

Mélyi József

Ítélet után

Kicsiny Balázs: *Csavargó ébredése a kifosztott képtárban*

A kiindulópont két kép. Az egyik egy fotón megőrzött emlék: 2014 februárjában Kicsiny Balázs éppen akkor járt a londoni National Gallery 33-as számú termében, amikor a falak üresen álltak. Megmagyarázhatatlan okból erre a napra valamennyi festményt lekasztották a falról, a nézők körbejárva csak a mennyezetről a semmibe lógó láncokat és a képfeliratokat láthatták. Kicsiny erről a meglepő környezetről készített fényképet. A második kép a magyar művészettörténeti emlékezethez kapcsolódik: Ferenczy Károly évtizedek óta lappangó festményéről, a *Csavargó ébredéséről* csupán egy fekete-fehér reprodukció maradt fenn. Kicsiny Balázs műegyüttesében e két képet csúsztatja képzeletben egymásra, mintha két átlátszó fólia áttünéseivel játszana – a kerettörténet szerint a kísértetiesen üres londoni galériatérben megelevenedik a festményből kilépő csavargó alakja. A *Csavargó ébredése a kifosztott képtárban* című kiállítás¹ egy váratlan jelenés és átváltozás képi története; az emlékképből hirtelen materializálódik egy elképzelt alak, és jelentésekkel tölti meg az őt körülvevő teret. A galéria képeinek eltűnése a művek között vezető narratíva szerint okozatként összekapcsolódik a csavargó felbukkanásával: a feltételezett bűnöst letartóztatják, bíróság elé állítják, majd egy stadionná átalakított képtárban a rá kiszabott ítéletet végrehajtják. A nézők a fotók, festmények, montázsok és térbeli elemek rendszerében egy csodával határos esemény sor szemtanúi lehetnek².

A kiállítás három teremből áll. A középső térben a 2014. február 8-án készített fotó alapján jelenik meg a londoni National Gallery 33-as terme. A mennyezetről valódi láncok lógnak le, a képcédulák – bármilyen közel lép is a néző – csak homályosan láthatók, a címek alig kibetűzhetők. A fotón rögzített környezet most tapinthatóan, illetve a fényképfelbontás látvány-korlátait a térbe emelve rajzolódik ki – középen, ugyanúgy, mint a fotón, egy ülőbútor. A középső teremből az első tér irányába indulva a történet leírása található, fekete alapon fehér betűkkel megfestve, címe: „*Mire ébredt rá a csavargó Ferenczy Károly A csavargó ébredése című festményén?*” A terem másik falán egy hét darabból álló, rövid szövegekkel kísért fotómontázs-sorozat látható, amely a hét napjaira bontva, naplószerűen idézi meg az eseményeket. A szimulált londoni galériatérből a másik irányban nyíló terem egy szobor vagy bábu uralja. Középen ül a földön Ferenczy csavargójának pózában, fekete bábuarcát egy térképből kivágott kutyaállér takarja el, hasonló kivágások fogják körbe a csuklóit és a bokáit. A szobor mögött egy festmény lóg a falon, rajta az üres londoni galériatérben egy

1 Inda Galéria, 2017. október 26 – december 28.

2 Az alábbiakban a tárlat leírásában – mivel a műegyüttes kiállítási lehetősége nem függ össze hellyel vagy idővel – a jelen időt használom.

elfedett szemű labdarúgó lendíti lövésre a lábát – előtte, a festménytér padlóján labda helyett egy üreges geometrikus test áll. A terem további falain három festmény látható, valamennyi a csavargó figuráját ábrázolja. Az elsőn az alak Malevics *Fekete négyzetén* ül, a másodikon leláncolva a nyitott ajtónál, a harmadikon kutyagallérral a pusztában.

A három terem anyaga valójában négy műegyüttesre bontható. A *33-as számú terem* installációjához elengedhetetlenül hozzátartozik az évekkel ezelőtt a helyszínen készített fotó; az angol és magyar nyelvű történet-szöveget megjelenítő fekete-fehér festmények mellett a *Cím kép nélkül* műcsoportjához rendelődik a most a szoborbábu mögött látható, futballistát ábrázoló kép; az *A csavargó ébredése* című együttes a kutyagalléros szobor mellett magába foglalja a figurát megjelenítő három festményt is; a képet az *Egy hét hét napja* sorozata teszi teljessé. Szorosan a kiállításához kötődik további elemként a megnyitó-performansz: Kicsiny Balázs a közönség előtt lassan elsétált a középső kiállítótér üres falai előtt, figyelmesen végigolvasta az olvashatatlan képfeliratokat, majd a terem közepén ülve nézte hosszan a képek hiányát. A performansz, csakúgy, mint a kiállított művek bejárható sora, a látható és a láthatatlan közötti határvonalra irányította a fókuszot.

