

Tartalom

BENES JÓZSEF-EMLÉKSZÁM

ZALÁN Tibor: Hátsó marketing (vers)	5
DANYI Zoltán: Tű vagy rajzszög (vers)	8
MAURITS Ferenc: benes (vers)	9
BOZSIK Péter: Kötél nélkül (vers)	10
GÉCZI János: Ultima materia (vers)	12
FENYVESI Ottó: Vizuális mennyország (vers)	15

SZÜGYI Zoltán: Kétszázharminckilencedik nap (regényrészlet)	23
ORCSIK Roland: Alptraum (próza)	25

Multo Bene S (CSERNIK Attila emlékezése Benes Józsefre)	28
---	----

Bela DURANCI: Szétesés (esszé) (PAPP Erika fordítása)	32
NINKOV K. Olga: A vekkeróra – Benes József órák képei elé (tanulmány)	34
SZOMBATHY Bálint: Benes József halálhírére... (esszé)	45
TOLNAI Ottó: Két új jegyzet Benes Józsefről (esszé)	50
BALÁZS Attila: Husika röpte (esszé)	59
LOVAS Ildikó: Tapadás (esszé)	65
SAGMEISTER Laura: Veránka '99 (esszé)	71
LADÁNYI István: A repülő lány (esszé)	75
GYURKOVICS Virág: Mindenkor behódolók (esszé)	79
SZARKA MÁNDITY Krisztina: A fekete parttól a kék égig (esszé)	81
PÉTER László: Benes (esszé)	83

SEREGI Tamás: Esztétikai kötődés – ontológiai lehorgonyzás – művészeti elköteleződés (tanulmány)	89
---	----

A Híd 2017. évi tartalommutatója (RIZSÁNYI Attila összeállítása)

A számot Benes József, Dormán László, Gerle Margit, Horvát Livia, Klájó Adrián, Lábadi Lénárd, Léphaft Pál, Pesti Emma, Péter László, Szent Lilla és Szombathy Bálint alkotásaival és fotóival illusztráltuk, a fedőlapon Gerle Margit fotójának részlete látható

A szám megjelenését a Szerb Köztársaság Művelődési és Tájékoztatási Minisztériuma, a Tartományi Művelődésügyi, Tájékoztatási és Vallásügyi Titkárság, a Magyar Nemzeti Tanács, Újvidék Város Önkormányzata, a Bethlen Gábor Alap, valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.



CIP – A készülő kiadvány katalogizálása

A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Patócs László. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)–. – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

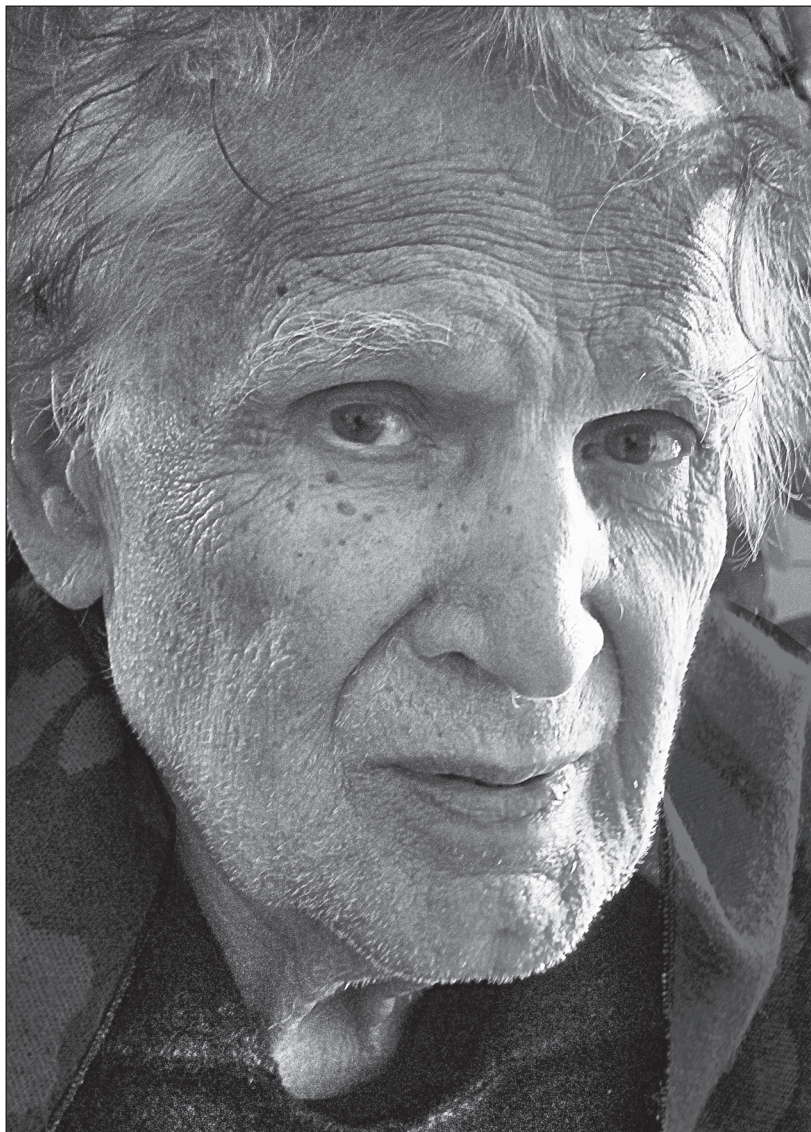
Havonta

ISSN 0350-9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2018. január. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Virág Gábor. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.hid.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 15-től 16 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2018-ra belföldön 1500 dinár. Egyes szám ára 150, kettős szám ára 250 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 70 EUR – Készült a Grafoprodukt Nyomdában, Szabadkán. – YU ISSN 0350-9079

Benes József-emlékszám



Benes József (Gerle Margit fotója)

Hátsó marketing

*Barátaimnak,
Benes Józsefnek és Baráth Ferencnek;
sorok-sorsok – kinek-kinek*

Kőfalra ragasztott plakát hát
lapja rajzolja ki az arcát
Ha egy arc egyáltalán kirajz
olható Valaki megvette
az örök ruháját És most így
Meztelen állnak a bejárat
nál mint próbababák Pókháló
ba gabalyodott az ősz Kizár
ja magát magából a világ

Amit kellett azt *át* kellett és
idegen lett és örökre más
A plakát háta mögött van egy
másik plakát Éppen akkora
mint a kőfal letakart része
Fordítva fölragasztott plakát
néz farkasszemet a kőfal arc
ával Csak ketten látják egymást
A kétféle undor összeér

A plakátot régen ragasztott
a kőfalra egy kertésznadrág
os részeg Akkorra már meghalt

a jobbik rész benne A világ
ból a semmi láttatása le
het az egyetlen tisztességes
mód Meghalt És hanyatt feküdt Két
kő beszél De nem érdekel sen
kit Lehet hogy halott kövek hal

ott beszéde ez De lehet hogy
halott kövek hallgatják élő
két kő dialógusát A Meg
nevezhetetlen hallgatása
ez Üres lap sohasem üres
A papír emlékezik s minden
visszatér amit elfejte
ni akart Már megalázott any
ag Embrióvá kuporodik

Az arcra visszatérve lehet
ne akár mint pihegő állat
és mégsem lehet Elszabadult
sál kék hullámaiban tér ki
a megragadhatóság elől
A kő hallgat Hallgat a kövön
a plakát A fölismerhető
egyben megragadható S úgy mint

védtelen Rosszul őrizték a
testet A test lélek nélkül is
őrizhető pedig A részeg
ember többet tudott a kertész
nadrágjában a lélekről mint
a szakállas tekintélyes tud
ósok Az arc letakarva él
ő A látható arc csak maszk A
lélek a réseken elillan

Bal lábára sántítva indul
a délutáni fényverésben
és mégsem érinti meg az arc

át pedig időben odaér
Nem tudja még csak nem is sejt
hová nyílik a tekintet Szem
be fordulva nem tud háttal áll
ni Pedig ez lehet az egyet
len érvényes gesztusa a meg

ismerésnek Nem érdeklik a
titkok Amíg odaadja mag
át addig érvényes a létez
ése Amíg a kőhöz fordul
Új beszédmódok izgatják fel
Ahogy a fordított plakátban
a megismerés a léthez for
dulva talán vagy lehet Úgy sem

Az örök ruhája kidobva
a trágyadombra A szögek még
vértől csepegvé a járdaszél
re vetve A plakát előtt áll
Nem jut hozzá az arcához A
kő minden lenyomatot megőr
iz Nem ismeri a köveket
Reszkette megváltásért nyúl Hang
jára megrepednek a tükrök

Tű vagy rajzszög

Benes Józsefnek

Mintha szét akarnák húzni
négy irányba,
jobbra és balra a két karját,
felfelé a fejét,
lefelé a két összefogott lábát,

elvékonyodik a test,
mint a nagyon magasról hulló
esőcseppek,
vagy mint a jégcsapok
március végén,
és közben meg is hajlik
a derék táján,
mintha szél fújna erősen,

de valamilyen súly lehet
a köldökénél,
egy csóknyi seb,
egy bent maradt sóhaj,
és ez megtartja, mint a tű
vagy a rajzszög
a táblára tűzött rovar.

(2014)

Maurits Ferenc

benes

tönkretett
tíszá

éjfékete
iszá
kanyarog
dobhártýád
mögött

(Maurits Ferenc: *miniatűr galéria*. Forum, Újvidék, 1982)

Bozsik Péter

Kötél nélkül

Sgraffito Benes Józsefnek, valahová

Finom megfolyás
Akár egy biggyesztett száj
Ami a merev
vonalat lágyvá teszi
A rajzfilmnek nincs múltja
A valósághoz
semmi köze Mégis el-
fogadják bizarr
voltát Neked meg maradt
a dirigált véletlen
Örök csorgása
immár irdatlan idődnek
Kötelek nélkül

Tiszai ködben rózsá-
szín gólem hegedül

Budapest–Weissbrunn, 2018. I. 6–7.



Gerle Margit és Benes József (Dormán László fotója)

Ultima materia

Amikor a kódexet akarta
bekötni, mivel a borítása
töredezett, a régi fedélben
üregre lelt, benne papírlapka,
a kortól, s portól, a szövegtől megnőtt
súlyú. A kísérletet elvégezte,
amelyről a könyvben a higannyal
kapcsolatban olvasott, a piszkot
a tűzre tette, látta, olyanná
lesz végül, amilyen az igaz arany.

*

Zaklatott volt, mígnem fémmé ömlött.
Mondhatni, torkára olvadt a szó.
Hogyan kell *a dolgon innen éppen*
leadni a képeket?

*

Két uncia aranypor ötször több
higannyal lomha tűzön olvasztva,
amíg a higany el nem illan s az
arany sötét porrá roskad, mindezt
tovább hevítve fehér hamuvá!
Az anyagot tisztítsa meg a víz
hétszer a kosztól és üledéktől,
hétszer a láng, hogy fogadja a lent

a lentit, a fentit a fent! A tiszta
mész negyven napot nyugodjék, ázzon
fehér, sűrű folyadékká a lében.
Eszme és ember egyesül ekként.
Folyják egymást körbe és egymásba
oldódnak, mire a mész a vizet
felissza. A fém növekszik, mában
a tegnap, hogy hetvenhét színekkel,
azt tudja a Bölcs. Napfényre téve,
salétromsavval és jó boraxtól
maréknyivá lesz az arany. Aki
serény, annak semmi sem hiányzik.
Isten veled!

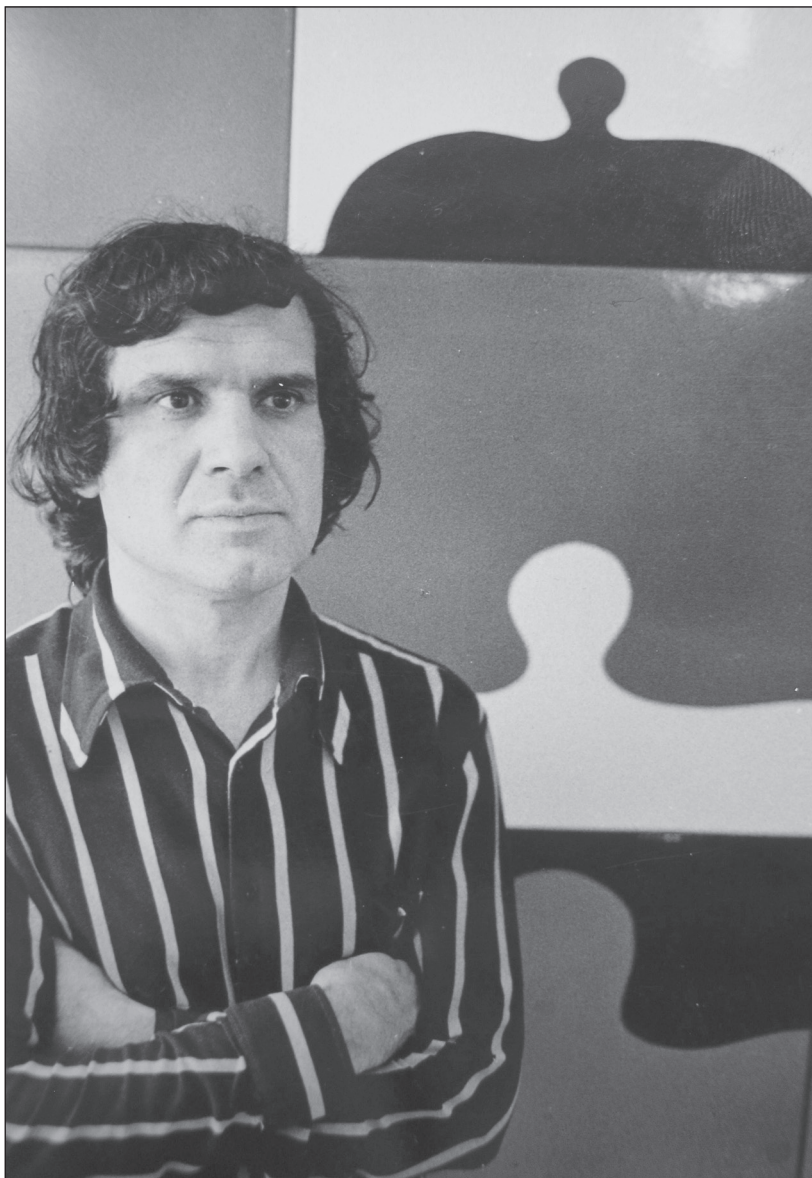
*

A felesleg eltávolítható.
Egy a kő, egy az egyszer, egy a kell,
egy az elrendezés, egy a főzés.
A követ egyszer kell edénybe tenni,
elzárni jól, mígnem önnön levétől
elfehéredik. Amikor földdé
átalakul, szükséges locsolni.
Ha teljesen eltűnik s földdé vált,
erőtlen tűz rohassza, míg hevül
ragyogóvá, e fehérben lesz a
szellem a testtel azonos.

*

Derítsd ki a sárgarezet is,
kérgét törve, megjelenik azon
a világ összes dolga, mielőtt
megfakulnak. Figyeld, miként dermed
a víz, változik összetételétől
színről színre. Ha elpusztul kellően,
alatta és felette is tűzzel
szilárdítani szükséges, amíg
sötétes vörössé nem alakul.
E szín lassú, de a hőség, mint a

máj, bármit megpirosít. Ekként
vezeti vissza a lelket a sze-
rencsés az anyagba, a bőséges
eső is gyümölcsöt ad az amúgy
termést nem hozó, tikkasztó nyárnak.



(Ismeretlen fotós, a képet Gerle Margit bocsátotta rendelkezésünkre)

Vizuális mennyország

Hommage à Benes József

Benes nem volt a mesterem,
csak később lett az,
én csernik attilával és ács józseffel
kezdtam a vizuális kalandokat,
benes csak később került képbe,
más irányba tájékozódtam,
rajongtam a szlovén oho csoportért,
a szabadkai bosch+boschért,
a pop-artért, a betűkért, a land artért,
a konceptualizmusért, az arte poveraért,
a performance-ért, a happeningért,
az automatikus írásért, a zajos zenékért.
Ljubljánába és belgrádba jártunk kiállításokra,
nem törődtünk a gyökerekkel,
inkább rajongtunk joseph beuys kalapjáért,
christóért, a bolgár csomagolóművészért,
aki a reichstagot is becsomagolta,
beuys pedig margaringolyókat vágott
a kiállítóterem ablakához és a radiátorokhoz;
rajongtunk a formabontásért, a foltokért,
az assemblage-ért. A mában éltünk,
nem nagyon voltak még emlékeink,
nem tudtuk, mit keresett einstein a strandon,
nem tudtuk, mi történik velünk,
csak kételkedtünk a hivatalos művészetben,

a szellemi magaslatokban.
Sebők zolival – Q4 csoport néven –
képzőművészeti csoportot szerveztünk,
jánosi laci, fehér kati, zoli és én,
talán ha volt egy közös kiállításunk
az újvidéki ifjúsági tribünön,
de az se biztos.

Benes nem volt a mesterem,
csak később lett az,
először a muzslai ifjúsági művészeti táborban
láttam és hallottam, hetvenhárom nyarán,
előadást tartott a táborlakóknak,
talpig feketében érkezett
a muzslai vizuális paradicsomba,
ahol vártuk a tuti megváltót:
*„majd gyűn egy faszi a városbú,
aki tuggya a teóriát”;*
benest nem izgatta, nem volt teoretikus,
akkor még nem volt a mesterem.
Két hétig a muzslai vadászlakban
– a bánáti barbizonban – alkottunk,
kint, a tisza partjától nem messzire,
mivel rossz volt a kaja, egész idő alatt
szardíniakonzervet ettünk és sört ittunk,
talán a sok halkonzerv miatt,
szemünk előtt a tenger és a világ
megváltása lebegett,
semmit sem akartunk kevesebbet,
tervünk volt a világgal, a dialektikával,
szárnyaltunk a nyár porában,
nem érdekelt bennünket a tisza,
nem figyeltünk benesre,
új kifejezési formák után kutattunk,
kísérleteztünk, riszörce (research) mondogattuk,
kutattuk a művészet halmazállapotát,
mint a bosch+bosch;
majdnem mindannyian a kli-ből
(képzőművészeti levelező iskola) indultunk,

ott kaptuk ácsból az első dicséreteket,
tudta lelkesíteni a zöldfülüket,
akik heti rendszerességgel
rajzokat küldözgettünk a magyar szóba,
a napilap szerkesztőségébe, elbírálásra,
tele reménytelenséggel és világfájdalommal,
mert reménytelenül rossz volt minden,
kiábrándító, és semmi se alakult úgy,
ahogy mi szeretnénk volna, többek között
reménytelenül szerelmesek is voltunk,
világot akartunk váltani,
és konfliktusban álltunk az anyaggal,
a materializmussal és a valósággal.

Benes nem volt a mesterem,
csak később lett az,
nem olvastuk foucault-t és baudrillard-t,
nem tudtuk, hogy a realitás és a fantázia
összjátékából a világ sajátos változata,
másolata áll elő, amely a valóság fölé
tornyosulva uralhatja a tudatot,
nem tudtuk, mi a szimulákrum,
fogalmunk se volt, ki az a patrick white,
nem tudtuk, kicsoda eyvind johnson
és harry martinson, csak loholtunk
bécsbe, párizsba, mentünk londonba,
az utolsó tangó helyszíneit kutattuk,
egyszer csak megérkezett a taxisofőr,
tarkovszkij sztalkerje, fellini amarcordja,
a keselyű három napja, az űrodüsszeia,
akkor még olyan művészi volt a világ,
vég nélkül készültek a művészfilmek;
egy hatalmas, fekete monolit titokzatos
jeleket sugárzott a jupiter irányába,
és a lovakat is mind lelőtték,
szügyig gázoltunk a paripák vérében,
rajongtunk a filmekért, a látványért,
és a szívünk mintha ki akart volna ugrani
a mellkasunkból, úgy vágyakoztunk

a pálinka és a nők karjaiba.
Benesért akkor még nem lelkesedtünk,
mert a szép lányokat mind elhódította,
csak később lett mesterem.

Szügyi zolival szegeden bohémkodtunk,
a talpig feketébe öltözött benessel
ilia mihály irodájában találkoztunk,
majd borozóba mentünk, könyvesboltokba,
szemünkben fürdött a napfény,
és benes összedrótozott figurái
rohangáltak a szegedi utcákon;
a konceptualizmus csillaga
akkor már kezdett leáldozni,
benes becsomagolt fákat rajzolt,
azt mesélte, hogy oroszországban járt,
ahol télire becsomagolják a fák koronáját,
úgy óvják őket a dermesztő fagyoktól;
szegeden éppen nyár volt, tikkasztó,
szemünkben napfény csillogott,
végül a tiszta szállóban kötöttünk ki,
ha nyelvünkhöz érintettünk volna egy égő
gyufaszálat, biztos lángra lobbantunk volna.
Benes figuráiról sziveri értekezett
(az ember vívódásai a térben),
én csak később, egy veszprémi kiállítása
kapcsán írtam alkalmi szöveget a katalógusba
(*a kis infánsnő* című grafikájának
egyik példányát akkor kaptam tőle),
ekkor nyílt meg előttem
benes pokla és paradicsoma.

Benes tiszaparti festményeit csodáltam,
volt bennük anyag, rendesen,
az egyik a képes ifjúság hetilap
szerkesztőségének falán lógott,
ahol a nyolcvanas évek második felében
a lap rockzenei rovatát szerkesztettem,
minden héten vittem a kéziratokat,

szerettem oda járni,
mert lógott a falon egy benes-festmény,
ott, a tiszaparti kép alatt adtam át
a cikkeket az aktuális főszerkesztőnek,
csernik attilának, a grafikai szerkesztőnek
vagy tóth klára lektornak.
Benes tiszaparti festménye alatt dolgoztunk,
kellettek a cikkek, fényeztük a matériát;
benes tiszapartja ott ragyogott felettünk,
éppen új hullám érkezett a partra,
alternatív és punk volt akkor a világ,
álneveket használtam, rudi radiátor stb.,
bojkottáltuk az 1983 utáni symposiont,
nem hittünk a kommunizmusban,
koncertekre jártam belgrádba, ljubljánába:
iggy pop, nick cave, exploited, laibach,
pankrti: bandera rossa;
anarchiáért kiáltottunk,
*„öreg kecskék tépik magukat
lobogtatják hosszú hajukat”,*
hangunk tovaszállt a szélben,
kérdéseinkre nem kaptunk választ,
de örültünk a szép, fehér teleknek,
az új bőrkabátnak és a boldog zenének.

Oly rég volt, hogy tán' igaz se volt,
a meghurcoltatás és a menekülés
után jött egy kis nyugalom,
a hatalmat átvették a ritmusképletek
és a génszekvenciák.
Olykor a tavasz első napjaiban veszprémben,
a baláca utcai házunk teraszán
kvaterkáztunk, régi és új symposionisták:
benes jóska (talpig feketében,
mint az anarchisták) és gerle margit,
utasi erzsi, hús zoli, liza és gabi,
reményiné, dormán, balázs a. és zita,
lazán diskuráltunk, mint a hőskorban
az újvidéki katolikus portán,

a szerkesztőségben,
kerestük a fényt egymás szemében,
a bizonyosságot, életünk igazát,
de valahogy mindig a kis infánsnő
bugyrai kerültek elő, a mirigyek váladéka,
az epevezetékek, a vér áramlása,
benes józsef pántokkal összeszorított figurái,
melyek akár a padaung törzs
hosszú nyakú női (ötéves koruktól minden
évben újabb gyűrűt kapnak a nyakukba);
az idő múlásával egyre többet tudtunk
meg benes verébfejű,
zsineggel összekötözött figuráiról,
a fáslival összekötött hájdaganatokról,
az összeláncolt gólemekről, szörnyetegokról,
a parányira zsugorodott koponyákról.
A tegnapok láncolata összefűzve
a holnapokkal, csak kibírja a cérna,
nehogy elszakadjon a kötelék,
a fűző nehogy elpattanjon,
nehogy szétrobbanjanak a bugyrok,
nehogy szétfolyjon a massa,
nehogy elárassza a végtelent
a háj, a zsír és a szenny.
Csak bírjuk cérnával,
csak bírjuk az ingadozást,
a hideg-meleget,
csak bírjuk a folytonos tágulást.
Csak egy képbe, összezsugorítani
a burjánzó életnedveket, a figurákat,
a kémiai folyamatokat, a jelentést.
Gyűszűnyivé zsugorítani a melankóliát,
az elmúlás terét, mint tarkovszkij
filmjének főhőse a medencében,
a nosztalgia medencéjében,
csak járkálni egy szál gyertyával,
az egyik parttól a másikig,
csak őrizni a lángot,
járkálni a fénnel ide-oda,

zsírbombákat vagdosni a falhoz,
margarinnal dobálni a radiátorokat,
láncokkal hurkolni a potrohokat,
hurkokat kötni a gólem bélrendszerére,
nehogy elszakadjon a cérna,
nehogy végleg elszakadjanak a kötelek,
és mindent elborítson a lavina, a fekália.
Csak bírjuk szuflával, erővel
és paradicsommal.



*Ács József, Maurits Ferenc és Benes József a Zentai Művésztelepen 1970-ben
(Dormán László fotója)*

Kétszázharminckilencedik nap¹

A NAP

kel: 4.55

nyugszik: 18.36

A HOLD

kel: 19.00

nyugszik: 4.55

HOLDTÖLTE: 04.43

Gyengéden fogta meg, úgy vigyázott rá, mintha valami törékeny kis élőlény lenne.

Pestről indultam autóbusszal a kecskeméti irodalmi estre. Ahogy elért bennünket a zápor, a lefelé csordogáló esővíz elkezdte furcsán megrajzolni az autóbusz azon nyomban ködösödni kezdő ablakát.

A forgalom lelassult, sofőrünk is óvatosabbra fogta, így jól figyelhettem azt az út kettészelte domboldalt, mely mellett lépésben elhaladtunk. A szürke-barna-sárga-fekete-zöld szemcsékből álló, egész ablakot betöltő felület mintha csak festve lett volna. Olyannak tűnt, akár egy Benes-festmény. Benesnek a korai, a Tisza-partot olajjal megfestő korszakából.

Mondtam is neki az est után.

– Másodjára is megfejtettem Tisza-partjaid szokatlan ábrázolási módjának titkát – meséltem el az út során tapasztaltakból született felismerésemet. – Az első is vizes élményhez kötődik, emlékszel? Erről még Zentán beszélgettünk egyszer, amikor a néhány héttel korábbi tiszai fürdözésem alkalmával szerzett óriási felfedezésemről számoltam be: nevezetesen, hogy az Ada-Zenta határában az úgyne-

¹ Részlet a várhatóan tavaszra megjelenő *Anno* című kötetből.

vezett *Sárgapart* alatt úszva, a vízből felnézve láttam olyannak a Tisza-partot, amilyenek te fested!

Jóska ravaszkásan elmosolyodott.

– Ez is jó, mert a kis Citroënemből sokszor néztem én is esőben a domboldalt Felsőhegynél, Kanizsánál, de az első áll közelebb a valósághoz – felelte, majd oldalra pillantva megfogta a karom, és gyorsan befejezte. – Várj egy kicsit, Margit integet valamiért, mindjárt visszajövök.

Sokan voltunk. Az irodalmi est lezárása egyidejűleg Benes alkalmi kiállításának megnyitását is jelentette. Már borospoharakkal álldogáltunk a körteremben a képek előtt.

Kis idő múlva Jóska Margittal és Füziékkal jött vissza, Pintérék kíséretében. De ezt követően inkább a kiállított képekről és a grafikákról beszélgettünk.

Benes újra elmesélte a bevarrott szájú emberfigurák borzalmas alapélményét, amikor a háború ide-oda billegése alatt a Tisza-parti városban a megtorló kegyetlenkedők kivégzés előtt az emberek ajkait drótkapcsokkal zárták össze, hogy ne kiabálhassanak.

Vigyázz, az én fiamat oda vissza ne vidd!

Alptraum

Hungarofuturista hommage Benes J.-nek

Kezdetben csupán szédültem. Este a kávé előtt pár perccel, majd reggel a munkából hazajövet. Azt hittem, a vérnyomásom szórakozik velem, pihennem kéne, elég a taposómalomból. A munkámról mit mondjak, ich bin das Portier. Das vagy der? Néha még keverem, piszkálja a csőrömet a sok kivétel. Fekete forgószéken ülök a kis fehér szobában, figyelem a képernyőrendszert, a forgalmat a távvezérelt kapunál. Néhány nagydarab kamiont leszámítva senki sem teszi be ide a lábát. Éjjeli műszak, nappal alvás. Hogy mi zajlik a gyárban, az a bentiek baja. A munkatelep a városon kívül van, Vespámmal robogok oda, egy hónapja vettem áron alul. Mit mondjak, az életem nem egy kalandfilm, de legalább a fizetés jó, és az év végi karácsonyi jutalom is kielégítő. Nincs senkim, minnek, csak osztozkodni kéne, állandóan civakodni, jobb ganz allein. Néha gyötör a basznák, de mit mondjak, drága a csajozás, helyett meg van véve a gumi Helga, azzal csapom ki magamból a kéjt. Amikor a Skype-on az otthon rekedt barátaimnak elújságolom, hogy megint mennyi plusz manit kaptam a túlórákért, meg vannak sárgulva az irigységtől. Nem én tehetek arról, hogy nem mernek lelépni, hogy még mindig ott gubbasztanak a szintre üres fabrikákban, és a pletykákon kívül semmi más izgalom nincs a fakó életükben. Rendszerint azzal hencegnek, hogy már alig értik, mit mondok, mások a hangsúlyaim meg az a németeskedés, mintha nem is magyar lennék. Hanem mi a tököm?, förmedek rájuk, mire ők csak legyintenek, már nem az vagyok, aki voltam. Oszt? Ők már csak a nevükben magyarok, testtartásuk olyan, mint egy vakondé, arcuk csupa bűdös barázda, szemük sem áll jól. Ugyanúgy magyarul beszé-

lek, mint ők, gemischt magyarul, mi ebben a furcsa? Stimmel, szeretem a németet, de attól még, hogy néhány germán szó be van szúrva a magyarba, még senki sem árulta el a fajtáját! Mink magyarok sokfélék vagyunk, nem? Különben is, több német jövevényszó portyázik a magyarban, mi abban az extra új, hogy szaporítva van a családjuk? Az otthoni cimborákon kívül kihez beszéljek magyarul? Van a gyárban ugyan néhány honfitárs, de alig váltunk pár szót, máris összevesszünk. Kruzifix! Sokszor magamban morzsolgatom a szavakat, meg magyar könyveket olvasok, amelyeket anno az otthoni könyvtárból nyúltam le, nem is, hanem csak nem vittem vissza, minék, úgysem olvas már odahaza senki sem. A portán bőven van időm végignyázni őket. Na, tessék, ezekben a mondatokban nincs is használva német szó. Pedig mondhattam volna, hogy niemand. Amióta elköltöztem, számomra a haza portable, hordozható laptop, minden újabb modellel lecserélhető. Ha pedig elfelejteném a magyart, akkor sem lenne világvége. Max egy kis világfájdalom. Egyelőre azonban nem itt tartok, kár is ezen sopánkodni. Also, weiter!

Aztán a szédülés csak nem akart elmúlni, egyre többször fordult elő. Vacsora előtt, alatt, után, reggel lefekvéskor, sőt, még álmomban is. Jut eszembe a nóta, ich bin ein Alptraum: pár hét után arra ébredtem, le volt szakadva a jobb hüvelykujjamon a körömöm, gyanút fogtam, talán szólni kéne a körzeti orvosnak. De nem komálom az orvosokat, beléd tömnek egy csomó vegyületet, aztán fertig, mintha az megoldana bármit is. A természetgyógyászok közt meg túl sok a kókler, rosszabbak, mint a kalmárok, még a fingot is eladnák biogázként. Inkább hagytam őket a francba, valahogy visszaragasztottam a körömdarabkát a helyére. A munkahelyemen senki sem vette észre a változást, egy köröm nem oszt, nem szoroz, főleg, hogy alig találkozom élő emberrel. Csakhogy utána le lett szakadva a többi is, szépen sorban az összes. Nem győztem visszaragasztani őket, másnap mindig ugyanott tartottam. A java pedig csak ezután következett. Az ujjaim lüktettek, az egész tenyerem fortyogott. A végén a tenyereim teniszütő méretűre duzzadtak, a húspárnák felszakították a bőrömet, a maradékot cérnával varrtam össze, vagy ziherezstűvel fogtam össze, szét ne repedjen teljesen. Bepólyáltam a dagadt kezemet, biztos valami fertőzés, csitítottam magam, nemsokára elmúlik, majd ráültem a Vespámra, irány a Fabrik. Hanem a fertőzés szívósabbnak bizonyult, mint azt hittem. Hiába ültem csendben a kerekesszéken, elmúlik, elmúlik, mantráztam magamban, a pocakom puklisodni, mocorog-

ni kezdett. Fájt, feszített, lepattant a nadrágom gombja, szétszakadt az ingem, azt hittem, szülni fogok. Olyan volt, mintha a csontozat, a hús, a hájtömeg együtt örvénylene. Alig mertem a duplára dagadt hasamra nézni, itt-ott megrepedtek a hajszálerek, vércsíkok csorogtak le a hatalmas, lyukacsosra szakadozott bőrfelületen. Nagy nehezen, hangosan nyögve térdre lettem ereszkedve, felszedtem a vékony padlószőnyeget, bebugyoláltam a betonkeverő méretű hasamat. Utána sóhajtozva feltápáskodtam, alig tudtam lépkedni, nem is láttam magam alatt a lábamat. Kicsoszogtam a Vespámhoz, és huss! A motor zihált a súlyomtól, a gumik laposak voltak, én meg nyomtam neki a gázt, neue Technologie, most mutasd, mit tudsz!

