

Bacsa Gábor: „Mind összetettebb, mind egyszerűbb”

Benes József életművéről

„Olyan, mintha a gondolkodás élménye csupán e három gondolat térben való elhelyezkedésének a vázlatát tartotta volna meg elmém-ben, de ugyanott eltüntette azt, amire e vázlat vonatkozott.”

Nádas Péter

„A rajzolás nálam központi kérdés. Abban az értelemben, hogy minden, ami van, roncsolódik. [...] Az a tudat van jelen nálam, hogy minden lényegi dolog szétesik, szét-hullik. Közben azért létezel, hogy próbáld nem széteresztetni a dolgokat. Ez olyan, hogy aki szépen tud beszélni, még inkább vigyáz, hogy ne essenek szét, ne repüljenek el a szavai.”

Maurits Ferenc

A képzőművészet, és vele a festészet produktumainak utóéletéről, amiatt, hogy azok „az észlelthez, vagyis a meghatározhatatlanhoz kötődnek”[1].[2], leginkább a kontemplatív, szemlélődő, de főleg interaktív befogadói közelséget lehet elképzelni. A „miért?” és a „miért így?": a retorikát firtató kérdések és a rájuk adott válaszok is ennek megfelelően szülehetnek. Amennyiben az ún. interaktív retorika Kibédi Varga Áron hiányolta[3] vizsgálata során sor kerülne a hagyományosan az irodalomtudományban megállapított retorikai működések és transzformációjuk kérdéseinek tisztázására, úgy a szó elsőként valószínűleg a figuralitást

és tropikusságot (mint a nyelv széles körben lényeginek gondolt szervezőerői) tárgyaló gondolatmeneteket illetné. [4] Benes József sokak által az ún. újfigurációhoz sorolt életművét pásztázó tekintet festészete *figuráit*: alakjait és alakzatait veszi szemügyre; a „túlértés”/„agyonértés” [5] hasznát tekintve változó megítélésű, a fentiek (l. meghatározhatatlan) ismeretében azonban egyeduralkodónak mondható eljárása pedig a szemlélődés munkamódszerét, szabadságát és inspiráció-üzemanyagát szolgáltatja.

Benes József munkásságának nincs vezérmotívuma. Vagy sok van. Több alak, figura ismétlődik, és alakít ki az életművön belül egyfajta motívumhálót. Úgy is lehetne mondani, hogy az egymás variánsaiként felbukkanó alakok kiindulási alakzatba szerveződnek, és az alább ismertetett módon felveszik a „szemlélődésre felszólító, érzelmeket keltő” életmű-alakzatot. Az átmenetiség, a „work in progress” gondolata most az Áldozat című képekre mutat, először is az 1965-ös linómetszetre. Az itt látható kicsavarodott fejű alak egy domboldalon hever, távol a domb útján, a domb dinamizmusában, áramvonalában álló autójától. A figura ezen körülmények között ölt(ött) testet, és aszimmetria, deviancia jellemzi. A kompozíció részeinek egymáshoz való viszonya emlékeztet arra a viszonyra, mely a nyelv egészét átjáró figuralitás ismeretében a nyelv elemei között feltételezhető. Egy figura létrejött a nyelvhasználatban, a gondolkodásban azt jelenti, hogy valamely nyelvi elem kikerül a nyelvi produkció szokott dinamizmusából, és elfordul a konvenciótól, annak céljától és útvonalától. A „trópus” kifejezés alapját képező elfordulás lehet metaforikus, metonimikus vonzás eredménye. Benes képen a figura áldozatként való elgondolása a csábító lehetőség, és – mivel nem látjuk máskor, máshogy – úgy tűnik, alak, figura csak így, csak ebben a sajátos baleset-helyzetben ölthet testet. Az 1993-as szénrajzon (ki)bomló alak múmiaszerű test, amely – legyen bár mintázata révén is a környezettől elkülönülő, sőt talán elkülönüléséért múmiaszerű jelenség – itt-ott elveszti körvonalait, s a test saját környezetévé kezd válni. Szénrajz a technikai adat a cím mellett; azt is lehetne mondani, hogy a kép szén(rajz): ami a biológia szerint történik az élőlényekkel, az a képen is megfigyelhető. Nincs más a képen, csak szén, néhol több, máshol kevesebb. A kép szén, alak és környezete pedig szénminta, az anyag alkalmi elrendeződése. A kétdimenziós „jelenetnek” a háromdimenziós jelenségekkel való (a kémiával igazolható, biokémiát megidéző) rokonsága bukkan felszínre. A rajz a figurán, a kontextuson és az anyagon keresztül mesél az áldozat-létről, és fordítva: az áldozat-motívum felszínre hoz bizonyos kompozicionális elképzeléseket, ars poeticát. Paul de Man a figuratív illúzió és defiguratív potenciál harcát tárgyalva hasonló helyzetről beszél.

