

ÁFRA JÁNOS

Mitikus távlatok, misztikus élmények és a szavak mágikus ereje

Szövegalapú közelítési kísérletek a transzcendenshez a kortárs magyar
képzőművészetben

A kommunista diktatúra alóli felszabadulás után a magyar képzőművészetben a textus mind gyakrabban és közvetlenebb módon válik a vallási tradíciót, a hittételek és a mítoszok aktualizálását vagy épp azok felforgatását szolgáló eszközzé, a szent idő, a transzcendenciával kapcsolatos diskurzusokban ígért örök most felidézőjévé. Jelen tanulmány elemzései ezt kívánják szemléltetni, mégpedig a textuális elemeket nem járulékosnak tekintő, hanem az egyéb vizuális mozzanatokkal egyenrangúan kezelő, szemantikai összefüggéseket és poétikai szempontokat is érvényesítő, az értelmezési folyamatban megtapasztalt jelentésmozgásnak teret nyitó interpretációk segítségével. Mint az a műértelmezések során láthatóvá válik, az archaikus jelölési rendszereket sokszor csak vizualitásukban imitáló művek a közösségi emlékezet közvetítése helyett gyakran inkább a felejtés reprezentánsának tűnnek. Az itt vizsgált alkotások többsége különféle szent szövegekkel, illetve kanonikus iratokkal dialógusban nyer értelmet, néhány esetben pedig kifejezetten a távoli időpillanatok, illetve az eltérő időfelfogások dialógusában mutatkozik meg a szövegek közti viszonylatok jelentéslétesítő potenciálja. A munkák egy további csoportja esetében a létszférák közti határ átlépésére tett kísérlet a rituális cselekvésben, a reményeknek hangot adó imádság, illetve fohász formájában nyilvánul meg – olyan aposztrofikus beszédként, amely a lényegénél fogva nem emberihez vagy épp a még meg nem születetthez történő közelítést szolgálja.

Az idő léttapasztalásunk egyik fő vonatkozási pontja, amelyben benne rejlik a természet fenyegető ereje is, hiszen életünk annak tudatában telik, hogy az egyszer csak – többé vagy kevésbé váratlanul, de bizonyosan – megszakad. A tér- és időbeli viszonyok megtapasztalását berekesztő halál fenyegetését a világfeledéstől és az elfeledettségétől való félelem kíséri. Lesz-e, aki emlékezik majd a megtörténtekekre – a megélt képsorokra és történetekre, a megszűnő énrre? A kulturális emlékezetet elevenen tartó artefaktumok mintha e megszűnés elodázását szolgálnák, az imaginációt segítik, amely a megelevenítés eszközeként kitölti a hézagokat, megszelídíti vagy épp félelmetességében magasztatja fel a halál idegenségét. A környező dolgok elvesztése és az emberi szubjektum végessége ellen a képekkel és az írással – mint pótlékokkal, az egyént túlélő, őt helyettesíteni képes, élményeit és gondolatait megosztani hivatott kiterjesztésekkel – védekezünk. A hasadás, az elmúlás ugyanakkor nemcsak az én felszámolódása felől nyilvánvaló, hanem megmutatkozik már a megörökítő kép, illetve a felidéző szöveg előállításának pillanatában. Az eltárgyasítás gesztusa, az ismétlődő

felidézés kísérlete jelzi a közvetlen hozzáférés lehetetlenségét – mégis új és új kísérletet teszünk erre a lehetetlenre, amely nem szabadulhat a metafizika paradigmájából, hiszen létfeltétele a jelölő és jelölt közötti hasadás.

Az archaikus korok gondolkodását – az asztronómiai összefüggések és a természeti környezet változásainak megfigyeléséből, egyszersmind a nekik való kitettségéből következően – a ciklikus időszemlélet határozta meg, amely ugyan a zsidó–keresztény hagyományban nem mondható dominánsnak, de az ünnepek ismétlődő szertartási rendjében például felismerhető a hatása. Sokat vitatott antropológiai konstrukciójában a vallásfenomenológus Mircea Eliade a transzcendenssel kapcsolatban nem álló életeseményeket a történetiség összefüggésébe helyezi – ezt nevezi „profán idő”-nek –, viszont úgy véli, hogy az ünnepek lehetőséget adnak e történelmi időből való kilépésre, és a rítusok által – a megismétlő cselekvéssel – alkalmat teremtenek a „szent idő”, tehát a „mitikus ősidő” jelenvalóvá tételére, „egy örök jelen”-hez történő kapcsolódásra.¹ A mítosz poétikájára, tehát szövegszerű megalkotottságára fókuszáló Jeleazar Meletyinszkij ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy a szakrális és profán idő közt nem abszolút az eltérés; az archaikus ábrázolások inkább azt mutatják, hogy az időt az archaikus közösségek is szinkretikusan értelmezik, vagyis: „[a] mitikus múlt megmarad »múltnak«, mágikus kisugárzása viszont olyan csatornákon jut el a bennszülöttekhez, mint a rítusok és az álmok”.²

*

Nemcsak a mitikus történetek jelenvalóvá tétele és a rítusban történő közvetlen részesülés törheti meg a történelmi időtapasztalat homogén rendjét, hanem az archaikus tárgyak, különösképp a szöveghordozó felületek is lehetnek az átjárás elősegítő eszközei. Az ismétlődő, értelemtől eloldott képi ritmusok időnként az ősi írásságot idéző, szövegszerű mintázatként jelentkeznek a képzőművészetben, ahogyan azt a *Gilgames-eposz*ból inspirálódó Major Kamill többnyire monokróm sorozatai esetében látjuk, amelyek darabjain a képteret teljesen kitöltő formák sorakoznak, főképp fareliefek formájában. A vésett felületekre emlékeztető, negatív alakzatokkal dolgozó *Akkád* (1989) [1. kép]³, illetve az épp ellenkező effektussal élő, a háttérből kiemelkedő jeleket hangsúlyozó *Írás* (2012) [2. kép] egyaránt az ősi táblák képi rendjét idézi meg. A koptatás és a roncsolás effektusai az időnek való kitettséget, az íráshordozó felület sérülékenységét, a közvetítő jelrendszer esetlegességét és esendőségét hangsúlyozzák, magyarázatot kínálva az olvashatatlanságra. Az AsszírIA területén már több mint négyezer évvel ezelőtt is használt akkád írást eredetileg agyagtáblára rótták,

¹ Mircea ELIADE, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Budapest, Európa, 1996, 61–62.

² Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, ford. KOVÁCS ZOLTÁN, Budapest, Gondolat, 1985, 225.

³ A képek a tanulmány végén, függelékben találhatóak.

nádvezzővel mélyesztve be a sumér ékírásból származó jeleket, amelyek funkcionálhattak szójelként, szótagként és fonémaként is. Bár Major képein többnyire a bemélyedések keltenek jelszerű hatást, és a teljes felületkitöltés jellemző rájuk, a munkák formarendje valójában nem épít közvetlenül a régi akkád ékírásos agyagtáblákéra, alkalmazott „kvázi jelei” pedig sokkal robusztusabbnak tűnnek azoknál. Az említett Major-művek és a régi íráshordozók közti analógia leginkább a képcímek felől nyer megerősítést, amely viszont kihat az életmű további darabjainak megítélésére. A munkák rendszerezett bemélyedései így egy elfeledett kultúra sejtelmét kelthetik, miközben – a régi hordozók felidézésével és a jelszerű működés felfüggesztésével – rámutatnak az írás materialitásának radikális átalakulására, a megszokott szöveghordozó felületek áttetszőségének mindennapi illúziójára.

A dekonstrukciós eljárások olykor a címadás szintjén is hangsúlyt kapnak Major munkáin, az *Ikonoklazmus* (2013) [3. kép] például a képrombolásra mint az írásos jelrendszer ellenlábasának tekintett médium kioltására utal, hiszen nemcsak a felület ért sérülés gondolható el ezen értékorientált negatív aktus jegyeként, hanem akár maga a jelszerű szerveződés is, amely az ismétlődés által a látott „betűk” áttetszőségének illúzióját idézi elő. Minthogy a médiumok története – a történetileg igazolható egytlényegűség ellenére – felfogható a képi és szöveges reprezentációk közti hierarchiaharcként,⁴ a képrombolás eseménye lehet egyfajta ideológia megnyilvánulása, az írás elsőbbsége melletti állásfoglalás. Ugyanakkor egy ellenirányú mozgásra is felfigyelhetünk a képeken azáltal, hogy a (le)rombolt tárgy olyan mintázatot hordoz, amely leginkább a prealfabetikus írásmódú, archaikus szövegekkel rokon, és a kibetűzhetetlenség, a megfejtésre való képtelenség tapasztalata végül szükségszerűen a mű vizuális eljárásai felé, a nyomok és a nem jelszerű szerveződés vizsgálatához irányít. Így válnak szemléletessé – a képi és szöveges tartalmak egymásba ágyazottságával párhuzamosan – a két versengő médium egymást „rongáló” gyakorlatai, valamint a kifejezőerejük történeti kontinuitásában feltűnő törések kiszámíthatatlan dinamikája.

Major Kamill reliefjeinek ritmikus, sűrű sorokba rendezett formáiból sajátos rendszer épül fel, és Passuth Krisztina úgy véli, ha nem is teljesen azonos, de egymásra hasonlító, visszatérő hieroglifákra ismerhetünk, amelyekből akár egy ábécé is rekonstruálható lenne,⁵ pedig ennek az enigmatikus fogalmazásmódnak a kulcsmozzanata alighanem éppen az olvasásképtelenséggel történő szembesítés, amely az ismétlésben adott mássá levés eredménye. Jacques Derrida egyfajta eltérővé válásként értelmezi

⁴ Kép és írás kölcsönviszonyának történetét Vilém Flusser legalábbis állandó harcként írja le, s az írás feltalálását a képek varázstanítására tett kísérletként értelmezi, amely magával hozta a fogalmi gondolkodást. Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka, SEBESI István, Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990. <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (Letöltés ideje: 2023. február 13. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁵ PASSUTH Krisztina, *Sírkövek és titkosírás = Major Kamill*, szerk. VÁRKONYI György, Budapest, Kálmán Maklár Fine Arts, 2014, 12.

az iterabilitást, melynek következtében a szavak – és általában véve a kulturális tartalmak – mindig nyitottak az újabb és újabb jelentések, friss értelmezések irányába. Az idézés tehát nem egyszerűen hibás, másodlagos megnyilvánulás – ahogy azt John L. Austin gondolta –, hanem az egyetlen lehetséges működésmód, amely lehetővé teszi a jel funkcionálását.⁶ A történelem előtti idők régmúltjához való hozzáférést Major munkái a tudásátadásban bekövetkezett töréssel, a nyelvi jelölőrendszer korlátolt hatékonyságával magyarázzák, miközben a táblák delejező ereje éppen abból származik, hogy a leletszerű tárgyon szereplő sorok visszatérő jegyei enigmaként fenntartják a jelenvalóvá tétel lehetőségének illúzióját.

A Major-munkáknál szabálytalanabb, bonyolultabb struktúrájú Ghyczy György-festményeken a szövegszerűen szerveződő, megfajított jelek expresszív fogalmazásmódú, nonfiguratív környezetben tűnnek fel, olykor szakrális szimbólumok kíséretében, a szertartásos helyzetek részeként, a kiolvashatatlan sorok rejtett tartalmának örökérvényűségét érzékeltetve, miközben egy-egy bibliai szöveghelyet is mozgósítanak. Az isteni jelenlétet a fénybe helyezettséggel jelző *Poklok felett tündöklő áldozat* (2019) [4. kép] című munkán például rejtélyes jelsorok között tűnik fel a kehely, amely – egyúttal hatásban a kép címével – az eucharisztia, vagyis az úrvacsora tárgyi elemeként lesz értelmezhető, tehát a bűnből történő megváltást, Krisztus engesztelő áldozatát szertartásosan képviselő eszközként. A sötétzöld és kékes tónusok uralta *Égi figyelőn* (2021) [5. kép] viszont csak a morózus foltok alól szüremlik elő helyenként a transzcendens hatóerőt hangsúlyozó fény. A közvetítés helyzetét, a határátlépés lehetőségét ugyanakkor az a létraszerű sáv is megerősíti, amely Jákob lajtorjájának bibliai elbeszélése felől (1Móz 28,11–17)⁷ válik figuratív képelemként értelmezhetővé. A festményen látomásos környezetbe helyezett forma ornamentálisan, ismétlődő jelekből áll össze, azt sugallva, hogy az imaginárius szinten lebegő-áramló sorok időtlen igazságot hordoznak, amelynek megismerésével bebocsáttatás nyerhető egy magasabb szférába.⁸

*

A ma legelterjedtebb vallásos tradíciók mindenekelőtt szent iratokon alapulnak, ezért nem olyan meglepő, hogy a kortárs magyar képzőművészetben is gyakran válnak a szövegszerű tartalmak mitikus történések felidézőjévé, metafizikai sejtelmek

⁶ Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 51.

⁷ A fenti és a következő szentírási hivatkozások innen származnak: *Biblia – Revideált új fordítás (RÚF 2014)*, ford. és rev. a Magyar Bibliatársulat Szöveggondozó Bizottsága, Budapest, Magyar Bibliatársulat, 2014. – A tanulmány utolsó egységében elemzett Richter Sára-sorozat darabjain [25, 26. és 27. kép] feltűnő bibliai szövegrészek némelyike más fordításból származik, ezeket ott külön jelezzük.