Amikor hazaértem, szinte beestem a hálóba, négykézláb vonszoltam magam az ágyamhoz, s szétfolytam rajta. Kezemet az óriás hasamon pihentettem, semmiség, semmiség, hebegtem. Ám újabb ostrom támadt. Ezúttal a fejemben hatalmas nyomást éreztem, amikor odakaptam, zsugorodni kezdett, nyomásról nyomásra csökkent a térfogata. Az éjjeliszekrényen volt egy kis arctükör, Hergestellt in China, előkaptam, és bumm, volt mit látnom! A fejem a betonkeverő hasamhoz képest olyan lett, mint egy gombostű. Hallani akartam a hangomat, hogy legalább valami emlékeztessen önmagamra, beszélni kezdtem, kizárólag magyarul, semmi idegen karatty, hangosan káromkodtam, és megkönnyebbültem: cérnavékony hangomban még ott volt az a tónus, az a paprikás íz, amiért gyenge pillanataimban sóváran gondolok a Heimatra. Te vagy az, csak kicsit elfertőződteél, se baj, attól még nem vagy megtagadva, drága husikám!

Multo Bene S

Emlékezés Benes Józsefre

Ott van egy Benes-kép. Ez már nagyon régi fázisa. A Tisza-part. Már akkor is összeszorította a képen a formát, közepén meg van szorítva a táj. Aztán a figurákat is így csinálta.

Én csak mint emberről tudok mesélni róla. Egész fiatalon összebarátkoztunk, járt ide a Topolyai Művésztelepre, és jó barátok lettünk, de nem olyan értelemben, hogy hatással lett volna a munkámra, vagy én őrá. Teljesen mást csináltunk. Amikor itt volt Topolyán, akkor szinte mindig együtt voltunk, reggeltől estig, meg a művésztelepeken is. Én fiatalabb vagyok nála tíz évvel, vagy lehet többel is, de komolyan vette a munkáimat.

Tudod, amikor ő eljött ide, akkor mindig fölszabadult. Nagy csirkefogó volt. És jó festő. Nagyon szerettem a munkáit. Zentán sok mindent csinált, vezette a művésztelepet, akkor eljártam oda is. Volt, amikor szitatechnikával dolgoztunk, ami abban az időben új volt itt nálunk. Megjelent ott egy Kecskés nevezetű nyomdász. Jóska jóban volt vele, és akkor nyomdailag segített nekünk, hogy meg tudjuk csinálni, sokat szitáztunk.

Jóska rengeteget tudott mesélni. Utoljára, amikor együtt voltunk Zentán egy kiállításmegnyitón, meg beszélgetések is voltak a művésztelep történetéről, mondták, hogy meséljen a Benes. Mesélni kezdett, a felesége meg az oszlop mellett állt. Jóska megbeszélte vele, hogy szóljon, ha már sokat mesélt, mert nem tudta megítélni, hogy abbahagyja-e vagy ne, és mesélt, mesélt, mesélt, de még mindig meséli a dolgokat. Amikor integetett neki a felesége, akkor abbahagyta. Annyira szeretett beszélni, hogy nem igaz. Érdekes meséi voltak. Ő megjegyezte azt is, hogy a művésztelepen ki mikor mit mondott, és érdekesen elmesélte.

Egyik alkalommal például Áccsal, a zentai szivarral iszogattak, és akkor Ács József hazakísérte Benest Zentán. A kapuban beszélgettek, amikor azt mondta Benes, na jól van, akkor én téged hazakísérlek. De színesen mesélt a Jóska tíz percig, és akkor oda-vissza, oda-vissza mentek, és végül az Ács felesége kiszólt, hogy gyertek be, itt beszélgetsetek. Ez volt a csattanója a történetnek. Nagyon szeretett mesélni.

Jó festő volt, de tőlem az a festészet távol állt. Szürrealisztikusan alkotott. Vannak emberek, akik csak a szépet látják meg a művészetben meg az életben, és azt festik. Benes meg éppen ellenkezőleg, a negatív oldalát látta az életnek. A nyomort, a betegségeket, ezeket a borzasztó dolgokat. Megköti a formát középen, szorítja. Ez is egy szürrealista Tisza-part. Abban az időben mindig a Tisza-partot festette. Később ezeket az összeszorított figurákat. Némelyik annyira visszataszító volt, hogy rossz volt nézni. Egyszer, amikor itt volt Topolyán, pasztell volt-e, vagy mi, amivel dolgozott, de ráállt, hogy csinál egy figurát. Kint voltunk egy szálláson, és volt ott egy beton felület. Rátette a papírt a betonra. A beton rücskös. Úgy kente a pasztellt, hogy az rögtön visszataszító felület lett. Érdekes, ő mindig ezt kereste, ezt látta meg az életből, az árnyoldalt.

Először voltak azok a kövér, összekötözött, összesebzett, borzasztó alakok, aztán később meg ezek a hosszú, megnyúlt figurák. Azt is elmesélte nekem, hogy honnan jött ez. Volt egy Fityója, és egyik éjjel Becskereken volt, vagy honnan is jött haza, és defektet kapott, de a lényeg, hogy megállt és kiszállt, hogy valamit csináljon. Ahogy hátulról megvilágította az autót a figuráját, megnyújtotta az árnyképét. Azt megfigyelte, és utána ezt rajzolta. Ilyen abnormálisan hosszú kezeket meg lábakat.

Ő ezt látta ebben a Tisza-partban is. Nem a szépséget kereste, hanem mindig a visszataszítót. Látod, ezekben a faktúrákban is, de ez egy jellegzetes képe. Ezt Sáfráynak adta, aztán én megörököltem tőle. Az üvegező leejtette és összetörte. Ez üvegre van festve. Imre összeragasztgatta, úgyhogy nem látszik, nagyon közel kell menni, hogy lásd, törött az üveg.

Nagyon jókedvű srác volt. Tudod, ez is érdekes, amikor barátkoztunk, nem látszott rajta, hogy ilyen görcsös figurákat fog csinálni.

A Zentai Művésztelepet is vezette egy időben. Azt Ács József alapította, de akkor már voltak művésztelepek, valahogy a levegőben volt. Ács Topolyán dolgozott, tanár volt, ő forszírozta ezt itt is,

meg akarta alapítani a telepet, de akkor áthelyezték Zentára, és végül Tripolszky Gézával ott alapították meg a művésztelepet. Tripolszky vezette azt sokáig. Benes a gimiben tanított, és akkor felvették a műzeumba, Tripolszky meg rábízta, hogy vezesse a művésztelepet. Jól járt ő avval, hogy odakerült, mert szabadabban dolgozhatott.

Benes tagja volt az EK-csoportnak is. Erőt Kölcsönző. Röhögtünk is rajta, irtó hülye neve volt. Ezt szintén Ács alapította meg Zentán. Az öregnek az volt az elképzelése, hogy fogjunk össze. Akkor a Csurgó meg a Bosch már dolgozott, lehet, ez is hatott Ácsra. Akiire emlékszem, Benes József, Kapitány László, Maurits Ferenc, Baráth Ferenc, Ács József, Petrik Pál, Markulik József meg én. Aztán többen kiváltak, nem érdekelte őket ez a csoportmunka, de mi egy ideig komolyan csináltuk ezt, klasszikus csoportmunka volt. Mindig, amikor kezdődött a művésztelep, akkor összejöttünk, és közös munkákat készítettünk, hatalmas grafikákat, festményeket. A *Zentai árvíz* című képet is közösen alkottunk.

Aztán ebből a csoportmunkából megint nagy nézeteltérés keletkezett, na nem a csoportban, hanem Ács meg Benes között. A Royal vendéglő megbízta Ácsot, hogy készítsenek egy nagy falı képet a zentai csatáról. Ács Jóskaával is jóban voltam, tőle tudom ezeket, de a *Magyar Szó*ban is írkáltak erről. Ács megsértődött, mert Benes a közös munkát úgy állította be, mintha az ő tervei alapján készült volna. Közben, ha megnézed, Benes keze nyoma alig látszik rajta. Ács nagyon meg volt sértődve, amiért Benes így kisajátította a *Magyar Szó*n keresztül, úgyhogy sokáig nem is volt köztük semmilyen kapcsolat. Aztán Ács is megenyhült, de nem lett többet sose olyan Benes felé, mint azelőtt. Aztán lassan ez az EK-csoport is megszűnt.

Benes elment Magyarországra, Szegedre. Megismerkedett Margittal, ezzel a keramikushölgyel. Nagyon szépen éltek ők utána, meg is lepődtem, hogy Benes ilyen visszafogott, komoly gyerek lett. Ez a Gerle megfogta a szűrét. Magyarországon is elég jól megbecsülték. Adott is el, de azért az ő munkáiért se kapkodtak, hanem a Margit nagyon népszerű volt Magyarországon. Benes egy művésztelepet vezetett Bajánál egy szigeten, hogy is hívták... na ez van, az ember megöregszik, és elfelejti a neveket.

Mi szerettük itt Topolyán. A topolyaiak megbecsülték a munkáit, a munkásságát is. Jó gyerek volt, meg jó barát. Szerettem. Mindig úgy köszöntünk egymásnak, hogy Multo Bene, de nem így, hanem

A festészetéről meg nem akarok mesélni, azt mindenki saját maga ítélje meg. De mondom, a csúnya oldalát látta az életnek, meg azt akarta mindig megfesteni. Meg is mutatta. Volt itt egy iroda, ahol az útleveleket rendezték, és volt ott a falon egy Benes-kép. Egy összeszorongatott, összekötözött, kövér csaj. Kérdezem, hogy került ide, és az ott dolgozó nő azt mondta: „Vigyék már el innen, nem bírom már látni!” Olyan figurákat festett, rajzolt, hogy borzadály volt tényleg nézni is. Nem volt egy pozitív vizuális élmény, de jó képek voltak. Mondom, letette a papírt a rapancsos betonra, felülről a festéssel olyan faktúrát kapott, hogy borzasztó.

Bene S. Jó gyerek volt. Sajnálom, hogy nincs már.

Topolya, 2018. január 30.

Lejegyezte Gyurkovics Virág

Szétesés

A zentai Benes József tárlatának alkalmából

Papp Erika fordítása

„Mára már, azonban, csak az »élethivatás nélküli«, »tisztá művészet«, a gyakorlati ürügy nélküli, személyes vallomás maradt. Ezért ezek a bármennyire is humanisztikus vallomások, a modern életmód megsüketített zsvijában, pusztába kiáltott jajveszékélésre hasonlítanak...”

Benes József a fiatalabb művésznemzedékhez tartozik. Belgrádban fejezte be a képzőművészeti akadémiát, Nedeljko Gvozdenović osztályában, 1956-ban. Tanulmányai befejezése után bekapcsolódik a topolyai, a zentai és az óbecsei művésztelepek munkájába, és ott alakítja ki sajátos kifejezőmódját, mely, az alkotó véleménye szerint, 1959 és 1960 között érte el az érettség olyan szintjét, hogy önálló tárlat keretében ki tudja állni a tárlatlátogatók kritikáját.

Már az akadémián megkezdte a kísérletezést az óramechanizmusok szépségének és értelmének kutatásával, melyek a művészi megformálásban a természetfeletti, mozgásában megállíthatatlan gép álomszerű formáit kapják meg. Később olvasmányai: Baudelaire, Rimbaud és Villon művei, illetve Bartók zenéje (mely Benes alkotásainak zenei aláfestése a tárlaton) mentén távolodik el a szétesés morbid világába, ahol a rothadás nehéz bűzének kék dicsfényével övezett, torzult testekkel díszített part széttagosított sarában medítál az élet mulandóságáról.

A kétségbevonhatatlan eredetiségről árulkodó vásznakon Benes a vajdasági virágos mezőket és a termékeny síkságot szembeállítja a mély, ragacsos sárral, a sima víztükrön úszó tavirózsákat a kékes, felfúvódott holttestekkel, a csillagocska tetszetős formáit a torz testek hipertrófiás alakzataival, a vidám mozdulatokat a velejéig kifakult emlékekkel. A szürrealista kialakításban, a magát óriási, a semmiség

végtelen térségei felé mutató táblává kinövő lókoponya veti fel a kérdést: a kiállított képek, az atomgomba árnyékában folytatott, meddő viták visszhangjai lennének, vagy a mindenáron eredetiségre való törekvéseké?

Mivel Benes képeinek bizarr témaválasztása semmiképpen sem sorolható a tetszetős motívumok sorába, tolmácsolásukhoz bizonyos fokú bátorság és tisztelet szükséges, s így jutunk el ahhoz a gondolathoz, hogy a bemutatott formák megfelelnek a művész élményeinek.

A kiállított alkotások alapján Benes megtalálta a benyomásainak ábrázolásához megfelelő formát. A bizonyos mértékben ellenőrzött módszerekkel végzett, a domborzatos felületkiképzésű technikai kivitelezés, valamint a leginkább alsó skálákon mozgó és nemigen csengő hanggal visszhangzó tónusok, megfelelő anyagi struktúrát adnak a tartalomnak. A fenti elemek szerencsés párosításával festette Benes a *Tisza-part* című alkotását, mely, a részek egységesítésével és a kitűnően eltalált ecsetkezeléssel érdekes élményt nyújt a vajdasági tájról, s ide tartozik még az alkotó kifejezőmódjához hű, stílusában letisztult *Emberfej a parton*, illetve a *Portré*, a *Vörös portré* és a *Tragédia*. Amikor, kísérletezősképpen, felhagy a sajátos festészeti móddal, változó eredményeket kap, s ezt érhetjük tetten a *Tetők*, *Ősz és Émlékezés Hirosimára* című alkotásain, míg a *Novemberi Tisza-part*, melyen Benes nem tartotta meg a stílusegységet, kudarcnak tekinthető a festmény felső (égbolt) és alsó (föld) részei közötti disszonancia miatt, melynek megoldására aránytalanul sok az alkotói beavatkozás.

Kétséggkívül, Benes képeinek témája meglepi majd a szabadkai tárlat vidámabb motívumokhoz, vagy technikailag tisztább festői kísérletezésekhez szokott látogatóit, de tagadhatatlan Benes festményeinek aktualitása, tekintettel a jelenlegi történelmi pillanatra, „...mely igazán kétszínűnek tűnik: reménnyel tölt el bennünket, de, talán a reménynél is több szorongással is”.

Rukovet, 1961. 2. szám (február).

A szöveg magyar fordítása a Szabadkai Képzőművészeti Találkozó 2011. évi Benes József-kiállításának a katalógusában jelent meg.

A vekkeróra

Benes József órás képei elé

Benes József festő- és grafikusművész a 60-as és 70-es évek képzőművészetének egyik meghatározó egyénisége volt a Vajdaságban. Ahhoz a háború utáni akadémiai végzettségű művésznemzedékhez tartozott, amely megalapozta és alakította a 20. század második felének vajdasági képzőművészetét. Az egyetemi tanulmányai alatt lejátszódott társadalmi változások viszont más lehetőségeket nyújtottak kezdeti fejlődésében, mint az előző nemzedéknek. Alkotói tevékenységének korai időszakában a jugoszláviai művészeti élet nyitottabb volta volt tapasztalható az agitprop kultúra idejéhez képest. Az állam diktálta szocialista realizmus után ez egyfajta ébredéshez hasonlítható. Metaforaként is értelmezhető a művész ekkor keletkezett vekkerórás képe és későbbi művészete, mint ahogy maga Benes megjelenése is a vajdasági művészetben. Tolnai Ottó szerint Benes „olyan szerepet játszott a Symposion indulásánál a vizualitás terén, mint az irodalomban Koncz István” (TOLNAI 1991; 1).

Benes József Bajmokon született 1930-ban, és a szabadkai Magyar nyelvű Vegyes Főgimnáziumban érettségizett, ugyanott tehát, ahol 1947-ben a legendás 28-as nemzedék képzőművészet-orientált tagjai is, Sáfrány Imre (Ókér, 1928–Szabadka, 1980) és Vinkler Imre (Szabadka, 1928–Szabadka, 1967), vagy a valamivel idősebb Szilágyi Gábor (Pacsér, 1926–Szabadka, 2007). Benes az 1946/47-es tanévben a III. c osztály tanulója volt (*Magyar nyelvű Vegyes Főgimnázium Évkönyve* 1947: 79), de nem érintette az agitprop kultúra idején megalakult és Hangya András (Bácskossuthfalva, 1912–London, 1988) által vezetett figurális rajztanfolyam, ahova 1945-től 1947-ig Sáfrány és Vinkler, de Faragó Endre (Orom, 1929–Zágráb, 1986), Almási Gábor (Tóthfalu, 1911–Szabadka, 1994) és Petrik Pál (Szabadka,

1916–Szabadka, 1996) is eljárt rajzolni, festeni és művészettörténetet tanulni. A szabadkai figurális rajztanfolyamnak e korai időszakában, Hangya Andrásnak köszönhetően, az agitációs propagandától mentes, a képzőművészeti fejlődésre gyümölcsözően ható légkörben lehetővé vált a háború előtti impresszionista és posztimpresszionista törekvés a szabad és egyéni képzőművészeti kibontakozás jegyében (NINKOV K.–VUKOVIĆ 2012). Az itt tanultakat és az egyéni affinitásokat kellett elnyomniuk magukban a belgrádi Képzőművészeti Akadémián az oda érkező növendékeknek, amely a háború utáni években dogmatizmussal volt átitatva. Ez a növendékeket két csoportra osztotta: az egyiket azok képezték, akik elfogadták a szocialista realizmust, és annak szellemében alkottak – ide tartozott Petrik is, mint a szerbiai Művelődési Minisztérium ösztöndíjasa –, a másikat pedig azok, akik elhagyták az akadémiát (TRIFUNOVIĆ 1973; 256), mint például Sáfrány. Petrik az akadémiai évei alatt, 1949-ben festette *Vita* című képét¹, amely tartalmában és színvilágában is a szocialista realizmust követi, és amit erőteljesen befolyásolt a Jugoszláv Képzőművészek Egyesülete által 1949-ben kiadott nyilatkozat: „az élet olyan művészet létrehozását igényli, amely tartalmában tükrözi, értelmezi és dokumentálja a mindennapok valóságát, formájában pedig az átlagember, a nép számára is közérthető kellett, hogy legyen. A művészet nevel és a nép társadalmi-politikai tudatát növeli.”

Az agitprop kultúra, amely Jugoszláviában 1945-től 1952-ig tartott, a sztálinista korszakot tükrözte (DIMIĆ 1988). A szocialista realizmus stílusának ekkor egzisztenciális okok miatt olyan idősebb, érett, akadémiai végzettségű képzőművészek is kénytelenek voltak eleget tenni, mint Oláh Sándor (Magyarcséke, 1886–Szabadka, 1966) szabadkai festőművész, akinek *A terv megbeszélése* című festménye 1950-ben látott napvilágot a Szerb Matica évkönyvének január–februári számában, a Szabadkai Városi Múzeum gyűjteményében található *Marokszedőnő* című propagandafestménye pedig olyan tipikus szocialista szimbólumokat alkalmaz, mint amilyen a sarló és a vörös kendő. Oláh életrajzi jegyzeteiben olvasható, hogy azokban az években „irány csak egy lehet: propagandistico naturalismus” (MAGYAR 2001; 191). A szocialista realizmus elleni első ellenállás 1950 januárjában ütötte fel a fejét: a Jugoszláv Kommunista Párt harma-

¹ A kompozíció középpontjában a *Magyar Szó* vajdasági magyar nyelvű napilap látható, s a festmény ma is e lap szabadkai szerkesztőségének a tulajdona.

dik plénumban elhangzott, hogy szükség van a társadalmi és kulturális élet demokratizálására, és a művészi gyakorlat szabadabbá tételére. A Jugoszláv Képzőművészek Egyesületének második kongresszusán egyenesen „a Szovjetunióból származó, nem alkotáshoz méltó naturalizmus” ellen szólaltak fel (TRIFUNOVIĆ 1973; 256), ami immár az Informbüroval szembeni 1948-as ellenállásból és az azt követő desztalinizációból fakadt. A Szovjetunióval és a Tájékoztató Iroda országaival való összetűzést és az Informbüro 1948. június 28-ai határozatát követően az államigazgatást központosították, megkezdődött a kollektív földmégmunkálás és a földek államosítása. 1950-ben bevezették a szocialista öngazgatási rendszert, az 1953. évi alkotmánytörvénnyel pedig megkezdődött az állam decentralizálása. Sztálin halála után, 1953-ban, a külpolitikai változások függvényében a jugoszláv államhatárok nyitottabbá váltak, s a művészek külföldön is szerezhettek tapasztalatokat. Így például Vinkler Imre Bécsben tesz tanulmányutat 1953-ban, Sáfrány 1954-ben a *7 Nap* támogatásával utazik el a művészek és galériák városába, Párizsba. Szabadkára visszatérve *Párizsi kóborlások* címmel rendez tárlatot 1955-ben. Hangya 1955-ben részt vesz Svájcban a kortárs jugoszláv festészetet bemutató kiállításon. Vinkler 1955-ben utazik Párizsba, ahol felszabadultan fest az utcán. Párizsi ihletésű alkotásait még ugyanaz év októberében állítja ki Szabadkán a *Négyek kollektív tárlatán*.

Benes József akkor folytatta tanulmányait a belgrádi Művészeti Akadémián, amikor gyengült az agitprop kultúra diktálta szocialista realizmus, a haladó művészek pedig egyre többször szálltak síkra a művészeti szabadságért. Az absztrakció irányába megtett első progresszív lépések 1951-ben tapasztalhatóak Belgrádban, három tárlaton: Milan Konjović (Zombor, 1898–Zombor, 1993) és Petar Lubarda (Ljubotinj, 1907–Belgrád, 1974) önálló tárlatain, valamint az *Önálló csoportjának* tárlatán – itt jegyezzük meg, hogy a csoporthoz tartozott Milan Konjović, Boško Petrović (Újvidék, 1922–Újvidék, 1982) és Sáfrány Imre is, a később megalakuló Zentai Művésztelep néhány tagja. Ezek a tárlatok a politika és hivatalos képzőművészeti kritika által diktált szocialista realizmus idejében jöttek létre, reményt nyújtva a hasonlóan gondolkodóknak. A következő évben Palicsan a Magyar Ünnepi Játékokon megrendezett Vajdasági Magyar Képzőművészek Kiállításán az absztraháló törekvéseket mutató képek miatt például nyilvános karikatúra-párbaj zajlott le Ko-

vács Sztrikó Zoltán és Sáfrány Imre között.² Benes nem vett rész a palicsi tárlaton, de bizonyára hozzá is eljutott a hasonló kritikák híre. Az absztrakcióért, a művészi szabadságért folytatott harc még sokáig tart majd.³

Benes József 1956-ban végzett az akadémián Nedeljko Gvozdenović (Mostar, 1902–Belgrád, 1988) osztályában, annál a tanárnál tehát, akinél néhány évvel korábban, 1951-ben Petrik Pál és Vinkler Imre is lediplomáztak. Gvozdenović a szabadabb gondolkodású művészek táborához tartozott, akik nem megtörni, hanem folytatni kívánták a háború előtti festészeti törekvések tapasztalatait. Müncheni tanulmányai után többször járt tanulmányúton Párizsban – 1926-ban és 1936-ban, de ki is állított itt több csoportos tárlaton. A belgrádi Képzőművészeti Akadémia professzora volt 1940 és 1972 között. A XXVI. Velencei Biennálén a jugoszláv pavilonban szerepelt 1952-ben. A *Hatok* (*Šestorica*) elnevezésű, 1954-ben alakuló csoport alapító tagja volt.⁴ Festészetében a stilizáltan egyszerűsített figuratív, intimista témákat helyezi előtérbe. Kevés elemmel komponál, a formákat enyhén geometrizálja, amitől képei áttekinthetőek, egyszerre poétikusak és racionálisak. Alkotói figyelme az anyagra vetül, annak viselkedése érdekli (PROTIĆ 1970; 230–231). Benes így vallott a belgrádi tanszékről: „A tapasztalatok szerint a zágrábi és a ljubljanei

² Kovács Sztrikó Zoltán (Kisbajmok, 1912–Újvidék, 1985) fizikatanár, és egyben a *Magyar Szó* illusztrátora és karikaturistája, *A palicsi képkiallítás rejtélye* címen jelentetett meg karikatúrát a *Magyar Szóban*. Sztrikó Sáfrány képeire utalva Sáfrányt úgy ábrázolja, hogy önmaga fejét kalapáccsal üti, miközben Sztrikó Picasso aláírással ellátott képeket tart. A karikatúra szövegében Picasso a következőt mondja: „Eddig azt hittem, én vagyok a legabsztraktabb. Ugyan, mondja meg már, mit ábrázol ez az »elvont« kompozíciója!”, amire Sáfrány így válaszol: „Én magam is éppen azon töröm a fejem. Tulajdonképpen öntől vártam magyarázatot, mester. De ha már ön sem tudja, majd csak megfejt valaki a palicsi látogatók közül” (KOVÁCS SZTRIKÓ 1952). Erre válaszolt Sáfrány *Sztrikó a hölgyet nem látja* című karikatúrájával, amelyen Sáfrány és Sztrikó lehajtott feje között a magasan álló hölgy a művészetet jelképezi. Sztrikó: „Öregem bo-bo-bocsáss meg! Remélem nem haragszol a karika-turámért?” Sáfrány a hölgyhöz: „Mit csináljak vele?” Hölgy: „Hagyjuk játszadozni!” (SÁFRÁNY 1952).

³ Az absztrakt művészetet Josip Broz Tito, az állam elnöke támadta 1963-ban az újévi felszólalásában (DENEGRİ 2002; 52).

⁴ A csoport további tagjai is már idősebb, érvényesült festők voltak (Predrag Milosavljević, Ivan Radović, Ivan Tabaković, Milenko Šerban, Stojan Aralica), akik a háború előtti posztimpresszionista és más modern törekvéseket vallották (PROTIĆ 1970; 400).

a müncheni iskola akadémikusabb szellemét követi, a belgrádi szabababb, nyitottabb, szélesebb horizontú. A tanárok jó része a világháborúk között Párizsban élt és az avantgarde törekvések képviselője maradt” (Hová? Merre? Meddig? 1985). A kötelező stúdiumok mellett két montenegrói barátjával – akik közül az egyik a később Párizsban élő szürrealista Dado Đurić (Cetinje, 1933–Párizs, 2010) volt – bibliaként forgatták Dürer metszeteit, a 20-as években megjelent szürrealista folyóiratokat, Salvador Dalí albumait, Jean-Paul Sartre írásait. „Napokat töltöttünk a Kinotékában, imádtuk Eizenstein, Chaplin, Pudovkin, Buñuel mozijait, faltuk Baudelaire verseit. Dosztojevszkij regényeit, Franz Kafka novelláit. Az akadémia sok mindenre megtanított, mégis úgy érzem, elsősorban egymásra voltunk meghatározó hatással” (Hová? Merre? Meddig? 1985). Bela Duranci Benes első önálló tárlatáról írva úgy véli, hogy Baudelaire, Rimbaud, Villon olvasása és Bartók zenéje indította el őt a széthullás morbid világába (DURANCI 1961).

Benes belgrádi tartózkodása idején olyan jelentős tárlatokat láthatott, mint Henry Moore (Castleford/Yorkshire, 1898–Much Hadham/Hertfordshire, 1986), a 20. század egyik legjelentősebb szobrászművészeinek 1955-ben megrendezett tárlata, amely létjogosultságot adott az absztrakció és a modern irányzatok követőinek a jugoszláv művészek köreiből. Az akadémia rögtönzött kiállítást rendeztek tiszteletére, és ő el is jött megnézni az alkotásokat. „Szinte végigrohant a műtermeken, s egyszer csak megállt egy pillanatra az órák képem előtt. »Very good!« mondta, és ment tovább. Nekem, a művésznövendéknek ez óriási élményt jelentett, és hatalmas lökést adott” – olvashatjuk Benes többször is publikált visszaemlékezésében. A kérdéses kép előzménye egy vekkeróra szétszedése javítás céljából a fiatal művész által, annak albérleti padlásszobájában. Az óra szerkezete csodálatot váltott ki belőle, aminek élményéből egy kép született (Hová? Merre? Meddig? 1985). Ezt a festményt látta Henry Moore, és később Tolnai Ottó is, zentai gimnazista korában, a gimnázium folyosóján.⁵ „Emlékszem, akár valami misztikus tárgyakhoz, totemekhez tértem vissza szinte naponta a Belgrádból hozott képeihez, amelyek egy nagy, hideg, kék-sárga kövezetű, üvegezett folyo-

⁵ Benes ötödéves volt, amikor a zentai gimnázium magyarul is beszélő hallgatót keresett, hogy ösztöndíjat és rajztanári állást ajánljanak fel. Így került Zentára, ahol a diplomázást követően, egyéves megszakítással, rajztanárként dolgozott 1956 és 1971 között. Diákjai között volt Fehér Kálmán és Tolnai Ottó.

són lógtak. Üres – de pasztásan, érzéki, ehető rózsaszínnel megfestett babák. Órabelső – de nem geometrikus, konstruktivista pozícióból megszerkesztve, hanem anyag ecsetkezeléssel feldobva” – írja Tolnai (TOLNAI 1991; 1).

A vekkeróra ihlette kép megfestése után tíz év múlva Benes újra készít egy képet, amihez ezúttal egy valódi óraszerkezetet használt fel. Egy zsebóra vagy karóra belső szerkezetét a kompozíció – halványkékre festett, felső képsáv – közepén helyezi el, alatta pedig kétoldalt díszszögekkel rögzített barnás impregnált vászondarabokból formálja meg a két púposodó földszakaszt. A napkorong így a két partszakasz találkozásának meghajló ívébe ékelődik, ami még jobban kihangsúlyozza központi elhelyezését. A kerek, fémes szerkezetnek, a képtér középső–alsó szakaszán, a partot jelölő textilsávot követően megannyi kerek, apró díszszög köszön vissza, akár a víz csillogásának játéka. Az óraszerkezet a Nap szerepét tölti be a képen, melynek címe lehetne Nap-óra is, de a korabeli katalógusban megmaradt az eredeti cím, a *Vízpart 65 (Obala 65)*.⁶ Benes ugyanis az akadémia után, a Tisza-parton levő Zentán letelepedve, egy új tematikus körbe kezdett bele, aminek alapját a Tisza-part jelentette. „Tájképeket festettem. Főleg Tisza-parti élményeket. Később tudatosult bennem, hogy valószínűen azért, mert az akadémián öt éven keresztül szinte kizárólag emberi alakkal foglalkoztunk. Megcsömörlöttem a stúdiumoktól, a természet kínált felszabadulást és akkumulálódást” – mondja a művész egy interjúban (Hová? Merre? Meddig? 1985; 87). Az igazsághoz hozzátartozik viszont az is, hogy a tájkép az 50-es évek második felének – részben a 60-as évek elejének – volt populáris témája, amely lehetőséget nyújtott a zentai művésztelep résztvevői számára is a politika dogmáinak elvárása szerinti témák (munkások, parasztok, gyárak stb.) alóli mentesítésre. Az alkotók igyekeztek kikerülni a propaganda jellegű tartalmi elkötelezettséget és az akademizált forma buktatóit. Törekvésük célja az autentikus alkotói álláspont és üzenet megfogalmazása volt, amihez a táj mint semleges téma jó alapot nyújtott. Emellett a Milan Konjović által hirdetett „vajdasági tájfestészet”-re való törekvés is jelen volt (STEPANOV 1992; 4).

⁶ Az alkotás címét illetően fontos megemlíteni, hogy nem ismerjük eredeti magyar elnevezését, amire viszont a további kutatás mutathatna rá. A címet a szerbhorvát katalógusból fordítottuk le, aminek alapján a kép címe lehetne *Part 65* is.

Benes 1965-ben készült *Vízpart 65* címet viselő alkotása vásárlással került a Szabadkai Városi Múzeum művészeti gyűjteményébe⁷, a kollekció második Benes-szerzeményeként. Már az első, *Elhalás* címet viselő, 1961-ben keletkezett festmény⁸ az informel festészet jegyében fogant, közvetlenül a festő Párizsból való hazatérése után, ahol a zentai gimnáziumban betöltött rajztanári állását megszakítva az 1959/60-as iskolaévet töltötte. A két kép születése a vajdasági informel irányzat virágzása idejéhez kötődik, illetve a nagy kísérletezések időszakához. Ács József (Topolya, 1914–Újvidék, 1990) és Petrik Pál 1958-ban látogatták meg a XXIX. Velencei Biennálét, ahol az informel festészet győzedelmeskedett.⁹ Antoni Tàpies művei különösen inspirálták őket, de itt láthatták Canogar, Saur, Fontana és Burri alkotásait is. Ezután vette kezdetét munkásságuknak informel időszaka, amire nem csak az említett tárlatlátogatás volt hatással. Petrik Pál a 60-as évek elején *Papírvilág* sorozatával indítja el képalkotói módszerében a különböző anyagok használatát (papír, homok, grafit, üveg), de már előtte tasiszta rajzokat készít. Ács 1958-tól „fésüli” az olajképeit. A vajdasági informel történetében fontosnak tekinthető Branko Protić (Palánka, 1931–Belgrád, 1990) önálló tárlata az újvidéki Ifjúsági Tribünön 1959-ben (DENEGRİ 2002; 52). Benes az 50-es évek végén kezd el az informel stílusában festeni és

⁷ *Vízpart 65*, 1965, vegyes technika (textil, fém, pozderit), 31,5×50,5 cm, jelzet balra fent: BENES J. 65, leltári szám U-779, vásárlás a *IV. Képzőművészeti Találkozó A művésztelepek festészete* című tárlatról 1965-ben. A tárlat nemcsak Palicson, illetve Szabadkán szerepelt, hanem Ljubljánában is. Az alkotást legutóbb 2016 folyamán láthatta a közönség a Szabadkai Városi Múzeum időszakos tárlatán.

