



Van Gogh székétől Bovaryné kertjéig

PUBLIKÁLVA:

2022. 10. 17. | ALFÖLD, ÉRTEKEZŐ PRÓZA

SZERZŐ:

URECKY ESZTER



Ureczky Eszter 1984-ben született Sátoraljaújhelyen, Sárospatakon nőtt fel, 2009-ben végzett a Debreceni Egyetem magyar-angol szakán, doktori disszertációját 2017-ben védte meg, jelenleg az Angol-Amerikai Intézet Brit Kultúra Tanszékének adjunktusa. Főbb kutatási területei a kultúrorvostan (medical humanities), a fogyatékoságtudomány (disability studies) és az ételkutatás (food studies).

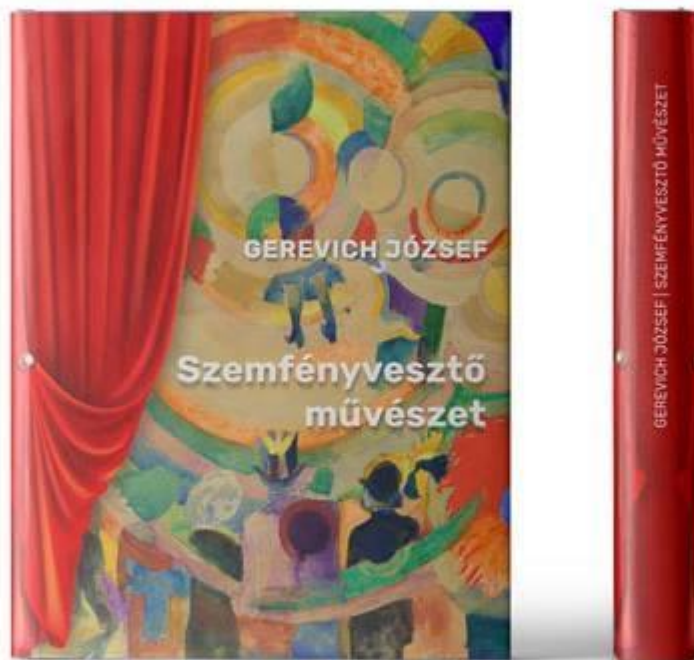
Címkék: [Gerevich József](#), [Labirintus](#), [Szemfényvesztő művészet](#), [Ureczky Eszter](#), [Utazás szerzők és művek körhíntáján](#)

Gerevich József legújabb kötetének bemutatóját a Nemzeti Galéria Szalonfal termének impozáns miliójében tartották, ahol a szerző azzal a művére vonatkozó tanáccsal zárta az eseményt, hogy „az olvasó csináljon vele bármit, ettől kezdve nem az enyém.” Irodalmár létemre (vagy talán épp ezért) felszabadítóan hatott rám ez a befogadásesztétikai javallat, ahogy maga a teljes könyv is; s amint befejeztem, Umberto Eco *A szépség története* és *A rútság története* című munkái mellé tettem a könyvespolcomon a *Szemfényvesztő művészetet*. Bevallom, egyrészt egyszerűen azért, mert e nagyívű, gyönyörűen illusztrált munkák remekül mutatnak egymás mellett; ugyanakkor a két szerző művészetértelmezéshez való viszonyulásai mélyebb szinteken is rokoníthatónak tűnnek egymással. Mindketten egyéb tudományterületek felől közelítenek ugyanis a művészettörténethez: míg Eco irodalmárként, szemiológusként és filozófusként; Gerevich pszichiáterként, addiktológusként és pszichoterapeutaként „olvas” egyszerre, s talán épp ebben az elcsépelet szóval interdiszplinárisként is leírható perspektívában rejlik szövegeik megvilágító erejének, élvezetes stílusának, szellemi frissességének titka.

A szemfényvesztő művészet azonban a magyar tudományos-ismeretterjesztő irodalom szimbolikus polcain sem nevezhető társtalan műnek. Maga Gerevich József is kiterjedt művészetpszichológiai életművel rendelkezik mind tudósként, mind tudománynépszerűsítő kötetek szerzőjeként és szerkesztőjeként (csak hogy a legújabbakat említsem, melyeket ő „szatellit-könyveinek” nevez előszavában: *A képzelet kockázata*, 2019; *Teremtő vágyak 1–3.*, 2016–18; de már a 2005-ös *Lány a szekrényben – Patográfiai és klinikai esettanulmányok* című kötete is ide sorolható). Tavaly novemberben megjelent könyve, mely mintegy hat év munkájának eredménye, e sorozat betetőzésének tekinthető; továbbá több szempontból felidézheti többek között Czeizel Endre orvos-genetikus *Aki költő akar lenni, pokolra kell annak menni?* (2001) vagy Bódi Katalin irodalomtörténész-kultúrakutató *Éva születése* (2021) című műveit, melyek szintén a művész testének-lelkének és a műalkotás kulturális beágyazottságának összefüggéseit mutatják be igen eltérő szempontok mentén, szemléletükben talán mégis köthetőek a Gerevich József által évtizedek óta következetesen alkalmazott művészetpszichológiai kutatási módszerhez.

