

Papp Gergely és az esszenciális forma

Papp Gergely a kelet-magyarországi Pusztacsegen (ma: Ecsegfalva) jött világra, 1922. október 16-án. A szegény-paraszti családban három fiú és egy leánygyermek született. Szülei a falu mellett, 1928-ban építették fel azt a tanyát, ahol azután egész életében élt. Négyéves korától segédkezett a gazdaságban mint disznópásztor. A hatosztályos elemi iskolát azonban már nem tudta elvégezni: írni, olvasni, számolni alig tanult meg, sőt kifejezetten idegesítette, ha később ilyesmikre kényszerült. (Abban az időben még nem ismerték a diszlexia fogalmát, így az iskolákban sem fejlesztették külön az ilyen típusú tanulási nehézségekkel küzdő gyerekeket.) Soha, egyetlen könyvet nem olvasott el életében, az intellektuális érdeklődés teljesen hiányzott belőle. „Gyűlöltem az olvasást, inkább kaszáltam, kapáltam” – mondta, amikor 1997-ben megismerkedtem vele. Infantilizmusára kifejezetten büszke volt... Ugyanakkor kiváló gyakorlati érzékkel bírt, különösen motorok szerelésében jeleskedett. Magától megtanult ügyesen zenélni is: a falu kocsmájában gyakran hajnalig szórakoztatta a helybelieket ihletett klarinétjátékával.

István bátyja, mivel gyenge fizikuma miatt nem bírta a nehéz paraszti munkát, fényképésztanoncnak állt a közeli városba. Ő tanította meg fotózni öccsét a kisújszállási fényképész műtermében, 1938-ban. Papp Gergely ekkor tizenhat éves volt, s mivel ösztönösen vonzódott minden mechanikai szerkezet iránt, a fényképezőgép is azonnal lenyűgözte. Őt sem kötötte le a földművelés és állattenyésztés, inkább zenélt, kártyázott a kocsmában és fényképezett. Amíg István csak sablonos műtermi portrékat gyártott, Gergelyt minden érdekelte, ami a faluban eseménynek számított: keresztelő, aratás, elsőáldozás, vadászat, esküvő, temetés stb. De az egyszerű hétköznapiakat is nagy kedvvel örökölte meg, egy egyszerű családi ebéd ugyanúgy fotózásra készítette, mint az, hogy lehetőleg a falu teljes lakosságát – természetes környezetben – portrék, csoportképek formájában örökítse meg.

Célja mindössze az volt, hogy az elkészült nagytásokat odaajándékozza azoknak, akik a képein láthatók: e baráti gesztussal próbálta kivívni a tiszteletüket. Mivel a megszokott paraszti munkák helyett inkább kocsmázott, zenélt, kártyázott, motorbiciklizett, fényképezett, azaz bohém, nonkonform életet élt, szüksége volt arra, hogy a falubeliek valamennyire tolerálják szokatlan életvitelét. Édesapja, 1942 őszén tett egy elkeseredett kísérletet arra, hogy kiszakítsa fiát a kocsmai társaságából. Néhány hónapra Budapestre költöztek kettesben, és egy ipari üzemben

dolgoztak. Itt ismerkedett meg azzal a lánnyal is, akit feleségül kívánt venni. (A háború után felkereste menyasszonyát, akiről valamiért azt gyanította, hogy az országon átvonuló szovjet hadsereg egy katonájával közelebbi viszonyba került... Csalódottságában egyszer s mindenkorra letett nősülési szándékáról.)

1943. október 4-én behívták katonának, a sárospataki laktanyában lett ezredfényképész. (István bátyja Budapestre került légi fényképésznek.) Katonaideje alatt főleg portrékat és csoportképeket készített, de az életképeket sem hagyta abba. 1944 szeptemberében egy hadgyakorlaton súlyosan megsérült, és több bajtársával együtt kórházban kezelték. 1945 elején, Kassa környékén került orosz hadifogságba. Kujbisevbe vitték, és a vízi erőműnél dolgozott: augusztusban engedték haza, huszonnyolc kilóra lefogyva. (István csak 1949-ben térhetett haza, a legkisebb fiút, Jóskát – mint sebesült gyermekkatonát – már 1945 nyarán hazaengedték, de őt az átélt borzalmak élete végéig kísértették súlyos pszichózis formájában.)

Papp Gergely – felépülése után – ott folytatta az életét, ahol bevonulása előtt abbahagyta, azaz nem volt hajlandó szakmát tanulni, inkább továbbra is fotózott, kártyázott és a kocsmában zenélt. 1948-ban Magyarországon is kezdetét vette a szovjet típusú kommunista diktatúra. 1950-ben államosították a parasztság földjeit, és közös termelőszövetkezetekbe kényszerítették őket. Ez óriási traumaként

Papp Gergely,
1998
Fotó:
Miltényi Tibor



hatott a vidéki lakosságra. Papp Gergelyt is súlyosan sokkolta ez a kivédhetetlen állami terror, hisz csak a házuk maradt meg a gyümölcsösrel. Gondolatvilágában új időszámítás kezdődött: ami 1950 előtt volt, az lett a „régén”, minden, ami utána történt, az pedig a „ma”. Addig sem nagyon lelkesedett a mezőgazdasági munkáért, ettől fogva pedig némi joggal hivatkozhatott arra, hogy akkor fog dolgozni, ha majd visszaadják a földjét meg a lovát.