⁸ Amikor János evangéliumának elbeszélésében Krisztus azt jelzi előre, hogy tanítványai majd láthatják, amint az angyalok rajta keresztül szállnak alá és emelkednek vissza az égbe, a Jákob álmában látott létrát lényegében önmagával azonosította (Jn 14,6), saját közvetítő szerepére mutatva rá ezzel.

kifejezőjévé. Többnyire persze a zsidó–keresztény hagyománnyal összefüggésben, bár egyre gyakrabban aktivizálva a keleti kultúrák kanonizált szövegeit is, amint az például Várnai Gyula *Az út* (2004) [6. kép] című lentikuláris képe esetén történik, amely Lao-ce *Tao Te King* (*Az út és erény könyve*) című kötetének kezdő sorait Weöres Sándor fordításában idézi meg, elszórt, térben elúszó, elhomályló, háromdimenziós hatást keltő nagybetűkkel. A négy hullámszó sorba tördelt, a befogadó mozgására változó textus az időben kiteljesedő létlényeg kifejezhetetlenségét sejteti: „AZ ÚT MELY / SZÓBA FOGHATÓ / NEM AZ / ÖRÖKTŐL / VALÓ”. A nézőpontváltással bizonyos szövegrészek felviláglanak, más részletek háttérbe húzódnak, ami érzékletesen szemlélteti az emberi percepció részleges hatékonyságát, a közvetítés deficitjeit. A taoisták felfogása szerint a tao – a teremtetlen teremtő – minden jelenség ősoka és a világban megmutatkozó egység forrása, amely mérceként szolgál az ember számára is. A Várnai-mű összefüggésében a szöveg tünékenysége, a nyelvileg közvetíthető üzenetek változékonysága kerül szembe az egyedüli állandó, a kiismerhetetlen tao természetével.

A kalligráfia és a buddhista tradícióval történő párbeszéd kiemelt szereppel bír az 1966-ban Svédországba emigrált, SI-LA-GI néven dolgozó Szilágyi Szabolcs művészetében. Az *Álom a gondolkodásról* (2000) [7. kép] című nyomaton a fehér kézírással teleírt fekete falat részint kitakarja a művész meztelen, kék alakja, amely viszont első látásra transzparensnek mutatkozik, ugyanis a bőrfelület maga is szövegtörmelékek hordozója. A színes pozitívhoz tartozó negatív kép transzcendens távlatot teremt, a test lemeztelenedését a misztikus élmény részeként teszi értelmezhetővé. A falon a mahájána buddhizmus fontos aforisztikus szövege, a *Szív szútra* olvasható magyarul, az írást kitakaró test és a szövegfolyamot megtörő, a sorokat elhalványító fekete törléskörök miatt azonban csak részlegesen. A szanszkrit nyelvű, de latin betűkkel felírt mantra közvetlenül az alak feje felett tűnik fel, nagybetűkkel kiemelve, ám utolsó két szava belemosódik a fekete körbe, mintegy a Meghaladó Bölcsesség mantrája által sugallt transzcendens tapasztalat színreviteleként: „TAYATA OM GATE GATE PARAGATE PAR[A BODHI SVAHA]” (Bölcsesség, átmenet, átment, át a túlsó partra, megérkezett a túlsó partra. Szvánhá!⁹ / Ó a Bölcsesség átkelt, átkelt a Másik Partra, elért a Másik Partra, Szvánhá!¹⁰). Paradox helyzetet teremt, hogy a testtel szembe helyezett tárgy – tehát a megfigyelt szöveghordozó fal – egyfelől a mantrába foglalt meghaladásnak fizikai értelemben vett akadály, másfelől viszont a megismerésre és a meghaladásra lehetőséget adó, azt segítő mantra hordozójaként annak feltétele is.

⁹ *Szív szútra*, ford. BÁNFALVI András = *A Dalai Láma Szív Szútra tanítása*, szerk. Geshe Thupten JIMPA, Budapest, Bódhizattva, 2010, 151.

¹⁰ Sri Krishna PREM, *A Bhagavad Gita jógája*, ford. FODOR Tibor, Terebess Online, évszám nélkül, 55. <https://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/Gita.pdf> „A Szvánhá az a mantra, amellyel a felajánlásokat tesz meg a szent tűzben. Ebben, a *Brahma jadsznyát*, az ént ajánlják fel és emészti el az Örökkévaló tűzében.” *Uo.*, 59. A mantrának a zárata ugyanakkor olvashatatlan a vizsgált képen – az egyik fekete kör töri meg a szöveget, amely a szövegfolyamot eltörő alakzatként rajzolódik elénk.

A misztikus igazságkeresés nyelven túli dimenziójára, s ezzel összefüggésben a szavak mulandóságára irányítja a figyelmet Baglyas Erika installációja, az *Ami marad* (2007) [8. kép], amely paradox módon szintén a textualitást állítja középpontba. A tíz egymás mögé rendezett sírkövet idéző szappantáblán mondatszerű egészzé összeolvasható szövegrészeket rajzolódnak ki, mégpedig az anyagba vágott hiány formájában. A vágatok néhány helyen írásjelek nélkül, csupa nagybetűvel, helyenként a szavakat kettőtörve, önreflexív módon utalnak a mű anyagszerű sajátosságaira, illetve a nyelvi megnyilatkozások sérülékenységére: „MERT / ÜRESEK / EZÉRT // SEM / AZ / EMLÉK / EZÉST // SEM / A / FELEJTÉST // NEM / SEGÍTIK / A / SZAVAK // AKKOR / LESZEL / EGÉSZEN // MÚLHAT / ATLAN / ÉS / TISZTA // MIKOR / ÚJRA / ÁTSZÜR / EMLIK // RAJTAD / A / FÉNY // HISZ / MÉG / ENNÉL / IS // KEVESEBB / AMI / MARAD”. A perforációval kirajzolódó, az emberi nyelv – és ezzel együtt a szövegben megszólaló hang – időlegességét hangsúlyozó felirat a misztikus szövegekkel, például Angelus Silesius *Kerúbi Vándorának* epigrammaival rokonítható módon szólítja meg a befogadót – patetikusan utal a fizikai kiterjedéstől eloldott és anyagtalan létezés magasabbrendűségére, az isteni fényben való feloldódás mozzanatára. Ez utóbbi a testeket közösségbe szervező, testileg közvetíthető szavaktól történő megtisztulás eredménye, amelyre szimbolikusan a sírköveszerű szappantáblák alkalmazása is utal. A monumentum rendszerint a név, a születési és elhalálozási dátum és egy líraibb felirat bevéssével teremt alkalmat a múlttal történő párbeszédbe lépésre, épp ezért szembetűnő, hogy az állítás itt egyszerre tagadja a szavak emlékeztető és feledtető funkcióját. A tömbök nem elhanyagolt emberi testeknek, egykor önálló individuumnak a jelölői, a feliratok összeolvashatósága sokkal inkább az összetartozást erősíti meg. A szappansírkövek – potenciálisan végtelen – lineáris sorozatával termékeny feszültségben áll a térbeli bejárással feltáruló írás szemantikai egysége, azaz szövegszerűsége. Mindezek alapján valamiféle túliság kapcsolódik a kinyilatkoztató hanghoz, amely a tömbök alól megszólaló halottak kórusaként, de akár valamiféle, az előbbieket magába foglaló magasabb entitásként is azonosítható. Az enigmatikus szövegben a szavak negatív konnotációjú „üressége” így kerül ellentétbe az én kiüresítését jelentő megtisztulással, amelyet a fényben való feloldódás, az egységélmény misztikus tapasztalata követhet.

Mátrai Erik egyik – témánkhoz csak részlegesen kapcsolódó – sorozatának darabjain az evangélisták az életük szempontjából jelentésszerű technikával, illetve jellegzetes attribútumaik által válnak felismerhetővé. *Szent Máté* (2018) [9. kép], aki elhivatása előtt vámszedő volt, ma pedig a bankárok, pénzügyi szakemberek védőszentje, egy papírpénzkollázson tűnik elénk, amelyen a kék hátteret az 1000 Ft-os bankjegyek adják, míg a kézben tartott könyv – a Szentírás – borítója a 10000 Ft-os, lapjai pedig az 5000 Ft-os bankok részleteiből állnak össze. Nagy a kísértés, hogy a felhasznált papírpénzek váltóértékét az általuk megjelenített tárgyakra vonatkoztassuk, ám itt a mértékadó művészeti történés éppen az, hogy a fogyasztói társadalom működésének alapvető eszköze szokványos funkcióját veszve tesz szert jelölőerőre, és kompozíciós elemként válik lényeges szellemi tartalmak kifejezőjévé.

A betűk hasonlóan veszítik el jelölő funkciójukat, szövegszervező erejüket a sorozat azon darabján, amelyen pedig *Szent János* (2018) [10. kép] alakja jelenik meg, azé a prófétáé, aki az evangéliumában szemléletes, epigrammatikus kijelentések mellett bonyolultabb vitabeszédeket is közvetíteni képes, továbbá az úgynevezett János-prológusban Jézus Krisztus preegzisztenciáját, azaz megtestesülés előtti, öröktől való létét tárgyalva személyét Logoszként, vagyis Igeként, tehát Isten kinyilatkoztatásaként értelmezi. Ez magyarázza, hogy az apostolt Mátraai a transzparens felületekre írt betűk és betűtöredékek egymásra rétegzésével jeleníti meg. Az egyes plexiken egy-egy karakter – a kapitális A, B vagy C betűk – ismétlése hoz létre foltszerű felületeket, hogy aztán az amorf betűmozaikok egymáson áttűnve kirajzolják magát a figurát, kifejezően utalva arra, hogy ez az evangélium nemcsak Krisztus megtestesülését tanúsítja, de sajátos nézőpontjával, retorikus felépítményként visszautal a hang forrására. Szent János áttetsző képmása ráadásul a médiumok közti lezárhatatlan cserefolyamatot is megragadja, azt, ahogy az emberi testből előtörő hang fonetikus jelekké alakulva rögzül, itt épp az ABC-t mint absztrahált rendszert felidéző jelek formájában, ám ezek szétszórva az ismétlések sorozatában egy funkcióváltással a figuratív kép építőelemeivé lényegülnek át, ezáltal lesznek képesek megalkotni azt a testet (pontosabban: annak a testnek a képmását), amelyből mint instrumentumból a beszéd és az írás kiáramolhat.

Az öröklét változatlanságának és az időbeliség folytonos változásban létének kettőségét élezi ki Süli-Zakar Szabolcs *Írott szó* (2008) [11. kép] című objektje, amelynek értelmezéséhez ugyancsak a Krisztus preegzisztenciájáról számot adó bibliai szövegrész nyújthat segítséget. A kapcsolódó akció részeként az analóg fényképezőgép elvén működő diófadobozba csúsztatott fehér lap egy, a címszó betűit kirajzoló, perforált lemez mögé került, és a dobozra vágott réseken át beáramló fény hatására a lap külvilággal szabadon érintkező része elsárgult, így vált olvashatóvá a felületen az „írott szó” felirat. E fényírásfolyamat analógiásan Jézus Krisztus öröktől való isteni léte és megtestesülése közti látszólagos ellentmondásra is feloldásként szolgál. A *János evangéliumát* nyitó sorok Krisztus személyét Isten felfénylő kinyilatkoztatásaként, logoszként írják le: „Kezdetben vala az Íge, és az Íge vala az Istennél, és Isten vala az Íge. Ez kezdetben az Istennél vala. Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, a mi lett. Ő benne vala az élet, és az élet vala az emberek világossága; És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.” (Jn 1,1–5) A fénybe helyezett Fiú ugyanakkor a hagyomány értelmében megtestesülve is egy az Atyával, ahogy a Süli-Zakar-objekten a dobozból kivett lappal egységben marad a rákerült szó, amely írás volta ellenére megtart egyfajta, a beszédre jellemző, önfelszámoló aktivitást, és ahogy a lap háttere idővel elveszti fehérségét, beleoldódik környezetébe.

Süli-Zakar művének alapmechanizmusa az előbbi tannal összefüggésben mozgósítja a fénymisztika vallásoktól eloldott hagyományát, illetve az emanációtant, amely Plótinosz nyomán a neoplatonista gondolkodásban is elterjedt. E hagyományok összefüggésében a fény hatására megtestesülő szó az Isten túlcsondulását, az isteniből

való kiáradás eseményét idézi meg, a lap fényre helyezése következtében megtörténő eltűnés mozzanata pedig az isteniben való feloldódást, a visszatérést, kézzelfoghatóan érzékeltetve az örök jelenvalót, amely az egyénben visszatükröződik.¹¹ Süli-Zakar műve a munkához kapcsolt konceptszöveg szerint pusztán „a szó elszáll, az írás megmarad” mondásra kíván reagálni, ironikus gesztusa mögött mégis bölcseleti és teológiai tartalmak sejlenek fel. A színerózió természeti jelensége és a mozgósított textuális tartalmak együtt a legkülönbözőbb kulturális–vallási hagyományok által az istenihez kapcsolt, gyakran annak szimbólumaként kezelt Nap antropomorfizációját hajtják végre, hiszen a fény hatására történő felületsárgulás egy jelentésszerű szöveg beíródását eredményezi. Az égitest által kibocsátott fénynyaláb így az író kézzel kerül analógiás viszonyba, ahogy az a korai fotográfia önértelmezésében is megmutatkozott, amikor a fényhatás írásként történő azonosítására tettek kísérletet – többek közt „a fény a természet irónja”¹² metafora alkalmazásával.¹³

*

Borsos János *Szentháromság-modelljének* (2015) [12. kép] alapkonceptiója azt a bibliai forrásokra visszanyúló tételt mozgósítja, amely szerint a fény a Szentlélek meghatározó jelképe (2Móz 13,21; Ézs 6,6–7), és ennek következtében a szentek alakját körülölelő fény a keresztény ábrázolásokon ezen isteni személy jelenlétére utal. Csak-hogy a Borsos-mű az isteni személyek egységének tételét az elterjedtebb ikonográfiai és ikonológiai jelzésekre kevésbé építve, egy szövegeket alkalmazó lézerinstalláció formájában fogalmazza újra. Az angol „FATHER” [atyja] és „SON” [fiú] feliratok az Új Budapest Galéria *Több fény! – Fénykörnyezetek*¹⁴ című kiállításán egy elsötétített térrész két végében kaptak helyet, amely arra engedett következtetni, hogy a pontok által kirajzolt, felfénylő szavak közt megjelent vörös lézernyalábok a Szentlélek

¹¹ Plótinosz legalábbis az Egyről azt írja: „Nem mintha osztható lenne, hanem megmarad önmagában – nem térbeli módon – és közben mégis sokakban szemlélhető, mindenkiben, aki képes befogadni Őt, mint másik önmagát. Amiképpen a kör középpontja is önmagában van, de a körön belül az összes kisebb körnek ugyanott van a középpontja és a sugarak minden egyedi pontot összekötnek vele. Mármost mibennünk is van egy ilyen pont, ezen keresztül érintkezünk Ővele, ezen keresztül tartozunk Őhöz és függünk Őtől. És Őbenne lakozunk, amennyiben minden törekvésünk Őfelé vonz bennünket.” PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemtől és a lélekről: Válogatott írások*, ford. HORVÁTH Judit, PERCZEL István, Budapest, Európa, 1986, 239–240.