Tágabb értelemben a Magyarországon még viszonylag kevésbé közismert orvosbölcsezet (kultúrorvostan vagy egészségügyi humán tudományok, *medical humanities*) területe tűnik a *Szemfényvesztő művészet* legszélesebb értelemben vett intellektuális-elméleti horizontjának, mely az orvostudomány és a kultúra-, illetve művészetértelmezés kapcsolatát vizsgálja. Gerevich József értelmezésmódjában ugyanis a művészetpszichológiai-pszichobiográfiai szemlélet mellett – ahogy a több mint 500 tételből álló bibliográfia is mutatja – érvényesülnek többek között a társszakmák, úgymint az orvostörténet, a pszichoanalízis, a társadalmi nemek tudománya, a történelem, az irodalomtudomány, az antropológia, az etológia és még számos más tudásterület szempontjai is; ezáltal dinamizálva, s felismerhető kézjegyet hagyva az az egyes olvasatokon (bár a szerző ezt némileg máshogy látja, ahogy arra majd még visszatérek).

Számos irányból olvasható tehát ez a sok száz év képzőművészeti, irodalmi, zenei és filmes anyagát alkotáslélektani szempontból elemző, monumentális munka; ahogy Falusi Dóra a *Könyvteraszon* megjelent recenziójában fogalmaz a szerzővel kapcsolatban: „méltán tekinthetünk rá a művészetpszichológia David Attenborough-jaként, aki úttörő stílusával képes volt egy addig (a nagyközönség számára) érdektelennek gondolt témát a közbeszéd tárgyává tenni.” Szintén e közvetítő szerep kapcsán lényeges módszertani elem lehet a szerző által évek óta üzemeltetett, több mint 40 ezer követővel rendelkező Facebook-oldal, ahol számos, önmagában is izgalmas, ugyanakkor továbbgondolásra készítő poszt született és vált aztán a könyv részévé. Gerevich József tehát minden bizonnyal kiváló példája annak a meglepően ritka tudóstípusnak, aki tudományos pályája mellett (a kötetet artikuláltan tanítványainak, fiatalabb kollégáinak is szánja örökségül) sikeresen képes megszólítani a nagyközönséget.



Gerevich József: Szemfényvesztő művészet
(Fotó: facebook.com/szemfenyvesztomuveszet)

E hídképző szerepe mellett a *Szemfényvesztő művészet* limitáló sztereotípiák falainak lebontására is képes mind a laikus, mind a szakértő/szakértetlenkedő olvasó számára. Jómagam magyar-angol szakon végzett bölcsészként egész egyetemista koromban azt tanultam, hogy a biografikus olvasatok fölött kínosan eljárt az idő (erre utal D. Rácz Istvánnak az *Alföld* 2022. szeptemberi számában megjelent kritikája is); s a szerző, mű és olvasó interpretációs szentháromságában mindenek fölött a textus kell, hogy legyen a jelentéstermelés kizárólagos forrása (lásd Arany János hírhedt „akarta a fene”-széljegyzetét). Így aztán eleinte kissé pánikszerűen, valamiféle homályos szégyenérzettel vegyes élvezettel faltam az oldalakat, az általam ismert és nem ismert alkotókról szóló történeteket, az egyes alkotások személyes, családi, társadalmi és egyéb beágyazódásainak revelatív elemzéseit. Plesznivy Edit művészettörténész előszava szintén rámutat a kötet szemléletmegújító erejére, mely bármely érintett diszciplína esetében érvényesülhet: „A hazai művészettörténet-írás többnyire stílus-és formatörténeti, ikonográfiai vagy ikonológiai megközelítéssel fordul a műtárgyakhoz” (12). Bár jogosnak érzem Bókay Antal előszóban megfogalmazott felvetését egy általános elméleti bevezető fejezet potenciális előnyei kapcsán; úgy gondolom, a kötet legnagyobb teljesítménye épp túlteoretizálástól mentes, mégis szakmailag sokirányú megközelíthetősége: a művészetpszichológiában jártas és inkább csak lelkes jártas olvasók számára egyaránt bizonyítja, hogy az alkotó életpályájának bevonása műveinek interpretációjába semmiképp sem leszűkíti, hanem humanizálja és kultúrtörténetileg megnyitja a jelentéseket—ahogy Farkas Zoltán zenetörténész írja előszavában: „ecce artifex—ecce homo” (23).