⁸ Az *Elhalás* címet viselő, 1961-ben keletkezett festmény 1962-ben vált a múzeumi gyűjtemény részévé, szintén vásárlással a *II. képzőművészeti találkozó-ról* (olaj, vászon, 80×120,5 cm, jelzet jobbra lent: BENES 61, leltári szám: U-621). A műalkotás szerepelt a művész első önálló tárlatán Szabadkán, 1961-ben, valamint Zentán, Szabadkán és Újvidéken a vajdasági művésztelepek X. évfordulójára rendezett tárlaton, 1962-ben. Az alkotás ki volt állítva a Szabadkai Városi Múzeum állandó tárlatán is 1984-től, valamint 2016 folyamán az időszakos tárlaton.

⁹ Az art informel (francia *informel* – formátlan művészet) fogalmát Michel Tapié francia kritikus vezette be 1950-ben. A művész érzelmi megnyilvánulásait gyakran színfoltok és vonalak spontán mozgásával fejezi ki, s mint ilyen, rokonítható a gesztusfestészettel, illetve tasizmussal (foltfestészet, a színek felvitele foltok vagy vonalak formájában, csepegtetéssel és fröcsköléssel), ahol a munkafolyamatok nem követnek szigorú szabályokat, hanem megfontolás nélküli cselekvések eredményei.

rajzolni: fröcsköli és csorgatja, csöpögteti a festékanyagot a papír vagy vászon hordozóra, a tájképtől és arcképtől nem elszakadva.¹⁰

Az óraszerkezetet és szegecseket tartalmazó *Vízpart 65* Benes informel alkotásainak csoportjából nőtte ki magát – közelít hozzá *A Tisza-parton* című 1963-ban keletkezett informel festménye a rücskös, gyűrött parton fekvő, szinte applikált kicsiny festékfigurájával¹¹, és az *Új Symposion* első évfolyamában megjelenő két alkotása a Tisza-parti ciklusáról szóló Tolnai-szöveget tartalmazó számban (*Új Symposion*, 1965., 6–7. szám: 9; 20). Tolnai a *Vízpart 65* születésének évében említést tesz „egy metaforáról” is, ami rámutat arra, hogy Benest abban az időben az óra, avagy az idő témaköre foglalkoztatta: „Benes egyik legújabb horizontálisa fölé régi óraszámlopot ragasztott. Festőnknel láttam egy különös török zsebórát. Egy mutatója van. Könnyörtelenebbül mutat. A két mutató megfelel az ember figyelmét...” (TOLNAI 1965; 19). A *Vízpart 65* azokhoz a művekhez tartozik, amelyek a 60-as évek egyetemes művészetében, például a pop-artban, egy új, nyitott képstruktúrát hoztak létre, és a művészet klasszikus koncepciójára kérdeztek rá. Benes alkotása a hagyományos értelemben vett műből való kilépést jelenti, miközben tárgyakat applikál alkotásaiba assemblage formájában. Gondoljunk az egy évtizeddel korábbi élményre, amikor Henry Moore megállt a vekkeróra ihlette festménye előtt. Abban a pillanatban érezhette úgy a fiatal alkotó, hogy igazolást nyert elkötelezettsége a képzőművészet mellett, hiszen szülei eleinte nem nézték jó szemmel a művészi pálya felé való vonzódását – építésznek szánták, és egy évet járt is az újvidéki fakultásra (Hová? Merre? Meddig? 1985; 87). Henry Moore dicsérete hathatott olyannyira az alkotóra, hogy eredendő döntése által megalégedésének zenitjén érezhette magát egy pillanatra. Tíz év leforgása alatt a művész életében és művészetében változások történtek, s a *Vízpart 65* zenitben levő, magasan, középen megállapodott napkorongja utalhat az akkor 35 éves művész hasonló érzésére. Az égitestek változásai mindig kapaszkodót jelentettek az ember számára. A legfontosabb, hogy mikor van dél, azaz a nap fele, így az is lehet, hogy most az érett korszakába lépő alkotót látjuk egy pillanatra. Persze, beszélhetünk a sötét partok fe-

¹⁰ Ács József: *Szélmalom*, olajfestmény, 1958, Benes József: *Portré*, tusrajz, 1959, *Tisza-part*, olajfestmény, 1959 (ÁCS 1962).

¹¹ A festmény reprodukciója szerepel a *II. Képzőművészeti Találkozó* tárlatának katalógusában, katalógusszám: 9., mérete: 55×68 cm, Szabadka, 1963.

lett megjelenő Holdról is, ami újabb interpretációt enged kibontakozni. A lényeg viszont abban van, hogy egy óraszerkezetről van szó, aminek jelentése utalhat az idő múlására és a körforgásra, utalhat egy szabályos ritmusú permanens működésre, ami a korszakban a gép és ember, illetve természet közötti viszony divatos témakörébe is beletartozott. Az óraszerkezetnek lehet önéletrajzi, történelmi, érzelmi vonatkozása is, mert az valakihez tartozott egyszer, mint ahogy az assemblage-ban megjelenő díszszögecskék is, amelyek akár Rózsa László bajmoki asztalos, a festő nagybátyjának műhelyéből is kikerülhettek. A vászonba süppedő, egyenlő távolságban elhelyezett, és a vászon felső peremén végigvonuló díszszögecskék a kárpitos és bútoros mesterségre emlékeztetnek. Annál is inkább, mivel Rózsa László, a festő gyermekkorába nyúló emlékei szerint, nemcsak bútorokat készített, hanem tájképeket is festett, amelyeket kiakasztott Benesék házának gangjára (Hová? Merre? Meddig? 1985; 87). Leszögezhező viszont, hogy a *Vízpart 65* egy különleges és fontos assemblage, mind a művész életművében, mind keletkezésének idején, hiszen ezt a műfajt még nemigen művelték mások a Vajdaságban, és egyedüli ilyen munkának számított 1965-ben a *IV. Képzőművészeti Találkozó* tárlatán szereplő hatvanhét jugoszláviai művész 119 alkotása között is.

Most, amikor Benesre emlékezünk, órás képei különös hangsúlyt kapnak. Az életmű egy-egy kiragadott pillanatai ezek, s mutatják nekünk az időt, de annál sokkal többet is.

Irodalom

- ÁCS József (szerk.) (1962): *Slikarska kolonija u Senti*. Forum, Novi Sad
- B. PROTIĆ, Miodrag (1970): *Srpsko slikarstvo XX veka*. Nolit, Beograd
- DENEGRI, Ješa (2002): Enformel i slikarstvo materije. In UGREN, Dragomir (szerk.): *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*. Muzej savreme umetnosti, Novi Sad, 52–61.
- DIMIĆ, Ljubodrag (1988): *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*. IRO Rad, Beograd
- DURANCI, Bela (1961): „Raspadanje”. *Rukovet*, február, Szabadka, 150–151.
- Hová? Merre? Meddig? Benes József szaggatott monológja (1985). *Szegedi Fesztivál Magazin*, Szeged, 87–88.
- KOVÁCS SZTRIKÓ Zoltán (1952): A palicsi képkiallítás rejtélye. *Magyar Szó*, július 24., 4.

- MAGYAR László (2001): *Tovatűnő évszázadok*. Életjel Könyvkiadó, Szabadka
- Magyar nyelvű Vegyes Főgimnázium Évkönyve* 1947. Szabadka
- NINKOV K. Olga–VUKOVIĆ DULIĆ, Ljubica (2012): *A szabadkai figurális rajztanfolyam. Képzőművészet az agitprop kultúra idején*. Szabadkai Városi Múzeum, Szabadka
- SÁFRÁNY Imre (1952): Sztrikó a hölgyet nem látja. *Magyar Szó*, augusztus 10., 6.
- STEPANOV, Sava (1992): *Lokális és univerzális a zentai művésztelep festészetében*. KOC Thurzó Lajos, Zenta
- TOLNAI Ottó (1965): Adalék Benes József festészetéhez. *Új Symposion*, I. évfolyam, 6–7. szám, Újvidék, 18–19.
- TOLNAI Ottó (1991): *Benes rothadt márványa*. Forum–KOC Thurzó Lajos, Újvidék–Zenta
- TRIFUNOVIĆ, Lazar (1973): *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Nolit, Beograd



14/1971.

SALON
LIKOVNOG SUSRETA
SUBOTICA
LENJINOV PARK 5.

POZIVAMO VAS
NA OTVARANJE IZLOŽBE

JOŽEFA BENEŠA

LIKOVNOG UMETNIKA IZ SENTE

U UTORAK 18. MAJA 1971.
U 19 ČASOVA

TISZTELETTEL MEGHÍVJUK

BENES JÓZSEF

ZENTAI FESTŐMŰVÉSZ
KIÁLLÍTÁSA MEGNYITÓJÁRA

1971. MÁJUS 18. ÁN,
KEDDEN 19 ÓRAKOR

A KÉPZŐMŰVÉSZETI TALÁLKOZÓ
SZALÓNJÁBAN

IZLOŽBA JE OTVORENA do 28. V 1971. svakog dana
od 8 do 13 i od 17 do 19 časova.

A KIÁLLÍTÁS MEGTEKINTHETŐ 1971. V. 28.-ig mindennap
8 és 13, valamint 17 és 19 órák között.

*Benes József 1971-es szabadkai
kiállításának meghívója*



BENES JÓZSEF, ZENTA, LENJINOVA 2.

Rođen 1930. u Bajmoku. Akademiju likovnih umetnosti završio u Beogradu. Prvi put izlagao 1959. u Subotici. Izlagao na izložbama umetničkih kolonija i Likovnog susreta. Boravio na umetničkim kolonijama: Senta, Bačka Topola, Bečeje, Ečka, Strumica. Bavi se pedagoškim radom. Član eksperimentalne grupe I slikarske kolonije Senta i Udruženja likovnih umetnika Srbije.

1930-ban született Bajmokon. A Képzőművészeti Akadémiát Belgrádban végezte. Első ízben 1959-ben állított ki Szabadkán. Rendszeresen kiállít a művésztelepek és a Képzőművészeti találkozó kiállításain. Részt vett a zentai, topolyai, becsői, écskai, strimicai művésztelepek munkájában. Képzőművészeti neveléssel foglalkozik.

A Zentai Művésztelep Kísérleti Csoportjának és Szerbia Képzőművészeti Egyesületének a tagja.

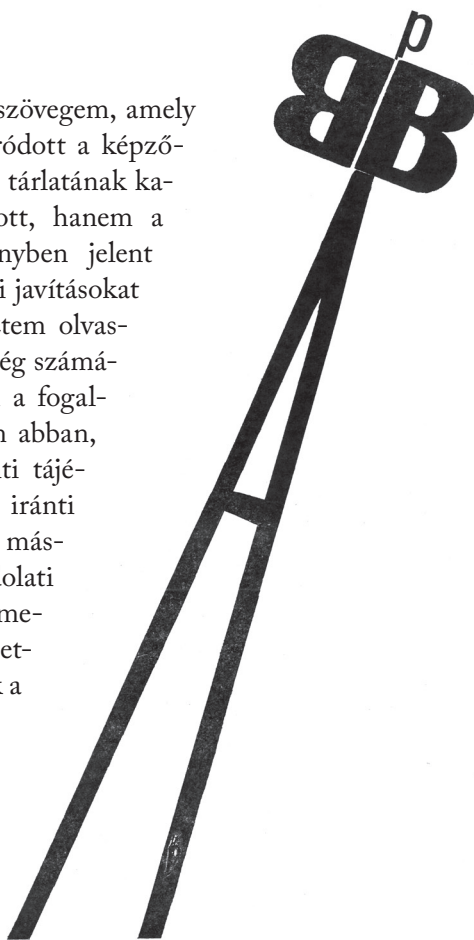
OTVARANJE ORGANIZUJU — MEGNYITÓ:

TOLNAI OTTÓ & SZOMBATHY BÁLINT

Benes József halálhírére...

...eszembe jutott egy régi szövegem, amely Tolnai Ottó biztatására íródott a képzőművész 1971-es szabadkai tárlatának katalógusába. Végül nem ott, hanem a zentai művelődési közlönyben jelent meg. Felkutattam, és némi javításokat eszközölve benne igyekeztem olvashatóvá tenni a mai közönség számára. Esetleges erényei nem a fogalmazásban rejlenek, hanem abban, hogy egyrészt jelzik ifjonti tájékozódásom és művészet iránti vonzódásom koordinátáit, másrészt néhány olyan gondolati támponttal szolgálnak, amelyek ma is időszerűek lehetnek Benes munkásságának a tárgyában.

Az írásos dokumentum azt támasztja alá, hogy a korabeli modern figuráció jelentős hatással volt rám. Utalnék rá, hogy első Maurits Ferrencről készült szövegem az *Új Symposion* 1970. évfolyamának 69. számá-



*Benes betűszerkesztésű figurái
az Új Symposion 1972. évfolyamának
84. számában*

ban jelent meg, a művész *Piros Frankenstein* című rajzalbumáról. Érettségi dolgozatomat is Mauritsról szerettem volna megírni, de ez akkor lehetetlennek bizonyult. Benes és Maurits akkoriban világitótorony volt számomra; magam is a figuráлизmus ösvényén indultam el.

A katalógusba szánt 1971-es szöveg alább található, melyet egy friss történeti jegyzet követ, párhuzamba állítva a benesi figura korai és kései mintáit. Ezt a fajta összevetést érdekesebbé teszi annak a ténye, hogy 1972-ben – immár az *Új Symposion* grafikai szerkesztőjeként – megkértem Benest, készítsen néhány munkát a lap számára. Legnagyobb meglepetésemre betűkből szerkesztette meg már ismert figurális nyelvi archetípusát, illeszkedve a kor hangulatához, melyet a képvrs, illetve a vizuális költészet erőteljes jelenléte hatott át.

Íme 1971-ben fogant írásom:

Új figuráлизmus

A *korszerű figuráлизmus* új formáinak elemzésekor rövid összehasonlítást kell végeznünk a néhány évtizeddel korábban kialakult képzőművészeti irányzatokkal, melyeket két markáns osztályozás, a *figurális* és az *absztrakt* fogalma fémjelez. A fauvizmusból és a kubizmusból kinőtt stílusirányzatok a modern festészet nyelvi elemeinek összejatszása révén főleg a valóságból táplálkozó vizuális élményekből merítettek. Ekkor az *absztrakt* szemlélet még nem tért el lényegesen a *figurálistól*. Fejlődése folyamán elsősorban a kozmikus világra irányuló perspektívát tágitotta ki. Mindennek vetületében a hangsúly az anyag strukturális bemutatására, az alkotó és a természet viszonyának meghatározására, valamint a mikro- és a makrokozmosz látványának feloldására került (lásd a vajdasági festészet viszonylatában Torok Sándor *elátkozott tájait*).

Az *új figuráлизmus* viszont, melyet Michel Ragon 1960 után emelt piederstálra, csak egyik vonulata a kiterjedt figurális mozgalomnak. A korszerű figuráлизmus térnyerésében kirí az a törekvés, hogy az ember a társadalomba helyezze létének mozgásterét, alkotó munkája folyamán pedig igyekezzon meghatározni a társadalommal szembeni álláspontját. Az időszerű társadalmi-szociális problémákat elsősorban az angazsált és a protestáló művészet helyezi előtérbe. Az egyéni utakon járók – mint például Benes József is – kerülnek ezeket a trendeket.

Elátkozott táj

A vajdasági képzőművészetre az egyetemes irányzatok a múltban késve és gyengülve tettek hatást. A tájhoz való hű ragaszkodás, a romantikus táj szippantó erejének érvényesülése nyelvi megoldásaiban aránylag szegény, hiányos látószöveget teremtett, mert az alkotók többsége a *tájat* nem tudta igazából kikérdezni, ennélfogva pedig az *emberig* nem is jutott el. Hiányzott az a fajta egyéni felismerés, amely lefektette volna az emberábrázoló művészet alapjait. Az elburjázott tájfestészet hamisan rikító vadhajtásai legtöbbször csak azt szolgálták, hogy az alkotó a *táj* által igazolja művészetét. Az ilyen fajta tájfestészetnek – Dejanović, Magyar János stb. – ilyképpen kritikusa sem akadt, mivel a művész a „szent tájra” hivatkozva a legordítóbb giccset is bátran kiállíthatta.

A vajdasági festészet egy fiatalabb, nehezebb, de igazabb utat járó nemzedéke az álfestészetnek ebben a kavalkádjában egy olyan kísérletbe fogott, amely az *ember* teljes megismeréséhez vezető utat az *elátkozott táj* poétikájában és lényegiségében határozta meg.

Benes József művészetét változásainak folyamatában, dialektikus elveket követve lehet megközelíteni. Benes ugyanis a Tisza-partot tematizáló tájfestészetéből elindulva eljutott a csöves és a bukósisakos-motoros sorozatáig, majd azokat elmélyítve egy sajátos egzisztencialista festészetig.

Az egzisztencialista festő

A benesi figurализmus kevésbé letisztult darabjain még fellelhető néhány szürrealista nyom, máshol viszont eljut a társadalmi lekötelezettségig, például a tiszai árvíz dokumentáló képein is. Mivel eredendően az emberi sors érdekli, nem bocsátkozik részletekbe, egyedi problémákba. Elveti a heideggeri levezetést az általánosból az egyesre, a problémát általános emberi szemszögből vizsgálja, melyet az „egy ember”, tudniillik a saját tapasztalata segít elő. Az egzisztencia átélésében feloldódik a semmitől való félelem.

Festészetének igazibb támasza a sartre-i elmélet, mely szerint az egzisztencia kérdése nem a születéssel és a halállal lesz időzerű, hanem a tudatosított semmi által: „Egyedül vagyunk könyörtelenül... Ezt fogom azzal kifejezni, hogy az ember szabadságra ítéltetett.”

„Az ember az, amivé önmagát teszi” sartre-i tétel igazságában ott a végső választás lehetősége, a társadalmi állásfoglalás és cselekvés, az

elkötelezettség vállalása valami mellett, dacolva a semmi felismerésével. A létezésről beszélni annyi, mint megkérdőjelezni a létet. Ezen az úton kell elindulni Benes *egzisztencialista festészete* felé, mert azt a lehetőséget nyújtja, hogy általa éljük át egzisztenciánkat, az e világi létet.

(*Zenta művelődési közlönye*, 1973, 6. sz.)

Frissen „papírra vetve”:

Az örök benesi archetípus

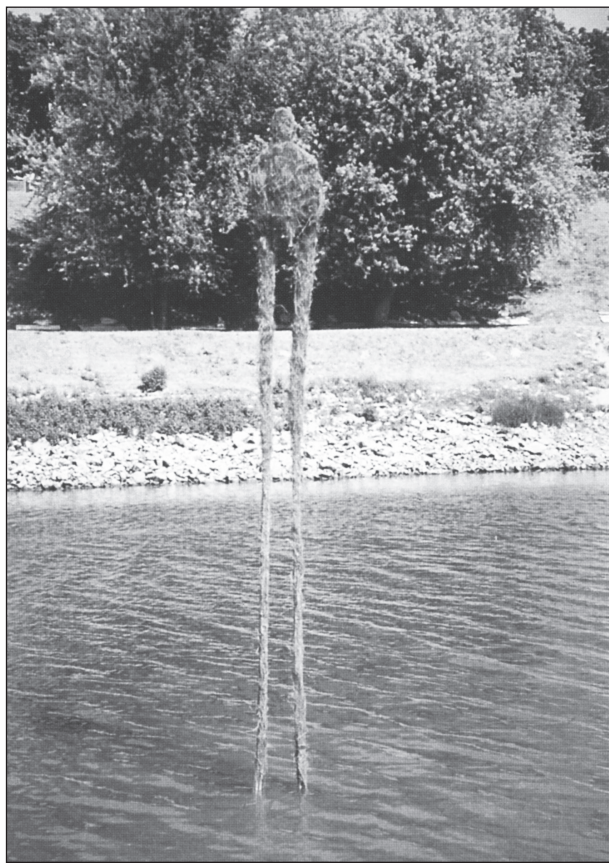
Kétezer nyarán Benest meghívtuk a bajai Petőfi-szigeten megrendezett *Sziget – Valamit visz a víz* című szabadtéri installációs fesztiválra, ahol rendre művészeti akciókkal fűszereztük a napi programot.

A Sugovica enyhén lejtő, főnyes partja kiváló helyszínnek bizonyult helyspecifikus munkák felépítésére. A helyszín lényegében a főtér alatt található, de oázis jelleggel bír, őrzi ősi természetes állagát. Az alkotók túlnyomó többségben a füves-fás partszakaszon választottak maguknak munkaterepet, de akadt olyan is, aki a víz felületét tartotta alkalmasnak a nyelvi leképzésre. Közéjük tartozott Benes József is.

A kiírás szerint a művészeknek ahhoz a fő szemponthoz kellett igazodniuk, hogy lehetőleg természetes anyagokkal dolgozzanak, kevésbé támaszkodva mesterséges matériákra. Benes ennek a feltételnek teljes mértékben megfelelő szoborszerű munkát állított a vízbe, amely lécekből (botokból) és a parton talált olyan fűszálakból állt, melyek a tavaszi áradást követően visszahúzódó vízfelület utánpótlásának hiánya révén barnára száradtak, emlékeztetve a nedvmentes, megsárgult, hosszú szárú tengeri fűre. Az emberi figurát alacsony törzs és aránytalanul hosszú lábszár jellemzi, első pillantásra is felismerhetővé téve az ősi benesi emberalakot, amely a 60-as években alkotott szitanyomatain jelenik meg először. Hogy honnan ez a megnyúlt, sok esetben ferdén kivetülő perspektíva, a szakemberek többféleképpen magyarázzák. Nekem Benes 1971-ben úgy magyarázta, hogy az elsődleges ihlet a síkvidéki táj egy nem mindennapi élményéből származik. A szürreális élménynek magam is tanúja lehettem, amikor egy ízben besötétedés után és a sűrű köd leple alatt néhány társammal gyalog vágtam neki a Csurgó–Hajdújárás távnak. Mögülnk gépkocsik érkeztek, és amikor már elég közel értek hozzánk,

lámpájuk csóvája a ködös magasságba vetítette alakunkat. Ekkor fogtam fel a maga valóságában, miről is beszélt nekem Benes, amikor figuráinak eredetéről faggattam. Ködlovagok, jutott eszembe.

Csak elismeréssel beszélhettem erről a számomra meglepetéssel bíró ötletéről, melynek nyomán kivitte a megnyújtott lábú emberalakot a természetbe, magára hagyva, hogy az időjárás és az anyag enyészete végezzen vele. Kiszolgáltatottan, mint amilyen az emberi lét.



A Valamit visz a víz című installáció a Sugovica medrében. Baja, 2000

Két új jegyzet Benes Józsefről

I. Egy Benes-kép

Benes kecskeméti háza elé egy falat épített, majd egy kis erdőt is telepített, hogy az E5-ös út benzingőzét, kipufogatott kátrányát-szurkát felfogja valamiféleképpen. Szép kis akácos nőtt immár. Benn az udvarában plusz még sok a gyümölcsfa is. Jó ott cseresznyét szedni. S mégis, mindennek ellenére, olykor, különösen ha műtermében, műterme előtt kiterít egy-egy nagyobb képet, amely újabban immár nem más, mint valóságos kátránypapír, kátránylemez pontosabban, az az érzése az embernek, naiv műkritikusnak, hogy az a tömérdek benzingőz, kipufogatott korom-kátrány-szurok éppen ott csapódik le, illetve van olyan érzése is az embernek, naiv műkritikusnak, hogy egy csel, illetve hát egy bonyolult alkimikusi eljárás eredményeképpen azokra a nagy lapokra, lemezekre csapatja, kristályosíttatja ki. A nagy festők mindig is maguk állították elő anyagukat, mind afféle alkimikusok a mai napig, akárha saját, külön váladékot termelnének. Benes első képein az akadémián, Belgrádban, mint Dado akkori képein, az 50-es évek elejéről van szó, a Sztálin ellen való fordulás után szinte konfekcióbá váló absztrakcióra való reakcióként is (jóllehet maga Tito valamelyik beszédjében pöröl az absztrakt festők ellen): rút, pasztás, rózsaszín babák. A hangsúly a babák anyagán, hogy úgy mondjam, kaucsuk húsukon-anyagukon van. Attól kezdve immár a mai napig egyfajta saját síkot teremt, olykor megcsapkodva, pasztásan meg is vastagítva azt, saját dekorativitásában mozog. Iga-

¹ A szöveg Szeli István *Tájkép- és portrévázlatok Zenta honlapjára* című, a zentai Vajdasági Magyar Művelődési Intézet által kiadott kötetében található formában került be folyóiratunkba.

zán a legegyszerűbb eljárással, a linóval jut el egyértelműen magához, saját felületéhez, mondhatjuk máris, saját anyagához, saját forma-, illetve figuravilágához.

Megdöböntöek ezek az első linók. Mondhatnám, én fedeztem fel őket, címlapon, plakáton közöltem az *Új Symposion*ban, majd be is kereteztettem őket, s Maurits képeivel azok határozták meg az ún. hőskor ambientusát. Mondhatnám, én fedeztem fel őket, hiszen amikor a rendőrség megszállta a szerkesztőséget, a falnak támaszkodva sápadtan, hogy össze ne essek, emlékszem, jöllehet másra nemigen, titkárnőnk, aki rajtam kívül még jelen volt ott a Katolikus portai szerkesztőségben, minden bizonnyal többre emlékszik: felpillantottam Benes linójára, immár egy újabb dimenzióját is felfedezve annak. Ezért mondhatnám, többszörösen is, én fedeztem fel őket és mégsem egészen. Ezek a linók, különösen az egyik, az a kezeit szemé, arca elé emelő figura majd csak a szerkesztőség felszámolásakor, amikor is Sziveri leemeli a falról és hazaviszi, illetve majd csak amikor tovább víve magával, jöllehet már magát is alig cipelve, Budapestre, s ott *Bábel* című könyvének fedőlapjára helyezi, jöllehet akkor már 1990-et írunk, s Benesnek sok festészeti korszaka játszódott le közben, fedeztetik fel igazán, lesz Munch és Nolde nevezetes, korszak-meghatározó metszeteit idézővé számunkra.

E linók első szitaíval folytatódnak. Attól kezdve egész életében szitázik, egy saját technikát alakítva ki, hol tömény, hol varangyosan, terepszínűen raszteros felületeket manipulálva. Ezekről a képekről írva mindig a figurák formái foglalkoztattak bennünket, ám most inkább a felülete, anyaga. Ugyanis az a kép, amelyről szólni akarok, direkt kapcsolódik ezekhez a korai linókhoz, korai szitákhoz.

Hosszú-hosszú idő után végre egy képre azt mondom, ezt szeretném, ezt akarom. Benes összegöngyöli, látom, legalábbis úgy tűnik, fekete marad a keze, pedig hát Benes különben is egy abszolút fekete lény, egy fehér nigger. Beteszem a kocsiba, úgy érzem, az én kezem is fekete lett. Aztán a határon is ki kell venni, meg otthon, Palicsfürdőn bevinni a házba (a Homokvár ún. toronyszobájába). Kezet akarok mosni, de aztán inkább letusolok. És az összegöngyölt kép ott áll sokáig a sarokban, kerülgetem, kerülgeti libaszárnyával takarítónőnk. Édesanyám jut eszembe, aki a kályhacsövet, a ráncos könyöksövet is libaszárnyal tisztította. Megijedek, le ne söpörje sötét hímporát a képnek! Ha nem ráháztatom be, tűnődöm, megsérül, tönkremegy. De félek a ráháktól. Félek, ha beráháztatom, megszűnik, kialszik

fekete-lila csillogása, korma-kátránya-szurka. Szinte belebetegszem. Aztán egyszer valami megmozdul bennem, mutatkozni kezd. Egy minimális, alig sejlő, mindössze centiméternyi kékes (amilyen régen a kék pakkpapír volt, pontosan olyan) paszpartu, avagy alátét. Megkönnyebbülök, jelzem Franzer úrnak, a neves szabadkai képkeretező művésznek, galeristának, viszek egy Benes-képet. Mondja, örül, mert különben is szeretne egy kis Benes-kiállítást csinálni. Maga is tűnődik a lehetséges, az adekvát kereten, mondja. Beszállítom tehát a tekercset Szabadkára, Franzer úrhoz. Körülnézek a képek között, van-e valami kis eladásra szánt Hangya-kép, netán Sáfrány-vászon. S akkor, még ki sem tekercselve a Benes-képet, megállok a rámain-ták fala előtt. A kék paszpartuhoz valami erős, mattfekete rámat képzeltem. S akkor, afféle kisebb csodaként, megpillantok egy négy centiméternyi, matt, kék lécet. Igen, pontosan az a régi pakkpapírkék. Kigöngyölöm a képet, s megmutatom a lécet. Semmi paszpartu?, kérdi Franzer úr. Semmi, mondom. Rendben van, mondja. Otthon elfog a kétely. Kék, ha matt is, kék ráma?! Múlnak a hetek. Franzer úr rám telefonál, nem érti, miért nem megyek a Benesért?! Megyek, mondom, nem merem bevallani, félek.

És megpillantom a bekeretezett képet! Gyönyörű! Pontosan az, amit képzeltem. Gyönyörűen kihozza a kép kormát-kátrányát-szurkát. Borzalmát. Szállítom haza. A Homokvár nappalijának központi falára kerül. Szemben a kinti kis tóval, feketefenyőkkel, amelyek szinte a mediterránt varázsolják elénk. És akkor hirtelen megértem. Mit is? Magam. Mármint, hogy merrefele is tapogattam, mit is szerettem volna, melyik dimenzióját is megérinteni, felgyújtani a képnek. Hirtelen megértem: a képet. Igen, a kék ráma és a rávetülő mediterrán varázslat úgy élesztette fel, ahogyan én valamiféleképpen, magam sem tudom hogyan, megéreztem volt.

Fürdőzés, mondom. Ugyanis a képen valami fekete felületen, fekete felületből felnyújtózkodó, kiugráló, kiugrálni próbáló, fuldokló alakokat látni. Mi ez a felület? Az olaj, a kátrány, a szurok végtelen légyragasztója? Gondoljunk Musil fantasztikus kisprózájára, amelyben az enyven vergődő legyek koreográfiáját elemzi, vetíti ki monumentális képpé. Akármennyit nézem is, nem tudom eldönteni, kétségbeesésükben, avagy örömükben emelik-e fel, emelik égnek a figurák a kezeiket. Úgy tűnik, egy-egy fekete lukból, kútból, bugyorból próbálnak kiugrani. Dante *Pokláj*nak bugyiraira, anyagára gondolok, fel is ütöm (a *Pokol* épp akkor jelent meg, 13-ban, amikor Csáth Gé-

zát, aki már mind jobban ráragadt önnön légyenyvére, jöllehet még csak a következő évben lövik le Szarajevóban a trónörököst, s vonul be maga is fürdőorvosnak Palicsra, lám, tovább hangsúlyozom a fürdőt, a fürdést mint olyant):

*Mint szívós kátrány és szurok ha forrnak...
Láttam; s nem láttam rajt, mást, csak körökbe
Fölvetett bugyborékát a fővésnek,
Mely fölfúvódott, majd elült pőfögve.*

De igazán nem tudom eldönteni, mik is azok a bugyrok, amelyekből kiugrani próbálkoznak. Ugyanis van, amikor önnön árnyuknak, fekete figurájuk, amely olykor szürkés, sőt egy kis krétával is meg van itt-ott érintve, firkálva, akárha a holdvilág által, önnön fekete figurájuk még feketébb, nigrum, árnyékának tűnnek.

Velićković (aki, mint Dado, szintén Párizsban él) újabb képein, éppen azokon, amelyeken visszafogja, sőt teljesen eliminálja a meztelen ember és a patkány viadalát (ha jól emlékszem, éppen Einstein mondotta, ha valamivel nagyobb lenne a patkány, ő uralná a Földet), visszavonja a direkt borzalmat, amit Belgrádból, illetve a Balkánról hozott anyagból és Bacon festészetéből kevert volt ki, legjobb, legszebb képeit festi a kilencvenes évek végétől, az ezredfordulón. A sivatagot, szépen sárgásan, egy kifeszített szögesdróttal, kis halálfejes zászlóval, illetve a sárga sivatagot valami szabályos fekete körökkel: olajkutakkal, tartályokkal. Pillanatnyilag ezek a sárgás, elpiszkolódó, megfeketedő, s itt-ott, egyes képeken vörös lánggal fel is csapó, sivatagban látható szabályos körök, az új geometrizmus lényeges momentumává nő az ezredforduló festészetében. (Előző korszakának csupasz, jöllehet egzaktnak fugázott falaival, a borzalom színhelyeivel korrespondeálnak.)

Na mármost, Benes figurái mintha beleestek volna ezekbe az olajkutakba, tartályokba.

Ám vannak napok, amikor egyértelműen a kék ráma és a kép üvegére vetülő, a mediterráneumot idéző feketefenyők határozzák meg a képet. És akkor egy boldog fürdőzést látok. Hiszen a tengereink lassan elszennyeződnek, mind több olaj folyik beléjük, mind több rozsdás, olcsó szállítóeszköz, borzalmas tartályhajó lukad ki, törik egyszerűen ketté a rengő olaj súlyától. És minden biztonnal ezt is megszokjuk. Meg, mint folyóink szennyeződését. És eljön az idő, amikor

valóban így fürdőzünk, így ugrándozunk az elszíneződött, koromrakátrányra-szurokra cserélődő azúrban. Jól emlékszem még, amikor először olvastuk Camus szavait, épp befejeztük a gimnáziumot, hogy Sziszüphoszt boldognak kell elképzelnünk. Azóta megtanultuk boldognak elképzelní. Ma már mi sem természetesebb. Az ellenkezőjén lepődnénk meg. Így fogjuk majd látni kátrányon hajózni korunk Odüsszeuszát. Így fogjuk látni a kátrányban fürdőzők boldog tömegét. Szépen megfigyelhetjük magunkat, érthetetlen indifferenciánkat, tudatlanságunkat, a közeledő sötét, sűrű ár láttán. Ez így van bekódolva a kezdetektől fogva. Mármint ez a közömbösség. Igazából ma sem tudunk semmit a nagy katasztrófák mibenlétéről. A miénkről sem fogunk, fognak tudni lényegében semmit.