¹² Az első kereskedelmi forgalomba került, fotográfiákkal illusztrált kiadványsorozat eredetileg 1844 júniusa és 1846 áprilisa között jelent meg hat füzetben *The Pencil of Nature* címen, és a szerző által kifejlesztett pozitív-negatív eljárásra koncentrált. Magyarul: William Henry Fox TALBOT, *A természet irónja*, ford. LÁSZLÓ Ágota, H. GY. F.-NÉ ENYEDI-PREDIGER Éva, Budapest, HOGYF Editio, 1994.

¹³ Süli-Zakar Szabolcs munkája ugyanakkor akár az egyiptomi mitológiával összefüggésben is elemezhető volna, ahol Ré napisten fia, Thot jelenik meg az írás isteneként. Vö. Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998, 83–93.

¹⁴ *Több fény! – Fénykörnyezetek*, Új Budapest Galéria, CET, Budapest, 2015. április 13. – augusztus 23. Kurátor: Paksi Endre Lehel.

átható jelenlétére utalnak. A Katolikus Egyház katekizmusa szerint Krisztus a látható képmás, viszont a Szentlélek az, amely kinyilatkoztatja őt. Erről a tételről a műre vonatkoztatva azt mondhatnánk, hogy a fény az, amely alakot ad a megtestesültnek. Ugyanakkor a Szentháromság-modellbe kódolt hierarchiának megfelelően az installáció fő fényforrásként az „Atya” feliratot hordozó szerkezetet használja, amely a belőle kivetülő fényt – a Szentlelket – a szemközti falon „Fiú”-ként, logosz mivoltában teszi láthatóvá. A keresztény tannak ez a technicizált megjelenítése ugyanakkor a mű ironikus értelmezésére is alkalmat teremt. A teológiai eszme ilyen szemléltetése a hittételek népszerűsítésére használt médiatechnikák befolyásoló, manipulatív erejét is felmutatja, amelyre nagyban építettek például az ellenreformáció során is. A római katolikus felekezet 16. században létesült jezsuita rendjébe lépőknek gyakorolni kellett egyfajta vizionárius, az érzékszerveket egy helyre összpontosító elmélkedést (főként a pokolról, ahol e tan szerint a protestáns eretnekek sínylődtek). A renchez tartozók igyekeztek érzékileg átélhető tapasztalattá formálni az olvasottakat, eltávolodva a Szentírás (a nyomtatott protestáns *Biblia*) szövegszerűségétől, és – mint arra Friedrich A. Kittler rámutat – a rendalapító Loyolai Szent Ignác hallucinációi aztán a petróleumlámpa fényében megelevenedő festett üveglapok segítségével, „a laterna magicának köszönhetően a tömegek technológiai szimulációjává váltak”.¹⁵ Megjegyezhetjük ugyanakkor, hogy úgy tűnik, manapság a keresztény egyházak kevésbé képesek építeni az új optikai médiumok biztosította lehetőségekre, részint éppen ezért fejt ki a Szentháromság mibenlétét téri tapasztalatként szemléltető Borsos-mű ennyire intenzív hatást.

Az idő múlásának, a rétegzett összefüggések időbeli kiteljesedésének számos művében szerepet szánó Várnai Gyula *Hármasság* (1995) [13. kép] című installációjában egy 3-ast formázó szivacsra jégből faragott 1-es és 2-es szám került, amely egyfelől értelmezhető egy matematikai művelet illusztrációjaként, minthogy a jégszámok összege kiadja a szivacsok számát. A jelölt tárgy azonban több keresztény felekezet liturgiájában is kiemelt szereppel bír, és használata összekapcsolódik a keresztihal beteljesültével. János evangéliuma szerint legalábbis Krisztus közvetlen azután lehelte ki lelkét – megszabadulva ezzel földi szenvedéseitől –, hogy szomszédjára ecetes vízbe mártott szivacsot emeltek szájához (Jn 19,28–30). Az átlényegülést megjelenítő Várnai-mű címe is arra készlet, hogy a bibliai pretextussal összefüggésben értelmezzük azt, a szentháromságtan felől, egyfajta allegóriaként. A jégtömbök feloldódásával keletkező víz visszaszívódik a szivacsba, ennek a természeti folyamatnak az analógiája fedezhető fel a hármasságként (Atya, Fiú, Szentlélek) kikülönülő, majd újra összeolvadó Isten egységének teológiai elbeszélésében. A matematikai művelettel (1+2) létrehozott hármasság számjel, a víz fizikáját (a jég–víz fázisdiagramját) megjeleníteni képes anyagválasztás (jég, szivacs) és a (Szent)hármasság-narratíva egymásra

¹⁵ Friedrich A. KITTLER, *Optikai médiumok: Berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005, 75–80, itt: 80.

vetítéséből Várnainál ily módon jön létre komplex képi tartalom, ahol a hármasság mindenek forrása, amely teremtő, kisugárzó és egykori tartalmát összegyűjteni képes erőként nyilvánul meg.

Kicsiny Balázs *Tizennégy* (1995) [14. kép] című szériájának körbe rendezett¹⁶ darabjain a Krisztus szenvedéseinek narratíváját klasszikus egymásutániségben felidéző feliratok és stilizált figurák fehér akrilfestékekkel kerültek a falemezen rögzített, szabálytalan alakú széndarabokból álló, kitüremkedésekben gazdag felületre. A sorozat egyetlen falra vetítve adaptálja a katolikus templomok passiókép-elrendezési gyakorlatát, ahol a tizennégy stáció a szent tér bejárásával válik szemlélhetővé, illetve általánosabb értelemben is felidézi az ünnepek szent időt aktualizáló szertartásait, ugyanis a képi narratíva a körmenetek logikájára épül fel.

A templom a profán közegből kikülönülő szent térként mindig egy imago mundi, a kozmosz tükörképe, és ugyanakkor egy őskép utánezata.¹⁷ A megváltás a hívő kereszténynek az örök haláltól való szabadulás ígéretét hordozza. Azzal, hogy a Kicsiny-sorozat a köralakba foglalt hiányt helyezi a kompozíció központjába, mintegy jelzi Krisztus szenvedéstörténetének – az ünnep ciklikusságában aktualizált – megváltó erejét, az eredendő bűntől való szabadulás ígéretét, mely az emberit összekapcsolja az istenivel. A széria ugyanakkor nemcsak felidézi az ezt megalapozó bibliai elbeszéléseket, hanem szuverén értelmezéssel kapcsolódik a passió ábrázoláshagyományához. Az anyagválasztás a test szenvedéstörténetben megmutatkozó sérülékenységre utal, azzal, hogy a széndarabok göcsörtös-egyenetlen felülete a fehér vonalak szakadozottságát eredményezi. A szén ráadásul kémiai elemként minden ismert élet alapja, miközben energiatermelésre is használatos, ennyiben tehát a szén hordozóvá tétele hasonlóan elmés és kifejező megoldás, mint a fent elemzett Süli-Zakar-munka esetén a színérózió alkalmazása, ráadásul egyúttal a személyes érintettség – és egy magánmitológia-építési törekvés lehetséges – materiális hordozója, hiszen Kicsiny egy salgótarjáni bányászcsaládból származik. Figyelmet érdemel továbbá a téma (passió) és az anyag (szén) illesztésének nyelvi vonatkozása is, hiszen a szén szó tárgyragos alakja, a „szenet” és a „szent” szó hangzásbeli hasonlósága az ábrázolt téma fényében jelentéssé válik. A keresztény tanítás értelmében a szentségek azok a Krisztus által alapított látható jelek, amelyek a megváltás kegyelmét közvetítik, és itt éppenséggel szénre írva prezentálódnak, feloldva a kimondott szó lehetséges denotatívumai közti ambivalenciát.

Kicsiny szénalapú képeinek szövegei a passió tizennégy stációjának tradicionális feliratait idézik és variálják, többnyire a tömörítő fragmentálás nyelvi technikájával. Ennek eredménye, hogy a szenvedés képei kiterjesztődnek Jézus Golgota-járásán (tehát a vallási kontextuson) túlra, ezáltal válik érthetővé az is, hogy Kicsiny nem követi

¹⁶ KICSINY Balázs, *Időhúzás*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2020. november 4. – 2021. augusztus 22. Kurátor: BÓDI Kinga.

¹⁷ ELIADE, 39.

a fájdalom férfijának tradicionális ikonográfiáját. Nemcsak a képi ábrázolás redukált, de a tradicionális stációfeliratok is egyszerűsített formulák, sokszor csak Krisztus egy-egy állapotát vagy a szenvedéstörténet szereplőit jelölik meg: 1. Jézust Pilátus halálra ítéli. – „ELÍTÉLVE”; 2. Jézus vállára veszi a keresztet. – „A KERESZTTTEL”; 3. Jézus először esik el. – „AZ ELSŐ ESÉS”; 4. Jézus találkozik anyjával. – „TALÁLKOZÁS”; 5. Cirenei Simonnal vitetik a keresztet. – „CIRENEI SIMON”; 6. Veronika kendőjét nyújtja Jézusnak. – „VERONIKA”; 7. Jézus másodszor esik el. – „ÚJRA A PORBAN”; 8. Jézus szól a síró asszonyokhoz. – „SÍRÓ ASSZONYOK”; 9. Jézus harmadszor esik el. – „ÖSSZETÖRTEN”; 10. Jézust megfosztják ruháitól. – „KIFOSZTOTTAN”; 11. Jézust keresztre feszítik. – „A KERESZTEN”; 12. Jézus meghal a kereszten. – „BETELJESEDETT”; 13. Jézust leveszik a keresztről. – „A LEVÉTEL”; 14. Jézust sírba teszik – „A SÍRBAN”.

Miközben kép és szöveg egymásra vonatkozthatóságában minden kanonikus pillanat jól rekonstruálható marad, a rövid szövegekkel ellátott, stilizált, fekete-fehér sorozat alakjainak ábrázolásmódja képregényszerű, a stációról stációra – vagy épp szekvenciáról szekvenciára – megjelenő figurát inkább láthatjuk valamiféle matrónának [15. kép], ennek következtében a testi kínok figuratív megjelenítése sokat veszít közvetlenségéből. Az egyes helyzetek elrendezése viszont nem igazodik a kompozícióban a nyugati képregények megszokott, illetve a latin írás linearitásán alapuló logikájához. A stációk az óramutató járásának megfelelő rendben olvashatók, viszont nem fentről lefelé, hanem letről felfelé indulva bontakoztatják ki a bibliai narratívát. A képelemek körformába rendezése a szimultán befogadhatóságot sejteti, a nyitó- és záróképkocka egymásmellettsége pedig a ciklikusságot – illetőleg a szenvedés újrazáródását – hangsúlyozza, ezzel a szent és a profán ábrázolási gyakorlatok szintézisét hozza létre, és megkérdőjelezi a lineáris és teleologikus időstruktúra, valamint a ciklikus visszatérésre építő, az ünnep által aktualizálódó örök jelen közötti elválasztólagos különbségtételt, lényegében tehát a meletyinszkiji értelemben vett szinkretikus időszemlélet érvényességét láttatja.

A szekvenciák hagyományosabb elrendezésével egyértelműbben idézi fel a képregénystruktúrát Ferenczy Zsolt alternatív teremtéstörténete. A *Nyár utca 13-15-17* (2006) [16. kép] tizenkét fotója első látásra egy (ön)ironikus közösségi akció dokumentációjának tűnik, amely a lakótelep zöldítése, a kertépítés általi individualizálása céljával valósult meg, a lakótelepi lét által kijelölt keretfeltételekhez igazodva. Ugyanakkor a képsorok aktualizálják a mítoszok isteneiről és hőszairól szóló történetekből szintén merítő szuperhősképregények hagyományát is, ez pedig egyfajta eredetmítosz-paródiaként teszi megközelíthetővé a művet.