1951-ben bátyjával Budapesten dolgoztak, egy fotólaborban, de – mivel nem léptek be a kommunista pártba – rövidesen elbocsátották őket. Papp Gergely egy vidéket járó cirkusznál lett díszletmunkás. Az 50-es évek közepén azután visszaköltözött szüleihez, a tanyára, amelyet soha többé nem is hagyott el. Ekkor kezdett el halászni a szövetkezetben. Az 1956-os forradalom és szabadságharc lényegében Budapesten zajlott, amelyet a szovjet csapatok – két hét bizonytalankodás után – brutálisan levertek és megtoroltak. A vidéki Magyarországon fontos hatása a forradalomnak az volt, hogy a termelőszövetkezetek nagy része szétesett, s a parasztok visszavették földjeiket. A kommunista visszarendeződés már november végén megkezdődött, de évek teltek el, amíg a falvakban is visszaállították a közös gazdaságokat. Csak 1963-ra tudta ezt a hatalom az egész országban egységesen megszervezni. Megisméltódott az 1950-es trauma, ráadásul még a Papp család gyümölcsfáira is szemet vetett az állam. Papp Gergelynél ekkor telt be végleg a pohár: saját kezűleg vágta ki a fát, és a romokon még készített egy utolsó önarcképet. Nem fotózott többé.

1963 és 1965 között hivatásos halászként dolgozott, de elbocsátották, mert csak akkor járt be, ha épp kedve tartotta. Ezután orvhalászként folytatta a praxist, 1973-ban tiltott halászatért kapott pénzbüntetést, de ittas motorvezetés miatt is többször idézték be a rendőrségre. Alkalmi munkákkal próbálkozott: csigákat és piócákat gyűjtött, hörcsögcsapdákat állított, fácánokat nevelt. 1965-ben idős szülei a tanyáról a közeli Berettyóújfaluba költöztek legkisebb gyermekükhöz, Irmához. Ő a helyi kórházban dolgozott vezető nővérként, azaz szakszerűen tudta gondját viselni beteg szüleinek. Édesapjuk 1967-ben, édesanyjuk 1970-ben halt meg.

1965-től tehát ketten maradtak a tanyán: Gergely és öccse, a súlyos pszichózisban szenvedő Jóska. Kapcsolatuk nem volt problémamentes. Gergely alkoholizmusa, önfajúsága és munkaundora nehezen fért össze Jóska sértesziszálási szenvedélyével, és időről időre fellobbanó súlyos, öntudatvesztéses állapotával. Irma – aki élelmiszer-csomagokkal segítette testvéreit – édesanyjuk halála után szembesült azzal, hogy Gergely gondnokság alá vette Jóska-t, ám nincs tekintettel öccse egészségi állapotára. Irma elintézte, hogy ő legyen Jóska gondnoka, amitől a Gergely és Irma közti viszony véglegesen megromlott. Jóska álla-

pota sem javult: élete utolsó évtizedét Irmánál töltötte, egészen 1992-ben bekövetkezett haláláig.

István bátyja, az 50-es években, Simontornyán nyitott önálló műtermet. Megnősült, ám házassága nem sikerült. 1981-ben, már nyugdíjasként, ismét Ecsegfalván vett házat magának. Szerette volna, ha Gergely is beköltözik hozzá a tanyáról, de ő hallani sem akart erről. István 1987-ben halt meg, Gergely 1981-től teljes magányban élt a rozoga, összedőlő tanyán, 2000 februárjának végén bekövetkezett haláláig.

Papp Gergely teljesen tájékozatlan volt a művészetet illetően is (e szó alatt színészetet értett). Annyi képet látott mindössze, amennyit egy kisvárosi fényképésznél láthatott. Művészi szándék nélkül, tisztán leíró jellegű, funkcionális képeket gyártott. E közömbös alapállása ellenére az általam látott, hozzátéve háromszáz negatívjának mintegy fele (!) mutatott különleges esztétikai minőséget. Ez a meghökkenítően magas arány az ő esetében kizárja a véletlent mint magyarzó elvet. Úgy értem: minden közhelyes családi fotóalbumban felcsillan egy-egy akaratlanul zseniálisra sikeredett kép, de ez nagyon ritka ajándék. Száz érdektelen képből, ha egy mutat némi esztétikai kvalitást, az már nagyon jó aránynak számít a privát fotók esetében.

Jobb elmélet kell tehát: paranoid személyisége talán közelebb vihet a Papp Gergely-jelenség magyarázatához. A paranoia önmagában szelíd pszichózis, amely a normális és a kóros között van félúton. Normális, mert a személyiség nem hullik darabokra – ahogy Jóska öccsével történt időnként –, nincs hallucináció, és nem ön- és közveszélyes az illető. (A faluban ártalmatlan futóbolondnak nézték, vagy szégyellték őt krónikus munkakerülése miatt.) Ugyanakkor kóros is, amennyiben egész életében téveszméi fogságában élt, és ezekből kreálta saját kényszeres és idegenszerű gondolati valóságát, amelynek a hétköznapi realitáshoz vajmi kevés köze van.

