

rev esztétikai kategóriáktól, tárgyilagosan beszámol egy-egy művész hatástörténetéről is. Egyfajta kortárs kultúrtörténet bontakozik ki ekképpen az írásaiban. Röviden szólva: Perneczky mindazt megírja a modern művészetről, ami számunkra, megfelelő külföldi szakirodalom vagy anyagi források és a tisztánlátás hiányában még ma is elérhetetlen.

Persze azok az esszék a legérdekesebbek, amelyek a magyar avantgárddal foglalkoznak. *Háy Ágnes*, *feLugossy*, *Halász Károly*, *Megyik János* dédelgető vallomásokat kapnak a műveikről szóló kisebb írásokban. Ezt a fejezetet két nagyobb lélegzetű és jelentőségű írás keretezi. Az egyik a kiüldözött *Halász Péter*-féle társulat, a későbbi Squat Színház keltette lírai emléktöredékek tárháza, afféle magánemberi rajongás és poszt-modern létszínház-értelmezés, a toronyból való zuhanás állandósulásának megkapó próbafogalmazványa. A másik tanulmány a hazai avantgárd pápájának, *Erdély Miklós*-nak működését foglalja össze, azzal a mindjárt az elején olvasható megjegyzéssel, hogy „kár fáradozni a megértésével”.

Nem ez az egyetlen fricska a kötetben – nem az olvasó, inkább – a „szakma” felé. Perneczky előszeretettel vonja be a magasművészet körébe a graffitit és taszítja ki onnan az elhíresült művészeket. Teheti, hiszen pontosan tudja, hogy a modern utáni művészet egyedül a személyes hit fennhatóságát tűri meg. Értékelés helyett tehát hitteli vallomást és ellenpárját, a kételkedő kérdezősködést választja. Rákérdez például arra, hogy miért bizonytalanodott el a korábbi a korszakos jelentőségű alkotásokat felismerő érzékünk. Vagy hogy mennyire absztrakt az a kapcsolat, amely a művészetet a pénzhez láncolja. Beszámol a nagy nyugati múzeumok „lényegfelismerő” mammutkiállításainak eszmei és gyakorlati hátteréről. Szomorú iróniával sztorizik a kortárs művészeti élet bucskájáról. Például arról az ijedtségről, amely rendre elérta volt orosz gyűjteményekből ma kiállító múzeumokat. Az egykori, cári időkben kisemmizett tulajdonosok leszármazottjai ugyanis, amint a kincsek kijutnak Nyugatra, azonnal bejelentik igényüket a szovjethatalom által elrekvirált családi vagyona.

Ilyen hát a helyzet a toronyból való zuhanás után.

Milliókat érő műtárgyak gyűjtésmódja és főleg rablása teremt állandó konfliktushelyzetet és érdeklődést az európai képzőművészetben. Közben művészek sora, egész mozgalmak tűnnek el a politikai változás helyébe lépő szegénység fekete lyukában. És miközben a szerző utópikus tanulmányt ír *Hogyan építsünk múzeumot* címmel, saját magán is mulat. Ez a mondat ugyanis – s ezt ő is tudja – magyarul, sajnos, nem is értelmezhető. A kortárs magyar képzőművészet például szentendrei mosókonyhák padlóján fekszik. Illetményrendszer híján egyetlen mentője, számontartója, ápolója mindennek maga a kritikus lett. Perneczky könyvével, írásaival ez ügyben mindent megtesz, amit csak lehet.

Perneczky Géza: Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983-1994. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1994.

SZEGŐ GYÖRGY

Maurer

Maurer. Ilyen rövid címe van *Dieter Ronte* és *Beke László* közös könyvének, amelyet a Present Time Foundation adott ki Budapesten, 1994-ben. Ez a cím két magyarázatot kaphat. Egyrészt a könyv három nyelvű, a német éppoly egyenrangú szövegközlést kap a magyarral Ronte tanulmányánál, mint az angol Beke László írása mellett, s Maurer saját szövegei mindhárom nyelven olvashatók. Nos, ez a többnyelvűség indokolhatta, hogy a címlapon csak a családnév legyen. Másrészt ez a címválasztás arról is árulkodik, hogy igazán arra számítottak a forgalmazással kapcsolatban a könyvet kiadók, hogy olyanok lesznek a könyv iránt érdeklődők, akik számára ez a név már fogalom. A jelen írással ezek körét szeretném bővíteni.

