

Kulturális-közéleti havilap, harminckilencedik évfolyam

## 2013 február Képzőművészet

# Várkonyi György: „Habeas corpus” – Megyik János: A kép tere

Megjelent egy könyv. Alighanem az eddig kiadott legszebb modern magyar művészeti könyv, ami értelemszerűen azt is jelenti, hogy a legszebb nyomtatott magyar könyv. (Corvinákról és Pray-kódexről most nem beszélünk.) Szubjektív ítélet, de ez a szubjektivitás vállalható olyan időkben, amikor a könyvkiadási biznisz szereplői egymással versengenek a paraszt- és polgárvakításban. Ennek tüneteit bárki megtapasztalhatja, ha egy könyváruház készletkínálatában rákerestet a címekben szereplő *csoda* szóra. Kipróbáltam, ajánlom bárkinek. Jelen esetben nincs szó csodáról. Csak rengeteg munkáról, tépelődésről, *ízlésről*, szigorú önmérséklet és szabadság tökéletessé csiszolt egyensúlyáról. De vajon a „szépség” volna egy könyv legfőbb erénye? Nyilvánvalóan nem, még akkor sem, ha egy „szépművészeti” (Megyik engesztelésére jegyzem meg, hogy az avított kifejezést klaszszikus német és francia megfelelőjének értelmében használom) életmű bemutatása a célja. Ám a könyv szépsége önmagában is összetett. Szép a „formája”, pontosabban *külleme*, és szép a „tartalma”, ami persze ugyancsak formaként jelenik meg, s e két forma harmonikus együttműködése közben úgy erősíti egymást, mint a kedvező ritmusban interferáló hullámok. Ezek szerint nem úgy állunk, hogy a *látvány* volna a felszín, és az *olvasmány* a lényeg, de a fordítottjára sem vehetünk mérget. A könyv sem nem album, amit kísér a szöveg, sem nem monográfia, melynek szövegét kísérik a képek. És az impresszum, valamint a látszat – a Ludwig Múzeumban 2012-ben rendezett kiállításához kapcsolódó megjelenés – ellenére nem is katalógus, hiszen jóval többet markol, mint amit a fölöttébb ökonomikusan rendezett (valójában önálló műként megkomponált) kiállítás bemutatni vállalt. Gesamtkunstwerk. Megyiké, a tervezőé, a szerkesztőé és a Megyik-fenomént értő, annak értelmezésére kész szerzőké. Szépíróé, művészettörténészé, esztétáé, filozófusé, művészetkritikusé, folyóirat-szerkesztőé és egyéb tettestársaké, s hogy el ne feledjük, többek közt fordítóké. Ha ekként fogjuk fel az összművészeti teljesítményt, a vizualitás térfelén mutatkozó harmónia vagy inkább kényes egyensúly természetesen megbillen, a textus nem tud olyan egyöntetűvé és megszakítatlan sodrásúvá válni, mint a látvány. Mert nincs egységes szövegtest, a kötet nem korpusz a szó könyvészeti értelmében, sokkal inkább töredékekből összeállított montázs. Ráadásul a szövegrészek különböző műfajúak és különböző időben készültek. Van köztük nagy ívű történelmi elemzés, esztétikai és „természettudományos” interpretáció, esszé, memoár, interjú és laza capriccio, mellbevágóan pontos mondatokkal. Szöveggyűjtemény, részben erre az alkalomra készült rövidebb és hosszabb nekiveselkedésekből. Feltérképezi és felöleli az egész oeuvre-t, de a dolog természeténél fogva ezt átfedésekkel teszi. Magyarán ismétlések is előfordulnak az írások között, hisz az autonóm szerzőket csak bizonyos korlátok között lehet azzal megrövidíteni, hogy ezt valaki más már elírta előlük. Annál is kevésbé, mert magától Megyiktől sem idegen a repetíció, ami egyrészt ugyanazon feladvány vagy „lelemény” más-más műfajban, illetve más-más léptékben való újrafogalmazását jelenti, másrészt – legjellemzőbben korai periódusaiban – ugyanazon motívum (az ablakból festett bécsi tájképek, a Sankt Margarethen-i kőbánya) újbóli