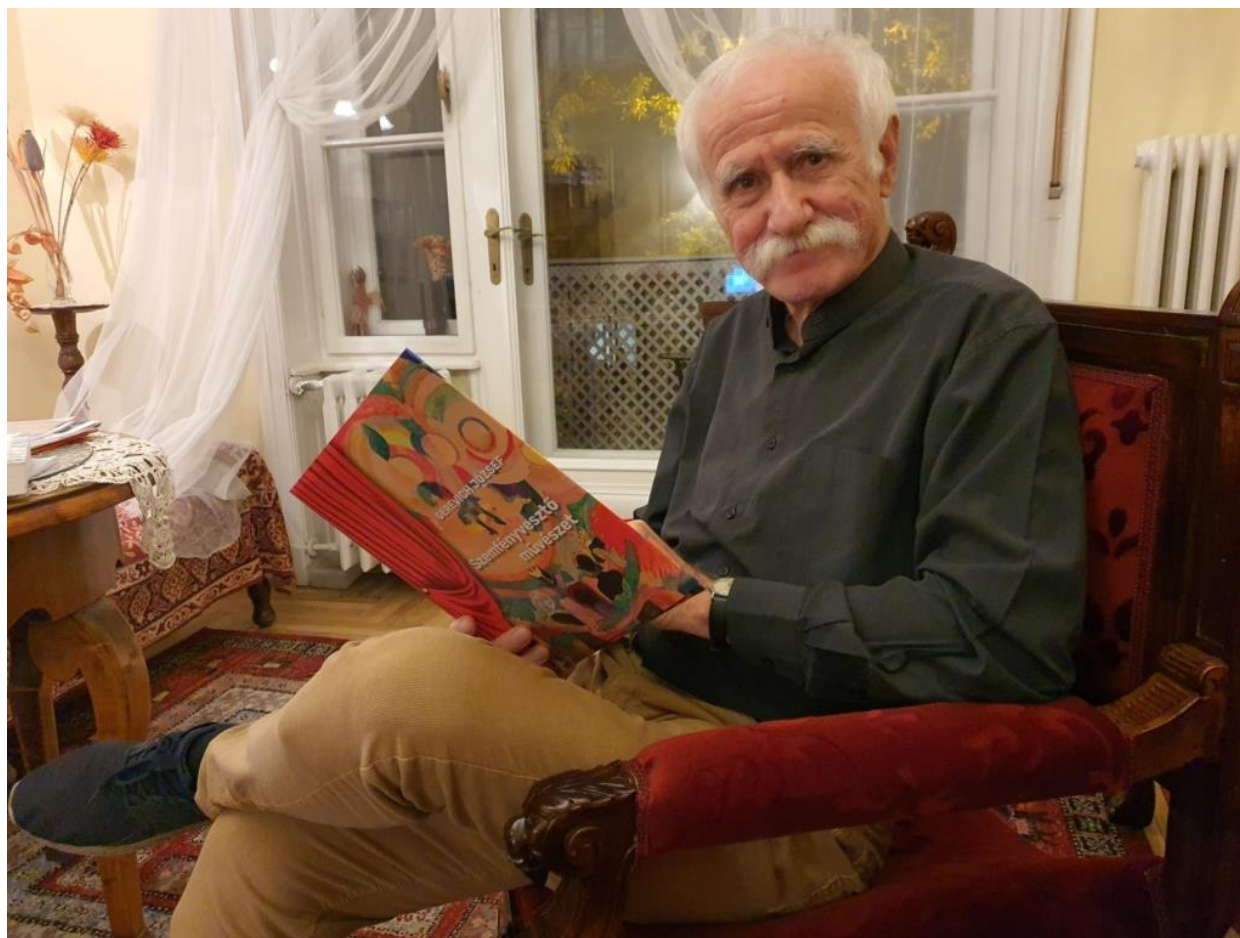
Az kötet világába belépő látogató számára hamar világossá válik az is, mennyire találó a cím és a borítókép. A rövidebb-hosszabb műelemzések kölcsönhatásaiból ugyanis részben az a belátás rajzolódik ki, hogy a legnagyobb alkotók mind valamiféle vesztésgtapasztalat nyomán hozták létre remekműveiket, azaz szemük fénye valójában a sötét időszakok megélésén keresztül vált megragadhatóvá számukra. A lelki szenvedés és a kreativitás összefüggése kapcsán tézisszerűnek nevezhető Bókay idézett meglátása, mely szerint a patológia „Az én belső törésvonalai mentén érzékelhetővé teszi annak rejtett, érzékelhetetlen szerkezetét, konfliktusait, formáját. A patológikus én-rész romboló munkája nélkül ugyanis elfedődnek a szelf belső tagolódásai” (61). Az olvasó fényűzése, a katarzis lehetősége pedig voltaképpen abban rejlik, hogy a művészet befogadása által részesülhet abból az intellektuális és érzelmi többlettudásból, amit ez a fájdalom föltár. Szintén igen kifejező a szerző által is indokolt metaforikus alcím, a körhinta, mely a borítókép, Robert Delaunay *Malacok körhintája* (1922) című festményének központi motívuma. A szöveg körhinta-logikája egyrészt meghatározó tematikus csomópontok szűkülő és táguló körökben való ismételt körüljárását jelenti az egyes fejezetekben; ám számos helyen teljes mondatok, akár bekezdések szó szerinti ismétlődését is, ami legalábbis a kötetet szigorúan lineárisan olvasva néhol már inkább szerkesztésbeli megoldatlanságnak, semmint tudatos szerzői szándéknak tűnhet. Ugyanakkor nyilvánvalónak látszik, hogy a *Szemfényvesztő művészet* elsősorban nem ilyesfajta (teleo)logikus, metonimikus olvasásra kínálja föl magát, hanem inkább metaforikus, lapozgató, intuitív, játékos bevonódásra hív. Horváth Anikó (*Lege Artis Medicinae*) szavaival ezek az ismétlődő témák „olyan ritmusban kerülnek a szövegbe, hogy a leírtak felkeltsék a kíváncsiságot, de ne áruljanak el egyszerre mindent, így továbbolvasásra

ösztönözve az olvasót”. Azaz üljünk föl a körhintára, leljük örömünket a színek és jelentések kavalkádjában, és ne azt számolgassuk, hányszor suhantunk már el egy kép mellett, hanem hogy melyik találkozás milyen új árnyalatot villant fel. Maga Gerevich saját előszavában mozaikpadlóhoz hasonlítja a kötetet, mely önvizsgálat és találkozásélmény lehetőségét nyújtja egyszerre.

