

KOMÁLOVITS ZOLTÁN



## *A romlás brutális csipkefátylai*

GÉCZI JÁNOS: IMMU PETS\*

Amikor Charles Baudelaire a modern költészet születésének hajnalán az *Egy dög* című versében egy feltárolt állattetem széteső húsát teszi a lírai észlelés tárgyává, szinte megelőlegzi a száz évvel későbbi francia gondolkodó, Maurice Merleau-Ponty korszakfordító fenomenológiai reflexióját. A tetem láttán ugyanis – egy jövőbeli vízió formájában – kedvese testének képe idéződik meg a beszélő tudatában: „*És hiába, ilyen mocsok leszel, te drága, / ilyen ragály és borzalom, / szemeim csillaga, életem napvilága.*” Az univerzális romlás, dekomponálódás mindent felülíró törvényében Baudelaire a világ vad, hússzerű létmódját ismeri fel, melyben az emberi test/hús mint érző és érzékelő fenomén, csak a világ húsába ágyazottan képes autentikus ön- és világértésre. Száz évvel később Merleau-Ponty bevezeti a fenomenológiai gondolkodásba a „világ húsa” kifejezést. A világ húsa a francia filozófus számára azt a belátást ragadja meg, hogy a világ az észlelő szubjektum számára semmiképpen nem pusztán tárgyszerű konstelláció: „*A világ húsa által vagyunk képesek a végső elemzés során a megélt testet megérteni*” – írja a *Látható és láthatatlan* című utolsó munkájában. A filozófus kései művében azt a felismerést próbálja fogalmi nyelven rögzíteni, hogy testünk húsa és a világ húsa ugyanannak az eleven létnek a mozzanatai. Nem szemben állunk tehát a világgal, hanem magunk is ugyanabból az anyagból vagyunk, mint a világ. A világ mint hússzerű organizáció valójában a teremtett valóság olyan primordiális homogenitását tételezi, amely megelőz minden hierarchiát és differenciációt, és a korábban a filozófiai reflexió aktoraként tételezett szubjektumot visszaágyazza a vizsgálandó valóság vad és nyers érzékiségébe. Ebből következik, hogy észlelésünk szerveződése egy nálunk sokkal nagyobb szerveződésbe való illeszkedés. Ez a nálunk nagyobb szerveződés pedig nem valamiféle misztikus hatalom, hanem az eleven lét, vagy ha úgy tetszik az eleven természet. Géczi János *Immu Pets* című kiállításának képei (és a mögöttük húzódó markáns alkotó világértés) úgy néznek ránk a falakról, mintha Merleau-Ponty radikális fenomenológiájának érvényesítései és igazolásai volnának. Mert Géczi kiállított képei ránk néznek. Miközben, szokásos módon, a látogató nézi a képeket, a látványokban megjelenik világban való létük eredeti funkciója, hogy *rá/letekintve a világra*, a nézőre – elnyerjék annak pillantását. Ugyanakkor e *ránézésre várva*

---

\* Veszprém, Művészetek Háza. Dubniczay-palota, április 13. – május 15.

