

2020_5

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

Balikon



20005

ISSN 1216-8890 880 Ft



TRAPP DOMINIKA

SZÜL. Fekszik MEGH., 2020,
akvarellceruza, sörrelátétkarton,
75×100 cm

← i n s i d e e x p r e s

TÉTÉNYI GABRIELLA

Zsolnay-gyár | Kol-Labor; Godot Labor,
2020. szeptember 31 – november 29.
© Fotók: Eln Ferenc

4



JAN GONDOWICZ: Az adalai
szépség | Bruno Schulz
mitológiája | 1. rész

13



KOZÁK CSABA: Dús László
szobrai

15



VARGA TÜNDE: A test
mélységének rejtélye:
Albert Ádám: *Disconnected*

19



DARIDA VERONIKA: Teher
alatt nő... Trapp Dominika: „Ne
tegyétek reám...”

23



FEHÉR DÁVID: A lehetőségek
üres edényei | „Fogalmink mint
roppant küklopszok sorakoznak
ködös és képlékeny terükben” –
Komoróczy Tamás kiállítása

27



LUKÁCS NÓRA: „Minden ilyen
eljárással gyengítjük a saját
pozíciónkat a Berlin-kérdésben.”
Második rész

35



CSEHY ZOLTÁN: Potenciaszörnyek
mitológiai színháza | Dallos Ádám:
A bika csókja

37



KÖRÖSVÖLGYI ZOLTÁN: Rend/
teremtés | Szakrális geometria |
Vásárhelyi Antal képei | Vásárhelyi
Antal: *Dimenzió mátrix*

39



MÁRKUS ESZTER: Változ(tathat)ó
kánonok – Mattis Teutsch János kései
művészetének újraértékelése | Mattis
Teutsch – Avantgárd és konstruktív
realizmus

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:

ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:

ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
<https://balkon.art>

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodájánál, a hírlapkiadóknál, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

<http://epcnyomda.hu>

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Az adelai szépség

Bruno Schulz mitológiája

1. rész

A grafika eleme a feketeség. Átragyog rajta a fény, felszínre tör, áthatol a nyomdafestéken, belehasít a sötétségbe. A három legnagyobb európai grafikus, Dürer, Rembrandt és Goya a szó szoros értelmében az éjszaka erőivel harcol. A karcolótű és a sav kutatja a műveikben a titkot. Vállalt feladatuk szimbolikus értelme a felfedés.

A BRUNO SCHULZNÁL nem sokkal idősebb osztrák író, Robert Musil azzal a jelenettel kezdte a *Törless iskolaévei* (1906) című regényét, hogy sötétség borul a hősre. Elment a vonat, elvitte a szülőket, a tizenhat éves kadét pedig átgyalogol a nyomorúságos kisvároson, megy a cukrászdába. Ott támadja az ablak felől a feketeség. „A sötétség meg mintha kitérne és visszahúzódna előle - de a következő pillanatban újra mozdulatlan falként meredt az ablak előtt. Ez valami külön világ volt, ez a sötétség.”¹ A mélyében rajzolódtak ki a végső formák. WITOLD GOMBROWICZ, aki szintén olvasta Musil-t, „minden dolgok estéli nyomásnövekedésének”² nevezte ezt a pillanatot a *Pornográfia*-ban. Musil hőse e metafizikai nyomás alatt szánja rá magát arra, hogy meglátogatja a helyi prostituáltat. Az ordenáré utcalány még azon az éjszakán beavatja a mazochizmus galád kéjeibe. Azért merül bele ebbe Törless, hogy felfedje azt a leküzdhetetlen, rémisztő dolgot, ami nem csak a világban, hanem benne is munkál. Kiszámolták, hogy Schulz prózájában a *fekete* a leggyakrabban említett szín. Ez ugyanaz a feketeség, amelyből kibontották vízióikat a grafika mesterei. A nyomdafesték feketéje a világ teremtése előtti anyag. De Schulznál ez Ausztria-Magyarország, egy olyan ország hanyatló kultúrájához tartozó, erkölcsileg kétséges ingerek Musil-i feketesége is, melynek nem csak a születése okán volt polgára a művész. Schulz lényegében közvetlenül ebből a jólelkű-démonikus országból származik, melynek lételeme a negyedszázadig tartó hanyatlás alatt a kaosz és a bürokrácia vagy - a művészet szférájában - a bűbáj és az önpusztítás ambivalenciája volt. Ferenc József monarchiája az illúzió oázisa volt Európa térképén, legfőbb exportcikke pedig, már jóval pusztulása előtt is, a dekadencia narkotikus mítosza. Ez mindmáig így van, és ebben Schulznak is van némi szerepe. Szóval a K.u.K. monarchia inkább a síron túl vált be, nem a való életben. Ehhez még hozzá kell tennünk azt, hogy a háború alatt Schulz legalább két és fél évet töltött Bécsben, közvetlenül a végső összeomlás előtt, és döntő hatással lehetett művészi fejlődésére a lidérces végjáték művészi dimenziójához való kötődés.

1 ROBERT MUSIL: *Törless iskolaévei*. Ford. BOR AMBRUS, PETRA-SZABÓ GIZELLA, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980, 31.
2 WITOLD GOMBROWICZ: *Transz-Atlantik. Pornográfia*. Ford. FEJÉR IRÉN, KERÉNYI GRÁCIA, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987, 265.

Hisz a feketeség nem szín - ez nyilvánvaló mind a festő, mind pedig egy olyan ember számára, akin úrrá lett a nyugtalanság -, hanem a színek hiánya. Az alkonyatra jellemző ez a színtelenség, amikor a dolgok elvesztik természetes színüket. Ez olyan művész képeire emlékeztet, akinek láthatta a munkáit Schulz Bécsben, és alighanem közelebb állt hozzá, mint e közeg legismertebb művészei: Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Richard Gertsl, Koloman Moser, Egon Schiele. Itt ugyanis vonzásokról és választásokról beszélhetünk. A skizofrénia-tól űzött rajzművész, ALFRED KUBIN (1877-1959), foglalkozása szerint fényképész, több száz groteszk és rémisztő rajzon örökítette meg képzelete démonait, köztük számos bálványt, a női nem képviselőit, akik méltósággteljesen fogadják a hódolatot. Korábban talán senki sem fedte fel ilyen nyíltan azt, amit nyilvánvalóan rögeszmének, kényszerképzetnek tekinthetünk.³ Vajon láthatta Schulz az *Asztarté* című rajzát, melyen a frenetikusan hajlott testű istennő görnyedt férfitestek szőnyegén lépked? Vagy a *Salto mortalét*, melyen egy apró termetű, nagy fejű hím nyaktörő ugrást hajt végre, és egyenesen egy óriás nő kitárt ölébe zuhan? 1909-ben egy regényt is kiadott Kubin A másik oldal címmel.⁴ Ebben egy valahol Ázsiában emelt, mesterségesen létrehozott európai romváros fokozatos hanyatlását festette le, ahol az elviselhetetlen valóságból elmene-kült emigránsok laknak. Ez a város álomkép, itt feltartóztathatatlan a pusztulás, lassan romba dől, és természetesen mindig alkonyat van.

Nyilvánvalóan a bécsi tartózkodásából hozta Schulz egy elég szokatlan technika ismeretét is, amellyel A *bálványimádás könyve* című sorozatát készítette. Mivel Franciaországban találták fel a XIX. század közepén, a *cliché verre* nevet kapta, és nem sorolják az olyan nemes technikák közé, amelyekhez szükség van nyomósablonra, nyomdafestékre és nyomdagépre. Egyesek, nem is alaptalanul, nem hajlandók besorolni a grafikai technikák közé. Ez ugyanis úgy működik, hogy az emulzióval borított fotólemez üvegére kaparják a rajzot, és kontakt módszerrel viszik át fotópapírra.

3 Vö. Alfred Kubin. *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*. Kiállítási katalógus, Kunsthalle Baden-Baden; JANA GONDOWICZ: *Olśniony mrokitem* [in:] *Mroczna strona wyobraźni - sztuka Alfreda Kubina*. Kiállítási katalógus, MCK, Kraków, 2008-2009.

4 ALFRED KUBIN: *A másik oldal*. Ford. TÁLASI ISTVÁN, Orpheusz Kiadó Kft., Budapest, 2005



BRUNO SCHULZ
Önarckép, rajz

Azt ajánlja egy mai francia grafikai technikai tankönyv, hogy fekete bársony alátétre helyezett festett lemezen dolgozzunk. Tehát fekete rajzot kapunk, fehér alapon, levilágítás után pedig a negatívját. CAMILLE COROT az elsők között használta ezt a technikát, és bámulatos festői hatásokat ért el tampo-nok, hígító és törött pálcikák segítségével. Az eredmény kísértetiesen hasonlított a foltmaratásra, mert több szakaszban is retusálható folyékony emulzióval.⁵

De Schulz egyszerű fotólemezeken dolgozott, melyeket egy fényképész barátjától, BERTOLD SCHENKELBACHTÓL kapott, mert fényt kaptak. Erre utalnak a grafikák szten-derd formái. Az egyik, *Az örök mese I.* nyilván eltört a munka utolsó szakaszában, mert a kazetták üvege nagyon vékony, és Schulz úgy döntött, ilyen állapotban reprodukálja. Fekete alapon dolgozott, kikapart mindent, a fényeket kivéve, ez pedig nagyon munkaigényes volt, de a feketeség igen gazdag, szinte rézkarcra emlékeztető árnyalatait adta, melyeket időnként, a világosabb részekben lavírozással egészített ki. A Schulz-grafikák szakértője, MALGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK szerint a művész azzal keltette a régiség hatását, hogy barna folyadékban, teában vagy kávéban áztatta a nyomatokat, mert elég drága volt a boltban kapható, tömegében színezett fotópapír. „Komoly költség - a munkáról nem is beszélve”, sopánkodott Schulz a barátjának, ZENON WAŚNIEWSKINEK írt levelében.

5 Corot technikájának leírását ld. M. MELOT: *Le choc de la photographie*. In *L'Estampe. Histoire d'un art*, Genève 1981, 106-107.

Persze túlzott: mindez sokkal olcsóbb és egyszerűbb volt a könyomat elkészítésénél, a fémnyomásos eljárással meg nem is említhető egy napon.⁶ Schulz kétségkívül nagytól dolgozott. Lazán tartott vékony tüje látványos, tekervényes vonalakat karcol, apró részleteiben azonban, ellentétben a vésőtűvel, amelyet visszafog a vésőtartó ellenállása, átad valamit a kéz remegéséből. Ez szabad szemmel nem látható, de érezhető vibrálást ad az alakok arcának, kezének és talpának - mintha gramofon rögzítené az érzelmeket. Kitowska-Łysiak szerint törlőpapírt is használt, bár a fényerősséget szabályozó vonalak rajzolata inkább köszörűkövön kicsorbitott borotvapenge-darabra emlékeztet.

Ez lényegében a grafika tisztátalan pótléka (Gombrowicz mondta, hogy Schulz nagy előszóval használta az *ersatz* szót), és bámulatos összhangban áll a silányság dicséretével, melyet az Értekezés a próbabábukról első részében fogalmazott meg. „Ilyen a mi ízlésünk. [...] Egyszerűen lenyűgöz bennünket, gyönyörűséggel tölt el az anyag olcsósága, vacak-sága, silány volta.”⁷ Tehát a fekete klisé fölött folytatott „sarlatánságot” választotta az egyik fentebb proklamált nem klasszikus és kétséges alkotói

6 MALGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK hosszú éveken át kutatta Schulz műhelyét, végül egy terjedelmes publikációval tette fel a koronát a munkájára: Światło-czułość. Czy „Xiega Bałwochwalca” Bruno Schulza mogłaby powstać bez „cliché verre”?, *Konteksty*, 2012, 1-2. Miközben készült a tanulmány, vitákat tartottunk, és megegyeztünk abban, hogy inspirálhatta a művészt építészhallgató korában a szitanomás mint a tervek sokszorosítására használt módszer és a karcolótűnek is használható, cserélhető hegyű körző. Későbbi korszakában minden bizonnyal foglalatba helyezett, hegyesebb és kopottabb gramofontűkkel dolgozott.

7 Bruno Schulz: *Fahajas boltok*. Összegyűjtött *elbeszélések*, ford. GALAMBOS CSABA et al., Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 39.



BRUNO SCHULZ
Az örök mese
(ideál), ill.



BRUNO SCHULZ
Az infánsnő és a törpéi

módszernek, amely valahol a misztifikáció, ha ugyan nem az „eretnység” határterületén helyezkedik el. Hisz a művészi vízióknak Fehér Istennőkké kell változtatnia a Vágy Sötét Tárgyait. Fehérré, mert a *cliché verre* fehérré változtatja a feketét.

A vágyak úrnői

Az a korszak formálta Schulz képzeletvilágát, melyben örületesen felizgatta az urakat a hölgyek kesztyűje és csipkés kézlelője közt látható meztelen bőr keskeny csíkjá, és nem kifejezetten komolytalan egzisztenciák veszélyeztették az egészségüket, lesben állva az esőben, arra várva, hogy bokáig emelje a szoknyáját a tócsán átlépő lány. „Pár évvel ezelőtt az orvoson, a festőn és a nyilvános házak látogatóin kívül nem volt földi halandó, aki ismerte volna a meztelenséget. Az említettek is a maguk módján kaptak betekintést” – idézte fel emlékeit a múlt század húszas éveiben a francia költő, PAUL VALÉRY, és végül erre a következtetésre jutott? „Szakrális volt a meztelenség, vagyis tisztátalan”.⁸ Minél hangosabban magasztalták a szépséget, annál nagyobb tabu volt az élő képe.

S mivel a szent hely sosem marad üres, perverz kielégülést találtak a túlzott és elfojtott érzelmek. Pár éve az egyik varsói antikvárium legmagasabb polcán találtam egy 1901-ben kiadott bécsi heliogravúr-albumot. Ezt szegényebb festőtanulók használták, akiknek nem tellett arra, hogy élő modellt

⁸ PAUL VALÉRY: *Degas, taniec, rysunek*. In *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*, PIW, Warszawa, 1974, 95.

fogadjanak. A rézkarcot imitáló, sötétbarna elembe merülő női aktok kezdetben szoborszerűek voltak, aztán ahogy lapozgattam, egyre keresetlenebb, szokatlanabb pózokat vettem fel. Csak alaposabb megfigyelés után vettem észre, hogy mindegyiknek ceruzát dugtak a megfelelő testrészébe, így jelölték a másolóknak a gerincoszlop vonalát. Mert ártalmatlanná vált a perverzió a közösség szemében, ha a mesterképzést szolgálta. Arnold Böcklin buja *Néroidáinak* (1873) is hullámok közt kellett dugóhúzó alakban tekerődniük, a *Spleen és ideál* (1896) című Carlos Schwabe-képen pedig monogramot rajzol ki a két összefonódó alak. Salvador Dali viaszlagyságú óráihoz méltó metamorfózisokra kényszerítették a hölgyek testét. A hazugság ilyen agyafúrt formája ellen tiltakozott a XIX. század utolsó évtizedeinek festészete: fellázadt és bevonult a kuplerájba, vitte az állványokat is. Hisz a tolerancia házában a szalon olyan hely, ahol az intézmény rendeltetéséből adódóan fény derül a teljes igazságra. Az olyan művészek, mint Edgar Degas, Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Edvard Munch, František Kupka vagy Egon Schiele kidolgoztak erre a témára egy sajátos skiccszerű stílust, amelyet „grafikai argónak”, a jassznyelv képzőművészeti megfelelőjének neveznek a mai kutatók. Az ilyen stílusú művek a várt érzelmek helyett viszolygással töltik el az embert. Azt sugallják, hogy a kurválkodás nehéz, hálátlan munka, mint a mosás vagy a krumpli kiásása. A munkától elgyötört, ernyedte vagy a hokedlin visszafojtott lélegzettel terpeszkedő bentlakó hölgyek nem csak a lealacsonyított és megviselt nőiséget bemutató tanulmányok. A hamis alabástromból készült testek megint reálisak lettek. Leigázta a nőt a bordély, de megszabadította a testét a hamis esztétikától – írja EMMANUEL PERROUD.⁹ Durva, hanyagul odakent folt, rücskös, szaggatott vonal, a plasztikus ábrázolás hiánya, a közönséges pózok jelölték azt az utat, melynek végén megjelentek a festészet „filozófiai bordélyának” alakjai, az *avignoni kisasszonyok* (1907) – a cím egy barcelonai utcára emlékeztet, ahol örömtanyák voltak.

Különleges helyet foglal el Schulz a fentebb vázolt térképen. Grafikusként szoborszerű alakokért rajong, rajzolóként pedig a bordélyok alvilágából merít ihletet. Ötezer rajza

⁹ EMMANUEL PERROUD: *Le Bordel en peinture. L'art contre le goût*, Adam Biro, Paris, 2001, 63.

maradt ránk, ebből minden negyedik-ötödik Venus szerény hajlékának kopottas díszletei közé kalauzolja el a nézőt. A korbácsol dolgozó alkalmazott lába előtt kúszik a pucér vendég a szekrényénél alig tágasabb „kabinban”. Az elnyűtt kéjhölgy a vaságyon próbálja megfeszíteni gyászos idomait. A felöltözött vendég – néha többedmagával – az asztalnál ül két igen érett korú hölgygel, aki csak harisnyát visel. Mindegyik rajzon szembetűnő a fentebb említett „grafikai argóra” jellemző demonstratív sietség. De még ha időnként mintha köztéren ábrázolná is az asztalt vagy az ágyat, háttérben a kisváros látképével, a rajzok így is megőrzik teljes lélektani realizmusukat, a témájuk pedig az ócskaság, a rutin és a lepusztultság: a fizetett gyönyörök minden nyomorúságát kifejezik. A *bálványimádás* könyvében viszont a nőiség ezzel ellentétes modelljét mutatja be. Schulz szigorú, megközelíthetetlen és gögös dominái az uralkodásra termett kegyetlen dáma hagyományát idézik emlékezetünkbe. Velük népesítette be a festészetet a XIX. század végén a mitológia és az anekdotikus történelem. ARTUR SANDAUER és Schulz sok más ismerőse is említi, hogy tele volt könyvekkel a fal a szobájában; azt is tudjuk, hogy a művész használta a drohobyczi könyvkereskedő, MUNDEK PILPEL és a tehetős jó barát, STANISŁAW WEINGARTEN impozáns gyűjteményeit. Az utóbbi mecénásként is segítette valamelyest az alkotómunkában. Valójában minden nehézség nélkül be lehetett szerezni akkoriban Drohobyczbán bármelyik európai könyvet. Ezért ildomos emlékezetünkbe idéznünk a ma már elfelejtett német gyűjtő és kiadó, EDUARD FUCHS tevékenységét. Az 1890-es évek végén kezdte kiadni monumentális munkákból álló sorozatát abból a műfajból, melyet a németek *Sittengeschichtének*, vagyis erkölcstörténetnek neveznek. De nem csak az olyan területek szokásai érdeklik, mint, mondjuk, a gasztronómia. Fuchs az erotika kutatójaként elemezte a hivatalos és a populáris ízléshez igazodó műveket, valamint a karikatúrákat; a giccs határa sem állította meg. A művelődéstörténetet kutató WALTER BENJAMIN még azt is neki tulajdonítja, hogy megtörte a remekművek monopóliumát a művészettörténetben.¹⁰

¹⁰ „A megvetett, apokrif dolgok észrevétele adja tulajdonképpeni erejét” (WALTER BENJAMIN: *Eduard Fuchs, a műgyűjtő és történéssz*. Ford. BARLAY LÁSZLÓ, in *Uő.: Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 374.

Nála talált menedéket a korabeli piktorok számtalan mázolóma: Lédák hattyúval, Phrynék, Danaék, Lüsziisztraté, Delilák, Omphalék, Kleopáták és Juditok. Jó példa erre monumentális monográfiája,¹¹ amely két vastag kötetben mutat be közel ezer motívumot, és mind azt ábrázolja, hogyan uralkodnak a nők ősidők óta a férfinepen. Ez a mazochisták impozáns kompendiuma.

Fuchs köteteit több száz, a kor színvonalát tekintve kitűnő reprodukció illusztrálja. Ezekhez még hozzá kell tennünk azokat a nem kevésbé monumentális kiadványokat, amelyeket Magnus Hirschfeld Institut für Sexualforschungia adott ki Berlinben. Az intézet már a húszas évek elején kiadta többek között a nagy háború éveiben készült erotikus karikatúrákat bemutató kétkötetes gyűjteményét. Azok a ma már klasszikus rajzművészek is részben ennek köszönhetik a hírnevüket, akik a háború előtt a párizsi *Assiette au beurre*¹² (Forain, Adolphe Willette, Théophile Steinlen) és a müncheni *Simplicissimus* hasábjain publikáltak (Heinrich Major, Franz von Bayros, Pascin). Az utóbbi olyan erkölcstelennek tartották, hogy nem engedélyezték a terjesztését a császári Poroszországban. Schulz MAKSYMILIAN GOLDSTEINNEK és STANISŁAW WEINGARTENNEK készített exlibrisei kétségkívül az ilyen, rendszerint „speciálisnak” tekintett kiadványokat jelölték és díszítették.

Hogy milyen mélyen gyökerezik *A bálványimádás* könyve ebben a – mai tudományos terminussal élve – „pornotópiában”, azt talán érzékeltethetjük azzal, ha emlékezetünkbe idézünk néhány közismert festői víziót. Először néhány giccs, mint JOHN CHARLES DOLLMANN *Ismeretlen nők* (1912 k.) című képe, melyen egy félmeztelen, történelemelőttinek beállított lány mutatja be a tűz csodáját a lábai előtt kuporgó csimpánzok hordájának. A majompofák csodálattal figyelik a felsőbbrendű lény parancsoló gesztusát. Eztán következik LOUIS CHALON *Kirkéje* (1888): meztelen varázslónő terpeszkedik a trónon, mellette kétoldalt faragott oroszlánok, királynői

¹¹ EDAURD FUCHS, ALFRED KIND: *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, 665 illusztrációval és 90 táblával, Albert Langen, München 1913. 1-2. köt.
¹² A lap kétértelmű címe „nagy darabot” és „nagy csöcsöt” is jelent (mint bevételi forrást).

BRUNO SCHULZ
A hölgy öltöztetője





BRUNO SCHULZ
Undula, az örök ideál

mozdulattal emeli a karját, háttérben a sugárzó napkoronggal. És még egy *Kirké*, ARTHUR HACKERTŐL (1893): a haját feltűző meztelen varázslónő előtt kúsznak-másznak Odüsszeusz szerencsétlen hajósai. Kettejüknek elől még mindig emberi vonásai vannak, de mögöttük fekete konda tülekedik; valahol hátul meg kétségbeesetten emeli fel a karját valaki. Most pedig, a változatosság kedvéért, jöjjenek remekművek. Nézzünk három mesteri rézmetszetet: HANS BALDUNG GRIEN (1513), BARTHOLOMEUS SPRANGER (kb. 1601) és URS GRAF (1613) műveit, amelyek azt a legendás jelenetet ábrázolják, amikor meztelenül meglovagolja és korbáccsal veri az öreg filozófust, Arisztotelészt a parázna Phüllisz. Nézzük THOMAS ROWLANDSON *Szemle* (1788) című színezett rézmetszetét: öt parókás öregember egymáshoz támaszkodva lesi nagy figyelemmel a feltűrt ruhában fekvő szépség ölet, aki a könyökével vonja félre a felhőként csüngő függönyt. És végül következik a híres *Rémálom* (1782) HENRY FUSELITŐL, a batiszt hálóingben alvó, teátrálisan elterülő nővel. Lidérc, ocsmány fekete kobold markolássza a mellét, a függöny mögül pedig beles dülledt, halott szemével egy szörnyű lópofa. Schulz talán nem tudta, hogy Fuseli vagy Füssli, az Angliában dolgozó svájci festő eljátszott az idegen nyelvvel, és a *nightmare* (rémálom, lidércnyomás) kettévált nála a *night* és a *mare* szavakra, vagyis „éjszakai kancára”. Ezért helyezett el csődört a metszetén, mintegy véletlenül gazdagítva az erotikus fantazmák készletét.

A *bálványimádás könyve* hősnői természetesen tucatszám idézik emlékezetünkbe a szerelmes éjszaka után kegyetlenné, gyilkossá váló szeretők képmását, ilyen Judit, Burgundi Margit, Turandot, Libuše vagy a Miciński drámájából ismert Theophanu baszilissza. De mindenekelőtt a szegycyentelen és kegyetlen Szalóme, „aki ágyékának fajtalan riszálásával az üzekedő vágy kiáltását tépi ki egy aggastyánból, [...] valamiképp jelképes istennője lett az elpusztíthatatlan Fényűzésnek. [...] A közönséges Állat, a közönyös, a felelőtlen, az érzéketlen, aki mint az ókori Heléna, mindenkit megmérgez, akihez közeledik és akit szemügyre vesz.”¹³ Ilyen képszerűen írta le A különc (1884) című regényében JORIS-KARL HUSYMANS, aki egyébként jó szemű kritikusként tanulmányozta a képzőművészetet. Husymans GUSTAVE MOREAU 1876-ban és 1878-ban készült két képéből kiindulva teremtett ilyen szuggesztív víziót a női meztelenségről, „mely vad illatokkal van átszűrve, balsamokban fetrengett s tömjénben és mirhában

¹³ JORIS-KARL HUSYMANS: *A különc*. Ford. KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, Lazi, Szeged 2002, 52-53.

füstölődött”.¹⁴ A második ezek közül olajfestmény, az első pedig káprázatos akvarell, a címe *Látomány*. És pontosan ezt érdemes emlékezetünkbe vésni Schulzcal kapcsolatban. A férfivágyak úrnői A *bálványimádás könyve* lapjain Moreau látomásaihoz hasonlóan nem ebből a világból valók.

Bacchanália

A *bálványimádás könyve* teofániát ábrázol, vagyis felsőbbrendű lények jelennek meg a hétköznapi világban. Mielőtt magával ragad minket a mitikus világba, érdemes emlékezetünkbe idézni a bálványimádás egyik titkát, melyet száz évvel ezelőtt fedezett fel egy akkor még új diszciplína, az összehasonlító vallástudomány. Az a két, a maga korában kitűnő kompendium, amely rendelkezésére állt Schulznak - WITOŁD SCHREIBER: *Istének teremtoi. Az ősi népek rejtélyes hidelmei* (1904), SALOMON REINACH *Orpheusz. Általános vallástörténet* (lengyel fordításban 1912-ben jelent meg) - felhívja a figyelmet arra, hogy a bálvány, mint a tisztelet tárgya, annak a sorsfordító eseménynek állít emléket, amikor az istenség rászánja magát arra, hogy tartósan kinyilatkoztassa dermesztő isteni természetét. Ezért A *bálványimádás könyve* esetében a szövetségkötés pillanatát kell a kiindulópontnak tekintenünk.

Az *Undula a művészeknél* az egyetlen nem onirikus metszet A *bálványimádás könyve*-ben. A jelenet teljesen reális. Schulz kedvenc modellje (csak neki adott nevet), hatalmas fotelben terpeszkedik, alatta a grafikák anyagul szétszórt másolatai; egy gipsz mellszobrot is láthatunk. Bálványimádó művészek nyüzsögnek a háttérben: kiemelkedik az öt alak közül a szerző barátja, a drohobycki esztéta, Stanisław Weingarten, aki a kedvenc szobrát, Venus Kallipügoszt dajkálja. Hogy senkinek se legyenek kétségei, Schulz mulatságosan kiemeli az istennő domború farát. Undula lekicsinylően nézegeti az újabb meg újabb grafikákat... és ekkor történik valami. Nyilván mély benyomást tett rá a mű, mert a vamp keze öntudatlanul felhúzza a szoknyáját a bal combján, a talpa pedig gyors mozdulattal szabadul a cipellőjétől. A verdiktre várva térdeplő, Schulz vonásaival ábrázolt művész döbbent, rajongó tekintettel mered az orra előtt lévő pucér, bár harisnyás lábfejre. Imádattal tárja szét a karját. Meglepődtek a tanúk: különösen a két legközelebbi követi

¹⁴ Uo. 55. o.

leplezetlen irigységgel a cselekmény fordulátát. Három tekintet irányul a metszetet átszelő láb ferde sávjára, az eksztatikusan kinyújtott lábfejre összpontosulnak. Ezek azok a nevezetes, valamire irányuló feszültségek, amelyek úgy megragadták WITKACYT Schulz műveiben.

Ez A *bálványimádás könyve* programadó metszete. Schulz műzsája alighanem csak itt nem nyugtázza távolban kalandozó, gőgös tekintettel a férfiak hódolatát. Undula mintha zavarát leplezve sütné le a szemét. Mint láthatjuk, valami mégiscsak eljutott megközelíthetetlen tudatáig.

