

Éjjeli molylepkék

Maurits Ferenc „enyészet”-figuráiról

2010-ben Maurits Ferenc poétikájáról Kollár Árpád és Orcsik Roland hozzáértő válogatásában „összefoglaló jellegű könyv” jelent meg *Proiectum Maurits* címmel.

A kötetben közölt írások tartalmi „átfedései” szerint a korszakjelölő kreációk analízise számos esetben nem jöhetne létre az „emberi egzisztencia” és szorongás teoretikus megalapozottsága nélkül. Részint a háborús trauma érzelmvilágának specifikus képi megfogalmazása hatja át az életművet, hiszen „szorongást keltő időket élünk, amióta a társadalmunk átessett az erőszak legextrémebb változatain”¹, s ez évtizedekre előirányozta számos hazai alkotó filogenetikáját.

De a legtöbb szubjektív aspektus a kompozíciót kitöltő „idegszálak” és egymást keresztező „széles festékcsíkok”, az „úrbe röpített-vetett sejtszövet-darabok” és „úrutas-festmények”, „rémemberek” és karkai „rovarfaunák”, e rekurrens mauritsi kézjegyek vizsgálata nélkül sem lenne produktív.

Az opus művészettörténeti lokalizálása, vajdasági és nemzetközi egybeeséseinek kimutatása, az eltérő képzőművészeti tendenciákhoz való kötődések és a tradícióhoz nehezen idomuló attribútumok megléte miatt sem problémamentes.

Thomka Beáta *A Maurits-grafika képi azonossága* című tanulmány kezdetén Szombathy Bálint ide vonatkozó sorait idézi: „Maurits Ferenc (1945) megjelenésével tartalmi-formai minőségét tekintve egy új, a nemzetközi művészet standardjaira közvetlenül kapcsolódó és helyi előzmények nélküli egzisztencialista irányzat jelenik meg a délvidéki magyarok művészetében.”²

¹ Alja Terzić: A trauma utáni vágyódás avagy a tollaslabda jelentősége a háborús Travnikban. *Symposion*, S61 – trauma/nosztalgia I. 39.

² Thomka Beáta: A Maurits-grafika képi azonossága. In: *Proiectum Maurits*. Szerk. Kollár Árpád–Orcsik Roland. Univ Kiadó, Szeged, 2010. 12.

Varga Ádám szerint Maurits művészete „túl van egy doktrinér festői program útmutatásain, túl a szavakon, fogalmi megragadhatóságon”. Képnyelvét „félúton a figurativitás és az absztrakt expresszionizmus”, a munkáiban „tükröződő érzés- és gondolatvilágot tekintve pedig az egzisztencializmus és szürrealizmus határmezsgyéjén” helyezi el. Ábrázolásait „Odilon Redon vizionárius állat- és növényserlegletével, Henri Michaux pacákból és vonaltorzókból születő keveréklényeivel” s „Arnulf Rainer síkot szétfeszítő energikus firkáival” egyezteti.³

Míg Losonczi Alpár, Oto-Bihalji Merin megállapításainak tükrében, Francis Bacon, Wolsol és Germaine Richier-t⁴ sorolja, addig Fúzi László Benes József nevét hangsúlyozza „a pusztulás és pusztítás, valamint a leépülés különböző módjai”⁵-nak a Mauritséhoz hasonlatos reprezentációja révén.

A felsorolás bővíthetőségét az újonnan feltűnő pályakezdő generációk és az eltérő módon alakuló munkásságok is lehetővé teszik. A poétikák közötti akaratlagos vagy önkéntelen összecsengések Maurits Ferenc képzőművészeti programjának komplex, új irányvonalakat felölelő értelmezési lehetőségeit kínálják fel.

Az *Hommage à Franz Kafka*, a *Proiectum Balcanicum*, a *Recsegések*, a *Boszniai látképek* és az *Átváltozás*, a több mint öt évtizedet átívelő alkotópálya tematikusan szerveződő szériái demonstrálják, hogy a vajdasági képzőművész koherens egységekben, ciklusokban gondolkodik.

