

SZEMLE

EZÜSTBICIKLIN A SZÜRREALIZMUSTÓL A HŰSDARÁLÓIG

Ladik Katalin: *Ballada az ezüstbicikliről*. Forum, Újvidék, 1969.

Ladik Katalin verskötete néhány évvel később jelent meg, mint az első Symposium-nemzedék (melynek soraiba ő is beletartozik) költőinek első kötetei. Szó sincs azonban lemaradásról, legfeljebb lassúbb érlelődésről (vagy nagyobb igényességről?): Ladik Katalin is éppúgy megjárta a kísérletezésnek azokat az útjait, amelyeken e nemzedék más költői is időztek, azzal a különbséggel, hogy ő a költői kifejezésnek olyan eszközeit is kutatta, mindenekelőtt a zeneieket, amelyekre e nemzedék más költői nem sok időt pazaroltak.

Mit hozott ez a látszólagos késés, a „másik út” keresése?

A szürrealizmusból indult ki, és nála a szürrealisztikus élmény megképződésének élesebb kontúroiban jelent meg, és tovább tartott, mint e nemzedék más költőinél: első verseiben — a kötet *Ejféli rondó* című ciklusa tartalmazza ezeket — mutatkozik meg a szürrealista ihlet leginkább, de nyomai a későbbi versekben is fellelhetők: a pop felé hajló és a pop eszközeit felhasználó nagyobb költeményeken (az *Ufo-party* és az *Ibrisz csillagvizsgáló mesterről* szólón) is kiütiközlik és egészen természetesen vehető, hogy a népköltészet zeneiségét, a népköltészet fordulatait és a népi hiedelmeket követő versek alapjaiban is az a szürrealista képzelet munkálkodása mutatkozik meg, amely előtt „meghajol a logika”. Arról tanúskodik mindez, hogy Ladik Katalin tipikusan szürrealista költő, akinek a versei az álom határán mozognak, és akinek az asszociációs körei sokszor önműködőek. Kétségtelen azonban, hogy a szürrealizmus ma már nem — s így nála sem — jelenhet meg tisztán, az első nagy felfedezések örömét és újításait hozva. Csak bizonyos többlet kialakításával válhat ma már a szürrealista szemlélet és módszer járható költői úttá. Ladik Katalin ezt a többletet keresve jutott el a népdal zeneisége, az archaikus szóhasználat, mondat szerkesztés, a hiedelem-formák felélesztése révén a pop-art költői kifejezőerejének felismeréséig. Így sikerült Ladik Katalinnak a korai és sokszor nem túl sikeresen megvalósuló szürrealista ihletet és módszert egy sajátos költői magatartássá nemesítenie.

Legszebb szürrealista verseiben (amilyen mondjuk a 41° C) az irányzat legfontosabb fogalmai jelennek meg: a túlhajsolt állapot (a láz), a

többszörösen összetett szóképek (a kanalak röpte habos / almával kitöltve), a víziók (hajfünt bugyborékol), a fekete humor (egy arc / körmömön elcsorog), a csodálatos és a képzeletbeli (cirmos nyelv a tenyeren) és az automatikus írás jelei. De nem minden szürrealista ihletésű verse ilyen telített. Sok helyütt az eredménytelen erőlködés kényszeríti csak ki a verset. Például az ilyen sorokban: „A félelem már ülteti rút fekélyét / bordáink dohos rései közé, / s vemhes látomások hullatják / odvas fogukat kiengesztelésül haláltusánknak.” Vagy ezekben a sorokban: „Vajúdó reményem izzadt gyolcsaira / hiába csöppentí vörös foltjait a múlt.” A korai verseknek ezekben a túlbuzgó és „csinált” sorokban a még le nem tisztázott, költőileg meg nem erősített, költői élménnyé nem minősült fogalmak: félelem, remény, múlt stb. dominálnak, a szó inflációjának jeleit mutatva. Ugyanezt a nehézkes és erőltetett eljárást figyelhetjük meg a jelzők használatában is. Vegyük szemügyre csak az idézett sorok jelzőit: rút, dohos, vemhes, odvas, vajúdó, izzadt, vörös — valahány afféle „erős” jelző, melynek az élményben nincs fedezete és ezért a szerepjátszás, sőt sokszor a mímelés jelei mutatkoznak meg bennük.

