

Magdalena Radomska

# Jelentéstani aknamező

„Ez a pasas a Szavak embere és ebben a megállóban teljesít szolgálatot; kihallgatja, amit az autóbuszra várók egymást közt beszélnek. Ezeknek a beszélgetéseknek valójában nincs tartalmuk. Csak közömbös dolgokról lehetett beszélgetni, de itt kiváltképp csak olyasmiről folyhatott a szó, amiben a rendőrség nem fedezhetett fel semmilyen célzatot. Egyszer a rekkenő forráságban, délben egy idősebb, szívbeteg ember állt meg itt, és így sóhajtott fel: olyan fullasztó az idő, hogy az ember nem kap levegőt. Hát igen, kapott a szón rögtön a Szavak ügyeletes embere, közelebb lépve az elcsigázott jövevényhez, egyre fullasztóbb a levegő, alig lehet lélegzetet venni. Ó igen, bölintott rá az idősebb, naiv férfi, a szívére szorította a kezét, olyan nehéz a levegő; és ez a fullasztó hőség! A Szavak embere abban a szempillantásban megmerevedett, és ridegen így szólt: rögtön visszanyeri az erejét, ne féljen. És szó nélkül letartóztatta. A megállóban álldogálók dermedten figyelték a jelenetet, ugyanis kezdettől fogva tudták, hogy az idősebb beteg ember megbocsáthatatlan bünt követett el azzal, hogy az idegennel szóba állva ezt a kifejezést használta: fullasztó. A tapasztalat arra tanította őket, hogy nem szabad hangosan kiejteni olyan szavakat, mint: levegőtlenység, sötétség, teher, szakadék, ájulás, mocsár, széthullás, ketrec, rács, lánc, szájszékely, furkósbot, cipő, badarság, zseb, mancs, örület; meg a következő igéket: elterülni, feküdni, elterpeszkedni, (fejre) zuhanni, elsatnyulni, gyengülni, megvakulni, megsüketülni, elmerülni; sőt az ilyen határozatlan névmással kezdődő szólásokat is kerülni kell, mint például: itt valami sántít, valami nem stimmel, valami nem úgy van, ahogyan kéne, itt valami megpattant. Ezek a főnevek, igék, melléknevek, névmások mind a sahs rendszerére vonatkozó célzatossá válhatnak, vagyis jelentéstani aknamezőt alkottak; elég volt egyre is rálépni, máris a levegőbe repült az ember.”<sup>1</sup>

Két alapvető tényező emeli ki a magyar neoavantgárd alkotásait Közép-Kelet-Európa művészetéből: a stílus homogenitásának hiánya a művészi csoportok között – sőt magukban a művészi életművekben –, valamint a művészi nyelv erős politikai jellege. A tárgy irodalmában, a magyar művészettörténet diskurzusában ezek a jellemző vonások erősen ellentmondásos mivoltukban jelennek meg. A művészi *izmusok* sokaságát változatlanul mint „a kisiklott idő sínekre való visszaterelésének” – a nyugati művészet organikusnak látott áramlatához való „csatlakozás” próbájaként – értelmezik.<sup>2</sup> „Ez a nemzedék” – írta Beke László, a kor egyik véleményformáló művészettörténésze, „amely a hatvanas évek felétől előkészítette a *nyelv művészi szintjén* a politikai rendszer változását, megkísérelte a világ politikai megosztása ellenére a magyar művészet és a nyugat-európai művészet, illetve a nemzetközi irányzatok összehangolását, valamint megpróbált termőföldet találni a szabadság részére a magyar kultúrában”.<sup>3</sup>

Ez a szabadság két síkon jelent meg: egyfelől a magyar művészet felszabadulásaként a kommunista hatóságok kultúrpolitikájával azonosított politikai struktúra befolyása alól, másrészt a magyar művészet viszonylagos autonómiájaként, hangsúlyozva a neoavantgárd és a klasszikus magyar avantgárd kapcsolatát, mely Közép-Kelet-Európa vizuális nyelvét úgy igyekezett előtérbe helyezni, hogy a néphagyomány elemeit emelte be az absztrakt művészet körébe, és a nyugati „izmusok” magyar „változataira” jellemző vonásokat exponálta. Jellemző módon azonban sohasem hangsúlyozták a neoavantgárd művészet politikusságát. A műveket „csak szükségességből” mutatták be politikainak, főleg az elnyomó kontextus miatt, amelyben létrejöhettek, mivelhogy az igazi szabadságot az apolitikussággal azonosították. A magyar művészettörténet diskurzusában tehát ez a neoavantgárd művészetnek tulajdonított mechanizmus uralkodik, amely legpontosabban – a szövegekben ismétlődő „csatlakozás” követelményeit, és a Perneckzy Géza szövegében megjelenő „marxista fogalmi klisé előli menekülés” fogalmát<sup>4</sup> használva – a „hajsza-menekülés” kategória segítségével írható le, mivel a diskurzust úgy építették fel, mintha a művészek – a megszakított nyugati áramot hajszolva – egyidejűleg menekülni próbálnának a politikai kontextus elől.

1 Ryszard Kapuściński, *A sahinsah*, (Modern Könyvtár), Európa Kiadó 1985, 63-64 oldal.

2 Kovalovszky Márta, „Kétszer tizenöt”, in: *Bak Imre 1965–1999. Kétszer tizenöt / Twice Fifteen*, Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum, 1999, 13. o.

