

# AZ ESETLEGESSÉG NYOMÁBAN

## – Komoróczy Tamás és az egzisztencializmus –

Miért fordul egy művész figyelme a 21. század második évtizedében az egzisztencializmus, e réges-régen divatjamúlt filozófiai és művészeti irányzat felé? Belebotlik-e csupán, mint egy fajta kulturális maradványba, majd mindenféle történeti megértés nélkül kihasználja és kisajátítja azt, hogy valamivel fel tudja frissíteni művészetét, vagy valóban érdekelni kezdi, és az maga kezdi érdekelni, és talán csak később derül ki számára is, hogy valami olyat talált, ami saját korunk megértése szempontjából is releváns lehet? Hiszen mi más érdekelhetne minket igazán? A kortárs magyar művészet eszeveszetten rohan az aktualitás után, de az istennek nem képes utolérni. Talán azért nem, mert nem vesz lendületet a múltba való visszalépéssel. KOMORÓCZKY TAMÁS egy ideje már öt éves alkotói ciklusokban dolgozik. Az előző nagyjából az *Absolut*, *absurd* című videóval zárult le 2012 végén.<sup>1</sup> Érdeemes egy pillantást vetni rá, hogy lássuk a különbséget a későbbi munkákhoz képest. Az egyetlen snittből álló felvételen egy maszkba öltözött kisfiú beszél egy letakart szemű papagájhoz, a háttérben a sötét felhők mögül derengő csillagok végtelene, illetve sejtek mikroszkopikus felvételei és animált modelljei. Amit a kisfiú beszédéből kapunk, az egyfajta „magyarázata”, világ- és létértelmezése annak, „hogy a világon minden



Komoróczy Tamás  
*Absolut, absurd*, 2012, videó, 06:00 perc

létező dolog táplálkodik, és ugyanúgy táplálékául is szolgál másoknak”. A középpontban tehát a kozmikussá nagyított élet fogalma áll, és az a „kozmosz törvény”, amely három független erő, az állítás (tézis), a tagadás (antitézis) és az egyesítés (szintézis) önmagába visszatérő dinamikáját nyilatkoztatja ki, vagyis az élet alapelvét teszi explicité.

Az élet maga az abszolútum, pontosabban az a folyamat, és az egyetlen folyamat, amely az idő mint linearitás romboló munkájának, a pusztulásnak ellen tud állni, és képes fenntartani az abszolútumot. Az abszolútum pedig a totalitás, amely a mikrokozmosztól a makrokozmoszig mindent átfog, és amely önmagát igazolja és tartja fenn az élet által, még akkor is, ha sem eredetéről, sem értékéről, sem rendeltetéséről nem tudunk semmit, legalábbis nem tudhatunk meg semmit a sámánként, tanítóként, guruként beszélő, kezében karmesteri pálcát tartó kisfiútól. Ha erre az utóbbi momentumra felfigyelünk, egy lépéssel közelebb juthatunk a mű témáján túl ahhoz, amiről valójában szól, amiért a mű tulajdonképpen megszületett. Ennek kulcsa pedig a téma színre vitelében rejlik. Egy jelenet nézői vagyunk, amely szó szerint eljátszott: egy kisfiú „tanárosat” játszik a papagájával, és közvetít felé egy világmagyarozatot, amelynek értelmét talán ő maga sem fogja fel, ahogy a papagáj sem, és mi, a jelenet nézői sem. Nem a tartalma érthetetlen a magyarozatnak, hanem azokat az érveket nem kapjuk meg hozzá, amelyek igazolhatnák és értelmet adhatnának neki. A kozmikus törvény, az isteni törvényekhez hasonlóan, pusztán kinyilatkoztatásra kerül, legitimitását pedig kizárólag önmagából, a kinyilatkoztatás beszédaktusából nyeri. Magával a törvénnyel van tehát a baj, annak szükség-szerű esetlegességével,<sup>2</sup> ami érthetlenné és értelmetlenné teszi (ok, cél, szükségszerűség és megalapozottság nélkülivé), s így csupán papagáj módjára bemagolni és visszamondani vagyunk képesek. A törvény abszurd, amely csak kimondásának aktusában és elhangzásának fizikai eseményében létezik, nem forma tehát, hanem éppen hogy absztrakt *matéria*, amely csak a világban bomlik ki formává, pontosabban ölt formát világgént. A mű így válik egyfajta hommage-ává, de egyben elbűcsúztatójává is egy filozófiai beszédmódnak, amely a hegelianus kozmológia, a teozófia, a modern zsidó misztika, a pánpszichizmus, a bioromantika és hasonló alkalmazásaként hatalmas karriert futott be a 20. századi művészetben és különösen a magyar művészetben egészen a neoavantgárd végéig. Ennek az idealizmusnak, amely mindig is vonzódott a biológia szférájához, a profanizált változatát kapjuk meg itt „a minden eszik, minden megéti” formulán keresztül.

