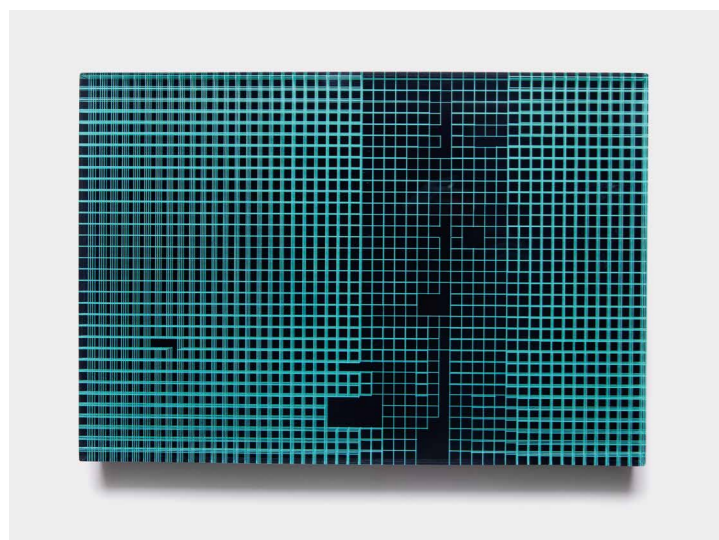
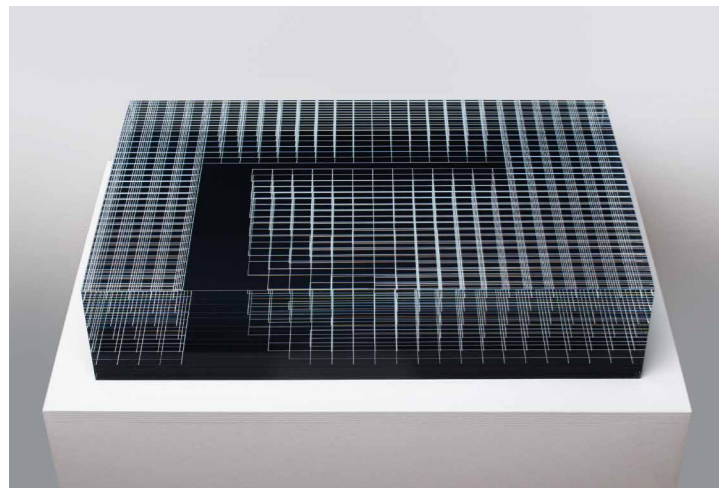


**Gáspár György**  
Whoas II., 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 60 x 24 x 8 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



**Gáspár György**  
Panama, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 50 x 34 x 6 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna

**Gáspár György**  
Reservoir, 2019, ragasztott, csiszolt üveg, akril festék, 50 x 30 x 11 cm © Fotó: Kóródi Zsuzsanna



Ez a küzdelem, amire Gáspár utal, maga a művészi praxis, azaz a dekonstrukció. A szétbontás, lebontás és aztán az elemekből, az érvényes foszlányokból való újraépítkezés, a de-dekonstrukció. „A dekonstruktív plasztika a hatvanas évek derridai gondolatát is magában hordozza, miszerint megkérdőjelezhetek mindent, mi igaz, mi hamis, hol van az igazság, ehhez le kell menni, vissza az alapokhoz. Mindig minden igazságot az emberek raktak össze valamilyen cél érdekében, s ha én lebontom, teljesen más igazságot is összerakhatok, olyat, ami az enyém. De az én igazságom nem az apám igazsága és valószínűleg nem lesz a fiamé sem” - mondja. Erős hatással volt rá ARNALDO POMODORO művészete, akinek gömb alakú bronz szobrai kívülről zárt és szigorú geometrikus formák, de a gömb repedésein keresztül betekinthetünk egy komplex belső világba.