Ezek a figurativitást-metafiguralitást mindenben meglátó fejtegetések számtalan másik Benes-kép megfigyelése révén folytathatók. Az egyik legkézenfekvőbb irányt a Gólem-képek jelzik: a gólem-motívum/-téma hagyományosan is felidéri a produkciót, a természetnek saját anyagával történő megváltoztatását firtató gondolatokat. De lehetne a szegedi ÁNTSZ-épületben látható *Bakteriofág* című „nagyformátumú” tűzzománcot is említeni, ahol a magát a környezetből élte-tő, építő, a környezetet ily módon átalakító *baktériumölő vírus* sajátosságai vezetnek a metamorfózis analízise felé az arra fogékony befogadót-kutatót.

Általában fontos tisztázni azt is, összeegyeztethető-e a vizsgálat módszere a bevett gyakorlattal, valamely gondolkodástörténeti kontextussal, illetve: van-e egyáltalán ilyen. (Miközben) Az interpretációk szándékuk szerint – legyenek mégoly önreflexívek – igyekeznek a tárgyukkal homogén konstellációt alkotni, ezt azonban, nem azonos struktúrák lévén, csak úgy képesek megvalósítani, ha közben megváltozik saját maguk és tárgyuk identitása, tulajdonságai (mert kontextusa is). Ha ez mindig így van, bármely kutatás újdonsága és hasznosan rendhagyó célkitűzése (a kontextualizáláson túl) az lehet, hogy a szükségszerű egyébbomlás siettetése helyett igyekezzen megörökíteni az állapotot, melyben alak (életmű, műtárgy) és környezete (a felvázolt kontextus) még éppen egymás figurájaként érzékelhető. Az over-interpretátor ilyen megkötésekkel a lehető legtöbb alak – akár téves – regisztrálását is elfogadja, amennyiben azok addig lehetetlennek tűnő tanulságokkal vagy esetleg inadekvát, de produktív perspektívákkal szolgálnak. (vö. Benes *Feltárás* című képével az Ex-Symposion gonoszság-számában)

A meg-, illetve kitalálni (*figure out*) kívánt kontextus egyik eleme Rényi András Warburg-ismertetése. Az Aby Warburg elméletében vázolt három történeti stádium második, köztes elemét bemutatva Rényi a következőket mondja a képekről, szimbólumokról:

„A képen ugyanis az ember mimel, noha nem révül bele a hasonlóságba – és bár gondolkodik, mégsem absztrahál. A Pathosformel szó összetétele és jelentésárnyalatai is ezt a kettős dialektikát fejezik ki: egyfelől spontán felindultságra utal, amely már többé-kevésbé szilárd alakot öltött; másfelől olyan ismételtető formasablont jelöl, amelyben mégis eleven

energiák szunnyadnak és várnak arra, hogy fölszabadulhassanak."[6]

Illetve korábban, a pátoszformulát definiálva:

„... inger és reflex olyan rögzüléséről van szó, amely az ismeretlen fenyegető erők formalizálásából és bizonyos minőségeinek ismétlődő utánzásából ered, s amely találkozás során a szubjektum a vele való mimikus azonosulás révén mintegy magához igazítja, interiorizálja az idegent.”[7]

Rényi Warburg-értelmezésében a pátoszformulák a tudat (újra-meg-) újrahasznosítható, támadólag-önvédelmi eszközeiként jelennek meg. Szilárdságuk „többé-kevésbé” jellege biztosítja a tudat számára, hogy képeit amorf szerszámokként a változatos helyzetek kívánalmainak megfelelő funkcióban, minőségben használhassa. Egy életmű vizsgálata számára így a tekintetet megakasztó hasonlóságok az adott korpuszt nehezen kiharcolt, ingatag, ideiglenes konzisztenciájában jelenítik meg: a rend éppen ellentmondásosságának, instabilitásának és az ezek jelentette dinamizmusnak köszönheti létét.

Nietzsche a *Mi, filológusok* című korszerűtlen elmélkedéshez írt egyik vázlatában [8] a görögökről beszél, ismertetve számos jellemzőjüket. A felsorolást olvasva azonban úgy tűnhet, hogy a görögök legfontosabb tulajdonsága a következetlenség. Azért az „azonban”, mert ez a jegy kétségessé teszi egy jellemző-lista felállításának hasznosságát. A beszélőnek a jellemzettekhez és feladatához: magához való ambivalens viszonyát mutatja, hogy mégis lejegyzí a többi karakterisztikumot is. Az pedig, hogy a beszélő ilyen módon, gondolatait szétterítve, töredékesen hozza létre küzdelmeinek lenyomatát, írásának lírai jelleget kölcsönöz, és megfoszt a lehetőségtől, hogy vitakozzunk a görögökről adott jellemzésével. A görögök alakjának, figurájának lírai, montázsszerű érzékeltetése révén az alkotóelem-figurák egyben-szemlélhetők lesznek, és – ami most fontosabb – körvonalaik együttállásában, kereszteződésében, a másikat ellehetetlenítő, értelmetlenítő vagy éppen értelmessé tévő elhelyezkedésében a beszélő görögségképe mint konstelláció lesz megfigyelhető, és – ahogy a jelen fejtegetés példája mutatja – az írás mikéntjének magyarázata (ok, cél) is. Összefoglalva: Nietzsche, aki a nyelvet, gondolkodást állandóan alakulónak gondolja, úgy ír, mintha nem egy (db.) görögségképe lenne, vagy mintha (főleg jó lelkiismerettel, definícióban rögzíthető) nem lenne egyáltalán. Tudja, hogy bármi ehhez hasonló csupán görögségképeinek egyik változata, variánsa, figurája lenne, amely nem lehet azonos

„Nietzsche görögség-képével”. [9] Ráadásul az írás tele van intertextusokkal, kommentárokkal, így is erősítve az autentikus ábrázolás lehetetlenségének érzését. (vö.: „[...] csakhogy ez az (önmagát megnevező, létrehozó) Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapjában nyugvó Én, melynek ábrázolásai során a lírai géniusz a dolgokat egészen e lényegi alapjukig átlátja.” in.: *A tragédia születése*. 51. o.)

Mindezeknek megfelelően az írásban szereplő „önlegyőzés” fogalma újabb hívószava lehet a Nietzsche-írások beszélő-központú értelmezésének.

„Egy olyan politeizmushoz, mint a görögöké, sok szellem kell...”, különösen, ha – ahogyan Nietzsche a régebbi népekről mondja – a régiak „életének tényszerű alakjaiban tömörre sűrűsödött elképzeléseket látni”. Feltételezve, hogy az „istenek” egymáshoz való viszonyát, ennek szabályrendszerét felismerni komoly szellemi teljesítmény, az isteneknek önkényességet és következtelenséget tulajdonítani még nagyobbnak tűnik, hiszen mire valaki képessé válik valamely meg nem értett, szokatlan jelenséget a rendszer szükségszerű, ám megjósolhatatlan előfordulású elemeként vagy éppen kuriózumként „azonosítani”, számtalan számításon kell átrágnia magát. Talán mégis inkább arról van szó, hogy a „tömörre sűrűsödött elképzelésekként” is elgondolható alakok bizonyos értelemben kapcsolattípusok. (teurgia=teomachia?) A Nietzsche-szöveg saját magán modellezi a görög teomachia alakjainak metonimikus utalását születésük mikéntjére-miértjére.