A grafika a kézben és a lemeztelenített lábfej - tágabb értelemben véve pedig a modell körül látható művészkellékek és Undula káprázatos szexepilje - a szépség két, egymással szemben álló formáját képviselik. A másolatok és a gipszek a reprodukciós szépséget képviselik; ő pedig az élő, spontán szépség, mint az az ösztönös mozdulat, amely megjutalmazza a művészt, alkalmat kínál neki arra, hogy megcsókolja a lábfejét. Sőt, a belsejét szégyentelenül feltáró felrúgott cipellő még ennél is többet ígér. A klaszikus antinómiára hivatkozva kijelenthetjük, hogy itt a dionüszoszi szépség fogadja az apollói szépség hódolatát.

A *Könyv* azonban, ne feledjük, Dionüszosz nélküli dionüszia, és a mámor istenének attribútumai is hiányoznak: a szőlő, a menádok és a kecskék. Tehát más orgiasztikus kultuszról van szó. Jó bevezető ehhez a teofánia két változata: az *Elvarázsolt város I. és az Elvarázsolt város II.* A másodikat vékony tűvel véste, ez jobban kiemeli a természetfeletti jelenség megmutatkozásának körülményeit. Két sugárzó szépség vonul át ugyanis a kisváros főterén. Szelídített, félig tigris, félig ember alakot vezetnek pórázon, aki mintha FRANZ VON STUCK, FERNAND KHNOFF és JACEK MALCZEWSKI kiméráinak hím változata lenne. A jelenet két közeli tanúja alázatosan arcra borul, de a távolabbiakat mindez úgy elkápráztatja, hogy rémülten húzódnak hátra, mintha elsodorná őket az abszolútum robbanása. Csak most érdemes megfigyelnünk a szelídített bestia arcát. A hölgyeket kísérő hím Schulz arcvonásait viseli, már rég vak: túlzott buzgalommal bámulta a sacrumot.

A *Bacchanália* mutatja, mi történik ezután. Két változatban maradt ránk a mű, rajzként és a *Könyv* metszeteként, mindkettő 1920-ban készült. A rajz kontúrjai nem



BRUNO SCHULZ
Undula a művészeknél

tűpontosak, gazdagabb részletekben; menetet ábrázol, amely épp most halad el egy ház árkádjá mellett. Két nő vezeti, az első virágkoszorúval a fején, lemeztelenített mellel vonul, az arcvonásai ismerősek a *Nő korbáccsal és három meztelen férfi* című, szintén 1920-ban készült rajzról és a *Küthéra szigetén* című grafikáról. A legelső korbácsot, a tarsa csengőt tart, és kutyát is vezetnek, pórázon. Meztelen fiatalok kisebb tömege követi őket. Biztos lármás a jelenet, amelyben csak az egyenes derékkal, a mártíromság eksztázisát kifejező arccal álló, Pierrot-nak öltözött fiú nem vesz részt. A vonásai Schulzra emlékeztetnek. Bár nem látja sem az egyik hölgy fedetlen keblét, sem a másik szégyentelenül fölemelt szoknyáját, mégis ő a tanú és alighanem a leendő áldozat is.

Mintha valami folytatást tárna elénk a *Körmenet*. Titokzatos szentélyből bukkan elő a Tökéletes Lény, már csak harisnya van rajta; a kabátját egy büszke híve viszi utána. Balról egy papi ruhás csoport figyel, hozzák a szent könyvet és a zászlót, rajta egy női cipő képével. Jobboldalt porba hullnak a világiak, akik részben már állattá változtak, akárcsak a varangyszerű „Schulz” a papok lábai előtt. A bálvány lesütött szemmel lép át a vércsíkokon. Nem véletlenül: ha jobban megnézzük a varangyembert, korbácsütések szabdalják az arcát és a kezét! Most lekuporodik, megbüntették, mert szentségtörő vakmerőséggel egyenesen az istenségre nézett. Vajon azok figyelik-e a körmenetet, akik nemrég még a gyerekek menetét alkották, de felnőtté váltak attól, hogy megnézték a szentélyben a beavatási szertartást? A megbüntetett hívó pedig az egykori félszeg Pierrot lenne? Mindkét jelenetben csak őt emeli ki a tömegből a holdfény.

Nyilván nem véletlenül szerepel mindenhol Schulz grafikáin és rajzain a szerző hasonmása. Az önarckép virtuóza, Schulz arra használja a képmását, hogy tanúságot tegyen a képen megjelenített érzelmek igazáról. Az egója ábrázolásával tanúsítja: „Ott voltam”, ahogy a régi mesterek is elhelyezték magukat a festményeken. De tudatában van annak, hogy a teljes személyiségétől különböző képmást, hasonmást készít. Az ábrázolt cselekményben csak az énje egy része vesz részt, az, amely ki van szolgáltatva a nők démoni hatalmának. A Carl Gustav Jung iskolájából kikerült pszichoanalitikus azt mondaná, hogy a művész kiveti magából a személyisége egy részét, amelyet „megfertőztek” a tudattalan erői, vágyai, az úgynevezett árnyát. Amióta a romantikusok felfedezték ezt a folyamatot, *hasonmásról* is beszélnek. De mikor a művész kiválasztja magából ezt a másik, sötét egót, meg meri nézni nappali fényben a legtitkosabb fantáziáit vagy félelmeit. Az árnyat vagy hasonmást is meg kell büntetni, meg

kell alázni vagy egyenesen meg kell fosztani emberalakjától a művész „bűnös manipulációjáért”. És minél kegyetlenebb kínokat szenved el, annál biztosabban nyer a szégyen és a szégyentelenség versenyében. Itt megint hivatkozhatunk az Értekezés a próbabábukról gondolatmenetére: a művész megteremti a hasonmásait, és ők lesznek a Teremtés Második Nemzedéke, a bábuk ideiglenes gyűjteménye, „hátról egyszerűen vásznat lehet rájuk varrni, vagy be lehet festeni őket fehérre”.¹⁵ Mert szégyentelenségben senki sem veheti fel a versenyt a bábuval. Amitől viszszareszartettenünk, azt megteszi helyettünk a próbabábu.

Imádatok

Ma már nem tudjuk megmondani, hány példányban készült *A bálványimádás könyve*. Annyit tudunk, hogy elosztogatott, eladott valamennyit, de amikor Mortkowicz varsói könyvesboltja rendelt tizenöt-húsz albumot, ezt nem fogadta szívesen, nem biztos, hogy teljesítette. Talán azért nem örült ennek, mert ragaszkodott ahhoz az elvhez, hogy nem ismétli magát: mindig változtatni kell kicsit a borítón és a tartalmon. Nem lehetett kanonikus példánya a *Könyv*nek, ahogy Schulz prózájában sincs autentikus Könyvek Könyve. Más jelenetben meséli el a női bálvány megjelenését a *Küthéra szigetén*, *A tavaszünnep* mutatja be a diadalmenetét, az *Undula éjszakai sétája*, valamint *Az infánsnő és a törpék* pedig az ünnepi körmenetet.

Schulz számos utalással gazdagítja a mitológiai tartalmakat e változat kedvéért. A *Küthéra szigetén* az *equus eroticus* mintáját követi, ezt arról a nevezetes fényképről is ismerhetjük, melyen a nagy filozófus, FRIEDRICH NIETZSCHE és fiatal barátja, az etikával foglalkozó PAUL REE fogta magát a kocsi elé – egyébként egyszerű parasztszekér volt –, az utas pedig, akire mindketten áhítoztak, LOU ANDREAS-SALOMÉ ostorral hajtja őket. Ezen a képen egyébként az egész trió kifogástalan öltözékben, állig begombolkozva látható. Az *Undula éjszakai sétája* DELACROIX, *A szabadság vezeti a népet a barikádokra* (1830) című, hasonlóan híres képéről kölcsönözte a cilinderes férfit, a hiányos öltözékű Szabadságtól balra vonuló kísérőt. A másik oldalon a drohobyczi városháza foglalja el a párizsi Notre Dame tornyainak a helyét. *Az infánsnő és a törpék* című grafikáján egyszerre hódol két spanyolnak: Velázqueznak és Goyának, miközben azt a modellt ékesíti a hamisítatlan kasztíliai viselet, akit a *Zarándokok* című metszeten láthatunk. Az utóbbi grafikán ábrázolt hősnő kifürkészhetetlen arc kifejezése PIERRE LOUÏS *Az asszony és a bábu* című spanyol regényének főszereplőjére, Conchitára, a kegyetlen táncosnőre is emlékeztet. Sok-sok év után Buñuel filmesítette meg a művet *A vágy titokzatos tárgya* címmel. *A Zarándokok*, *A páriák népe*, *A bálványimádók ünnepe* és mindenekelőtt a *Bestiák* vezetik be *A bálványimádás könyve* központi motívumát, az imádat jelenetét. Ez hosszú, fájdalmas és vészterhes szertartás, melynek során minden látszat eltűnik. Senki sem figyel már az eldobott zászlókra. Csak az a leküzdhetetlen távolság számít, ami elválasztja az imádókat a kultusz tárgyától. A vágytól megváltozott arcok és a bálvány lábujjai közti szűk térben megy végbe a transzgresszió, itt jutunk el is az istenüléstől a *bestiásodásig*, ahogy azt frappánsan megfogalmazta a nagy Schulzszakértő, JERZY FICOWSKI.¹⁶

A *Bestiák* című grafika mutatja ezt be a legkifejezőbben, melyen a lány (ugyanazt a tizenévest ábrázolja a grafika, akit A hölgy öltöztetőnője és *Undula gardróbjában* címen is ismert *Hestia kisasszonyon* és *Az infánsnőn* is láthatunk) felhúzza a hálóingét, lemezteleníti a bal lábát és vastag korbaccsal a kezében ül a trónnak is beillő fotelen, alighanem a kövezett konyhában. Középre dobott cipője felé kúszik egy elkínzott arcú meztelen férfi

– és valami miatt biztosra vehetjük, hogy sosem ér oda. A grafika ugyanis – az egyik legkiválóbb, amelyet valaha is készített Schultz – OCTAVE MIRBEAU *Egy szobalány naplója* (1900, a lengyel fordítás 1909-ben jelent meg) című regényének¹⁷ első fejezetét illusztrálja, melyben ez a szobalány-elbeszélő által végzett gyakorlat vezetett az ura halálához. Amikor pedig a családi tűzhely istennőjére utaló *Hestia kisasszony* című grafikán megjelenik ugyanaz az alak, de ezúttal felöltözve, pimaszul elterpeszkedve a kanapén, két férfi alázkodik meg előtte, mohón lesik az egy pillanatra félretett porlót. A hősnő népviseletéből ítélve Schulz ezúttal Sacher-Masoch emlékirataiból merített ihletet. Ez az író fél évszázaddal korábban kapta a beavatást a közeli Lembergben az Angya nevű ruszin cselédlánytól, aki „rendszerint piros bőrcsizmát, élénk színű fodros szoknyát, puffos ujjú kék blúzt, rajta hímzett pruszlikot, mindezen pedig rikító selyemmel hímzett kisködmönt viselt”.¹⁸ A metszet egyik változatán a kanapé támláján lóg ez a ködmön (melyet „kacabajkának” nevez a szerző). De ezek itt csak játékszerek, miközben a *Bestiák*on életre-halálra harcolnak – nem véletlenül vonatkozik a cím e jelenet mindkét szereplőjére.

Még a *Bestiák*nak is van mitológiai kontextusa. Mivel a kínok konyhája Schulz szokása szerint városi környezetre nyílik, melyben a templomtorony a leghangsúlyosabb. Ha megfigyeljük az egyes grafikák és a *Könyv*höz tartozó rajzok hátterét, a legtöbbön láthatunk valamiféle fényesen megvilágított csúcst: templomi timpanont vagy háztetőt. A mitikus dimenzióban ez azt szimbolizálja, hogy jelen van a nem teljesen klasszikus panteonból vett női istenség, a szíriai-föníciai eredetű Artemisz-Kübelé-Asztarté. „A képe egyszerűen egy fehér kúp vagy piramis volt” – írja JAMES GEORGE FRAZER *Az aranyág*ban. „A pamphüliai Pergában tisztelt helyi istennő, Asztarté emblémája is kúp volt Bübloszban, a görögök Artemisznek nevezték [...]. Kétségkívül bálványként szolgáló kúp alakú köveket találtak a ciprusi Golgiban és a máltai föníciai templomokban is; de a »Türkiz Ürnője« szentélyében is találunk homokkőből faragott kúpokat a Sínai-félsziget kopár hegyei és rémisztő

^[17] OCTAVE MIRBEAU: Egy szobalány naplója. Ford. PÁLFÖLDY MARGIT, Kossuth Kiadó, Budapest 2016

^[18] LEOPOLD VON SACHER-MASOCH: Choses vécues. In Uő.: Écrits autobiographiques et autres textes, Non & Non, Léo Scheer, Paris 2004, 38.


BRUNO SCHULZ

Undula éjszakai sétája

szakadékai között.”¹⁹ Elég gyakran emlegetik viszolyogva, utálkozva az Ótestamentumban az istennő kultuszát mint a bálványimádás förtelmes megnyilvánulását, ami azért indokolt, mert Salamon jeruzsálemi szentélyében is buzgón ápolták. Máig fennmaradt feliratok szólnak a templomban üzött rituális prostitúcióról, a városban vad zeneszóval vonuló menetekről, a kocsik elé fogott bestiákról és megmámorosodott hívek tömegeiről. „A fuvolák zengése és dobpergés mellett az eunuch papok késekkel hasogatták meg magukat, a nézők tömegét fokról fokra hatalmába kerítette a vallási elragadtatás hulláma, míg végül sokan olyat tettek, amire aligha gondoltak, amikor a szertartásra mentek” – foglalja össze Frazer. „A zene ütemére egyik férfi a másik után dobta le magáról lüktető erekkel, a kiömlő vér látványától elbűvölt szemmel ruháit, ugrott elő nagyot kiáltva, s az erre a célra előkészített kardok egyikét megragadva a helyszínen kiherélte magát. Ezután végigrohant a városon, kezében a vérző húsdarabokkal, majd behajította azokat az ámokfutásának útjába eső egyik házba. Az így megtisztelt ház népének el kellett őt látnia egy öltözet női ruhával és női ékszerekkel,

ezeket hordta aztán élete végéig.”²⁰ Az örök nőiség pogány vallásának volt sötét oldala is. Mindenki tudhatott erről, aki gimnazista korában olvasott Catullus verseihez írt kommentárokat, Pontosan így nézhet ki a valóság mitizálása, a mai környezetbe helyezett archaikus kultusz. Természetesen nehéz pontosan rekonstruálni, mi járt fiatal éveikben Schulz és a barátai fejében, de kétség nem férhet ahhoz, hogy Undula és a barátnői istennők a javából. Nem véletlenül viselnek à la *grecque* hajpántot és pihennek lótuuszvirággá stilizált ágyakon. Az *Örök mese I.* című grafika hősnője foglalja el a legkülönösebb ágyat: egy férfi arcára támasztja a talpát, belefojtja a szuszt dühében, hogy a fekhely másik végén lévő, nem túl bizalomgerjesztő képű Erősz a pokoli vagy sínai tájban tátongó szakadékba rúghassa az áldozatot. A hullámos szélű ágy Małgorzata Kitowska-Łysiak szerint Aphrodité Anadyomene kagylójának alakjára emlékeztet, de társíthatjuk a trópusi tengeri csiga hullámvonalú házával is, melyet THOMAS CORNISH mutatott be a lengyel olvasóknak *Az állatok világa* (1904) című impozáns munkájában. Ezt a gyilkos szépségű és halálos mérget tartalmazó csigát *Thuridilla undulának* nevezik.

De térjünk vissza a mítoszhoz. A mítosz elbeszélés, azt a célt szolgálja, hogy magyarázatot adjon arra, miképpen lett értelme annak, ami körülvesz minket. A mítosz schulzi változata mintha feltárná narratív jellegét a rajzok enigmatikus formájában és a próza mélyen elrejtett utalásaiban, ha felfigyelünk arra, hogy holdfény világítja meg *A bálványimádás könyve* jeleneteit. Az antik Közel-Kelet soknevű istennője a hold úrnője volt. Schulz prózájában viszont, akárcsak az ősi Kánaán városaiban, a napkultusz uralkodik. Schulz mélyen átgondolja azt, hogy a *Fahajas boltok*, az első könyv első elbeszélése az *Augusztus* lesz, melyben ARTUR SANDAUER már sok évvel ezelőtt tévedhetetlenül fölismerte azt, hogy ebben feláldozák az elsőszülöttet, vagyis az elbeszélőt valamiféle tüzes Baálnak vagy Molochnak.²¹ De éjszaka benéz a szobába az ellenistenség arca, a következő elbeszélésben (*Az Úr látogatása*) azzal úzik el, hogy kiöntik az éjjeli edény tartalmát az ablakon. Schulz városában, ahol napkultusz uralkodik, mindenki nagy figyelemmel követi az égi történéseket, aggódva várják a firmamentumról közeledő szélviharokat, üstökösöket és más veszélyeket. Megkockáztathatjuk azt a kijelentést, hogy ilyen kozmikus támadások a holdistennő ismétlődő inváziói, amelyek az orgiasztikus önlealacsonyítás paroxizmusába hajszolja a város férfilakosságát. Így éledt mindig újra az ótestamentumi Izrael földjein, a vad hívek periodikusan ismétlődő rohamaitól felszítva a Fehér Istennő lunáris kultusza. „Ebben rejlik – írja Schulz – az éjszaka mélyebb igazságába vetett irracionális hit, amelynek eladta magát.”²²

Pierrot lunaire

Húséges maradt Schulz néhány végtelenségig ismételt motívumhoz, és ennek szimbolikus jelentést tulajdonított. Ennek tudatában ő maga is szívesen egyensúlyozott a szimbólum és a mánia közti szférában, és úgy döntött, felfedi képzelete e jellemzőjét abban a levélinterjúban, amelyre Witkiewicz vette rá. „Rajzolásom kezdete mitológiai ködökbe vész. Még beszélni sem tudtam, amikor már telefirkáltam minden papírt és az újságok szélét, ami fölkelte a környezetem figyelmét. Eleinte csupa kocsit meg lovat rajzoltam. […] Hat vagy hét éves lehettem, amikor

^[20] JAMES GEORGE FRAZER: Az aranyág, ford. BODROGI TIBOR. és BÓNIS GYÖRGY. 2. jav. kiad., Századvég, Budapest, 1993, 233-234.

^[21] Vő. ARTUR SANDAUER: Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (próba krytycznej psychoanalizy) [in: Uő. Zebrane pisma krytyczne, 1. köt. Studia o literaturze współczesnej, PIW, Warszawa 1981, 619-623.

^[22] BRUNO SCHULZ: Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści. In Uő.: Opowiadania. Wybór esejów i listów, Wrocław, 1989, 391.

rajzaimban minduntalan visszatért egy leeresztett tetejű fiáker képe, amint égő lámpásokkal kihajt az éji erdőből. Ez a kép fantáziám tartaléka, megszámlálhatatlan, mélybe tartó szál csomópontja. A mai napig nem merítettem ki metafizikai tartalmát. [...] Nem tudom, hogyan jutunk el gyermekkorunkban az egész életünket meghatározó képekhez. Ők játsszák annak a fonálnak a szerepét, amely körül életünk értelme kikristályosodik. [...] Azt hiszem, életünk hátralevő része teljes egészében annak jegyében telik el, hogy megfelelően interpretáljuk ezeket az eszméléseket, megküzdünk velük az összes megszerzett tartalomért, és végigvisszük őket az intellektus tőlünk telhető legszélesebb skáláján.²³ Aki kedveli Schulz művészetét, annak mindig emlékezetében kell tartania ezt a kulcsfontosságú vallomást, melyet a „zakopanei démon” provokált ki barátjából, mert itt jelenik meg az alkotás schulzi felfogása mint az emlékek felidézése vagy reminiscencia, melyet a prózában valósít meg másodszer és teljesebben.

Igen különös hát, hogy ezek a kulcsfontosságú képek – vágató lovak húznak egy kocsi, utcai koncertet ad a kintornás, apjával sétál a városban a rajzon megjelenő ego, félszeg fiatalemberek találkoznak az utcán gúnyosan közönyös elegáns kisasszonyokkal – ilyen alárendelt szerepet játszanak a történeteiben. Ez akkor derült ki, amikor illusztrálta a *Szanatórium a homokórához* című kötetét, ahol a harminchárom rajz elsőprő többsége a cselekmény szempontjából teljesen jelentéktelen epizódokhoz tartozik. De a fenti vallomás fényében nem kételkedhetünk abban, hogy ezek a történetek pontosan ezekből az ősképekből bontakoznak ki rejtélyes módon. Másként fogalmazva, az elbeszélte jelenetté bővített ősképek nemcsak megjelentek, hanem legalább annyira marginalizálódtak is. Csak ikonikus formában válhattak valóra mitologikus teljességükben. Ezért fontosak a rajzok azoknak, akik föl akarják tární Schulz titkait. Csak ezek utalnak a schulzi mitológia központi fogalmára, ezek reprodukálják állandóan az elveszett Autentikum emlékét.

Semmivel sem csökkenteni a Schulz művészete iránti lelkesedést az a tény, hogy aligha sorolhatjuk a rajz mesterei közé, és rajztanár létére néha iskolás hibákat követ el. De ez eltörlődik amellest, hogy első pillanatra is érezzük, milyen intenzív élmények, micsoda költői energiák rejlenek a műveiben, különösen a kötetlen skiccekben. Mindig az arcnál kezdődik a rajz, aztán hirtelen kiszabadul a művész, és villámgyorsan vázolja a jelenet fennmaradó részét. A ceruza, Schulz kedvenc munkaeszköze bizonyos merevséget ad a vázolt alakoknak. Ezt nem kell lebecsülni. A feszélyezettség ugyanis, például a Schulz által nagyra becsült német festő, CARL HOFER családi jeleneteiben vagy a Franciaországban alkotó, előtte ismeretlen BALTHUS (BALTHASAR KLOSSOWSKI DE ROLA) képein megörökített lányok testtartásán, mindig a rejtett érzékiség, az elfojtott érzelmek jele. Ami hiányzik Schulz rendelkezésre készült ceruzaportréiról, az annál szembetűnőbb nagyszerű önarcképein. Talán ezért kísérletezik a formák „kubizálásával”, geometrizálásával, közel kerülve így az expresszionizmushoz: démonikusan leegyszerűsített kocsija mintha egyenesen ROBERT WIENE *Dr. Caligari* (1919) című filmjéből került volna oda. Mint tudjuk, Alfred Kubint javasolták díszlettervezőnek.

Vajon tényleg nem tekinthetünk be a schulzi mitológiai kód mélységeibe? Csak abból a tényből vonhatunk le következtetéseket, hogy a *Szanatórium a homokórához* című kötetben egymás mellett szerepel a kezdetről szóló két elbeszélés, a *Könyvek Könyve* és a *Zseniális korszak*. Az előbbi arról szól, hogy a gyerek hiába keresi a Könyvek Könyvét, az *Autentikumot*, melyhez képest csak árnyéknak bizonyul a Doré illusztrációival kiadott *Biblia*. A másik azt a pillanatot idézi fel, amikor váratlanul kirobban a három-négyéves

23 BRUNO SCHULZ: Stanisław Ignacy Witkiewiczhez. In. Uő.: i.m., 1998, 368-369.

fiú rajztehetsége, aki ihletet merít Doré metszetéből, abból a jelenetből, melyben a bárkára vezetik az állatokat, és ő is olyan hatalmas bestiáriumot teremt, hogy nem tudnak lépést tartani ezzel a ceruzái. Talán még senki sem hívta fel a figyelmet arra, hogy sokkhatás éri kisfiút, amikor beragyog a szobába a tavaszi nap, ettől robban ki a gyermeki génusz. Tehát a félelem a művészi adottság forrása. A fiú ezt úgy fojtja el, hogy megállás nélkül rajzol a napfényben úszó folton, de egészen addig csak el nem múlik a nyugtalansága, amíg meg nem mutatja neki az Autentikumot a házba invitált Szloma. A filozófus gonosztevő ugyanis megérti azt, hogy csak „a holdról lepottyant”, a napfénytől irtózó holdbéli Pierrot áhítozhat holdkórosan a senkit sem érdeklő Autentikumra. Ezért a legautentikusabb Autentikumként mutatja a tolvaj Szloma a lunáris gyermeknek Adela, a démonikus cselédlány félhold alakú, ívelt cipellőjét.

„– Ezt nem mondotta az Isten – szólt –, s mégis, milyen mélységesen meggyőz, falhoz szorít, megfoszt az utolsó érveimtől is. Ezek a vonalak ellenállhatatlanok...”²⁴ Mit nem mondott Isten, amikor megteremtette „ezeket a vonalakat”? Nem mondta, szokásával ellentétben, hogy „ez jó”.²⁵ Ugyanis: „a hetedik napon idegen fonalat érzett kezei közt az Isten, s ijedtében levette kezét a világról, bár teremtő lelkesedéséből futotta még sok napra és éjszakára.” Tehát Schulz eretnek kozmogóniájában az Úr szórakozottsága (vagy a Teremtőt megtevesztő idegen ármánykodás miatt) a nő cipő lesz a rajzoló végzete, mindazzal együtt, amit jelképez. Isten legellenállhatatlanabb teremtménye olyan műnek bizonyul, amely megrémítette Őt. De csak ennek jegyében lehetséges a további alkotás, az isteni mű folytatása. Rajzokban vagy bármiképpen keresni az Autentikumot az „idegen fonálban” annyi, mint önkényesen felkutatni a tökélyt, amely Isten akarata ellenére gazdagította a világot. A Teremtő hibája illegális szépséget hozott a világra – nevezzük ezt „adelainak” –, és ebből meríti Schulz az ősképeket. Bizonyos dolgok metafizikai tévedésből kapják a szépségüket, és pontosan ezekből kell rekonstruálni az Autentikumot.

Fordította: PÁLFALVI LAJOS

24 Itt és a folytatásban: BRUNO SCHULZ: A zseniális korszak. In. Uő.: i.m., 1998, 135.

25 Ne feledjük, hogy a *Teremtés könyvének* első fejezetében, a teremtoi zűrzavarban hétszer összegzi Isten ezzel az elfogadó fordulattal a teremtés hat napját.

KOZÁK CSABA

Dús László szobrai

Neon Galéria, Budapest

2020. szeptember 9 – szeptember 22.¹

DÚS LÁSZLÓT – a jövőre nyolcvanadik életévébe lépő alkotót – festőművészként jegyzi a szakma. A KMETTY JÁNOSNÁL tanult, majd BERNÁTH AURÉLNÁL végzett festő egy amerikai tanulmányútját követően, 1974-ben emigrált az Egyesült Államokba, ahonnan 1999-ben tért haza. Lexikon adatok szintjén ez annyit tesz, hogy az amerikai absztrakt expresszionizmust elsajátító és felvállaló művész életútja során ugyanúgy kiállított a zalaegerszegi Göcseji Múzeumban, mint az *Art Miami* tárlatán Floridában, s ugyanúgy szerepel munkája a székesfehérvári Szent István Király Múzeum Gyűjteményében, ahogyan a washingtoni Smithsonian Intézet anyagában is. A festőművész csak az utóbbi három-négy évben kezdett szobrászattal foglalkozni, ezekből a plasztikákból hozott el közel kéttucatnyit a Neon Galériába.

1 Ld. <https://galerianeon.hu/Aktualis-Ongoing-Exhibition-1>

DÚS LÁSZLÓ

Szobrok / Sculptures, Neon Galéria, 2020 © Fotó: Bozsó András



A lakásgalériába lépve az első térben hét, míg a belső teremben tizenöt, többnyire vertikálisan nyújtott mű fogadja a látogatót. A bronzöntvények – az egyetlen alumínium kivételével – mindegyike katonás rendben sorakozik. A fal közelébe vannak tolvaj, ami a galériás és rendező, kurátor óvatosságáról tanúskodik, hiszen pontosan látható, hogy ezek a munkák körplasztikák – 360 fokban körbejárható, de minimum két fő nézetük van –, ám a „maszkabálos” kiállításmegnyitók idején így helyes: vigyáznak arra, hogy a borozgatók véletlenül se borogassák fel az egy és két méter magasság közé saccolt, masszív testű, ám kibillenthetőnek tűnő szobrokat.