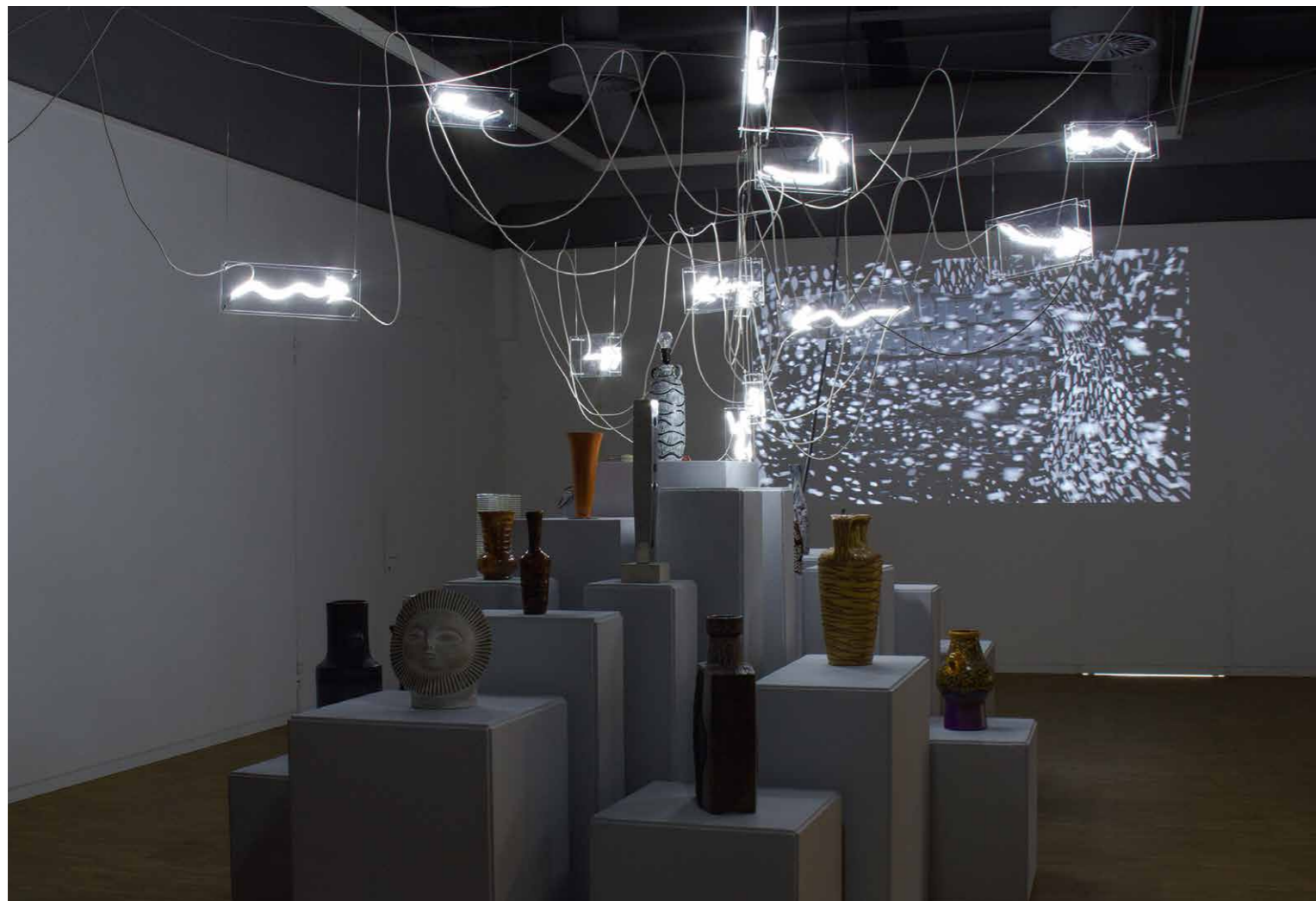
<sup>2</sup> Vö. Quentin Meillassoux: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Seuil, Párizs, 2006.



Komoróczy Tamás  
*Tejles mint egy erőltetett egzisztencialista metafora*, 2014  
Higgs Mező Galéria, Budapest © Fotó: Adamkó Dávid

A törvény a lét egészét kívánja uralni, totalizálni kíván, ezért ölti magára a forma látszatát, azon belül is természetesen a legtökéletesebb formáét: a világot önmagára próbálja zárni, a teret és az időt is körkörösé akarja tenni. Tézis – antitézis – szintézis, minden eszik, minden megéti. De miért tűnik fel az *Absolut*, *absurd* című műben ennyire nyilvánvalóan ez a hatalmi rend, és miért intéznek újabb támadást Komoróczy Tamás munkái 2012 után is valami olyasmira ellen, amit mintha már régen legyőzött volna egy utána következő korszak. Valamit keresnie kellett Komoróczy Tamásnak a modernség hagyományában, különben egyszerűen érdektelennek tartotta volna, és említés nélkül hagyja. És nyilvánvalóan a saját korából hiányolt valamit, ami miatt a múltba, és éppen a modernség közelmúltjába lépett vissza, de – hiszen pontosan erről szól a mű – egyelőre még nem találta meg. A 2013-as évben a következő ciklust két kiállítás nyitja meg. Érdemesebb talán a *Tejles mint egy erőltetett egzisztencialista metafora* cíművel kezdeni, mivel szorosabban kapcsolódik eddigi gondolatmenetünkhöz.<sup>3</sup> Ennél az installációnál is van egy háttérnarratíva, amelyet JEAN-LUC GODARD *Alphaville* (1965) című filmje reprezentál. Maga a narratíva pedig a modernség másik arca, a „hideg” modernségé, és annak is az ötvenes években újjászületett legextrémebb, utópikus változata, melyben a Törvény immár társadalmi szinten testesül meg, miközben ugyanolyan indokolhatatlan és idegen marad, mint a másik, a természeti és/vagy romantikus változat. De a mű itt sem közvetlenül erről a narratíváról szól, hanem inkább a hozzá való viszonyunkról. És ebben a viszonyban tűnik fel először az életmű során az előre megtervezett, mindent meghatározó és mindent ellenőrző rendszertől való menekülés eszköze is: az egzisztencializmus. Egyelőre csak „erőltetett” és „metaforaként”. Mindkét kifejezés arról árulkodik, hogy az egzisztencializmus még nem került elsajátításra, hanem megmaradt a külső kényszerrel és a totalitással (a filmből kölcsönözött „Le Figaro – Pravda” felirat jól illusztrálja ezt) szembeni gesztusszerű reakció szintjén. Tejlesnek, ahogy a kiállításához írt kommentárból kiderül, azt a gesztust nevezzük, amikor a művészek, elsősorban a zenészek, a kiadói szerződésekből adódó kötelezettségüket úgy teljesítik, hogy a lehető legegyszerűbben és leggyorsabban valami általában értelmetlen és fogyaszthatatlan terméket hoznak létre, például egy egész nagylemeznyi időre rátenyerelnek a szintetizátor billentyűire, majd rögzítik a hangot, és azt nyújtják be a kiadónak teljesítés

<sup>3</sup> Komoróczy Tamás: *Tejles mint egy erőltetett egzisztencialista metafora*. Higgs Mező, Budapest, 2014. augusztus 22 – szeptember 10.



**Komoróczy Tamás**  
Vektorok – Írás egy jövőendő őskoponyán, installáció, TÖBB FÉNY! Fénykörnyezetek, Új Budapest Galéria, Budapest, 2015 © Fotó: Rosta József

címén. A kiállításon bemutatott videó egy ilyen gesztus példája – Godard filmjének felgyorsítása és egyetlen percbé sűrítése, amit Komoróczy Tamás ráadásul véletlenszerű módon fehér sávokkal és foltokkal is beborít. A két eljárás együtt szinte azonosíthatatlanná, de legalábbis nézhetlenné teszi a filmet, majdnem Stan Brakhage filmjeinek szintjére absztrahálva és materializálva azt, s mindez természetesen kiegészül a film hangjainak és zenéjének a felgyorsítás miatt ugyancsak tömény zajjá válásával.

