

A zuhanás íve

Constantin Brâncuși: *Madár a térben*, 1932–1940. Sárgaréz, 151 cm, Guggenheim Museum, Velence

14 Kelényi Béla

KÉP-TEREK /TÉR-KÉPEK

Sokadszorra néztem meg egy kisfilm lassított felvételén a jégmadár zuhanását, ahogy összecukott szárnyakkal csapódik be a vízbe. A csőr, a fej, a

szárnyak, az egész test egyetlen, áramvonalas formává változik ezekben a töredék másodpercekben. Lenyűgöző az az átalakulás, ahogy a szikrázó kék tollakkal burkolt, finom kis test odaadja magát a zuhanásnak. Eltűnődtem, vajon mit érezhet ez a törékeny madár a vízbe csapódás előtt? Érti-e azt a tökéletes szabadságot, ami a zuhanás ívében rejlik?

Ha valami, akkor Brâncuși majd' két évtized alatt készített *L'Oiseau dans l'espace* sorozata pontosan ezt fejezi ki. A zuhanás ívét. A számos változat közül utoljára a velencei Guggenheim Múzeumban láttam az egyik példányt. Biztos, hogy nem néztem meg eléggé, mert csak arra koncentráltam, hogy milyen hatással van rám ez a hosszúkás, fényesre polírozott fémdarab. Pedig érdemes lett volna jobban megfigyelni, az aljától kezdve. A henger alakú kis posztamens, amin úgy áll, mintha megbillenhetne minden pillanatban. A hosszúkás, csengő formájú, kissé megdőlt alsó rész, ami egy hosszan megnyúlt, középen íjként domborodó, az ellenkező irányba dőlő formához kapcsolódik, a végén ovális alakban metszve.

Végül is mi az, amit egy ilyen alakzat megjelenít? A kilengést végsőkéig egyensúlyozó mozdulatlanságot, vagy éppen az egyensúlyt folytonosan megbontó mozgást? Fénynyíl, ami sárgaréz csíkot húz maga után, aztán felrobban a térben? Azt hiszem, Brâncuși műve nem más, csak egy ív, amiben eggyé olvad minden forma. Bármennyire szilárdan áll, lebeg mégis. Bármennyire lebeg, mégis folyamatosan gyorsul. Egyre gyorsabban zuhan. Felfelé.

Gyógyulatlan seb

Lucio Fontana: *Térbeli koncepció (Várazozás)*, 1960. Vásznon, vegyes technika, 100 x 80 cm, Museo del Novecento, Milánó

Sokáig nem értettem, hogy miért hat rám ilyen erővel a Fontana-albumokból már jól ismert, *Concetto spaziale (Attesa)* című munka, amikor megpillantottam a milánói múzeum falán. A tört fehérre alapozott képen ugyanis semmi mást nem látni, mint egy majdhogynem átlósan keresztbe futó vágást. Értem, persze: megnyitja, kétdimenzióssá teszi, mintegy a térbe konvergálja a

monokróm felületet. Na és? De ha jobban megnézem, akkor a vágás egyik oldala furcsán kitéremkedik; ettől, így valahogy már szinte szemérmetlenül a befogadásra alkalmas nyílássá válik.

Nem emlékszem már hol láthattam Caravaggio *Szent Tamás hitetlensége* című festményét. Az viszont nehezen felejthető, ahogy a feltámadt Jézus egyik kezével alázatosan széttárja ruháját, a másikkal pedig szelíden tuszkolja be Tamás ujját a lándzsa ütötte nyitott sebbe. Mintha bizony a feltámadás tanúsága nem lenne más, mint egy kifordított hasíték a húsban. Talán ettől lesz egyszerre taszítóan szadista, pervertáltan erotikus és angyalian együgyű ez a kép. 15

De mitől válik ilyen érzékivé Fontana műve? Addig még soha nem gondolkoztam azon, hogy lehet-e bármi a vágás, a felsebzés mögött. Megnyit valamit, ami mögött nincs, nem is volt soha vér, sebvíz, genny vagy váladék, mint ahogy nincs tüdő sem, a szétnyílt felületen keresztül nem áramlik, szortyog a levegő a légzés ritmusában. Nincs ott semmi. Nézhetem bármilyen közelről, nincsen más, csak a vágás sötét mélye. A halálos és az új életet adó, begyógyulatlan, begyógyíthatatlan, kivérzett és kimondhatatlan vágyakozással telített seb.

