

BÁN ANDRÁS

Rétegek

GÉCZI JÁNOS DEKOLLÁZSAIRÓL



„Visszabontani a jelenségeket”
(Géczi János)

Gyönyörű lehetett régen a bizonyosság kora. Amikor minden a helyére került, kirajzolódott a teljes mintázat, tiszteletet vívott ki a ráció. Gyönyörű volt a felfedezések kora, az előző évszázad. Amikor a réteg mögött újabb és újabb réteg bukkant fel. A léleké, a struktúráé, az autonóm formáé, a kulturális különbségé. A tudás antikvitása, a modernitás antikvitása – örömteli feladat elidőzni töredékeik tisztogatásával.

Géczi János dekollázsainak anyaga a plakát, a városi falakra és hirdetőablákra felragasztott plakát, amely – előzményeit nem felejtve – a nyilvánossá tétel évszázadában vált általánossá, módszere pedig – előzményeit nem felejtve – a modernség grafikai és költészeti gyakorlataiból ered. A dekollázsok módszere az elkülönítés és átalakítás. Az elhasználódott elkülönítése, hogy művészetként szemléljük, a talált montázshelyzet értelmezése átalakítással, az otthagyt, efemer állandóvá alakítása, metamorfózisa, művészetté nyilvánítása. A dekollázs a modernség bevezetett, történetileg elfogadott műfaja. Eredetének gyökérszálai a talált anyagok egymás mellé sorolásából (kollázs), az együttállások értelmezéséből (montázs), a szöveges és vizuális elemek konjunkciójából (az írásszalagtól a vizuális költészetig), a magas és populáris kultúra egybeolvasásából erednek. Historikus gyakorlat lenne Géczi János dekollázsciklusa, tisztelgés a múlt nagy mesterei előtt? Avagy az Akadémiára való utalásokon túl, a Modernre való utalásokon túl dekollázsai intenzíven a jelenben élnek, ez a világuk?

Géczi János dekollázsai mindenekelőtt: szépek. Ha nem is az Akadémia, de a Modern iskolázta szem számára azok. Az öröm és a játék lehetett az első szándék létrejöttükkor, a romlásból kibontható dekórum, különös esztétikum. Nem telhetett el sok idő, a dekollázsok önálló életre keltek. Kiállítások sora szerzett elismerést ennek a folyamatosan épülő ciklusnak. A kritikusok érzékenyen bemutatták e művek eredetét. Ha lehántjuk a történeti rétegeket, szétszalazzuk a múlthoz, a művészeti előzményekhez kötődéseket, ezzel plasztikusabbá válnak, színes reliefjei lélegezni kezdenek.

A Homérosz-tudósok izgalommal választották szét az oralitást, a kirográfiát és a tipográfiát, rádöbbenve a kimondott, a leírt és a kinyomtatott szó más-más poétikai-kommunikatív természetére. A költészet anyagának felfedezésében mindezen kutatósvények önálló úttá szélesedtek: elszakítani a papírlaptól a hangzást; rátekinteni a papírlapra mint grafikai felületre; megformálni a könyvet mint tárgyat...

A *Címképek* sorozat lapjain újságok harsány sorai következnek grafikai rendben. A világ összes szava. (Persze nem: a médium válogat a szavak között, mi emelhető címlapra. Fontos kitérő lehetne.) A képversek felől érkező a talált, a véletlen, a spon-tán egyaránt izgalmas ezekben a ragasztásokban Géczi János számára. Izgalmas és

kockázatos. Mert mindezen modernkori rábukkanások végletesen egyszerűek a képzőművészet történetében. Logikai szerepül fontos, a tárgyaik inkább mulatságosak: egy véécésésze, a földre szórt papír, a gyerekirka.

