményén viszont az emberi színjáték metaforikus színtere a ringlispíl, ahol a játékok utazói között bohóc, ortodox pap és tábornok tűnik fel (*Körhinta*).