

NOVUM QUODDAM GENUS DICENDI... MIKÉNT AZ ILYEN ESET- BEN ILDOMOS¹

Felidezésének pillanatában minden múlt jelenné válhat. Van tehát örökkévalóság is, ha alapfeltétele létezik. Tartalmának felidézhetősége. A képzőművésznek e téren vannak bizonyos kiváltságai. Január 22-én reggel felhívott Brunó, Gellér B. István festőművész. Mi másról beszélhettünk volna ezekben a napokban, mint Kismányoky Károly haláláról. Felhívta a figyelmemet a *Balkon* online kiadására. Javasolta, hogy vegyem fel a kapcsolatot a lappal, és egy nekrológot helyezzünk el Karcsiról ott is. Megírtam, elküldtem. Ott voltunk aztán némaságba süllyedve Kismányoky temetésén, egyikünknek sem volt kedve beszélgetni senkivel. Egy hónap sem telt el és újra egy halálhír. Gellér B. Istváné.

Kismányoky ősszel még elutazott Spanyolországba. A legnagyobb felszabadultsággal nézett ott körül, élményekkel eltelve érkezett haza. Kisvártatva meghalt. Brunó ezen az őszön, alighogy elmúlt hetvenegy éves, Itáliába ment. Érdekes módon van közöm valamenynyire ehhez is. Rettentően sajnálom, hogy novemberben, a zárás előtti utolsó napokban valami miatt nem tudtunk csatlakozni Brunóhoz és feleségéhez, akik Fülöp Lászlóékkal zárás előtt elmentek még a Velencei Biennáléra, és megnézték az akkor éppen Velencében pávaszkodó Damien Hirst kiállításait.² Amiket a szakmai közvélemény ugyan katasztrófálisnak tekintett, nekik azonban alkalmat adtak ott arra, hogy a Növekvő Város magukkal vitt harmincéves történetét összevevessék a kilencvenes évektől megkerülhetetlennek látszó angol sztárművész eszméivel. Töprengjenek a sok pénz, divat, gátlástalan invenció és titokzatos mitológiai hulladékegyekből szótt szuperesztétikus háló értelmén. A művész-pozíciók elképesztő különösségén. Mert a múlt és jövő, a jelen és a soha nem volt, soha nem lesz idő titkos tartalékai, ezeknek innen-onnan mégiscsak felderengő érzetei mégiscsak régóta izgatnak bennünket. Velence kulturális levegője ezt a nyugtalanságot bizony újra felizzította Brunóban. Mindent megnézett Velencében. Még idén is összefutottunk aztán és jóízűen pletykálgodtunk a koncertterem előtt, fecsegtünk az autóparkolóban gyerekeinkről, az unokákról, a természetgyógyászatról, beszélünk telefonon is, aztán vége. Éles vágás, gyors halál, nem tudni, mennyi szenvedésre vetett béklyót. A Növekvő Város sem növekszik tovább. Ha létokát nem is veszítette el, működésének eredeti energiaforrásától immár elszakadt és most Atlantisz sorsához hasonló fordulatok bekövetkezésétől tart.

¹ Ezt egy párbeszédünkben a Városdémon ürügyén én tettem hozzá: „Itt egy egészen új ékesszólás születik...”. Gellér pedig a *Városdémon szobrairól. A Démon képmásáról* beszélt. In: Gellér B. István, *A Növekvő Város. A Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely kiadása*, Pécs, 2010. 11.

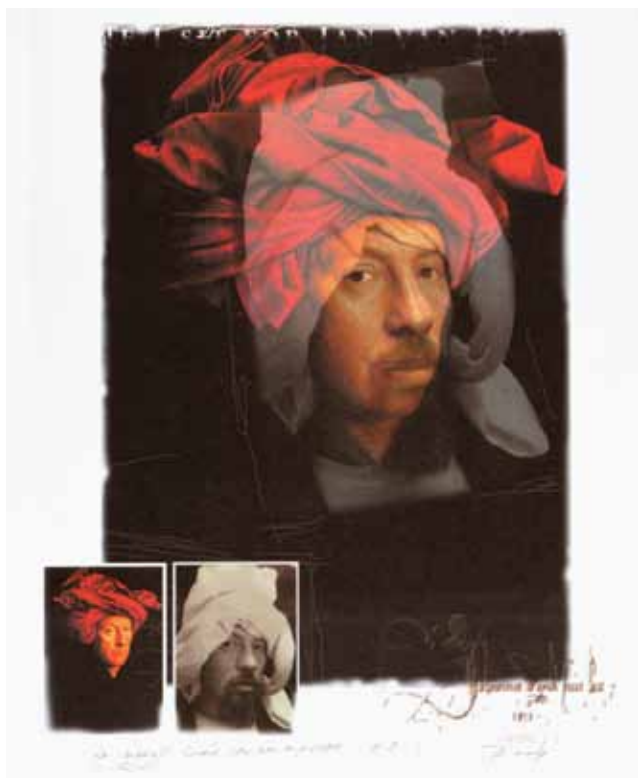
² 2017. április 6-tól december 3-ig François Pinault alapítványi múzeumában, a velencei Punta della Dogana és Palazzo Grassi kiállítótermeiben szervezték meg a brit Damien Hirst (1965) *Kincsek a Hihetetlen roncsairól (Treasures From the Wreck of the Unbelievable)* című kiállításfolyamatát. Ezek a második században élt Aulus Calidius Amotan, ismertebb nevén Cif Amotan II. ókori műgyűjtőnek tulajdonított kollekció (a név maga sokat mondó anagramma: I am a fiction – Kitálás vagyok) anyagát mutatták be, amely az Apistos (Hihetetlen) nevű hajón süllyedt víz alá valahol az Indiai óceánban.