3 Beke László, *On cultural identity: views of a curator and art historian*, in: *New Observations*, 1992, No. 91, 12. o.

4 Perneckzy G., *Art in the Sixties. New Trends in Hungarian Art*, *The New Hungarian Quarterly*, Spring 1991, No. 122, s. 119.

Ez különlegesen szembetűnő magatartás egy olyan országban, amelyben a művészek képesek a kritikai diskurzus létrehozására; nemcsak a kommunizmus nyelvének átdolgozására, annak egész intellektuális hagyatékával együtt, hanem a nyugati művészet nyelvének átdolgozására is. A magyar neoavantgárd mozgalomhoz tartozó művészeket a magas fokú nyelvi tudatosság jellemezte. Többségük nem kezelte dogmatikusan a nyugati *izmusokat*, de felületesen sem. Nem irányzatként, hanem nyelvként alkalmazták azokat, mélyen a struktúrába hatolva, felhasználva a művészi alkotás eszközeként. Az, hogy az aktuális nyelvek helyett újak fordultak, nem abból eredt, hogy a nyugati fogalmakat be akarták volna építeni a magyar művészettörténetbe vagy művészetbe, hanem a művészek többnyelvűségének eredménye volt, olyanoké, akik nem hittek az univerzális nyelvben, és akiknek a hozzáállása a nyelvhez, mint ilyenhez tipikusan posztmodern volt. Az ideológia nyelvének tökéletes ismerete és megértése, a politikai propaganda nyelvét is magába foglaló vizuális emlékezet felhasználása nem egyfajta művészettörténeti szükségszerűség következménye volt; e szükségszerűségnek művészi jellege volt. Az univerzalizmusra (*Totalität*) törekvő ideológiai nyelvre építettek, és a művészek – a magyar történelmi-művészeti diskurzus által alakított kép ellenére – nem voltak hajlandók a régi utópiát újjal helyettesíteni. Roland Barthes szavainak parafrázisával élve, erősen kételkedtek abban, hogy a holnapi igazságok a mai hazugságok ellentétei lesznek.<sup>5</sup> Annyi bizonyos, hogy a könnyedséget, amelylyel a művészek változtattak az egyes stílusokon, nem lehet a nyelv összehangolásának és állandó modernizálásának készségével magyarázni, ellenkezőleg: nem az utópia, hanem a művészi nyelv konvencionális jellegéről való meggyőződés az, ami a dolgok illetően állását megalapozta.

A művekben megfigyelhető koncepció, azaz az ideológia nyelvének átértékelése nem az ellentétességen (a nem helyeselt irányzatok célzatos alkalmazásán), hanem az alternatíván alapult. Ilyen alternatíva volt a hatalmi mechanizmusok szemantikus rétegeiben véghezvitt sajátos dekonstrukció, amely akképpen zajlott, hogy a művészek a „jelentéstani aknamezőre” lépve szétrobbantották a nyelv arbitrális, az ideológia által kisajátított deszignátumait.

A művészek többsége nagyon mélyen beavatkozott a nyelv struktúrájába, ami nem ritkán magát a jelstruktúrát érintő átértékelést eredményezett. Ha a nyugati művészetre vonatkoztattak, műveik jelentése párbeszédben jött létre, nem pedig utánpótlás révén. A nyelvhez való kritikus hozzáállásnak, a különféle nyelvek művészi eszközként való használatának eredménye az a vizualitás, amellyel szemben a nyugat-európai diskurusból merített elemzési kategóriák nem elegendőek és nem adekvátak. Szükségesnek látom ezért, hogy a művek vizualitását elemezzem, amit a magyar művészettörténet elhanyagolt, az analitikus/tolmács szerepére vállalkozva, megmutatva, hogy hol és miként avatkoztak bele a magyar neoavantgárd művek a nyelvbe. Ez a tevékenység szintén olyan aknamezőn folyt, melyet ismét csak a nyugati diskurzus fogalmai aknásítottak el.

Nem az a célunk, hogy a művészetet vonjuk ki a művészettörténetből – ez nyilvánvalóan nem megy –, inkább az a szándékunk, hogy rámutassunk az irodalomban uralkodó elemzési kategóriák és a művek vizualitása közötti jelentős szakadékra, egyben felhívva a figyelmet a magyar neoavantgárd művészet alapvető jellegzetességére, a politikai nyelvre – egy olyan nyelvre, amely az univerzális és a mítoszokat alkotó nyelv ellentéte, és amely oppozícióba helyezkedik a művészi irányzatokra orientált történelmi-művészeti diskurzussal.

### **A fal és a ketrec**

„Beke úgy mutatja be a hatvanas évek magyar fejlődését, mintha ez a korszerű nemzetközi színpad organikus része lenne, és elvezeti az olvasót a szintén itteni, magyarországi korszakra jellemző különféle *izmusok* és korszerű kísérletek lehetőleg a legkomplettebb és legkülönbözőbb megnyilvánulásának keresése felé. Így érezteti, hogy akár egy kis nyugat-európai országban, akár az USA egyik tagállamában is lehetnénk, kozmopolita ízléssel a művészetben” – írta 1991-ben Pernecky Géza az egyik legbefolyásosabb magyar művészettörténész által alkotott diskurzusról.<sup>6</sup> Azonban Pernecky szövegében nem jelenik meg egyenes kritika magukkal

a fogalmi kategóriákkal, az *izmusokkal* szemben. Pernecky vizsgálati stratégiája inkább az önkényes szóalkotás, amelynek célja „[irányzatok – M.R.] oltása a legfontosabb helyi elnevezésekkel”.<sup>7</sup> „Tagja voltam (...) annak a boldog csoportnak” – ír kritikái hátteréről Pernecky, „mely életpályáját Hruscsov idején kezdte meg. Többé vagy kevésbé nyíltan hátat fordítottunk a marxista hittételeknek, kritikánk nyelve és terminológiája pedig eléggé hasonlított a Nyugaton használtakra. Éreztük, hogy elmenekültünk a marxista fogalmi klisék elől.”<sup>8</sup>

