

Magdalena Radomska

A politikailag dez/orientált test

A test a hetvenes évek magyar művészetében

2. rész

Kissé sérült dialektika

Erotikus témákhoz nyúlt műveiben MAJOR JÁNOS is; Antal István enigmatikus megállapítása szerint képein eljutott „a szexualitás és az erotika filozófikus képi megjelenítéséig”.¹ Körner Éva pedig, aki a Major munkásságának szentelt írásában hangsúlyozta, hogy a zsidó származású művész munkáinak pornográf és antiszemita jellege művészi stratégiájának része volt, cikkét a következő kérdéssel zárta: „lehet, hogy nem ártana odafigyelnünk Major János filozófiájára?”² Ezt a szerző az atipikus dialektika kategóriáival jellemezte, miszerint Major a tézist a maga eredeti, az egyszerű antitézistől különböző módján tagadta.³

Major filozófiájának kutatása során gyümölcsöző lehet, ha összevetjük a művész 1969-ben készített önarcképét Eörsi István (költő és drámaíró, Lukács György tanítványa) más jelentéssíkon mozgó, de a művész módszere szempontjából is lényeges, bizonyos szabályszerűségeit leíró megjegyzéseivel. A Gombrowicz homoszexualitásának szentelt elmékedéseiben Eörsi leírja találkozását az 1980-ban a magyar Pen Club meghívására Budapestre érkező Allen Ginsberggel. Eörsi fejtegetéseinek az alapja az a gesztus, amikor elfordította fejét az általa imádkozott Ginsberg elől, aki beszélgetésük végén szájon akarta csókolni. Ez a mozdulat az író szégyenének, a szégyen pedig elemzésének tárgya lett. Eörsi úgy ír a homoszexualitásról, mint a lázadás egyik formájáról, arról a titkos szféráról, mely mindenkit kibillent önazonosságából, aki a hatókörébe kerül.⁴ A szerző – Ginsberg dalát idézve és kiindulva a szexuális orientáció összetettségéből – az identitás szerkezetét a „just a little bit” elve szerint határozza meg. Azonban mind az elemzés, mind az alapelv utal olyasmire is, amiről Eörsi itt nem ír: a politikai orientáció bonyolultságára, amely Eörsi mindkét mesterére, a kommunizmus felé ellentmondásos rajongással forduló Ginsbergre és Lukácsra is jellemző volt. Ginsberget – aki elragadtatva nyilatkozott a kommunizmusról – szívesen meghívták a szocialista blokk országaiba, azonban a szólásszabadságra való utalásai és forradalmi nézetei nagyon kényelmetlenek voltak a hatóságoknak. A politikai nézeteit állandóan visszavonó Lukács románcát a kommunizmussal pedig mind a mai napig nem értékeli egyértelműen.⁵

Ez a csekélység (a „just a little bit”), ez a kis ambivalencia rejtett Major művészetének ellentmondásossága mélyén is. Ehhez jó példa a művész *Önarcképe*

(1969), másik címén: „*Akiben a férfias erő mellett nőies szelídség van, az a birodalom mintaképe*”.

A művész a címben megadja az idézet forrását, mely nem más, mint Lao-ce *Tao-te-king*-jének huszonnyolcadik fejezete. A Maurer Dórához hasonlóan grafikusként is képzett Major munkája a művész önarcképét mutatja, amely az idézet szó szerinti jelentésének értelmében a férfi és női nemi jellegek kompilációját képező test ábrázolása. A karikatúraszerű fej a művész perspektívában ábrázolt testével áll ellentétben. Az adott perspektíva okozza a látszólag csökkenő arányainak, és a művész óriási, tipikusan zsidó vonású, a rajzsík deformálásával hangsúlyozott orrú fejének torzulását. Az alaknak mind a kezét, mind a lábát alig sugallják a ceruzavonalak. A férfi nőies keblei csak azért alakulnak át a váll és hónalj formájává, hogy megformálhassák a Superman egyedi képregényalakjának vizuális kódjára emlékeztető köpenyét. A férfi testének alsó részét definiáló vonal egyfajta fenék/csipő formát alkot, mely groteszk módon csúfot úz a szemmel: láb/pénisz formává alakul át. A leírt testrészek kettős denotációja az escheri proveniencia perspektivikus trükkjeinek szakavatott alkalmazásával elért optikai csalódás eredménye, ami pedig – amint arra András Gábor rámutat⁶ – Major alkotómunkájának lényeges eszköze. Mindamelllett a címben alkalmazott idézet sokkal jelentősebb kulturális és vizuális forrásra hivatkozik. A művész sziluettje a görbülete és formája révén az egység férfi aspektusát vizualizáló jangra, a kínai filozófia jin és jang szimbólumának egyik részére utal.