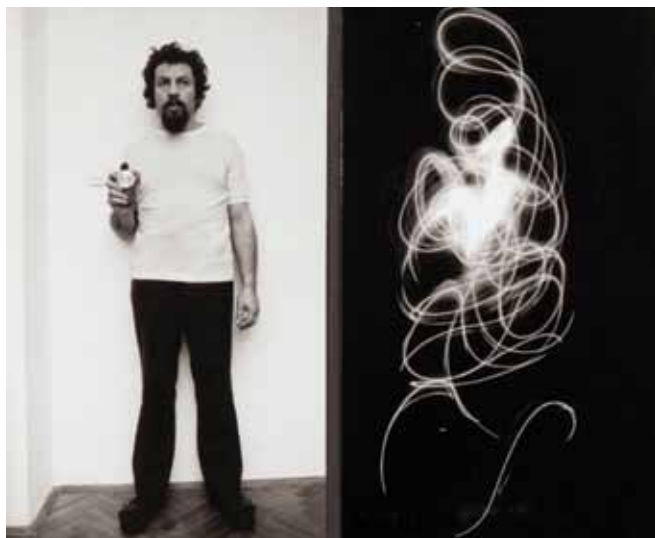
Azonosítás – A zöld hegedűs, 1976



Azonosítás – Cselekmény Andrea Mantegna emlékére, 1973



Azonosítás – Ha modelt ülnék Jan van Eycknek, 1973–2003 (számítógépes változat)



Fénykalligráfia Jackson Pollock emlékére, 1975



Tárgy a Növekvő Városból



Tárgy a Növekvő Városból



Munka közben – 2016. június 24-én



A kerti műterem

Miért is olyan jó emlékezni Brunóra és a környezetére? A hegyen élt, egy szakadék alatt, a városba érő erdő határán. Foglalkozásai ugyan mindig lekényszerítették a belváros felett lebegő szürkés-ciánlila fényű lencse alá, és mindig volt olyan benyomásom, hogy kényszernek érezte ezeket a légszomjas „mélyföldi” tűrakat. Mindig azt gondoltam, hogy számára az élet első legjobb lehetősége, ami visszaengedi őt saját, tiszta levegőjű „magaságába”. Mégsem tekintette ezért őt senki arisztokratikusnak. Kétségtelenül volt benne némi merevség – ami egy idő után már tartássá nemesedett –, és jól kifundált láthatatlan kis kerítéseivel is ott teremtett távolságot magának bármely „esettől”, ahol csak akart. Ugyanakkor végtelen figyelemmel és gondoskodó szeretettel vette gondjaiba mindazon személyeket, dolgokat, ügyeket, melyek különös „rendszerébe” beleillettek. Kiforrott fogalmi voltak az ideális értelmiségi létforma céljáról, tartalmáról és alakzatairól is, és ez megmutatkozik ideáljainak kiválasztásában. Az igényes személyes környezet fizikai adottságait családi, polgári örökségként élte, az ennek megfelelő szellemi garanciákat pedig finomították, a vonzalmakat és a választásokat erősítették a magyar művészeti progresszió hozzá közel álló alakjai, gyámolító tekintetük, cselekvő barátságuk. Munkácsy-díjat kapott és rendes tagja volt a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiának.

A titokzatos tárgyakat illetően nem lehetett véletlen, hogy a „történelem előtti” korszakok régészeti leírásai, az egzotikus tájakon tett nagy utazások történetei, különleges néprajzi gyűjtésekről, felfedezésekről szóló munkák már serdülőkorában mind ott voltak a könyvespolcán. Barátja, Dombay Győző festőművész (1942–1994) édesapja ősrégész volt, egy ideig a múzeumban laktak. Ahogy Győzőre a mészbetétes edények mértani mintázata, úgy Brunóra is életre szólóan mély benyomást tett a János bácsi vezette zengővárkonyi ásatások feltárt emlékanyaga. Az onnan származó, múzeumban is kiállított kora rézkori (lengyeli kultúra) telephez tartozó sírok gyönyörű mellékletei. Nem lehetett talán az sem véletlen, hogy mikor még főiskolás volt, mi is a múzeumban találkoztunk. Minden bizonnyal a történelem élménye, a „valóság alatti” létezés titokzatos bizonyítékai hívták oda. És tartották ott, hiszen Brunó maga is hivatkozik arra, hogy néme – akkoriban egyébként nehezen megszerezhető és igen kevés – művészeti kiadványt Pécsen csak a Művészettörténeti Osztály könyvtárában lehetett fellelni.