Életrajzából is kitűnik, milyen makacsul ragaszkodott értelmetlen elhatározásaihoz. Nem tudott kártyázni, örök vesztes volt a kocsában, de eszébe sem jutott, hogy esetleg abbahagyja. Egy, a menyasszonyát érintő bizonytalan gyanú alapján eldöntötte, hogy soha nem nősül meg, és így is lett. Csak akkor fog dolgozni – mondta –, ha visszakapja földjét, azaz soha. (Amikor 1990-ben megszűnt a kommunista diktatúra Magyarországon, és visszakaphatta volna földjét – kárpótlási jegyek formájában –, már egyáltalán nem érdekelte a dolog...) Ilyen irracionális, életszerűtlen és visszavonhatatlan elhatározások mentén élte le az életét. Öncélú akaratosságban rejtett ugyanakkor bizarr önazonossága. Soha nem érvelt, csak egyfolytában megalomán kinyilatkoztatásokat tett: „A világ hőse akarok lenni, világgyőzelemre kell törnöm!” „Vesztett életet élek, de hát muszáj: küzdeni a végsőkig!” Mindezeket hir-

dette, miközben gallyakat gyűjtött az elvadult kertben, hogy egyfolytában égessen a tűz a kályhában: ez volt egyetlen valódi aktivitása. (1998-ban egy alkalommal nyári hőségben látogattam meg. Benyitottam hozzá, és megcsapott valami elmondhatatlan forróság, ami a konyhából áradt. Ott ült Papp Gergely, kucsmában a kályha mellett, és rakta a tüzet. „Gergő bácsi, fázik? Mert iszonyú meleg van idekint is.” Kinézett az ajtón: „Jé, tényleg, milyen jó meleg nyár van!” – és végre levette a télikabátját...)

Üldözési mániája is roppant erős volt: „Hozzám már huszonhatszor betörtek. Elvitték a szerszámaim, a bal-tám, a gumicsizmám, a fényképezőgépem, a klarinétom meg a fekete kalapom. Egy szentkép is eltűnt a padlásról: Krisztus a kereszten, előtte kígyók.” Szerencsére egyetlen igazi kincsét – egy tenyéryni, szürke követ – nem találták meg a rablók: „Több ezer éves elefántepekő. Ezt hagyta rám az apám.”

Papp Gergely tehát bizarr rögeszméinek kiszolgáltató, öntörvényű megszállott volt. A fotó azonban nem tartozott egzaltált ideológiai rendszerébe. Képeiről soha nem gondolt semmit, pusztá hétköznapi valóságként tekintett rájuk.

Ha fotóinak roppant bonyolult képvilágát sajátos személysége felől vizsgáljuk, akkor a paranoia azt a szilárd akaratot helyettesítheti, amit művészek esetében az esztétikai szándék erős belső motivációjaként ismerünk. Infantilizmusa és diszlexiája pedig formaadása jellemzőiben érhető tetten. Mindent síkban gondolt el, úgy, hogy a motívumok lehetőleg ne takarják egymást, és azonos nagyságúak legyenek. Soha nem értette, hogy a távolabbi dolgok miért kisebbek a képein. Mindig a központi motívumra próbált koncentrálni, tehát nem a kép egészét komponálta. Furcsa kivágásokat produkált így, és saját árnyéka is sokszor a kép része lett önkéntelenül. Amikor fotózott, ezek fel sem tűntek neki, sőt utólag, az elkészült képeit látva sem értette, hogyan maradhatott le egy-egy szereplő feje. Tehát magát a kész képet is csak az eredeti fotózási szituáció életvalóságaként tudta érzékelni. Azzal sem tudott mit kezdeni, hogy egy kép mitől lehet fontos valaki számára, aki nincs is rajta. (Kezdetben kifejezetten bizalmatlan volt velem is, mert úgy sejtette, hogy nem a fotói érdekelnek, inkább az elefántepekővét akarom megkaparintani...)

A diszlexia tünete többek között a lényegtelen részletekre irányuló indokolatlan figyelem, a bal-jobb felcserélődése, valamint az időérzékelés és az emlékezet zavara. Képein olykor tisztán azonosíthatók ezek: az egymástól független részletek halmozása, a fő motívum értelmezhetetlen eltolódása a szélek felé és a tökéletes időn kívüliség. Szerette volna ő középre helyezni a modellt vagy szimmetrikusan elhelyezni a figurákat és vízszintesre venni a horizontot, de ez hol sikerült, hol nem. Stílusa eszté-

tikai értelemben nem koherens – azaz nincs is stílusa –, mégsem tűnik zavarosnak, sőt meghökkentő stílustalansága roppant fontos mozzanata elragadó időtlenségének. Az 1938 és 1963 között eltelt huszonöt évben képeinek formaadása semmit nem változott, tehát mindig is ugyanaz a részeket önmagukban kezelő, sorolásszerű, stilizálatlan, leíró, rajzos naturalizmus jellemezte. Felfedezhető néhány sztereotip séma, szerkezeti fixáció, amelyek nem is mindig vannak szinkronban a kép témájával: például a jobbra-balra tekintős portrék vagy a lábhoz tett virágok. Ez kétségtelenül komponálási szándékra utal, mintha olykor a kép egészét is figyelembe tudta volna venni, de nála ez is inkább valami nyomasztó rögeszmére emlékeztet, mint elvont esztétikai szándékra.

A művészi kompozíció a képek esetében a látott és érzett elemek intelligens és kreatív kombinációja, amely egyféle alkotói akarat, egyéni stílus mentén absztrahál. Önmagába záródó, egynemű képi rend teremtődik így, amelyben az egyes motívumok bonyolult hálót alkotva vonatkoznak egymásra. Papp Gergely képeire e definíció egyetlen eleme sem vonatkoztatható, mégis mindegyik fontos képe szinte affektáltan kiszámítottnak, modorosan

Trónoló
kislaba,
1940 körül
Fotó:
Papp Gergely





Horizontok,
1942 körül
Fotó:
Papp Gergely

agyonkomponálnak tűnik. Látszólag, pszichológiai nézőpontból formanyelvének eredetére fény derült ugyan, de arról nem tudtunk meg semmit, hogyan lett „vizuális pszichózisából” ilyen bámulatosan eredeti és magasrendű esztétikai érték. Mert mintha képein minden vegytiszta művészetből lenne...