1 Antal István: „A Wound Here, a Favour There”, *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben / Erotics and Sexuality In Hungarian Art*, szerk. András G., Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999, 119. oldal

2 Körner Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 431. oldal

3 Ibidem.

4 Eörsi István: *Máj czas z Gombrowiczem*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Varsó, 2005, 126-127. oldal

5 L. Kołakowski: *Główny Nurty Marksizmu [Część III – Rozkład]*, op. cit., 301-312. oldal

6 András Gábor: *The Eighties: The Avant-Garde is Dead*, in: András Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Corvina, Budapest, 1999, 241. o.



MAJOR JÁNOS
Tanulmány, 1966, papír, ceruza, 265 × 165 mm, Ltsz.: M.79.128; © fotó: Berényi Zsuzsa
Tul.: Magyar Nemzeti Galéria

A művész mulatságos, egyszersmind jelentőségteli módon a rajzon belül jelöli ki a jin kisebb körének helyét, a szemüveg keretén belüli részt meghagyva mint a papírlap egyetlen, ceruzával nem érintett felületét. Az a tény, hogy a jin lényegét a művész szemének szánt részre helyezi, autotelikus dimenziót ad a munkának: rámutat az ellentétek harmóniájára, így a mű papír-kitöltés segítségével történő megalkotására, miközben visszautal az itt inaktívvá tett látásra mint az erotikus élvezet és hatalom eszközére. Major tehát kiválasztott hősként mutatja be magát, aki mintául szolgál az uralkodóknak, hatalmának egy részét átadja, tudatában annak, hogy a saját struktúrája nem homogén. A művész által munkája síkján vizualizált, továbbá alkotómunkájában megvalósított és a világnézetében is visszatükrözött jelentéktelenség egyben a marxista *Totalitát* megzavarása és – ehhez kapcsolódóan – a dualizmus marxista értelmezésével folytatott vita is.

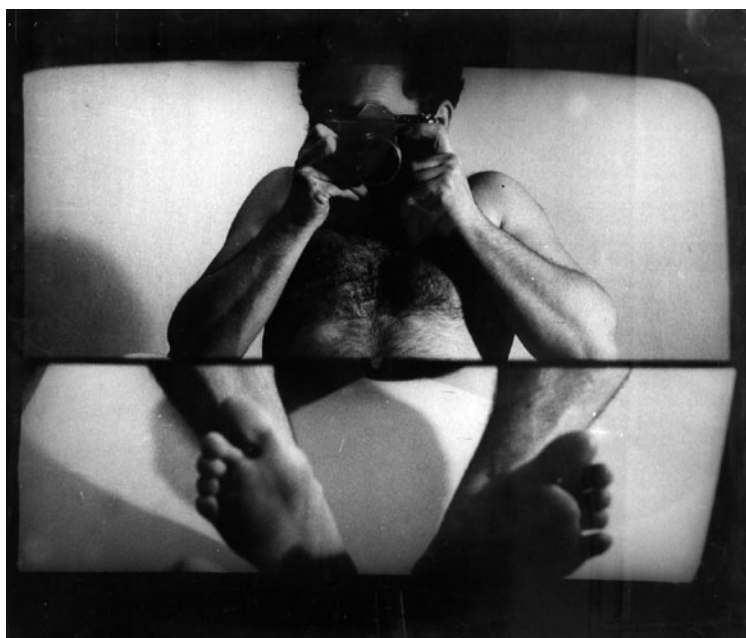
Figyelemre méltó sorozatot alkotnak Major 1970–71-ben temetőben készített sírfényképei is. A sorozathoz tartozik a művész egyik legismertebb munkája, amelyhez szöveget is készített (*Kubista Lajos síremléke*). Nem kevésbé érdekes azonban az a kifejezetten erotikus témájú fotó, mely egy párt ábrázol nemi aktus közben. A néző számára nem világos, a művész hogyan érte el a hatást, amelyről András Gábor azt írja, hogy „a blaszfémiával kacérkodik”.⁷ A változó képélesség alapján feltételezhető, hogy a csoportot különböző síremlékek részei alkotják. A jelenet egyértelműségét és erotikus jellegét az is megerősíti, hogy a síremléket ágak takarják, ami a szemlélőből leselkedőt csinál. Valójában a néző nem ártatlan. A művész által rákényszerített nézőpont miatt a néző hibásan értelmezi a valódi térvizonyt. A két kőalak szexuális kapcsolata tehát a szemlélő tekintetében, az ő távlatából zajlik. A nonszensz és a tekintélyrombolás a kép nem immanens jellemvonása. Ezt az Eschertől vett fogást alkalmazta a művész azokban a grafikai munkáiban is, melyeket a hatvanas években, és később – a művészeti tevékenységében tartott hosszú szünet után – a kilencvenes években készített.