A „talált” egyszeri gesztus. Megismételhetetlen. Marcel Duchamp első ready made-je minden későbbi rámutatást magában foglal. Hans Arp talán tudattalan mozdulata – „tépéd szét a papírt és szórd a padlóra, s az az alakzat, amit létrehozunk, bizonyos okkult jelentéssel bír!” – minden későbbi véletlen-művet meghatároz. Henri Matisse, Paul Klee vagy Jean Dubuffet elfogulatlan, gyermeki örömmel művészetként vett kézbe spontán vizuális erupciókat. „A művészet hiba a rendszerben” – Klee ezzel a rövid mondattal tágassá nyitotta és végessé rajzolta a Modern horizontját. A *Címképek* sorozat akármeddig gombolyítható utalások gubanca, talált, véletlen, spontán, rendezett hiba, elhibázott rend: összeolvashatunk szavakat, felismerhetünk eseményeket, személyeket, felvehetjük a vizuális ritmust, élvezhetjük a harsány címlapbetűk geometriává egyszerűsített formáit, olvashatjuk nem lineáris módon, mint az újságot, a telefonkönyvet, a Bibliát, a netet.

Az eddigi felidézett művésznevek, alkotói irányultságok szóródása mindazonáltal nem esetleges: a funkcionalista-racionalista felfogásoktól távol az asszociációkban szerelmesen bízó szürreális jellegű megközelítések, művészalkatok közelében mozgunk. S ezen túl, Géczy János poézisének természete nem az archaizálás, az idézés, a történeti értelmezés. Evidens tehát, hogy a megtaláláson és összeillesztésen túl a „talált” helyzetet összetettsége izgatja. Így lelt rá a városi környezet jellegzetes szemetére, az óriási plakáthordozókon a „kifutó modellekre”, az idejüket vesztett plakátokra. Következnek a dekolázsok.

Elhagyott egy sor korábbi technikát: az újságkivágást és ragasztást, a letrasett betűk pikkelését, a fénymásolókkal való kísérletezést, a selejt nyomdai lemezek átalakítását. Figyelme a valamilyen módon beszerzett, használt óriásplakátokra összpontosul. Vizsgálódásaink kulcsszavai innen: a művészet nem hagyományos anyagai, érvényes montázs-eljárásai, a nagyvárosi-kommersz-globális egyre intenzívebb tapasztalata, a vizuális kommunikáció eszközeinek léptékváltása.

A *Balatonalmádi* (2022) a dekolázs alaphelyzete: az idő koptatta talált tárgyon kezd munkálkodni a művész – körbevágja, tovább tépi, fixálja. Gyötri ezt a kezébe kapott papír- avagy műanyag-töredéket. Az esetlegesből organikus forma keletkezik. Az elpusztult feltámad, élővé válik.

Furcsa művészeti alapanyag ez a durva raszterrel nyomott ócska felület. A XX. század jellegzetes művészhasználta matériáiról értekezve Monika Wagner írja: „a hétköznapi tárgyakkal a művészet területére való beemelése alapvetően megváltoztatta a műről és a művészi alkotásról alkotott elképzeléseket és szétrobbantotta a művészethez méltó anyagok kánonját”. Ilyen robbanásnyomként szemlélhettük a Merzbaut (a „Merz” a Commerz szó második szótagja), Kurt Schwitters civilizációmaradékából szerelt építményét. Schwitters a kiindulópont. Fennmaradt töredékei bizonyosságok a spontán és szerkesztett esztétikum lehetséges összhangjáról. A csatangolás helyett az esetleges maradványok műterembe gyűjtése, privát térbe zárása, sorolódása-szerelése megnyugvást kínál a kapitalizmus nagyvárosban létrehozott állapotának megértésében. Schwitters lenyűgözte az elképzelhető anyagok fantasztikus együttesének, asszambulázsának harmóniája, az elhagyott tárgyak megdicsőülése.

(Miközben a szarkasztikus kívülálló számára ez egyszerűen egy mániákus ember szemétdombja.)

