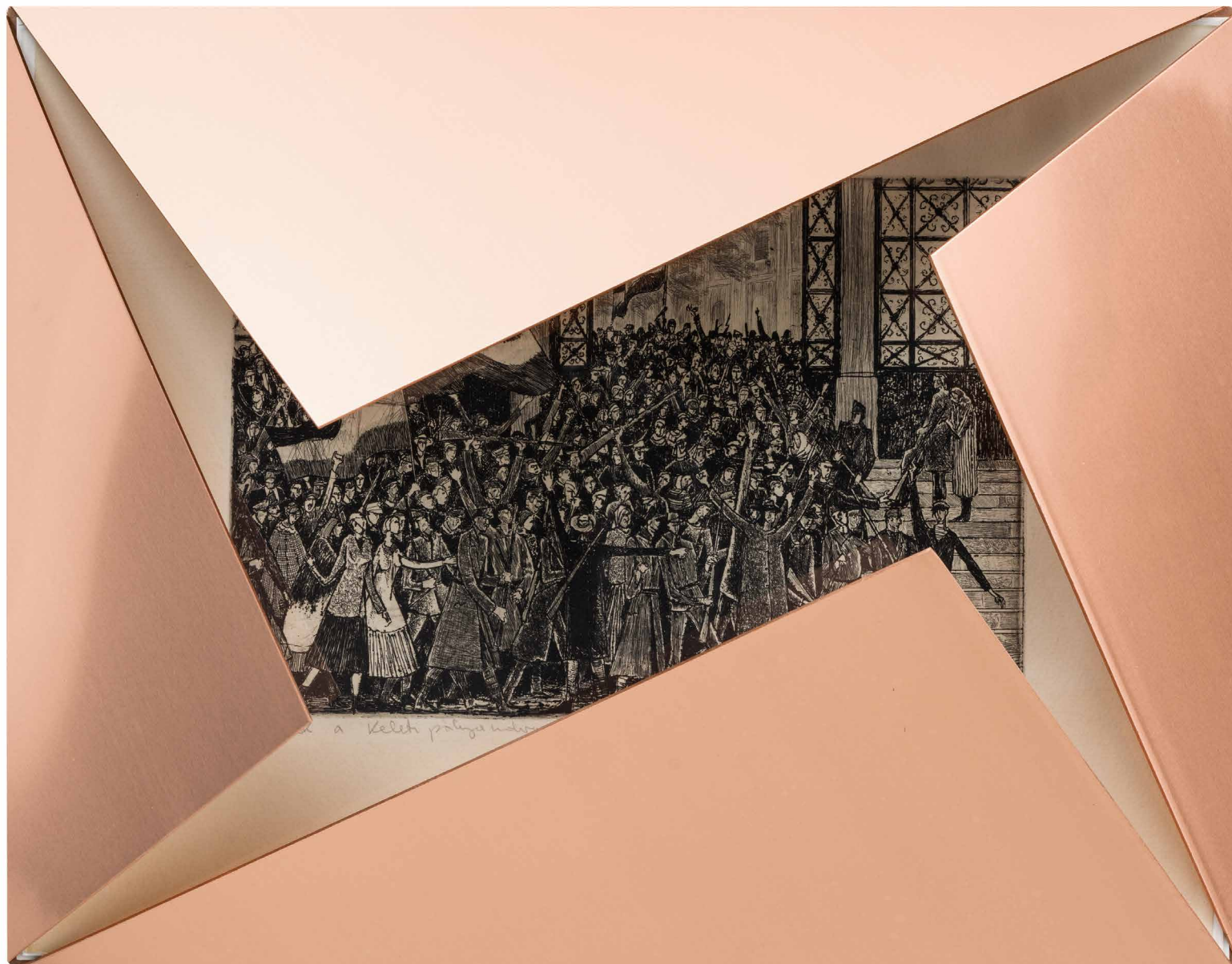


Balikon

2020_6

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000

ISSN 1216-8890 880 Ft



KOCSI OLGA

Rózsa mama 93 éves és megálmodta egy kiállításomat. Saját nagyszüleink korán meghaltak, így gyerekkoromban sokat vigyázott ránk a testvéremmel. Anyukám kerületi fogorvosként dolgozott, Rózsa mama az ő egyik páciense volt. Rózsa mama régóta egyedül él, férje és két fia elhunyt. Afféle pótnagymama volt nekünk. Pár éve elkezdtem újra gyakrabban látogatni. Egy alkalommal arról mesélt, hogy álmában egy kiállításon volt, az én kiállításomon. Elkezdtem foglalkozni az álommal, hetente jártam hozzá beszélgetni. A beszélgetések során különböző tapasztalatokat és történeteket mesélt az életéből. Sokszor nagyon erős vizuális képekről mesélt, amelyek látomásszerűen jelentek meg számára. Érdekesnek találtam, mi marad meg 93 év távlatából.

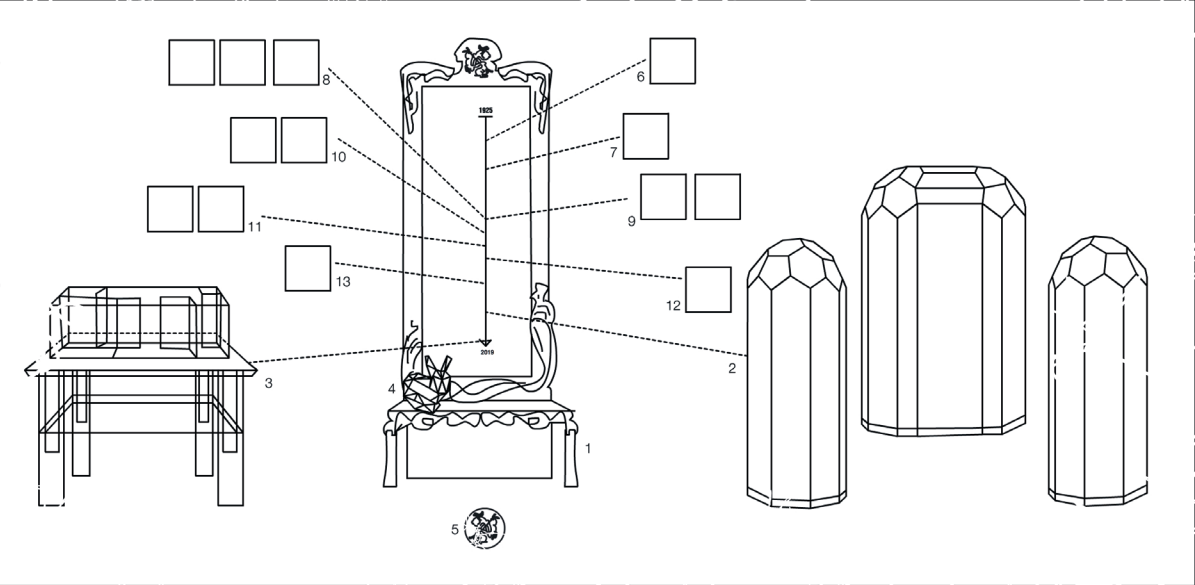
Az itt megjelent tárgyak Rózsa mamát, anyukámat és engem kötnek össze. A tükör a kapu egy képzeletbeli idővonal. A belőle kiágazó (sugárzó) képek Rózsa mama történeteinek általam leszűrt vizuális reprezentációja.

A projektor nyúl egy általam kiemelt történetet vetít a nézőre, ha a megfelelő jelzésen áll a tükör előtt. Az animáció, ami a befogadó testén jelenik meg, egy élet tanulsága. Összesűrűsödik benne a XX. század története egy személyes perspektíván keresztül, a néző is belekerül, mint hordozó médium. A tükör eredetileg Rózsa mama tulajdona volt. A fiának pénzre volt szüksége, mert építkezett, ezért megvettük a tükört, így került hozzánk. A gyerekkori otthonunk része volt ez a monumentális tárgy.

Rózsa mama által megálmodott kiállításom az üvegasztalon jelenik meg, ami anyukám fogászati rendelőjének volt a berendezése. Három szekció volt az álmában megjelenő kiállításon: múlt, jelen és jövő. A három térben használati tárgyak és növények jelennek meg.

Eredetileg a három különleges üvegszerkezetben - floráriumban -, amelyek anyukám fogászati rendelőjében álltak, virágok voltak. A kiállításon Rózsa mamától kapott tárgyak kerültek beléjük.

1. tükör;
2. floráriumok;
3. üvegasztal álom kiállítással;
4. projektor nyúl;
5. nézői pozíció;
6. gyönyörű ápoltság;
7. sáros zokni
8. nem volt zsír mind elkapkodták;
9. aranyfog és ház;
10. férfi ruha és 4 kg zsír és liszt;
11. nyúlt érte minden kéz;
12. kalóriapénz;
13. egy szem búza svájci exportra



ANDREAS FOGARASI

Envelop (Stettner Béla: Tüntetők a Keleti pályaudvarnál, 1918. október 30.), 2020, eredeti nyomat, réz, karton, üveg, 35.5×45.2×13 cm © Fotó: Biró Dávid

← i n s i d e e x p r e s s

Fiatal Képzőművészek
Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

KOCSI OLGA

RÓZSA MAMA, 2019

4



JAN GONDOWICZ: A test
mágikus istennője | Bruno
Schulz mitológiája | 2. rész

12



SURÁNYI LÁSZLÓ: Esztétikum-
etikum-logikum örvényszerű
mozgása | Szabó Lajos
spekulatív grafikájáról

20



BENEDEK KATA: Az emlékezet
működik: Aby Warburg:
Bilderatlas Mnemosyne.
The Original
Between Cosmos and Pathos.
Berlin Works from Aby Warburg's
Mnemosyne Atlas

23



KOVÁCS ÁGNES: Egy
feledhetetlen őszi délután
Ingo Glass műtermében

26



BARÁT ZSUZSANNA: NIRIN,
a 22. Sydney Biennálé



29

SÉRA HANGA: Láthatatlan élvonal |
A nőművészek helyzete a kortárs
művészeti életben

32

RÉVÉSZ EMESE: A Felejtés borítékjai |
Andreas Fogarasi sorozatáról

36

DARIDA VERONIKA: A távollét
színháza | Rimini Protokoll (Stefan
Kaegi, Dominic Huber) (CH):
Nachlass – Pièces sans personnes
(Hagyaték – személytelen történetek)

38

NAGY KRISTÓF: Vannak-e progresszív
stílusok? | Mikhail Lifshitz: *The Crisis*
of Ugliness: From Cubism to Pop-Art.

42

LÁNG ESZTER: Hová vezetnek
Horváth Kinga lépcsői? | *Kiragadott*
történetek – A látható és a láthatatlan

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
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 irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, 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>

A test mágikus istennője

Bruno Schulz mitológiája

2. rész

A képzelet archeológiája

BRUNO SCHULZ 1919-ben készült *Őnarckép*én a művész arca fiatal, és merőn néz minket. Könyvek tornyosulnak mögötte az íróasztalon, ephébosz néz ki a hordozható rajzállvány mögül. De a művész arcának magasságában kifüggesztett két kép teszi ránk a legmélyebb benyomást. Csak az arc olyan kidolgozott, mint ezek, nyilván az sem kevésbé lényeges, amit ábrázolnak. Mivel e képekkel a háttérben akarta elkészíteni a saját portréját, ezek feltehetően az ő művei. Ezért provokatív-feszélyezett a művész tekintete: „Tessék, ez játszódik le a fejemben!”^a Nem alaptalanul tételezhetjük fel, hogy ez a háttér az őnarcképet kommentálja, hisz úgy egészsíti ki egymást a két ábrázolt jelent tartalma, hogy legalább annyira álcázza, mint amennyire elárulja a programot.

A művész bal karja mögött egy parkban játszódo jelenetet ábrázoló kép nagyobbik fele látható. Felismerhetünk rajta egy reverendában, pelerinben térdelő férfialakot, láthatjuk a tonzúráját. Tipikus papi kalap hever a lány lábai előtt. A főpap az előtté álló meztelen szépség ölébe hajtja a homlokát, a combjait simogatja. A kislány, tetézve a blaszfémiát, áldón emeli kezét a prelátus feje fölé.

A jobb karja mögött lévő kép szinte teljes egészében egy még nyugtalanítóbb jelenetet ábrázol. Az oltár lépcsőin játszódik, erre utal a két csaváros ébenfaoszlop. A festmény látható részének közepén meztelen szépség telepedik a hatalmas tridacna szélére, a lábujjhegye valami folyadékba ér. Hogy miféle folyadék ez, azt a baloldalt megörökített csoport adja értésünkre. Két szolgálólány tart a kagyló széle fölött egy fejetlen férfitestet, amely mereven tárja szét a karját. Világosan kirajzolódnak a levágott nyakon a kiürült artériák lyukai. A kagyló hajlott széle alatt hever az áldozat feje, halott szemmel bámulja a fürdést kedvelő hölgy levetett cipőjét. Még nem készült alapos elemzés a két fentebb leírt kompozícióról – talán azért nem, mert másodrangú műalkotásnak tekintették vagy diszkréten

kezelték a művész lelki életének tartalmát, nyíltan fogalmazva pedig attól tartottak, hogy perverziót kell tulajdonítani neki. De maga a helyzet, feltételezve azt, hogy olyan Schulz-műveket elemzünk, melyek, nevezük így, az „irodalom előtti” korszakában készültek, feltárhatják a felbecsülhetetlen értékű rejtett kontextust, amely kulcsot ad a prózájához és az esszéisztikájához, azok pedig visszamenőleg magyarázzák ezt. Az a gondolat a kiindulópont, hogy ez a kontextus rituálisként kezelendő. Tehát a rajzok útmutatót adnak – sajnos nem teljeset – a sajátos magán mitológia keretei közt életre hívott szertartásokhoz.²

Akit sért ez a megfogalmazás, idézőjelébe teheti a „rituális” jelzőt. Mert itt valamiféle mulatságról van szó, bár ma már nehéz elképzelni, hogy valaki nem létező hiedelmeket talál ki mulatságból. de száz évvel ezelőtt, a fiatalok egészen más szellemi kultúrája mellett ez alighanem ugyanolyan gyakori volt, mint királyságokat vagy kitált barátokat teremteni képzeletben, pedig ez végtére is a szépirodalom nagy fejezetét alkotta. Még vissza kell térnem erre a kérdésre a gondolatmenet folytatásában.

Tehát meg kell mutatni e szintetikus mitológia alakját, fel kell hívnom a figyelmet vallási, jobban mondva vallástörténeti forrásaira. Fentebb már megfogalmazódott olyan feltételezés, hogy az erotika schulzi szakralizálásához vezető procedúrákat az Asztarté-kultusz feltámasztására tett kísérletként is bemutathatjuk. Mintha erről tanúskodna az imádatábrázolások orgiasztikus, de nem dionüszoszi jellege. Úgy gondolom, alátámasztja ezt a meghatározást a bemutatott teofániák lunáris jellege, az ábrázolt jelenetek bestiáriuma és kellék-tára, az áldozati szertartás beavatási stílusa, akárcsak a kánaáni templomi prostitúcióra vonatkozó, világosan érthető utalások. Ennek fényében a schulzi bálványok közön-ségessége, mint már írtam, azt a célt szolgálja, hogy a női elemet istenítse, amikor az istennő inkarnációját látja a kéjhölgyben. És végül e kultusz jeleinek tekintem a körmenetek háttérében látható baetylusokat,

^[1] E helyt hangsúlyoznunk kell, hogy MAŁGORZATA KITOWSKA-LYSIAK egyedülállóan bátor kutatásokat folytatott, és számos tanulmányában közel került – korábban és másoktól függetlenül – az alább bemutatandó meggyőződésekhez. [Ld. még: Małgorzata Kitowska-Lysiak: Víziók a nőiségről A bálványimádás könyvében: Salome és az Androgün, Balkon, 2004/1-2., http://www.balkon.hu/archiv/balkono4_01-02/oonoiseg.html; utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. október 4.]

melyeket a drohobyczi épületek elemeinek álcázott a szerző. Ez a szó szoros értelmében vett bálványimádás jele.

Nem viccből deklarálta Schulz, hogy „közel áll hozzá érzelmileg az antikvitas, úgy gondolja, az élet pogány felfogásából erednek az alakjai, a fantáziái és a történetei”³ Ez azért félrevezető, mert itt nem a klasszikus mitológiákról van szó. A prózájában ez azt jelenti, hogy a napkultusz helyévé stilizálja a szülővárosát, de ezt időről időre megzavarja a félvilági szépségek által megszemélyesített lunáris női elem inváziója, ami az orgiasztikus önlealacsonyítás paroxizmusába hajszolja a férfinépet. Ezért vetítik előre a rend megzavarását az aggódva várt légköri jelenségek, mint a szélvihar, a természetellenes köd vagy az üstökösök. Csatatér hát a város, ahol kozmikus erők küzdenek. A „női princípium” képviselői feltárják a szépséget, az ábrándokat és a spekulatív tudást – hasonlóan a holdfényhez, ami csak tükröződik. A schulzi eretnek, az Apa doktrínájának lényegi jellemzője az, hogy a másodlagos keveredik azzal, ami kétségbevonhatatlan. Schulz prózaírói munkássága – a maga allúziós poétikájával – arra az időszakra esik, amikor a beavatatlanok széles köréhez fordult. A húszas-harmincas évek fordulóján készült rajzait viszont a beavatottak szűk körének, egy sajátos klubnak, „a sacrum keresőinek” címezte, amely talán még a háború előtt szerveződött körülötte. Ebből sejthető, hogy ezeken a munkákon találhatunk – Schulz kedvenc szavával – fabulisztikát, tehát rekonstruálható cselekményt. Mint tudjuk, minden mitológiai festészetnek szüksége van ilyen aktivitásra: az almat tartó három meztelen hölgy csoportja vagy a hattyúval látható női akt formájában kifejezett jelentés megköveteli a mitológia ismeretét. Schulz esetében azt az értelemadó miliőt kell rekonstruálnunk, amely a mítoszteremtő attitűd felvételére készítet. Tisztában vagyok azzal, hogy ha a mítosz logikai szabályait követi a gondolkodásom, azt úgy vehetik, hogy szabadjára engedem a fantáziámat, de abban a meggyőződésben választom ezt az utat, hogy egészen kétségbeejtő módszereket is meg kell kockáztatnunk, mert olyan szegényes Schulz ránk maradt képzőművészeti hagyatéka. Bár elismerik és használják is ezeket a kihalt hiedelmek kultikus képeit vizsgáló kutatók.

^[2] BRUNO SCHULZ: Exposé o „Sklepacz cynamonowych”. [in:] Uő.: Księga listów, Gdańsk 2002. 235.

Ha kultikus, tehát a beavatás szándékával készült képeknek tekintjük azt a két jelenetet az *Őnarckép rajzállvánnyal* háttérében, valamelyest feltárják a titkaikat. A szabadtéri jelenet bal szélén felismerhető a ciprusfa, a jobb szélén pedig fehér talapzat látható. A meztelen lány, akinek olyan arca van, mint egy szecessziós nimfának, nyilván ebben a pillanatban szállt le, vagyis valójában életre kelt szobor. Mivel a mítosz szerint az életre kelt szoborban Aphrodité⁴ öltött testet, a papnak itt egyértelműen az új Pügmalión szerepe jut. Tehát a képzeletbeli Cipruson vagyunk, a XVIII-XIX. századi festészet világában. A látszólag teljes mértékben erotikus jelenetet azonban hála színezi: az életre kelt istennő hálás a férfinak, amiért alázattal fogadja a csodát, ezért áldja meg. A pap tehát nem azért térdel fedetlen fővel, mert a kalap akadályozta abban, hogy magához ölelje az imádott testet, hanem így fejezi ki tiszteletét a vágy hatalma előtt, amely ismét megmutatkozott. Mert képes feltámasztani a halott isteneket.

A sudár termetű istennő aktja mellett látható a jelenet, melyben a fehér papnő elfogadja az áldozatot. Ő meztelen, ellentétben az imádkozó sáskáival, mert fürdőt kell vennie, hogy újjászülethessen. Hisz a vérfürdő, amint azt bizonyítják Báthori Erzsébet praktikái, az örök fiatalság mágiját szolgálja. A kagyló alak arról árulkodik, hogy a papnő a lunáris istennőt személyesíti meg, a tengeri lények ugyanis – akárcsak maga a tenger – a hold uralma alatt állnak, a tengervíz pedig titkos rokonságban áll a vérrel.⁵ A hold a vágyak patrónusa, a hold ritmusai ígérek metamorfózist.⁶ Miért ábrázol Schulz következetesen tigriseket vagy félig tigris kimérákat? Azért, mert ellenfelük, az oroszlán nappali ragadozó, a sivatag lakója, szoláris lény, a sörénye pedig a napkorona. Miért kísérik kutyák Schulz istennőit? Mert az archaikus hiedelmek szerint kutya látható a holdkorongon, a szégyentelen kéjvágy szimbóluma. Ezért áldoztak kutyákat Aphrodité-Asztarténak. Miért olyan buja a növényzet az elbeszélésekben? Mert pontosan ilyen dűsan hajtó, hamar elhervadó növényzetnek kedves a hold vegetatív, csapadékos természete. Lunárisak hát a víz elemének alávetett kagylók és a különféle oszlopok spiráljai is: az erotikus témákat kedvelő rajzművész, FRANZ BAYROS, akitől ezt közvetlenül átvette Schulz, a *Die Purpurschnecke*, vagyis A bíborcsigák⁷ címet adta legjelentősebb grafika-sorozatának.

A különösen impozáns kagylókat gyakran keresztelőtálnak használták,⁸ tehát vérrel való keresztelésről van szó. Vérből, ebből a rejtélyes anyagból születik az új, vészterhes Aphrodité, ez pedig ellentétben áll a mellette lévő képen látható „derűs” teofániával, de így is jár neki a megújult szépséget szimbolizáló gyöngy státusza.

Már korábban is szóhoz jutott az egész schulzi mitológiában diszkréten jelenlévő ironia. Itt azonban új dimenzióba lép. Hisz ez a kád kagyló (concha), a Conchita pedig női név. És az sem mellékes, hogy ezt a nevet kapta PIERRE LOUÏS *Az asszony és a bábú*⁹ csábító, de a szüzességét veszett dühvel védő hősnője. Schulz nemzedéke számára ez a mű volt a bevezető a vágy filozófiájába. Schulznak nincsenek aggályai, már ekkor is gond nélkül szerez be vízióihoz építőanyagot az ócskapiacról.

Az viszont fontos, hogy e könyv olvasóinak emlékezetében Conchita a Concepción becézett változata, ennek minden mögöttes jelentésével együtt. És itt kezdődnek a botrányos dolgok. A papnő ugyanis nem vérfürdőre

^[3] Aphrodité és Asztarté (Astóret) ugyanaz az istennő a vallástörténet szerint.
^[4] Azzal is hangsúlyozza a tengerrel való rokonságát, hogy a közelebbi nimfa bal lábfeje uszony.
^[5] Az olvasó figyelmébe ajánlom itt egy holdas éj leírását, amikor belopakodik Adelához az emberalakját fokozatosan elvesztő Edzio, valamint az elbeszéléshöz készült szerzői illusztrációt.
^[6] Ezt a címet kapta BAYROS 1905 és 1920 között készült tíz rajzsorozatából és huszonegy exlibriséből készült albuma: Die Purpurschnecke, Gala, Hamburg 1974.
^[7] Minden fiú megkapja ezt a tudást JULES VERNE-től a Nemo kapitány második kötetének harmadik fejezetéből.
^[8] Az eredeti (La Femme et le Pantin) 1898-ban, az első lengyel fordítás 1910-ben jelent meg.

készül, hanem inkább a XVIII. századi francia libertinus metszetekről ismert mozdulatot teszi.¹⁰ De ha ezt lehet fokozni, még inkább degradálja az autoerotikát azzal, hogy az altesti mosdás prózai tevékenységeként mutatja be. Tehát az imént lefejezett férfi áldozatával kezdődik a Gyöngy-papnő „szeplőtelen fogantatása”, vagyis a fiktív rítus legbelső lényege. Ezen a ponton fel kell tenni azt a kérdést, hogy mi köti össze a két ábrázolást, tehát mi a tanulság tartalma vagy inkább iránya. Érzésem szerint a feketeség szimbolikája kínálja a választ. Kozmikus aspektusban ugyanis a sötét vérrel teli kagyló a fekete napkorongot, tehát a rejtett hold arculatát képezi. Az újhold ugyanis Ellenföld, vagyis a síron túli beavatás hazája. A sötét kagyló viszont mint a transzszubsztanciáció edénye sajátos libidális aspektust kap a női anatómia, másként fogalmazva a kincses barlang amplifikált képmásaként, ahol a gyöngy érlelődik: az újjászületés, tökéletes formában. Mellette látható a papi reverenda szimbolikus feketesége, amely még szembetűnőbben fedi fel *materia prima* természetét: a feketébe öltözött pap alakjában a *hülé* kelti életre a vágyával a *formát*, melynek szimbóluma hagyományosan a szobor, aztán kéjesen hódol neki.¹¹ Ez teljes szellemi összhangban áll az *Értekezés a próbabábukról* című, sokkal későbbi művével,¹² sőt az anyag és a forma Schulz által interiorizált, érzelmi élete szempontjából kulcsfontosságú dialektikájával is. A szimbólumok beszéde kétségkívül túl könnyen épít hidat a tudatlanság szférái fölött. Schulz papja tehát jöhet a kollektív felejtésben elveszett olvasmányból vagy utalhat azonosítatlan személyre. Tehát a véres szertartás előképét láthatta valahol egy festményen vagy illusztráción. De alternatíva lehet a Schulz korábbi műcímeiben uralkodó tiszta leírás: *Két meztelen nő és egy férfi az asztalnál, a lábuknál kúszó alak és kutya* vagy: *Három nő kanapén és egy férfi (őnarckép), a cipő előtt térdelve* – és más ehhez hasonlók. Hisz az Őnarckép rajzállvánnyal háttérében látható, leíróan regisztrált jelenetek csak elszórt kifejezések Schulz ikonográfiai nyelvéből: „nyújtott lábfej”, „kagyló”, „cipellő”, csavaros oszlop”, „meztelenség”...

Drohobyczi proszkinézisz

Schulznál sosem esetleges a portrék és őnarcképek kelléktára. Ahogyan az életre kelt szoborból ered minden próbabábuja, azok a művek is jelzik, hogy kapcsolatban állnak a titkos mitológiával, amelyek nem tartoznak a kultikus képek közé. Különösen figyelemre méltó az 1921-ben készült *Őnarckép Stanisław Weingartennel és két modellel*, amely arra készítet, hogy egy nem látható műre következtessünk. A művész barátja itt minden bizonnyal egy készülő sorozat, A bálványimádás könyve egyik tábláját tanulmányozza, még azt is tudjuk, hogy melyiket. Összevont szemöldökkel nézi, mintha ez egy különösen drasztikus grafika lenne. Némi támpontot ad a nyomat vízszintes formátuma és a szerző bűnbánó arckifejezése, aki mintha meg erősítene valamit: „Igen, ez a munkám!”. A *Bestiákról* (1920–1922) van szó, amelyen – emlékszünk – a felismerhetetlenségig eltorzítja a kúszó „hímállat” arcát az erőtlen vágy. A portrén látható Weingarten tehát az intim portréját nézi, amely ilyen okokból marad rejtve a nézők előtt. A padló mintázata arra mutat, hogy ez ugyanabban a szobabelsőben történik, ahol a Schulz által rekonstruált vagy komponált jelenet játszódik!

Pontosan itt kezdődik e portré sajátos dialektikája. Ez ugyanis egyedülálló Schulz olyan művei között, amelyek nők társaságában ábrázolnak

férfiakat: a két úr mintha nyíltan dominálna a mellettük lévő nőkön. A kifogástalan öltözékben ábrázolt két férfialak foglalja el a rajz fontosabb részét, a jobb felét,¹³ Weingarten masszív alakja pedig benyomul az előtérbe. A fentebb leírt pszichológiai helyzet is ide összpontosul. De a két lemeztelenített modell, aki valamivel lejjebb helyezkedik el, nem csak díszlet a művész műtermében.

A lányok, ellentétben a feladatukra koncentráló férfiakkal, pihengetnek. Ez emlékeztet valamelyest az elfelejtett bábuk szendergésére: a baloldali igen mesterkélt pózt vett fel a láthatatlan ülőkén, olyan kidobott próbabábura emlékeztet, amilyet egykor a festők használtak.¹⁴ A másik, valamivel természetesebben elhelyezett, de alárendelt pozícióba, az asztal alá került nőalak csak deréktól felfelé látható. Ott öleli a melléhez a körömcipőt: a sajátját, hiszen a meztlábás barátnője cipellőjét – ezt elsőként MAŁGORZATA KITOWSKA vette észre – maga Weingarten viseli az öltönyéhez.

Mit művelnek hát a lányok? A baloldali modell különös póza, amint azt könnyen észrevehetjük, az igen feszélyezett Weingarten testtartását parodizálja. A másik viszont, akit nem látnak az urak, az arckifejezéséből ítélve alattomos tervet agyalt ki: mindjárt a műterem közepére dobja a körömcipőt. Most már behódol neki Schulz (Weingartent, mint láthatjuk a cipőjén, már uralmuk alá hajtották) – és egy pillanat alatt szertefoszlik a művészettel való találkozás fenséges aurája. „Bosszút állnak” Weingartenen, Schulz pedig az ajzottsága, nem pedig a barátságot próbára tevő művészte miatt szégyenkezhet. De az is fontos, hogy a nők segítenek csúfondárosságukkal és cselszövésükkal kifejezésre juttatni a zsenialitásukat. Az állványon látható kép fekete táblája Weingarten válla fölött nem véletlen vezet – mint a baljós folyadék tükre a rituális tridacnában – a metamorfózis sötétségébe. Nem véletlenül tűnik ismerősnek a kis szobor, melynek a grafikát támasztja Weingarten: ő a nemi attribútumát simogató papnő. A hamarosan kezdődő, ezúttal nem beavatási, hanem drámai jelenetet előlegezi a bal modell, aki hasonló mozdulatot tesz a kezével.

^[13] Akárcsak az Őnarckép rajzállvánnyal című grafikán, a bal oldal a halál és (a libidó szimbolikájában) a nőiség tartománya.

^[14] Érdemes egybevetni a Schulz által kitalált pózt WOJCIECH WEISS Válság (1934) című képén látható műtermi próbabábu pózával.

Schulz rajzainak és grafikáinak világa „minden kultúra és mitológia töredékeiből összeálló legendakörre formálódik, homályos és szédítő fabulisztikává fejlődik”.¹⁵ Az egyértelműen vallási jellegű képek¹⁶ mellett A bálványimádás könyvében találunk narratív ciklusokat is, melyekben a beavatást szolgálhatta a jól felépített anekdota. Az egyik ilyen fabuláris szövedék a *Küthéra szigetén* című Watteau-parafrázissal kezdődik. De nem Aphrodité távozását, hanem az érkezését láthatjuk. Küthéra ékességeiből csak a Schulz tájain egyedülálló klaszszicista palota¹⁷ maradt a háttérben, az istennő pedig éjszaka, magában érkezik „a szerelem szigetére”, fogatot hajtva, amelyet három meztelen, szomorú, idősödő hím húz. Nem teszi le az ostort, amikor a két térdelő bennszülött hátára lép harci szekérre emlékeztető konflisából. Az egyiknek a fejére lép! Irigykedve nézi az első igavonó hím. Holdsarlón ábrázolták Asztartét, amint kígyókat nyalából össze a kezében. Schulz rajzain a korbácsoló vágyat szimbolizáló ostor helyettesíti ezt. Az örült rajongó sorát a *Körmenet* című képről ismerhetjük meg, ahol förtelmes varanggyá változik ez a korbáccsal fölhasított arcú illető. Mert azzal jutalmazza az istennő a különösen buzgó híveit, hogy állattá változtatja őket, mint Kirké. Vannak átmeneti szakaszok: térdre esnek, törpévé,¹⁸ igásállattá, tigrissé és kutyává változnak – az utolsó két stádiummal jár együtt a póráz gyalázata. Ez természetesen a szégyen határán átlépő legmélyebb megalázkodásról, sajátos drohobyczi proszkinézisről tanúskodik: teljesen rabjaivá váltak a vágy erőinek, hódolattal fogadták az epifániát.

A Küthéra-Kirké-cirkusz asszociációs lánc végpontját a *Mademoiselle Circe és a társulata* című kép ábrázolja. Éjszakai látványosság tanúi lehetünk, melyet fekete harisnyában és röhejes csipkés bugyiban prezentál a csőcseléknek a cirkuszban fellépő nő. Az ő parancsára vetélkedik egymással a két totyakos atléta, az egyik

^[15] A Szanatórium a Homokórához fülszövege, J. Ficowski: Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 2002, 168.

^[16] Az ide sorolható képek listája: Ajánlás, Undula éjszaka, Undula, az örök ideál, A pad, Zarándokok, A bálványimádás könyve I., A bálványimádás könyve II, ld. még: http://www.brunoschulz.org/rysownik-6.htm

^[17] Ugyanez a palota látható vázlatos formában az 1933 előtt készült Női lábat mosó férfi című rajzon, az Irodalmi Múzeum (Varsó) gyűjteményében.