Persze, mint annak a korai linónak az értelmezése esetében is, tudom, ez csak egy első, lehetséges ajánlat képünket illetőleg. Már hónapok óta lesem vendégeinket, netán valami mást tudnék kilesni a kép előtt a szemükből.

És egy autentikus olvasata már történt is a képnek. Igaz, lényegében az én vonalamon. Az történt ugyanis, hogy a nagy japán No-táncos, Tanaka Palicson tartózkodott, egy kurzust vezetett túl az árvalányhajas pusztán, a határsáv fenyvesében. Megnéztem egyik előadását az ún. Etnocamp kis tanyájának tisztaszobájában. Bekormozva táncolt, küzdött a fehérre meszelt falakkal. Utána elmondtam neki benyomásomat. Mármint tünődésemet, lehetséges-e Hiroshima után is a japán tánc. Eljött hozzánk a Homokvárba, összebarátkoztunk. Következő évben már az udvarunkban is táncolt. Benes is nálunk volt éppen. A tánc után, benn a lakásban, bemutattam neki Benest, mondván, festő, a falra mutatva, annak a képnek a festője, majd még hozzátettem, ifjúkoromban én voltam a rajztanára.

Tanaka a képre pillantott. És szinte megrepedtek a falak, szinte felhangzott a kép boldog jajgatása. Akkor még hozzátettem, de az is lehetséges, hogy ő, Benes volt a rajztanárom, már egyikünk sem emlékezik ezekre a részletekre. Tanaka mindent megértett, kért egy katalógust. Nagyon lényeges számomra, hogyan formálódik Tanaka véleménye, mit fog majd mondani, ha legközelebb itt ül a képpel szemben a nappaliban. Egyelőre, befejezésül, még csak megismételném, hogy hát igen: boldognak, szinte táncos koreográfiát produkálóaknak kell elképzelní a koromban-kátrányban-szurokban fürdőző népséget, annál is inkább, mivel magunk is ott ugrálunk, kiáltozunk közöttük.

54 Hogy mit is kiáltozunk, azt magunk sem értjük pontosan.

II. Benes árnyéka, avagy a mondén hurkapálcika

„A test az a mező... A testem kontextusában vett dolog ez, a testem pedig csak szegélye vagy perifériája a dolgok rendjének. Az animáliák és az emberek ilyenek: abszolút jelen levő lények, melyeknek negatív nyomuk van. A korporeitás vagy testiség, melyhez az eredendő dolog hozzátartozik, inkább általában vett korporeitás...”

(M. Merleau-Ponty)

Különös, pedig mennyit mozgatták, a pálcikaemberkéről sem tudunk többet, mint az emberről magáról. Pedig nagy művészek játszottak vele, pontosabban: vették nagyon komolyan.

Klee és Kafka például. Meg Csáth Géza, majd Giacometti és Michaux.

Klee pálcikaembere egy iskolafüzet kockás lapjain mozog, akárha a klasszikus csataképek felett, kötéltáncosként. Talán azt mondhatnánk, játszótérre alakítja a csatateret, jöllehet a csatateret majd csak Klee után lesznek igazán borzalmas színterekké, hogy a koncentrációs táborokban, a Gulágon és Hirosimában, immár valós pálcikaemberké mozogjanak, vetüljenek a sárra, a hóra, a hamura. Kafka végigköveti, mi történik az emberi figurával, mi íratik a bőrére, hogyan alakul rovarrá, hogyan vágnak fejszével sebet az oldalába. De ha rajzolni kezd, már csak a pálcikák maradnak...

Michaux ideogramma-lényével, Pymmel veszi kezdetét a pálcikaemberke tulajdonképpeni irodalma. Körülbelül annyit tudunk az emberről, mint Pymről. Igen, Pym az ember egy megéledt modellje. Minimumra redukálódott, már nincs kívül és belül, csupán csak életre kelt Giacometti figurájáról sem tudni, pálcikává csupasztított-e, avagy pálcikából épül tovább, netán kezét, lábát, sőt szemet is kaphat...

De a pálcikaemberről értekezve talán még korábbról kellett volna kezdenem. Lascoixnál például. Hiszen azóta sem szembesült a szörnnyel senki ténylegebben, mint az a pálcikaemberke ott, a barlangfalon, noha közömbössége ma is felfoghatatlan számunkra, jöllehet mi is ugyanolyan helyzetben vagyunk, szemben a szörnnyel, amely még mindig vérzik, ám korántsem vérzett el, ugyanolyan helyzetben, ugyanolyan közömbös pálcikaemberké...

Vagy kezdhettük volna az etruszk emberkéknél, akik viszont végtelen boldogságban buknak fejest a feneketlen kékségbe...

Benes két véglet között mozog. Sematikus, keskeny figurákat (Kosztolányi mondja valahol, hogy: keskeny kurva), már-már pálcikaemberkéket vetít elénk. Avagy Fellinit és Boterót is überelve, a monumentálisan redős, netán éppen a Michelin-maszkóta női változatát, Husikát ülteti egy asztalka sarkára. De persze közben is állandóan vizsgálódik.

A fetust, mint indiai táncosnőt, mint úrhajóst, sok vezetékével, vizsgálja a méh kozmoszában.

Mint impresszionista tájképeket, dombokat, szemétdombokat fest, amelyek, ha jobban megnézzük, hullahegyek, dögtemetők valójában. Érzelmes őszi tájra kerülünk hirtelen. Ahol hullák rothadnak, szívódnak fel a tájba, csata, nevezetesen éppen a zentai csata, illetve a zentai kivégzések után. Avagy csupán egy óriás kutyát látunk, amely tájnak álmodja magát, amely lenyelte a tájat, ha nem a táj nyelte le őt.

Máskor egy gyáracsarnokot látunk, ahol az embert préselik, fagyasztják kockákba, de az sincs kizárva, óriás nyomdában vagyunk, ahol az ember mint olyan, arcát nyomják óriásplakátokra. Művésziünk aztán közelebb hajol egy-egy ilyen fekete-fehér, szitával nyomott, mozgó archoz, minimális színnel érinti, festi. Akkor látjuk, élő arcokról, segélykérő, de az sincs kizárva, immár klónozott emberek-ről van szó.

Máskor pedig fürdőznek ezek a sematikus figurák, boldogan, de nem tudjuk, azúrban-e, avagy forró kátrányban.

Szóval, akár egy tudós hajol az ember árnya fölé. Mert hősei, szemben Schlemil Péterrel, nem az árnyékukat, testüket adták el. Árnyként, határozatlan szegéllyel jelölt mezőként élnek. Ezért tanulmányozhatja Benes, mint kátránykartont hajtogatva, falemezből vágva ki körvonalukat, vetületüket.

Közben látszólag egyszerű festészeti technikákkal megkísérel bőrt húzni rájuk. Ezekre a körülhatárolt mezőkre, vetületekre, árnyakra. Megkísérli, festéket csapkodva, vagy pasztásan, informeltapaszatalaival, gesztuális reflexeivel élve, körülhatárolni, sőt felöltöztetni őket. Akárha varangyszín-terepszín egyenruhába. Majd ismét lemezteleníti ezt a vetülő árnyat, vetülő, raszterré hulló valamit-valakit.

Most, semmis római kollázsainak köszönhetően, újra Benes keskeny figurájánál vagyunk. Benes sosem élt klasszikus eljárásokkal, sosem, még az akadémián sem készített anatómikus rajzokat, pedig a világ egyik legjobb akadémiájára, a belgrádira járt, amelyet olyan

nagynevű tanárok vezettek, mint Dobrovits, Lubarda, Boschán György, valamint Benes tanára, a festészet Ivo Andrića (itt a nagy író nemes tónusára gondolok elsősorban), Gvozdenović, aki mellesleg, ezt sokszor hangoztatom, hiszen ez fontos Benes korai és kései, tehát folyamatos drippingjének megítélésekor is, Münchenben Hoffmannál tanult, annál a Hoffmannál, aki New Yorkban majd beindítja a nagy lírai absztrakt nemzedéket. Gvozdenović, lévén maga is dekoratív, megengedi Benesnek, hogy már a kezdetektől árnyként vetítse a modelleket papirosaira. Művésztelepeken, tanulmányutakon sem úgy készíti vázlatait, mint a legtöbb festő. Nehéz meglesni, mit is tesz valójában. Most, nemrég, Berlinben láttam, amint egy éppen kezébe kerülő papírdarabkára feljegyez valamit, ám a jellegzetes skiccelés minden gyorsasága, virtuozitása nélkül...

De most időben még előbb tartunk: Rómában vagyunk. Magam is éltem abban a csodálatos műteremben, ott a Piazza de Fiorinál, a Farnese-palota mögött, a Magyar Akadémián. Benes, meséli, nézélődött a szent városban, illetve hát inkább ki-kiutazott az etruszkokhoz, mondanom sem kell, csak az etruszkok érdekelték, ám keze sosem is mozdult. Meséltem, egyszer, amikor teljesen véletlenül, lekezelt vele Pesten az angol királynő, sőt talán maga Diana hercegnő is, sokáig bal kezében tartotta, hordta jobb kezét, gipszbe akarta rakatni. Szóval így, bal kezében hordva jobb kezét, szinte gipszbe öntött kézzel sétált a szent városban, úgy is mondhatnám, hordozta körbe jobb kezét... És akkor, nem messze műtermétől, egy nagy rakás szemétre szánt divatlapot pillantott meg. Hóna alá vette az egész stósz. Szinte látom, akár egy filmen, sötét alakját, amint hóna alá veszi a divatlapokat. És a szűk, kis utcákon, valahol arrafelé, ahol Pasolini is lakott volt, hazasurran. És műtermében, körömvágó ollójával, mert más festői szerszámot nem hord magával, elkezd kis figurákat vágdosni a divatlapokból.

Kis, semmis figurák alkatrészeit. És szerényen, mert sejti, valami lényegesre lelt, újramontázsolja a XXI. század divathulladékát, megkeresi benne emberkéjét. Pontosabban, meztelen árnyemberkéjét új designnal ajándékozza meg. Aztán otthon ezeket komputerbe táplálja, felnagyítja, árnyszerűen vászonra, illetve hát különböző anyagokra, papundeklire, kátránykartonra etc. vetíti, nyomja. Majd kifesti vagy megfesti, illetve a kettő kombinációját végzi velük.

Benes koreográfiája a minimálisra szorítkozik. Figurái felemelik a kezüket. Mint amikor megadjuk magunkat. Vagy széttárják a kar-

jukat. Mint amikor megfeszíteni készülnek az ember fiát. Valamint van, amikor nincs is lába figurájának, csak kezei vannak. És ez a lábatlan lény, hernyó, kecsesen, avagy kínosan kimozdul. Számunkra váratlan mozdulatot tesz. Ennyi. És mégis tánc ez. Mert amikor felemeli a kezét, mintha integetne. Kinek? Miért? Integet, segítséget kér, avagy boldog? Széttárva kezét, netán meg akar ölelni valakit? Minden lehetséges, mert ez az árnyékvilág bizony, már árnyékvilágban élünk, hiszen nemcsak az emberről nem tudunk semmit, világunkról sem, ez a rasztervilág, ez a kifestödsi, ez a vacogtató, robbanásig telített bizonytalan mezővel, alakzatokkal teljes térre egyértelműen Erós és Thanatosz világa. Alakjai Husikákká telítődnek, mint a hurka, avagy csontvázszerű pálcikaemberkékké, hurkapálcikákká csupaszkodnak.

Végül a képek háttéréről szeretnék mondani egy-két szót. Benes, aki, mint jeleztem, sosem is festett, egy vonalat sem húzott klasszikus eljárással, hihetetlenül festői eredményekhez jut valamiféleképpen új, váratlan anyagaival, azok kombinációival. A nyers, fekete, kátrányos háttérre például három kék-lila pasztellcsíkot húz. Amiket első pillantásra észre sem veszünk. De mivel kezetlen figuráján, úgy tűnik, mondan fűrdőnadrag van, semmi más, se arca, se keze, csak egy fűrdőnadragja, mondan fűrdőnadragja van, hirtelen, mint annyiszor Benes képein: tengerélményünk támad (Benes nővére a montenegrói tengerparton él, ott él, Kotorban, egyik nagy festő barátja, Stanić is), megborozunk. Mind jobban érdekelni kezd bennünket e mondan hurkapálcika sorsa. Igen, az ún. ember, egzotikus, mondan fűrdőhelyekre repül, ott természeti katasztrófa éri, lefilmezi magát, látjuk koreográfiját e katasztrófában, ám azt is látjuk, semmit sem ért az egészről, még annyit sem, mint a lascaux-i, avagy az etruszk emberké.

Benes az egyik legnagyobb élő magyar képzőművész, jó, hogy a közvélemény nemigen tud erről, mert akkor beskatulyáznák, befolyásolnák, ide-oda sodornák, nem hagynák dolgozni, így nyugodtan dolgozhat, ilyen (meg mint amilyen grandiózusat például a Műcsarnokban láthattunk volt!) tárlatokkal lephet meg bennünket. S aztán megint eltűnik, csak árnyékát látjuk, mint abban az expresszionista filmben, amelyre már utaltam volt, csak árnyékát látjuk a magyar festészet falára vetülni. És éppen csak megnyitva tárlatát gögösen, avagy félszegen, mi magunk is, továbbállunk. Ugyanis nagyobb és más térségekben élünk, más munkánk is akad. Persze, ezt azért nagyon köszönjük, hogy itt, a Bartók úton, a Bartók Galériában, megnyithatuk e tárlatát.

Husika röpte

Traktátus a kötözött sonka merész vágyairól és a szabadság
talányos kérdéséről

Amikor Benes Józseffel, pontosabban a nevével először találkoztam, a körülmények folytán azon nyomban nagyon-nagyon megharagudtam rá, ami nyilván kiváló alap ahhoz, hogy szilárd barátság épüljön rá a későbbi idők folyamán. Fergeteges ifjonti dühöm oka az volt, hogy akkoriban, egészen fiatal koromban, kivételes tehetségű festőnek képzeltem magam. Gimnazista voltam, amikor időm engedte, gyártottam a képzőművészeti dolgaimat, nagyokat alkottam, majd – képzeltem zsenialitásomtól felpörögve – közülük párat elküldtem, ha jól emlékszem, az óbecsei Középiskolások Művészeti Vetélkedőjére. Ennek kapcsán aztán nemsokára rá szomorú, lelombozó hír érkezett. Benes József, aki a bírálóbizottság élén állt, egyértelműen giccsesnek találta a festményeimet. Ez csakhamar vastagon belejátszott abba, tény, hogy a kisvártatva bekövetkező lelki bukórepülésem mélypontján, nem túlságosan beszámítható, legkevésbé józan és dicsőséges pillanatomban ezeket a félresikerült műveket összeszedjem, összeszedvén elégessenem hátul az udvarban. Pontosabban: az újvidéki szülői ház kertjének paradicsomkarói között. És akkor béke poraikra, de nem.

Nem maradt ennyiben. Még utána ugyanis az történt, hogy boszszúvággyal vegyes kíváncsiságomban utánajártam a dolognak. Akkor néztem meg igazából, hogy ez a Benes-valaki miket is csinál jómaga – saját kezűleg! És akkor rá kellett jönnöm arra a döbbenetes dologra, hogy gyakorlatilag ugyanazt csinálja, amit én, csak én rosszul, ő meg jól, s fényévekre előrébb van. Ugyanaz a szomorú, elesett, elfuserált világ kandikált ki az ő műveinek összességéből, mint az enyémből, csakhogy az enyém valamiféle kamasz érzékenységkel átitatott, másodkezü poprock-reminiszcenciás szar volt, tehát jól tettem, hogy el-

égettem. Jól, bizony, mielőtt többen is meglátták volna. A történethez tartozik még, hogy évekkel utána, amikor elmeséltem az időközben amolyan bátyómmá-haverommá vált Jóskának ezt az egészet, csak zavartan bólogatott, valamit dörögött a bajsza alatt, és nem tűnt úgy, hogy emlékszik rá. Én meg akképp döntöttem, nem firtatom, és soha többé nem tettem célzást az egészre. Az egész paradicsomi füst-be ment tervre. Ebben nem tévedtem: jól megvoltunk nélküle.

*

Benes képzőművészeti világát nem tudom elvonatkoztatni attól, hogy végül is Benes József a barátom lett, és ennek köszönhetően némelyest bepillanthattam abba az ő óriási lelkébe. Annak nem is a legmélyén, tehát nem is valami gyötrelmes mélyfúrással, sportosan fogalmazva: nem is túl sok passzal tehát, hanem úgymond szinte az első labdára egy olyan sajátos dichotómiát sikerült felfedeznem, amittől állandóan arra gondolok ma is, amikor eszembe jut, milyen furcsa, Benes Jóskánk tulajdonképpen egy fordított bohóc volt. Persze, nem szó szerint értendő, ugye. Arra gondolok, hogy van ez a képzet – vagy akár mellbe vágó expresszionista látomás – a bohócról, aki a rivaldafényben vidám, ám a színpalak mögött nemcsak odafestett, hanem valódi krokodilkönnyek gördülnek a szeméből. Mert a szíve valójában végtelenül szomorú. Persze, ezt nem is folytatnám tovább ebben az irányban a kvázi laza bohócokkal és a gúzsba kötő fájdalomokkal, hiszen könnyen átcúsúznék a már jó ideje Svédországban élő Csikós Tiborunk művészetébe. Vagy a rég megboldogult Herceg Jánosunk irodalmába. Rátérnék az ő ég és föld között megrekedt, életében pokol szenvedésére került artistájára, Gerard-ra, aki a saját meglátása szerint csak egy szegény paprikajancsi egy szármalmas vidéki cirkuszban. Ez az út itt, ettől a kilométerkőtől tovább félrevezetne. Bár nem is egészen...

Benessel kapcsolatban arra gondolok: műveinek zömét szemlélve joggal az a benyomásunk támad elsőre, hogy itt, az ő esetében, bármiféle kompromisszum nélkül, nyílegyenesen arról van szó: egy kiégett, kilátástalan, tragikus sorsában elszerencsétlenülült művész férfiú egy a saját képére formáltan kilátástalan, szomorú és tragikus világot láttat. Ugyanakkor – úgy tetszik, tényleg a dialektika hal meg utoljára – ő maga olyan ember volt, aki imádott vicceket mesélni. Csupa anekdotából, csupa erőből, elánból és derüből állt ez az ember. Olyan, aki nyugodtan letagadhatja korát, amit Jóskánk, isten nyugosztalja,

meg is tett. És az sohasem tudott teljesen kielégítő mód magyarázatra lelteni bennem, hogy ez az anekdotikus világ hogyan fordul a képzőművészetében pillanatok alatt önmaga ellentétébe, de úgy látszik, kénytelen vagyok elfogadni, létezik ilyen.

Ott van az ő dolgaiban egyben mindaz az iszonyatos súly, a tehetetlenség törvénye szerint kibírhatatlan nyomással ránk nehezedő, fojtogató motívumtömeg. Ott van például az ötszáz kilós, lebernyeges hájú Husikája Benesnek. Husika, aki a Bodor Ádám *Sinistra* körzetében fagyasztott birkáival a Beszkidek felől érkező kamionsofőrnek, Musztafa Mukkerman hájtömegnek a női megfelelője, óriási seggével a fejünkre ül. Pőrén és szégyentelenül, mégpedig mindjárt ott, a helyszínen, a galériák kellős közepén. Tetejébe még ránk borul elnémult jeges bégetéssel Musztafa teljes rakománya. Körülöttünk ugyanakkor ott hever szerteszóródva sokféle mozgó kötözött sonkaként, félresikerült antropomorf húsáruként minden nemű és alakú, fájdalmában rángatózó, szenvedő torzszülöttje ennek a talányos világnak. A benesi „bondage” a maga szokatlan technikájával groteszk alakzatokba kényszeríti ezeket a fél-lényeket vagy véglényeket. Nem is egyszer valamiféle alig rejtett szadisztikus célzattal. És ha még tovább pergetjük itt bevethető asszociációs gyöngyszemeinket, hát ezek a lények – ugyancsak megboldogult Békés Pál drámájára gondolva: – „félőlények” is. Félelmükben azért beszélnének, de nem tehetik, mert be van varrva a szájuk.

Ugye, aligha van megrázóbb a már az anyai méhben bemadzagolt szájú magzat látványánál? Talán túl direkt is a célzás. Direkt és nyers. Mindenesetre ékes példája annak, hogy a politikák és az általuk emelt magas falak fölött – gyakorta alatta is – hogyan találkoznak mondanivalóban egészen más és más művészeti kifejezésmódokat előnyben részesítő alkotók. Egészen más és más milióból. Példának okáért Benes József és René Magritte. Utóbbinak egyik festményén egy kalitkába zárt tojás látható. Ennek a tojásnak és a bevarrt szájú fetusnak a leendő szabadságról szóló kilátásai, annak szimbolikája – Husika ráülése nélkül is – nemhogy nem esik egymástól messze, hanem szinte ugyanaz. Kegyetlen prenatális determináció. És akkor megvizsgálhatnánk a beöltött, befércelt szemű ember benesi jelképét úgyszintén, egyenes magyarázatban azonban félő, végképp banálissá válna az igyekezet. Miképp tud az lenni remek példának okáért, amikor, mondjuk, egy szimbolista verset kísérlünk meg sosem múló, konok, különösen iskolai órákon preferált igyekezettel prózává alakítani. Kis

szünetként felcsendülhetne itt és most picit Ray Charles zenéje. „Hit-the-road-jack-and-don’t-you-come-back-no-more.”

Sziveri János, Benes József és én egyszer meghallgattuk szorosan egymás után – Jóska számolta – huszonhatszor Ray Charles slágerét. Tanulásra nem emlékszem. Viszont Mindenható Urunk, az Univerzum legnagyobb, ezer térdszalagos és vitézkeresztes, babérkoszorús és aranyecsetes Alkotója, aki immár békében tartja az ő „kis lelküket” – és hogy ne érezze magát senki az úton hányavetin elszórt káposztalevélnék: mindnyájunkét! –, Ő biztosan erre is tudja a választ. Azzal együtt, hogy miféle tanulsága lehet az általa teremtettség világnak, benne az ő szeretett „mindönféle” lényének. Írónak-festőnek, miket csinálóknak és nem csinálóknak testvéri egységben – fel-sorolni is nehéz.

Érdekes dolog, hogy mind Benes József, mind Sziveri János realistának tartotta magát. Realista alkotónak. Mintha mára az izmusok bármelyike szűk skatulyát jelentene, ami valószínűleg így is van. Viszont ha ezt a „realizmust” ezen az úton-módon megtoldjuk egy-egy sajátos értelmező jelzővel, majd beépítjük az ars poeticánkba, paradox módon máris tágabbnak, röpködőbbnek, szabadabbnak tűnik a mozgástér, miközben a minden valóságtól teljes mértékben megszabadult légben való röpködést gátló súlyok megmaradnak. Mind Benes József, mind Sziveri János nem egy műve egyenest abszurd, azonban mit szóljunk ehhez Beckett után megrovót? Ha már egyszer ilyennek láthatta, pontosabban: látta ő, ez a világhírűvé vált, hosszú-fejű ír figura a fura valóságot. Így végül tényleg a sajátosan kitágított „realitás” talaja a legnagyobb átmérőjű tánc tér. Ott még az angyalok is elférnek komótosan. Pedig eléggé ormótlanok azokkal a szárnyaikkal, mint tudjuk. És hogy a fenébe nő ki a lapockájukból az a dolog, erre még senki sem tudott elfogadható magyarázattal szolgálni. Ezzel a bökkenövel együtt rengeteg mű felettébb sikeres szereplői. Lásd például a *Berlin felett az ég* című filmet. Wenderst, aki nem egy szemszögből közelít az itt vizsgált alkotókhoz, azonban ennek kibontása már nem férne ide. Megbeszéljük máskor, csak ne felejtse szavát senki.

Ja, ha minden unszimpatia dacára valamiféleképp visszatérnénk pillanatra forma és tartalom egységének avíttas kérdéséhez, azt látnánk, van ebben a benesi világban eléggé sok Magritte-hoz hasonló vonás az arányok és egyensúlyok keresésében meg a fészek peremén billegő tojás kilátásainak sokféle ecsetelésében. A fejre húzott zsákon

keresztül csokolódzó érzéséből. A *minden Egész eltörött* gondolatából, vagy legalábbis abból, hogy minden egész eltörni készül, miközben dagadozik kifelé bármely keretből. Maga Benes József az a kippörgő táncos, aki megszédít, mialatt maga is a lábát törni készül. Hogyan lehetne mégis csak megragadni jobban ezt a mozgást a leírható nyelv gyakran merevnek bizonyuló fogalomtárával? Lehet, ennyi elég, már tényleg túl sok is. Mindössze az van még, hogy nem szabad említés nélkül hagyni a szitakötő táncát. Azt, amikor valamilyen csoda folytán könnyed mozgásba lendül ez az egész eltorzult világ, valcerezik a *freakshow*, mert kiváltságos pillanatainkban csakugyan láthatjuk mozgásba lendülni ezt az egész alkotmányt. És az összes szürke pacsmag, szomorú ködös táj, holdbéli lény fölötti delejes fényben megpillanthatjuk, ahogy némely hirtelen ellégiesült földi angyal átkeringőzik a tű fokán. Nem egykönnyen beszerezhető élmény, idő és türelem kell hozzá. De megéri.

*

Imádom Tolnai Ottót, és elsőre ő jut eszembe Sziveri után. Legalábbis itt, Benes Jóska holdudvarában. Bírom azt is benne, Tolnaiban, hogy mindent és mindenkit ő fedezett fel. Benes Józseffel kapcsolatban is az olvasható nála, hogy tulajdonképpen ő ismerte fel barátjának igazi festői nagyságát. Jóska a feleségével, Gerle Margit keramikussal Kecskeméten élt, mivel Zentáról a hatalmi zaklatás elűzte még a múlt század hetvenes éveinek vége felé. Ki akarta ott néki bevarni a száját, esetleg leharapni az ecsetje végét, léteznek konkrét nevek is a történetben, de ez az írás nem arról szól. Nyilván a besúgók súgtak, a pártemberek és a rendőrség izomkodott, mindenki tette a dolgát. Mindegy, Kecskeméten a forgalmas régi úttól nem messze laktak Benesék, ahol a házigazda épített egy hangfalat, amelyet idővel lebontott. Az a sok benzingőz, kátrány és a többi – ecseteli Ottó – okozta azt, hogy a lemezek pont úgy néztek ki, mint a mi jeles művészünk első linómetszetei. Nálam igazából Tolnaival kezdődött ez a reflektálás Benes munkásságára, majd folytatódott Sziverivel. Sziveri János nagyon szerette Benest. Ennek köszönhető nyilván, hogy az egyik legfontosabb kötetének, a *Bábel*nek a fedőlapján Jóska egyik kedvenc, több változatban létező alakja szerepel, az a befogott szemű lény. Egy nagyon jellegzetes és jelentős, aktszerű benesi munka ott volt az *Új Symposium* szerkesztősége falán, ahol csodájára jár-

hattunk. Miután bennünket is – nyugodtan ki lehet mondani: – erőszakkal szétoszlattak, merthogy az erőszaknak szintúgy több formája létezik, azt a képet nekünk sikerült elcsennünk a kincstári vagyron lazán őrzött együtteséből. Tettük ezt ékes bizonyítékaul annak, milyen nagyra tartja Benest a társaság. Maga az akció zökkenő nélkül zajlott le. Én voltam a megbízott leltáros, így könnyű volt feltűnés nélkül megfűjni a művet abból az épületből, amelynek portása se volt. Aztán odaadtam Jancsinak. Most ott lóg, ha jól tudom, Pesten, a Szövetség utcában. Utasi Erzsébeték lakását díszíti a második férj, Hús Zoltán műveinek illusztris társaságában.

Tapadás

*„Ha az Isten hangja tényleg finom csendből áll,
akkor Benes lényei reája hallgatnak.”*

(Domonkos István)

Nem marad más hátra, mint tekintetünkkel odatapadni egy-egy alaktalan figurájához, alakját vesztett női testhez, furcsán torzult férfitesthez, amit akár a köszvény is gúzsba köthetett volna, ha nem éreznénk a képből, hogy nem kell ahhoz köszvény, elegendő az élet. Nem marad más hátra, mint tekintetünkkel odatapadni a bevarrt szájukhoz, időnként valagakhoz. Lassan húsz éve bámulom a lilába hajló figurákat a falon, de nem a fejük az, ami felém fordul, nem a szájuk az, ami be van fércelve, hanem a fenekük. És mégis úsznak, lebegnek, egymáson is, de mintha figyelnének arra, hogy egymást azért ne tapossák. Nem érintkeznek közvetlenül, csak sokan vannak, torlódnak. Összetorlódnak a papíron, mert sokan vannak. Így lettek ábrázolva. Háttal a nézőnek, de ebben nem lehetek biztos. Talán mégis a szájuk van bevarrva ezen a képen is? Hosszúkás szemük? Nem marad más hátra, mint tekintetemmel odatapadni és nézni a lilás rózsaszínben lebegő alapvetően csúnya alakokat, akikről az évek folyamán kitaláltam, melyik a nő és melyik a férfi, nincs különösebb testi jel, ami ebben segített volna, keblek, tomporok és falloszok nem segítettek, mégis tudom, mert úgy vannak megfestve, hogy nem angyalok, hanem nagyon is erőteljes nemiséggel, elemi erővel rendelkező emberek, férfiak és nők, hátukat mutatják nekem, és befércelt farukat.

Ha elég időm lesz, talán meg fogom tanulni a legnehezebb leckét: mindegy, melyik lyukat varrják be a testeden, amíg lélegzel, amíg tudatodnál vagy, addig mindazt, amit a világról gondolsz, úgyis *elmondod*. Ehhez nem kell különösebben küzdeni, inkább ellene. Az el-

hallgatás erősödő vágya és a kimondás feszítő ereje. Démonok harca a testben. Akár egy durranás előtti szódásüveg, olyan lesz a test, és mert nem olyan szilárd, mint egy vastag falú szódásüveg, hát deformálódik, alakul, tarisznyásodik, zsákosodik, nyúlik, filigrán lesz, gömböc lesz – mindenféle történik vele, csak normálisnak tekinthető állapotában nem marad. Amikor majd abban marad, akkor már nem szándékozik *elmondani*. Ez nem fordult elő Benes József művein – felületesen és bátran általánosítok, honnan tudhatnám? Keveset ismerek a műveiből, még kevesebbet tudok róluk. Azt, hogy mi a sok, nem én döntöm el, ilyenformán teljesen mindegy is, mennyiségi kérdést a gyűjtők csináljanak a művészetből, nekem egyetlenegy is elég (kihagyom a bonmot-t), mert azt hiszem, sőt, egyenesen meg vagyok győződve, hogy direkt nekem lettek ilyenek ezek a lilás rózsaszínes, alaktalanná váló, lebegő alakok, hátukat mutatják, egymást nem taposásák, fenekük be van varrva. Azt nem tudhatom, mert háttal állnak, hogy a szájukkal mi van? A világ termelte salakanyag hogyan távozik a testükből? Vagy nem távozik? És a teljes felfúvódás előtti pillanatban alkotta meg őket a festő? Azért lebegnek egymáshoz közel, de nem taposva egymáson, néha talán lökdölözve, mert már elkezdtek felfújódni?

Nem asszociálhatok erről vízi hullákra, mert nem ezt sugallja a kép. Sokkal inkább az anyaméh védett burkát, a biztonságos csend időszakát, a súlytalan, terhek nélküli lebegés állapotát idézi meg a nézőben. Ronda alakjai, akikről tudható, noha erre semmiféle külsődleges jel nem utal, hogy nők és férfiak, lábuk ösztövére, karjuk nincs, tomporaik, bevarrt vágányuk hangsúlyosan betölti a kép mezőjét, ha felfúvódottak is, ha a világ, a létezés, a történesek ezt is tesszik velük, alaktalanítja őket emberi mivoltukban és formájukban, mégis olyanok, mint akik biztonságban lebegnek. Ráadásul kedvesek. Ez rémisztő felismerés.

Húsz év alatt nem sokat változtak. Mégis, mintha folyamatosan változnának, csúnyaságuk és rettenetes színük – ilyen lilás rózsaszín nincs is, még a levágott csirke megnyúzott, bőrétől megfosztott nyers mellehúsa sem ilyen, még a pörköltre váró, vízben ázó borjúhús kockái sem, még az ütéstől szétnyíló emberi test látványa sem, még a forró úttesten reggel óta heverő kutyatetem szőrből-vérből kiforduló zsigereinek látványa sem – ellenére, alaktalanná, torzzá formálódott testük ellenére is, morbidnak tűnő bevarrt faruk ellenére is kedvesek.

66 Hívogatóan kedvesek. Feloldozón kedvesek. Lágyan kedvesek. Meg-

értően kedvesek. Testiségük van. Erotikus kisugárzásuk. Miképpen lehetséges ez? Hiszen semmi nem utal arra, hogy a megtorzult lények egymásban oldódnának fel. Mégis tudható.

Most már nem marad más hátra, csak bámulni őket.