A művek címadása (*Kerti, Köztéri, Torony, Építvány, Alak/Figura*, stb.) szinte lényegtelen, hiszen a művész azokat csupán dokumentáló szándékkal adta munkáinak, vagy egyszerűen azért, hogy a látogatót elindítsa az asszociációk útján. Ezek az absztrakt plasztikák nem ábrázolni akarnak, sokkal inkább az anyag, a forma és a tér lehetséges kapcsolatáról szólnak. Pozíciójukban, függőleges tartásukban ugyan hasonlatosak ALBERTO GIACOMETTI hosszúkás, kifeszít

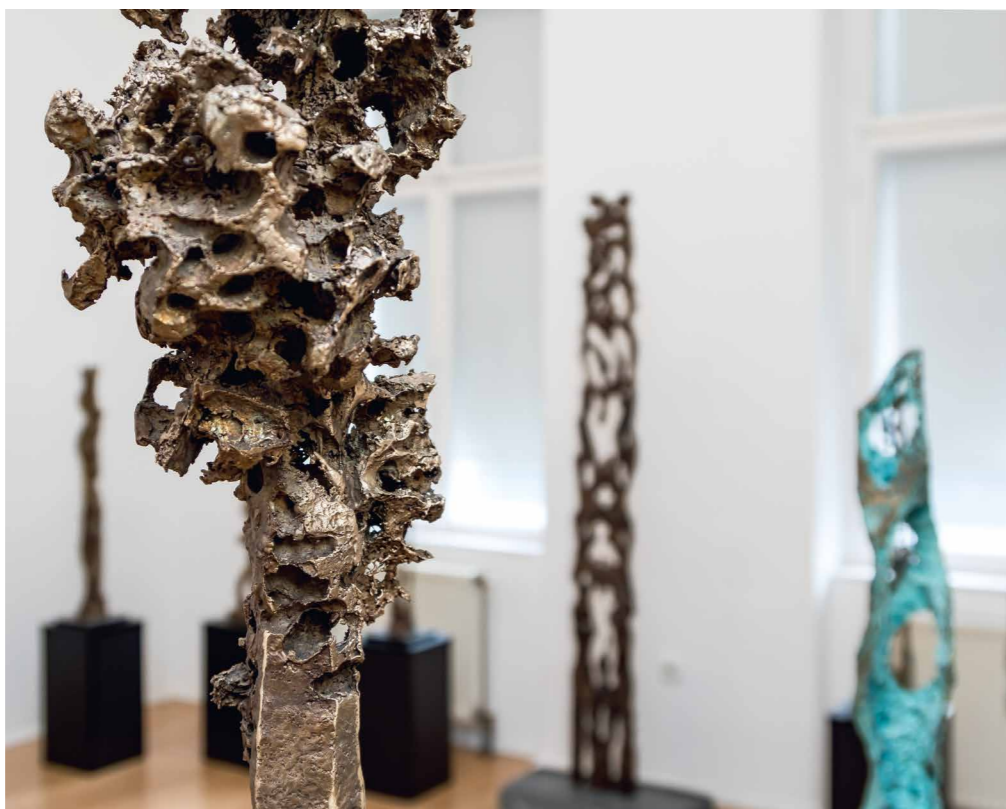


DÚS LÁSZLÓ
Szobrok / Sculptures, Neon Galéria, 2020 © Fotó: Bozsó András

című műve egy konkrét figurára emlékeztet. A fémlábakon álló, felemelt karú, összekulcsolt kezű emberalak aktív, erőt sugárzó. *Építménye* úgy tartalmaz architektonikus utalásokat, hogy a mű törzse számtalan, apró, közel geometrikus kockából és téglatestből van felhúzva. *Síremlék* művén egy bronzsál kúszik felfelé a földből, tetőpontjára érve visszafelé kanyarodik a vastagabb-vékonyabb fém lénia, hogy végül talajt fogjon. Bölcstől a síríg. *Áttetsző* című plasztikája oldalnézetből szinte pengevékony, miközben az elől- és hátulnézet gazdagon lyuggatott, testét apró fragmentumok, mikro univerzumok borítják. Két, lyukas testű *Emlékmű*vének egyikén a plasztika „kezei” összekulcsolódva mutatnak az égiekre, míg a másikon a felemelt kéz mintha zászlót lengetne. Nem tudom, hogy ez az ünnep vagy a megadás lobogója. A három lábon álló, itt-ott nyitott testű *Köztéri* szobrán feltűnik egy ősi ornamentika: a test mellétől párhuzamosok, árkok díszítik. *Kapuja* egy íves, szalagra emlékeztető, fordított U-forma. A nagyobb terem tengelyébe van állítva a tárlat legnagyobb méretű, 210 cm magas műve, a *Kerti*. A mű teste morzsás, porózus, mini kráterekkel hintett, míg az álló téglalapba foglalható test lyuggatott, részleteiben pedig csontokból-bordákból építkező. *Burjánzás* című tömör bronzoszlopának törzse enyhén kanyarog, a test nyak- és fejtáján a bronz szinte kirügyezik, buborékok puffasztják az organikus formát. Akárcsak a *Kerti* című alkotás, melynek folyondárosan kanyargó szárai a növényi vegetáció újraeledését sejtetik. A többi plasztika is meggyőzően mutatja meg Dús László irányváltását, ahol a formák, felszínek és textúrák sokrétűsége – a fém ridegségével ellentétben – képes érzelmeket (is) közvetíteni. Munkái efemernek, állandó változásban lévőnek, torzóknak tűnhetnek, ám mégis képesek méltóságot, ünnepélyességet vagy éppen a gyász érzetét sugallni. Kis méretben, mégis monumentálisan. A tárlat anyagát Dús László és HAJDU ISTVÁN műkritikus válogatta, míg a rendezésben TÓTH ÁRPÁD, a galéria vezetője is segédkezett.²

² A kiállítás bónuszként egy meglepetéssel is szolgált: a Poligráf Könyvkiadó gondozásában erre az alkalomra jelent meg HAJDU ISTVÁN igényes, a témát alaposan körbejáró tanulmányával egy vastkos, nagyméretű könyv, *A Dús-paradoxon*, ami több mint száz műtárgyfotóval segít eligazodni a mester új keletű szobrászatában.

DÚS LÁSZLÓ
Szobrok / Sculptures, Neon Galéria, 2020 © Fotó: Bozsó András



emberalakjaihoz, de közülük nincs azokhoz. Dús úgy absztrahál, hogy csak sejtet, sugall valami kézzelfoghatót a megfoghatatlanban, ám a 3D-ben megvalósított, tömbös és szálas, áttört és csipkézett kolumnái eltérnek Giacometti vagy Alexander Archipenko fogalmazásmódjától. Dús László szobrászi munkája úgy kezdődik, hogy egy poliuretán habanyagból álló Hungarocell táblát – a lézervágáshoz hasonlatos eljárással – egy elektromosan fűtött, vékony ellenálláshuzalal elvágja, megolvasztja. Az így nyert formát még lehet soványítani, finomítani, de hozzátenni már nem lehet: a folyamat visszafordíthatatlan. A megálmodott alakzat az öntés után nyeri el végső formáját. A folyékony fém kihűlése közben lép be a negyedik dimenzió; az idő dermeszti az örökkévalóságba a művet. A plasztikák között járkálva veszem csak észre, hogy a festő a szobrászatában minimalizálta korábbi színhasználatát, hiszen a domináns barnás-sárgás-aranylók fémfelületek mellett alig találunk zöldből a türkizbe váltó borítást. A felszín domborzata, felületkezelése viszont igen változatos. *Áttört* című szobrán a három lábon álló test számtalan helyen lyuggatott, résekkel levegőző. A bronz átöleli, védelmezi, mutogatja szándékos hiátusait. A *Torony* stabil talpazatából növeszti liánosan kanyargó, az ég felé törekvő fém-szárait, miközben a bronz testen amorf folatok nyílnak ki. A vékony *Figura* hajlong, hullámzó bronz teste masszív. Gerinces. *Alak*

VARGA TÜNDE

A test mélységének rejtélye:

Albert Ádám: *Disconnected*

Kisterem Galéria, Budapest
2020. június 23 – július 31.¹

Albert Ádám művészeti gyakorlatában a kutatói attitűd a tudomány-, illetve a művészet történetének kritikai szemléletén átszűrve mutatkozik meg. Albert pontos, szakértőkre jellemző kutatómunkája során olyan konstellációba helyezi a tudomány-, illetve a művészet történetének lényegi, paradigmatis elgondolásait, mellyel képes rámutatni a tudományos gondolkodás múltbeli alapvetéseinek kérdéses pontjaira. Az utóbbi időben egyre hangsúlyosabb szerepet kap ennek, a művészeti gyakorlatra jellemző, a tudományos szigortól eltérő, sokszor divergens elemek egymásmellé helyezésének módszerével létrehozott „narratívának” vagy keretnek a gondolkodásformáló jelentősége.²

Albert műveinek, illetve *totális installációkként* felfogott kiállításainak egyes tárgyai, valamint elméleti, kultúrtörténeti elemei ennek a gyakorlatnak megfelelően valamilyen formában – időnként akár csak utalásként, de – visszatérnek kiállításában, hogy az újabb kontextusban, az előző koncepcióra utalva mutassanak rá korábban nem evidens összefüggésekre. A *Disconnected* több, korábbi installációhoz kapcsolódik, melyek összefüggésrendszere túlmutat az adott kiállítás tematikáján. A cím részben visszautal a Paksi Képtárban megrendezett *Melancholy of the Disconstructed Meaning* kiállításra. Mindkettő a folytonosság és a magától értetődőség, illetve a megszakítottság képzetét kelti fel. Míg a paksi kiállításban a különböző diszciplínák elgondolásainak egymás mellé helyezésével a jelentés konstruálás elkerülhetetlen, ugyanakkor mindig csak részleges narratívákat létrehozó modernista gyakorlatának kritikája jelenik meg, addig a *Disconnected* ennek a narratívának az orvosi, biológiai, anatómiai szemléletével kapcsolatos kérdéseire mutat rá. HORNYIK SÁNDOR tanulmánya a *dekonstrukció*hoz utalja a jelentés ilyen jellegű megbontását. Mint írja „ebben az eszméletörténeti és logikai kontextusban értelmezhetőek Albert Ádám struktúrái is, amelyek elemei és viszonyrendszerei azonban titkokat, személyes történeteket, szokatlan jelenségeket és nehezen dekódolható jelenségeket is magukban foglalnak”.³

A paksi kiállítás jelentősége, hogy Albert számos korábbi kiállításanyagából épül fel, amely láthatóvá teszi a kutatói, oktatói, „archívumkezelői” attitűd nyomán létrejövő, egymással eltérő konstellációba álló elemeket.⁴

¹ <https://www.kisterem.hu/albert-adam-2020/>; <https://albertadam.com/portfolio/disconnected/> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. szeptember 20.)
² ROSI BRADIOTTI és MARIA HLAVAJOVA: *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, London, 2018.
³ HORNYIK SÁNDOR: Az alumínium tálca és az ónix tükör, Albert Ádám archeológiája. In *Albert Ádám, Melancholy of the Disconstructed Meaning*, kiállítási katalógus, Paksi Képtár, Paks, 2017, 15-44., 18.
⁴ MÉLYI JÓZSEF: Az emlékezet műszaki rajza, Albert Ádám művészi szemléletmódja, in *Melancholy*, 47-69., 60..

MARK RAPPOLT pontos meglátását idézve: „Albert olyan, a minket körülvevő világban eltemetett vagy elrejtett koncepciókat és történeteket talál meg, amelyek – ha egyszer előássa, vagy kibontja és bemutatja őket – valami fontosat mondanak el rólunk és a társadalomról, amelyben élünk. A koncepciók számára nem elvont dolgok, hanem inkább fizikai jelenlétként, narratívaként, történetként és kulturális jelként leleplezendő kódok, melyek elemekre bonthatók, majd újra összeilleszthetők finoman provokatív műalkotásokat hozva létre”.⁵ A *Disconnected* címében már azt a játékteket nyitja meg, melyet Rappolt is megfigyel Albert munkáiban, vagyis azt a kettőséget, mely az összefüggő, szervesen kapcsolódó elemeket, például a tudományos narratívák mentén szétszedve, részleteiben kezeli. A *Disconnected* esetében ez egyfelől az orvosi specializáció részleges, a testet szétkapcsoló, elemekre bontó megközelítésének érzéki felmutatása. Másfelől a test egységének, az élettani folyamatok szerves működésének egy betegség következtében való megbomlása, a test integritásának egyfajta szétkapcsolása a betegség, a beteg sejtek közbeékelődésével. Mindennek következtében a mindennapos életvitel szintén radikálisan megváltozik, lekapcsolódik az addigi, megszokott rutinról és áthelyeződik a kórházi térbe.

Az orvosi hatalom, az orvostudomány ilyen kritikája több szempontból is jelen van Albert kiállításában. MICHEL FOUCAULT *A klinikai orvoslás születésében*, illetve a *Felügyelet és büntetésben*⁶ elemzi az orvosi hatalom természetét. A kórház az az intézmény, ahol a betegség kollektív módon válik láthatóvá. Történetileg előbb az orvosi tekintet hatalmi pozíciója, majd a kórboncnoki tudás határozza meg, hogy válik láthatóvá a tünetekből a betegség, mi az, ami elfogadható tudás, és mi az, ami nem. Mint írja: „Az anatómiai-klinikus tekintetében egy kiterjedést kell tagolnia; bonyolult térbeli adatokkal lesz dolga, amelyek az orvostudomány történetében először háromdimenziósak. Míg a klinikai tapasztalat feltételezte a látható és az olvasható vegyes szövedékének megalkotását, az új szemlélet az érzékek

⁵ MARK RAPPOLT: Koncept, Szorongás, in *Melancholy*, 5-13., 5.
⁶ MICHEL FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat, Budapest, 1990; Uő.: *A klinikai orvoslás születése*. Ford. Romhányi Török Gábor, Corvina, Budapest, 2000.

hármasságán alapul, amellyel együtt kell működni a különféle, az orvosi gyakorlatból eladdig kizárt atlaszoknak: első ízben lép fel együttesen a hallás, a tapintás és a látás [...] Az az észlelési és ismeretelméleti struktúra, mely a klinikai anatómiát és az egész belőle származó orvostudományt irányítja, a láthatatlan láthatóság orvostudománya.⁷⁷

Albert installációjának elemei - a *Still Life I.* és *Still Life II.* - a kórtermek steril miliójét idézik. A kórházi berendezésekre, bútorokra emlékeztető tárgyegyüttes felületét a megszokott fa, vagy műanyag helyett a kórtermek mosdóit körülvevő fehér csempék borítják: így a munkák magukba sűrítik a kórtermek szikár, minimális berendezését - a csempe, a kórházi éjjeli szekrény és a kerekeken guruló infúzióállvány egy egységet képez. A csempfelületen azonban nem az éjjeliszekrények jellemző tárgyai (könyv, személyes tárgyak, esetleg étel vagy vizespohár) láthatók, hanem belső szervekre (szív, vese, tüdő) emlékeztető színezetű fűjtüveg. A szétkapcsoltság így szó szerintivé válik: a kiállítótérben elhelyezett elemeken látható létfenntartó szervek testből való kiemeléssel, a testet elemeire bontó

7 MICHEL FOUCAULT: i.m., 2000, 282-286.

ALBERT ÁDÁM
Disconnected, 2020, fűjtüveg, fategknő, acél © Fotó: Kudász Gábor Arion



betegség érzéki-vizuális módon jelenik meg. Ahogy GADÓ FLÓRA megjegyzi, ez Albert Ádám eddigi legszemélyesebb kiállítása, édesapja elvesztésének *gyász munkája* is egyben.⁸ A betegséggel szembeni kiszolgáltatottság és tehetetlenség személyes, átélt tapasztalata több szempontból is megjelenik a kiállítás egészében. Az emberi test sérülékenységének érzékeltetéséhez olyan anyagot választott Albert, amivel eddig még nem kísérletezett. A létfontosságú szervekre emlékeztető színes, fűjtüvegek törékenysége felerősíti a test védtelenségének érzetét. Az egyes szervek úgy vannak kihelyezve a csempfelületre, mintha egy műtét után kerültek volna oda, hogy az egyes szervek még jobban szemügyre vehetők legyenek és árulkodjanak a kóros folyamatokról. A testből kiemelt szervek azonban, a test működésének egészéről leválasztva, már csak a kórboncnoki tekintet számára jelenthetnek információt. A test szerves élettani folyamatait a szervek kapcsolódása adja. Széttagoltságuk csak az adott szerv állapotáról árulkodik. A testi folyamatok egysége nem látható ilyen radikálisan lecsupaszítva, mint a kiemelt, steril csempfelületre helyezett szervek esetében. Az infúziós állvány, a be nem kötött infúziós üveg, a leválasztott szerv mind a testért való küzdelem emléknymoi/lenyomatai. A test egészséges működésének láthatatlan egységét a betegség egyes szervekre való kiterjedésének vizsgálata veszi át. A szétkapcsoltság így egyfelől a Foucault által leírt, a test láthatatlan kóros folyamatait láthatóvá tevő orvosi tekintetre reflektál, és állítja szembe az egészséges test integritásával, illetve azzal az újabban egyre nagyobb teret kapó megközelítéssel, mely a test láthatatlan életfolyamatait egységben és folytonosságában szemléli.

Míg a szervekre emlékeztető üvegek a szervekre jellemző színűek, az állványokon látható infúziós üvegek fekete színezetet kaptak - kézenfekvő értelmezésük a gyász. A vészjósló szín ugyanakkor megidézi az orvoslás klasszikus történetét is: az infúzió az élethez szükséges tápoldatot, vagy oldott állapotú gyógyszert vezet a vénákba. A görög *pharmakon* kifejezés kettős jelentése gyógyszer és mérge. A helyes adagolás a megfelelő terápia része, a fekete szín utalhat ennek a kétségekkel és kérdésekkel teli

8 Gadó Flóra megnyitászövege. Id.: <https://www.kisterem.hu/albert-adam-2020/>

helyzetnek a bizonytalanságára: megfelelő lesz-e a gyógyszeres terápia egy olyan megjósolhatatlanul terjedő kór esetében, mint a rák? Vagy elegendő tápanyagot juttatnak-e a folyadékkal a szervezetbe?

A fekete szín ugyanakkor utalhat a fekete epére is. A görög orvoslásban GALÉNOSZ, illetve HIPPOKRATÉSZ is bizonyos testnedvek dominanciája alapján különbözteti meg az emberek vérmérséklet szerinti típusait, illetve ezekhez rendeli az egyes betegségtípusokat is. A fekete epe túlsúlya a melankolikus (művész) alkatnál dominál, betegségcsoportja pedig elsősorban az emésztőrendszerhez kapcsolható.

Az infúzió feketéje a *Man* című munka elé elhelyezett fekete csempénél ismétlődik az installációban, a csempéken látható átlátszó, tiszta, színtelen fűjtüveg összekapcsolódó gömböcskéi, azonban a károsodott belsőre utalnak, a betegség minden nyomát eltüntetett tisztaságukban is. A *Neuron* - mellyel a fekete csempék mint hordozó alap közvetlen kapcsolódási pontot jelentenek - szintén erre a láthatatlan állapotra utal vissza, míg címében az ugyancsak színezetlen üvegegyüttes az elme küzdelmére utal, látványával azonban Albert a sejtburjánzás, vagy a különböző kóros mikororganizmusok (baktérium, vírus) nehezen megragadható képzetét próbálja az anyagba öntve visszaadni. A szerencsétlen véletlen folytán a tárgyak a Covid-19 vírus mémmé vált vizualizációja miatt újabb jelentéssréteggel bővültek és visszacsatolnak a kórházba elzárt betegség, a test mélyében munkáló láthatatlan kórokozó okozta állapot kiszámíthatatlanságából adódó rettenethez. Ezt a jelentéssréteget erősíti a szintén fekete csempékre helyezett *Growing Structure* is. Az üveg alakzatok felfelé terjeszkedő, növényyszerű indiai, és a beteg sejt testet elfoglaló burjánzásának vizuális metaforái.

A *Disconnected* ezt a tények összekapcsolódásából fakadó hiányt, részben a szabad szemmel nem látható kórokozók képzetével visszautalja egy korábbi kiállítás, *A kertész igazsága* felvetéséhez.⁹ Albert tudatosan keresi azokat a tudománytörténeti pontokat, melyek az emberiség történetében nagy paradigmaticus változásokat jelentettek. A *Kertész igazsága* című

9 Albert Ádám: *A kertész igazsága*. CHB Residency #3, Collegium Hungaricum Berlin, 2018. július 1 - november 1., Id. <https://balkon.art/home/online-2018/albert-adam-a-kerteszigazsaga/>

installációjában ez a fordulópont SEMMELWEIS IGNÁC azon felismerése, hogy a gyermekágyi láz tulajdonképpen a boncolást követően a nőket ellátó orvosok kezén maradt kórokozók miatt alakult ki. A nőket akaratlanul megfertőző orvosok és Semmelweis küzdelmes élete is paradigma példája a tudomány azon alapvető kérdésének, hogy egy bizonyos időszakban milyen tudások elfogadottak, illetve, hogy adott esetben milyen nehezen változnak meg alapvetések. Az összefüggés tagadása, illetve a kézenfekvő és egyszerű klórmentes fertőtlenítő kézmosás mint megoldás sokáig elfogadhatatlannak tűnt az orvosok számára. Az orvosi hatalom presztízskérdése, a tudomány láthatatlan kórokozók szembeni vaktsága sok nő életét követelte, miközben a harc egyik tétje a bábák tudásának diszkreditálása, illetve a szülés *medikalizálása*: a születés az otthon teréből a kórház intézményébe került, felügyelet alá. Az a sors szomorú és elkésítő iróniája, hogy a halálos kimenetelű szülések számának csökkenése érdekében medikalizált szülés körülményei miatt haltak meg teljesen problémamentes szülések után a nők.

A *Disconnected* tárgyegyüttesében a születés és a halál kettőse ebben a szempontrendszerben is megjelenik. Ahogy arra Foucault rámutat,

ALBERT ÁDÁM
Disconnected, 2020, fűjtüveg, acél, csempe © Fotó: Kudász Gábor Arion





ALBERT ÁDÁM
Disconnected, 2020, Kisterem
© Fotó: Eln Ferenc

lényeges, hogy a kollektív láthatóság érdekében a 18. század után előálló orvosi hatalom lekapcsolja az egyént a család ápoló szerepéről. A születés és a halál is kikerül az otthon, a család ápoló, ellátó, gondoskodó teréből: a kórház orvosi felügyelete ugyan a szakértő ellátást kínálja, ugyanakkor elválasztja a beteget a családtól, és az otthon biztonságát a kórterem ridegsége váltja fel.¹⁰

Albert installációjában a születést egy személyes tárgy, az édesapja gyűjtéséből származó, bölcsőre emlékeztető fateknő szimbolizálja. Az installáció rideg, fehér kórházi miliójében erős kontrasztként hat a fateknő. A szerves faanyag korhadtsága azonban az elkerülhetetlen elmúlás melankolikuságát hordozza. A lassan elkorhadt fát a teknőt tartó fém elem rögzíti egybe, a teknő-bölcső az egyik megbetegedett létfontosságú szervet zöldessárga színű üvegformaként dédelgeti. A teknő fölött szintén az infúzióra emlékeztető elem jelenik meg, ezúttal azonban nem infúziós üveget, hanem piros szívet formál a fűjt üveg, melyet, ahogy a *Still Life I-II*. infúzióit sem, nincs hova bekötni. A testtől való elválasztottságában

¹⁰ Foucault a szülést, illetve a betegséget a szanatóriummal a válság heterotópiához sorolja, míg a halált, de áttételesen ide sorolható a kórház is olyan intézményként, melyben megragadható az polgári társadalom berendezkedésére váltás struktúrája. Ld. MICHEL FOUCAULT: *Más terekről*. Ford. Erhardt Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

ALBERT ÁDÁM
Conversation,
2020, fűjt üveg,
rozsdamentes acél,
faág © Fotó: Kudász
Gábor Arion



a vér keringését fenntartó éltető szív a bölcső felett őrködő, már funkció nélküli szerv.

A vér GALÉNOSZNÁL a szangvinikus alkathoz tartozik, az éltető nedv, az életerő, az életvidámság, az apa életerege, a gyűjtő szenvedélye, a kertet ápoló életerő jelenlétének megidézésével szimbolikusan visszahelyeződik a kórházi környezetből az otthoni, életet jelentő veszprémi kertbe, hogy szimbolikusan újra kapcsolódjon a környezethez, amelyből a betegség kiszakította. A kiállítás melankolikus, szomorú, gyászoló hangulatát a kertet éltető apa pótolhatatlan hiányát a *Conversation* elszáradt faága teszi erőteljessé: a fölötté álló alakok, melyek a *Man* figuráját ismétlik, az elmúlás tétova tanúiként búcsúznak.

Albert kiállítása ismét komplex, a szerencsétlen véletlen folytán nagyon is aktuális kérdéseket feszeget betegségről, elmúlásról, kiszolgáltatottságról, az egyéni élet kézzelfoghatóságának és a kórházi protokoll intézményes, elidegenített helyzetének megtapasztalásáról.

DARIDA VERONIKA

Teher alatt nő...

Trapp Dominika: „Ne tegyétek reám...”

Trafó Galéria, Budapest
2020. január 17 – március 8.¹

Elsőre van abban valami meglepő, hogy TRAPP DOMINIKA „Ne tegyétek reám...” címet viselő, a paraszti kultúra egyes elemeit újraértelmező kiállítását a Trafó Kortárs Művészetek Házában rendezték meg. Ráadásul a pandémia következtében hosszú ideje ez a Trafó utolsó offline kiállítása.² Másrészt érthető a helyszínválasztás, ha figyelembe vesszük, hogy a projekt fő kihívása a népi hagyomány és kortárs kultúra összekapcsolása.

Ennek a törekvésnek számos huszadik századi előzményét felsorolhatnánk, Bartóktól és Kassáktól kezdve, akik fontos referenciát jelentettek Trapp Dominika számára *Parasztok atmoszférában* című projektje során, mely a 2017-es OFF-Biennále keretében került bemutatásra,³ és amely a paraszti kultúra zenei örökségének kortárs interpretációjára vállalkozott, az avantgárd kísérletezések és a táncművészet összekapcsolásának jegyében létrejött konceptuális zenekar formájában.⁴ A hagyományhoz való viszony ebben a zenei performanszban is meghatározó szerepet játszott, ahogy Trapp Dominika képzőművészeti, etnográfiai és ökológiai kutatásai (a MOME doktori iskolájában) évek óta következetesen ekörül mozognak. Az alkotó számos interjúban beszél arról, hogy a népi kultúra bizonyos formái könnyen felhasználhatók politikai propaganda céljára, kiváltképp a konzervatívista, nacionalista törekvésekben.⁵ Ő viszont ezzel szemben a kortárs diskurzusok felőli megközelítés útját választja, egy vállaltan *feminista* (sőt, *hungarofeminista*) nézőpont hangsúlyozásával.

Itt érdemes egy pillanatra megállnunk, hogy kiemeljük Trapp Dominika projektjeinek kollektív jellegét.⁶ Ez nem csupán a megvalósításra igaz, de az elméleti háttérre is, ahol erősen kötődik a *hungarofuturizmus*hoz (HUF), mely kiáltványa szerint „a kortárs képzeletet kondicionáló mítoszfunkció és esztétikai stratégia”.⁷ A mozgalom megalapítóinak (MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT, NEMES Z. MÁRIÓ, FRIDVALSZKI MÁRK)

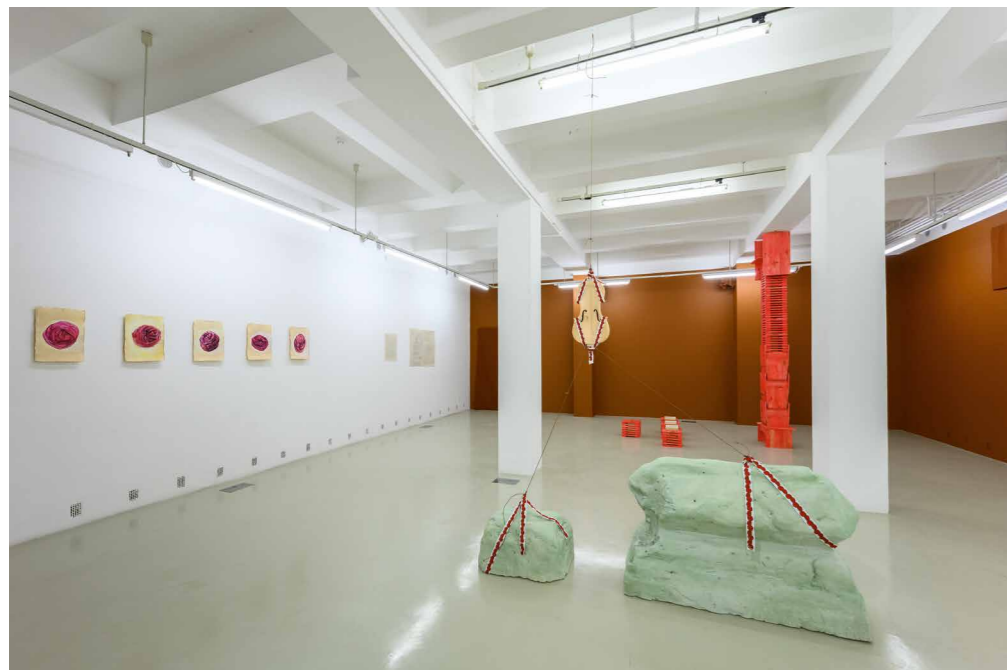
¹ https://trafo.hu/trafo_galeria/dominika_trapp (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. augusztus 9.)
² Ezt követően DOROTA GAWEDA és EGLÉ KULBOKAITÉ RYXPER1126AE című kiállítása már csak online került bemutatásra: ld. <https://balkon.art/home/online-2020/dorota-gaweda-egle-kulbokaite-ryxper1126ae/>
³ <https://www.youtube.com/watch?v=vs4WBPcOiWc>
⁴ A zenekar tagjai: BERTÓK MÁRTON: elektronika, ÉRI KATALIN: nagybőgő, KISS-BALBINAT ÁDÁM: hegedű, ének, vers, MARUZSENSZKI ANDO: hegedű, NEMÉNYI LILLA: ének, PORTELEKI ÁRON: brácsa, elektromos gitár, ütőhangszerek, SZURCSIK ERIKA: ének.
⁵ Ezzel is magyarázható a kiállítás elleni dühödő támadás több jobboldali hírportálon.
⁶ A kiállításban közreműködők: KRÁNICZ RICHÁRD, PROKK BALÁZS, BAJJUSZ ORSOLYA, AU WORKSHOP (GHICZY DÉNES EMIL, SZEDERKÉNYI LUKÁCS), KELE ILDIKÓ, VARGA NOÉMI, SZÍVÓS KATA, VINCZE ALINA, ERDÉLYI DÁVID, HARDI ÁGNES, TRAPP JÁNOSNÉ, SIMÓ MIHÁLYNÉ.
⁷ <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/hungarofuturista-kialtvan.html>

egyik célkitűzése a szélsőséges eredet mítoszok (pl. a magyarság szíriuszi származásának) felkutatása, majd azok kisa-játítása, a velük való *túlazonosulás* révén. A kiáltvány tézisét – „Nemzeti és történelmi mítoszainkat megszállta a nacionalista ideológia, ezért vissza kell perelnünk őket, hogy újraépítsük a magyarságról való gondolkodás haladó formáit. A HUF célja a képzelet formáinak áthangolása térben és időben” – tehát egyszerre kell komolyan (habár nem véres komolysággal) és felszabadító játékosággal vennünk. A múlt felé fordulás ugyanakkor együtt jár a „jövő eltérítésének igényével”. Mivel Trapp Dominika projektjei is deklaráltak erre vállalkoznak, ezért a „Ne tegyétek reám...” kiállítás a hungarofeminizmus (alapítótársak: BAJJUSZ ORSOLYA és PROKK BALÁZS) programadó eseményeként került meghirdetésre. Ebben a hungarofuturista női páholyban vagy irányzatban azonban a túlazonosulás stratégiája helyett inkább egyfajta kritikai távolságtartás figyelhető meg. A cél azonban azonos: egy *ellenarratíva* megteremtése, mely egy formálódó új ellenkultúra részét képezheti.