minden plakát maga is a világ egy pillantása. Amikor Pilinszky János a nagyvárosi lét atmoszféráját megjelenítő „plakátmagány” metaforát leírja, akkor a metaforikus jelentés mellett egy nagyon erőteljes konkrét jelentést is rögzít: a plakát mindig magányos. A plakát nézi a nagyvárosi rohanást, és várja, hogy visszanezzenek rá, várja, hogy felismerjék – hogy önmaga lehessen, és a világ húsába hatolhasson. Géczi János nagyon jól ismeri a dolgoknak ezt az észrevétlen, töprenkedő magányát. 2019-es veszprémi kiállításának katalógusában írja a következőket: „Louis Aragon tervezett, de meg nem valósuló Matisse-kötete előljáró beszédében felveti, hogy a dolgok sorsuk kiteljesítése során gondolkodnak. Elsa Troilet regényének hősnője – írja – medítál afelett, hogy a tapétapapír a többi tárgynál kicsit többet elmélkedik. Én sem gondolom másként. Akadnak tárgyak, sőt helyzetek és szavak, amelyek többet, s léteznek, amelyek kevesebbet töprengenek a világ részeinek vagy egészének állásai fölött, sőt vannak, amelyek kimondottan mérlegelő típusúak.” Az alkotó ezen gondolatai jegyében vizsgálva a kiállítást, azt gondoljuk, hogy Géczi János munkáinak egzisztenciális tétje éppen az, hogy a plakát-lét eredeti valósága/valószerűsége a dekomponálódás metamorfózisain keresztül mit őriz meg a dolgok/tárgyak eredendő organicitásából, másrészt milyen jelenlét-teremtésre képes a tárgyak elhasználódási mechanizmusait az alkotás erőterébe vonó teremtő reorganizáció. Véleményünk szerint Géczi képei intenzíven töprengenek „a világ részeinek vagy egésznek állásai fölött.” A kiállítás látogatója valószínűleg ezt a töprengést érzékeli abban a pillantásban, mellyel az egyes képek ránéznek. De végül is mi tekint ránk, nézőkre, a kiállítás képein? Talán úgy lehetne legpontosabban megfogalmazni a választ, hogy valami *fogalmi összerendeződés előtti mélység* ad itt hírt önmagáról. A képeken a világ mint primordiális homogenitás mint hús tárul fel. Mindenfajta feltárulás, azaz apokalipszis (*ἀποκάλυψις*) feltételezi a valóság vertikális strukturáltságát, mélységszerkezetét. Géczi képei a *mélységnek* adnak hangot. Mondhatnánk azt is, hogy a mélység moraja szólal meg bennünk, hiszen valójában a mélység viszonyait teszik tárgygyá. Azaz nem a mélységről szólnak, nem a mélységnek adnak jelentést. Géczi képeinek *strukturális meghatározója a mélység*, nem a tartami, szemantikai létesülés módjaként van jelen a képen, hanem mint világ/*valóság archeológiai képlete*. Ha Merleau-Ponty filozófiája a világ húsáról beszél, akkor Géczi képei a *világ bőrének az anatómiai metszeteit* adják. Továbbgondolva Merleau-Ponty belátásait, azt mondhatjuk, hogy az emberi testet határoló bőrfelszín, az érzékelés materiális közege és a világ felszínének bőre, a teremtett, érzékelhetővé vált fenomének anyagszerű ittléte ugyanazon texturális, nyers elevenség megjelenési formája. A textúra az anyag szerkezeteként, térbeli elrendeződéseként a világ homogenitását alkotó fenomének külső rendje. Géczi képeinek igazi nyersanyaga valójában a teremtett/teremtődő textúra, maga a *világ bőre*. Ez a megalapozottság adja

Géczi munkáinak tragikus fényét. Az alkotónak először le kell húzni a világ bőrét, le kell választani, le kell nyúzni, le kell mészárolni a felragasztott plakátot eredeti hordozó felületéről. Persze a plakátnak (is) ez a sorsa, és persze nem Géczi teremti vagy hozza létre a megsemmisülés rituális eseményszerkezetét. A megsemmisülés a természet önműködésének logikai rendjéhez tartozik, melyben az őselemek: az eső, a szél, a tűz, a föld végrehajtók. Géczi János képei készítése során ebbe az ősi rendbe ékelődik. Talán azt is mondhatnánk, hogy mint alkotó irányt szab az elmúlás és keletkezés drámai anyagának történetei számára. A plakátépés, a plakáthasogatás pusztán gyorsított befejezése, lezárása annak a megszűnési folyamatnak, a *transzfigurációnak*, melyben a világ bőre megszüntethetetlenül vedli önmagát, hogy a régi, ráncosodó, gyűrődő textúrák helyett fiatal, friss felszín jöhessen létre. Géczi képeinek materialitása azért megrendítő, mert nincsenek rajtuk eleve adott és rögzített jelentések, amelyek irányítanák az értelmezésben. A képek kapcsán csak olyan „vad lényegekről” beszélhetünk, olyan tartalom előtti mélységekről, amelyek az észlelés mindenkori alapzatát, ám ideális tartalommal nem rögzíthető hátterét jelenítik. Képein testünk – a világ húsába illeszkedő húsvunk – észleleti módon lép kapcsolatra a képben számára feltárulkozó világgal. Ha a képekhez érünk, s megtapintjuk a felületüket, akkor a világ lehántott, majd újravarrt bőrét érinti a bőrünk. Ebben a texturális találkozásban és érintésben a sebezhetőségünk, a sebzettségünk és sérülékenységünk ismerhet önmagára. A képek által teremtett és feltároló mélységek, ráncok, kráterek, törések oly módon állnak előttünk, mint a „pórusok brutális csipkefátyla” Pilinszky szemei előtt. Géczi képeinek összetett hatása éppen abból fakad, hogy a felületeiken megjelenő materiális brutalitás a lét nyers elevenségének szövedékét mint könnyen sebezhető, érzékeny, finom felületet tudja tanúsítani. Azaz amikor Géczi a romlás folyamatait, stádiumait a maga nyers anyagszerűségében archiválja, egyszerre meg is menti a világ vedlett bőrét a végső transzformációtól. Újrasimítja, újraépíti, reorganizálja a szétroncsolt szöveteket, égőként, ahogy Rilke mondaná, mintegy visszacsavarja a világra vetülő pillantásukat. Ez a pillantás azonban már régen levált az eredeti „tekintetről”, és önmaga történetének drámai fényével telítődött. A modernitástól kezdődően elburjánzó tárgyi kultúra, tárgyi civilizáció esztétikája mintegy saját árnyékaként folyamatosan létrehozza önmaga pusztuláskultúrájának esztétikáját is. A tárgyak rengetegére ráborul, ráfeszül az elpusztult tárgyak rengetege. Tárgyaink univerzálisak és globálisan szétszórtak. Ezért is nagyon homogén és erőteljes Géczi *immu Pets*-kiállítása. Bár a képek bevalottan három földrajzi tér (Veszprém/Balaton, Délvidék, Dalmácia/Murter) lenyomatait, dekollázsait mutatják be, a falon látható munkáknak közös az aurája. Közösek a grafémaelemek, a sérülések, az időtépte ráncok, a reorganizációs törések és szakadékok. Mindegyiken a világ bőrének pórusait látjuk,

