

FALUSI MÁRTON

Képi súlyok szervezése

élmény – ihlet – inspiráció

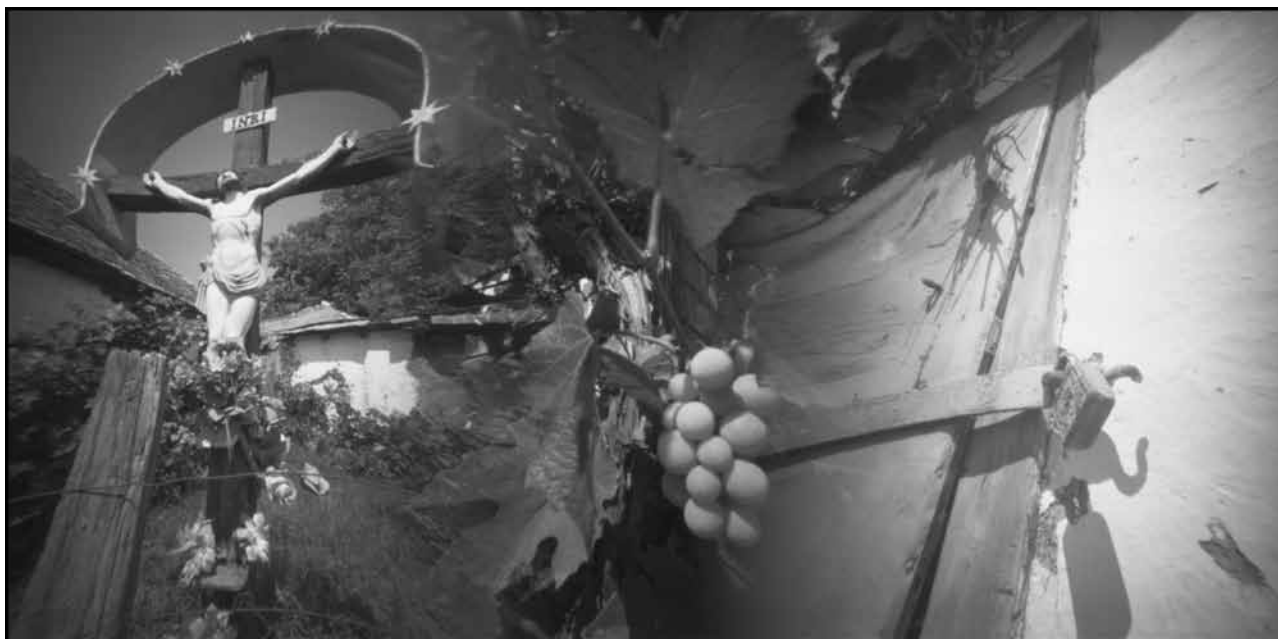


FALUSI MÁRTON (1983) Budapest

Arra ébredek, hogy egy festményt látok, pedig ki sem nyitottam a szememet. Ha rögtön kinyitnám, a látvány szétfoszlaná. Kinyitom, mégsem foszlik szét, noha képtelen volnék lerajzolni; az emlékezés és a felejtés között lebegő állapotban tisztán kivehetők a színek, a formák és a szerkezet; valami kiütközött a nemlétből, valami, ami ettől még nem születik meg. Túl a semmin, kívül a képzelet határain a költészet és a képzőművészet közös eredetét fedezhetjük föl, amikor dereng a hajnal, teljes a csönd, a szoba mozdulatlan. Ösztönösen ceruzához, ecsethez nyúlnék, és lemondóan nyugtázom, hogy iskoláim mulasztásából fakadóan nem fejlődött kézügyességem, nem sajátítottam el a rajzolás fortélyait, tessék beszerezni pasztellkrétát, kedves szülők, ne zsírkrétát, mondom, pasztellkrétát, festékszemcséi kizárólag a felület bolyhossága, érdekessége révén tapadnak meg, az eredmény elmosható, szétdörzsölhető, ronggyal átsimítható, de nyugodjanak meg, kedves szülők, a tavaly megvásároltatott grafitceruzákat is fogjuk használni, amennyiben hoz a gyerek almát, gyűjt a parkban gesztenyét, modell után dolgozunk, az árnyékolás fotóhűséggel ragadja meg a tárgy karakterét. Mikor és miként tanuljuk a látást, racionális és irracionális gondolkodásunk alapelemeit? Filozófusaink állítják, hogy a felvilágosult nyugati ész elbizakodottan azonosította a látást a megértéssel, és ebből vezette le a kogníciót. Amikor szemünk érzel, a lényegét már szem elől téveszti; amit elkerít, birtokba vesz, magántulajdonunk gyanánt az értelemre átruház, nem hozzánk tartozik. Platón ezért építette ki az ideák birodalmát, ahol fogalmak és mítoszok rendezkednek be, valamint Heidegger is ezért kritizálja a *Lét és időben* a descartes-i *ratiót*, mely a létezőket „kéznellevő” dologságukban szemléli, s nem veszi észre „kézhezállóságukat”, eredendő rendeltetésüket.