Nem akartam soha megkérdezni, mit és miért? Nem akartam értelmezni és megérteni, nem akartam közel férkőzni. Inkább kicsit messzebbről.

Voltak alkalmak és kiállítások, természetesen. Sokaknak lehetünk hálások, amiért kiállítást rendeztek neki. Magam is szorgalmaztam, nem is így történt, nem szorgalmaztam, hanem kezdeményeztem, tovább megyek a pőre szavakkal a valóságig: javasoltam, hogy Benes Józsefnek legyen kiállítása a Kanizsai Írótáborban, Faragó Kornéliánál avatottabb embert nem tudtam elgondolni a kiállítás megnyitására – ha van lehetőség arra, hogy megérthessem, amit csak érezni tudok, akkor az a figurák térben és időben való elhelyezkedésének titkához kapcsolódik. Aztán persze nem jelentem meg. Ilyen a gyázmunka – Bányai János nélküli első írótábor, gyöngye szar vagyok, vállalom.

Bányai jelen nem léte és Benes jelenléte egyszerre túl sok lett volna. Akkor aztán összezsugorodtak volna a hullámok. Ez a két, egymástól óriási mértékben különböző ember a maga különbözően szelíd, de határozott módján kötött engem a vajdasági magyar irodalomhoz. Szerencsére fogalmuk sem volt erről, sem a kötésről, sem a kölcsönösségről sohasem. Csak bennem találkoztak. A tanárom, aki mindig a kimondhatóság határait és a megvalósítható körülkerítettségére hívta fel a figyelmem, és a képzőművész, akivel olyan keveset beszéltem életemben. Egyetlen munkáját mint díjat őrzöm, így nyugodtan mondhatnám, mondatnélküliséggel írható le ismeretségünk.

Az alkotás – és a többi, amit nem birtoklok, de láttam –, mindig a valóság torz megnyilvánulásaira hívta fel a figyelmem, arra, hogy csak ilyen van – a valóság mindig torzzá lesz, ha másért nem, hát velünk, emberek által. Nem miattunk természetesen, hanem általunk.

Ezen torzság ellen tenni kényszerítő tevékenység, azonban lehetetlen is egyben. Bevarrja a világot a lyukakat, betömi a szelepeket, elhallgattat, csöndre int, meghunyászkodásra kényszerítene, ha nem volna ott, akár egy mentőöv, a lebegés nehezen megszerezhető lehetősége.

Végül is mindketten ugyanarról beszéltek, csak egyikük a szavak és tettek megvalósításának finoman alkalmazható alkímiájára hívta

fel a figyelmem, ami nélkül összelapítanak, akár a teherautó a lószart az úttesten, ahol egyébként sem lett volna helye (lovas kocsi közlekedjen a dűlőutakon), vagy lepényhallá változtatnak, nappal megbújó láthatatlanságban múló napokkal. Másikuk a szavakból és tettekből formálódó, önmagát tönkretéző világ élményének elmondhatatlanságát mutatta meg, amit az elmondani vágyás, mint a kényszer ereje formál: lehetetlenség, bevarrt lyukak, alaktalan testek, nyúlványok, gólemek, gömböcök, lepényhalak. Máskor megnyomorított, csonttá soványodott-aszalodott figurák.

Aztán már nem is volt alkalmam találkozni. Egy évvel előtte Zentán találkoztunk, kiállítási alkalom volt, a bajmoki Benes szeretett városában – ha Szegedet el fogom kezdeni megszeretni, amit célul tűztem ki, akkor annak egyik oka a Tisza lesz, valami egészen más, mint itthon, és mégis ugyanaz az anyag, szín, sodrás. De még üres, még olyan kevés tekintet és szó, amit innen vittünk volna oda, éppen oda, a szomszédos városba. Az egyik, a kevés közül, aki vitte, Benes József volt –, amit mindig hiányolt, legalábbis sokáig, legalábbis ezt mondta, legalábbis a Tisza miatt. Áadták neki a szót, és az ünnepelt művész mesélni kezdett. Álltam mellette, aztán hátrasomfordáltam, az utolsó sorokba, és néztem az arcát, rebbenő, muto-gató kezeit. Ártatlan tekintetét, gyermeki áhítatát, amit nem törölt le az idő. Nem volt rá képes. Anélkül, hogy egy művész emberéletének útján végigmennénk, azért tudjuk, hogy az idő mindent megpróbál, hogy tönkregye a gyermeki áhítatot, amivel nézni lehet.

A Benes-féle dolog másik része: a Benes-tekintet.

Az ember kiszolgáltatottsága ellen nincs mit tenni, adott dolog. Ábrázolni, ahogyan Benes József ábrázolta, igencsak kevesen tudták – arról, hogy milyen tehetséggel indult, elég annyit megjegyezni e helyt, hogy a belgrádi Művészeti Akadémiára, ahol ő végzett, ahová elsőre felvették, óriási küzdelem volt bekerülni. Művészetének milyenségéről pedig avatott szakemberek és művész barátok írtak, az ő mondataikat kell kívülről fűjni, tengerbe vizet hordani nem kell. Ami azonban mindezt együtt kiadja, megmutathatóvá teszi – a tehetség, a szakmai jártasság, technikai eljárás összességére gondolok – annak rezüméje a Benes-tekintet. A gyermeki áhítat és ártatlanság. Ugyanaz, amivel mesélt is, olyan természetességgel rántva le mindenkiről, író barátokról, külföldön élő kortársairól, a jelen művészeti megvalósulásairól és áleredményeiről a művészi igyekvés és törekvés, az alkotási folyamatok leplét, ami írókat, író barátokat is meg-

izzaszthatott, hiszen – noha – változtatás és ítélkezés, bántó szándék nélkül, de olyan pontossággal írt le folyamatokat és történeteket, amik az emberi természet zavarba ejtő példái. Megannyi nyomtatásban is megjelent története, de legfőképpen az élő beszéd folyamatában forgó, lendületet vevő mondatai – mint 2015-ben Zentán, nemcsak a kiállítása, hanem a zEtna XII. Irodalmi Fesztiválja keretében Virág Zoltánnal folytatott beszélgetésében.

A Benes-tekinet, miközben mesél, átváltozik, lehántja magáról a titokzatosságot, amivel egyébként, mint jól tudjuk, oly sok mindent övezett maga körül, emberi létezésének – korának, állapotának, művészi döntéseinek – megannyi dolgát, és gyermeki áhítattal, őszinteséggel, ugyanakkor kíméletlenséggel vibrál-szemlél. Megfellebbezhetetlenül. Tanárian. Felülről. Kompromisszum nélkül. A gyermek áhítata ilyen, amivel felfalja, magába fogadja a világot. El sem tudja képzelni, hogy a világ majd megrágja, kiköpi, eltorzítja ezt a tekintetet, és akkor majd már nem lesz ez a nézés. Benesben valamiképpen megmaradt. Nem vészett el, nem torzult és nem alakult át. Így aztán művészetében divatoktól, hamisságoktól, elképzelésektől függetlenül megmutatta a Benes-tekinet gyermeki és tiszta ártatlanságában, milyennek látja a lényeket, akik emberek volnának, az embereket, akik lények is egyben. Tekintete befogadta a gúzsba kötöttséget és esendőséget, a hamisságot és ripacskodást, a pátoszt és középszerűséget is, mély, gyermeki szeretettel ebben semmi elítélendőt, elfogadhatatlant nem látott, ugyanakkor a papíron és vásznon azt mutatta meg, amivé mindez az embereket teszi – vissza az elejére.

Mégsem fájdalmasak ezek a rá- és felismerések, műveinek nézése, a hozzájuk való tapadás nem okoz fájdalmat, pedig amit ábrázolt, abban nem volt semmi, ami elvette volna az élességet. Emberei-lényei akárha lebegnének, az anyaméh biztonságában és orrukból kilógó köldökzsinórral is – ugyan hol írja, hogy amikor széttörnek, összezúznak, megcsonkolnak, akkor a létezéshez nélkülözhetetlen levegőhöz hol és miként jutunk hozzá? Ha bevarrott lyuk a száj és bevarrott a fenék vágánya, a segglyuk is, de még szabad az orrnyílás, akkor ott, azon keresztül kapaszkodik a lélegzetbe és ezáltal a világba a benesi alkotás lénye, mert az alkotó tekintete, a gyermeki áhítat, ami visszaközvetít, akárha tükör volna, minden rosszat, nem engedi a pokolba tűnni lényeit, nem engedi el őket a szörnyűségek, a kilátástalanra tett világ ellenére sem. Megtartja őket, tekintete lebegteti, úsztatja, finoman, érzéssel, óvatosan. Kézzel? Kéz nélkül? Domonkos vette

észre, hogy kéz nélkül, de lehet, hogy majd máskor kézzel – mondja Benes, kezei röpködnek, amíg mesél, puha ajkai mosolyognak, tekintete a közönségre szórja huncut sziporkáit – egyszeriben megszűnik a Benes-tekinet, és helyébe lép a titokzatosság mestere.

A Benes-féle dolog még egy másik része: a Benes-titokzatosság.

A titokzatos ember, akinek fekete hajába nők beleakadt tekintete kucorog. Felteszem – mivel hallhattuk/olvashattuk anekdotáit –, amikor fiatal ember volt, zentai festő, művészeti ember, kultúráirányító, a tekintetek végigkísérték az utcán rótt lépteit, alkalmat kerestek a mondathoz, lehetőséget kerestek arra, hogy meg is érintsék a haját, mert annak minden egyes szálában az öröm fészkelte. Miféle öröm? A létezés öröme. A sétálás, a kocsmában üldögélés, a többi ember létezésének, a tájnak, a kútnak, a nyájnak, a pusztának az öröme. A test öröme. A jólelkű emberek derűje. Erről aztán semmit nem árult el. Nem szándékosan hallgatta el, hanem azért, mert ez elmondhatatlan. Nincs benne a művekben és művészetben, nincs a művésztelepek délutánjaiban, és nincs sehol sem, legalábbis megfogalmazható, átadható, kimondható, előadható módon. A derű nem más, mint olyan kegyelem, amiben kevés ember részesül. Fölteszem, noha a kérdésben teljességgel járatlan vagyok, alapja a jólelkűség. Nem valamiféle bugyutaság, naivitás, hiszékenység, hanem valamennyire önkéntelen, később már tanult szemlélet. A Benes-titok a derűben rejlik, ami anélkül, hogy bármit megtudhattunk volna erről, itt maradt velünk – az alkotásain túl és azok ellenében akár. Feketén maradt hajában érintések nyoma. Szél, lányok, asszonyok, író barátok, akadémiai tanárok, tisztelők, egy megsárgult falevél, egy eltévedt ökörnyál, valami letépett gally, számartövis. Rózsa Ilona és Gerle Margit kezének érintése.

Veránka '99

Találkozásom Benes Józseffel

Még repültek a NATO-gépek felettünk, amikor elindultam a veránkai művésztelepre. Nehéz szívvel, mert a hadköteles férfiak akkor még nem léphették át az országhatárt, s férjemet otthon hagytam. Gyönyörű nyár eleji idő volt. Megnyúzott lelkemnek jólesett a madárzsivaj és a napfény. Háttérhangként még búgott a fülemben a sziréna hangja és az ezt követő repülőgépzúgás. Ez lenne az? Háborús traumában szenvedek? Csak nem viselt meg ennyire... Vagy csak túl nagy az ellentét az eddigi hétköznapiak és ez az ünnepi utazás között? Harmincadik életévemet sem töltöttem még be, de már túl vagyok egy hosszú háborún.

Ilyen és hasonló gondolatok kísérték a vonaton, miközben izgatottan vártam a találkozást Benes Józseffel, a veránkai művésztelep akkori vezetőjével, egy nagy legendával, akit még személyesen nem ismertem. Tolnai Ottó jóvoltából utazhattam akkor, akinek pályafutása indulásánál nagy szerepe volt gimnáziumi képzőművészet-tanárának, Benesnek.

A vonat begördült a kecskeméti megállóba. Tekintetemmel pásztázni kezdtem az állomáson várakozó arcokat. Két mosolygós arc vált ki a tömegből: Benes József és felesége, Gerle Margit arca. Rögtön tudtam, hogy jó kezekben vagyok, üzőttvad-létemnek szüksége volt a bátorító melegségre.

Vendégül láttak a Kecskemét melletti tanyájukon (amely azóta már teljesen összenőtt a várossal). Igazi művészlak volt, Margit kerámiaműhelye és Jóska grafikai műterme. Csend és nyugalom. Érezhető volt az alkotás angyalának jelenléte. Lassan kezdtem feloldódni, kinyílni, elmerülni ebben az ismerős, de rég nem tapasztalt hangulatban.



*Benes József emlékére. A fotót Klájó Adrián ötlete nyomán
Pesti Emma készítette. TAKT, Hevér-tanya, 2015*

Közben Jóska elmesélte, hogyan került át Magyarországra a hetvenes években, és hogy milyen szép, de kemény időszakot hagyott maga mögött volt hazájában. Együttérző lénye átsugárzott humorán és karizmáján.

A művésztelepre vittek, ahol már gyülekezett a festőnépség. Németországból, Angliából, Romániából, Ukrajnából, Magyarországról érkeztek a résztvevők. A hangulat gyorsan oldódott. Egy természetvédelmi terület közepén, a Veránka-szigeten voltunk elszállásolva, körülöttünk a Duna és a Gemenci-erdő. És mint nemsokára kiderült, az a milliárd szúnyog, amely makacsul követett mindenkit, aki az erdőbe merészkedett (angol konceptualista barátunk iszappal meg is festette őket).

A művésztelepen eltöltött idő felfokozott alkotói miliőben, rengeteg nevetésben, jó hangulatban telt. Nehezen tudtam munkához látni. Kisebb krízisben voltam, csak maszatoltam, kerestem a megfelelő motívumot, régen festettem már.

Kint bóklásztam az épület körül, amikor megpillantottam Jóskát, amint épp egy földre fektetett óriási papírra csapkodja a festéket. Épp így nézhetett ki Jackson Pollock is, miközben rítustáncát járta a vászon körül. Határozott mozdulatai megbabonáztak, szinte éreztem, amint az ihlet engem is hatalmába kerít. Nem tudom, hogy működik ez, de azóta csak egyszer éreztem hasonló érzést, amikor pár évre rá Pécssett témavezető tanárommal, mesteremmel, Keserü Ilonával folytattam egy bensőséges beszélgetést munkáimról.

Talán a nagy művészek közelében elindul valamilyen láthatatlan erő, amellyel segítenek kibillenni, továbbhaladni, olyan ez, mint egy gyengéd, de határozott anyai kéz, amely a botladozó kisgyermeket segíti járni tanulni. Sokszor nem kellenek a szavak, csak a jelenlét.

Elindult a lavina, ömlöttek belőlem a képek, szinte önkívületi állapotban festettem. Még én is meglepődtem azon, amit láttam. Jóska elégedetten mosolygott, biztatott, hogy csak így tovább.

Esténként a vacsoránál a régi művésztelepek anekdotáit mesélte, melyeket rögtönözve kellett angolra fordítanom. Amikor elakadt a dolog, jó színészi adottsággal eljátszotta a jelenetet a hahotázó közönségnek. Folyamatos hasi izomláz gyötört bennünket a sok röhögéstől. Mennyi mindent megtudtam a régi művésztelepekről, a régi vajdasági nagy művészekről, ráadásul első kézből, eredeti előadásban...

Évekig magamban hordoztam ezt az élményt. Sokszor gondoltam arra, hogy megírom Jóskának, mennyit jelentett az az egy hét az éle-

temben, az akkori alkotói munkámban. Sőt, bármikor eszembe jut az az időszak, egyre biztosabb vagyok abban, hogy nagyon nagy változás történt akkor bennem.

Két évvel ezelőtt a sors megadta a lehetőséget, hogy megköszönjem. A Kanizsai Írótábor keretein belül Benes-kiállítás nyílt a Dobó Tihamér Képtárban. Megkértek, hogy Ninkov K. Olgával egyetemben legyünk a kiállítást követő beszélgetés moderátorai. Többek között felelevenítettem a veránkai művésztelep emlékeit, és közben megköszöntem a közönség előtt Jóskának, hogy átlendített az akkori alkotói holtponton, hosszan ecseteltem, hogy milyen nagy hatással volt akkor rám.

Csodálkozva nézett, és azt kérdezte: „Hát miért nem mondtad ezt eddig el?”

Én pedig boldogan, hogy ezt most mindenki hallhatja: „Mert nem volt rá eddig alkalmam!”

És most ismét mosolygok, ahogy ezeket a sorokat írom, mert a sors ismét megadta, hogy emlékezzek Benes Jóskára.

Utoljára tavaly nyáron váltottunk levelet, amikor meghívott a zentai művésztelepre. Ő engem választott, mint „fiatal” festőt, legyek résztvevője az *Erőt Kölcsonzók* nevet viselő jubiláris szimpóziumnak. Sajnos, a művésztelepre már betegsége miatt nem tudott eljönni, de a mai napig is erőt kölcsönöz a munkámhoz.

Köszönöm, Benes Jóska, hogy ismerhettelek, igazi nagy Mester voltál!

A repülő lány

A sors groteszk játékaának tekintem, nem személyre szóló üzenetnek, hanem az értelmetlenségek, a kósza véletlenek meg a nagyon is világos kényszerek együttesének, hogy Közép-Európa legnagyobb löterének közvetlen közelében élek, egy első világháborús hatalmas tüzérlaktanya-komplexum, majd hadifogolytábor, későbbi szovjet katonai bázis környezetében, egy mozgékony eb társaként napi fél-, egyórás sétáim a falu fölötti Kacó-domb gránáttölcséreinek, lövészállásainak (gránáttölcsérekből lett lövészállásainak?) fűvel benőtt nyomai között vezetnek, és a laktanyaegyüttes épület- és térmaradványai között végződnek, hiszen az egykori Táborból a temető mellett kanyarodva már csak néhány perc séta az otthonunk. Mondhatni, a 20. századi háborúk szabadtéri múzeumában élek, a szervezett emberi erőszak nyomainak tapintható közelségében. Pedig a szervezett, tervezett, tömegesen végigvitt erőszaknál galádabb emberi tevékenységről nem tudok, újra és újra elborzasztanak változatai, és beletörődni sem tudok a meglétébe.

A vidék domborzati viszonyai ugyanakkor kellemesen tagolják a látványt, a dombok, hegyek, ligetek takarása jó a testnek, a tekintetnek pedig körös-körül ott a kék ég.

*

Valamikor a 2010-es években bukkant föl Benesnél ez a repülő lány, hátravetett karokkal, lábakkal, bekötött szemmel repül, talán önfeledten, talán gyanútlanul, talán szándéktalanul – de valamiképp veszélyeztetetten, a kitettség, a repülés, a zuhanás, a becsapódás veszélyei közepette.

Nekem egy első ránézésre derűsebb, némiképp metafizikus változatom van a repülő lány motívumával. A hátravetett karú-lábú lány halvány (derült) égkékh ruhában, a szemén is ugyanilyen színű kötéssel repül a 28×40 centiméteres álló kép felső harmadában, háttérében a fekete semmivel, alatta gazdagon tagolt, három elkülönülő mezőt létrehozó kék-kékesszürke terekkel. Az ember által megtapasztalt földi világból hozva értelmet, bíborban-azúrban fénylő tengerrel, a tenger habjával, a part szürkés-zöldes sávjával, egy napsütötte hegyhát parcellákra tagolt mezejével hozhatjuk kapcsolatba a színsávok, színfoltok egymásmellettiiségével képződő formákat. De ez a sávokra tagolt kékség lehet akár szögesdrót tekercsek madártávlatból szemlélt mezeje is. Ez utóbbi lehetősége azonban csak a repülő lány motívumát használó további Benes-képek alapján úszik be – és miután fölmerült a gondolat, már nem tudok szabadulni tőle.

Azt hiszem, hogy a szemlélődés során ezeket az értelmezéseket csak a visszavonásokkal együtt, eleve visszavonva érdemes szóba hozni, gondolathoz juttatni. Benes formateremtése és motívumaihoz való viszonya jelentéslehetőségekről, figyelemről és látásmódról, érzékenységről szól. Végtelenített változatosságban felhasznált, sokféleképp multiplikált motívumai az ezekkel megidézett jelenségekre való érzékenységet teremtik meg, egyúttal a motívumok jelentéseinek változékonyságát, elmosódó kontúrajait is érzékeltetik. Egy nem vulgáris, a gyakorlatias leegyszerűsítéseket kerülő, ugyanakkor nagyon is tevékeny, aktív művészi viszonyulásként, állásfoglalásként, kiállásként értékelhetők.

Korábbi alkotói időszakában az emberi test kitettségének, az ember teste általi kiszolgáltatottságának, a testté szerveződött anyag esendőségének egy értelemadó szubjektum nélküli látás részvétlenségével rögzített képeit szemlélhettük, ma poszthumánnak neveznénk ezt a látásmódot, ahol az emberszerű testek valamilyen általuk nem uralt, nem áttekinthető rendszer páciensei. Csakhogy Benesnél ez a poszthumán állapot nem egy megelőző ideologikus megközelítés révén jön létre, befejezett közlésként, hanem a megfosztottságnak, a kifosztottságnak egészen friss, primér rögzítéseit észlelhetjük, ahol a befogó tekintet részvétlensége éppenséggel részvevő tekinteteket kíván létrehívni.

A 2010-es években készült, a repülő lány, a pengésdrót tekercsek és a nagy, tagolatlan mezők által jellemezhető képei úgyszintén aktív tekintetre és elgondolkodó figyelemre számítanak. Benes nem minő-

síti motívumait, a pengésdrót tekercseknek például egy-egy szakaszát jeleníti meg közelítő figyelemmel, eleje-vége, dimenziói a végtelenbe vesznek, nem derül ki, hogy kizárnak vagy bezárnak ezek a pengékkel felszerelt, a napsütésben fénylő, voltaképpen absztrakt képzőművészeti alkotásként szemlélhető objektumok, egyszerűen vannak, ott vannak előttünk, hívják részvevő figyelmünket.

A repülő lány pedig ugyanúgy lehet a szabadság jelképe, mint annak teljes hiányáé, a derűs és szabad szárnyalás figurájának éppúgy tűnhet, mint a saját közegén kívül került, a leszállás helyét nem lelő, végtelenül magányos, törékeny alaknak, lehet a maga idején-terén kívül került emlék, kozmikus menekülő, szárnyaló gondolat, a cserben hagyottság örülete.

Ezek a képek – a követhető, beazonosítható művészi viszonyuláson, a felismerhető és jól kommunikáló motívumhasználaton, kompozíciós megoldásokon, a változatok kivitelezésének szellemes invenciózusságán és fegyelmezett aprólékosságán túl – látványként is szépek, mondhatni attraktívak.

Ezt a szépséget, az általam birtokolt-bitorolt egyetlen kép látványának a nehezen elviselhető szépségét különösen erős művészi üzenetnek látom. A boldogság, amit Benes ajándéka, az első pillanattól a tekintetet vonzó, fénylő szépségű kép jelentett, naponta rám helyezett súllyá, emlékeztetővé lett a vele való együttélés során. A napsütötte, rozsdamentes pengésdrót tekercsek irgalmatlan szépsége ez.



Lábadi Lénárd: Cerberus

Mindenkori behódolók

Gondolatok Benes József
emberábrázolásairól

Az ember azt gondolná, a visszataszító is megszokható. És valóban.

Először udvarias vagy. Igyekszel róla nem venni tudomást. Terelni próbálsz, elneveted, aztán a következő pillanatban feleszmélsz, hogy nem múlt el az inger, és ökrödni kezdesz. Aztán nem törődsz az udvariassággal. Hányasz, valahányszor megérzed. Fizikai ingered később indirekt reflexszé, fintorgássá válik, végül monotoníában, az undortól is megfáradva várod az elmúlást.

De ez valahogy más. Időtálló ez a meghökkentés.

Először udvarias vagy, érdeklődsz. Nem fér a fejedbe. Azt gondold, újabb urizáló hóbort, aminek semmi értelme. Igyekszel róla nem venni tudomást, továbblépsz. Terelni próbálsz, másra gondolni. Elneveted, aztán a következő pillanatban feleszmélsz. Nem múlt el az inger. Visszalépsz. Nézed. Homály. Pedig szeretnéd érteni, mi ez az elemi érzés, ami vonz. Nyugtalanít. Fizikai tünet nincs. Csak ez a nem múló szorongás.

Ez egy másik dimenzió.

Még hogy realista festő. Elvégre a realitás is szubjektív. Ilyennek látta a világot? Ilyennek látta volna az embereket? Ilyennek lennének? Dagadó szörny. Formátlan hústömeg. Elcsukló gerinc. Nem tudok másképp tekinteni a fűzőre, mint a letűnt századok szemfényvesztésének szimbólumára. A tökéletlenség fátylára. Minden önző igyekezetünk torzítana? Mint a felismerés, amikor meglátjuk valaki igazi bensőjét, s hogy a legkitüremkedőbb vonásai éppen

azok, amelyeket a leginkább el akar rejteni. Vajon ez már a hamvasi behódolás?¹

Torzulás.

Aki belemegy a játékba, eltorzul, aki nem, örökké kívülálló marad. Akarsz-e játszani? Akarsz-e mindenkor behódoló lenni? Érdekes, hogy az esetek hasonlítanak leginkább azokhoz a formákhoz, amelyekben egyébként létezünk. Mindenki más feloldozhatatlan szörnyeteg. Mintha azért ábrázolta volna újra és újra, hogy megértse, mi a baj a világgal. Mintha esélyt adott volna az embernek megváltozni. Ezek szerint hitt a változásban.

Csak ne lenne ez a zaj.

Már-már el is fogadnád az embereket ilyennek. Elvégre mi a baj az álszentekkel? A megalkuvókkal? Valahol mind azok vagyunk. De a színeket nem tudod hova tenni. Túlságosan vibrálnak. Zavarnak. Belefájdul a fejed. Szétesik a kép. Pedig sosem állt össze igazán.

¹ „A behódolás csaknem sohasem történik elhatározással. A III. Richárd ritka. III. Richárd az az ember, aki elszántan beleveti magát abba, hogy »to be a villain« – most pedig gazfickó leszek. A gazdasági és szociális érdekek, ezen a koszos lejtőn, ami az idő, előtérbe helyeződnek, és kielégítésük csak a morális kvalitások rovására történhet meg. Az első lépést mindenki csak kivételesen és csak egyszer teszi meg. Soha többé. Érthető. Látja, hogy a létminimumot megközelítő jövedelemmel jelentéktelen helyen elrejtőzhet és intaktságát esetleg megőrizheti. Viszont akkor az annyira vonzó javakról le kell mondania. Mert azt is látja, minden előnyért, amely a szociális jelentéktelenségen és gazdasági létminimumon túl van, nem munkájával, hanem moralitásának feloldásával kell megfizetnie. S ez alól kivétel nincs.” HAMVAS Béla (2008): *Direkt morál és rossz lelkiismeret*. In Uő: *Patmosz*. Medio Kiadó, Budapest, 7–8.

A fekete parttól a kék évig

Benes József emlékére

Ha csupán egyetlen mondattal kellene összefoglalni Benes József festését, így hangzana: A fekete parttól a kék évig. Természetesen azonnal hiányérzetünk támadna ezt olvasva – ahogyan hiányérzetünk támadt akkor is, amikor a művész halálhíreről értesültünk. Az utóbbit aligha tudná bármi is betölteni, az előbbi hiányt pedig legfeljebb csak töredékesen pótolhatja annak a kérdésnek a megválaszolására való törekvés, hogy vajon mi található a fekete part és a kék ég között. *Tisza-part*¹, *Szakadékos part*², *Fekete part*³ – néhány jellemző képcím a hatvanas évekből. Egyértelműen a Tisza jelentette ebben az időszakban Benes József számára a fő inspirációs forrást. Az említett festményekre is érvényes a művész által megfogalmazott gondolat, miszerint ő realista művész, tájképein azonban nem a hagyományos értelemben vett realizmusról van szó, nála ugyanis nincs helye a természetutánzásnak, egy-egy tájképi részlet megfestése csupán ürügy valamely érzés kifejezéséhez. Benes partjai nem felszínes, napfénytől rózsaszínlő partok sűrű festékrétegei, leggyakoribb színei (fekete, barna, kék, zöld) és a képcímek is jelzik, hogy bátran foglalkozik mélyebb rétegekkel. Nem célja a gyönyörködtetés, ezért nem riad vissza a Tiszához kapcsolódó ember vagy természet okozta tragédiáktól sem (*Áldozat*⁴, *Valamit visz a víz*⁵), realizmusa így a témaválasztásra is vonatkozik. A konkrét eseményből kiinduló alkotásoknál

¹ *Tisza-part*, 1960. Akvarell, 29×41 cm. Zentai Városi Múzeum

² *Szakadékos part*, 1963. Olaj, vászon, 34×50 cm. Zentai Városi Múzeum

³ *Fekete part*, 1960. Akvarell, 29×41 cm. Zentai Városi Múzeum

⁴ *Áldozat*, 1965. Linómetszet, 27×34 cm. Zentai Városi Múzeum

⁵ *Valamit visz a víz*, 1965. Linómetszet, 19×46 cm. Zentai Városi Múzeum

szinte mindig felmerül egy általános(abb) érvényű értelmezési lehetőség, így válnak például az 1970-es zentai árvíz apropóján született, vagy az 1944-es eseményeket sejtető alkotások helyszíntől és időtől független, mindig időszerű létkérdések hordozóivá.

A két part fölött megjelenik olykor a hold (*Két part között*⁶, *Télihold a szántók fölött*⁷, *Hullámos völgy*⁸), amelynek kerekje alkothatja egy félig a vízbe merülő robusztus figura fejét is (*Lehajtott fejű*⁹). A part mellett a figura a hatvanas években készült Benes-művek leggyakoribb motívuma, a kettő leginkább együtt jelenik meg, de idővel csak a képmezőt átszelő lebegő *Megfeszített*¹⁰ vagy éppen súlyosan ránehezedő *Figura*¹¹ marad.

A szemét eltakaró figurák rámutatnak Benes művészetének továbbbi kedvelt alapmotívumára, a kézre. A *Síró nő*¹² maga elé emeli hosszú, vékony ujjait, a *Piros száj*¹³ című képen pedig, mintha valaki a piros szájú arc mögül előrenyúlva helyezné annak szemére vaskos ujjait. A képmezőn túlra nyúló, a parton fekvő, a víz hullámaiból vagy a földrétegek alól az ég felé nyújtózó kéz, de sokszor éppen a kezek hiánya az, ami ezt az egyetlen motívumot a legkülönbözőbb érzések, gondolatok hordozójává teszi.

Az 1960-as és 1970-es évek során formálódó motívumkészlet végigkíséri a több mint fél évszázados életművet, mással össze nem téveszthető karakterjegyeket adva Benes József festményeinek, grafikáinak.

Vastag, fekete földrétegek között korábbi képein soha nem látott tiszta, kék felület látható azon a festményen, amely a művész búcsúztatásának helyét, idejét adja hírül. Így érnek végül célba a fekete parttól az ég felé nyújtózó kezek. Az oly sokszor megfestett súlyos föld – legyen neki most könnyű.

⁶ *Két part között*, 1960. Akvarell, 29×41 cm. Zentai Városi Múzeum

⁷ *Télihold a szántók fölött*, 1960 k. Akvarell, 29×41 cm. Zentai Városi Múzeum

⁸ *Hullámos völgy*, 1965 k. Linómetszet, 38×54 cm. Zentai Városi Múzeum

⁹ *Lehajtott fejű*, 1965 k. Linómetszet, 38×54 cm. Zentai Városi Múzeum

¹⁰ *Megfeszített*, 1965. Linómetszet, 60×40 cm. Zentai Városi Múzeum

¹¹ *Figura*, 1970 k. Szerigráfia, 70×50 cm. Zentai Városi Múzeum

¹² *Síró nő*, 1965. Linómetszet, 36×35 cm. Zentai Városi Múzeum

¹³ *Piros száj*, 1965. Linómetszet, 31×26 cm. Zentai Városi Múzeum

Benes

I. Emlékkép

1.

Az első egy festmény, amelyről írni illene most. Ez a megfáradt Mester lezáruló szemhéjának derengéstükre. A rés szemlehungyás-szerűen zárja le az ég kékjének élményét. Ilyen befogadó lehetett a Mester örökkévalóságot ígöző tekintete. A Földanya lezáruló szemhéja a mindenséget maga alá gyűró szemfedő: vagyis, megfordítva, maga az Anyaföld. Egyszerűsítő, mégis iszonyatosan mély képi emlékek lehengerlő láttatása az életélménynek búcsút intő elszenderülés pillanatában... Mester, miért is vallottad volna be az elfáradásod: hogy titkon Téged is nyomnak az évek, amikor évtizedek óta harcedzett, vitális, örökmozgó, szellemileg friss művészként kezeltek?

2.

Nagyítások. Darabolások, részletek. De e részletekben van elrejtve az egész ígérete. A múlt leglényege, szíkjá, veleje mindig megmarad a jelenben is. Az idő múlásával egyre gyakrabban esik meg, hogy képzeletünk csörlőjével visszapörgetjük az emlékeinket. Valamiért szükségünk van az emlékképeinkre: azok ilyenkor szeletelt élőképekké válnak, és egy látszólagos valóságmegélés-állapotba kerülünk általuk. E képesség jól elrejtve bennünk van. A képek szinte maguktól tódulnak elő: olyan élmény ez, mint a révülés.

3.