A „világűr-semmiben röpködő elektromos ember”⁶-ábrázolások, az „idegszál”-figurák antiteziseiként, a Jurij Alekszejevics Gagarin űrrepülését követő időszakban, a hatvanas évek végén és a hetvenes évek kezdetén készülnek el. Ezeket majd az „áldozat, feláldoztatás [...] ember- és állatlét”⁷ perifériáján lebegő teremtmények reprezentációi követik.

A fizikai törvényszerűségek konstans megszüntetése révén a kozmonauták gravitációt nélkülöző légüres szférában helyeződnek el, s válnak éterivé. A világegyetem kaotikus mélységeiben és átláthatatlan távlataiban nem a független perszonalitást, hanem a rezdületlen kiszolgáltatottságot meg a haladásképtelenséget élik át. A tériesült bizonytalanságban ingázva, magánytól elszeparáltan a létezés támpontjait kutatják, akárcsak Martin Henrik meditációtól átlényegült hófehér úrbuddhái.

³ Varga Ádám: *Az angyallét optikája*. In: Uo. 19.

⁴ Losonczi Alpár: *Mauritsról*. In: Uo. 57.

⁵ Fúzi László: *Férgek, arcok, mozgások*. In: Uo. 64.

⁶ *Sziveri János művei*. Szerk. Reményi József Tamás. Gondolat Kiadó, Budapest, 2011. 359.

⁷ Tolnay Imre: A pokoljárás ikonográfiája. Hermann Nitsch a Danubianában. *Új Művészet*, 2015. január–február. 20.

A kompozíciót körbeindázó korpuszkuákat és „összegabalyodott hu-
zaloakat” csupán a testet beburkoló úrszkafander matériája képes egyetlen
egésszé összetartani. A figurák a test és a kozmosz vákuuma közötti masz-
szív választóvonal nélkül alkotóelemeikre omlanak szét, összezsugorodott
és felhólyagzott csonka entitásokká torzulnak, vagy Benes József monu-
mentális tartály- és Pantagruel-sziluettheihez hasonlóvá tágulnak.

Az 1971-es *Mediterrán akasztás* című pasztellkép áldozata, az *Űrutas*-
megjelenítésekre emlékeztetően leng a képösszeállítás magvában, csak-
hogy ez fellógatott húsdarabként, karjainál a kivégzéshez megalkotott
konstrukcióhoz erősítve vegetál. A figura dögtetem-definíciója Maurits
alkotását egy huszadik század eleji képzőművészeti tradíció szegmense-
ként értelmezi. Chaim Soutine ekkor dolgozza ki a kifeszített „kakas,
nyúl, rája és marhatetem” ábrázolásokat, s évtizedekkel később, ugyan-
erre a tematikára, Francis Bacon is realizálja a sajátját. Maurits Ferenc a
Mediterrán akasztás bizonyos vonásaiban újragondolja a hagyományt, s
az állattetemet szabadon formálható áldozattá transzformálja. A kontú-
rok képlékeny festékfoltjai lángnyelvekként csapódnak szét. Nem tudni
pontosan, hogy a hermetikus milió királykék zománca hasítja-e fel a bőr
textúráját, vagy a test magenta, lila és narancs plazmája ivódik-e a hát-
térbe.

Az akasztás gomolygó, királykék nüanszai párhuzamot vonnak a szín-
tén 1971-es *A Forradalmár* című kép fekete és indigó foltjaival, amelyek
buzdító visongásokként törnek fel a vasrácsokkal közrefogott rebellis szá-
jából. A mögötte lévő foszforzölddel körvonalazott hullák és levágott fe-
jek, az impérium áldozatainak allegóriájává nemesülve, lépcsőszerűen ve-
zetnek el a tribünig.

