
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

BOROTVAÉLEN

Ben Jakober és Yannick Vu installációja a Múcsarnokban

SEBŐK ZOLTÁN

Érdeemes rögtön előrebozsátani: több tekintetben is kivételes esemény színhelye a Múcsarnok. A szegről-végről magyar származású Ben Jakober és felesége, Yannick Vu speciálisan a patinás budapesti intézmény számára, annak térbeli adottságait számításba vevő és alkotó módon kihasználó, rendkívül összetett jelentéstartalmú installációsorozatot készített, melynek egyik-másik eleme önálló műként különféle rangos nemzetközi rendezvényeken már bemutatásra került ugyan, de az egész ilyen formában csak itt és most látható. Olyan össz-művet, külön-külön is érvényes alkotásokból építkező nagy narratívát sikerült komponálniuk, amely egyrészt helyi – rólunk és nekünk szóló – történelmi, politikai és kultúrtörténeti vonatkozásokban bővelkedik, másrészt viszont az egész olyan pontosan van megkomponálva, mintha tartozékait nem idehozták volna, hanem az egész a már eleve adott térbeli adottságokból szervesen nőtt volna ki. Ezt a kiállítást csak úgy lehetne utaztatni, ha vele együtt szállítanák annak „dobozát”, magát a Múcsarnokot is. De mivel ezt mi, „büszke magyarok”, nem engedjük meg, az fog történni, amit az installációk korában lassan meg kell szoknunk: a tárlat lebontásával maga a Mú is megsemmisül. Akár a színházi előadás, csupán dokumentumok – fotók, videofelvételek, katalógus, szemtanúk feljegyzései – formájában él tovább, no meg természetesen csalóka emlékezetünkben. Már csak ezért is érdemes minél alaposabban szemügyre vennünk.

Ahogy belépünk a Múcsarnok előcsarnokába, s még le sem vetettük a kabátunkat, az intézmény becses terezzopadlóján máris különös tárgyegyüttes fogad bennünket: megpillantjuk a történelmi magyar címert, de nem a megszokott formában, hanem egy halom gondosan elrendezett, feltehetőleg emberi

csontra rávetítve. Mielőtt valamiféle blaszfémiát sejténénk a dologban, érdemes emlékeztetni, hogy a művészek ezt a prezentációs formát a Schwarzenberg család ciszterci szerzetesek által kiképzett sedleci csonttárából vették át, de az egész lehetséges értelme ezzel még meglehetősen nyitott marad, s csupán a beavatásként értelmezhető kiállítás következő termeiben világosodik meg valamelyest. A csontok ugyanis önmagukban – pláne a nemzeti címerrel párosítva – jelenthetik a dicső elődök földi maradványait is, csakhogy az elhunyt hősök „természetes” helye inkább a jó öreg anyaföld lenne, nem pedig egy múzeum előcsarnoka. Amikor emberi csontok ilyen szemérmetlenül kerülnek közszemlére, akkor az – különösen itt, a mi térségünkben – inkább az erőszakos halál, tömeggyilkosságok és vandál etnikai tisztogatások jele szokott lenni. A művészet területén maradvá, eszünkbe juthat például, hogy a montenegrói származású Marina Abramović újabb performance-aiban, mintegy vezeklésképpen, épp csontokat szokott tisztogatni. S tényleg, a kiállítás következő termei, a különös beavatás újabb stációi ilyesfajta képzettársítások mellett szólnak.

