

ÁFRA JÁNOS

A városi propaganda archeológiája

A RONCSOLT PLAKÁTOK GÉCZI JÁNOS
ÉLETMŰVÉBEN

Kép és szöveg interferenciája

Amennyiben Géczi János alkotói életművét a maga összetettségében szeretnénk látni, az irodalmi művek vizsgálatán túl megkerülhetetlen a művészetközi összefüggések feltárása és az intermediális kapcsolatok vizsgálata. Jelen tanulmány egy, a propaganda meghatározó médiumául szolgáló óriásplakátok remedializációjával közel negyven éve kísérletező műcsoport emlékezetpolitikai összefüggéseire koncentrálnak, vagyis arra, hogy a különféle időbeli és helybeli referenciákkal bíró kulturális tartalmak fragmentumai egymással kontaminálódva hogyan hívnak létre jelentést.

A szerző első vizuális költeményeit még szegedi kutató biológia szakosként publikálja a Bölcsész című egyetemi lap 1978-as számában,¹ két évvel később pedig már közös kiállítást rendez Molnár László fotográfus-operatórral a veszprémi Georgi Dimitrov Megyei Művelődési Központban, ahol egyszerre tűnik fel a kiállított képek által megképzett történet egyik főszereplőjeként és a narratívát a fotókkal egyenértékűen alakító szövegek szerzőjeként. A *Fotóregény* című anyag negatívjai később egy rablás során eltűnnek, és csak az egy példányos nagyítások maradnak fenn, amelyek Géczi bevallása szerint épp a károsodás következtében lesznek a jelen elemzés tárgyát képező művek inspirálói: „A kilencvenes évek elején megsérült kiállítási anyag roncsolt felületei, tépelt oldalai, csonkolt alakjai kiváltják lelkesedésemet: a megrongálódott alkotások későbbi vizuális költészeti munkáim előképévé válnak, s azokat a *talált költészet* birodalmába emelik. A nyilvános terekről gyűjtött plakáttörmelekek és az azokból a véletlenek révén létrejött dekollázsok, hasított plakátok idővel kiállításra, katalógusba és kötetekbe rendeződnek.”²

Tipográfiai megoldásaival, a sorok közé ékelt ábrákkal és az anyagot záró vizuális költeménnyel első, *Vadnarancsok* című „verseskötete”³ (1982) és az egy évvel későbbi *Léghajó és nehezeke* (1983) is tanújelét adja, hogy a szerző már

1 *Apokrif, Bomlás és telítődés, Csoportkép holddal – szobrok idején (részlet), Guillaume Apollinaire – talált szöveg, Bomlás és telítődés, Víz, Magna o., Bölcsész, 1978/1, 20, 27, 67–71, 94, 108, 113.*

2 Géczi János – Molnár László, *Fotóregény*, Veszprém, Művészetek Háza, 2018, 5. A kiadvány számú kiadvány egy hasonlóan kísérleteket felvonultató kiállításához kapcsolódóan jelent meg: *Fotóképregegy*, Budapest, Mai Manó Ház, 2018. október 24. – 2019. január 20.

3 A kiadvány nyolcoldalas újság formájában jelent meg, kék tintával nyomva, szokatlan tördeléssel, többféle betűméret és betűtípus, eltérő sortávok és kiegészítő grafikai jelek, valamint véletlenszerűnek tűnő nyomok alkalmazásával. Az olvasás irányára vonatkozóan az – olykor külön címekekkel is ellátott – versek előtti sorszámozások tesznek ajánlatot. Géczi János, *Vadnarancsok*, Veszprém, Mozirota, 1982.

pályája elején sem járulékos sajtáságként tekint a szövegek képi kifejezőerejére. A néhány évvel később megjelenő *Elemek*⁴ (1986) pedig még erőteljesebben épít a kép–szöveg viszonylatokban rejlő hatáspotenciálra: a szabadversek közt helyet kapnak nehezen verbalizálható ábrákat és matematikai képleteket magukba foglaló költemények, Apollinaire munkáihoz hasonlóan formaalkotó, valamint inkább a kassáki hagyományhoz illeszkedő, plakátszerű, absztrakt kalligrammák, továbbá egyszavas képversek, konkrét költemények, lettrista alkotások, a textus és kép dialógusára építő xeroxok, talált szöveges és manipulált fotók is.

Ha Mitchellel együtt valljuk, hogy minden művészet képi és szöveges tartalmak sajátos összetétele, és minden médium kevert médium, amelyben különféle érzékelési módozatok és diszkurzív konvenciók kombinálódnak,⁵ érthetőbb lesz, miért válik kifejezetten nehézkesé a műfaji behatárolás Géczi itt tárgyalt munkái esetén. Szöveghordozó felületekről, összetagelt falakról és sziklákról, valamint roncsolt plakátokról 1983-tól készít fényképeket, bár ez utóbbiak egészen az 1990-es évek elejéig nem jelennek meg a nyilvánosság előtt. Ugyanakkor később majd e munkáit is a tág értelemben vett kísérleti költészettel hozza összefüggésbe, amely hagyományhoz a *Gyónás*⁶ (1988) és a *Látkép a valóságról gepárddal*⁷ (1989) című kötetek is kapcsolódnak.⁸ Néhány ezekben helyet kapó mű már a reklámgrafikák és a plakátok formanyelvét idézi, ugyanakkor lázad azok funkcióelvűsége ellen, hiszen a jelentésrögzítés lehetetlenségét hangsúlyozó megoldásokat alkalmaz, például intenzíven épít a palimpszesztálás jelentésleltető erejére, és a szöveges tartalmak szétszórásával relativizálja a lineáris olvasási kísérletek hatóképességét – amely effektusok aztán az 1990-es évek elejétől publikált roncsolt plakátokon is meghatározóvá válnak.

Aleida Assmann belátása szerint az írás „örökkévalóság-igénye és ígérete” a materiális állandóságon, a betűknek tulajdonítható reprodukálóerőn, a hagyomány áttetszőségének képzetén és a biztos olvashatóság feltételezésén alapult, azonban a 19. századra megingott a belé vetett bizalom. A szövegek után így válhattak egyre inkább a felejtés szükségszerűségét éreztető nyomok a kulturális emlékezet médiumaivá, amelyek lebontják a transzparencia látzatát, hiszen „mindig csak az elmúlt értelem töredékének a helyreállítását teszik lehetővé.”⁹ Az egymásra rétegzett óriásplakátok által hordozott információk – és itt persze nem egyszerűen a hirdetésekre, hanem az általuk hordozott kulturális összefüggésekre gondolunk – csak akkor lesznek a közelmúlt eseményeinek elevenen tartását szolgáló kommunikatív emlékezetet váltó kulturális emlékezet számára is jelentések, ha számot tudunk adni sajátos létmódjukról, láthatóvá téve a rétegződés folyamatának jelentés-összefüggéseit. A palimpszeszt a megőrzés és a felejtés dinamikus kapcsolatát viszi színre,

4 Géczi János, *Elemek*, Bp., Szépirodalmi, 1986.

5 Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1994, 94–95.

6 Géczi János, *Gyónás*, Bp., Magvető, 1988.

7 Géczi János, *Látkép a valóságról gepárddal*, Bp., Szépirodalmi, 1989.

8 1988-ban a betű felsokszorozására és térbeli elmozdítására építő xeroxokból álló egyedi könyvműveket is készített, például a *Totemek* és az *1978* címűt, amelyek egyértelműen a konkrét költészeti hagyományhoz kapcsolódnak, hiszen a betűket felszabadítják szemantikai funkciójuk alól.

9 Assmann, Aleida, *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai*, ford. Göföl Balázs = *Narratívák 8.: Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. Kisantal Tamás, Bp., Kijárat, 2009, 153–155.