Ennélfogva vagy nem látunk a dolgok mélyére, csupán felszínüket kapargatjuk, vagy úgy nézünk a mélyükre, hogy amit látunk, azok már nem a dolgok. Felhasználjuk, elfogyasztjuk a világot, vagy pedig technicizáljuk. Élünk, de anélkül, hogy létezésünk egyszeri és megismételhetetlen jellegét, halálra szánt jelentéktelenségét megtapasztalnánk, vagy az egyre parányibb szubatomi részecskéket kutatjuk. A természettudományi fejlődés, a társadalmat mérnöki pontossággal átalakítani igyekvő szociológia és a minden életviszonyt szabályozó jogdogmatika optimizmusát másolta a művészi realizmus és naturalizmus, ami a 20. század elejére a *látás* devalválódását okozta. A költészet és a képzőművészet természetes szövetségese abban, hogy az Istenétől és méltóságától megfosztott, a látóidegeiben manipulált, a hamis vizuális ingerektől eltorzult tudatú embert visszavezessék az autentikus létezéshez, a heideggeri „tulajdonképpeniséghez”. Valamennyi művészeti ág nál nehezebb feladat hárul a költőre és a festőre (itt a festő behelyettesíthető a modern képzőművész többi megnyilvánulásával), valamint a velük egyívású filmkészítőkre, hiszen úgy kell megszabadulniuk a szépség béklyójától és az ábrázolás kényszerétől, hogy tevékenységük végső soron vonzó, izgató legyen, nyersanyagukat pedig az életvilág effektusai szállítják. Ha komolyak a szándékaik, voltaképpen nem *akarhatják* többé a művészetet. A zene absztrakt, akár a matematika, még a programzenét is könnyedén függetleníthetjük témájától, ám a költészet és a festészet gondolkodása alapvetően képi; ha ezt felszámolná, semmi sem különböztetné meg a filozófiától. Hamarabb fogtam föl, hogy az igazi festmény vagy a valódi filmkocka nem *ábrázolhat* semmit, mint azt, hogy a jó vers nem *szólhat* semmiről: az előbbi felismerésből következett az utóbbi.

Az esztéták elfintorodnak, ha referenciális próza, cselekményközpontú film, retorizált és élményszerű lírai előadásmód elemzésébe fognak. Pedig korántsem ilyen egyszerű a képlet – jöllehet a fentiek hajlamosítanak az efféle sematizmusra –, hiszen a műből a valóságvonatkozás, a történet, a személyes élmény úgy illan el, hogy le is csapódik benne; a retorika úgy teszi eszközzé a nyelvet, hogy a szerzői szándék fölött azért a nyelv az úr. Persze amennyivel nehezebb beszélnie a világról, annyival könnyebb az alkotónak, hogy nem kell beszélnie a poétikai fondorlatokról; forgácsait összesöpri, borosflaskáit bezacskózza műhelyében; mire betoppan a látogató, tisztaság fogadja.