Ha a zavargást követő kivégzést lineárisan egymásra rétegződő ese-
ményekként vesszük figyelembe, akkor *A Forradalmár* alakja a *Mediterrán akasztás* fellógatottjává lényegül át. Ennek értelmében a lázadó sze-
mély a saját erejéből szított kegyetlenségek áldozatául esik. Azonban a lát-
vány-kivégzés kellékeinek a hiánya az önkéz általi halál opcióját is felkí-
nálja. A képtárgyat szemlélő szubjektumtól eltekintve, a kompozíció bel-
ső dimenziójában nincs tömegmegjelenítés, amely a kivégzést kísérné, s ha
nem a képzőművészt tekintjük az általa teremtett lények megsemmisítőjé-
nek is, akkor az akasztás műveletét abszolváló hóhér alakját sem találjuk.

Az *Egyháson* című, 1969-ben megvalósított tusrajz összepréselt, ha-
lomba dobált tetemeinek sormintája az 1993-as *Boszniai látképek* kiterített
halottjainak előtörténete is lehetne.

A sorozat darabjain feketésszürke talajba temetett, mumifikálódott és
oszló hullákat látunk, amelyek „rendszerint a halál utániról, úgy is mond-

hatnánk, az emberi maradványokról szólnak [...]”.⁸ A fanyar, magenta korloritok Sagmeister Peity Laura kerekded térkép-embereit és Kozma Andrea képlékeny, a *Symposion Trauma/Nosztalgia* számában publikált, akvarell-lényeit teszik hasonlóvá a *Boszniai látképek*hez.

A kompozíción, a jellemző mauritsi ábrázolásoktól eltérően, a test nedveit meg a rothadó ízületek rendszerét ideiglenesen egy vékony, áttetsző burok fogja össze. Később, a bomlás folyamata során, az elhantolt test hárttyája felreped, s a kicsorgó króm-oxid zöld váladékot a föld issza magába. A tetemekből csupán a vastag, vörös sávval jelölt gerincoszlop és az ultramarinsárga szikkadt csontozat marad.

A szervezet több alkalommal fejjel lefelé fűrődik a föld olajos rétegeibe. A Georg Baselitz által is működtetett fordított perspektíva a vajdasági életmű néhány sorozatának, többek között a *Proiectum Balcanicum* és a *Diptichon/In memoriam Sinkó Ervin. Ravatal-lenyomat* darabjain is megfigyelhető. A szokatlan kompozíciószervező eljárás, amelynek esszenciájára a német képzőművész elméletírói hívták fel a figyelmet, absztrahálja a biomorf ábrázolást, s majdhogynem egy vonalba hozza a szövet-test mélyfeketé vagy foszfor fényű látószerveit a képet szemlélők tekintetével.

Az említett alkalmazáson kívül Maurits Ferenc és Georg Baselitz programja a figurából kinövő növényi ágak és a horizont margójára felsorakoztatott alakok megjelenítései mentén is érintkezési pontokat alakít.

Az *Átváltozás* sorozat az életmű korábbi műalkotásainak kontextusában töréspontot jelöl, ugyanis a deformált figurákat már nem lehet humán képződményekként meghatározni. A szétzúzott és megkínzott test látványvilága, amelyre már számos kutató felhívta a figyelmet, egyaránt ve gyíti az ember és az állat attribútumait. Az extravagáns ötvözetek valóságon túli, lidérces látomásokat szülnek.

Az 1995-ös széria metamorfózisain a fájdalomtól elkorcsosult ábrázolások a szép és a rút paradoxonát hordozzák magukban. Az elsőt az előtárulkozó belső szervek és a megnyúzott hús vérző színeiben, míg a másodikat a szenvedés megjelenítéseinek variációiban találjuk. A transzformációval járó fájdalom üvöltésbe torzítja az ábrázatot. A száj olyannyira szétfeszül, hogy egészen a torokig belátni. A szemgolyók majdhogynem kirobbannak a koponya üregéből. A bőr nélküli hús pink felületén vörös vérerek lüktetnek. A hát a gerincoszlop vonala mentén szétnyílik, s megmutatkoznak a belső mályva és méregzöld pigmentjei. E vonatkozásaiban Maurits Ferenc piktúrája Gunther von Hagens „fedetlen” inakat és izmokat „plasztináló” szobrászatától sem távoli.