Kétségtelen, hogy nem a szürrealista ihlet ferdítette el ezeket a sorokat, sokszor egész verseket is, hanem a sajátos kifejezés hiánya, és kétségtelen, hogy nem a tehetségtelenség íratta le ezeket a sorokat, hanem a tapasztalatlanság, a bizonytalanság, az útkeresés.

Ladik Katalin gyors magára találását és a szürrealista élmény új elemekkel való kibővítését a népdal-émlékek versbeszövése mutatja. Elsősorban a vers ritmizálásában, a szófűzésekben, a képek építésében jelentkeznek ezek az emlékek. Voltaképpen a kezdetben oly intenzív, de legtöbbször alakatlan, széthulló szürrealista élmény talál a népdal-émlékekben szilárd tartópillérekre. A szürrealizmus egyébként is vonzódott az egzotikum felé, a távoli világok felé; sokszor az álom tájait is távoli, ismeretlen világokkal cserélte fel. Ugyanakkor a népköltészet újabb kutatásai fényt derítettek arra, hogy milyen közvetlen és szoros a kapcsolat az egyes szürrealista képek és a népköltészet bizonyos motívumai, képei között. Nyilván ezek a felismerések adhattak alapot Ladik Katalin költői kutatásainak. Ő a népköltészeti emlékeket nem játékosságból alkalmazza, mert felismerte, hogy élményvilágának kifejezésére azok a legalkalmasabbak. Az első versekben megmutatkozó élményeknek megfelelője lehet az itt megjelenő, népi hiedelmeket idéző forma, a varázsenek, a rontás, a sirató. A népdal-émlékek bevezetésével Ladik Katalin megtalálta azt a többletet, amivel korai szürrealista verséből kiiktathatta az üresjáratokat, megszüntethette a szavak inflációját.

Ladik Katalin azonban nem használta ki teljességgel azt a lehetőséget sem, amit a szürrealista élmény ilyen sajátossá tétele jelezhet. Csupán arra használta fel versmondásának ezt az új dimenzióját, hogy a „szavak csúszós kóchalmozát” kibogozza és erős fonállá fonja. Ugyanakkor az élmény hitelességét is bizonyította. Nem fér már kétség ahhoz, hogy a világot önállóan látja, hogy megtalálta sajátos hangvételét. Ez a rövid kitérő a népdal-émlékek felé afféle bizonyítóeljárás volt önmaga mellett, és egyúttal lehetőség egy újabb kísérletre.

És ez az újabb kísérlet, ami az Értekezés az ismeretlen eredetű repülőobjektumokról című ciklus három verséhez vezetett, már összetettebbnek, letisztultabbnak és teljesebbnek mutatja Ladik költészetét. A pop-

art módszere és eredménye ihlette ezeket a verseket, de felismerhetjük bennük a happening jeleit is. Ennek a kísérletnek az alapja is a szürrealista élmény — különösképpen mutatkozik ez meg a Drága ügyvéd úr reggelei című versben. És előtérbe kerül a fekete humor, az ironikus világlátás, ami a korai szürrealista versekben csak helyenként csillant fel. Kihullanak ezekből a versekből azok az „erős” szavak és jelzők is, amelyek az első versekben domináltak. Vagy ha megmaradnak, akkor ironikus hangvételt kapnak. Ladik Katalin itt ismerte fel, hogy a versben minden logika idegen és fölösleges, hogy a szavak hajlíthatók, hogy az egymástól merőben eltérő, egymásnak ellentmondó szavak összefűzése különös, ismeretlen érzéseket kavargat fel, hogy a homályosság és az „értelmetlenség” nem hibája, nem rákfenéje a versnek, mert minden szóbeli megnyilatkozásnak valahol reális alapjai vannak, és felismerte, hogy a verset nem mindíg az elején kell kezdeni, hogy a végtelenből indított vers a végtelenség, az elveszettség hatását tudja kelteni.

Egy sor új elem jelentkezik tehát Ladik Katalin verseiben, az élményközlés strukturálásának újszerű módjaival állunk szemben. Ezeknek az új elemeknek a felhozása és alkalmazása jelölte ki azt a „másik utat”, amelyen az ő költészete most már szabadon futhat. Fintorok, görcsös ironia, nyelvöltögetés, farriszálás — ezek az új elemek váltották fel a korai szürrealista versek „komoly”, de költőileg sokszor sikertelen világlátását. A húsdaráló jelképezte ezt a világot: a soha véget nem érő örlődés, az örökösen ismétlődő traumák sorozata, mely elől nincs menekvés.