El kell áruljam már a bevezetőben: elfogult vagyok Maurer Dórával kapcsolatban. Neki köszönhetem ugyanis egyik nagyon emlékezetes film-élményemet: a Tértfestést. Maurer 1982-ben Alsó Ausztriában Buchberg Várkastélyban kifestett egy toronyszobát. A film a festés fázisait, valamint a végeredményt mutatta be. A filmből az derült ki, hogy a Maurer-féle geometrikus rendszerű festéssel olyan anti-illúziót lehet létrehozni, amely teljesen lehetetlenné teszi a térfelismerést. A kifestés során a valóságos térnek olyan „negatívját” (?) állítja elő, amely az eredeti térérzetet teljesen megszünteti. Síkot érzékelünk, s azon csodálkozunk, hogyan lehet, hogy mégis tudunk benne közlekedni. Valóban nagyon különleges élmény volt. A könyv írott forrásként rögzíti (egy 1982-es, a művész által írt katalógus bevezetőjéből vett idézet közlésével), hogy Maurer célja az volt, hogy „mechanikus-rationális úton abszurd téri helyzet jöjjön létre”.

Az teljesen nyilvánvaló, hogy az előzőekben leírt hatáshoz nem lehet teljesen véletlenül eljutni (még ha van is a folyamatban a véletlennnek szerepe, éppúgy, mint életünk bármely más mozanatában). A kastély térfestését pontosan ki kellett találni, s a tökéletes vizuális hatást gondos szakmunkával meg kellett valósítani. A kiinduló pontot tehát a gondolat jelentette, s az eredményt nem a másként-nem-lehet típusú látvány adta, hanem az a téri illúzió hordozta, amelyet helyesebben talán anti-térnek nevezhetnénk. Ezt a folyamatot bemutató film volt az oka annak, hogy a könyvet is nagy várakozással vettem kézbe. Nem csalódtam.

Maurer Dóra tevékenysége a könyv átolvasása során nagy vonalaiban kibontakozik előttünk. A Dieter Ronte-féle szöveg, mint a könyv első fejezete Maurer művészetének mintegy elméleti alapvetését adja. Azaz megírja, milyen művész- és művészet-fogalommal boldogulhatunk, ha Maurer művek befogadására törekszünk.

„A művész az ismeretelmélet hordozójává válik, felismeréseit vizuális formában megfogalmazó kutatóvá...”

Maurer „nem a reprodukció kényelmes útját járja, hanem a megismerését... (nála) a művészet alapvető értelmi tevékenység, kutatás, eddig ismeretlen lehetőségek feltárása...”

„A művészet ágens, akció, felismerhetővé tevés, megmutatás, felszólítás, hogy más tapasztalatok, más látásmód alapján másként gondolkodjunk.”

„Maurer Dóra par excellence az, akit századunkban avantgard művésznek nevezünk, aki történelmi idézetek, ironikus reflexiók, a new sensibility vagy a nyolcvanas évek eklekticizmusa nélkül, elvi síkon és teljes radikalizmussal folytatja párbeszédét a múlttal.”

Ronte szövegeiben nagyon sok a vitára serkentő állítás (amint az előző mondat „mellesleg” kijelentése arról, hogy kit nevezünk par excellence avantgard művésznek), de ez a mi nézőpontunkból nem jelent mást, mint azt, hogy Maurer Dóra szigorúbb művész, mint amilyen kommentátor Ronte. És ami ennél még fontosabb: a művésszel kapcsolatosan észrevételei fontosak, legfeljebb néhol túl általánosak. Azaz, ha valaki „naív olvasóként” veszi kezébe a könyvet, úgy, hogy nem ismeri Maurer művészetét, s nem előbb nézi meg a könyv képi információit, hogy azután Ronte szövegével párhuzamosan is utánaalapozzon az aktuális vizuális anyagnak, akkor bizony sokszor a levegőben marad egy-egy állítás. Nyilván ezért is választotta Maurer azt a könyvszerkesztési technikát, hogy egyes képtípusokról saját szövegeket is beillesztett, amelyek anno katalógus-szövegeként, vagy kiállítási szóróanyagként már megjelentek, épp azzal a céllal, hogy a mindenkori naív nézőnek segítsenek értő képszemlélővé válni.

A könyv harmadik típusú szövegének szerzője Beke László. Róla tudni lehet, hogy a művész alkotásaival több, mint két évtizede foglalkozik, figyelemmel kíséri a pálya alakulását, az új művek keletkezését. Kommentárja ebből a nézőpontból íródott, s ez hitelesíti az olyan mondatokat, miszerint: „Eredetileg arra gondolt (mármint Maurer – Ch.B.), hogy a számára kedves, apró tárgyakat többször egymás után lepréseli ez az eltolódás-műfaj keletkezése, egyszersmind az elrejtések és az új típusú grafika kapcsolatának magyarázata.” Azonban Beke sajnos már az írás legelső szakaszában elhárítja magától a monografikus elvárást. Nincs tehát ebben a szép és tanulságos kötetben Maurer monográfia, habár Beke László írása közel jár ahhoz, s ezáltal nagyon komoly alapozást jelent egy monografikus igényű munkához.