Hasított plakát, 2001 (tépett plakát, 40 x 60 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.12.1.

megmutatva, hogy a múlt csupán fragmentumokban jelenhet meg a jelen értelmezője számára, ahogyan azt Géczi művei is érzékeltetik.¹⁰

Hulladékban oldott történetek

Géczi roncsolt plakátokról készült fotóiból először a *Médium-Art* (1990) kísérleti költészeti antológiában ad közre kettőt,¹¹ mégpedig a görögországi sorozatból, melyből egy évvel később a *Concrete*¹² (1991) egyik ciklusa is válogat. E könyve már angol címével is azt előjelezi, hogy a benne foglalt munkák egyrészt a betonnal – melyre gondolhatunk a tűnékeny információt ellenpontosító stabil hordozófelületként –, másrészt a konkrét költészettel hozhatók összefüggésbe, amely a futurizmus és a dadaizmus eredményeire építve tette láthatóvá, hogy a költői közlés eloldódhat a hétköznapi értelemben vett jelentéstől, s így kialakítható a költői jelnek valamiféle autonómiája. Az avantgárd költészet programja eleve az eszközszerű nyelvhasználat felszámolása, a jel függetlenítése volt.¹³ A

¹⁰ Eredetileg azokat a papirusztekercseket, viaszablákat vagy pergamenkódexeket neveztek palimpestusnak, amelyekről az írást eltávolították, hogy a helyére újabb kerülhessen. Váradí Ágnes, *Megőrzés és felejtés: Palimpszeszt, Palimpszeszt*, 1996/1. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm (letöltés ideje: 2020. 08. 13.)

¹¹ *Médium-Art: Válogatás a magyar experimentális költészetből*, szerk. Fráter Zoltán – Petőcz András, Bp., Magvető, 1990, 230–231.

¹² Géczi János, *Concrete*, Párizs – Bécs – Bp., Magyar Műhely, 1991.

¹³ Vö. „Az eszközjellegű nyelvvel szemben abszolúttá függetlenített jel, az abszolút forma esztétista elve voltaképpen az eszközjellegűségen aratott »látszatgyőzelemmel« hívta ki az avantgarde történelmi válaszát. S ez a jel, a formák és a nyelv visszavezetésének az igénye volt abba a világba, ahonnan származnak: a dologi, abszolút és konkrét valóságba. Legáltalánosabb értelemben ezt jelentette a jel materializálása, dologiasítása, valószerűsítése – az

konkrét költészet a nyelvi kifejezés alapelemeit, azok formai jellegzetességeit vizsgálja és ruházza fel a szemantikaitól független jelentéssel, rendszerint minimalizmusra és a radikális nyelvi redukcióra törekszik, de a repetitívitas, valamint a variációk és permutációk alkalmazása is jellemző eszköze.¹⁴

A Géczy-kötet második, *Kréta* című ciklusa a tartalomjegyzék tanúsága szerint 1985-ben készült, és az analóg fényképezővel rögzített fotókból áll, melyek az időjárás és az emberi beavatkozás közös munkája által előállított szövegkép fúziókat rögzítik, elsősorban plakátrészleteket, melyeken – Sz. Molnár Szilvia szavaival élve – „egyidejűsítődnek és közös képi térben lokalizálódnak különféle kulturális jelenségek”.¹⁵ E színes képek el is különbözödnak a könyv fekete-fehér, a konkretista törekvésekhez – többnyire – világosabban kapcsolódó munkáitól. A reklámszerepüket veszített, de eredetüket leplezni képtelen plakátképek a figurális és szöveges elemek – kép- és betűmaradványok – véletlenszerűnek tetsző kombinációit rögzítik, ugyanakkor nehéz eltekinteni ezek mimetikus jellegétől, amely viszont ellentmond a konkretista törekvéseknek.¹⁶

A nyelvi jelek analízise helyett inkább a komponálás, a kísérletezés ténye válik hangsúlyossá, amelyhez a témavariálás is hozzájárul: a tagelt szöveg hol falfelületen, hol pedig egy sziklán jelenik meg, sőt, a plakátfotók egyike három tábla találkozási pontját helyezi a figyelem fókuszába, így a többszörös keretezés tényére és a keretek mögül átsejlő környezetre – tehát a kép reprezentációs funkciójára – irányítja a figyelmet. A *Kréta* ciklus címével is az életvalósághoz utal vissza – az alkotói szubjektum által bejárt úthoz kapcsolódó emlékként, a valóságtapasztalat egy-egy leképeződéseként kínálja megértésre a fotókat. Amikor Jan Assmann azt állítja, hogy a múlt „azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele”,¹⁷ épp az emlékezet konstruáló szerepére hívja fel a figyelmet. Az emlékezés képessége a szocializáció által, tehát a társadalmi gondolkodásban adott, de mindig az egyénben aktualizálódik, és a múltból csak az marad fenn, ami feleleveníthető.¹⁸ De vajon ezek a munkák a felelevenítés, netán a rekonstrukció igényével lépnek fel, vagy inkább ennek lehetetlenségét rögzítik nyomaikkal, palimpszesztált felületeikkel?

Sándor Katalin szerint: „Az egymásra tépett és egymás hasítékain palimpszesztusként átütő plakátfoszlányokban felfüggesztődik minden kontinuitás, minden határ és egységképzet”.¹⁹ Géczy munkáin lényegében a hulladék – a nem megbízható emlékezet legmegbízhatóbb hordozója – szolgál a helyek

irodalomtudomány mai fogalmával: a költői nyelv deszemiotizálása.” Kulcsár Szabó Ernő, „*ki üdvözöl téged, születő pillanat*”: Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 133.

14 Szkárósi Endre, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben = Szó és kép: A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfija*, szerk. Kiss Attila Atilla, Szőnyi György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 349–355.

15 Sz. Molnár Szilvia, *Narancsgép: Géczy János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*, Bp., Ráció, 2004, 110.

16 Vö. Nagy Pál, *Az irodalom új műfajai*, Bp., ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995, 87. Továbbá: Szombathy Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Kaposvár, Képirás Művészeti Alapítvány, 2005. <https://www.artpool.hu/Poetry/konkret/> (letöltés ideje: 2020. 08. 06.)

17 Assmann, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és identitás a korai magaskultúrában*, ford. Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 31.

18 Halbwasch, Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. Sujtó László, Bp., Atlantisz, 2018, 374–375.

19 Sándor Katalin, *Hová „olvasni” Géczy János képszovegeit = Képvitelek: Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia, 2002, 221–222.

megíratlan történetét hordozó információkkal, de azok túlnyomórészt szétszalazhatatlanok. Egy olyan kor gyorsan felülírt nyomai, amelyben a kulturális emlékezet határai az új adathordozóknak köszönhetően rendkívül kiterjedtté váltak, s amelyben az elektronikus tömegmédiák miatt felerősödött a – már egyébként a nyomtatás elterjedésének időszakát is jellemző – dialektikus viszony újítás és elavulás, értékteremtés és elértéktelenedés között.²⁰ A városok arcukat is befolyásoló, ám az újabb rétegekkel rendre homályba vesző, roncsolódó, aztán pedig felfeslő óriásplakátok emlékezés és felejtés dinamikus játékát szemléltetik, tehát a fotók esetén a készítés helyének és idejének rögzítése is fontos információs értékkel bír. A helykoordináta megadása ugyan nem válik kizárólagos címadási gyakorlattá, de évtizedeken keresztül alkalmazott eljárás marad – a kisajátított óriásplakát-részletek, illetve dekolázsok, kollázsok, sőt, a korábbi maradványok effektusait a reprintek egymásra rétegzésével, megoldozásával imitáló pszeudoplakátok esetében is.

Megjelenésekor a *Concrete* görögországi fotókból válogató ciklusának darabjai nem feltétlen hatnak újszerűnek azok számára, akik a kísérleti költészeti hagyománnyal összefüggésben közelítenek a könyvhöz, Bohár András kritikája épp ezzel a sorozattal kapcsolatban fogalmaz meg kifogást. Meglátása szerint ez a típusú közelítésmód már az 1970-es évekre „kifutotta magát”,²¹ ám sommás véleménye inkább csak annak adja tanújelét, hogy nem számol a munkák egyéb kontextusaival. A görögországi fotósorozat képei csupán egy bontakozási folyamat első állomását képviselik, és értelmezésükkor nem tehető zárójelbe e hirdetőfelületek sajátos létmódja, hiszen ahogy Pfeiffer fogalmaz: „A médiumok eredettörténete és formái szétszalazhatatlanul fonódnak össze sajátos (történelmi, szociológiai, technikai stb.) feltételeikkel.”²² Az óriásplakát Nyugat-Európában és Amerikában már évtizedek óta használatos ekkoriban, viszont Magyarországon csak a rendszerváltás körül, 1989-ben jelenik meg. A rendszerint útszélén elhelyezett táblák felületeit a tulajdonosok szerződésben előre kijelölt időszakra adják bérbe olyan vállalkozásoknak, amelyek saját cégük vagy egy konkrét termék népszerűsítésére használják azt a tervezőgrafikusok által készített képek felkasírozásával.²³ Géczi Nyugaton készült munkái így nemcsak egyfajta idegenségtapasztalatról tanúskodnak, hanem a 80–90-es évek fordulóján akár a kapitalista országokat jellemző szabadverseny és a függetlenség szimbólumaiként is értelmezhetők, legalábbis azok számára, akik a Szovjetunió politikai-kulturális érdekszférájába került országokban szocializálódtak. A roncsok alkotóeleméül szolgáló hirdetőplakátok eredeti célja sem mond ellent ennek, hiszen épp a korábbi propagandaszervezők felszámolódásával képződik meg a művész által rögzítésre érdemesnek gondolt kompozíció a felsejlő fragmentumokból.