Nehéz fókuszálni a *33-as számú terem* szinte 1:1 arányú modelljében; a gondosan megvilágított képhelyeken egy-egy lánc között csak a csupasz falak láthatók, s ami olvasható lenne, az a kamera nyomán csak homályosan látható. A képek hűlt helyére az első terem jól kivehetően festett szövege ad többértelmű magyarázatot. A szövegben a csavargó rejtélyével párhuzamosan a nézők titokzatos viselkedésének leírása is megjelenik: „De arra már végképp nincs magyarázat, hogy ezen a napon a 33-as terem látogatói miért tettek úgy, mintha a képek ott lennének, és miért fényképezték az üres falakat?” A csavargó története egyszerű fiktív bűnügy lenne, ha ébredése nem lenne egyben nézői ráébredés is: „A nézők valójában nem látnak, bár nézni néznek – ébredt rá a csavargó akkor és ott, a 33-as teremben, és elképzelte a képnélküli világ eljövételét, amelyben már nem lesz sem mozgó, sem mozdulatlan kép.” A „képnélküli világ” fogalma ebben az összefüggésrendszerben szoros kapcsolatban áll Kazimir Malevics tárgy nélküli világ-elképzelésével, középpontjában az orosz művész *Fekete négyzetével*. Nem véletlen tehát, hogy az *Egy hét hét napja* montázsaiából öt esetében a tekinteteket a Malevics-motívum takarja ki, négyszer a tömegmédiумokban a személyiségi jogok védelmére használt – ma már kissé archaikusnak tűnő – fekete „kikockázással”, az ötödiknél viszont az arc elé tartott, fehér keretes képpel. A hét mű egyszerre lehet egy közönséges bűntény, vagy egy új, képnélküli világ eljövételének bizonyítéka.

Az egymondatos leírásokkal ellátott fotókból kiindulva a csavargó története nemcsak kibontakozik, de sokszereplős krimivé (vagy más nézetből burleszkké) alakul át. Az első kép – amely az üres londoni galériateret ábrázolja – címe (*Hétfőn kifosztják a képtárakat*) a bűntény kontextusába emeli át az emlékképet. A képen a falakról különböző hosszúságú láncok lógnak le, csakúgy, mint a galéria szomszédos, valós terében. Középen körbejárható, sokszögű múzeumi ülőbútor, körülötte a földön a szellőzők szintén geometrikus mintázata. A második kép: *Kedden imádkoznak a tolvajok*. A sajtóképből átemelt, talált jelenetben a vádlottak padján egy sorban ülő hat ember arcát fekete négyzetek takarják ki, néhány további tárgyalótermi alak (tanúk, örök) tekintete más – korunkhoz technikailag közelebb álló – módon válik felismerhetetlenné. A jelentéseltolás az első képhez hasonlóan a szöveg révén történik: az összekulcsolt kezek imaként értelmeződnek. *Szerdán a lelkész lefényképezi, ahogy éppen négykézláb másznak kifelé a betörők* – a harmadik képen három azonos formájú, ruhájú és ugyanúgy fekete négyzettel kitakart arcú alak mászik át identikus mozdulattal egy-egy ajtóból kimetszett nyíláson. A néző a három képet gondolatban összefűzve, szekvenciaként

SZOMBATON VÉGREHAJTJÁK AZ ÍTÉLETET.



ON SATURDAY THEY SERVE THE SENTENCE.