Nehezen felejttem el Brunó szakmai műveltségének egy-egy számomra is tanulságos megnyilvánulását. Többször volt alkalmam erről megbizonyosodni, amikor nyilvános beszélgetések során szükségessé vált bizonyos „fennállások” választékos, pontos kifejtése. Olyankor jó tanár módjára, sohasem tudálékosan, de a különvélemények és kiegészítések lehetőségét mindig fenntartva hívott elő emlékezetéből alkalmasint vadul ismeretlen, de ellenőrizhető és szükséges adatokat az érveléshez. Ilyen volt az is, amikor – először – a Zsolnay Múzeum Káptalan utcai folyosóján összefutottunk. Brunó még utolsó főiskolás évét nyűtte akkor. Egy barátjával éppen segített Fancsovics György helytörténész kollégának valami keretezős, paszpartuzós munkában. Barátságosan beszélgettünk, én említést tettem arról, hogy a szecessziós sajtógrafikáról készítek a múzeum évkönyvébe egy tanulmányt, több nevet, munkákat idéztem neki. Brunó a legteljesebb egykedvűséggel dobta be, hogy akkor nekem bizony meg kellene nézmem Sassy Attila munkásságát is. Sok fogalmam akkor nekem nem volt erről a Münchenben és Párizsban tanult nagybányai magyar mesterről, aki L'Aiglion (a Sas) álnéven is készítette műveit. Brunó elmagyarázta, hogy Sassy szecessziós grafikái, kecses art deco és bibliai témájú képei milyen jó példák lehetnek a szecesszió és az art deco átmenetének közvetítéséhez. Felhasználni már nem tudtam ezeket az adatokat, de soha nem felejttem el a helyzetet, amelyben Brunó révén hozzájuk jutottam.

A hetvenes évek elején gyakorta idéztük az akkor lassacskán megjelenő Ginsberg, Kerouac, a beatnikék munkásságát, mindent elolvastunk tőlük, amit lehetett, nem kerülhette el figyelmünket, hogy valamennyien ismerték a rövid japán versformát, a haikut. Még Karol Wojtyła, Szent II. János Pál is írt ilyen verseket. Akkori barátaink közül is

jónéhányan. Csordás Gábor hosszú időn át Gellér Brunóék közvetlen szomszédságában lakott, először a *Fél korsó hiány* című pécsi kötetben jelent meg 13 haikuja. Brunó, aki eltökéltén készült az egyetemes „világkultúrával” létrehozható szellemi kapcsolatok megalkotására, aggályos precizitással próbálta kipécézni a „hírekből”, hogy „mi van soron”. Figyelme értelemszerűen csapott le erre az irodalmi műformára is, és ennek az érdeklődésnek az eredményeként született meg néhány vizuális minimál műve, közöttük a nekem mindig nagy formátumúnak tetsző 1974-es *Cinege haiku*.³ Megszületése után talán egyetlen kiállításon szerepelt csak, amikor Brunó nekem adta ezt a képet. Hosszú ideig, évekig függött legkisebb lányom ágya felett. Aztán elkérte egy újabb kiállításra, többet már nem tért vissza hozzám a kép, de műtermi találkozásaink egyszermind ennek a mesterműnek a „láthatásai” is voltak, újra és újra megcsodálhattam ezt a számomra valamelyest Gellér Brunó életművének egyik kulcsát képező munkát. Nem időznék itt többet, de talán érdemes felidézni, hogy a hetvenes évek első felében Brunó a mértánias, szigorú kompozíciós sémákat, erős szimmetriákat igyekezett igen egyéni színkeverékeivel, valamint karéjos, érzelmesen ívelt formák bevetésével többértelművé tenni. A szilárdság és megdönthetetlenség képe mértánias volt, az illanékony, hullámszerű és rugalmas mozgás megjelenítése viszont a formák és színek személyes kéznyomokkal teli, egyéni módon tagolt és stilizált egymásba fonódásában valósult meg nála. Nincs kétségem afelől, hogy Martyn Ferenc kép-filozófiájából és „költészettanából” vettett Brunó ez irányú törekvéseinek alap gondolata. Az egyidejű többértelműséget sugalmazó mondanivaló költői tettet öltése a szűkszavú *Cinege haiku* is. Fehér a háttér, a két panelen erős függőleges plasztikai árokkal, megszakítással kék, szürke lila szivárványként áthúzódó átlós színsávok, balra egy ugyanilyen színű labdacskó képezik a mondandót. A kevés jel, a lebegés térbeli bizonytalanságát érzékeltető kompozíciós megoldásai és az „élet” apró, ellesett, ámde dekoratív-tetszetős valóságmozzanatai jelzik, hogy Gellér „teljesség” képe kétségkívül költői természetű.