és újbóli feldolgozását. Mondhatnánk némi felületességgel, hogy Megyik így keresi a „lényegét”, így járja a Werner Hofmann-i értelemben vett desztilláció útját. A desztilláció, amire még vissza kell térnünk, nem is elvetendő, mi több, megkerülhetetlen idea, ám a konklúzió nem ez, hanem annak belátása, hogy Megyik számára a lényeg maga a módszer. A módszer persze „tárgyakhoz”, leitmotivokhoz kötődik, olyanokhoz, mint a firenzei Santa Maria Novella alaprajza, a fekvő korpusz, Sperlonga sziluettje. Vagy mint Cézanne számára a Mont Sainte-Victoire. Az Aix-i mester analógiája szinte automatikusan ötlük fel. Talán nem is szorul magyarázatra, miért, elég, ha a kötet 42. oldalán közölt, 1961-es keltű Megyik-akvarellre és előzményeire tekintünk. De volna itt még valaki, ha már az abszolútum rangjára emelt analitikus módszerről beszélünk. Georges Seurat, a divizionizmus atyja, aki nem áttallotta kijelenteni: „Az irodalmárok és kritikusok poézist látnak abban, amit csinállok. Hát nem, mindössze alkalmazom a módszeremet.” (Mármint a kromatikus színskálára épülő szimultán kontraszt elvét.) Ez így – mondjanak bármit is a leghitelesebb források – természetesen nem igaz, sem Seurat, sem Megyik esetében. Tetszik vagy nem, akarjuk vagy sem, az, amit Seurat poézisnek nevez, kiküszöbölhetetlen a legkövetkezetesebbnek tűnő *poeta doctus* számára is. Jó, ha tudjuk, hogy Seurat sem volt következetes, s észre kell vennünk, hogy minden tervszerűség és törvényszerűség dacára Megyik rendszerében is benne rejlik az autonóm döntések – Goethével szólva a vonzások és választások – lehetősége. Él is ezzel, hisz nem rabja, hanem invenciózus alkalmazója, konvertálója a projektív geometria saját maga számára felfedezett, majd tovább finomított elméletének: a tárgy elvész, a teória testet ölt, s az űr és az anyag egymást determináló együtteséből megszületik a műalkotás. A szemünk láttára, in statu nascendi. Ezt támasztják alá a pauszra készített, *pentimentó*kban bővelkedő vázlatok, a bekomponált árnyékvetések, az objektel montírozott fotogramok. Ezt a könyvet lehet úgy lapozni, mint egy reneszánsz *trattatót*, tudomány és művészet egymásra utalt és kölcsönösen egymástól ihletett pólusainak szimbiózisát. Hisz aligha véletlen, hogy a folyamat, „a kép terének” kibontakozása is Uccello tanulmányozásától indult, s talán nem fölösleges itt megemlíteni Cézanne és főképp Seurat archaikus vonzalmát, amit a klasszikus reneszánsz életművei és eljárásai iránt éreztek. A könyv persze nem kíván *trattato* lenni, hiszen főszereplőjét sokkal jobban jellemzi a meditáció, mint a tanok és módszerek kiterjesztésének vágya. (Eltekintve az ifjúkori manifesztumszerű szövegektől, pl. a Bujdosó Alpárral közösen kidolgozott „A semmi konstrukciójá”-tól.) Ezzel együtt Megyik pontosan *tudja*, hogy mit csinál, s ebből adódóan értelmezi, és a képelméletek, a művészettörténet, a művészetfilozófia mezőin ki is jelöli működésének helyét és viszonylatrendszerét. Nem hagy kétséget törekvéseinek mibenléte felől, amint azt legmarkánsabban az Sz. Szilágyi Gáborral rögzített beszélgetés tükrözi, ugyanakkor nem vágja el a szerteágazó interpretációs lehetőségek szárait sem. Minden továbbgondolható, hiszen Megyik minden képi cselekedete és revelációja mélyen gyökerezik a hagyományban. Az erudíció éppoly fontos forrása a műnek, mint az invenció. Ez a művész tehát nem forradalmár, hiszen a múltra és a múltból építkezik, miközben meghaladni igyekszik azt. Bőven merít abból a bizonyos mélységes mély kútból, de az oeuvre programmá szerveződő fő vonulata hozzávetőleg onnét indul, ahol Cézanne befejezte (pontosabban abbahagyta): az analitikus megfigyeléstől.