értelmezve alakítja ki a bűntény dramaturgiáját, önkéntelenül is elfogadva a felkínált szemszöveget, amely egy belső képtörténeti megfigyelőt is feltételez – a harmadik kép esetében egy fényképező lelkészt. *Csütörtökön felébrednek a csavargók*. Három, egymás mellé helyezett azonos képen Ferenczy Csavargó-képe látható, a főalak tekintete elé itt is egy-egy fekete négyzet kerül. Különbséget jelent a tolvajok „imádkozó” képéhez viszonyítva, hogy itt a háttérben látható belső szemtanú arca fedetlen marad. Az eredeti képen³ a müncheni Englischer Gartenben egy fehér kötényes szolgálólány pillantja meg a fák közül az ébredező csavargót; ebben az összefüggésben viszont már egy „bűntény” tanújáról van szó. A figurák megsokszorozása a szerdai képet is új jelentéslehetőséggel bővíti: az ismétlés így mindkét esetben a (burleszk)film kockáira utalhat: a történet képzeletbeli mozgóképes elbeszéléssé alakul át. *A Pénteken ítéletet hirdetnek* című képen három, elegáns öltözetű elítélt látható, megbilincselve, arcuk elé barokk festmények alakjainak kézmozdulatait idéző gesztusokkal maguk tartják az eredetihez hasonlóan fehérrel keretezett *Fekete négyzetet*. Mögöttük az örök jelennek meg, fejük nem látszik, kilóg a képkivágásból. A hatodik képen a talált sajtófotó⁴ környezete és alakjai a

3 FERENCZY Károly, *Csavargó ébredése* (A Tavasz az Englischer Gartenben töredéke). 1894, olaj, vászon, 85x54 cm. A képet Ferenczy Münchenben festette, 1922-ben kiállították a Múcsarnokban, azután magántulajdonba került. A második világháború alatt Petrovics Elek tulajdonában volt, 1963-ban már lappang.

4 Az eredeti képen az 1968. március 3-án a Népstadionban játszott FTC–SBTC mérkőzés (2:2) egyik jelenete látható.

korábbiakhoz képest erőteljesebb átalakításon esnek át. *Szombaton végrehajtják az ítéletet* – szól a cím, az előtérben három – ismét fekete négyzettel kitakart arcú – labdarúgóval. Mindhárman fehér alapon fekete átlós csíkos mezt viselnek, a Salgótarjáni BTC hatvanas évekbeli színeit, egyikük esetében viszont teljes az átfestés: az eredeti képen a középső alak a másik csapat játékosa. A labda eltűnik a képről, s átíródnak a reklámfeliratok is: a táblacsíkon – mint egy telefonszám része – a 33-as szám ismétlődik, végtelenül. A háttérben megjelenik a nézők tömege, és ismét felbukkan a szemtanú (ebben az esetben a közvetítő⁵) figurája. Az ítélet kifejezés a labdarúgás összefüggésében általában a tizenegyesre vonatkozik, itt a játékhelyzetből is következik a jelentéseltolás, amely átvezet a képsorozat utolsó eleméhez: egy teremben egyetlen látó bíró tekintete előtt hat letakart szemű játékos küzd egy láthatatlan labdáért. A kép címe: *Vasárnap kiváló hangulatban zajlanak a különleges mérkőzések*, s ez ismét összekapcsolja a „képregényt” a másik teremben látható történettel. „A csavargón az ítéletet egy stadionná átalakított képtárban hajtották végre 2017. október 25-én, 18 órakor⁶. A helyi sajtó lelkesen számolt be az eseményről: »Kiváló hangulatban zajlott a különleges mérkőzés.«”