Jókedvűen idézem fel vasárnapi sétáinkat, amikor gyerekeinkkel ellátogattunk Brunóékhoz. Szívesen látott vendégek voltak ott az ügyvéd Berky Tamásék is, többször összefutottunk, Tamással – haláláig tartó – barátságunk a Brunóéknál töltött órák alatt erősödött meg. 1973. június 17-én *Kép, tárgy, akció, hangverseny* címmel rendeztük Gellér Brunóék Tettye feletti kertjében az akkori Pécs „fiatal művészetének” emlékeztető összejövetelét. Akkor egy napra birtokba vehettük a varázslatos domboldalt, a zezzugos kertet, annak minden berendezését, műszaki és természeti adottságát. Itt született Pálincás György néhány későbbi „nagy koncepciójának” első megfogalmazása a háztetőn, ahol a vers-szomjúságban szenvedő költő egy nagy viadalra felkészülten, trikóban és bokszesztyűben püfölte frögépét, miközben alatta a téglafalra műtörténész jómagam tettem ki öncenzúra-gyakorlatként a helyszínen előállított, majd általam rögvest betiltott, fekete szigetelőszalaggal átragasztott fogalmazványaimat. Halász Károly itt mutatta be a múzeumának első, ciklussal szerveződő darabjait, a ládákat, amelyeken a nagy világ-galériák nevei, logói voltak. Szinte képtelenség felsorolni azokat a pályatársainkat, akik mind csináltak valamit ott. A hegedűsök hegedültek, a fuvalások fuvaláztak, a lányok gyönyörűek voltak, és a „bambinók” körülöttünk – ma meglett emberek – mind alapélménynek tekintik mindazt, amit ott átéltek. Gellér Brunó pedig futtatta fel a fákra, rejtette el a fűben szalagos, pettyes „üzeneteit”. A pécsi művészek közül a Pécsi Műhellyel talán Gellér Brunónak volt a legközvetlenebb kapcsolata, néhány kiállításon, például az 1973-as, – Brunó címjavaslatával – pécsi Attitűdökön a Kamaraszínház előterében, az akkor nagy figyelmet kiváltó Mantegna–Che Guevara gondolatpárhuzammal, vagy 1999-ben a Szombathelyi Képtárban rendezett Pécsi Konceptualizmuson.

³ *Cinege haiku*. 1974. akril, falemez két táblán, 100 x 110 cm

Érdekes emlék, amit Csizmadia Sándor filozófussal együtt idézhetünk fel. A nyolcvanas évek elején Szegeden dolgoztam, Sándor barátom a pécsi orvosegyetemen. Brunó nyakig elmerült a Növekvő Város ágas-bogas rész kérdéseiben. A „trianguláris írás” népének életre keltésén ügyködött, de elakadt bizonyos varázsszertartások megformálásánál, utánjátszható bizonyítékaiknak létrehozásánál. Egy hosszú, kísérletekkel teli időszak fontos állomása volt például a Növekvő Város mitológiájának kelleke, az Agytojás. Brunó kért bennünket arra, hogy 1983-ban egy verőfényes októberi kedden, – amikor én csak este utaztam Szegedre és a barátomnak sem volt délelőtti órája – találkozzunk náluk. Segítséget kért tőlünk. Szereplők lettünk a Brunó által kitalált, később Bruckner-féle helyreállításnak mondott cselekményfolyamban. A kertben készültek a felvételek. Köznapi ruháinkat levetettük, szemérmünket hátrahagyva valamennyit meztelenkedtünk is, majd fejünkre álarcot öltöttünk, kezünkben az Agytojással guggoltunk, nyújtóztunk, forogtunk ide-oda, később darócszerű kelmékkel, kötelekkel körbetekerve követtük Brunó felesége, Zsuzsa doktornő utasításait, aki fényképezett bennünket. Ott rejtőzöm tehát most is a szertartások résztvevői között, és elégedetten tekintek akkori izmos combomra, karomra. Később aztán nyilvánvalóvá vált, hogy a Növekvő Városban igen sok pécsi „kulcsfigura” kapott hasonló megbízásokat Brunótól. Szinte meggyőződésé érett bennem a sejtélem, hogy nekünk, önmagunknak egy városi szubkultúra tagjainak sikerült itt, ezekben a Növekvő Városhoz tartozó jelenetekben, ebben a megfoghatatlan, fura létállapotban valamiféle tényleges jelentőséget találni. Nem voltak ezek politikai megnyilvánulások, különösebb fékek nem akadályozták a Növekvő Város dokumentumainak megismerését. Ellensúlyként meg ott voltak a „hivatalosak”.

Itt van előttem az 1971-ben, Villányban készült fénykép is, melyen a művésztelep-kőbánya sorompójára támasztott állal állunk: Csenkey Éva, Geller Brunó, Harasztý István, Csiky Tibor, Pauer Gyula és jómagam. A művésztelep vezetője és a meghívott szobrászok. Geller Brunó – a még csaknem főiskolás szakmabeli – merő érdeklődésből csatlakozott a csoporthoz, és percekben belül el is tudta magát fogadtatni a nála idősebb pályatársakkal. Én azokban a napokban a villában főként Pauerral töprengtem a sziklafalra kigondolt Pauer-művet kísérő Pszeudo manifesztum létrehozásáról, illetve Csikyvel bizonyos keménygumi plasztikák készítésének lehetőségéről az organikus struktúrák körében. Brunó itt kiváltképpen Harasztýval (Édeskével) barátkozott, kapcsolatuk folyamatosan szívéllyes volt.