„Nem minden lehetséges minden korban” – hogy egy olyan művészetiteoretikust idézzünk, Heinrich Wölfflint, akinek neve nem fordul elő ebben a tudós könyvben. Mert „az ember minden időben úgy lát, ahogy látni akar, de ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy minden változás törvényszerű”. A kötet és az életmű arról szól, hogyan lát Megyik, hogyan képződik számára a kép, miként gondolja el a kép terének azon tartományait, amelyek a wölfflini értelemben vett „ember”, a saját korunkra jellemző pszichofizikai adottságokkal rendelkező társadalmi egyed számára valójában nem láthatók. Azaz a láthatatlanból, de kisserkeszthetőből bontakozik ki egy olyan új „látvány”, ami hagyományos értelemben vett műtárgyak formáját ölti. Tehát semmiképp sem tekinthető absztraktnak, még kevésbé valamiféle tagadásnak. Akkor sincs szó tagadásról,

ha olyan nagy változásokat tapasztalhatunk az oeuvre-n belül, mint amilyen a projektív geometria vetítvonalainak *valós térben* jelentkező konstrukciója, illetve dekonstrukciója és a horizonton túli terra incognitán kibomló új szerkezetnek a „látógúla síkmetszetének” (vö. Erwin Panofsky: A perspektíva mint szimbolikus forma) felületén megképződő, „elvágtalagos” sziluettje között mutatkozik. Ez nem egyszerűen két ciklust, hanem két korszakot jelent Megyik pályáján, s a kettő közötti cezúra, az átfordulás egyértelműen megragadható a kilencvenes évek végének rajzain és lézerkivágásos technikával készült, mi több, Moholy-Nagy telefonképei mintájára *készített* objektjein. Jean Clair írja Duchamp-nak és a „perspektivistáknak” szentelt tanulmányában a képfelületről a térillúziót számúzni törekvő Matisse-ről, hogy a festő „Collioure-ben becsukta Alberti ablakát.” Megyik viszont – hogy a metaforát tovább fűzzük – a fordulat idején újra fölveszi az öreg Matisse-nak a tökéletesen testetlen vonal előállítására használt ollóját.

A kötetből is világosan kirajzolódó időrend, a genesis visszakövethető folyamata, az egyértelmű periodizáció ellenére a szemlélt az időnkívüliség furcsa érzete fogja el. Mintha mindez lehetséges lett volna egyszerre. Bizonyára azért, mert a múltó idő nem hagyott nyomot a munkákon, nem relativizálta, nem fokozta le pusztá dokumentummá őket, nem kérdőjelezte meg érvényüket. Persze lehet, hogy egy más időből majd másként fogják látni őket, de már az is figyelemre méltó és fölöttébb szokatlan, hogy az alkotó szemlátomást kalkulál ezzel a másik idővel. Ami esetünkben azt jelenti, hogy nem fut versenyt a lepergő és a dolgok jelentését megváltoztató idővel, nem méregeti az időbeliség és időszerűség „perspektíváját”.

A könyvhöz készült és korábban született írásokból szerkesztett szövegtest némileg hasonló képet mutat, hiszen hű tükre annak, aminek értelmezésére, megfejtésére és közvetítésére vállalkozik. A helyzet mégis más, mert a szövegben a montázsjelleg hatványozódik. Az önmagukban is forrásként beemelt, más alkalomra írott szövegek további, elmúlt időhöz kötött idézeteket tartalmaznak, s a kötetre jellemző filológiai műgondnak köszönhetően ezek elhelyezkedése az idő fonalán pontosan követhető. Úgy tűnik tehát, hogy Megyik nem csak a térképzetet, hanem az idő dimenzióját is tágítja, mindkét esetben úgy, hogy függetleníti magát a mindennapi tapasztalatoktól.

Ha úgy tetszik, eddig a történeti időről, a művészettörténeti időszámítás feltartóztathatatlan folyamáról beszéltünk, egy olyan könyv kapcsán, mely a nagy történeti narratíva meghatározott állomásán bele kívánja helyezni magát és tárgyát ebbe az elbeszélésbe. Azért, mert most „jött el” az ideje! De ne feledkezzünk meg a másik időről sem, a *tartamról*, a *durée*-ről, ami jelentse ezúttal a mű létrehozásához szükséges (arra felhasznált) időt. Nyilvánvaló, hogy Megyik nem svungból, nem egy lélegzetre alkotja meg munkáit, hanem lassan és megfontoltan építkezik, miközben időnként bont is egy keveset. A szerepéből kieső recenzens mindenesetre sajnálkozik, hogy nincs lehetősége itt a projektív geometriai modellek és a dekonstrukció kapcsolatáról elmélkedni a Megyik- életműben, de megteszik ezt nála avatottabb tollú szerzők. Summa summarum, a könyv felépítésének módszere analóg a tárgyát képező munkák előállításának módszerével, s ez bizonyára nem véletlen. A kiadó, a Ludwig Múzeum, és Megyik maga is könnyen találhatott volna szerzőt egy kvázi-monográfia megírására. A kiállításához kapcsolódó katalógusjelleg ezt nem zárta volna ki. (A kötet legterjedelmesebb írását jegyző András Sándort láthatóan meg is kísértette a feladat illetően értelmezése.) A sokszerzős, sok műfajú, korábbi szövegek néhol szétszabdalt felhasználásával élő szerkezet melletti döntés azonban nem pusztán egy módszertani dilemma megválaszolásának, még kevésbé valaminő stiláris idomulásnak kérdése, hanem a tökéletes harmóniát fenyegető veszélyekkel is számot vető súlyos elhatározás. Választás. A különböző *nézőpontok* – figyeljünk az optikai és az átvitt értelem azonosalakúságára! – mind hatékonyabb analízist eredményező alkalmazásának, a teljességhez közelebb vivő töredékességnek a választása.