És kiindulópontot jelentenek a gyűjtők. Nem a Wunderkammerek birtoklói, a valóság csodáinak, különlegességeinek, kuriózumainak egybehordói, nem is az azonos funkció szerint született építmények, tárgyak dokumentálói. Hanem a maradványok, a pusztulatok, a spontán kis átalakítások észrevevői, mint Brassai és Aaron Siskind, akik a décollagisták előfutárai lettek a névtelen rongálási gesztusokról készült fotográfiáikkal. Melankolikus fekete-fehér fotóikon átút a külvárosok szegénysége, elhanyagoltsága. (Kortársaink közül Szombathy Bálint is ilyen gyűjtő, az ő fotóit a melankólia helyett – szemantikai érdeklődésén túl – inkább a kajánság jellemzi: az ottfelejtett, ottmaradt, megrongált elemek spontán jelentése hozza lázba).

Régebben a plakátokat a házfalakra ragasztották. A falaknak megvolt a maguk rejtelmes formaburjánzása, a lehulló vakolat „alkotta” foltok, az újralfestések és elszíneződések. Ezeket a formákat vágják keresztbe a plakátok téglalapjai, s ahogy az idő és az első koptatta őket, beálltak a rejtelmes formák teremtői közé. A háború fenyegető plakátjai, aztán másféle ijesztgető és ígérgető politikai plakát, hirdetésmények, majd egyre intenzívebben a kereskedelmi reklámok a fogyasztás alattomos parancsolataival. Nincs egyetlen perc nyugtod sem a nagyvárosban sétálva, nincs pillanat, hogy ne árucikkkel szembesülj. Egyre nagyobb keretek és felületek jelentek meg, nem falragaszok között jársz, hanem szinte valamiféle kiállításon, már a kertvárosokban és a városok közti utakon is.

Az avantgárd egyszerre dicsőítette, megfigyelte és kritizálta a reklámot. A szürrealista vonzalommal ezek a pusztuló dolgok, a városi terek magára hagyott formái a művészet helyszíneivé váltak.

A decollage első generációjának – Wolf Vostell, Mimmo Rotella, François Dufrene, Jacques de la Villeglé, Raymond Hains – kontextusa a nagy absztrakció, az École de Paris: a nonfiguratív zárt világát bírálva a formálás spontánabb, életszerűbb, gyermekibb módját keresték. (Aminék ellentmond, hogy mindez nem az utcán, nem *in situ* történik, hanem a műteremben, a munkaasztalon.) A korábbi modernista esztétika helyreállításával kétségbeesetten kerestek kapcsolatot a művészet és a megélt mindennapok között. A megrongált plakát számukra társadalmi dokumentum volt, ugyanakkor az absztrakt expresszionizmussal rokon tulajdonságokkal rendelkező texturális műalkotás is. Tevékenységükön tehát bizonyosan nyomot hagyott a háború utáni nyomasztó fogyasztáskultusz (Marx szavaival: az óriási árügyüjtemény). Vándor plakáttépkedéseikben a javak új, demokratikus kényelmétől való viszolygás meghatározó. Ez a mentalitás Géczy Jánostól sem idegen: több munkáját uralja el az ironia a fogyasztás zsíros hedonizmusáról (például *Szalonna*, 2022).

Mindazonáltal – szorosan vett technikai értelemben – Géczy János dekolázs-gyakorlatának inkább Arp papiers déchirés-eihez van köze, míg gondolkodásában valóban Schwitterz montázs-felfogása foglalkoztatja. Ahelyett, hogy a megtalált elemekből új, festői univerzumot építene, önmaga hatásos korlátozásával a töredékek texturái, varratai érdeklik, ez a sajátos plasztika és színvilág, ezen keresztül pedig – akár csak Schwitterz – munkájának időbeli minőségét hangsúlyozza. Az alapanyagot megformáló elmúlás és a leletet átalakító életre keltés.