Bányai János

BRASNYÓ ISTVÁN ÚJ VERSEI

Brasnyó István: *Árnyék és fű*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1969.

Brasnyó Istvánnak már ezt a verskötetét megelőző novellagyűjteménye (*Kinn a szélben*, 1968) arra figyelmeztetett, hogy egy sajátos élményvilágból, irodalmunk átlagához viszonyítva *rendhagyó* élményvilágból kinövő írói alkat áll előttünk. Paradoxnak tűnhet ez az állítás, ha megkíséreljük meghatározni a költő élményvilágát.

Meglepően sok Brasnyó verseiben a *tájelem*. Vegyük csak szemügyre a kötet egyik legszebb versét a *Míg felénk az úton* címűt. Ilyen szavak dominálnak ebben a versben: „kóró”, „téglaégető”, „szamártövis”, „vad-zab”, „árok”, „kecskeszarv” — valahány egy konkrét táj emléket elevenít fel, valahány egy költészetünkben ritkán látott *valóság*elem. Vagy csak említsünk meg néhány verscímet: *Lesben recékre télelőn*, *Árnyék és fű*, *Országút*, *Körtefa*, *Szundokvölgy*, *Óda a koronafához*, *Szilvafák az úton*, *Fönn a határdombon*, *Juhásztüzek* stb. — valahány egy *konkrét valóságban lokalizálja a verset*, egy meghatározott tájat, egy érzékelhető emléket elevenítve fel. Ugyanezt bizonyíthatják a költői képek is. Figyeljünk csak meg egyet a *Szilvafák az úton* című versből: „A falakat / avar borítja, és kinn, / a legelőn, feltörnek / a fekete források meg / a vakondhullák.” Leíró jellegű kép a próza nyugodt hangvételé-

ben. A leírás tartózkodó, és a kép így majdnem egyszerű közlés a költőiség minden szembeötlő eleme nélkül: a síkság fekete tavaszának a képe. Hajoljunk azonban közelebb ehhez a képhez, és figyeljük meg bonyolult belső összefüggéseit. A „kinn, a legelőn” hirtelen felnyíló nagy távolságot, széles szemhatárt mutat. S ebből a széles horizontból „a fekete források” bukkannak elő, melyeknek piszkos vize felszínre hozza a télen földbe fagyott vakondokokat. Születés a halál jeleivel, a gyász színével. Ez a felbontása a képnek már azt mutatja, hogy Brasnyó egy bizonyos *objektív látással* kísérletezik: a konkrét tárgyak, a konkrét dolgok, képek megnevezésével igyekeznek emócióit, érzéseit is megnevezni. Ez az objektív látás a konkrét tárgyakat és dolgokat egy meghatározott vidék, táj világában találja meg. (Novelláiban földrajzilag is pontosan ki lehetett jelölni a „történetek” színhelyét. Egy ilyen irányú törekvés a versekből sem hiányzik: a Kutas vagy a Gubics-tanya ugyan ezt a szerepet tölti be.)

A versek lokalizációja, a költői közlés módszere és a domináló szavak meg költői képek is egyaránt arra mutatnak, hogy Brasnyó költészetében az alapvető élményvilág forrása egy konkrét vidék, egy konkrét táj: *a Bácska*.

Miért tartjuk ezt a költői magatartást, költői élményvilágot sajátosnak, sőt rendhagyónak? És miért említettük a paradoxont? Hiszen mindaz, amit eddig elmondtunk, sajátja lehetne minden *itteni* költőnek.

A jugoszláviai magyar költészet jelene azonban mást mutat. Sajnos, sokan még nem tudták túllépni azt a tévhitet, hogy a vidék- és táj-elemek, a *couleur locale* azonos a provincializmussal. És a provincializmus nálunk oly veszedelmes kísértet, rémkép, fantom, hogy írónk, költőink inkább eleve lemondanak a helyi színekről, mint hogy a kísértettel kacérkodjanak. Mondani sem kell azonban, hogy irodalmunk múltja, irodalmunk hagyománya is nagyrészt hozzájárult ennek a nézetnek a kialakításához, ugyanis tévesen értelmezte a helyi színek kérdését, és ez a tévedés a valóságos provincializmusnak nyitott utat. (Nem ártana egyszer már tisztázni ezt a kérdést, részben a Szenteleky-probléma is tisztázódna.) Persze, azoknak is része van a tévhit kialakításában, akik a valóságos provincializmus elleni szükséges harc közben a helyi színek ellen általában is felléptek.