Tolnai Ottó idézi Nietzsche egy a teljesség hiányához, inautentikussághoz, látszatszerűséghez kapcsolódó gondolatsorát: „a festészet a tarka bizonytalanságok birodalma, a látszat Olümpusza volt.” [10] Nietzsche szerint az „élet művészetéhez”, melynek nagy művelői a görögök voltak, az kell, hogy „bátran megálljunk a felületeknél, a redőnél, a bőrnél, imádjuk a látszatot, higgyünk a formákban, a szavakban, a látszat egész Olympusában! Ezek a görögök felületesek voltak – mélységből.” [11] A Tolnai által művészeti vonatkozásúvá idézett gondolat projektuma: „tömörre sűrűsödött elképzelések” metaforikus alakjai népesítik be az életet, életművet – vagyis felépítik azt. Ez a világ azonban egyre népebb, s közben mégis otthonosabb lehet. Ahogyan Tolnai Benesről mondja: „mind egyszerűbb, mind összetettebb”. [12]

A görögség „mint olyan” tárgyalása, azaz gondolatmenete egyik figurájaként ismertetése, ugyanakkor következtelenségének állítása az alak definiálhatatlanságát posztulálja. Mindezek miatt a nietzschei elbeszélő „tényszerű görögség-alakja” saját (immár többszörösen, montírozó, legfeljebb közelítő jellegű) gondolkodásának metaforájaként is elgondolható. Ez a Warburgról mondottak fényében azt jelenti, hogy az (olykor következtelen) istenek képei kvázi pátoszformu-

lákként állnak a gondolkodó rendelkezésére, lényegi tulajdonságuknál fogva téve lehetővé, hogy az újabb és újabb kontextusokban biztosan, ismerősként lehessen mozogni.

Bujdosó Alpár és Megyik János 1974-ben a művészeti jelenség lényegéről alkotott elképzeléseiket tézisekben összefoglaló, *A semmi konstrukciója* [13] című szöveget jelentetett meg. A Magyar Műhely-csoport két tagjában erre az időre kikristályosodó, a következő időszakban látenszen vagy konkrétan hatást gyakorló gondolatok központi fogalma a „megfogalmazhatatlan” vagy más szóval a címben jelzett „semmi”.

1. A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla.

1.1. A megfogalmazhatatlan nem anyagi, a megfogalmazás eszközei elsősorban anyagi természetűek. Anyagi jellegű a forma, a szín, a hang, a szó. Minden, amit érzékszerveink közvetítésével tapasztalunk. Ebben az értelemben a valamilyen formában közölt gondolat is anyagi, éppen a közléshez szükséges megfogalmazás anyagi minősége miatt.

1.1.1. Mivel kizárólag anyagi eszközök állnak rendelkezésünkre, és a megfogalmazhatatlan nem anyagi, e minőségi különbség miatt élünk a megfogalmazhatatlan megjelöléssel. Ugyanígy beszélhetünk gondolhatón-túli alanyról, vagy akár a semmiről. Ebben az értelemben a «semmi» nem azonos a nincs fogalmával.