A képtár stadionná alakul, a stadion képtárrá, a csavargóból néző lesz, de csak a semmit nézi. A szemtanúk tanúsítják az eseményeket, de valójában nem látnak semmit. Az állóképeken mozdulatok jelennek meg, de a képzeletbeli film nem mozdul. A falakon a néző valós képeket lát, amelyek az üres galéria képéből indulnak ki és ahhoz térnek vissza. A Kicsiny Balázs által festmény-szövegbe és fotó-szöveg-sorozatba öntött történet a látás, a látvány, a látható és a láthatatlan fogalmaira és paradoxonjaira épül, s így nemcsak műfaját (szöveg és fotónovella), de tartalmát tekintve is kapcsolódhat a hetvenes évek egyik kiemelkedő magyar képzőművészeti alkotásához, Jovánovics György Liza Wiathruck-műegyütteséhez. Az 1976-os *Liza Wiathruck: HOLOS GRAPHOS* című műve⁷ a leírás szerint nem más, mint egy titkos megfigyelés, egy „képlehallgatás” dokumentációja. A tükröződések, áttűnések, kitakarásokból épülő képek megtekintése nyomán válik egyre világosabbá a külső és belső néző pozíciója, valamint a külső és belső látás különbsége. Liza Wiathruck képzelt alakja a hetvenes évek második felében testet is öltött, azaz egy Jovánovics-installáció részeként, gipszszobor formájában kilépett a valós térbe. Kicsiny Balázs Csavargója ugyanígy lép ki az eltűnt képekből a háromdimenziós világba. Földön ülő testén elegáns fekete ruha, hasonló az *Egy hét hét napja* pénteki képének elítéltejéhez. A legjellegzetesebb elem azonban a nyakán, csuklóján és bokáin megjelenő gallér, amelynek alapanyaga Magyarország térképe. A figura – a Ferenczy-kép mozdulatához hasonlóan – szájához emeli az ujját, de akadályba ütközik, így arca helyett a térkép egy pontjára mutat. Mintha itt a kutyagallér és a földre vetettség egyaránt az ítélet része lenne; a térkép határvonalai által bekerített, tekintetétől, cselekvőképességétől megfosztott alak valóban bezártan, kitaláltsággal jelenik meg. (A térkép úgy zárja be az alakot, ahogy Kicsiny Balázs egy 2005-ös művén, a *Suszterinas*ban az óra számlapja fogja közre a szereplőket.) Paradox módon a Csavargót saját portréképei veszik körül, amelyek különböző összefüggésrendszerekhez rendelve jelenítik meg: tájban, ahol a horizontvonal a pusztaság határát jelöli ki; teljes testtel térképbe csomagolva egy kiállítótérben (amelyben a falon egy láncra akasztott fehér kép jelenik meg

5 A képen Szepesi György.

6 Az Inda Galériában rendezett kiállítás megnyitó-performanszának időpontja.

7 Lásd JOVÁNOVICS György, *Liza Wiathruck: HOLOS GRAPHOS*, Pécs, Jelenkor, 1999.

a háttérben) láncokba gabalyodva, megkötözve (mint Kicsiny egyik korábbi művében, a szintén 2005-ben készült *Édes otthon*ban láncokkal körbecsavart, bőröndöt és horgonyokat cipelő figurája); világos ruhában egy rámára feszített Malevics-négyzeten ülve, miközben a gallérok térkép nélkül inkább uszonyokra hasonlítanak. (Az asszociációk között szerepelhet akár a víztől – Kicsiny korábbi műveinek egyik alapelemétől – megfosztott koppenhágai sellő képe.) A csavargó valamennyi képi parafrázisa a sorsába, élettörténetébe burkolt, megkötözött, lételemeibe, emlékképeibe zárt embert jeleníti meg – mint ahogy ez Kicsiny Balázs szinte teljes eddigi életművére érvényes.

Miközben a néző körbetekint a térben, ráébredhet, hogy a Ferenczy-kép másik szereplője, a szolgálólány mint szemtanú eltűnt. Helyét maga a kiállítás nézője tölti be, aki paradox módon az üres kiállítótérből indulva mégis képek között találja magát. A fekete, térképgalléros bábu kétdimenziós képei mellett, illetve a földön ülő szobor mögött a falon függő festmény az egymásra olvasott képek paradox összegzője. A londoni galéria ötszögű tetőablakos, üres stilizált terében egy fekete-fehér csíkos mezt, fekete nadrágot és fehér fejpánttal rögzített fekete szemfedőt viselő labdarúgó éppen egy dodekaédert passzol valahová. A szem eltakarásának motívuma az *Egy hét hét napja* utolsó képéről tér vissza, míg azonban ott a vakon játszóknak nehezen találják a nem létező labdát, itt a focista magabiztosan találja el rúgásának tárgyát. A látvány útjában álló és egyben a nézést megakadályozó eszköz Kicsiny Balázs számos korábbi művének alapmotívuma. Megjelenhetett bűvár-, bukó- vagy vívósiskák formájában, az *Önarcképen* az arca kötözött pár cipőként. (A Kicsiny által használt sisakok és maszkok hosszú évek óta meglepő módon párhuzamot mutatnak a populáris kultúrában a Daft Punk együttes eltakart arcú, ugyanakkor gépszerű megjelenésével.) Nincsenek nyitott szemek, a külső nézet elzáródik, maradnak a belső emlék- és álmokképek. Kicsiny Balázs világa ebben a tekintetben összefűzhető Chris Marker 1962-ben készült *A kilátóterasz* (*La Jetée*) című fotófilmjével, amelynek főhőse a harmadik világháború utáni disztópikus világban azért alkalmas az időutazásra, mert mentálisan képes múltjának egyetlen képébe kapaszkodni. A kísérletek során szemét eltakarják – a szemfedő kinézetében is hasonló a Kicsiny-festményen is látható egyszerű álarchoz – így nemcsak az álom és az emlékezet, de új Orfeuszként az élet és a halál határvonalát is képes átlépni.