Már az első teremben fémtalapzatra állított, felső végén kihegyezett fatörzsek fogadják a látogatót, olyasfajta, amelyeket a karóba húzáshoz szoktak volt használni gonosz lelkületű emberek. E rossz emléké eszközök, melyeken a csöpögő vért piros festék és vörös neoncsövek jelképezik, a kiállításon valóságos erdőt képeznek, hiszen nem kevesebb mint harminc van belőlük. Az installáció címe *Tízezer mártír*, s a Magyar Nemzeti Galériában őrzött, a tizenötödik század végéről származó Berki Mária Magdolna-oltárkép keresztrefeszítés-jelenete, a kereszt körül látható karóba húzott mártírok jelenete ihlette. A képből a művészek mintegy kiemelték, a valóságban realizálták a gyilkos eszközöket, méghozzá túldimenzionált formában, hiszen a karók igen vastagok és körülbelül három és fél méter hosszúak. Afféle mementóként magasodnak tehát a néző fölé, akinek a belőlük kialakított „erdőn” kell átmerészkednie ahhoz, hogy tovább követhesse az installációegyüttest.

Nyugalmat, megbékélést azonban a következő stációban sem talál. A termet hosszában két üvegfal szeli át: ezek között kell a látogatónak elhaladnia. Az üvegfolyosó két oldalán egy-egy agyaggalamblóvó szerkenyű áll, melyek fekete és narancsvörös korongokat lőnek az üvegfalra a nézők fejmagasságában. A lövedékek ripityára törnek az üvegen, és lepotyognak. A művelet akkor indul, amikor a látogató már bent jár az üvegfolyosón, és a lövések addig ismétlődnek hűs másodpercenként, amíg az ember el nem hagyja a folyosót.

Míg az előző stációkban az erőszak, a fenyegetettség jelei jobbra csak stilizáltak voltak – a csontok lehetnek állatiak is, a karók hegyén villódzó vörös neoncsövek hideg távolságtartással utalnak csupán a vérré –, ebben a teremben az ember már kis híján a bőrén érzi a fenyegetettséget. Mert ki

tudja, nem mondja-e fel a szolgálatot az üvegfal, s a következő lövedék nem a néző koponyáján csattan-e? Ennek veszélyét az ember ott, az üvegfalak között annyira reálisnak érzi, hogy félelmében hajlamos megfélemedezni a mű finom plasztikai értékeiről. Magam is csak utólag, fotók alapján tudatosítottam, hogy a korongok az üvegfalra milyen finom, áttetsző, ám egyre sűrűbb pontozatú szabályos sávot „sátfroznak” rá, a padlóra potyogó korongdarabkák pedig olyasfajta fokozatosan halmozódó anyagtömeget képeznek, mint Walter de Maria kezdeti földmunkái, melyekhez az *earth art* jeles képviselője ráadásul szintén hasonló üveglapokat használt. Arról már nem is szólva, hogy a korongok színe finom visszautalás az előző terem színvilágára, az üvegfalon kirajzolódó precíz sáv pedig máris előrevetíti a következő stációkban ismét felidéződő egzakt minimalizmus atmoszféráját.

De ezek csupán stiláris külsőségek, ott a helyszínen nehezen vagy egyáltalán nem érzékelhető finomságok, melyek azonban – művészetről lévén szó – mégsem elhanyagolhatóak. A lényeg azonban az – s ebben teljesen igaza van Hegyi Lorándnak, aki ihletett esszét írt a katalógusba –, hogy ez a szó fizikai értelmében is ijesztő és felrázó installáció a kiállítás dramaturgiájának leg-erőteljesebb, legagresszívabb, leghatékonyabb eleme: „Az első két terem dermedt csendje után – írja Hegyi – a becsapódó lövedékek robaja, valamint a folyosón menekülő emberek valódi gesztusainak pszichikai valósága olyan mértékben közelíti meg a valóságos veszélyhelyzetek drámai feszültségét, ami szétzúzza az esztétikai távolságtartás formáit. Itt maga az elemi ijedtség, sokk, a védekezés ősi gesztusainak realizmusa dominál, melyet a látogató egyszerre él meg a maga reakcióiban, és lát társainak arcán, gesztusaiban.”