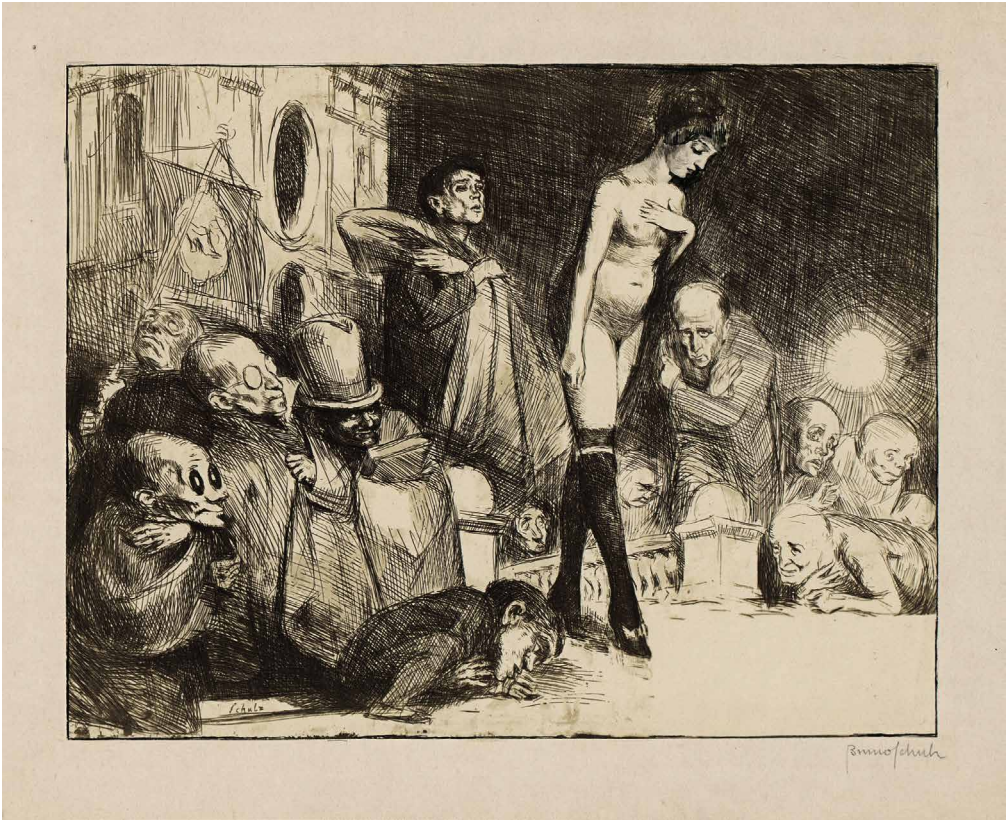
^[18] A mitológia tanúságtétele szerint a levantei kultúrkörben mindig törpék kísérik a Fehér Istennőt.


BRUNO SCHULZ
Undula éjszakai sétája

dögnehéz vasgolyóval, a másik hasonlóan masszív súllyal küszködik. Mindketten mozdulatlanná dermedtek, az győz, aki tovább tudja tartani a súlyt. És mi a jutalma? Hisz láthatjuk az előző forduló győztesét. Félig tigrissé változott, pórásra kötötték, most nyalogathatja az úrnője csizmáját. Az előadás után az átváltozások úrnője három, a regresszió különböző fokán álló teremtmény kíséretében távozik.

A nők nagy rajongója, Schulz nem ábrázolta őket tánc közben. Szünetben viszont igen. Ártatlan címet kapott a kép: *Kerti mulatság*. Épp befejezte a fellépését a négy divatosan öltözött koribant, most pedig zárt *corps de ballet*-ként ülnek le egymás mellé a padra. A szünetben a pad mögötti sötétségbe rugdossák az áldozatukat, az arccal a földön fekvő férfit, akivel (később pedig *akin*) rituális táncot jártak.¹⁹ Az egyikük még áll, a padra támaszkodva, mert a szabad kezével a cipőjét igazgatja, mert most rúgott bele az áldozatba, így ellenőrizte, hogy mozog-e még. A nők csoportja mellett kétoldalt két férfi. Az egyikük alázattal hajol meg, könyörög, hogy fogadják kegyeikbe. Szó sem lehet róla. Balról a második menád, akinek

^[19] Az az olyan istennőkről szóló mitologikus-folklorisztikus elbeszélésekre emlékeztet, akik tánccal és csiklandozással ölik meg férfi áldozataikat. Mint WITOLD KLINGER kimutatta (Wschodnio-europejskie rusalski i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska. Lublin – Kraków, 1949), az ókori Thesszáliából ránk maradt emlékek semmilyen sem különböznek a XX. századi Podólia regétől.



BRUNO SCHULZ
Körmenet

vérfolt van a ruháján, épp csak meglegyinti az ostorral, mintha azt mondaná: „Nem te jössz!” Mert a túloldalon térdel egy meztelen esdeklő, akin Schulz arcvonásait ismerhetjük fel. És úgy néz ki, hamarosan célrt ér. A szakrális erotika híveinek rituális korbácsolását áthatja a leglunárisabb lény, a kígyó mágiája. Ez a mágia átok, másrészt viszont – mivel minden kétértelmű, ami a kígyóval kapcsolatos – a porban csúszás fallikus stratégiáról árulkodik: aki ezt követi, a hímtag görcsös, vak, de, mint tudjuk, célirányos mozgására redukálja magát. A „kígyószerű” lény hatékonyságban a sokszorosát nyeri vissza annak, amit a megaláztatással veszített. Tehát a bukás, melynek stádiumait oly szívesen mutatja be Schulz, épp annyira mazochista fantazma, mint amennyire előrevetíti annak a lénynek a *sikerét*, akinek sosem vonták kétségbe szimbolikus identitását.

A küthérai mítoszra rakódó kígyószerűség azt is sugallja, mit koldulnak A bálványimádás könyvében. A *teremtés könyve* elbeszéléseiben minden állatnak el kell vonulnia a nemrég teremtett Ádám előtt, hogy identitást szerezzen, vagyis hozzá illő nevet kapjon, A Midrásban olvasható változat szerint Ádám volt egyedül magányos a teremtett lények között, mert minden állatfajta nőstényével próbált közösülni, de egyik sem elégítette ki.²⁰ E változat matriarchális inverziójában, amely mintha A bálványimádás könyve példázatai²¹ mögött rejlene, a nőiség tisztelői újabb meg újabb, egyre kevésbé emberi testet öltenek abban a reményben, hogy valamelyik alakjukban végre elnyerik az istennő kegyeit. Ha nem ember, akkor talán tigris, ha nem tigris, akkor csődör, ha nem csődör, akkor kutya alakjában: a metamorfózisok sorozata így párolja le (a *Lustprinzip* szellemében) a férfiaság tisztán paradicsomi esszenciáját.

20 Vö. ROBERT GRAVES, RAPHAEL PATAI: *Héber mítoszok. A Genézis könyve*. Ford. TERÉNYI ISTVÁN, Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1969, 55.
21 A „példázat” szóval különböztetem meg az Ónarckép rajzállvánnyal és A bálványimádás könyve narratív stílusát az allegorikus beszédtől, amit WŁADYSŁAW PANAS vizsgált Schulz exlibrisein.

A misztériumok vadorzói

Talán nem erőltetett az a tézis, hogy akkor mélyedhetünk el Schulz grafikai életművében, ha meglátjuk azt a rajzaiban, amit ő maga látott, a barátaihoz hasonlóan. Ha tovább megyünk egy lépéssel, kijelenthetjük, hogy az életmű e része az olyan esetek közé sorolandó, amikor a rendkívüli mű egy társaság tevékenységének látható megnyilvánulása, amelyben született. Valójában nyilván sokkal gyakoribb a kölcsönös csoportos inspiráció ehhez hasonló helyzete, mint gondolnánk, de ez rendszerint csak akkor derül ki, ha a csoport egyik képviselője átlagon felüli tehetségnek bizonyul. Jobban mondva egykorúak csoportjára gondolok, amelyet rendszerint férfiak vagy fiúk uralnak. Itt alternatív világképet kreálnak spekulatív játékokban, vagyis létrehozzák a beavatottak körében a tudomány, a mitológia vagy a hiedelmek egyéni változatait, miközben elmosódnak a határok e területek között. Gyakran színpadiassággal jár együtt a kreativitás területének tágítása: rituálékat dolgoznak ki, rangokat, szerepeket és címeket osztanak, portrékat készítenek egymásról szóban vagy rajzban.

A mulatság hamar túllép az előre kijelölt kereteken, a résztvevők egy fiktív tartomány uralkodói és törvényhozói lesznek, amelyet együtt hoznak létre és alakítanak állandóan. Miközben, ami nem kevésbé fontos, e teremtmény rendszerint hivatalosan kétségbe vont, kinevetett, nem elfogadott forrásokból, másként fogalmazva, az eszmék szemétdombjáról merít ihletet. Mert ilyen alkotó munka mindig az eszmei paradigma mélyreható átalakulása utáni időkben, nagy történelmi megrázkódtatások idején vagy közvetlenül ezek után, elszigetelt közegekben, kollégiumokban vagy vidéki városokban, kulturálisan lepusztult világban bontakozik ki, ahol a vásári tudás, a gyanús brosrák, az elmúlt korszakból maradt helyi legendák vagy aberrált traktátusok az elfogadott tekintélyek ellen irányuló sajátos ellenszintézis építőanyagai lehetnek. E csoportokat röviden apák nélküli társaságoknak nevezem, mert az ő hiányukat próbálják eltüntetni lázas alkotó munkával.

Meglepően sok XIX-XX. századi művészeti mozgalom alapul ezen a jelenségen. A lengyel kultúrában kétségkívül példamutató az igen bőségesen dokumentált Filomata, Filareta és Sugaras társaság genezise a „sugarak” alternatív fizikájával, a metafizikai kémiával és mindazzal együtt, amit

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI²² „tuhanowiczai kultúrának” nevezett. De talán máig sem vizsgálta senki szociológiai eszközökkel azt, hogyan adott egyre nagyobb lendületet a lengyel romantikának a diákok illetudó társasága, melynek az volt a célja, hogy olvassák egymás dolgozatait. Többször is volt alkalmam hasonló csoportokról írni, ezek közül most egy vidéki iskolában, Rennes-ben tanuló kisebb diákcsoportot említek, amely a XIX. század nyolcvanas éveiben hozta létre Übü apó mitológiáját és a patafizikának nevezett paradox áltudományt, amivel még mindig számos művész szórakozik, több száz híve van Franciaországban.²³ Hasonló szerepet játszottak az első Zakopanéba települt lakosok értelmiségi pályára lépő gyerekei, akik hamar megszervezték a misztifikáción és egymás gyótrésén alapuló testvérületüket. E társaság szabályait követték WITKACY korai drámái.²⁴ Említenem kell még a múlt században, a húszas-harmincas évek fordulóján tevékenykedő leningrádi Oberiu csoportot, amelyet sokáig a dadaizmus helyi változatának tartottak. 1991-ben egy svájci kutató, JEAN-PHILIPPE JACCARD a peresztrojka után közreadott írásokból rekonstruált egy excentrikus szemiotikán és eretnek algebrán alapuló titkos doktrínát.²⁵ Ugyanekkor, a húszas évek vége felé alakult Franciaországban a Le Grand Jeu csoport, amely kifejlesztette a misztikus szürrealizmus lokális változatát. ANDRÉ BRETON csoportja azonban a rá jellemző módszerekkel hallgatásra kényszerítette őket.²⁶ És végül már a mi időkben láthattuk Lengyelországban hasonló társaságok születését, fejlődését és szétesését: az egyikbe olyan művészek tartoztak, akik a Tarczyńska utcai színház avantgárd formájában jelenítették meg experimentális metafizikájukat, a másik a katowicei festők ezoterikus köre, az Oneiron volt.²⁷

22 ZDZISŁAW KĘPIŃSKI: *Mickiewicz hermetyczny*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980
23 Vö. MICHEL ARRIVÉ: *Les Langages de Jarry*. Klincksieck, Paris 1972; JAN GONDOWICZ: *Opera grównio* [in:] *Teatr Ojca Ubu*, CIS, Warszawa 2006.
24 Vö. JAN BŁOŃSKI: *Od Stasia do Witkacego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; Jan Gondowicz: *Upadek rozpatrywany jako jedna ze sztuk pięknych* [in:] *Paradoks o autorze*. Kraków, 2011
25 Vö. JEAN-PHILIPPE JACCARD: *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern – Berlin – Frankfurt am Main – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1991; JAN GONDOWICZ: *Między snem a drwiną*. Kalendarium oberiuckie. *Literatura na Świecie*, 1990, 1-3. (222-224.), 305-318.
26 Vö. RENÉ DAUMAL: *Correspondance I*, 1915-1928, Gallimard, Paris 1992; JAN GONDOWICZ: *Rower ze złota. Nowe Książki* 11/2004
27 Vö. Miron. *Wspomnienia o poecie*. Red. HANNA KIRCHNER, Tenten, Warszawa 1996; JAN GONDOWICZ: *Teatr za szafą. Kultura* 1972, 50.



BRUNO SCHULZ
Az elvarázsolt város

Ez a hosszas felsorolás mellett szól, hogy létezhetett hasonló drohobyczi csoport, amely vélhetően EMANUEL PILPEL könyvesboltja és a helyi társaság lelke, MARIA BUDRACKA szalonja között ingadozott, a fennállása vége felé pedig a görög Kalleia néven működött. 1910 körül alakulhatott, ekkor érettségizett a legtöbb részvevő, és 1925-ben kezdett szétesni. JERZY FICOWSKI-nak még sikerült feljegyeznie tizenöt-húsz személy nevét – az arcuk is látható Schulz rajzain²⁸ – feltételezésem szerint ebben a körben fantáziáltak a Fehér Istennő visszatéréséről, itt juttatták kifejezésre azt, hogy eksztatikus erotikára vágynak, beavatási procedúrákat próbáltak ki és kinyilatkoztatásra vártak. Nagy tudással és meglepő invencióval alakították ki a sajátos kultusz rituáléit, amelyet biztos inkább a korai művészi próbálkozásokban valósítottak meg, nem pedig a társasági élet gyakorlatában. Szóval a képzelet közös aktusával változtatták az álmos Drohobyczot, *excusez le mot*, Szodomává. Ha tehát Schulz rajzai és grafikai tényleg megőrizték „e roppant, színes és fenséges szentségtörést”²⁹ nyomait, akkor a nagy eretnkség régiói szó szerinti jelentést kap. De e nagy eretnkség legnagyobb eretnksége a pánirónia, a drohobyczi *misterium fascinans* rejtett szórakoztató része. A művészi tevékenység szolgálatába állítani a numinózus erőket valójában az a tünet, amelyet kigúnyol Witkiewicz a *Belzebub-szonátá*ban: „Az ironia csúcsa, ami csak a mi gyalázatos korunkban lehetséges: Belzebub, a Sötétség Hercege zongoristaként végzi.”³⁰ Schulz a Witkacyval készült levélinterjú kulcsfontosságú helyén használja a „pánirónia”³¹ kifejezést, és biztos lehet abban – mint nyíltan ki is mondja –, hogy a beszélgetőpartnere nem érti félre a szándé-

28 Vö. JERZY FICOWSKI: *A nagy eretnkség régiói. Bruno Schulz életéről*, ford. MIHÁLYI ZSUZA, Palatinus Könyvesház Kft., Budapest 2001, 104-105.
29 BRUNO SCHULZ: *Tavaszi* [in:] Uő.: *Fahajas boltok*. 146. Kerényi Grácia úgy kerül el a szóismétlést a fordításában, hogy Schulz egyik kulcsfogalmát, az eretnkséget (*herezja*) itt szentségtörésnek fordítja (a ford.).
30 STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ: *Dzieła zebrane*. 7. köt. *Dramaty III*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2004, 299.
31 BRUNO SCHULZ: Stanisław Ignacy Witkiewiczhez. [in:] Uő.: *Fahajas boltok*, 371.



BRUNO SCHULZ
 Bacchanália (változat)

kait. Hisz a komolytalan „kulissza-atmoszférában a színészek, jelmezüket ledobva, jót nevetnek szerepük pátoszán”,³² ez pedig elválaszthatatlan attól az érzéstől, hogy ezek a szerepek ideiglenesek ebben a tisztességtelen dramaturgiában. Ez a hangulat minden fentebb említett csoport műalkotásaira jellemző. Ez pedig abból a felfedezésből adódik, hogy a képzelet önkényes szeszélyei, a kísérleti célból, viccből végzett tevékenységből is születhetnek művek. Ez a rosszhiszemű teremtés, amit demiurgiának nevezett Schulz, a misztifikáció szürreális légkörét alakítja ki maga körül. Van másik, közismert neve is ennek az érzésnek: *fekete humor*.

A *fekete humor antológiájához* írt előszavában André Breton az ürességet rejtő nevetést találta az egyik legjobb megközelítésnek metafizikai intuícójához.³³ PIERRE PIOBB *Les Mystères des Dieux. Vénus* (1909) című szintézise,³⁴ ahol ezt a megfogalmazást találta 1940-ben a szürrealizmus törvényhozója, szintén olyan mű, talán véletlenül, amely körül kikristályosodhattak a drohobyczi kör eretnek ambíciói: LUDWIK BIERNACKI ugyanis kiadta Var-sóban, már 1910-ben Piobb értekezését *A gyönyör erkölcsisége. Venus – a test mágikus istennője* címmel. Ez talán nem a Könyvek Könyve, hanem olyasmi – ezt sugallja a schulzi elv –, ami valamiféle fogalmat ad róla.

A *Venus*³⁵ szerzője Plutarkhosztól Eliphas Léviig és Henri Poincaré matematikustól a rózsakeresztes Oswald Wirthig terjedő hatalmas, szövevényes tudás alapján rekonstruálja az antik szerelmi kultuszok kozmológiai dimenzióját, ahol a test minden régi, autentikus istennőjének közös neveként fogják fel a címszereplő Venust. Ami viszont lényeges, a Türkizké Szemű Istennő hívei (így nevezték a Sínai-félszigeten élő keniták)

ott megtalálhatták, indoklással együtt az egymást követő beavatások leírásait a szerző által Magas Kabbalának nevezett összetett zodiákus szimbolikából levezetve és rekonstruálva. Akad néhány e spekulációk között, amely emlékeztet az olyan rituálék víziójára, melyeket átmeneti rítusokként végeztek el képzeletben a bazilikák és rotundák félhomályában A bálványimádás könyve képein.

PIERRE MABILLE doktor juttatta el Bretonnak a *Venust*, aki a szürrealizmus és az okkult tudás kapcsolatait vizsgálta akkoriban a *Miroir du merveilleux*-ben (1940).³⁶ Biztos ismerte a szerzőt, aki maga is alig bontakozik ki a mitológiai homályból. 1874-ben jött a világra Párizsban PIERRE VINCENTI néven, apja korzikai volt, segédként dolgozott a bécsi, a nápolyi és a vatikáni udvarban (a pápai zuávok őrnagyaként), anyja egy bíró lánya volt, a bíró fivére pedig a híres bankár, Laffitte. Apja a firenzei ghibellinektől származott, akik Korzikán kerestek menedéket a XIII. században, egy felmenője állítólag grófi címet kapott a sziget trónbitorlójától, a vesztfáliai Theodor von Neuhoftól. Miután elvégezte a Lycée Stanislas-t, aztán a jogot a Sorbonne-on, az ifjú Vincenti két évig újságot adott ki Ajaccióban, melyben harcolt a helyi irredenta mozgalom ellen, aztán csődbe ment a lap. Vigasztalásul később azt a hírt terjesztette, hogy ekkor avatták be a johanniták titkos társaságába, amely évszázadok óta rejtőzködött a korzikai pusztaságokban. Ekkor vette fel mint publicista a Piobb álnevet, a vezetéknevét pedig kiegészítette egykori családi birtokkal, így lett Vincenti da Piobbeta. A *fin de siècle* éveiben már a paratudományos irodalom recenzišeként gyakorolta az újságírást, horoszkópokat írt a legnevesebb párizsi lapokba, parlamenti tudósításokat közölt az algériai sajtóban. Az akkoriban kiépített kapcsolatainak köszönhetően az I. világháború alatt a maga nemében egyedülálló állást kapott a Quai d’Orsay-n mint a jövőbelátásban illetékes titkos tanácsadó. Újabb meg újabb miniszterelnököket támogatott ezoterikus tudásával, többek között Daladier-t is. Minden bizonnyal ezért halt meg tisztázatlan körülmények között 1942-ben, a megszállt Párizsban. Azt beszélték, hogy a Gestapo vagy olasz megfelelője, az OVRA végzett vele. *Formulaire de Haute Magie* (1907) című

^[36] PIERRE MABILLE: Miroir du merveilleux. Éditions du Sagittaire, Paris, 1940

pályakezdő kötete³⁷ nagy elismerést hozott Piobbnak mint a klasszikus teurgia vagy, ha valakinek úgy tetszik jobban, az operatív mágia kézikönyve: még fél évszázaddal később is a Cirlot-féle, nálunk is ismert *Szimbólumszótár* egyik legfőbb forrása volt. E szótár eredeti címe a *hagyományos szimbólumokra* utal; ez a szó jelöli a Piobb által, a *Venus* megjelenése után alapított Société des Sciences Anciennes kutatási területét is. Tömegek jártak a Trocadéro Palotába, amikor a tagok előadást tartottak többek között Atlantiszról, a hermetikáról, a geomanciáról, a spagirikus orvoslásról, az alkímiáról, az azték mitológiáról, az okkultizmusról és a parapszichológiáról. Maga Piobb püthagoreus asztrológiát adott elő vagy a saját Magas Kabbaláját ismertette, ami a háború után elvezette oda, hogy NOSTRADAMUS jövődöléseit kutassa, ebben állítólag mindenkinél messzebbre jutott. Nagy sikerű előadásokban ismertette az eredményeit, melyekben sokszögű grafikonokkal ábrázolta a gematria módszereivel végzett vizsgálatokat, ezeket közre is adta *Le secret de Nostradamus* (1927)³⁸ című könyvében. A jövődölésekről szóló második, befejezetlen könyvét, amely elveszett a háború alatt Piobb egész archívumával együtt, médiumként rekonstruálja – ezt nem én találok ki – egy fiatal francia ezoterikus, aki lelki atyjának tartja Piobbot.³⁹

Az ragadhatta meg a drohobyczi olvasókat Piobb zavaros és egyben törvénytzerűen doktrínér könyvében, hogy rituáléval kapcsolta össze a szimbolikát. Tehát a vallási képzelet mozgalma végeredményben azt adja, ami a legfontosabb a *misztériumok vadorzóinak*: receptkönyvet. E bemutatás keretei között két példa is elég:

„A szüzesség elvesztése kizárólag Venus szentsége. Ezt fájdalom és vérontás nélkül kellett végezni. A fájdalom rossz az olyan vallás számára, amely a gyönyörön alapul. […] Minden vallás fejlődése közvetlenül a mítosztól függ, minden szentség formáját

tekintve természetesen szimbolikus eseményekből ered. Vulcanus, a fém és a tűz istene kíséri azt a szertartást; ő fosztja meg ártatlanságától az istennőt. Az első szentség eszköze bizonyára a kissé felhevített kovácsolt, edzett kés volt. A hívőnek széttárt lábbal kellett fogadnia, nem csak azt a pozíciót kellett felvennie, melyben az emberré vált istennő megismerte a férjét, hanem a kozmológiai követelményekhez is alkalmazkodnia kellett. […] Napszálltakor folyt a szertartás. Bevezették a szentélybe a katekument a az oszlopcsarnok két oszlopa közé. Ott lefektették fejfel keletnek, lábbal nyugatnak. […] Hogy még gondosabban őrizték a Mérleg szimbólumát, a küszöbön kellett lennie a katekumen ágyékának. Így a lába és a test egyik fele a szent helyen belül, a másik pedig kívül volt. A lehető legszélesebbre kellett tárnia a lábát, a rodoszi kolosszushoz hasonló pozíciót kellett felvennie, mert az ábrázolta a Mérleget. […] Ekkor odalépett a pap, és operált. Miközben a bal kezét az égnek emelte, a jobb kezébe vette a kést, melynek éle rézből és vasból, vagyis bronzból készült; forró vízbe mártotta, és átvágta a lányok szűzhártyáját felülről lefelé. Amikor körülmetélte a fiúkat, hasonló mozdulatot végzett balról jobbra. A kozmológiai jelentés írja elő ezeket a mozdulatokat; a pap a tettet jelképező jobb kezével vette el a katekumenek szüzességét. Égnek emelte a passzivitáshoz kötődő balt, mert tudta, hogy az emberi test bal oldala fluidális rész. Forró vízbe mártotta az istennő és Vulcanus kapcsolatát szimbolizáló fémötvözetből készült kést, mert érintkeznie kellett a tűz hevének és víznek. A víz az erjedésben lévő vizet jelképezi, a Kis Medve jegyében. […] A szertartás így összhangban állt a mítosz-szal.”⁴⁰ Némi szellemi erőfeszítéssel el tudjuk képzelni a mítoszeremtésre igen fogékony fiatalok körét, akiknek erősen hatott a képzeletére az ilyen leírás. Így talán megérthetjük A bálványimádás könyvében, a *Bacchanália* című képen vagy az 1920-ban készült hasonló rajzon látható gyermeki Pierrot félelmét, mert azt jelenti neki az istennő által vezetett koribantok lármás menete, érkezése, hogy hamarosan átéli a fentebb leírt eseményt. A másik példa a szakrális prostitúció reáliáira vonatkozik. „Provenceban […] máig megmaradt egy bűbájos szokás, a Május Szépe. A Vénusz bolygónak szentelt Bika jegyében választanak maguk közül a kislányok egy kedves teremtést, aztán fehér fátylat és rózsakoszorút adnak rá; trónt helyeznek egy sátorba, és leültetik rá, a járókelők pedig aprópénzt dobálnak neki. Ez minden, ami megmaradt a hierodulizmus”⁴¹ szentségéből. A Május Szépe kicsi, ártatlan és csenevész gyermek, nem feltételezhetjük róla, hogy a megszentelt prostitúció szimbolikus szertartását ismétli, amelyet sátorban tartottak a Földközi-tenger vidékén.”⁴² Talán ez a leírás inspirálta az eredeti karthágói szokásokra és ezek zsidó recepciójára vonatkozó utalásokkal együtt a *Maksymilian Goldstein exlibris*én látható kislány alakját és ezért tűnnek fel baldachinok A bálványimádás könyve képein. Bármit is mondjunk Piobbról, az biztos, hogy őszintén próbálta megérteni a szerelem örök lényegét. Bizonyos ítéletei ma is tiszteletet érdemelnek. „Tehát heves és magasztos szerelmet kell keresni, mert ez vezet a fejlődés magasabb fokára”⁴³ – írja, és így indokolja: „Amikor az ember szeret, a Nagy Egész iránti fontos kötelességét teljesíti”.⁴⁴ Ez a maxima pedig kétségkívül az ő szándékait világítja meg: „Minden szerelmet tisztelni kell, egyiket sem szabad befeketíteni”.⁴⁵ Ez a mondat épp olyan nemesen hangzik a próféták korában Palesztinában élő lakosok félig imaginárius hiedelemvilágában, mint száz évvel ezelőtt Drohobycz hasonlóan letűnt világában.

PÁLFALVI LAJOS fordítása

^[40] PIERRE PIOBB: Moralość rozkoszy. Wenus – magiczna bogini ciala, Warszawa 1910, 108-111.

^[41] Szent prostitúció [a ford.]

^[42] PIERRE PIOBB: Moralość rozkoszy, 190-191.

^[43] Uo. 163.

^[44] Uo. 164.

^[45] Uo. 159.

Esztétikum-etikum-logikum örvényszerű mozgása

Szabó Lajos spekulatív grafikájáról

SZABÓ LAJOS (1902-1967)¹ az ebneri-rosenzweigi *nyelvtudatos dialogikus gondolkodás*² radikális igenlése mellett olyan eredeti módon tágitotta ennek horizontját, hogy azt a magyar filozófiai diskurzus máig képtelen befogadni.³ Külön kérdőjelet jelent, hogy élete utolsó periódusában az őt ismerők legnagyobb meglepetésére rajzolni kezdett, 1956-os emigrálása után pedig egyértelműen a rajzolás kerül alkotói léte középpontjába. Szabó Lajos teoretikus, mozgalmi és személyes tevékenységének tengelyében mindvégig, mint erre TÁBOR ÁDÁM is rámutat,⁴ az *egységes értékelés követelménye* áll, a TÁBOR BÉLAval⁵ közösen írt 1936-os *Vádirat a szellem ellen* füzettől kezdve⁶

- SZABÓ LAJOS 1902-ben született Budapesten. 1928-1930 között KASSÁK Munka-körének tagja, 1930-ban a Szovjetunió éles bírálata miatt kizárják, többedmagával megalakítja a radikálisan antibolshevik és antikapitalista oppozíciót. 1931-1932-ben Berlinben és Frankfurtban tartózkodik, utóbbiban az Institut für Sozialforschungban folytat tanulmányokat. 1933-1934-ben Bécs, majd Párizs, ahol együtt lakik Vajda Lajossal. 1937-ben kiadja *A hit logikája* első füzetét, lásd http://lajosszabo.com/SZL/A_hit_logikaja.pdf. (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. október 16.) 1941-től tüdőbajával több hónapot tölt kórházban. 1944-ben deportálják Auschwitzba, de túléli. 1956-ban emigrál, előbb Bécsben, majd Brüsszelben él, 1962-ben Düsseldorfba települ át. Számos kiállítása van, néhány kiállítás dokumentumát lásd http://lajosszabo.com/SZL/korabbi_kataologusok.pdf. 1967-ben hosszan tartó betegség után halt meg.
- A 20. század elején – HAMANN, BAADER, NOVALIS, KIERKEGAARD, DOSZTOJEVSKIJ nyomán – fellépő dialogikus gondolkodókról, első sorban FERDINAND EBNERŐL, FRANZ ROSENZWEIGRŐL és MARTIN BUBERTŐL van szó. „Axiomatikusan” ebneri kifejezéssel azt mondhatjuk, hogy ők helyezik radikálisan *egész* gondolkodásuk középpontjába az én-te-szó viszonyt. Közelebbről: pozíciójuk „abszolút személyi pozíció”, az ebben rejlő paradoxonnal együtt. A személyességet nem egyszemélyesnek ismerik: az „én” eredeti helyét az én-te-szó viszonyban látják. *Nyelvtudatos gondolkodók* („Sprachdenken”), akik a nyelvből mint a transzcendens és immanens *találkozási pontján* felgyűrő, kozmikus-metakozmikus jelentőségű valóságból indulnak ki. Ebnert és Rosenzweiget a magyar szellemi élet számára először éppen SZABÓ LAJOS és TÁBOR BÉLA fedezte fel, de ennél többről is szó van: az általuk képviselt magatartás döntően meghatározta saját alapállásuk kialakítását (ld. http://lajosszabo.com/vadirat.htm#(4) és ugyanitt az egzisztenciális gondolkodókról szóló fejezetet). Ezért az ő fellépésükkel és munkásságukkal megalapozott, máig is aktívan létező magyar szellemi kört Budapesti vagy Magyar Dialogikus Iskolának neveztük el. Az elnevezés némileg ellentmondó, hiszen semmilyen szinten nem intézményesülésben érdekelt magatartásról van szó. A körről részletesebben lásd http://lajosszabo.com/BPDISKMAGY.html
- Szabó Lajosról ld. TÁBOR BÉLA: Szabó Lajosról. In Uő.: *Személyiség és logosz* (a továbbiakban SzéL), Balassi, Budapest, 2003, 27-74. Honlapja: http://lajosszabo.com/SZL/indexSZL.html
- TÁBOR ÁDÁM: Az egységes értékelésért, Szabó Lajos szellemi-mozgalmi életútja a világ-háború előtt. Élet és irodalom, 2019. február 22.,13., ld. https://www.es.hu/cikk/2019-02-22/tabor-adam/az-egyseges-ertekelesert.html
- TÁBOR BÉLA 1907-ben született Budapesten. 1926-1940 között német-angol levelező magáncéceknél. 1930-ban ismerkedik meg Szabó Lajossal és tagja lesz az oppozíciónak (ld. az 1. jegyzetet). 1932-től sok éven át szoros szellemi munkaközösségben dolgoznak Szabóval és Békefi Zoltánnal. 1938-ban, az első zsidótörvény bejelentése után írni kezdi a magyar zsidóság felrázását célul tűző *A zsidóság két útja* című könyvét, amely a II. világháború kitörése előtti napon hagyja el a nyomdát (ld. http://lajosszabo.com/TB/Zs2U.html). 1940-ben behívják munkaszolgálatra, 1942-1944 között a keleti fronton munkaszolgálatos, 1944 decemberétől német koncentrációs táborokba kerül, Theresienstadtban szabadul fel. 1948-tól „szabadúszóként” műfordításból él, magánszemináriumokat tart művészeknek, tudósoknak, fiataloknak, lényegében 1992-ben bekövetkezett haláláig.
- SZABÓ LAJOS - TÁBOR BÉLA: *Vádirat a szellem ellen*. Bibliotéka, Budapest, 1936; TÁBOR BÉLA utószavával bővített kiadás: Comitatus, Veszprém, 1991, ld. még http://lajosszabo.com/vadirat.htm

az 1947-es *Értékelméleti előadásokon* át⁷ a *Teocentrikus logika* 2. csak posztumusz megjelent jegyzetanyagáig.⁸ Sok félreértéshez vezet, ha nem tisztázzuk, hogy mit jelent az egységes értékelés. A kifejezésben egyformán hangsúlyos, hogy *egységes* és hogy *értékelés*. *Értékelni* csak az tud, aki mélységében és tágasságában érzékennyé válik az iránt és annak forrása iránt, amit értékel. Az *egységes* pedig a *logikai, etikai és esztétikai értékelés egységét* is jelenti. Ahogy egyik értékelméleti előadásában fogalmaz: „semmilyen konkrét érték megközelítése nem történhet másképpen, mint az esztétikum, etikum és logikum belső törvénytyszerű összefüggéseinek kikutatásával, olyan összefüggések kutatásával, amelyek a reális különbséget a három mozzanat közt önkényesen nem mossák el” (TéT, 219.).