A címlaphoz hasonlóan jelentésszerű paratextuális elem a kötet vizuális prologusának és epilógusának megválasztása: a *Van Gogh széke pipával* és a *Gauguin karosszéke* című festmények egészoldalas reprodukciói szerepelnek ugyanis az első és utolsó oldalakon, megrendítő affektív keretbe foglalva a kötetet, amennyiben Gerevich olvasatában Vincent Van Gogh „Az egyiket, egy bájos rusztikus széket, magáról készítette, arról, hogy minden rendben van, távol áll attól, hogy kárt tegyen magában. A kecses, városias karosszék pedig Gauguinról szól. A Gauguin karosszéke című kép gyilkossági fantázia terméke: ebbe vetítette van Gogh összes indulatát a művésztelep meghiúsulása miatt. Az indulatok szublimációja azonban annyira sikertelennek bizonyult, hogy pár nappal később késsel támadt barátjára, majd hirtelen meggondolta magát, és a saját fülét vágta le. Bosszúfestménye bumerángxként visszacsapott rá” (83). A kötet makrostruktúrája szintén átgondolt víziót sugall (a bemutatón el is hangzott, hogy a cím után a szerkezet született meg a szerző fejében); amennyiben az egyes fejezetek a szerző, a személyesség/személytelenség, a motívumok, a spontaneitás/tudatosság, valamint a megtévesztés művészete témáit járják körül, miközben finom jelentésvisszhangok sokasága fűzi össze őket egymással.

Az első nagyobb fejezet a „Szerző a műben” címet viseli, s talán ez a rész áll legközelebb az egyes művészek életrajzának pszichiátriai szempontú megközelítéséhez, azaz az olvasó számára megnyugtatóan ismerős, mégis új információkkal teli olvasatokat nyújt. Ahogy Tisza Kata fogalmazott, a kötet bemutatja, hogy a művészek „alkotásaikban keresnek feloldozást, nyugvópontot, lehorgonyzást.” Gerevich többek között itt tárgyalja például az *impassibilité* fogalmát, amennyiben Flaubert szerint „A művésznek úgy kell jelen lennie a művében, ahogy Isten van jelen a teremtésben: láthatatlanul és mindenhatóan” (42). A kötet bemutatóján a szerző saját írói szerepének jellemzésére is ezt a fogalmat alkalmazta; ugyanakkor a kötet egyik legkedvesebb meglepetése minden bizonnyal az az egyetlen személyes megjegyzés, ahol a Gerevich József édesapja felbukkan. Mint megtudjuk, azzal a kedvesinálóval adta tízéves fia kezébe a regényt, hogy van benne egy szép jelenet, melyben az idősödő, kiábrándult hölgy virágokból kirakja kertjében a francia becsületrendet, melyet naponta többször körbesétál. Csakhogy ez az egyébként tényleg remek jelenet nem szerepel a *Bovaryné*-ben (még szerencse, hogy a perfekcionista, mondatit legendásan át- meg átíró Flaubert erről már nem értesülhetett!), s épp ezért vált meghatározó élménnyé a szerző számára: „Lassan megértettem, hogy a műélvezet így lesz duális kreativitás: az olvasók emlékeiben a könyv megváltozik, átalakul, szövegek, jelenetek vesznek el, és új részletek keletkeznek” (124). A *Bovaryné* bűvópatakszerű jelenléte a kötetben általában a személytelen vagy személyes alkotói identitás dialektikájához kötődik, így különösen ironikus, hogy én magam megesküdtem volna, hogy az utolsó idézni a „Bovaryné én vagyok”-sort, pedig valójában nem – s épp a könyv tanítja meg rá az olvasót, hogy elgondolkodjon e beszédes tévedésein, jelentéstulajdonító mechanizmusain.