Rokonítások: Benes önmaga által modern realizmusként meghatározott művészete a statikus halálközeli állapotok és a szinte derűs,

végsoőkig való kitartás elegye. A hetvenes években a mozdulatlanságba dermedt Sáfrány Imrere néztünk fel hasonlóképpen, rémült csodálattal. Aki, bár testi mivoltában lebénult, évekig ágyhoz kötöten, vas-tag dioptriája mögöl leskelődve, az életműve javát felemésztő padlástűz után is tudott alkotni. Mindaddig, míg a filctollat/golyóstollat markoló dermeteg kezéböl a kór kisajtolta az utolsó csepp rajzinger-rándulásokat is. Sáfrányt az ágyhoz kötöttsége sem akadályozta meg abban, hogy kezének aprócska mocanásaival zseniális karcokat, tört vonalú rajzocskákat fabrikáljon. Kinagyításukkal e karcok markáns, zseniális művek. Ehhez fogható, gyöngyözve gyötrődő, túlélést segítő eruptív vonalhalmaz-lüktetést csak Mauritsnál és Benesnél tapasztalhatunk.

4.

Rokonítások: Jelképesen, Benes Mester vagy az apostolok, vagy az angyalok közé szötte be magát. Az eltávozott alkotóművészeink közül immár többen, akiket látszólag elemésztett az idő – panoptikumunkban sorakoztak fel. És az alkotásaik is többnyire épségben megmaradtak. Mert hogy, hogy nem, de szerencsére nem rendeltetett mindenki számára egy-egy, az életművet megsemmisítő tűzvész, máglya. A műveikbe temetkezve mindig találkozhatunk velük: általuk üzennek. Ezért gyakran érezhetjük úgy, hogy a végső megállapodásra képtelen művészeink tovább élnek. A folyton újításokban gondolkodó szellemi vezető, Ács József, a csodálatos tereket nyitogató, díszlettervező Petrik Pál, a lendületes tájimpreszióiról ismert, a szabadkai Képzőművészeti Találkozót sok éven át igazgató Szilágyi Gábor, a gerinces úrpályákon fénysugarakat röptető Torok Sándor, a csontszárnyú lepkékkel álmodó muravidéki Gálics István, s a gólemek világában közlekedő Benes József. Léteznek-e még olyanok, akik Benes legendás anekdotázásai miatt sem tudtak végképp eltávozni?

5.

Akik életükben érdekeltek voltak a délvidéki lét valós ízének a megörökítésében, azok továbbra is köztünk maradtak. A délvidéki művészek a hely jellegéhez való ragaszkodásuk miatt iszonyatos kisugárzással bírnak. Nem röghöz kötöttek, csak hűségesek. Képeik tükrében megláthatjuk a magunk valóságát. A hagyományos vagy modern kihívások esztétikájával idomított ember folyton birokra kel ön-



Péter László: Benes portrérajz

magával, a világgal, és nehezen szabadul meg béklyóitól. Mindemellett, felnézni is képes az angyali kasztokba sorolható, élménytermő művészeinkre...

6.

Bábu, Mechanikus árnyfigura, Zentai csata, Plasztikus fal, Emlékmű, Bakteriofág, Madárijesztő, Műholdtáj, Body-art, Bal-kánon, Félelemgyár, Husika, Transzplantáció...

Megannyi szorongásos, életet féltő, de életigenlő remekmű végeláthatatlan folyama. Benes önmaga által realistának mondott grafikái szabatos sorrendbe rakhatók, pontosan besorolhatók, rétegezhetők, erőteljes ciklusokra bonthatók. A legtöbb, korával haladó művész életműve lételemként kezeli az elsuhanó jelen papírra feszíthető kiütemezett pillanatait. Ebből adódik össze az élményvilága, amelyet (több-kevesebb) sikerrel közvetít, és a meggyőzés erejével továbbad.

7.

A művész mindenkor hajlamos a meglátásai módosulásával szükségyszerűvé vált újításokra. Gyakran érzi a megújulás igényét, a lehetőségét is, és rájön annak használhatóságára.

Miután ezen törekvését felettébb élvezni is tudta, így látszólag semmi szokatlan nem volt abban, hogy Benes időről időre módosította a világgképét, cserélgette a stílselemeit. Mert a változatosság gyönyörködtet, még ha olykor fárasztó is tud lenni. Mégis, időről időre meglepődünk: hogyan jutott el az önmagát adó, de önmagát kereső művész e szokatlanul nagy változtatásokig? És mégis, hogyan felismerhető még mindig? Mert a nem mindig nyilvánvaló művészi fejlődés meglepő fordulataira képes volt: mégis stilisztikailag és technikailag is jól belátható utat bejárva fejlődött.

8.

Rokonítás: A korai, kartonlepedős, fekete-fehér árnyfigurái, amelyek legelőbb a földbe mosódtak, felszívódtak, majd lassacskán feldagadtak és fóliásátorszerű bugyrokká váltak, néha aborigin bennszülött kőrajzolatokra emlékeztetnek, olykor pedig Deim Pál festészetével rokonítható hasonlóságokat sejtetnek, idéznek. De mi várható el e gépiesen kereső, építhető lapos-geometrikus benesi ábrák és minták sematizmuslété mellett, melyek bugyroként szép lassan belenőttek a testesedő, háromdimenzióssá vált, halovány derengésbe öltöztetett figurákba? Az elefántiázisban szenvedő túlméretezettek lettek a legszebbek. Széthasadoztak, szétfolytak és újabb emberléptékű alakzatokká, Husika-figurákká váltak. Színes erezetekkel, vonalakkal, pontocskákkal kiszínezett, valószínűtlen vagy túlvilági pöttyös farú, idomos-idomtalan női lényekké. Legújabb kori Willendorfi Vénuszokká. A legvégén mégis: bordacsontsovány, sámánisztikus relikviákká, jelképhasznú hordóabroncsokká, jelképes árnya(lako)kká. Akárcsak a már nagybeteg lepkegyűjtő, csontüregkutató Gálcs Istvánnál: csontig lecsupaszított mikroszkopikus lételemekké.

9.

Mikor, miért és hogyan? Sosem tudni, hogy a művész fejében pontosan hogyan tömörültek össze, és mivé váltak a mindeneket megvilágító rugalmas gondolatok. Hogy miként fogalmazódott meg a stílus- vagy a formaváltás igénye. De a spontán változ(tat)ások a legtöbbször jótekonny hatással voltak/vannak a művészetére. A megcsontosodás elleni óvintézkedés a megújulás titkos aknamunkáját sejtető váratlan robban(tgat)ásaival meglepő, új eredményekkel jár. Az újjászületés csodájával.

II. Búcsúztató

10.

„Az emberi test sebzett, tépett, gólemmé növelt vagy más módon groteszkké nyomorított képével, apokaliptikus víziók, halálfélelmek megjelenítésével tiltakozom a háború ellen.” Így nyilatkozott a Mester egy alkalommal műveit általánosan jellemezve. Persze, ezek csak sze(gel)letei és sugallatai voltak mindannak, ami beleférhetett az életművébe. Mennél többel rendelkeznek, annál mélyebb és személyesebb tartalommal bírnak. Sokkalta több értelmezési lehetőség is van az alkotásaiban, mint amire ő gondolhatott, és amit szavakban el lehetne mondani. A vizuális nyelvezete érzelmileg – mérhetetlenül – gazdagabb, tartalmasabb a szavakban kifejezhetőnél, az elmondhatónál.

11.

Benes József 1956-ban végzett a Belgrádi Képzőművészeti Akadémia festészeti szakán. Friss diplomásan rajztanárként került Zentára. Amikor 1967-ben Ács Józseffel közösen megálmodták a Zentai csata hatalmas al seccoját, úgy tűnhetett, hogy Benes Józsefnek már megoldódott a sorsa, immár az élbolyba kerülhetett volna. Végül azonban a Zentai Képtár munkatársaként került olykor bajba. Mindig sikerült kitalálnia valamit, amit rossz szemmel néztek az egykori, azóta névtelen senkikké vált elvtársak. Néhány kötekedő figyelmeztetés, fenyegetés, majd fenytetés, elcsattanó pofonok, elzárás. Ennyi kellett, hogy 1978-ban hirtelen elhatározással a Tisza folyamát követve Szegedre költözzön. Később Kecskemétre került, ahol párjával, Gerle Margit keramikusművésszel közös, hosszú alkotói életük volt, és a lehető leggyakrabban állították ki együtt a műveiket.

12.

A halálhír átmenetileg lebénítja az embert: az elmúlás rejtélye megzavarja, bizonytalanságérzetbe taszítja még a gyakorlott tollforratókat is.

A végtelenség kanyargó Tiszájába szerelmes művész, mára a magát mindenséggel mérő bartóki, túlpárti magaslatokat figyeli. A mélt-

tatásoknak, a Munkácsy-díjnak és más kitüntetéseknek itt már nincs nagy szerepük, mert a sarkalló elismerések leginkább az életben számitanak. Ide már csak a szárazabb tényyszerűségek valók, azonban méltatlan lenne Benes Józsefhez az eredményeit és művészi erényeit, minőségeit szárazon, imamalomszerűen soroló megemlékezés. Közös barátjuk, Sziveri János költő emlékezete miatt inkább lehetne a Mester méltó búcsúztatója Szügyi Zoltánnak egy kitűnő verse:

Bartók-partok¹

Míg mások
– ünőkoponyacsontcsokorban –
szökést kísérelnek
te
a kanyarodó partba marsz

Esztétikai kötődés – ontológiai lehorgonyzás – művészeti elköteleződés

I. Esztétikai kötődés

Az esztétika egyik legnagyobb kérdése az, hogy az esztétikai viszony és tárgya vajon köti-e az embert a világhoz, vagy eloldozza attól. Vajon a szépség egy szinte tárgy nélküli tetszés élménye-e, amelyben az ember csak saját racionalitását vagy irracionalitását élvezi, de mindenképpen saját képét látja visszaköszönni, vagy valami, amihez hasonlítani akarunk, egy követendő példa, amihez ragaszkodunk és kötődünk az első pillanattól kezdve, ahogy megpillantjuk? Másként fogalmazva: vajon a tárgy, a szép dolog, a szép ember vagy akár a szép esemény, ami ott kint van, csupán egy alkalom-e arra, hogy felkeltsen bennünk a szépség élményét, csak egy „tárgyasult önélvezet”-e, ahogy Theodor Lipps fogalmazott, vagy valóban a szépet pillantjuk meg, és valóban csupán megpillantjuk, s a tetszés csak *kíséri* bennünk a megpillantás és a szemlélés, a kontempláció eseményét vagy aktuását. Kant szinte elszólja magát, amikor úgy fogalmaz: „A kérdés csak arra vonatkozik, hogy *kíséri-e (begleiten)* bennem tetszés a tárgy puszta megjelenítését, legyen bármily közömbös is e megjelenítés tárgyának létezése iránt” (KANT 2003; 115., kiem.: S. T.). Ha azonban közelebbről megnézzük ezt a kijelentést, láthatjuk, hogy ez a kanti kérdés voltaképpen nem is egy, hanem rögtön két kérdés. Az elsőt lélektaninak nevezhetnénk, a másodikat ontológainak.

A lélektani kérdés ennek a bizonyos „kísérésnek” a módjára vonatkozik. És persze arra, ahogyan erre a lelki eseményre reflektálni tudunk. Kant nem tér ki külön a kísérés módjának kérdésére, ezért inkább csak következtetni tudunk elmélete egészéből az ezzel kapcso-

latos gondolataira. A dolog röviden így nézne ki: ahhoz, hogy egyáltalán a szépség élményében részesülni tudjunk, képesnek kell lennünk valamiféle reflexióra, amely nem is annyira a tárgyra, mint inkább önmagunkra irányul – képesnek kell lennünk a megszabadulásra saját partikuláris érdekeinktől és testi vágyainktól. A szabadságra való képesség – az önmagunktól való megszabadulás értelmében – tehát mintegy előfeltétele a szépségről szereszhető élménynek. Ehhez járul még ráadásként és megerősítésként mindenfajta ízlésítélet *ítéletjellege*.¹ „Ha valaki az ízlés kérdéseiben a bíró szerepét akarja játszani...” (KANT 2003; 115) – fogalmaz Kant ugyanott kissé félrevezetően és önleleplezően, hiszen az ezt megelőző mondatban ő maga ruházott fel a bíró szerepével *minden* ízlésítéletet megfogalmazó alanyt, amikor azt állította: „Mindenkinek el kell ismernie, hogy a szépségről alkotott olyan ítélet, amelyhez a legcsekélyebb érdek is keveredik, nagyon részrehajló, s nem tiszta ízlésítélet” (KANT 2003; 115). Jól ismertek persze ezek a kanti tételek, sőt a következményeit is ismerjük, például azt a Kant által egyébként felvállalt tételt, hogy – egyszerűen fogalmazva – nem mindenkinek van ízlése. De nem a kritizálásuk vagy esetleges megerősítésük szándékával hoztam őket szóba, hanem azért, mert arra már nem nagyon szoktunk gondolni, mennyire kerüli csupán, és nem megoldja a problémát maga Kant, de ugyanúgy bírálói is. Kant az egyetemes emberire próbál hivatkozni, hogy a reflexióra való képességünket igazolni tudja, implicit vagy explicit bírálói – például Hegel – pedig az egyénire, hogy cáfolni tudják.² Nem kell azonban túl sok biológiai, pszichológiai vagy társadalomfilozófiai ismerettel rendelkezünk annak belátásához, hogy egyáltalán nem garantálja számunkra a reflexió képességét az, hogy valami közösen vagy akár egyetemesen osztott előítélet vagy meggyőződés bennünk. Sőt, ha ebben kevésbé hiszünk is manapság, mégsem lenne jó elhamarkodottan elvetni azt az igen alaposan kidolgozott filozófiai módszertant, amely éppen az egyes szám első személyű beállítódáshoz való visszatérésben látta az elfogulatlan szemlélet elérésének lehetőségét (Edmund Husserl és a fenomenológiai mozgalom).

¹ Lásd ehhez például LUKÁCS 1975; 41–42.

² Hegel azt írja: „Mert az emberek között például az az eset forog fenn, hogy ha nem is minden férj a feleségét, de legalább minden vőlegény a menyasszonyát – és szinte kizárólag őt – szépnak találja, s ha e szépség számára a szubjektív ízlésnek nincs szabálya, akkor ezt mindkét fél számára csak szerencsének mondhatjuk” (HEGEL 1980; 45).

De nem is ez a kérdés itt, hanem az, hogy nyújt-e bármilyen megoldást a problémára, ha a szubjektív-interszubjektív-általános emberi tengelyen próbáljuk meg elhelyezni. Megválaszolja-e azt a kérdést, hogy mennyire vagyunk szabadok az esztétikai szférában?

Az idézett kanti mondatban foglalt ontológiai probléma a következőképpen hangzik: fűződik-e érdekünk a szép létezéséhez? Jócskán átfogalmazzuk persze ezzel a kanti problémát, úgyhogy próbáljunk meg lépésenként haladni. Először is nem árt elgondolkodni azon, hogy mennyiben érinti egy ilyen átfogalmazás az egész kanti ismeretelméletet. Mennyiben érinti a fenomenális és noumenális közötti különbségtételt, a transzcendentális esztétika angol empirista és newtoniánus alapjait, az érzékelés reprezentacionalista felfogását stb.? Meggyőződésem szerint egyáltalán nem, hiszen nem ezekkel áll vonatkozásban, hanem kizárólag az észlelés és a képzelet viszonyával. Ráadásul Kant ennél pontosabban nem is fogalmazhatna: „legyek bármily közömbös is e megjelenítés tárgyának létezése iránt” („so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vortellung sein mag”). A mondat nem kizáró, hanem megengedő, vagyis azt jelenti, hogy még akár akkor is, ha a megjelenítés tárgyának létezése iránt közömbös vagyok. Probléma akkor vetődik csupán fel, ha ehhez a kijelentéshez hozzáolvassuk a kettővel előtte lévő mondatot is, amelyben Kant a létezés módozatait sorolja fel. Érdekes a maga egészében idézni, már csak esztétikai érényei miatt is: „Ha valaki megkérdezi, hogy szépnek találom-e a palotát, amely előtt állok, akkor erre mondhatom ugyan, hogy nem szeretem az olyan dolgokat, amelyek pusztán arra valók, hogy megbámuljuk őket, vagy tehetek úgy, mint az a bizonyos irokéz törzsfőnök, akinek Párizsban semmi sem tetszett jobban a kifőzdéknél, azután becsmérelhetem jó rousseau-i módon a nagyságok hivalkodását, akik a nép verítéke árán jutnak efféle szükségtelen dolgokhoz, s végül igen könnyen meggyőzhetem magam arról is, hogy ha egy lakatlan szigetre kerülnék, minden remény nélkül arra, hogy valaha is újra emberek közé jussak, akkor hiába varázsolhatnék oda a pusztá kívánságommal egy ilyen pompás palotát, még csak ennyi fáradságot sem vennék magamnak, ha volna már egy kunyhóm, mely elég kényelmes nekem” (KANT 2003; 114–115). Kant itt nemcsak a hasznosság és a kellemesség szempontjait zárja ki az esztétika területéről, hanem a politikumot, az erkölcsöt, sőt, implicit módon a vallást is, mi több: az egész interszubjektív (társadalmi és kulturális) világot. Ezek

a dolgok *irrelevánsak* az esztétika szempontjából.³ Így kerülhet közös platformra az esztétika területe a megismerés területével, így válhatnak egymás ellentétévé vagy kiegészítőjévé.⁴ Az egyik az általánostól az egyedi felé, a másik az egyeditől az általános felé halad.

De miért jelentené ez a létezés minden fajtájának kizárását? Az esztétikai beállítódás visszavet ugyan minket a szubjektivitás területére, hiszen a szépséget az öröm érzéséhez való viszonyában ítéljük meg, Kant azonban a tiszta *megismerés* szempontjából tekint a szépségre, amely nem feltétlenül a külső, azaz létező tárgyat nélkülözi, csupán a *fogalmat*, amely alá „szubszumálható” – ahogy ő fogalmaz. Az a bizonyos megengedés, amely az imént idézett félmondatban foglaltatik, csak azért szükséges, hogy „a képzelőerő szabad játékanak” engedhessünk teret. Ebből pedig az következik, hogy nyitva marad a lehetőség két kérdés feltevése számára.

Bő száz évvel Kant után G. E. Moore fogalmazza meg mindkettőt. Az elsőt tisztán formálisnak nevezhetnénk: hiszünk-e abban, hogy a szépség tökéletesebbé teszi a dolgokat? „Nyilvánvalóan el kell ismernem, hogy egy szép világ még akkor is jobb lenne, mint egy csúnya, ha nem léteznének benne emberi lények, akik szemlélnék és élveznék szépségét... Ha pedig egyszer elismertem, hogy egy szép világ *önmagában* jobb, mint egy csúnya, abból az következik, hogy hiába élvezi azt sok létező, és bármennyire magasabb rendű is azok öröme magánál a szép világnál, ettől függetlenül már a szépség puszta léte is *valamit* hozzátesz a világ egészének jó voltához: nem pusztán eszköz valamely cél elérése érdekében, hanem már maga is része ennek a jósnak” (MOORE 1959; 50. §, 83–85, itt 85). Tiszta metafizika az, amit itt olvasunk, mégse vegyük annyira félvállról. A szépségnek egy olyan meghatározása mellett áll ki (újra) Moore, amelyet Kant éppen kiiktatni próbált az esztétikából, ám az valamiért Kant után sem bizonyult kiiktathatónak. Moore arra a józan ész által sugallt intuíciónkra apellál, amely szerint a szépségnek valahogyan mégis hozzá kell járulnia a dolgok tökéletességéhez. Ezzel kap-

³ „Mindez elfogadható, sőt helyeselhető – csak hogy most nem erről van szó” – ahogy a szöveg folytatása mondja.

⁴ „Azt, hogy valami szép-e vagy sem, nem úgy állapítjuk meg, hogy a megjelenítést az értelem által az objektumra vonatkoztatjuk ennek megismerése végett, hanem úgy, hogy a megjelenítést a képzelőerő által – s ezt talán az értelemmel összekapcsolva – a szubjektumra és a szubjektum öröm- vagy örömtelenség-érzésére vonatkoztatjuk” – kezdődik az egész mű.

csolatban mindig az a probléma szokott felvetődni, hogy amennyiben egy ilyen tétel mellett állunk ki, akkor végképp megfosztjuk magunkat az esztétikum sajátosságának meghatározási lehetőségétől, hiszen akkor már tulajdonképpen arról és csak arról beszélünk, ahogy a dolgok vannak, tehát átestünk az ontológia területére. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a problémát, láthatóvá válik, mennyire nem erről van szó benne. Tételszerűen – és Moore állítását továbbgondolva – úgy fogalmazhatnánk ezt meg, hogy egyáltalán nem az a kérdés, a dolgok hogyan vannak, hanem az, hogy a dolgoknak *hogyan kellene lenniük*. A szép az, ahogy a dolgoknak vagy általában a világnak lennie kellene. A nagy kérdés ezzel kapcsolatban természetesen az, hogy mennyire szükségszerűen az ember számára való ez a bizonyos „lenni kell”-és, de ezzel itt nem tudunk foglalkozni.⁵

A tulajdonképpeni ontológiai kérdést azonban ezzel még nem vettük fel, mivel eddig nem is annyira ontológiáról, mint inkább etikáról beszéltünk. A „van” helyett a „kell” kérdéséről, csak éppen nem az ember, hanem a dolgok, a világ oldalán. Az ontológiai kérdés tehát a következőképpen hangozna: közömbösek vagyunk-e a szép tárgy létezése iránt? Moore így fogalmaz: „Mindannyian úgy gondoljuk, hogy a természet látványának átélő szemlélése jobb dolog, mint amikor egy festményen ábrázolt tájat nézünk, ha a kettő ugyanolyan szép: úgy gondoljuk, hogy a világ jobbá válna, ha a legjobb ábrázoló műalkotásokat ki tudnánk cserélni ugyanolyan szép *valódi* dolgokra” (MOORE 1959; 117. §, 195). Ne bonyolódjunk bele abba a kérdésbe, hogy mire képes a képzelet, és ebből mit lehet megvalósítani a fizikai világban, vagyis hogy minden megvalósítható-e, amit el tudunk képzelni! (És egyelőre tekintsünk el a művészetre vonatkozó, meglehetősen naivnak tűnő utalástól is!) Fel lehetne vetni persze ilyen kérdéseket, „csakhogymost nem erről van szó”, hanem arról, hogy joggal beszélhetünk-e a szépség iránti érdekről, és ha igen, akkor ez az érdekekiterjed-e a dolog konkrét, fizikai létezésére is.

⁵ Léteznek a szépségnek olyan fajtái, amelyekkel kapcsolatban explicit módon is elemezhető a probléma. Például az, amelyik kifejezetten a túlzott tökéletességgel szemben határozza meg a szépséget (ennek leghíresebb példája a szépségpötty), és éppen azért, mert a túlzott tökéletesség emberfelettivé teszi a szépséget. Már a rokokó korszak szépségfogalmában és arcfestési szokásában is fellelhető ez az ideál, és mind a mai napig jelen van – elég talán csak Cindy Crawford híres-hírhedt problémájára utalni, hogy leműttesse-e arcáról azt a bizonyos anyajegyet.

Ez a bizonyos megengedő kitétel, amit az imént idéztünk, mégsem annyira megengedő – mondhatnánk –, ha megnézzük, hogyan határozza meg Kant az érdek fogalmát. „Érdeknek azt a tetszést nevezzük, amely egy tárgy létezésének megjelenítéséhez kapcsolódik” – hangzik a szóban forgó 2. § első mondata. A definíció teljesen általános, hiszen kizárólag *általában* a létezést tartalmazza. Utána viszont Kant rögtön hozzátesz valamit, ami nem feltétlenül következik a meghatározásból: „Az ilyen tetszésnek ennél fogva mindenkor vonatkozása van egyszersmind a vágyóképessegre is...” (Uo.) Miért kellene ennek feltétlenül így lennie? – kérdezhetnénk. Miért ne képzelhetnénk el egy olyan helyzetet, amikor azért állunk ki valami létezése mellett, hadd ne mondjam, *érdekében*, mert úgy gondoljuk, hogy az úgy van jól, hogy úgy és attól lesz jobb a világ? Ha ehhez szépléleknek kell lenni, akkor vállaljuk fel ezt a címkét, legalább a kifejezés schilleri értelmében. Ha pedig még tovább olvassuk Kant szövegét (ekkor jön az imént idézett mondat a kifőzdekről, a nép veritékéről stb.), láthatóvá válik, hogy Kant érvelésének igazi alapja nem is annyira a lét és a nemlét, mint inkább az általános és az egyedi megkülönböztetése. Az érdek persze nem feltétlenül egyéni érdek, hiszen a szövegben található példák alapján kapcsolódhat valamely társadalmi osztályhoz vagy az emberi testhez is, ám minden esetben *önös* érdek. Két tétel olvasható ki tehát a szóban forgó szakaszból: az első szerint az érdek szükségszerűen partikuláris, a második szerint pedig ugyanígy minden létezés is szükségszerűen partikuláris.

Mindez azért fontos, mert ha egy kicsit elszakadunk a Kant által itt használt pszichologista és fizikalista létfogalomtól, ám ügyelünk arra is, hogy ne essünk át rögtön a másik végletbe, nevezetesen egyfajta platonista lét- és valóságfogalomba, akkor igenis találhatunk *Az ítélőerő kritikájában* olyan tételeket, amelyek segítségével az érdek fogalma visszanyerhetővé válik az esztétika számára. Elegendő csak a 7. §-ig előrelapoznunk, ahol a következőket olvashatjuk: „Mert az ember nem nevezhet szépnek valamit, ha az csupán neki tetszik. Vonzó és kellemes sok minden lehet számára, ezzel nem is törődik senki; ha azonban valamit szépnek nyilvánít, akkor ezáltal ugyanazt a tetszést várja el másoktól is: nem pusztán a saját szempontjából, hanem mindenki nevében ítél, s ekkor a szépségről úgy beszél, mintha az a dolgoknak volna a tulajdonsága” (KANT 2003; 122–123).

Kant az idézett mondatokban az ízlésítélet híres általánososérvényűségéről beszél, amit később pontosítva *közérvényűségnek* (Ge-

meingültigkeit) nevez (8. §). Ez alkotja az érdeknélküliség, vagyis a minőség szerinti jellemző után a második, a mennyiség szempontjából megállapított jellemzőjét az esztétikai ítéleteknek. De mi is a különbség az általánosérvényűség és a közérvényűség között? Az első megismerési ítélet, ami azt jelenti, hogy maga a tárgy és csak az szavatol az igazságáért, egyszerűbben fogalmazva: nem vélemény kérdése. De a második sem teljesen az Kant szerint, hiszen ha az lenne, visszaesnénk a kellemesség területére, és „nem törődnénk” az ítélet igazságával, mert nem is feltételeznénk, hogy egyáltalán rendelkezhet igazsággal (vagyis nem ítéletnek tekintenénk, csupán egy érzés kifejezésének). Az ízlésítéletet viszont ítéletnek tekintjük, *fontos számunkra*, hogy másoknál egyetértésre találjon, *fontos számunkra*, hogy másokban *létezzon*, sőt nem is annyira *megosztani* szeretnénk velük, mint inkább *osztozni* benne mindenkivel. Ezt a létezést nevezhetjük az ízlés(ítélet) iránti *szubjektív érdeknek*. Ez az érdek szubjektív, mivel magára az ízlésre irányul, mégsem önös vagy önző érdek, mivel itt éppen abban vagyunk érdekeltek, hogy a létezés ne csupán számunkra való legyen. Az ízlésítélet érdek jellegét Kant nem vallja természetesen, mégis tanúsítja, leginkább szóhasználatában. Például rögtön a fenti mondatokat követő megfogalmazásában, amit akár hisztérikusnak is minősíthetnénk: „Ezért azt mondja, hogy a dolog szép, és nem egyszerűen számít arra, hogy mások majd egyetértének a tetszést kifejező ítéletével – például mert ítéletüket már többször a magáéval egybehangzónak találta –, hanem megköveteli tőlük ezt az egyetértést. Helyteleníti, ha mások eltérően ítélnék, és elvitatja tőlük az ízlést, miközben elvárja, hogy rendelkezzenek vele” (KANT 2003; 122–123).

Beszél azonban még valamiről Kant az idézett mondatokban, ez pedig a dolog jelentősége az ízlésítéletben. És itt is ugyanazt a kétfrontos csatát vívja, amit az imént a szubjektivitással kapcsolatban láttunk. Elhatárolja egyrészt a megismeréstől, erre a fogalomnélküliség jellemzője szolgál, amely meggátolja, hogy pusztán az értelem kategóriái által megragadható legyen. Másrészt azonban elhatárolja a kellemességtől is, amely pusztán szubjektív (Kant értelmezésében: egyéni), így – szinte – feloldja a tárgyat bennünk. Csikorognak persze itt az elmélet rendszerének kerekerei, de a lényeg az, hogy Kant valahogy úgy gondolja – és ebben az ízlélelőrzék lebeghet példaként a szeme előtt –, hogy amikor csak kellemes érzetet akarunk kinyerni egy dologból, akkor valóban csak *kinyerjük* belőle mindazt, amire

szükségünk van, a többi összetevőjére való tekintet nélkül, sőt, magára a dologra való tekintet nélkül, ami azt jelenti, hogy akár elpusztítani is hajlandóak vagyunk önzőségünkben. Ahhoz azonban, hogy valamit szépnek lássunk, egészen máshogy kell viszonyulnunk hozzá, mintegy *tiszteletben kell tartanunk* a dolgot, és a dolog egészére – ha nem is minden összetevőjére – való tekintettel kell szemlélnünk azt. Így kerülhet a forma olyan meghatározó szerepbe Kant szépség-fogalmában. Hiába hangsúlyozza Kant többször is, hogy az ízlésítélet nem a dologról hozott ítélet, ez a megfogalmazás nagyon félrevezető. Hiszen igaz ugyan, hogy valóban nem kizárólag a dologról mondunk ítéletet, amikor szépnek ítéljük, hanem a dolognak örömrésztünk-höz való *viszonyáról*, mégis magáról erről a viszonyról hozzuk az ítéletet, amelyből a dolog nemcsak kihagyhatatlan, hanem meghatározó szerepet is játszik benne, máskülönben pusztá kellemességgé változna. A szép szemlélése ezért „pusztán kontemplatív” Kant szerint (KANT 2003; 119). Ezt a pusztán kontemplatív viszonyulást nevezhetnénk *objektív érdeknek*. Az esztétikai ítéletben rejlő objektív érdek tehát a tárgy létezése iránti érdeket jelenti. Ha ugyanis nincs tárgy, akkor *eleve* lehetetlenné válik, hogy ízlésítéletünk ne egy pusztá kedélyállapot kifejezése legyen.

Joggal vethetnénk fel, hogy jogtalanul használtuk az imént az „érdek” kifejezést, hiszen Kant ki is mondja: „Ezzel szemben az ízlésítélet pusztán *kontemplatív*, azaz olyan ítélet, amely, a tárgy létezése iránt közömbösen, csak összeveti a tárgy milyenségét az öröm és örömtelenség érzésével” (KANT 2003; 119). Igaz az ellenvetés, mégsem teljesen jogos, hiszen az imént azt kértem, hogy egyelőre ne a kanti létfogalom keretein belül mozogjunk. És itt valóban csak az esztétikum *szükségszerű intencionális jellegéről* beszéltünk, amivel még akár maga Kant is egyetértene, egy olyan tárgy *létezésének* szükségességéről, amelynek nem kell feltétlenül észleleti képzetnek lennie, hanem bármilyen fajtájú képzet lehet (képzeletbeli, emlékezetbeli, álombeli), ám mint képzetnek léteznie kell, sőt, meghatározónak kell lennie a tudatra nézve, *afficiálnia* kell a tudatot, külsődlegesnek kell maradnia ahhoz képest. Máskülönben a szép élménye akár önaffekció is lehetne, vagy esetleg a szép élményének átéléséhez magunknak is széppé kellene válnunk. Márpedig erről talán még sincs szó, ha nem is marad teljesen tartós hatás nélkül az emberre a szép dolgokkal való érintkezés. Az igazi kérdés azonban az, meddig terjed ez a bizonyos külsődlegesség, amit már az objektív érdekekben is meg-

pillantunk. Nem könnyű válaszolni erre a kérdésre, és nem könnyű úgy válaszolni, hogy meg ne hamisítsuk mindazt, amit Kant mond.