A kukorica univerzuma

Veszelszky Béla: *Kukorica*, 1965. Olaj, farost, 76,5 x 49 cm, Fővárosi Képtár, Budapest

A hetvenes évek közepén a Budapesti Történelmi Múzeum papírrestaurátor műhelyében nézelődve véletlenül pillantottam meg egy restaurálásra előkészített festményt. Az elkoszolódott fehér alapon nem volt semmi más, mint néhány elszórt festékpötty. Nem hittem a szememnek. Hihetetlennek tűnt, hogy valaki ezt a látványt olyan értéknek tartja, hogy még restauráltatja is. Amikor néhány héttel később eszembe jutott, valósággal megdermedtem. Talán megéreztem valamit abból, ami már a műhelyben is szembetűnő kellett hogy legyen, bár nem fogtam fel, és sehogy sem tudtam volna megfogalmazni. Az életemben először látott Veszelszky-kép kapcsán még elgondolni is nehéz lett volna, hogy azon a festményen maga a valóság volt jelen; nem éppen a formákkal körülhatárolt, a formára rázáruló látvány, hanem a folyamat maga, amiben folytonosan összeállnak és szétbomlanak a formák. S ezt mi mással lehetett kifejezni, mint a pont végtelen vibrálásával; s hol mást, mint a fehér vásznon, a végtelennel behatárolt térben. Ahol egy idő után a színpontok áramlása olyan formává áll össze, amelyik önálló életre kel: folyamatosan nyúl, nyújtózkodik, összehúzódik, reszket, egyszóval mozog. Velem, a nézővel kapcsolatba lépve vesz lélegzetet, szív fel táplálékot magába, rajtam keresztül kering, áramlik, pulzál. És szét is bomlik, amikor nem nézem tovább.

Jó lett volna látni Veszelszkyt, ahogy a kukoricát festi. Ahogy beállítja a növényt (nem lehetett könnyű!), aztán nekiül, koncentrál. Ahogy óvatosan felemeli az ecsetet és vár. Még mindig várakozik. Semmi nem lehet fontosabb annál, mint hogy a megfelelő pillanatban a kellő helyre kerüljenek a 16 pontok! Közben nem hallatszik más, csak a vászon csendjében áramló festékpöttyök hangtalan robajlása. Ez a kukorica. Egyszerre magától értetődően triviális és kozmikus, akár a csillagos égbolt, amit Veszelszky Pusztaszeri úti háza kertjében, az 1958-ban kiásott *Gödörből* láthatott éjszánkánként. És a föld mélye, méhe, a rétegek, ahol a forma megfogyan, csírázik, előbújik, növekszik és kiteljesedik: élő, lélegző univerzum.

Süllyedő várakozás

Edvard Munch: *Önarckép. Ágy és óra között*. Olaj, vászon, 149,5 x 120,5 cm; Munch Museum, Oslo

Vannak képek, amikre akkor sem figyel oda, ha már nem először találkozik velük az ember. Kamaszkoromban mindig csak átlapoztam Munch fekete-fehérben közölt önarcképét, a *Művészet kis könyvtárának* füzetében. Aztán az évtizedek alatt lassan, mintha csak egy láthatatlan csőtörés lenne, elkezdett szivárogni, alakot öltetni bennem a festmény. Ahogy ez a szálnalmas, tartását vesztett, kopaszodó időse ember ácsorog a nyitott ajtóval alig takart nagy állóóra és a rikító, csíkos takaróval borított ágy között. Jobb keze akárha ökölbe lenne szorítva, pedig csak kényszeresen hajlítja hátra az ujjakat. Sérült bal kezét viszont lazán leengedi, nyilván fogni is alig lehet vele. A bal lábával kissé előre lép, talán hogy a nadrágot eltartsa magától; lehet, bevizelt éppen. A szemeit (azokat az elszíntelenedett, apró szemeket) lehunyja, mintha kibírhatatlan volna elviselni a rázuhanó fényt, ami a lába előtt tükröződik a padlón.

Áll a férfi az ágy és az óra között. Az ágy – fémkeretes, pattogzó festésű kórházi ágyszerűség – a takaró miatt külön képpé válik a képben. Mint egy absztrakt festmény; vidám, piros-kék csíkozása egymásba vágó síkokat metsz ki a szobában. Az állóóra barna koporsófedele a jobb ajtószárny takarásában várakozik a férfi mellett. Nincsenek mutatók, se számok az odamaszatolt számlapon, valahogy mégis hallani, ahogy az inga surrogása jelzi a nézése közben eltelt időt.

Az ajtó másik szárnya egy meztelen női akt képébe takar bele. Ez lenne a múlt? A *másik* testével való egyesülés reménye és lehetetlensége mindaddig velünk van, ameddig el nem múlik az idő! A férfi mögött, a színes festményekkel teli szobában még a latyakos-fehér ürességbe nyíló ajtó fele is látszik. Az ajtószárnyak légszomja közé préselt öregember pedig csak vár ebben a süket süllyedésben. Mindig csak vár.