A nyugati művészettörténet fogalmainak adaptációjára összpontosított diskurzus a magyar művészet vizualitása miatt eleve kudarcra ítéltnek tűnik. Az ily módon létrejött nyelv, amely univerzalizásra törekszik, bár univerzálisan használható, de látszólagos adekvát mivolta az utópia függvényévé válik. Paradox módon minél nagyobb a tanulmányok szerzőinek műveltsége, minél jobb a szövegstratégiája, minél meggyőzőbb az érvelése, annál világosabb a paradoxon, amely eme diskurzus alapjává szolgál. Ugyanezek a fogalmi kategóriák legitimizálják és zárják ki a magyar művészetet mint ‘avantgárd’-ot. A „szinkronizálás”, „próba”, „vonatkoztatás” fogalmakban lehorgonyozott eufemizmusok átírják a kategóriákat „késésre”, „utolérésre”, „követésre”, tehát oppozícióban állnak a hatályos avantgárd kritériumokkal. Az avantgárd hagyományos kritériumai, amelyek az avantgárd lázadésként<sup>9</sup> való definiálására is korlátozhatók – lásd: eredetiség, újdonság, rendíthetetlenség –, akkor tarthatók, ha a vonatkoztatási pontunk a politikai-kulturális helyzet, amelyből és amely fölé nő a magyar neoavantgárd. Így a „magyar” kifejezés a szakirodalomban nem a művészeti irányzatok meghatározásának kiegészítéseként funkcionál, hanem ezen terminusok alkalmazásának feljogosításaként. Azt a dimenziót mutatja, amelyben az avantgárdot mint olyat vizsgálni lehet, azonkívül megjelöli azt a területet, amelyben ez a művészet avantgárd volt, ezzel megadva a magyar művészetnek a „magyar variáns”, tehát „dialektus” státusát. E nyelv használata a művészeti és a művészetről szóló nyelvet egy paradoxonhoz vezet: a műalkotásokat megfosztja az eredeti példányok státusától, amely jelentése – úgy tűnik – kizárólag a nyugati eredeti lehet. Az ilyen nézőpontot képviselő (kollektív) szerző, aki azt akarja bizonyítani, hogy a művészek a fal ellenére „univerzális” művészi térben mozogtak, nem a nyugati, hanem éppenséggel a közép-ke-

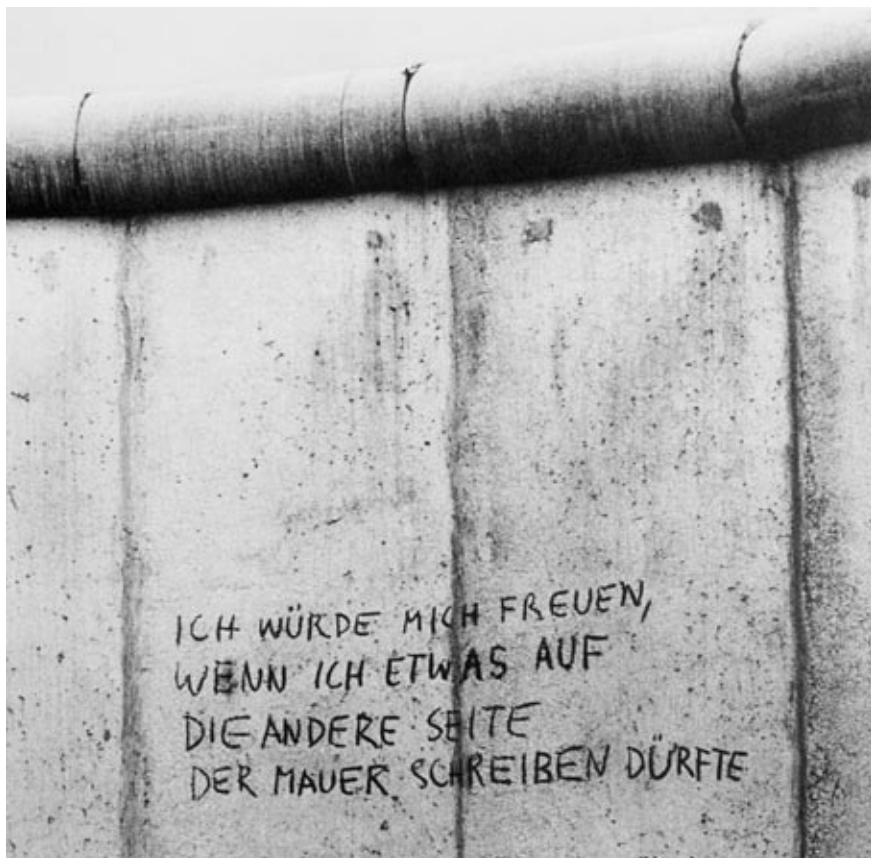
7 Ibidem.