Vajon hogyan van jelen ez a követelmény életművének művészi fázisában? *„Magyarítani valamit úgy lehet, hogy egy szélesebb sorra, gazdagabb ritmusra vagy kontinuumra kottázom le”* (TL2), és ez a szélesebb sor Szabó rajzai esetében is az egységes értékelés. De miért gazdagabb *ritmus*? Másrészt Szabó rajzai művészi alkotások, egy művészi alkotással való találkozás közvetlen élményében pedig a lehangosabb szólamot az *esztétikai mozzanat* viszi. Szabó *Az esztétikum szerepéről a létezésben* címen tartott előadásában (TéT, 245-248.) azonban hangsúlyozza, hogy az esztétikai az „élményeinkben nem választható el az etikai és logikai mozzanatoktól”, mert „az ember logikum, etikum és esztétikum egysége; ez teszi emberré”. Nem külön-külön esztétikai, etikai és logikai értékelés: „Esztétikum-etikum-logikum hármasága szakrális, örvényszerű mozgásban” van, ettől van a gazdagabb sornak *ritmusa*. Minden lényeges mozzulat, jelzés értékét az jelöli ki, amilyen szervesen és tagoltan, tehát amilyen ritmusban, vagy rossz esetben a mozgás ritmusát *megettörve* rajzolja ki ezt a mozgást. Szabó Lajos rajzain is ezt a ritmust keressük.

- Szabó Lajos szemináriumai előadásai* I. Az előadásokat KOTÁNYI ATTILA és KUNSZT GYÖRGY jegyezte le és adta közre, szerk. TÁBOR ÁDÁM, SURÁNYI LÁSZLÓ, Typotex, Budapest, 1997, a teljes előadásanyag folytatással, kevésbé gondosan szerkesztve in *TéT*, 159-178., ld.még http://lajosszabo.com/SZL/SzL_Szem_ea.html Az értékelméleti előadásokat ld. http://lajosszabo.com/SZL/Ertekelmeleti_eloadas.pdf
- SZABÓ LAJOS: *Tény és titok* (továbbiakban *TéT*), medium, Veszprém, 1999, 201-223., különösen 203. sk.; 142-155. Utóbbi *A hit logikája-Teocentrikus logika* második füzetétől szánt szöveganyag, amelynek megszerkesztése abbamaradt, minthogy 1949 után kiadásuk elképzelhetetlenné vált. Erre a továbbiakban TL2-ként hivatkozom. Jegyzetekkel ld. http://www.lajosszabo.com/SZL/TL_2.pdf

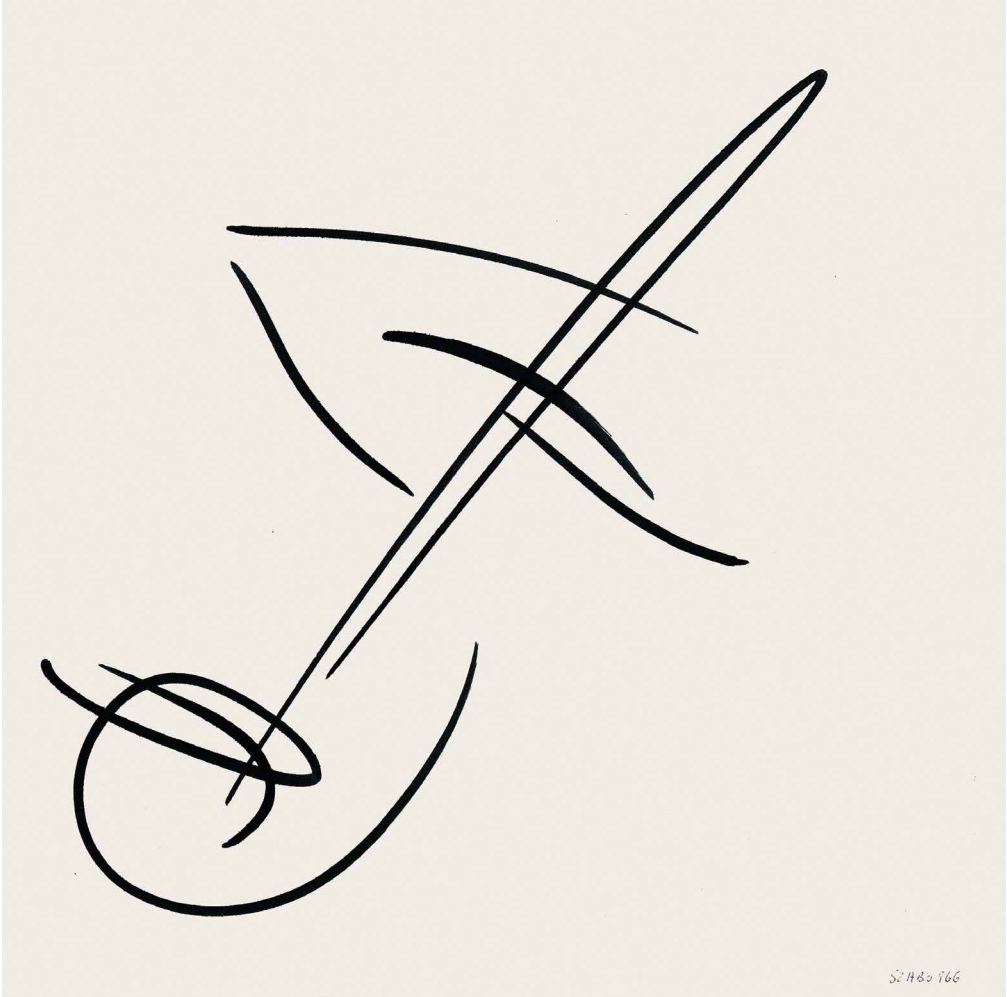
Értelmezésük közelebb vihet ahhoz, hogyan jelentkezik ez az örvényszerű mozgás a művészetben.

Az egységes logikai-etikai-esztétikai értékelés abban az értelemben is szélesebb sor, hogy a művészi élmény az esztétikai élménynek csak egyik formája: „A művészi és nem-művészi esztétikai élmény megkülönböztetése szükséges, de ha elszakítjuk őket egymástól, egyik sem lesz meghatározható.” És „az esztétikai mozzanat meghatározása nélkül az etikum és a logikum sem precizírozható.” (TéT, 246.) Előbb tehát ennek a tágabb értelemben vett esztétikai – és ugyanígy a tágabb értelemben vett etikai – motívumnak a szerepe a kérdés. Ha „maga az esztétikai motívum sem lehet meg az etikai motívum jelenléte nélkül”, másrészt „az etikai akarat-erőfeszítésnek is nélkülözhetetlen eleme az esztétikum”, akkor elemzendő a két motívum specifikuma és egységük. Szabó tehát így folytatja gondolatmenetét: „Esztétika: nyugalom, etika: aktivitás. Az akaratí mozzulatot egy megadott szempont, ill. követelmény szerint teszem. A saját szempont: személy. Freud: az akaratí mozzulatok valami ’Über- Ich’ szempontjából (barát, reformátor, feleség, belső szempont) történnek. Úgy érzem jól magam, ha betöltöm ezt az adott szempontot, ha megfelelek neki, ha ennek a szempontnak a projekciójává válók. A *nyugalom*, az *erővel táplálkozás* az a talaj, amiből kiindulva az erőfeszítés lehetséges.” (TéT, 183.)

A nyugalom mozzanatának elemzését folytatva később a csendről és a csendkövetelményről beszél:

„A személy élő, tápláló háttere a *csend*, mint ahogyan a szó reális háttere is. [...] A *csend* mintegy abszolút követelmény, az architektúrát meghatározó mozzanat. Hogy milyen a csendkövetelmény, ez a mozgató posztuluma a legszélesebb értelemben vett tájépítészetnek. Milyen a csendkövetelmény ereje és realizálódó tagoltsága: ebből származik a kultúra, a közösség, vagy a társadalom szerkezete. Azt határozza meg, hogy mennyiben közösség és mennyiben társadalom? [...] Ez a konkrét csend az univerzális, gömbsugár-szerű mikroszkóp, vagy teleszkóp, amelyik a valóság erővonalait szerkezetében felfogja és ezért belső erejét a csend centruma határozza meg.” (TéT, 404.⁹)

- A csendarchitektúráról és csendkövetelményről szóló teljes szöveget ld. http://lajosszabo.com/SZL/SZL_Csendarchitektura.pdf



SZABÓ LAJOS

Cím nélkül, 1966

Idézi és a csendkövetelmény értelmében értelmezi a neognosztikus KEPES FERENCet¹⁰: ha az alacsonyabb dimenziójú, de közeire nagy erővel ható energiák „nem alakulnak át a csend csonthéjává, akkor túlharsogják az átható csendet.” És így teszi fel a kérdést: „A megfelelő közösség-társadalom milyen csonthéjas védelmet tud adni ennek az organikus csend-érzékenységnek? Nagyon finom, nagyon érzékeny műszereknek nagyon szilárd szerkezet szükséges.” (TéT, 405-406.)

Szabó Lajos gömbszerűen szét- és befelé sugárzó érzékenysége ilyen finom „műszer” volt, s talán, bár a gondviselés titkaiba nehéz beelátni – ,Várni, nem elvárni”, mondta magának Auschwitz borzalmai között –, a túlélést annak is köszönhette, hogy érzékenységének megvolt ez a legdurvább energiákat is csonthéjja transzformáló ereje.

És Auschwitz poklából szabadulva ez a kutató érzékenység hatalmas teoretikus aktivitásban tört utat magának: a *Csütörtöki beszélgetések* (HAMVAS BÉLA, KEMÉNY KATALIN, Tábor Béla és MÁNDY STEFÁNIA részvételével),¹¹

^[10] KEPES FERENC (1876-1942), Kepes György nagybátyja, a Schmitt Jenő Henrik (1851-1916) által alapított neognosztikus kör vezetője és szervezője Schmitt halála után. Gondozza mestere hagyatékát, magyarra fordítja műveit. Szabó Lajoshoz is így jut el – valószínűleg a körrel szoros kapcsolatot tartó Veszelszky Bélán keresztül – a schmitti dimenzióelmélet. A gnosztikus körben szervezett előadásain – részben Schmitt Die Gnosis című könyve alapján – részletesen ismerteti a korai gnosztikus gondolkodók rendszereit, ami egyedül álló a magyar szellemi glóbuszon. Legismertebb műve: Schmitt Jenő élete és tanítása, Táltos, 1918. A szövegben szereplő Kepes-idézet is ebből a könyvből való. Veszelszky és Kepes kapcsolatról lásd ANDRÁSI GÁBOR: Veszelszky Béla, Új Művészet Könyvek, Budapest, [é.n.] 7skk., és KUNSZT GYÖRGY: Veszelszky Béla és a gnózis, in Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása, Múcsarnok, Budapest, 1997.

^[11] 1945 őszén HAMVAS BÉLA, SZABÓ LAJOS és TÁBOR BÉLA – KEMÉNY KATALIN és MÁNDY STEFÁNIA részvételével – a szellemi munkaközösséget alapított, hogy „létezés és élet olyan szélső pontjait fogják emberi kutató magatartásuk egészébe, melyeknek egységes megragadására” a korabeli szellemi életben nem történt kísérlet, s amelynek szerves része volt az egész szellemi korszituáció értékelő feltérképezése. Ezek voltak a „Csütörtöki beszélgetések”, amelynek néhány dokumentuma itt olvasható: http://lajosszabo.com/SZL/csutortok.html

publikációk, az értékelméletről, nyelvmatézisről, indiai hagyományról, a földfeletti és a szellemi 19. századról (Nietzschéről, Dosztojevskjiről, Kierkegaardról), a dialogikus gondolkodókról évekig hetinél is sűrűbb rendszerességgel tartott előadások fémjelzik ezt a teoretikusan talán legerősebb időszakát. Ezért is lep meg mindenkit, hogy ötvenes éveie elején rajzolni kezd, és egyre inkább rajzművészként azonosítja magát. Rajzművészként, de *spekulatív rajzművészként*. Rajzait néha Zen-meditációkhoz is hasonlítja. Otthonosan érzi magát az indiai hagyományban, nem ingyencként kószolgatja-szemezgeti, de legvégső igenje a krisztianizmusé.

Amikor – KOTÁNYI ATTILA építészhallgató¹² kérésére – a csendarchitektúráról szóló gondolatmenetét kibontva a csendkritériumot a „legszélesebb értelemben vett tájéptészet” kritériumaként írja le, ez a keleti tájéptészet képét idézi fel. De a csend a háttér, amelyből *a szó és a szót mondó személy előlép*: „A személy élő, tápláló háttere a *csend*, mint ahogyan a szó reális háttere is.¹³ Ez adja a személy megjelenésének ünnepi hátterét.” A megjelenés, a jelenlét, a személyes lét kockázatának vállalása, a csendből előlépés és a szó igenlése már a személyes istenhit hangsúlyát jelenti. „Vagyok, aki vagyok.” Ezért is választhatta a 2011-es kiállítás címéül HORVÁTH ÁGNES a *Lélekjelenlét-képek* címet.¹⁴

„A *lélekjelenlét*’-kifejezés összefoglalja eddigi gondolatmenetünket, ez fejezi ki a spontán koncentrációt. Ez teszi lehetővé a földön és hídon járást. Lélek-jelen-lét: három posztmetafizikai kifejezés. *Jelen* és örökkévalóság. A *lét* szintén erre utal. *Lélek*, reinkarnáció, személyiség. Elvégezendő a további jelentések feltárása.” (*TéT*, 184.)

A rajzok is ezt a feltárást szolgálják? Igen: ellentéteken és ellentmondásokon keresztül.

Nem véletlen, hogy több kiállításán is axiomatikus tömörségű spekulatív szövegek ellenpontozták az intenzív vonalrajzokat.¹⁵ Egy művészi galériában olvashattuk tehát, hogy Szabó Lajos a művészetet „aion-karakterű perverziónak” nevezi, mert az „a rózsaák igenlésén keresztül a láncok igenlése. Ha nem foglalunk állást az abszolút és autonóm művészettel szemben, akkor nem tudjuk tartani többi kritikai pozíciónkat. – Az élet irrealitása és a művészet szürrealitása; a kellő távolság ettől a két egymást tápláló és feltételező, aeonunkban érvényes speciestől. A művészetet sem feltétlenül, hanem feltételek között értékeljük pozitíven.” (*TéT*, 259.)

„Feltételek között értékeljük pozitívan”: feloldja-e ez az „aion-karakterű perverzió” megfogalmazásában rejlő ellentmondást? Nem ítéljük-e érzékenységünket gúzsba kötött táncra, ha a művészet értékelését feltételek közé zárjuk? Mi ez a feltétel? Mi a mérték, ami alapján az autonóm-szürreális művészetet Szabó perverziónak nevezi? „Az alkotó személy

legszemélyesebb pontja”, centruma, „örök-kévalósága”, amelyen keresztül visszakeres társaihoz, „itt ér céljához”. Ez a centrum a lelkiismeret, *mint élő indítás*. „Az, amelyikről Ady is tud. Az emberi szellem alap-funkciójáról van szó, akár Kierkegaard, akár Nietzsche ‚intellektuális lelkiismere-ténél’, és ehhez közelítünk, ha *líráról* van szó. Minden alkotás legbensőbb indítása, az emberi lélek legbenső mozdulása (Fülep Lajos), ahol *zene, líra és ima még nem váltak széjjel!* A lelkiismeret így: teremtő vágy és lírai igény.” (*Biblia és romantika, TéT*, 108.) Nem a művészi igény kizárásáról, hanem forrásáról van szó. Akkor értékelünk pozitíven egy művészi alkotást, ha az nem engedi ezt a teremtő vágyat gúzsba kötni, ha a lírai igény felszabadításáért folyó, a teremtő vágy és az azt gúzsba kötő erők közötti harcot önti formába. Nem az esztétikai mozzanat leértékeléséről van szó, hiszen az „esztétikai mozzanat élményeinkben nem választható el az etikai és logikai mozzanatoktól.”

A lelkiismeret a forrás, „ahol *zene, [kép], líra és ima még nem váltak széjjel!*” De mi a helyzet, amikor zene, líra, kép, ima *külön* jelenik meg – ahogyan kép és teoretikus elméleti előadásai egy pontján (*TéT*, 400.). Csak érzékenységünkre támaszkodva dönthetjük el, hogy a *külön* megjelenő jelek abban a pillanatban fogantak-e, ahol még egy a teremtő vágy és a lírai igény, és ezt fejezik ki a maguk rejtve megjelenítő módján? Ez így szükségszerű: a jelben testet öltő érzékenységre – és nem a puszta jelre – csak érzékenységünk rezonálhat. Az értékelés feltétele itt is: érzékennyé válni a jelben megjelenő érzékenységre és forrására.

Tehát művészetet magyarázni nem lehet? Nem lehet, ha magyarázaton azt értjük, hogy a magyarázandót egy gyengébb érzékenységnívojú, „közérthetőbb” nyelvre „fordítjuk” le. „Magyarázni valamit úgy lehet, hogy egy szélesebb sorra, gazdagabb ritmusra vagy kontinuumra kottázom le. Ez a nyelv, az élő szó, a személy.” Végső soron: a növekvő lélek. A világot megismerő, a világból és a „szupra-mondánból”, Istenből táplálkozó személy. (*TL2*) Itt is a *személy* és a *szó* áll a középpontban – a *képekkel* élénk táruló ellentmondást ez még nem oldja fel. Nyelv, jel és matézis elemzéseie már közelebb vihetnek hozzá. „A jelet, képet, hasonlatot, arányt, funkciót csak akkor tudom használni, ha a szubjektív, közvetlen tapasztalásból, az érzékenységből való kikristályosodásuk pillanatában tudom őket

megragadni.” Ez már közvetlenül vonatkozik Szabó rajzaira is. Csak akkor tudom önmegismerésre, önébresztésre használni őket, ha *arányrendszerüket* „az érzékenységből való kikristályosodásuk pillanatában tudom megragadni” (*TéT*, 290.). Másrészt „erő kell ahhoz, hogy egy pálcát ketté-osszak, de ahhoz is, hogy egy absztrakt vonalat osszak ketté: szellemi erő kell hozzá. Csak konkrét erővel és konkrét iránytudattal oszthatok ketté egy geometriai vonalat.” Ezt ugyan nyelvmatematikai téziseiben fogalmazta meg, de vonalrajzai – és általában minden rajzművészeti alkotás – értékelésére is érvényes. Mint ahogy ez is: „A pont és a vonal nem absztrakciók, hanem értelmi-akarati-érzelmi realitások: akciók, produkciók, művek.” (*TL2*) Milyen értelmi-akarati-érzelmi realitásokról van tehát szó Szabó vonalrajzainál?

Megpróbálhatjuk első, német nyelvű, „Spiel und Ernst” című írásából indulva visszakövetni a rajzokat „az érzékenységből való kikristályosodásuk pillanatáig”. Itt ezt írja a dialektikáról, ami munkatársa és barátja. Tábor Béla szerint Szabó spekulatív őslélménye volt:

„Van benne valami változtathatatlan és lavinaszerű. Valami örvényszerű, valami az örök keletkezés és elmúlás anyjától örökölt eruptív spirál-mozdulatokból. [...] Felfedezi az anyag mélyén a nyomait és csírait annak, ami élő, logosz-szerű, tehát aktív. Felfedezi, végigkíséri pályájukon, megőrzi és feloldja őket önmagában.” (*SzéL*, 61.)

Ebből a gondolatból bomlik ki *előbb* Szabó egész spekulatív gondolkodása, miközben megdőbbszentően közvetlen analógiát mutatnak vele a jó 25-30 évvel később kibontakozó rajzok.

Rajzain is jól látható ez az aktív mozdulat, az „osztó magatartás” – „az Isten képére teremtett embernél ember-mivoltából adódik a végtelen osztás lehetősége, a végtelen aktivitás”¹⁶ – „a cselekvő, bontó aktivitás”, amely a koncentrációt és a belőle előtörő hatást egyaránt magában foglalja. A fehér papír – a csend képzőművészeti megfelelője – mint teljesség, és mint felhasítandó háttér, koncentráció, amiből előtör a vonal, amely fentre és lentre oszt/tagol. Ez lehet a felkiáltó jel, az „ős-rajz”¹⁷ értelme. Amikor Szabó évtizeddel későbbi jelelemzései során ezt mondja: „A vonal nem a síkon, nem mint az egységes hasadása, hanem mint önmagában lévő dolog: a puszta létezés fikciója” (*TéT*, 241.), mintha csak saját vonalrajzait „alapozná meg”. Az ő vonalrajza ennek a puszta létezésnek a valósággal telített tagadása. „Egy döntő gondolatot nem lehet ugyanúgy exponálni, mint bármi mást [...] Ha korunk átka éppen az ‚egy bizonyos fokig’, ha korunk bizonyos fokig mindenbe behatol, s éppen ez a betegsége, akkor először is arra kell vigyázni, hogy amennyire lehetséges, ebbe az ügybe ne tudjon bizonyos fokig behatolni, mert ezzel mindent tönkretenne. Nem, a döntő gondolatot másképp kell exponálni, mint a többi gondolatot” – írja KIERKEGAARD a *Pillanat* címen kiadott füzetei bevezetőjében. Az ehhez szükséges koncentrátságot egyenesen a zsákmányára támadó vadállatával hasonlítja össze. „Először csend [vö. csendkövetelmény; SL], a legcsendesebb napon sem ilyen mozdulatlan a csend, csak vihar előtt: aztán kitör.”¹⁸ Amit Kierkegaard – és vele együtt Szabó Lajos is – támad, a „bizonyos fokig” ott, ahol az egyetemes vallási, világnézeti, társadalmi-közösségi, etikai (és esztétikai) kérdések teljes személyes elköteleződést követelnének, vagyis a semlegesség udvarias, tehát letagadott formája.

Innen a rajzok aktív-etikai mozdulatának koncentrált indulatisága is.¹⁹

De van egy ezt ellenpontozó, tágasságot, teret átölelő mozdulat is. Idézett, az esztétikumnak a létezésben betöltött szerepéről szóló előadásában (részletei a kiállításon is olvashatók voltak), ahol az etikumot „a cselekvő, bontó aktivitásként” jellemzi, az esztétikumot „a befogadó és átfogó passzivitásként” (tehát egyfajta aktív passzivitásként) írja le.²⁰ Ennek értelmében ezt a másik mozdulatot az esztétikai mozdulatnak nevezhetjük. Már a fent és lent teremtése is magában foglalja a tér teremtését. A másik alapmozdulat tehát az átölelő, a teret, tágasságot magába fogadó mozdulat. Az aktív, tágitó vonal egyrészt teret, tágasságot teremt, de át is öleli és magába is vonja ezt a teret. Megküzdve negatív ellenlbasával: a bezárulás, a spirálszerű tágulásnak ellenszegülő, beszűkülő örvénnyel. Nyilvánvaló mind az aktív, mind a befogadó mozdulat erotikus töltése. *Tér, erősz és szabadság* Szabó Lajosnál gazdagon tagolva tárgyalt összefüggésénél vagyunk. „A nyelv: logosz és indulat (az egy és a sok szférája!) egymásra hatásából fakad” – írja Tábor Béla. „Erotikus aktus önmagunkban is, nemcsak a dialógusban. Egy maszkulin és egy feminin elem egyesülése.”²¹ A nyelvi-erotikus aktust érezzük Szabó Lajos rajzain is. De azon belül az indulati elem nagyobb hangsúlyát is.

Kétségtelen, hogy mint Tábor Ádám fogalmazott, „Szabó Lajosnál a rajzolás és a rajz követhetően léte magjából ,legszemélyesebb pontjából’, minden formáló erő forrásából nő ki”.²² Vagy mondhatnánk: tör ki, robban ki. „Először csend, a legcsendesebb napon sem ilyen mozdulatlan a csend, csak vihar előtt: aztán kitör.” Szabó Lajos vonala magában hordja a kutató aktivitást, de az indulati töltés és a formáló erő mégis közelebb van egymáshoz, viszonyuk tagolatlanabb, mint

^[19] „Bizonyos fokig” = éppen annyira, hogy „a gazdaságcentrikusan közvéleménnyé kocsonyásodott középsszerrel” szemben még egyéniségnek érezhessem magamat.

^[20] És a „logikum: a váltópont a kettő között; hűvös és forró. Innen ered viszonylagos semlegessége. Az etikum és esztétikum: elmozdulások; a logikum az átmeneti, az egyensúly-mozzanat.” (TéT, 246.)

^[21] TÁBOR BÉLA, kézirat. Mándy Stefánia is „gondolat és indulat sajátos ötvözeteinek” látja Szabó Lajos rajzait. „Egyetlen lendületből kipattanó ábrák, amelyek szó helyett írásban, mégpedig jelképirásban fejezik ki alkotójuk kozmologikus gondolatvilágát. Ennek lényege szerint: ‚Minden létező jel!’. Szabó Lajos egész életével lelkesítette át ezt a jelet. Sugárzó személyiségével, szavaival, írsaival, rajzaival.” MÁNDY STEFÁNIA: Szabó Lajost megérteni, ld. http://www.lajosszabo.com/SZL/MST_SzLrol.pdf

^[22] A 2011-es kiállítás finisage-án tartott beszélgetés bevezetőjében, 2011. április 22-én

szövegeiben. Nem véletlenül vetődik fel újra meg újra az egyenrangúság kérdése a Szabó Lajossal foglalkozók körében; vagy inkább úgy kellene mondani: azok körében, akiket foglalkoztat az életműve. Abszolút elismerve grafikáinak tisztaságát és erejét – Szabó Lajos szerint, aki tiszta, de gyenge, az valójában nem tiszta, és aki erős, de nem tiszta, az valójában nem erős: ez talán a szellem, a szellemi tekintély egy meghatározása is lehetne –, vajon egyenrangú-e grafikai munkássága a szóban kifejtett spekulatív tanításával? Nincs-e *törés* a kettő között? Vagy épp a rajznak van primátusa?²³

Először is: a kérdésre nem tudok addig válaszolni, amíg nem értem meg, miért volt szüksége Szabó Lajosnak erre a művészi kifejezési formára. Rajzait korábbi felvevő közegében nagyrészt értetlenség fogadta. Szoros barátság fűzte az Európai Iskola sok művészeéhez, de rajzait legtöbbször lényegében önkényes kiruccanásnak tartotta egy olyan területre, amelyhez nem ért. A nagyszerű – és első – magyar szürrealista szobrásztól, JAKOVITS JÓZSEFTŐL például, akivel addig nagyon jóban volt, annak durván elutasító álláspontja miatt hidegült el. De páran, pl. VESZELSZKY BÉLA, FEKETE-NAGY BÉLA – csakúgy, mint Tábor Béla és HAMVAS BÉLA – erősnek érezték ezt a művészetet. VAJDA JÚLIA pedig nem volt hajlandó elfogadni, hogy Szabó Lajos egy ilyen fontos lépést önkényesen tett volna meg, és azt nézte, hol szólítja őt meg ez a grafikai nyelv.

Én sem gondolom, hogy önkényes lépés lett volna. A rajzok meg- vagy inkább felszólító ereje is az ellenkezőjéről győz meg. Mégis van ebben valami testet öltött rejtély nekem, aki a szövegei felől, azokat valamelyest már belakva érzem a rajzaihoz. Mintha a szó nála megismert megszólító erejét a visszajáról látnám. Hatásuk komplementere annak, ahogyan a nyelvmatézis előadásai hatottak rám, amikor matematikusként érkeztem hozzájuk. Akkor azzal kellett megküzdennem, hogy az általam ismert (szak) matematika a visszája Szabó Lajos nyelvmatézisének, hogy a matematika alapkérdéseit és a rá adott válaszokat, kérdés és válasz találkozását is vissza kell követni az érzékenységből kikristályosodásuk pillanatáig. Csak onnan nyerik el (vissza) valódi értelmüket, „ahol zene, *líra és ima még nem váltak széjjel!*” „Kicsi, nagy, hasonló, különböző lefordítandó az érzékenység nyelvére: öröm, szenvedés és üdv korrelációjára.” (TL2)

A rajz nem deus ex machina volt Szabó Lajosnál. Szervesen illeszkedett szellemi pályájába, ennyiben semmiképp nem volt önkényes lépés a „grafikai váltás”. Fiatalon részt vett Kassák Munka-körében, ami a magyar avantgárd művészek gyülekező helye volt, képzőművészet, irodalom, szellemi és politikai mozgalom egyszerre. Szoros affinitást érzett VAJDA LAJossal.²⁴ Jelelméletének egyik sarokpontja létezés és jelzés relativitása. „A jel létezés jele, a létezés jelzés, a jel létező, a létező jel, a létezés jelzés létezése, a jelzés létezése jelzés – a létezők egymás számára jelzők.”²⁵ Tábor Béla emléke szerint az ezt szemléltető természeti képet, hogy „ami keményebben karcol, az hagy nyomot”, már első, korai megfogalmazásakor olyan kézmozdulattal kísérte, amelyben utólag visszánézve már benne rejtett a grafikákat létrehozó mozdulata. És persze harmadikként hozzávehetjük a „rajzos” oldaljegyzeteit.

Ezzel még nem mondtam semmit arról, miért lehetett belső szüksége Szabó Lajosnak a „grafikai váltásra”. Márpedig ennek megértése közelebb vezethet a művészet pneumatológiai szerepének a megértéséhez is.

²³ A már említett finissage-on két matematikus, ABÉRT MIKLÓS és HEGEDŰS PÁL vetette fel újra a kérdést, a kibontakozó vitával mintegy előkészítve a 2013-as szümpóziont és kiállítást (http://www.lajosszabo.com/szimpozium.htm), ld. 15. sz. jegyzet. A következők az ott megfogalmazott válaszom felidézése. Minden felidézés, emlékezés, ha eleven emlékezés, egyben továbbszövése is annak, amire emlékezik.

²⁴ Kapcsolatuk dokumentumait, melyek közül több – csakúgy, mint Vajda montázsa Szabó fényképével – a kiállításon is szerepelt, lásd itt: http://lajosszabo.com/SZL/Szabo_Vajda_kapcsolat.pdf

²⁵ http://www.lajosszabo.com/images_pres/szabo_lajos_jelelmelet.pdf

A II. világháború az ellenforradalmi erők soha nem látott szervezettségű pusztítása volt. A háború utáni éveket a kitörő szabadságérzet jellemezte. És a tudat, hogy a keletkezett világnézeti vákuum nem tölthető be eklektikus teória dirib-darabokkal, mert azokat előbb-utóbb elnyeli a vákuum, a semlegesség. Ennek minden formája ellen csak akkor lehet egyszerre eredményesen harcolni, ha „teizmus és ateizmus roppant erőinek kereszteződését” (Szabó megfogalmazása) sikerül a szellemi élet egész területén középpontba állítani. Ez volt az indítéka-alapja a FÜLEP LAJossal folytatott beszélgetéseknek, a *Csütörtöki beszélgetéseknek*, a *Szemináriumi előadásoknak*,²⁶ az Európai Iskolának. Mind hatalmas energiával indult. A 1945-1948 közötti időszak volt Szabó Lajos publikációs periódusa is. Egész életformájára jellemző volt a „kifele mozgékonyság”, a felvevő közeg keresése, ez azonban egyre inkább szűkült. Először a *Csütörtöki beszélgetések* bomlottak fel. A szemináriumok kezdetben nagy hallgatósága is hamar elapadt. A két kitartó tag közül Kotányit életveszélyes betegség támadta meg. Az előadásait, majd – Kotányi Attila kiesése után – KUNSZT GYÖRGGYel folytatott kétszemélyes beszélgetései alapján Kunszt által elkészített tudományelméleti tanulmányt alighanem kudarcnak és értetlenségnek élte meg. Ez Kunsztot is eltávolította tőle, és amikor Szabó Lajos megpróbált e tanulmány alapján két tudóssal, apámmal, SURÁNYI JÁNossal és BÍRÓ ENDRÉvel beszélgetni a témáról, ez a beszélgetés is hamar elvékonyodott.²⁷ Közben megtörtént a teljes sztálinista hatalomátvétel, ami szabadságot és életet fenyegető gyanakodással nézett minden komolyabb találkozási, beszélgetési formára még privát szinten is. A diktatúra megbénította épp csak elindult publikációs korszakát is.

²⁶ FÜLEP LAJOS (1885-1970) magyar művészetfilozófus, művészettörténész. Szabó Lajos és Tábor Béla 1945 után élénk beszélgető és levelező kapcsolatban álltak vele. Szabó és Fülep levelezéséből az *Életünk* folyóirat 1989/9-10. Szabó Lajos emlékszáma közölt részleteket (944-947.), ld. http://lajosszabo.com/Fulep_Szabo_levelezes.pdf

A *Csütörtöki beszélgetések* jegyzetanyaga egyelőre csak töredékesen hozzáférhető: http://lajosszabo.com/SZL/csutortok.html, itt néhány beszélgetés teljes jegyzetanyaga is olvasható. *Csütörtöki beszélgetések* címen a Hamvas-összkiadás *Sarepta* című kötetének új kiadásában (Medio Kiadó, Budapest, 2018, 24-110.) kizárólag Hamvas gépelt hozzászólásai szerepelnek.