Ahogy átalakult Gáspár művészete, úgy alakult ki nála az üveg-fóbia, ami mára hordozóanyaggá vált. A mű a fejében áll össze, a layerek grafikai alapok, ezekből rakja össze a plasztikus formát. Legújabb sorozatában már nem is szobrokból vagy képekből, hanem fali objektvekből áll, amelyeknél a legutolsó lap antireflex üvegből készül, ezzel is csökkentve a tükröződést, az üveg anyagi tolokódását.

Itt már nemcsak a szerkezet, a betekintés, vagy a fény játéka az érdekes, hanem a mozgás megragadása, és az ipari környezet. Itt nem a gyárak, hanem konténerek, kikötők, tehervonatok, mozgó vasúti kocsik világa. Egyfajta narratív geometria ez: mindegyik tárgy mögött ott van egy ihlető motívum, de el van rejtve a forma mögé, ezért fontosak és árulkodóak a címek.

A megtalált formanyelv, a rácsszerkezetek használata jellemzi a 2017-ben kezdett *Electron* című sorozatot, amelyben a vonalháló hol torzul, hol szerkezetrajzzá, hol méretezéssé alakul, hol magává a belső szerkezetté válik. A rétegek kezdetben fekete-fehér témákat fogalmaztak meg, mára színössé váltak.

Egy releváns művészi életmű fejlődése egy sajátos szál mentén ragadható meg. Gáspár György aktuális állomásának fő konklúziója, hogy nem vagyunk anyaghoz kötve. S ez egy igazi egzisztenciális, élet-halál kérdésekkel is kapcsolatban álló gondolat.