S tényleg, a rendezők kötelességüknek érezték kiírni a figyelmeztetést, miszerint gyenge idegzetűeknek és epilepsziásoknak nem ajánlatos átmerészkedniük az üvegfolyosón. Ha tehát az installációegyüttest a történelem metaforájaként fogjuk fel, amire bőségesen van alapunk, akkor a felirat egyúttal azt is sugallja, hogy az úgynevezett dicső történelemnek még stilizált változatában sincs helyük a gyengéknek, az érzékenyeknek, a betegeknek. S ezen a ponton az ember tényleg elgondolkodhat azon, hogy a kényelmesebb megoldást választva beteget jelentesen és visszaforduljon-e, vagy emelt fővel vállalja az úgynevezett erősekkel, az erős gyilkosokkal való történelmi menetelés rögzös, ám utólag rendszerint megdicsőülő útját.

Ami engem illet, valóságos csoda, mondhatni történelmi csoda történt: miközben ott szerencsétlenkedtem az üvegfolyosó bejáratánál, egy gyönyörű törékeny nő sietett úgymond a segítségemre: ő szemlátomást még jobban félt mint én, így aztán mély lélegzetet vettem, karon fogtam és átsegítettem a félelmetes üvegfolyosón. S miközben most itt a hősiesség metafizikájának

átgondolásával foglalatoskodom, a szomszéd szobából áthallatszik ama gyönyörű nő szuszogása.

De mivel most nem az a feladat, hogy egy törekeny nőnél cövekeljünk le, folytassuk csak szépen menetelésünket a kiállítás megszabta útvonalon. Itt van mindjárt a következő terem, ahol tizenhárom korong alakú (már megint korong!), parabolaantennához hasonlatos tárgy látható. Arany színűre vannak festve, ami már eleve a szakralitást idézi. S tényleg, ez az installáció is egy, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött képre utal: a Káposztásfalvi Mester köréből származó, a Madonna halálát ábrázoló szepeshelyi oltárképen a szentek feje körül látható dicsfényt idézi fel. Dicsfény és parabolaantenna? Szakralitás és műholdas televíziózás? A képzettársítás első hallásra eléggé bizarrnak és erőltetettnek tűnik, csak hogy nem mi találtuk ki, hanem – miként az iménti elemzett karók vonatkozásában is – maga a művészpár vállalta a különös kultúrtörténeti párhuzamot (a kiállításon ott van mindkét ihletforrás reprodukciója).

Míg amott pop artos technika, a kiemelés és felnagyítás képezte az alkotó továbbgondolás alapját, ebben a teremben a kinetizmusban is nagy előszeretettel alkalmazott magas technológia érvényesül. A parabolaantennák rögzített alapon egy villanymotor segítségével száznyolcvan fokos forgást tudnak véghezvinni. Valahányszor a néző a közelükbe ér, a beépített érzékelő segítségével működésbe lépnek, s egyidejűleg furcsa hangokat, afféle éteri zenebonát hallatnak.

Akár ha e parabolaantennák, melyek „normális” esetben égi jelek vételére szolgálnak, itt egy kicsikét megbolondultak volna. Miközben tisztán formailag és kulturálisan a transzcendens értékszférára utalnak (s ebben a tekintetben indokolt a glória-párhuzam), funkcionálisan kizökkentek: nem az égi jelekre, hanem ránk, nézőkre reagálnak – minket figyelnek, ellenőriznek. Az éteri muzsika meg bizonyára csak arra jó, hogy galád módon elterelje figyelmünket e ragyogó formák alapvetően spicli természetéről.