A szemináriumi előadásokról lásd a 7. jegyzetet.

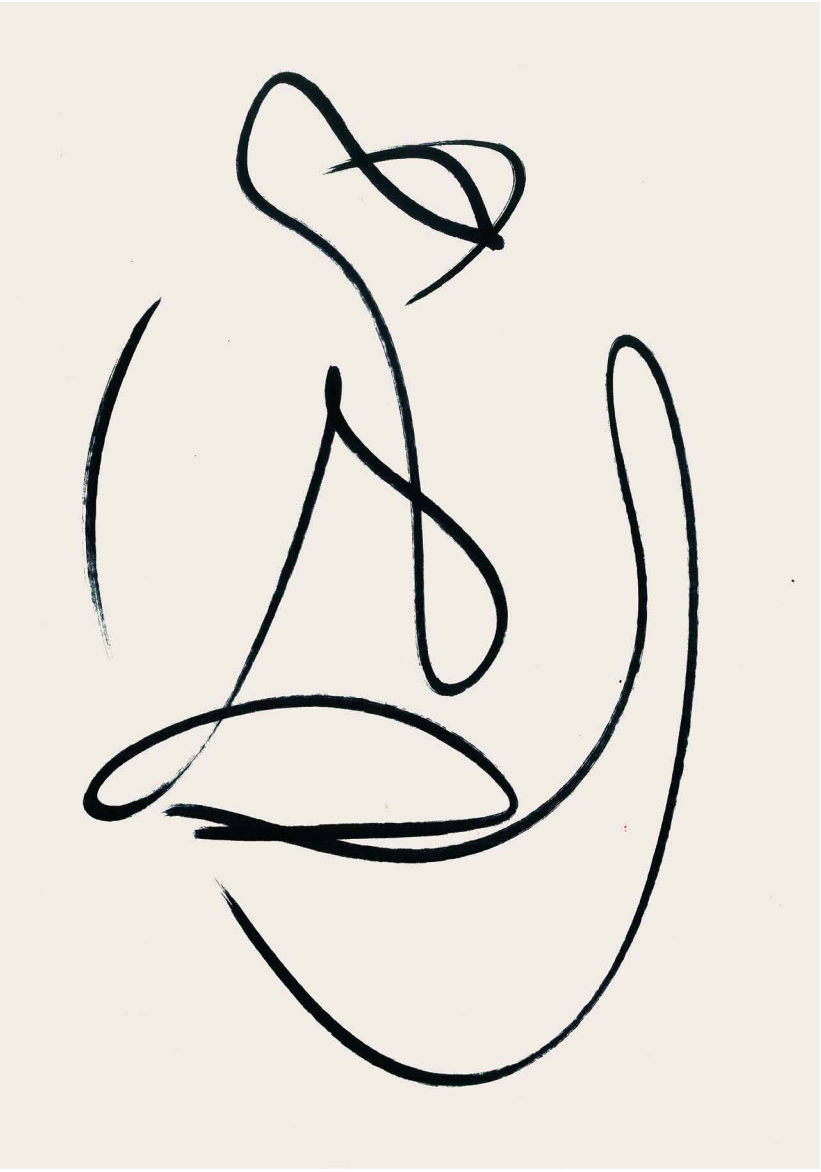
²⁷ Minderről a maga szempontjából részletesebben beszámol KUNSZT GYÖRGY (1924-2010), az *Életünk* folyóirat említett Szabó Lajos emlékszámban megjelent *Szabó Lajos szemináriumai* című esszéjében, 880-882.

Ha ehhez hozzávesszük Auschwitz utóhatását, felesége 1946-os halálát, anyja súlyos betegségét és halálát, akkor előttünk van jó néhány szála annak, ami sorssá „csomósodott”, és olyan erővel tört rá, hogy annak démoniáját kibontani, a benne örvénylő indulati-érzelmi hullámzást *közvetlenül* átvilágítani még nem tudta. A *lélek csomóinak kioldása* a gyógyulás, a szellemi és lelki erők közötti akadálytalan erő-áramlás (az egység) újra megtalálásának útja: a 13. századi ÁBRAHÁM ABULAFIÁTÓL, a „prófétai kabbala” megalapítójától származó kép is rávilágít a Szabó Lajos-i vonalrajzok genezisére.²⁸ A sors és a belső örvények átvilágítása nem egyenes út, lásd a Tábor Béla-i bon mot-t: „két pont között a legrövidebb tévút az egyenes”. A csomó kioldásának, a sors és a bennünk levő daimón átvilágításának „megkerülhetetlen kerülő útjához” tartozik a művészi kifejezés. Hogy ennél több-e, az csak útközben derül ki, az alkotó szellemi erejének függvénye.

Kotányi Attilával az ötvenes években is folytak az intenzív beszélgetések.²⁹ Erre mindkettőjüknek nagy szüksége volt, és nyilván Szabónak is öröme telt bennük. Egy igazán érzékeny, rangtudat és alázat egységében élő-érző-gondolkodó embernek azonban súlyos teher, ha folyamatosan vagy túlnyomóan csak olyan beszélgetésekben vesz részt, amelyekben ő az erősebb. „Tükröt tartani mennynek és pokolnak”, fogalmaz az egyik ilyen beszélgetésben, de egy *ilyen* beszélgetés szituációban csak a tisztán átvilágított daimóni erők jelenhetnek meg. Márpedig nem fojthatja el azokat a daimóni erőket, amelyek benne örvénylenek, szüksége van rá, hogy a még át nem világított

²⁸ GERSHOM SCHOLEM: *Die jüdische Mystik in ihrer Hauptströmungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1967, 142. Abulafia a találó képét más irányban aknázza ki.

²⁹ Ezeket fia, Kotányi Kristóf digitalizálta és tette hozzáférhetővé az érdeklődők számára: SZABÓ LAJOS: *Írások és dokumentumok*, közreadja KOTÁNYI KRISTÓF [é.n.] magánkiadás. 41-108.



SZABÓ LAJOS
Cím nélkül

indulati masszákat is tagolt formába kényszerítse. Így szabadul meg a daimóni sorsszerűen fenyegető szorításától. De ez még nem azonos az átvilágításukkal. Szüksége van rá, és ez már nyelvi mozdulat akkor is, ha nem szóban nyilvánul meg. Az indulat művészi kifejezése például az indultszóval, a sírással, ordítással stb. szemben kifejezi azt is, sőt, annak értékét is, ami okozza. Ezt nevezem a *nyelvi differenciának*.³⁰ A művészi forma egyszerre megy közel az örvényhez és teremt távolságot tőle. Csak ennek a belső szükségletnek a megértése után következhet a kérdés, hogy az adott művészi forma milyen új utat ás ki és feszít ki művészi és spekulatív kifejezési forma között. Erről nálam értőbb szemmel beszél például Mándy Stefánia és Horváth Ágnes.³¹ Itt egy olyan vonatkozást

³⁰ SURÁNYI LÁSZLÓ: Zene és szenvedés – a nyelvi differencia. *Kalligram*, 2014/május, 65-68., ld. http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-május/Zene-es-szenvedes-a-nyelvi-differencia-1

³¹ HORVÁTH ÁGNES: Lélekjelenlét-képek (ld. 14. sz. jegyzet), és Uő: Un penseur peintre et un peintre penseur – Lajos Szabó et Lajos Vajda, ld. http://lajosszabo.com/SZL/Penseur-peintre.pdf; MÁNDY STEFÁNIA: Szabó avagy ősi hitek avantgárdja, in *EIKÓN, A képtől Szabó Lajos spekulatív grafikái* (kétnyelvű) Budapest, 1997, és Düsseldorf, 1998. Fontos a kötetben megjelent többi írás is: TÁBOR BÉLA: Jelelmélet és spekulatív grafika; KOTÁNYI ATTILA: Az írott ikon: emlékeztető eredeti természetünkre (Szabó Lajos Zen-projekciói); KUNSZT GYÖRGY az 1980-as FMK- kiállítás megnyitóján elhangzott beszéde; valamint HUSZÁR MAGDA Villám és szívárvány című írása. Ld. még KOTÁNYI ATTILA megrendítő megnyitóját a Pannonhalmi Apátságban (1995. január 7-27.) rendezett kiállításon. Szabó – egyelőre kiadatlan – esztétikai jegyzeteiből bő válogatást ad MÁNDY STEFÁNIA, Mértéktan és szívárványtanítás (Az esztétikum Szabó Lajos prizmatikájában), *Életünk*, 1989/9-10. 893-921. Mind elérhető itt: http://lajosszabo.com/SZL/indexSZL.html

emelek ki, amely Szabó Lajos rajzait közvetlen – mintegy „komplementer” – kapcsolatba hozza a nyelvmatézissal. A maga eszközeivel mindkettő kvalitatív és kvantitatív erő viszonyát, harcát ragadja meg. E viszonynak – végső soron Egy és sok viszonyának – megragadása és elemzése szükségszerűen áll középpontban egy olyan kutatónál, akiben „szeizmografikus érzékenység” élt (Tábor Béla) aiónfordulónk alapkérdései iránt. Jól sikerült rajzain ez a harc az expanzív és erős indulati erő és az azt feloldó sűrítetten koncentrált és letisztult vonal, kontúr dinamikájában jelenik meg. Hatalmas indulati erő – nem véletlenül áll a rajzművész Szabóhoz olyan közel KANDINSZKIJ – és annak egyszerre végtelenül hajlékony és mégis szigorú vonalba kényszerítése (kvalitatív ritmus). A kényszerítés nem is jó szó, mert a Szabó Lajos-i vonal szabadságot sugároz: *Lélekjelenléteképek*. Tábor Béla Szabó szeizmografikus érzékenységét „súly-érzékenységként”, valamint „hangsúly-érzékenységként” jellemzi. („Ezért töltenek be olyan nagy szerepet nála az emfázisok”, teszi hozzá; nyilván ideérti a rajzait is.) Óriási lélekjelenlét kell egy ekkora „indulatmasszát” annak sötét tűzét nem letagadva a súlyérzékenység szolgálatába állítani. Az indulat és expresszivitás eredendően mennyiségi fokozás iránti hajlama itt eltűnik, a vonalban kvalitatív erővé oldódik. Gazdagság és formateremtő aszkézis egyszerre. Erő és tisztaság.

Erő, de nem kvantitatív erő, nem az indulat empirikus szintű megoldozása. Nem is pusztán formális redukciós mozdulatról van szó. A telítetten esztétikai mozdulat egyben etikai is. Nem az indulat „eltörléséről”, de nem is eszközként való használatáról van szó, hiszen „a nyelv: logosz és indulat egymásra hatásából fakad”. De ez a nyelv csak ott születik meg, ahol gyökerében sikerül megtámadni azt a szuggesziót, hogy „a [sötét] tűztermészet *erősebb és több* az Egység szelídségénél”, és a benne foglalt hatalmi igényt, amely „megveti az alázatot és édeséget (szelídséget), a szeretetet, és nem az Egységben akar lenni, hanem a megsokszorozódásban.”³² Ha eltekintünk attól, hogy

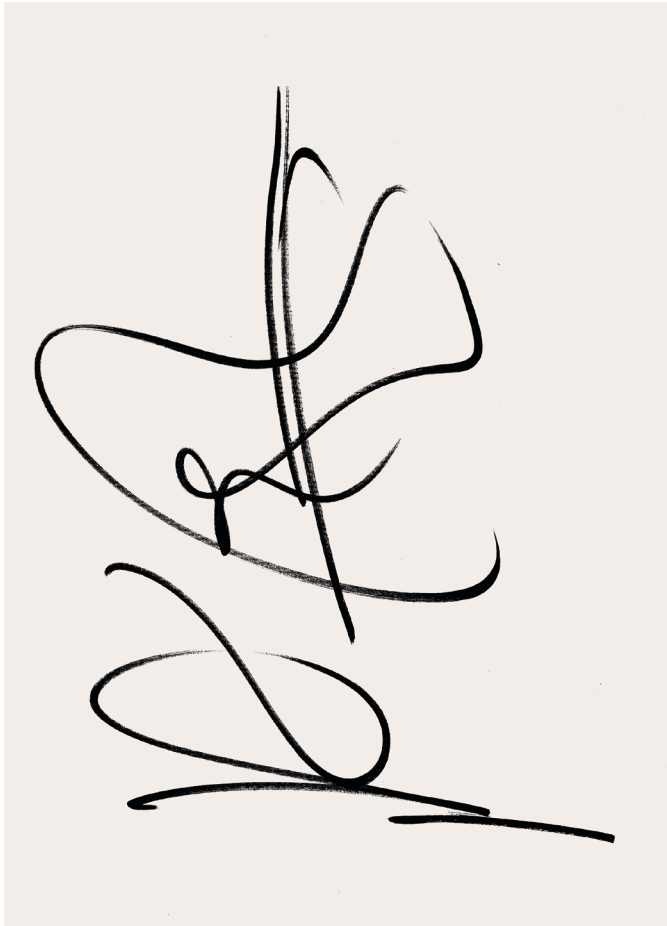
BÖHME mindezt megszemélyesítve Lucifernek tulajdonítja, és a múltba vetíti, máris előttünk áll aktualitása: „Akinél a hatalom a legfőbb érték, a kvantifikált erőt választja mértékül: ‚stärker und mehr als die Sanftmut der Einheit’,” fogalmaz Tábor Béla Böhme-jegyzeteiben.³³ Szabó egyszerre szigorú, *metsző* élő és hajlékony vonalában tisztán az ellenmozdulat, a tűz kvalifikáló ereje – az Egy tüze és osztóereje³⁴ – *látható*, láthatatlan titoktartalma pedig az Egység *szelídsége, gyengédsége*, amely a mennyiségit minőségivé alakító *akarati mozdulat*, és az azt magában rejtő, magába ölelő koncentrált nyugalom, a „tápláló csend”: *etikai és esztétikai mozdulat* találkozásából születik. Kandinszkij, az akarati mozdulatot hangsúlyozva a szellemet „felfelé, előre törő mozgásként” írja le. Szabó Lajos ebbe a Kandinszkijnál is fontos, de a megfogalmazásában explicit módon nem szereplő értékmozzanatot és alázatot is belefogalmazza: „felfelé és előre törő rangrelativitás”.

De van egy ellentétes erő is az emberben, amely azt sugallja, hogy ez a törekvés hiábavaló, reménytelen. Az ember végességbe van zárva, és amire ez a mozgás törekedne, az elérhetetlen. A haszid geri Jichák szerint ez Ézsau hangja, és figyelmeztet, hogy jól figyelj, ki kérdezi benned az ősöknek a teremtő kezdettel való kapcsolatodra irányuló három kérdését: „kié vagy, hova tartasz, és ki előtt felelsz”, nehogy Ézsau kérdezze, akiből a levertség árad, „fáradt”,³⁵ („úgy is halni megyek”. Gen, 25,31., ezért adja el „egy tál lencséért” az elsőszülötti jogát – kezdet-közelségét!). FREUD e hang forrását *halálösztönként* azonosította, amely az életet motiváló és fokozó feszültségek kioltására, a tárgygyá, szervetlenné válásra irányul, de okát nem kutatta. NIETZSCHE Zarathusztrája viszont a „nehézkedés szellemében” látja az okát. A teremtő igenre neheztelő szellemben.³⁶ Tábor Béla „daimónnak”, „létzsugorító” mozdulatnak nevezi. És ha a léttágító és a létzsugorító erők között egyensúly alakul ki, akkor a daimón már „nyert”, a kettő harca önmagában forgó örvénnyé alakítja a mozgást. „Spirális, labirintus, örvény, amely a személyiség végtelen teréből az egyéniség szűkülő terébe vezet”. (Logosz és daimón, *Szél*L, 193.) így lesz „a daimón: a válasz zártsága”. (*Logosz és szenvedés*, kézirat.) Ezért: „aki a teremtést egy napra hagyja el, azt a teremtés két napra hagyja el”. De ez csak visszája annak, amit Tábor Béla a létezés pozitív aszimmetriájának nevez (s amit épp az elhagyása fordít visszájára): „„A jó ideája’ Platónnál (a legfelsőbb idea, minden lét és tudás forrása) ugyanazt az evidencia-élményt fejezi ki, mint Baadernál az, hogy ,a szomjúság a víz létezésének bizonyítéka’, és mint

^[33] És hozzáteszi: „ha az igazság mellé áll, azt is azért teszi, mert azt hiszi, hogy ‚erősebb’, nyers, kvantifikáló értelemben. Eliot: ‚To do the right thing for the wrong reason.”” TÁBOR BÉLA: kézirat. Akik félnek az egységes értékelés követelményétől, azért félnek, mert maguk csak ilyen érvet ismernek az igazság mellett.

^[34] Szabó Lajos megfogalmazása szerint „a mennyiség az a minőség, amely porózusán, semmivel van tagolva; a létfolytonosság semmivel való strukturálása.” (TL2) De a mennyiség csak alapanyaga a kutató matematikusnak, még ha maga által létrehozott alapanyaga is. A matematika ott több mennyiségtannál, tehát ennek az empirikus alapanyagnak az empirikus megoldozásánál, ahol nem csupán ‚valamivel”, vagy – a még mindig semmivel porózusan tagolt – ‚mindennel”, hanem az Eggyel, az Egy osztóerejével tagolja, s formálja így újjá a matematikai empriát. A nyelvmatézis ezt a tagoló erőt elemzi és emeli ki a matematikai kutatásból – amely tehát ellentétes erők harca és vezetí vissza oda, ahonnan ered: az igazságkutató nyelvbe. Szabó Lajos rajzművészetében „a ‚gondolkodás’ racionalitásfeleslege” csapódik ki „matematikai emocionálizmusként”, írja Tábor Béla előbb idézett jegyzete folytatásában. Az Egy osztóereje „csapódik ki” az emocionálisan telített rajzokban. Ha a két erő harca a matematikában a fény közegében zajlik, sokszor a tűztelen fényében, s fut ezért a semmibe, akkor az indulatban a harc a tűz közegében zajlik, sokszor a fénytelen tűz közegében, s fut ezért a pusztán mennyiségi fokozás semmijébe.

^[35] MARTIN BUBER: Haszid történetek II., ford. RÁCZ PÉTER, Budapest, Atlantisz, 1995: 374.

^[36] STEGMUND FREUD: A halálösztön és az életösztönök, ford. KOVÁCS VILMA, Budapest, Múzsák, 1991. Freud a világháborúnak betegeire gyakorolt nyomasztó lelki hatása mögött fedezi fel a lélekben ezt, a talán a világháborút is kiváltó, a libidóval ellentétes vágyat. Tábor Béla is „a tárgygyá válás, a tárgyba hullás, tárgyi létebe olvadás vágyáról” beszél, ezt azonban nem csak lelki jelenségnek, hanem „minden minimalizmus végső tartalmának” tartja, s nem valami végső adottságnak. Épp ellenkezőleg: félelem a létezés egyetlen, végső csodájától, a személyes létezés csodájától. Az érzékenységtől. Létfrigiditásnak nevezi, ami kiszáritja a lét-erőszí, a létszomat. Negatív, traumatizált viszony a csodához, a csodálkozáshoz, az érzékenység felgyulladásában rejlő tremendumhoz. „Félelem a szubjektivitástól, amely a személyi létnek a tárgyi léttől való elhatárolására kötelez – a tárgygyá válás, a tárgyba hullás, tárgyi létebe olvadás vágya, amely minden minimalizmus végső tartalma.” TÁBOR BÉLA, kézirat.


SZABÓ LAJOS
Cím nélkül

az anselmusi istenbizonyíték vagy Augustinusnál az abszolút hazugság lehetetlensége. Östörténetileg: a teremtő aszimmetria, a pozitív teremtő erő túlsúlya a negatív ellenálló erővel szemben.”³⁷ Ez az, amiből mindig igényeinknek megfelelő erőt meríthetünk, ha nem felejtjük el, hogy „a lét túlsúlya a semmivel szemben” nem valami késztermék, a teremtő erő túlsúlyáról van szó. De *nem* a kvantifikált erő értelmében vett túlsúlyról. Ezért van, hogy mint Tábor Béla egy beszélgetésünkben felvetette, ha kísérletileg egy paradox képpel a logosz erejét (átvilágító és megnyitó erejét – az Egy fényét és tűzét) egy száamegyenes pozitív oldalán, a daimónt (az elsötétítő, elzáró erőt) a negatív oldalon ábrázolnánk, akkor a -10 erősségű daimón legyőzéséhez nem elég a +10 erősségű logoszerő, szükséges hozzá a +11 erősségű. Értelemszerűen azért is, hogy ne érez-zünk késztetést (a +1-et) erőként félreérteni és használni.³⁸ Az „igényeinknek megfelelő”

^[37] TÁBOR BÉLA, Teremtő aszimmetria, kézirat.

^[38] De ne is féljünk a kvantifikált erőtől: ha +12-t akarunk mozgósítani a -10 legyőzésére ez már, – talán csak rejtett, feltáratlan? – bizalmatlanság az Eggyel szemben! Belső tehetetlenség, amely önkéntelenül is „többre tartja az erő tűztermészetét az Egység szelídségénél”.

mértéke itt is: erő és tisztaság egysége. És kiürült művészet az, folytathatjuk a képet (vállalva a fogalmazásban rejlő cirkulust), amelyekben nincs erő a +11-es erősségű logoszerő mozgósításához, hanem megelégszik azzal, hogy egy kisebb, mondjuk -9-es erejű, ezen a fokon már legyőzött negatív erő újra meg újra „legyőzésére” használja a -10 erejű daimónnal megkötött +10-es erőt. Nincs ereje az improduktívvá vált egyensúly felbontásához. (Példák: az új kört nyitni nem tudó, önmagukat utánzó-ismétlő alkotók hosszú sora; a technikai kérdések túlsúlya.)

Ilyenkor esünk abba a csapdába, hogy a magasabbnak csak a pusztá, tulajdonságok nélküli létezését ismerjük el (*TéT*, 322.). Mert a szellem, az ember karakterisztikuma a létezésben, „előre és felfelé törő rangrelativitás”, és ez magában foglalja az alázat mozzanatát. Nem tudok felfelé törni, ha nem táplálkozom a magasabból. „*A nyugalom, az erővel táplálkozás* az a talaj, amiből kiindulva az erőfeszítés lehetséges.” Ám ha az alázat nem foglalja magában az előre és felfelé törő erőfeszítést – ami a leírt egyensúlyi helyzet tehetetlenségéből következik –, akkor előáll a leírt csapdahelyzet. Mi az oka, hogy megszakad a felfelé törekvés folytonossága, mi a bénultság oka? Az egyensúly megbontása a rá épülő létforma megbontását is jelenti, „cselekvő bontó aktivitást”. Ez *kockázatos*, az „eredmény” nincs a kezemben, amikor elindulok. Viszont egy hozzám nőtt, belém szervesült létformát kell felbontanom. Szétválasztani az ellentétes erőket, amelyek e létforma mélyén rejtőzve összenőttek és egymásba folynak, és „csomókat” képeztek, ellentétüket láthatóvá tenni. Ez az ellentét mindkét oldalát mozgósítja. Megkeresni a saját formámat, amely teret nyit, ahol ezt a harcot megvívhatom. Ugyanakkor ez a harc teremti a tér erővonal-struktúráját. Ez a művészi forma értelme. A +11-es erősségű logoszerő mozgósítása a szubjektív mozzanat. Nevezhetjük hitnek is. S ezért „a *radikalizmus* titka a minden előfeltevést felfejtő” – s minden egyensúlyi helyzetet felbontó – „szubjektív szándék. A szubjektivitás centrumba helyezése.” (*TéT*, 167.) Látszólag a művészetben is egyensúlyban vannak a logosz- és a daimón-erők. Ahol *közvetlenül* látszik az egyik túlereje, ott már az esetek döntő többségében valami művészetalattíról van szó, a mennyiségi erő győzelméről.³⁹ De a művészi egyensúly dinamikus egyensúly. A művészet akkor művészet (és éppen ez a szerepe a létezésben és a létezés megismerésében), ha a nagyobb dimenziónak nemcsak a pusztá létezését ismeri el, hanem a valóságát jeleníti meg. Ami lehetetlen az ellenállás valóságának megjelenítése nélkül. És ez döntő lépés az egyensúly megbontásához, ahhoz a küzdelemhez, amelyről beszéltem. „Az alsó és felső (romboló!) erők szétválasztása” Tábor Béla szerint minden művészi alkotás feltétele. „Tükröt tartani mennynek és pokolnak”.

Amikor Szabó Lajos megmutatta neki első rajzait. Tábor Béla így értékelte azokat: „Vagy egy új írásperiódusod bevezető szakaszáról van szó, vagy a képre vonatkozó nézeteimet kell átértékelnem”. „Az utóbbi következett be”, mondta 1966-ban, Szabónál Düsseldorfban tett látogatásakor az akkor már elismert rajzművésznek, de „jobban örültem volna az elsőnek”. „Tudod, hogy nem volt más választásom” felelte Szabó Lajos (nyilván utalva a korábban említett körülményeire), akinek az új írásperiódus már nem adatott meg. A folytatás ránk vár. Szabó Lajos: „Az ellentmondást nem végleg akarjuk kiküszöbölni, hanem annak a konkrét problémának a szempontjából, amely előttünk van. Ez annyit jelent, hogy a következő generációk munkáját előkészíthetjük ugyan, de helyettük nem élhetünk.”

^[39] Mindennek annyiban van saját léte, amennyiben Egyre irányul, tehát amilyen értelemben Egy és nem nagy (mennyiségi értelemben). Amennyiben nagy, annyiban elveszti saját létét. A kozmosz is nagy, de nem nagysága miatt szép, ellenkezőleg: a nagysága ellensúlyozáshoz (mintegy láthatatlanná tevéséhez) van szüksége a Szépségre, mondja PLÓTINOSZ A számokról (VI,6, [34]) című írása elején. (Horváth Judit által készített magyar fordítása kiadatlan.)

Az emlékezet működik

Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original

Haus der Kulturen der Welt, Berlin
2020. szeptember 4 – november 30.

Between Cosmos and Pathos. Berlin Works from Aby Warburg's Mnemosyne Atlas

2020. augusztus 8 – november 1.

ABY [ABRAHAM MORITZ] WARBURG 1866-ban született egy hamburgi zsidó bankárcsalád legidősebb fiaként. A család üzleti ügyei egyáltalán nem érdekelték, testvére javára lemondott a családi vállalat vezetéséről, cserébe annyit kért, hogy minden a munkájához szükséges könyv beszerzését finanszírozzák. MAX WARBURG ekkor még valószínűleg nem sejtette, hogy a

ABY WARBURG
Bilderatlas Mnemosyne, 39. panel (helyreállítva)
© Fotó: Wootton / fluid; Warburg Intézet, London



megállapodással nem csupán egy amolyan túlduzasztott személyi könyvtárat finanszíroz majd meg, hanem a 20. század vizuális kultúrakutatásának egyik paradigmaváltó munkásságát segíti majd elő.

Aby Warburg Bonnban, Münchenben és Strasbourgban végezte művészettörténettel, történelemmel, archeológiával és kultúra-tudománnyal kapcsolatos tanulmányait. Doktori címe megszerzése után még két szemesztert töltött a berlini orvosi egyetemen, ahol pszichológiát hallgatott, azon belül is az akkor új tudományterületnek számító emlékezet-pszichológiára összpontosítva. Ahhoz, hogy érzékletessé váljon Warburg munkásságának úttörő jellege, meg kell említeni, hogy a századforduló idején a művészettörténet az európai magasművészetet zárt, lineáris stílusfejlődésként értelmezte, fókuszában elsősorban az európai művészbiográfiák, az attribúció és a stílustörténeti klasszifikáció állt. Warburg elhatárolódott a művészetet kizárólagosan esztétizáló felfogásától, kutatásai során rendszerint a tudományterület határait feszegette. A kora-reneszánsz firenzei művészetet például elsők közt értelmezte a gazdaság-politikai kontextusban: a művészek társadalmi helyzetét és a mecénásokkal való viszonyát kutatta. Ezzel megkérdőjelezte a művészetet kizárólagosan esztétikai kategóriaként meghatározó kortársait. Amerikai látogatása során a hopi indiántörzs rituáléit és vizuális kultúráját tanulmányozta. Olyan a mai napig releváns kérdésköröket jelölt ki így, mint például hogyan lehet a pre-modern, illetve nem-európai kultúrák vizuális hagyományait a saját referencia-kereteinken keresztül megközelíteni? Nevezhetők-e ezek a képek „művészetnek” és így tekinthetők-e a „művészettudomány” tárgyainak? Egyáltalán: hogyan lehet velük foglalkozni?¹

Warburg érdeklődésének középpontjában elsősorban a kultúra pszichológia-történeti vonatkozásai álltak. A képkalkotást szépség létrehozására irányuló vágy helyett az emberi tapasztalatok kifejeződéséből – elsősorban a félelemből – eredeztette. A folytonosan fejlődő, exkluzív európai magasművészet koncepcióját hátrahagyva azt állította, hogy vannak az emberi érzelmeknek olyan ábrázolástípusai, amelyek kultúráról, tértől és időtől függetlenül jelentéssel bírnak a befogadó számára. Ezeket pátosz-formuláknak nevezte. A túlzó gesztusok, a haj és a testet ölelő ruhák dinamikus mozgásának ilyen formáit az olyan univerzális emberi érzelmek ábrázolásainál fedezte fel, mint például az orgiasztikus ünnepek, a gyász, a győzelem és a legyőzöttség pillanatai. A pátoszformulák, azon kívül, hogy teatralizálják ezeket a bizonyos elementáris érzéseket, élettel töltik meg nem csak az ábrázolt személyt, hanem az egész kép terét is. Ezeket cirkuláló vizuális emléknymokat az ókori görög művészetből eredeztette, amelyet elmélete szerint a reneszánsz művészet közvetített az utókornak.

Warburg életében keveset publikált, kutatási eredményeit előadások formájában ismertette. Korai halálát követően – miközben az általa alapított Warburg Intézet² kiemelkedő kutatósnak adott otthont – egy időre kikerült a művészettörténet fősodrából. Mindaddig, amíg 1970-ben ERNST H. GOMBRICH ki nem adta Aby Warburg Intellektuális Biográfiája című könyvét.³ Munkássága ekkor, a kritikai művészettörténet, az interdiszciplináris kultúratudomány térnyerésével, valamint a nem-nyugati kultúrák iránti érdeklődés erősödésével, ismét előtérbe került. Bilderatlas Mnemosyne című „projektje” pedig önálló akadémiai legendává nemesült.

¹ Das Schlangenritual. Ein Reisebericht. Wagenbach, Berlin 1988

² <https://warburg.sas.ac.uk/>

³ ERNST H. GOMBRICH: Aby Warburg. An Intellectual Biography. The Warburg Institute, London, 1970

Bilderatlas Mnemosyne⁴

Aby Warburg élete legnagyobb vállalkozását, amelyet a Bilderatlas Mnemosynének nevezett, az 1920-as évek közepén kezdte el kidolgozni. A Bilderatlasok – vagyis képatlaszok – a kor-szakban fontos tudományos publikációknak számítottak: különböző diszciplínák tematikus képgyűjteményei voltak. Warburg a kötet címét a görög mitológiából kölcsönözte: Mnemosüné az emlékezés istennője és a múzsák anyja. A kötet a hagyománytól eltérően teljesen elhagyja a szöveget, még képfeliratok sem kerültek volna az oldalakra. Ehelyett az egyén saját képi emlékezetét segítségül hívó intuitív olvasást próbálta katalizálni. Aby Warburg 1929-ben bekövetkezett halálakor az atlasz utolsó vázlata 63 nagy fekete táblából állt, amelyekre különböző témák mentén megközelítőleg 1000 fényképet rendezett el. A tablókon így egy platformra kerülnek az antikvitás szobrai, a középkori Közel-Kelet tudományos illusztrációi, korareneszánsz szatirikus röplapok, a reneszánsz és a barokk uralkodói reprezentációk és még a 20. század eleji fogyasztói társadalom reklámjai is. A képeket felhő-szerűen tűzte egymás mellé, kerülve a bármiféle térbeli hierarchia képzetét. Az első pillantásra kétségbeejtően kaotikusnak tűnő képcsoportok egyáltalán nincsenek híján a logikának. Bár tablóról táblóra változnak a képek közti összefüggések rendszerei, az hasonlóságok és elérések alapján az ember egy ponton önkéntelenül is felismer bizonyos mintákat.

A tablóknak nyolc jól megkülönböztethető csoportra vannak felosztva, amelyek ugyan kronologikusan követik egymást, de a szekciókon belül felismerhető témák is sokfélék. Már maguk az önálló példák is rengeteg oldalról megközelíthetők, de a tablókon, a szekciókban való halmozásuk szinte végtelen számú olvasatot hívhat életre. Ezek közül itt most csak pár lehetséges megközelítést említek meg.