A síkon zajló radikális mellérendelés és a variációk helyett az egyszerű felsorolás az archaikus-törzsi művészetek és a gyermekrajzok jellemzői, ami a művészet keletkezését, az ember legelső esztétikai mozdulatát idézi fel. Az ősművészetet átható transzcendens aura az ő képeiből is elemi erővel sugárzik, mint valami idegen, sötét fenség. Mintha Papp Gergely a semmiből újra felfedezte volna magát a lényegi művészetet! Mint egy gyermek, úgy csodálkozott a világra, s ez az őszinte, gátlástalan és mindig első pillantása huszonöt év alatt sem változott semmit. Nincs véleménye, minden egyformán hangsúlyos, kompozíciói pedig tőle függetlenül, mintegy önmaguk által teremődnek. Ez nem a privát fotó komponáláson inneni véletlene, hanem valami komponáláson túli, abszolút esztétikai mintázat, amely rajta keresztül mutatkozik meg számunkra.

Megpróbálom néhány pregnáns képének elemzésével világossá tenni és pontosítani ezt az esszenciális formára vonatkozó sejtésemet. (A címüket én adtam a könnyebb azonosíthatóság céljából.)

Trónoló kisbaba (1940 körül). A feladat egy egyszerű gyerekfotó lehetett a néhány hónapos csecsemőről. A fiatal Papp Gergely azonban mértéktelenül túlereagálta a dolgot, hisz valóságos trónust eszkábált a tanyaudvaron elrendezett székekből, szőnyegekből. Elsőre viccesnek tűnhet e látszatpompára irányuló igyekezete, a végeredmény azonban egyik legszigorúbb, egyben legmonumentálisabb alkotása lett. A merev szimmetria, a háttér kreált síkja az ornamentális díszítéssel, a mozdíthatatlan forma és az élettelen, panoptikumfigurának tűnő csecsemő teátrális mozdulata, aki mintha minden titkok tudója volna: mindez együtt valami nyomasztó időtlenség légüres térébe emeli a képet. A soha nem látott, azonosíthatatlan „stílus” idegen esztétikai akcentusa is csak erősíti ezt az ultrarideg és könyörtelen hangzást. Az attraktív, grandiózus installáció drapériái fémes hidegségükkel és a síkok halmozásával szintén mintha kifelé mutatnának az időből. A fenség abszolutizálása történik meg itt, úgy, hogy a mitikus emelkedettség katarzisa ellenben semmiféle morális megrendüléssel nem jár, ahogy azt az evilági remekműveknél tapasztalhatjuk. Ez a fenség – azaz: valami emberi mértéken túli hatalom – csak jelzi a létét és azt, hogy aki érzékeny rá, az épp a művészetben találkozhat vele. Bizonyos művekben olyan fénylő intenzitással van jelen, hogy tökéletesen felszámolja az ábrázolt tárgy valóságát, azaz minden eredeti képi mozzanatot saját formai rend képletébe szellemít át, maradéktalanul. A *Trónoló kisbaba* esetében például egy naiv, ügyetlen, frontálisan fogalmazott barkácsidillből valami vérfagyasztó és ismeretlen esztétikai valóságba vezet el (ami persze akár elragadó is lehet azok számára, akik a művészet mélyének archaikus sugárzására érzékenyek).

Horizontok (1942 körül). Szintén jellegzetesen színpadias kép, de nem a „megrendezett fotó” ismert művészeti stílusának értelmében, inkább, ahogy az antirealista manierizmusban jelent meg a XVI. század festészetében. Vagyis amikor a radikális absztrakció által maguk a formanyelvi elemek váltak önmagukban a képek voltaképpeni főszereplőivé. Itt egy patakparti tornászmutatványon szórakozott épp a falu népe. Ártatlan népi életkép, Papp Gergely megfogalmazásában olyan durván absztrakt kompozíció lett, amelyben a párhuzamosok geometriájának abszolutizálása történt meg. E túlarikulált elvonatkoztatás – amelyben a vízszintesek extrém halmozása és egymás mögötti síkként való felsorolása – a figuratív absztrakció paradoxonának bravúros példája. Leíró, természetes látványból varázsol életidegen, repetitív, geometrikus esztétikai alakzatot. A horizontok hidegletű és erőltetett