TARJÁNI ANTAL, Mindörökké, 2018

TARJÁNI ANTAL, A halottak élén, 2018





TARJÁNI ANTAL, Fény és árnyék, 2019

TARJÁNI ANTAL, Kékgolyó álma, 2017



Költőként legalább annyit tanultam a képzőművészettől és a filmtől, mint az irodalomtól. Nemcsak az szorul felülvizsgálatra, ahogy Shaftesbury előállította a klasszikus „szép”-et, hanem az is, ahogy Lessing a költői és a festői lelemény különbségét ecseteli a *Laokoón*-ban. „Mert márványban kifejezni valamit végtelenül nehezebb, mint szavakkal” – olvassuk nála, de számunkra már nem egyértelmű, sőt végképp fel is szívódott szépség és kifejezés, látható és láthatatlan, valóság és illúzió, tény és fantázia, értelem és kép, leírás és vallomás határa. Miben áll a modern költő hivatása? Rilke adja meg a kezdőhangot (*Első duinói elégia*). „Ha kiáltanék, ki hallaná meg az angyalok rendjeiből? / Ha egyik is karjába venne, perzselő hatalma elhamvasztana. / A Szép nem más, csak az Iszony kezdete, amit épphogy elviselünk, / és csodálkozunk, hogy közönyében miért nem / porlasztott bennünket semmivé. Minden angyal iszonyatos.” Ez a tétel, hogy a szép valójában az iszony kezdete, indokolja, miért ott kezdődik a gondolkodás, ahol az ábrázolás befejeződik. Noha többen idejekorán szembesültek az összefüggés megkerülhetetlenségével, Malevics megdöbbentő reflexivitással, következetességgel tette; ennek ered nyomába nagyszerű könyvében András Sándor (*Malevics és a művészet*).

Marcel Duchamp talált tárgyak kiállításával, Kazimir Malevics a tárgyatlan művészet meghirdetésével reagáltak a művészi világnézetek kiteljesedése, a szépség tökéletesedése által okozott zavarra, egyszerűen: a betetőzés válságérületére, amelyet Hegel *Esztétikája* foglalt rendszerbe. András Sándor azonban Hegel kortársa és vitapartnere, Solger dialektikáját idézi föl mintegy Malevics művészetelméletéhez keresve a kulcsot: „Amikor ugyanis Solger szerint idea és egy partikuláris jelenség azonossá válik, akkor egygyé egyesül, kölcsönösen *átmegy* egymásba [...] Az átmenés *kölcsönös*, ha a megsemmisülés kölcsönös, és ez nem mehet végbe »máshol«, mint egy bizonyos *én*-vesztett öntudatban, amikor beleélés történik egy műalkotás folyamatába. Ha történik, akkor nem az *én* csinálja a beleélést, sőt nem is *beleélés* történik, hanem megélés, egy ember, egy ön, tudatos, azaz nem tudat-vesztett létében.” Ekként a lényeg és a jelenség – némiképp leegyszerűsítve – a műalkotásban egyesülnek és megsemmisítik egymást; magasabb energiaszinten létrehoznak valamit, egy értékesebb valóságot, mely viszont nem is idea és nem is partikuláris élet többé. A szerző életeseiményei, csüggedtsége és sebzettsége a vizuális vagy nyelvi látomás során afféle transzcendentális képsíkra vetül. Csakhogy ez a képsík transzformálja, mondhatnánk, „megszüntetve megőrzi” a tapasztalatokat; a szerelmes társ műzsaként egyszerre a konkrét életrajzi személyiség és valaki más; gyakran önmaga ellentéte, amikor a művészetben hitelesen állítani már csak a radikális kéttelley vagy a tagadással lehetséges, és az ember ősi arcát az arctalanság, a létezők „kézhezállóságát” a tárgyatlanság viheti színre. Mindeközben az idea a földre költözik, érzéki formát ölt, bepiszkolódik, elkorcsosul, egyszersmind befogadhatóvá válik; részesedik a teremtmények szorongásából. Nem téved, aki ebben a művészi attitűdben, ily módon az avantgárd stílusirányzatokban is Krisztus istenemberi lényének, a szentháromságtan misztériumának eszméjét pillantja meg.