8 Ibidem, 119. o.

9 N. Hadjinicolaou, Sur l'idéologie de l'avant-gardisme, „Historie et Critique des Arts”, 1978, szám: 6, 76, A. Turowski, „Granice Awangardy”, in: *Wybory i ryzyka awangardy, Studia z teorii awangardy*, szerk. U. Czartoryska, 30. o.

5 R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, 294. o.

6 Pernecky G., op. cit., 120. o.



Tót Endre  
Örülnek..., Berliini fal, 1978

let európai kultúra résztvevőjeként jelentkeznek. Minél világosabban beszél a szinkronizálási kísérletről, amelyet a művészek „a fal ellenére” hajtottak végre, annál határozottabban a falon túlra helyezi őket, a magyar neoavantgárd státusát egyre bizonytalanabbá, egyre szűklátókörűbbé téve.

Noha a magyar művészettörténet diskurzusát „a fal ellenére” hozták létre, a Magyarországon született művek és a művészet definíciói ezt a diskurzust nemcsak figyelembe vették, de tematizálták is – a művészek szándékosan léptek jelentéstani aknamezőre, ahol az egyik központi fogalom épp a fal maga volt.

### **A berliini fal mint saussure-i papírlap**

A fal tartalomként, de egyben művészi anyagként is megjelenik TÓT ENDRE műveiben. Az *Örülök, hogy...* sorozatban a művész – jelentősen eltérve az elfogadott nyelvtani formától – olyan művet hoz létre, melynek címét és egyben anyagát is egyetlen mondat, egyetlen felirat alkotja, mely német nyelven, közvetlenül a berliini falra készült: „*Ich würde mich freuen wenn ich etwas an die andere Seite der Mauer schreiben dürfte*” (magyarul: „Örülnék, ha a fal másik oldalán állhatnék”). A művész alkotótevékenységének síkjává a határ síkját teszi, anektálva az egész síkot, a fal egész innenső oldalát, mert attól függetlenül, hogy milyen nagy távolság választja el a feliratot a fal felületétől, ez a távolság nulla, hisz a felirat továbbra is az adott oldalon marad. Azonban a felirat, a feljegyzés a fal másik, határ mögötti oldalára – mint jelöltre – vonatkozik. Ha a fal vastagsága csak egy matematikai ponttal lenne egyenlő, a fal két síkjá akkor is a lehető legtávolabb maradna egymástól. Amíg létezik a fal, mindennek, ami a határhoz legközelebb (tehát a fal síkján) marad, a másik oldalára vonatkozóan kell lennie, egyidejűleg mindennek, ami a *signifié*-nek a másik oldalát fogadja, a határ melletti zónában kell elhelyezkednie, tehát a jelentéstani aknamezőn, amennyiben a határon – mint magán a határon – alkot. A fal két oldala a lehető legtávolabb marad egymástól, és egyidejűleg elválaszthatatlan egységet alkot mint a saussure-i papírlap *signifiant*-ja és *signifié*-je.

A művész, bár észreveszi ezt a politikai előfeltételekkel okozott függőséget, a falat bevonja művészetének körébe, így részben megszabadul tőle. Relatív módon független marad, mert feltételezi, hogy egy, a saját körülményeit ismerő művet alkot.

### **A fal előtt és a fal mögött**

Az 1968-ból származó *Fal előtt és fal mögött* című munka alkotója SCHAÁR ERZSÉBET Vilt Tibor élettársa volt, akit életkora miatt ritkán sorolnak a neoavantgárd művészek körébe<sup>10</sup>, aki azonban – ha elfogadjuk a Perneckzy<sup>11</sup> által észrevett radikalizmus kritériumát – kétségtelenül a neoavantgárd tagjai közé tartozik. Ez a mű erőteljesen mutatja a címben foglalt viszony összetett voltát: látjuk a falat és két alakot, akik közül az egyik a néző által meghatározott „mögött”-ben van, a másik pedig a fal „előtti” térben. A nők majdnem azonosak, fejük ugyanazon a szinten van, ezért egyedül falhoz viszonyított elhelyezkedésük különbözteti meg őket. A fal mögött álló nő a néző a börtön falában levő ablakon keresztül veszi észre. Az ablakban levő rúd kettéválasztja a nő alakját. A fal előtt, a falnak háttal álló nő előtt csak szabad tér van, jóllehet a befogadó nézőpontjából ennek a nőnek a hátterében a fal áll. Magát a falat úgy alakította ki a művész, hogy a két alakot egy hasadék választja el, amely lehetetlenné teszi kapcsolatukat, a két különböző oldalhoz való tartozásuk pedig tükröződik a fal síkjának függőleges megosztásában is, úgy, hogy mindegyik nő a számára kijelölt térben helyezkedik el. A fal előtti térben álló nő egyidejűleg – a hasadéknak köszönhetően – a fal síkjában van. Teste (kiálló feje, kézfeje és cipőorra kivételével) maga a fal, melyet emberi sziluett formájára vágta. Hasonló a fal mögött álló nő teste is. Ez azt eredményezi, hogy – bár létezik a fal „előttje” és „mögöttje”, nem létezik a fal „kívülje”: nincs külső vonatkozási pont, semmilyen külső pozíció. A fal fogva tartja mindkét felet, bár nem ül mindkét figura a börtönben, a fal mögött. A néző az egyetlen, akinek megadatik a mozgás szabadsága. Megválaszthatja, hogy a fal melyik oldalára áll, megváltoztathatja a fal oldalait vagy éppenséggel beleállhat a keresztmetszetébe, a közepébe, tehát: pártatlan maradhat. Azonban még a mozgó néző sem képes (még a percepció dimenziójában sem) kiszabadítani akár egyetlen alakot is, mert nincs olyan nézőpont, amely lehetővé tenné a nők bármelyikének elhelyezését a fal által alkotott háttérből a szabad térbe. Az addig takarásban lévő figurát szemlélve nem tudna a fal másik oldalán levő alak létezéséről; ebből a nézetből a fogoly látszana. Hasonlóképpen, ha a befogadó helyet foglalna a keresztmetszetek egyikében, a fal szerkezete miatt megint csak *egy* nő profilját látná. A néző tehát – úgy mozogva, hogy többet