Ezért alig van a jugoszláviai magyar költészetben kísérlet a vers lokalizációjára. Fehér Kálmán újabb versei Brasnyóétól eltérő szándékkal, de ebben az irányban kísérleteznek. Fehér Ferenc ugyan „szerelmese” ennek a tájnak, de az ő verseiben nem a táj realitása, nem a táj valószínűségei jelennek meg, hanem egy bizonyos *nosztalgia*, a korábbi *couleure locale*-szemlélet egy nemesebb lecsapódása.

Ezért tekinthetjük Brasnyó István költészetében azt, ami természetes lehetne, sajátosnak és rendhagyónak, ezért beszélhetünk paradoxonról. Ugyanezért kell Brasnyó szándékát és kísérletét dicsérni: mert ő felismerte, hogy a kérdés a versben dől el — a provincializmus semmi mástól nem függ, csak a vers értékeitől, a vers költői megvalósításától.

Ezeket a reális és konkrét alapokon épül ki Brasnyó versvilága. Szemmel látható, és az objektív látás módszere is azt bizonyítja, hogy a vers térbeli lokalizációja mála csak feltétel, de alapvető feltétel, az érzések, a gondolatok közlésére. A visszafojtott erős szenvedély költészete az övé. És az erős szenvedélyek közvetlenül sohasem fejezhetők

ki. Rendszerint egy egész sor „objektív elem” — tárgyak, dolgok, történetek, kulturális emlékek, élettapasztalatok — révén nyilvánul meg az érzés, az emóció. Brasnyó költészetében a vers térbeli lokalizációja és a sűrűn közölt időmozzanat (tél, ősz, déli, 63 tele stb.) mellett a másik ilyen fontos „objektív elem” a *történet*. Ezért nem véletlen a kapcsolat a költő novellái és versei között. Több versében akadunk novelláiból jól ismert motívumokra, például a szénégetés motívumára, vagy a Reggeli vasárnap című vers teljes „történetére”. Nem mindig „tisztá történetek” azok, amelyek a versekben megjelennek, tehát nem mindig elsődlegesen szimbolikus érvényűek, sokszor az egész vers maga a történet, például az Országút című versben. Legjobb verseiben, amilyenek mondjuk a kötet első ciklusának, az Ajtó előtt a hold címűnek a versei, vagy a Reggeli vasárnap, a Virág a konzervdobozban vagy a Monológ című versek, a történet némileg visszahúzódik, szimbolikus jelentést nyer, voltaképpen a versen átszüremelő érzésnek hordozójává válik. Ugyanakkor, éppen az ilyen jellegű versekben mutatkozik meg Brasnyó költészetének legfőbb gyöngéje is: a *vers túlmondása*. Sok versében felismerhető még a prózai beszéd nyoma. Kár, hogy több versében meglazult a költői fegyelem, és a költő többet beszélt, mint amennyit a vers elbírt volna. Sokszor magával ragadja a megfogott ritmus is — rendszerint a mindennapi beszéd ritmusa —, és így másfelé viszi a verset, mint ahova célzott. S még valami, ami ugyanebbe a kérdéskörbe tartozik: Brasnyónál a térbeli lokalizáció tendenciája nemegyszer öncélúvá válik, és ezzel természetesen kisebbíti a versek expresszív hatását.

Van még egy fontos sajátossága Brasnyó költészetének: a *tudatos versmondás*. Az, ahogyan a mondatokat fűzi, ahogyan a szóismétléseket alkalmazza, ahogyan a sokszor egymásnak ellentmondó jelentésű szavakat összefűzi, és ahogyan a szóképeket felépíti. Mind olyan sajátosság, ami a szabad verset nemesíti. Ezért Brasnyó szabad verse nem elsődlegesen a formája miatt szabad: különös paradoxon — a szabad verset a tudatosan alkalmazott „megkötöttségek” teszik szabaddá. Legszembetűnőbbben és legtöbb eredménnyel a kötet első ciklusában mutatkozik ez meg. Ezért tarthatjuk ezeket a verseket Brasnyó költészete legszebb példáinak.