A „Személytelenség, személyesség és vallomásosság” című fejezet az *impassibilité* jelenségét továbbgondolva szembeállítja azt a vallomásos, illetve a romantikus-szubjektív-expresszív alkotói modell működésével. A személytelenség példája azt sugallja, hogy a művész voltaképpen nem a külvilágnak alkot, illetve nem az arra való tudatos ráhatás szándékával; ám néha, egyfajta kegyelmi állapot formájában, ez is megtörténhet. Mint például Tóth Krisztina *Felhő Tihamér szerelmei* című elbeszélésében, ahol egy kiállításmegnyitón hirtelen valósággá manifesztálódik a megfestett jelenet, s a festő ezt egy riporter kérdésére így értelmezi: „Tudja, a szerelem nélkülem is működik. Az ember fest, fest, aztán néha magától történik valami” (45). A művész személyes bevonódása ábrázolt világába vezethet remekmű születéséhez, mint John Milton esetében (akinek felesége szerint „folyton a Paradicsomban van” [46]). Azonban végzetes kockázatot is hordozhat ez a fajta azonosulás, ahogy azt Kevin Carter fotográfus öngyilkossága mutatja Pulitzer-díjas fotója elkészülte után pár hónappal, melyen egy keselyű kerülget egy éhező afrikai kisgyermeket, a szenvedés kizsákmányolásának vádját vonva maga után, melyet az alkotó nem tudott feldolgozni. A vallomásosságot a kötet Moraviát idézve úgy definiálja, hogy „A vallomásosság területe művészet és pszichiátria találkozópontja” (61), s ezzel a meglátással rokonítható Gerevichnek az a megfigyelése, miszerint a nagyregény több szerző esetében az életrajzuk után keletkezett, miután az író megszabadult önmagától mint kényszerítő erejű témától. A fejezet végül meg is haladja a kiinduló hármasságot, és bevezeti az önkifejező, a rejtjeles és a bűvőhelymű-alkotások fogalmait; melyek közül az elsőt hosszú inkubációt követő spontán kreativitás jellemzi, az elkészült, gyakran személyes motívumokat hordozó műhöz pedig az alkotó erősen ragaszkodik, mert vágyteljesítő vagy traumafeldolgozó szereppel bír számára. A rejtjeles típus ezzel szemben a metafora és/vagy a maszk használatát részesíti előnyben, míg a bűvőhelymű „elfedi alkotója pszichológiai arcát” (68) – itt eszünkbe juthat akár Kafka *Az odú* című elbeszélése is.



Gerevich József (Fotó: www.facebook.com/szemfenyvesztomuveszet)

A „Motívumtípusok” című rész a kötet legterjedelmesebb, számos alfejezetre tagolt egysége. A vágyteljesítés kapcsán a fejezet kiemeli, hogy „a vágy kielégítése tudattalan gondolkodási folyamat eredménye, amely álmokban, nappali álmodozás során vagy a neurózis tüneteként, illetve pszichotikus hallucinációk formájában jelenhet meg” (70). A művek tehát mint álmok jelennek meg, melyeknek manifeszt tárgya és látens tartalma van, és szolgálhat a valóságtól való menekülésként, a valóság megszépítéseként, de akár annak pótlékeként (mint Hamlet vagy Don Quijote esetében) is. Klasszikus példája ennek a férfifestők viszonya női modelljeikhez, akiket gyakran a „lábtörő-szindróma” sújt a művész domináns férfiassága, az ecset és a pénisz metaforikus rokonsága okán (80) – ez utóbbi gondolat kapcsán Sandra Gilbert és Susan Gubar immár klasszikusnak számító feminista olvasata is releváns lehetne a penna és a férfiíró kapcsán, illetve a *male gaze* (magyarra Kérchy Anna által rámeredésként fordított) filmtudományos fogalma. Művészet és szexualitás vonatkozásában igen érdekes megjegyzése a fejezetnek a diktatúra idején alkotó gyermektelen magyar írók példája: Nemes Nagy Ágnes, Mándy Iván, Ottlik Géza, Weöres Sándor, Károlyi Amy, Szabó Magda, Polcz Alaine és Szepes Mária sorsa (88), mely talán bővebb kifejtést is megérdemelt volna. Az idő reszketésecímű rész ezt követően avizuális autobiográfia fogalmából indul ki Van Gogh *Búzamező varjakkal* című képe kapcsán, mely Gerevich olvasatában tulajdonképpen autopatográfiává válik: „A pszichiáter elemzők, akik a festő betegségét a bipoláris zavar spektrumon belül képzelik el a képen uralkodó kettősségben (napsütötte világos mező, sötét égbolt) is a depresszió és a mánia ötvözetét látják” (105). Van Gogh-

gal ellentétben Munch *Az óra és az ágy között* című képe önarcképe részévé teszi az idősödő festő belső válságát, s így válik műve az idő lenyomatává: „Mégis van valami méltóságteljes abban, ahogy egyenes derékkal áll óra és ágy között, és belenéz a néző szemébe” (98).