A médium változásával olvashatóbbá válik ez a művészeti technika. A munkák előtérben lévő alakok a síkok közötti viszonyoknak köszönhetően kölcsönhatásba kerülnek a háttérben lévő alakokkal. A hegedűvirtuóz vonója az imádkozó, meztelen nő szobrának intim szférájába nyúl, túllépi nemcsak a síremlékeket elválasztó távolságot, így érezteti, hogy a síremlékek eltérő státussal bírnak, nem osztoznak közös síkon. A művész egy másik munkájában másfajta eszközzel éri el az érzéki csalódást: egy groteszk architektonikus elemet, egy zárókő figurát mutat be, amely a másik épület ablakából kihajoló nő fenekét nyaldossa. Körner Éva Major művészeti eljárását a „koincidencia” fogalmával írja le, azt írva, hogy a művész „kihasználta e nagy rendszer kis hibáját”.⁸ Ez a szakki-fejezés rendkívül találóan és több síkon határozza meg Major *œuvre*-jét. (...)

Major János egyik legérdekesebb munkájának mottóját Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című művéből veszi, mely szerint „a csúcsokért vívott küzdelem maga elég ahhoz, hogy betöltse az ember szívét”. A művész a véletlen egybeesések egész sorát használja benne, politikai jelentést kölcsönözve a nagy rendszer kis hibájának. Major a politikai „just a little bit”-et itt egzisztencialista értelemben használja, továbbá a magyar nyelv adta lehetőségekre, szójátékokra épít, így „csúcstra jutni”, valamint a „betölteni” kifejezések kétértelműségére. A Camus szavaiból hiányzó jelentéseket

⁷ András: *The Seventies*, in: András ..., op. cit., 204. o.

⁸ Körner: op. cit., 430. o.



HALÁSZ KÁROLY
Privát adás. Irracionális
televízió I-III., 1974–1975,
papír, fotó, 505 × 595 mm,
Ltsz.: M.90.67.
© fotó: Bokor Zsuzsa
Tul.: Magyar Nemzeti
Galéria

a művész a vonásait viselő, maszturbáló férfi ejakulációját ábrázoló munka vizuális rétegében és a képhez fűzött kommentárban adja hozzá a műhöz, amely utánozza a Camus-i idézet dal-lamát, miközben csaknem homofón szavakat és megfogalmazást használ. Major a „csúcsot” „csöcsre”, az „elég ahhoz”-t „elég az hozzá”-ra cseréli, Camus mondatát kommentálva: „elég az hozzá, neki már betelt”. A munka finom politi-kai-erotikus játékát a látvány, egy ötágú csillag-gal díszített épület teteje egészíti ki, amelyre a „véletlen folytán” tekint a maszturbáló művész. A koincidenziák sorát a művész szignójának közvetlen szomszédságában elhelyezett Dávid-csillag teszi teljessé, amelybe ötágú csillag van rajzolva. Major műve a marxizmus által sugallt, a „történelem vége” állapotra vonatkozó iro-nikus állásfoglalás. Ez a „történelem vége” ad jelentést a jelen idő küzdelmének, amelyet Major „sziszüphoszi munkaként” határoz meg, az utópia nyelvi jellegére utalva. A Camus írá-sában következő, itt nem megjelenő mondat – „Sziszüphoszt boldognak kell elképzelni” – ironi-kusan egészíti ki a mű üzenetét.