Kétségtelen, hogy Brasnyó István nemcsak azt az utat találta meg, amelyen költészete legtovább haladhat, hanem bizonyos, hogy ez az út már figyelemreméltó megállókhoz vezetett.

Bányai János

GONDOLATOK ÉS FELELETEK

Dušan Matić: *Proplanak i um*. Nolit kiadás, Belgrád, 1969.

Aligha meglepetés: a 71 éves Dušan Matić legújabb könyve ugyanazzal a frissességgel hat, mint nyolc, tizenkét vagy tizenkilenc évvel ezelőtt megjelent esszékötetei. A szellemnek ugyanaz a nyugtalansága, hajlékonysága, a szavaknak ugyanaz a biztossága, a mondatok kiapadhatatlan, gáttalan folyama, a gondolatok szüntelen áradása, mint régi

könyveiben. Ugyanaz a Dušan Matic? Az, és mégsem. Mert a változó időkkel és változó élettel jöttek az új témák, új gondolatok, új lehetőségek, új szükségletek.

S ha Maticról beszélünk, ha Matic könyvének ürügyén szólunk, nem kerülhetjük el, hogy meg ne emlékezzünk a régi írásokról, régi könyvekről, melyeket Matic már maga mögött hagyott, a ragyogó esszékről, meg persze azokról a könyvekről, melyek jellegüknél fogva, műfajilag nem esszéisztikusak — a *Bagdala*, a *Laža i paralaža noći* —, de megtaláljuk bennük Matic csodálatos dialektikáját, mint ahogy esszékötebeiben megjeljük az örök maticí poézist. Mert akármiről szól, francia írókról vagy az éhségről, Tolsztojról vagy Krležáról, szavaiban egy végtelen finomságú és kifogyhatatlan erejű költészet él. Szavaiban, mondatainak a dallamában, látásmódjában, írói módszerében, megérzéseiben. Minden keresésének kiindulópontja és végcélja a költészet. Ez az élete.

A *Proplanak i um* a hatvanas években írt esszéket tartalmazza, ezenkívül néhány, feltehetően régebbi keletű emlékeztetést, elmélkedést, s azoknak a beszélgetéseknek a szövegét, melyeken Matic részt vett, itt olvashatjuk továbbá azokat az interjúkat, melyeket Matic az utóbbi években adott. Természetesen jelentős a könyv minden írása, kivétel nélkül, de úgy vélem, hogy ezek a felszólalások, nyilatkozatok, válaszai a feltett kérdésekre nemcsak új formát adnak Matic megnyilatkozásának, nemcsak új dimenziót kölcsönöznek művének, hanem alkalmat teremtenek véleményének kifejtésére, lehetőséget, hogy vallomást tegyen irodalmi, művészeti, társadalmi nézeteiről, szemléletéről, s ezáltal világosabban láthatjuk meg a maticí világ lényegét.

Ebben a kötetben is, akárcsak az előző esszékötetekben, Matic szenvedélyesen lépést tart az élettel; sohasem marad le egy tapodtat sem, mindig mai, a mából szól, s ha felidézi a múltat, akár visszaemlékezés-szerű írásokban, akár régi dokumentumok közlésében (itt egy 1930-ban íródott szürrealista szöveget olvashatunk), csak a kép teljességéért teszi, világának teljesebb bemutatása kedvéért, mint ahogy ezt a célt szolgálja annak a levélnek a közlése is, melyet 1968 forró júniusi napjaiban intézett az egyetemi ifjúsághoz.

Néhány írása csak alkalmoszerű — kiállítások megnyitó beszéde, nyílt levelek, előadások —, de megvan a helyük nemcsak a könyv kompozíciójában, hanem Matic egész opusában, sőt a mai jugoszláv esszéirodalomban is. Emlékezés Bretonra, tv-előadás Gide-ről, a Krleža-kiállítás megnyitó szavai: egy-egy fontos megnyilatkozása az írónak, s ide kapcsolódnak felszólalásai, hozzászólásai is, melyeket a kötet V. fejezetében közöl. Igaz, ezeket a szövegeket olvastuk már lapokban, folyóiratokban, itt azonban szervesen beleilleszkednek egy nagyobb egységbe, s összefoglalóan — de egyben részletekbe bocsátkozva — taglalják az irodalom, a kultúra számos kérdését.