„A kép tere”, mondja a könyv címe. „A kép megszűnt”, konstatálja a kötetet nyitó interjúrészletben Megyik, majd így folytatja, „Nemcsak a festészetet kellett újragondolnom, hanem saját magamat is.” A két mondatban ezek szerint a beszélő feltehetően nem ugyanazt a képfogalmat használja, s ezt nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Mert nem pusztán arról van szó, hogy Megyik afféle reneszánsz „uomo universale”, aki éppoly otthonosan mozog a rajz, a festészet, tehát a síkbeli művészetek, mint a tárgyalkotó „szobrászat” és az építészeti gondolkodás, azaz a valós és virtuális térbeliség terepén. (Nota bene, amikor a legesszenciálisabb anyagisággal bíró tárgyait alkotja, azokat sem átallja *materializált síkként* a falnak támasztani, vagy légies modellként dobozba zární mint egy ritka lepkefaj preparátumát.) Tehát nem jár-kelel a hagyományos értelemben vett művészeti ágak határai között, hanem mint a perspektívából, egy humanizált geometriából kiinduló ember, egy lényegűnek tekinti a piktúrát, szkulptúrát és architektúrát. „Kép” a leheletfinom pauszrajz, a térbe feszített pálcika- (vagy gerenda)konstrukció és az ezek jellemzőit ötvözni képes, katedrális-léptékben megépült monumentum is. (A Debreceni Egyetem kapuzata.) E fogalmi egyneműség láttán óhatatlanul felötlik az itáliai reneszánsz művészet forrásaiból jól ismert „paragone” vita, a festett és faragott képet készítő *kézművesek* vetélkedése a „szabad művészetek” képviselőjének rangjáért. Ebben a társadalmi pozícióharcban az egyik leghathatósabb érv épp a geometria, az eleve szabad művészetnek számító, méghozzá a magasabb rendű quadriviumba sorolt diszciplína művelése volt. Megyik hasonlóképpen lép ezen túl, mint a centrálperspektíva rendszerét festői eszközökkel bizonyító szobrász-építész, Filippo Brunelleschi.

A nagy egyetemességnek – jutányos – ára a színről, pontosabban a kolorizmusról való lemondás. (Lásd fentebb, a Werner Hofmann-i kolorisztikus desztillációról írottakat.) *Colore* helyett *disegno*, a maga imaginárius és materiális értelmében is. Ezért a redukcióért kárpótolja a nézőt és a művészt a felület úgyszólván teljesen manipulálatlan, ám mégis határozott érzetként jelentkező feszültsége az újabb munkákon.