Ha eltekintünk a képek keletkezéstörténetétől és a kutatók által kidolgozott kafei elméletektől, akkor a metamorfózis azt az utolsó előtti fázist is közvetítheti, amelynek során az entitás színeiben játszó miliő végleg önmagába feszítené ennek tagjait. A *Recsegések* növényi és állati preparátumainak több ezerszeresre nagyított foszfor-tájai valóban nélkülözik a teljes alakos ábrázolást, szerepét ugyanis a mikro-panoráma organikus szövetei veszik át.

Az objektumok és a fotómanipulációk taglalása általában elkerüli a képzőművészeti szakemberek figyelmét, s az elemzések tárgyát leginkább a karakterisztikus mauritsi vonásokat magukon viselő festmények, pasztellképek és rajzok képezik.

A *Mindennapi kenyérünk* című, bodagtésztából és hokedliből álló objektum, Janez Bernik, fehérét és mézszínt variáló, *Kruh* című képének négydimenziós kivételése is lehetne. A Bernik-mű kompozíciójának közepén hullámvonalakból asztalforma alakul, amelynek szélére, az összeállítás maximuma, egy keresztrel a közepébe karcolt kenyér helyeződik. Mindkét alkotás hasonló elemekből építkezik, ámde ellentétbe feszülő jelentésmezőket működtetnek.

Az összeállítások devianciáit, technikai megoldásaiktól eltekintve, az objektum keresztény szimbólumának a kanonikustól eltérő narratívájában kell keresnünk. A vajdasági művész a kenyér sima felületére olajfestékkel fekete stráfot applikál, mintha az étel, amelyet magunkhoz vennénk, toxinnal lenne átitatva. Ezzel a művelettel az objektum, a Bernik-festmény mediációjával szembekerülve, törli a kenyér szakrális szignifikációit, s ennek negativisztikus dimenzióit nyitja meg.

A fotókorrekciók esetében, többletjelentéssel látva el a művet, újraíródnak a test kontúrjai. A képzőművész rendszerint lesatírozza az alany komponenseit, szakaszokra tagolja, ornamentumot rajzol rá, poentírozza a véreket, vagy felsérti a bőr matériáját.

Maurits Ferenc 2007-ben *A játszma vége* című Beckett-dráma momentumait pink és foszforzöld csíkok által teszi a sajátjává. Az előtérben „élő halottakat, elkárhozottakat látunk, akik a pusztulás felé közelednek”.⁹ A vörösén izzó szempárok mélyen a távolba néznek, kétségbeesetten kutatják az élhetőt, a régít. A fátyolos tekintetek elé rácsozott maszkok kerülnek. A nyelv térfogata olyannyira megnövekszik, hogy kilóg a szájból, és felnyúlik az orrig. A kezekben lévő eszközök térfogatai is kitágulnak, egészen a kép széléig vezetnek. A testek többi részét hulladéktárolók rejtik el, amelyek talán egy távoli atomrobbanás sugarai elől nyújtanak menedé-

⁹ Katona Imre: A Halálszínház és mása. *Jelenkor*. 2005, 48. évfolyam, 6. szám, 580.

ket. Eközben a dráma világtalanja, a színpadkép háttérében meghúzódva, a kompozíción kifeszített vonalstruktúrában támaszkodik meg. A szereplő mozgáskultúrája és a szerteágazó egyenesek közös játékot alakítanak.

Az arcot, viseletet és tárgyat egyaránt átszínező nukleáris árnyalatok még művibbé és elidegenítettebbé teszik a poszt-apokaliptikus vízió atmoszféráját.