lüketése az életvalóság hült helyén egy másik valóság intenzív jelenlétét sugározza. Ez az ismeretlen geometria túl van azon, amit gondolni vagy mondani tudunk az esztétika nyelvén: csak erős, katartikus élményként létezhet számunkra. Ebben az abszolút rendképletben ami mozog, az is mozdulatlan, ahol van emberi figura, ott sincs emberi jelenlét, hangillúziók helyett pedig jelentőségteljes lényegi csend mindenütt. Statikus, halálos merevség, amely azonban sosem unalmas, inkább bámulatosan változatos és mélységesen megrázó. Erős esztétikai töltés, amely nem állít semmit a tárgyról – semmi evilági valóságta-pasztalatot –, és még a stílust is maradéktalanul felszámolja. Mintha az időben változó korstílusok alatt húzóódó örök, időtlen és mozdulatlan formára mutatna mint a művészet eredetére és lényegére. E metaforma olyan művészi alaphangzás, amelyet a korstílusok elhomályosítanak ugyan, de amelytől egy remekművet igazán nagyra érzünk. Papp Gergely életműve éppen attól oly különleges, hogy semmi más nincs a képein, mint maga ez az esszenciális forma. Míg a manierizmusban az öncélú stílus írt fölül minden egyebet, addig Papp Gergelynél az abszolút forma mutatkozik meg önmagában, amelyben minden pont középpont. Zárt, levegőtlen képek, a legnagyobb esztétikai sűrűség közepén. Minden banális részlet túlvilági, fekete fényben csillog: sehol semmi könnyedség, csak a teljesség komor ragyogása. Megdermedt pillanatok, amelyek nem az időben léteznek. Intenzív ismeretlen jelenlét, amely a paradoxonok és a totális átszellemítés műveleteinek monoton ismétléseivel érinti meg az esszenciális forma mélyrétegét. Hasonlíthatatlanul ádáz, egyben személytelen hangzás ez, mert nincs stílusa – ami a formanyelvi mozzanatok speciális rendszere volna –, mégis végtelen változatosságban mutatja fel önmagát. Az ilyen kép már nem nekem szól, hanem önálló hatalomként áll előttem, s az esztétikai élményben megtörténik velem. A művészet alapesetben is egy alternatív valóság, amely az esztétikai absztrakció által teremődik. Úgy vélem, Papp Gergely képei e másik valóság transzcendens aspektusára mutatnak rá. Arra a lényegi formára, amelyet a műtörténeti stílusok elfednek ugyan, de amely – végső soron – a művészetek közös nevezője.

Fejenállás a strandon (1960 körül). Ismét egy magába forduló tökéletesgű képe, amelyben a készítés mikéntjét is önkéntelenül megörökítette. Eredeti elképzelése az lehetett, hogy a mutatvány a kép közepén legyen, vízszintes horizont előtt. Ehhez képest a főszereplő elcsúszott, a látóhatár meg ferde lett, pedig a véletlen önárnyékból látható, hogy Papp Gergely állványról fotózott, azaz gondosan előre beállított mindent. Hatalmas árnyék önarcképe – amely által ott is van, meg nem is – és a fejen álló figura, negatív-pozitív alakzatként egészíti ki egymást. Mély szellemiséget hordozó, bravúros szimmetria ez: ext-



Fejenállás a strandon, 1960 körül
Fotó: Papp Gergely

rém képszoibrászat, amely a háttér holt terében is gazdagon elbeszél. Elbűvölően darabos, rajzos hatású kép, amelyben semmi művészkedés nincsen, csak az időtlen forma monumentális és hipnotikus sugárzása. Ami pillanat, az is teátrálisan beállított, ami életvalóság, az is elemelt, ami ironikus, az is humortalan, ami hiba, az is totálisan átszellemített, és ezek mind egy idegen, ám roppant erős esztétikai erőter egyenrangú mozzanatai. A statikus elemek bonyolult dramaturgiája az egymás mögötti síkokban is a vegytiszta forma élményét szuggeralják: mintha az abszolút művészet ragyogna itt saját titokzatos, sötét fényében.

A híd és én (1963 körül). Papp Gergely az Ecsegfalva határában álló kis acélhídért egész életében rajongott: valóságos műszaki csodaként tekintett rá. Ezt az elragadtatott szeretetét akarhatta kifejezni ezzel az ijesztő véglegességgel megfogalmazott, valószínűtlen ős-szelfivel. A híd fölött a negatívból kikarmolt egy négyzetet, hogy majd saját arcképét tegye oda. Ezt ugyan soha nem tette meg, de a fekete négyzet azért elkészült. Fagyos hangzású, komor fenségű kép lett a végeredmény, amely szofisztikált és éteri is egyúttal. Ez az ügyetlen négyzet nem a néző terében egzisztál, hanem egy ettől független, autonóm dimenzióban. A képbe valahonnan belógó kimondhatatlan

entitás arcát láthatjuk itt meg. Nem a kép a képben a műtörténetből ismerős helyzete ez, hanem a képbe egy kívülről belépő ismeretlen jelenlét esetéről van szó. Amikor 1913-ban Malevics megfestette a *Fekete négyzetet*, azt hangsúlyozta, hogy ez nem figuratív vagy absztrakt, hanem valami harmadik minőség, amely a látványtól független, tiszta érzékenységre apellál. Arra a különleges esztétikai rezgésre, ahol nem tapasztalható meg egyéb, „csak” az Abszolútum. Nem nézem a képet, nem is a kép néz engem, hanem bevon magába, és én magam válok képpé. Ez az, amit sem a művész, sem a befogadó nem ural a műben. A transzcendens jelenlét erős aurája miatt a kép e négyzetben kilyukad és önmagába zuhan. Az esszenciális forma mint a művészet lényegi mozzanata egyben a tiszta geometria revelációja is. Ez a négyzet – a maga pontatlanságával együtt – a létező egyik leginkább szellemi alakzat: távoli, idegen, nyomasztó, idegesítő, fekete fenség. Nehezen szerethető, hisz úgyszólván befogadhatatlan nyelven szólal meg, ám ellenállhatatlan sodrása van. Sokat tudnak ezek a képek, amit mi, halandók még nem tudunk.

Több mint húsz éve próbálok a Papp Gergely-jelenség végére járni. Ha nem ismerhettem volna meg őt személyesen élete utolsó éveiben, nyilván én is fantasztikus őstehetséggel megáldott, ám teljesen öntudatlan művészként tekintenék rá. Eugène Atget-hez (1857–1927) hasonlítanám, aki szintén nem akart kifejezni semmit a fotóművészet saját formanyelvén először nála megszólaló, titokzatosan poétikus, emelkedett – egyben kísértetiesen elidegenedett – várostájképeivel. Tehetsége természetét nem ismerte fel, zseniális életművére ő is közömbösen tekintett, és semmi művészi jelentőséget nem tulajdonított neki.