Ha – amint az jelen esetben fölöttébb célszerű – sorrendben olvassuk a kötet szövegeit, érzékelhető a „közelítő” a „távoli” felé haladásnak a szerkesztésben érvényesíteni kívánt elve. (Ahogy Wölfflin írja le a „Grundbegriff”-ben két egymást követő korszak érzékelési sajátosságainak különbségét.) A már említett interjú, Bujdosó Alpár és Nagy Pál személyes emlékekkel telített esszé-memoárja, s még Esterházy gondosan válogatott cédulahalmaza („Megyik-jegyzetelés”) is személyes, mondhatni testközelel. Ez persze nem valamiféle anekdotázást jelent, hiszen például az interjú a kérdező és az alany jóvoltából kíméletlenül tömény interpretációvá lesz, s mindegyik szövegben feltűnnek a szépírói irányon átütő, a lényegre, s nem csak az eseménytörténetre, „pályarajzra” vakító fényvel rávilágító, pontos, értelmező mondatok. András Gábor régi, ám időtálló tanulmányának olvastán azután úgy érezhetjük, megérkeztünk. A „testközeliség” és „poézis” helyét átveszi a művészettörténeti *távlat* lehetőségeire építő, látszólag szentelen analízis. Virtigli művészettörténeti szöveg, ami nélkül ez a könyv nem állna meg a lábán. Első bekezdésében üstökön ragadja és természetes módon Veszelszky Bélával állítja párhuzamba az életmű kulcsproblémáját, a kép befejezhetőségének kérdését. Az 1989-es írás azonban nyilván csak a fentebb már taglalt „fordulato” megelőző pályaszakaszt értelmezheti. Ugyanezt a korszakot sűríti Werner Hofmann tömondatszerűen rövid, egyetlen műre, a hamburgi Kunsthalléban 1990-ben kiállított Fekvé Corpus című installációra koncentráló írása is. Rényi András cikke elmélyült, filozofikus elemzés, amely különös súlyt helyez a monográfiákban (is) mellőzhetetlen történeti kontextusra: az „eredet” kérdésre és az időben hozzánk közelebb álló képzőművészeti analógiákra. Kitér az új művekre, és tárgyalja az új problematikából születő új műformák változatosságát. András Sándor hosszú tanulmánya ambivalens érzéseket kelt az elszánt és figyelmes olvasóban is. Szerzőtársaival ellentétben néha mesélősen bőbeszédűnek hat, ám a helyenként érzékelhető túlírtág mégsem felesleges, hiszen ő magyarázza el azt, amit a többiek eleve tudottnak

tételeznek. Ő részletezi leginkább a Megyik által alkalmazott térelmélet előzményeit, s ő érinti először a dekonstrukció, Derrida és a Megyik életmű kapcsolatát. Bacsó Béla rövid, művészetfilozófiai és esztétikai helymeghatározásra vállalkozó (2008-as keltű) írása az ellenkező véglet. Nyelve, mint csaknem minden filozófiai szövegé, hermetikus, ám pontossága és ezzel együtt „nyomatéka” mindent felülmúló. A Megyik-féle tér-tárgy fenomen legemelkedettebb és legelmélyültebb elemzése. Anaxagoraszt idézi: „a nyilvánvaló megpillantása folytán vannak a fenomének”. Megyik eddig egyetlen szabadban álló, monumentális „köztéri” munkája a Debreceni Egyetem Élettudományi Intézetének és Könyvtárának kapuzata. A művet interpretáló építészettörténész, Moravánszky Ákos nem egyszerűen leírásra vállalkozik, hanem a Megyik készítette tárgyak modell-létének, -státusának fundamentális kérdésére építi föl a rajztól az architektúráig vezető folyamat elemzését.

Azzal kezdtük, hogy a könyv „szép”. Természetesen kanti értelemben az. Ez az imént felsoroltakon, valamint magán Megyiken és a fotósokon kívül a szerkesztő, Imre Györgyi és a kötet valóban kongeniális tervezője, Hübner Teodóra érdeme. Az ő teljesítményét nehéz lesz felülmúlni. A borító egymásnak támasztott, egymást kitakaró-felfedő képek véletlenszerűnek tűnő, valójában nagyon tudatosan elrendezett kompozícióját ábrázoló műteremrészlet. A különböző korszakokból származó képek kereteinek derékszögű metsződése Poussin híres, 1650-es Őnarcképét idézi. Az alak háttere ott is hasonló, s többek közt a festő képen belüli helyének pontos kijelölésére szolgál. A művész alakja ebből a borítókompozícióból viszont hiányzik. De nem kell nagy erőfeszítés ahhoz, hogy a „nem nyilvánvalót” megpillantsuk.

Tetszik

Legyél az első az ismerőseid közül, akinek ez tetszik.

Kapcsolódó írások:

1. **Várkonyi György: “Itt van elrejtve...” – Megyik Jánosról** “Itt van elrejtve...” Közép-európai zsidótemetők sírkőfeliratai kezdődnek ezzel a szövegfordulattal,...
2. **Kovács Péter: Bízni az elérhetetlenben (Megyik Jánosról)** Kovács Péter Bízni az elérhetetlenben (Megyik Jánosról) Mintha elfogytak volna...
3. **Várkonyi György: A banalitás virágai – Hecker Péter festményei** A banalitás virágai Amikor az európai művészetnek elege lett önnön...
4. **Várkonyi György: Örök bider** Örök bider Ez a rovat itt nem a reklám...
5. **Várkonyi György: Vasárnap** Vasárnap Mint köztudott, az Úr hat nap alatt teremté...

Cimkék: **Várkonyi György**