STRAUSZ LÁSZLÓ

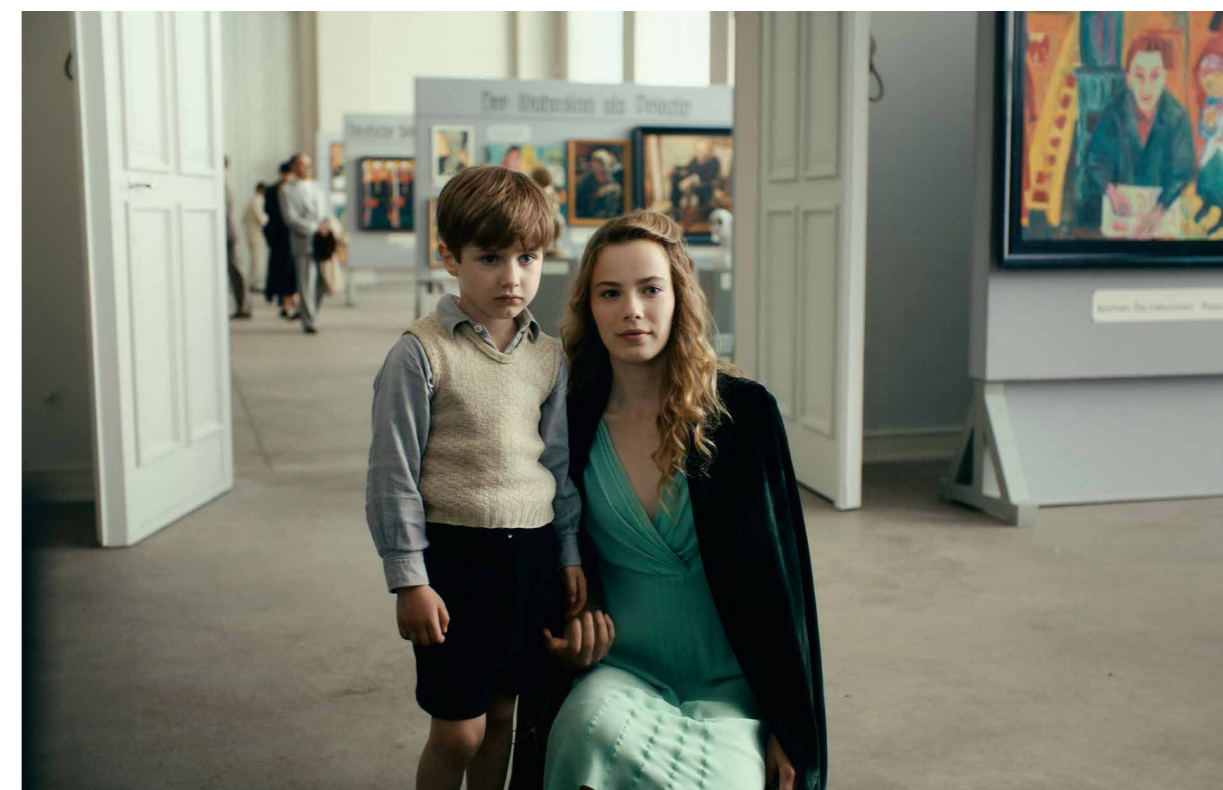
## Elmosott életrajz, élesre állítva

### Florian Henckel von Donnersmarck: *Mű szerző nélkül* (2018)

A rendszerváltás után készült kelet-európai múltfilmeket körülvevő viták visszatérő szereplője a történelmi hitelesség kérdése. Ugyan a történelmi korszakokkal vagy ismert személyekkel foglalkozó elbeszélő film kapcsán más kultúrákban sem túl meglepő az autenticitás középpontba állítása, de a volt államszocialista régióban a hitelességre kérdése különös jelentőséggel bír. Ennek egyik oka valószínűleg az, hogy a régióban az államszocialista közelmúlt továbbra sem a felszabadító, katartikus, vagy éppen ellentmondásos, traumatikus múlt-narratívák konstrukcióját, illetve emlékezeti

ökonomiák ki- és átalakulásainak vizsgálatát szolgálja, hanem a kortárs (párt)politikai csatározások aprópénzévé vált. Ebben a helyzetben a hitelesség (így történt-e?) egy olyan kulcskérdés, amely elfedi a műalkotások által használt nyelv problémáit (miért így ábrázolja a szerző?) Más szóval: a múltfilmek kapcsán sokkal több szó esik arról, hogy helyesen emlékezik-e az adott film, mint arról, hogy mi lehet a művész célja a nem hiteles, emocionalizáló, herikus, vagy inkohereus, palimpszesztikus, akár nem-teleológikus múltverziók megalkotásával.

FLORIAN HENCKEL VON DONNERSMARCK első filmjét, *A mások életét* (2006) körülvevő vitákban már világosan látszottak ezek a töréspontok. A bűnbánó Stasi-tiszt, Wiesler karakterére épülő történetben a néző egy szikár, ideológiailag megingathatatlan titkosszolgálati empátiás, hivatali direktíváknak aktívan ellenszegülő figurává változását követheti nyomon. A sztori szerint az átalakulást főnöke motivációja okozza: nem politikai aktivitása miatt hallgattatja le a színpadi szerzőt és élettársát, hanem a nő iránt érzett szexuális vonzalma miatt. Ez a dramaturgiai kulcsmozzanat azonban mintha meg sem jelent volna a filmet övező kritikák és diszkusziók nagy részének horizontján, amelyek a „megtérő Stasi tiszt” figurájának hiteltelensége körül forogtak: ezek szerint a Stasi hierarchiájában lehetetlen volt a rendszer ellen fordulni, hiszen magukat a titkosszolgálati tiszteteket is folyamatosan megfigyelték. Ugyanakkor Donnersmarck is hozzájárult ezekhez a vitákhoz azzal, hogy interjúkban és beszélgetésekben gyakran a film autentikusságát hangsúlyozta. Ez a hitelesség azonban *A mások élete* képi világára vonatkozott: a film sikeresen teremtette újra az NDK privát és hivatalos tereit, ezek vizuális, főként kromatikus hangulatát. A kulturális emlékezet szempontjából azonban tökéletesen lényegtelen kérdés, hogy lehetséges vagy lehetetlen figura-e Wiesler? Ami ennél fontosabb, az a szereplők, tehát a lehallgatott művész, illetve a rendszerben csalódott titkosszolgálati figurájának emocionális spektrumát felvázolni képes alkotás. Donnersmarck nézők milliói számára tette megtapasztalhatóvá a besűgők, illetve a titkos megfigyelés gyakorlata által létrehozott, sajátosan kelet-európai élethelyzeteket.