Papp Gergelynél azonban a született tehetség helyén csak a született paranoia alakzatait lehetett azonosítani,

ráadásul a művészeti hagyományhoz sem volt semmi köze, sőt azt sem tudta, hogy létezik ilyesmi. A motorszereléshez kiváló érzéke volt, sőt a zenéléshez is, de a fényképezésben egyáltalán nem keresett kreatív, új megoldásokat, nem absztrahált, csak ügyetlenül és minden művészi szándék nélkül ismételtetett néhány egyszerű sémát. Kicsit sem volt kíváncsi: saját képein kívül más képeket soha nem látott, és nem belső motivációtól hajtva kezdett fotózni, hanem csak véletlenül adódott ez a lehetőség az életében. (1963 után szinte el is felejtette, hogy fényképezett valaha.) Tehát az ő esetében sem invenció, sem konvenció egyáltalán nem fedezhető fel.

Mint emberi jelenség egyébiránt ugyanolyan nagy formátumú és elbűvölő volt, mint a – tőle függetlenül varázslatosra sikeredett – képei! Időn és életvalóságon tökéletesen kívül álló, sugárzóan karizmatikus és méltóságteljes lénye bámolatba ejtett, ahányszor csak találkoztam vele. Az egyetlen létező realitás számára saját szellemi valósága volt. Akkor már, majd két évtizede, félelmetes magányban élt a széteső tanyán. Nem nagyon lehetett beszélgetni vele, mert mindenről saját világmegváltó rögeszméi jutottak az eszébe. Egyfolytában ezeket hirdette, tetszőleges sorrendbe variálva az elemeket. E kényszeres kinyilatkoztatásai épp azért nem váltak idővel unalmassá, mivel mindig, ahogy épp eszébe jutottak, úgy következtek egymásból „logikusan” a történetek. Kétszer nem mondott semmit ugyanúgy, sőt a különböző változatok nem is hasonlítottak egymásra. Tehát mindig ugyanazt mondta, de teljesen máshogy: épp ahogy a képeinél is tapasztalható.

A bizarr, paranoid észjárását lehetett megfigyelni nála működés közben. E szelíd pszichózisból egy kevés mindenki megfigyelhető. Előítéleteink és alaptalan feltételezéseink stabilizálják a normális elmeműködést is, ám – jó esetben – képesek vagyunk egyúttal helyesbíteni ösztönös álláspontunkon a tények hatására. Papp Gergelyből e szellemi önkontroll képessége teljesen hiányzott.

Eleinte kifejezetten idegesített, hogy a képeire nem nagyon akart emlékezni, sőt mintha direkt zavarta volna, hogy állandóan erről faggattam. De nem is nagyon tudott mondani róluk semmit, hisz nem tartoztak téveszmenrendszere stabil motívumai közé. Csak azért nem dobta ki a negatívokat, mert életében soha nem dobott ki semmit, hetvenöt év minden tárgyi emléke ott halmozódott kísértetiesen sötét és hideg szobájában. Nagy befőttesüvegek sorakoztak az asztalán harminc éve érintetlenül. Eszébe sem jutott megkóstolni őket soha, pedig gyakran semmilyen enivalója nem volt... Ma már úgy vélem, hogy fotóival kapcsolatos közömbössége is teljesen logikus, hisz ő ezekben csak öntudatlanul kivitelezte valamely idegen akarat követelményét. Ha maga is gondolt volna valamit, az hibaként jelentkezett volna képein, és az életmű nem lenne ilyen lélegzetelállítóan koncentrált.

A híd és én,
1963 körül
Fotó:
Papp Gergely



Van egy hozzá hasonlóan nagyszabású és rendhagyó életmű a magyar festészetben, amelynek esztétikai értéklésében ugyancsak jelentős a zűrzavar. Csontváry Tivadar (1853–1919) vidéki patikust égi hang jelölte ki a világ legnagyobb festőjének. Ez őt magát lepte meg legjobban, mert a festészet egyáltalán nem szerepelt addigi világmegváltó rögeszméi között, hisz született rajztehetsége nem volt. Fanatizmusa miatt azonban egy pillanatra sem kételkedett az isteni küldetés meglepő tartalmában. Negyvenévesen, tisztán akarati alapon akadémikus rajztudásra tett szert, igen rövid idő alatt. Ezután az eredeti – körülbelül tizenkét éves kori – gyermeki rajzolás és az akadémiai rajzmodor egymás mellett létezett benne, s képeiben e kétféle rajzstílus gyakran keveredett. Konceptiója szerint olyan, nevezetes helyszíneket és épületeket festett, amelyeket erős spirituális energiaközpontoknak gondolt. Félig panteisztikus, félig az őshagyományon alapuló tradicionalista ideológiájának megfelelően főleg nagy hegyeket, vízeséseket, ókori romokat örökített meg, turisztikai képeslapok mintájára. Képvilága drámaiatlan, mégis szinte elviselhetetlenül emelkedett, és robusztus akarattal megfogalmazott. Poétikájának egyik figyelemre méltó jellemzője originális kolorizmusa. Világító színeivel különösen életszerűtlen, vízionárius, hasonlíthatatlanul elvont síkábrázolást teremtett. Mindazonáltal hideg lángolású, elragadó képei úgyszólván értelmezhetetlenek a hagyományos festészeti paradigma felől, hisz hiányzik belőlük a stílárius egyöntetűség, sőt maga a stílus, mint az időben zajló esztétikai innováció aktuális állapota. Zseniális és ügyetlen megoldások váltakoznak nála: hol naiv, hol monumentális, hol bizarr, hol fenséges, hol meg szinte harsány – s mindez egy képen belül!