Mint látjuk, ez a műcsoport annak ellenére sem elsődlegesen a kísérleti költészeti hagyomány felől mutatkozik izgalmasnak, hogy több tematikus antológia ilyen összefüggésbe helyezve közli a képeket, és az eddigi recepció sem kérdőjelezi meg érdemben ennek az alapvetően a szerzői intencióból és a műcsoport szépirodalmi összefüggésbe ágyazottságából magyarázható közeli-

20 Assmann, Aleida, *i. m.*, 156–157.

21 Bohár András, *Konkrét: Géczi János: Concrete = Szöveg–tér–kép: Írások Géczi János műveiről*, szerk. H. Nagy Péter, Bp., Orpheusz, 2001, 59.

22 Pfeiffer, K. Ludwig, *A mediális és az imaginárius: Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. Kerekes Amália, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005, 28.

23 Somlói Zsolt, *Az óriásplakátokról = Tallózás a média világában*, szerk. Kádár Kata, Bp., KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda, 1999, 126.



Dekollázs, Róma, 1993–1995 (tépett plakát, 85 x 110 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020. 15.1.

tésmódnak a hatékonyságát. Sándor Katalin viszont legalábbis utal arra, hogy az ehhez hasonló „talált versek” értelmezésében a kontextuális tényezők és a tulajdonítás gesztusa is nagy szerepet játszik, hiszen a fotók kötetbeli megjelenítése egy bizonyos intézményes közeget jelöl ki célcsoportként.²⁴ Fontos továbbá szem előtt tartani, hogy a nyelvi és képi művészetek közti távolság a 20. században összezsugorodott,²⁵ tehát a művészeti kifejezésformák purista megközelítése, éles elkülönítése eleve kissé elavultnak mutatkozik. Jelen dolgozatnak sem célja elvitatni a tágabb értelemben vett kísérleti vagy épp vizuális költészeti összefüggésbe helyezés lehetőségét, viszont a továbblépés érdekében láthatóvá kellett tennünk, hogy ezeknek az évtizedek alatt gumifogalommal vált kategóriáknak az előnyben részesítése e művek esetén fontos összefüggések figyelmen kívül hagyását eredményezi.

A projekt keretében készült sorozatok komplexitásának feltárása – a roncsolt óriásplakátok archeológiai és antropológiai érdekeltsege miatt – inkább a képzőművészeti kontextusok felvázolásával, az évtizedek alatt bekövetkezett formanyelvi és anyaghasználati változások figyelembevételével, az intermedialis összefüggések szem előtt tartásával valósítható meg. Ezért a to-

24 Sándor Katalin, *Nyugtalanító írás/képek: A vizuális költészet intermedialitásáról*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011, 125, 127.

25 Pfeiffer, *i. m.*, 101. A roncsolt plakátokkal közös elemzésre kínálja magát a több mint egy évtizeden át alakuló, központi történet nélküli, fragmentált regényfolyam is, amelynek első darabja az ezredforduló utáni évben jelent meg: Géczy János, *Tiltott Ábrázolások Könyve*, Bp., Ister, 2001.

vábbiakban egyrészt a kollázs, illetve a folyamatot megfordító dekollázs hagyományával, másrészt az *objet trouve*, azaz a talált tárgy műfajával és a kisajátítás művészi gesztusa felől értelmezzük újra, egy nagyobb képzőművészeti projektnek tekintve, amely az emlékezés és felejtés dinamikus kölcsönviszonyára koncentrálna. Arra a fenyegető viszonyra tehát, amely a kommunikáció függvényében mutatkozik uraltnak,²⁶ a beszélő alany eltüntetésével viszont a kívülség állapotába veti a nyelvet, Foucault-val szólva: „Várakozó-felejtő létében, ebben a színlelő-álcázó hatalomban, amely eltöröl minden meghatározott jelentést, sőt annak a létezését is, aki beszél, ebben a szürke semlegességben, amely minden lény lényegi búvóhelye és amely így szabaddá teszi a kép terét, a nyelv sem az igazság, sem az idő, sem az öröklét, sem az ember, hanem a kívülség mindig szétbomló formája; kapcsolatba hozza egymással az eredetet és a halált, vagy inkább láttatja őket végtelen oszcillációjuk villanófényében – pillanatnyi érintkezésüket egy nem mérhető térben.”²⁷

A kisajátítás mint létfeltétel

Ahogy a Duchamp *Biciklikerek* (1913) című dadaista munkájától datált talált tárgyak alkalmazása,²⁸ úgy a kubista festészetből kisarjadó kollázs megjelenése is döntő szerepet játszott a modernitás művészetszemléletének alakulásában. Géczi János munkáinak teljesítményét is ezekből az előzményekből kiindulva tudjuk megérteni, hiszen az 1990-es évek elejétől már nemcsak fotózza, hanem olykor le is szedi a meglátogatott városok nem funkcionáló, egymásra rétegzett hirdetőplakátjait, illetve azok részleteit, kombinálja őket, és egyre több technikát alkalmaz a képek felületi megmunkálására is.

Egyes szakírók a talált tárgyakat a kollázs elv kiterjesztéseként értelmezik, hiszen azok a profán tárgyak művészi rangra emelése szempontjából rokonnak tűnnek, más felfogás szerint viszont a kollázsok kompozíciós szempontokat szem előtt tartó építkezésmódja ellentmond az önkényes műalkotássá minősítés nyers gesztusának. Az mindenesetre belátható, hogy mindkét műfaj a valósághoz fűződő kapcsolatra történő rákérdezéssel hozott újat. Az akadémiai képzettséggel és a műkereskedelmi érdekekkel szemben történő radikális fellépéssel ezek a műfajok az avantgárd magatartás megtestesítőivé váltak, s a progresszivitásból adódóan erősödött meg később intézményi státuszuk.²⁹

A montázs és a kollázs létrejöttét feltételező látásmód visszavezethető akár Cézanne-ig is, akinek a strukturált képei felhívták a figyelmet a látás vonal- és felülethatárokon mozgó működésére, ezzel megelőlegezve a vonalak mentén elváló felületek építőelemszerű használatát.³⁰ Mint a kubizmussal összefü-

26 „[A]z ember kizárólag arra emlékezik, amit a kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkoztatási keretei közé elhelyezni képes”. Assmann, Jan, *i. m.*, 37.

27 Michel Foucault, *A kívülség gondolata*, ford. Angyalosi Gergely, Athenaeum, 1991/1, 102.

28 Tegyük hozzá, ennek a műfajnak az előzményei is messzemenőkig kiterjeszthetők: „A *ready-made* talán egyidős azzal a kedves kis virággal, amit – miután leszedték és elvették helyéről – egy neandervölgyi gyermek sírjába raktak, több mint negyvenezer évvel ezelőtt, a shanidari barlangban, Irakban.” (Kiemelés az eredetiben.) Didi-Huberman, Georges, *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*, ford. Házas Nikolett, Moldvai Tamás, Seregi Tamás, Z. Varga Zoltán, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014, 32.

29 Bajkay Éva, *Magyar avantgárd kollázsok = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. Kopócsy Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 57.