**Komoróczy Tamás**  
Írás egy jövőendő őskoponyán, full HD videó, 03:27 perc, 2013



Az egzisztencializmus felé tett első lépésből így inkább a szituacionista modernizmus ellenállás-filozófiája válik túlzott szituációhoz kötöttsége és reaktív jellege miatt. A kiállítás további részei is ennek a megvalósulási formái, leginkább a csontokból összeállított, vagy inkább csontfüzerré szétszedett gerincoszlopok, illetve a különálló csontok. Ezek az apró csontocskák az egyetlenek, amelyek formát tudnak ölteni, és éppen egyedi formájuknak köszönhetően képesek ellenállni a rendszerbe szerveződésnek. El lehet tehát szakadni a szituációtól, és nem csak az action gratuite és a materializáció az egyetlen lehetőség erre. A *Vektorok – írás egy jövőendő őskoponyán* című kiállítás<sup>4</sup> ez utóbbi jelenség hatalmas allegóriává növesztéseként olvasható. Az allegória keretét az emberi elme adja, amelyet különböző magasságú posztamensekre helyezett tárgyak jelenítenek meg, mindenféle tér-

<sup>4</sup> Komoróczy Tamás: *Vektorok – írás egy jövőendő őskoponyán*, Miskolc, Miskolci Galéria – Rákóczi-ház, 2014. január 9 – február 8.

beli vagy síkbeli szerkezet nélkül. Maguk a tárgyak szintén nem gondos vagy célzott válogatás útján kerültek az installációba, hanem a múzeumi gyűjtemény adottsága és a kikölcsonözhetőségük véletlenszerű lehetősége révén. A tárgyegyüttest fehérén világító neon és fekete karton irányjelző nyilak egészítik ki, amelyeket az elmefilozófia kontextusában az intencionalitás különböző nyalábjainak feleltethetünk meg. Az allegória elég jól dekódolható: az elme soha nem képes egységes rendszerre összeállni, és ennek két oka van, egyrészt az időbeliség, amely nem rendezett, nem folytonos (folyamszerű), nem egynemű, és még csak nem is saját, ezért nem képes igazán formát ölteni; másrészt pedig a külsőhöz való viszony, amely mindig széttartó mozgások sokságaként valósul meg. A mű jelentőségét azonban véleményem szerint nem az allegorikus jelentéssíkja adja, hanem az, ahogyan a külső és a belső, illetve az egyedi és az általános viszonyát tematizálja. Közelebb lépünk az egyénhez, sőt a belsejébe jutunk, de ugyanúgy közelebb lépünk a külső rendszerhez is.

Az installációhoz ugyanis egy újabb videó-munka kapcsolódik, black boxként csatolva a tárgyegyüttes white cube-jához. A kiállítás két része élesen el van választva egymástól, és fekete-fehér jellegük is mintha a dialektikus ellentét érzetét keltenék. Ám ez csak látszat. A sötétszoba ugyanis még inkább a benne-lét érzetét kelti, mint a másik tér, amelyben azt éreztük, hogy szó szerint beléptünk valaki fejébe. És maga a videó is rendkívül immerszív. A különbség inkább a két tér *léptékében* van. Minden lassú mozgásban van a videó képi terében, középen egy falra emlékeztető alakzat forog (talán a rendszer maradványa), mellette pedig apró fehér felhőcskék szállnak különböző irányokba, néha el is haladnak mellettünk, amitől teljesen benne érezzük magunkat a látott térben. A felhőcskék pedig mintha a másik helyiségben látható tárgyegyüttes kicsinyített változatai lennének, valamiféle monaszok, amitől mi is ilyen monásznak kezdjük érezni magunkat. És a monaszegyüttest körbeöleli egy immár gyűrött és szakadozott hálószerkezet, egyfajta barokk torzult modernista raszter.<sup>5</sup> Egy idő után azonban észrevesszük, hogy van egy harmadik síkja is a térnek a

<sup>5</sup> Rosalind E. Krauss: „Grids”. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, 1986, 8-22.

lebegő monaszok és a raszter síkján kívül, a háttérben ugyanis teljesen köznapi filmrészletek tűnnek fel. Ehhez a síkhoz képeést viszont a mi nézőpontunk mozdulatlan. És ez a sík nemcsak kidob minket az absztrakt téren innenre, hanem emberi léptékünkhöz is újra lehorgonyoz. Ebben a pillanatban pedig arra ébredünk rá, hogy tulajdonképpen nincs nézőpontunk és nincs léptékünk, és nem vagyunk szituációban, ahogy végső soron már a kinti tárgyegyüttesrel szemben sem voltunk abban.

A dialektikus viszony mindig szituációt teremt, akármilyen absztrakt legyen az. Akár az ön-maga és a más, akár a bent és a kint, akár a rész és az egész, akár az egyes és az általános között létesül a szembenállás, az már mindig egy szituációnak a csírája. Egyfajta akció-kép. A 2013 után keletkező művekből pontosan ez a szituáció tűnik el. Olyan külső eszközök vannak ebben Komoróczy Tamás segítségével, mint a szótár, az interneten található fényképek káosza és a kultúra által felhalmozott tárgyak. Az *Ancient: Anal Tyranny* (2014) című videóban képek csoportjai úszkálnak ez előtt a fent említett modernista raszter előtt, amely maga is vibráló mozgásba kezd, s így a koordináló-rendteremtő háttér funkciójának éppen az ellenkezőjét tölti be. A képek nem referenciálisan, még csak nem is tematikusan függenek össze, hanem különböző „érzések” mentén, amelyeket a föléjük beúzó szavak azonosítanak egy következő síkon. A szavak szinte idézetek, egyik-másikat felkiáltásnak is olvashatjuk: „fenomenális!” „kivételes!” „fantasztikus!”, mindenestre mind jelző, azon belül is minőségjelző. S ez a minőség az egyetlen összekötő kapocs a képek között, amelyek szinte láthatatlanok, de legalábbis megfigyelhetetlenek abban a néhány másodpercben, amíg szemünk előtt elhaladnak. Igen, az esztétikai világról van itt szó, a szenzációk modern világáról, amely nem képes világgá, vagyis összefüggő értelemegésszé formálódni, hanem a maga örök jelenében él, viszont állandó mozgásban van, mivel a múlt maradványai mindig változó sorrendben és együttállásban bukkannak fel a felszínén. A *Bluten Tag!* (2014) ugyanilyen szituáció nélküli mű, csak itt nem az esztétikai érdek „természetessége”, hanem a gyakorlati érdek „mesterségessége” oldja fel a szituációt. A mű éppen abból teremt a maga számára értelmet, hogy az ABC-n belül a betűk mesterséges sorrendje egymástól teljesen eltérő jelentésű, referenciájú és konnotációjú kifejezéseket kapcsol össze. Egy szó jelentésbokra bomlik így ki a szemünk előtt, ám ennek a bokornak nincs egységes formája, a végtelenségig burjánozhat tovább, és egyre csak széttartóbbá válik. Végül pedig az *A History of the World in 100 Objects* (2016) című videó mindezt a formátlan térré kibomló idő, a funkciójukat és jelentésüket veszített tárgyak halmazaként fennmaradó múlt képével teszi teljessé, a kontextus nélküli maradvány-múlt képével, amelyben csupán céltalanul és elveszeten bolyongani vagyunk képesek.