A bevezető szekcióban a kozmosz, az ember és a köztük lévő kapcsolat közép- és reneszánszkori felfogása közötti különbségeket analizálhatja az olvasó/néző. Ezután a közel-keleti kultúráknak az antikvitásra gyakorolt hatását követhetjük, majd valamivel később azt, ahogyan a görög istenek a bagdadi asztrológusok íveire vándorolnak át, majd terjednek el az észak-afrikai országok területén. Warburg a kereskedelmi és diplomáciai utakon terjedő kulturális fluktuációt a képek migrációs útvonalainak hívta. De nem csak a térbeli, hanem a képek időbeli utazását is bemutatják a tablók, többek közt a már korábban említett pátoszformulák mentén. Az antikvitás nyugodtan fekvő folyóisteneit, a nimfákat és bacchánsnőket egészen az 1920-as évekig követhetjük a legkülönbözőbb helyzetekben. Emellett egyes mitológiai témák – mint például a trójai Szép Heléna vagy Judit és Holofernész – folytonos visszatértét értelmezhetjük a legkülönbözőbb történelmi korszakokra jellemző divat szerint: a görög mitológia egyes alakjait láthatjuk pasztorikus tájban, fedetlen testtel, illetve nyakig begombolva a francia királyi udvarban is. Bár minden más, mégis egyértelmű, hogy ugyanazt látjuk a képeken. Az anyagok, a hordozó matéria tulajdonságait is érdemes megfigyelní: míg az antikvitásból szobrokra állt például Warburg, a későbbi időszakok esetében már a papíralapú festett, majd nyomtatott, egyre gyorsabban terjedő médiumok dominálják a tablókat. Ez az aspektus az utolsó szekcióban teljesedik ki, ahol a napi sajtóban megjelenő politikai és sport illusztrációk, valamint a reklámok kivágott lapjai kapnak helyet.

A warburgi elképzelés szerint persze nem csak az egyes tablókon belül lehet ezeket a képeket olvasni, hanem a tablókon és

⁴ <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>; https://warburg.blogs.sas.ac.uk/2020/09/23/bilderatlas-mnemosyne-exhibition-assistant-lorenza-gay/?fbclid=IwAR1eh_SB1mn5pbT81HUqLnmQFoGsavJSJDExJ5l76irPbH1hos2w3odqo8 (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. október 12.)



ABY WARBURG
Bilderatlas Mnemosyne, 47. panel (helyreállítva)
© Fotó: Wootton / fluid; Warburg Intézet, London

a szekciókon átívelően is, azt alternatív olvasási módot pedig, amit mindeközben megtanultunk, bármikor bármilyen képre alkalmazhatjuk, legyen az fizikális vagy emlékkép. De eszünkbe idézhetjük Aby Warburgra akkor is, amikor itt és most, 2020-ban, minden létező vizuális felületen – a folyamatosan növekedő adathalmazok analízálása révén – algoritmikus alapon kerülnek elénk a képek. Mi hat és mi nem? Mit értünk meg első pillantásra, mire kattintunk?

Kiállítás a HKWben⁵

Amikor a Warburg Institute-ot 1933-ban a nemzeti szocialisták hatalomra kerülése miatt Hamburgból Londonba menekítették, a Bilderatlas Mnemosyne képeit a tablókról leszedve archiválták az intézet képgyűjteményébe. A tablókról mindössze fényképdokumentáció maradt fönön. A Warburg Intézet és a berlini Haus der Kulturen der Welt (HKW) közös vállalkozásának köszönhetően most látható először – az eredeti képeket felhasználva – az összes tabló rekonstrukciója együtt. A két kurátor, ROBERT OHRT és AXEL HEIL, 2012 óta dolgozott azon, hogy a fennmaradt dokumentációk alapján az összes – megközelítőleg 950 képet – beazonosítsa a Warburg Intézet mintegy 400.000 képet magában foglaló fényképparchívumából.

A kiállítás elindító rövid, de pontos szövegek a hallban maradtak, azokat a szekciókhoz tartozó kronologikus és tematikus címeket pedig, amelyeket még maga Warburg adott, diszkrétén a padlóra ragasztották. A HKW legnagyobb kiállítóterét teljesen kitöltő installációt így a sötétben lebegő tablók dominálják: a tekintetet teljesen kisajátítják a képek. A koncepcióval nincsen teljes összhangban az a bejáratnál felvehető füzet, amelyben az összes fotón szereplő eredeti mű adatait kilistázták, viszont annál remekebb a kiállításhoz készült audio-guide, amely a

⁵ https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php

szekciókhoz pusztán annyi kontextust szolgáltat, amely maga-biztosságot ad a panelok intuitív olvasásához és önálló értelmezéséhez. Aby Warburg valószínűleg igencsak meg lenne elégedve a tablók között oda-vissza sétáló, mutogató és tanakodó látogatók láttán. Az emlékezet működik.

Kiállítás a Gemäldegalerieben⁶

A HKW monumentális kiállítását parallel követi a Gemäldegalerie kabinetkiállítása, amelyet Kozmosz és Pátosz között, Berlini művek Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne-jéből címen nyitottak. A kurátorok azokból a berlini közgyűjteményekben lévő eredeti művekből válogattak, amelyek reprodukcióit Warburg felhasználta a képatlaszhoz. Struktúrában pont ellenkezője a képatlasznak; a mindössze két tucat művet átfogóbb témák alapján négy szekcióba rendezték úgy, hogy a figyelem középpontjában az egyes művek maradtak. A nézők számára olyan valószínűleg biztonságosan ismerős formákat választottak ki, mint például a Melankólia ábrázolások, Laokón harca vagy a nimfa-típusok. Mindegyikhez külön szöveg társul: a konkrét művön keresztül magyarázzák el érthető módon a warburgi gondolkodás és munkamódszer alapjait. Ezzel tulajdonképpen felvázolva azon változó szempontok egy részét, amelyek relevánsak lehetnek akkor, amikor az egész Bilderatlas kerül elénk.

Emellett a kurátorok kiválasztottak az atlaszból egy olyan tablót, amelyhez több eredeti művet is tudtak rendelni: ez a válogatás a *Hosenkampff* (Nadrág-csata) témája köré épül. A téma – legyen szó alkalmi érdeklődésről vagy éppen a házastárs kiválasztásáról – a partnerválasztás: jelentkezzen az akár nadrág-tépés, egy a női szemérmet jelképező gyűrű vagy egy kolbászárus körültnacolásában. A különböző helyeken és időben készült tárgyakon és grafikákon – az egy motívum vagy személy köré gyűlő csoport

6 https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/between-cosmos-and-pathos

ABY WARBURG
Bilderatlas Mnemosyne – The Original, 2020. szeptember 4 – november 20. kiállítási nézet © Silke Briel / HKW



FILIPPO LIPPI: *Erato múza*, 1500 k

„Míg ezt a festményt a Zene Allegóriájának hitték, Aby Warburg helyesen azonosította a szerelmi és erotikus költészet műzsájaként. A mű valószínűleg egy esküvőre készült: ahogyan a múza elkapja a hattyút egy drága övvel úgy interpretálható mint a testi ösztönök megszelídítésére való felszólítás.”

feldokozott gesztikulációjában – feltűnő motívumok hasonlósága tagadhatatlan.

Nagyon jó hír

A londoni Warburg Intézet szeptember elején bejelentette, hogy mindkét kiállítás teljes anyagát online is elérhetővé teszik majd az intézmény honlapján, így a nemzetközi közönségnek és kutatóknak is hozzáférhetővé válik.

Kapcsolódó irodalom magyar nyelven:

ABY WARBURG: *Pogány-antik jóslás Luther korából*; tan. RADNÓTI SÁNDOR, ford. ADAMIK LAJOS; Helikon, Budapest, 1986

MNHMOΣYNH. *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*, szerk. SZÉPHELYI F. GYÖRGY, ford. ADAMIK LAJOS, HAJNÓCZY GÁBOR, SZÉPHELYI F. GYÖRGY; Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995

HAVASRÉTI JÓZSEF: A kulturális emlékezet mechanizmusai Aby Warburg és Marót Károly ókorszemléletében, http://www.c3.hu/-szepliteratura/lapszamok/deja_vu/tartalom/havasreti.html

ABY WARBURG. *Enigma* (XII. évf.) 2005 no. 46. (tematikus szám)

Aby Warburg: A Mnemosyne Atlas. Centrális Galéria, Budapest, 2008. április 4 – május 4 http://w3.osaarchivum.org/galeria/catalogue/2008/warburg/hu_index.html

HORNYIK SÁNDOR: Pszichohistória. 2008. április 8., ld http://tranzitblog.hu/pszicho.historia/

RADNÓTI SÁNDOR: Papírmúzeum – Aby Warburg Mnemosyné-atlasza (kiállítás), *Magyar Narancs*, 2008. április 10. (15.sz.), ld https://magyarnarancs.hu/zene2/papirmuzeum_-aby-warburg-mnemosyne-atlasza_kiallitas-68606

ANTHONY GRAFTON, JEFFREY F. HAMBURGER: Warburg könyvtára és a Warburg Könyvtár öröksége, ford. SZÉPHELYI F. GYÖRGY, *Buksz*, 2012/1, 79–81, ld. http://buksz.c3.hu/1201/06miapalya.pdf

KOVÁCS ÁGNES

Egy feledhetetlen őszi délután Ingo Glass műtermében

Egy szép, szeptemberi délutánon azért kerestem fel INGO GLASST, mert az én esetemben minden (kutató)út Münchenbe vezet. Kíváncsi voltam arra, hogy valójában milyen szerepet játszott az 1990-es években a magyar-bajor képzőművészeti kapcsolatok alakításában, mivel tudomásom volt arról, hogy már 1980-tól a Müncheni Városháza Képzőművészeti Osztályának művészeti tanácsadója volt. Ennek a pozíciónak köszönhetően (is) évtizedeken át központi szerepet töltött be a müncheni művészeti életben: ő szervezte például a városhoz tartozó galériák, a Rathaus, a Lothringer Strasse 13, és főként a Haidhausen negyedben lévő *Üblacker*-Häusl kiállítási programjait. Fokozta kíváncsiságomat az is, hogy az akkoriban Münchenben járt magyar ösztöndíjasok viszszaemlékezéseiben újra és újra megemlíttették, mint olyan személyt, aki mindig segítőkészen megoldotta a felmerülő nehézségeket. Előre kigondolt kérdéseim azonban a valóságban egészen más irányt vettek. Az igazsághoz tartozik, hogy nem kis szorongással indultam neki a találkozásnak, mert azok a vaskos, professzionálisan megszerkesztett kötetek, amelyeket előzőleg elküldött nekem, szinte mindent elmondtak már róla, minden alkotói fázisát feldolgozták és dokumentálták. P. SZABÓ ERNŐnek köszönhetően egész életútját megismerhető a vele készült, magyar nyelvű interjúkötetből.¹ Mit lehet tehát még ezek után kérdezni? Kilépve a liftből egy még mindig fiatalos úr fogadott, kíváncsian és kedvesen nézve rám. A szorongásom megszűnt, főleg azután, hogy Ursula, a felesége megkínált egy finom francia konyakkal, és átkísért minket egy csodás, a szokásos kaotikus műtermekre egyáltalán nem hasonlító műterem-lakásba dolgozni. A késő délutánból végül hihetetlen gyorsan késő este lett. Amikor elindultam gyalog a Kertész utcából, a fejemben még ott zsongtak a részben német, részben magyar mondatok, amelyek egymást váltották a beszélgetés közben, mert ha nem értettük meg pontosan egymást az egyik nyelven, akkor a másikon próbálkoztunk. Közben felvillantak emlékezetemben a műteremében látott Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Günther Uecker, Bak Imre, Fajó János, Mengyán András, Konok Tamás, Max Bill, Günther Grass művek, amelyeket ajándékba kapott tőlük, és az a megejtően gyönyörű, főként vallásos témájú bánáti és erdélyi üveg-festmény gyűjtemény is, amelyet Kandinszkij is megirigyelhetett volna. Egyszerűval, feledhetetlen élmény volt a vele való személyes találkozás.

Bukarestből Münchenbe. Az első reményteli lépések az új hazában.²

Az 1979-es év volt Ingo Glass életében a nagy fordulópont, az az év, amikor tulajdonképpen már sikeres romániai pályafutását

hátrahagyva úgy döntött, hogy beadja hivatalos kérelmét és kívándorol Németországba. Ez azonban nem ment olyan könnyen, mint gondolta: számos kaland után „egy bőrrönd, egy öltözet ruha, a diplomák másolatai, valamint jeggyűrüik” birtokában engedte el őt és családját a román titkosszolgálat, a Securitate.³ Bár Németországban már az 1970-es végén felfigyeltek munkáira, kiállított Duisburgban (1977) és Kölnben (1979) is, és SIEGFRIED SALZMANN, a Wilhelm Lembruck Múzeum igazgatója megvette a múzeum számára egyik legkorábbi munkáját, a *Harangtorony* (1970) című acélszobrát is, ez még nem jelentett biztos megélhetést a menekültek életét élő család számára. Az igazi áttörés, legalábbis a sajtó és műértő közönség körében az Oberhausenben, a GHH vállalat megbízásából 1980-ban felállított *Gótikus Qaudratur* című nagyméretű (13×7×7 méter) acélszobornak volt köszönhető. Az ottani német sajtó a román-német művész szobrát olyan modern, rabul ejtően szép látványossággként írta le, amely „lélegzetvételnlyi szünetet nyújt” a hektikus mindennapokban.⁴ A duisburgi múzeum igazgatója, Salzman – akinek a szobor felállításában is szerepe volt – dicsérő kritikát írt: „a fémplasztika az utolsó évtizedek tipikus kifejezési formája. Ebben az irányban szoros együttműködése alakul ki a modern művészetnek és a modern ipari társadalomnak. Művészet és technika, Glass műve éppen olyan érzékeny, mint amilyen erőteljes konstellációja a politikai erőterben lezajló művészeti kinyilatkoztatásnak.”⁵ A *Fränkische Landeszeitung* még ugyanezen a nyáron arról számolt be, hogy a nemrég áttelepült művésznek, aki Romániában végezte a művészeti akadémiát, tizenhárom plasztikáját állították ki Dinkelbühl városának régi városházában, *Tér-Körív-Fesztávolság* címmel. „A kelet-európai művész megkísérli a gótikus formakészletet úgy kombinálni, hogy a rakéta korszaknak megfelelő térfogalom szerkezetét tükrözi vissza. A tárgyak az építészeti formákat követik, és egyidejűleg a művész ezekben a munkákban megkísérli a ritmust, a szerkezetet, a mozgást és a változást is geometriai szerkezeteiben érzékeltetni.”

Ingo Glass Haidhausen, az új művésznegyed jó szelleme

A német állampolgárság felvétele után Ingo Glass Düsseldorfban szeretett volna letelepedni, a pezsgő művészeti élet és JOSEPH BEUYS jelenléte miatt, akit később személyesen is megismert. Mivel az ottani átmeneti táborban nem volt hely, végül München mellett döntöttek, ahol már volt kapcsolata a Lenbachhaus igazgatójával,⁶ aki korábban már szintén vásárolt tőle szobrot A Glass család először egy menekülttáborban lakott, majd, ahogyan az általa közölt dokumentumokból kiderül, kiutaltak számukra egy bérlakást és 1980-ban álláshoz is jutott. A Müncheni Városháza (Rathaus) új, négyszáz négyzetméteres termébe kellett kiállítást szerveznie. Ezt a feladatot olyan sikeresen oldotta meg, hogy néhány hónap múlva felajánlottak neki egy kurátori állást egy éppen restaurálás alatt álló múzeumban, amely München egyik legrégebbi városnegyedében, Haidhausenben áll. Az Üblacker-Häusl ez a takaros, egymemeletes épület, ahogy Ingo Glass fogalmazott, „szerelem volt az első látásra”. Haidhausen, amely egykor München szegénynegyede volt, ekkora már átvette a régi és híres schwabingi művésznegyedtől a vezető szerepet: egyre több neves és még ismeretlen művész költözött ide. Itt épült fel a Gasteig is, amely a szellemi és

- A kívándorlás pontos körülményeiről és a segítőkről így az osztrák és a belga nagykövetek, valamint Paul Lendvay közbenjárásáról P. SZABÓ ERNŐ könyvében olvashatunk részletesebben.
- Kunst und Technik bei der GHH. Westdeutsche Allgemeine. 1980. június 21. In.: Ingo Glass: *Begegnungen* VI, 18.
- uo.
- DR. HELMUTH FRIEDEL 1990-2013 között volt a múzeum vezetője. Nyitottságával, újításaival vált a múzeum legendás igazgatójává: amellet, hogy a kortárs művészet legprogresszívebb irányzatait mutatta be, felújította a múzeum gyűjteményének törzsanyagát képező Der Blaue Reiter művészeinek termeit is. Igazgatása alatt a Lenbachhaus München egyik legfontosabb kiállítási helyévé vált.

- P. SZABÓ ERNŐ: *Szellemet adni a térnek. Beszélgetés Ingo Glass-szal*. X-Press Kiadó, Budapest, 2015.
- INGO GLASS: *Begegnungen. Band VI. Erste aufhellende Schritte in der neuen Heimat Deutschland*. 1979/80.



Előtérben Ingo Glass és Joseph Bouys, Documenta, 1982, Kassel

kulturális élet, főként a zenei élet központjává vált, és igen jókat lehetett vacsorázni a környező bajor, olasz és görög éttermekben. Ingo Glass 1983-ban kiszélesítette kurátori tevékenységét és a Preysinger strassén lévő házban létrehozott egy „Kommunikációs Központot” és egy kis galériát is, amely egyre kedveltebbé vált az ott élő művészek körében. Ezzel, ahogy az *Abend Zeitung* fogalmazott – Haidhausen „jó szellemévé” vált. Az Üblacker Häuslben 1980-tól 2010-ig mintegy 375 kiállítást rendeztek, először főként irányzatokhoz tartozó német és külföldi művészek bemutatására is vállalkozott. A közép-kelet-európai országok⁷ művészei mellett francia, holland, japán és dél-koreai művészek is kiállítottak itt. Ez a kis múzeum lassan olyan „világtalálkozó” színhelyévé vált, amelyet a bajor miniszterek és a város művészeti életének irányítói is szívesen látogattak. Glass ezen kívül, mint a város alkalmazottja, még két galériát vezetett: a már említett Rathaus Galériát München szívében, a Marienplatzon, és a szintén Haidhausenben lévő Lothringer Strasse 13. alatti, egykori gyárépületből műhelyké átalakított kiállítótermet is, ahol az irodája és műterme is volt. Ez az épület, amelyben öt óriási műteremben dolgozhattak a kortárs művészek, kiegészült egy hatalmas kiállítási csarnokkal, ahol évente harminc kiállítást rendeztek, illetve egy kisebb, úgynevezett „Ladengalerie” helységgel, ahol évente hat vagy több egyéni kiállítást nyitottak. „Ingo Glass, a szobrász és az Üblacker-Häusler kusztosza lesz a felelős és művészeti tanácsadója az itt megrendezett kiállításoknak, beleértve a katalógusokhoz készült fordítások és a kiállítás-rendezések feladatait is, míg a tematikus kiállítások koncepciójáért Dr. Michael Meuer lesz felelős. A célja ennek az új

⁷ A magyar művészek közül tudomásom szerint HAÁSZ ISTVÁN SIMONYI EMŐ, BARANYAI ATTILA, MENGYÁN ANDRÁS, MEGYIK JÁNOS, URBÁN GYÖRGY, BUTAK ANDRÁS, SZILÁRDI BÉLA állítottak ki.

művészeti központnak az, hogy a feltörekvő művészeti irányzatok képviselői találkozhassanak a nyilvánossággal, a kíváncsi közönséggel, ezért a bemutatott műveknek avantgardnak, kísérletinek, kortársnak kell lennie, olyanoknak, amelyek új utakat nyitnak a művészetben”. – fogalmaz a München Város Kulturális Osztálya által 1991-ben kiadott közlemény.⁸

A Lothringer Strasse 13-ban folyó munkáról külön kötet is megjelent, amely az indulás első három évét mutatja be. Ebben OTTO LERCHENMÜLLER, Haidhausen polgármestere köszönetet mond Ingo Glassnak az itt folyó kiállítások megszervezéséért és azért a munkáért, amelyet a művészekért folytatott. 1991-ben itt mutatkozott be például a *Pozíciók – A kilencvenes évek magyar művészete* című tárlaton, HEGYI LÓRÁND szervezésében, BAK IMRE, FEHÉR LÁSZLÓ, HALÁSZ KÁROLY, KISS PÉTER, KOVÁCS ATTILA, MULASICS LÁSZLÓ, PINCZEHELYI SÁNDOR, SZÓNYEI GYÖRGY és TROMBITÁS TAMÁS. Ingo Glass volt az egyik motorja annak a München és Budapest között zajló művészcsereének is, amelynek keretében magyar művészek utazhattak Münchenbe egy hónapra ösztöndíjjal, és a Starnbergi tó melletti Feldafing egyik legszebb villájának műtermében alkothattak. Cserébe, a Budapest Galériában dolgozó SZOTYORI LÁSZLÓ közreműködésével, müncheni művészek is kaptak ösztöndíjat és műtermet a Klauzál téren.

Szobrok, amelyek tonnányi súlyúak, mégis légiesek

Glass 1980-tól tagja számos német és nemzetközi művészeti egyesületnek⁹ és zsűrinek, és ez a sokirányú tevékenység óhatatlanul felveti a kérdést, hogy mennyi ideje maradt saját művek létrehozására? Szerencsére maradt. Csak néhány fontos és nagyszabású munkáját emelném ki, amelyek megismerése talán érthetővé teszi, miért nem szereti a manapság Budapesten látható „kicsiny, olykor fénylő hasú katonás szobrokat”, amelyek az ő monumentális

⁸ INGO GLASS: *Begegnungen* VI, 68.
⁹ Kunstverbandes der Banater Deutschen a Német Művészek Szövetsége (Felső-Bajorország kiállítási bizottságának tagja, a Müncheni Művészetek Háza, a Neue Gruppe Csoportjának tagja és még lehetne sorolni.



INGO GLASS
Alpha & Omega, 1987.



INGO GLASS
Das Erbe Abrahams
Abu Dhabi, 1987

fémplasztikáinak fényében kertitörpe-szerű, díszítményeknek, applikációknak tűnnek. A *Duna-projekt*, amely összefügg magyarországi tevékenységével és művészeti kapcsolataival, 1976-ra nyúlik vissza.¹⁰ Még Galacon (Románia) a *Septenarius*¹¹ című szobrával olyan szoborsorozatot szeretett volna elindítani, „amely a gótikus pillérek felhasználásával összeköti a Duna-menti országokat”. Ezek, a többnyire 13 méter magas, masszív és egyben légies acélszobrok Dunaújvárostól (1987) Regensburgon és Ingolstadtton (1984) át egészen Gundelfingenig és Neu-Ulmig (1998) helyezkednek el a folyam mentén, a Duna-menti népek kulturális összetartozásának szimbólumaként.¹² A román avantgárd művészet iránti tisztelete jeléül készült el a DADA, amelyet 1996-ban, Tristan Tzara születésének 100. évfordulóján avattak fel Moinești-ben. Ide sorolható még az a „szoborösvény” is, amely 14 acélszoborból áll, és a München melletti Vaterstetten község megrendelésére készült. Ezekben a szobrokban, ahogy ő megfogalmazta, a tér „átszellemítése” foglalkoztatta, vagyis az, hogyan lehet a köztéri szobrászatot megújítani, támaszkodva az absztrakt szobrászat azon hagyományaira, amelyek CONSTATIN BRÂNCUSI, NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER, de főként a vas-és rézsobrászat 1960-as évekbeli sztárjai, PABLO GARGALLO és JULIO GONZALES munkái jelölnek ki. Ingo Glass 1993-ban védte meg doktori értekezését *Constantin Brâncusi és hatása a 20. századi szobrászatra* címmel. Brâncusiról sokat beszélgettünk: hogy számára milyen fontos volt az ő művészete; hogy lenyűgözte őt, hogy hogyan jutott el a tökéletes formáig, a tojásig; hogy legfontosabb műve számára a *Végtelen oszlop* című szobra volt, mert az volt első, amely a forma és tér összefüggésével foglalkozott. Ezzel kapcsolatban megkérdeztem tőle, hogy Peggy

¹⁰ Glass Magyarországon először a FAJÓ JÁNOS vezette Józsefvárosi Galériában állított ki 1985-ben.
¹¹ A *Septenarius*, az első dunai monumentális szobor, mintegy 25 tonna, mérete 1500 × 900 × 900 cm. Galacon/Galatz városában (Románia) a Dunaparton állították fel, 1976-ban.
¹² Glass több emlékművet is alkotott például az 1989-es romániai forradalom mártírjainak emlékére (1992) Temesváron, egy második világháborús emlékművét pedig Lugos városában állították fel 1999-ben.

Guggenheim, aki imádta Brâncusit, ha tőle is vásárolni akart volna a velencei kertjébe, úgy melyik szobrát ajánlotta volna neki? Választása a Galacban felállított *Septenarius*-ra esett, mert szerinte az olyan, mint egy templombelső, egy kápolna, ahol esténként fiatal szerelmesek találkozhatnak, de mégis a Duna partján, a természetben vannak.

Három forma, három szín

Az évek múlásával Glass fokról fokra eltávolodott a gótikus stilizált formáktól, és egyre inkább a három alapforma, a kör, a négyzet és háromszög térbeli hatásának vizsgálata foglalkoztatta, valamint a színek pszichológiai hatása. Saját kísérletei alapján arra jutott, hogy a Bauhaus két nagy mesterének (JOHANNES ITTEN és VASZILIJ KANDINSZKIJ) színelmélete valójában csak a festészetre igaz, nem a térben magának helyet követelő szoborra, amely vagy bezár és körülölel egy teret, vagy éppen ellenkezőleg kihat belőle. EUGEN GOMRINGER, aki Max Bill titkára és a konkrét művészet egyik legfontosabb teoretikusa volt, Ingo Glass „lázadását” a színek használatának tekintetében egy kis versikében foglalta össze: „a vörös legyen kerek és sárga a háromszög, a kék pedig a négyzet számára fenntartva, így tartja ezt ingo és zavarja, hogy itten egykor a kört a kékre szabatta”.¹³ Glass teljesen átértelmezte a három alapszínt, és ebben a meggyőződésben készültek a további, kisebb méretű, végtelen játékosággal megformált szobrok (*Viktor Vasarelynek, Alapformák + Alapszínek mozgásban, Szabadkörök*), az olykor feszesebb formák és színek kapcsolatok, amelyek szinte magyarázatai szobrászata elméleti hátterének a (*Középpont vagy a Hommage Malevics* változatai), és amelyek többnyire magángyűjtők és múzeumok gyűjteményeibe kerültek. A művészetén túl, Ingo Glass emberként is lenyűgöző és kivételes, a maga módján ugyanolyan idealista, s ugyanúgy hisz a társadalom megjavíthatóságában, mint ahogy azt az általa nagyon tisztelt német művész, Joseph Beuys is tette.

¹³ Gomringer humoros versének első szakasza, CSEH BORBÁLA fordításában: P.SZABÓ ERVIN: *i.m.*, 142.

NIRIN, a 22. Sydney Biennálé

Sydney, Ausztrália
2020. június 1 – 2020. szeptember-október¹

Az Art Gallery of New South Wales² neoklasszicista épületének homlokzatát a művészettörténet nagyjainak nevei díszítik, többek között Giottóé, Raffaellóé, és Tizianóé. Ugyan az ő alkotásaik hiányoznak a galéria gyűjteményéből, de azért a földszinten könnyű megtalálni a szokásos, az európai művészetet kronologikus sorrendben bemutató termeket. Szintén a földszinten kap helyet az Ausztráliát reprezentáló részleg, legalábbis annak a nyugati művészet tradícióját követő vonulata. Aki ugyanis az ausztráliai őslakos, és azon belül is a Torres Strait szigetek művészetére kíváncsi, annak a legalsó emeletre kell mennie, az időszaki kiállításokon túl, három szinttel a föld alá.

A 22. Sydney Biennálé idejére azonban már az előtér ión oszlopai között vékony, hegyes boxkesztyűs szobrok, ketrecbe zárt lányfejes alakok, tetovált és dacos fiatal őslakos párt ábrázoló hatalmas

fotók üdvözlik az érkezőt. A kupolából lyukas vödörök lógnak. A sok száz ausztrál őslakos nép egyikéhez tartozó WIRADJURI KARLA DICKENS alkotásai nyitják így a kiállítást.

A biennálé kiállítási tárgyainak nagy részét az Európa-centrikus állandó kiállítás termeiben helyezték el, mintegy azzal párbeszédet folytató és kontrasztot alkotó réteget képezve. A 15-16. század fordulóján élt angol uralkodó, VIII. Henrik portréja mellett a dél afrikai BRONWYN KATZ acél szobrai függenek. PRÉFÈTE DUFFAUT (1923-2012) haiti művész talán Szűz Máriát, talán Erzulie, voodoo istenséget ábrázoló festménye egy 15. századi siennai Madonna kép³ szomszédságában kapott helyet. Bizonyos, a biennáléhoz tartozó alkotások az első pillanatra megbűjnak az állandó kiállítás képei között, mint például MOSTAFF MUCHAWAYA, zimbabwei festő emlék-portréi. Más művek viszont, mint például JOSEF GRAU-GARRIGA (1929-2011) 1972 és 1976 között készült, *Retaule dels penjat*-ja (Akasztottak oltára), szó szerint környezetük fölé tornyosulnak.

A preraffaelita képek között az amerikai egyesült államokbeli ARTHUR Jafa 2018-as *The White Album* című filmje fut: egy, a művész barátaival felvett portrékat az interneten talált videókkal egybefűző folyam.⁴ Ugyanebben a teremben egy Alma-Tadema festmény⁵ ókori as jelenetében egy fekete fiú zsonglőrmutatvány-nal szórakoztatja a fehér szemlélőket. Az ő arcukat látjuk a festményen, a fiút nem. A háttérben hallatszik a *The White Album* egyik részlete, amin egy fehér lány éppen azt magyarázza, hogy neki voltak „fekete legjobb barátai... és őt igazán nem érdekli kinek milyen színű a bőre, semmi baja nincs vele”. Kifelé menet, a múzeum központi terében hatalmas tüntetést ábrázoló fotó búcsúztatja a távozókat. BARBARA McGRADY, őslakos ausztrál fotós, 2015-ös *Black Lives Matter*, *Martin Place* című

3 SANO DI PIETRO (1450-1481): *Madonna and Child with Saints Jerome, John the Baptist, Bernardino and Bartholomew*
4 NIRIN: BIENNALE OF SYDNEY 2020, Katalógus, 114
5 SIR LAWRENCE ALMA-TADEMA (1836-1912): *A juggler*, 1870

1 <https://www.biennaleofsydney.art/>
2 <https://www.artgallery.nsw.gov.au/>



TONY ALBERT
Ne törd össze az NT-t,
2020, falfesték, zászló;
helyszín: Ausztrál
Kortárs Művészeti
Múzeum © Fotó:
Ken Leanfore

munkája különösen mellbevágó. Igen, 2015-ös alkotás: a fotó kint volt már márciusban is, amikor eredetileg nyílt a biennálé. Megnyílt, de a Covid-19 járvány miatt hozott óvintézkedések miatt szinte azonnal be is zárt.

Június elejére, amikor a múzeum ismét kinyitott, az állandó kiállítás részét képező és a biennáléhoz tartozó alkotások két rétegéhez, melyek olykor harmonikus párbeszédet folytatnak, olykor disszonánsak, egy újabb csatlakozott. A fizikai távolságtartásra biztató matricák mintha egy harmadik, párhuzamos kiállítás darabjai lennének. Ráadásul a kihagyott hónapok alatt a nemzetközi hírfolyam megrázó aktualitást adott az alkotások egy részének. Júniusban Sydney belvárosában, az amerikai George Floyd meggyilkolását követően új Black Lives Matter tüntetéseket tartottak, maszkokkal és ausztrál őslakos zászlókkal. Hazafelé útba esik, mintha a biennálé része lenne. Talán lehetne is.

A 22. Sydney Biennálé eredetileg is a szokásostól eltérőnek indult. Először 1973-ban rendezték meg, így Velence és São Paulo után a világon a harmadik legrégebb biennálé, Ausztráliában pedig a legnagyobb.⁶ Idén azonban először került az élére őslakos művészeti igazgató, BROOK ANDREW, aki maga is művész és kifejezetten azt tűzte ki célul, hogy egy művészek által vezetett, a First Nations, azaz az első (őslakos) népek filozófiáján alapuló esemény jöjjön létre.⁷

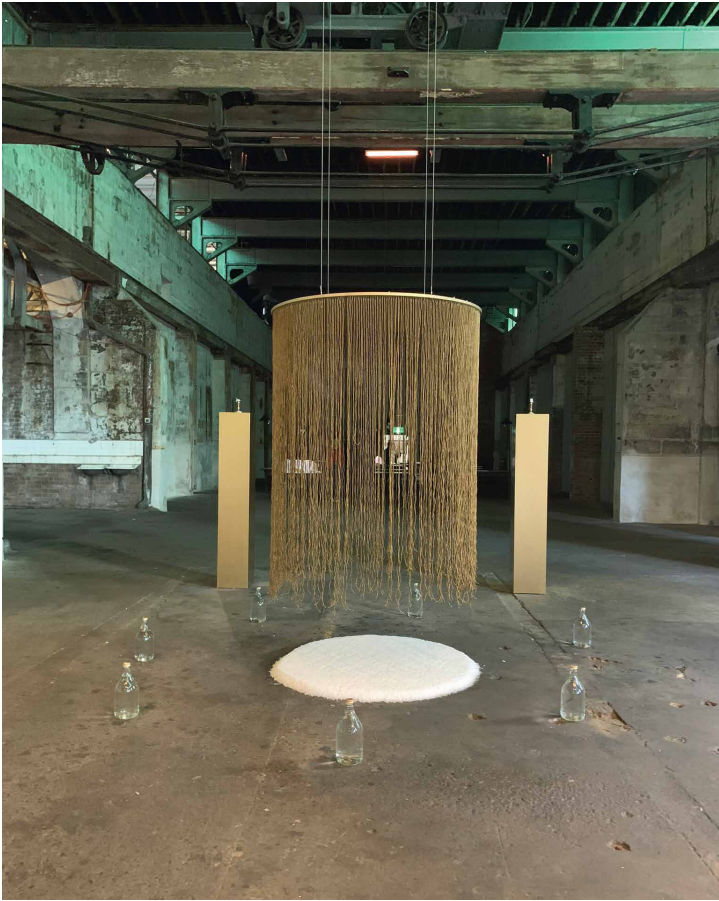
Bár Ausztrália területére legalább 65 000 évvel [?] ezelőtt költöztek az első emberek, még a nyolcvanas években is jogi viták alapját képezte a „terra nullius” elve, vagyis, hogy a kontinens nem tartozott senkihez, szabadon birtokba vehető volt 1770-ben, James Cook érkezésekor.⁸ A nemzeti himnusz a mai napig fiatal nemzetként utal Ausztráliára, hiába hangsúlyozza az őslakos ausztrál népesség, hogy övük a világ legrégebb, folyamatosan élő kultúrája.⁹ 2008-ig tartott, míg az akkori ausztrál miniszterelnök, Kevin Rudd bocsánatot kért, amiért az állam évtizedeken keresztül számtalan őslakos gyermeket, a Stolen Generation, vagyis elrabolt nemzedék tagjait elszakította a szüleiktől, közösségüktől és kultúrájuktól, kimondhatatlan szenvedést okozva ezzel nekik, és az őket követő generációknak is.¹⁰

A „Nirin” szó jelentése „perem”, Brooke anyai felmenőinek wiradjuri nyelvén. A témák, amik a címadást inspirálták: DHAAGUN, Föld: szuverenitás és együttműködés, BAGARAY-BANG, gyógyítás; YIRAWY-DHURAY, yam-kapcsolat: étel; GURRAY átváltozás; MURIGUWAL GILAND különböző történetek; NGAWAL-GUYUNGAN hatalmas eszmék: tárgyak hatalma; BILA folyam: a természet.