Mit érthetünk a tradícióhoz való új viszonyulásmód alatt? Semmiképp sem a hagyomány rekonstrukcióját, sokkal inkább részre bontását, majd ezek nyomán újraelalkotását. A hagyományból kiemelt elemek új kontextusba, új elrendezésbe kerülnek, és ezáltal új értelemösszefüggéseket, konszolidációkat hoznak létre.

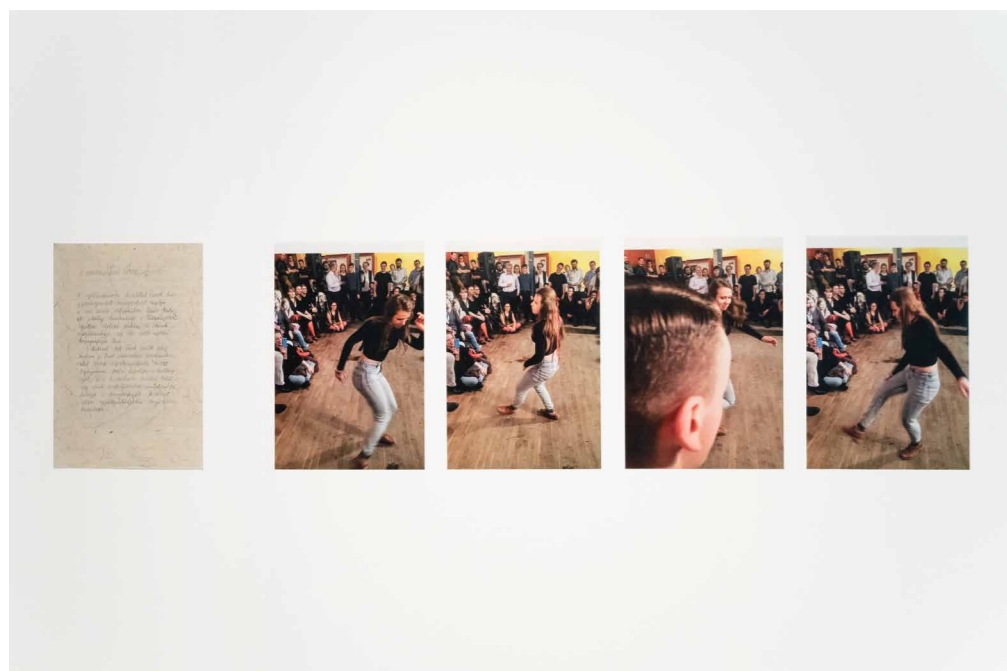
Trapp Dominika gyűjtőként viszonyul kiállítási tárgyaihoz, azonban célja nem ezek konzerválása, hanem a máig aktuális problémák felszínre hozása. Giorgio Agamben első könyvében, *A tartalom nélküli emberben*,⁸ a gyűjtő tevékenységét forradalmi tettként aposztrofálja, mivel radikálisan kiszakítja a tárgyakat megszokott környezetükből, és ezáltal megváltoztatja a rájuk irányuló nézői tekintetet és befogadói attitűdöt. Ez a kiállítás egyszerre gyűjt tárgyakat (bútorokat, hangszereket, könyveket, rajzokat, alkotói koncepciókat), valamint szövegeket, hangokat és videofelvételeket. A tárgyak közül a legizgalmasabb a szék motívum átváltozása, mely különböző megjelenési formáiban egyszerre fejezi ki a család szerkezetét és hierarchiáját (az anyát ábrázoló szülő- vagy

⁸ GIORGIO AGAMBEN: *L'uomo senza continuo*, Rizzoli, Milano, 1970



TRAPP DOMINIKA

„Ne tegyék reám...”, 2020, Trafó Galéria | *A fétistárggyá tett test*, 2020, installáció (fa, hímtett nyers pamut szalag, bélhúr, poliuretán hab, természetes pigment, merített papír, olajpasztell) Az installáció elemei: *Prolapse-portrék*: extrém anális szexet bemutató pornófilmek werkfotói alapján zsírkérrával készült rajzok merített papíron. *Brácsa*: A kifordított brácsa Erdélyi Dávid hangszerkészítő alkotása. *Szalag*: A nyers pamut szalagra hímtett neo-folk sorminta tervezésében Kele Ildikó, textiltervezővel segédkezett. *Szégycenkő*: A két elemet a kiskunlacházi szégycenkő mintájára Hardi Ágnes faragta ki és Trapp Dominika festette.



Trapp Dominika együttműködésben Varga Noémivel: *A néptáncosnő teste*, 2020

vajúdószékkal, a halott gyermekekre utaló ülcsivel, az életben maradtakat szimbolizáló fejszékekkel, és a despota apát megjelenítő parancsolószékekkel). Kiolvasható belőlük egy vagy akár több élet története, mely a legrövidebben a falon látható (egyszerre széket és ülő alakot formázó) képpel és felirattal összegezhető: „SZÜL. Fekszik MEGH.”

A gyűjtőmunka azonban nem csupán tárgyakra, de sorstörténetekre, traumákra is kiterjed. Ehhez a legfontosabb forrás az első installációban (társalkotó: AU WORKSHOP) székeként funkcionáló dobogókon, a *boldogasszony fáját* szimbolizáló emlékoszlop vagy fejfá tővében, elhelyezett nyitott könyv: NAGY OLGA *Asszonyok könyve* című műve,

mely 1975 és 1984 között, Kolozs és Maros megyében gyűjtött történeteket foglal magába. Ezekből néhány el is hangzik, Trapp Dominika családjának asszonytagjai (nagyamái és édesanyja) előadásában. A személyes döntés következtében a történetek újra hangot (hangtestet) kapnak. A vallomások hitelességéből pedig semmit se von le, hogy mások közvetítik őket.

A kiállítás címét is az egyik szöveg adja: az *Édesanyám végakarata*. Az ebben megfogalmazódó, egyszerre meglepő és megrendítő, kérést érdemes szó szerint idéznünk: „Lelkem, gyermekem, ha én megtalálnék halni hamarabb mint apátok, aztán őt reám ne tegyétek! Ne tegyétek reám, hogy ott is nyomja a szívemet s a lelkemet. Mert nekem annyit nyomta ötvennégy esztendeig, hogy megelégettem. Engemet oda bátyátok mellé tegyék, hogy ott pihenjek, s apátokat oda, külön sírba. Ott aztán külön várja, amíg megfújja Szent Mihály arkangyal a trombitát. Mellém ne tegyétek.”⁹

Ez a pár sor pontosan mutatja a paraszti közösségekben hagyományosan elfogadott férfiuralmat és elnyomást, valamint az ellene való lázadást. A „reám ne tegyétek!” imperatívusza a halál utáni függetlenség, a halott testtel való önrendelkezés gesztusa. Ebből is nyilvánvaló, hogy a kiállítás problémafelvetése a testet és a mozgásteret érinti. A fő kérdések: Milyen terheket hordoz egy parasztasszony teste? Milyen jelentésekkel terhelt egy néptáncosnő teste? Mit jelent a fétistárggyá tett test? Milyen mozgásteret enged a hagyományos közösség az egyénnek, a népművészeti hagyomány az alkotó személyiségnek? Mennyire meghatározók az életben és a művészetben a hagyományos férfi és női szerepek?

A kiállítás fontos társalkotója Szívós KATA táncos (a Táncművészeti Egyetem harmadéves hallgatója), aki diplomamunkájában a hagyományos legényes táncok virtuozitását alakítja át „leányossá”, felhasználva a férfi szóló tánc alapelemeit, de azokat új sorrendben rakja ki, valamint önmagára (egy virtuóz női testre) formálja. A kiállítótérben erről a táncról Varga Noémi videóját láthatjuk. A tánc a felszabadulás, a mozgásában kiteljesedett

⁹ NAGY OLGA: *Asszonyok könyve*, Magvető, Budapest, 1988, 99.



Trapp Dominika az AU Workshoppal (Szederkényi Lukács, Ghyczy Dénes Emil) való együttműködésben: *A parasztasszony teste*, 2020, hanginstalláció: hang, fa, viaszkréta, merített papír, akvarell ceruza, könyvek © Fotók: Eln Ferenc



TRAPP DOMINIKA
„Ne tegyétek reám...”, 2020, Trafó Galéria | A fétistárggyá tett test, 2020, installáció

test autonómiájának kifejezése, de itt egyben a hagyományos szerepkörből való kilépést is jelzi, az interpretáció szabadságát. Végül a kiállítás (a parasztasszony és a táncosnő testét újragondoló installációk után) a testtel mint fétistárggyal foglalkozik. Freud szerint a fétistárgy¹⁰ valami egyszerre valós és nem valós, testet öltött és nem létező, igényelt és tagadott tárgy. Ez egyszerre jelenik meg a maga konkrét, megérinthető valóságában, miközben egy nem létező tárgyat (a freudi értelmezésben a fiúgyermek számára az anya péniszét)

¹⁰ SIEGMUND FREUD: A fétiszizmus. Ford. MÁJAY PÉTER. In: *Sigmund Freud Művei VI. Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Filum, Budapest, 1997, 151-157.

helyettesíti, és ebben a vonatkozásában anyagtalan és érinthetetlen marad. A fétistárgy ambivalenciája kihat a fetisiszta hozzá való viszonyára is. A fetisiszta olyan, akár a gyűjtő: folyamatosan megsokszorozza és felhalmozza fétistárgyait. Ebből az következik, hogy a fétistárgy nem valami egyedi és helyettesíthetetlen dolog, épp ellenkezőleg, számtalan más, meghatározatlan tárggyal helyettesíthető, hiszen egyik „megtestesülése” sem képes kimeríteni vagy betölteni azt a semmit – a hiányzó tárgy helyét –, amelynek a jele. Ehhez a gondolathoz kapcsolódva, a kiállítás harmadik installációjában a *prolapse* (végbél előreesés) – amely a pornóforgatások kellemetlen következményéből mára népszerű pornózsánerré vált –, eufemizált változata (*rosebud*) a falon realiztikus prolepse portrérajzokon, míg a szégyenkövet és a brácsát átkötő szalagokon népi virágmotívumokra emlékeztető sormintában jelenik meg. A kifordított brácsa egy máig használatban lévő népi hangszer interpretációja, amelybe készítője a *prolapse* feliratot stencilezte. A szégyenkő felett kifeszített és kitáruló hangszer extrém módon hangsúlyozza a megbélyezettséget.

Trapp Dominika kiállításának legnagyobb érdeme, hogy ráirányítja a figyelmet az elnyomás konszenzuális vagy észrevétlen, rejtőzködő formáira. Továbbá úgy tárja elének a hagyományos, ismert motívumokat, hogy rámutat az azokban rejlő ambivalenciára. Valamint hangot ad az elnyomottaknak: egyértelműen női hangot. Ahogy az egyik parasztasszony kimondja: „Ember belőlem sose lesz, legfeljebb egy nyomorult asszony”. Ám ez a megfogalmazás, a norma kimondása, már az első lépés az ellenállás, a normaszegés felé. A „Ne tegyétek reám...” azt sugallja, hogy a hagyományhoz való legautentikusabb viszonyulás a bevett és megmerevedett szabályok megkérdőjelezése és áthágása. A *transzgresszió* segíthet abban, hogy felszabaduljunk a tradíció nyomasztó súlya alól, és egy általunk feltárt (de nem ránk terhelt) múltban és a jelenben megtaláljunk a közös pontokat. Ezáltal válhat a hagyományhoz való viszonyunk egy állandóan formálódó, dialogikus viszonyná. Beszélünk kell róla, és ez a kollektív kiállítás – mely hangot ad, kérdez és provokál – a tradíció önként vállalt teherként való közvetítésére mutat példát.

2020_5

FEHÉR DÁVID

A lehetőségek üres edényei¹ „Fogalmaink mint roppant küklopszok sorakoznak ködös és képlékeny terükben” – Komoróczy Tamás kiállítása

FUGA – Budapesti Építészeti Központ, Budapest
2020. szeptember 10–28.²

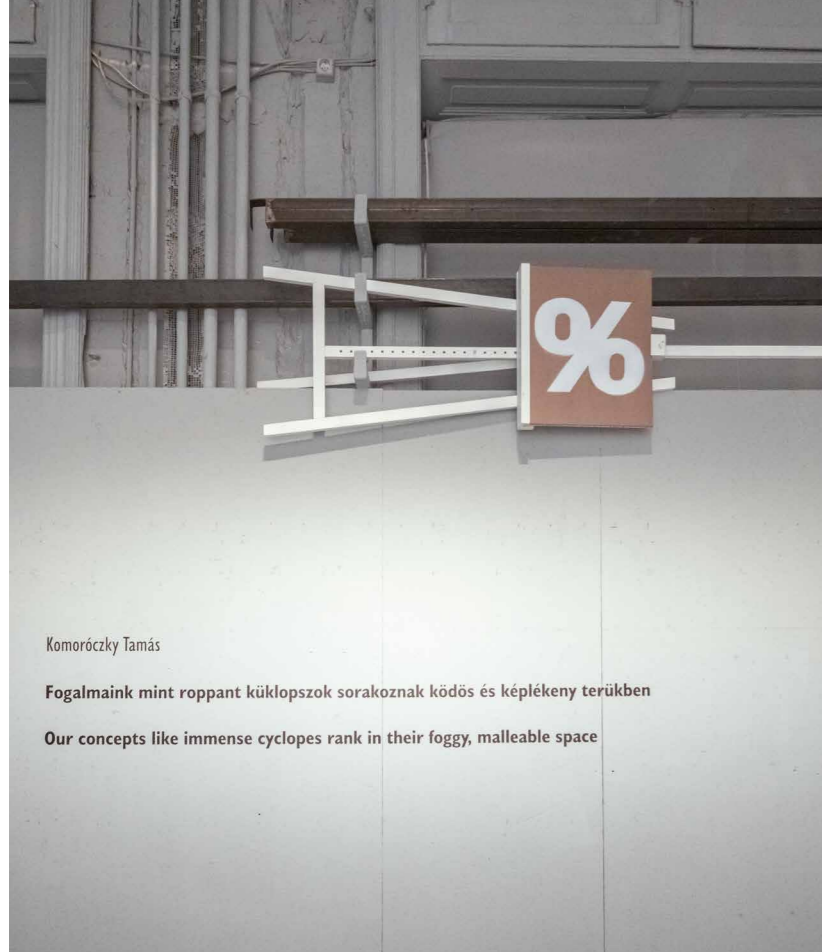
„Fogalmaink, mint roppant küklopszok sorakoznak ködös és képlékeny terükben” – olvasom újra és újra az enigmatikus címet, amelyet először KOMORÓCZY TAMÁS műtermében láttam meg egy fekete táblára írva. A vendégszöveg beúszott az életmű univerzumába. Komoróczy művészete leírható permanens küzdelemként az ember számára alig felfogható fogalmakkal, amelyek fenyegető küklopszokként magasodnak előttünk. Képzeletünkben homályos, átláthatatlan terekbe rendeződnek, eltűnnek, felbukkannak, újabb és újabb konstellációkat alkotnak. Abszolútnak tűnnek, ám valójában korrelatívok, át- és átértelmeződnek. A permanens átértelmeződés folyamatát mutatják fel abszolút helyzetként. A változás változatlanlansága (a „most más”³ permanenciája) mozgatja Komoróczy művészetét. Életműve ennyiben egy olyan loopnak tűnik, amely nem pontosan, hanem variáltan ismétli önmagát, nem tisztán repetitív, hanem inkább aleatorikus szerkezetet mutat. Egy olyan ontológiai utazás, amelynek kiinduló- és végpontja azonos, egy olyan küzdelem, amelyben „minden eszik, minden megéteik”,⁴ amelyben a szubjektum konstruálja a fogalmakat és a fogalmak konstruálják a szubjektumot, amelyben az ellentétek kibogozhatatlanul összefonódnak, és ekként megszűnnek ellentétek lenni. Komoróczy alkotófolyamatának meghatározó mozzanata a szinte *kényszeres* anyaggyűjtés és rendszerezés, ám a rendszerezés maga sosem szülhet rendet, inkább valami olyasmit, amit *rendezett káosz*ként írhatunk le, amelyben minden egyszerre ködös és letisztult, képlékeny és sziklaszilárd.

¹ A kiállítás megnyitóbeszédének szerkesztett változata. Lásd még: <https://www.youtube.com/watch?v=qY7GOU1IfuE> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. szeptember 20.)
² <http://fuga.org.hu/fevent/fogalmaink-mint-roppant-kuklopszok-sorakoznak-kodos-es-keplekeny-terukben/>
³ A szöveg Komoróczy ikonikus művén jelent meg először: Komoróczy Tamás: *Oltalom Menhely. Új, Most más!*, installáció, Mű-terem Galéria, Budapest, 1994.
⁴ Vö. a művész Trafó Galériában rendezett kiállításának – G. I. Gurdjefftől származó – címevel: *Komoróczy Tamás: Minden eszik, minden megéteik*, Trafó Galéria, Budapest, 2012. december 13 – 2013. január 27.; ld. https://trafo.hu/trafo_galeria/komoroczy_tamas
⁵ A kényszeresség a művész *OCD-sorozat*ának kulcstémája volt. Vö. KOMORÓCZY TAMÁS: *OCD (Obsessive Compulsive Disorder)*, kat. la Biennale di Venezia (kiadó: Múcsarnok, Budapest), 2001

Az az érzésünk, hogy Komoróczy művészetében minden mindennel összefügg. Életműve linkek, minták és mintázatok rizómaszerű rendszere, amely átível stílusokon és médiumokon. Ontológiai kérdéseket keresve, a memetika törvényeinek jegyében, korrelatív tematikus blokkokba zárja az abszolútumot.⁶ Leírható Komoróczy művészete egymással érintkező mémhalmazok összességéeként? A mémek konfigurációi talán nem is a rizómához hasonlatosak, hanem inkább a véráramhoz, a pulzáló erekhez, az olykor óramű pontosságú, máskor aritmiás szívdobogáshoz, amely a művész emlékeztető videójának, a *Blutentag!*-nak (2014) központi motívuma volt.⁷

Komoróczy ezúttal egy a múlt homályába vesző, archaikus-mitikus motívumot választ kiindulópontul: kiállításának címében óriási, torz és fenyegető lényekre, küklopszokra utal, akik mintegy megszemélyesítik az ember számára felfoghatatlan fogalmakat. Ködös és képlékeny terekben sorakoznak. Milyen lehet egy ilyen tér? Olyan, mint a világháló beláthatatlan virtuális tere? Vagy egy *blue box*, amelyben az összefüggések, a kontextusok bármikor megváltoztathatók? Esetleg olyan, mint a leghíresebb küklopsz, Polüphemosz homályos, sötét barlangja, amelyben Odüsszeusz és társai a biztos halálra vártak? Mint ismeretes, a – régi rend felett győzedelmeskedő – „leleményes” Odüsszeusz végül megmenekült: leitatta és megvakította az egyszemű óriást, miközben szerepet játszott, azt hazudva, hogy úgy hívják, „Senkise”. A történetre már korábban SELMECZI BEA is utalt Komoróczy Tamás művészi gyakorlatának összefüggésében⁸ – a rettenetes küklopsz legyőzésének az ára ugyanis az ő esetében sem más, mint az identitás felszámolása, a szerepjátszás, az alakváltás, a „senkivé” válás. Komoróczy művészetében „senkivé” válik, hogy megfelethesse a „Semmi” misztériumát. A küklopsz-motívum először a *Semmi-vers* (2009) című videóban bukkan fel.⁹ A művész torzított gépi

⁶ Az abszolútum fogalmának értelmezéséhez Komoróczy művészetének tükrében lásd: SEREGI TAMÁS: *Az abszolútum kísértése*. Interjú Komoróczy Tamással, *Erindex*, 2019. február 25., ld. <http://erindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1075>
⁷ Ld. http://komoroczy.com/videos_bluen_tag.html
⁸ SELMECZI BEA: *Szövevényes kaland az ismétlődések univerzumában*. Interjú Komoróczy Tamással, in: KOMORÓCZY TAMÁS: *Csonok konstellációja*, kat. Neon Galéria, a művész magánkiadása, 2010, 9.; online elérhető: <https://galeriaonline.hu/2010-aprilis-april-interju-komoroczy-tamassal- illetve: http://erindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=757>
⁹ Ld. http://komoroczy.com/videos_a_nothing_poem.html

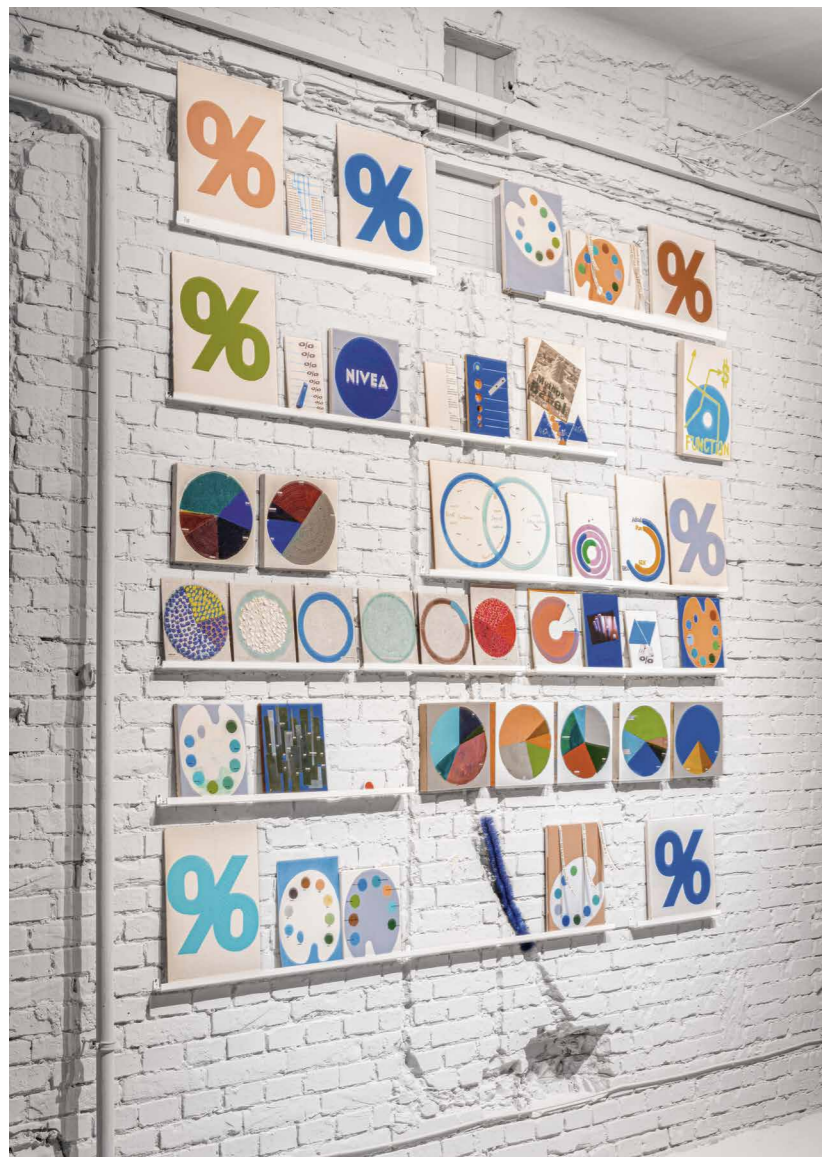


Komoróczy Tamás

Fogalmaink mint roppant küklópszok sorakoznak kódos és képlékeny térükben

Our concepts like immense cyclopes rank in their foggy, malleable space

KOMORÓCZKY TAMÁS
Fogalmaink mint roppant küklópszok sorakoznak kódos és képlékeny térükben, 2020. FUGA, Budapest



KOMORÓCZKY TAMÁS
Top, 2020

hangon olvas fel egy talált verset a semmiről, mindeközben egy róla készült fényképet animál, torzít, roncsol: gyurmaszerűen morfolódik az arca, szinte robottá válik, buborékként íródik önmagába, egyetlen szemmé, egyetlen szájja tágul, összehúzódik, pulzál, vergődik. Egy pillanatra küklópszá változik, megvakul, máskor pedig feje mindent elnyelő szájként nyílik meg. Mintha egyszerre azonosulna Odüsszeusszal és a küklópszal, egyszerre lenne a megevő és a megevésre váró, a megvakító és a megvakított. A küklópsz a semmiről (és a senkiről), vagyis saját megvakítójáról szaval. A megvakulás történetének paradox módon mégis a látvány az alapanyaga (maga a video szó sem jelent mást, mint „látom”). Komoróczy látványokat alkot, ám a nem láthatót keresi. Például a csontok üregeit, a csontokra tapadó erek belső falait: az anyagtalant próbálja megformálni az anyagból. Az (ön)destrukció, az (ön)provokáció, az én integritásának a felszámolása nem idegen művészi gyakorlatától: szerepet játszik, stílust vált, menekül a megszokástól, miközben mindvégig - a maga módján - következetes marad. Talán ennek a folyamatos - erőszaktól sem mentes - identitás-játéknak a metaforája az önlefejezés gesztusa, illetve saját fejének körbehordozása.¹⁰

Legújabb installációjában a küklópszok helyett oszlopok magasodnak a Fuga hátsó traktusában. Talán egy elhagyatott színpad kellékei, talán egy képzeletbeli táj (domb) absztrakciói, talán a korrelációk kiüresített, lecsupaszított alapformái, és ekként jelentéssel/tartalommal feltölthető téri alakzatok, amelyek végtelen jelentésűségbe fordítják át a jelentésnélküliséget. A falon és a falra szerelt polcokon képek sorakoznak, amelyek akár festményeknek is tűnhetnek, közelebről szemlélve pedig kollázsolt vizuális költeményekként olvashatók. Ám valójában nem mások, mint - az egyik kép feliratát kölcsönvéve - „a lehetőségek üres edényei”, amelyek néhány alapforma (kör, százalékjel, paletta) variált (ritmikus) ismétlésére épülnek - játékosak, esetenként harsányak, olykor ironikusak-humorosak, sőt blaszfémikusak, és némi pop-karaktert sem nélkülöznek. Az oszlopok és a körök egyaránt diagramok, amelyek nem az adatokat, hanem inkább az intuíciót vizualizálják, egyensúlyozva az esetlegesség és a tudatosság között, összemontírozva a talált szövegeket a talált

¹⁰ Ld. a művész *Komolyfej* (1997) című fotósorozatát.



KOMORÓCZKY TAMÁS

Vertex, Pitch, Pinnacle, Apex, Summit, Gable, Peak, 2020, FUGA, Budapest © Fotók: Eln Ferenc

formákkal, látszólagos megfeleléseket és szemantikai struktúrákat sugallva.