Sokkal többet lehetne és kellene mondani az utóbbi művekről, én azonban csak a szöveg elején felvetett kérdés miatt tartottam szükségesnek, hogy röviden kitérjek rájuk. A kérdés kettős volt: 1. mit keres Komoróczy Tamás a modernségben, illetve mi az saját korában, a mi korunkban, ami a modernség tetőpontjának tekinthető 20. század közepéhez vonzotta? 2. miért az egzisztencializmusban találja meg végül a referenciapontot, és hogyan értelmezi ezt a gondolkodásmódot? Az első kérdésre hadd adjak nagyon rövid választ: az absztrakció lehetőségét keresi. A kifejezés persze értelmezésre szorul. Az absztrakt ugyanis Komoróczy Tamásnál nem az általánost jelenti, és főleg nem a formális. Az absztrakció nem zárja ki az egyedit, az érzéket, az anyagit, még a formait sem, csupán a konkrétat zárja ki (amelynek része, de csak egy kis része az ábrázoló és az illusztratív). A konkrétat, amelyhez éppen az absztrakt művészet juttatta legközelebb a művészetet, amikor a műalkotásból dekoratív, esztétikai, helyhez kötött tárgyat csinált. Pontosan ez az, amitől véleményem szerint Komoróczy Tamás leginkább el kíván szakadni saját korunkat illetően, amelyik a modernség

tisztasága, általánossága és jövő-orientált-sága után éppen a konkrétba próbál bele-merülni: a lokálisba, a hely-*specifikus*ba, a történetibe, a kontextuálisba, a személyesbe, és elkötelezettséget, felelősséget, ügyek mel-letti kiállást, érdekvédelmet, politikai és jogi csatározásokat, közönségnek szóló és közönséget megszólító művészetet követel. Ezért kell tehát visszanyúlni a modernség-hez: hogy ennek az „új középknak” a szűk léptékét ki tudjuk tágítani. És Komoróczy Tamás művei valóban nem akarnak kiállni valami mellett, mondani valamit, meggyőzni valamiről, nem keresik a néző kegyeit, nem akarják megszólítani, nem akarnak tetszeni, még maradandóvá válni sem, hanem szinte tüntető módon autisztikusak és néha kifejezetten enigmatikusak.

Nem mindegy azonban, hogyan nyúlunk vissza a modernséghez. Nem visszatérni akarunk ugyanis valamihez, hanem csak visszafordulni, és kiemelni belőle azt, ami saját korunkban és saját korunkkal szemben használható. Komoróczy Tamás műveiben újra és újra felbukkannak a modernista nagy elméletek. Ilyen volt az a bio-kozmológiai elmélet is, amelyikről az *Absolut, absurd* című munka szólt, de említhetnénk még a genetikát és a memetikát, a kognitív filozófiát, vagy általában az utópiákat és az antiutópiákat. A JEAN-PAUL SARTRE-ral való találkozás szintén egy ilyen nagy elmélettel, sőt nagy elbeszéléssel való találkozás volt. És Sartre nem is annyira ódivatú, mint első pillantásra tűnik. A cselekvés, az elkötelezettség, a szituáció, a szabadság, az etikai választás fogalmai, vagy általában a humanitás problémája mind-mind meghatározó jelentőségűek a kortárs művészetben. Komoróczy Tamást azonban ezek egyike sem érdekli a Sartre apropóján készített munkáiban. Ami őt érdekli, az a legsztraktabb Sartre, *A lét és a semmi* legelső fejezetei, és leginkább „A lét nyomában” című bevezető, amelyekben a lét és a semmi legáltalánosabb dialektikája kerül kidolgozásra. Ám még ezen az általános szinten sem maga a dialektika a fontos számára, hanem az, ami a dialektikus viszonyt egyáltalán lehetővé teszi: hogy a lét soha nem képes determinálni a semmit, ezért a semmire, vagyis az emberre mindig ránehezedik saját szabadságának terhe, és ugyanígy a semmi, az ember sem képes soha maradéktalanul determinálni a létet, értelmet adni neki, megváltani buta és tehetetlen önmagában-lététől. Az *esetlegesség* érdekli tehát Sartre-ból, a szembenézés azzal, hogy minden értelem mögött, sőt még az értelem



**Komoróczy Tamás**  
*élé / pré*, ENA Viewing Space, Budapest, 2017  
 © Fotó: Komoróczy Tamás

elleni értelmetlen lázadás mögött is mindig ott marad a létezés indokolhatatlan tényszerűsége és vansága (*l'il y a*), vagy – ahogy Sartre egyik kortársa, MAURICE BLANCHOT fogalmazott – *a lét morajlása (le murmure de l'être)*. És ezt a szinte már nem is létező, mint inkább a lét egészének lehetőség feltételét nyújtó, vagyis szinte léten túli morajlást valóban csak az egészből lehet kihallani. Nem a konkrétból, de még csak nem is az egészből mint konkrétból, vagyis a totálisból, hanem csak a megnyíló totálisból, az önmagára zárulni, konkretizálódni képtelen totálisból. A morajlásból csak a totális résein, hibáin keresztül szűrődik át valami hozzánk. Ezért van szüksége Komoróczy Tamásnak a modernség nagy elméleteire és nagy utópiáira, és ezért az egzisztencializmusban találja meg a referenciapontot, minthogy az egzisztencializmus egyszerre példája és ellenpéldája is ezeknek a nagy elméleteknek, egy olyan nagy elmélet, amely hivalkodó, magamutogató módon homokra épül: a „minden esetleges” tételére.<sup>6</sup>