<sup>10</sup> Kovács Péter írja a művészről: „Shaár [...] nem volt forradalmár és nem volt köze ahhoz sem, amit avantgárdnak szoktunk nevezni” in: Kovács P., „Schaár Erzsébetről újra”, in: *Schaár Erzsébet*, szerk. Halas István, Budapest: NEM Galéria, 2003, 9. o.

<sup>11</sup> Perneckzy Géza: *Katalógus bevezető*. In: Schaár Erzsébet kiállítása. Műcsarnok, Budapest, 1970

lásson – ráeszmél arra, hogy legfeljebb a nézőpontot változtathatja meg, és hogy az a nézőpont, amely ellen fellázadt, amikor megkezdte vándorlását, valóban a legkényelmesebb volt, ami a vizuális információ tartalmát illeti. Így ráébred vándorlásának célszerűtlenségére is: a nézőpontokat változtatva ugyanis elérte a lehető legteltesebb képet, azonban minden alkalommal csak egy nézőpontból szemlélhette a jelenetet; egyszerre csak egy pozíciót volt képes elfoglalni. Ha nem hagyná abba az installáció körüli vándorlását – a változó percepción keresztül folyamatosan változtatva a nézőpontokat is –, az egyetlen, amit jutalomként elnyerhetne, maga a relativizmus. A befogadó egy pillanatra sem küszöbölheti ki vizuálisan a falat. Az „előtt” és a „mögött” szüntelen újakeverése és kölcsönös relativizálódása hangsúlyozza a fal erőteljes státusát. Mi több, a befogadó arra is ráébred, hogy maga is beleesett az egyszer a fal „mögött”, másszor a fal „előtt” létezés csapdájába – helyét elhagyva egyszer és mindenkorra megfosztotta magát a bizonyoságtól,

#### Schaár Erzsébet

Fal előtt és fal mögött, 1968, fotó: Rosta József



hogy melyik névutó is az övé. Ráeszmél arra, hogy a saját, reménytelen vándorlása nem a tartalom keresése, hanem a mű tartalma volt. A mű pedig nem elégszik meg a „mögött” és „előtt” relativizálásával, de meghatározza a feltételeiket is. A „mögött” egyenértékű az arccal a falnak forduló magatartással: amikor előre akarunk menni, állandóan falba ütközünk; az „előtt” az ellenkezőjét jelenti: hátat fordítunk a falnak. A fal már nem akadályként, hanem észre nem vett háttérként jelenik meg. Akadályok nélkül messzire el lehetne jutni, soha nem ütközve bele semmibe, éppenséggel nem is tudván az akadály létezéséről. Nem lehet ebből a pontból minden irányba elindulni, de annyi irányba igen, amennyi elég ahhoz, hogy elhiggyük, hogy létezik a lehetőségek egész síkja.

Schaár művének üzenete adekvát választásként jelenik meg: a fallal szemben állni, az univerzalizmusra törekvő valamennyi diskurzus ellenében. A magyar művészettörténet diskurzusában a fal egyfelől mint lenézett, másrészt mint konstruktív elem jelenik meg, fontos érvként a közép-kelet-európai művészet utánczó jellegéről folytatott vitában, rámutatva arra, hogy e művészet tudata potenciálisan nagyobb volt a nyugatinál – épp azáltal, hogy tudatosította a fal létezését.

#### **A cenzúra határán át küldött távirat**

Arról, hogy a magyar neoavantgárd művészetben milyen fontos szerepet kapott a 'fal' tudata, legjobban a Tót Endre alkotásai tanúskodnak: a művész, aki – bár látszólag az egyik leguniverzálisabb nyelvet használja -, valójában két szinten érthető nyelvet hoz létre, amely szándékosan a kielégítés megtévesztő érzetét kelti az univerzális olvasmányok rendjében.