A biennálé hat fő helyszíne közül az Art Gallery of New South Wales-ben a legszembetűnőbb a visszassága annak a koloniális narratívának, amely máig a nyugati kultúrát, nyugati művészetet kezeli alapértelmezettként a volt gyarmati országban.

A fő helyszínek közel egy másik a Cockatoo Island, vagyis Kakadu-sziget, másfajta élményt nyújt. A kiállított alkotások az UNESCO világörökség részét képező volt fegyenctelep építményei között és a későbbi dokk épületekben bújnak meg.¹¹ Elsőre nem is mindig egyértelmű, hogy mi tartozik a biennáléhoz, és mi az ipari épületekhez: sok alkotás inkább azt a benyomást kelti, mintha félig elfelejtve, mintsem gondosan elhelyezve hagyták volna ott. A kiállítás határai nincsenek definiálva, és az alkotások kidolgozottsága is hullámmzó, de pont az elmosdó határvonal ad egy szinte

6 <https://www.biennaleofsydney.art/about-us/#overview>
7 MOORE, BARBARA et al. (2020) 22nd Biennale of Sydney Catalogue: Nirin, 324.
8 MOORE et al. (2020), 66.
9 DEBORAH CHEETAM őslakos operaénekes és zeneszerző In: ANITA HESS (ed. (2008) *Growing Up Aboriginal in Australia*. 58, 59.
10 “Senate: Official Hansard, No. 1, 2008” (PDF). Parliament of Australia, Hansard. 13 February 2008.
11 <https://www.cockatooisland.gov.au/en/our-story/>, <https://whc.unesco.org/en/list/1306/>



LHOLA AMIRA
Philisa: Ditaola, 2018-20, installáció; helyszín: Cockatoo Island
© Fotó: Jessica Maurer

bújjócska-szerű, egyszerre elbizonytalanító és felfedezésre készítő hangulatot.

LHOLA AMIRA dél-afrikai művész *Philisa: Ditaola* (2018-2020) című installációjában fa-és üvegyöngy füzérek lógnak gyertyatartók között és kör alakú, formázott só kupac fölött.¹² Mintha egy elhagyatott, átmeneti szentély volna a hatalmas ipari csarnok közepén. Egy másik tágas csarnokba raklapon álló festett játékautomatákat gördítettek, a TENNANT CREEK BRIO, őslakos férfiakkól álló kollektíva alkotásait. Színes, de nem egyszerű játék: az egyik automata azt hirdeti, „We need water we need rain the country’s in Pain”. Talán a decemberi tűzvészek idején írták, nem valószínű, hogy az utána következő özönvíz heteiben. 2020-ban Sydney egy bizzar paradicsom: a tengerpartok gyönyörűek, szikrázik a téli nap, a járvány félében belül a harmadik természeti katasztrófa. A környezettel, élővilággal kapcsolatos munkák is megkapják 2020 első felétől a különleges nyomatékot.

„Mihez fordulnánk, ha nem ragaszkodnánk a hatalomhoz?” - kérdezi GINA ATHENA ULYSSE, Haitiról származó és az Egyesült Államokban élő művész.¹³ Megfelezett lopótök-terméseket helyez fel és tesz lefordítva egy asztalra, illetve vitrin-szerű tárolókba. Gondosan vannak elrendezve, mintha múzeumi teremben lenénk. Csakhogy egy tető nélküli egykori börtön kőépületének romjain állunk. A padlón pocsolyák, a vizes lopótök-tálakon megcsillan a fény. A kiállított tárgyak a természet részeként jelennek meg, nem attól védve, vagy uralkodva rajta.

Kicsit arrébb, egy elhagyatott gépteremben az egyiptomi, de folyton úton lévő ANNA BOGHIGUIAN festett, de összességükben mégis rajzszerű hatást keltő alakjai az átmenetiség és számkivetettség

12 MOORE et al. (2020), 210, 304.
13 MOORE et al. (2020), 164.



JOSEP GRAU-GARRIGA
Retaule dels penjats (Akasztott nép oltárképe), 1972–76; és *Mártír* (vértanú), 1972, installáció;
 helyszín: Új-Dél-Wales Művészeti Galériája © Fotó: Zan Wimberley

érzését testesítik meg.¹⁴ A kivágott figurák szembetűnően elnagyolt talpazatai elhelyezésük esetlegességét hangsúlyozzák a rejtélyes, idegen szerkezetek között. A ghánai IBRAHIM MAHAMA a sziget hatalmas turbinatermék falait egymáshoz toldozott zsákokkal fedi be, monumentalitást adva a lélekölő munkát idéző elnyűtt, barna vásznaknak. Egy másik kiállítási helyszín, az ArtSpace galéria egyik termék falait szintén Mahama vásznai fedik, ebben az esetben azonban felcsavart második világháborús hordágyak anyagaként. A művész Ghánában talált tárgyakat és nyugat-afrikai füstölthalpapírt vegyít középük. Itt az elnyűtséggel kontrasztot alkot a tiszta, steril fehér falakkal. Velük szemben állnak a Tennant Creek Brio, a Kakadu-szigetről már szintén ismerős játék gépei. Pár lépésre tőlük az inuit származású, kanadai TAQRALIK PARTRIDGE maradék tárgyakból, gyöngyökből, konyharuhából, fogselyemből készített, állatfigurákkal és spirituális segítőikkel díszített munkái függenek.¹⁵ A Kakadu-sziget tágasságával szemben az ArtSpace-ben¹⁶ a művek sokszínűsége egy pár perc alatt bejárható térbe van sűrítve. Így üzenetük még intenzívebbnek hat: éppen ez a mondani, üzenni akarás a biennálé egyik legmeghatározóbb élménye. A Museum of Contemporary Art Australia¹⁷ sydney-i operaházzal szemben álló épületében kiállított alkotásokra is a szinte zavarba ejtő sokszínűség jellemző. MAYUNKIKI japán *ainu* művész a tradicionális, de hosszú ideig tiltott *sinuye* arctetoválást bemutató installációival¹⁸ szemben a tongai KULIMOEA'ANGA STONE MAKAI. Erzsébet brit és Salote tongai királynő barátságának, és a

¹⁴ MOORE et al. (2020), 112.
¹⁵ MOORE et al. (2020), 278.
¹⁶ <https://www.artspace.org.au/>
¹⁷ <https://www.mca.com.au/>
¹⁸ MOORE et al. (2020), 222.



IBRAHIM MAHAMA
A Grain of Wheat, 2015–18, installáció; helyszín: Artspace
 © Fotó: Zan Wimberley

két szigetország kapcsolatának állít emléket padlóra fektetett és kordonnal védett festett kendőivel.¹⁹ A dél-afrikai ZANELE MUHOLI²⁰ *Brave Beauties* című sorozata transznőket, a *Faces and Phases* pedig fekete leszbikus és transgender embereket mutat be. A portrék közvetlenségükkel, egyszerű őszinteségükkel meghatóak és barátságosak. Köztük elhelyezett önarckép-sorozata, a *Somnaya Nkonyama* hatalmas fotóin viszont a művész arca egyszerre mélyreható, elbűvölő és szinte kérdőre vonó. Nehéz ezekről a képekről levenni a tekintetet és mintha a művész sem venné le pillantását a látogatókról. NONGIRRNA MARAWILI²¹ földpigmentből és talált nyomtatópatronból nyert rózsaszín tintával készített fakéreg-festményei mögött TONY ALBERT²² a SEED INDIGENOUS YOUTH CLIMATE NETWORKkel,²³ a fiatal ausztrál őslakosok által vezetett környezetvédő csoporttal közösen készített zászlója üzeni, „Don’t frack the NT”, „Ne alkalmazzanak kőzetrepesztést a Northern Territory államban”²⁴ Annak a kiállításlátogatónak, tehát valószínűleg a többségnek, aki nyugati művekhez és alkotókhoz szokott, zavarba ejtő lehet az idei *Sydney Biennálé* művészei által reprezentált kavalkád, problémafelvetéseik közvetlensége és sürgető erőteljessége. Európából nézve Ausztrália a világ peremén van, de ami egy Ausztráliába látogató, és ott félételt magyará számára megdöbbentő, még Ausztráliából nézve is. A helyiek gyakran utalnak a kontinensre, ahol élnek, mint egy kis szigetre, ami messze van mindentől, és mesélnek arról a pár évről, amit Európában, esetleg Amerikában töltöttek. Mintha a világ közepe, történelme, kultúrája,

¹⁹ MOORE et al. (2020), 194.
²⁰ MOORE et al. (2020), 298.
²¹ MOORE et al. (2020), 242.
²² MOORE et al. (2020), 288.
²³ <https://www.seedmob.org.au/>
²⁴ https://www.seedmob.org.au/about_seed

és a világot irányító szabályok forrása máshol lenne. Északon, Nyugaton, angolul. A 2020-as *Sydney Biennálé* sok szempontból nyíltabb a szokásosnál, ugyanakkor Ausztrália most sokkal zártabb. Március óta külföldi látogatóknak szinte lehetetlen bejutni az országba, és az ausztrál állampolgárok is csak különleges esetekben utazhatnak külföldre. Nirin, perem. EZKAN ÖZGEN török művész a biennálé egyik legszívbemarkolóbb alkotásában, *Wonderland* (2016) című filmjében²⁵ egy Muhammed nevű szíriai süketnéma menekült kisfiú meséli, kiáltja el történetét. Szavak nélkül, a kezeivel, vonásaival, egész lényével, mintha az élete, és az egész világ múlna rajta. Szeme közben a hallgatót fürkészi, vajon igazán érti-e, hogy miről beszél?²⁶ Ideje van közéről érkezve is közelebb kerülni a peremhez, és ehhez olykor hallgatni kell.

²⁵ ld. még: <https://vimeo.com/354654462>
²⁶ MOORE et al. (2020), 154.



ERKAN ÖZGEN
Csodaország, 2016, egycsatornás digitális videó, 3:54 perc;
 helyszín: Ausztrál Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Alex Robinson

GINA ATHENA ULYSSE
An Equitable Human Assertion Rasanblaj I, 2020, installáció;
 helyszín: Cockatoo Island © Fotó: Jessica Maurer



SÉRA HANGA

Láthatatlan élvonal

A nőművészek helyzete a kortárs művészeti életben

A news.artnet.com művészeti portál és az In other words művészeti ügynökség átvizsgálták a nemzetközi aukciós házak, a vezető galériák és az *Art Basel* 2008–2019 közötti eladási adatait. Ez alapján a női művészek alkotásaiból befolyt összeg az összeladási érték 2 azaz kettő százalékát tette ki. Számokban kifejezve: a nők által alkotott munkákat 4 milliárd dollárra értékelte a művészeti piac, míg a férfiművészek munkáit 196.6 milliárdra. (PICASSO egymaga lekörözte a majd 6000 nőművészt, alkotásai ugyanis 2008–2019 között 4.8 milliárd dollárért cseréltek gazdát.) A nőművészek piaca nem csak sokkal jelentéktelenebb, de az erőviszonyok is aránytalanok. Az öt legjelentősebb nőművész, Yayoi Kusama, Joan Mitchell, Louise Bourgeois, Georgia O’Keeffe és Agnes Martin munkái összesen 1.6 milliárdot hoztak a konyhára, ez a nőművészek által termelt összérték 40,7 százaléka. Azaz a maradék kb. 5995 nőművész osztozott a teljes összeg majd 60 százalékán. A férfiművészeknél a leghúzóssabb öt (Pablo Picasso, Andy Warhol, Zhang Daqian, Qi Baishi, és Claude Monet) az összérték 8,7 százalékát termelte ki, ami sokkal kiegyenlítettebb erőviszonyokat mutat.¹ A galériák szintjén már sokkal jobb a helyzet: művészeik közel egyharmada nő, és ugyanez az arány mutatkozik meg az eladási mutatókban is. Innen már csak egy közepes ugrás lenne a fele-fele arány, ami végre visszatükrözné a művészek tényleges nemi arányát. Természetesen ez „csupán” a piac értékelése, ami nem esik törvényszerűen egybe a művészeti érték jelenlétével. Ám a pénz mozgásteret jelent, körülírható szabadságot. Segít az ötletek megvalósításában, az elmélyült művészeti munkában. Akinek a pénzkérés veszi el az ideje nagy részét, az nem tud hosszabb időn keresztül dolgozni egy témán, és ez kihatással van az alkotások minőségére is. A láthatóságban és a piaci erőviszonyok eltolódásában megmutatózó anomália okai szerteágazóak: a 20. századig igen kevés női művésszel találkozunk, műveikről még mindig sokkal kevesebb könyv és tanulmány jelenik meg, ami erősen kihat általános megítélésükre, láthatóságukra. A férfi kurátorok – kevés kivételtől eltekintve – még a közelmúltban is többnyire férfi művészeket mutattak be, a női kurátorok pedig, hogy bizonyítsák tudásukat és látszólagos elfogulatlanságukat – szintén. A műgyűjtők között még ma is igen kevés nő van, a férfi műgyűjtők radarján pedig ritkán jelenik meg női művész. A legkézenfekvőbb és egyben legnehezebben körülírható ok természetesen az előítélet. Azon országokban, ahol az esélyegyenlőség gyenge lábakon áll, sokkal kevesebb női művész kap teret.

¹ JULIA HARPELIN & CHARLOTTE BURNS: Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here’s Why—and How That Can Change, , 2019, szeptember 19. , ld. <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954> (utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. október 16.)



© FATart Fair, 2020, Fotó: Fabienne Spiller, Eliane Zinner

Ezt vizsgálta RENÉE ADAMS, az oxfordi egyetem üzleti tudományok iskolájának professzora 2017-ben, amikor számítógép által generált festményeket látott el véletlenszerűen férfi vagy női névvel.² Ezeket egy 2000 fős mintának mutatta be, megkéve a vizsgálatban résztvevőket, hogy becsüljék meg a festmények értékét. A csoport tehetősebb férfiakból álló része – különösen azok, akik rendszeres galérialátogatók, tehát potenciális műgyűjtők – a női nevekkal ellátott alkotásokat következetesen kevesebbre értékelték, mint a „férfiak” munkáit. Igaz, hogy a nőművészek láthatósága nőtt az utóbbi években, többet hallunk, többet beszélünk erről a témáról, de a valóság sajnos igen keveset változott. Az *Art Basel* helyszínei közül egyedül a hongkongi az, ahol a nőművészek százaléka 2015 óta nőni tudott. Ez azzal magyarázható, hogy a világ női selfmade milliárdosainak több mint a fele Kínában él. Ez a csoport elég tökével rendelkezik ahhoz, hogy egy nőművészetre fókuszáló gyűjteményt alapítson, vagy egyszerűen nőművészek alkotásaiba fektesse be a pénzét. Ez egy viszonylag új keletű jelenség, egy női műgyűjtő még 30-40 évvel ezelőtt is csak a férje vagy az apja vagyonát fektethette be.

Erre a problémakörre többféle módon lehet reagálni. A londoni Tate Modern 2019 áprilisától kezdve egy éven keresztül női művészek munkáin keresztül mutatta be a brit kortárs művészetet 1960-tól napjainkig.³ Vagy még radikálisabban: a svájci Graubünden kanton művészeti múzeuma 2020 első felében kizárólag női művészek munkáit mutatta be. (<http://www.buendner-kunstmuseum.ch>) Erről természetesen lehet úgy is vélekedni, hogy az igazán értékes alkotásokat magától is megtalálja az elismerés, és mivel a művészet legalapvetőbb tulajdonsága a szabadság, mindenfajta megkötés vagy kvóta csak visszaütni tud. Ez így is volna, ha az elismerést nem lehetne „megcsinálni”, vagyis, ha a kánon önmagában nem politikai kérdés lenne. Ha nem galeristák, kurátorok, műgyűjtők, aukciós házak vezetőinek a véleménye lenne az, amin a szélesebb rétegek elismerése alapul. Ezért van szükség olyan nőkre a művészeti életben, akik pozíciójukból eredően véleményformáló erővel bírnak a mindenkori kánonra is.

² RENÉE ADAMS, RENÉE-KRÄUSSL, ROMAN-NAVONE, MARCO-VERWIJMEREN, PATRICK: Is gender in the eye of the beholder? Identifying cultural attitudes with art auction prices. *CFS Working Paper series* Nr. 595, December 2017., ld. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3083500
³ *Celebrate the work of British women artists from 1960s to the present day*. Tate Modern, Lomdon, 2019. április 21 – 2020 május 17, ld. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-britain-celebrate-women-artists-1960-present>; <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/60-years>

URSINA GABRIELA ROESCH és MARK DAMON HARVEY 2018-ban alapította meg a *FATart*-ot⁴ (Femme Artist Table), Európa egyetlen nőművészeti vásárát, amit évente megrendeznek. A *FATart* történelmi helyszínen mutatta be, idén immár harmadszor, hatalmas programját. Összesen száz női művész munkáját láthattuk abban az egykori schaffhauseni fonodában, ahol 1984 és 2014 között a Hallen für Neue Kunst (Az új művészet termei) nevű intézmény működött.⁵ A világhírű kiállítóhelyet 2014-ben peres úton megfosztották alapítása legendás darabjától, JOSEPH BEUYS *A tőke szoba* (*Das Kapital Raum*, 1970–1977) című alkotásától. Ezután az érvágás után költözött Baselbe a nyugat-európai és az amerikai minimal art és az arte povera világhírű gyűjteménye. A *FATart* négy évvel később talált helyet a Hallen für Neue Kunst termeiben, hogy minden évben egy több napos művészeti vásár és rendezvény-sorozat keretében mutassa be a főleg svájci nőművészek munkáiból álló kiállítást. A vásár két alapítójával, URSINA GABRIELA ROESCH konceptuális- és performanszművésszel, MARK DAMON HARVEY Los Angeles-i születésű zenész és land art művésszel és a vezető kurátorral, PAULINE DELLA BIANCA-val és Zürichben beszélgettem. Ursina Gabriela Roesch munkái a képzőművészet, a hanginstalláció és a performansz mezsgyéjén mozognak.

Mark Damon Harvey többek között megalapította a svájci férfi- és apaegyesületek ernyőszervezetét, projektvezetőként a zürichi afrikai diszpóra integrációján dolgozott, de például permakultúrával⁶ is foglalkozik Svájcban és Senegalban.

Pauline Della Bianca, a *FATart* vezető kurátora Fribourgbn és Heidelbergben tanult művészettörténetet, ahol a diákoknak szinte kizárólag férfi művészek munkáin keresztül mutatják be a nagy kultúrtörténeti folyamatokat. Emiatt határozta el, hogy Londonban fejezi be tanulmányait, ahol egy éven keresztül feminista művészettörténetet hallgatott. Svájcba visszatérve rá kellett jönnie, hogy a rendszer továbbra is a férfi művészeket favorizálja, feminista szemléletnek nincs helye a kuratori gyakorlatban. Már fel akarta adni művészettörténeti és kuratori ambícióit, terve az volt, hogy pályaelhagyóként egy teljesen más, kevesebb diszkriminációval terhelt foglalkozást keres. Ekkor került kapcsolatba a *FATart*-tal, ahol már második éve dolgozik.

Séra Hanga: *Hogyan jött az ötlet ehhez az egyedülálló kezdeményezéshez?*

Ursina Gabriela Roesch: 2016-ban többedmagammal kurátorként dolgoztam azon kiállításon, ami 144 női művész 3000 alkotását mutatta be az egykori zürichi teherpályaudvar üresen álló raktártereiben, az Art Dock-ban, *Női erő 1916 – 2016* címmel.⁷ Ezalatt jött az ötlet, hogy ezt érdemes lenne folytatni. Az új utak keresése, a folytonos kísérletezés a saját művészeti gyakorlatomból is származik. Gyakran elégedetlen vagyok a kiállítóhelyek konvencionális voltával, emiatt megpróbálok új helyeket, új módokat keresni, ahol és ahogyan a saját munkáimat kiállíthatom.

A Femme Artist Table eredetileg egy havi rendszerességgel megrendezett találkozó volt Zürichben, ahol női művészek mutatják be egymásnak a munkáikat (ez a formátum azóta is létezik). Ebből nőtt ki egy csoport, amely az ARTMUC müncheni művészeti

⁴ www.fatart.ch
⁵ https://raussmueller.org/?page_id=302 illetve SÉRA ILDIKÓ: „Olyan mint a naplemente. Minden nap ugyanaz, és minden nap új.” Interjú Urs Rausmüllerrel és Christel Sauerrel, a Hallen für Neue Kunst alapítóival, *Balkon* 2014/3., 4-9., ld. https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2014_3
⁶ „A permakultúra olyan mezőgazdasági termelő rendszerek tervezése, és működtetése, amelyek rendelkeznek a természetes ökoszisztémák változatosságával, stabilitásával és rugalmasságával. Az emberi közösségek és a természetes táj olyan integrációja, mely lakóinak biztosítani tudja az életelmet, energiát, lakást és egyéb anyagi, és nem anyagi szükségleteit.”
⁷ https://l-wiki.ch/Frauen_Power_1916-2016

vásáron⁸ már közösen vett részt. Ha többedmagaddal lépsz fel, más az ereje, a dinamikája az egésznek. Ez egy nagyon pozitív élmény volt, ötünk között a csapatmunka nagyon jól működött. Ezt szőttük tovább, így jutottunk el az első *FATart* kiállításhoz, ahol 50 nőművészt mutattunk be. Persze addig még hosszú volt az út. Először is meg kellett győzni a művészeket, hogy a munkák bemutatása és eladása is fontos része az alkotói életnek.

SH: *Ez talán onnan származik, hogy a nők gyakran végeznek fizetetlen munkát: a gyereke nevelés, a háztartási munka, a családtagok gondozása többnyire női feladat. A láthatatlan munka azonban hozzászoktatja az embert ahhoz, hogy az elvégzett munkáért ne várjon el semmit. Ilyen helyzetből pénzt és elismerést remélni a gyakran nehezen definiálható művészeti munkáért nem könnyű.*

UGR: Egy másik probléma, hogy mi ezt a rendezvényt nőművészeti kiállításként határoztuk meg. Ez nem lenne muszáj, csinálhatnánk az egészet ugyanígy, mint most, csak fű alatt feministaként. De mi szeretnénk a nevén nevezni a dolgokat. Szeretnénk párbeszédet folytatni ezekről a témákról, mert még nagyon sok tennivaló van a nőművészek helyzetével kapcsolatban.

ELISABETH EBERLE, a *FATart* csoport fontos tagja, tíz éve gyűjt svájci kultúrpolitikai adatokat a nőművészek diszkriminációjáról. Archívuma alapján megállapítható, hogy minél nevesebb egy kulturális intézmény, annál erősebb a nemi alapon keletkezett egyenlőtlenség. Ezt a nőművészek közül sokan nem hiszik el. Abban bíznak, hogy ha fejlődnek és jobb művészekké válnak, akkor támogatásra érdemesnek találja őket a kultúrpolitika. Mások feladják és bezárkóznak a műtermükbe. Azt, hogy a feminizmus idejétmúlt dolog, és a férfiak egyszerűen jobb művészek, fiatal kurátorok szájából is lehet hallani. Innen egyenesen vezet az út oda, hogy

⁸ <https://www.artmuc.info/>

© FATart Fair 2020, Fotó: Fabienne Spiller, (jobbbról balra) Margrit Schlumpf-Portmann, Dominique Belvedere, Edith Schindler



Svájcban az utóbbi tíz évben egyéni kiállításokon 74 százalékban mutatták be férfiak alkotásait és csupán 26 százalékban nőké. A múzeumi gyűjtemények terén is nagy a különbség. Ennek legszembeötlőbb példája a zürichi Kunsthaus, ahol a gyűjteménybeli alkotások kevesebb mint 5 százaléka származik nőművészek-től. A kiállítások terén hasonlóan keserves az arány: nyolc férfira jut egy nőművész. Ezt tematizálta az a zürichi művészek által kezdeményezett akció, amely során egyénileg postázott képeslapokkal árasztották el a Kunsthaus levelesládáját, melyeken a szöveg a nőművészek hiányát kritizálta. Strukturális egyenlőtlenségeket így megoldani persze nem lehet, különösen akkor, ha a kultúrpolitika által erősen támogatott intézményről van szó, de figyelemfelkeltésnek kitűnően bevált ez az akció.

Pauline Della Bianca: Ez egy zárt rendszer. Amíg a műgyűjtők kifejezetten férfi művészek munkáit vásárolják, addig a múzeumok, kiállítóhelyek, akik ezekből a gyűjteményekből „táplálkoznak”, szintén csak férfiak alkotásait fogják kiállítani. Így kevés nőművészre figyelnek fel nemzetközileg, kevesen kapják meg azt az elismerést, amit munkáik alapján megérdemelnének.

Mark Damon Harvey: Ha erre a strukturális egyenlőtlenségre egy nő hívja fel a figyelmet, semmi nem történik. Egészen addig nem történik semmi, amíg egy férfi újságíró fel nem fedezi magának a témát.

SH: *Tudtok-e hasonló kezdeményezésekről szerte a világon?*

MDH: A *FATart*-on kívül egyedül az USA-ban létezik nőművészeti vásár, *Every Woman Biennial* néven, 2014 óta New Yorkban. Az első alkalommal még egynapos rendezvény volt, azóta kéthetesre nőtt ki magát és már Los Angeles-ben is megrendezik.⁹ A két helyszínen összesen 600 női művész mutatja be munkáit. Az USA-ban afroamerikai művészek között jelenleg nyilvános párbeszéd tárgya, hogy

⁹ <http://www.whbiennial.com/>

milyen intézményeknek, műgyűjtőknek van joguk megvásárolni ezen kisebbség alkotóinak a munkáit. Ugyanis a Black Lives Matter mozgalommal párhuzamosan divatba jött az afroamerikai művészet, ami a munkákat gyorsan felvásárló és ezeken pillanatok alatt túl-
adó műgyűjtők figyelmét is felkeltette. A művészek ezt a fejleményt természetesen kritikusan nézik. Bizonyos latino csoportok szintén bekapcsolódtak ebbe a párbeszédbe, melynek célja, hogy a kapitalista logika szerint eltolódott erőviszonyokat helyrebillentse a műkeres-
kedelemben. Ez az izgalmas folyamat remélhetőleg odavezet, hogy a művészek újra meghatározhatják műveik eladásának feltételeit. Ebben az önfenntartó rendszerben a férfiak már régóta használják bevált hálózataikat. Igaz, hogy művészként egyénileg lépnek fel, de a szociális konstrukció segíti őket abban, hogy egymást segítve feljebb jussanak.

SH: *Mi a következő lépés, mit terveztek?*

PDB: A nőket aktívan és erősen kell segíteni, hogy közösen kiegyen-
líthessük az évszázadok alatt kialakult nemi egyenlőtlenséget. A *FATart* hosszabb távon természetesen folyamatosan jelen akar lenni a művészeti életben, ezért állandó kiállítóhelyet keresünk, ez a következő lépésünk. Ezenkívül workshopokat, hálózatteremtő találkozókat rendezünk, így fokozzuk a társadalmi érzékenységet a téma iránt.

MDH: Külső inkubátorként akarunk működni, hogy elősegítsük a régen szükséges változásokat. Svájcot a társadalmi fejlődés szem-
pontjából visszamaradott országnak tartom. Túl lassan történnek a dolgok, még nagyon sok a tennivaló.

A New York-i székhelyű Guerrilla Girls művészeti csoport híres kérdése, hogy vajon a nők csak aktmodellként kerülhetnek-e be a Metropolitan Múzeumba, sajnos még napjainkban is aktuá-
lis. A kérdésre adott válaszuk függ a nemünktől, a társadalmi érzékenységünktől és a művészeti életben betöltött szerepünktől. A nemi viszonyok országonként változnak, de a társadalmi felelős-
ség, ami az egyén sajátja, összeköt minket.

© FATart Fair 2020, Fotó: Fabienne Spiller, Performance «Me, me and me» Hanga Séra



RÉVÉSZ EMESE

A Felejtés borítékjai

Andreas Fogarasi sorozatáról¹

Ha valamiben, hát felejtésben jók vagyunk, a 20. században fel-
halmozott történeti traumák rutinos felejtővé tettek bennünket. Mindez pedig a művészettörténet-írásunk mindenkori narratívá-
jára is rányomja a bélyegét. „Lehetséges tehát csaknem emlékezet nélkül élni, sőt boldogan élni, amint az állat tanúsítja; azonban teljességgel lehetetlen, hogy felejtés nélkül egyáltalán *éljünk*.”² Friedrich Nietzsche olyan korban intett a felejtés létszükségletére, amikor a csúcsra járatott historizmus idején elviselhetetlenül átha-
tott mindent az emlékezés kényszere. ANDREAS FOGARASI Vintage Galériában kiállított műegyüttese az én olvasatomban a felejtéssel, pontosabban saját jelenkorunk szelektív művészettörténeti emlé-
kezetével szembesíti a nézőt. Fogarasi hatvanas években készült rézkarcokra hajtogatott vörösréz lapokból borítékokat, nagyrészt kitakarva a képeket. Maga a kérdéskör, a kulturális produktumok újraértelmezése, történetileg változó jelentésmódosulása, régóta Fogarasi munkáinak középpontjában áll. Ám eddig jellemzően a Kádár-kori városépítéset szövetségéből emelt ki objektumokat, mint a 2012-ben a Liget Galériában megrendezett Építéset című tár-
látán,³ ahol a budapesti modernista építéset mára jelentéktelenné vált, ám egykor kitüntetett figyelemnek örvendő büszkeségeit emelte a középpontba. Most viszont a korszak egy másik, jelleg-
zetes műtípusára, a sokszorosított grafikára tereli figyelmünket. Objektjei tíz grafikai nyomatot kereteznek újra, vörösréz lemezből hajtogatva rájuk keretet. A plasztikák anyaga a rézkarcok eredeti hordozóját, a rézlemez terjeszti ki a képek köré. Ám ami eredeti formájában az originális kép kiindulópontja volt, az a felület, ahol az alkotó individuális gesztusa még megjelent, most „csapdába ejti” a képeket. A változatos módon hajtogatott reliefek frusztrál-
ják a nézőt, aki akadályozott a nyomatok szabad megtekintésében. A korlátozott betekintés ugyanakkor fokozza is a néző kíváncsi-
ságát. A megmutatás és elrejtés, felfedés és eltakarás ambivalens érzelmi állapota Fogarasi művén nem öncélú játék, hanem pon-
tos leképezése annak a viszonyoknak, amit az aktuális történettudo-
mány a közelmúlt eseményei és művészeti produktumai kapcsán gyakorol. Szűkebb értelemben pontosan modellezi a Kádár-korra vonatkozó művészettörténeti emlékezetünk ambivalenciáját, azt a kettős mércét, ami továbbra is az emlékezet féltárnyékában tartja a korszak művészeti produktumainak tömegét.