Nem olyan könnyű azonban hozzáférni az esetlegeshez, talán még a lényeghez való hozzáférésnél is nehezebb. Nem adódik ugyanis közvetlen módon. Az ember nemcsak értelmek közegében éli az életét, hanem egész lényé is szinte kizárólag értelmekből szövődik. S egy-egy közvetlen, pillanatnyi gesztus soha nem elég ahhoz, hogy ki tudjunk szabadulni ebből a szövevényből. Még a tudatalattink is értelmes, még a testünk is értelmes. Szisztematikus és reflexív munkára van szükség, és rendszert kell építeni

<sup>6</sup> Ahogy Sartre mondja egyik hosszú levezetése konklúziójaként: „Egyszóval, ha Isten létezik, akkor esetleges.” Értsd: még ő is az. Vö. „Az önmagáért-*való* fakticitása” című fejezettel *A lét és a semmi*-ből (ford. Seregi Tamás, L'Harmattan, Budapest, 2006.)

– bármennyire ellentmondásosnak tűnjék is ez. És vállalni kell a kudarcot, amely elkerülhetetlenül bekövetkezik.

Komoróczy Tamás a Sartre műve kapcsán rendezett négy kiállításán egy ilyen szisztematikus munkába kezdett. Az anyagokon, a formákon, a gesztusokon, a szubjektivitáson, a jelentéseken és a művészettörténeti hagyományon egyaránt megpróbálta elvégezni ezt a munkát. Kezdjük talán a formákkal, minthogy ezek a legfeltűnőbbek a művekkel való találkozásunkkor. Az *élé / pré* című kiállítás egy installáció volt, amely egymástól különálló részekből állt. Nem nyújtott egységes képet, nem akart egyben nézhetővé válni, de mégsem csupán tárgyak kiállítása volt. És annak ellenére nem volt az, hogy még külön-külön a tárgyak installálását sem tudnám hely-*specifikusnak* nevezni. A művek nem akarták minden áron a maguk javára kihasználni a hely adottságait vagy beleintegrálódni abba, de nem is különültek el a tértől vagy a néző testének pozíciójától: a sarokba voltak rakva, a falhoz voltak rögzítve, magasra voltak helyezve. Hasonló hatása volt a helyiség közepére helyezett katonai ládán álló meztelen férfi modell jelenlétének is: nem mondhatjuk, hogy odaállításának ne lett volna komoly köze a tér adottságaihoz, hatása mégsem a tekintetek befelé irányítása és a tér középpontos egységesítése volt. Éppen ellenkezőleg, mivel a körülötte lévő tér meglehetősen szűk volt és a talapzatra állítással a modell feneké és a nemi szerve éppen fejmagasságba került, ezért a nézők leginkább kifelé fordultak és egyenként kezdték nézegetni a műveket. Az egész installálás tehát finoman egyensúlyozni próbált a tér és a tárgyak meghatározó szerepe között, amelyből inkább a kettő találkozása, mintsem együttműködése lett. Ugyanez volt megfigyelhető a tárgyak mint formák és a térbeli adottságok viszonyában is. A vékony fémhuzalok, amelyek a falakra voltak rögzítve, nem vetették alá magukat, de különösebben nem is használták ki a fal formai adottságait. Önállóan kanyarogtak a térben, mégsem lehetett őket teljesen a faltól függetlenül szemlélni: a fal néha háttérrel biztosított számukra, amely a síkba lapította ki formájukat, néha rögzítő vagy támasztó funkciót nyújtott, máskor térbeli orientációt adott számukra, vagy éppen a hiányával volt jelen. Az utóbbi a magasra helyezett alakza-

<sup>7</sup> Komoróczy Tamás: *élé / pré*, ENA Viewing Space, Budapest, 2017. május 6 – 2017. május 20.

tokra volt jellemző, amelyek háttérét az égbolt adta. A viszony összességében valóban az esetlegesség érzetét keltette, nem volt töredékes, de egész sem – *szinguláris* volt, szabály és típus nélküli.

És a formák önmagukban is ugyanerről tanúskodtak. De hogyan érhető ez el egyáltalán? Hogyan képes egy forma se nem töredékes, se nem egész lenni? Úgy, hogy nem érzünk semmilyen motivációt, amely a folytatására vagy a lezárására készítené minket. Nem érezzük azt, hogy valami kibontakozóban van benne (ha ez csak egy formátlan dinamika is), de azt sem, hogy valami megrekedt volna benne, vagy valamilyen külső kényszer korlátozta, vagy akár rombolta, széttörte volna. A falakon lévő fémhuzal formák éppen ilyenek voltak. Nem volt irányuk (nem voltak vektorok), és nem volt bennük semmilyen belső törekvés, még a levegőbe rajzolás érzetét sem keltették, amiről CLEMENT GREENBERG beszél a drótszobrok kapcsán, éppen ezért nem voltak részletnek érzékelhetőek, ám egésznek sem, mivel akár folytatni is lehetett volna őket. Esetleges formák voltak. Nem zárultak önmagukra, de nem is létesítettek kapcsolatot a külsővel, ezért voltak képesek ellenállni a konkretizálódásnak. Absztraktak tudtak maradni. A nyelv, a jelentések síkja nagyon hasonlóan működik ezekben a munkákban. A nyelvi elemek nem széttörölve és tárgyiasítva vannak bennük, hanem kiemelve a kontextusukból és önállóvá téve. Az *Appearance* (2017) című videó Sartre *A lét és a semmi* című művéből kiválogatott szövegrészletekből épül fel, ám a lényege nem az, hogy melyik részek kerülnek kiválasztásra és a mű milyen kollázst készít belőlük, vagyis hogy milyen új összefüggés teremődik az egyes részletek között, sőt, arra irányuló különösebb törekvést sem látunk, hogy bármilyen kapcsolat létesüljön közöttük, tehát hogy a mű új jelentést hozzon létre a Sartre-mű szövegéhez képest. Ám nem is roncsolja vagy töredékesíti a szövegrészleteket. Egyáltalán nem veszik el a jelentésük, ellenkezőleg, inkább abszolúttá válik – a kontextusukból kiemelve *szentenciákká* válnak azok a sartre-i mondatok, amelyeket a művet olvasva egy végeérhetetlen és tagolatlan szövegfolyam részének észlelünk. Mindegyik egyenként önálló vizuális formát kap, és ezen a vizuális formán keresztül kapcsolódik azután a külön hozzárendelt ábrához vagy képhez. Önállóságukat még tovább fokozza az, hogy folyamatosan közelítenek felénk (és ők teszik ezt, nem mi, a nézők), így gyakorlatilag végigolvashatatlaná válnak. Mindezt kiegészíti a szöveg