Miközben elkötelezetten tartottam a kapcsolatot a Pécsi Műhellyel, annak szinte kiegészítő pólusaként tekintettem Brunó munkásságára. Pécsen olyan nemzedékek éltek ekkor egymás mellett, amelyeknek mindegyikében láttam figyelemre méltó alkotó személyiségeket, és szinte minden irányzat, árnyalat megtalálható volt itt. Brunóval nekem a hetvenes évek második felében volt talán a legközelebbi, elsősorban szakmai kapcsolatunk, később ez a barátság motívumaival gazdagodott, át is alakult valamelyest. A *Dunántúli Napló*ban és kis szórólapokon, leporellókon, katalógusokban, kiállítási ismertetőkből gyakran szólhattam Brunó művészetének jelentőségéről. Szerettem festészetének nyitottságát, azt, hogy nem tör kizárólagosságra, hogy olyan tágas helyet adott benne a stiláris örökség kínálta „színességnek”. Az egyre szélesebb körben felfedezett szakmai hagyományban megtalálta aztán az önmaga számára kivételesen lényeges feladatokat. Munkái bizonyítják, hogy a rajzművesség, grafikai technikák, a legkülönbözőbb festői-ábrázolási megoldások újraalkotásával milyen jellemzően változatos mai előadásmódokhoz jutott. Növekvő Város eszméjét viszont nem vettem komolyan. Egyrészt nagyon közelinek éreztem hozzá a hetvenes évek vége felé mindazt, amit ezen a téren éppen akkor tárt fel számunkra néhány – már számunkra is megközelíthető – nagy művészeti monstre és személyiség. Anne és Patrick Poirier az 1977-es Domus Aureával, Gérard Titus Carmel, aki 1977-ben a Dokumenta VI-on vonultatott fel soha nem létező kultúrákból származó,

gyönyörűen megrajzolt kis tárgyakat, Charles Simonds, aki 1972-ben írta a kitalált etnográfiai monográfiáját, a *Három népet*. Ekkor készítette az *Élő szerkezetek: vonalszerű, körkörös és spirális lakhelyek* című, önmagára, hasára, combjára telepített telepeket. Itt volt ebben a körben aztán a fiatalabb König Frigyes (1955) is az *Hommage à Andrea Pozzo*-sorozatával. Gellér Brunó munkásságában felismerjük mindezeket a nehezen megkerülhető indítványokat, mint múltat-jövőt, megfogható és megfoghatatlant, rezignáltat és ironikust tényleges plasztikai rendszerekben egybe foglaló elképzeléseket. A ciklusnak ez a „természet” már nem érdekelt annyira, mint a benne feltalálható egyéni lelemények, a vizuális műfajok sokféleségét együvé rendező költői-technikai témagazdagság. Nagyon bátor mellékkörülménynek tekintetem, hogy Brunó mintha egy cseppet sem törődött volna a szellemtudományi érvelés némely kötelező kellékével. Mintha ügyelt volna arra, hogy leleplezhető legyen, hogy a Növekvő Város felfogásában kezdettől fogva ott legyen a szinte igazolhatatlan, de kétségeket ébresztő jelzés: alig hihető, de mégis komoly játékról, képi-gondolati kísérletezésről van esetében szó. Aminek a háttérében ezért még felfedezhető a történelem „igaz természetével” kapcsolatos eltérő nézetek akadémikus rendje is. Gellér Brunó tudta, hogy általánosságban nehezen eldönthető a mindenkori nézővel kapcsolatban az, hogy annak érzékelési szintje milyen magasságban is van, mikor tekinti komoly, megfontolt állításnak, amit lát, és mikor fedezi fel annak innen-onnan összehordott elemeiben, neveiben, földrajzi hivatkozásaiban, történeti utalásaiban az ironikus játékot. Ezt az érzést egyszerűen az a tény is alátámasztja, hogy a néző, olvasó egy művészeti kiállítás, vagy egy művészkönyv terében kerül mindevvel szembe és nem akadémiai aktában. Nekem a Növekvő Város megszületésének idején az előzményeket és párhuzamokat megszólító-idéző, ezért értelemszerűen zsúfolt és mégis kimért, jól szerkesztetten áttekinthető munkák tetszettek, amelyeket maga Brunó is a művészetre találás élményeként kezelte. Kedves munkák, többször hivatkozott lapok voltak az olyanok, mint az 1972-es *Az Ég másképpen kék és másképpen nagy*. Vagy egy pisztoly-rajza, amely alatt a felirat: „Evvél a fegyverrel még senkit nem öltek meg”. Jómagam ennek nyomán genovai barátommal, Enzo Cacciolával a műtermében egy Makovecz-megjegyzés alapján vagy ötven szerigrafíát csináltam, meg T-shirtöket ugyanavval a felirattal: „...számos fontosabb szempont van...” Évekig hordtam őket. Amikor még magamat is, Brunót is lelkesült lázadónak láthattam. Azóta persze kötetnyi új felismerés és értelmezés jelent meg minderről. Brunó is szívesen írt kiállítás-ismertetéseket, katalógus-bevezetőket, szólalt fel műemlékvédelmi ügyekben.