30 Sz. Molnár Szilvia, *i. m.*, 109.

gésben Clement Greenberg a kollázs műfajának megjelenési körülményeiről kifejti: „A festménynek, ahelyett, hogy tagadni próbálta volna, világossá kellett tennie önnön síkszerűségének fizikai tényét, még akkor is, ha mindeközben meg is kellett haladnia ezt a kinyilvánított síkszerűséget mint esztétikai tény, és továbbra is a természetet kellett visszaadnia.”³¹ A kollázsolás első alkalmazása Braque-hoz köthető, akinek a képein a ragasztott felületek megjelenése előtt a nyomtatott szöveg utánzása, a festett betűk megjelenítése szolgálta legtisztábban a síkszerű hatás elérését.³² A szöveg azért válhatott a táblaképszerűség elleni lázadás eszközévé, mert eredendően mesterséges kódként kínálja fel magát értelmezésre, tehát megkérdőjelezi a reprezentációs funkció igazságtartalmát. Az 1910-es évektől elindult az alapanyagok közti hierarchia felszámolása, az addig a festészet köréből kizárt anyagokat – újságlapokat, szám- és betűstencileket, jegyeket, szivarcímkeket – kezdtek használni a képek részeként. A háttér és a figurális elemek emancipációjával, a centrális perspektíva megszüntetésével Picasso és Braque a konkrét térélményt adó reliefeket alkottak. A fotók tárgyként alkalmazása pedig az 1910-es évek végén a berlini dadaisták tevékenységének köszönhetően vette kezdetét, akik különböző helyekről származó fotókat kezdtek összemontírozni, és a – kollázt kifejlesztő kubisták által képviselt – festészeti hagyománnyal szembeni lázadásukat fejezték ki azzal, hogy ragasztott képeiket fotómontázsnak nevezték.³³

A kubisták progresszív tevékenységéből származtatható a pop art és az újrealizmus alkotói által kidolgozott dekollázs is, igaz előbbi konstruktív tevékenység eredménye, míg utóbbi épp ellenkezőleg, egyfajta dekonstrukció következtében áll elő. A két technika közti anyaghasználati különbséget J. Lieber Erzsébet így határozza meg: „A dekollázs metódusokban a formálódó új világ nem máshonnan importál építőköveket, hanem egy adott egység »egész«-ségének megsértése, megrongálása útján nyert maradványokból, romokból áll össze.”³⁴ Géczi munkáit látva persze kérdésként merülhet fel, hogy ezeket a korábbi rétegeket magukba temető roncsolt óriásplakátokat mennyiben lehet zárt egészként tekinteni, hiszen az anyag folytonos átalakulásban van az eltulajdonítás pillanatáig. A szubjektum beavatkozása egyben be is rekeszti a pusztítást okozó hatásoknak való kiszolgáltatottságot, látszólag lezárja – vagy legalábbis a muzealizálással lelassítja – a továbbalakulás folyamatát, ezzel a játékba vonással biztosítva a tárgynak műszerű létmódot.³⁵

A dekollázs műfajához kapcsolódó képzőművészek közül valójában már az 1950–60-as években is sokan dolgoztak a Gécziéhez hasonló eszközökkel – utcai plakátrészletek eltulajdonításával, bekeretezésével, továbbgondolásával, kombinálásával. Mindenekelőtt a francia Jacques Villeglé és Raymond Hains, az olasz Mimmo Rotella, valamint a német Wolf Vostell munkásságára érdemes utalni. Ők is az egymásra rétegződés után a hirdetőtáblákról eltulajdonított anya-

31 Clement Greenberg, *A kollázs*, ford. Ady Mária = C. G., *Művészet és kultúra*, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 62.

32 *Uo.*, 63–64.

33 A kollázs és a montázs műfajának elkülönítése tehát részint intézménypolitikai kérdésekre vezethető vissza, és egyik vagy másik fogalom előnyben részesítése csupán leegyszerűsítéssel magyarázható tisztán formális szempontok alapján. Perenyei Monika, *Montázs a modern magyar művészetben = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. Kopócsy Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 38–39.

34 J. Lieber Erzsébet, *Kollázs- és iparművészet = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. Kopócsy Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 44.

35 Vö. Gadamer, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, Bp., Athenæum, 1994, 24.

got használták, azt olykor felkasírozták, kombinálták, a képek rétegeit helyenként visszafejtették, részleteit feltépték, lekaparták, többnyire eldönthetetlenül hagyva, hogy a látott kép pusztá talált tárgy vagy egy beavatkozás eredménye. Nem példátlan megoldás az sem, hogy egy-egy mű címe visszaül a származás helyére – példaképp említhetjük Jacques Villeglé *Templom utcáját* (1964) vagy épp Mimmo Rotella *A déli városok* (1992) című dekollázsát –, de Géczi János munkásságában ez a gesztus sokkal következetesebben van jelen, és túlnyomórészt külföldi helyszínekhez – Európa nagyvárosaihoz – és ezzel együtt különböző kultúrákhoz kapcsolódik.³⁶ A hátramaradt maradványokat kezdetben csak megfigyeli, és a ráközelítéssel kiemelt részleteket vagy olykor a plakát egészét rögzíti, de aztán el is tulajdonít hulladékká vált részleteket az éjszaka leple alatt, ezzel pedig az értéktelen anyagokból és tárgyi töredékekből dolgozó *arte povera* (szegényes művészet), valamint az *appropriation art* (a kisajátítás művészete) gyakorlatához egyaránt kapcsolódik. Nem csak újrakeretez, hanem ráhagyatkozik a rétegzett múltra, tépésekkel elkezd előhívni a korábbi rétegeket, párbeszédbe léptetve a kiszámíthatatlanul előtűnő tartalmakat az újabbakkal.

A város emlékezete

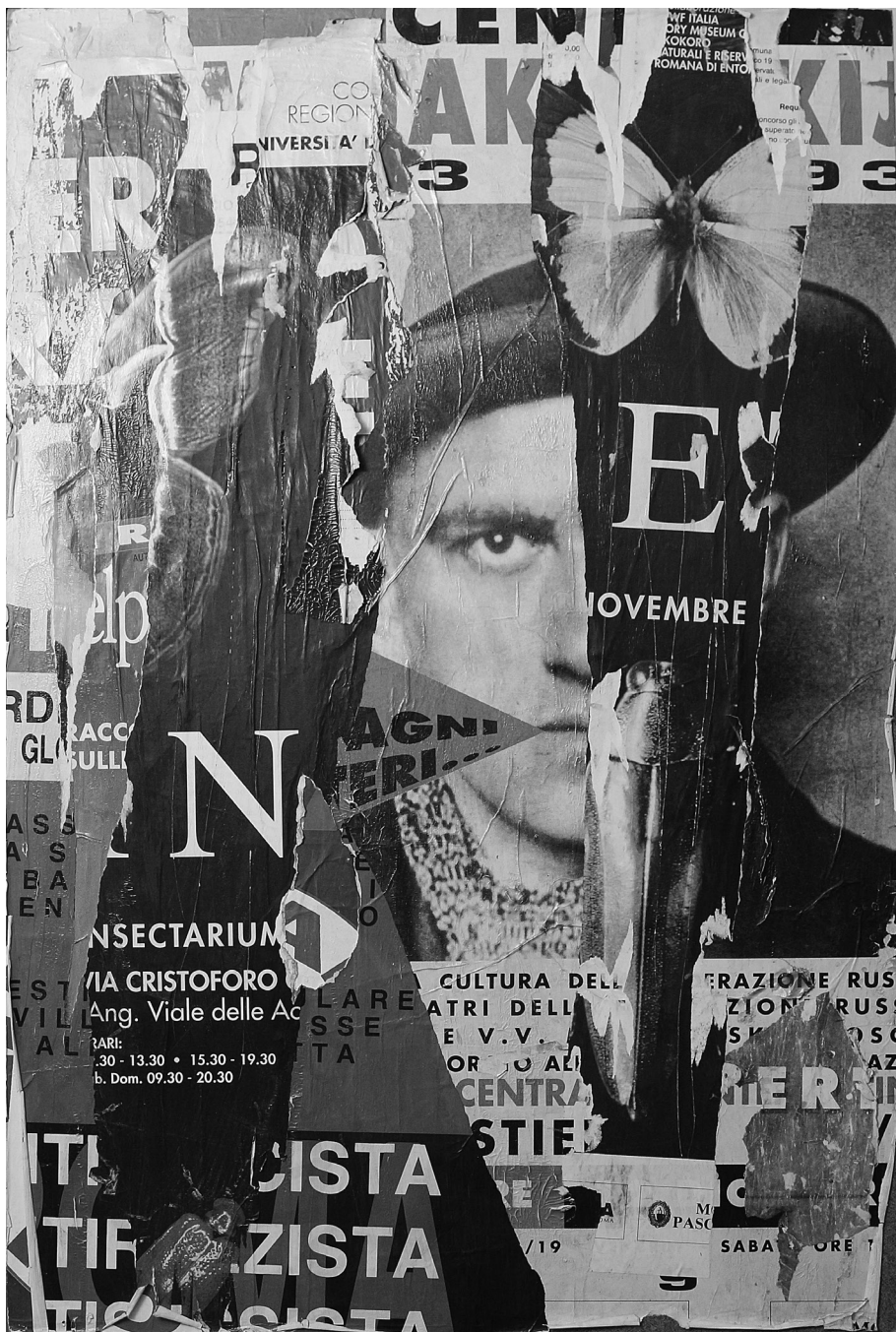
Jakob Burckhardt szerint a szövegek egy kor kódolt üzenetei, ezzel szemben a nyomok közvetlen információk, hiszen cenzúra és torzítás nélkül képesek dokumentálni egy korszak emlékezetét. Mint Aleida Assmann is felhívja rá a figyelmet, ezért mérvadók a nem az utókornak szánt tanúsítványok, melyek közé akár a városi óriásplakátok is besorolhatók, hiszen nyomaik a hagyomány által elhallgatott mindennapokra utalnak vissza, anélkül, hogy ezzel korábban bárki is számolt volna. „A nyomok teljesen más utat nyitnak a múlt felé, mint a szövegek, mivel a nyomok a múltbeli kultúrák nem nyelvi kifejeződéseit – romokat és maradványokat, töredékeket és cserepeket, vagy a szóbeli hagyomány emlékeit – is magukba foglalják.”³⁷