**Komoróczy Tamás**  
 Megjelenés, acb Galéria, Budapest, 2017 © Fotó: Varga-Somogyi Tibor



francia nyelvű változatának kissé eltorzított, de nem érthetlenné tett felolvasása, amelynek monotonitását egy majdnem zajként érzékelhető free-jazz zenei aláfestés erősíti fel. Ám amikor a végére érünk a 10 perces, nagyon hosszúnak tűnő videó megtekintésének, mégsem egy érzéki és értelmi zaj marad vissza bennünk, hanem kifejezetten a szavak és a mondatok ereje és súlya. Az az érzés, hogy „micsoda tömény és lényegre törő mondatai voltak ennek az embernek!” Egyfajta *szemantikai materialitás* érzete tehát, amelyet nem gyengít, hanem éppen erősít bennünk, hogy az érzéki materialitás közegében találkozunk vele.

Ha a mondatok szintjéről, a szavak szintjére lépünk, ugyanezt figyelhetjük meg, annyi különbséggel, hogy esetükben természetes módon nem a szemantikai, hanem a szemiotikai dimenzió válik hangsúlyossá.<sup>8</sup> És mivel ez a dimenzió eleve absztraktabb, vagyis függetlenebb a kontextustól, ezért jobban ki is van szolgáltatva annak, hogy az általa létesített kapcsolat felbomolhat. Ez magyarul annyit jelent, hogy a szavak mindig ki vannak téve annak a veszélynek, hogy elveszítik értelmüket (elég csak monoton módon ismételtetni őket, ahogy gyerekkorunkban tettük), és így már semmilyen mondatba vagy kontextusba nem illeszthetőek bele. Komoróczy Tamás

<sup>8</sup> Itt Benveniste megkülönböztetését használom, aki szerint a szavak csupán jelölnek és nem jelentenek, a nyelv a mondatok, pontosabban a megnyilatkozások szintjén kezd el jelenteni. Vö. Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Párizs, 1966.

#### Komoróczy Tamás

Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotó: Rosta József



KOMORÓCZY TAMÁS  
Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát

Tamás mindig is feszegette a nyelvnek ezt a szemiotikai határát (ezt láthattuk például a *Bluten Tagl* és az *Ancient: anal tyranny* című munkákban), ahogy teszi itt is például az „allúzió” szó feliratként való használatával (amit ráadásul értelmetlen, pusztán hullámvonalként futtat tovább), vagy Hythlodæus nevének megidézésével MORUS TAMÁS *Utópia* című (1516) művéből,<sup>9</sup> vagy bizonyos arab szavak használatával, amelyeket az átlag kiállítás látogató még kiolvasni sem képes. De mégsem az értelmetlenség érdekli, hiszen az értelem határa könnyen átléphető, mindenki szabadon beléphet az értelmetlen beszéd területére, hanem maga ez a határ. Ezért kezdi el használni a két lehető legabsztraktabb szót, amelynek ontológiai szempontból egyáltalán még relevanciája lehet: a „lét” és a „semmi” kifejezéseket. És a szavak itt sem posztmodern „szabadon lebegő jelölökké” változnak, hanem materializálódnak, és ezzel nem elveszítik jelentésüket, hanem súlyuk lesz, makacs jelenlétük, szó szerint kőbe vésődnek és abszolúttá válnak (a kerámiák vagy a gipszöntvény révén).

Folytathatnánk az elemzést az anyagiság mint esetlegesség megvalósulási formáival, hogy azután áttérjünk a további fent említett területekre, a gesztus és a test kérdésére, a művészet történetéhez való viszonyra és a szubjektivitás vagy a személyiség problémájára. Mindegyiknél valami hasonló absztrahálási folyamat megy végbe, mint amiről a forma és a jelentés kapcsán beszéltünk (a gesztusnál például azzal, ahogy Komoróczy Tamás el akarja szakítani a gesztust a kifejezéstől, vagyis a pszichikumtól, vagy a testen belül a kézzől más területekre helyezi át – amikor egy-két taposással ad formát az agyagnak –, vagy gépek által teszi közvetítetté). De talán ennek a két területnek az elemzéséből is láthatóvá vált az alapvető törekvés, amely véleményem szerint az utóbbi néhány évben született munkákat meghatározta. Az, hogy valaki úgy akar nem konkrét és nem kontextuális lenni, hogy mégse veszítse el a „tartalom” lehetőségét, hogy ne váljon általánossá vagy formálissá. Azért sem akartam végigmenni a felsorolt területeken, mert nem mindegyiket érzem ugyanolyan mélységben és következetességgel végiggondoltnak és kidolgozottak. Legkevésbé talán a szubjektivitás vagy a személyiség kérdését, amelynek az *Au soi-*

<sup>9</sup> Magyarra Szavajátszónak fordították, bár szó szerint inkább üres, értelmetlen beszédet jelent.