Fiatalkorának elmúlásával érzelmi és szellemi erőforrásait egyre határozottabban valami csendes szomorúság, elégikus hangvétel kezdte jellemezni. Személyes mitológiaigényétől átítatott tárgyaiban titokzatos hangulatokat idézett fel. A *Cinege haikuban* a már említett módon sajátságos aszimmetriát teremtett a formák és jelentések, jelek és színek, köznapiság és költőiség elegyítésével keltett képzettársítások között. Soha nem diszharmoniót. Gellér B. István mesteri eredetiséggel őrizte meg alkotásaiban az avantgárd első hullámának szabadságeszményeit, őszinte ragaszkodását a Martyn Ferenc és nemzedéke által meggyökereztetett modern magyar művészet hőskorához. Baráti köréhez szorosan odatartozott Bocz Gyula (1937–2003), Dombay Győző, akiknek emlékét Szemadám György szép gyűjtése még az év elején is idézte a Múcsarnokban.⁴

Az absztrakció soha nem uralkodott el Gellér tevékenységén, felidézett formáinak,

⁴ *Féltárnyékban*. Szemadám György félig elfeledett művészekre emlékezik. Múcsarnok, 2017. december 6. – 2018. január 28. Ez a kiállítás tisztelgés kívánt lenni Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Lisziák Elek, Ócsai Károly, Szeifert Béla előtt, akiket az autodidakták közé soroltak, éppen úgy, ahogy P. Szűcs Júlia a Pécsi Műhely tagjait is gúnyosan „amatőr avantgardistáknak” nevezte. Munkásságukat kevesen érdemesítették figyelemre, nem is kerültek be a „kánonba”. Miközben eredeti gondolkodású művészek voltak, és munkásságukkal erkölcsös-következetes szakmai pályát jártak be.

azok kombinációinak mindegyike tapad az érzékelés, észlelés köznapinak is tekinthető alakzataihoz, munkáiban minden egyszerre nevezhető néven, és egyszerre szolgál rébuszként. Műveiben ott érzékelünk valami nehezen meghatározható minőséget, ami a festészet huszadik századi szabadságtörekvéseinek értékes eredménye volt Pécs művészetében is. Nincs felismerhető körülmény, amely esetében a személyesség vállalását melleslegessé tehetné, vagy a klasszikus modernség konvencióinak életben tartható rétegeit ne segítene észrevenni.

Gellér Brunó huszonévesként egyszer megkérdezte Martyn Ferencet, hogy szomorúságból, haragból vagy örömből dolgozik-e? Semelyikből. Csak ahogy a madár énekel – válaszolt állítólag Martyn.⁵ A sikeresség mai követelményei felől nézve mindez mosolyt fakasztóan naiv ön- és művészetszemléletről árulkodik. Ez a műtárgy létrejöttében és az alkotó képességében – a természettörvényeknek sem kijáró magától értetődéssel – madárdalt orrontó szemléletmód már a múlté. Gellér Brunó is múlttá váló jelen, de kortárs még sokáig. A Növekvő Város dokumentációja, utolsó műveinek „meséi” mostanra belénk gyökereztek.

Elhagyta, ezért – nélküle – ma már más a valóságunk. Távozása kínzó kötelességként írja elő, hogy felülvizsgáljuk róla szóló megállapításainkat, gyűjtsük egybe adatainkat és rögzítsük ezek eredményét. Bizonyos, hogy néhány nagy kiállítást még rendeznünk kell hátrahagyott műveiből, konferenciát kell rendeznünk, vitát kell kezdeményeznünk annak érdekében, hogy nagyobb bizonyossággal véglegesítsük a most lezárttá, teljessé váló életművet. A most megalkotható summa persze az idő haladtában változni fog, a hangsúlyokból némelyik elvész majd, némelyik felerősödik.

A vándormotívumokra, illetve különböző kultúrák jelképeire épülő mítoszokból Gellér bátran kimetszett osztályokat, egyedeket, ábrázolási konvenciókat és médiumokat, majd műveiben egymást követő „elegyedés-kalandokra bírta rá” őket. Természetesnek tekintjük, hogy miközben műveiben állandóan bekövetkezik valami valószerűtlen, valami hihetetlen: minden a maga helyén és szükségszerűen van úgy, ahogy van. Mert mese. Mert létezőként hihető. Művészet. Melyeknek határain belül valóban minden igazság, valóság. A maga igazsága, valósága. Brunó ragaszkodott a maga igazságához.