Géczi az 1990-es évek közepén – számos vizuális költészeti kiállítással a háta mögött – egyre gyakrabban prezentálja a könyv médiumát elhagyva is a roncsolt óriásplakátok fotóit, illetve a hasított, kombinált képeket, dekollázsokat. Mindenekelőtt két 1994-es kiállítást, a székesfehérvári Vörösmarty-teremben bemutatott *Roncsok (kollázsok, xeroxok, fényképek)*-et, a veszprémi Várgalériában rendezett *Roncsok II. (kollázsok, xeroxok, fényképek, plakátok)*-at, illetve az egy évvel később a kaposvári Városi Művelődési Központban bemutatott *Roncsok III. (kollázsok, xeroxok, fényképek, plakátok)*-at érdemes megemlíteni. De az életmű egészét szemügyre véve – szövegek szintjén is – legnépszerűbbnek mutatkozó város roncsolt plakátjainak is több önálló kiállítást szentel: 1995-ben a Róma, tépések az érsekújvári Bar-ocóban, a Róma (18 hasítás) pedig először a veszprémi Petőfi Színházban és a budapesti Fészek Klubban, majd 1996-ban a sepsiszentgyörgyi Városi Képtárban látható.³⁸ A tárlatok pontos

36 „Európa szinte valamennyi nagyvárosát bejártam éjjelente, hogy zsákmányhoz juszak, azonban az elődökkel ellentétben nem azon hirdetésekkel rokonszenveztem, amelyek nyersanyagul kínálták magukat. A magam elvei mentén, magam tetszésére szabadon alakítom át, ölhetem meg őket.” Géczi János, *A kentaur: Kollázs és dekollázs* = G. J., *Upcycling*, Veszprém, Művészetek Háza, 2019, 13–14.

37 Assmann, Aleida, *i. m.*, 155–156.

38 Géczi, *Upcycling*, *i. m.*, 46.



Dekollázs, Róma, 1994 (tépett plakát, 94 x 120 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.10.1.

összetétele gyakorlatilag rekonstruálhatatlan, néhány kiállítási installációról már enteriőfotók sem hozzáférhetők, a művek egy része szétszóródott vagy megsemmisült, viszont az 1998-ban a győri Képcsarnokban bemutatott anyag túlnyomó része a veszprémi Laczkó Dezső Múzeumba kerül, amely így a Géczi-művek legnagyobb kollekciónak birtokolja: az 1993 és 1996 közti időszakból harmincnégy farostlemezre felkasírozott munka található meg itt, de néhány ezredforduló utáni darab is bekerült a gyűjteménybe. A címbéli utalások tanúsága szerint Rómából, Pozsonyból, Rovinjából, Prágából és Veszprémből származó képek egyaránt fellelhetők köztük, sőt olykor a kombinálás ténye is világossá van téve, ahogy azt a *Barcelona–Veszprém–Róma* (1993–1995) című hasított plakátegyüttes esetén tapasztaljuk. Ez a kép nemcsak az eltérő nyelvű fragmentumok kombinálása miatt izgalmas, hanem azért is, mert a különböző színű és tipográfájú lapok körkörös elrendezése – az ívelt szakításokkal – a

régészeti feltárások földrétegeit idézi, amelyek lehetővé teszik az egyes korszakok elkülönítését.

A római dekollázsokon visszatérő képi elemeket is felfedezhetünk. Egy szépen komponált munkán (1994) kalapos fiatal féfiarc épen maradt felét látjuk a függőlegesen szerveződő szaggatások közül előtűnni. Egyik szemével a kép mértani közepéhez közeli pontról tekint ránk, ennek köszönhetően magára vonja tekintetünk, és a megfigyelés tényére hívja fel a figyelmet. Ugyanez az arc egy másik képen (1993–95) egészében is látható a dekollázs bal felét kitöltő, átlós kompozíciót előidéző plakáton. A fiatal féfi itt szinte felismerhetetlenségig eltorzítva, előregítve jelenik meg, arcán a rozsdamaratás nyomaival. A roncsolódást, a múlás tényét még hangsúlyosabbá teszi, hogy a további rétegekre nem terjed át ez a felületi hiba, mi több, a kép tetején egy arcát tenyerébe temető ifjú, az alján pedig egy arany fénnel övezett, koronás kishű látható. Felfigyelhetünk továbbá arra, hogy utóbbi arcot egy megtépett felirat övezi, amelyből csak a „MA” és a hiányos „RO” marad olvasható, a betűkombinációk sorrendjének megcserélésével pedig megkapjuk a város nevét: *Róma*. De ehhez a sorozathoz tartozik az a különlegesen szellemes dekollázs is (1993–95), amelyen a Bram Stoker *Drakuláját* fekete alapon vörös betűkkel promotáló plakát alól egy paradicsomlé reklámja tűnik elő. Az információs értékkel bíró elemek társításából adódó ironikus hangvétel persze más munkákon is visszaköszön később.

Az ezredforduló előtti években készült képek közt a részletkiemelő keretezésen túl egyéb utólagos beavatkozás nyomát nem mutató kompozíciókat, vízszintes és függőleges tépésekkel vagy épp foltszerűen szervezett hasításokkal dolgozó darabokat egyaránt találunk, de a legesztétikusabb művek alapvetően egy-két hangsúlyosabb plakátrészlet kombinációinak tűnnek, néhány kiegészítő jellegű kompozíciós elemmel kiegészítve. Ilyen például az a „United Games” és a tépett „Nép” feliratokat hordozó veszprémi dekollázs (1996), amelynek központi alakját a fa ágaiból és leveleiből kirajzolódó női arc adja. A kompozíciót uraló rózsaszín plakát eredetileg Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című művének adaptációját reklámozta. Ez esetben a szövegek is arra irányítják rá a figyelmet, hogy a különféle közösségek kulturális aktusainak lenyomata, a fennmaradt nyomok aggregátuma a kép.

Géczi az 1990-es évek közepén rendezett kiállításokon olykor persze fotókat is installált, és a későbbi kötetekben is közölt belőlük, például a *Képvessék* (1997) cikluscímei – *Csúsztatás*, *Hasítás*, *Tépés* – eleve a technikai megalkotottság tényére terelik a figyelmet. Az utólagos beavatkozás tényének hangsúlyozása a képzőművészeti kontextusokat helyezi előtérbe, az anyagyszerűsége tereli a figyelmet. Bár a xeroxszal készült műveket tartalmazó ciklusokat követve ez esetben a plakátroncsfotók reprodukciói is fekete-fehérben jelennek meg, az életvalóságra töltendő visszautalás még nyilvánvalóbbnak hat, mint a *Concrete* esetén, ugyanis a tartalomjegyzékben olvasható címek mintha arra készletnének, hogy a személyes életút lenyomataként, a vizuális napló elemeiként értelmezzük a képeket, ugyanis a városneveket pontos dátumok is követik. A plakátok rögzítését láttató idő- és helyviszonyok persze egyúttal a képen megmutatkozó látvány egyszerűségére is felhívják a figyelmet, amely azáltal vált megoszthatóvá, hogy az idegen kultúrából érkező antropológus-művész³⁹ dokumentálta mindazt, ami számára érdekes-