#### Komoróczy Tamás

Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotó: Rosta József

*même* című kiállítás<sup>10</sup> lett szentelve. És itt nemcsak arról van szó, hogy Sartre műve sokkal több lehetőséget hordozott volna magában a témával kapcsolatban (nem-tételező tudat, öntudat, rosszhiszeműség, önmagunk eredendő választása, szabadság, szorongás, a cselekvés-birtoklás-lét hármas stb.), hiszen ezek a munkák nem egy filozófiai rendszer illusztrálása céljából születtek. De az *Au soi-même* című művet ettől függetlenül is túl egyszerűnek érzem ahhoz képest, amit a szubjektivitás problémája akár absztrakt szinten is képvisel. Szinte kínálja a leegyszerűsítő allegorikus olvasatot. A formátlan és homályos létből kiszakadó én képeként értelmezhető, amelyik tévelygő, céltalan útjára indul a szabályos külső rendszert átszelve, hogy végül túljusson rajta, és kibontakozhasson önmagából és önmagától. A probléma azért érdekes, mert ezzel a kiállítással Komoróczy Tamás látszólag lezárta a Sartre-ral való foglalkozást. „Adva van:

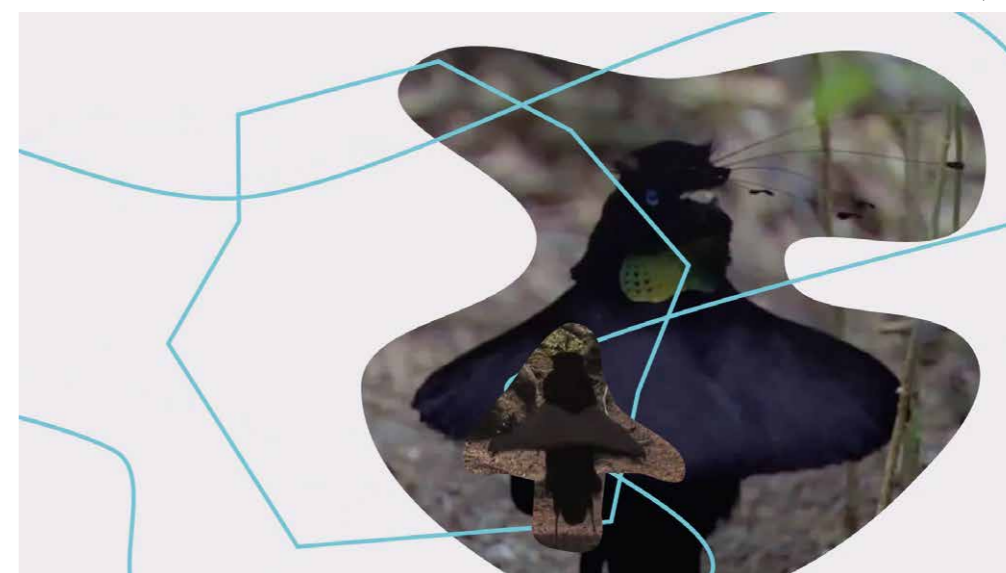
<sup>10</sup> Komoróczy Tamás: *Au soi-même*. Privát stúdió (Szabics Ágnes), Budapest, 2017.

1. Paradicsommadarak 2. 136 bamboo” – olvashatjuk a legújabb kiállítás<sup>11</sup> egyik részletén. Egy adottság, egy esetlegesség: adva volt egy kert, amelyben burjánzott a bambusz, meg kellett tőle szabadulni. És adva volt hozzá egy

<sup>11</sup> *Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát*. Komoróczy Tamás képzőművész kiállítása, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018. február 7 – március 11.

#### Komoróczy Tamás

Divide and Quit, 2018, HD videó, 07:24 perc





**Komoróczy Tamás**  
Feltárási intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotó: Rosta József

élmény, a paradicsommadarak táncáról szóló természetfilmek élménye. E kettő találkozásából született az újabb kiállítás. Ám messze nem csak ez volt adva. Adva volt a négy megelőző kiállítás is, a Sartre kapcsán rendezettek, amelyek ekkorra már valóban adottsággá váltak, de ettől még Komoróczy Tamásnak ki kellett alakítania valamilyen viszonyt velük szemben, hogy el tudjon szakadni tőlük. *Feltárási intuíció – az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát* – íme a kiállítás címe, amely nagyon sartréosan hangzik, olyannyira, hogy a „feltárási intuíció” kifejezés konkrétan Sartre-tól származik, szerepel is az *Appearance* című videóban. Ha pedig már Sartre korszakában járunk, akkor végképp elkerülhetetlen, hogy eszünkbe ne jusson az, ami művészeti kontextusban mindenkinek eszébe jut az „adva van” kifejezést hallva: DUCHAMP *Étant donnés*-ja, amit a művészettörténetben leggyakrabban Lacan 1964-ben tartott előadásai alapján értelmeznek,<sup>12</sup> pedig a műnek Duchamp már 1946-ban nekikezdett, az ihletet pedig nagy valószínűséggel Sartre *A lét és a semmi*-jének olvasása adta számára. Az új installáció jelenetében fel is fedezhető némi hasonlóság Duchamp művével. A bambuszokból összeállított kerítésszerű építmény itt is magába zár egy nőalakot, és itt is van egy külső tér, ahol a férfi helye van. A kettőjük között létesülő viszony azonban pontosan az ellentéte annak, amit az *Étant donnés*-ban láthatunk. Duchampnál a peepshow-szerű helyzetben a tekintet tárgya a nő, ahogy ezt egyébként interszubjektívitas-elméletében Sartre, sőt SIMONE DE BEAUVOIR is gondolta, Komoróczy Tamás installációjában azonban a nő lesz a rejtőzködő, és a férfiből válik a tekintet tárgya: a férfiak paradicsommadárként tűnnek fel a videóban, amelyek a kerítésen kívül van ugyan, mégis az installáció szerves részét alkotja, és éppen a nő rájuk irányuló tekintete teszi azzá. Ha ezt a jelenséget megpróbáljuk arra a korszakra vonatkoztatni, amelybe Sartre és Duchamp említése révén kerültünk, hamar rájövünk, hogy van itt még valami, ami adva van: Simone de Beauvoir alakja és az a helyzet, amibe Sartre és barátai a második világháborút közvetlenül követő években kerültek *A lét és a semmi* (1943) időszakához képest.

<sup>12</sup> Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Párizs, 1973, 65-109.