Miután megfigyelttünk és leellenőriztettünk, átléphetünk a kiállítás utolsó stációjába, a Műcsarnok félköríves termébe, ahol immár ránk van bízva, hogy merre is induljunk el, illetve hogy milyen sorrendben vegyük szemügyre az ott kiállított műveket. Mivel az előző teremben szemünk már hozzászokhatott a körkörösséghez, ösztönösen is Paolo Uccello híres kelyhére leszünk figyelmesek: az 1430-ból származó perspektívarajzot, mely különös módon már eleve teljesen olyan, mintha számítógéppel tervezték volna, a művészpár tényleg komputeres eljárással dolgozta fel, s készítette el háromdimenziós változatát. A két és fél méter magas impozáns plasztika tehát (melynek ötször nagyobb változata melleleg egy spanyolországi autópálya felett díszleg) a high-tech közbeiktatásával megintcsak egy művészet- és kultúrtörténeti toposzt, neve-

zetesen a reneszánsz harmóniaeszményt idézi fel, de ezzel a művészpár alapvetően pesszimista történelemképe nem változik lényegesen, hanem csupán finoman ellenpontoszódik.

Hiszen ha Uccello kelyhétől eltávolodva a jobb oldali terem felé tekintünk, már megint az imént lepiclizett parabolaformára lehetünk figyelmesek: a két méter átmérőjű acélkorongot ott három tartókar rögzíti a faltól kis távolságra. Középen egy lyukból hajlékony cső vagy légtömlő lóg ki, mely kompresszorhoz csatlakozik. A sűrített levegő hatására a tömlő ide-oda ugrál, és ritmikusan a koronghoz csapódik. Ha a néző odaáll a mű elé, a korong tükörsíma felületén azt látja, hogy a kép mását megkorbácsolják.

Meg egy másik baljós mű, a *Planta Cara* is visszatükröződik a felületen: bizonyos értelemben totemisztikus alkotásról van szó, melyen egy központi tengelyről huszonnégy fekete motorkerékpáros sisak lóg, annak a két másiknak a pontos megfelelői, melyek odébb egy posztamensen nyugszanak. Az utóbbiakban hasonló neonszalak jelképezik az emlékezés lángját, mint amilyenek az első teremben a hegyes karókon a vért szimbolizálták: a vörös mindkét esetben az ember kiszolgáltatottságára, sebezhetőségére utal; azzal a különbséggel, hogy míg amott a „történelem terrorjáról” (Eliade) volt szó, emitt a személyes történelem jut szóhoz (a művészpár gyermeke ugyanilyen sisakban vesztette életét egy közúti balesetben).

Egyfajta termékeny paradoxon, hogy ugyancsak neonszalakban testesül meg ezen a kiállításon a „történelem terrorjától” való menekülés lehetősége, a transzcendencia is. A *Rítus* című munka négy óriási alumíniumtűjébe a művészpár arany színű neonszalát fűzött, a *Zen* című alkotáson pedig neonszövek tízméteres sorából rajzolódik ki egy füstszerű alakzat, amely egyszerre idézi fel a távol-keleti kalligráfia keresetlen egyszerűségét és az absztrakt expresszionizmus spontán gesztusrendszerét; mindezen keresztül pedig egy olyan attitűdöt, ami már nem is kultúra, hanem valóságos kultusz. Az önfeladás, a mindenséggel való alázatos azonosulás tipikusan távol-keleti kultuszára gondolok, ami csak időről időre szűrődött be az alapvetően önreflexív és historicista nyugati kultúrába. S amikor ez megtörtént, például az absztrakt expresszionizmusban és a rokon szellemiségű törekvésekben, mindig is nehézséget jelentett a művészettörténet alapvetően lineáris menetébe való beillesztése; mert a távol-keleti önfeladás, vagy ha jobban tetszik, a *vu-hszin* (nemtudat) mintegy merőlegesen metszi a történelem egyenesnek képzelt vonalát: nem annyira része annak, hanem inkább a belőle való kilépés lehetőségét kínálja.

Hogy ennek az alternatívának milyen erős a hagyománya Kelet-Európában, azt fölösleges itt bizonygatni. Jelentős gondolkodók tucatjaira lehetne hivatkozni, akik ebből a térségből származnak, s más-más alapról kiindulva, de a

történelmet mind ördöginek tekintették, s a megváltást valamiféle transzcendenciában keresték: Eliade, Kolakowski, Flusser és Cioran például egy-egy emlékezetes könyvet szentelt a témának, meg természetesen Hamvas Bélának is ugyanez volt az alapvető rögzisméje.