Szerencsére maga Kant mentesít minket az olyan igencsak nehéz kérdéseknek a megválaszolásától, hogy például a fenomenális vagy a noumenális létezik-e inkább, mivel ő maga hozza vissza rendszerébe az érdek fogalmát. És mindjárt kétféle érdekről is beszélni kezd. Az elsőt empirikus érdeknek nevezi. Az empirikus érdek első látásra kísértetiesen hasonlít arra, amit fentebb szubjektív érdeknek neveztem, mégis teljesen másról szól. A szubjektív érdek ugyanis pusztán a tetszés intersubjektív jellegében, vagyis általánosérvényűségében érdekelt, az empirikus érdek viszont a *megosztásában*. A kettő között az a különbség, hogy az utóbbi esetben nemcsak a tetszés másokban való meglétéről, hanem a kifejezéséről, a külsővé válásáról van szó – a tetszést az ember ki akarja nyilvánítani, ízlését objektívalni akarja, sőt tárgyokban is megtestesíteni. „Egy elhagyatott szigeten magányosan élő ember a maga kedvéért nem cicomázná fel sem saját magát, sem kunyhóját, nem keresne, és még kevésbé ültetne virágokat, hogy velük díszítse magát” – írja Kant (KANT 2003; 212). Ez azonban még csak az empirikus érdek, amely az ember társiasság iránti hajlamából vagy talán szükségéből következik. Ehhez képest azonban Kant szerint megkülönböztethető egy másik érdekünk is a szép iránt, amelyet intellektuális érdeknek nevez. A következő paragrafusban már azt olvashatjuk: „Aki magányosan (és megfigyelései másokkal való megosztásának szándéka nélkül) szemléli egy vadvirág, madár, bogár stb. szép alakját, mert csodálni és szeretni akarja őket, és akkor sem kívánná, hogy hiányozzanak a természetből, ha valami kárt okoznának neki – s még kevésbé akarná hiányukat azért, mert ettől valamilyen hasznót remél –, nos, az ilyen embert közvetlen érdek, mégpedig intellektuális érdek fűzi a természet szépségéhez. Vagyis nemcsak formája szerint tetszik neki a természet alkotása, hanem a dolog létezése is tetszik [neki]...” (KANT 2003; 214). Amiről itt Kant beszél, azt nevezhetjük a szépség iránti *ontológiai érdeknek*. Az ontológiai érdek nyomai több ponton is felfedezhetők a kanti esztétikában. Legfőképp ennek köszönhető, hogy a művészet soha nem emelkedhet fel arra a rangra, amit a természet képvisel a kanti esztétikában. Sőt, voltaképpen a művészet eszménye is valami természetszerűség, legalább két tekintetben. Az egyik az alkotó személye, illetve annak ideálja, a zse-ni, aki éppen a természetet képviseli a mesterségesség, vagyis a mű-

vészter területén.⁶ A másik pedig maga a műalkotás, amelynek szintén a természetesség látszatát kell keltenie bennünk.⁷ Kant egyébként ezen a ponton a vágyóképeség és a morál közötti közvetítés szerepével ruházza fel a szépet, amit nem kell feltétlenül elfogadnunk, mindenestre az indítékot nem árt világosan látnunk ebben a gesztusban: a szép itt szinte a tisztelet érzését ébreszti fel szerzőnkben, vagyis a szépben immár nem annyira „a képzelőerő és az értelem szabad játékának” lehetősége a meghatározó, mint inkább a meglepetés ereje, a találkozás, amely valami újjal, váratlannal, mégis nekünkvalóval szembesít minket. Az ember azt szereti igazán, ha a szép nem pusztán e két képesség, a képzelőerő és az értelem „harmóniája” és „illeszkedése”. Az nem igazán szép, amit csak mi helyezünk a dolgokba, s ha mi tesszük, akkor is azt várjuk, hogy a dolog *szépre sikerüljön*, igazán szépre, szebbre, mint amilyennek elképzeltük.

Ha igaz, amit eddig az esztétikumnak az interszubjektivitásra, a tárgyiságra és a létezésre való rászorultságáról megállapítottunk, akkor joggal merülhet fel a kérdés, hogyan történhetett meg, hogy annyira mélyen gyökeret vert az emberek tudatában az a meggyőződés, hogy az ízlés szubjektív, értsd egyéni dolog, és hogy az ízlésről tulajdonképpen még vitatkozni sem lehet, sőt, talán még beszélni sem, vagyis az ízlés nemcsak egyéni, hanem privát is. Legalább két meghatározó oka van ennek, az egyik történeti, a másik pszichológiai.

Az első a modern európai szubjektum kialakulásához kötődik, ahhoz a folyamathoz, amely során a vérségi, rendi és felekezeti meghatározottságoknak az egyén identitásképzésében betöltött szerepét lassanként felváltotta a tudásnak, a munkának és az ízlésnek az identitásképző szerepe. Ez pedig az identitás közösségi alapú meghatározása irányából jócskán eltolta a hangsúlyt az egyéni alapú meghatározás felé. Itt azonban csak elkezdődött, és nem véget ért a történet. Ahogy az már csak lenni szokott, ha egy folyamat beindul, akkor

⁶ „A *zseni* az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja. S mivel maga a tehetség, mint a művész veleszületett produktív képessége, a természethez tartozik, ezért úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *zseni* az a született elmebeli diszpozíció (*ingenium*), amely által a természet a művészetnek a szabályt adja” (KANT 2003; 222).

⁷ „A szép művészet minden alkotásánál tudatában kell lennünk, hogy művészet, nem pedig természet; ám az alkotás formájában rejlő célszerűségnek mégis annyira szabadnak kell látszania az önkényes szabályok minden kényszerétől, mintha az alkotás a pusztá természet alkotása volna” (KANT 2003; 221).

a lendület mindig továbbviszi az optimális állapoton, és ez itt is így történt. Viszont a tudás és a munka közösségi alapjának és funkciójának a rehabilitálása az utóbbi két évszázadban jól-rosszul (bár inkább rosszul), de mégiscsak megtörtént. Nagyjából mindenki elfogadja, hogy a tudományokban egy olyan hosszú távú kutatási programnak vagyunk a résztvevői, amelyhez mindenki a maga partikuláris eredményeivel járul csak hozzá, és elfogadjuk, hogy léteznek olyan munkafolyamatok, amelyeket egyénileg nem lehet elvégezni, munkamegosztásra és kooperációra van szükség hozzájuk. Az esztétikai szférában azonban az ingának ez a visszalendülése mindmáig nem zajlott le, hiába mutatták ki a szociológiában empirikus kutatásokra támaszkodva, hogy a család, a lakóhely, az iskolázottsági fok, a nem, az életkor stb. szinte pontosan megjósolhatóvá teszik az egyén ízlésbeli reakcióit (BOURDIEU 1979). Több oka van annak, hogy ez a visszalendülés nem következett be, s ezek közé a másik két említett területnek a visszalendülése is hozzátartozik. Az esztétikai szféra a modernségben olyan menekülési területté változott, ahol az emberek kibontakoztatni remélik a munka és a tudásipar világaiban frusztrálttá vált egyéniségüket. És persze a modern fogyasztói társadalom is abban érdekelt, hogy az ember azt higgye, ízlése egyéni és különleges, illetve csak arra figyeljen oda belőle, ami ilyennek hihető számára.

A második ok pszichológiaiinak nevezhető, bár természetesen ez sem független az önmagunkhoz való viszonyulás történeti feltételeitől. Közelebbről abban határozható meg, hogy hajlamosak vagyunk összekeverni a számunkra közvetlent vagy a csak általunk hozzáférhetőt a csak ránk jellemzővel. Még a testi élményekről is hajlandóak vagyunk így gondolkodni, dacára annak, hogy állandóan tapasztaljuk testünk kívülségét és testi felépítésünknek és érzékelési apparátusunknak mások testéhez való hasonlóságát. Mégis készséggel elhiszünk olyan filozófiai érveket, amelyek például amellet állnak ki, hogy a többi ember talán teljesen máshogyan érzékeli a fájdalmat vagy a színeket, csupán azért, mert mi nem lehetünk az ő érzetük birtokában. És még inkább így viselkedünk az érzelmeinkkel vagy az ízlésbeli preferenciáinkkal kapcsolatban. Azt gondoljuk, hogy pusztán azért, mert az érzelmet mi érezzük, annak valahonnan belülről kell jönnie, és mert közvetlenül éljük át, ezért nagyobb hozzáférésünk és világosabb képzetünk van róla, mint másoknak. Nyilvánvalóan egyik sem igaz, és nem a közvetlenség ellenére, hanem éppen a közvetlenség miatt.

Az ízlésítéletek esetében is éppen a túlzott közvetlenség (a tesszéssel, az örömmézzéssel való kapcsolat) gátolja meg azt, hogy tisztán lássuk, az ízlés mennyire nem belülről, hanem kívülről jön, hogy mennyire tanult, még hozzá öntudatlanul tanult, anélkül, hogy igazán *elsajátított* lenne, vagyis önmagunkban el tudnánk távolítani önmagunktól, hogy reflektálni tudjunk rá, és ezáltal megismerni, kiismerni, befolyásolni, azaz a pusztán *miénk* helyett *sajátunkká* tenni. És ezt csak megerősíti az imént vázolt esztétikai ideológia, amely az individualizmust támogatja az esztétikai tudat kialakulása során. E két tényező együttes hatására keletkezik az, amit az esztétikummal kapcsolatos *szubjektív kötődésnek* nevezhetünk. Az ízlésünkhöz ragaszkodunk, a modern ember egy életre vérig tud sértődni, ha ízlésében sértjük meg, sokkal jobban, mint ha azért bíráljuk, mert valamit nem tud, vagy azért, mert nem elég szorgalmas és törekvő. „Na és?!” – válaszolja. Az előbbire nincs szüksége, az utóbbi meg így jó neki, mert munkából, karrierből ennyi pont elég. Ez a kettő nem ő maga. Az ízlését viszont igazán a sajátjának és csak a sajátjának érzi, mert az ízlése irányítja a napnak abban a néhány órájában, amikor „szabad” ideje van, tehát amikor úgy érezheti, ő dönt arról, hogy mit csinál, mit néz, mit vásárol stb.

A szubjektív kötődés nem teljesen ugyanolyan természetű, mint a szubjektív érdek, ám nem is az ellentéte annak. Inkább összetettebbnek nevezhetnénk. Való igaz, hogy a szubjektív érdekről az derült ki, hogy sokkal inkább interszubjektív érdeknek nevezhető, hiszen a tesszésnek a másokban való megléte iránt érdekelt. A szubjektív kötődés azonban mintha ennek éppen az ellenkezőjét jelentené, a sajátunkhoz és csak a sajátunkhoz való kötöttséget. Ez azonban két szempontból sem igaz. Talán úgy lehetne pontosabban meghatározni ennek a kötődésnek mint tudatformának a szerkezetét és dinamikáját, hogy öntudatlanul a másokkal való összhangra, tudatosan viszont a másoktól való különbözésre törekszik. Éppen ezért hamis tudat. Illetve azért, mert mindezt az individualitás szintjén akarja megvalósítani. Hiszen történhetne ez nem hamis tudat formájában is, nevezetesen úgy, hogy valaki azonosulna egy ízlésközösséggel, egy ízlésformával, és ezzel párhuzamosan megkülönböztetné magát más ízlésközösségektől.

Amikor szubjektív érdekről beszéltünk, azt rögtön kiegészítettük egy objektív érdekkal is az esztétikai tudat intencionális jellegére hivatkozva. Most pedig, hogy szubjektív kötődésről kezdtünk el beszélni, minden bizonnyal az objektív kötődés kérdése is fel fog me-



Benes József (Dormán László fotója)

rülni. Beszélhetünk-e tehát objektív kötődésről az esztétikai tudat kapcsán, mintegy specifikálva azt az intencionalitásmódot, amelyet eddig csak a kontempláció fogalmával jellemeztünk. „Csak a szépre emlékezem...” – kezdődik Halász Rudolf és Hajdú Júlia édes-bús slágere, s ahogy a slágerek vagy a populáris kultúra termékei, amelyek – ahogy az még elő fog kerülni – sokkal szorosabban kötődnek az esztétikai szférához, mint a művészet, szóval, ahogy a slágerek általában, úgy ez a dal is jól kifejezi az esztétikumhoz való viszonyunkat, és itt nemcsak magára az élményre kell gondolnunk, hanem az esztétikai minőségeket hordozó tárgyakra is. „Csak a szépre emlékezem...” – ez nem egy leírás ugyanis, hanem egy vágy, egy akarat kifejezése: csak a szépre akarunk emlékezni, arra viszont emlékezni akarunk. Nemcsak az élményt hajszoljuk ugyanis, hanem magát a tárgyat akarjuk megőrizni és birtokolni. Ha csak az elsőről lenne szó, akkor egy ugyanolyan, de másik dolgot keresnénk, akkor a tetszést magát keresnénk állandóan, mégsem így teszünk, hanem újra és újra felidézzük azt a bizonyos szép emléket, megőrizzük a szép dolgokat, ápoljuk őket, felújítjuk, rögzíteni próbáljuk, miközben tudjuk, hogy az első találkozás élménye, az első tetszés már soha nem élhető át ugyanazzal az intenzitással. Mégis *ragaszkodunk* a szép dolgokhoz. Ezt a ragaszkodást nevezhetjük az esztétikai tudat *objektív kötődésének*.

Felvethetnék, hogy ezt a bizonyos objektív kötődést túlságosan nosztalgikus módon írtam le, és hivatkozhatnának például a fantáziára, mint amely folyamatosan *alkotja* a szép tárgyiságokat, tehát hivatkozhatnának az esztétikai tudat kreativitására. És igazuk is lenne. Korántsem akarom azt állítani, hogy az objektív kötődés pusztán a már meglévőhöz való ragaszkodásban merül ki. De a fantázia romantikus képzetének csapdáját is szeretném elkerülni. Létezik persze a fantáziában kreatív potenciál, vagyis nemcsak az lehet benne, amit tudatosan mi magunk helyezünk bele, a külsődlegességben azonban mégis mindig több lehetőség rejlik a meglepetésre, még akkor is, amikor mi magunk alkotunk valamit. Lehet, hogy a fantázia szabadabb, mégis kevesebb lehetőséggel és főleg kevesebb nyitottsággal rendelkezik, s még a romantikus költőnek is szüksége van legalább a nyelvre mint külsőre, hogy meglephesse saját magát és persze az olvasóit. Amit tehát *ontológiai kötődésnek* szeretnék nevezni, az éppen e kiszolgáltatottságunk és függésünk a külsőtől, ami az esztétikai élménnyel szembeni elvárásunk inherens részét alkotja. A szép-

hez nemcsak ragaszkodunk tehát, hanem keressük, kutatjuk, *várjuk*, és erre valóban a létező szép, a konkrét, tőlünk független, új szép a legalkalmasabb. Még egyszer tehát, létezik az objektív kötődésben is ilyen nyitottság, ahogy létezik az ontológiai kötődésben is ragaszkodás (például a megőrzés bizonyos módjai esetében, amikor a külsővé tétel a megőrzés eszköze egy fizikai médium, egy intézmény stb. formájában), ha azonban egymás mellé rakjuk a kettőt, az objektív kötődésünket és az ontológiai kötődésünket, az egyik mégis a már birtokunkban lévő, a másik pedig a még felfedezésre váró irányába mutat, s mégis ugyanazon dolog két felének mutatkoznak. A gyűjtés jelenségén például jól látható, hogyan egészíti ki, sőt feltételezi egymást ez a kétfajta irányultság – a gyűjtőnek, aki mást sem csinál, mint megőriz, mint ragaszkodik a tárgyhoz, ugyanakkor nyitottnak is kell lennie a felfedezendőre, a gyűjteményét bővítő és mindig szükségszerűen át is rendező újra. A nyilvánvaló különbség ellenére azonban egy dolog közös bennük: hogy mindkettő kötődés, és ugyanolyan természetű (ha nem is mindig feltétlenül ugyanolyan mértékű) kötődés a tárgyhoz, amely nélkül nem lehetséges esztétikum. Ugyanolyan szenvedélyesen tudjuk keresni a szép dolgokat, mint amilyen szenvedélyesen tudunk ragaszkodni hozzájuk. És amilyen rendületlenül ki tudunk állni ízlésítéleteink mellett.

II. Ontológiai lehorgonyzás

Meggyőződése, hogy valóban nem létezik olyan ember, aki egy szép és egy csúnya (pontosabban egy semleges, minőségek nélküli) világ közül az utóbbit választaná, gondolja bármilyen járulékosnak, haszontalannak, fölöslegesnek is a szépséget a világ vonatkozásában. Választásával pedig hallgatólagosan elismeri, hogy mégiscsak úgy gondolja, a szépség tökéletesebbé teszi a dolgokat és tökéletesebbé teszi a létezést – legalább a mi számunkra. Hogy vajon megfordítva, a létezés is tökéletesebbé teszi-e a szépséget, az már bonyolultabb kérdés. Több dolog is bonyolultabbá teszi. Egyrészt az emberben, de a modern emberben mindenképpen, erős kétely él azzal kapcsolatban, hogy a világ valóban és igazán a számára van-e, vagy legalábbis hogy már eleve készen van-e a számára, az Édenkert módjára, tehát hogy készen kapja-e a szépet, és csak rá kell-e találnia, vagy inkább csupán lehetőséget és képességet kap arra, hogy a világot szép-pé tegye. Itt nem arról van szó, hogy el tud-e képzelni egy szebb világot, hanem hogy szebbé tudja-e alakítani ezt a már mindig meg-

lévőt. Tehát az esztétikai poézisről van szó mint szükségszerűségről, mint feladatról. Másrészt viszont az elképzelt és a megvalósított soha nem kerül egymással megfelelésbe, az ember mindig azzal szembe-sül, hogy a lehetőségei túlságosan korlátozottak, hogy a kellő ügyesség hiánya, az eszközök, az anyagi erőforrások, a ráfordítható munkaidő szűkössége, az egyéb társadalmi igények (hasznosság, funkcionalitás stb.), az anyagok alakíthatóságának fizikai korlátai és még rengeteg minden folyamatosan frusztrálja a szép előállításában, ami miatt érthető módon keletkezik benne az érzés, hogy még szebbet tudna alkotni, ha mindezek a feltételek nem lennének. És nemcsak a természettel való versengés, sőt a természettel szembeni fölény érzése születik meg ilyenkor benne, hanem a természettől való elfordulás vágya is, mivel a természetet korlátként éli meg, amely csak akadályozza esztétikai kreativitása kibontakoztatásában. A képzelet birodalma a szépség igazi birodalma – kezdi el vallani. Harmadrészt viszont a képzelet nemcsak szabad, hanem kötetlen is, mindig csak ott rögzíthető, ahová éppen figyelmünket irányítjuk, ám azonnal elkezd szertefoszlani, ha máshová tekintünk, és éppen ezért tulajdonképpen soha nem tud eléggé konkrét, eléggé kidolgozott lenni. Észrevesz-szük, hogy éppen az esztétikai poézis képességét veszítjük el, ha átlépünk a képzelet birodalmába, hiába éljük meg ezt a képességet immár szabadságként és nem kényszerként. És persze amit így előállítunk, az csak akkor megosztható, ha valamilyen külsődleges hordozót veszünk igénybe. Magunkba vagyunk tehát zárva, és egyre jobban érezni kezdjük saját magunk egyszínűségét, és annak az unalmasságát, amit előállítunk. Újra feltámad bennünk a szépségre vonatkozó ontológiai igény.

Van megoldás a problémára – mondhatnánk erre. A megoldást pedig úgy nevezzük: művészet. Ehhez csak egy dolgot kell tenni, el kell fojtani magunkban azt a tapasztalatot, hogy *az esztétikai tudat nem a szabadság birodalma*. De a művészet talán ebben is segíteni tud, sőt talán nem is csak az elfojtásban tud segíteni, hanem a probléma valódi megoldásában is, vagyis magát az esztétikai tudatot, az esztétikumhoz való viszonyulást is képes átalakítani. Távolságot teremt az esztétikummal szemben, közvetettebb viszonyt alakít ki, ezzel szabadabbá tesz, ugyanakkor meg tud felelni az ontológiai érdekünknek is, továbbá biztosítani tudja az esztétikai poézis iránti igényünk vagy szükségünk kielégítését, sőt, még akár azt a partikularitást is képes megszüntetni, ami ellen Kant annyira elszántan harcolt a kellemesség

kizárásának szándékával, és így talán a hatalmunk is megnő az esztétikai szférán belül. A művészet mindenre jó eszköznek látszik tehát, és nem azért, mert tisztább esztétikumot képes előállítani, hanem mert közvetettebbet. A kettő messze nem ugyanaz, még ha rendszeresen összekeverték és összekeverik is őket, önmagában a tisztításhoz (például a hasznosról való leválasztáshoz) nincs szükség feltétlenül a művészetre, azt az esztétikai ipar is végre tudja hajtani, a közvetettételhez viszont tényleg a művészet tűnik a legjobb eszköznek. Arról nem is beszélve, hogy így az esztétikai tudat által befogadható hatások köre bővízhet és intenzitása növekedhet, hiszen olyan dolgokat vagyunk hajlandóak végignézni színpadon vagy elolvasni egy regényben, amelyek, ha az életben látnánk őket, maradandó lelki sérüléseket okoznának bennünk, vagy például olyan mértékű idillt, amely émelyítene, untatna vagy nevetésre készítetne a mindennapokban.

Ám hamarosan észrevesszük, hogy újra saját csapdánkba estünk, ahogy a képzelet kapcsán egyszer már megtettük, csak most egy magasabb szinten. Hiába folyamodunk a művészethez segítségül, az sem elégíti ki az esztétikummal kapcsolatos ontológiai igényünket. A művészet megtestesíti ugyan az esztétikumot, viszont ki is emeli világi összefüggéseiből, eltúlozza vagy meghamisítja azt, de mindenképpen valótlantítja. Mi azonban az igazi és a valódi szépre vágyunk, és felmerül bennünk a kétség, hogy valóban a művészet-e az a terület, ahol ez a legtökéletesebben képes megvalósulni. Persze nem is a fogyasztói vagy az élménytársadalom esztétikai szférája, de ez kétségünk mértékén mit sem enyhít. Vagy talán csak a helyes arányt és a közvetítés megfelelő módját nem találtuk meg? Talán az volt a hiba, hogy a művészettől kizárólag az esztétikumot követeltük, és nem vettük észre, hogy az mi mindenre képes még az esztétikai minőségek közvetítésén kívül? Lehetséges, hogy mégis segítségül hívhatjuk a művészetet, ha tekintettel vagyunk arra, hogy a művészet mindig elszakíthatatlan marad olyan „funkcióktól” is, mint a gondolkodás, a kísérletezés, a felfedezés, a megörökítés, az új alkotása, az ismeretközvetítés stb.? Akárhogy is legyen, annyi bizton állítható, hogy a modern művészet legfőbb ideológiája *esztétikai* ideológia, a modern művészetben esztétikai rezsim uralkodik, a művészetet esztétikailag azonosítjuk és próbáljuk fogalmilag meghatározni. Kívülről – mondhatni. Két értelemben is, mivel az esztétikum nem képes definiálni a művészetet, és mivel a művészet maga sem hajlandó esztétikailag definiálni önmagát. Nem elég tehát, ha az esztétikum átpolitizálását kö-

veteljük, bármily üdvös lenne is ez a művészetre nézve. A művészet nem-esztétikai programjaira is oda kell figyelnünk, már csak azért is, mert ezek a leggyakrabban leegyszerűsítik a művészettel kapcsolatos esztétikai kérdéseket. Ez a folyamat szinte azóta zajlik (a realizmus programját nevezhetnénk első formájának), amióta az esztétikai rezsim megszilárdult. És változó intenzitással ugyan, de töretlenül jelen van mindmáig.

Az utóbbi bő egy évtizedben szintén az lett a művészeti közfelfogás, hogy a művészetnek újra kapcsolatba kell lépnie az élettel, hogy a jelentésekkel, a valósággal, az ügyekkel kell foglalkoznia, és az esztétikum ennek a célnak az elérésében nagyjából csak akadályozó tényező lehet. Ezért vált – egy mai esztétikai kategóriát használva – *cikivé* az esztétikum, vagyis a szép vagy bármilyen más esztétikai minőség említése a kortárs művészettel kapcsolatosan. Az esztétikum eloldoz, az mindig *csak* széppé, *csak* tragikussá tesz, túl általános és túl tét nélküli, a tét a művészetiben van, amelyik konkrét, értékelvű, beavatózó, változtatni akaró, egyszóval, a művészetben keresztül tudunk kötődni a világhoz, a művészetben keresztül kötelezzük el magunkat.⁸ Az esztétikum igazi helye nem a művészetben van, hiába erőltettük ezt a modernségben és erőltetjük mindmáig az esztétika tudományában. Ha komolyan elgondolkodunk az esztétikum helyéről, rájövünk, hogy igazán akkor találkozunk vele, amikor például megnyitunk egy filmes honlapot, és végigolvassuk a populáris film műfajait: horror, thriller, romantikus, családi, vígjáték stb. – szinte mind egy-egy esztétikai kategória. Vagy amikor étterembe megyünk, vagy fodrászhoz, vagy focimeccsre. Az esztétikum valós ugyan, de súlytalan és lényegtelen, mert csupán a szórakozás területe, az öncélú tevékenységké. Szemben a művészettel, amely az igazságról és az igazságosságról szól. Arról nem is beszélve, hogy a modern értelemben vett esztétikum akkor lett kitalálva, amikor az általános emberi felfedezése zajlott, márpedig erről az általános emberiről azóta bebizonyosodott, hogy mennyire veszélyes fogalom, illetve hogy ugyanolyan absztrakt, semmitmondó és szolipszisztikus tud lenni, mint az a meghatározatlan egyedi, amit a másik oldalon az érzetek képviselnek. Ezért is ké-

⁸ Egyszer az egyik egyetemi tanórán Koronczi Endre képzőművész volt a vendégünk. A Ploubuter Park projektjéről beszélgettünk éppen, amikor azt találtam mondani, hogy „benned van valami vonzódás a tiszta esztétikum iránt”. Óra után árulta el Endre, hogy azt hitte, kritizálni akarom, illetve hogy – magyarázatul mondva – szívatni.

pes a kettő egységet alkotni. A művészet csak a kettő között létezhet, a jelentések, a viszonyok, az egyenlőtlenségek tartományában, és ez a tartomány maga a valóság. Egyébként *elismerjük* az esztétikum jelenlétét a művészetben, nem gondoljuk például azt, hogy valami automatikusan értéktelenebb lesz művészetileg, ha egyáltalán besorolható például az imént említett populáris műfajokba, ám azt sem gondoljuk, hogy az esztétikum definiálni volna képes a művészetet. És azért nem, mert nem képes kötni, elkötelezni minket, márpedig mi arra vágyunk, és arra vágyunk mindenekelőtt a művészetben. A művészet ontológiai kérdés, az esztétikum viszont, talán, csak pszichológiai. Az esztétikum legfeljebb csak saját testünkhöz tud kötni minket, azokon az említett *érzeteken* (*Empfindungen*) keresztül, amelyeket Hegel rögtön előadásai első oldalán kizár a művészetfilozófiává átalakított esztétika területéből. De ha megteszi, azzal sem tesz sokat, hiszen csak kedélyállapotokat és élményeket képes kelteni bennünk, így csak magunkba záródunk, és elengedjük magunktól a létezésre, az igazságra vonatkozó kérdéseket.

Ez is csak egy ideológia persze, csak hogy a művészet által az esztétikáról alkotott ideológia, amely válaszként érkezett az esztétika által a művészetről alkotott ideológiára. De mégis megvan a maga haszna. Elsősorban az, hogy rá tud mutatni a művészet olyan eszközeire, amelyek riválisaivá válhatnak az esztétikumnak mind a világhoz való kötődésünk, mind pedig az attól való szabaddá válásunk lehetőségének megteremtésében. És egy ilyen versengést mindig alaposan meg kell nyerni, hogy valódi győzelem lehessen, vagyis jól láthatóan meg kell mutatni, hogy ha a művészet nem az esztétikumra alapoz, akkor mélyebbre képes hatolni ebbe a bizonyos kötődésünkbe, ugyanakkor magasabb szintű szabadságot tud biztosítani számunkra. Íme egy viszonylag késői példa erre a törekvésre: „Az irodalmi fikciók abban különböznek lényegileg a *science fiction*-öktől, hogy mindig olyan képzeletbeli variációk maradnak, amelyeket egy meghatározott állandó körül alkotunk meg. Ez az állandó a testi létfeltételünk, amit az én és a világ közötti egzisztenciális közvetítőként élünk meg. A színdarabok és a regények szereplői mindig ugyanolyan emberek, amilyenek mi vagyunk. A saját test pedig az én egyik dimenzióját alkotja, s ennyiben a testi létfeltétel *körüli* képzeletbeli variációk mindig az énnel és önmagaságának a variációi. De mivel a saját test közvetítő szerepet játszik a világban-benne-létünkben is, ezért a test sajátunkként való megélése kiterjed azon túl, a világra is, amit

így szintén sajátunkként élünk meg, mint testünk által belakott világot. Ez utóbbi eredményezi a földi létfeltételt, és ruházza fel a Földet egzisztenciális jelentőséggel, amit más-más módon ugyan, de Nietzsche, Husserl és Heidegger is elismer számára. A Föld itt valami többet és valami mást jelent, mint egy pusztá bolygó: a Föld a világban való lehorgonyozottságunk mitikus elnevezése. Ez a végső feltétele minden irodalmi elbeszélésnek. Minden irodalmi elbeszélés alá van vetve ennek a kényszernek, s így szükségszerűen a cselekvések *mimézisévé* válik. Mivel az elbeszélésben és általa »utánzott« cselekvés maga is mindig alávetett marad a testi és földi létfeltétel kényszerének” (RICOEUR 1990; 178).

Paul Ricoeur itt valami olyasminak próbál nyomára bukkanni a művészetben, ami sokkal mélyebben, *egzisztenciális* szinten található, szemben a gondolkodás felszínével, a pusztá gondolati játszadozással, amire a science fiction műfaját hozza fel példának. A science fiction szerinte pusztá gondolat kísérlet, amely nem a világgal és önmagunkkal kapcsolatos alapvető *tapasztalatainkból* származik, hanem csak egy logikai konstrukció, absztrakt elemek szabad kombinálása és variálása, vagy, ahogy az analitikus filozófia szokásosával ő maga fogalmaz, egyfajta *puzzling case*. A művészet éppen arra való, hogy az ilyen eltévelyedésekkel szemben, amelyek a gondolkodás szabadoságából következnek, ideológiakritikát tudjunk gyakorolni, és vissza tudjunk térni a *mimézishez*, a világgal és önmagunkkal való kapcsolataink alaptapasztalatának ábrázolásához. Így tudjuk feltárni azt, ami minden gondolkodásnak és minden emberi létezésnek a legmélyén található, az ember testi és világbeli *lehorgonyozottságát*. Ricoeur ellenfele itt nem az esztétikai beállítódás, de kritikája tökéletesen alkalmazható az esztétikai viszonyok arra a kantiánus hagyományára, amely persze magát Kantot is jócskán félreértelmezi (leginkább pszichologizálja), mégis mindmáig a legmeghatározóbb az esztétikai viszonyról való hétköznapi gondolkodásunkban és nem mellékesen a kortárs művészetről folyó beszédben is. Az esztétikai beállítódás eszerint ugyanúgy a pusztá felszínét érinti csupán, ahogy a logika, a kettő között csak annyi a különbség – egyszerűen szólva –, hogy az utóbbi túl formális, az előbbi pedig túl materiális (ez egy olyan elem egyébként, amely teljesen ellentmond Kant gondolatainak), az előbbi túl kötetlen, mert deszubjektívált, a második viszont túl kötött, ám rossz értelemben, mivel csupán azért kötött, mert túl szubjektív. Különbségük ellenére azonban a lényegét tekintve mindkettőre ugyan-

az a kritika érvényes: nem képesek elérni azt a mélyréteget, ahova a művészet tud lehatolni, a művészet, amely szabad, hiszen képzeletben variálni képes a világot és az ént, de ennek a variálásnak mindig az a célja és értelme, hogy felmutassa azt az állandót és azt a korlátozott, de valódi szabadságot, amely a mélyben található: a referencia, a valóság, az igazság, vagyis a tényleges létezés mélyréteget.

III. Művészeti elköteleződés

Nem az a legfontosabb kérdés itt, hogy igaz-e egy ilyen kritika az esztétikai beállítódással szemben, pontosabban, hogy megfelelő ellenfelet választunk-e, ha az esztétikai beállítódás ilyen értelmezése ellen vesszük fel a harcot. Az értelmezés kétségtelenül létezik, ha nem is világosan körvonalazott és cizellált formában él azok fejében, akik képviselik. És persze a kritika szükséges, de mégsem elégséges, és sokan próbálkoznak is – elsősorban a fenomenológiai és a pragmatista hagyomány mentén – olyan koncepciók kidolgozásával, amelyek nemcsak kritizálják ezt a felfogást és esetleg védelmükbe veszik Kantot, hanem az esztétikai viszony ontológiai jelentőségére és az esztétikum ontológiai természetére igyekeznek rámutatni. Számunkra azonban itt már nem ez a fontos, hanem az, amit Ricoeur a művészetről mond. A kérdés tehát az, hogy valóban nem művészet-e a science fiction? Ricoeur szerint azért nem művészet, mert nem érint minket, az embert és az emberi világot. A művészet tehát szerintem ott ér véget, ahol már nem az emberről szól. Felvethetnénk, hogy a science fictionök vajon nem az emberről szólnak-e, csak közvetettebb módon, de ezzel csak kiterjesztenénk, cáfolni semmiképp sem tudnánk Ricoeur tételét, ezért helyette vessük fel inkább azt a kérdést, hogy vajon a művészet (feltétlenül) az emberről szól-e. És hogy ne hitvita kerekedjen a dologból, azt javasolom, maradjunk csak annál, amik van, tehát a művészet történeténél.