Tevékenységét jó pár szakmai és polgári kítüntetés ismerte el. Hajdú István monográfiaja a 2010-es Kulturális Főváros egyik főszereplőjévé avatta. Nem tudhattuk még, hogy az „utolsó” lesz, de hetvenedik születésnapját ünnepelve nyitottuk Gellér B. István kiállítását a Pécsi Galériában 2016. szeptember 23-án, és láthattuk azt november 13-ig. Senkinek sem volt kétsége afelől, hogy Brunó – miként a maga kimérten adagolt, százszor ellenőrzött megmutatkozásaiban mindig – ezúttal sem érdektelen gondolatokkal fog traktálni. Nem volt méretes, bonyolult mustra. Most azonban „utolsóként” kell emlegetnünk, annak ellenére, hogy a Növekvő Várostól bekövetkezett eltávolodását valami új, korszerűbb jelentés-összefüggéseket és tárgyi megjelenést sejtető bizonyosságként írta le. Még ironikus-játékos önmagára visszautaló személyes szálakat is szőtt a programba. A capriccio tónus túlsúlya miatt töredékesnek tűnhetett, mégis alkalmat adott arra, hogy a „megszakított folyamatosság” vagy „folyamatos befejezettség” egyirányú, visszafelé tekintve feltétlenül véges szakaszait együtt lássuk általa. Most előre tekintve sem érzékelünk mást, mint az idővel, múlttal végzett leszámolást, egy európai kultúrában belüli nagy és szomorúan játékos metaforába csomagolva. Amelyben a csomagolás maga, a módszer, az anyag, a mintázat messze figyelemre méltóbb, mint a történelem, az idő.

Minden munkájában mitológiaigényétől átítatott tárgykombinációk szerepeltek. Nem bőbeszédű, ámde titokzatos utalásrendszereiben a köznapiság és költőiség elegyítésével

⁵ „Ugyanolyan természetességgel festünk, ahogy a madár énekel.” – ezt így Claude Monet írta. In: Daniel Wildenstein: *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, New York, 1978.

keltett képzettársítások tartották életben az Abstraction-Création mozgalmanak szépséglvű költészetét. Gellér B. István őrizte a „szabad szabadság” avantgárd eszményeit, érzékeny ragaszkodását Martyn Ferenc és nemzedéke modern hőskorához. Persze Gellér munkásságában eddig sem volt hiány spekulatív-fikciós természetű indítványokból. Az utolsó pécsi kiállítás ennek jegyében azt sugallta, hogy a kultúrában is ritka a feltételek nélküli, határokat hézagmentesen rögzítő kísérlet. Az új kiterjedések elfoglalása során bekövetkező kulturális határsértés egyben a befogadott és kommunikációban szerepekkel felruházott nyelvi hagyomány átírását jelenti. Gellér Brunó legutóbb közreadott posztereligazításai nyomán nyilvánvaló lett, hogy ennek a kiállításnak a témája és frazeológiája sem távolodhatott el az immár negyven éve formálódó Növekvő Várostól. De már másról szólt. Kelet-Európáról és a nagyvilágról – ami a múltból és a rá következő időből préselődik egygyé. Az egyetemes és helyi összefüggésekbe a kiállítás oknyomozást is szimuláló színpadán néven nevezett címszereplő, a gyermekkorában megsántult Liptovská osadai (Ószada) Tolouse Lawtrac vezetett be. Mese? Valóság? Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa? Van, akinek nem ugrik be egy szempillantás alatt Lautrec-Lawtrac ürügyén Andrej Varhola (Andy Warhol) életsorsa itt? Aki ugyan nem Koritnyicafürdőn született, mint Lawtrac, hanem már valóságosan is Pittsburghben, szülei, Ondrej és Julia Mezőlaborból (Medzilaborce) származó ruszinok voltak. Lawtracot – ahogy Gellér mondja – éppenséggel fékezhetetlen kalandvágya vitte Párizsba, ahol egy kártyacsatában – nekünk már a nyolcvanas évektől ismert – Kowalski-Segner régésztlő családi öröksége mellett a Növekvő Város feldolgozatlanul dobozokba csomagolt ásatási dokumentumait is elnyerte. Máris tudjuk: ettől a növekvésben könyörtelen Várostól nagyon nehéz lesz a szabadulás. Gellér kötetekben és kiállításokon át bizonyított univerzumából egyenesen képzelenségnek látszott el- és kimenekülni. A szemünk előtt vált bizonyítottá, hogy a közösség, amelyen eluralkodik a hagyomány kultusza, kikerülhetetlenül sorvadásra ítéli magát. És az is, hogy amelyben általános lesz a lázadás, pusztulásra. Komoly tanulságokat hagyott ránk Brunó. A tradíció megértésének képessége nem öröklött adottságunk, de ha rendelkezünk ilyennel, talán cselekvő életösszefüggések kialakításához is eljutunk. Művészete soha nem fog terhetek levenni a vállunkról, sem mulattatni. De igenis meghökentet derús ismeretlenjeivel. Zavarba hoz, kétségeket ébreszt, lelkiismeret-furdalást okoz regényesen kigondolt csattanóival. Bősséggel van elfojtott tartalom bennünk, amely ha viszszerül a tudatunkba, nagyobb zavart okoz, mint korábbi állapotában.