A *Rítus* és a *Zen* című munkáról tehát akár azt is lehetne mondani, hogy nyitott kapukat döngetnek, ha ezt minden iróniától mentesen tennék. De nem így van: a művészpár történelemfilozófiai szónoklata épp a neon használatának köszönhetően műviesedik és poposodik el, s ezáltal a patetikus sóhajba némi cinikus kuncogás is mindenképpen belekeveredik. S valami hasonló ambivalencia olvasható ki a kiállítás központi művéből is, mely azt a sokatmondó címet viseli, hogy *In Hoc Signo Vincas*. A triptichont három egyforma alakzat alkotja, melyek villanymotor segítségével szüntelenül változnak. Először kocka formájúak, aztán meg kereszt alakban nyílnak szét. A három rész más-más időpontban nyílik ki és csukódik össze, így valamelyik mindig kocka vagy kereszt alakú, illetve a kettő közötti átmeneti formában látható. A cím pedig Nagy Konstantin császártól származik, aki ezzel a jelszóval buzdította harcra katonáit.

E mű esetében több vonatkozásban is a keresztformára kell helyeznünk a hangsúlyt. Ha visszaemlékezünk a kiállítás korábbi stációira, különösebb gond nélkül sorolhatjuk, hogy ott van ez a forma már az előcsarnok csontcímerén is, ez a motívum lett mellőzve a berki Mária Magdolna-oltárképről a *Tízezer mártír* című munkában, s – ami még lényegesebb – az egész installációrendszer útvonala óriási keresztformát ír le.

Ahhoz tehát, hogy Ben Jakober és Yannick Vu kiállításához a komolyság minimumával közelítsünk, nem kerülhetjük ki a kínos feladatot, hogy legalább vázlatosan emlékeztessünk a kereszt szimbolikájára. A feladat azért kellemetlen, mert a világ egyik legrégebbi, legelterjedtebb és legátfogóbb jelképéről van szó, melynek jelentése pár mondatban csak durva torzítás árán foglalható össze. Így van ez még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy a művészpár például a központi installáció címével valamelyest lokalizálja is a lehetséges olvasatok körét. Az *In Hoc Signo Vincas*, magyarul Ebben a jelben győzni fogsz annak a Nagy Konstantinnak volt a jelmondata, aki a kereszténységet államvallássá emelte. Az utalás tehát eléggé egyértelmű: a mű azt az időszakot idézi meg és fel, amikor Krisztus szenvedései és üdvözülése közvetlen kapcsolatba került a világi történelemmel (s hogy ez milyen messzemenő, máig ható történelemfilozófiai konzekvenciákkal járt, azt a legfrappánsabban Karl Löwith professzor göngyöltette fel *Világtörténelem és üdvőtörténet* című ragyogó könyvében). Ráadásul – s ez nem lehet pusztán véletlen – az *In Hoc Signo Vincas* című munka pontosan oda került, ahol a kiállítás kereszt irányú útvonalának szárai metszik egymást.

A kereszt egyenseinek metszéspontja kozmikus szinten a legtöbb kultúrában a világ középpontját szimbolizálja; az archetipikus ember jelképeként egyrésztől az égi, a szellemi, az intellektuális, a pozitív, az aktív és a hímnemű, másrésztől pedig a földi, a passzív, a női aspektus egységére utal; ugyanakkor pedig – s itt kell ismét Nagy Konstantinra gondolni – a kereszt két egyensenek metszéspontja tradicionálisan mindig a külső világra nyit.