Az 1972-ben Jugoszlávián keresztül Nyugatra küldött mail-artos műsorozatában Tót Endre egy táviratot hozott létre. Tartalma, melyet a kritika banálisnak ítélt<sup>12</sup>, a következő volt: „Azért táviratozom nektek, mert ti ott vagytok, én meg itt vagyok.” A közlés – küldemény – lényeges része nemcsak a két fele, a két földrajzi pont, de az őket elválasztó határ is, amely a cenzúra határa. A földrajzi határ, a távirat útját determináló határ éppenséggel a legkevésbé esik egybe a cenzúra határával, amelyen a cenzúra kikerülése érdekében egyszerű volt átküldeni az anyagot, ahogy erre Alfred Fischer rámutat.<sup>13</sup> Maga a távirat úgy van megszerkesztve, hogy nem közöl semmit, és egyben a lényeget közli. Az üzenet súlya közel a nullával egyenlő, mert az üzenet visszaadja a távirat funkcióját, egyben semmilyen tartalmat sem továbbít a segítségével. Azonban a távirat olyan közlés, amelyet a

<sup>12</sup> A. Fischer, *Absent and Still Present. An Introduction to the Work of Endre Tót*, in: *Tót Endre. Who's Afraid of Nothing? Absent Pictures*, szerk. A. M. Fischer, Köln: Ludwig Museum, 1999, 17. o.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

cenzára földrajzi határán túlra küldenek, a fal határán keresztül. A leglényegesebb tartalma maga a két oldal létezésének, „itt”-re és „ott”-ra való megosztásnak a ténye. Tót műve távol áll a mail art tautológiai értelmezésétől, távol áll a művészetről való autonóm reflexió megfogalmazásától, melynek jellegzetessége ugyancsak a feladó „itt”-jére és az átvevő „ott”-jára való felosztás. Azonban az ilyen típusú reflexió nem idegen a mű esetében, éppenséggel a mű jelentésének integráns része, mégis elválaszthatatlan marad a politikai kontextustól. Ez egy egyenes módon megfogalmazott információ a felek – tehát a fal – létezéséről, a Nyugat-Európába küldött művész posztulátuma, miszerint a nyugati művészet fogadja el a Schaár Erzsébet munkájában a nézőnek kiosztott pozíciót: a „fal előtti”-ként definiált térben forduljon feléje (jóllehet a távirat érthetetlen marad a címzettek számára, mert magyar nyelven fogalmazódott meg).

### A fal/rács a test helyett

Schaár Erzsébet műveit általában univerzális kategóriákban szokták elemezni.<sup>14</sup> Mégis, ez a művészet létrejöttének kontextusában tökéletesen megalapozott kritikus kommentárnak látszik. Ennek szembeűnő példája Schaár *Utca* című munkája, amelyet Ember Mária a művésznő „művészetének szintéziseként” határozott meg,<sup>15</sup> és amelyet a művésznő – ahogy ezt Kovács Péter leírja – háromszor valószínűsített meg. Az installáció egymást követő változatai egyre világosabban tükrözik a potenciálisan már az első munkában benne foglalt kontextust. Ez az 1974-ben a székesfehérvári Csók István Képtárban bemutatott mű – amelyet Kovács Schaár egyik szobraként értelmezett<sup>16</sup> – a művésznő plasztikáinak térbeli inkorporációja volt, mely a Schaár által megépített utca falának ablakaiban, ajtajaiban és síkjaiban álló fiatal lányokat ábrázolt. Testük – hasonlóképpen, mint a *Fal előtt és fal mögött* című alkotásában bemutatott alakok esetében és a művésznő egyéb munkáiban – maga a fal volt. Ezt az alkotást Nagy Ildikó a transzcendentális tér kategóriájában írja le, amely mintegy várni látszik a nézőre.<sup>17</sup> A következő évben, amikor a művésznőnek alkalma volt megismételni a művet, hozzáadta – Kovács elbeszélése szerint – a csak Magyarországon ismert írók, költők és tudósok ábrázolásait is<sup>18</sup>, végül a luzerni Kunsthalle-ban az elrendezést akként változtatta meg, hogy a magyar kultúra ott ismeretlen személyiségei helyett a művésznő három Marx-portrét és Maja Komorowska figuráját adta hozzá. A fal alakjában létező test tehát Schaár részére börtönt jelentett, politikai kontextusban is. Munkáiban az ember letartóztatásra ítéltként jelent meg, mert a foglyul ejtő fal számára nem külső dologként létezett. A művésznő munkája ugyanannak az ideának a megtestesítése, amely jelen van GALÁNTAI GYÖRGY 1979-ben létrehozott, *Szabadság-börtön* című művében is. A szobor a művész életművében alapvető szerepet játszó talpmotívumra épül: a talpak hozzá vannak erősítve a közepén enyhén széthajlított rudakkal ábrázolt négyzetes börtönrácsokhoz. A mű a menekülés lehetőségét sugallja, ami a rács széthajlításában, illetve a hozzá erősített lábak formájában jelenik meg, miközben mindezt érvényteleníti az a tény, hogy a lábak csak a börtön „szállítóeszközeként” szolgálnak. A menekülés így egy végeérhetetlen folyamatként létezik csupán. Mindkét mű rámutat a *háttér* alapvető szerepére a közép-kelet-európai alkotók és tudósok munkájában. A háttér elvetésének, figyelmen kívül hagyásának készsége az önazonosságról való lemondás gesztusaként jelenik meg, így a nyugati áramlatokhoz való „csatlakozás” követelménye a következő paradoxonra mutat rá: e folyamat nem a definiált azonosság magyar művészet bekapcsolását feltételezi a főáramba, hanem a művészet mimikri jellegű transzformációját, mellyel saját belső ellentmondásosságát leplezi le.

14 Kovalovszky Márta, *Translucent space*, in: *Schaár Erzsébet*, szerk. Hidvégi I., Budapest 1982, 11-17. o.

15 Ember M., *The Street*. [Erzsébet Schaár Commemorative Exhibition in the Hungarian National Gallery], *The New Hungarian Quarterly*, Spring 1984, No. 93, 171.