„Kertemben ülve jött a gondolat... ültessünk növényeket! De hova?” – olvassuk a kerítés tövében karosszéken, napszemüvegében mesterkéltén oldalra néző művész feje fölött. Szövegbuborék ugyan nincs, de a felirat pozicionálása határozottan kijelöli a megszólaló hang forrását, így a kép nézője mintegy automatikusan alkalmazza az arcadás olvasási műveletét. A gondolkodás egyfajta ősként nyilvánul meg,

rájátszva arra a romantikus zsenieszményre, amelynek értelmében a művész maga is egyfajta teremtő. Az alkotó Ferenczy kvázi démiurgoszként jelenik meg a felvételeken, amint éppen elhatározza, hogy növényeket fog ültetni. A megvalósítás helyén gondolkodva aztán csodás eseményként sugallat éri: „Felhőket bámulva egy tündér fülembé súgta... NYÁR”, ezért esik választása a Nyár utcára. Az istenek és héroszok történeteit elbeszélő mítoszokban minden a felsőbb beavatkozás felől nyer értelmet,¹⁸ itt is egy hősi cselekvéssor végrehajtójaként látjuk a szekvenciáról szekvenciára feltűnő művészt, aki egy tündértől kap útmutatást, ha annak üzenetét a sugalmazott „nyár” szó poliszémikusságából adódóan félre is érti. A kertépítőprojektbe bevont háziasszonyok segítőként jelennek meg, és maguk is kiveszik részüket a társasház sor többében megvalósuló munkából.

A képkockák sorából – a kozmogóniai mítoszok elbeszélés módjával rokon módon – rajzolódik ki a munkafolyamat, a helyszínül szolgáló társasház előtti kiskert megmutatásától és a növényvásárlástól a Nyár utca lakóinak a kertészkedésbe történő bevonásán és az ültetésen át a munka eredményében való teremtői gyönyörködésig („Elégedettek voltunk a munkával. Örültünk.”), illetve az eredmény makrofotón történő megjelenítéséig, amelyen a teremtmények neve is lajstromba van véve újra („zsálya”, „rozsmaring”, „borsmenta”, „citromfű”). Az archaikus gondolkodás éppúgy mágikus kapcsolatot létesít a név és az általa jelölt élőlény vagy tárgy között, mint az egész és rész között, s ez lényegében a hatalomgyakorlás eszközévé válik.¹⁹ A hőstett itt a növényektől megfosztott, lebetonozatlanul hagyott kiskert beültetése, amely nemcsak a lakótelepi környezet (ál)dokumentatív képi megjelenítése és a mitikus szövegeket idéző narratíva közötti feszültség miatt válik parodisztikus hangoltságúvá, hanem azért is, mert a végrehajtott tett csak egy reprezentációs eljárásnak, az elültetett növényekre történő fotografikus ráközelítésnek köszönhetően érzékelhető. A kertművelés jelentőségét erősen relativizálja, hogy a természet felszámolásáról tanúskodó lakótelepi társasházak továbbra is a növények fölé magasodik. A csodás égi sugallatra végzett növényültetés – mint a zöldítés jegyében gyakorolt kegygyakorlás patetikus aktusa és az irányított közösségi cselekvés – kvázi teremtésként ironikus távlatba kerül, és a teremtő művészet mitizáló elbeszéléseinek paródiájává avatja a munkát.

*

Az archaikus korok ábrázolási gyakorlatát rendre felidéző Fátyol Zoltán gyakran mitikus történeteket gondol újra, szertartásos szituációkat idéz meg, vagy pszeudomitikus helyzeteket teremt a képein. Évtizedek óta alkalmazott, felismerhető alakjai stilizáltak, elnyújtottak, arctalanok, és általában erős kontúrokkal megrajzoltak. A már címében is az ősi szakrális képi és írásos hagyományok iránti érdeklődéséről tanúskodó

¹⁸ Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, ford. GORETITY József, Budapest, Európa, 2000, 213.

¹⁹ James G. FRAZER, *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor, BÓNIS György, Budapest, Osiris, 2002, 148.

Prófécia (2009) [17. kép] figuráit viszont fából formálta meg a művész, egy megbont-hatatlan diptichont hozva létre, amelynek értelmezésekor a maszkulin és a feminin princípium kettőssége jut érvényre a férfias és nőies karaktervonásokat hordozó alakok elválasztása mellett a hozzájuk társuló színek és asszociált égitestek – a sárga tónussal felidézett Nap és az ezüstös félkörívek formájában előhívott Hold – által is. A kép bal szárnyán a proféciát – vagy legalábbis az írást – szimbolizáló táblát a feje fölé emelő alak áll, amely az isteni elhívás jeleként sárga fényben úszik. A jobb szárnyon pedig egy női attribútumokkal felruházott, guggoló fekete alak látható, amelyet alulról és felülről is ezüstös fényű félkör övez, az égi és földi erők általi meghatározottságot jelezve. A két tábla csak néhány ponton kapcsolódik az egybefogó „keretre”, ezzel pedig egy szakadásokkal felnyitott képmező áll elő, amely egy rítus alaphelyzetét ragadja meg az archetipikus együttállásban láttatott, arctalan figurákkal. A kompozíció vertikális tengelyén mint határvonalon végigfutó szíjon egy ornamensként ismétlődő felirat olvasható, amely ebbe a személyközi és létszférakon is átívelő szituációba helyezve nyerhet értelmet: „AZÉ LESZ, AZÉ LESZ”. Az enigmatikus formula megfejtéséhez az installáció címe ad fogódzót, amely a kép összefüggésében egyfajta szertartásformulának minősül, így a női és a férfi jegyeket hordozó figura közti kapcsolatot megerősítve az egybekelés ígérétévé lényegül át.²⁰ A síkszerű ábrázolásmódú jelenet központi aktusa a tábla felmutatása, amely ugyancsak transzcendens távlatot hordoz, az ábrázolt alakok nagyobb erőnek való alárendeltségét jelzi, az arra történő szertartásos ráhagyatkozást, amely a beteljesülés záloga.

Az archaikus közösségek a recitálással a világ kezdetébe vetítik azt, aki érdekében a rítus végbemegy, így adva alkalmat a (szimbolikus újjá)születésre.²¹ Egy ilyen aktusban a fizikai paraméterekkel nem bíró, az elmúlt vagy majdani létező is megszólíthatóvá válhat, szimbolikus értelemben arcot nyerhet, ahogy az Mayer Évának a fogantatás és a meddőség tapasztalatait tematizáló *Terra incognita* (2021) [18. kép] sorozatán történik, amelynek egyes darabjain a még meg nem fogant – és a még meg sem nevezett, tehát nem uralható²² – gyermekhez szóló szövegek olvashatók.²³ A méhsejtformájú

²⁰ Ezt az értelmezést erősítette fel, amikor a Fátyol-kép a művész feleségével közös kiállításon a bejáratnál szembeni, központi oszlopra kerülve tett szert kiemelt jelentőségre: FÁTYOL Zoltán, KÁNYÁSI HOLB Margit, *Kettő az egyben*, Sesztina Galéria, Debrecen, 2016. március 15. – április 9. Kurátor: MAJOROS László.

²¹ Vö. ELIADE, 74–77.

²² A mitikus gondolkodással összefüggő szómágia Hont András értelmezésében a név és a megnevezett – tehát a jelölő és a jelölt – megkülönböztetésének hiányán alapul. A szó ugyanis ebben a felfogásban részesedik magában a nyelvileg felidézett dologban, azzal egységet alkot – ez teremti alkalmat arra, hogy a megnevezéssel mások uralmat szerezzenek az adott dolog vagy személy felett. HONT András, *Mitikus gondolkodás és irodalom: Irodalmi modalitás*, Budapest, Reciti, 2018, 82.

²³ Bár sem a koncepcióleírás, sem a művészi önértelmezés nem utal inspirációként Kertész Imrére, a problémafelvetés hasonlósága miatt érdemes lehet utalni a *Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990) című regényre, amelynek címe magát a prózai művet pozicionálja a meg nem születettekért és az áldozatokért szóló (halotti) imaként, azoknak a gyerekeknek állítva emléket, akik a Holokauszt tragédiája miatt nem kapták meg a lehetőséget az életre.

keretek elektrográfiákat fognak körül, melyeken olykor egy-egy felirat, máskor pedig valamilyen, az élet és az otthon képzetkörével összefüggésbe hozható tárgyi elem tűnik fel a digitális megalkotottságot vibrálva hangsúlyozó kék háttéren. Az üvegbúra alá zárt házformák mellett cserepes növények, köztük bonszajok, egy képen pedig vázába helyezett mákgubók jelennek meg – közvetetten utalva a genetikai folyamatok befolyásolásának problémájára, a terméketlenségre, illetve a mesterséges megtermékenyítés lehetőségére és bioetikai dilemmáira. A képek háttérében több alkalommal is levilágított kézírásos levelek tűnnek fel – jelezve, hogy Mayer az ART-ben (Asz-szisztált Reprodukciós Technikák) érintett női csoportoktól bekért, pauszpapírra írt szövegeket használt a kompozíciókhoz, ezekből emelt ki részleteket az egyes képekre.

Az imaszerű mondatok, könyörgésrészletek néhány hexagonforma középterében tipografizálva jelennek meg, az idézett sorok – a rituális funkcióval összhangban – emelkedett hangvételűek, gyakran a népi ráolvasásokkal rokon ritmussal, szókészlettel dolgoznak, ahogy például itt is megfigyelhető: „KICSI LÉLEK, JÖJJ EL HOZZÁNK, / ÉREZZÜK JELENLÉTEDET BENNÜNK”. Az első sor szabályos négy ütemű nyolcas verselése a második sorra szétesik, a távolit a jelenbe szuggeráló, a megtestesülést előidézni kívánó, ráolvasásszerű tartalom szétfeszíti a formát. A szöveg a párkapcsolatban egységet képező „mi”-t mint már megtestesült, a harmadik jelenlétét érzékelő, befogadó egészt identifikálja a többes szám első személyű megszólalással. A még hangadásra képtelen harmadikat pedig a szó mágikus erejére hagyatkozva már mint éppen ebbe a „mi”-be belépőt, mint máris adottat vonja a beszédhelyzetbe. Az elkülönültség, pontosabban a még nem adott egység alaphelyzetéről türelmesebben ad számot a „KICSI GYERMEK, HA KÉSZEN ÁLLSZ, / MI RÁD VÁGYUNK, NEM SIETTETÜNK, / MINDIG SZERETVE VÁRUNK” sorhármas, amely szintén magyaros ritmusban indul, ám a harmadik négyes ütem után épp a „siettetés” tagadásakor törik meg a ritmus, miközben a sorkapcsolatot szorosabbra fűzi egy belsőrímes szerkezet, amely a második sorközép harmadik ütemét záró birtokos személyjel harmadik sort lezáró megismétlődéséből adódik. A négyes ütemek csak szórványosan érvényesülnek abban a szövegrészben, amely az angyalábrázolások ikonográfiai hagyományához köthető képsorral a gyermekek preegzisztenciájára utal, a látható égen feltűnő felleget a megszületésre várakozás, tehát a másik létszféra határjelölőjeként látatva: „GYERE BÁTTRAN, / SZÍVÜNKBEN MEGSZÜLETTÉL, / NE ÜLJ OTT A FELHŐK SZÉLÉN, / NE VÁRJ TOVÁBB, MERT MI ITT LENN / RÉGÓTA VÁRUNK MÁR RÁD”. A tér vertikális tagoltságából levezetett ellentét itt a fent és lent között egyfajta fordított hierarchiát feltételez ahhoz képest, mint ami tradicionálisan a szülő–gyermek kapcsolatot szervezi; a szívben születés mozzanata ugyanakkor az eljövendő entitáshoz beszélők szülői készenlétét hivatott jelezni.

Az „ADJ KEGYELMET, HITET ÉS ERŐT, / KÉRLEK, SEGÍTS TÜRELMESEN VÁRNI / ÉS LEKÜZDENI A PRÓBATÉTELEKET” sorok megszólítottjának már sokkal inkább maga Isten tűnik, vagy épp az istenített Gyermek. A debreceni

Kálmáncsehi Galériában tartott adventi kiállítás²⁴ alkalmával a sorozat kontextusában e gyermekáldás reményére fókuszáló szövegrésznek Mária várandóssága lett az elsődleges vonatkozási pontja; így a sorok a Szűzanya alakját idézhették meg potenciális beszélőként, aki a szeplőtelen fogantatással az emberiség Megváltóját fogadta méhébe. Korábban, a széria első bemutatójának teret adó budapesti Molnár Ani Galériában pedig a látogatók is lehetőséget kaptak, hogy – a kitöltött kérdőíveket egy méhsejt formájú urnába dobva – megosszák a gyermekvállalással kapcsolatos személyes reményeiket, félelmeiket, nehézségeiket. Ez a megoldás visszautalt a képre komponált szövegek kisajátításának tényére, illetve azt sugallta, hogy a mondatok némelyike akár Mayer újabb kompozícióinak kiindulópontjává is válhat(na).²⁵ A társadalmi kontextusokból adódóan ugyanakkor a kérdőívgyűjtés gesztusa a nemzeti konzultációt és a kormány családpolitikai döntéseit, a nemi szerepekkel és gyermekvállalással kapcsolatos kommunikációját is mozgósítja, illetőleg ellenpontozza, ezzel ironikus értelmezésre is lehetőséget teremt.