Ott, a kiállítás útvonalainak kereszteződésénél pontosan ezt teszi az *In Hoc Signo Vincas* című munka is, méghozzá több vonatkozásban. Először is a benne megtestesülő keresztforma, amely természetesen alapvetően transzcendens jelkép, a szokástól eltérően nem statikusan áll velünk szemben, hanem dinamikusan, a szüntelen változás, a létesülés és az elmúlás állapotában. Olyan formában tehát, ami nem a történelemből kivont szimbólumok, hanem inkább a történelmi események létmódja. Ha pár pillanatig elidőzünk előtte, máris kockaforma lesz belőle, ugyanúgy, ahogy történelemkönyveinkbe lapozva is hol ez a vadbarom feszít a trónon, hol pedig az ő dicső gyilkosa. A keresztet újra és újra „megöli” a kockaforma, a kockát pedig a keresztforma, hogy azután minden kezdődjön előlről. Nietzsche vaksi szeme itt minden bizonnyal felragyogna, hiszen a mítoszokból elcsent „legnagyobb gondolatát”, ugyanannak az örökös visszatérését volna kénytelen üdvözölni ebben a zseniális szimbólumképzetben.

A műtörténészek meg rögtön találnának okot arra, hogy a kereszt-formáról Malevics szuprematizmusára vagy Mondrian neoplaszticizmusára gondoljanak, majd a pár pillanattal később kockává záruló alakzatban egy egészen másféle irányzat, az amerikai minimalizmus semmitmondással kérkedő kasznijaira asszociáljanak. Az egész folyamat gépiességében pedig nem nehéz felfedezni a kinetikus szobrászat változó alakzatainak esztétikáját. Vagyis, és ez helyénvaló cselekedet, a néző vérmérsékletétől és műveltségétől függően nem csupán történelemkönyveket és történelemfilozófiai könyveket lapoz, hanem ott matat a művészettörténet Nagy Archívumában is, mely archívum immár semmivel sem kisebb, mint az egész világ.

Másrészt Nagy Konstantinnak eme központi helyen való megidézése önmagában természetesen olyan közhelyeket juttat az ember eszébe, hogy „a történelem az ember keresztje”, meg egyik-másik historicista üdvtan is igyekszik értelmezési vezérfonallá előlépni, de az efféle egyértelműségek nagyon finoman ellenpontozódnak. Igaz ugyan, hogy a művészpár által allegorizált történelemben a szenvedés, az erőszak, a kiszolgáltatottság dominál, meg az is igaz, hogy óvatosan és ambivalensen bár, de a transzcendencia mint menedék és megváltás is felmerül – ám a kiállítás egészének igazi poénja mégis valami másban kereshető.

E poént hajlamosak vagyunk abban a látszólag elhanyagolható tényezőben látni, hogy a nézőnek – mint már említettük – kereszt irányú útvonalon kell végighaladnia. Ez azért lényeges, mert a történelmi példázatként értelmezhető kiállításon strukturálisan, tehát lényegileg törlik meg a történelem megszokott lineáris és irreverzibilis vonala, de anélkül, hogy a mítikus körkörösség, a nietzschei örök visszatérés elviselhetetlen örvényébe sodródna. A néző kezdetben lineárisan, teremről teremre kénytelen haladni a kereszt nagyobbik szára mentén, majd a szarak metszéspontjainál önálló döntésre, saját felelősségvállalásra ítéltetik, hogy aztán visszafelé jövet ugyanezen a ponton, az örök visszatérés példázatának helyén tényleg ugyanannak a visszatéréseivel, a már látott és naivan átélt első négy stációval legyen kénytelen ismét szembesülni. Majdnem azt mondtam, hogy magasabb szinten szembesülni, de mivel a kiállítás egészében olyan sok finoman lebegő ambivalenciát és nemes relativizmust nyújt – a művészpár ilyen értelemben tényleg „borotvaélen táncol” –, hogy az ember úgy érzi, bölcsőbb, ha távol tartja magát a szikár egyértelműségetől. Annál inkább, mert Ben Jakober és Yannick Vu *Borotvaélen* című installációegyüttesének strukturális főszereplőjét, a keresztet, bizonyos legendák szerint a tudás és a bűnbeesés paradicsomi fájából ácsolták.