Ha művészettörténeti szempontból tekintünk a tételre, azt a görög hagyományt ismerhetjük fel benne, amelynek a reneszánsz humanizmus, majd – elsősorban – a winckelmanni görögségkép adott plasztikus formát, és hiába próbálták közben egy kis festőiséggel megbolondítani (a romantikus fenségéstől Nietzsche Dionüszoszan át az ember-gép probléma újjáéledéséig és tovább) baloldali és jobboldali gondolkodók, és nemcsak a bal- és jobboldali konzervatívok tartják fenn mindmáig ezt a meggyőződést. Mindennek mértéke az ember – legalábbis a művészetben. Miközben a művészet egész tör-



*Benes József zentai műtermében a 60-as évek végén
(Dormán László fotója)*

ténete mintha nagyon nem erről szólna. Minden korszak művészetének megvolt az embertelenhez vonzódó oldala, és ez az oldal gyakran uralomra is jutott a humanistával szemben: a középkorban, a barokkban, a klasszicizmusban, a romantikában stb., egészen máig. Ricoeur persze már egy sokkal nagyobb fesztávú lehorgonyzásról igyekszik beszélni a klasszikus humanistával szemben, amely el tudna számolni a világban-benne-léttel, a testtel, az életvilággal vagy akár a természettel is, éppen ezért beszél *ontológiai* lehorgonyzottságról, ám a középpontban ezzel együtt is változatlanul az ember áll. Nem az most a feladatunk, hogy a művészetnek ezt a humanista fogalmát minősítsük, mint inkább az, hogy rákérdezzünk, ez volt-e és ez lehet-e a művészet egyetlen lehorgonyzási módja. Illetve arra, hogy az ontológiai lehorgonyzási módnak ugyanígy a humanista-e az egyetlen változata. Az utóbbi kérdésre elég egyértelműen nemleges válasz adható, elég csak a kozmikus lehorgonyzásra hivatkozni, amelyik nemcsak régen, hanem a modernségben is folyamatosan csábította a művészetet, vagy a természetre, amelyik pedig a reneszánsz óta csábítja szintén folyamatosan (gyakran a tudományok és az ismeretelmélet oldalára sodorva). Ám az első kérdésre sem olyan nehéz nemmel válaszolni, ha belegondolunk például abba, hogyan volt a művészet a közép-

kor egészében ugyanígy *transzcendensen*, *teológiai*lag lehorgonyozva. Ez a fajta lehorgonyzás persze magára ölthette a világszerűség (a túl-világ vagy az e világ) képét, de ennek nem feltétlenül kellett így történnie (gondoljunk csak az ikonfestészet hosszú történetére), és ha világként jelent meg, akkor is elsősorban teológiai lehorgonyzás maradt, egy teológiai világképnek az e világi oldala, amely az egész nélkül elveszítette volna minden létértelmét. És a művészetnek ugyanígy létezett *etikai* lehorgonyozása is (a tizennyolcadik század volt ennek a nagy korszaka), amely egyszer humanista volt, másszor nem, ez itt már nem is olyan fontos, mindenesetre ugyanúgy mindent meghatározott és mindennek ő próbált értelmet adni a művészetben, ahogy a teológia tette. Létezik tehát ontológiai lehorgonyzás, de létezik teológiai és etikai is, ahogy létezik *esztétikai* is, hiszen – most már talán jól látható – a művészetnek az esztétikumhoz való kötése sem más, mint egyfajta lehorgonyzás az emberi pszichébe, a kedélyekbe, a hatásba, az ízlésbe, az alkotóba és a közönségbe.

Ami a közös ezekben a lehorgonyzási módokban, az a külsődlegesség. Ezért is találó Ricoeur metaforája. A lehorgonyzás azt jelenti, hogy a dolgot valami külső instanciához kötjük. A horgony láncá azonban nem rablánc. A horgony lánc inkább törvény, amely szabadságot enged, sőt parancsszavával megszabadít minket sok-sok egyéb kötöttségünktől.⁹ Ahogy Deleuze írja a barokk festészet kapcsán: „Nem arról van szó, hogy »ha nincs Isten, mindent szabad«. Épp ellenkezőleg. Isten velünk van, ezért mindent szabad. Csak ha Isten velünk van, akkor szabad mindent” (DELEUZE 2013; 18). A heteronómia itt a kérdés természetesen, ez a ma oly népszerű és oly lázasan követelt meghatározottság, amelynek köszönhetően a művészet felfedező útra indulhatott a transzcendencia feltárása vagy a világ aprólékos megfigyelése vagy a saját és idegen megismerése vagy az emberi természet megértése irányában.

A lehorgonyzás azonban ezzel együtt is köt. Istennel kötött szerződés, társadalmi szerződés vagy természeti szerződés formájában, de mindenképpen rögzít, és nemcsak kívülre rögzít, hanem kívülről is teszi ezt, külsődlegesen köt a külsőhöz. Márpedig a modern művészettel kapcsolatban talán legszélesebb körben osztott nézet éppen az, hogy a művészet úgy vált modernné, hogy ezekkel a kül-

⁹ A kötél gyönyörű fenomenológiai leírását adja Michel Serres a hegymászás példáján: SERRES 1995; 102–124.

ső vonatkoztatási rendszerekkel szakította meg a kapcsolatát. Csak így tudott autonómmá válni, ami a legfőbb törekvése volt, és azóta is rendre ellenáll minden kívülről jövő heteronomizáló kényszernek, amelyen keresztül a piac és a demokratikus vagy totalitárius politika ilyen-olyan kulturális vagy azon is túli funkciókkal próbálja felruházni. Nagy az ára ennek, és mindig túl nagy a heteronómiára való csábítás. A modern művészet legnagyobb problémája mégsem ez. A legnagyobb probléma nem kívülről érkezik, hanem belülről támad, és éppen az autonómia miatt. A modern művészet nyugtalanságának és zavarodottságának oka éppen a szabadságból ered, amit kivítvott, és ahogy kivívta – vagyis ennek a szabadságnak a jellegéből. A művészet tiszta művészet formájában lett szabad, a kettő azonban messze nem ugyanazt jelenti. A művészet tiszta, amennyiben nem kérhetők számon rajta erkölcsi, vallási, politikai értékek, nem kell igazat mondania és nem kell jól viselkednie, kizárólag önmagáért és önmagában létezhet. Ez a tisztaság azonban szabadságként már korántsem annyira autentikus. Sartre nyelvén úgy fogalmazhatnánk, hogy szabad lesz *valamitől*, sőt mindentől, ám nem lesz szabad *semmire*. A művészet szabaddá válik, ám ezzel együtt elveszíti minden jelentőségét, néhány erre elhivatott alkotó és befogadó játszadozása lesz, pusztá kultúrjóság, vagy talán még az sem, hiszen így tulajdonképpen a kultúrába sem képes integrálódni, csak a valahogy még megőrzött, ám már teljesen indokolhatatlan tekintélyének köszönhetően marad fenn a neki kijelölt rezervátumokban, leginkább a múzeumokban. És folyamatosan ellenáll, de csak ellenáll, mivel másra nem is képes, hiszen leépített minden más viszonyulásmódot a külsőhöz. Passzív agresszív állapotba kerül a társadalommal való viszonyában, és aktív agresszív állapotba minden olyan kezdeményezéssel szemben, amelyik nyitni próbál a külső felé, vagy amely kívülről bebozósítást kér. Leginkább az iparművészettel szemben, amelynek nem akarja elismerni művészet voltát, miközben egyre inkább azzal kell szembesülnie, hogy az iparművészet nemhogy a művészet rangjára pályázik, hanem egyenesen újfajta megalapozást kíván nyújtani számára. Megalapozást és a külsőhöz való viszonya újralétesítését, ami belső problémáira is megoldást jelenthet. Belül ugyanis nagyon nagy problémák vannak, mivel a tisztaság nem tud alapként szolgálni, egy ilyen rendszer pedig csak úgy tud egyensúlyban, vagy egyáltalán egyben maradni, ha állandó mozgásban van, ami itt a külső viszonyítási pontok hiánya miatt állandó változást jelent. A tizenkilencedik szá-

zad végére létre is jön a permanens forradalomnak ez az önmagát fel-
emésztő állapota (BOURDIEU 2013; 145–146). A művészeti mező
szinte kizárólagos logikájává a forradalom válik, a művészet fővárosá-
ban, Párizsban szinte havonta jelennek meg újabb és újabb izmusok,
amelyek leváltani érkeznek az összes korábban létezőt. Nem a nyu-
galom következik tehát a tisztaságból és a mindentől szabaddá vá-
lásból, hanem a feszültség felgyülemzése, a testi és a lelki feszültsé-
gé egyaránt. Az előbbi belső harcokhoz vezet, az utóbbi pedig rossz
közérzethez (dekadencia, spleen) és lelkiismeret-furdaláshoz. A mű-
vészeti mezőnek szüksége van a külvilágra, hogy ne csak szabadnak
érezhesse létezését, hanem értelmesnek, indokoltnak, hasznosnak is.

Ekkor és ezért jelenik meg igazán az elköteleződés problémája.
Nem minden előzmény nélkül természetesen, megvannak a maga
előképei az utópikus szocialistáktól kezdve a romantikusokon át a re-
alistákig és a legkülönbözőbb szociális művészeti mozgalmakig, te-
hát végig a tizenkilencedik század folyamán, ám akkor tud igazán
égetővé válni, amikor már nem pusztán a művészet kiterjesztésének,
hanem az önkritikájának formáját ölti. Totalizálódnia kell, a legfon-
tosabb belső problémává kell válnia, mindenki problémájává, aki va-
lamennyire is komolyan veszi a mezőben való szerepét, függetlenül
attól, hogy melyik oldalra áll, az elköteleződést támogatókéra vagy az
ellenzőkére. Az elköteleződés problémája nem az emancipáció prob-
lémája, nem annak a problémája, hogy ez vagy az a társadalmi osz-
tály, vagy társadalmi nem, vagy térség (a vidék), vagy téma, vagy stí-
lus (a népiesség), vagy kultúra (a populáris kultúra) bekerülhet-e a
művészetbe, vagy a művészet beszélhet-e úgy, vagy arról, vagy annak
képviselésében. Az elköteleződés problémája akkor vetődik fel, ami-
kor a művészet szembesül azzal, hogy *csak* művészet, és hogy ilyen
csak művészetként nagyon is engedik létezni, még támogatják is, sőt
büszkének rá, és ha nem is értik, mindenesetre jól fel tudják használ-
ni országimázsként, turisztikai látványossággként stb., ezért aztán csi-
nálhat, amit akar, feltéve, hogy csak művészetet csinál. Az elkötele-
ződés nem a művészet „szegényeinek”, hanem a művészet „gazdag-
jainak” a problémája, úri probléma, értelmiségi probléma. Nem a cél-
ja tehát a szabadság, hanem a lehetőség feltétele – és persze a terhe,
amitől meg akar szabadulni. Eleve elkötelezettnek nem lehet lenni,
és az elkötelezettség nem tőlünk függetlenül, mintegy öntudatlanul
alakul ki, ahogy az esztétikai kötöttség, s ha kell is hozzá valamilyen
előzetes hangoltság, akkor is egy szabad döntés formáját kell ölte-

nie – el kell kötelezni magunkat, ha elkötelezetté akarunk válni. Az elköteleződés *aktus*, amely szakítást jelent az addig létezővel, sőt korábbi önmagunkkal is. A művészetben éppen ez történik a korszakban. A művészet feladatra vágyik, külső kapaszkodóra, és azt reméli, hogy ha szabadságát osztogatni kezdi, akkor neki kevesebb terhe marad, mert minden egyes adagért, amit kioszt, ugyanannyi létértelmet kap cserébe. Ez az értelem vagy jelentőség vagy fontosság vagy funkció, vagy nevezzük, ahogy akarjuk, pedig talán már nem teher, hanem támasz lesz, amely létezését megalapozottá és indokoltta teszi.

Három alapvető változata van, véleményem szerint, a művészeti elköteleződésnek. Egy-egy elmélet példáján keresztül szeretném röviden bemutatni őket.

Az első változatot *reflexív elköteleződésnek* nevezhetnénk, megfogalmazója pedig Pierre Bourdieu. *A művészet szabályai* című mű a tiszta művészet történeti genezisééről szól, főszereplője pedig Gustave Flaubert. Van azonban a könyvnek egy másik, háttérben meghúzódó témája is, ez az értelmiségi személyének történeti genezise, és egy titkos főszereplője, ő pedig Émile Zola. A kifejtés egészét végigolvasva rájövünk, hogy voltaképpen az első csupán a második előkészítése-ként íródik, azaz a tiszta művészet Bourdieu számára szinte csak arra való, hogy helyet adjon az értelmiségi alakjának, Flaubert pedig csak arra, hogy előkészítse a terepet Zola megjelenése számára. Bourdieu szerint Zola „beteljesíti az irodalmi mezőnek az autonómia irányába haladó fejlődését, s egészen a politikáig terjedően megpróbálja érvényesíteni a függetlenség értékeit, amelyek az irodalmi mezőben uralkodnak. Ez akkor sikerül neki igazán, amikor a Dreyfus-per kapcsán a politikai mezőbe olyan problémát tud bevinni, amely az értelmiségi mezőre jellemző megkülönböztetési elvek alapján jött létre, illetve az egész társadalmi univerzumra érvényesíteni tudja ennek a csupán részleges világnak az íratlan törvényeit, amelynek részlegessége azonban éppen abban áll, hogy egyetemességet követel magának. Paradox módon tehát éppen az értelmiségi mező önállósága teszi lehetővé az író kezdeményező aktusát, aki az irodalmi mező saját normái nevében lép fel a politikai mezőben, s ezzel önmagát értelmiségivé teszi. A »Vádolom« a kollektív emancipáció folyamatának eredménye és betetőzése... Az értelmiségi tehát akkor jön létre, amikor beavatkozik a politikai mezőbe *az önállóság nevében*, illetve a kulturális termelési mező sajátos értékei nevében, amely ekkorra már magas függetlenségi fokot vívott ki magának a hatalommal szemben” (BOURDIEU

2013; 150., kiem. az eredetiben). Az értelmiségi (a művész és a tudós) egy paradox lény, állítja Bourdieu, amennyiben mindig szüksége van az autonómiára, hogy heteronóm lehessen, és úgy kell heteronómmá válnia, hogy közben nem adhatja fel autonómiáját. Joga és kötelessége mindenbe beleszólni, a zolai „Vádolom” módján, de azért, mert függetlensége, amit az egyetemes nézőpont biztosít számára, olyan *reflexió*s képességgel ruházza fel, amilyennel semmilyen szakemberre vált értelmiségi vagy „organikus értelmiségi” (Gramsci) nem képes rendelkezni (BOURDIEU 2013; 354–362). Nem a társadalomba való integrálódás tehát az elköteleződés eszköze és célja, hanem maga a reflexió, az egészet – amit a populizmus céloz meg – is meghaladó *egyetemes nevében és érdekében*.

A második változatot *reszponzív elköteleződésnek* nevezhetnénk, megfogalmazója pedig Jean-Paul Sartre volt. A rezszponzív elköteleződés abban különbözik a reflexívtől, hogy az alanya nem elsősorban az alkotó vagy általában a kezdeményező, hanem a befogadó. A rezszponzív elköteleződést kezdeményezni kell valakinek, tehát az mindig válaszként érkezik egy felhívásra, ám ez semmivel sem teszi kevésbé szabad és független aktussá, csupán közvetettebbé. Nem az író kötelezi el az olvasót Sartre elmélete szerint, hanem maga az olvasó teszi ezt meg felelve az írónak, felvállalva a felelősséget, ami azonban ettől még az ő saját felelőssége marad. A művészet adomány és igény, ahogy Sartre híres megfogalmazása szól, ám amit ad és amit igényel, az egyaránt a szabadság, az olvasó szabadsága, és csak az. A művészet eszköz, de nem egyszerűen kommunikációs eszköz, amelyen keresztül valamilyen partikuláris üzenet továbbítása zajlik, hanem egyfajta átváltoztató eszköz, amelyik nem valamely rész megváltoztatására törekszik az egészen belül, hanem magát az egészet helyezi más megvilágításba, az egészet változtatja át. Ideológiakritikai eszköz tehát, de olyan, amelynek megcélzottja még csak nem is valamelyik partikuláris ideológia, vagyis a világ egészéről alkotott kép, hanem – szintén az egészen túl – az a termelői és fogyasztói apparátus, amelyből az ideológiák származnak, illetve amelyben az ideológiák gyökeret eresztenek és elterjednek. A művészet elkötelezése tehát az olvasó szabadságának felélesztését jelenti, az arra való rámutatást, hogy minden alkotott, és ezért minden megváltoztatható. „Mert éppen ez a művészet végső célja: visszanyerni ezt a világot, olyannak láttatva, amilyen, de mintha forrása az emberi szabadság volna” (SARTRE 1969; 70–71).

A harmadik változatot *expanzív elköteleződésnek* nevezhetnénk, legteljesebb megfogalmazója pedig Peter Bürger volt. A művészet kiterjesztéséről persze sokan beszéltek a múlt században, sőt már előtte is, az expanzív elköteleződés azonban nem pusztán a művészet kiterjesztését jelenti. Azért nem, mert a művészetet úgy is ki lehet terjeszteni, hogy szinte semmit nem változtatunk a természetén, vagy úgy, hogy akár nagyon is megváltoztatjuk, ez a változtatás azonban csupán külső igényeknek való alávetést jelent. Mindkettő gyakori hibája a modern művészetnek. A másodikat talán jobban ismerjük, számos példája van a művészet pusztá designná tételétől kezdve a politikai propagandává tételéig, de az első sem olyan ritka. Akkor találkozunk vele leginkább, amikor azt látjuk, hogy a művészet gyarmatosítani akarja az életet; hogy olyan emberek életébe akar beleavatkozni, akik nem tartanak rá igényt (mert például nem képesek a megértésére); hogy olyan helyszíneken, eseményeken, pillanatokban akar jelen lenni, ahova és amikor nem való, de leginkább azért nem, mert nem tesz mást, mint „művészetet” csinál, azaz rossz művészetet, mivel ugyanazt csinálja, mint előtte, csak egy újabb, érdekesebb, frissebb közeget keres önmaga számára. Az antiművészeti gesztusok egy része, vagy például a happeningek egy része, vagy a public art, vagy a mai szociális művészet akcióinak és műveinek egy része sajnos ilyennek minősíthető, még ha sokszor nem is merjük kimondani ezt, mert nem akarunk vaskalapos konzervatívnak látszani. Az expanzív elköteleződés azonban valami teljesen mást jelent a bürgeri elmélet értelmében. Bürger azt írja: „Az avantgardisták tehát a művészet *Aufhebung*-ját akarták a szó hegeli értelmében: a művészetet nem egyszerűen megszüntetni kell, hanem át kell vezetni a gyakorlati életbe, ahol az, más formában ugyan, de megőrződne... Az a gyakorlati élet, amelyhez az esztétizmus, azt tagadva, viszonyult, a polgári társadalom mindennapjainak célracionálisan rendezett élete. Az avantgardistáknak tehát semmiképp sem az volt a szándékuk, hogy a művészetet *ebbe* a gyakorlati életbe integrálják; ellenkezőleg, ők is osztoztak a célracionálisan berendezett világ elutasításában, amit az esztétisták kifejezésre juttattak. Az esztétistáktól az különbözteti meg őket, hogy a művészetből kiindulva megkísérelnek egy *új* életgyakorlatot kialakítani” (BÜRGER 2010; 66). Az avantgardisták célja tehát a művészet önmagába zártságának megszüntetése, amit Bürger a művészet intézményi jellegével azonosít, és visszavezetése a mindennapi életbe. Ha azonban csak ennyiről lenne szó, az

eredmény nem lenne más, mint két egymástól továbbra is független entitás, a művészet és az élet pusztán *külsődleges* összekapcsolása. Jó esetben – tegyük hozzá –, hiszen ez még ideális állapotnak tekinthető ahhoz a sok-sok elképzelhető változathoz képest, amikor az egyik fél bekebelezi vagy a maga képére formálja a másikat. Az *egész* megváltozására van tehát szükség, igazi forradalomra, amelyből mindkét oldal újjászülethet. A művészet Bürger szerint úgy született újjá, hogy megváltozik az egész struktúrája és működés módja – erre vezet be a szervetlen műalkotás fogalmát, amely nem alkot zárt egészet, és a valóságot közvetlenül is képes magába fogadni, illetve ön-maga is valóságként képes működni. Az élet pedig úgy, hogy a munka szórakozássá és szabad alkotássá válik, és magába tudja fogadni még a művészetet is – a művészet mindennapos gyakorlat lesz például a szürrealista „pratiquer la poésie” jelszó megvalósításának formájában. Ez a leírás persze utópikus, mégis történeti tény, hogy széles körben léteztek hasonló avantgardista szándékok, és persze az is, hogy ezek a szándékok hamar megfeneklettek a sekélyes valóság tengerén. Bürger maga is tisztában van ezzel, ebből ered művének helyenként melankolikus hangulata, illetve az a végkövetkeztetesként megfogalmazott tétele, amelyben Bourdieu-höz hasonló álláspontra helyezkedik, mivel végső soron Bertolt Brecht művészeti módszerét és intézményiséggel szembeni magatartását teszi követendő példává.

Ha végigtekintünk a művészeti elköteleződésnek ezen a három változatán, az az érzésünk támadhat, hogy kimerítettünk minden lehetőséget, hiszen tulajdonképpen végigmentünk a szerző–mű–befogadó klasszikus szerkezet minden egyes tagján. Sőt, az utolsó példa nem is pusztán a műről, hanem legalább ennyire az egész háromtagú szerkezetről, tehát magáról a művészetről is szólt. És ráadásul ez az utolsó tűnt a valóságtól leginkább elrugaszkodottnak és eleve kudarcra ítéltnek.

Mi a közös ebben a három változatban, ami összekapcsolja és ugyanazon egész három összetevőjévé teszi őket, ám mégis megváltoztatható, tehát megváltoztatásával egy új paradigma teremthető, és talán már teremtdött is? Létezik ilyen közös, véleményem szerint, és az új paradigma is létezik már. Ha közelebbről megnézzük a három változatot, jól láthatóvá válik, mi ez a bizonyos közös: az egyetemesség iránti igény. A művészet mindig is irtózott a partikularitástól (ahogy az esztétika is, mint Kant kapcsán láthattuk), ezért tekintették az esetek döntő többségében alacsonyabb rendű művészet-

nek azt, amelyikre az alkalmiság, a véletlenszerűség, az átmenetiség (a mulandóság), a mindennapiság volt jellemző, és ez az irtózás az elköteleződés iránti igény felbukkanásával sem tűnt el. A műalkotás persze mindig egyedi, hiszen valahogy megtestesül (ha máshogy nem, hát legalább az elmében), ám ennek az egyediségnek kivételessé kell válnia, s kivételességét a leggyakrabban annak köszönheti, hogy közvetít az egyedi és az általános között, sőt szintetizálja azokat, vagyis *különösséggé* válik (a szó hegeli és lukácsi értelmében). És ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy szimbolikus vagy allegorikus, zárt vagy nyitott, szerves vagy szervetlen műalkotásról van-e szó, tehát hogy a klasszikus modern (a goethei-lukácsi) vagy az avantgárd műtípusról beszélünk-e – mindkettő igényt tart az egyediben az általánosra.

A leggyakrabban így érhető el a műalkotás kivételessé tétele, mégsem kizárólag így, mivel elérhető úgy is, hogy valóban felvállaljuk a partikularitást, felvállaljuk a korlátozottságot, a lokalitást, a csak itt-és-most érvényességet, és a kivételességet éppen ebben, illetve ennek túlhajtásában véljük megtalálni, nemcsak az általánosan, hanem az egyediben is túliban, amit az utóbbi évtizedekben a *valóssal* szokás azonosítani. A művészet úgynevezett szociális fordulata, amit időben körülbelül a kilencvenes évek végére szokás helyezni, ezen az úton indult el. Nem kizárólag persze, de talán ez az egyik legmeghatározóbb iránya. A hagyomány pedig, amelyhez kapcsolódni tud, a szituacionisták mozgalma. És nem elsősorban a látványosság társadalmának kritikájával, hanem azoknak a technikáknak vagy stratégiáknak az átvételével, amelyeket a szituacionisták találtak ki, mint például a kisajátítás, a beavatkozás, az eltérítés, a hamisítás, a blokkolás, az elfoglalás stb. Ez mind átmeneti jellegű és korlátozott hatókörű és hatású gesztus, amely viszont cserébe a mindennapi élet szintjén képes maradni, vagy egyáltalán el tudja azt érni, mivel távol tartja magát az intézményektől és a piacra vihető termékek előállításától. Közben pedig kétfajta reményt táplál magában. Azt a reményt, hogy „az egész a részben” szerkezet helyett és attól radikálisan eltérő módon ő is képes önmagán túlmutatni, még hozzá valamiféle példaadás formájában, ami nemcsak abban különbözne az előbbitől, hogy nem tart igényt az egészre, hanem abban is, hogy pusztán analogikus viszonyban áll minden későbbi megvalósulásával, tehát hogy minden egyes alkalommal az adott kontextusból kell megszületnie. És azt a reményt, hogy egyszer majd ezek a heterogén példák összekapcsol-

lódnak egy ugyancsak heterogén, szerkezet nélküli hálózattá, amely egyre jobban terjed és sűrűsödik, és végül mégis meghatározóvá válik majd az egészre nézve a maga egész nélküli egészében.

Nem szeretném bírálni ezt az amúgy is túl sokrétű irányzatot, és főleg nem művészetelméleti szempontból. Máshol már többször megtettem ezt, ezért itt mindössze két megjegyzéssel zárnám mondanommat, amelyek mindegyike igyekszik az elköteleződés problémáján belül maradni.

Vajon tényleg le tud-e szállni a partikularitás szintjére a művészet, ha elkötelezett társadalmi művészetté akar válni? Mit tegyen, ha maga mögött akarja hagyni az egyetemesség szintjét és nézőpontját, és kizárólag a valóban helyi és egyedi problémákkal kíván foglalkozni? Álljon a mindenkori kisebbség oldalára? Vagy álljon a mindenkori elnyomottak oldalára, még ha azok nem is feltétlenül a kisebbséget alkotják? De mi a garancia arra, hogy a kisebbségnek igaza van a többséggel szemben, és ugyanígy milyen garancia van arra, hogy az elnyomottak nem joggal vannak elnyomva? A neonáci csoportok talán nincsenek kisebbségben, sőt nincsenek elnyomva is a társadalmon belül? Tudom, hogy ezek általános társadalomfilozófiai kérdések, és nem is megválaszolni kívánom itt őket, hanem csupán jelezni, hogy az egyetemes értékek tulajdonképpen soha nem tűnnek el az ilyesfajta művészetből, csupán kívül kerülnek rajta, ezzel pedig eltűnik szemünk elől a róluk hozott döntés folyamata, és megszűnik megvitathatóságuk. Hiába áztatja ugyanis magát a szociális művészet például azzal, és ez gyakori eset, hogy tevékenysége során csupán „mediatori” szerepet ölt magára, csupán közvetít például a helyi lakosok és az önkormányzat vagy a rendőrség között, az ügyek minden esetben eleve úgy vannak kiválasztva, hogy a művészek részéről már előzetesen erkölcsi-politikai ítélet születik az ügyben. A műalkotás valóban maga a közvetítés, de a művészek mégsem bármilyen ügyben hajlandóak mediálni, és hogy milyenben igen vagy nem, arról éppen emiatt nem kell számot adniuk és elgondolkodniuk.

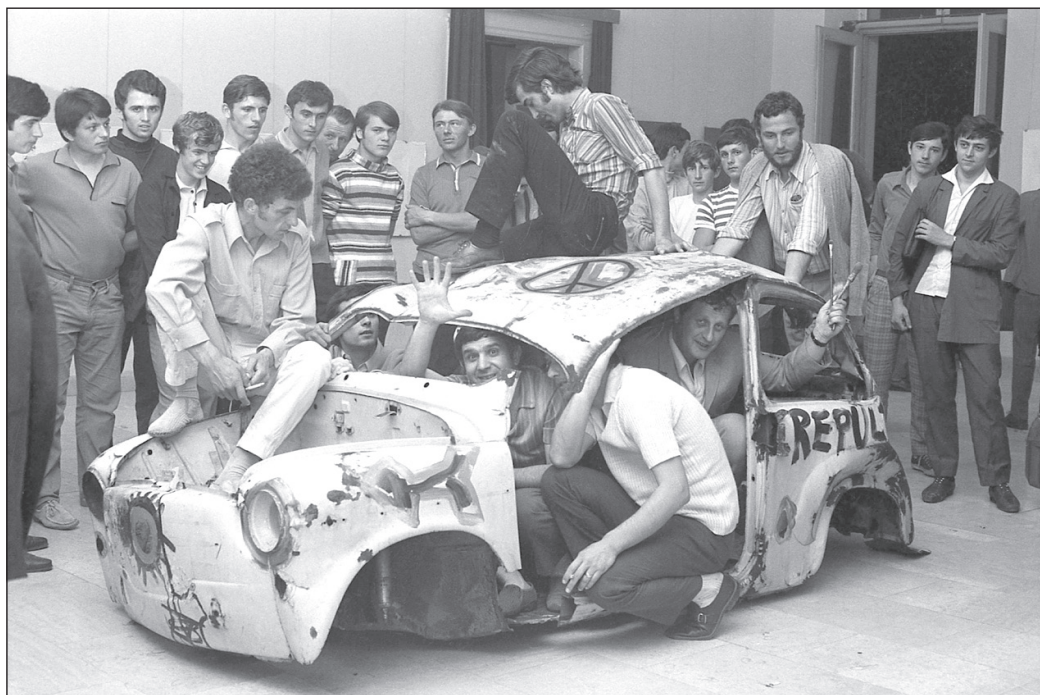
A másik megjegyzés a művészet intézményi jellegével kapcsolatos. Itt sem bírálni szeretném a szociális művészetet, bár jócskán lehetne (például azt, amikor egzotikus témát csinálnak kiszolgáltatott emberek életéből, akiket azután rögtön faképnél hagynak a projekt befejezésekor), és még csak nem is az intézmény közvetítő, figyelemfelkeltő képességét akarom hangsúlyozni, ami tagadhatatlan, hanem az általa biztosított lehetőségekre és szabadságra próbálom felhívni a

figyelmet. Az intézményt ugyanis a legritkább esetben hagyja maga mögött a művész, amikor „kilép az életbe” (nem is nagyon képes erre, ha művész akar maradni, hiszen már művésziidentitásán keresztül is magával viszi), és azonnal visszamenekül védőszárnyai alá, ha például valami jogi problémája adódik. És az esetek többségében nem is jó, ha maga mögött hagyja, mert az intézmény legalább annyi lehetőséget biztosít számára, mint amennyi gátat emel elé. A mai művészeti intézmények a társadalmi képzelet és kísérletezés széles terepét biztosítják az alkotók számára, olyan lehetőségeket és szabadságot, amilyenel sehol máshol nem tudnak rendelkezni az „életben”, és bár sok szempontból joggal bírálhatók, mára egyszerűen hamissá vált az a kép, amelyik a hetvenes évek elején, amikor Peter Bürger könyve íródott, még talán igaz volt, és amelyik a művészet intézményes jellegét egyfajta börtönnek mutatta. Viszont ha ezt elfogadjuk, megint csak oda jutunk, hogy az egyetemesség, amit ebben az esetben az intézmény képvisel, kiiktathatatlan az elkötelezett művészetből, és nem is lenne érdemes kiiktatni belőle. A mai szociális művészet hajlamos újra színre vinni az avantgárd és a neoavantgárd antiművészeti gesztusait, csak az első utópikusságát átformálja szerény aprómunkává, a második mindennel szembeni iróniáját pedig konkrét és komoly felelősségvállalássá. Mindkettővel a művészet artistikus jellegét igyekezik tompítani. A kérdés az, hogy megoldást jelent-e mindez az elköteleződés mikéntjének problémájára. Talán egészen addig foglalkoztatja majd ez a probléma a művészeti mezőt, amíg újra felvethetővé nem válik az a másik kérdés, hogy egyáltalán jó-e és mire jó, ha elkötelezzük a művészetet.

Irodalom

- BOURDIEU, Pierre (1979): *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris
- BOURDIEU, Pierre (2013): *A művészet szabályai*. Ford. Seregi Tamás. Budapesti Kommunikációs Főiskola, Budapest
- BÜRGER, Peter (2010): *Az avantgárd elmélete*. Seregi Tamás fordítása. Universitas, Szeged
- DELEUZE, Gilles (2013): *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Atlantisz, Budapest
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1980): *Eszztétikai előadások*. Ford. Zoltai Dénes. Akadémiai, Budapest
- KANT, Immanuel (2003): *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Osiris – Gond-Cura Alapítvány, Budapest

- LUKÁCS György (1975): Heidelbergi esztétika. In *A heidelbergi művészet-filozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Magvető, Budapest
- MOORE, George Edward (1959): *Principia Ethica*. Cambridge UP, Cambridge
- RICOEUR, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris
- SARTRE, Jean-Paul (1969): *Mi az irodalom?* Ford. Nagy Géza és Vigh Árpád. Gondolat, Budapest
- SERRES, Michel (1995): *The Natural Contract*. The University of Michigan Press, Michigan



Fítyófestés Zentán a 70-es években (Dormán László fotója)

Számunk szerzői

BALÁZS Attila (1955) író, szerkesztő, műfordító, újságíró
BOZSIK Péter (1963) író, szerkesztő, műfordító, költő
CSERNIK Attila (1941) grafikus, könyvtervező
DANYI Zoltán (1972) író, költő, műfordító
DURANCI, Bela (1931) művészettörténész, képzőművészeti kritikus, író
FENYVESI Ottó (1954) költő, író, szerkesztő, képzőművész
GÉCZI János (1954) író, képzőművész, szerkesztő, egyetemi oktató
GYURKOVICS Virág (1987) képzőművészeti kritikus, újságíró
LADÁNYI István (1963) költő, író, szerkesztő, egyetemi oktató
LOVAS Ildikó (1967) író, kritikus, műfordító, szerkesztő
MAURITS Ferenc (1945) képzőművész, költő
NINKOV K. Olga (1964) művészettörténész
ORCSIK Roland (1975) költő, író, műfordító, kritikus, szerkesztő, egyetemi oktató
PÉTER László (1958) képzőművész
SAGMEISTER Laura (1969) képzőművész
SEREGI Tamás (1974) esztéta, műfordító, egyetemi oktató
SZARKA MÁNDITY Krisztina (1984) művészettörténész, muzeológus
SZOMBATHY Bálint (1950) képzőművész, művészeti író, kritikus, költő
SZŰGYI Zoltán (1953) költő, szerkesztő
TOLNAI Ottó (1940) író, költő, szerkesztő, képzőművészeti kritikus, műfordító
ZALÁN Tibor (1954) költő, író, dramaturg, pedagógus