Amikor elkezdett diagramokkal foglalkozni, Komoróczy még nem sejtette, hogy néhány hónappal később a számunkra hozzáférhetetlen és kontrollálhatatlan adatokat önmagukba sűrítő diagramok határozzák majd meg az életünk legapróbb részleteit. A kördiagramokba olykor beúsznak a mindennapok tapasztalatai, például, amikor „rajongásvírusról” vagy „letűnt kultúrákról” olvashatunk.

Az egyik körmotívumban „az idő múlásával a valóság meghajlítása” felirat szerepel. Mennyiben és miképpen hajlítható meg a valóság? Lehet-e formát adni az információnak és az információ permanens áramlásának? Miféle hatalomnak tekinthető a - láthatatlan - adatok feletti kontroll? Hozzáférhető-e bárki számára a valóság? Egyáltalán létezik-e objektív valóság? Komoróczy nem válaszol, hanem kérdez. Az ábrák élei, a körcikkek egymásba folynak.

A bizonyosság formái elbizonytalanítanak. Enigmákat (rejtvényeket) látunk megoldás nélkül.

A művek zöme karanténban készült. Talált anyagokból és talált motívumokból. Az újrashasznítás persze más helyzetekben sem idegen Komoróczy alkotói gyakorlatától. A százalékjel például többször is megjelent korábbi alkotásain. Ezúttal, a diagramok kontextusában, új értelmet nyer a képek tablóját ritmizáló, arcszerű motívum: a dolgok, a fogalmak, a formák és az alakzatok relativitására utal, arra, hogy minden valamihez képest az, ami. A csúcs mindig valami máshoz képest csúcs, a megvalósulás mércéje a tervek összessége. A hét oszlop (hét nap) értelmezhető az időben elhajló valóság - egyszerre mitikus és kortárs - képeként.¹¹

Az alakzatok - például az üres paletták - „a lehetőségek üres edényei”. Komoróczy pseudo tartalommal tölti meg az ürességet, banális formákkal festi felül a talált tárgyak (például a talált csendéletek) banalitását. A banalitás mítoszát vagy a mítosz banalitását keresi? Valójában semmit sem keres. Még pontosabban: magát a semmit keresi. A Sartre-i értelemben vett lét és *semmi*¹² egzisztencialista problematikája az utóbbi években

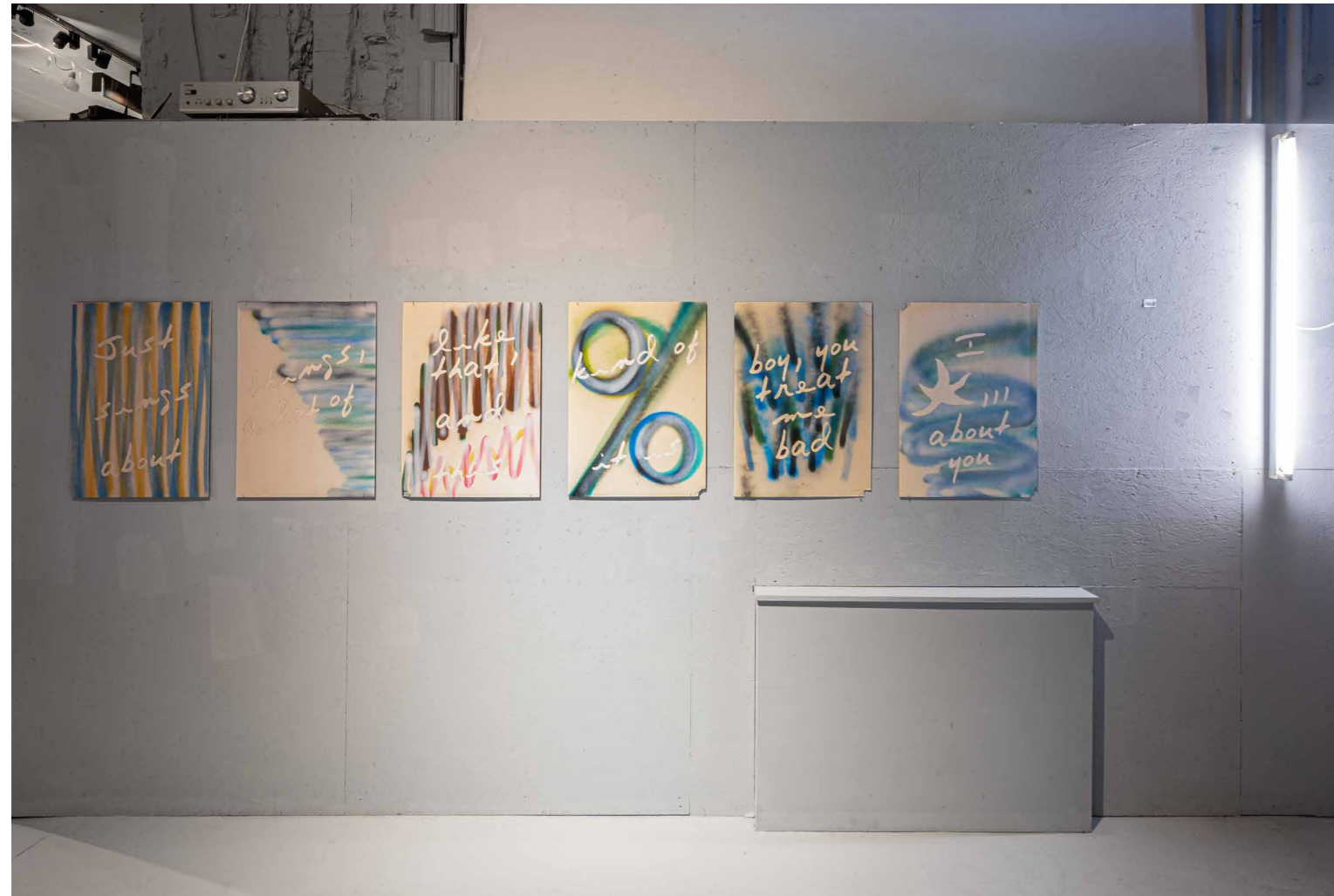
¹¹ Az oszlopokon a csúcs szó angol fordításának szinonimái olvashatók - Pinnacle, Apex, Summit, Gable, Peak, Pitch, Vertex - egy fogalmi és jelentéstani szempontból is (kor)relatív struktúrát teremtve.

¹² JEAN-PAUL SARTRE: *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, Seregi Tamás ford., L'Harmattan Kiadó - Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék - Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 2006

művészetének vezérfonalává vált.¹³ Az egymás mellett sorakozó tárgyak a létezéshez szolgáltatnak alibit. Létigazolások. Vagyis a semmi reciprokai. (A százalékkal nullát oszt nullával¹⁴ - Komoróczy művészetében pedig az imaginárius vonal egyik oldalán a létezés, a másikon pedig a semmi van.) Komoróczy több ízben hangsúlyozta, hogy nem az ürességet keresi művein, hanem a semmit. Azt, ami az ember fogalmi készletével lényegében leírhatatlan. Ezzel visszanyúl a „miért van inkább a valami, mint a semmi?” filozófiai alapkérdéséhez. Művészetének alapproblémája, hogy kifejezheti-e a valami a semmit. Maga Komoróczy úgy fogalmaz, hogy „a semmi elképzelhetetlen fogalom a számunkra, mert mindent a »van«-ból, a létezőből vezetünk le.” A semmi viszont nem más, mint „a »van« kivenetése, a létező nemléte. Vágy arra, hogy megtudjuk, mi van a létezőn túl. A semmiben mindig ott munkál a kétség, mi az, amikor valami nincs.”¹⁵ Komoróczy a semminek kísérel meg formát adni. A jelentéssel való feltöltés és a jelentés kivonása, úgy érzem, a semmi és a valami dialektikájának a képi megfelelője. A valami és a semmi tézise és antitézise azonban nem áll össze szintézissé. A bizonyosságot felülírja a kétség. „A jel és a jelentés között a volt felől a volton át a nem-volt felé.”¹⁶ SZENTJÓBY TAMÁS

- 13 Erről lásd: SEREGI TAMÁS: Az esetlegesség nyomában. Komoróczy Tamás és az egzisztencializmus, in: KOMORÓCZY TAMÁS: *Megjelenés (Appearance)*, a művész magánkiadása, Budapest, 2019, 116-191.
- 14 A százalékkal (variánsa) korábban is megjelent Komoróczy művészetében, például a *Csonok konstellációja* című kiállításon (Neon Galéria, Budapest, 2010) neonplasztikaként. Vö. *Alkalom* 2013, i.m., 67-73.
- 15 SELMECZI 2010, i.m., 4.
- 16 ST. AUBY TAMÁS: Komoróczy Tamás a templom, a kenyérgyár és a temető között, *Magyar Narancs*, 1993. szeptember 16., reprodukció újraközölve in: Komoróczy Tamás: *Alkalom (Occasion)*, Selmeczi Bea szerk., kat. Pécsi Galéria m21, Pécs, 2013, 12-13.

KOMORÓCZY TAMÁS
Apical, 2020. FUGA, Budapest © Fotó: Eln Ferenc



ezt egy korábbi Komoróczy-mű kapcsán írta, de mondata a legújabb műcsoportra is érvényes. Hiszen az oszlopok nem tartanak semmit és nem utalnak semmire. A sprayvel formált, oldott felületekre íródó (talált) verssorok ("Just sings about / things, a lot of / like that, and this / kind of it is...") megint csak a semmitmondó létezésünk alibijeként, az „alibi élet”¹⁷ rekvizitumaiként sorakoznak. A *Semmi-vers* újabb alakváltozatai. Hiszen a kör sose zárulhat be teljesen, a loop sosem állítható meg: „És így tovább, így megy a vers / Semmi versnek nincsen vége / Nincs vége csak így továbbja.”¹⁸ Komoróczy legújabb *Semmi-verse* „most más”, ám mégis azonos. A mítoszokon innen, a valóság illúzióján túl.

A szöveg írásakor a szerző Kállai-ösztöndíjban részesült.

- 17 Az „alibi” Komoróczy művészetének egyik kulcsfogalma a kezdetektől fogva. Az „alibi élet” szókapcsolatot lásd a művész *Anticipált célképzetek* (Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, 2010) című kiállításának részeként. Vö. *Alkalom* 2013, i.m., 76-77.
- 18 A *Vers a semmiről* talált szövegeit lásd (angolul és magyarul, Erhardt Miklós fordításában): KOMORÓCZY TAMÁS: *Alkalom* 2013, i.m., 64-65.

LUKÁCS NÓRA

„Minden ilyen eljárással gyengítjük a saját pozíciókat a Berlin-kérdésben.”

Második rész

Lukács Nóra: *A beszélgetés első részében megvitattuk azt a kultúrpolitikai keretet, ami a DAAD ösztöndíjakat övezte, most folytassuk a művészettel és az irodalommal Nyugat-Berlinben. Jovánovics György egy nyilvános beszélgetésen, amit több mint tíz évvel ezelőtt éppen KONRÁD GYÖRGGYEL folytatott,¹ azt mondta, hogy két meghatározó szakasz volt életében, az egyik a korai párizsi, a másik pedig a berlini.*

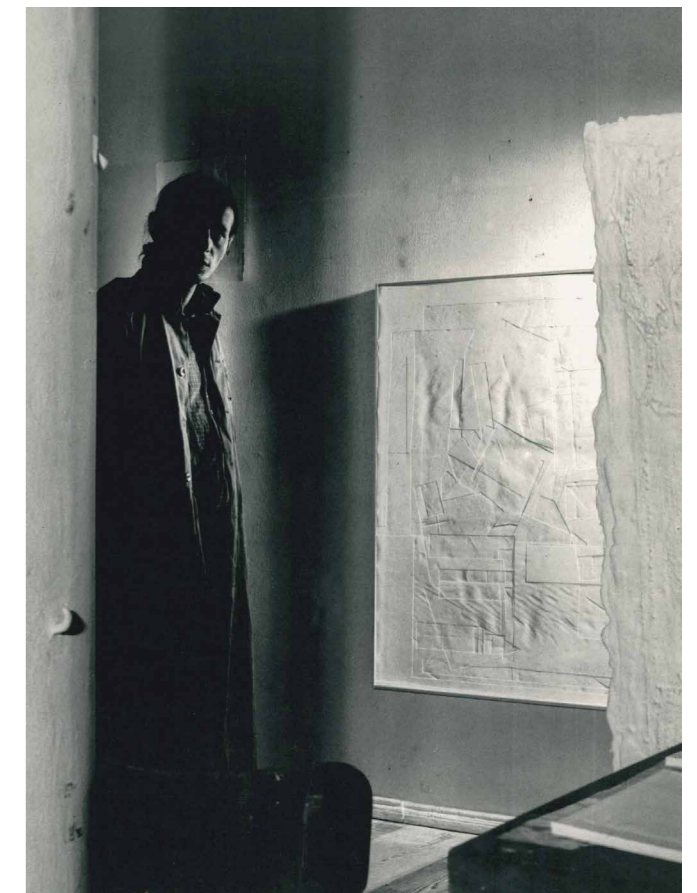
Jovánovics György: Ez így van, de annyiban pontosítanék, hogy nem csak Párizs, hanem Bécs-Párizs. 1964 és 1966 között egy évet Bécsben, illetve Párizsban töltöttem, ahol egyetemre jártam. Bécsben Gasthörer, azaz vendéghallgató voltam az Iparművészeti Egyetemen. FRITZ WOTRUBA,² akinek az osztályába kerülhettem volna a bécsi Képzőművészeti Akadémián nem vett fel addig, amíg nem beszélem jól a nyelvet, mert nála a szobrászatban a beszéd, vagyis az agy, az intellektus fontosabbnak számított, mint a kéz. Ez nekem újdonság volt, mert addig itt úgy mondták, hogy a szobrász és a sebész a világ két legügyesebb embere – és esetleg még a Forma 1-es autószerelő –, akik mind a kezükkel képesek elképesztő dolgokra. Igaza volt Wotrubának, én is ilyen fajta művész vagyok, inkább intellektuális. Volt még egy meghatározó mondata számomra: „Ha nem akar várni és németül tanulni, menjen el Párizsba!” – mondta ilyen cinikusan. „Menjen el Párizsba, a világ összes idiótája ott van, ott nem kérdezik, ki milyen nyelven beszél.” Ez szöveget ütött a fejembe, mert noha addigra már Amerika vette át a művészetben a vezető szerepet a tőkeerő és a műkereskedelem révén, és Párizs szinte másodlagossá vált, de Bécs, közel a fagyos határhoz, már tényleg csak egy provincia volt, de egy szabad provincia. Úgy döntöttem, ha már átjöttem a vasfüggönyön, akkor ezen a szabad függönyön is átmegegyek, és kipróbálom, ha nem is Amerikát, de elmegyek Párizsba. A magyar emigráns szervezetek bécsi találkozóin keresztül addigra a *Magyar Műhely*³ már kapcsolatban voltam. Párizsban volt néhány amerikai galéria, például az Ileana

- 1 Konrád György Irodalmi klubjának vendége: Jovánovics György szobrászművész, Alexandra Könyvesház pódiuma, Budapest, 2006. február 14., (a beszélgetés leírata online már nem elérhető). Konrád György (1933-2019) író. 1977-ben volt DAAD ösztöndíjas, 1982-ben a Wissenschaftskolleg zu Berlin ösztöndíjasa, 1997 és 2003 között a Akademie der Künste választott elnöke. Hagyatékát, Kertész Imre és Tábori György volt DAAD ösztöndíjasok hagyatékához hasonlóan 2019 óta az Akademie der Künste őrzi.
- 2 FRITZ WOTRUBA (1907-1975) szobrász, a 20. századi modern osztrák szobrászat meghatározó alakja. Munkássága során a figurális alkotóelemeket egyre inkább feloldotta a geometriai absztrakció javára. A nemzetiszocialista ideológia térnyerése miatt emigrációba kényszerült, majd a háború után visszatért Bécsbe, ahol a Képzőművészeti Akadémia (Akademie der bildenden Künste, Wien) a szobrász tanszékét vezette, és részt vett egy nyitottabb, nemzetközi szemléletű kultúrpolitikai irány megvalósításában.
- 3 A *Magyar Műhely* irodalmi, kritikai és művészeti folyóiratot 1962-ben Párizsban alapították 1956-ban emigrált magyar értelmiségiek. Alapító szerkesztői - NAGY PÁL és PAPP TIBOR - célja, hogy „korrigálják a korabeli hivatalos magyar irodalom értékskáláját”, és olyan szerzőket is bemutatassanak, akiket Magyarországon marginalizáltak.

Sonnabend,⁴ ott eredeti Rauschenbergék és Warholok voltak kiállítva, frissen, egyenesen a tengerentúlról. ROBERT RAUSCHENBERG az előző évben (1964) nyerte meg a *Velencei Biennálé* nagydíját: a pop art, a formázott vászon, az új absztrakt irányzatok voltak a leghaladóbbak és Párizsban is mind hozzáférhetőek. Budapest, az akkori szellemi közeg eleve nem volt alkalmas ezeknek a műveknek a fogadására, és így arra sem, hogy azt mondjam, itt 20. századi szobrász tudok lenni, mert nem lehet szobrász az, akinek az agyát kettéosztják, az egyik a felét elvágják a másiktól, és azt mondják, hogy itt egy fal van. Noha a francia iskola kezdett kevésbé érdekes lenni, élt még ott pár avantgárd legenda akkoriban: ALBERTO GIACOMETTI, vagy délen, a Riviérán vándorló PABLO PICASSO, MARCEL DUCHAMP pedig pont abban az évben látogatott haza Amerikából, úgy fogadták, mint magát az abszolút Jóistent. Amikor megérkeztem 1965 nyarán, akkor temették el LE CORBUSIER-t, a Louvre-ban volt felravatalozva,⁵ ott volt az egész világ, Picasso is. Én csak másnap láttam az újságban.

- 4 <https://sonnabendgallery.com/>
5 <https://www.youtube.com/watch?v=20VWvGQ9vW4>
(Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. szeptember 20.)

Meghívó. György Jovánovics: *Reliefs. Berlin 1980-1983*; Fotoroman. Budapest, 1976. Künstlerhaus Bethanien, Studio 202. Nyugat Berlin, 1983 © Fotó: Archiv Berliner Künstlerprogramm des DAAD





Dichter machen Schlagzeilen (Írók címlapsztorikát csinálnak), taz, 1987. szeptember 18. Húsz európai író, köztük több magyar és egykori DAAD ösztöndíjas három napra átveszi a taz napilap szerkesztését. © Fotó: Archiv Berliner Künstlerprogramm des DAAD. A taz szíves engedélyével.

Ez még a régi Párizs volt, a koromfekete Párizs, mint Ady Endre idejében. Amikor Párizsban éltem, CHARLES DE GAULLE kultuszminisztere ANDRÉ MALRAUX volt, aki amúgy legendás író és abszolút példakép arra, hogyan kell a kultúrával politikai szinten foglalkozni. Malraux kezdeményezte, pont az én évemben, Párizs épületeinek a letisztítását. A jellegzetes párizsi épületek feketék voltak, évszázadok pora, füstje, majd autóinak kipufogógáza borította. Abban az évben, amikor ott voltam, akkor mosták le a Notre Dame-ot és minden nap egy újabb épületet, vegyszeresen, felállványozva, fóliával letakarva, a gyalogosokat kiterelve alóla. Majd amikor a takarást lebontották, akkor a koromfekete párizsi házak, amiket Victor Hugo-regények illusztrációiról, vagy Ady fotóiról ismerünk, világítani kezdtek, aranylottak a napfényben, hisz ezek eredetileg friss, sárga mészkövek voltak. Csodálatos volt, ugyanakkor nagyon szokatlan is.

Szóval Bécs és Párizs nekem a tanulásról szólt, az ottani mesterekről és művészekről, a múzeumokról. Öregdiák voltam, de Berlinbe már mint 40 éves, érett művész érkeztem. Miért volt fontos ez, meg Berlin? Egyszerű a válasz: mert itthon egy totális szellemi információzárlat volt. Ez a képzőművészetben nagyon nyomatékos, mert amíg egy kéziratot be lehet csempészni valahogy, ahogy ez meg is történt, és meg is volt annak a kultusza Magyarországon, hogy külföldi tanulmányokat fordítottunk és stencilezve terjesztettünk, addig ezt egy műtárggyal, egy képpel vagy egy szoborral nem lehetett megcsinálni. Nekem sok ilyen stencilezett szövegem megvan még, főleg azok, amiket MÉSZÖLY MIKLÓSTól kaptam.⁶ A szovjet kultúrpolitika által a magyar művészeti életre, az irodalomra és zenére is rákényszerítették az elvtársak, hogy csak a szocialista realizmus az irányadó. Picasso például ebből a szempontból nagy problémát jelentett nekik, hiszen ő nem volt tiszta absztrakt, de minden második műve absztrakt volt, ez volt a kifogásolt picassói „formalizmus” és „brutalitás”.

Dalos György: Közben meg ő festette a *Békegalambot*, a békemozgalom szimbólumát,⁷ ami nálunk, sőt az NDK-ban is fontos jelkép volt, és ráadásul Picasso a francia kommunista pártnak is tagja volt.

JGy: Ez nekik probléma volt, de nekünk segítség, hogy adódott egy-két ilyen személy is kint, akit nem lehetett egyszerűen kiköpní, és reakciónak vagy ellenségnek nyilvánítani. CAMUS-vel nem volt gondjuk, az nekik egyszerűen fasiszta volt, mert problémákat vetett fel a könyve. De Picassóval és LUIS ARAGONnal nem volt ilyen könnyű a helyzet, mert ezek elvtársak voltak.

LN: A kulturális izoláltság mellett, ami az 1960-as, 1970-es és esetleg még az 1980-as évek magyar művészetét jellemzi, gyakran felmerül az átjárhatóság kérdése is. Ennek egyik, talán már extrém példája az is, amiről korábban beszéltünk, hogy Dalos György kötete *előbb jelent meg 1979-ben a Rotbuch Verlagnál* Németországban, mint

6 MÉSZÖLY MIKLÓS (1921-2001) író 1974-ben volt DAAD ösztöndíjas.
7 PABLO PICASSO az 1949-es párizsi *Világbékekongresszusra* rajzolta meg egy a csőrében olajágat tartó galamb sziluettjét és készítet róla litográfiákat. A motívum világszerte kedvelt jelképpé vált: a francia kommunista párt emblémájának választotta, a Bertold Brecht-féle Berliner Ensemble a színházi függönyre applikálta, és a Peace-jel mellett ennek a galambnak egy két háttér elől kirepülő változata vált az 1960-as években a békemozgalom szimbólumává.

Magyarországon.⁸ Tehát teoretikusan egy magyar író írása 1979-ben egy átlag berlini olvasó számára könnyebben hozzáférhető volt, mint egy budapesti számára. A kérdésem az, hogy a képzőművészet esetében megváltozott-e, jobb lett-e a helyzet, amikor megjelent a konceptuális művészet, ami anyagtalan mivolta miatt egyszerűbben transzportálható. Ez milyen változásokat hozott ez a nemzetközi kapcsolatok szempontjából?

JGy: Mi nagyon is úgy éreztük, hogy ezt nekünk találták ki, hogy ez az egyik megoldás. Például az egyik konceptuális műfaj, aminek a neve is ez, hogy mail art, kifejezetten a kommunikációról szólt. Ezt TÓT BANDI kezdte Magyarországon, illetve ő csinálta a legintenzívebben.⁹ Ennek a lényege, hogy a művet fel lehet adni postán: bélyeg rá, és belül a levélen, vagy az egy szem képeslap hátoldalán leírom, lerajzolom vagy vizualizálom az ötletemet, ami megy Sydney-be, Washingtonba, és elér másokat.

DGy: 1976-ban, amikor először voltam kint turistaként, a legnagyobb döbbenettel a másológépeket néztem. Bemegy az ember egy helyre, előveszi a kéziratát, és pikk-pakk. Ezt xeroxozásnak hívták, xeroxolunk, vagy xeroxozunk, és mindenütt lehetett csinálni, ahol volt gép. Magyarországon a munkahelyeken egy külön szobában tartották a fénymásolót, csak igazgatói engedéllyel lehetett másolni és minden könyvelve volt: hány példány készült, mennyi fehér papír fogyott stb. Akkor vált egyértelművé, hogy mindazok a dolgok, amik itt elérhetetlennek tűnnek, azok néhány kilométerrel arrébb a legtermészetesebbnek számítanak. Számomra ez volt a *luxus*. Biztos, hogy minden magyar, aki útlevéllel kiment és volt valami pénze, megnézte a kínai éttermet, elment a szexmoziba. Az én szexmozim a copyshop volt, a peep show-m meg a Kopiergerät. Teljesen döbbenetes élmény volt, hogy azt nyomtatsz, amit akarsz. Aztán 1985 végén, amikor az ösztöndíj után visszajöttem Pestre, láttam, hogy addigra már itt is megnyíltak a másolóboltok. Tehát már lehetett, már nem kértek hozzá személyazonossági igazolványt. Két nagy forradalmi dolog volt még, amit én ott Berlinben láttam először: az üzenetrögzítő és a faxkészülék, a telefax, ami mindenki-ből nyomdászt csinált.

8 DALOS GYÖRGY: *Meine Lage in der Lage*, Rotbuch Verlag, Berlin, 1979
9 TÓT ENDRE (*1937) képzőművész 1978-ban volt DAAD ösztöndíjas, 1980 óta Kölnben él.



Könyvborító. DALOS GYÖRGY: *Hosszú menetelés – rövid tanfolyam* (történet), Magvető Kiadó, Budapest, 1989

LN: *Min dolgoztál Berlinben 1983-ban?*

DGy: A *Hosszú menetelés, rövid tanfolyam* című könyvem. Ez tulajdonképpen nem regény: valójában az 1960-as évekbeli életemet és fejlődésemet foglaltam össze az úgy nevezett maoista-pernek a kapcsán.¹⁰ Ez a téma folyamatosan foglalkoztatott, mert úgy gondolom, hogy az 1968-as esztendő meghatározta a későbbi életpályámat. Mielőtt kijöttem volna Németországba kikértem a peranyagot a Fővárosi Bíróságon. Ezt akkor lehetett. Kivitettem magammal, illetve kicsempésztettem, aztán Berlinben kis cédulákra átírtam, és magam köré raktam ezt az anyagot. Ennek szenteltem ezt a két évet, ami részben egy szellemi öngyógyító folyamat volt, majd megjelent a könyv az akkori kiadómnál, a Rotbuchnál. Sőt, négy évvel később Magyarországon is megjelenhetett, pont 1989-ben a Magvetőnél. A cím, németül *Kurzer Lehrgang, Langer Marsch. Dokumentage*, a kínai néphadsereg hosszú, majdnem egy éves gyalogmenétre utal a harmincas években, a nacionalista kormánnyal szembeni háborúban.¹¹

10 Dalos György és köre politikai nézeteiről, az ú.n. maoista összeesküvők peréről, Dalos Haraszti Miklóssal közös, a rendőri őrizet miatti éhségstrájkjáról, kettőjük ügyében Lukács György közbenjárásáról Kádár Jánosnál lásd még: DALOS GYÖRGY: *Éhségstrájk anno 1971 – itt Dalos Kádár és Lukács levélváltását publikálta – és az ehhez fűzött Kommentár* című szöveget, *Mozgó Világ*, 26. évf. 3. sz. (2000. március), 21-42., ld. <https://epa.oszk.hu/01300/01326/00003/marciu2.htm>
11 GYÖRGY DALOS: *Kurzer Lehrgang, Langer Marsch. Eine Dokumentation*, Rotbuch Verlag, Berlin, 1988

A rövid tanfolyamnak pedig a sztálini párt-történetet nevezték. Ezt a címet választottam, ami szép ritmikus.¹²

LN: *Mi az oka, hogy pont Berlinben álltál neki ennek a régóta esedékes témának? Más lett a szöveg attól, hogy nem Budapesten készült?*

DGy: Budapesten leginkább fordításokból éltem, ez az ösztöndíj tett főfoglalkozású íróvá. Berlinben egy sort se fordítottam, viszont azt írtam, amihez kedvem van, mindezt minden beszámolási kötelezettség nélkül. Berlin – főleg Nyugat-Berlin – a fal révén egyfajta különleges sziget volt, egy nagyon befogadó közeg, sokkal befogadóbb, mint Nyugat-Németország más városai. Ennek oka az a kettőség lehetett, hogy a város az NDK-val volt körülveve, és az onnan kipenderített művészek is mind Berlinben voltak, szóval különleges terep volt, egyszerre kelet és nyugat. Egy nemzetközi világ, tömény kozmopolitizmus. Itt sikerült bizonyos távolságot, rálátást megszerezni, földrajzi és szellemi értelemben is, az addigi egész pályafutásomhoz.

LN: *Magyarul írtad?*

DGy: Igen, magyarul írtam és aztán fordítottam le németre, saját magam, természetesen, hogy úgy mondjam, nem egészen goethei magasságban. Aztán szerkesztő segített abban, hogy ez németül jól hangozzék. Minden DAAD vendégnek volt egy bemutatkozó estje a Kurfürstenstraße-i daadgalerie-ban, ott még a munka elején voltam, de még Németországban laktam, amikor 1985 tavaszán megjelent a könyv egy jól működő kiadónál, ők utána sok felolvasást szerveztek Németország szerte. Jól fogadták a könyvet.