Ha valami hiányzik ebből a kötetből, akkor az olyan útirajzokat hiányolhatjuk legjobban, amilyeneket a *Na tapet dana* című kötetben (1961) olvastunk, s ha az előző kötetekkel összehasonlítva — de csakis ilyen szempontból — e kötetrel kapcsolatban az elszegényedés jeleinek feltűnéséről beszélhetünk, akkor az általában a témakörök szűkülését jelenti, ami persze nem okvetlenül Matic alkotóerejének gyengülésére figyelmeztet, s nem ered érdeklődési körének csökkenéséből, de ha az

eddig működésében megnyilvánuló szinte szertelen szellemi éhséget, csillapíthatatlan kíváncsiságot és közlésvágyat tartjuk szem előtt, akkor kétségtelenül visszahúzódást tapasztalhatunk, talán az új, felfedezetlen tájak felé vonzódás enyhülését, a visszatarthatatlan maticí lendület megtorpanását egyes területeken; de hát azok az írások, melyek előző esszékötetekben láttak napvilágot, az ötvenes években keletkeztek, s az az idő a jugoszláviai irodalmak reneszánsza volt, Dušan Matic munkásságának pedig legtermékenyebb, legérettebb időszaka.

Mindezek ellenére Matic szelleme ma is friss, akár a költészet, erejét az egyes írások megismételhetetlen, jellegzetesen maticí hangvételében és értelmezésében kereshetjük és találjuk is meg. Matic gondolatai mélyen bevilágítanak a lét és a művészetek problémáiba, emlékezései — s ezentúl talán még több emlék, élmény felidézését várjuk el tőle, mint eddig — a nehéz éveket, nagy embereket és alkotásaikat eleve-nítik fel.

Matic nélkül — aki minden szavával, gondolatával, szövegével, fellépésével az élet és irodalom nagy kérdéseire keresi a választ — el sem lehetne képzelni a mai jugoszláviai irodalmat, irodalmi életet, s ha időnként megszólal, az úgy hangzik, mint egy várva várt üzenet.

(TL)

PAPP OSZKÁR FEJ-SOROZATÁRÓL

Papp Oszkár 1925-ben született Budapesten. 1945 és 1950 között a Képzőművészeti Főiskola növendéke. 1950-től fallkép-restaurátorként dolgozik. Illusztrált könyvet (Krúdy), rajzolt lapokba (*Valóság*, *Élet és Irodalom*, *Látóhatár* stb.), és tervezett díszleteket a Pécsi Balett számára (1965). Fontosabb egyéni kiállításai: 1953: Fényes Adolf terem, Bp., 1964: *Valóság* szerkesztősége, Bp., 1965: az ÉKME Rózsa Ferenc Kollégium, Bercsényi Klub, Bp., 1966: Visegrád, 1967: Dürer terem, Bp., 1968: TIT Csokonai Értelmiségi Klubja, Debrecen, 1969: Építők Műszaki Klubja, Bp.

„A művészet jelbeszéd” — mondja Picasso Brassával folytatott egyik beszélgetésében. „Ha azt mondom: 'ember', felidézem az embert; a szó is jel, az embert jelöli. Nem ábrázolja, mint például egy fénykép. Az arc jele két lyuk: ez is fel tudja idézni, minden ábrázolás nélkül.” A XX. század művészete eléggé hozzászoktatott bennünket az efféle jelbeszédhez. Nem a külső vonások, pontosabban a fej letapintható állaga érdeklő elsősorban a művészt, a teret betöltő és tőle szabatosan elhatárolódó, részekre lebontódó egységében. Ennek is megvan a maga funkciója és feladata, de jó tudni, hogy a hagyományos portré az embert életútjának mindig egy bizonyos lehatárolt állapotában rögzíti, s nem vet számot a felszín mögött működő erőkkel, amelyek számtalan kikristályosodási lehetőséget biztosítanak az emberi psziché számára.

A külső vonásokról a belső állapotra helyeződik a figyelem, a psziché dinamikus mozgásának létállapotaira, a portré nem ábrázoló, hanem megidéző funkciójára.