Frenetikus kiállítás tanúskodott erről 2018-ban, a Magyar Nemzeti Galériában: Francis Bacon, Lucian Freud és a Londoni Iskola festészete; az új realizmusban is a 20. század reményvesztett intellektualizmusa bontakozik ki. Lucian Freud *Lány fehér kutyával* című képének kis reprodukciója mered rám reggelente, mikor kávémat főzöm; közvetlenül fölé biggyesztetem a számomra – George Grosszal együtt – oly meghatározó Otto Dix *Szalonját*. Freud nőalakja fürdőköntösben; jobb kezével ugyanúgy, ugyanazzal a szívszorító gesztussal tartja bal keblét, mint Dix kurtizánja bal kezével a jobbat, de utóbbin cirádás sárga turbán; csipkés bugyogóban, mezíten felsőtesttel talán leendő kuncsaftjával szemez, mialatt három kolléganőjébe éppen csak a lélek jár hálni az asztal túlsó felén. Mindkét figura a létezés valamely pokoli bugyrából bámul, kapaszkodna kifelé; Freudé a megalázott, elgyötört és vigasztalan hétköznapi asszony, Dixé mintha még hinne abban, hogy legalább az áruba bocsátott gyönyör ígérhet privát megváltást. Ehhez az új tárgyilagossághoz, új hitelességhez – mely manapság Jovián György roncsmotívumaiban ejt rabul – szükség volt Malevics programjára: ezek az antihősnők élednek föl verseimben, és kideríthetetlen, hogy verseimből kihajózva kelnek-e át mindennapi drámáim partjára, vagy a baklövéseket és veszedelmeket vontatom-e a lírai dokkba; netán kétirányú a közlekedés.

Malevics a szuprematizmus programjával *Az Új Művészetben* a képi gondolkodás addig feltérképezetlen irányait is megszabta: „Az új művészet útja a képi súlyok szervezésén és annak formalkotásain át vezet, amelyekben új festői építmények (a festői architektúra) nyernek kifejezést.” Új világnézetéről, új problémákról, új valóságáról ír az esszé; nem csupán új formanyelvről, hanem új

– Hegel fogalmát alkalmazva – szemléletmódról, mely „első kézből a léttől kap minden behatást”. Autentikus létezés technikájának is nevezhetnénk Malevics törekvését, mely szerint „A művész dolga, hogy a művészetet szupremáciájához vezesse, és ne a jelenségek visszaadásának »művészetéhez«”. A *Fekete négyzet fehér alapon* „korunk ikonja” lett, mert kijelölte azt a szélsőértéket, leverte azt a jelzőkarót, ahonnan ismét bármelyik égtáj felé el lehetett indulni, szét lehetett tekinteni, ahonnan más perspektíva nyílt.