A láthatatlan pillanat

Hajas Tibor *Húsfestmény I.*, 1978. Részlet. Zselatinos ezüst fotópapíron, disperziós festék, fatábla, Ludwig Múzeum, Budapest

2019 áprilisában azokat a gipszöntvényeket kezdtem fényképezni 17 Pompejiben, amiket a Vezúv 79 augusztusi kitörésekor, a forró hamuesőbe fulladt emberek testéből képződött üregek nyomán öntöttek ki. Megrázó lehetett, ahogy a gyorsan szilárduló gipszpépből újra formát kapott a több mint másfél évezreddel azelőtt élők halálos görcsbe rándult testeinek *hűlt* helye. Van, aki azóta ül falnak támaszkodva a múzeumi vitrinben, van, aki térdeit a melléhez húzza, van, aki arcát a föld felé fordítva fekszik, és vannak olyanok is, akik oldalra dőlnek; az egyik lábuk fel-emelve, mintha egyensúlyozni akarnák magukat a zuhanás közben. Sokáig töprengtem, hogy miért olyan ismerősek számomra ezek a mozdulatok. Csak később jöttem rá, hogy a gipszbe merevedett halál-tusák gesztusait már láttam valahol.

1980-ban ismertem meg Hajas Tibor *Húsfestmény I.* című tablójának néhány fényképét, majd pár évvel később a teljes sorozatot. Az első képen egy fehér felület előtt álló fehér emberi test; csak a szemek, a haj, a bajusz és a nemi szerv szőrzete sötét. Olyan, mint egy egyiptomi relief figurája: áll a nappal örökkévalóságában, mielőtt átkelne az éjszaka kapuján. Azután az oldalt meghúzódó sötét festékcsíki kiterjed. Vagy inkább kirobban, és mintha valami óriási ecset korbácsolná, súlyos festékcsapások ütnek, verik a kiszolgáltatott, vergődő, lassan összegörnyedő és elfekvő testet. A háttér elborítja a fekete csíkok, és csak a testen át, a testen keresztül szivárog némi fény.

Azt hiszem, az egész sorozat csak egyetlen pillanatot rögzít, és bont szét fehér-fekete szekvenciákra. De megmutatni ezt épp olyan könnyörtelenség, mint amit a pompeji figurák látványa sugall. Átéltetjük-e azt a pillanatot, amikor egy emberi test az utolsót rándul? Amikor megnyílik valami, ami láthatatlan. Nyílik és zárul is.

Démoni angyal (és angyali démon)

Robert Mapplethorpe: *Önarckép*, 1988. Fénykép, zselatinos ezüst. Tate and National Galleries of Scotland

Alig pillantottam meg Mapplethorpe híres önarcképét a koponyás bottal, rögtön megfogott a látvány bizarr teatralitása. Jobban mondva elképesztő volt az a pofonegyszerű trükk (ha egy halálosan beteg művész mesteri fogásati trükknek lehet tartani), ahogy a háttér sötét síkjába merít minden felesleges az elmúlásra ítélt test esendő részleteiből. Csak a kissé háttérben

meghúzódó arc és előtte a koponyafejes botot markoló kéz lebeg a végtelen feketeségben. Az élettenség határán egyensúlyozó arcvonások egyszerre szármalmasak és démonikusak: őrzik a rákövesedett kétségbeesést, a túlélésért való reménytelen küszködés végét és a büszke önérzetet, hogy innen

18 nincs tovább. Hogy ez-itt-a-vég. Talán éppen ezért olyan királyi, méltósággal teli a nézése: pontosan érzékelteti, hogy ebben a visszszámolásban minden pillanatnak súlya van. Nem lehet levenni a szemet erről a tekintetről; mintha még arra is rá akarná nézőjét kényszeríteni, hogy addig figyelje, ameddig ki nem huny belőle az élet.

A már-már tolakodóan előtérbe helyezett, botot markoló kéz valahogy megkettőzi az arcot. Az ujjak hurkáiból összegyűrt, szem, száj és orr nélküli arcmassza fölött trónoló koponya úgy figyel sötét szemüregein át, mint egy diadalmas kis bálvány. Benne olvadtak volna össze a korábbi diadalmas szereparcok? A szőrmébe burkolódzó, kifestett cicababa, a bőrdzsekis, cigaretázó strici, a fordított pentagramma előtt pózoló terrorista, a rúgós késsel lopakodó gyilkos vagy az ördögszarvas transzvesztita... Van ebben az egészben valami erősen ironikus. Még másik utolsó, köntösben és papucsban a fotelben üldögélő önarcképe is azt sugallja, hogy a halál örökkévalósága sem más, mint egy hatásosan megkonstruált díszletelem. Mindig is ilyennek képzeltem el Wolandot a moszkvai Varietészínház színpadán, amikor azt mondja famulusának: „Mondd csak, kedves Fagott, nem találod, hogy Moszkva lakossága erősen megváltozott?”