A Mayer-széria szövegei is ráerősítenek a dekonstrukció azon belátására, amely szerint a jelentésszóródás, a többértelműségek és a szövegek változékonysága és sokfélesége miatt korlátolt hatékonyságú minden arra irányuló kísérlet, amely az irodalmi és nem irodalmi szövegek között igyekszik éles határt vonni, hiszen a különböző közlési gyakorlatok folyamatosan „megfertőzik” egymást. De a közlésmódok kapcsolatát hangsúlyozza a strukturalista Tzvetan Todorov is, akinek a koncepciója szerint a műfajok az emberi közlésfolyamatban gyökereznek, és transzformációik alapján levezethetők a beszédaktusokból. Az alábbi példával azt is jelzi, hogy e ket-tő – műfaj és beszédaktus – közt kevés különbséget lát: „Az imádkozás beszédaktus, az ima műfaj (ami lehet irodalmi vagy nem irodalmi). A különbség minimális.”²⁶ A mágikus célokat szolgáló ráolvasásokat, illetve a hasonló funkcióval bíró imaszerű szövegeket egyébként is gyakran tekintik a költői szöveg elődjének,²⁷ ami nemcsak a rigmusok hangzóságával, a ritmikus szerkezetek gyakori alkalmazásával függ össze, hanem épp annyira az én–te, mi–te viszonylatok hangsúlyozásával, amely kimondva-kimondatlanul egy hierarchikus rend jelölője – és ez az alapviszony a képzőművészeti szöveghasználatban is visszaköszön.

A kérő formula elmarad Molnár Dóra Eszter *Igény szerint* (2012) [19. kép] című munkájának felütéséből, ahol az irreális vágyak a túlzás eszközeként jelennek meg,

²⁴ *A türelem születése*, Kálmáncsehi Galéria, Debrecen, 2021. december 3. – 2022. január 4. Kurátor: TARDY-MOLNÁR Anna.

²⁵ MAYER Éva, *Terra Incognita*, Molnár Ani Galéria, Budapest, 2021. május 4. – június 18. Kurátor: BOROS Lili.

²⁶ Tzvetan TODOROV, *A műfajok eredete*, ford. P. MÜLLER Péter = T. T., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Budapest, Tankönyvkiadó, 1988, 289.

²⁷ Vö. „A költészet még ma is atyafiságot tart az ősnépek vallásával, s a költők mestersége egy a varázslók mesterségével.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Osiris, 2002, 481.

mintegy retorikusan előkészítve a már reálisabbnak tűnő elképzelések artikulálását – akárha a teljesíthetőség mellett érvelnének. Harmincöt hímzörámán, egy-egy mesei szimbólummal ellátott címke kíséretében tűnnek fel az egyetlen hosszú mondattá összeolvasható szövegrészek. Egy tündérmesei helyzetre történik itt utalás, Alekszandr Puskin 1833-ban írt *Mese a halászból meg a kis halról* című történetéhez kapcsolódva, amelyben a szegény horgász azt kérheti a kifogott állattól, amit csak akar, hogyha visszaengedi. Molnár installációján a mondatot az aranyhal képéhez társított feltételes módú „Kívánhatnék” ige indítja, amelyet egy korona aláírásaként megjelenő „egy herceget” tárgyragos szintagma követ, az interpunkcióval is világossá téve a sorozat szorosan egymás mellé rendezett darabjain szereplő szövegrészek összefűzhetőségét. Ezután előbb sematikus meseformulák követik egymást, egészen a második tagmondatot nyitó, képnélküliségével is a realitást sugalmazó „de inkább...”-ig, amely a hétköznapi tulajdonságok felsorolását készíti elő, egyszerűbb tárgyak és mindennapi élőlények ábráival, humoros képzetársításokkal fűzve tovább a mondatot.

A sematikus képek, amelyek leginkább az óvodai jelekhez hasonlíthatók, rendre a szavak kíséretében jelennek meg; kivételt egyedül a „nem kocka” formula képez, amely egy poliszémiára építő rébuszal – szöveg és kép összeolvashatóvá tételével – utal arra az elvárásra, hogy a remélt társ lehetőleg ne legyen túlságosan merev, társaságtól elzárkózó, csak a tudományok és számítógépek világában otthonosan mozgó típus. „Kívánhatnék / egy herceget / lóval, / fél királlyal, / palotával, / hetedhét országra szóló lagzival, / de inkább... / egy dolgos férfit szeretnék, / aki helyesen ír, / fel tud emelni, / vág az agya, / letesz valamit az asztalra, / de nem tesz fel mindent, / aki nem [kép egy kockáról] / és nem vámpír, / de sötétben is beletalál, / van kezügyessége, / szép a keze, / tudja, mi a Fibonacci-számsor / és a Cassiopeia, / nem taktikázik, / nem hív Nyuszikámnak, / nem ad plüsst, / meg tud lepni, / de nem kényeztet, / olvasott, / érett, / tápszeren nőtt fel, / potens, / van humora, / tudja, hol a határ, / gereblyézi, nem szívja, / nem igénytelen, / elég tehetséges / és fából vaskarikát csinál.” Egy a kép és a szó felcserélhetőségére építő megoldással a „nem kocka” kifejezés rébuszként, vagyis képrejtvényként kerül elénk; és talányos a humoros, önironikus mondat lezárása is, hiszen a fából vaskarikát csinálásra, tehát a lehetetlenre való képességre vonatkozó elvárásban a kreativitás képletes megfogalmazására ismerhetünk. Különösképp azért, mert a szöveges és képi elemeket hordozó anyag maga is egy kör alakú, fa hímzörámára került, melynek két végét egy fémelem tartja össze. Ugyanakkor a beszélő által megfogalmazott kívánalmak ezzel az oximoronnal mintha ismét a figuratív nyelvhasználat és az illuzórikus elgondolásokat szimbolizáló mesék terepére kerülnének. Ahogy az elvárások körvonalukat veszítik, úgy bizonytalanodik el teljesíthetőségük. A lehetetlenséget is jelezheti ez a kifejezés, amely a kívánságos mesék jellegzetes végkimenetelére utal – arra, hogy a nem megfelelően, illetve rossz céllal megfogalmazott kívánságok eredményeként a hős végül könnyen ugyanolyan szegény maradhat, mint amilyen az aranyhállal való találkozás előtt volt. A „fából vaskarika” tehát a mondat lezárásaként mintegy visszatér(ít) a kiindulópontoz.

Elmarad a megszólítás mozzanata Eperjesi Ágnes *Rövid ima* (2009) [20. kép] című interaktív installációja esetében, ahol a színes betűsorok első nekifutásra kiolvashatatlanok mutatkoznak. Csak akkor derül ki, hogy két egymást átfedő szöveget látunk, amikor a felirat előtt elsétálva árnyékunkkal beletakarunk az egyik vetített rétegbe, és a palimpszesztusban keletkezett hiba hatására a másik sor egy részlete jól olvashatóvá válik a sötét falon. A „RÖVID IMA AZOKÉRT A GONDOLATOKÉRT, / AMELYEK SOSEM JUTOTTAK ESZEMBE” felirat kibetűzése tehát cselekvő beavatkozást kíván, amelynek a feltétele viszont a mechanizmus többé-kevésbé véletlen felismerése. Az ima ezúttal nem az aposztrophé mozzanatához kötött nyelvi aktus, hanem metaforikus értelemben maga az installációval való kapcsolatba kerülés. A metareflexív és egyben paradoxikus mondat előállításának feltétele ugyanis a befogadói prezencia, a testi jelenlét, melynek árnyéka kibetűzhetővé teszi a feliratot. A tevőleges beavatkozással láthatóvá tett szövegrészek újabb beavatkozásra készítenek, így válhat részleteiből rekonstruálhatóvá a teljes szöveg. A kibetűzött sorkapcsolat lényegében egy ellentmondást magába rejtő öndefiníció, melynek értelmében a mű a nem aktualizálódó, nem tudatosuló, gondolattá sem váló összefüggéseknek állít emléket, a kibontakozatlanul maradt szellemi potenciának. De lehet-e gondolatként tekinteni valamire, ami nem jut eszünkbe? A meg nem fogalmazott gondolatokért szól az ima, tehát a szöveg denotátuma itt egy csakis nyelvileg adott létező, amelynek legfeljebb a hiánya artikulálható. A paradoxont egyfelől az oldhatja fel, ha ezt az „itt van a nyelvemen” sajátos tapasztalatára vonatkoztatjuk, amikor azt érezzük, mintha a gondolat – még nyelvi forma előtti állapotában – keringene a fejünkben, csak még éppen nem érkezett meg az artikulációs bázishoz. Másfelől pedig alternatív olvasatként felmerülhet, hogy esetleg mások gondolatairól van szó, így pedig éppen az a jelentésösszefüggés válik a szöveg jelöltjévé, ami a befogadók tudatában születik meg a mű hatására, a művész intenciójától függetlenül és attól el is térve.

*

Csontó Lajos még a koronavírus-járvány berobbanása előtt kapott egy felkérést a *Gyógyír*²⁸ című kiállítás kurátorától, éppen abban az időszakban, amikor kiderült, hogy örökletes szívbetegsége miatt két fiával együtt műtétre szorul – így mintegy kínálkozott az alkalom, hogy kiállítási anyagát a halandósággal való számvetés dokumentálásával hozza létre. A *Kutyaév* (2020) [21–22. kép] projekthez kapcsolódó szöveges fotósorozat a szembenézés közvetlenség-szimulációjának egyedi mediatizáltsága miatt tekinthetjük a korszak fontos képzőművészeti teljesítményének, egyetértésben a művet elsősorban betegség-narratívaként vizsgáló Széplaky Gerdával, aki pedig „egzisztenciális kiforrottsága” és „formai-poétikus rétegettsége” okán

²⁸ *Gyógyír*, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021. május 4. – 2021. augusztus 7. Kurátor: GELLÉR Judit.

értékeli nagyra Csontó fotóalapú munkáját.²⁹ A sorozat darabjain a szív-műtétből való felépülés három hónapjáról a fohász, a kérés és a hálaadás passzusai tanúskodnak, amelyek nagybetűs kézírással jelennek meg a mobiltelefonnal készített, kinagyított és fekete-fehérré változtatott, raszteres fotókra montírozva. A sorozat visszatérő témája a sérült ember, elsősorban a protézisekkel működtetett, elidegenedő saját test, amely a kórházi miliő részévé, szimpla tárggyá válik a többi között.

A Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ kiállításán szemmagasságban, egy sorba rendezve jelentek meg a teljes falat sűrűn betöltő, keret nélkül installált nyomatok [23. kép], egy posztamensen pedig az anyag további részét bemutató projekt-könyv is helyet kapott, amely kronologikus rendbe szervezve prezentálta a puritán képeket [24. kép]. A kiadvány lapjain a jegyzetek gépírási átíratok is segítettek az értelmezést, mégpedig – a megszokott eljárással inverz módon – fekete háttér előtt fehér betűkkel. A később limitált példányszámban közzétett munka³⁰ a dialógusba hozott kifejezőmódokból adódóan egyaránt olvasható fotókönyvként és verseskötetként. Utóbbira épp a kiállított printeken nem szereplő, egyfajta redundanciát előidéző gépelt sorok ösztönöznek, amelyek a nehezen olvasható kézírást fordítják le, és szervezik versszerűen tagolt sorokba, láthatóvá téve, hogy a többnyire emelkedettebb beszédmódú szövegekben a konvencionális lírai megszólalásmódok, eljárások és toposzok idéződnek meg és íródnak újra.

A sorozat első darabjain még a rímhasználat is gyakori, aztán egyre szabadabbá válik a címtelen szövegek áradása. Egy, a válságtapasztalatból kivezető lehetőségként a transzcendenssel is foglalkozó, szentenciákban megszólaló nyelvi világ épül fel itt, amely gyakran Pilinszky János verseinek hanghordozását és sűrítési eljárásait idézi fel. Az egyik legkiforrottabb szövegrészben a megélt és az esztétikum kapcsolata, valamint az identitást megingató trauma múltat átíró tapasztalata válik lírai analízis tárgyává: „Ólomláb, ismert kép. / Jégszív, közhelyes gondolat. / Húszévesen rajzoltam egy embert, / mellkasában egy kocka dobogott. / Műanyagcső, emberszív és öltések, / innen nézve borzalom, / onnan nézve rutin.” Az aposztrophé gyakori alkalmazása is a lírai hagyományhoz kapcsolja a szövegeket,³¹ a „Zubogj vér! / Hajtsd új szív! / Csontvelők dolgozzatok!” sorkapcsolat például a rész-egész viszony felcserélésén alapuló önmegszólításként olvasható, amely nemcsak a test elidegenültségét jelzi, de a nyelv mágikus teremtőerejére építő ráolvasásos beszédmóddal az irányítás visszanyerésére is kísérletet tesz. Ugyanakkor a beszédet megelevenítő, a szövegnek hangot kölcsönző olvasó maga is a jelenlétre és az érzéki tapasztalatra fókuszáló, önmegerősítő felszólítássornak a megszólítottjává válhat, amikor a vers „most”-ja a kódoló én idejéből és teréből a dekódoló idejébe és terébe helyeződik át.³²

²⁹ SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikája I.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről*, Új Művészet Online, 2021. 07. 27. <https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-i/>

³⁰ CSONTÓ Lajos, *Kutyaév 2020*, Budapest, magánkiadás, 2020.

³¹ Vö. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon*, 2000/3, 370–389.

³² Vö. Jonathan CULLER, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, *Prae*, 2017/3, 13.

Az önmegszólításra készítő megszokott szcenikára, az egyedüllet hangsúlyozására is találni példát az anyagban („Társ nélkül társalkodsz. / A társad távol, de a / társaság vágya közel.”), és ennek a helyzetnek a feloldása érdekében maga Isten is megszólíttatik egy imaszerű, a hálaadás gesztusával élő szövegrészben, amely a más-képp látás adományáról is számot ad („Köszönöm, Istenem, / hogy visszaadtad / a szemlélődést. / Hogy lelassítottál / annyira, / hogy észrevegyem / egy levél erezetét.”). Az imádságok inspiráló hatására, a halálközelséget kísérő Isten-keresés tapasztalatára Csontó is utalt a *Gyógyír* kiállításán bemutatott koncepcióleírásában: „[a] műtét előtti felkészülésnek és a műtét utáni gyógyulásnak számomra szerves része volt az imádság. Az eredeti imaszövegek közel állnak a költészethez, az alanyiség archaikus formáját látom bennük”. A halálközelség tapasztalata nyomán felerősödő metafizikai érdeklődés lenyomataiként szemlélhetők tehát ezek a monokróm képek, amelyeken a nehezen olvasható, sokszor javításokat is tartalmazó, elmosódó szövegrészek dialógusba lépnek a sérült (vágott, varrt) és kiegészítőkkal felszerelt (lélegeztetőgépre kötött, maszkos, gipszelt) testrészletekkel és a kórházi környezet tartozékaival.