A festmény főalakja, a labdarúgó a hét darabos képsorozat szombati epizódjához hasonlóan a Salgótarjáni Bányász szerelésében látható. Kicsiny Balázs munkáiban már a nyolcvanas években feltűnt a saját kötődések, a személyes múlt és -mitológia képi szimbólumaként Básti István alakja. Az egykori salgótarjáni, olimpiai bajnok futballista a gyermekkori emlékek és vágyképek megtestestítőjeként jelent meg a művekben; alakja most új összefüggésbe helyeződik. A hosszanti csíkozású mez akár börtönruhaként is értelmezhető, így a figura a sorsához-testéhez kötözött alakok sorába illeszkedhetne, a láncok mégis szabadon lógnak a fal mentén. A kép tanúsága szerint 13 lánc látható; ez a szám nem először tölt be kulcsszerepet Kicsiny Balázs alkotásaiban: a *Sussterinas* jelenetében tizenhárom plusz egy alak tűnik fel az óralapon, a *2009-es TOTÓ, avagy a vád tanúja*, egy 13+1-es játékra épül. Utóbbi nemcsak a labdarúgás kontextusa, de a történet tekintetében is párhuzamba állítható a Csavargóval, hiszen „egy per kellős közepébe csöppentünk, ahol mi vagyunk a vád tanúi”. Mindkét történet abszurd, karkai háttér előtt bontakozik ki, amelyben a néző hirtelen a szemtanú pozíciójában találja magát – miközben valójában bármikor behelyettesíthető lehet akár a bűnösrel is, hiszen ő maga tartózkodik a kérdéses pozíciójában, illetve az éppen üresen álló galériatérben. A tizenhárom szám azonban más, vallási értelmezési lehetőségek előtt is kaput nyit, s akár Jézusra és az Utolsó Vacsora további szereplőire is vonatkoztatható. Ebből a szempontból különös jelentőségű



A 33-as számú terem

a labdarúgó lábánál lévő geometrikus test, egy 12 ötszögű lapból álló rácsos dodekaéder. (Másként tíz évvel ezelőtt a tudományos folyóiratok lapjain számos cikkhez és vitához vezetett a feltételezés⁸, hogy az a platóni elképzelés, mely szerint az univerzum dodekaéder formájú, akár a mai csillagászati, fizikai ismeretek fényében is igazolható lehet. Egy francia–amerikai kutatócsoport úgy vélte, a kozmikus háttérsugárzás számításaiból levezethető, hogy a világegyetem egy körülbelül 70 milliárd fényév átmérőjű, a negyedik dimenzióba hajló Poincaré-tér, amely 12 helyett 120 poligon-dodekaéderből felépülve egyfajta hiperszférát képez. Ezt az alakzatot futball-univerzumnak is nevezik; a teóriáról az Isten mint futballista hasonlatát felhasználva számos ismertető cikk jelent meg.⁹)

A dodekaéder talán legismertebb megjelenítése a festészetben Salvador Dalí 1955-ben készült képe, az *Utolsó Vacsora szentsége*.¹⁰ A festményen tizenhárom, fehér lepelbe öltözött férfialak – az apostolok és Jézus – jelenik meg az asztal körül egy modern fantáziatérben, amelynek befoglalója egy dodekaéder-konstrukció. A néző egyedül a szemben, középen ülő Jézus tekintetét láthatja, a többiek imádkozva lehajtják fejüket. Jézus felfelé mutat, ahol egy férfi áttetsző torzója lebeg a konstrukció felett, deréktól lefelé a felhőkbe olvad, feje a képkivágás miatt már nem látszik. A kitárt karú figura Leonardo Vitruvius-tanulmányának emberalakjára emlékeztet, de nyilvánvalóan a megpillanthatatlan Isten alakját idézi meg. Ha Kicsiny teljes képtörténetét festménye dodekaéderének értelmezési

8 Jean-Pierre LUMINET, *Dodecahedral space topology as an explanation for weak wide-angle temperature correlations in the cosmic microwave background*, Nature, 2003. október 9.