Noha az elmúlt években megkezdődött a korszak újra értelmezése, ami nagy ívű tárlatokba öltött formát, az évtizedek óta begyako-
rolt hangsúlyok csak lassan változnak, a kánon újra fogalmazása időigényes folyamat. A témában meghatározó *Kettős beszéd*

¹ MI – Andreas Fogarasi és Christian Kosmas Mayer kiállítása, Vintage Galéria, Budapest, 2020. szeptember 9 – november 6., ld. <https://vintage.hu/exhibitions/mi-fogarasi-mayer> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. október 12.)
² FRIEDRICH NIETZSCHE: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. E. BARTFAI LÁSZLÓ, Akadémiai, Budapest, 1989, 31.
³ *Andreas Fogarasi: Építéset*. Liget Galéria, Budapest, 2012. március 29 – április 26., ld. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/duplao203.htm>

2 0 2 0 - 6



MI – ANDREAS FOGARASI / CHRISTIAN KOSMAS MAYER, 2020, kiállítási enteriőr
© Fotó: Biró Dávid. A Vintage Galéria jóvoltából.

innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980 című tanulmány-
kötet bevezető írásában SASVÁRI EDIT a hatalmat kiszolgáló és az ellenzéki művészet *között* húzódó alkotások tömegét meglehetősen sematikusán és elfogultan vázolja: „ők a tárgyalt húsz év során az állást nem foglaló művészet számtalan, jórészt érdektelen vari-
ációját hozták létre. Szemléleti bázisuk egy közhellyé vált, helyi tradíciókat követő realizmusszármazék volt, amelyet vegyítettek a posztimpreszionizmus, a kubizmus vagy a klasszikus moderniz-
mus egyes esztétikai elemeivel. Ezek a produktumok nem sokban különböztek a pártkedvencek hivatalos művészetétől, de szeré-
nyebbek voltak, és tartalmuk tisztázatlan maradt. Konzervatív jellegük a művészeti állami intézményrendszerének legitimitását igazolta, erősítette.”⁴ E nézőpont nem rendelkezik azzal a fogalmi rendszerrel, amelynek keretében értelmezhető lenne mindaz, ami az avantgárd művészetén túl van. Egyfajta morális alapú kánon jegyében az életművek megítélésének fő szempontja a hatalom-
tól való távolság, a „kollaboráció” mértéke lesz. „A morális mérce alkalmazása akkor kerül előtérbe, amikor a diktatúrák bukását követően a kollaboráció egy szempillantás alatt elveszti korábban volt (igazolt) funkcióját és mint merő erkölcsstelenség nyer új értel-
mét” – írja a fogalom kapcsán GYÁNI GÁBOR.⁵ Bár az említett kötet-
ben HORNYIK Sándor és FEHÉR DÁVID tanulmányai már kísérletet

tesznek e „szürke zóna” differenciálására, az összkép kísértetiesen hasonlít arra az elfogultságra, ami hosszú időn át a 19. századi historizmus és szalon-műcsarnoki festészet megítélését jellemezte. A kánon újra írása ott már megkezdődött, amit például a Magyar Nemzeti Galériában pár éve újrarendezett 19. századi állandó kiállítás új hangsúlyai (szalonfestészet, realizmus, intézménytör-
téneti szempontok) jeleztek. A Kádár-kort illetően ez a szempont-váltás még várat magára. Fogarasi mű-együttese erre az átmeneti helyzetre mutat rá, amelyben a „szürke zóna” művei jelen vannak ugyan, de kívül esnek az érdemi történeti elemzések és értelme-
zések körén. A „második nyilvánosság” háttérbe szorítását kom-
penzáló történeti emlékezet primátusa mára megkérdőjeleződött, hiszen tömegével „írt ki” életműveket a hazai művészettörténeti emlékezetből. Szakmánk alapvető etikai kérdése, hogy régésznek tekintjük-e magunkat, aki a múlt minden rétegét egyenlő figyelem-
mel tárja fel, vagy moralizáló szempontok mentén súlyozva építünk történeti narratívát.

Fogarasi művének központi eleme az a gesztus, amivel a jelen nézőpontjának metaforájaként helyezi takaró keretbe a régmúlt művét, azt sugallva, hogy annak önértékén nincs legitimitása a kortárs művészeti szcénába. A kánon szükségszerűen diszkrimi-
natív, befogad és kirekeszt, a kirekesztett hagyományra pedig a kollektív amnézia fátyla borul. A felejtésnek a művészettörténeti narratívában sok féle módzata van, a bagatellizálástól és átér-
telmezéstől a tagadásig és elhallgatásig. A felejtés egyik módo-
zata az időzöljelbe helyezés. Az átkeretezés jellegzetes gyakorlata volt az elmúlt évek 1945 utáni magyar művészeti újra gondolásai-
nak. 2016-ben GRÓF FERENC BERNÁTH AURÉL az 1958-as *Brüsszeli*

⁴ SASVÁRI EDIT: Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években. In.: *A kettős beszéd innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Szerk.: SASVÁRI EDIT, HORNYIK Sándor, Turai Hedvig. Vince Kiadó, Budapest, 2018, 8-20: 14.
⁵ GYÁNI GÁBOR: A történelem mint emlék(mű), Pesti Kalligram Kft., Budapest, 2016, 261. ld. http://real.mtak.hu/46030/1/Gyani_A_tortenelem_mint_emlekmu_u.pdf



ANDREAS FOGARASI
Envelop (Raszler Károly: *Békegyűlés*, 1917), 2020
 eredeti rézkarc, vörösréz, karton, üveg, 34×43,6×14 cm
 © Fotó: Bíró Dávid. A Vintage Galéria jóvoltából.

Világkiállítás magyar pavilonját díszító alumíniumképének négyzeteit állította ki összekeverve, megfosztva azt eredeti koherens művészi egységtől.⁶ Ahogy képletes idézőjelbe helyezte a hivatalos művészet alkotásait Kaszás Tamás a Kiscelli Múzeum 2018-ban megrendezett *1971 – Párhuzamos különidők* című tárlatán is.⁷ Ez az átkeretezett, idézőjeles jelenlét jellemzi Fogarasi műveit is, azzal a különbséggel, hogy ő nem egy magát történeti alapkutatásnak tekintő tárlat, hanem egy autonóm kortárs alkotás formájában lép színre, és így nem az elfedett rézkarcokról, hanem magáról az *elleplezés* és *nem értelmezés* jelenségéről beszél. Az idézőjeles történeti tárgyalások legnagyobb kára, hogy a népmesei „hoztam is, meg nem is” mintájára, bár látszólag beemelik a korszak művészettörténeti narratívájába az eddig onnan kiszorult alkotásokat, valójában továbbra is fenntartják velük szemben a morális-politikai alapú distanciát. E távolságtartással pedig nem a szelekció a legnagyobb baj – ami az egységes történeti narratíva érdekében elengedhetetlen – hanem az, hogy az idézőjelbe helyezett életművek feltáratlanok maradnak. Olyasmit helyezünk tehát margóra, amit részleteiben és mélységeiben nem ismerünk: hogy csak az utóbbi tárlatra utaljak, DOMANOVSKY ENDRE, HINCZ GYULA vagy KERÉNYI JENŐ életművének korszerű feltárásával egyaránt adós a hazai művészettörténet-írás. Fokozottan igaz mindez a sokszorosított grafikára, ami jellegénél fogva egy sajátos technikai hátteret igénylő és intézményi kereket gerjesztő műfaj. A murális és köztéri művészethez hasonlóan a nyomtatott grafika nyilvános hozzáférése, kommunikációs ereje magas, ami – vesztére – kitette a műfajt a politikai hatalom propagandisztikus céljainak. A hatvanas évek művészetének keresztmet-szetét ígérő *Keretek között* tárlaton szerepeltek ugyan nyomtatott művészi grafikák, de mélyebb összefüggések felmutatása nélkül, csak a „futottak még” kategóriában kaptak helyet, a folyosón.⁸ Amint azonban éppen az ötvenes évek sokszorosított grafikája



ANDREAS FOGARASI
Envelop (Pásztor Gábor: *1937. február 23.*), 2020
 eredeti rézkarc, vörösréz, karton, üveg, 40×50,5×18 cm
 © Fotó: Bíró Dávid. A Vintage Galéria jóvoltából.

kapcsán végzett kutatások mutatták, közelnézetben a korszak képalkotásai lényegesen árnyaltabban, stílusisan és gondolatilag is differenciáltabban jelennek meg.⁹ Andreas Fogarasi figyelme 2012-től fordult a grafika felé, amikor MAURER DÓRA és MAJOR JÁNOS rézkarcainak gyűjtése közben¹⁰ szembesült azzal, hogy a modernizmus kiemelt alkotói is eleget tettek hivatalos, képcsarnoki megrendeléseknek, és műveik gyakorta nagyobb grafikai map-pák összefüggésében kaptak helyet. Egyes lapjai semmiben nem különböztek a ciklusok más alkotóinak munkáitól, akiknek neve és működése viszont jobbra feledésbe merült. A Vintage Galériában rézkarcok valamennyi darabja DURAY Lászlóné (Lia néni) hagyatékából származik, aki 1963 és 1971 között a magyar grafika akkor legfontosabb kiállító helyét, a legendás Dürer termet vezette.¹¹ A rézkeretekbe fogott tíz grafikából öt Hincz Gyula rézkarca, kettő GACS Gábor kompozíciója, míg a többi PÁSZTOR GÁBOR, STETTNER BÉLA és RASZLER Károly munkája. Vélhetően valamennyi a Kommunista Magyarországi Pártja megalakulásának 50. évfordu-lójára 1968-ban, több részletben kiadott rézkarc lapokat tartalmazó albumsorozat része volt. A kompozíciók eredeti összefüggésének meghatározása további kutatást igényelne, ami jól mutatja, hogy a korszak többszörösen zárójelbe tett hivatalos művészete adatsze-rűen és mélységében *nem ismert*. Az ötvenes évek végétől számos, ehhez hasonló, politikai megrendelésre, a Képcsarnok Vállalat gondozásában kivitelezett grafikai album készült, többnyire a kor-szak legjobb grafikus művészeinek közreműködésével.¹² A korszak hivatalos grafikai megrendeléseit a Képcsarnok Vállalat felügyelte, ennek kebelében működött a benyújtott tervek példányszámáról és áráról döntő Grafikai zsűri, majd a kivitelezés is a vállalat grafikai műhelyeiben folyt, a kész lapokat pedig a vállalat országos ügy-nök- és bolthálózata terjesztette. A Képcsarnok Vállalat gyakorta megrendelőként is fellépett, így a minisztérium kérésére történelmi évfordulók kapcsán állított össze képsorozatokat és kért fel művé-szeket kivitelezésükre. Ilyen rézkarc album készült például 1959-ben és 1969-ben is a Tanácsköztársaság évfordulójára, Sztálinváros

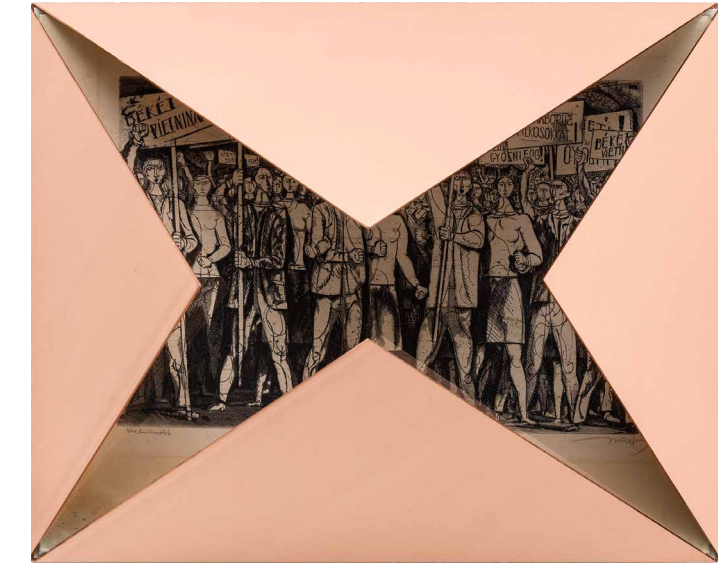
- ⁹ *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között.* Szerk.: PATAKI GÁBOR. Miskolci Galéria, Miskolc, 2018
- ¹⁰ Andreas Fogarasi szóbeli közlése
- ¹¹ RÉVÉSZ EMESE: *A grafika otthona. A Dürer Terem története.* *Artmagazin*, 2019/1, 66-71., ld. https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/a_grafika_otthona
- ¹² Az 1948-ban alapított Képcsarnok Vállalat 1952-től a Képzőművészeti Alap részeként működött. A Képzőművészeti Alap és a Képcsarnok Vállalat műkö-déséről: HORVÁTH GYÖRGY: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945-1992.* Corvina, Budapest, 2015



ANDREAS FOGARASI
Envelop (Hincz Gyula: *Ellenforradalom*), 2020
 eredeti rézkarc, alumínium, karton, üveg, 29,7×41,6×15,5 cm
 © Fotó: Bíró Dávid. A Vintage Galéria jóvoltából.

alapításának 10. évfordulójára, de voltak tematikus összeállítások a vas- és kohóipar jelenkoráról, a közlekedés- és hírközlés történe-téről vagy a bányaipar fejlődéséről.¹³ A több százas példányszám-ban nyomott albumokat gyárakba, üzemekbe, tanácsi vezetésekb-e, oktatási intézményekbe juttatták el. Fogarasi részlemezeinek taka-rásában olykor kivethető némely utalás erre az egykor igen szerve-zetten működő, szigorúan ellenőrzött, politikai célú képtermelő intézményrendszerre: néhol feltűnik a forgalomba hozatalt enge-délyező Képzőművészeti Alap Lektorátusi Osztályának¹⁴ pecsétje, és a „Sokszorosításra elfogadva” felirat, sőt a bürokrácia akkurátus működésének köszönhetően a nyomat példányszáma, fogyasztói ára és elfogadásának napra pontos dátuma is. Csupa olyan adat, amely elsődleges a művészettörténeti kutatás számára, feltéve, ha van olyan kutatási irány és kontextus, amelyben ezek értelmet nyernek. Ha ez nincs, akkor marad a jelenkor groteszk és kárör-vendő félmosolya. A gondos kivitelezés, magas művészi színvonal, átgondolt történeti koncepció ellenére a sorozatok hamar értékte-lenné váltak, propagandisztikus politikai programjuk már a maguk korában is a művészeti szcéná peremére szorította őket. Egyes visszaemlékezések szerint a rendszerváltás körül az albumok lap-jait néhol már csak a padló megóvására használták a szobafestők, mostanság pedig nagy eséllyel lehet rájuk lenni a lomtanításokon. Manapság csak egy-egy olyan, műkereskedelmileg is magasra érté-kelt név, mint KONDOR BÉLA kell ahhoz, hogy némi fény vetüljön e grafikákra. E metszetek többségét azonban oly gyorsan falta fel a tudatos felejtés enyészete, hogy mára már gyűjtői ritkaságnak számít egy-egy teljes album. Az utókor tehát – morális alapon – kíméletlennek bizonyult velük szemben. Kérdés, hogy a történé-szeknek is hasonlóan kell-e eljárniuk, vagy visszafűzik azokat a feltárt korszakok művészeti szövetébe. Andreas Fogarasi sorozatának természetesen van egy erős áthal-lása a magyar kultúra kortárs helyzetére, amiben a Kádár-korhoz egyre inkább hasonlatos morális válaszutak szövevényében kell navigálnia egy alkotónak, mérlegelve, hogy az élesedő kultúrharc

- ¹³ Minderről részletesebben: RÉVÉSZ EMESE: Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között. In: *Szigorúan ellenőrzött nyo-matok. A magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között.* Szerk.: PATAKI GÁBOR. Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 195-224.
- ¹⁴ Az 1963-ban létrejött Képző- és Iparművészeti Lektorátus bírálati és engedélyezési jogkörökkel bíró költségvetési szerv volt. Elsődlegesen köztéri alkotások vonatkozásában mondott véleményt, grafikai alkotások ügye csak vita esetén került a plénum elé. Ld. még: KERTÉSZ LÁSZLÓ: *A Képző- és Iparművészeti Lektó-rátus története 1963-tól 2007-ig, avagy kultúrpolitikák és egy intézmény átváltozá-sai. Adattári mongráfiák I.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019



ANDREAS FOGARASI
Envelop (Hincz Gyula: *Vietná mért*), 2020
 eredeti rézkarc, vörösréz, karton, üveg, 31,2×39,2×15,5 cm
 © Fotó: Bíró Dávid. A Vintage Galéria jóvoltából.

közegette hol állít ki, milyen megrendelést és ösztöndíjat fogad el, egyáltalán milyen távolságban pozicionálja magát a hatalom-tól. Minél távolabb, annál kevésbé válik a hatalmi konzervatív-nacionalista kulturális ideológia kiszolgálójává és fenntarthatóvá. De számomra történészként a mű-együttesnek van egy másik olvasata is, amely érzékenyen tapint rá a művészettörténeti emlé-kezet hiányosságaira, feltárva azt a nagyfokú bizonytalanságot és tetemes adósságot, amit a tudomány e téren mostanra felhal-mozott. A 2007-es *Velencei Biennálén* Arany oroszlán díjat nyert *Kultúra és szabadidő* című munkájához hasonlóan,¹⁵ Fogarasi ezút-tal sem foglal állást, kritikai elemzés helyett inkább a jelen hely-zetbe kódolt ellentmondásokat modellelzi. A borítékra emlékeztető hajlított részlemez látványa nyitva hagyja a mozgás irányát, hogy azok épp csukódnak vagy nyílnak-e? Vajon most kezdődik a ben-nük rejlő üzenetek feltárása, vagy épp ellenkezőleg, a képekre rácsukódnak a fedelek, jó időre visszanyomva őket a kollektív tudatalattiba? Ami Fogarasi művében egyedül bizonyos, az az „üzenetek” sérü-lése, az olvasás akadályozottsága, ami csak a képek töredékes befogadását teszi lehetővé. Ha a részlemezekből hajlított absztrakt geometrikus formákat a modernizmus metaforájának tekintjük, akkor épp ez az „ellenző”, ami kitakarja előlünk a mögöttük meg-búvó műveket. Fogarasi minden egyes tárgyában legalább három történeti időréteg rétegződik egymásra: az ábrázolt jelenetek ideje (1918, 1930, 1937...), és a rézkarcok készülésének dátuma, ame-lyek a saját jelenünkben kereszteződnek. Fogarasi művei e réte-gek közötti elcsúszást, *aszinkronitást* emelik ki. A becsomagolás – amely Fogarasi 2019-ben, a bécsi Kunsthalléban bemutatott *Nine buildings, Stripped* című kiállításának¹⁶ is fő motívuma volt – egy-szerre védelmez és elrejt. A tisztán látást (azaz a tények feltárását és a világos állítások megfogalmazását) lehetetlenné tevő takarás (elhallgatás, negligálás) pedig végső soron utat enged a múlt tör-ténéseivel kapcsolatban ma is eleven élő tagadásnak, szégyennek, és az azt feloldozó felejtésnek.

A távollét színháza

Rimini Protokoll (Stefan Kaegi, Dominic Huber) (CH): *Nachlass – Pièces sans personnes* (Hagyaték – személytelen történetek)

**Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
2020. október 18.¹**

A RIMINI PROTOKOLL *Hagyaték (Nachlass)*² című előadása a távollét színháza. A legradikálisabb és legvéglegesebb eltávozásnak – a halálnak – a színre vitele. Mi marad utánunk a halálunk után? Mit hagyunk hátra? A *Hagyaték* az étlettel és a halállal való (ön)rendelkezés kérdéseit veti fel, miközben az életet egy végső, a halálon túli tekintet segítségével vizsgálja.

A 2000-ben alakult, 2003-tól Berlinben működő, Rimini Protokoll napjaink talán legismertebb dokumentarista színháza. A formációt három giesseni főiskolán végzett alkotó (HELGARD HAUG, DANIEL WETZEL és STEFAN KAEGI) alapította, előadásait azóta is közösen vagy önállóan jegyzi. Az új dokumentarista irányzat,³ melyet képviselnek, nem hagyományos színházi felosztásban (író, rendező, színész stb.) gondolkodik, hanem olyan kollektív és kreatív munkafolyamatokban, ahol eltűnnek a szerepkörök, és a színészek helyét átveszik a civil, hétköznapi szereplők. Előadásaik egy-egy kiválasztott téma köré szerveződnek, mely lehet általános (mint a halál, az identitás, a háború, a megfigyelés) vagy speciális (mint az agykutatás, a műezzinek helyzete). Először ezekhez a témákhoz keresnek szakértőket, majd az szakértők bevonásával és szerepeltetésével dolgoznak. Darabjaikban ugyanakkor egy jól megszerkesztett dramaturgia működik, mely épít az adott közösség tudására és érdeklődésére, gyakran hoznak létre helyspecifikus bemutatókat, a kiválasztott terekre és az ott élőkre komponálva. Utóbbi munkáikban már az szakértők fizikai jelenléte sem szükséges, az interjúalanyok technikai médiumok (hangfelvételek, videók) közvetítésével vannak jelen, vagy akár még úgy sem, a nézőkre épülő, őket „szerepeltető”, interaktív sétákban vagy színházi társasjátékokban. Magyarországon eddig három Rimini Protokoll előadás

volt látható: 2006-ban (a Trafóban) a szívátültetésről szóló *Blaiberg and sweetheart*19, 2009-ben (a *Budapesti Tavasz Fesztivál* keretében, a Nemzeti Színházban) a *Karl Marx: A tőke. Első kötet*, végül 2010-ben (szintén a Trafóban) a *Radio Muezzin*. A *tőke* (ahogy a hasonló koncepció alapján készülő, kilenc évvel későbbi *Adolf Hitler: Mein Kampf. Első és második kötet*) nem magáról a műről szól, hanem annak a jelenben kifejtett hatásáról. A *Radio Muezzin* pedig a kortárs műezzinek helyzetét tárja elénk, ahogy az alkotók közösen írt színházi ábécéjükben (*Rimini Protokoll ABCD*) megjegyzik: „A *Radio Muezzin* központjában négy műezzin áll: egy vak Korán-olvasó, aki mindennap két órát utazik minibusszal a mecsetbe; egy felső-egyiptomi parasztfiú, aki korábban tankokat vezetett, és a templomban szőnyeget tisztít; egy mérnök, aki egy szaud-arábiai vendégmunka és egy súlyos baleset után kezdett el Koránt énekelni; és egy testépítő, aki a Korán-idéző világbajnokság második helyezettje. Egy szőnyegekből és ventilátorokból álló díszlet mecsetben válnak saját rekonstruált életük főszereplőivé, egy olyan vallási kultúra személyes képviselőivé, amelynek sokféle arcát Európában gyakran sima ellenségképpé egyszerűsítik”.⁴ Ez a leírás pontosan mutatja a Rimini Protokoll alkotói módszerét, mely soha nem a leegyszerűsítésre, hanem a jelenségek legsokoldalúbb vizsgálatára és feltárására vállalkozik.

A 2017-es *Hagyaték* alcíme sokat elárul az előadás dramaturgiájáról: *Pièces sans personnes*. A kifejezés lefordíthatatlan (a magyar átirat, „személytelen történetek”, épp a lényeg fedti el). A „pièces” egyaránt jelenthet darabot és szobát, a „personne” jelentése pedig még sokrétűbb, érthetünk alatta személyt és szereplőt, valakit és senkit. Az alcím tehát egyszerre utal szereplők/személyek nélküli darabokra/szobákra. Mindazonáltal a kiállított (szín)terek mégsem üresek, habár lakóik fizikai valójukban nem láthatók, de jelen vannak, a róluk szóló történetek pedig a létező legszemélyesebbek. A színpadi installációt (díszlettervező: DOMINIC HUBER) nyolc elkülönülő helység, nyolc kis szoba alkotja, melyeket egy folyosó köt össze. A zárt ajtók mellett apró névtáblák, a nézők szabadon dönthetik el, hogy milyen sorrendben lépnek be. Egy szobában hat nyolc ember tartózkodhat, a bennük lezajló rövid (körülbelül nyolc perces) jelenetek időtartama során. A nyolc szoba nyolc személyes tér, melyek mindegyike őrzi az „eltávozott” emlékét, aki mintegy fantomként (hangja, fényképei, videófelvételei) segítségével még ott lakozik. A különböző hangok tanácsokat adnak, hogy miként használjuk az adott szobát, felszólítanak, hogy hova üljünk vagy álljunk, hogy mikor nyissuk ki a fiókokat vagy nézzünk be az ágy alá, húzzuk fel az asztalon elhelyezett órát, együnk a nekünk kikészített édességből; vagy akár arra vonatkozóan is, hogy merre irányítsuk a tekintetünket, mire fókuszáljunk és mikor hunyjuk be a szemünket. A nyolc emlékszoba olyan, akár nyolc mauzóleum. Ám szemben a modern temetők elszemélytelenedett síremlékeivel, ezek élő és jelentést hordozó emlékterek.

Annál is különösebbek ezek az emlékművek, mivel azt sem tudhatjuk teljes bizonyossággal, hogy „tulajdonosuk” már valóban halott. Az ajtók melletti táblákon nincsenek dátumok, melyek egy élet kezdetét és végét jeleznék. A szobák lakói ugyan közeli halálukról beszélnek, de konkrét dátumot csak egyetlen személy említ (pár nappal későbbre jelenti be).

A *Hagyaték* ötletgazdája és létrehozója, Stefan Kaegi (munkatársai: a filmes BRUNO DEVILLE és a dramaturg KATJA HAGEDORN segítségével) mintegy hetven embert keresett fel az előkészületek során (kórházakban, idősotthonokban és saját lakásukban), majd közülük



RIMINI PROTOKOLL
Nachlass – Pièces sans personnes (Hagyaték – személytelen történetek)

válogatta ki azt a nyolc embert, akiknek egyedi története sokrétű képet nyújt a választott halálról. Azonban azt pontosan az alkotó sem tudja, hogy egykori interjúalanyai közül hányan vannak még életben.⁵

Mindazonáltal ebben az előadásban nem a halál konkrét ténye vagy függőben léte számít, sokkal inkább a halált megelőző életekre koncentrálnak. Egymástól nagyon különböző sorsokról tanúskodnak a hagyatékok. Éppúgy találunk nagyhatású és elismert, mint láthatatlan és csendes életeket, ám mind hátrahagy legalább egy szobányi nyomot. A nyolc (pontosabban kilenc) felidézett életet jelző nevek: ALEXANDRE BERGERIOUX, GABRIELE VON BROCHOWSKI, JEANNE BELLENGI, CELAL TAYIP, NADINE GROS, MICHAEL SCHWERY, PROF. RICHARD FRACKOWIAK, VALAMINT EGY PÁR: ANNEMARIE és GÜNTHER WOLFAHRT. Életkor szerint a középkorúaktól (mint a negyvenes éveikben járó Alexandre és Michael) a matuzsálemi korban levőig (mint a Wolfahrt házaspár vagy a 91 éves Jeanne) több korosztály is megjelenik. Foglalkozásuk is eltérő, van köztük horgász, titkárnő, diplomata, órás, kereskedő, bázisugró, bankár és agykutató. Vannak köztük magányosak és családban élők: szülők, nagyszülők és egy üknagymama. Néhányan gyógyíthatatlan betegségben

⁵ MINDENKINEK JÁR EGY SZOBA. Beszélgetés Stefan Kaegivel a Nachlass című előadásról (NÉDER PANNI interjúja), 2020. október 13., ld. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8715/beszelgetes-stefan-kaegivel-a-nachlass-cimu-eloadasrol/?fbclid=IwAR2L2SoupTa-Nr7YxtolZU1CksWL6G94iZfm6suhRM92lOqengubTUq4ak>



RIMINI PROTOKOLL
Nachlass – Pièces sans personnes (Hagyaték – személytelen történetek)

szenvednek, mások előre és egyedül akarják elrendezni a dolgait, vagy együtt akarnak távozni; de olyan is akad, akinek csak az életmódja (a bázisugrás) jelent állandó kockázatot. Végakarataikat vagy a hozzájuk legközelebb állók számára fogalmazzák meg, mint a 44 éves Alexandre, aki lányának készít egy videóüzenetet; vagy ismeretlen hallgatókhoz intézik szavaikat. Van, aki saját temetésének megszervezéséről beszél, mint a Zürichben élő török Celal, aki holttestét szeretné szülőföldjére szállíttatni. Mások hagyatékukat társadalmi célok szolgálatába állítják, mint az afrikai művészeket támogató alapítványt (Southnorth Fondation)⁶ létrehozó egykori diplomata, Gabriele von Brochowski.

Mi köti mégis össze ezeket az embereket? Elsősorban a halállal való nyugodt szembenézésük, objektív számvetésük. El tudják ismerni hibáikat és tévedéseiket, magánéleti rossz döntéseiket vagy akár politikai téveszméiket, mint ahogy ezt a Hitlerjugenddel tizenévesen szimpatizáló Günther teszi (aki minket is figyelmeztet, hogy ne hogy engedjünk az ideológiai meg tévesztésnek). A végső távozásra készülve még arra is képesek, hogy előttünk megvalósítsák egy rég elfeledett álmukat, mint Jeanne, aki tizenkét éves kora óta most először énekel újra közönség előtt (habár mi csak az üres színpadot látjuk, rajta egy székkal és egy általa kötött pulóverrel, miközben a *Tom Pillibi* dallama hangzik fel). Más-más utakon, de egyaránt eljutnak saját haláluk szenvtelen és békés elfogadásához.

⁶ <https://southnorth.foundation/en/foundation/>

¹ https://trafo.hu/programok/szinhaz_rimini_protokoll_stefan_kaegi_dominic_huber_nachlass (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. október 20.)

² <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>

³ THOMAS IRMER: Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?, *Színház*, 2012. november, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon., ld. <https://docplayer.hu/19948615-Ujrahasznosított-valóság-a-szinpadon.html>

⁴ RIMINI PROTOKOLL ABCD. Szerkesztette, fordította és a bevezetőt írta: BORONKAY SOMA, [HTTP://SZINHAZ.NET/2016/03/02/RIMINI-PROTOKOLL-ABCD/](http://szinhaz.net/2016/03/02/RIMINI-PROTOKOLL-ABCD/); az előadáshoz ld még: VARGA MÁTVÁS: Hogyan is lehet valaki műezzin. *Balkon*, 2010/11,12., 56-59., https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2010_11_12

Másik közös vonásuk, hogy valamennyien Svájchoz kötődnek, ahol legális az eutanázia. A „meghívott halál” az önrendelkezés jogát biztosítja, a halál idejének szabad megválasztását. Ami a legnehezebb szabadság, hiszen azzal mind tisztában vannak, hogy távozásuk a hátramaradók, a tovább élők számára lesz fájdalmasabb. Ezért hozzánk szólva hozzájuk is beszélnek, így próbálják érthetővé tenni felelős döntésüket.

Meddig van értelme az élet puszta fenntartásának? Életnek nevezhető egy állandó fizikai szenvedéssel vagy teljes szellemi leépüléssel járó állapot? A neurológus Prof. Richard Frackowiak, egy diszpozitív segítségével, megdöbbentő szemléletességgel mutatja be a demencia állapotát, amikor az emlékek és az érzések fokozatos eltűnését követően az önképalkotás és az önfelismerés képessége is megszűnik. Vajon mi tovább akarnánk élni egykori énünk és korábbi világunk teljes elvesztése után? Túl akarnánk élni önmagunkat?

A súlyos kérdések ellenére, a *Hagyaték* mégsem nyomasztó előadás, sőt számos pontján kifejezetten derűs. A búcsúzók, miközben beengednek az életterükbe, szórakoztatnak minket: édes cukorkával (lokum) kínálnak, anekdotáznak, énekelnek. Szívesen látott vendégek vagyunk egy különös fogadáson, ahol a készséges házigazdák mindent megtesznek azért, hogy jól érezzük magunkat, ne hiányoljuk őket.

A profán búcsúceremóniák során mi, nézők, leszünk az élő személyek/színházi szereplők nélküli előadás aktorai. A szűkös szobákban egymás reakcióira figyelünk. Mivel minden helységben más csoport kerül össze, egymással is ismerkedünk. Ugyanakkor az egyes előadások nézői közül (ami másfél órás ciklusokként ötven embert jelent) senki sem látja ugyanazt a darabot. A szobák kiválasztásának sorrendje, a szobákban elfoglalt helyünk, aktuális társaságunk és pillanatnyi ráhangolódásunk egyaránt kihat a befogadás élményére.

Az előadás legfontosabb tényezője mégsem mi vagyunk, hanem maga az idő. A szobákban csak pontosan meghatározott időt tölthetünk: amíg bent vagyunk, addig kint, az ajtó feletti kijelzőn, már folyik a visszaszámlálás. Mielőtt lejár az időnk, a vendéglátóink elbúcsúznak tőlünk, és figyelmeztetnek, hogy mindent hagyjunk rendben magunk után. Majd kinyílik az ajtó, jelezve a kimért idő végét.

Ezt követően, az átjáróban várakozva, az újabb szoba előttünk még zárt ajtaja előtt (mint az élet és a halál köztes terében), jut időnk arra, hogy végiggondoljuk saját halálunkhoz való viszonyunkat, és feltegyük magunknak a kérdést: vajon utánunk mi marad?

RIMINI PROTOKOLL

Nachlass – Pièces sans personnes (Hagyaték – személytelen történetek)



NAGY KRISTÓF

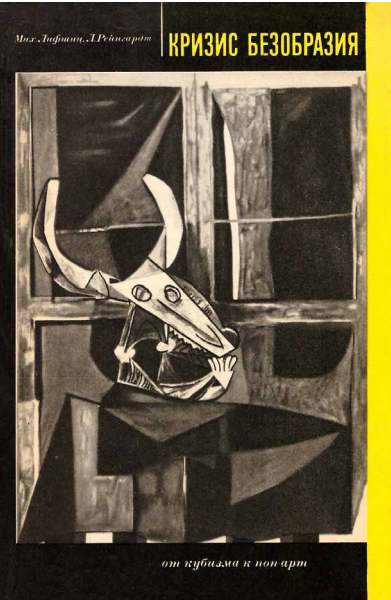
Vannak-e progresszív stílusok?