A kollázs a találkozásokról szól. „Olyan költői asszociációkról, amelyeket a pusztaszínfoltok nem tudtak előidézni” (Christian Zervos). Azzal, hogy a festői-grafikai felületre jeleket építettek be, amelyek a tényleges dolgokra hasonlítottak, a kollázs áthidal, természete szerint műfajközi. Ezért evidens izgalmat kínált egy olyan költő tudós számára, mint a határokat minden értelemben feszegető Géczy János.

A kollázs a kezdeteikor – Picasso és Braque idején – arról szól, hogy hogyan lehetne meggyőzően bemutatni: a festővászon nem lapos és nem átlátszó: nem ablak egy másik világra, és nem festéknyomok összessége, hanem mégiscsak tudósítás. Tudósítás a művészet természetéről. A kollázs a művészet egyik lehetséges reflexív módja. A hétköznapi elemek festménybe illesztése támpontot kínált az iskolázatlan szem számára is, az értelmezés demokratizmusát remélte. Picasso kollázs-festményeinek közeli olvasata éppen nem a véletlenről szól: a célzottan megválasztott újságvágások a művész politikai álláspontját, anarchista nézeteit „folyatják” a festékfoltok közé. „Megpróbáltunk megszabadulni a trompe-l'oeil-től, hogy megtaláljuk a trompe l'esprit-t. Már nem a szemet, hanem az elmét akartuk becsapni” (Françoise Gilot idézi Picassót). A történeti összefüggés ez esetben is fontos, de távoli: Géczy János dekkollázsain is felbukkannak elemek a napi politikából. De nincs jelentőségük. Éppoly fogyasztási cikkek, tipográfiai megoldások, mint a kereskedelmi reklám elemei. A manipulációknak, a becsapásnak, a magas szinten kezelt kommunikációs trükköknek már nincs jelentőségük: ezzel és ebben élünk.

A technikai különbség is jellegzetes: a kollázs szabadságfoka igen nagy, a folyamat során adott a korrekció, a javítás lehetősége, akár csak az olajfestményénél. A dekkollázs viszont igen kötött tevékenység, nagy előrelátást kíván, akár csak a középkorias tojástempera. Így amíg „a kollázs szerzőinek, konstruktívna és additívna mutatkozik, addig a dekkollázs névtelen, destruktív és deduktív. A dekkollázs az állítás és a vitatkozás rétegeiből a nyilvános beszéd diszharmonikus palimpszesztjét hozza létre, míg a kollázs potenciálisan az egyéni művész koherens magányilatkozását artikulálja” (Tom Conley).

A XX. század előrehaladtával a kollázs fizikai gyakorlatai – különösen a ragasztó használata – hanyatlásnak indultak, a művészek egyre inkább a fotó, a nyomtatás és a digitális médiumok felé fordultak.

A filmesek, fotósok, plakáttervezők, zenészek, irodalomárok által gyakorlattá tett montázs a technikai megoldásokon túl gondolkodásmód, teremtő eljárás, a mű közvetlenségvágának a múltbélinél hatásosabb módja. Egy színházi példával: „Ez lesz az a kísérlet, ahol előtérbe kerül a látvány, ami megkísérli fölszabadítani a látványosság készen vett fogalmát, de nem a látás vagy a hallás, hanem a szellem számára. A szavak mágikus, ráolvasásos értelemben vett szavak lesznek, ha a pszichológiai körülmények azt megengedik. Itt nem lesznek szokásos fölfogásban díszletek; a dolgok maguk képezik a díszletet, színpadi tájakat törekszenek létrehozni, egy bizonyos fajta elfogulatlan humor szellemét alkalmazva, az objektumok kimozdítása és meglepő átcsoportosítása által. A mozdulatok, magatartások és az emberi testek komponálódnak, dekomponálódnak, mint a hieroglifák. Ez a nyelvezet áttérés egy olyan más kifejeződéssre, ami analógiákat, váratlan asszociációkat teremt a tárgyak, a hangok és az intonációk sorozatai között. A fény nem elégszik meg a világítással, hanem önálló életet él, és úgy fogható föl, mint egy szellemi állapot. Tehát ebben a darabban először tör-