A fentiek alapján látható, hogy az autenticitás fogalma reménytelenül összetett, és csak *A mások élete* esetében is legalább három-négy eltérő értelemben használták a kritikusok. A filmet övező diszkurzusokban tehát keverednek az életrajzi, intézményes, vizuális és emocionális hitelesség fogalmai. Legújabb munkájában a német rendezőt továbbra is a hitelesség, a történeti kontextus és a művészi alkotás problematikája foglalkoztatja. Donnersmarck a 2010-es *Az utazó* után nyolc évig nem rendezett játékfilmet, majd 2018-ban a *Mű szerző nélkül* című alkotással tért vissza. Ebben ismét fontos szerepet játszik a történelem, a művészet és a hatalom kapcsolata, illetve a társadalmi kontextusnak az művészi alkotásra gyakorolt hatása. Míg *A mások élete* egy színpadi szerző és lehallgatósítja közötti kapcsolatot vizsgálja, addig a tavalyi film az egyik legfontosabb élő festőművész, GERHARD RICHTER életét követi három különböző politikai rendszeren át. Ugyan a film főszereplőjét Kurt Barnertnek hívják, ám a nevében fiktív festő története egy nem túlzottan álcázott életrajzi munka Richterről. A festő élettörténete traumák és sorscsapások elképesztően sűrű egymásutánja: a nemzetiszocialista rezsim alatt eltöltött gyerekkor, a második világháború és az azt követő évek tragédiasorozata nyomán a családtagjainak és barátainak jelentős része meghalt, eltűnt. Valószínűleg emiatt értelmezték alkotásait gyakran ennek a leterhelt életpályának a közvetlen következményeiként. Ez a kézenfekvő, ugyanakkor leegyszerűsítő paradigma azzal, hogy az élettörténet felől magyaráz mindent, éppen az szerző egyéniségét helyezi háttérbe.

Ugyanakkor Richter élete során nemcsak következetesen keveset árult el arról, hogy a személyes tapasztalat-anyaga milyen módon befolyásolta alkotói stratégiáit, hanem aktívan részt vett saját élettörténete megformálásában is. Fiatalkorában a drezdai

művészeti akadémia hallgatójaként – ez a korszak Donnersmarck filmjében is fontos szerepet játszik – tanult festészetet, majd szocialista-realista falfreskók alkotójaként kezdett dolgozni. Pályafutásának ezt a korai szakaszát azonban később igyekezett elhallgatni. A Richter archívum nem tartalmaz egyetlen képet sem ebből a korszakból. Az NSZK-ba történt 1961-es emigrálását követően a hatvanas-hetvenes évek fordulójától kezdve egyre híresebb lett, a riporterek folyamatosan életének és művészetének kapcsolatáról faggatták, ám ő rendre enigmatikus válaszokat adott. Egy interjúban JOHN CAGE hírhedt soraival tért ki a kérdés elől: „I have nothing to say and I am saying it...”, azaz „Nincs semmi mondani-valóm és azt elmondom...”. Máskor azt válaszolta: „A festményeim sokkal többet tudnak, mint én.”

A kortárs modernista festészet egyik központi figurájának életét tematizáló filmjével Donnersmarck ismét a hitelesség problémakörével foglalkozik, ezúttal az életrajzi hitelesség és a művészeti motivációk közötti kapcsolat irányából. Akárcsak első munkájában, a rendező az új filmben is elképesztő energiákat mobilizál a *képi hitelesség* megteremtése érdekében: a háború előtti majd a porrá bombázott Drezda CGI képsorai, az SS orvosok tanácskozási helyszínének díszletei, a hatvanas évek Düsseldorfja mind-mind apró részletességgel vannak kidolgozva. A probléma a képi akkurátussággal azonban éppen az, hogy a rendező így reduktív módon értelmezi a festményeket: a drámai módon megjelenített biográfikus helyzetek egyben *magyarázzák* is a bennük keletkezett alkotásokat. Ez az interpretáció nem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy az életrajzin kívül mely más lehetséges értelmezési stratégiák merülnek fel Barnert/Richter képei kapcsán.