9 Lásd többek között Markus BECKER, *Ist Gott ein Fussballer?*, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/weltall/un-endliches-universum-ist-gott-ein-fussballer-a-268910.html>

10 Salvador DALÍ, *Az Utolsó Vacsora szentsége*, 1955, olaj, vászon, 266x166,7 cm, National Gallery of Art, Washington DC.

keretéből kiindulva közelítjük meg, akár a teljes kiállítás is átfordítható a számmisztika segítségével: a hetes a teremtéstörténetre utalhat, a National Gallery termének száma, a harminchármas, Krisztus éveinek számára. Ahogy Kicsiny Balázs számos korábbi műve esetében, úgy itt is lehetséges az eszkatologikus értelmezés: az ítélet Utolsó Ítéletként, a teljes történet pedig a krisztusi Megváltás lehetőségeként olvasható. Ebben az összefüggésben a látás középponti fogalma is ártértelemződik – kibővül azokkal a jelentésekkel, amelyek a Bibliában mindenekelőtt János első levele és evangéliuma nyomán tapadtak a látáshoz. Az Úr megjelenése itt szemtől szemben való látásként értelmeződik: „Azt tudjuk, hogy ha megjelenik, hozzá leszünk hasonlók, mert látni fogjuk, amint van.”¹¹

A láthatóság és láthatatlanság határvonalának érzékeltetése szempontjából különösen figyelemreméltó tény, hogy a londoni National Gallery 33-as számú termében – amikor a festmények a helyükön lógnak – egyetlen képen sem látható Jézus alakja. A 18. századi francia festészetet, ezen belül mindenekelőtt a rokokót bemutató egységben egyetlen mű, François Lemoine *Angyali üdvözlete*¹² dolgoz fel bibliai történetet, a többi képen legfeljebb utalás formájában, szimbolikusan és áttételesen van jelen a keresztény megváltástörténet. A teremben található – javarészt mitológiai témára készített – művek nagy részének rejtett vagy nyilvánvaló témája: a látás, a láthatóság. Jean-François-Pierre Peyron festményén¹³ a nagy bizánci hadvezér, Belizár jelenik meg, akit I. Justinianus császár a legenda – illetve Marmontel 1767-es regénye – szerint igazságtalanul megvakított. Belizár kiteszített koldusként jelenik meg a korabeli festményeken, olyan személyként, aki hősként osztozik a kiteszített sorsában. A teremben található Pierre Subleyras: *Diána és Endümió*n című, 1740 körül készült képe, amely a csodálatos szépségű pásztor és a holdistennő történetét mutatja be. Az istennő elaltatja Endümiónt, hogy észrevétlenül ölelhesse; a pásztor a mítosz szerint nem hal meg, csupán örök álomba merül, így ábrázolása már az ókori sírszobrokon is összekapcsolódott a halál utáni élet lehetőségével. Fragonard képén¹⁴ Psyché alakja jelenik meg, aki szerelembe esett Cupidóval, és – mivel a szerelem istene csak éjszaka látogatja meg – nem tekinthet rá szerelmére. Ugyanígy fontos szerepet játszik az álom és a látás Médeia és Iászón történetében,¹⁵ illetve az Aranygyapjú megszerzésében.¹⁶

A 33-as terem mitológiai témájú festményeiben a látás és láthatatlanság általános témája mellett közös elem, hogy az eseményeket mindig – az emberi szem számára láthatatlan – szemtanúk figyelik: puttók, szárnyas lények vagy éppen folyamiszenek. Látszólag mellékes figurák, akár a Ferenczy-kép távoli szolgálólánya vagy éppen János evangéliumában Tamás. Mégis úgy tűnik, hogy a látható és a láthatatlan közti határvonalról a szemtanúság fogalmához kapcsolódva lebbenhet fel a fátyol, és rajta keresztül válhat megragadhatóvá a látás fogalmának kettős jelentése. János evangéliumában Jézus így fogalmaz: „»Mivel láttál engem, hittél. Boldogok, akik nem láttak, és mégis hittek.«”¹⁷