Ezt a helyzetet, illetve a helyzet megváltozását röviden úgy lehetne jellemezni, hogy a háborúról, amiről azt gondolnánk, hogy egy igazi interszubjektív viszony, utólag épp az ellenkezője derült ki, vagyis hogy az interszubjektívitas hiányzott belőle a leginkább. Az akció-kép, a face-to-face viszony csak szerkezeti szinten volt adott, és ez homogenizálta és elszemélytelenítette mindkét oldalát – a közös ellenség miatt mellékessé vált minden ellentét és konfliktus az innenső oldalon, viszont az ellenség maga szintén nem öltött igazán testet, a háború nem volt igazán akció, vagyis harc Sartre-ék számára, inkább csak egy mindenhol ott lévő, mégis megfoghatatlan képzeletbeli Másik állandó fenyegetése.<sup>13</sup> A háború után azonban hirtelen minden megváltozott, mindenkin úrrá lett a politikai cselekvés és elköteleződés láza, megindult a személyiséggé válás, vagyis a konkretizálódás folyamata, ami pedig hamar előhozta a nézeteltéréseket és a konfliktusokat. És mit csinált ekkor Simone de Beauvoir, a tekintet tárgya? A háttérbe húzódott, és figyelni kezdte, mit művel Sartre, Merleau-Ponty, Camus, Malraux és más értelmiségiek, hogyan mutogatják magukat, ugrálnak egymás elé, és csinálnak magukból időnként bohócot. Azután 1954-ban előállt egy vaskos regénnyel, a *Mandarinok* cíművel, amelyben mindezt megírta, és akkora sikert aratott vele, hogy rögtön Goncourt-díjat kapott érte.<sup>14</sup> A kiállítás egészéről szinte első pillantásra lerí, hogy a szubjektívitas és az interszubjektívitas a legfontosabb problémája. És ez a probléma is ugyanolyan absztrakt szinten kerül megragadásra, ahogy az előző kiállítások problémái. Leginkább a mélység és a felszín, a kívül és a belül viszonyában. Merthogy nem jön létre a találkozás, a másik igazi megjelenése, amiben annak esetlegességével, pusztán adottság voltával, vagyis igazi másságával szembesülhetne a szubjektum. Még azon a módon sem, ahogyan Sartre híres kulcslyuknál leselkedős példájában, amelyben a másik megjelenése a *szégyenérzet* élményében konkretizálódik. A kiállításon bemutatott videóban

<sup>13</sup> Sartre meteorológiai században szolgált a harcok idején, egyébként Raymond Aron közbenjárására, amikor pedig fogságba esett, egy idő után egyszerűen eljött onnan, „mert mindig nyitva volt a kapu” – ahogy Beauvoir egy helyen beszámol róla.

<sup>14</sup> Magyar fordításban: Simone de Beauvoir: *Mandarinok*. Illyés Gyula és Wessely László fordítása. Magvető, Budapest, 1966.

van ugyan valami elemi szintű vidámság és játékoság, amely – szintén a korszaknál maradványként – Matisse életöröme és játékoságára emlékezteti a nézőt, az installáció egészét azonban sokkal inkább egyfajta beletörődő szomorúság hatja át. Nem két mélység találkozik ugyanis, hanem egy felszín és egy mélység, és a felszín hiába színes és vidám, mint Matisse papírkivágásai, mégis csupán mimikriként képes létezni, és pontosan ezért a mélység sem tud megmutatkozni – az egyikből konkrét semmi válik, a másikból absztrakt semmi. Az egyik éppúgy be van zárva a maga felszínébe és külsőjébe (ezért tud uralkodni rajta a forma, amely önálló életet kezd élni a videóban, leválik a madarakról, sőt néha teljesen átveszi a helyüket a táncban), ahogy a másik a maga anyagába és üres mélységébe.

De lehet, hogy nem is itt kell igazán keresni a szubjektívítást a kiállítás egészén belül. Még valami van ugyanis adva, amiről eddig nem tettem említést: maga a bambuszokból összeállított rács szerkezet. Sok minden történt már ezzel a szerkezettel Komoróczy Tamás korábbi műveiben, megmozdult, meggyűrődött, szétszakadt, itt azonban valami radikálisan más dolog történik vele: anyagi formában áll elénk, megtestesül. Ez a megtestesülés pedig nemcsak belehelyezi a térbe, amellyel átláthatóvá válik, vagyis megjelenik legnagyobb riválisa, a mélység,<sup>15</sup> hanem kiszolgáltatja a szabálytalanságnak, az anyagi véletleneknek és hibáknak, a szét- és lehetőségének stb. És nem utolsósorban lehetőségeket teremt arra, hogy rá lehessen akaszkodni, hogy el lehessen rejtőzni benne, hogy esetlegességeket, egyediségeket lehessen belecsempészni. Valóban itt találhatók a kiállításon a szubjektívitas igazi nyomai, jelei, maradványai. Ezek is ugyanolyan absztraktak, mint a nagy keretstruktúra, a paradicsommadarak és a menyasszony szembenállása, és ugyanúgy nem utalnak semmilyen konkrét szubjektumra, mégis közvetlenebbül tudnak utalni magára a szubjektívításra. És éppen azért, mert még absztrakt szinten sincsenek szituációban, még valamiféle szerepben sincsenek, mint a menyasszony és az udvarló. Az installáció

<sup>15</sup> Itt is adódna egy hivatkozás a korszakból és Sartre környezetéből, Maurice Merleau-Ponty filozófiájára, akinek talán legfontosabb alaptétele az, hogy a mélység *minőségileg* különböző dimenzió a felszínhez képest, vagyis nem fordítható belé, ahogy a modernizmus matematizált tér-fogalmán keresztül, amelyre például a perspektivikus ábrázolás épült, azt elgondolni próbálták.

ban egy idő után éppen azt kezdjük el élvezni, hogy otthagyjuk a videót és a menyasszonyt, és elkezdjük egyenként felfedezni, sőt egyáltalán észrevenni, azokat az apró tárgyakat, amelyek a rácsra akasztva lógnak: egy kerámiát, amelyik *valakinek* a lábnyomát hordozza magán, egy másikat, amelyiken *valamilyen* tárgynak a lenyomata van, egy harmadikat, amin talán egy állaté, egy negyediket, amin egy sosem látott formával találkozunk, vagy egy paradicsommadár papírsziluettjét, amelyet mintha csak ottfelejtett volna valaki a rácsra akasztva, vagy egy rossz helyesírással felírt szöveget, vagy szappanmaradékokat, amiket ki tudja miért gyűjtöttek össze, vagy épp egy tiki-taki játékot, amelyik szintén biztosan *valakié* volt, és amelyekben talán ugyanannyi filozófia rejtőzik, mint a kiállítás keretstruktúrájában, csak lehet, hogy annak pontosan az ellenkezőjéről szól.



**Komoróczy Tamás**  
Feltárási intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotók: Eln Ferenc