ténik kísérlet egy olyan objektív és fizikai színpadi nyelvezet alkalmazására, ami kifejezőeszközeinek segítségével, közvetlenül a szellemhez szól, az intenzitás minden fokán és minden értelmében.” Antonin Artaud lelkesült szavai Géczi János munkáira is egészen jól alkalmazhatók: a látványosság szétszaggató meghaladása a látvány közvetlenségéért, analógiák, intenzitás...

S végezetül a dekolázs. A kezdetekről leggyakrabban a párizsi detektívregényíró, kabaréénekes Léo Malet-t, a szürrealisták barátját szokás idézni, aki szívesen ötletelt a művészet új formáiról. „A jövő kollázsa olló, borotva, ragasztó stb. nélkül készül majd el, röviden: minden olyan eszköz nélkül, amely szükséges volt eddig. Elhagyja a munkaasztalt és a művész kartonlapját, és a nagyvárosok falaira kerül, a költői teljesítmények korlátlan mezejére” (1936) – így álmódott a public artról. Javaslat egy képmódosító eljárásra: tegyünk függőlegesen tükröt a fotóra, mozgassuk, az eredmény majdnem mindig erotikus lesz. És egy másikra: „egy plakát egyes részeit letépni, hogy az alatta lévő plakát vagy plakátok töredékeit felfedjék, és hogy az így kapott összhatás zavaró és tévútra vezető képességén spekuláljanak” (1938). Ez már valóban a tépett plakát, a dekolázs, egy lényegi jelzővel jellemezve. „Zavar”. Ha jó a dekolázs, akkor van benne valami radikális, vandál, akkor nem jellemzi a harmónia, asszociációi akkor nem megnyugtatóak. Még ha rómaiként fel is ismerünk néhány elemet a *Róma* (2022) dekolázsán, kereskedelmi, politikai, vizuális nyelvi, kriptográfiai, színbeli elemek olyan zuhataga alatt állunk, amely nem tűri a mesélést, durván – „zavaróan” – közvetlen, a bőrünkön dobol.

Ha más-más módon is, a francia Új Realistáknak, a Pop Artnak, a Fluxusnak egyaránt ez volt a gyakorlata: megzavarni a tömegmédiá valóságát. Villegle biztató megfogalmazásában: „a tépkedés révén minden reklám, propaganda, a civilizációnak ez a sűrített változata került a boldog olvashatatlanság birodalmába”. Ez lett – Vostell 1962-ben alapított folyóiratának címét idézve – a De-coll/age, a diadalmas fogyasztás árnya, a zavar kora.

Azóta hatvan év telt el. Az „izmusokat” és egyéb kacatokat áttekintő albumokat mélyen leárazva kínálják. A Pop és a Fluxus múzeumba került, a koncept és a neoavantgárd múzeumba került, a posztmodern eleve a múzeum számára készült. Mindez mára tananyag, ami ellen a művészeti iskolák diákjai lázonganak, a jelent követelve. Eddig tartott a „számvetés a készletekkel” (Gottfried Benn). Géczi János tiszteli az egykori és egyszeri radikális gesztusokat, élvezi a múlthoz való kapcsolódás intellektuális diskurzusát.