11 1Jn 3,2

12 François LEMOINE, *Angyali üdvözlés*, 1727.

13 Jean-François-Pierre PEYRON, *Belizárt vendégül látja egy paraszt*, 1779

14 Jean-Honoré FRAGONARD: *Psyche megmutatja nővéreinek Cupido ajándékait*, 1753

15 Jean-François DETROY, *Iászón örök hűségét esküszik Médeiának*, 1742–43

16 Jean-François DETROY, *Az Aranygyapjú megszerzése*, 1742–43

17 Jn 20,29



Munkavégzés folyamatban

A Csavargó-történet értelmezésében döntő jelentőségű kérdés, hogy a néző (és a művész) mikor tekinti magát külső és mikor belső szemlélőnek? Mikor hisz és mikor lát? Mikor azonosul a kiinduló szöveg nézőivel, akik a semmit nézték a kiállítóterben, és mikor a képnélküli világ eljövételének hirdetőivel? (Vagy a kettő elválaszthatatlanul összetartozik?) Radnóti Sándor nemrég tanulmányt szentelt Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengerparton* című festményének.¹⁸ A szövegben szó esik Friedrich túlmagyarozottságáról, jelentéstúltelítettségéről, leegyszerűsített értelmezéseiről („a horgony a feltámadás reménye, a feljövő Hold vagy a holdsarló a Megváltó szimbóluma”). Emellett azonban Radnóti elsősorban Clemens Brentano festménymagyarázatát elemzi, különös tekintettel a befogadás szöveges rekonstrukciójára: „...és így magam voltam a kapucinus barát, a kép volt a dűne, de az, ami felé sóvárogva pillantanom kellett volna, a tenger, az nem volt sehol.”¹⁹ Brentano a kép második, képbeli szemlélőjére helyezi a hangsúlyt, Radnóti pedig ebből kiindulva a külső és belső pozíciót elemzi: „Amit mindkettő szemlél, a tengeri táj, az valóban nincs sehol, mert Friedrich [...] ebben a tájban – először a festészet történetében – a *semmit* szemlélteti, méghozzá a szó pozitív értelmében, tehát nem valaminek a hiányaként, hanem az alakban megtestesülő lét ellentétéként.”

A néző a látás és a láthatatlanság, az álom és az ébrenlét mellett a lét és a nemlét határvonalát pillanthatja meg rövid időre; s így kap mélyebb értelmet a festett szöveg mellékesnek látszó fordulata is: „nem lesz sem mozgó, sem mozdulatlan kép”. Kicsiny Balázs művén a két képtípus állandóan egymásba szövődve jelenik meg: az állókép mellett a mozgókép szekvenciák, ismétlődések,

18 RADNÓTI Sándor, *A lét és a semmi*, *Mozgó Világ*, 2018/5, 53–66.

19 Heinrich von KLEIST, (Clemens BRENTANO), *Érzések Friedrich tengeri tájképe előtt* = Heinrich von KLEIST, *Próza*, Pozsony, Kalligram, 2013, 309.

azonosságok, sokszorozódások többértelmű formájában. A Csavargó-történet asszociációs mezője ebben a tekintetben megint csak a hetvenes évekig, Erdély Miklós *Álommásolatok* című munkájáig vagy Bódy Gábor filmes kísérleteiig nyúlik vissza. De ismét előtűnik a képek mögül Chris Marker – sok szempontból a szürrealistákhoz is köthető – *La Jetée*-je, amelyben az állóképek sorát egyetlen rövid mozgó képsor szakítja meg: az emlékképekből materializálódó lány ébredése jelenik meg néhány másodpercre filmszerűen.

Az értelmezés újra meg újra visszaérkezik a Csavargó elképzelt – emberi alakot öltő, majd ismét eltűnő – alakjához, ébredésének jelentésrétegeihez. Mintha Kicsiny Balázs története nem egy látszólagos büntény fiktív tárgyalása, hanem inkább valóságos nyomozás lenne. Az egymásra helyezett képek eltolódásából, bemozdulásából újabb és újabb értelmezési utak nyílnak – a műegyüttes gondolatkörei pedig úgy illeszkednek univerzumként egymáshoz, mint egy sokszögű térbeli alakzat oldalai.



Késleltetett útrakelés, siettetett hazatérés