Egy, a 2000-es évek közepén megjelent katalógusban András Edit már felvetette azt, hogy Csontó (addigi) életműve szemlélhető „vizuális napló”-ként, amely egy olyan „önterápiás folyamat”-ot kísér, ahol talált és maga által készített képek és szövegfoszlányok alkalmasszerűen kapcsolódnak össze egy érzet megjelenítésének erejéig, a fixált személyiség elve helyett a folytonosan alakuló, fluid identitás alakzatát erősítve meg.³³ Ez a gondolatmenet azért is látszik inspiratívnak, mert a személyes érintettség a korábbi műveken használt szövegek szikársága, az ironikus hangoltság és a kisajátított, újrhasználított képek okán nem volt ennyire hangsúlyos, mint a *Kutyaév* sorozaton, amely azt tanúsítja, hogy „a testet átalakító, a test ökonómiáját és létét egyszerre veszélyeztető és helyreállító, lényegi beavatkozás történt”,³⁴ amely a rögzült identitásmintázatokat felforgatva, az énhatárokat felsértve nyitja meg a személyiséget a saját létezésén és percepció potenciálján kívüli metafizikus erő felé, a mindenben megnyilvánuló Istennel történő dialóguskísérlet pedig felkelti a reményt, hogy a szenvedő, képileg a kegyelem teljes hiányában ábrázolt testben még visszaálítható a rend.

Richter Sára *Gyógyítások* (2020) [25. kép] című sorozatának értelmezésekor sem érdemes eltekinteni az életrajzi vonatkozásoktól, hiszen Csontó Lajos feleségének nagyszabású munkája ugyanezen betegségtörténet megjelenítése az aggódó társ perspektívájából, s ekként a gyógyulást szolgáló fohászként értelmezhető. A széria ötméteres festett, nyomtatott, varrt, applikált vásznakból áll, amelyeken üveg- és kézimunkadarabok, pénz, szemüveglencse, tömjén, mirha és ostyadarabok is fel-tűnnek, szoros dialógusban a megjelenített képi tartalommal és a különféle magyar

³³ ANDRÁS Edit, *A zene szép / Music is beautiful* = CSONTÓ Lajos, *Munkák / Works*, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005, 63, 65.

³⁴ SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikájam II.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről*, Új Művészet Online, 2021. 07. 29. <https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-ii/>

Újszövetség-fordításokból idézett, kompilált szövegrészekkel. A térbe lógatott, körbejárható, rusztikus felületek folyosórendszert hoznak létre, amely a közellépésre, a finom részletekben való elmerülésre készített. Krisztus csodás gyógyításai a kegyelemgyakorlás sajátos példái, de a mű értelmezésekor a felépülési folyamatot kísérő önismereti munka, a gyógyulásba vetett hit kérdései is aktualizálódnak.³⁵

A sorozat első darabja felől közelítve az „AKARSZ-E MEGGYÓGYULNI?” (Jn 5,6)³⁶ kérdésre figyelhetünk fel legelőször, amely dialógusra hív, önvizsgálatra készítet, miközben az azonosításra, illetve orvoslásra váró problémák körét nem rögzíti a testi bajok szintjén [26. kép]. A kapitális betűkkel szedett, feltűnő felirattól balra ugyanakkor a vak ember Krisztushoz intézett céljelző szavai „visszhangoznak” az átűnések által: „HOGY LÁSSAK”³⁷ (Mk 10,51; Lk 18,41), az adományt váró, és egy ostya formájában látszólag meg is kapó, behajlított karok közben képíleg is jelzik az isteni kegyelem iránti vágyat. Az idézett kérdéstől jobbra pedig a szervek felé nyúló kezek kíséretében olvassuk a fénybe vezető tanítást: „AKI KÉR, KAP, AKI KERES, TALÁL, ÉS A ZÖRGETŐNEK AJTÓ NYÍLIK” (Lk 11,10). A vászon jobb szélén aztán a „TUDJA A TI ATYÁTOK, MIRE VAN SZÜKSÉGTEK, MÉG MIELŐTT KÉR-NÉTEK” (Mt 6,8) felirat tűnik fel, s elhalványult formában a mondat ismétlődni kezd a vászon szélén. Lentebb Krisztusnak a leprához intézett szavai tűnnek elő, amelyek az adomány fogadását jelzik: „HA AKAROD, MEGTISZTÍTHATSZ ENGEM” (Mt 8,2), melyre a vászon túloldalán – gyógyító kezekkel övezett – válasz érkezik: „AKAROM, TISZTULJ MEG” (Mt 8,3). A képnek ezen a felén az elernyedtt lábfejet a „MI KÖNNYEBB: AZT MONDANI A BÉNÁNAK: MEGBOCSÁTTATTAK BŰNEID! – VAGY AZT MONDANI: KELJ FEL, FOGD AZ ÁGYADAT ÉS JÁRJ!?” (Mk 2,9)³⁸ ige övezi, illetve töredékeiben a „FOGD AZ ÁGYADAT, ÉS MENJ HAZA” (Mk 2,11)³⁹ utasítás, amely mindhárom szinoptikus evangéliumban szerepel. Alatta a „BŰNEID BOCSÁNATOT NYERTEK” (Mk 2,5)⁴⁰ performatív kijelentés olvasható, a vászon alsó sávjában pedig az isteni kegyelembe vetett hitre buzdító „BÍZZÁL” szó ismétlődik szinte végtelenítve, ráolvasásként, a gyógyítást végrehajtó kezek kíséretében. Tovább haladva a hátlapon: a gyógyulás megerősítése mellett az Isten parancsainak

³⁵ A leírás alapjául a következő kiállítás installációja szolgált: *Evangélium 21*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2021. július 31. – november 7. Kurátor: PETRÁNYI Zsolt.

³⁶ Az idézet forrása a korábban már hivatkozott *Biblia – Revideált új fordítás*. Viszont Richter Sára a sorozatában többféle bibliafordítást használ, ezeket a következő jegyzetekben jelezzük.

³⁷ Az idézet és a következők – amíg másként nem jelezzük – e fordításból származnak: *Újszövetségi Szentírás*, ford. BÉKÉS Gellért, DALOS Patrik, Róma, Magyar Katolikus Tudományos és Művészeti Akadémia, 1955.

³⁸ Az idézet forrása: *Biblia – Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*, ford. Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága, Budapest, Református Zsinati Iroda, 1990.

³⁹ Az idézet forrása: *Uo.*

⁴⁰ Az idézet forrása: *Újszövetségi Szentírás*, ford. KÁLDI György-féle verzió javítva a Neovulgáta alapján, Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.

betartására is buzdító „ÍME, MEGGYÓGYULTÁL, TÖBBÉ NE VÉTKEZZ” (Jn 5,14)⁴¹ felirat tűnik elénk sokszorosítva [27. kép], amely a beteljesülés jelenvalóságát hangsúlyozza. Erre erősítenek rá a hátoldal jobb széléhez érve a vak koldus, Bartimeus meggyógyításának történetét záró szavak, immár ismétlés nélkül; a sötétebb betűknek köszönhetően mégis nagy hangsúlyt adva a tanúság és a hit kapcsolatának: „ÉS KÖVETTE ÖT AZ ÚTON” (Mk 10,52).⁴² A vászon nyitóoldalán is látható, adományt váró kezek apró tükröt tartanak, amely finoman jelzi a befogadónak, hogy a követés lehetősége számára is adott.

*

Kanonikus szakrális szövegekből (elsősorban a *Bibliából*), az egyéni istenélmény megragadását rögzítő személyes hangú iratokból (például *Szent Ágoston vallomásaiból*), valamint az egyházi gyakorlatok összefüggésében megszülető egyszeri szöveges tartalmakból (prédikációkból, gyónásszövegekből) dolgozik Oberfrank Luca, aki például gondosan megkomponált, saját, légiésen finom kézírása alapján készült hatalmas szitanyomatokon vagy épp maratott üvegfelületeken idézi meg a kiválasztott tartalmakat, később akár multimédiainstallációk alapanyagaként is használva azokat. Utóbbira szolgál példaképp a *Speculum spiritualium* (2020) [28. kép] sorozat, amely címével egy 15. század első feléből származó latin nyelvű kompilált vallásos iratot idéz fel, amely a gyónáshoz szükséges lelkiismeret-vizsgálat útmutatójává szolgált. A cím szintjén „Lelki/Spirituális tükör”-ként meghatározott tárgyak a liturgikus szöveghagyománnyal és vallási rítusokkal lépnek párbeszédbe. A széria darabjai a profán tükröződésre és a tükrözés gyakorlatára építenek, a szövegek ugyanis fordítottan vannak a felületbe maratva, ám az egyetlen – teljes lapot betöltő – spirális sorba rendezett betűk a tükrözés által ismét jól olvashatóvá válnak. Az Oberfrank-mű címében megjelenő „spirituális” és az írás elrendezésére utaló „spirál” szavak etimológiai származtatása ugyan eltérő, ám az mindenképp figyelmet érdemel, hogy utóbbi latin „spira” származéka tekeredést, tekeretséget jelent, ennyiben pedig visszaüt a papiruszra, mint a régiségben leginkább elterjedt kézírásos szöveghordozó felületre.

A *Da pacem Domine* (2015) [29. kép] esetében a liturgikus énekhagyomány a kiindulópont; ugyanis a cím a gregorián antifónát idézi fel, melyet a pütkösdi liturgiában introitusként énekelnek. A „Da pacem Domine in diebus nostris...” (Adj békét, Uram a mi időnkben...) kezdetű imával a mindenkori társadalmi bajok (elsősorban háborúk) ellen kértek védelmet a hívek.⁴³ Oberfrank videóinstallációjában az öt világvalláshoz kapcsolódó imák kört kitöltő egymásra íródását, palimpszesztálódását figyelheti meg a néző. A koncentrikus fénylő kör – egy kultúrákat összekötő ősi

⁴¹ Az idézet forrása: *Biblia – Revideált új fordítás*.

⁴² Az idézet forrása: *Uo*.

⁴³ A szöveg leghíresebb kortárs zenei feldolgozása Arvo Pärt antifónája.

istenségszimbólumként – az írás centrumává válik, ugyanakkor az Istenhez történő odafordulásról számot adó szövegek a megszólítás írásos aktusában szép lassan fel is számolják az alakzat alapszínét. A párhuzamosan, koncentrikus körökben elrendeződő, spirálisan befelé, a középpont irányába tartó sorok a folyamatszerűségben kibomló terjeszkedéssel egyfelől az istenkeresésről tesznek tanúságot, másfelől viszont a kiegészítések sorában megszűnik a fehér alap, s végül a célba vett fényes középpont is, a nyelvi tartalom pedig az egymásra íródás által hozzáférhetetlenné válik. A nyelvi terjeszkedés a vizuális csendet közelíti, ám közben fel is számolja azt, és így végül épp azt takarja ki, amit célba vett. Az Oberfrank-művön Ludwig Wittgenstein sokat hivatkozott mondatának misztikus rétege sejlik át, amely az Isten megszólításának igénye és lehetetlensége közti dilemmával szembesít: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”⁴⁴

A János evangéliumának kezdősorát címként viselő *In principio erat verbum* (2018) [30. kép] egy textilmunkákból és hanganyagból álló installáció, amely a saját lelkigyakorlat eredménye, és már címével azt a szöveghelyet alludálja, amelyet fentebb a Süli-Zakar Szabolcs-munka elemzéséhez alapul vettünk: „Kezdetben vala az Íge”⁴⁵ (Jn 1,1). Oberfrank Luca e munkájához a *Biblia* mellett Szent Ágostontól, Dosztojevskijtől, Simone Weil-től, valamint gyónások és prédikációk szövegeiből válogatott részleteket, és az előbb pauszlapokra írt sorokat saját reflexióival is kiegészítette – ezek kerültek aztán a nagyméretű textilekre. A sablonokból hatalmas, a felület szövegekkel szabályosan megtöltő grafikai nyomatok születtek, amelyeket beszkenelve egy úgynevezett képszonifikáló számítógépes program segítségével hangfájlt generált a művész, amellyel elmondása szerint a grafikákhoz közvetlenül kapcsolódó, a személyes istenélmény megélését elősegítő audiovizuális installációt kívánt létrehozni.⁴⁶

Oberfrank munkájának apróbetűs sorai nem rétegződnek egymásra, mégis kvázi olvashatatlanná válnak, a jelentés tehát feloldódik az írás folyamatában, akárcsak – a szöveghasználattal történő kísérletezés terén nemzetközi hatású – Hantai Simon emblematis *Festmény (Rózsaszín írás)* című munkája (1958–1959) [31. kép] esetében, amelyen a szkriptorként napról napra rituálisan másolt vallásos, szépirodalmi és filozófiai textusok, valamint személyes vonatkozású jelzések palimpszesztálódnak, a szövegközi polilógus előidézése helyett inkább a jelentések hálózatában történő feloldódást hangsúlyozva. Az Oberfrank-mű részét képező nagy textilek fegyelmezetten tömött sorokba rendezett, apróbetűs kézírás-ként láttatják a vendégszövegek sokaságából összeálló, közel lépve is nehezen kibetűzhető szövegfolyamot. E munka ugyanakkor az írott szöveg és az ornamentális jelleget öltő képi szerveződés dinamikáján túl a képi és az akusztikus tartalom kapcsolatára is fókuszál. Az elsősorban istenélményekről

⁴⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Budapest, Akadémiai, 1989, 90.