Az ösztöndíj egyértelművé tette számomra, hogy az én jövőm valószínűleg mégsem Budapesten fog folytatódni. 1985-ben, rögtön az ösztöndíj után felajánlottak egy munkát Brémában a kelet-európai kutatóintézetben.¹³ Külsősként a magyar szamizdatot megszereztem, próbáltam egy bibliográfiát összeállítani, de már akkor is kérdéses volt, hogy engedélyezi-e az ösztöndíj után az útlevele meghosszabbítását a magyar állam. Az utolsó napon kaptam meg. A hazatérésem után aztán megint nem kaptam útlevelet, és már untam, hisz

addigra megszoktam, hogyha nyugatra szeretnék utazni, akkor kijutok. De 1986-ban valamilyen pedagógiai okból leállították egy utamat. Végül csak 1987-ben mentem ki Bécsbe legálisan, egy teljesen kamu munkavállalási engedéllyel: barátok kreáltak nekem egy állást egy történeti intézetben. Közben kitört a szabadság. 1988/89-ben az volt a fő problémám, hogy fogok én belépni a kapitalizmusba, tőke nélkül. Az a fordítói munka, ami Magyarországon a megélhetésemet biztosította megszűnt: azokról a borzalmas szovjet és kelet-német könyvekről tudni lehetett, hogy soha többé nem kerülnek kiadásra. Fordítani egyébként sem szerettem, a fordítás rontja az írói minőséget, rontja nyelvet. A *Deutsche Welle* magyar adásának dolgoztam, külsősként, az volt a jövedelmi forrásom. Aztán 1995-ben megpályáztam és megnyertem a Magyar Ház igazgatását Berlinben (1995–1999). Az is egy érdekes dolog volt, mert azelőtt én soha nem jártam ott, hisz oda engem nem hívtak, se a bécsi Collegium Hungaricumba, ezek nagyon állami helyek voltak korábban. Egy olyan szituációba kerültem, hogy egy intézményt vezetek, ahol előtte egyszer voltam, 1976-ban, de akkor is csak azért, mert volt egy magyar könyvesboltja, ahogy egykor Prágában is volt a Magyar Háznak könyvesboltja. De ez mindössze egy turisztikai élmény volt. A nyugat-berlini DAAD év egyébként kamatozódott a Magyar Ház élén eltöltött idő alatt, és alapvetően végig otthonosabban mozogtam a nyugat-német kulturális világban. Ebben része volt annak is, hogy Kelet-Németországból viszonylag korán kitiltottak.

JGy: Elnézést, de visszacsatolnék: miért mondd azt, hogy a fordítás rontja a nyelvet? Ezt először hallom.

DGy: Tapasztaltam. Én oroszról fordítottam. Lehet, hogy nem minden írásra vonatkozik ez a megállapítás, de én propagandakönyveket fordítottam, olyan könyveket, amiknek szegényes volt a szókészlete és jó részüket szótár nélkül is le tudtam fordítani, de kétségtelen, hogy ez kiható az én szókészletemre is egy idő után. Éreztem, amikor magyar szöveget írtam, hogy vigyáznom kell, ne kerüljön bele valamilyen marxista-leninista baromság, valami rossz szófordulat, ami egyébként benne volt az én hagyományomban is, mert ezt egykor tudtam és hittem, ifjú kommunistaként.

JGy: Igen, maoista-kommunistaként. Értem, szóval, nehogy visszajöjjen. Azért kérdezem, mert Tandori ellentmond ennek, hogy a fordítás ártana az írói minőségnek.

DGy: TANDORI DEZSŐT én mindig csodáltam. Mert szörnyű könyveket is lefordított. Egyszerre fordította *Az emberiség végnapjait*¹⁴ és a valamilyen rettenetes ponyvát a Kossuth Kiadónak. Sosem értettem, hogy ez miért kell neki? Szerintem nem mert nemet mondani.

JGy: Igen, ő bármit lefordított, de remekműveket is, Hegeltől Salingerig. Ő egy fenomén. Most csinálom a sírkövét.

DGy: Kontrollszerkesztőként megkaptam Dezsőt egy NDK-s *Világtörténelmi kisenciklopédiánál*, ami a nevéől eltérően óriási vaskos volt. Történelem NDK felfogásban, ezt fordítottuk,¹⁵ abból lett gázfűtés a Lenin körüti lakásban. Na de Tandori, isten nyugosztalja, nagy svihák volt. Ha nem tetszett neki egy szöveg, egyszerűen kihagyta, de azt is ragyogóan csinálta, nem lehetett a hibát észrevenni, mert magyarul minden 100%-os volt. Mégis, néha utána kellett nézni, hogy nem felejtett-e ki valamit, mondjuk, Venezuela történetéből. Én viszont mindent lefordítottam. Úgy voltam vele, hogyha nekem ez a sors szabta feladatom, ez a katasztrófám, hogy ezt a borzalmat fordítom, akkor hát megcsinálom. Ilyen volt

¹² DALOS GYÖRGY: *Hosszú menetelés – rövid tanfolyam (történet)*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989

¹³ Forschungsstelle Osteuropa, a Brémai Egyetem egyetemen kívüli (außeruniversitäre) kutatóintézeté ld. <https://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/>

¹⁴ KARL KRAUS: *Az emberiség végnapjai*. Ford. TANDORI DEZSŐ, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977

¹⁵ DR. ALFRED ANDERLE, DR. HANS BACH, KLAUS BARTHEL, DR. RUDOLF HARTMAN: *Világtörténelmi kisenciklopédia*. Ford. DALOS GYÖRGY, HOLLÓS ALFRÉD, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1976

például *A szovjet tiszt etikája*.¹⁶ Tudom, ezt PETRI imádta,¹⁷ mert ilyen mondatok voltak benne, hogy „lehangoló látvány, ha a szovjet tiszt egyik zoknijja más színű, mint a másik”. A Kossuthban akkor még ott ültek az öregek, akik Sztálint fordították. Az egy életveszélyes vállalkozás lehetett, Sztálint vagy Lenint fordítani az 1950-es években, mert ott politikai hibának számított egy félrefordítás. Szabotáznak tekintették.

LN: *Igaz, hogy 1992-ben te javasoltad KERTÉSZ IMRÉT a DAAD-nak?*¹⁸

DGy: Kertész Imre *Sorstalanságát* én vittem ki a Rohwolthoz, még az 1990-es NDK-kiadást, de nem tetszett nekik a fordítás. Nem is volt teljesen jó a JÖRG BUSCHMANN-féle szöveg.¹⁹ Azt mondták, hogy először egy másik könyvet adnának ki Kertésztől, ez volt a *Kaddis egy meg nem született gyermekéért*. Eldöntötték, hogy ki akarják futtatni Kertész Imrét, és azt a *Kadissal* kell kezdeni.²⁰ Villámgyorsan kellett lefordítani a regényt, én találtam két fordítót erre, az egyik BUDAI GYURI, Bécsben élt, a másik Németországban, valahol Münster környékén KRISTIN SCHWAMM. Ebben az időben, amikor a fordítások készültek volt Kertész DAAD ösztöndíjas. Aztán jött a *Sorstalanság*, amiből örült vita lett a cím körül, mert annak, hogy *Schicksalslosigkeit* németül állítólag nincs értelme. Ezt főleg az eladás szempontjából gondolták problémásnak, hogy nem tudja értelmezni, mit kezd az olvasó ezzel a könyvesboltban. A *Schicksalslosigkeit* az NDK-s fordításban *Mensch ohne Schicksal* [Sors nélküli ember] volt, aztán a végén nagy nehezen jöttek rá a Rohwoltnál, hogy *Roman eines Schicksallosen* [Egy sorstalan regénye] legyen a címe. Ezt már CHRISTINA VIRAGH fordította.²¹ A furcsa az, hogy minden más fordításban, amit ismerek, megmaradt a *Sorstalanság*, tehát a fosztóképzős változat, oroszul, angolul stb. Kertész sikere tulajdonképpen 1996-ban

¹⁶ D. A. VOLKOGONOV: *Aszovjet tiszt etikája*. Ford. DALOS GYÖRGY, ZRINYI KATONAI Kiadó, Budapest, 1973

¹⁷ PETRI GYÖRGY (1943–2000) 1986-ban volt DAAD ösztöndíjas.

¹⁸ KERTÉSZ IMRE (1929–2016) 1993-ban DAAD ösztöndíjas, első könyve németül 1990-ben jelent meg a (volt) NDK-beli Rütten & Loening kiadónál, majd 1993-ban a hamburgi Rohwolt kiadónál, 2002-ben irodalmi Nobel díjat kap, 2016-ban hagyatékát berlini Akademie der Künste archívumára bízta.

¹⁹ IMRE KERTÉSZ: *Mensch ohne Schicksal*. Aus dem Ungarischen von JÖRG BUSCHMANN. Rütten & Loening, Berlin, 1990

²⁰ IMRE KERTÉSZ: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Aus dem Ungarischen von GYÖRGY BUDAI und KRISTIN SCHWAMM, Rowohlt, Berlin, 1992

²¹ IMRE KERTÉSZ: *Roman eines Schicksallosen*. Aus dem Ungarischen von CHRISTINA VIRAGH. Rowohlt, Berlin, 1996



Dalos György, Kertész Imre. Valószínűleg egy felolvasáson a daadgalerie-ban, Berlin, 1992
© Fotó: Archiv Berliner Künstlerprogramm des DAAD

indul el a *Spiegel* interjúval,²² ami megdobta mind a két könyvet. Aztán kapta a Wissenschaftskolleg ösztöndíját,²³ a legmagasabb rangú, erősen amerikai típusú, bennlakásos ösztöndíjat, de persze a DAAD volt az első. Itt már egyértelmű volt, hogy Kertész tökéletesen be volt fogadva.

LN: HEINZ OHFF, egykori berlini műkritikus azt írta Jovánovics Györgyről, hogy az ő esetében Berlin egy katalizátor, ami felgyorsította a reliefhez vezető utat.²⁴

JGy: Igen, ő szinte majdnem minden kiállításomról írt a *Tagesspiegel*-be.

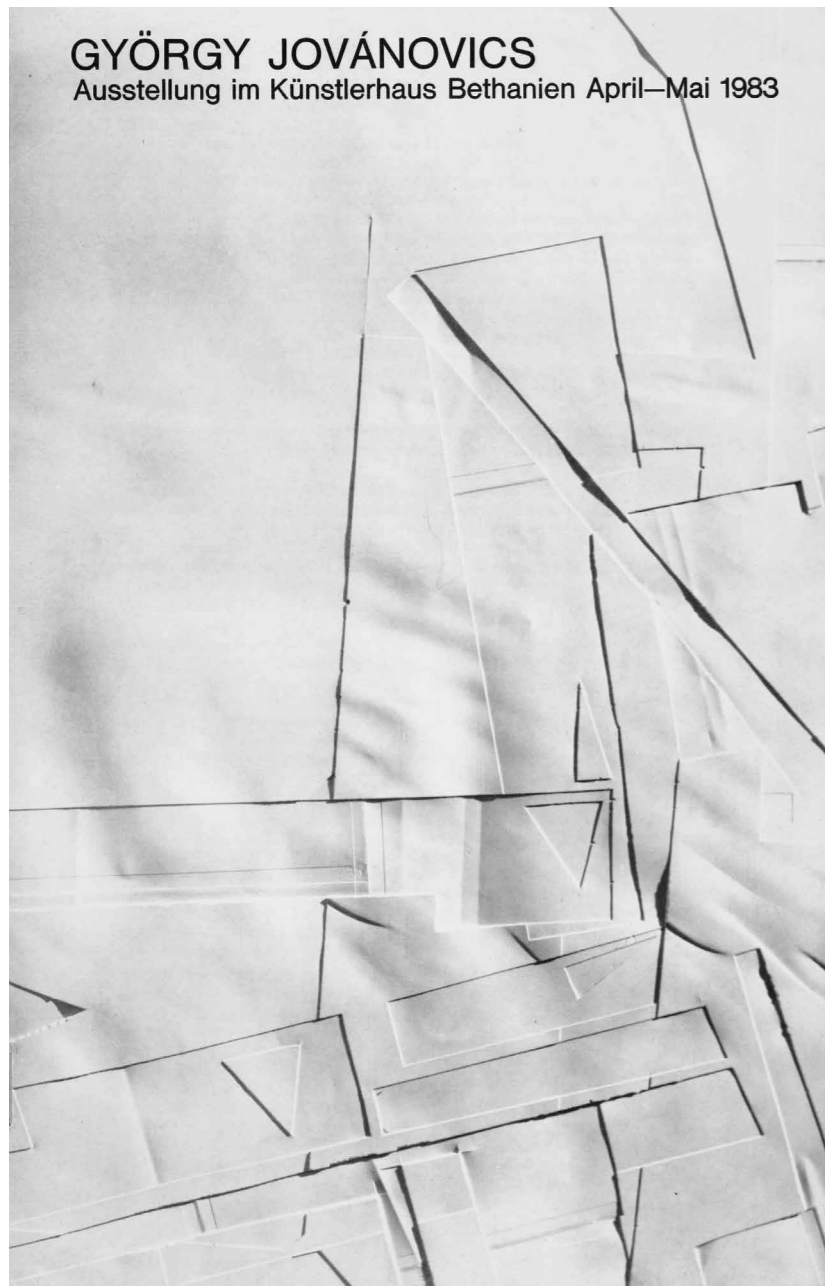
LN: Lát abban igazságot, hogy a relief egy tipikusan berlini műcsoport, vagy csak a befogadó próbál meg helyszínekhez kötni dolgokat?

JGy: Igen, furcsa mód nagyon mást csináltam előtte itthon, mint ott. Otthon a műterem építése kötött le. Lényegében a budapesti műterem maga egy nagy installáció volt és aztán ez volt a helyszíne a Liza

²² Fájldalmat akarok okozni az olvasóimnak. „Ich will meine Leser verletzen“, *Spiegel*, 20.04.1996, ld. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8917032.html>

²³ KERTÉSZ 2002/2003-ban volt *fellow* a Wissenschaftskolleg zu Berlin (angolul: Institute for Advanced Study) interdiszciplináris kutatóintézetben, amit 1981-ben alapítottak Nyugat-Berlinben. Évente mintegy 40 magas tudományos rangú akadémikust hív Berlinbe a természet-, bölcsész- vagy társadalomtudományok területéről, hogy egy általuk szabadon választott kutatási témán dolgozzanak az ösztöndíj ideje alatt. A tudósokhoz minden évben egy-két művész, legtöbbször író vagy zeneszerző ösztöndíjas is csatlakozik. ld. <https://www.wiko-berlin.de/>

²⁴ György Jovánovics (kiáll. kat.), Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1983. Mappa tíz reprodukciót és hét szöveges oldalt tartalmazó lappal. Szerzők: MICHAEL HAERDTER, HEIN OHFF és BEKE LÁSZLÓ.



Wiathruck-képregénynek²⁵ is, ami a magyar avantgárd és konceptuális művészet egy ismert darabja lett: Liza egy műteremben dolgozik, vagy él, a belügyes rendőrök lehallgatják, ez ugye a *képlehallgatás*. Így a műterem maga mű lett egy másik műben, közben a magyar építészettörténetnek is egy nevezetes darabja volt az, mert egy különleges eljárással készült. A módszert csak a vajtfülűek ismerik, egy szeniális építész, SÁMSONDI KISS BÉLA²⁶ dolgozta ki még a világháború előtt. Egy vasbeton szövet-szerkezetes eljárás, amit aztán a sztálinista házgyarak benyomulása miatt végül soha nem alkalmaztak, holott egyharmadába kerül a hagyományos építkezésnek, ezért tudtam én is megépíteni az házunk padlásán.

²⁵ JOVÁNOVICS GYÖRGY: *Liza Wiathruck: Holos Graphos*, 1972, Magyar Nemzeti Galéria.
²⁶ SÁMSONDI KISS BÉLA (1899–1972) Ybl díjas (1966) építész. A budapesti Műegyetem szerzett diplomát, majd önálló tervező építészként dolgozott Temesvárott, ahonnan 1937-ben családjával Budapestre települt át. Itt több pályázaton nyert első díjat, többek között 1942-ben a magdolnavárosi lakótelep tervezési pályázatán, vagy 1947-ben az Újszerű épület-szerkezetek tervpályázatán. Az állami tervezés egyik megalapozója, az Építéstudományi Intézet és az Építőipar Központi Kutató Intézet kutatómérnöke volt 1961-ig. Elsőként alkalmazta már a negyvenes években a komplex építési rendszer fogalmát modulkoordinációban, mind elméletben, mint gyakorlatban. Főbb elméleti művei: *Szövevszerkezetes épületek*, Budapest, 1965, *Moduláris változatok* (Parkányi Mihállyal és Zoltán Lászlóval), Budapest, 1966. (Forrás: Magyar életrajzi lexikon)

Legendás tér lett, minthogy nem kőműves csinálta, hanem Jovánovics, egy szobrász, a két művész kezével építette meg és a segéd-munkások szintén ismert képzőművészek voltak. Védettnek akarták nyilvánítani, de nem sikerült, és pár éve lebontották. Egy német befektető luxuslakásokat épített a helyén, nagyon érdekes volt a bontás, végig fotóztam.

Berlinbe kivittem ennek a Liza bábnak a fejét, meg a lábait is gipszből, azzal, hogy majd ott is építék ilyen nagy installációkat. De aztán óriási váltás volt nekem az, hogy hirtelen egy ötszobás lakásban találtuk magunkat a családdal, szemben a Volksparkkal és egy óriási, de tényleg óriási saját műteremmel a Bethanienben. Igaz, nem költözhettem be rögtön a műterembe, mert aki előttem használta, egy szintén DAAD ösztöndíjas, ismert amerikai hiperrealista művész, bizonyos HOWARD KANOVITZ ugyan már hazament, de előtte nem költözött ki a műteremből. Ez idő alatt, addig, amíg nem tudtam dolgozni, focizni jártunk ESTERHÁZY PÉTERREL, aki a családjával szintén 1980 januárjában jött ki Berlinbe a DAAD-val. A Reichstag akkor még romokban volt és előtte egy borzalmasan elhanyagolt, műveletlen füves grund volt, olyan, mint Csepelen a háború után. Ott fociztunk német prolikkal a hétvégken. Az akkori Berlin más volt. Azt mondhatnám, hogy átmosódott az agyam, és a Liza, meg az itthoni, nagyon térigényes, plasztikus, narratív ügyeim, azt hiszem, mind kiszálltak az agyamból. Tekintve, hogy egy teljesen más miliőben voltam, ahol egy elvileg visszhangtalan magány vett körül. Én ugyan mindent szabadon láthattam, de más nem tudta, hogy én mi vagyok, mert még nem adtam jelet magamról. Ellentétben azzal, hogy Magyarországon az ember megszületik, aztán fokozatosan belenő az ottani életbe és minden kofa a piacon, de még a piros lámpa a sarkon is mind tudja az emberről, hogy ki ő, hogy van, hogy ez egy szobrász, aki ezt és ezt csinálja, még akkor is, ha ellenzéki és nem állít ki nagyobb helyeken. Mégis teljesen szerves az élete, ahhoz képest, hogy nekem akkor egy kicsit szervesen volt. Persze három, négy év alatt ez nagyon meg tud változni: sikerült beépülni a berlini életbe, jóval tovább maradtunk, mint ameddig az ösztöndíj szólt, aztán 1987–88-ban kaptam egy másik ösztöndíjat, a Philip Morrist, szóval még egyszer éltem ott ugyan abban az

évtizedben. Összesen kvázi öt évet töltöttem Nyugat-Berlinben, közvetlenül a fal leomlása előtt.

Amikor végre átvehettem a műtermemet, óriási boldogság volt, de furcsa érzés is, hogy én mit szenvedtem egy fele akkora tér megépítéséért, ezért pedig semmit nem kellett csinálnom. Két oszlop a tér közepén, vasoszlopok, annak a tetején öntöttvas angyalkás oszlopfők, minthogy a Bethanien művészház²⁷ előtte kórház volt, az egyik első modern kórház-épület Európában, innen is név, református diakonisszák működtették. Az egyik első klímaberendezést angol építészek ebben a kórházban valószínűleg meg két csővel, ami cirkulációt biztosított, és valóban klímaberendezés értékű volt. Csodálatos, érett vörösfenyő padló, természetesen még az eredeti, hatalmas belmagasság, két íves ablak a Mariannenplatzra, a vöröstéglás templomra és mögötte a falra. A berlini fal látszódtott az ablakomból, néztem mindig a járőrváltást az NDK oldalon.

Szerintem egy belső változás hatására egy teljesen új dolgot szült meg az agyam. A teljes szublimáltság, a megfelelés, az első év, amikor akárhol máshol van az ember, kényszerűen, fizikailag, értelemszerűen nem lehet más jó ideig, mint idegen, aki magába száll. Így jött elő a műveimben szobrászat minimumának a minimuma. Az a 0,4 mm-es ugrás, ami ezeket a reliefeket strukturálja az egyiptomi reliefnek például tört része csak. Elkezdtek létrejönni ezek a művek, amit aztán egy szeniális író barátom, ANDRÁS SÁNDOR *Jovánográfia*nak nevezett.²⁸ András Washingtonból települt haza, de mi Berlinben ismerkedtünk meg egymással BAK ANNÁN keresztül, aki művészettörténész volt, és aki körül a magyar emigráció csoportosult akkoriban.²⁹

A *berlini relief* fehér, aztán később kicsit színes is. Nagyon tipikus életműszakasz, mert ehhez hasonlót más nem igen csinált. Azért tetszik ez az elnevezés, *Jovánográfia*, mert benne van a heliográfia, a fotográfia, általában a *gráfia*, mint a grafikára utaló szavak és annak a szobrászatra, a háromdimenziósra való átültetése, lényegében relief-gráfia. Aztán közel négy év után az történt, hogy elkezdtek ezek a művek visszatérni a plasztikusság felé, 3–4–5 cm, maximum 5 cm mély lett a felületük megmunkáltsága. Az utolsó *berlini reliefek* ismét testet vesznek fel, nagyon szobrásziak, legalábbis a grafikai vagy a fotói vagy szublimáltsághoz képest, amit az első három évben volt jellemző. Hazajöve, ezt így tudtam később magyarázni: visszakérülve ebbe a négy évig üresen álló és előtte szinte soha nem is használt műterembe a *Jovánográfia* abszolút megtestesedett. Enyhén szabadterben, vastag gerendán álló fél-reliefek készültek Budapesten, igaz, a fal hátulját nem kell nézni, de már nagyon plasztikus az egész. Amiből aztán lett a *Trójai papírgyár* is, és amit 1988-ban Szöulban építettem meg az *Olimpiára*, 10 méter magas, ami már egy komoly test, két-három méter széles. A szobrászat lényegét érintő problémák mély átgondolására, a szobrászat értelmi és érzéki maximumának - vagy ha úgy tetszik, minimumának - megértésére volt Berlinben nagyon felejthetetlen és jó ez a meditatív külföldi létem.

²⁷ Berlin Kreuzberg kerületében található, a bibliai helyszín után *Bethanien*nek elnevezett diakonissza kórház IV. Frigyes Vilmos porosz király alapította a 19. század közepén és 1970-ig működött kórházként. Házfoglalók és más polgári kezdeményezések megakadályozták a komplexum tervezett lebontását, ennek hatására a Berlieni szenátus megvásárolta az egyháztól és műemlékvédelem alá helyezte az épületet. 1973 óta különböző kulturális, művészeti és társadalmi intézmények és önszerveződő kezdeményezések helyszíne. Itt működött többek között a Künstlerhaus Bethanien GmbH, ami berlini képzőművészek szakmai szövetségének biztosított műtermeket, nyomdai műhelyt, kiállítótereket. A DAAD Berlieni művészprogramja is itt bérelt műtermet vendégeinek. (2010-ben új helyszínre költözött a szervezet.) Ld. <https://www.bethanien.de/>

²⁸ ANDRÁS SÁNDOR: *A láthatatlan eksztázis szobrásza egy új kőkorszak hajnalán* (Jovánovics György műveiről). *Jelenkor*, 1992/április, 339–351., ld. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/4953/a-lathatatlan-ekstazis-szobrasza-egy-uj-kokorszak-hajnal>

²⁹ ANNA GARA-BAK, Berlinben tanult magyar származású művészettörténész. Ő fordította németre EÖRSI ISTVÁN, 1983-ban DAAD ösztöndíjas író szövegeit, pl. egy Lukács Györgyről szóló darabot a Literarisches Colloquium Berlin (a DAAD *Művészprogrammal egyszerűen alapított* és azzal együttműködő irodalmi szervezet) kiadványa számára: EÖRSI ISTVÁN: *Die Stimme seines Herrn. Absurdes Dokumentarspiel in zwei Akten*. Aus dem Ungarischen von ANNA GARA-BAK, LCB-Editionen, Literarisches Colloquium, Berlin, 1984.

LN: Azt mondják, a reliefek megvilágítása egyféléképpen helyes, úgy ahogy a berlini műteremben érkezett a fény. Van ebben valami helyspecifikusság.

JGy: Igen, abszolút surlófényben. Ez a Bethanienben alakult ki, mégpedig úgy, hogy a hosszú teremben hátul az ablakoknál dolgoztam, elől a bejáratnál volt az ágyikó, ahol meditáltam és aludtam, amikor nem dolgoztam. Merőlegesen az ablakra voltak a reliefek felállítva, amikor elkészültek, vagy amikor dolgoztam rajtuk. Az ablakon jobbról özönlött be a fény. Attól fogva a berlini reliefet, de az itthoni, budapestiek is, a műteremben és a kiállításokon is, mindig jobbról kell megvilágítani, úgy, ahogy készültek abban a harmadik emeleti x ajtószám alatti szobában.

LN: Azt a kérdést szeretném feltenni, ami minden, a nyolcvanas években Németországban élt művész esetében automatikusan felmerül. Berlinben akkor tombolt a *Neue Wilde Malerei*, ez hogyan hatott vagy nem hatott?

JGy: Nem hatott, hanem utáltam, és az nekem nagyon betett. Mert akkor csináltam ezeket a szinte nem létező reliefeket, amikor SALOMÉ két sarokkal arrébb a Moritzplatzon galériát nyitott,³⁰ áttért az olajról valami más festékre, mert az gyorsabban szárad és úgy gyorsabban lehet eladni a képeket, tomboltak, ágyba kérték a pezsgőt és baromi sok pénzt kerestek ezzel. Sok klasszikus képzőművésznek ez csípte a csőrét, például KARL HORST HÖDICKÉ-ét is, aki Salomének mestere volt az egyetemen. Én akkora már túl voltam azon, hogy feltétlenül *up to date* módon, mindig az illetékes divatot kell követnie annak, aki avantgardista. Ez nagy tévedés, én itthon kicsit le is néztem azokat a társaimat, akik - még a konstruktivista festők, vagy a konceptuálisak is - úgy álltak hozzá a művészethez, hogy ja, ha Wilde Malerei van, akkor elkezdik ezt csinálni. Még ERDÉLY MIKLÓS is képeket festett egy időben, aki előtte azt mondta, hogy olyan többet nincs, hogy kép, festve vászonra.

LN: Attól függetlenül, hogy éppen nem a minimalista vagy - ahogy Németországban is

³⁰ A *Galerie am Moritzplatz* (Moritzplatz-i galéria) nevű kreuzbergi kiállítóhelyet 1977-ben ú.n. önszolgált galériaként (Künstlerselbsthilfegalerie) nyitották meg azok a művészek, akik később Neue Wilde Malerei (új vad festészet) vagy Heftige Malerei (heves festészet) néven ismertté váltak: SALOMÉ (polgári nevén Wolfgang Ludwig Cihlarz), HELMUT MIDDENDORF, RAINER FETTING, STEFAN ROLOFF, LUCIANO CASTELLI, BERND ZIMMER és mások. A galéria 1981-ig működött és az 1980-as években kibontakozó új festészeti irányzatok egyik kiindulópontja volt.



Dalos György, Konrád György és Eörsi István, készült 1995 és 1999 között
© Forrás: Collegium Hungaricum Berlin archívuma

gyakran címkézik a műveit – a konstruktivista vonal volt Berlinben a divat, a reliefek nagyon jó fogadtatásra találtak. Rögtön az ösztöndíj után leszerződött a Carsta Zeller Mayer galériával,³¹ és egy olyan szerződéssel tért vissza Budapestre, amivel hivatalos exportengedélyt is kapott.