16 [As far back], in: *Az István Király Múzeum Schaár Erzsébet Gyűjteménye / Erzsébet Schaár Collection of the King Stephen Museum*, szerk. Fitz J., Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum, 1980, 11., 28-30. o.

17 Nagy Ildikó, *Identities and Contexts. Masters of the Old and New Generations in the '60s. Erzsébet Schaár*, in: *Women's Art in Hungary 1960–2000*, szerk. Keserü Katalin, Budapest: Ernst Museum, 2000, 14-15. o.

18 Kovács P., op. cit., 9. o.



**Galántai György**

*Szabadság-börtön*, 1973

### A kalitka és a Klein-palack

HARASZTY ISTVÁN 1972-es *Ketrec* című művét Nagy Ildikó úgy jellemezte, mint olyat amely csak Közép-Kelet-Európában jöhetett létre,<sup>19</sup> monográfusa, Frank János pedig parabolának nevezte.<sup>20</sup> A kinetikus szobor madarat ábrázol egy nyitott kalitkában. A kalitka ajtaja addig marad nyitva, amíg a madár ki nem szeretne szabadulni. Paradox módon a madár addig szabad, amíg nem kívánja meg a szabadságot. Harasztý a kultúrpolitika mechanizmusával analóg mechanizmust épített fel. Itt nemcsak az ajtó áll nyitva – a kalitkának őre sincs, csakúgy, mint a foucault-i Panopticonban: az őr nem a mechanizmus működésének *conditio sine qua non*-ja. Harasztý gépe élő, „igazi” madarat „használ”, amely a géppel együtt a mű integráns része. Jelentéstani szempontból az sem semleges, hogy bár a madár megváltozik – Frank Jánostól tudjuk, hogy a bemutatók alatt használt madarak elhullottak<sup>21</sup> –, a mechanizmus változatlan, adaptálatlan marad. A mechanizmus anticipálja, programozza az egyes madarak viselkedésének végtelen kombinációját, az ajtót mindig a megfelelő pillanatban

19 Nagy Ildikó, *Modern to postmodern, The New Hungarian Gallery in Székesfehérvár*, „The New Hungarian Quarterly”, op. cit., 151. o.

20 Frank János, *The Kinetic Sculptor*, in: J. Frank, T. Papp, T. Wehner, *Harasztý*, Budapest: X-Press, 2005, 55.

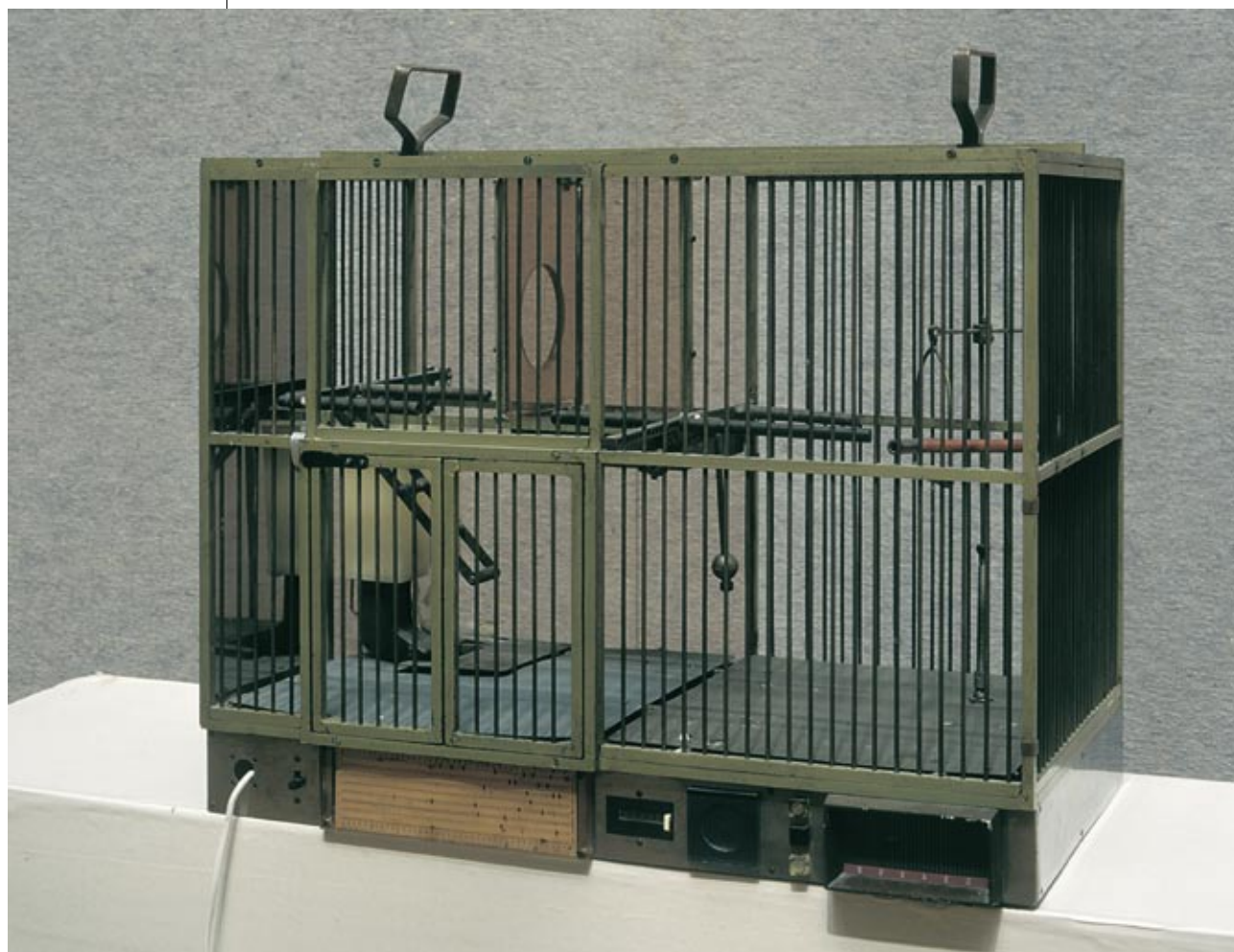
21 Lásd: Frank János, „a székesfehérvári kiállítás idején a két madár mégis elpusztult, és újat kellett venni.” in: Frank János, *The Kinetic Sculptor*, op. cit.