39 Géczi János művészi tevékenysége mellett antropológiai és művészettörténeti kutatásokat is végez, és másfél évtizeden keresztül – 2003-tól 2017-ig – a Filozófia, Történelemtudomány

nek mutatkozott a város felfeslő nyomai közül. A válogatási szempont persze előzetesen kondicionált, hiszen – mint Halbwasch megvilágítja – az észlelés az emlékekre történő ráhagyatkozással áll elő, amely hasonló megértési képességgel rendelkező emberek csoportját feltételezi, „a külön-külön tekintett emlékeink mindenki emlékei, de emlékeink láncolata csak a miénk: csak mi ismerjük, és csak mi vagyunk képesek felidézni a láncolatot.”⁴⁰ A szubjektum emlékezete tehát a különféle csoportok kollektív emlékezetének sajátos összekapcsolódásaként aktualizálódik.⁴¹

A *Tépés* ciklust a legkorábbra datált *Róma, 1993. 12. 27.* nyitja, a fotó tetején nagykapitálissal szedve – sérült utolsó betűvel – jelenik meg a „HOLIDAY” szó, egy sorral lentebb pedig az „ON” kikövetkeztethető fragmentumként, a célhely betűi viszont már kibetűzhetetlenek, és ez az olvashatatlanság a hiány kitöltésére készlet. A szöveg alatt mintegy a nyaralás imaginatív eseményét ellensúlyozó figurális tartalomként egy szigorúarcú, elegánsan öltözött férfi felsőteste látható, szemei helyén tépésnyomok. Az ing-nyakkendő kombináció megisméltése egy tőle jobbra már humán karakterét veszített alak egykori jelenlétét sejteti. Ebben az esetben az elegáns öltözék attribútuma kerül előtérbe, az arc és a végtagok pedig eltűnnek, amit az uniformizáltság jelölőjeként azonosíthatunk, az arctalanává válás következő fázisaként. A társadalomkritikus olvasatot erősítik meg az aranymetszés szabályait követő kép alsó harmadában megjelenő szövegtörmelékek is, e sötét felületen ugyanis egy kilencven fokban elforgatott számsor dominál, melynek digitális óráktól kölcsönzött betűtípusa is a technicizáltságot, az arcvesztett ember eszközszerű jelenlétét, időnek való alárendeltségét hangsúlyozza. Maga a szövegszerűen megidézett nyaralás így olyan kulturális gyakorlatként válik értelmezhetővé, amely az ebbe az életformába történő beletörődést segíti. Az angol mint hipercentrális nyelv alkalmazását az eredeti, nyaralásra buzdító reklámplakát esetén nyilván a célcsoport indokolta, a történelmi világvárost megtöltő turisták meggyőzése arról, hogy érdemes utazniuk, a körforgás fenntartását segíti.

A *Tépés* ciklusban található képek többsége viszont kevésbé adja magát könnyen elemzésre, a képmaradványok és a dominánsabban jelenlévő szövegtörmelékek sűrű, nehezen kibetűzhető szövedéket alkotnak, és egy fotó ebben a kötetben is környezetével együtt mutatja a plakátot hordozó táblát: a *Štúrovo, 1996. 7. 1.* meggátolja, hogy a széria darabjait pusztá felületekként, a valóságábrázolástól függetlenül szemléljük. A plakátot felső sávjában olvasható szlovák „S NAMI DOKÁŽE” (velünk meg tudja csinálni) szlogen szinte sértetlen, alatta viszont a táblát túlnyomóan fehér szakításnyomok borítják, így mintha a szöveg a hiátusok kitöltésére szólítana fel, a kevés beazonosítható nyom közül viszont az egyik legdominánsabb éppen egy szövegre visszamutató fekete háromszög, amely az önreferencialitást hangsúlyozza.

A képek retorikájával kapcsolatban Roland Barthes felhívja a figyelmet arra, hogy „minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek »lebegő láncát« implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválasztja, a többi pedig figyelmen kívül hagyhatja. A poliszémia az értelem kutatására ösztönöz”.⁴² A plakátreklámok is képesek komplex üzenetek továbbítására, sőt, a figyelem

és Antropológia Intézet vezetője volt a veszprémi Pannon Egyetemen.

40 Halbwasch, *i. m.*, 352.

41 Assmann, Jan, *i. m.*, 38.

42 Roland Barthes, *A kép retorikája*, ford. Angyalosi Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 67.

megragadása, a manipuláció érdekében eleve az ideális kommunikáció alapelveinek megsértésére törekednek,⁴³ de mivel rövid ideig láthatók utazás közben, gyorsan felfoghatónak is kell lenniük. Éppen azért válhatott sikeressé ez a médium, mert az 1960-as évektől jelentősen megnőtt a magánautók száma, és ezzel együtt a gépjárműben eltöltött idő is, különösen a munkába járó – épp ezért fizetőképes – réteg körében. A figyelemfelkeltés és -fenntartás érdekében az óriásplakát-szabványok egyre nagyobbakká váltak, és mindmáig ez a leghatékonyabb privát szféránkon kívül feltűnő, azaz „barátságos médium”.⁴⁴ Ugyanakkor rövid ideig őrzi meg aktualitását és újdonságerejét, azért is készül vékony papírból, amely hamar pusztulásnak indul, mert így feleslegessé válik a hirdetési időszak lejáta utáni eltávolítás. Ennek a kódolt sérülékenységnek és a korábbi rétegek áttűnésének köszönhető, hogy az eredetileg nagy számban legyártva és kihelyezve hatékony hirdetőfelületek rongálódásával egyedi kompozíciók létesülnek.

Míg a profi grafikusok által reklámcéllal szerkesztett, gyors reakciót kiváltani próbáló plakátok szükségszerűen merev területi korlátokkal bírnak, és könnyen értelmezhető üzenetet hordoznak,⁴⁵ addig a roncsolt plakátok talált tárgyként épp az egyedi felületi sajátosságok, véletlenszerű nyomkombinációk, kibogozhatatlan jelentés-összefüggések, véletlenszerű együttállások miatt tehetők művészi értékűvé, de egyúttal az adott hely fogyasztói kultúrájának kifejező lenyomatai is. A városnevek gyakori címbe idézése, zavart keltő ismételtése Géczi munkái esetén épp ez utóbbi fontosságát hangsúlyozza.

A művészet mint kutatás

Az óriásplakátok helyhezköttöttségükből adódóan számolnak azzal, hogy a befogadók jelentős része ugyanazon útvonalakat járja be újra meg újra, ezért egy bizonyos időintervallumon belül periodikusan ismétlődve szembe találja majd magát az adott információval, amely meggyőzésre tör, nemcsak márkák, termékek és csoportok, de ideológiák versenyét szolgálva. Tehát hiába nevezik barátságos médiumnak az óriásplakátot, valójában az otthonon kívüli feltűnése egyfajta harctérre változtatja a fizetőképes rétegek által leggyakrabban bejárt útvonalakat. A harctér felszámolásában a vesztes és a győztes egyaránt érdekelt, példaképp egy választást is említhetünk: a sikertelenebb pártok a bukásra emlékeztető nyomok – az egykori hatástalan jelkombinációk – eltörlésében motiváltak, a győzteseknek pedig azt kell feledtetni, hogy volt idő, amikor még a versenyhelyzet fennállt, megosztottságot idézve elő a társadalomban, ugyanis mint Halbwasch rávilágít: „a társadalom igyekszik kivetni az emlékezetéből mindazt, ami elválaszthatná egymástól az egyéneket, eltávolíthatná egymástól a csoportokat, és minden korban átgyúrja az emlékeit, mert összhangba akarja hozni őket egyensúlyi helyzetének változó feltételeivel.”⁴⁶ Ráadásul a megőrzésre váró dolgok sokasága és az emlékezet korlátolt kapacitása miatt állan-

43 Schirm Anita, *Az óriásplakátok nyelve = Ikonikus fordulat a kultúrában*, szerk. Balázs Géza, H. Varga Gyula, Bp. – Eger, Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum, 2009, 179.

44 Somló, *i. m.*, 127–128.

45 *Uo.*, 129.

46 Halbwasch, *i. m.*, 367.

dó redukcióra vagyunk kényszerítve.⁴⁷ Az ezredforduló után egyre több olyan munkát készít Géczi, amelyeken egyetlen eltulajdonított hirdetés dominál, minimális sérüléssel vagy beavatkozással, így gyakran felismerhetők maradnak az eredetileg népszerűsíteni kívánt tartalmak, mint ahogy az A-ha zenekar koncertjét hirdető *Brüsszel 34 (2005)* vagy épp a cigireklámos *Athén 10 (2008)* esetén történik, egyúttal teret kap a minimalizmus, a *Málta 1 (2007)* képmezőjének túlnyomó részét például homogén kék felület uralja, amit csak jobbról tör meg egy kuszán szaggatott, dominánsan citromsárga szakadásnyom, egyetlen felismerhető jelként az „E” betűvel.