⁴⁵ A hivatkozás a 6. jegyzetben jelzett fordításból származik.

⁴⁶ VERESS Dániel, *Szítált Ima: Interjú Oberfrank Lucával*, Apokrif Online, 2020. 12. 25. <https://apokrifonline.com/2020/12/25/szitalt-ima/>

tanúskodó szövegek rituális másolás általi átsajátítása és szimultán befogadhatóvá tétele olvashatatlanságot eredményez ugyan, ám a képpé vált szó „visszaíródik” az akusztikus tartományba, amely aktiválja a címbe idézett szöveget is, hiszen a zajszerű akusztikus tartalmakkal a figyelmet a hangzó logoszra, tehát – a keresztény teológiai szöveghagyomány értelmében – Isten teremtő szavának misztériumára irányítja.

ÁFRA JÁNOS
egyetemi tanársegéd
Debreceni Egyetem
janosafra@gmail.com

*Mythical Perspectives, Mystical Experiences and the Magical Power of Words
Text-Based Approaches to Transcendence in Contemporary Hungarian Art*

Abstract: After the liberation from the communist dictatorship, text in Hungarian visual art becomes more and more often and directly a means of updating or subverting religious tradition, beliefs and myths, a recollection of sacred time, of the eternal present promised in discourses on transcendence. The analyses in this paper illustrate this through interpretations that do not consider textual elements as ancillaries but treat them on an equal footing with other visual elements, that also validate semantic contexts, poetic aspects, and that open up space for the movement of meaning experienced in the interpretative process. As can be seen in the interpretations, works that often imitate archaic systems of signification only in their visuality often seem to be representative of forgetting rather than conveying communal memory. The majority of the works examined here make sense in dialogue with various sacred texts or canonical documents, and in some cases, the potential of intertextual relations to make meaning is explicitly revealed in the dialogue of distant moments in time or different conceptions of time. In a further group of works, the attempt to cross the boundary between spheres of being is expressed in ritual action, in prayer or supplication, as an apostrophic discourse that is essentially an approach to the non-human or the unborn.

Keywords: text-based art, contemporary Hungarian art, mysticism in contemporary art, transcendence in contemporary art, myths in contemporary art, the textual relations of the artwork, word magic, contemporary sacred art

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/101-137.

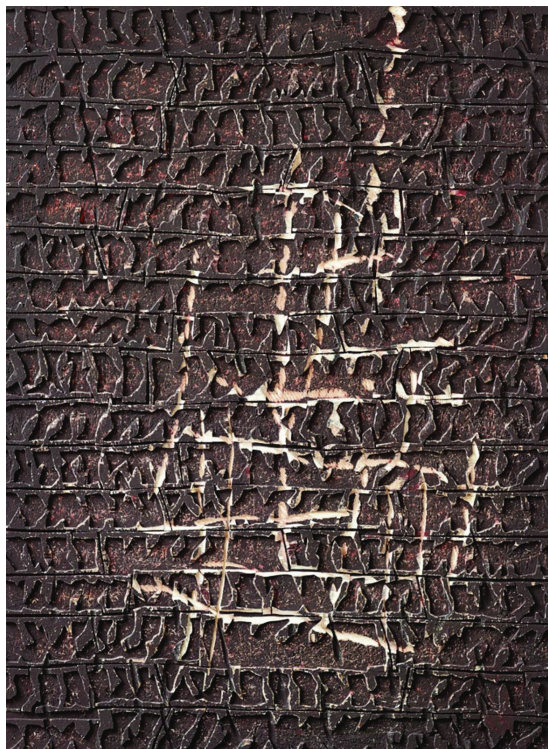
Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 



[1. kép] Major Kamill: *Akkád*, 1989, vegyes technika, fa, 150 × 250 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts Gallery, Budapest



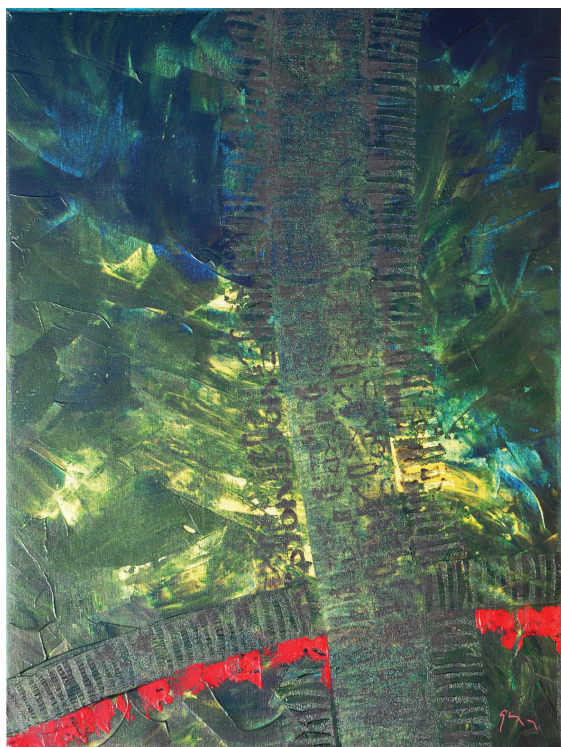
[2. kép] Major Kamill: *Írás*, 2012, vegyes technika, fa, 165 × 122 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts Gallery, Budapest



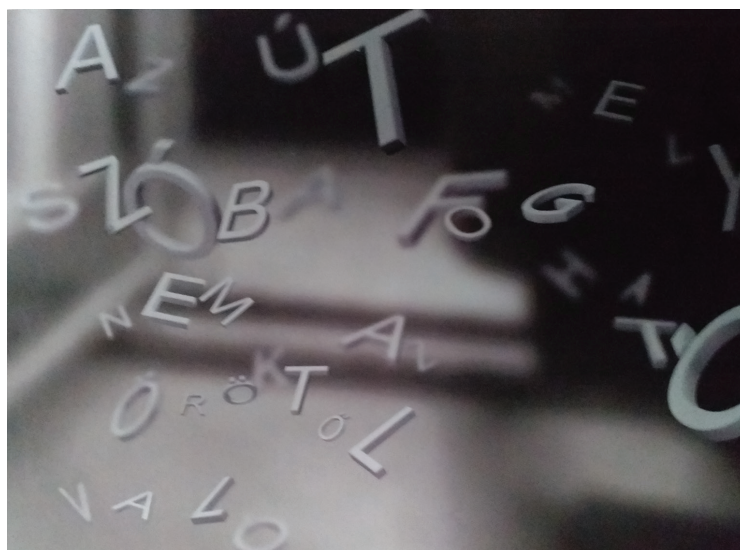
[3 kép] Major Kamill: *Ikonoklazmus*, 2013,
vegyes technika, fa, 166 × 122 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts Gallery,
Budapest



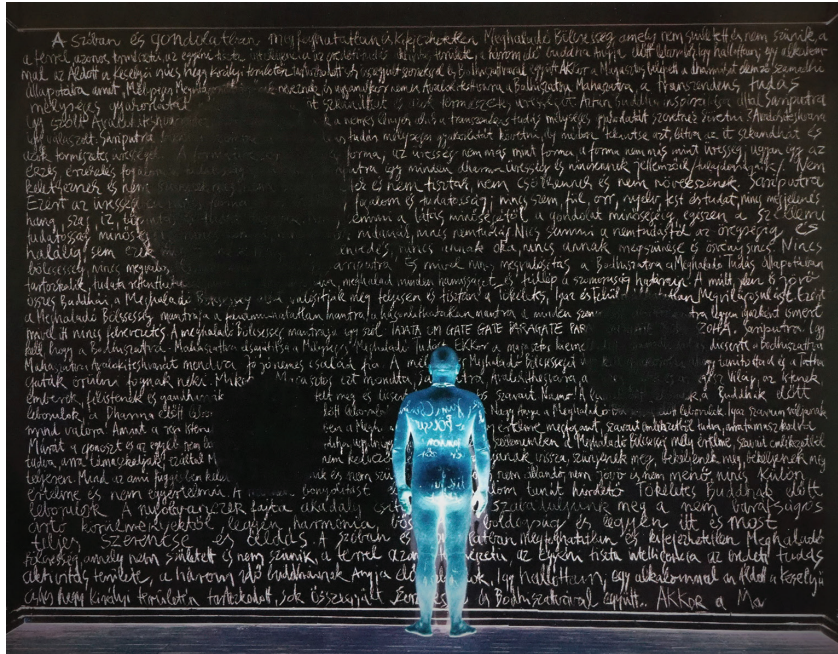
[4. kép] Ghyczy György: *Poklok felett tündöklő áldozat*, 2019, akril, vászon,
120 × 95 cm
© a művész tulajdona



[5. kép] Ghyczy György: *Égi figyelő*, 2021, akril, vászon, 80 × 60 cm
© a művész tulajdona

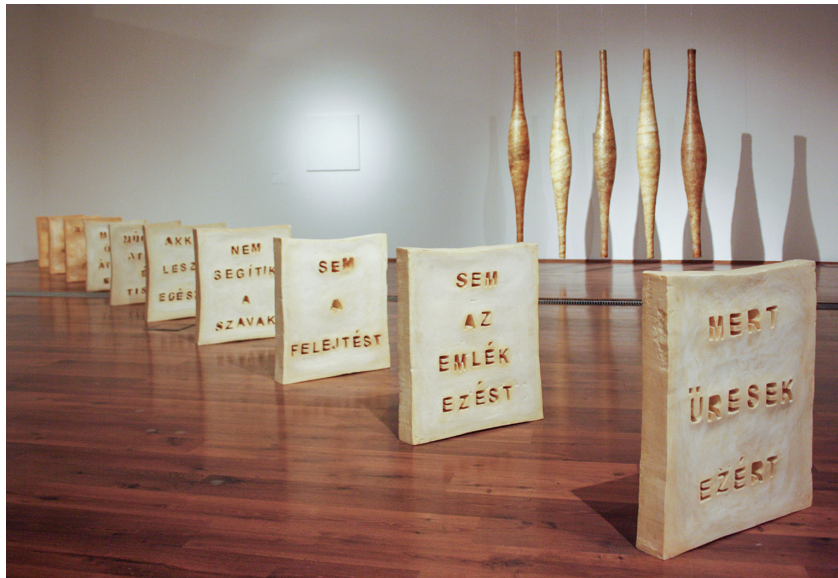


[6. kép] Várnai Gyula: *Az út*, 2004, lenticuláris kép, 66 × 88 cm
© Irokéz Gyűjtemény, Szombathely



[7. kép] SI-LA-GI: *Álom a gondolkodásról*, 2000, C-print, alumínium lemez, 126 × 162 cm

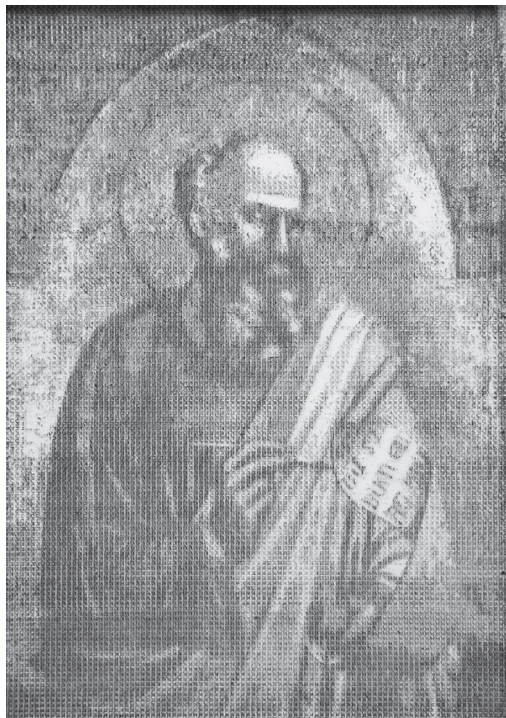
© Kováts Lajos gyűjteménye



[8. kép] Baglyas Erika: *Ami marad*, 2007, szappaninstalláció, 10 db, kb. 64 × 54 × 8 cm

© Antal-Lusztig-gyűjtemény

entériórkép: *Újratervezés – Válogatás az Antal-Lusztig-gyűjteményből*, MODEM, Debrecen, 2015.