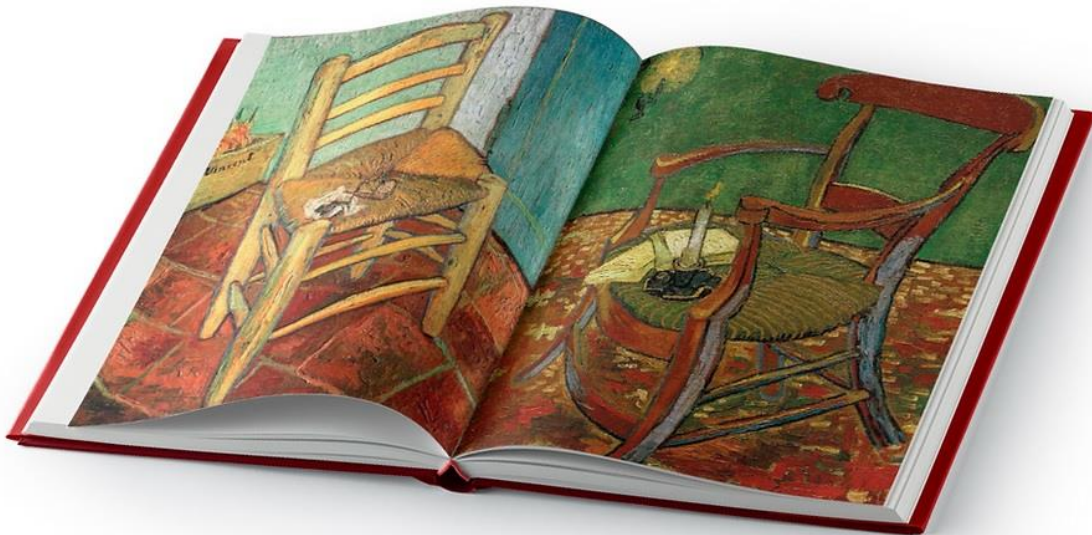
A Személyes kommunikáció, a Találkozásélmény és a Traumatikus élmények szorosan egymáshoz kapcsolódó részek, s itt találhatóak talán a kötet legszebb és legszomorúbb történetei, mint például Auguste Rodine és nála 24 évvel fiatalabb Camille Claudel szerelm. A fejezet mindkét érintett oldaláról, érzékenyen és lényeglátóan rekonstruálja ezt a kőbe zárt kapcsolatot. Megtudjuk, hogy vezetett Rodin szobrászidentitásához anyja haptefőbiája, s hogy milyen démonokkal küzdött Claudel, akinek *Az érett kor* című műve (1889–1892) zárja le közös útjukat: „A bronzból készült szoborcsoport szerelmi háromszöget sűrít egyetlen drámai jelenetbe: központi figurája egy férfi (Rodin) előtt megalázkodó és felemelt karjával kétségbeesett könyörgést kifejező, térdelő fiatal nő (Claudel). A férfit egy idős asszony (Beuret) öleli át és ragadja magával. A szobor első, kezdeti, kétalakos változatában a nő a melléhez szorítva tartja a férfi kezét. A végleges változatban már nincs érintkezés a férfi és a nő között. Az összekötő szál végérvényesen elszakadt. Amikor Rodin végre felfogja a szakítást, elkészíti *A búcsú* című művét (1892), amely erős nosztalgikus vágyódást fejez ki szerelme után. Claudel erre a szoborra újabb szoborral válaszol, *A lábadozó nő* (1892) címmel. Bár a mű egyértelműen mutatja, hogy alkotója végleg lezárta a szerelmével folytatott kapcsolatot, és új életet kezdett, az életrajzi adatok ismeretében a mű inkább a szerző vágyteljesítő fantáziáját tükrözi. Claudelnek ugyanis még hosszú, pszichózissal megterhelt utat kell bejárnia ahhoz, hogy végleg lezárja Rodinnel való kapcsolatát. Tizenöt évvel Rodin halála után, 1932-ben Claudel állandó lakhelyén, egy pszichiátriai intézetben – ahonnan családja (anyja és öccse) előítéletessége miatt soha nem tudott kiszabadulni – levelet kapott Eugène Blot festőtől és képkereskedőtől, aki megvásárolta *Az érett kort*. E levélben Blot beszámolt Claudelnek Rodin nála tett látogatásáról. Amikor megpillantotta volt kedvese szobrát, elkezdte finoman ütögetni a fémet, és úgy sírt, mint egy gyerek.” (119). Az ebben a fejezetben tárgyalt, gyakran traumatikus interperszonális kapcsolatok megértéséhez fontos megállapítása a szerzőnek, hogy „A kreativitás- irodalomban a trauma fogalmát tágabban értelmezik; advezitásról, viszontagságról, balsorsról beszélnek” (160), s talán ezért is különít el hét traumatípust: érzelmi nélkülözés és elhanyagolás, halálközeli élmény, háború/szexuális erőszak/ kínzás, baleset/betegség, holokauszt, valamint szerelmi frusztráció. Ennek a taxonómia az abúzus kortárs közbeszédbeli tematizálása miatt is kulcsszerepet tölt be a kötetben.

Önvizsgálat, a hatások és ellenhatások, illetve az elnémulás című fejezetekből az az általános belátás rajzolódik ki, hogy jellemzőbben követtek el befejezett öngyilkosságot azok a művészek, akik problémáik pozitív feloldását írták meg műveikben, azaz „Jobban jártak azok a szerzők, akik fordítva gondolkodtak: a fejlődés-kimenetek jobbik verzióját élték meg” (197) – mint Goethe, Salinger vagy Mann. Ellentétben Plath, Hemingway vagy Woolf példáival, akik életük inkább a megszépített vagy vágyott verzióját alkották bele műveikbe. Gerevich kutatásai szerint gendervonatkozása is van az ilyesfajta önreflexiónak, amennyiben „A férfiak hajlamosabbak idealizálni, heroizálni önmagukat és modelljeiket a képeken, szemben a nőalkotókkal, akik kedvezőtlenebb arcukat festik

meg, kritikusabbak önmagukkal” (203). Többek között a gender-szempon az egyik legértőbb eleme egyébként Bódi Katalinnak a Műútban megjelent értő, alapos kritikájának is.