Mikhail Lifshitz: *The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art*. Transl. by David Riff, Brill, Leiden | Boston, 2018, 193 oldal'

Több mint két éve tavasszal kezdtem el írni ezt a recenziót MIHAIL LIFSICnek (1905-1983) a modern művészetet alapjaiban kritizáló *The Crisis of Ugliness* (A csúfság válsága) című könyvéről,² miután a moszkvai Garage-ban láttam az *If our soup can could speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties* (Ha a leveskonzervünk beszélni tudna: Mihail Lifsic és a szovjet hatvanas évek) kiállítását.³ Visszanézve az akkori jegyzeteimet, a kiállítás apropóján angolra fordított, oroszul viszont már ötven évvel korábban, 1968-ben megjelent kötet már akkor is számos kérdést vetett fel bennem. Viszont az, hogy mi lehet az igazi tétje a kötetről szóló recenziónak, csak mostanra állt össze a fejemben, amikor a szeptemberben, a *Fordulat* 27-es számában megjelenő *A kultúra közjó* című cikkben⁴ dolgoztunk. Ezen, a kultúrához és az élethez szükséges javak demokratikus birtoklásáért és igazgatásáért küzdő mozgalmak kapcsolatáról szóló tanulmányon dolgozva lett világos, hogy miért ér meg egy külön recenziót ez a könyv. Szerintem azért, mert bár Lifsic marxista kritikája a modern művészetről számtalan helyen éles és pontos, de gondolatmenete mégis arra az alapvetően téves feltevésre épül, hogy egy ilyen elemzésnek a *progressziót* vagy *regressziót* művészeti stílusokban, és nem a művészeti termelés feltételeiben kell keresnie. Azaz elképzelhetőnek tart olyan esztétikai formákat, amik eleve adottan előremutatóak, és olyanokat, amik eleve adottan negatívak. Ez a történetiségnek központi szerepet adó marxista elemzéstől egy több mint váratlan húzás. Lifsic pedig ennél tovább is ment, és nem csak kritizált, hanem művészetelméleti módon azt is megpróbálta levezetni, hogy mi lenne az *ideális szocialista művészet*.

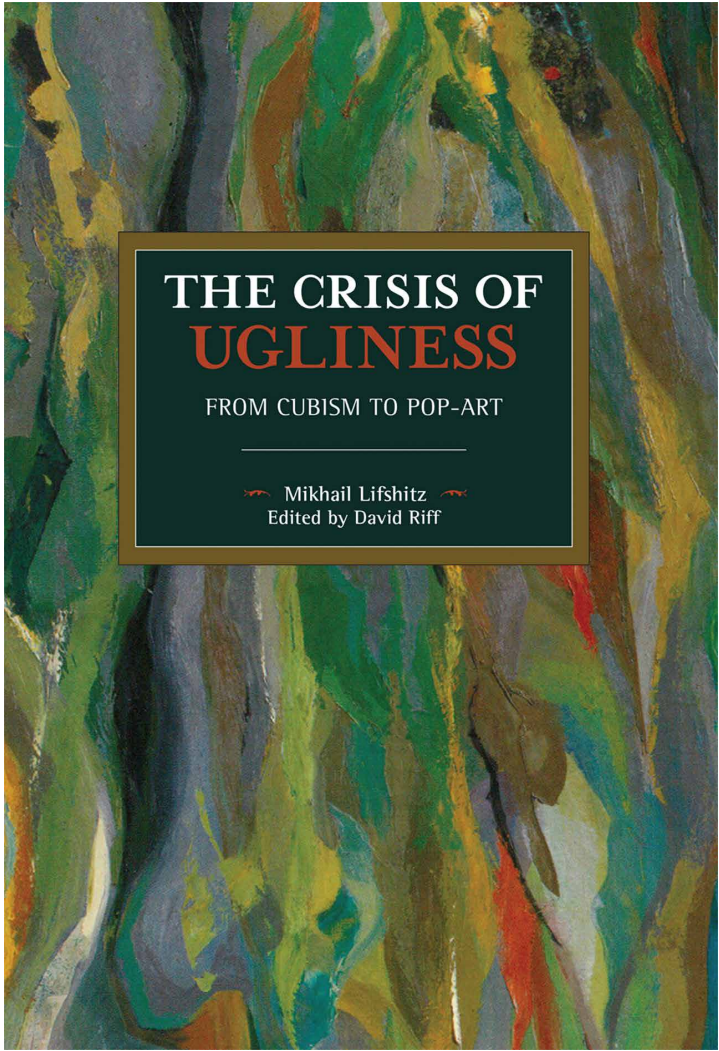
Ki volt Mihail Lifsic?

Egy olyan, 1905-ben született, azaz szakmai pályafutását már az 1917-es forradalom után indító esztéta, aki az elsők közt kezdte szisztematikusan tanulmányozni MARX és ENGELS művészeti írásait. A *Marx és az esztétika* című, 1938-ban angolul is megjelent kötete az első ilyen jellegű, áttekintő kötet.⁵ Lifsic, aki az 1930-as években, a moszkvai Marx-Engels Intézetben LUKÁCS GYÖRGY



szoba- és munkatársa volt,⁶ már az 1920-as években konfliktusba került a szovjet avantgárrdal, mivel ő egy klasszicista-realista esztétikát hirdetett. Ez pozíció az 1930-as évekre úgy akart a fasiszta klasszicizmussal versengő ellenajánlattá válni, hogy közben nem csapódott a sztálinista mainstreamhez sem. Ez a pozíció vezetett Lifsic két évtizedes perifériára szorulásához, majd ahhoz, hogy Sztálin halála után szinte azonnal, már 1954-ben nyilvánosan kikelt a sztálinizmus irodalmának felületessége ellen. Innen úgy tűnhetett, hogy az előtte évtizedekig félreállított Lifsic útja ki van kövezve a Sztálin utáni olvadás időszakának szovjet kulturális főszodrába, ami olyan nyugati alkotókat is a vállára emelt, mint például PABLO PICASSO. A sztálinizmust közvetlenül kritizáló alkotásokkal Lifsicnek nem is volt baja (maga is írt egy támogató lektori jelentést ALEKSZANDR SZOLZSENYICIN egy Gulág-tematikájú novellájáról, amit szerinte bűn lett volna nem kiadni), viszont az 1960-as évek szovjet művészeti élete sem emelte a vállára őt. 1966-os *Miért nem vagyok modernista?* című cikkével,⁷ majd az 1968-ban kiadott kötetével, A *csúfság válság*ával, pedig sikeresen vívta ki a modernizmust egyre inkább kanonizáló korabeli kulturális élet haragját. Ehhez nagyban hozzájárult az a korhangulat is, amiben a művészeti modernizmus összefonódott az olvadással, liberalizációval, a modernizmus kritikája pedig a szálinista keményvonalnak volt a színönimája. Így hiába állt Lifsic személy szerint távol a sztálinizmus művészetétől vagy politikájától, a közönség szemében mégis úgy csapódtak le a könyvei, mintha az 1930-as évek politikáját és művészetét követelte volna vissza. Hogy legyen még egy csavar a történetben, Lifsic kötetét mégis elkapkodták a könyvesboltokból. De nem a szöveg miatt történt, hanem azért, mert a Lifsic által kritizált művészeti irányzatokat gazdagon és színesen illusztrálta a könyv, az ilyen kiadvány pedig ritka jószágnak számított. A 2018-as angol megjelenés dicséretére legyen mondva, hogy nem spórolták ki ezeket a ma már online is könnyen fellelhető, Duchamptól Pollockig, Picassótól Warholig terjedő illusztrációkat, bár a könyv darabját 119 euróért adó Brillt költségvetésébe ez könnyen beleférhet.⁸

- Ennek köszönhetően Lifsic magyar recepciója elsősorban Lukácshoz kötődik. Lásd: MIHAIL LIFSIC - SZIKLAI LÁSZLÓ: *Moszkvai évek Lukács Györggyel*. Ford., interjú FARKAS JÁNOS LÁSZLÓ, előszó, jegyz. Sziklai László, Gondolat Kiadó, Budapest, 1989, valamint KRAUSZ TAMÁS (szerk.): *Lukács György és a szocialista alternatíva*. L'Harmattan-Eszmélet, Budapest, 2010
- https://garagemca.org/en/exhibition/i-if-our-soup-can-could-speak-mikhail-lifshitz-and-the-soviet-sixties-i/materials/pochemu-ya-ne-modernist-why-i-am-not-a-modernist
- Már csak ezért is érdemes a könyvet az olyan orosz oldalakon keresztül beszerezni, mint amilyen a http://gen.lib.rus.ec.



Mit is mond Lifsic?

A *Crisis of Ugliness* kötet három tanulmányt foglal magába. A *Myth and Reality: The Legend of Cubism* (Mítosz és valóság: A kubizmus legendája); A *The Phenomenology of the Soup Can: The Quirks of Taste* (A leveskonzerv fenomenológiája: Az ízlés furcsaságai) és a *Why am I Not a Modernist?* (Miért nem vagyok modernista?) mind azt akarják bizonyítani, hogy az, hogy a modernizmus automatikusan demokratikus lenne, egy mítosz. Sőt, Lifsic ennél a nem különösebben vitatható álláspontnál (hiszen hogyan is lehetne egy stílus-irányzat automatikusan demokratikus?) tovább megy és azt állítja, hogy bár vannak jó modernista művészek, de nincs jó modernizmus, mert az döntően ész-ellenes, barbár művészeti tendenciának nyitott teret. Ezek alatt Lifsic olyan irányzatokra gondol mint a *dada* vagy a *fluxus*. Mivel a három szöveg egészen hasonló állításokat fogalmaz meg, az alábbiakban elsősorban Lifsic kubizmus-tanulmányán keresztl mutatom be érvelését, mivel számára a *kubizmus* az ősbűn, a *pop art* pedig már nem több mint ennek a hanyatlásnak a betetőzése.

Bár Lifsic *avantgárd-kritikájának* számos éleslátó része van, nem lehet szó nélkül elmenni amellett, hogy milyen törekeny alapokra épül a szigorúan elméleti konstrukciója. Lifsic szerint a művészet igazságmértéke a népszerűsége, és amíg a művészek közvetlenül az életről beszélnek, és nem torzítja el a munkájukat a művészeti mezőnek való megfelelési kényszer, addig a közönség is szeretni fogja az alkotásaikat.⁹ Azaz Lifsic ha nem is közvetlenül a piaci

⁹ LIFSIC: i.m.: 14, 18.



If our soup can could speak: Mikhaíl Lifshitz and the Soviet Sixties. Garage, Moszkva, 2018. március 7 – május 13.; kiállítási nézet

A képek forrása

sikerrel, de a áttételesen mégis a közönség pozitív visszajelzéseivel azonosítja a művészi nagyságot, ami több szempontból is meglepő. Egyrészt – ahogy ezt majd látni fogjuk – a pop art és a kubizmus kapcsán Lifsic épp arról ír, hogy a reklámok segítségével hogyan lettek ezek az irányzatok piacilag szerethetőre „megcsinálva”. Azaz, tetszik vagy nem, de ezek az általa tévútnak ítélt trendek piaci- és közönségsikereket értek el. Másrészt az, hogy Lifsic a nagyközönség ízlését automatikusan *normaként* kezeli, legalábbis váratlan egy marxista szerzőtől. Ez annál is meglepőbb, mivel a marxizmus egy olyan elemzési és mozgalmi hagyomány, aminek az az egyik központi problémája, hogy az emberek objektív érdekei nem válnak automatikusan szubjektív akaratokká. Nem véletlenül próbálta ezt a (Lifsic által szinte eltagadott) problémát marxista gondolkodók sora olyan fogalmakkal menedzselni mint a hamis- és az osztálytudat, az ideológia vagy a hegemonia. Azaz, Lifsic egyrészt pontosan kritizálja azt a helyzetet, amiben a művészeti termelés elsődleges referenciapontjává a hozzáértők véleménye, a művészeti mező logikája válik. Viszont a nagyközönség véleményét automatikusan normának veszi, és nem foglalkozik azzal, hogy a művészeti világhéhoz hasonlóan ez sem egy cleve adott, hanem egy társadalmi folyamatok által formált ízlés.

Lifsic legnagyobb gondja az avantgárd művészettel az, hogy ezek pusztán *esztétikai forradalmakat* hirdetnek és azt állítják, hogy művészeti újításaik majd megváltoztatják a világot. Ebben az elsősorban a kubizmus példáján kifejtett kritikában megvillan az, hogy Lifsic a kubizmus-vitában más tétet is lát. Ez a valós, így nem is a múltban, hanem a jelenben lévő tét pedig: ráirányítani a figyelmet az 1960-as évekbeli nyugati neomarxista kultúra hangoz, diszkurzív forradalmiságának problémájára. Lifsic szerint a pusztán esztétikai szinten lejátszott forradalmisággal az a legnagyobb baj, hogy nem kapcsolódik társadalmi mozgalmakhoz, aminek következtében hiába lázad a fennálló rend ellen, az mégis percek alatt bekebelezi. Erre a nem forradalmi szektásságra szorinte az első, és talán legerősebb példák a kubisták, akik szerinte a modern világ borzalmaival szemben a látás szubjektivitásába és ezotériájába menekültek – nem is véletlenül hasonlítja őket az orosz ortodox óhitűekhez.¹⁰ Lifsic két periódusra osztja az avantgárd művészet életciklusát: az elején megütközést kelt, majd rövid

idő után inkorporálódik a fennálló rendbe, ami pont az újdonságokra vadászik. Így az, hogy valamit – ideiglenesen – kivet magából a polgári társadalom, nem jelenti azt, hogy az automatikusan jó, sem pedig azt, hogy politikailag helyes lenne. Azaz Lifsic számára az avantgárd művészeti irányzatok a kapitalista társadalmak *válságreakcióiként* nyernek értelmet, amiből szerinte az következik, hogy az ilyen művészetet nem betiltani (és persze nem is idealizálni) kell, hanem az a fontos, hogy rámutassunk azokra a társadalmi körülményekre, amik kitermelték ezeket.

Amilyen figyelemreméltó ez az állítás, olyan kár, hogy Lifsic ennek a valódi elemzése helyett inkább az avantgárd megszégyenítése felé veszi az iránynt. Pedig avantgárd-kritikájának számos ehhez hasonló, pontos megállapítása van, amik mellett még akkor sem érdemes szó nélkül elmenni, ha a konklúziói igencsak gyenge lábakon állnak. Ilyen egyrészt a művészsseni-szerepének a kritikája, aki nélkülözések közepette hőiesen megküzd a kispolgári ízléssel és a konzervatív művészeti hagyománnyal, majd idős korára megdicsőül és korábbi küzdelmeit pénzre váltva melegszik össze a műkereskedelemmel.¹¹ Hasonlóan éles az, ahogy szembeszáll a művészeti újdonságkeresés istenítésével, ami „az új mindig jobb” logikát követve a művészetet egy fejlődéstörténetként nézi, a minőség kritériumának pedig az újszerűséget teszi meg. Lifsic ugyan olyan kritikával tekint a társadalmi szabályokat kényszeresen követő (általa nyárspolgárinak) nevezett művészetre, mint arra, amelyet csak a szabályok folyamatos áthágása izgat.¹² Azonban az új művészeti irányzatok lázadó voltáról alkotott képe mintha kicsit leegyszerűsítő volna. Szerinte a kubizmus a kezdetektől befektetésként funkcionált (még ha nem is közvetlenül a kubisták-nak, hanem a műveikkel üzletelő műkereskedőknek), és az avantgárd botránykeltése automatikusan hozta magával a piaci befutást, érvényesülést.¹³ Ez az üzleti-trükkökre kihegyezett érvelés viszont nem veszi figyelembe, hogy a *művészeti mező* szabályai nem egy az egyben azonosak a gazdasági logikával, hanem úgy épülnek be abba, hogy közben tagadják is azt (lásd. az éhező, a közönség-sikert lenéző, csak a hozzáértők véleményére adó művészszerepet).¹⁴ Sőt, milyen könnyű lenne egy ilyen mechanikus érvelést a marxista Lifsic ellen fordítani, és visszakérdezni, hogy akkor az antikommunista sajtókampányok és botrányok a nyugati országokban miért nem vezettek automatikusan a kommunista mozgalom sikereihez? Lifsicnek az az álláspontja, hogy az avantgárdot nem betiltani, hanem megérteni kell, részben ebből az érveléséből is építkezik, mivel úgy látja, hogy bármilyen botrány csak tovább pörgeti az avantgárd-mókuskereket, ezért a politikai beavatkozás csak kontraproduktív lehet.

Lifsic annál is inkább dühös a 20. századi avantgárd mozgalmakra, mert ezeknek a nagyrésze hozzá hasonlóan valamilyen formában kommunista volt, viszont teljesen más művészetet hozott létre, mint amit ő helyesnek tartott volna. Az előremutató társadalmi nézetek és a szerinte rossz irányba futó művészeti gyakorlatok közti ellentmondást Lifsic úgy próbálja feloldani, hogy nem az egyes alkotók, hanem az irányzatokat kitermelő társadalmi struktúrák felett akar pálcát törni.¹⁵ Ez persze csak helyfel-közzel sikerül: a kötet tele van olyan kiszólásokkal, amik vagy arra panaszkodnak, mennyivel könnyebben vezetnének a művészek progresszív elvei progresszív gyakorlatokhoz, ha nem elborult alkotásokba

csomagolnák azokat,¹⁶ vagy hogy az avantgárddal szemben tényleg művészetet csináló alkotók sokszor még akkor is fontos dolgokat tudtak mondani, ha helytelen volt a világlátásuk.¹⁷ Ebből az érvelésből már látszik, hogy Lifsic egyik fő állítása az avantgárdról, hogy az valójában *nem művészet*. Erre utal a kötet címe, *A csúfság válsága* is, ami Lifsicnek azt az értetlenségét súríti magába, hogy miért alkotnak a művészek csúnya dolgokat, ha szépeket is tudnának?¹⁸ Ez az érvelés egyszerre mutatja meg azt, hogy Lifsic mennyire naivan viszonyul a szép és a csúnya fogalmaihoz (azt feltételezve, hogy egyrészt ezek a fogalmak térben és időben állandóak, másrészt pedig hogy a társadalmi pozíciótól függetlenek). Másrészt az „ez még művészet, de az már nem” kérdésen való rugózása váratlanul nagy tétet tulajdonít a művészet és a művészeti minőség definiálásának, miközben emellett elsikkad az a kérdés, hogy a kultúra milyen szerepet tölthet be a társadalmi változásban. Azaz Lifsic – a művészetet társadalmi folyamatok eredményeként értő saját álláspontjának ellentmondva – elsősorban egy marxista esztétikát akar csinálni, amit univerzálisan lehet használni arra, hogy megállapítsuk, hogy mi a jó művészet és mi a rossz. Eközben nem helyezi a művészet működését és szerepét az aktuális társadalmi viszonyokba, így nem csoda, hogy az avantgárd sikereiről szóló – elméletileg a társadalmi struktúrákra kihegyezett – magyarázata épp ezekre fordít kevés figyelmet.

Véleményem szerint Lifsic érvelése ezen a ponton csúszik teljesen félre. Amíg az avantgárd művészet pusztán diszkurzív, esztétikai szinten létező forradalmiságát, vagy csak a beavatottak számára érthetőségét kritizálja, jellemzően pontosak a megállapításai, viszont amikor a „művészet-e az avantgárd?” meccset kezdi el lejátszani, nem pusztán az érvei inognak meg, hanem egy olyan zsákutcába fut bele, ahol az tét, hogy valami művészet-e, és nem az, hogy az adott gyakorlat előremutató-e, vagy sem. Az érvelése innen nézve nagyjából úgy áll össze, hogy: a kubizmus fő bűne az, hogy felbontotta a művészet valóságábrázolását, és iróniára, cinizmusra cserélte azt. Ez annál is fájdalmasabb számára, mivel úgy érzi, hogy az általa ideálisnak tekintett reneszánsz művészet volt a fő céltábla: a kubisták elengedték a valóság ábrázolását (ami nála a művészet kritériuma), és ehelyett filozófiát csináltak, amihez viszont meg nem volt meg a tehetségük, tudásuk.¹⁹ Azaz, bár a kubizmus érzekelte annak a világnak a problémáit, amiben megszületett, de nem egy előremutató választ adott rá, hanem egy öncélú művészet formájában próbált meg elmenekülni előle, ami viszont a műtárgypiac formájában még így is utolérte.

Lifsic szerint, ha egy pozitívuma volt a kubizmusnak, akkor az az, hogy nem engedte el *teljesen* a valóságábrázolást. Ehhez képest *A leveskonzerv fenomenológiája* című esszéje már nincs is különösen felháborodva a pop-arton. Nem azért, mintha jobbnak tartaná ezt a korai avantgárdnál, hanem azért, mert a kubistákkal még mint tévútra futott elvtársakkal vitázott, de a pop art művészeihez úgy áll, mint akiktől semmit sem lehet várni. Így Lifsic nem osztja a modernisták felháborodását, mert az ő perspektívájából az, ahogy a pop-art készségesen tette árúvá magát, egyáltalán nem a modernizmus elárulása, hanem épp annak a legfelsőbb foka. Így nem meglepő, hogy a pop-arttal kapcsolatban Lifsic a kubizmus kapcsán már az asztalra tett érveket mondja fel, csak ha lehet még élesebben. Egyrészt a *pszeudo-forradalmiságát* hangsúlyozza, amikor arról ír, hogy a pop-art „olyan lázadás, ami megerősíti a rabság láncait”,²⁰ mivel a fogyasztói társadalomra való cinikus reflexió egy olyan megküzdési mechanizmus, ami éppen

hogy elfogadja és legitimálja a problémát.²¹ Másrészt arról ír, hogy a pop-art teljesen relativizálja a szépséget, és nem foglalkozik a dolgok valódi lényegével.²² Bár Lifsic azt ígéri, hogy elemzése a pop-artot kitermelő társadalmi struktúráról fog szólni, írása mégis elsősorban a pop-art esztétikája és az egyes művészek kapják a pofonokat. Ezzel pedig nem csak az a bökkenő, hogy igazságtalanul bánik az egyes művészekkel (valószínűleg az 1960-as évek amerikai pop-art alkotóit kicsit sem érdekelte, hogy mit ír róluk egy szovjet esztéta), hanem inkább az, hogy célt téveszt, túldimenzionálja az egyes művészek mozgásterét és visszatér ahhoz az általa korábban kritizált művészsszeni kultuszhoz, amely szerint elsősorban az alkotók kvalitásain múlik, hogy mesterművek vagy tévutak jönnek létre. De legalább ekkora probléma az, hogy Lifsic írása legalábbis elkeni azt, hogy pontosan miként kapcsolódik össze a művészeti termelés és a kapitalizmus. Jellemzően a *polgári társadalom romlottságával* magyarázza a művészet és a kapitalizmus viszonyát, ami több szempontból is gyenge lábakon áll. Egyrészt, mert a polgári társadalmat egy homogén masszaként kezeli (amiről Lifsicnek nem is nagyon lehettek első kézből származó tapasztalatai), másrészt a marxí elemzés tárgyáról, kapitalizmusról annak egy sajátos, térben és időben *limitált* formájára helyezi át a fókuszot.²³ Lifsic viszont nem csak kritizálta az avantgárd művészetet, hanem többé-kevésbé a tervezőasztalon próbálta meg kitalálni, hogy hogyan nézne ki az ideális, szocialista művészet. Ez szerinte egy olyan realista művészet lenne, ami alapvetően a reneszánsz művészethez nyúl vissza. Ebben látta azt a tudományosan is megalapozott, de mégis realista művészetet, amit tetszhet a közönségnek és inspirálhatja a kortárs alkotókat, ezért is provokálta őt annyira a reneszánsz tudományosan is kidogozott perspektíváját sutba dobó kubizmus. Lifsic pozíciója kicsit olyan, mintha egyetlenegy marxi gondolatot, a *Grundriss*ében a görög művészetről szóló sorokat, nagyítaná fel egy esztétikai paradigmává.²⁴ Ez a pozíció gyakorlatilag fordított előjellel reprodukálja azokat az esztétikai álláspontokat, amik az avantgárd művészetet a társadalmi változás alapjának, vagy legalábbis természetes szövetségésének képzelik. Pedig Lifsic álláspontjával nem az a probléma, hogy rossz stílust jelölt ki követendőként, hanem sokkal inkább az, hogy azt képzelte, hogy ki lehet jelölni egy olyan művészeti stílust, ami automatikusan progresszív lesz. Ez pedig pont arról, a tervezőasztalon elképzelnél változatosabb társadalmi valóságról nem vesz tudomást, amelyben a kulturális termékeket megtermelik és elfogyasztják. Azért reménytelen előre meghatározni azt, hogy pontosan milyen lesz a marxista művészet, mert ez a gondolatmenet arra épül, hogy van egy esztéta, aki ezt előre megírja, egy művész, aki megvalósítja, a közönség pedig majd szép csendben befogadja ezt. Viszont, ha az a tét, hogy a kultúra hogyan lehet egy társadalmi mozgalom része, akkor ez nem lesz egy előre megtervezhető, művész- és esztétazseniknek kiszervezhető feladat, hanem a kulturális munkások és a mozgalmak napi szintű együttműködéséből fog kialakulni.

A képek forrása

A szerző az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő Művészettörténeti és Műkritikai Ösztöndíjasa.

A képek forrása

- ^[1] Lifsic: *i.m.*: 122.
- ^[2] Lifsic: *i.m.*: 119, 131.
- ^[3] A kapitalizmus térben és időben változatos, más termelési módokat bekebelező, de nem felszámoló logikájának gazdag irodalma van, amiből itt csak az egyik magyarul is olvasható klasszikust, Eric Wolf *Európa és a történelem nélküli népek* (Ford. MAKKAI György, Osiris, Budapest, 1995) című könyvét említem.
- ^[4] „Művésztüknek reánk gyakorolt varázsa nem áll ellentmondásban azzal a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen kisarjadt. […] De nem gyönyörködik-e a gyermek naivításában, és nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja?” KARL MARX: *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai 1. kötet* (MEM 46/I. kötet, Budapest, 1972) 36., ld. https://www.eszmelet.hu/karl-marx-a-politikai-gazdasagtan-biralatanak-alapvonalai-groundrisse/

Hová vezetnek Horváth Kinga lépcsői?

Kiragadott történetek – A látható és a láthatatlan

Városi Galéria, Nyíregyháza
2020. október 8 – november 5.

A nyíregyházi Városi Galéria *Kiragadott történetek – A látható és a láthatatlan* címmel mutatja be HORVÁTH KINGA grafikusművész munkásságát, mintegy 70 képet, köztük tus- és pácrajtokat, akvatintákat, fotókat, átfogó képet adva a művész alkotói tevékenységéről. Általában a természetből és az épített környezetből indulnak ki ezek az alkotások: eredeti környezetükből kiragadva tárják elénk a részleteket, képesek a természeti erők és az emberi tevékenység hatására folyamatosan alakuló környezetünk különleges, egyedi vonásait megmutatni. A táji vagy tárgyi elemek magukban foglalják a természet ábrázolható és nem ábrázolható, határtalan és felfoghatatlan, titokzatos világát, amit a néző a valóságban talán észre sem venne.

A művész képes arra, hogy a létbe vetettségünket akár néhány lépcsővel érzékeltesse (*Lépcső I-III*, 1997), s ezzel együtt a létünkben benne rejlő bizonytalanságot, az elidegenedésünket, a környezetünk otthontalanságát is felfedje. Félelmeinket, szorongásainkat.

HORVÁTH KINGA
Összekötő XI., 2020, aquatinta, 300×300 mm



Vagyis a létet – némi nietzschei felhanggal – úgy érzékelhetjük munkáin keresztül, mint ami nem szilárd, nem áll biztosan a lábán, hanem épp eltűnőben, elmúlóban van „az idő gyötrő terhe”¹ alatt. Mindezt nagyon letisztult, leegyszerűsített, a geometria jellegzetességeit felhasználó formavilággal (*Utak II-III*. 2002, *Összekötők sorozat V-VI*. 2005 és *X-XII*. 2008, 2020).

Horváth Kinga egyrészt az érintetlen, ugyanakkor folyamatos változásban lévő természetet kutatja a képzőművész szemével. Rajzait tintával, páccal, tollal készíti (pl. *Dombok* című sorozata). A táj struktúrája geometriai elemekből épül fel, főleg egyenes – függőleges és/vagy vízszintes – vonalak (olykor gömbölyű alakzatokkal együtt) alkotnak térbeli kompozíciókat, magukban rejtve a végtelent és rendet (pl. a *Látható és láthatatlan* sorozat 2019-ben készült lapjai). A változás egy-egy fázisát ragadja meg, mintegy kimetszi a térből és egyúttal az időből. Leletfinomságú rajzai szinte lebegnek a körülöttük levő üres felületen/térben, és mindig csak annyit vetetnek észre a természetből, amennyi éppen elégséges a motívum, a kiragadott részlet teljességének, a táji környezet fenségességének vagy az elmúlás szomorúságának érzékeltetéséhez. Azáltal, hogy elvesznek a vonalak a papírfelület széle felé közeledve, úgy érezzük, mintha a képnek valahol kívül – és egyúttal bennünk – lenne folytatása (*Történetek IV-VI*, 2018).

Az alkotó magabiztos technikai tudással hozza létre műveit, melyek összekapcsolódása és egymástól való eltérése, vonalaiknak tisztasága és tökéletessége a puritán tartalmat finoman, lecsendesített formában töltik meg érzellemmel úgy, hogy a kép szemlélője talán nem is tudja, mitől hatnak rá a felületek olyan elementárisan. Fotói is grafikai jellegűek, felhősorozatában azokat a jelenségeket veszi észre, amelyek szinte tájat, hegyeket, dombokat idéznek.

Munkáinak másik vonulatában, a sokszorosított grafika eszköztárából, leggyakrabban az akvatinta technikát alkalmazza. Igen műves, kidolgozott, gondosan építkező grafikai lapokat készít, az épített környezet elemeit, épületrészleteket, falakat, kapukat, romokat, utakat, rejtélyes tereket tár elénk, amelyeken – akárcsak rajzain – nagy szerepet kap a struktúra. Sokszorosított grafikái a rajzi tájbrázolás továbbviteleként foghatók fel. Különleges geometrikus világ

1 STURCZ JÁNOS kifejezése.

HORVÁTH KINGA
Összekötő XII., 2020, aquatinta, 300×300 mm



HORVÁTH KINGA
Összekötő X., 2020, aquatinta, 300×300 mm

jelenik meg akvatintáiban, amely harmonikus tónusaival és tökéletes, kiegyensúlyozott kompozíciójával válik egyedivé. Valamilyen transzcendens erő sugárzik belőlük, tele titokkal, feszültséggel, a távolság, az ismeretlenség bizonytalanságának benyomásával, s a befogadóban kis rezgéseket indítva el megérezzük valamit az alkotói lélek belső rezdüléseiből. Intimitással teli, rejtélyes világba léphetünk, a címek is erre utalnak, erre a be- vagy átlépésre (*Átjáró*, *Utak*, *Összekötő* című sorozatok).

A befogadó számos asszociációs lehetőséget kap, kérdéseket tehet fel: vajon két egymás mellett nyíló ajtón hová lehet jutni, melyik lehet a jó ajtó, a helyes út? Az utak, a lépcsők hová vezetnek? Merre induljunk? Van-e választási lehetőség? Mi történik, ha nem jól választunk? Mi a „jó” választás? És milyen az a világ, amelybe az ajtón át vagy a lépcsőkön jutunk? Mi van a tereken túl? Mennyiben tükrözi a behatárolt világ a rajta kívül levő világot, milyen kapcsolatot van a kettő között?

Maga a művész így fogalmaz: „Grafikai lapjaimon, rajzaimon, fotóimon létező, vagy mára már csak létezett kapuk, lépcsők, kőfallal határolt utak, sajátos történetű és atmoszférájú terek, természeti képződmények jelennek meg eredeti környezetükből kiragadva, a kifejezés érdekében formálva, hogy a jelképek világába vezetve személyes gondolatok, érzések közvetítőivé válhassanak.”² Igen, a legfontosabb tulajdonságok egyike a személyesség, az intim, privát világ, amelyhez most közel léphetünk. És ugyanakkor a saját, privát érzelmeink megfogalmazásának lehetősége is adottá válik. És persze ismét csak a kérdések, például a címben is feltett. De akarunk-e a megfogalmazott kérdésre válaszolni, azaz arra, hogy hová is vezetnek Horváth Kinga lépcsői? A kiállítás képeit, az elrendezést tekintve többféle választ is adhatunk: a tájba és a tájtól el az épített környezethez, és onnan vissza a természethez. A fénytől, a világostól, átláthatótól a zárt, a sötét, a határolt felé, és a zárt világból a fényre, egy jobb, felemelőbb világba. A struktúra fegyelmétől, szigorúságától az érzelmek szövevénye felé. A külső világtól a belső felé. A rendezés is elősegíti a világról való képi gondolkodás megértését, lehetővé téve egyúttal az alkotófolyamat és alkotói gondolkodás követését.

2 L.d. <https://osztondij.mma-mmki.hu/felhasznalo/859dbc30f29845e326d85a68f31cdo21> (Utolsó belépés: 2020. október 16.)

i n s i d e e x p r e s s →

Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

FRIDVALSZKI MÁRK
TIME OUT I., 2020

akril transzfer, rétegelt

lemez, 75×110 cm

© Fotó: Biró Dávid

A művész és a Horizont Galéria
jóvoltából.





Zéró összegű játék, 2020
akril, fa, 250 × 250 × 90 cm

Tervezett véletlen **MOLNÁR JUDIT LILLA kiállítása**

Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158.



Füge, 2018
bronz, 27 × 25 × 2 cm

Natura morta **GÁLHIDY PÉTER szobrászművész kiállítása**

Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158.