Antal István Major tevékenységét úgy határozta meg, mint a klausztrófóbiás világérzés meg-jelenítését.⁹ A hozzáadott csekélyesség, „a little bit”, a „nagy rendszer kis hibáira” való rámuta-tás nem azért avatja botránnyóssá a művészt, mert a politikailag helyes állásponttal áll szem-ben, hanem azért, mert cáfolja a dialektika linearitását és célszerűségét, valamint a benne foglalt struktúra homogenitását, amely épp az egyneműséget tagadó oppozíció révén próbálta legitimizálni önmagát.

A propaganda teste

A Pécsi Műhely egyik legfontosabb alkotója HALÁSZ KÁROLY, akinek műveit gyakran a body art körébe sorolják.¹⁰ Halász számos, fényképek és filmek formájában dokumentált akciót valósí-tott meg a hetvenes években, miközben megkí-sérelte megszakítani és átdefiniálni a médium-mal, a televízióval szembeni kényszerű, passzív szerepet. A művész „némasága” fontos aspek-tusa volt a televízióhoz mint a politikai propa-ganda médiumához való viszonyának: a televízió erős nyelvi jellegére mutatott rá.

Halász a televízió üres dobozában két tükört állí-tott fel olyan szögben, hogy az így nyert „tele-víziós kép” – a táblákat összekötő vonallal víz-szintesen megosztva – a készülékhez közeledő művész testének csak felső, illetve alsó részét mutatta. A művész testének torzulása a televí-zió mint a test görbe tükörben látott képének értelmezését sugallja. A képmás töredékessége a test feldarabolásaként is olvasható; Piotr

⁹ Antal: op. cit. 118. o.

¹⁰ János Sturcz: *The Deconstruction of the Heroic Ego*. Budapest, Hungarian University of Fine Arts, 2006, 28-29. o.

Piotrowski kifejezésével élve sajátos „testművészet-szimuláció”-ként jelenik meg.¹¹ Itt a művész olyan mértékben alkotó csak, mint a test felett uralkodó propagandamédium, melynek működési mechanizmusát szimulálja a művész. Szétszedi tehát a tévékészüléket, megfosztja közvetítő funkciójától, csak azért, hogy bizonyítsa: őt nem lehet a televíziós műsor formájában megjelenő valóságtól elszakítani. Halász testének tévéképernyőn megjelenő darabjai egységes képet alkotnak, ez a koherencia azonban nem a képet összeállító alanyból, hanem a keret egyező funkciójából fakad. A kép „vételének zavarai” az alany tevékenységeként jelennek meg; az alany maga rokkantnak, komikusnak vagy törpének látszik, ez azonban nem befolyásolja a hordozó iránti kritikáját.

Temetetlen holttest

KONKOLY GYULA műve, melyet az 1969. évi második Iparterv-kiállításon mutatott be, különféle címeket kapott egyes tanulmányokban: *Emlékmű; Októberi emlékmű, 1969. október 24., Emlékmű (Onánia modell 1.)*¹² A művész vattába csomagolt és gézzel beburkolt jég-tömböt helyezett el az emelvényen, amely – olvadás közben a néző számára láthatatlan káliumpermanganáttal reakcióba lépve – a gézen véres nyomokat, a padlón pedig vörös tócsát hagyott. Sturcz János és Keserű Katalin műelemzései a művész munkája szempontjából rendkívül fontos vonatkozási pontot vezetnek be, amikor arról beszélnek, hogy a mű „a háborús emlékművek valóságára összpontosítja a figyelmet”, illetve „az igazságra vonatkozó kétség drasztikus kifejezése, nyilatkozat a soha nem vérző emlékművek örökkévalóságáról”.¹³ Konkoly munkája ugyanakkor létre is hozza az abban az időben megvalósíthatatlan és megvalósíthatatlan emlékművet, azaz miközben kétségbe vonja, hogy a véres történelmi korszakot adekvát módon egy emlékmű formájában lehet megjeleníteni, éppenséggel egy megfelelő formával utal a tizenhárom év elteltével már történelemmé váló korszakra. Ezt tükrözi az emlékmű fekvő alakot idéző formája is. A néző szemmagasságában elhelyezett tömb vízszintese egyaránt utal az emlékműre és az emberi testre, a halál jelentését kölcsönözve a vízszintes elrendezésnek. A horizontális elrendezés és az emberi test nagyságú tömb ellentétben áll az emlékművek szokásos vertikalizmusával és monumentalitásával. A mumifikálásra emlékeztető gézbe bugyolálás, valamint a jég használata azt sugallja, hogy az olvadás itt az eddig őrzött, de