A „Spontaneitás és tudatosság” című rész a spontán önkifejezés kapcsán különbséget tesz a gyermekek, a naiv és pszeudo-naiv festők, valamint a pszichiátriai betegek között, ám Stendhal és Flaubert kéziratának fotóivalarra is rámutat, hogy a tudatosan alkotó szerzők is széles skálán mozognak e téren. Számos további példával mutatja be, hogy az alkotás felszabadító vagy éppen szorongást kiváltó készítése hogyan határozta meg számos közismert művész pályáját. Tolsztoj például rendszerint remekművekkel vértette fel magát egy új mű megírása előtt: „Szozfa Tolsztaja onnan tudta meg, hogy férje, Tolsztoj újra írni készül, hogy Dickens-könyvet vagy más 19. századi angol szerzőket kezdett olvasni” (275); míg Delacroix épp a középszerű alkotókból tudott erőt meríteni: „semmi sem ösztönöz jobban az alkotásra, mint az, ha egy nekem megfelelő témát látok, középszerű feldolgozásban” (278); Murakaminak pedig a szó szoros értelmében semmilyen művészeti ingere nem volt ahhoz szüksége, hogy írni kezdjen: egyszerűen hazament egy baseball-meccsről, és írt egy regényt (294). Mindezekkel az alkotókkal szemben Sylvia Plath hírhedt „ürespapír-szindrómával” küzdött, azaz szenvedett az íráskényszertől és az arra való képtelenségtől – ez az eset felidézheti akár Esterházy Péter híres *Iskola a határon*-átiratát is, mely a Harold Bloom által hatásiszonyként (*anxiety of influence*) leírt jelenség talán egyik legizgalmasabb leképeződése a magyar irodalom történetében. Érdekes kérdés tehát, mennyiben a nemi szerepek függvénye az írásfolyamat spontán vagy tudatos jellege? Azaz „a pastiche tisztító és ördögűző hatása” (286) ugyanolyan felszabadítóan hat-e férfi és női alkotókra? Más-e vajon e tekintetben is a férfi és a női nárcizmus?

A művészeti megelőzöttséghez való viszony megjelenik az utolsó, „A megtevesztés művészete” című fejezet is, mely alapvetően az álcázás, a kamuflázs különböző módjait mutatja be a “szemfényvesztő típus” (326, 358) azonosításával, a hamisítás mint bosszú motívumától a szellemíron (régies és rasszista kifejezéssel: irodalmi néger) át a másik nem képviselőjeként önmagukat reprezentáló alkotókig. A fiktív női irodalom és a férfi álnéven publikáló nőírók kapcsán lényeges észrevétel, hogy „míg a nők férfinévvel szereznek hírnevet, a férfiak csak kipróbálják magukat női jelmezben” (317); ahogy azt Fanny Mendelsohn tragikus története is mutatja, akiről Woolf esszét is írt. Szintén Woolf kapcsán bukkan fel továbbá az a gondolat, miszerint „A modern regényírás megteremtője számára az írás egyszerre volt önkifejezés, személyes s szélesebb értelemben vett kommunikációs üzenet (üzenet közvetlen környezetének és az utókornak), rejtőzködés, öngyógyítás és mások félrevezetése” (336). Különleges párhuzam képződik továbbá az angol modernista író és József Attila sorsa között a fejezetben részben szüleikhez köthető lelki problémáik és öngyilkosságuk folytán: „A szemfényvesztés genezisében tehát a spontán önkifejezés tudatos felülbírálnak, utólagos cenzúrázása játszhat jelentős szerepet, ahogy ezt az öt írónál, költőnél megfigyelhető. Közülük kettőnél (Woolf, József Attila) az indulatok eltüntetése, mint az agresszió befelé fordulásának egyértelmű jele preszuicidális, az öngyilkosságot közvetlenül megelőző, azt beharangozó szindrómaként is értelmezhető” (358).



Gerevich József kötete (Fotó: labirintuskiado.hu)