A *képi súlyok szervezésében*, a súlypontáthelyezésekben a képzőművészet mellett a filmművészet a költészet másik természetes szövetségese. Koordinatáinkat a mindenségben újra és újra megadó képzelőerő – a Füst Milán-i *látomás és indulat* – óriási vizuális kultúrája azért állja a sarat a médiatechnológia pornográf ikonjaival szemben, mert a társművészetek kölcsönösen támogatják és magyarázzák egymást: ha olvasunk, filmek, festmények, szobrok, installációk, ha (mozgó)képet nézünk, regények és költemények bukkannak föl, törnek felszínre, villódnak tudatunk képernyőjén. Harcolunk azzal, amit Wolfgang Ernst pontosan definiál; s nincs egyéb eszközünk, mint a kép. „Az állam és a nemzet történetírása már nem képviseli a kollektív emlékezetet. [...] Ha eltekintünk a nemzettől, amely valaha az emlékezet egyes hordozói között totális kapcsolatot teremtve valójában heurisztikus elképzelést követett, csupán egy archi(vum)textuális hálózat marad – egy olyan múlt konfigurációi és memorizálási technikái, amely többé nem válik emfatikus történelemmé” (*Archívumok morájlása*). Ha – így folytatja Ernst – „a hagyományos európai kultúra, amely a tárolómédiákat részesíti előnyben, a folyamatos átvitel médiakultúrájává alakul”, képzelőerőnk végképp el fog hagyni bennünket, mert a népszerű ikonok az ürességet kápráztatják el, a semmit reprezentálják. Becstelenül tolakodnak a képek, elvégre fő késztetésük, hogy legyőzzék a *horror vacui*-t, holott már nem vesznek erőt magukon sem. Síkra szállva az autentikus létezésért a művészet immár nem *Kunstwollen* vagy vallás, hanem az egyetlen feldolgozható realitás; utolsó támaszuk a létben.

Amit András Sándor Solger és Malevics szellemi érintkezéseiben mutat be, és amire röviden kitértem, Deleuze *A mozgás-képben* – a filmről írt nagyszabású értekezésének első kötetében – Bergson ontológiája, a „durée”, valamint Eisenstein, Griffith és Orson Welles képalkotási eljárásai révén fejt föl. Kassák Lajos, Nagy László, Juhász Ferenc, Csoóri Sándor, Orbán Ottó vágásai, montázs-technikája, metaforikus jelentésátviteli a filmekéhez hasonló logikát követ, s én hosszúverseimben tőlük, valamint Fellinitől, Bergmantól, Godard-tól igyekeztem ellesni a merész képzettársítások, regiszterkeverések mechanikáját és lélektanát. A retorikai alakzatoknál, a puszta stílusimitációnál mélyebb szemléletmódot tettek magukévá az irodalmat „feldolgozó” rendezők: Huszárik, amikor Krúdy örök sóvárgását, Kósa és Sára, amikor Nagy László bartóki modelljét, Tarr Béla, amikor Krasznahorkai apokaliptikusságát vagy Menzel, amikor Hrabal iróniáját mozgósították a vásznon.

Legszívesebben képtárak pamlagán üldögélek, és művészmozik magányos vetítéseim nyújtózkodom. Vágyálom: a sötét teremben egyedül nézem meg Theo Angelopoulostól *Az örökkévalóság meg egy napot* és Andrej Zvjagincentől *A visszatérést*. Idegen városokban is a modern kiállítások, gyűjtemények inspirálnak elsősorban, mert festők szemét szeretném utcáikra, épületeikre emelni, ha már szűzi tekintet, *tabula rasa* nincsen. Úti célom Bécsben az *Albertina*. Párizsi szerelmes kószálásaimat Rodin szobrainak finom vonásai, domborulatai hatották át, és a lány, akit kézen fogtam, e szoborfigurák közül lépett mellém, hogy hódítson. Napokig ő volt a rám omló *Danaida*. Így tárta föl Velence varázsát Canaletto és Canalettoé Velence. Berlint a német expresszionisták neurotikus rohamai közepette jártam keresztül-kasul, önfeledten, és idegkimerülésig tartó felderítőútjait róttam bennem a Tegelből frissen szabadult strici, Franz Biberkopf, Alfred Döblin könyvének, a *Berlin, Alexanderplatz* főszereplője. Santander barbár óceánjának homokpadjain bölényfreskók vágattak végig a közeli Altamirából picassói révületben. Róma különös módon Thomas Bernhardnak a mediterrán iránti sznob rajongását sugározta, főként pedig a Villa Borghese csodáját: bárcsak Bernini márványából faragnák az európai típust.

Újra lehunytam hát szememet. Ideje arcot mosnom.



TARJÁNI ANTAL, Közöttetek jártam, 2018



TARJÁNI ANTAL, Kalaplengetés, 2018