A fotómanipulációk egy másik csoportján Böndör Pál, Domonkos István, Juhász Erzsébet, Ottlik Géza és Pilinszky János portréjának riktó színei halványan, túlzások nélkül kerülnek fel az erőteljes gesztusok közé. Míg Ottlik Géza fotója a teljes műalkotás közegére kiterjed, addig Juhász Erzsébet alakja összepréselődik, csupán egy kulcslyuknyi nagyságú résen keresztül szemlélhetjük. Böndör Pál arcképét a sorozat többi darabjától gyöngyszemei, a kép-tárgy kisebb mérete, valamint ennek érmékkel díszített kerete határolja el.

A *Híd* 2013/6. és a 2014/5. számában már nem fotó-, hanem festménykorrekciókat látunk. A folyóirat korábbi, 2013-as kiadásában az „átiratok” a *Madridi séták (Goya és a Prado dicsérete)* című vers illusztrációanyagát szolgálják. A költemény és a hozzá fűzött képanyag kölcsönösen, verbálisan és vizuálisan is „újrafogalmazza” a madridi Museo del Prado „sötét- / szürke / oszlopai / között”¹⁰ felvonultatott alkotások jellemvonásait. A művész „goya / meztelen / majáját // égő / ciklámennel // még / meztelenebbé” teszi. „[R]affaello / bíborosát // feketével / és / cinóberrel”¹¹ hasítja ketté.

A későbbi lapszámban publikált *Barcelona New Line* műveken ugyanazon női test ismétlődik a ciklámén, a zöld és a narancs variánsaiban. A váll, a mell, a köldök és a csukló tájékára, ismét csak az „áldozatiság” stádiumát előtérbe helyezve, x-jelölések, égővörös stigmák rajzolódnak.

A képzőművész a *Néma angyalok* címűn és a *Proiectum Balcanicum* kísérőfiguráinak esetében, ahogyan arra az első elnevezéséből is következtetni lehet, angyalokat rajzol, akárcsak a *Megszólít az éjszaka*¹² című film szereplői. A fantazmákat időtlen „antik istenségeknek”, baljós éjjeli molylepkéknek vagy örökké nyugtalan lidérceknek is vélhetjük – hangzik el a mondat hasonlóképpen a filmben is. A szemtanúk látomásainak embert és rovert ötvöző lenyomatai vetülnek a papír és a vászon anyagára. Az arcon mélyfekete vagy vörösen izzó szemek vibrálnak. A testet szárnyyszerű lepel borítja, amely néha kifeszül, a lepkéhez hasonlatos ornamentika mutat-

¹⁰ Maurits Ferenc: Madridi séták (Goya és a Prado dicsérete). *Híd*, 2013. 6. 33.

¹¹ Maurits Ferenc: i. m. 26–30.

¹² Mark Pellington: *Megszólít az éjszaka* (The Mothman Prophecies). Dolby Digital, 2002.

kozik meg rajta, s a felröppenés előtti pillanatokban válik végleg rezdületlenné. A „vastag festékrétegek [...] elüszkösödött gerendái”¹³ között rejtőző éjjeli molylepkék, sötét anyagokból és valóságon túli, neon fényekből szövődnek. A test páraszerű, áttetsző matériája felfedi a szervek nélkül tántogó belső üregeket. Az életmű kezdetén álló megjelenítésekhez viszonyítva kiveszni látszik belőlük minden emberi vonás. Létük egyenértékű az enyészettel.

Nem véletlen, hogy részint a balkáni háború ihlette műalkotásokon tűnnek fel az árnyak, hiszen ezeket úgy hívogatja a katasztrófa színhelye, akárcsak a rovarokat a villogó lámpafény.



Dancsó Andrea fotója

Maurits Ferenc (2015)

¹³ Mikola Gyöngyi: Maurits szökésvonalai. In: *Proiectum Maurits*. Szerk. Kollár Árpád–Orcsik Roland. Univ Kiadó, Szeged, 2010. 142.