Donnersmarckot saját bevallása szerint régóta foglalkoztatja a művészet terápiás ereje. Richter életműve ebből a szempontból is lenyűgözte: a festő élete során a lehető legsúlyosabb traumákat volt képes kreatív impulzusokká alakítani. A film tervezésének fázisában személyesen megkereste Richtert. Számításaival ellentétben az aszociális és introvertált figura hírében álló festő nem dobta azonnal ki, sőt: a két férfi 2015-ben rengeteg időt töltött együtt. Richter életéről szóló hosszú beszélgetéseik szolgálták a film forgatókönyvének alapjául. Mikor a film elkészült és bemutatták, a sajtó Richter reakcióját várta. A német média unszolására annyit árult el, hogy ugyan a kész munkát nem látta, de az előzetesét túl thriller-szerűnek tartja. A sértés persze betalált Donnersmarcknál, aki úgy érezte, hogy a festő a kettejük közötti kapcsolatot nullázza le. A *The New Yorker* újságírója később megkérdezte Richtert, beszél-ne-e kettejük viszonyáról, de a festő írásban annyit válaszolt, hogy a film és a rendező személye iránti ellenszenv miatt képtelen a kérdésre válaszolni. Mi vezetett ehhez a drasztikus reakcióhoz és vajon mi váltotta ki Richter haragját?

Donnersmarck filmje egy nyilvánvalóan szándékosan elhomályosított életrajzot igyekszik visszarángatni a mainstream játékfilm aprólékosan bevilágított tereibe. Az *elhomályosított* jelző azonban nem csak egy hasonlat. Richter egyik, a filmben hangsúlyosan bemutatott korszakában fotorealisztikus képeket készített, amelyeket aztán a névjegyének tekinthető, karakterisztikus széles ecsetmozdulatokkal elhomályosított-elmosott. A médium lehetőségeiről, a fotorealisztikus ábrázolás térhódításának a festészetre gyakorolt következményeiről kontempláló gesztust Donnersmarck szó szerint az elbeszélő játékfilm ok-okozati láncolatán keresztül mutatja be. Eszerint a filmbeli festő, Barnert azért használja képein az elhomályosító effektust, mert gyerekkorában szemtanúja volt annak, ahogy a náci orvosok elhurcolják nagynénjét. A filmben a gyerek a traumával így birkózott meg: direkt elhomályosította az előtte zajló jelenetet. Ezek a képsorok szubjektív beállításban jelennek meg, tehát a szereplő által végzett trauma munka a néző sajátjává válik. A látásmódon túl azonban maga az ecsettechnika is „magyarázatot” nyer: Barnert takarító munkát



vállal, hogy elartsa magát és feleséget. A film arra utal, hogy akkor születik meg fejében az elmosás ötlete, amikor egy vastag kefével a padlót súrolja.

Több más jelenben is tetten érhető ez az interpretációs stratégia: az életrajzi események, rosszabb esetben véletlen körülmények válnak a művészeti alkotások létrejöttének kizárólagos okaivá. A saját festői nyelvének megtalálásával küszködő Barnert egy véletlen esemény nyomán jut el az áttöréshez. Mikor a huzat becsapja galériájának ablakát, a sötétben a képek felnagyításához használt vetítógépe egy már kész vászonra projektál egy második fotót. Ez Barnert/Richter dupla-expozíciós festészeti technikájának eredete a filmben. Hasonló „értelmezést” nyert az *Akt lépcsőn* című kép. Barnert felesége a filmben újra és újra elvetél, és a fiatal pár már arról beszél: mivel nem lehetnek saját gyerekeik, ezért a festményeket fogják utódjaiknak tekinteni. Évekkel később azonban Ellie mégis terhes lesz lányukkal. A film narrativizálja a híres 1966-os képet, amikor létrejöttét a katartikus pillanathoz köti, amikor Ellie lakásuk ajtaja előtt a lépcső tetején bejelentette a jó hírt az éppen hazaérkező férjének. Így a festményen látható elhomályosító effektus és a sajátos fénykezelés (a női alak mintha belülről világítana) ismételtelen egy élettörténeti esemény „produktuma”.