Gellér Brunó domborművein, dobozaiban a hetvenes évek konceptuális emlékei, feliratai, a nyolcvanas évek posztmodern fossziliái, szimulált régészeti töredékei, pszeudo feltárásai vannak jelen. Megérezzük, hogy az inspiráció tapasztalati és céhes forrásai – milyen érdekes, hogy tételesen soha nem lehet itt szó a Fluxusról – mindenekelőtt a modernség dadával, szürrealizmussal érintkező előképei. Gellér ezek agresszivitását, jelentéskioltó abszurditását egy még korábbi ösztönzéssel is párosította. Idézzük Gautier Mademoiselle de Maupinhez írt előszavát: „Csak az lehet valóban szép, ami semmire sem jó, rútt minden, ami hasznos”.⁶ A preraffaelitákra is emlékeztető emelkedettség? Ilyesmi hangzik el Oscar Wilde 1890-es *Dorian Gray*ében. Gellér óvatlanul követi a Walter Pater-féle szemléletet is, amikor a létezés hierarchiájának csúcsára az esztétikai megjelenést helyezi. Tudott, hogy ezt a kvázi-tételt Pécshez közel a legnagyobb odaadással Babits vallotta. Gellér kis „időkapszulái” közvetlenül nem a késői szocializmus és a rendszerváltás éveinek élményvilágához kapcsolódtak. A „mélyebb” történelmet idéző tárgyakat használt, melyek költői megjelenítésre ugyancsak alkalmasak. A Növekvő Várostól elvárható, jellemző és körüljárható minőségek, mint a teljességre törekvés és kozmikus esztétizmus általuk inkább feltűnnek.

⁶ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. G. Charpentier, Párizs, 1885. 6.

Az avantgárd örökség változatos, nemegyszer sarkosan ellentétes megnyilatkozásai-
ból bősséggel merített, a szerkezetes alapokra elsősorban szürreális képzettársításokkal
fellátított formákat tett, melyek ma – úgy tetszik – elbírják a „modernség utáni” léttapasztalat
terheléseit. Gellér képtárgyainak világa béklyók, tévutak, csapdák és az elmúlásról
szóló baljós üzenetek szövevényévé lett. A kézműipari egyendobozok, a karton és gipszes
domborművek és a posztereken jelzett Toloose Lawtrac, Kowalski-Segner kártyacsatáira
emlékező installáció képi „elbeszélései” a haiku jelentésszerkezetének megfeleltethető
szimbolikus kódolási rendszerként is megközelíthetők. Az europid nagyraszsz tökéletes
arányérzékének bizonyítékai a töredékek, a szobrocskák csontból, agyagból, műanyag-
ból, a vérből és aranyból, rejtett formákból, írópálcákból, zsinórokból, ízeltlábú rovarok-
ból, kártyalapokból, stb. És ezek metafizikai jelentőségűnek tetsző együtt-állásai. Az utol-
só dobozok kicsiny történetei akár önmozgásba is kezdhetnek. Az *Éjszaka leselkedik*,
Törvénygúla, *Lelet koponyával*, *Itiner eszkimóknak*, *Kentauros töredék*, *Enigma*, *Stressz*, *Mártír*
stb. kivitelezésének aggályos precizitása a különmemű részletek szervesen-szervezhetet-
len totalitásának valószínűsítése már sokkal inkább élményvilágunk kortárs művészetben
felmutatózó reprezentációjával van érintkezésben, mint a Növekvő Város posztmodern
historikumával.

Gellér az élete során felhalmozott festői, tárgyi, plasztikai „rendszerben” kivételes
arány- és szépérzékével az emlékek állhatatlanságára utaló metaforát helyezte a közép-
pontba és evvel mintegy a művészet mai, klasszikus értelemben rendkívül szűknek tetsző
cselekvészónáját is körülrajzolta. Művei felett minden kétséget kizáróan ott lebeg a nem
uralható tudás szelleme, a sötét árny tekintete, ami nem csak a művészet intézményeire
vetül. Brunó nem dekonstruált látványosan, a destrukció választásáig pedig soha nem
jutott el. Munkái azonban arra feltétlen készítenek, hogy a haladás, eredetiség,
mestermű stb. kulcsszavaira rákérdezzünk általuk. Hogy újra meghatározzuk a már meg-
határozottat, mely érvényét veszteni látszik. Grafikák ezreire, festmények sokaságán, nyit-
ható és zárható dobozokban és aranyozott fakeretekben mind műalkotássá változtatott
tárgy van. Költői „kisajátítások”, amelyek kicsiny méreteikkel, a felületeken belül érzekel-
tetett finomságokkal saját-eredeti kifejezésnek hatnak, miközben szívesen elegyednek ta-
lált-idegen „nyersanyagokkal” is. Cserepekkkel, makettekkel, spárgákkal, kártyalappal,
számológéddulával, bútoralkatrészekkel, kultuszok szimulációjával és hamisítványaival.
Az emlékezet és a kultúra veszélyeztetett hordalékával.