Egy óriásplakát tartalma repetitíven feltűnő, emlékeztető jelkombináció, egy roncsolt plakáté viszont összetettebb jelenség: a jelek devalválódásával a felejtés elkerülhetetlenségét érzékelteti, de a felfeslő információkkal egyúttal érezteti az emlékezés sokszor uralhatatlannak tűnő működését is, s e kettőt elválaszthatatlannak mutatja, hiszen – mint Aleida Assmann fogalmaz – „a digitális média korában a kulturális emlékezet helyzetét az emlékezés és a felejtés közti éles határvonal megszűnése határozza meg. Ennek hatására a kulturális emlékezet struktúrája a tudattalanhoz látszik közelíteni, ahol ez a különbségtétel emlékezés és felejtés közt valójában nem létezik.”⁴⁸ Géczi János roncsolt plakátjai épp ettől lesznek oxymoronszerűek, mert a megőrzés lehetetlenségét a tág értelemben vett keretezéssel mutatják fel.

Az új kontextusba helyezés, a feledés homályából a figyelem középpontjába állítás hatékonysága is nő azzal, hogy egyre inkább a nyomszerűséget érezni a képeken. A régi vizuális költészeti hagyománnyal dialógust folytató installációjáról nevezetes *Carmen figuratum* című tárlat – és a kapcsolódó kiadvány⁴⁹ – is helyet ad roncsolt plakátoknak a Laczkó Dezső Múzeumban, elsődlegesen a gyűjtemény részét képező anyagokból válogatva. Ezt követően viszont egy évtized telik el a következő kiállításig, Géczi 2012-ben jelentkezik újabb roncsolt plakátokkal: a *Címképek* című tárlat anyagát a budapesti Magyar Műhely Galériában és a kolozsvári Bulgakov Kávéházban is installálják. A *Tépett plakátok 2014*-ben a veszprémi Művészetek Házában, a Miskolci Galériában, a *Plakát, roncs* pedig a veszprémi Pannon Egyetemen tekinthető meg, és hosszabb szünet után a kötetekbe is visszatér ez a téma. Az albumszerű, négyzetes formátumú *Hosszú versek / Képversek (2014)*⁵⁰ című kötet ismét együtt közöl roncsolt plakát- és falfotókat, ám az eleinte fekete-fehér, majd színes, latin, görög, kínai, cirill és arab betűk kavalkádja által uralt ezredforduló utáni képek itt – néhány csúsztatott xeroxhoz és műtárgyfotóhoz hasonlóan – a versek közé ékelődnek. Mivel a tartalomjegyzék sem igazít el a helyi és időbeli referenciáit illetően, a cím nélküli munkák illusztratív jellegűvé válnak, és intenzív dialógusba kerülnek az oldalpár másik felén olvasható versszöveggel.

Mintha a művész részéről is egyre nagyobb igény mutatkozna arra, hogy a roncsolt plakátokat egy különálló projekt részeként prezentálja. A *Kusza képmezőkben (2015)*⁵¹ önállóan, de címek nélkül sorjáznak a plakátroncsokról,

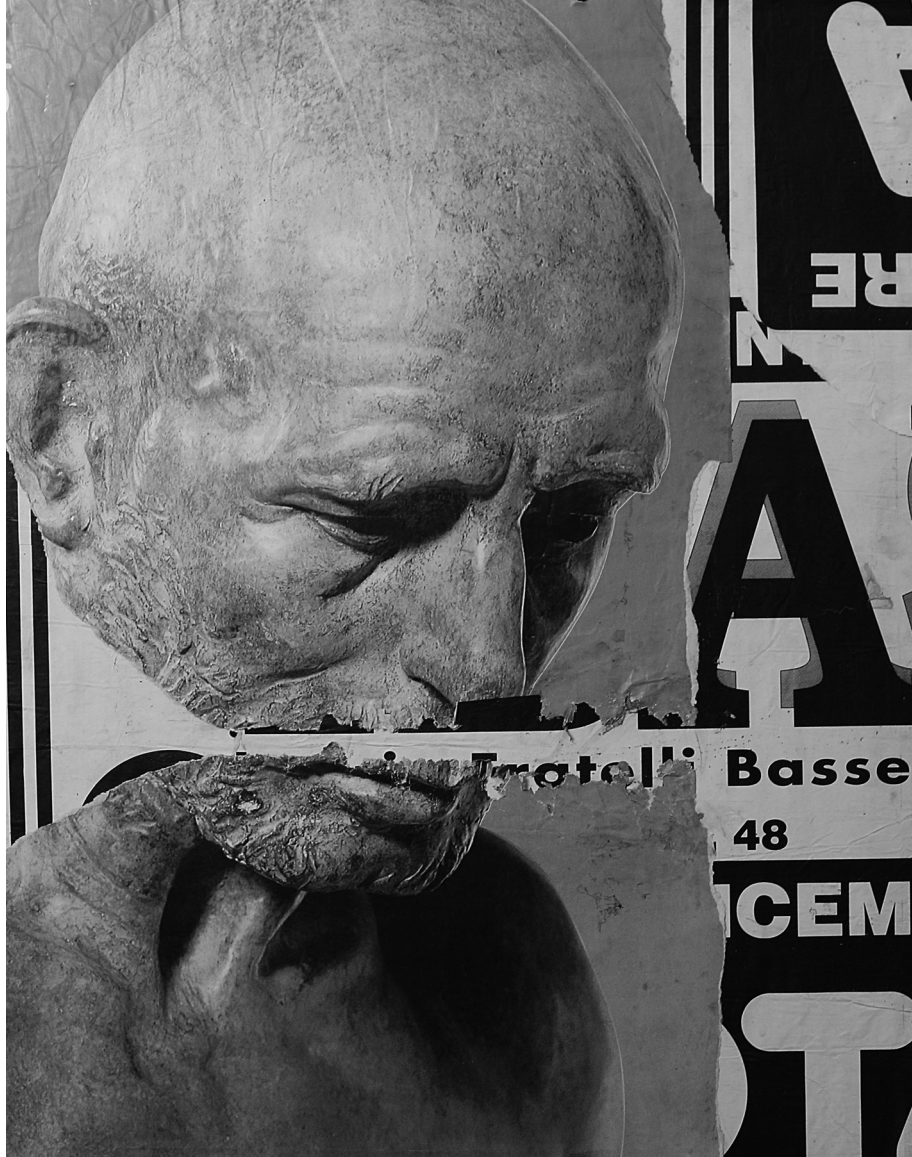
47 Assmann, Aleida, *i. m.*, 155.

48 *Uo.*, 159.

49 Géczi János, *Carmen figuratum*, Bp. – Veszprém, Magyar Műhely – Laczkó Dezső Múzeum, 2002.

50 Géczi János, *Hosszú versek / Képversek*, Bp., Gondolat, 2014.

51 Géczi János, *Kusza képmezők*, Bp., Magyar Műhely, 2015.



Dekollázs, Róma, 1993–1995 (tépett plakát, 70 x 90 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.8.1.

málló falrészletekről készült, egyre minimalistább, a figurális elemeket szinte teljesen mellőző, olvasható szövegrészeket ritkán, sőt, sokszor már felismerhető betűt sem hordozó képek. A *Rozlupane plakaty* (2014)⁵² című albumban több olyan fényképet is találunk, amelyet aztán újrakontextualizál a szerző. A különlegesen harmonikus tipográfiával és színkombinációval dolgozó *Trogir* (2008) című fotó pszeudoplakát változatát (2008-17) az teszi igazán zavarba ejtővé, hogy a felszakított részeknél a print alól ugyanazon kép részlete tűnik elő, így a kompozíció színegyensúlya nem bomlik meg az átrendezéssel, csak kiegészül a fehér szakadásnyomokkal. A sokszorosított nyomatok egyedi viszonyrendszerbe léptetése, az ismétелhetetlen beavatkozások összekuszálja érintkezés és eltérés játékát, felforgatva az emlékezéshez és a változáshoz való viszonyt.⁵³ A *Meteora* (2012) sérült női arca A *tenyérjós* (2019)⁵⁴ című Géczi-regény címlapján is visszaköszön, mielőtt kisméretű pszeudoplakát készülne belőle (2012–20). A nyomtatás, ragasztás, további felületfelsértéssel és tépéssel reliefszerűvé alakított képen homályossá válik a fotón rögzített és a printelt

52 Géczi János, *Rozlupane plakaty*, Veszprém, Művészetek Háza, 2014.

53 Vö. Didi-Huberman, *i. m.*, 204.

54 Géczi János, *A tenyérjós*, Bp., Athenæum, 2019.

lapon előidézett szakadások közti különbség, a női arc pedig a roncsolással felismerhetetlenné válik.