Donnersmarck filmje élesre állítja Richter elmosott vizuális nyelvét, de ezzel meg is szabadítja attól a sokértelműségtől, ellentmondásosságtól, amely a festő képeinek sajátja. A *Mű szerző nélkül* belső feszültségeit jól példázza az a jelenet, melyben Barnert első kiállításán után újságírók kérdéseire válaszol, és kijelenti, hogy neki teljesen mindegy kit fest le. Sőt: talán még jobb is, ha nem ismeri képein szereplő figurákat, mert így jobban látja, valójában mi van előtte. A rendező azonban mintha nem venne tudomást saját szereplőjének kijelentéséről, amikor az ars poeticájáról beszélő Barnert félközeliére rávágja a feleségének és kislányának boldogságtól sugárzó ellenbeállítását. A filmbeli festő radikális gesztusa talán éppen abban áll, hogy a képeket teljesen elvonatkoztatja a kontextusuktól, de a filmben paradox módon ez is egy élettörténeti eseménnyé válik. Ez az ellentmondás kiindulópontja lehetne a probléma többféle továbbgondolásának, de a film címében rejlő utaláson kívül semmit nem mond róla. Míg *A mások életében* a rendező maga mögött hagyja a történeti hitelességet azért, hogy emocionálisan átélhetővé tegyen történelmi helyzeteket, addig az új filmben kizárólag a biográfikus interpretáció érdekli. Munkájában a művészeti alkotás értelmezhetetlen a professzionálisan megteremtett, átélhető, *hitelesnek tűnő* élettörténeten kívül. Míg ez a módszer a lehallgatáshoz kapcsolódó kelet-német élethelyzetek, illetve morális dilemmák felvázolása kapcsán produktívnek bizonyult, egy festői életmű esetében azonban már meglehetősen leegyszerűsítő.

inside express →

**MOLNÁR JUDIT LILLA**  
*Szöghajlás*, 2019  
 fa, akril, akvarell, papír  
 © Fotók: Kocsis Ágnes





Az installáció a bennünk zajló folyamatokra koncentrál, vagyis, hogy hogyan közelítünk meg egy-egy helyzetet. Pszichológiai kutatások szerint nagyban befolyásolhatja értelmezésünket a tanult tehetetlenségünk, illetve, hogy milyen az egyéni attribúciós stílusunk. Előbbi a körülmények általi folyamatos kontrollvesztettség okozta kondicionálásból alakul ki, utóbbi pedig meghatározza, hogy minek tulajdonítjuk azt a kontrollhiányt, amit egy adott szituációban átélünk. A műben megjelenő két, ugyanolyan szögletes, kissé ingatag, „S” alakú létraforma csupán elhelyezésben

különbözik, ami azonban nagymértékben befolyásolja, hogyan interpretáljuk őket. Míg a fekvő helyzet passzív és negatív tartalommal rendelkező tárgyak képeit idézi meg (kerítés, korlát, karám), addig az álló aktív és kihívással teli forma (mászóka), ami játékra, cselekvésre ösztönöz. Az ezen végigfutó labirintus is az akadályok és kijelölt utak rögzítettségének kérdésére reflektál. Falait szabad kézzel festettem fel, ezzel a gesztussal is keresve a határt a szükséges nehézségek és az önmagunk által, a fejünkben állított korlátok között.