JGy: Igen, úgy jöttem haza, hogy kikötöttük, hogy szabadon utazhatok. Egy élő szerződést hoztam haza, amit be kellett nyújtanom az Artex-hez,³² a külkereskedelmi vállalat, ami mint közvetítő garantálta nekem a szabad útlevelet, ablakkorlátozás nélkül, én pedig leadtam nekik minden eladás 30%-át német márkában. A valuta miatt érte ez meg nekik, én pedig nem csak a galeristámnak fizettem, hanem a magyar államnak is, a szabadságomért. De jól volt úgy, hiszen akkor éltünk a legjobban, 1984 és 1990 között. Budapesten is úgy adtam el művet, még a magyar államnak is, hogy a berlini galériával felépített kinti ár alá nem mentem, ezért sokáig én voltam a legdrágább művész itthon. Amúgy két éve – Bak Imréhez, Maurer Dórához hasonlóan – tőlem is vett művet a Tate: egy klasszikus, utolsó művet, amit Berlinbe menet előtt csináltam, – valamit mégis készítettem abban a műteremben. Így érnek be a művek: az egy elfelejtett munka volt, egy Liza Wiathruck féle függöny-darab, ott maradt a műteremben és mikor hazaértem azt a stílust már rég elhagytam. Most mégis megtalálta a helyét, azt vették meg a Tate kurátorai a Kisteremtől.³³

LN: Berlini művekből maradt valami?

JGy: Pár éve jelentkezett a DAAD, hogy valamilyen raktárban találtak pár becsomagolt művet a nevemmel, valószínűleg reliefek, és elküldik nekem. Saját költségükre, én ezt nem kértem, megszerveztem volna, hogy idejusson, de mindig ott van ez az elegancia a német kultúrintézményeknél. Olyan látát csináltak neki, hogy leesett az álom, amiben megjött

négy darab mű, és ebből három ripityára volt törve. De nem útközben tört el, hanem amíg évtizedekig kallódott fóliába csomagolva, szóval nem is mertem szólni nekik. Egy megmaradt, azt most télen restaurálgatni fogom, lehet, hogy még egyet meg tudok menteni.

LN: Dalos Györgytől idézek: A Meine Lage in der Lage biográfiai részében (Dalos über sich selbst) ezt írta magadról még Budapesten: „... Bin unzufrieden und damit zufrieden. Bin keine typische Dissidentenfigur” (Elégedetlen vagyok és ezzel megelégedtem. Nem vagyok egy tipikus disszidens figura). Illetve 20 évvel később, 1999-ben egy interjúban azt nyilatkoztad: József Attilát parafrazeálva mondogatom magamnak: „[Németországban] híres vagy hát, ha ezt akartad...”³⁴ Itt nem tűnsz kifejezetten boldognak a német sikereidre, holott azóta is Németországban élsz.

DGy: Boldog voltam, hogy sikeres lehettem Németországban. Azóta a könyvszakmában minden rosszabb lett, mint harminc évvel ezelőtt volt. Ami akkor 30.000 példány volt, az ma 6.000 példány. Tulajdonképpen elégedettnek kell lennem, hogy vannak kiadók, akik hajlandóak velem szerződni, ráadásul házi szerző lehetek egy müncheni kiadónál, a C.H. Beck Verlagenél³⁵ – ez ma nagyobb dolog, mint amikor első kötetes szerzőként megjelentem a színen. A székszisem már nem annak szól, hogy beválok-e íróként, vagy a hiúságomat ki tudom-e elégíteni, vagy meg tudom-e keresni a minimális pénzt, hanem hogy mi az egészek az értelme? A németek megtudják tőlem, amit gondolok, persze nem biztos, hogy tényleg azt értik, amit mondom. Az történt, hogy átformáltak történelemszé, jobban szeretnek itt, mint népszerű történelmi író, ezért kicsit leszoktam a fictionról, a fikciós prózáról. Ahogy annak idején a líráról átszoktam a prózára, úgy tértem át a történelmi szövegekre.

LN: Pár éve regényed jelent meg, A közgazdász bukása, először németül, aztán 2013-ban magyarul a Kalligramnál.³⁶

DGy: Igen, de az egy önéletrajzi írás, egy emlékezéskötet. Komoly fikcióval, azzal a fajtaival, amit egy az egyben ki szoktak találni, már nem foglalkozom.

³⁴ NÁDRA VALÉRIA: Írófaggató. Dalos György, Könyvhét – Kulturális kéthetelap, III / 13, 1999, ld. <http://docplayer.hu/5788613-Konyvhet-irofaggato-dalos-gyorgy-interju-john-lukacs-s-tolgyessy-peterrel-kovary-gyorgy-pest-en.html>

³⁵ <https://www.chbeck.de/autor/?authorid=13776>

³⁶ GYÖRGY DALOS: Der Fall des Ökonomen. Rotbuch Verlag, Berlin 2012; magyarul: A közgazdász bukása. Kalligram Kiadó, Budapest, 2013

CSEHY ZOLTÁN

Potenciaszörnyek mitológiai színháza

Dallos Ádám: A bika csókja

Artkartell projectspace
2020. július 15 – augusztus 22.¹

GARCÍA LORCA elsiratta a torreadort (Siratóéneke Ignacio Sánchez Mejías torreador fölött), DEVECSERI GÁBOR elsiratta a bikát (Bikasirató). DALLOS ÁDÁMNÁL nem lehet tudni, hol kezdődik a bika és meddig tart, hogy hol kezdődik a torreador és meddig tart. Vad és szelíd, megzabolázott és megzabolázatlan egyetlen látvány porondján van jelen. A küzdelem helyét olykor az esedező vágy kiszolgáltatottság-érzete veszi át: a kegyetlenség kegyetlensége, a viszonzatlan sóvárgás, a lélek fájdalmas túlcsoportulása, a másik világába való beleolvadás esélytelensége, mely a húsrá, a testre kényszeríti magát. A húst, a testet szemléletesen kell érteni: az anatómiai múzeumokból ismert izombábuk, viasztestek logikája szerint, mégse anatómiai pontossággal, mert a radikális expresszionista technika, a festés hangsúlyozott materialitása maga alá gyúri a pontos orvosi formát. „A fiú helyét cserél az állattal, aztán az állat a fiúval, és már én sem tudom, ki a szenvedő és ki a szadista, hogy magamat a bikának vagy a hattyúnak, vagy egy ismeretlen fiúnak festettem meg” – nyilatkozta Dallos Ádám MAGÓCSI ANIKÓNAK.²

Már csak ezért is fontos az az átalakító erő, melyet az ovidiusi világ- és időfelfogás jellemzőivel lehet a legjobban leírni, s mely a Dallos-univerzumot mozgatja: a létezés permanens átváltozás mind testi, mind lelki-szellemi, érzelmi értelemben, ráadásul nem hierarchikus és célirányos, hanem körkörös mozog, emberi perspektívából átláthatatlan folytonosságot teremt. Dallos festészete is folyamatos átváltozás-projekt: a régi motívumok, színek, jellegzetességek nem vesznek el, hanem átváltoznak, és lezser természetességgel kontextualizálják újra régi önmagukat. A hentes ékkövei című kiállítás (2015)³ egyik alapeleme volt a katalóguslap-szerűen, illetve „iskolás” állathatározók módján ábrázolt széttrancsított, ugyanakkor „gyönyörű” madár- és állattetek átváltozása. A nevezetes rózsaszín fiúaktok nemesvonalú, ironikus „pornográfiaja”, illetve az akt és a benne lakó, belőle kibomló, általában az emberi testet kínzó, átváltoztató szexuális energiát formáló állat párosaiban megképződő feszültség ezeken a képeken is jelen van, ám a látványsszínház terei alaposan átalakultak. Nincs harsány kiemelés, sőt harsányság sincs: közös léttérbe kerül minden entitás, minden

¹ <http://artkartell.hu/component/k2/373-bikacsok>

² „Én olvadok bele az állatba, aztán a fiúba, és megint vissza.” Dallos Ádámmal beszélget MAGÓCSI ANIKÓ. <https://papageno.hu/featured/2020/03/dallos-adam-en-olvadok-bele-az-allatba-aztan-a-fiuba-es-megint-vissza/> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. szeptember 20.)

³ A HENTES ÉKKÖVEI - DALLOS ÁDÁM kiállítása. Platán Galéria, Budapest, 2015. március 19 – április 9., ld. <https://instytutpolski.pl/budapest/2015/03/19/dallos-adam-a-hentes-ekkoivi-2/>

cselekmény, minden közös nevezőre hozott gyönyör és agresszió. Ez a kiegyenlítődéssel némely festményt a részletgazdag mellérendelések sorozatává alakít.

A mítosz, mely ugyancsak meghatározó részét képezte a Dallos-képek lehetséges olvasatának, itt kicsap hagyományos narratív medréből, sokféle autobiográf hordalékot vesz magához, önreflexiók örvényeket generál, animális ösztönkiszüléseket enged a maga fennkölt meséjébe. Persze, a mítosz narratív sémái az otthonosság-érzet illúziója miatt hasznosak: de ez a „szokás” csak látszatra megnyugtató, a lényeg pontosan a mítosz átváltozási potenciáljának felismerésében van. „A szokás az a ballaszt, mely a kutyát tulajdon okádékához láncolja” – írja Proust ürügyén SAMUEL BECKETT.⁴ A mítosz bizonyos értelemben és értelmezői kontextusban „szokás” (lásd pl. az akadémiázást), mesterséges jelnyelv, de benne élve az ön- és a világtértelemezés ábcéje is lehet, helymeghatározás, súlymeghatározás, az önmagaság gazdaságos formatana. Se az alkotó, se a műértelmező ne legyen turista, sugallja Beckett,⁵ aki az esztétikai élményt a pusztá azonosításból nyeri, s akinél a mítosz a felismerésében már célba is ért. A bika csókja Európé mítoszában szerves része: itt azonban ez a mítosz az önfelszámolás áldozata lesz, ebben a világban ugyanis nincs nő, legfeljebb nőies, a bika pedig csak látszatra agresszor, valójában saját vágyainak „gyenge” és gyengéd rabja. Kezdhetjük rögtön a Minotaurusznál is: Dallos, noha a testet hibridizálja, átszerkeszti az anatómiát, nem teremt rejtélyes, félelemmel teljes labirintusokat, hanem

⁴ SAMUEL BECKETT: Proust. Ford. Osztoivits Levente, Európa, Budapest, 1988, 15. Uo., 19.



DALLOS ÁDÁM
A bika etetése II. (részlet), 2020, olaj, vásznon, 200×160 cm © Fotó: Áment Gellért



DALLOS ÁDÁM
Borostyán (részlet), 2020, olaj, vásznon, 200×160 cm © Fotó: Áment Gellért

látványszínházat kínál, ahol az önmagába zavarodott, megakasztott átváltozásokat gyártó, meghibásodott mitológiai gépezet tombol.

Az antik isteni attribútumok (Héra pávája, Apolló hattyúja, Zeusz sasa) egyidőben szinte látványosan stigmatizáltak a Dallos-képeket. Most is jelen vannak: az egyik festményen például kecses pávák etetnek egy hatalmas bikát. De ezek a pávák nem azok a pávák, ugyanis hatalmas emberi falloszuk van, ötvetlányok, *potenciaszörnyek*, poszthumán húsvirág-monstrumok. A tiszta állatiság nem létezik, a szervkölcsonzó döbbenetanatómia elmosza a határt ember, állat és növény között, és minduntalan kimozdítja az antropomorf hierarchikus látás fókuszait is. Egy másik festményen két teátrális, „pillangósan” leógatott pávatollazat közt kuporog az anatómiai bábuvá egyszerűsített, szinte JEAN-MICHEL BASQUIAT lezsérsgével megrajzolt figura, a szexualitás itt is hangsúlyozott „kegyetlenkedés”, a falloszmadarak uralják az extremitásokba *kényszerült, felajzott emberi testet, a szépség megalázza az anyagot, miközben elirigylt tőle a nemzés hatalmas erejét, mely ugyanakkor a halálhoz legalább ugyanannyi szállal kötődik, mint a születéshez. A római kultúrában* Fascinus (Priapus) istenhez kötődő szárnyas amulettek hagyománya is belejátszik a humanoid nemzőszervvel felszerelt hattyú alatt áhítatosan térdepelő párt ábrázoló festmény megformálásába, de a görög erotikus vázafestészet kedvelt falloszmadarainak hagyományához is igen közel állunk. A kiállítótér elképesztően kegyetlen „műtői” fényeit, white cube-szerű, a külvilágot kizárni vágyó, tiszta művészeti élményt ígérő terét a festmények uralkodó kékje hatalmas akváriumá teszi, mozgalmas fürdővé alakítja. Az „egybecsomódást” segíti az is, hogy a festmények keret nélkül, a „nem nyilvános” adalékreszeik kitakarásával, meztelenül vannak jelen. Ebben a kontextusban nem nehéz szubkulturálisan is szemügyre venni a koncepciót: kézenfekvő például a (meleg) fürdők (meleg) „vadászterületeire”

DALLOS ÁDÁM: *A bika csókja*, Artkartell projectspace, 2020, kurátor: Rieder Gábor
© Fotó: Biró Dávid



tévedni, s a bika pozíciójába a másságot mint identitást vagy legalábbis alkalmi performanciát is belelátni (a festő ráadásul a Bika jegyében született). A vágyak harmonizálásának lehetetlensége a nézés minden (fiziológiai értelemben eltagadhatatlan) izgalma ellenére mint dekoratív szorongás és megejtő szomorúság jelenik meg. A koreográfiát folyton meg kell ismételni, el kell játszani, a kudarc borítékolhatósága ellenére is. NÁDAS PÉTER *Párhuzamos történeteinek* híres margitszigeti jelene⁶ is releváns kontextus lehet: ebben az értelemben a festménysorozat a test tudatosan önironikus, nevetségesen és történetiségében folyamatosan hamisan allegorizált ösztönös tudásának analízise lesz egy bizarr dramaturgiájú „szexpresszionista” színrevitel keretein belül. Dallos festményei ebben a tekintetben a tudatosítottan ironikus rítusok repetitív, belső tehetetlenséget, kiszolgáltatottságot feltáró, öngerjesztő játékaiként is értelmezhetőek.

A legtöbbször szimmetrikus elrendezés ironikus tértárgoló gesztusa a munkák egy részének szinte bizarr iparművészeti art deco (érezhető pl. AUBREY BEARDSLEY erotikus dekorativizmusának kifigurázása) jelleget kölcsönöz, sőt, a népművészet bizonyos aspektusait is játékba hozza. Dallos festményeinek erejét a dekoratív kétségbeesés, a test arányainak, szerverzenáljának, mitológiáinak széttroncsolása adja, mely egyszerre mutatja meg a hagyományarratívak ironikus töréseit és viszi színre egy új pszichoszomatikus, hibrid kapcsolati anatómia koreográfiáját. A meghibásodott mitológiai gépezet sorra legyártja a maga szörnyeit, beleértve az embert is, ám ezek a létezők a fennmaradás minimumára vannak programozva, a létezés peremén várakoznak az átváltozás reménytelen beteljesedésére.

6 NÁDAS PÉTER: *Párhuzamos történetek*. Jelenkor, Pécs, 2005, 7–29.

2020_5

KÖRÖSVÖLGYI ZOLTÁN

Rend/teremtés Szakrális geometria

Vásárhelyi Antal képei

Vásárhelyi Antal: Dimenzió mátrix

Újlipótvárosi Klub Galéria
2020. február 27 – július 31.

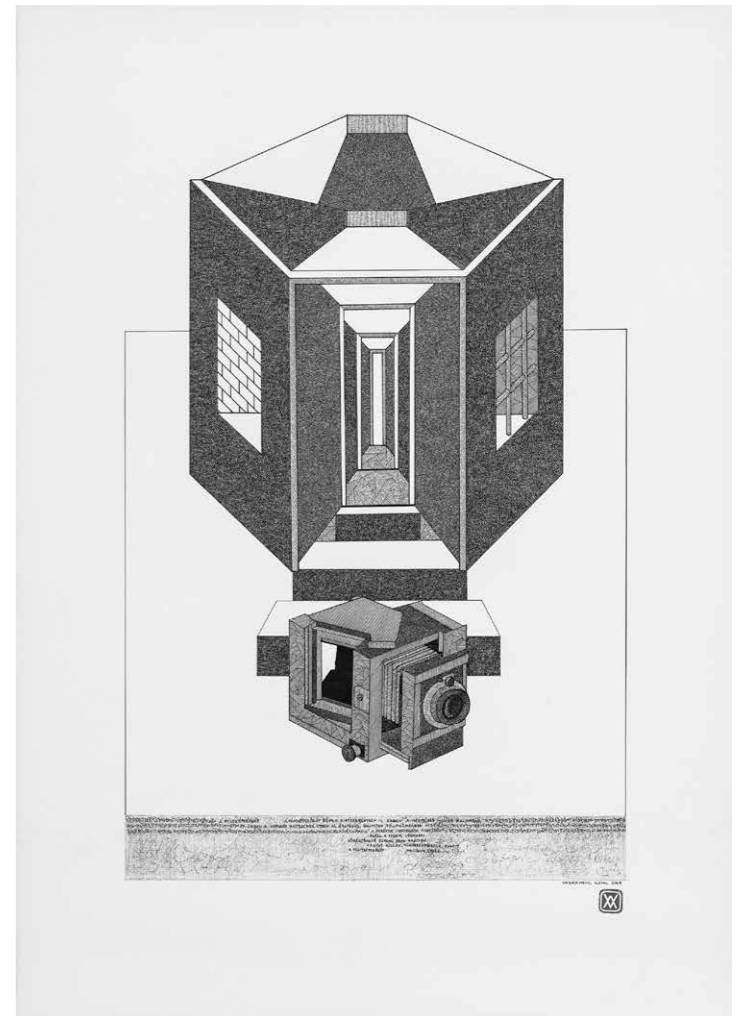
„Isten (...) szélesség, hosszúság, magasság, mélység.”
(CLAIRVAUX-I SZENT BERNÁT)¹

A geometria, vagyis a matematika térbeli törvényszerűségeinek és összefüggéseinek a tér mennyiségi viszonyainak leírására napjainkig alkalmazott tudománya görögül eredetileg földmérést jelentett. Földhözragadt, gyakorlatias beállítódásnak tűnhet, hogy az ókori Egyiptomban, ahonnan a görögök e diszciplínát átvették, a Nílus évenkénti áradása tette szükségessé létrejöttét a terület – elsősorban a gazdálkodási terület – árvíz elmosta határainak pontos kijelölésének érdekében. Az áradás, az őskász rendszeres visszatérése, és a víz visszahúzóásával a határkijelölés évenkénti, szinte rítusként ismétlődő szükségességeként azonban a geometria a profán praktikum mellett metafizikai funkciót is kapott, hiszen a földi világ rendjének helyreállítását jelentette. Később a szabad művészetek tanulmányozásában az aritmetikával, az asztronómiával, valamint a harmóniával és a zenével együtt alkotott *quadrium* „oktatásának implicit célja az volt”, – írja ROBERT LAWLOR *Szakrális geometria* című könyvében, hogy – „képpé tegye az elmét a ‘föld’ (a megnyilvánult forma) és a menny absztrakt, kozmikus világa közötti kapcsolatteremtés csatornájává lenni.” Lawlor tovább pontosítva azt írja, „[a] geometria praxisa az univerzum rendje és fennállása megközelítésének módját jelentette. A geometrikus diagramokat a folyamatos, időtlen, univerzális cselekvések rögzített pillanataiként értelmezhetjük, amelyek egyébként érzékelésünk elől rejtettek maradnának. Így válhat egy látszólag matematikai cselekvés az intellektuális és spirituális megértés eszközévé.”² VÁSÁRHELYI ANTAL grafikusként, rajzolóként, képalkotóként ismerjük „időigényes, [...] hihetetlenül aprólékos, mérnöki precíz”³ munkáját,

1 „[Clairvaux-i Szent Bernát] a *Megfontolásról* írt értekezésében (...) – egy rövid fejezet erejéig – Isten négy alapvető jellemzőjét elemzi az Ef 3,18 alapján: *szélesség, hosszúság, magasság, mélység.*” – De consideratione ad Eugenium Papam, Lib V., XIII.27., in Sancti Bernardi Opera III, 489-491. Idézi: FEJÉRDY JUDIT MONIKA: *Krisztus test szerinti ismeretéről – Krisztus lélek szerinti ismeretéről: Clairvaux-i Szent Bernát krisztológiai tanítása beszédei alapján*. Doktori értekezés. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Hittudományi Kar, 2016, 62., ld. <http://real-phd.mtak.hu/471/1/Fej%C3%A9rdy%20PhD..pdf> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. szeptember 20.)

2 ROBERT LAWLOR: *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*. London: Thames & Hudson, 1982, 6.

3 KOZÁK CSABA: „Gilgames: Vásárhelyi Antal kiállítása”, *Új Művészet*, 2019/11., ld. <https://www.ujmuveszet.hu/2019/11/gilgames/>



VÁSÁRHELYI ANTAL
A fényképezőgép – The camera, 2019, papír, tus, ceruza, 70 x 50 cm

VÁSÁRHELYI ANTAL
Bolyai, ahogy én gondolom – MY THOUGHTS ABOUT BOLYAI, 2020, vegyes technika, mixed media, 100 x 100 cm



bonyolult, szimbólumokban gazdag, temérdek referenciális olvasatot kínáló képeiről. Azt azonban talán kevesen tudják, hogy Vásárhelyi építésznek tanult – igaz, rajztudása már akkor megmutatkozott. Az építészeti háttér pedig ma egészen sajátos (a *techné* holisztikus művészeti világában még természetesnek értett) pozíciót biztosít a művésznak. SAMER AKKACH építészetteoretikus emlékeztet arra, hogy a Felvilágosodásig az általános értelemben vett „dizájn”, különös tekintettel az építészeti dizájn rendelkezett hozzáféréssel a szenthez számos módon: a vallásos narratíva, a mítosz, az álom és a kollektív emlékeztet, de legfontosabként a geometria és a számok által. „A geometria és a számok voltak a szent *par excellence* kifejezői – a szakrális designnak egyszerre nyomaiként és eszközeiként” – írja, majd hozzáteszi: „A felvilágosodás mértékegységekre redukálta a számokat és a geometriát, amelyek a tudományos kísérletezés alapvető eszközeivé váltak.”⁴ Vásárhelyi dacol e mennyiséggé redukálással, és a platóni elgondoláshoz megfelelően, amely szerint a geometria és a számok a filozófia nyelvének leginkább esszenciális, ezáltal ideális nyelve, azt virtussá fejlesztve fogalmaz meg képeiben teljes eposzokat a rend (újra) megteremtésének szándékával. A bemutatott alkotások messze többet képviselnek optikai trükköknél, merő látványosságoknál, pillanatnyi ötletziporkáknál – még ha sok esetben kínálkozna is a kényelmes gondolatátsírtás. A befogadónak itt meg kell dolgoznia: ugyanis a – legalábbis az utóbbi évtized munkái tekintetében – gyűjteményes tárlatként is értelmezhető kiállítás nem csupán több tucat kép várákozik az Újlipótvárosi Klub Galéria félreeső, elrejtett, csöndes tereinek egészét elfoglalva, hanem komplett mitológiáfűzerek, képi és a képbe emelt szöveges, tudománytörténeti, filozófiai és metafizikai utalások. A nagyteremben Vásárhelyi jellegzetes, méterszer méteres, fekete-fehér, a geometria optikai karakterű alkalmazásával

4 SAMER AKKACH: The Presence of Absence: sacred design now (2), in Anne-Marie Willis (ed.) *Design Philosophy Papers Collection Six*, Ravensbourne, Qld.: Team D/E/S Publications, 2011, 64–65.

VÁSÁRHELYI ANTAL

I handed over my ores and I gave my will, 2019, vászon, akril, tus, 100 × 80 cm



a súlyos tartalmat légiesen könnyű kolosszusként kezelő, látványos digitális nyomatai fogadnak. A tizenöt mű önálló kiállítást is elbírna – de tágasabb teret mindenképpen. A kisterem és az összekötő tér rajzain az erdélyi múlt fejfáitól (*Csíkszeredai anziksz*, 2019; *Múlt már csak emlék*, 2019) a művészeti tiszteletadás képein (*Hommage á Paul Klee*, 2019), a fényképezés apoteózisáig (*Fényképezőgép*, 2019) kalauzol. A fekete-fehér sokszínűséget csupán két ténylegesen színes mű töri meg pontos ékezetként elhelyezve. Az alsó szint *Gilgames-sorozatának* az utóbbi években elkészült tizenöt rajza a kiállításon belüli kamarakiállításoként nyit önálló, koherens, mély szövegismetetről és átlátásról tanúskodó fejezetet.⁵ A kiállított munkák geometrikus alapelemeinek utalásaiból érdemes kiemelni az egymással eltérő viszonyokban álló háromszögeket, amelyek egymással szemben, egymást metszve vagy egymásnak „háttal” a születés, az élet és a halál jelképeiként jelennek meg. A kiállításból kiemelkedik az egyik utolsóként és több változatban is elkészült (de csupán a végső változatban bemutatott, Hanoiban készített, vegyes technikájú, digitális és átrajzolt *Bolyai, ahogy én gondolom* (2020) című főmű, amelynek elcsavart Möbius-szalagja, párhuzamos dimenziókat sugalló világa a tiszteletadáson túl Vásárhelyi ars poetica-jaként is érthető. A FITZ PÉTER megnyitotta kiállítás sűrű, koncentrált figyelmet igénylő anyagot tár elénk, számos fontos alkotással. A kiállításnak jót tett volna egy határozottabb kuratori koncepció és igényesebb installálás – nem beszélve egy hangsúlyosabb, tágabb tereket kínáló kiállítóteréről. Sajnálatos, hogy a pandémia miatti hosszú zárású neten kompenzáló, meghosszabbított nyári nyitvatartás ellenére kevésbé kerültek reflektorfénybe Vásárhelyi művei az Újlipótvárosi Klub Galériában – pedig a művész és a művek is megérdemlik a figyelmet.