A portrénak ez az értelmezése hosszú múltra tekinthet vissza, az európai festészetben tulajdonképpen Rembrandttal veszi kezdetét. Fritz Erpel elemzései kapcsán tudjuk, a nagy holland festő önarcképeiben hogyan ölt testet belső önnönmagának egyre teljesebb kibontása, átélése és egyben realizálása a legkülönbélebb létállapotoknak, amelyek a további belső kiteljesedés építőkövei lesznek. Ugyancsak Erpel elemzései vetnek fényt Van Gogh önarcképeinek gazdagságára: a késő kapitalizmus elidegenedett világában élő és abból kiutat kereső művész szüntelen megújulási és önnönmagát újjáteremtő kísérleteire. Vállalkozása heroikus és egyben tragikus volt: miközben személyiségének potenciális lehetőségeit éli át újra meg újra, rá kellett ébredjen a személyiségben rejlő lehetőségek korlátaira is. A művésznek — ebben rejlik pályájának tragikus tanulsága — meg kell szabadulnia az *individuumhoz kötődő* vonások, karakterisztikumok, végső fokon létállapotok *ábrázolásától*, ehelyett tágabb összefüggésekbe kell állítania önmagát, a világ és a természet egységesebb áramába. Ennek útjai és lehetőségei igen sokrétűek, a század festészete és plasztikája számos példával szolgál. Ebben a vonatkozásban az önarckép fogalma el is veszi eredeti értelmét, jobb szó híján portrévá lesz, képmássá, amelyben az egyénivel szemben az általános, egyetemes vonatkozások jutnak elsősorban szóhoz. A műfajnak számos fokozata képzelhető el: Munch önarcképei ugyanúgy ide tartoznak, mint — egy fokkal magasabb szinten — Rouault clownjai vagy Nolde maszkfigurái, Javlenszkij summázott előadású fejei, Picasso, Gonzalez vagy Paolozzi plasztikái.

Papp Oszkár 1961-ben festi Fej-sorozatának első darabjait, s ma már egész kollekciónak tesznek ki. Ha formailag közelítjük meg őket, egész festészetét meghatározó törvényszerűségekre bukkanunk: ahogy korábban és később egy-egy növény- vagy kristályformához nyúl, azok esetében is a bennük rejlő mozgáslehetőségek érdeklik, egy-egy „létállapota” az organikus vagy anorganikus motívumnak. Ugyanezt teszi az emberi fejjel: adottnak, állandónak mindössze a megközelítő szabályosságú kör-, illetve gömbformát tekinti, de ami benne történik, az anyag dinamikus mozgása szabja meg, s nem az egyes, izolált részekre utalás hűsége. Ez a dinamikus mozgás egy-egy képen, fejen belül mindig *egységes* jellegű, színfoltok és vonalak zárt szövevénye, amit a gesztus koncentrált, következetesen végigvitt organikus szervezettsége alakít teljessé.

Vannak fejképei, amelyeknél nem az anyag organikus mozgása, a beavatkozásmentesség látszatát keltő élete a döntő. Szabatosan, pontosan meghatározott vonalkonstrukciók ezek, beépülő geometrikus idomokkal: félkörrel, háromszöggel, trapézzal. Az egésznek a színének teret teremtő és zárt formát öltő világa ad életet, harmonizálva vagy kontrasztálva a vonalkonstrukció logikusan felépített rendjével. Ez a fajta „létállapot” valóban nem tűri az organikus szerződést: amíg az előző típus „képletét” biológiai formák közvetítik, az utóbbiét a kristályok formaképződményei. Az első típus asszociációs köre ezért is gazdagabb: élet és halál, születés és felbomlás végletei között mozog, míg az utóbbiét az ember szervezte rend egyértelműbb világhoz kapcsolódik.

A jelzett két típus természetesen határeset, „tiszta típus”, a kettő között az átmenetek variációs lehetőségeivel. Ami azonban valamennyi típust és variációt összefűz: a portré új értelmezése, egyfajta teljességigény, ami az embert kiemeli az individuális lezárttság állapotából, „nyitott lénynek” tekinti, aki, miközben önmagát teremti, alkotja újjá, a természet és a világ törvényszerűségeihez is alkalmazkodni tud.

Mezei Ottó