A könyv legmeggrázóbb része ezzel összefüggésben valószínűleg József Attila *Kései sirató* című versének elemzése, mely a különböző kéziratváltozatok nyomon követésével mutatja be a Mamára irányuló gyermekkori agresszió autoagresszióvá válását: „»Mint utolsó ringyó, ha odaintik, / kinyújtóztál a halál oldalán.« József Attila *Kései sirató* című döbbenetes versének első változatában anyját a magyar nyelvben használatos egyik legdurvább jelzővel szólítja meg. A spontán kibuggyanó elementáris indulat abból származik, hogy a költő utolsó éveinek legszebb versei a gyermekkor »nagy veréses traumájára« vezethetők vissza (513). Amikor csirke került József Attila családjához, a gyermekek, Jolán, Etelka és Attila nagyon utálták ezt az »anyám tyúkját«. Az ekkor már betegeskedő anya egyre gyakrabban kérte meg fiát, hogy sétáltassa meg a csirkét a Ferenc téren. Attila számára »megalázó« volt ez az élmény, elsősorban azért, mert séta közben ki volt téve a többi gyerek csúfolódásának (514). Végül megtagadta a tyúk sétáltatását. Az anya ezért »morcosan tette le« fia elé az ételt. A makacs gyermek »éhségstrájkba« kezdett. »Igenis, nem eszem! És ha mama jobban szereti azt a ronda dögöt, akkor jobb, ha éhen halok«, jelentette ki (515). Az anya ekkor azzal próbálta fiát leszerelni, hogy a tyúk által tojt tojásokból buktát süttött. De Attila hajthatatlan maradt, folytatta a sztrájkot. Amikor másnap az anya munka után hazajött, üresen találta a buktás tálat. Éktelen dühbe gurult, és sodrófával esett neki a fiának, akinek a karja kificamodott. »Ha el nem ájul, talán agyonveri Attilát« – emlékezett vissza nővére, Jolán. Orvost kellett hívni, az anya nyugtató injekciót kapott, Attila karját pedig helyre csavarta (516). József Attila gyilkos indulatai anyjával szemben – melyekre számos életrajzi adat és a költő Rorschach-tesztjének elemzése utal (466) – ezzel a traumával is összefügghetnek. [...] Például 1934-ben, kissé alkoholos állapotban, egy Hatvany Bertalanéknál töltött fényűző vacsorát követően hirtelen anyja jut az eszébe: »De mégis eltörte rajtam a seprút. És most azért akarok gazdag lenni, hogy kimenjek a temetőbe, és kiássam a sírt körmömmel, és szétverjem a koponyáját« (513).» A *Kései sirató* változatai tükrözik ezt a folyamatot: „A második változatban a »mint utolsó ringyó« formulából »mint senki lánya« lesz. Ezt követi a »mint kitaszított nő«, majd a végleges, kötetben kiadott változatban már nyoma

nincs az indulatnak: »Mint lenge, könnyű lány, ha odaintik, / Kinyújtóztál a halál oldalán.« Az utolsó ringyóból lenge könnyű lány lett. A vers további részének első változatában még ezt olvashatjuk: »Sok kedves nőből és sok durva nőből / próbállak összeállítani téged...« De ez a sor sem marad érintetlenül. József Attila tovább javít, és a végleges változatból már a durva jelző is elvész: »Lágy őszi tájból és sok kedves nőből / próbállak összeállítani téged...« (349). Ahogy ez az elemzés is mutatja, érdemi kánonformáló hatása lehet ezeknek a filológiai is minden esetben alaposan alátámasztott olvasatoknak, melyek jelentősen árnyalják, gazdagítják legjelentősebb alkotóinkról szóló elbeszéléseinket.

A kötet már említett bemutatóján elhangzott egy rövid áttekintés Gerevich József pályájáról, hogy miért kezdett az 1980-as években Gulácsy Lajos és a „pszichotikus művészek” alkotásairól publikálni, s ennek kapcsán többek között azt a kérdést tették fel a szerzőnek, hogy „mikor fordult érdeklődése a normális művészek felé”. E kérdésben – mely minden bizonnyal csak az élőszóbeli megfogalmazás esetlegessége miatt hangzott el ilyen nyers formában, mégis feltárul benne valami társadalmilag is lényeges tartalom –, talán benne is van Gerevich József *Szemfényvesztő művészet* című munkájának legfőbb tétje: megnyitni, fekete-fehér binaritások helyett inkább skálaszerűvé tenni a mentális állapotok, az egészség – betegség, normalitás – abnormitás fogalmainak művészeti és társadalmi megítélését, megértését. Vukovári Panna szavaival: „szükségszerűen involválódunk olvastán – nem *voyeur* kíváncsiskodással, hanem a megismerés valódi, ontológiai szükségletével.” S teszi ezt a kötet úgy, hogy nemcsak megnyitja a normalitás jelentését, de dekonstruálja is a művészszeni sorsszerű patológiájának közkeletű tévhitét: „Művész-identitás és valódi művészet csak akkor és úgy jöhet létre, ha a szerző feldolgozza gyermekkori traumáit, ezáltal megszabadulva azok kényszeres ismétlésétől és szublimációjától” (280). A kötet második legfőbb hozama pedig meglátásom szerint Gerevich József korántsem hivalkodó, de következetes feminizmusa (a szót itt a társadalmi nemre kulturális megalkotódására vonatkozó tudatosságként használom), mely egyszerre fakad a téma elméleti diskurzusának elmélyült ismeretéből és stílusában, műválasztásaiban is folyamatosan tetten érhető empátiából – emiatt is lenne szükséges a kötetet minél több kultúratudományi vonatkozású egyetemi kurzus, sőt, középiskolás tankönyv ajánlott irodalmának részévé tenni. *A szemfényvesztő művészet* személyes, szakmai és társadalmi háritásaink és azonosulásaink művészet általi megélésével végső soron nemcsak nézni, de érzékenyen látni, tapintattal tekinteni tanít.

Gerevich József: *Szemfényvesztő művészet – Utazás szerzők és művek körhintáján*; Labirintus, 2021.

(Jelen kritika **a kiadó honlapján megjelent szöveg** frissített változata.)