csukva be. A szabadság előfeltétele a bebörtönzés, mert a szabadság a bebörtönözött projekciója. A szabadság, amelyet a „valami/valaki által való leigázás” folyamata jellemez, a „valamitől/valakitől” való szabadság, a projektált szabadság, tehát lényegénél fogva elérhetetlen. Ez a szabadság a kalitkával harcol, a rácsain keresztül, a pillanatnyilag nyitott térbe próbál kerülni; egy időre el akarja felejteni a rácsot és ki akar repülni, vagy hasonlóan reménytelen küzdelemben harcol vele. A művész a szabadságot helyezi az utópia helyére, miközben a ketrec funkcióját a szabadság szempontjából konstitutív, nem pedig destruktív módon határozza meg. Ez egy kalitka elleni, kalitkától való szabadság, éppen ezért ebben a szabadság-koncepcióban a kalitka kulcsszerepet játszik. A mű a szabadságot a kalitkán kívülre helyezi, és jóllehet nem engedi elhinni, hogy el lehet oda jutni, elhiteti velünk, hogy létezik a kinti szabadság.

A kalitka elhagyását lehetővé tevő intellektuális konstrukció ERDÉLY MIKLÓS – a magyar neoavantgárd egészében kulcsszerepet játszó művész – életművének alapját képező olyan koncepció, ami a legvilágosabban talán a művész által megtervezett *Pénzkiárusítás* című akcióban jelenik meg. Itt ugyanazt a médiumot használja, melyet a jelentéstanban is a jel értékének példájául szolgál, így mutatva ki a viszonyt a jelölő és a jelölt között. Ha elfogad-

juk, hogy a pénz az anyagi dimenzióban a *signifiant*-ot képezi, névleges értéke pedig a *signifié*-t, a művész ezen fogalmak relativizmusát mutatja be. Magának az anyagnak, amelyből a pénz készült, szintén van értéke, de ez az érték kisebb a névleges értéknél. A művész ezt a tulajdonságot úgy használta fel, hogy a pénzt a névlegesnél kisebb értéken árusította ki, ami a szemantikai kategóriákban egyenlő volt a jelölt és a jelölő kölcsönös, szüntelen felcserélődésének folyamatával. Bár a művész ezzel fenntartotta a saussure-i *signifiant* és *signifié* kategóriákat, rámutatott átalakulásuk lehetőségére – a saussure-i papírlapból Möbius-szalagot csavarva.

Ilyesfajta jelkonstrukció képezte az alapját Erdély más műveinek is, mint például az egyórás filmszalagra felvett, egy óráig tartó *Vonatút* (1981) Budapestről Hatvanba esetében. A művész a filmet egyenlő részekre osztotta, és kicserélte az első részt az utolsóval, a másodikat az utolsó előttivel stb. A szalagot szakaszokra vágta, és a Möbius-szalag szerkezetére emlékeztető módon tervezte meg. Erdély szemlélete a magyar neoavantgárd számára lényeges, egyedülálló szabadság-koncepció alapjául szolgált, melyet a művész maga soha nem fogalmazott meg, amely azonban kiolvasható mind intellektuális és alkotói, mind személyes magatartásából. Bár a művész bonyolult életútja, származása és vallása indokolná, hogy a szabadság fogalmát a leigázással állítsa ellentétbe, a művész távol állt a szabadság eme felfogásától. Ehelyett olyan szabadság-koncepciót hozott létre, amely – bár egyedülálló a magyar művészettörténet terén – helyes perspektívába állítja az egész magyar neoavantgárd művészetet. Ez a koncepció tartózkodik attól, hogy a művészek számára a cenzúra kontextusától a nyugati provenienciájú kód felé tartó, művészeti fogalmakat szaporító magatartást írja elő. Nem jelöli ki a felszabadulás vektorát, és nem helyezi a szabadságot bármilyen politikai vagy társadalmi rendszeren kívül, mert a Klein-palack struktúráján alapulva a belső és a külső közötti megkülönböztetés hiányát hangsúlyozza. Ez a struktúra relativizálja nemcsak Közép-Kelet-Európa művészetének „leigázását”, hanem Nyugat-Európa művészetének „szabadságát” is, adekvát vonatkozási pontot jelölve ki a magyar neoavantgárd tudatos alkotói részére.



Harasztý István  
Ketrec, 1972, fotó: Rosta József