A könyvből ennek ellenére kirajzolódik a Maurer-profil. Megtudhatjuk belőle, hogy miután 1961-ben elvégezte a Képzőművészeti Főiskolát egészen 1966-ig rézkarcokat készített „az érzékenység megmutatása és elrejtése” (Beke) jegyében, amelyeket azon évben a Dürer Teremben bemutatott. A kritikusok felfigyeltek a kiállításra. Majd Maurer ösztöndíjat és férjet talált magának Bécsben, s 1968 óta „kétlaki”, Bécsben és Budapesten lakik és dolgozik. A 60-as, 70-es évek fordulóján azután szinkronban a tudományos életben is felbukkanó strukturalizmussal, Maurer konceptuális művészettel kezd foglalkozni.

A következő rövid idézetre a Dieter Ronte-féle szövegben bukkanhatunk: „A Schwechat, egy kisebb Bécs környéki folyó árterületén 1970 májusában a munkások festékmaradványokat és más hulladékot borítottak ki... (Az árterületet) Maurer Dóra Gáyor Tiborral (férjével – Ch.B.) keresi fel. Nem érintetlen természeti szépségek után kutatnak, mint a romantikus kor művészei, hanem világukat, környezetüket járják be kritikus szemmel. A kiborított festékmaradványok láttán fényképezni kezdenek... A közeli felvételek nyombiztosítások...A környezeti baleset így optikai eseménnyé válik...”

Majd Maurer saját szövege 1975-ből: „(a mozgás, az idő, az eltolódás vizsgálatához) személyes mozgásvágyam vezetett el 1966-ban. A mozgás változást, egzisztenciális változást jelentett számomra... 1968-70-ben még a legkülönbébb mozgásokat vizsgáltam: anyagok változásait (száradás, szivárgás), természeti jelenségeket (szélmozgás, áradás), helyváltoztatásokat (esés, járkálás), gesztusokat (lövés, rombolás). 1971-72-ben már kevésbé érdekeltek ezek a vehemens mozgások, minimális eltolódásokkal, mozgásvariációkkal foglalkoztam.”

Az *eltolódás* mindenestre kulcsfogalom Maurer művészetében. Hiszen sokmindent lehet eltolódásként értelmezni: a struktúra-átalakulásokat éppúgy, mint a növekedést vagy a hírtorzulást. Ez a fantasztikus bőség azonban nemhogy zavart okozott volna Maurer elképzeléseiben, sőt, arra ösztönözte, hogy egyre kisebb részegységet vizsgáljon, de azt minél alaposabban. Ennek következtében tiszta és világos maradt a célkitűzés és a cél megvalósítása egyaránt. S ami még nagyon lényeges: Maurer művészete nem lett száraz, unalmas, inkább szórakoztató mindazoknak, akik szeretnek a szellem játékos ösvényein kalandozni. *Baumeisterre* hivatkozik: „Az eredeti művész elhagyja az ismertet és a tudást. A null-pontig hatol. Itt kezdődik fölöttes állapota.” S teszi mindezt azért, hogy a nézőjére az aktív megfejtő szerepét oszthassa, hogy így vonja be az alkotásba.

Már 1972-től kezdve találkozunk nála matematikai alapon konstruált képépítési eljárással. Ezeket *Mennyiségtábláknak* nevezte el, a mágikus négyzetek problematikáját kutatta bennük. Majd (véleményem szerint) a matematikai szempontból legizgalmasabb sorozata is elkezdődött: a *Széttolt négyzet, avagy 5-ből 6*, és társai. E műsorozatnak az a lényege, hogy segítségül hívja a Fibonacci számsort, s annak jegyében ritmizál bizonyos elemek közötti távolságot. A távolság növekedésével átértékelődik a mi van mivel együtt kérdés.

Fantasztikusan izgalmas lehetőséget vet fel a *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok* című fotósorozata is. Itt azt érzékelteti, hogy ugyanaz a fénykép jelentheti egy mozgás kiinduló vagy bezáró állapotát, s annak ismeretében, hogy mi volt előbb, s mi van később, ugyanaz a felvétel egészen más tartalommal telítődik.

Nem véletlen, hogy ezekkel a gondolkodási problémákkal Maurer a filmkészítéshez fordul, hiszen ezek a kérdések filmi kérdések is. Nem csak a bevezetőben már említett Tértfestés fűződik a nevéhez, hanem a Balázs Béla Stúdió további olyan művei, amelyek a vizualitás gondolkodásra serkentő lehetőségeit aknázzák ki: a *Relatív lengések* (1973-75.), *Megtanult önkéntelen mozgások* (1973), *Triolák* (1975), *Timing* (1973-80.), *Kalah* (1980).