Létesülés és pusztulás, illetve emlékezés és felejtés dinamikája körköröségében mutatkozik meg a hasonló eljárással készült, rendszerint kisméretű képeken, amelyek a természeti erők – ember számára jelentésszerű felületekbe történő – kiszámíthatatlan beavatkozásait imitálják. A pusztulás folyamatának látszólagos berekesztése után így nyílik lehetőség arra, hogy a fotón rögzített kép az újabb remediáció következtében felfrissüljön, ismét nyugtalanságot keltve. Hogy miért lehet szükség erre? Mert a felszámolódás egy pillanatát rögzítő fotók műtárggyá minősülésével visszaíródik a befogadási szituációba az a vágykeltő mechanizmus, amely a sértetlen, manipulatív óriásplakátokhoz tartozott. A hirdető funkció, a célra irányultság elleni lázadás igénye követeli meg ezt a megújulást, amelyről a legutóbbi kiállítások, a győri Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeumban 2018-ban bemutatott *Roncsolt plakátok – dekolázsok* és a veszprémi Művészetek Házában 2019-ben installált *Upcycling* anyaga tanúskodik.

A miskolci (2014–15) kollázsok gyakran egyetlen talált plakát részleteinek újrendezésével állnak elő, esetleg minimális mértékben kiegészítve egyszínű tépésekkel, amely eljárás következtében a kompozíciók egységes hatást keltenek. A *Miskolc 6* (2015) című mű bal felső részén egy lecsúszó Mini márkajel, az alján pedig egy lelógó felirat sérti fel a kép határait, miközben jobb fentről egy türkiz hasadás hatol be jelentőségteljesen a némileg koptatott, fekete alapfelületbe, értelmet adva a szöveg sértetlen részének: „FONTOS RÉSZ”. A munkákat uraló letisztultsághoz olyan technikai sajátosságok is hozzájárulnak, mint a gyűjt felületek egész térre kiterjedő hangsúlyozása egyrészt a reliefszerű ragasztással, másrészt a mesterséges koptatás segítségével, de az egész képet kitöltő pontszerű metszések is előfordulnak. A szövegnyomot immár fragmentum szintjén sem idéző *Miskolc 5* (2015) esetén szellemes eljárásnak mutatkozik, hogy a hatalmas kolbászok képét vágásnyomok metszik fel, mintha valaki nem tudott volna különbséget tenni az ikonikus jel és az étel tényleges jelenléte között.

Az időszak egyik legsztétikusabb darabján, a *Pixel-Vízen* (2015) a kék uralta színmezőből mindössze néhány betűtöredék és a *KrakSport* webcímmel kiegészülő logója tűnik elő, a kompozíciót minimálisan megbontó fehér részen, de valójában hangsúlyosabb a koptatott kék felület vibrálása, a színmezőben megfigyelhető metszések sora. E kolláznak a középtájt található sötétebb kék foltjából átszakadó zöld és piros sávok kölcsönöznek a Géczi-kollázsoktól szokatlan, Lucio Fontana vágott vásznait idéző dinamikát, amely sajátosság így tehát a logóval is párbeszédbe hozható. Vágások kusza hálójá uralja a *Rétegek 4x* (2006–18) című munkát is, amely korábbi fotók printjére épül, ráadásul a négy részre osztott képmezőből háromban ugyanazon fotót – a *Piazza Armerinát* (2013) – használja fel Géczi más-más képkivágotat és elrendezést alkalmazva, friss felfelésekkel, fotóhatárokon átsúszó szakadásokkal egybe rántva a kompozíciót. A plakátrészleteket felhasználó *Murter* (2020) pedig újabb példával szolgál arra, hogy milyen módon terelődött a művész figyelmé a minimalista kifejezőerő és ezzel együtt az anyaghasználat kérdéseire. A gyűrűvel előidézett nusztikus hatást a szürkés áttűnésekkel bíró sárga felület repedéseinek színezése erősíti fel, a kép aljára pedig ragasztott elemként egy kék felület kerül, rajta kaparással megmunkált „M” betű, amely a címbe idézett város jelévé minősül.

Visszatérés a kollektív alkotáshoz?

Miképp aktiválja az emlékezést a bejárt térben az óriásplakát? Hogyan határozza meg a jelentéslétesítés folyamatát az, hogy a térben vándorolva, úton létünk során találkozunk a hirdetett tartalmakkal, amely lényegében új úti cél kijelölésére próbál rábírn bennünket? Géczy János roncsolt plakátképeinek címadási gyakorlata épp az úton létre irányítja rá a figyelmet, és első fotói részint az idegenségtapasztalatot regisztráló dokumentumok is, miközben az adott kultúrát és időszakot jellemző tipográfia és grafikai megoldásokkal, az idegennyelvű szövegtörmelékekkel, a nyelvi sokféleség felmutatásával a regisztrálás részleges hatóképességére is kezdettől utalni képesek.

A felszakadt, roncsolt, felülírt, az elázás következtében egymásba átjátszó, önmaguk időben és térben egyaránt limitált érvényességével anyagszerűségük szintjén is számot adó plakátroncsok látszólagos súlytalanságukból fakadó lenyomatoként, cenzúrázatlanságukkal tesznek szert rendkívüli kifejezőerőre. És azáltal adhatnak számot az adott kultúrát jellemző összefüggésekről és hatásmechanizmusokról, felhívva a figyelmet akár a közösséget jellemző tabukra is, hogy nem számolnak fennmaradásukkal. A hirdetésként használt óriásplakát-hordozó táblák – mint az ember megvezethetőségének „emlékművei” – romlásra vannak ítélve, mert ha nem vagyunk mi magunk a hirdetők, nem tulajdonítunk nekik értéket, devalválódásuk, felejtésük bele van kódolva saját kitettségükbe, sérülékenységükbe, épp ezért törekszenek a lényeg gyors átadására. A dekollázsok viszont a hibátlan kódolás, a zajmentes közvetítés lehetetlenségét világítják meg a jelek részleges kibetűzhetetlenné tételével, a nyomok palimpszesztálásával, a jelfragmentumok sűrítésével. Ez a remediáció a reklámként közvetített információk fő karakterisztikumát relevanciájuk időlegességében mutatja fel.

Géczy dekollázsai és kollázsai a konkrét hely- és időviszonyoktól történő eloldottságukkal, anakronisztikus jelenlétükkel a már hozzáférhetetlen, bejárhatatlan tér-időviszonyok nyomait hordozzák magukon. Már nem reprezentálnak, mint a fotók, hanem maguk is idő- és térvizonyokat implikáló nyomok kereszteződései. Létmódjuk a premodern művészetével rokon, ám itt a munkafolyamat részesei egymás szerepével sem kell, hogy számoljanak, mint ahogy nem számol velük a roncsolt plakátok nézője sem. Az előállításban pedig éppúgy szerepük volt a hirdetőtáblát bérbeadóknak, mint a hirdető cég marketingszakembereinek, az általuk megbízott reklámgrafikusoknak, a nyomdai szakembereknek és mindazoknak, akik a plakátokat egymás után felkasírozták, sőt, azoknak is, akik szaggatással vagy feliratokkal otthagyták kéznyomuk a hirdetéseken. Ám ahhoz, hogy kollektív alkotásként, egy kulturális helyzetről tanúskodó médiumként ismerhessünk ezekre a nyomegyüttállásokra, szükség van Géczy János reaktíváló munkájára, amely mind a mai napig képes új technikákkal gazdagodni. A művészi kommunikáció részévé avatva a látszólag jelentéktelen roncsok, egymással eredetileg nem számoló, hiszen csak az idő múlásával egymáshoz adódó vagy átrendeződő alkotóelemek revitalizálódnak, így mutatva fel a múltbeli viszonylatokat rögzítő nyomok egymásba omlásának pillanatait.