Úgy tűnik tehát, hogy a paranoid személyiség szélsőséges fanatizmusa az a talaj, ami alapján valamely idegen akarat követelményeit teljesíti megszállottan az illető, úgy, hogy azt a sajátjaként érti félre. Épp pszichózisa teszi alkalmassá őt, hogy a transzcendencia médiuma legyen. Papp Gergely tájékozatlansága és a művészet iránti érdektelensége miatt lett a transzcendens tökéletes közvetítője, mivel képeivel egyáltalán nem egyéni elgondolásait fejezte ki, és épp ettől lett oly befogadhatatlanul sűrű – művészi üresjáratok nélküli – az életműve. Csontváry ellenben egyéni ideológiájának illusztrációit festette, így saját akarata olykor felülírta az idegen hatalom igényét. Szinte minden képén érződik a transzcendens érintettség, de a tiszta esszenciális forma csak néhány extrém részletben ragyog fel nála: rendre figuratív képeinek nonfiguratív mozzanatainál. Ha egy Papp Gergely-fotót és egy Csontváry-festményt egymás mellé teszünk, látszólag semmi közös nincs bennük a felszínen, külalakjukat tekintve. Ha viszont az esszenciális forma mélyrétegének hipnotikus sugárzása felől érzékeljük ezeket, akkor feltárul lényegi

azonosságuk. Nincs bennük korstílus – ami azonosítható történeti-vizuális alakzat lenne –, és így hiányzik belőlük a progresszió, azaz a műtörténet stílárius lendülete is. De a lényegi műveletek megegyeznek a paradoxonok retorikája és a totális átszellemítés értelmében, és épp ezektől érezhető az ismeretlen és időtlen hangzás egyöntetűsége közöttük. Ugyanakkor a két életművön belül nincs semmilyen hangsúlyváltozás a megszólalás tekintetében: mindketten ugyanazt az egyetlen képet fogalmazták különböző változatokban, évtizedeken keresztül. Ezekkel a – realitástól nagyvonalúan eltekintő – magányos monológok embereivel kizárólag a művészet szubsztanciája volt hajlandó megtörténni egyfolytában...

A transzcendencia a felvilágosodás óta eltelt háromszáz évben persze már nem elég jó érv a tudományos diskurzusban. A művészetben ugyanakkor – mint alkotói és befogadói tapasztalat – megkerülhetetlen és szinte tapinthatóan konkrét élmény és valóság. Még a tisztán evilági ihletésű művekben is érzékelhető a transzcendencia iránti távoli pillantás, a misztikus vagy transzcendens eredetű alkotásokról nem is beszélve. Ez a megszólalás nem metonimikus (ok-okozatinak tűnő fikció), nem metaforikus (utalásos fikció), és nem is önreflektív (azaz nem reflektálja, hogy ő fikció volna). Az esztétikum tehát – úgy tűnik számomra – lényegét tekintve egy ismeretlen transzcendens dimenzióból származik, és a megrendítő katarziszban a végső kérdéseket teszi átélhetővé bennünk. Világossá teszi azt a kétségbetűző tényt, hogy nincsenek abszolút válaszok, csak folytonos törekvés a személyes érvényű válaszok felé, és épp ez a szellemi ember igazi életfeladata.

Mi lehet tehát az esztétikai transzcendencia poétikája, annak a másik valóságnak az idegen akarata, amely meghalad engem, de technikusai által létrehozott képeiben találkozhatom az esszenciális formával? Ezzel a távoli, geometrizáló, nem referenciális, túlkomponált, stílustalan, minimalista, emelkedett, hipnotikus, sűrű, humortalan, időtlen, megrendezett, valószínűtlen, néma, monumentális, hideg, rajzos, síkokat soroló, személytelen, nem antropomorf, idegen, tökéletes, könyörtelen, szimmetriákat ismétlő, rideg, mély, bármit égit emelő, ismeretlen, paradoxonokban élő, magányos – ugyanakkor szárnyalóan fenséges és katartikus: lényegi művészettel?

Művészetről gondolkodom, konkrét művek élményét elemzem szenvedélyesen, mióta az eszemet tudom, ahol a fenség és a katarzisz a legfelkavaróbb pillanatok: amikor azt érzem, hogy ezért a mindent elsöprő élményért érdemes volt megszületni. E két minőség gyakorlatilag ugyanazt az emberfeletti hatást jelöli, talán nem is léteznek egymástól függetlenül. Számomra ez a transzcendentális élmény jelenti az esztétikum csúcát, amikor kiesve az időből átkerülök abba a félelmetesen elragadó másik di-