Dekollázsai azonban jelen-művek. Alaptermészetük szerint nem a „matéria”, az óriásplakát kritikai megközelítését ígérik. Nem indulatosak, nem proteszttek. És nem is utópikusak. Nem szólnak a szép új világról, sem idézőjelben, sem anélkül. Nincs deklarált víziójuk. A rejtelmekkel teli átjárókban, passzázsokban érzik jól magukat. Ha működik bennük harag, legfeljebb azért, mert újkorukban megpróbálták agresszíven kitakarni előlünk a várost, a tájat. Átformálásukkal valósabb tájak és városok jönnek létre kényszerek és viszonyok nélkül, lebegve. („Egy műalkotás nem igényli a jelentést, hanem tartalmazza” – Rudolf Arnheim.)

Mert nem vagyunk abban a helyzetben, hogy a nagy egészről bármi határozottat kijelentsünk. Nincs víziónk a jövőről, csak szorongunk a világ peremén. Nem rohan velünk a történelem: a katasztrófát nézzük lassított felvételen. A jelennek talán ez a

legárnyaltabb leírása: ahogy rommá válik. Nincs „high és low”, egyenletesen oszlik el a törmelék. A felületet harsány mintázatának hámozása, dörzsölése, áztatása, súrolása, rohasztása, roncsolása értekezés a romok természetéről.

Georg Simmel több mint egy évszázada arról gondolkodott, hogy csak az épület tud öregedni, artisztikusan pusztulni, csak az építményen tud úrrá lenni a természeti erő, a művészet többi formáján nem. A zenemű, a vers, a festmény töredékké válik, elpusztul, tönkremegy, eltűnik, megsemmisül. „Csak amíg a mű a maga teljességében fennáll, illeszkedik az anyag szükségszerűségei a szellem szabadságába, és fejeződik ki maradéktalanul a szellem elevensége az anyag teljességgel elnehezülő és hordozó erőiben.”

Géczi János nem véletlenül annyira otthonos Rómában, ahol a pusztulás nem rombolás és nem kataklizma, hanem a napi lüktetés szerves rész. „A rom varázsa az, hogy itt az emberi alkotást egészen úgy érzékeljük, mint a természeti alkotást. Ugyanazok az erők, amelyek a mállás, kimosás, összeomlás és a burjánzó vegetáció révén a hegy alakját adják, itt a falazaton bizonyultak hatékonyak.” New York vagy Dubai nem biztat sok jóval, Róma viszont megnyugtat: a civilizáció megroppanása lehet költői. Róma nem a múlttól szól, tapintása, szaga, levegője vitális. „Amire esztétikailag tekintünk, ott azt kívánjuk, hogy a lét ellentétes erői valamiféle egyensúlyra találjanak, fent és lent harca megszűnjön; ám éppen ez ellen, egyedül a szemléletet biztosító forma ellen védekezik az erkölcsi-lelki folyamat a maga szüntelen hullámzásával, állandó határeltolásaival, a benne viaskodó erők kimeríthetetlenségével. Azonban ez a konstelláció hozza létre a romot mintegy szent hatókörként körülvevő mély békét: a lét minden formáját feltételező sötét antagonizmus – mely egyrészt a puszta természeti erőkön belül hat, másrészt magán a lelki életen belül, harmadrészt tárgyunkon, természet és anyag között – szintén nem nyeri el egyensúlyát, hanem egyik oldala túlsúlyba kerül, a másik pedig megsemmisül, eközben mégis formabiztos, nyugalmat árasztó látványt kínál.”

Géczi János dekolázsai elemi erejűek, abban az értelemben is, mint a gyerek fal-kapirgálásai, de abban az értelemben is, amit Hannes Böhringer így lát: „mivel a rom szándékolatlanul és előreláthatatlanul jön létre, olyan formai komplexitást hordoz, amilyen semminemű szándék és kompozíció megvalósítása során sem jöhet létre. [...] Töredékekből élünk. Az ember mérhetetlenül többet kap, mint amennyire szüksége van, és mérhetetlenül többet pusztít el annál, mint amennyiben részesül”.

(Megjelent az immu Pets [Géczi János – Képversek, kollázsok, dekolázsok] című kötetben, Művészetek Háza, Veszprém, 2023.)