mindegyiken a világ húsa tárul fel a textúra rétegeiben. Amikor Géczi lenyúzza a világ bőrét, a felszíni formát, akkor legelőször a plakátok kurrens üzeneteit, jelentésszándékait érvényteleníti és semmisíti meg. A politikai vagy marketingüzenetek, a látványként kiállított testek (amik az óriásplakátot mint demonstrációt létrehozták és fenntartják) csak önmaguk enyészeteinek induló nyomaiként vannak jelen. Néhány képen szinte érződik a plakátról lefolyó testek nedvedző enyészete. Talán ebből fakad, hogy a kiállítás több képe kapcsán Radnóti Bori noteszéne a lapjain látható elfolyások, szétmászalódások villanhatnak be a képzeletünkbe. Az enyészet anyagszerű, drámai dokumentumai. A betűk, a szótöredékek, szóroncsok literális jelenléte Géczi János képein ikonografikus motívummá transzformálódik. Mintegy le van hasítva a jelentésteremtés kitüntetetten verbális hagyományrendjéről, és pusztá kalligrafikus öndemonstrációként válik a mű alkotóelemévé. Ugyanakkor képpé szerveződésük ellenére megőrzik az íráseseménybe való begyökerezettségüket, és képviselik a verbális jel mindenkori jelentésteremtő potenciálitását. Hiszen Géczi abból indul ki, hogy a teremtett világ hússzerű, konzisztens totalitás. Ez a konzisztencia az elemek egyszerűségében és egyneműségében áll. Ahogy, mondjuk, egy kőzet, egy ásvány a formát nyert valóság elemi egysége, a Szellem által még meg nem munkált anyagi adottság, ami mindmáig mutatja a teremtés/teremtődés primér, nyers állagát, úgy a Graféma, a Szó, a Logosz szintén elemi egység. A graféma a létrehozható szellemi tartalmaink elsődleges izolált egysége. A graféma/szó még csak lehetőség. Önmagában pusztá anyag, pontosabban olyan anyagszerű adottság, amely megmunkálásra vár. Ám a szónak is megvan az időbeli mélysége, a maga tisztátalan ideje. Generációk hosszú sora kaptatta, s az idő árja mossa elénk. A szavak eredendően tanúk és nyomok. Géczi képei a betűk/szavak észlelésével és emlékezetével (is) dolgoznak. A „képcsinaló” Géczi János feltelezhető ars poétikájában az észlelés nem a szellem megismerő munkájának mozdulatait érvényesíti, mely során az észlelő szellem aktivitása szemben áll az észlelt világ passzivitásával, hanem olyan észlelés nyilatkozik meg, amelyben az észlelő és az észlelt aktivitása és passzivitása szétbogozhatatlanul összefonódik. A már fentebb idézett tanulmányában Géczi az alábbiakat mondja erről: „Végtére is a mű, ideális formájában, csupán a megpillantás idejében létezik, minden egyéb az átörökítés processzusának része, amikor rárakódnak, beleékelődnek olyan ballasztok, amelyek eredetileg nem jutnak szerephez. A dokumentáció, ha a dekollázs esszenciáját adó cselekvésre összpontosít, még mindig a legkevésbé rossz.” Ez a radikális ars poetica pontosan feltárja és magyarázza a Géczi János-féle kép létesülésének dinamikáját, ami a plakát észlelésének pillanatától és pillanatnyiságától (a benyomás tudat előttiségből fakadó erejétől) a reorganizációs folyamat eredményeképpen

előálló kép tiszta mélységének pillantásáig és pillanatnyiségáig fejt ki hatását. A mű csupán a megpillantás idejében létezik. Mintha Géczi János képei ezt a heurisztikus, az interpretatív ballasztok előtti/mögötti pillanatot próbálnak szétfeszíteni, állandósítani anélkül, hogy az átörökítés processzusa hatalma alá vonná őket.



m

SILK

W E S Z

YÖR

UT

É