menzióba, amely messze túlmutat az életvalóságon. De ez a teremtett esztétikai valóságnak is valahol a határán vagy azon is túl van: nem pontosan tudható, hogy hol. Nehéz róla beszélni – mert ez a szféra nem fogalmi természetű, sőt kifejezetten megállítja a nyelvi jelentést –, mégis igazán ezt érdemes elemezni. Totális élményről beszélnek tehát, ami szubjektív természetű, és amihez született esztétikai érzékenység, figyelem, intuíció és kvalitásérzék szükséges. A helyes befogadás – ebben az értelemben – az alkotás folytatása. Ám, hogy a paradoxonok logikája, vagyis az az idegesítő akcentus, ahogy a művészet megnyilvánul, teljes legyen, azt is gondolom egyúttal, hogy a remekmű önmagában is jól megvan, és nincs igazán szüksége befogadóra. Nem föltétlenül akar megtörténni ezen a világon a befogadásban, léte már a transzcendens esztétikai dimenzióban is teljes. Papp Gergely és Csontváry képeinek fizikai fennmaradása például a pusztá véletlennek köszönhető. El sem merem képzelni, hány hasonló kvalitású lényegi életmű kerülhetett szemétre az idők során... Mégis, mivel megtörténtek – emberi tudomásulvételről akár függetlenül –, azt képzelem, hogy a művészet valódi, azaz transzcendens dimenziójában maradéktalanul léteznek, sőt működnek is valahogyan. Lehet, hogy a totális befogadói élmény nem is szubjektív természetű, inkább csak épp kinyitja azt a kaput, amelyen keresztül a lényegi művészet egészét pillanthatom meg – a platóni ideák másvilágához hasonlatos térben –, és épp e kollektivitás ereje lendít túl önmagamon.

Az esztétikai transzcendencia e nézőpontból látszólag azokhoz az önelvű mechanizmusokhoz hasonlít leginkább, amelyeket a stílusváltások logikájának vizsgálatakor „művészeti akaratként” (Kunstwollen) definiáltak, illetve a nyelv öntudatra ébredésében véltek azonosítani (azaz, hogy a nyelvi hagyomány telítettsége folytán a szöveg már önmagát írja a korábbi szövegekből, így a szerző csak a nyelv saját akaratának médiuma). A stílus vagy a nyelv mechanikus önműködésének feltételezése tudományos igényű magyarázat ugyan, ám pregnáns művekkel nehezen alátámasztható spekuláció. Az esztétikai transzcendencia önálló akaratának feltételezése ellenben két, lényegi idegenségű, ám nagyon is konkrét és nagy formátumú életmű katartikus élményéből következő sejtés.

A transzcendencia homályos jelenlétét korábban is érzékeltem az ősművészet, a törzsi művészetek, a gyermekrajzok és a misztikus művek esetében, de azt gondoltam, hogy ez az esztétikum azon legmélyebb titkai közé tartozik, amelyekhez nekem nincs antennám. Az mindenesetre feltűnt, hogy e másvilági rezgés egyáltalán nem föltétlenül a szakrális tematikájú művekből árad, hanem inkább valami mélységesen formai mozzanatból. Még a Papp Gergely-kutatás első öt évében (1997 és 2002 között) sem gondoltam volna, hogy erre a fölöttebb ingoványos talajra leszek

kénytelen tévedni, ahová magamtól sosem kívánkoztam. Ma már úgy gondolom, hogy épp azért voltam alkalmas az esszenciális forma esztétikájának kidolgozására, mert érzékelnem tudtam ugyan az esztétikai transzcendencia jelenlétét, és éreztem jelentőségét, de nem volt semmi előfeltevésem a mibenlétéről, amit azután igazolni vagy illusztrálni akarhattam volna.

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy ezen óhatatlanul maszatos esztétikai transzcendenciafogalommal – bármit is jelentsen ez – mint elméleti magyarázó elvvel automatikusan komolytalanná válok a művészet úgynevezett tudományos diskurzusában. Ám ahogy a művészet nem tudomány, úgy a művészetelméletnek is az esztétikum támasztotta speciális követelményeknek kell megfelelni, nem pedig a tudományos nyelv merőben spekulatív kritériumainak. Az esztétikai beszédmód kereteit pedig egyedül az elemzés alá vett műalkotások intenciói határozhatják meg. Azt pedig még a legmegátalkodottabb művészettudósok sem tagadják, hogy a művészetnek igenis létezik egy mélységesen titokzatos, ám szubsztanciális aspektusa, amely értelemmel egyáltalán nem befogható. Én csak annyit állítok, hogy ha ez a lényegi titok sem az életvalóságból, sem az esztétikum saját, kreált valóságából nem vezethető le, akkor bizony kénytelen vagyok föltételezni, hogy egy ezeken túli valóság üzenete ez. Márpedig épp a transzcendencia az, amely nagyobb nálunk, de lényegünkben érint meg minket. Erről persze elég nehéz precíz állításokat tenni, mert a felfüggesztett fogalmak idegen terében az intuíció működhet ugyan, de a nyelv nem biztos, hogy korrekt módon tudja követni az elementáris élményből következő esztétikai sejtést. Én mindenesetre megpróbálkozom a lehetetlennel: minél világosabban megfogalmazni ezt az erős tapasztalaton alapuló, bonyolult, ám bizonyíthatatlan elgondolást. Itt egy pillanatra megállnék: vajon a művészettel kapcsolatban tudományos igénnyel bizonyítható-e bármely állítás? Nem csak erős sejtések, hipotézisek vannak itt, amelyeket színvonalas szubjektív (!) érvelések mentén fogadunk el valószínű igazságokként?

De nem is azért beszélünk a művészetről, hogy megfejtjük a végső titkát – ami nyilvánvalóan eleve reménytelen és értelmetlen vállalkozás volna –, hanem hogy érvényes és újszerű szempontokkal segítsük minél gazdagabb befogadását. Valamint, hogy rámutassunk az általa felvetett kérdésekre, amelyek megválaszolásával csak újabb és bonyolultabb kérdésekhez jutunk. A remekművek épp attól kimeríthetetlenek, hogy az időben újrafogalmazzák a végső kérdéseket bennünk. És attól oly nagyok, hogy a mélyükön ott vonul némán, mint egy titokzatos idegen, az esszenciális forma mint transzcendens eredet, mint közös nevező és mint a fenség és a katarzis megrázó élményének egyik mindenkori forrása.