5 Érdekes lenne egyszer e sorozatot hasonlóan zárt, szentélyszerű térben Cséfalvay András legutóbbi idén tavasszal, a *Technologies of the Sacred* virtuális kiállításán bemutatott, *Gates of Sanity* (2019) című videómunkájával együtt látni (ld. <https://sacred.display.cz>)

VÁSÁRHELYI ANTAL

Tér – architektúra No. 16. – Space Architecture No 16, 2019, vászon, akril, tus, 70 × 50 cm



MÁRKUS ESZTER

Változ(tathat)ó kánonok – Mattis Teutsch János kései művészetének újraértékelése

Mattis Teutsch – Avantgárd és konstruktív realizmus

Kassák Múzeum, Budapest
2020. január 25 – augusztus 30.¹

Sokan sok helyen felhívták már rá a figyelmet, hogy itthon *kánonvita*, *kánonkritika* a művészettörténetben nem igazán zajlik, miközben MÉLYI JÓZSEF kánonlippere² elé időről időre odaáll valaki. A 20. század művészetét illetően is elszórtan történnek igyekezetek az eddigi szilárdnak tűnő történeti narratívákat felülíró, a kurrensebb nemzetközi diskurzusokat szem előtt tartó újragondolásokra. A sokszor ideológiailag meghatározott, hivatalos-nem hivatalos, avantgárd-konzervatív binaritásokon túlmutató, összetettebb kép kialakítására való törekvés az utóbbi években több nagyobb intézményi kiállítást is jellemezte,³ de nem lehet figyelmen kívül hagyni ebben a tekintetben például a kereskedelmi galériák egyre erőteljesebb befolyását sem.⁴ A nagyobb, összefoglaló igényű kutatásoknál bár kisebb léptékben, de ez történt idén a Kassák Múzeumban is. A januárban nyílt *Mattis Teutsch – Avantgárd és konstruktív realizmus* című tárlat régóta fennálló hiányt pótol a művész 1940–1950-es években keletkezett festményeinek bemutatásával, s egyben alapot igyekszik nyújtani egy már kanonizált művész munkásságának újraolvasására. MATTIS

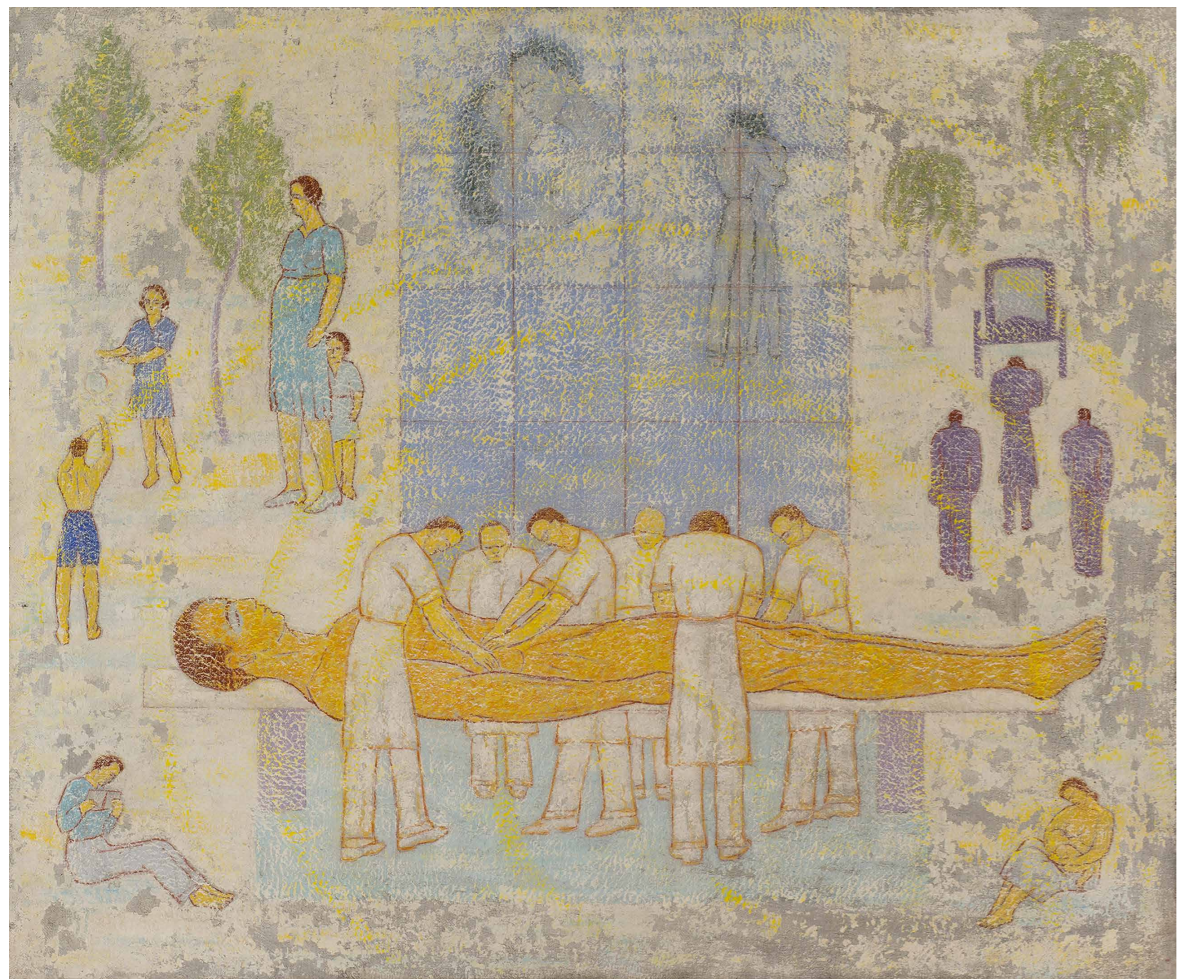
1 Ld. <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=632>. A kiállítás eredetileg a Fundatiag bukaresti kiállítóhelyén került megrendezésre: *Mattis Teutsch. Avangardă și realism constructiv*. Rezidența BRD Scena9, Bukarest, 2019. szeptember 12 – október 25., ld. <https://www.scena9.ro/article/mattis-teutsch-expozitie-avangarda-realism> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. szeptember 20.)
2 MÉLYI JÓZSEF: Flipperpamflet. A kánonvita hiányáról. <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/acfc6433c3b38981ce269939b7ede302>
3 A teljesség igénye nélkül meg lehet említeni a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Keretek között*-et (2017, ld. <https://mng.hu/kiallitasok/keretek-kozott/>), a Kiscelli Múzeum több kiállítását, kiemelve az utóbbi idők talán legkomplexebb, legfontosabb tárlatát, az 1971. *Párhuzamos különidőket* (2018, ld. <http://www.kiscellimuzeum.hu/1971>), valamint az Új Budapest Galéria *Nagyítások – 1963* című tárlatát (ld. <http://budapestgaleria.hu/uj/2016-kiallitasok/nagyitasok/>), illetve a vitákat is kiváltó *Kettősbeszéden innen és túl* című tanulmánykötetet (Vince Kiadó, Budapest, 2018).
4 Hogy csak a legevidensebb példát említsük, az egyre terebélyesedő acb Galéria, és az általa létrehozott ResearchLabben folyó kutatások az utóbbi években nagyon erőteljesen befolyásolják a magyar neoavantgárd művészetének kánonját.

TEUTSCH JÁNOS életművének nemzetközi kontextusban történő feldolgozása az 1960-as évektől kezdődő avantgárd kutatásokkal egy időben indult. Ennek eredményeként mára több monográfia is megjelent a művészről, aki máig kiállítások és aukciók kiemelt szereplőjeként van jelen. A nyugati modernista kánon, a szokásos leegyszerűsítő – forradalmár vs. a hatalommal megalkuvó művész – besorolás „hagyomány” azonban a kései művek megítélésére sokáig rányomta a bélyegét. A hangsúly szinte minden esetben eltolódott az 1910–1920-as évek expresszionista, majd konstruktivista alkotói korszakai felé: az életmű utolsó három évtizede a magyar nyelvű publikációkban a legtöbb esetben csak érintőlegesen, elnagyoltan jelent meg, elfogulatlan értékelése pedig a közel-múltig nem történt meg.

A kép árnyalására először ALMÁSI TIBOR művészettörténész tett kísérletet. 2001-ben publikálta *A másik Mattis Teutsch* című elemzését, majd ennek bővített kiadását, „*Az én hangomon akarok beszélni...*” címmel.⁶ Almási sokat foglalkozik az életmű eddigi feldolgozását jellemző aránytalanságok magyarázatával. A század eleji internacionális, baloldali avantgárd körökből induló művész kommunista ideológia iránti, szinte naiv elkötelezettsége illetve a művészet feladatáról vallott nézetei élete végéig nem változtak, sőt Brassóban, a romániai kommunista rendszer kiépülésének első évtizedeiben aktív kultúraszervező szerepet is vállalt. Ez lehet talán legfőbb oka a rendszerváltás utáni interpretációk negligáló, néhány esetben kifejezetten elítélő hangvételének. Ennek eklatáns példajaként Almási többek között MAJOROS VALÉRIA 1998-as monográfiájának megállapítását idézi:⁷ „Kora rávetítette bélyegét az ő művészetére is, hiszen a szocialista realizmus kívánalmainak megfelelően ő is festett Leninportrét, idealizált paraszmadonnát búzamezővel és a szocializmus ideális családmmodelljéről sem feledkezett meg. Hatalmas pannóiról ránk tekintő munkásai a szocializmus megelégedett, büszke sztahanovistái (...).” A Kassák Múzeumban kiállított képeket végignézve azonban egyértelműen kiderül, hogy a valós kép ennél sokkal árnyaltabb. Mattis Teutsch fejlődésben rendületlenül hívó hozzáállásának esztétikai következményei már első látásra is messzire eltávolítják festményeit a kor hivatalos művészetétől. Ahogyan fentebb utaltam rá, nagyon sok esetben jelentős hatása van a művészeti piacnak egy-egy alkotó kánonban betöltött helyét, illetve annak változásait illetően. Ebben az esetben azonban nem a pénzügyi érdekek vezérelte kanonizációról, felértékelésről van szó. Hanem épp ellenkezőleg, hiszen a Mattis Teutsch kései munkáira irányuló figyelem felkeltésében a Mission Art Galéria 2013-as, a botrányt vagy legalább valamiféle ellenállást ‘megúszó’ akciója jelentős mértékben hozzájárult. A tulajdonosok akkor, miután a röntgenvizsgálatok kimutatták, hogy sok esetben a mostani kiállítás által vizsgált időszakhoz tartozó későbbi művek alatt a művészettörténeti kánonban már előkelő helyet elfoglaló, így a piacon sokkal többet érő 1920-as évekbeli festmények találhatók, úgy döntöttek, hogy a ráfestések eltávolítása árán restaurálják a fiatalkori műveket. Szerencsére mind ezt – a törlést, a későbbi munka megsemmisülését, illetve a korábbi munka „előkerülését” – dokumentálták, így e a folyamat bemutatása integráns részét képezheti a mostani tárlatnak is⁸: Mattis Teutsch művészetének utóélete, fogadtatása, értékelése mára leválaszthatatlanná vált annak „saját” történetétől.

Ezzel a gesztussal a kiállítás nagyon plasztikusan mutat rá a magyarországi művészeti kánon állapotára, hiányosságaira, illetve a mindezt az elmúlt évtizedekben befolyásoló tényezőkre. A újabb

5 ALMÁSI TIBOR: *A másik Mattis Teutsch*. Régió Art Kiadó, Győr, 2001
6 ALMÁSI TIBOR: „Az én hangomon akarok beszélni...” *Mattis Teutsch* János élete és művészete 1940–1960 között. Palatia, Győr, 2019
7 MAJOROS VALÉRIA: Mattis Teutsch. Nalors Grafikai Kft, Vác, 1998, 63.
8 A restaurálásokkal kapcsolatban a kurátor MIKLÓS SZILÁRD már 2017-ben bemutatott egy kisebb projektet az *OFF-Biennalé* egyik kiállításán (*Könyvártság, Vassas Szakszervezeti Szövetség székháza*, Budapest, 2017. október 11–22., ld. <https://offbiennale.hu/hu/2017/program/bookfriendship>)



MATTIS TEUTSCH JÁNOS
Élet és halál, 1947, kazein-tempera, vászon,
80 × 95 cm; Rechnitzer János gyűjteménye.

(félre)értékelés elkerülése érdekében a – kurátor, MIKLÓS SZILÁRD megfogalmazása szerint – a bemutatás módja szándékolatlan az életmű érintett korszakának saját belső logikáján alapult. Ehhez igazodva a falakon kurátori szövegek helyett csupán korabeli dokumentumok értelmezik a műveket: a művésszel szoros kapcsolatban álló LUKÁSZ IRÉN kézíratai, illetve idézetek Mattis Teutsch 1931-ben megjelent *Kunstideologie*⁹ illetve 1959-es *Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában*¹⁰ című írásából, amikben rövid, tömör állításokban fogalmazta meg sajátos képalkotási módszerének, és egyben a művészet szerepével kapcsolatos gondolatainak lényegét. A képeket nézve és a kiemelt dokumentumokat olvasva pedig érthetőbbé válik, hogy mik azok a pontok, melyekben a művész szocialista-realizmusról alkotott véleménye lényeges pontokban különbözött a hivatalos állásponttól. Mattis Teutsch művészeti gondolkodásmódjának alapja Kandinszkijt idéző meggyőződése,¹¹ miszerint a képzőművészet megnyilvánulási formája „faj és nemzet szerint változik”, s minden nép a kultúráját csak egy olyan új, saját maga által alkotott formanyelvvel fejezheti ki, melynek minden körülmények között a kor ideológiáját kell tükröznie. *Kunstideologie* című írásában a művészet definíciójaként a következőket fogalmazta meg: „Művészet: az emberlét és az egész életjelenség szellemi megragadása és átérzése”, „megélés és érzékelés biztos formában”.

Az uralkodó ideológiának megfelelően, az 1930-as évektől egyértelműen a realizmust, a figurális ábrázolást tartotta egyedül lehetséges művészi kifejezőmódnak, melyben azonban az expresszionizmus és a konstruktivizmus önmaga számára fontos tanulságait is beépítette, s mindezek szintéziseként egy teljesen egyéni, belső ellentmondásai ellenére is esztétikailag koherens stílust hozott létre. A kompozíció, a színek és a vonalak, valamint az ezek közötti viszonylatok kérdéseinek élete végéig kitüntetett figyelmet szentelt. Ezzel is összefüggésben, az absztrakt művészet és az általa behatóan tanulmányozott egyiptomi, japán, indiai és mexikói kultúra vizuális kifejezőmódjai (azok lényegretörő, szintetizáló, „típusteremtő képessége”, statikus és idealizált formái, kiegyensúlyozott kompozíciói) is mindvégig nagy hatással voltak festészeti gondolkodására. A szocreál „előírásaival” megegyezett azon meggyőződése, hogy olyan művészetet kell létrehozni, amit a széles néptömegek is megértenek és magukénak fogadnak el. Ennek biztosítékát azonban a –naturalista ábrázolással szemben –, épp a kompozíció logikus és könnyen áttekinthető „konstruktív” szerkezetében, a redukált, szimbolikus formanyelvben látta. Ezek alapján a megteremtésre váró „új művészet” ideális formájának egy egyéni elképzelés szerint kialakított, a belső, lelki struktúrát közvetlenül kommunikáló, *szellemi konstruktivizmusként* vagy *reális klasszicizmusként* is hivatkozott „konstruktív-realizmust” tartott, ami viszont már nem fért bele a kötelező doktrína sematizmusába. A megújulás útját követő törekvéseivel szöges ellentétben állt az általa lenézően csak naturalizmusnak nevezett szocialista realizmus, melyet alacsonyrendűnek, károsnak, ízléssrombolónak tartott. Egész munkássága folyamán arra törekedett, hogy újszerű, eredeti formamegoldásokat dolgozzon ki az elkötelezett baloldali kultúra számára, mely azonban szimbolizmusa, absztraháló stílusa miatt az osztályellenes, dekadens formalizmus kategóriájába esett.

9 HANS MATTIS-TEUTSCH: *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk.* Müller & J. Kiepenheuer, Potsdam, 1931. magyarul: MAJOROS VALÉRIA (1998): 179.

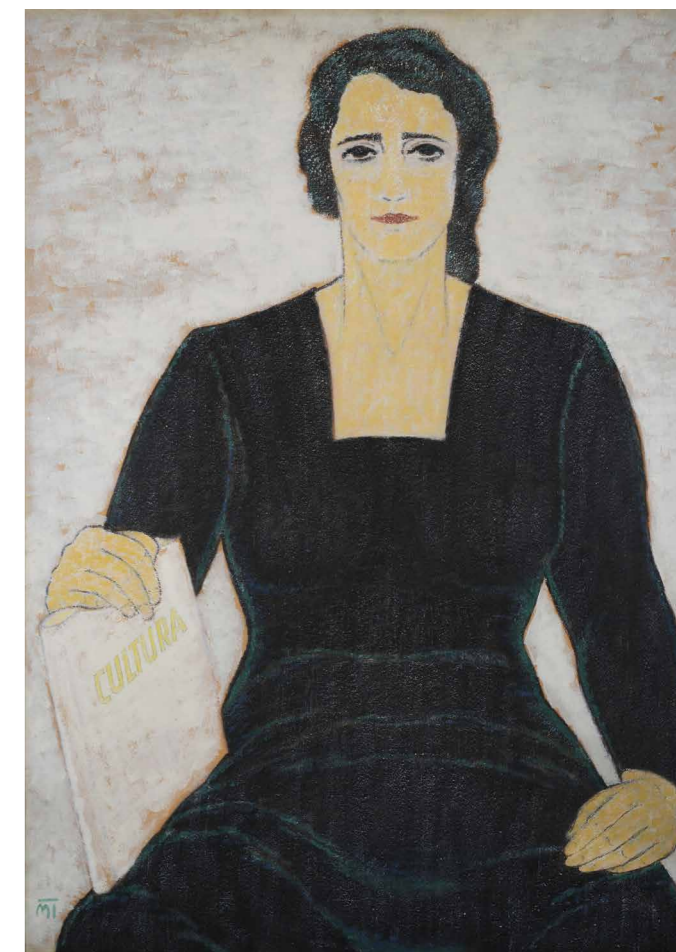
10 MATTIS-TEUTSCH JÁNOS: *Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában.* *Utunk.* 1973, XXVIII. évf., 39. sz., 11., és 40. sz., 10. A szövegét BANNER ZOLTÁN (1972) majd MAJOROS VALÉRIA (1998) közölte újra.

11 Hasonló gondolatokat VASZILIJ KANDINSZKIJ *A szellemiség a művészetben* című 1912-ben megjelent könyvében fogalmaz meg (magyarul: Ford. SZÁNTÓ GÁBOR ANDRÁS, Corvina Kiadó, Budapest, 1987).



Egy Mattis Teutsch kép letörött részlete, 2014, restaurálási dokumentáció; A MissionArt Galéria jóvoltából.

Almási Tibor egy másik nagyon fontos (Lukász Irén leírásaira alapozott) megállapítása, hogy a Mattis Teutsch munkásságát végigkísérő stílusváltások mindig együtt jártak a művész az emberhez, mint művészeti témához való viszonyának átértékelésével – kezdve a korai tájképek antropomorfizált természeti elemeivel, folytatva a „lelki szubsztanciává sűrített”, absztrakt formákon keresztül kifejezett emberrel egészen az architektonikus formák között, síkban megjelenő, arc nélküli figurákig. Későbbi munkáinak is központi problémája volt egy új, ideális embertípus megtalálása, amely leegyszerűsített formáival „sűrített” módon képes kifejezni korát. Az új céloknak megfelelően (az 1932-től 1941-ig tartó alkotói szünet után) Mattis Teutsch képein megjelent az új társadalom immár határozott térbeli kiterjedést nyert „új embere”. Ez a tipizált, fizionómia nélküli embertípus széles vállú, magas, izmos, ahogy Lukász fogalmazott „heroikus, felemelő, magasztos, intim közelségű és szociális (...) nem mozgásban aktív, hanem aktivitásra kész”: a szellem és a fizikai erő tökéletes harmóniájának kifejezője. Ezen kísérletek egyik korai példája a kiállításon is látható 1945-ös *Erő (Kalapácsos ember)* című kép. A realista forma tehát Mattis Teutschnál minden esetben szellemi tartalmat fejez ki, melyet a primér festői eszközök mellett az ábrázolt figurák viszonyaival, általános érvényű, szimbolikus gesztusrendszerével (a tettekészséget és eltökéltséget mutató szorosan összezárt ököllel, a nyitottságot sugalló szív irányába mutató kézzel stb.) fejezett ki. Idővel a korai, új embert megjelenítő monumentális képei festőileg és az ábrázolt jelenetét illetően is egyre bonyolultabbá váltak, a narratív elemeknek egyre nagyobb szerep jutott. Képeihez hitének, elkötelezettségének megfelelően olyan témákat választott, melyek jelentős világnézeti üzenettel bírnak, vagy pedig az új ideális társadalmi berendezkedést képesek kifejezni – ahogyan ő maga fogalmazott –, mindazt, „ami életünket



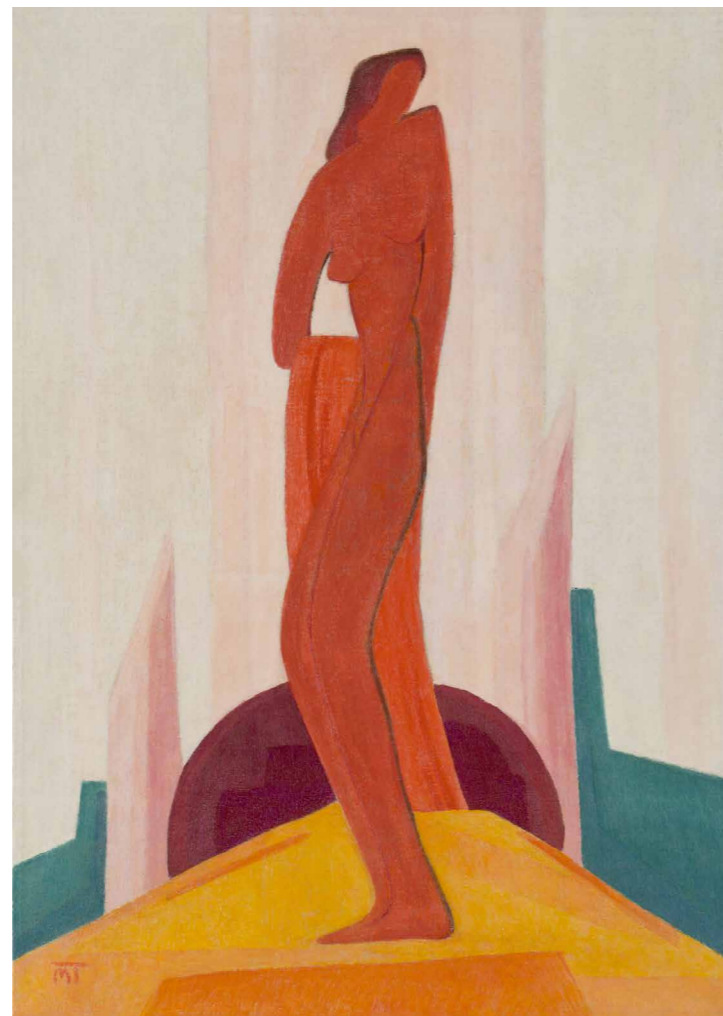
MATTIS TEUTSCH JÁNOS
Kis kultúra, 1949, kazein-tempera, papír, 85 × 120 cm; Saszet Ágnes gyűjteménye.



MATTIS TEUTSCH JÁNOS
Ifjúság, 1946, tojashéj-tempera, vászon, 99 x 70 cm, magányűjtemény. A festmény a felső réteg eltávolítása előtt, 2014; A MissionArt Galéria és a tulajdonosok jóvoltából.

szocialista korunkban körülveszi, amely mindnyájunk létét a szellemi és kézimunka egyenértékű, élményszerű munkájával megtölti”.¹² Gyakori témái voltak a világ korszakai, a múlt, a jelen és a dicső jövő kapcsolata, a munka, az építkezés, a gyárak és tudósok figurái. A kiállításon is látható volt néhány 1940-es évek közepén festett, már-már szürrealista festménye, melyeken a szebb jövőről alkotott víziói jelennek meg több, szimbolikus jelentésű kisebb jelenet látomásszerű montázsaként (*Tudósok*, 1946; *Élet és halál*, 1947; *Kultúrák / Korok és emberek*, 1947). Ezeken az egészen furcsa, álomszerű képeken kifejezetten feltűnő, hogy Mattis Teutsch mekkora fontosságot tulajdonított a színek közvetlen kifejezőerejének. Új, többretegű olajtempera technikát fejlesztett ki, aminek eredménye a képek freskószerű felülete és ködös, fátyolos, tompított színvilága, melyet ő maga „gyöngyház háttérnek nevezett”. Miklós Szilárd szerint, ezeken a vakolatra emlékeztető felületeken mintha magát a festőtechnikát is tematizálná: egy konkrét archeológiai feltárást festene meg, annak analógiájaként, ahogyan a művész tárja fel korának lényegi mozgatóerőit. A kompozíciókban gyakran a művész alakja is megjelenik, amint megfigyelőként követi a történelem eseményeit (*Múlt, jelen, jövő*, 1947; *Életjelenet*, 1946). Mattis Teutsch világméretűen az értelmiség, az autonóm művészek is a munkásosztálynal egyenrangú, egyaránt fontos építőkövei az ideális új társadalomnak: ennek egyik a kiállításon is látható szimbolikus megjelenítése a kezében Cultura feliratú könyvet tartó monumentális női portéja (*Kis kultúra*, 1949), a teremtő kultúra ideáljának megtestesítője.

¹² ALMÁSI (2019): 175.



MATTIS TEUTSCH JÁNOS
Fürdés után, 1928 körül, olaj, vászon, 99 x 70 cm, magányűjtemény. A festmény restaurálás után, 2014; A MissionArt Galéria és a tulajdonosok jóvoltából.

Az 1950-es években változás következett be művészetében: a képek szerkezete leegyszerűsödik, a Mattis Teutschra mindvégig jellemző sűrítő, absztraháló látásmód csaknem maradéktalan térhódításával pedig a narratív elemek szinte teljesen eltűnnek a képekről. Cselekményes jelenetek helyett egyre inkább egy vagy több tipizált, csupán gesztusaikkal jellemzett emberi alak fejezi a ki a kép mondanivalóját (*Építők*, 1958; *Történelem*, 1950–1955). A tudatos leegyszerűsítési szándék utolsó fázisát a kiállítás talán legizgalmasabb, legbizarrabb képe a *Parasztok (Traktorvezető)*, 1957 mutatja be: ezen és a hasonló felépítésű, redukált színvilágú (a törlések során részben megsemmisült) képeken – a Mattis Teutsch által nekik tulajdonított kifejező erejük okán – a fejek és a kezek szinte kizárólagos elemekké váltak, mozaikszerűen betérítve a kép síkját. A képek tagadhatatlan groteszkségét az Almási Tibor által sűrűn idézett BÁLINT ZOLTÁN kritikus megjegyzései¹³ is érzékeltetik. A festővel szoros barátságot ápoló pszichológus szerint Mattis Teutsch emberein valami „rideg távolság, emberen túli jelenik meg” képei olyanok, „mint egy elképzelt, ideális világ távoli képselapjai, melyek távolról élők, de közlőrl hiányzik belőlük pont az, ami élővé tenné őket.” ... „Ezek az egységes fejek falanszteri eszmét idéznek vagy mesterséges eredetet tételeznek fel és ritkán keltik a korunkra jellemző életerő, életakarát képzetét.” A Bálint által „fantomszerűeknek” és „életérzések nélkülieknek” titulált, a nézővel tömegével szembenéző idegen emberalakok a festő céljaival ellentétesen, de mai szemmel nézve épp ezért nagyon érzékletesen közvetítik

¹³ ALMÁSI (2019): 157, 162.

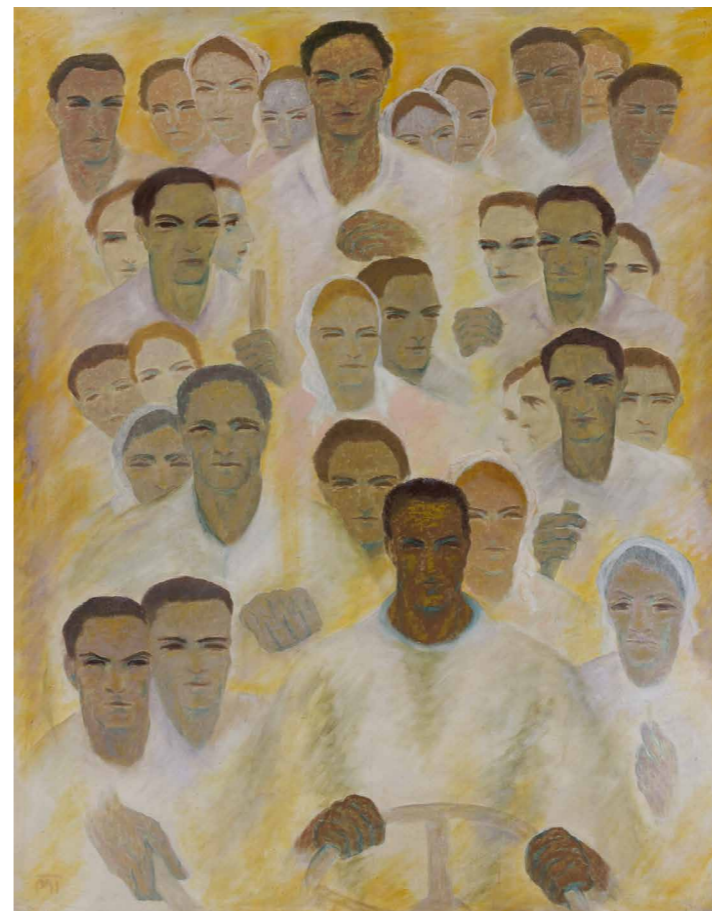
a század első felének utópiái és a történelem, leginkább disztópiára hasonlító valósága közötti szakadékot.

Az immár egyre inkább kerek egészében vizsgálható életmű példaértékűen mutat be egy olyan kelet-közép-európai festői utat, mely a zárad eleji avantgárd utópikus világából indult, majd a formákra, színekre és szimbolikus ábrázolásmódra épülő festői gondolkodásmódot igyekezett kibékíteni az ideológiailag megalapozott realizmussal. Nem mellesleg az életmű ezen részének újra előtérbe kerülése figyelmet irányít azokra a lényeges szempontokra is, melyeknek hiánya volt Mattis Teutsch korrekt értékelésének egyik hátráltatója, és egészen kézzelfoghatóan megjeleníti a politikai, kulturális vagy gazdasági hatalmi pozíciókból (direkt vagy indirekt módon) befolyásolt művészettörténet-írás viszonylagosságát. A kiállítás kapcsán bennem is felmerült, hogy ha nem az (ott egyébként már meghaladott) nyugati modernizmus narratívájának nézőpontjából gondoljuk el a régió művészetét, akkor BOROS JUDIT (a kiállítás címében is visszhangzó) kérdése egészen relevánsnak hangzik: „Realizmus mint avantgárd?”¹⁴

A kiállításnak – a tervezett, s remélhetőleg a közeljövőben megjelenő katalógussal –, valamint Almási Tibor alapos monográfiájával együtt talán sikerül a Mattis Teutschhoz hasonló művészi életutakat, az avantgárd vagy szocreál művészt, illetve a sokszor jolly jokerként használt „különutas figura” kategóriáit használó általánosító gondolkodást kevésbé leegyszerűsítő, differenciáltabb értelmezési irányok felé terelnie, s ezzel talán az 1940–1950-es évek közép-kelet-európai művészettörténetének komplexebb újraolvasásához is hozzátehet valamit.

¹⁴ BOROS JUDIT: Kilépes a konstrukciók világából. *Artmagazin*, 2020. március 5., ld. https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/kilepes_a_konstrukciok_vilagabol

MATTIS TEUTSCH JÁNOS
Parasztok (Traktorvezető), 1957, kazein-tempera, vászon, 136 x 180 cm
A Mattis Teutsch család gyűjteménye.





SEAN SCULLY: *Átutazó* – Retrospektív kiállítás

Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

2020. október 14. – 2021. január 31.



SEAN SCULLY: *Oisín tengerzöld (Oisín Sea Green)*, 2016 olaj, alumínium; 216 x 190,5 cm, magángyűjtemény