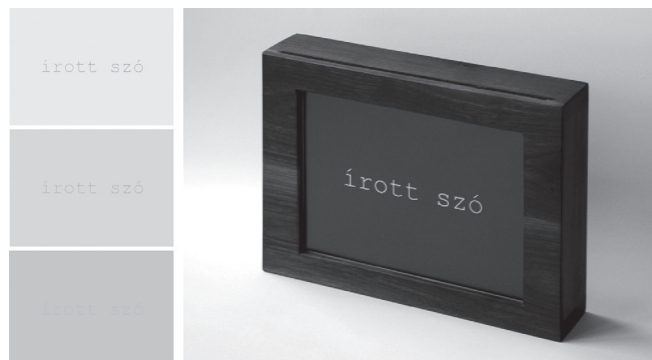
[9. kép] Mátrai Erik: *Szent Márk*, 2018,
különböző címletű papírpénzek, kollázs,
100 × 70 cm

© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti
Gyűjtemény

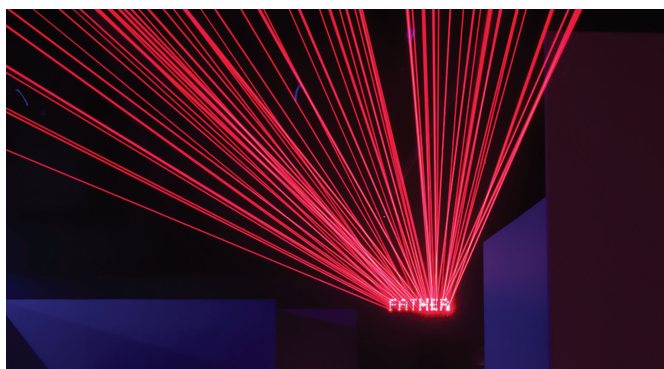


[10. kép] Mátrai Erik: *Szent János*, 2018, plexi,
akril, 100 × 70 cm

© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti
Gyűjtemény



[11. kép] Süli-Zakar Szabolcs: *Írott szó*, 2008, fa, üveg, szitafólia, karton, 20 × 28 × 6 cm,
© a művész tulajdona



[12. kép] Borsos János: *Szentháromság-modell*, 2015, fényinstalláció, változó méret
enteriőrkép: *Több fény! – Fénykörnyezetek*,
Új Budapest Galéria, 2015.



[13. kép] Várnai Gyula: *Hármasság*, 1995, szivacs, jég, 20 × 50 × 70 cm
© Irokéz Gyűjtemény, Szombathely



[14. kép] Kicsiny Balázs: *Tizennégy*,
1995, szén, akril, fatábla, 14 db,
változó méret

© a művész tulajdona
enteriőrkép: Kicsiny Balázs: *Időhúzás*,
MODEM Modern és Kortárs
Művészeti központ, Debrecen, 2020.

[15. kép] Kicsiny Balázs:
Tizennégy (részlet a sorozat-
ból), 1995, szén, akril, fatábla,
14 db, változó méret
© a művész tulajdona





[16. kép] Ferenczy Zsolt: *Nyár utca 13-15-17*, 2006, fotó print, papír, 12 db, 22,5 × 30 cm
© MODEM-gyűjtemény, Debrecen



[17. kép] Fátyol Zoltán: *Prófécia*, 2009, fakeret, karton, vászoncsík, 124 × 97 cm
© a művész tulajdona



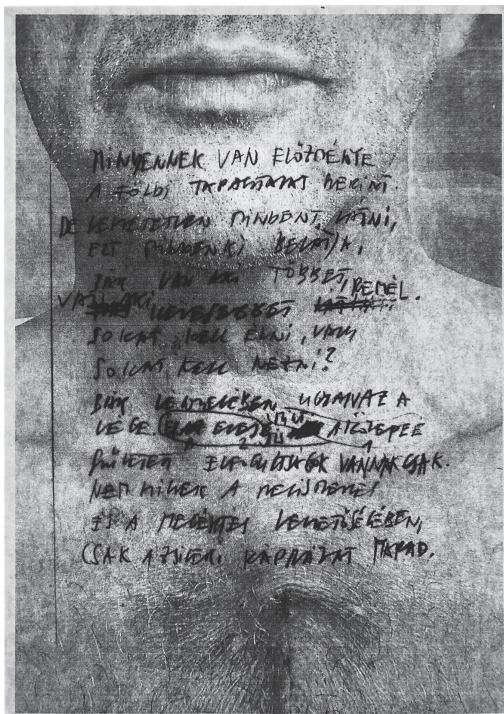
[18. kép] Mayer Éva: *Terra incognita I–XI*, 2021, vegyes technika, 11 db, 58 × 67 × 4 cm
enteriőrkép: Mayer Éva: *Terra incognita*, Molnár Ani Galéria, Budapest, 2021.



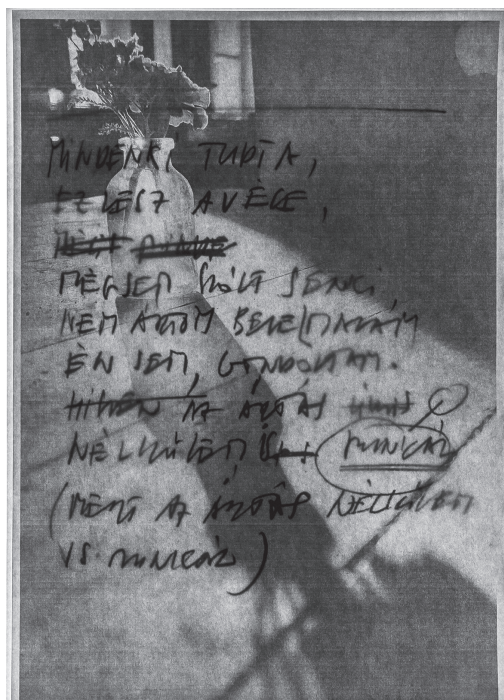
[19. kép] Molnár Dóra Eszter: *Igény szerint*, hímzóráma, 2012, vászon, címke, cérna, 35 db,
13,7 cm-es és 16,7 cm-es átmérő © Déri Múzeum, Debrecen



[20. kép] Eperjesi Ágnes: *Rövid ima*, 2009, interaktív installáció, változó méret
enteriőrkép: Eperjesi Ágnes: *Színügyek*, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009.



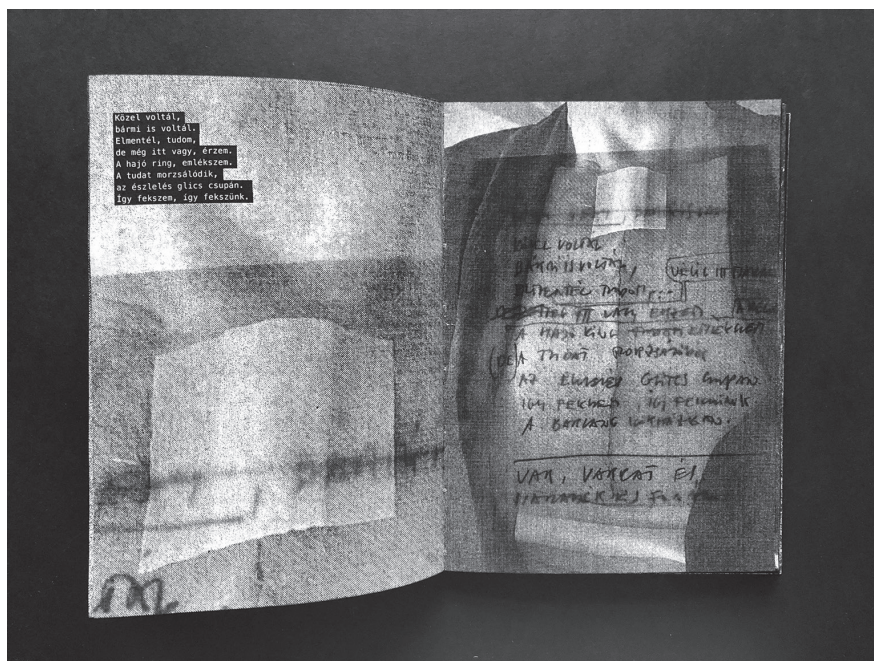
[21. kép] Csontó Lajos: *Kutyáév* (részlet a sorozatból), 2020, 19 db, 90 × 60 cm, C-print



[22. kép] Csontó Lajos: *Kutyáév* (részlet a sorozatból), 2020, 19 db, 90 × 60 cm, C-print



[23. kép] Csontó Lajos: *Kutyaév*, 2020, 19 db, 90 × 60 cm, C-print
enteriőrkép: *Gyógyír*, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021.

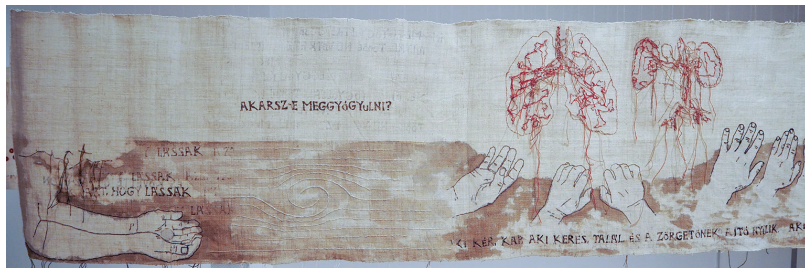


[24. kép] Csontó Lajos *Kutyaév* 2020 (2022) című kötetének egy oldalpárja



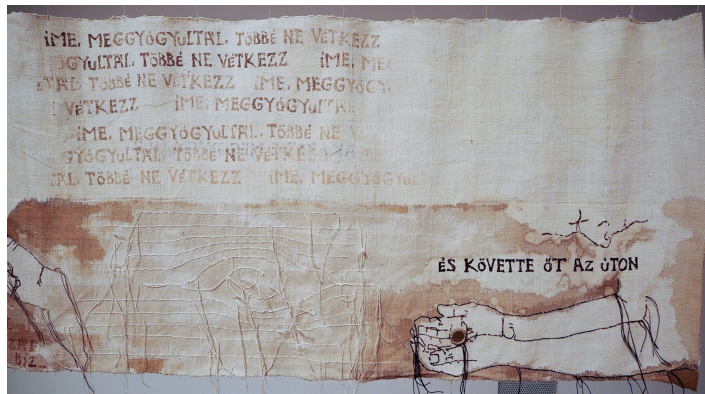
[25. kép] Richter Sára: *Gyógyítások I-III*, 2020, textilinstalláció, 3 db festett lencvászon, vegyes technika, egyenként 50 × 500 cm

© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény
enteriőrkép: *Evangélium 21*, MODEM, Debrecen, 2021.



[26. kép] Richter Sára: *Gyógyítások I* (részlet), 2020, anyagában festett lencvászon, lencsál, régi kézímunkadarabok, tükör, 50 × 500 cm

© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény

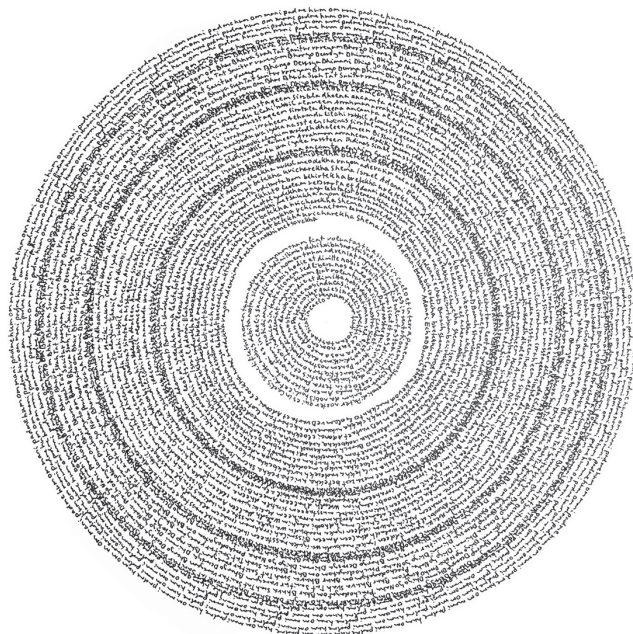


[27. kép] Richter Sára: *Gyógyítások I* (részlet), 2020, anyagában festett lencvászon, lencsál, régi kézímunkadarabok, tükör, 50 × 500 cm

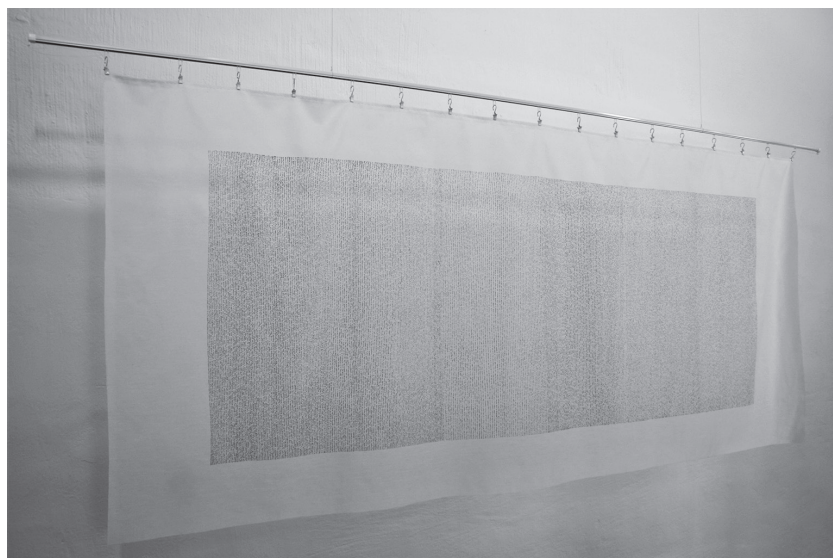
© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény



[28. kép] Oberfrank Luca: *Speculum spiritualium I–III*, 2020, maratott üveg, 3 db,
21 × 21 cm, 18 × 18 cm, 15 × 15 cm
enteriőrkép: Oberfrank Luca: *Lélek / Tükör / Kép*,
MANK Galéria, Szentendre, 2022.



[29. kép] Oberfrank Luca: *Da pacem Domine* (részlet), 2015, videóinstalláció



[30. kép] Oberfrank Luca: *In principio erat verbum* (részlet), 2018, hanginstalláció, szitanyomás, textil,
116 × 260 cm, 3 óra 22 perc
enteriőrkép: Oberfrank Luca: *In Principio*, Sesztina Galéria, Debrecen, 2018.



[31. kép] Hantai Simon: *Festmény (Rózsaszín írás)*, 1958–1959, olaj, vászon, 330 × 425 cm
© Centre Pompidou, Párizs