Még két dologról szeretnék szólni, bár már túlléptem azt a terjedelmet, amelyben a szerkesztővel megállapodtunk. Az egyik, hogy bár nem vitásan az avantgard szelleme vezérli Maurert, mégis (és ez nagyon érdekes!) a Ronte-féle szöveg mellé helyezve érvényesen tud Leonardora hivatkozni. „Minden felismerésünk érzékeléssel kezdődik.”, és „Az érzékek földiek, az értelem, ha szemléli őket, rajtuk kívül áll.”, továbbá „A tapasztalásból kell kiindulnunk, hogy megismerjük a törvényt.”. Ronte vonja le Maurer művészetéből azt a következtetést is, hogy Maurer művészetében a „husserli gondolathoz

csatlakozva” az alkotás ideává tevő aktussá lesz, azaz ahhoz használ a művész formai és anyagi ideákat, hogy felmutathassa az ideák ideáit.

A másik dolog, amiről meg kell még emlékezni, Maurer fotogramjai. Ezen belül készült egy sorozat, amely a Fényzsilipek címet viseli. Ezen művek talán a fizikusok érdeklődésére tarthatnának különösen igényt, ha nem lenne kézenfekvő, mondhatnám banális a megoldásuk egy fizikus számára (az oldalról érkező fény útját kis lapocskák állják el, s így a fény „megakad” a zsilipeken). Viszont épp ez az érdekes, hogy a természeti jelenség szintjén már közhelyes jelenségről emlékezetesen SZÉP képeket készít Maurer. Ezért mondhatja azt tanulmánya végén Beke László: „megteremtett egy új, egyéni mozzanatokban bővelkedő és környezetünk egyre több vonatkozására kiterjedő vizuális világot... (amelyben)...a rendcsinálás racionális vágya helyet biztosít mindenfajta emberi érzékenységnek, gyengéd tárgyilagosságnak a tudományos igény egyfajta várakozó optimizmusának.

CHIKÁN BÁLINT

A varrógép és az esernyő véletlen találkozás a boncasztalon

A szürrealizmusról

Mint minden valamirevaló, jelentős mozgalom képviselői, jelentkezésükkor a szürrealisták is ősökre és elődökre hivatkoztak. A régmúlt időkbe nyúltak vissza, felmutatva az életérzésükkel rokon művészeket, és az övékével hasonló vonásokat fedeztek fel az emberi kultúrtörténelem különböző szakaszaiban.

Legelső ősüknek a görög *Hérakleitoszt* tartották. főként ezzel a mondásával nyerte el rokonszenvedőket: „A víz nedves láng.” Az elődök közé sorolták a későbbi századokból *Swiftet*, *Sade márkát* és az angol sötét regény képviselőit: *Walpole-t*, *Racliffe-t*, *Lewist*. A régebbi irodalmi irányzatok közül a szürrealizmus a leginkább talán a romantizmushoz kapcsolódik, ami nem meglepő, hiszen a két életérzés rokon, amennyiben lázadást, tiltakozást sugall a fenálló renddel és a valósággal szemben. Az is hasonló a két mozgalomban, hogy ez a magatartás vagy életérzés megnyilvánulhat haladó vagy reakciós tartalommal, s a kettő nagyjából keveredik egymással.

A romantika hőskorából *Novalist* tartják magukénak misztikus halálvágyáért, regényes éjkultuszáért. Rajta kívül *Hölderlin*, *Achim von Armin*, *Blake* és *Coleridge* nyerte el tetszésüket. Ugyancsak elődként tartották számon a szimbolista *Baudelaire-t*, de csak az erkölcs terén, valamint *Rimbaud-t*, akinek romboló lázadása és alkímiája a szürrealista mitológia két alappillére lett. Az elődök közül kevésbé ismert név *Lautréamont*, azaz *Isidore Ducasse*, kinek szépségeszményét a címben feltüntetett mondása tükrözi!

A szürrealista mozgalmat az irodalomban három nagy port felvert izmus előzte meg. Míg a futurizmushoz szinte semmi köze sincs, s az expresszionizmushoz is vékony szálak fűzik, a dadaizmus közvetlen elődje volt, s a két mozgalom kezdeti szakasza nemegy tekintetben majdnem fedi egymást, időrendben szorosán követik egymást. A futurizmus és a szürrealizmus között *Appollinaire* az összekötő kapocs, éspedig a központosítás elhagyása, meghökkenítő képalkotásai és a nyelv korlátlan önmozgása révén. Preszürrealista elemeket rejt magában *Saint-John Perse* életműve is, ha dús képzeletével átszótt merész eszmetársításait, a valóságot önkényesen vagy inkább alanyian átértékelő hajlamáért vesszük figyelembe!

Viszont a szürrealizmus igazi szülője mégiscsak a dadaizmus, amely 1916-ban jelentkezett. A fegyverek ijesztő ropogása, a vérözön közepette született, de amikor létrejött a