temetetlen holttest bomlását jelenti. A vérzés az olvadási folyamat eredménye, mely a Konkoly által használt kémiai eljárásból következik. A temetetlen holttestek – akik nem képesek a történelemben bekerülni –, továbbra is jelen vannak. A vérzés ugyancsak befejezetlen folyamatként jelenik meg, így a tömb az élő test és a hulla közötti állapotban van. A művész még kétszer – 1994-ben Poznańban és 1998-ban Szombathelyen – megvalósított munkája volt, hogy kihasználta és volt, hogy nem azt a benne rejlő lehetőséget, hogy az *Emlékmű* a szó szoros értelmében nyomot hagyjon a jelenben is (azzal a döntéssel, hogy a csöpögő szobor alá helyezett-e tartályt vagy nem). Utóbbi esetben a „vér” szó szerint bemocskolhatta a kiállítás látogatóit, arra kényszerítve őket, hogy „véres” nyomokat hagyjanak maguk után. (A mű ezen aspektusa révén feszültségteli kapcsolatban áll Maurer Dóra alkotásával, a *Privát május 1-jei felvonulással*.)

A Konkoly-mű valósága ily módon a jelképes szférával keveredik. A munka rámutat a kivérzés pillanatára is, mely a jégtömb elolvadásával egyenlő. A kommunista korszak lehetséges, sőt egyenesen elkerülhetetlen történelmi síkra történő helyezésével a történelem marxista értelmezésével szemben hat. A sors iróniája, hogy a művész kezdeményezte folyamatot felgyorsították a hivatalos hatalom küldöttei, akik az *Emlékművet* úgy semmisítették meg, hogy annak jelentésszférájába kapcsolódtak, a mű megégetése/elolvasztása révén. Ez a fölöttébb sokatmondó gesztus egyben a cenzúrát is jellemzi, mely képtelen megérteni a művészi nyelvet, illetve elvonatkoztatni a nyelvtől általában.

A testről szóló diskurzus rendkívül fontos szerepet játszott a magyar neoavantgárd művészetben, az viszont, hogy ugyanez hiányzik a magyar művészettörténeti irodalomból, nem kevésbé szimptomatikus. A magyar szakirodalom a hetvenes évek műveinek lehetőleg hézagmentes osztályozására törekedett az egyes *izmusok* kereteiben belül, s úgy tűnt, hogy ezzel legitimálhatja azok műalkotás-voltát. A művészettörténetnek ez a stratégiája (mely a művektől politikai semlegességet követelt vagy csak „kényszerből” fogadta el politikai mivoltukat) azt a paradox helyzetet idézte elő, hogy a különösen veszélyes művek eltűntek a stilsztikai kategóriák özönében, és ily módon a művészettörténet megismételte a kommunista cenzúra gesztusát.

MAURER DÓRA
V. május 1-jei felvonulása mesterséges talajon
(Privát május 1-jei felvonulás mesterséges mezőn), 1971
papír, porfesték, fotó, 69 × 88 cm, Ltsz.: MM.2001.18.
© fotó: Bokor Zsuzsa
Tul.: Magyar Nemzeti Galéria



11 P. Piotrowski: op. cit., 390. o.

12 Keserű: *Variations on Pop Art...*, op. cit., 48. o., 168. o.
A magyar neoavantgárd első generációja 1965–72 / Die erste Generation der Ungarischen Neoavantgarde 1965–72, szerk.: Reczetár Á., Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998, 142. o.
13 Keserű, *Variations on Pop Art...*, op. cit., 36. o.