A Nietzsche-gondolatmenetnél már felmerült a kifejezhetetlenség, pontosabban a kifejezvéen-elszulasztás gondolata. Az imént idézett gondolatsor azonban nem a figurativitással magyarázza az elhalasztódó megragadás jelenségét. Hogy mégis hogyan illeszthető bele az eddigi problematika tárgyalásába, arról a következő pontok szólnak:

„1.3. Úgy tűnik, hogy az általunk ismert eddigi módszer az ellentétekben való gondolkodáson alap-

*szik. Általában két vagy több ellentétes gondolhatón
innyi alany feszültségbe állításáról van szó. [...]*

*1.4.1. Ellentétesek azok a dolgok, melyek közül az
egyikre vonatkozó állítvány a másikra nézve tagadó.
Ez az elv még akkor is érvényes, ha két vagy több do-
logról csupán annyit állíthatunk, hogy «ez nem az,
hanem». Ez a többpólusú gondolkodás alapvető tör-
vénye [...]*”

Az „ez nem az, hanem” az „egész nyelvet átható figurativitásnak” is alap-
törvénye, vagy ha úgy tetszik, más megfogalmazása: az ehhez való viszony függ-
vénye a nyelvi kompetencia milyensége, a rutin és alkalmazkodóképesség. Ha
valaki valamely elemet egy korábbi módosulásaként (:amannak) és a többihez
való viszonyában lát, ráadásul azt is érti, hogy „ez miért nem az, hanem”, az a
művészeteket és a nyelvet is az idézetek szerinti dinamizmusában látja. Ha vi-
szont tisztában van a csak alkalmanként, csakis egyes helyzetekben adekvát
funkciókkal, világos lesz az is, hogy a megtapasztaltak nem metaforikusan, vala-
mely hasonlóság okán, hanem metonimikusan, egyes, egyedi, eseti érintkezések
révén utalnak a rendszerre, melynek részei. Nem lényegről, hanem formáról, a
körvonalakról szerezhet információt. A szerzőpáros, Nietzschehez hasonlóan,
ok(-)os következetlenségek, első ránézésre ellentmondásos, ám megokolható, így
oldékony feszültségek jelenlétében, illetve azok dekonstrukciójában látja a meg-
közelíthetlenségében létező, megragadhatatlan komplexitás megközelítésének
kulcsát. *„A nem-anyagi természetű alanyok érzékszerveinkkel közvetlenül nem ta-
pasztalhatók.”* Nietzsche görögjei például valóban nem tapasztalhatók, ám szin-
tén csupán közvetlenül nem. *„Valószínű, hogy ezekhez az anyagiakból való elvo-
natkoztatás útján jutunk.”* *„Az eddigiek szerint tehát a gondolkodás nem ellenté-
tes elemeit a közvetlenül nem tapasztalható (nem-anyagi) alanyok között kell ke-
resnünk?”* [14] A szöveg későbbi pontján az is kiderül, hogy ezek a „nem-anyagi”
alanyok is – státusuknál fogva (alanyok) – kapcsolatba, összefüggésbe hozhatók
egymással. Ez az adalék azért fontos, mert eloszlatja annak gyanúját, hogy a
fentiekkel való párhuzam hibás. A gondolatmenet ugyanis ezek szerint nem fe-
ledkezik meg arról, hogy az akár egy műben, akár életműben megjelenő intertex-
tualitás jelentés-, de inkább: feszültségképző potenciálja is alapvető erő.

A

Szombathy Bálint, a vajdasági képzőművész és teoretikus, az akkori kortárs művészetelméleti koncepcióját *Az egzisztencia metamorfózisa* című esszéjében [15] ismerteti, ám nem elsősorban a szavak, hanem mintegy az érzékek retorikájának felvázolásával. Az ún. korszerű figurálmusról gondolkodva mondja: „*A termékeny fantázia az érzékelés és az elméleti-gyakorlati értelem között kell, hogy relézést végezzen*”. Majd: „*Az egyén eszméinek tolmácsolása érdekében sokszor az anyagi tapasztaláson kívül eső eszközök megteremtésére hajlamos, leginkább a tömeghangulatot viszi színre az egy ember látószögéből.*” A nem-anyagi kifejezőeszközök gondolatának újramegjelenése a Bujdosó-Megyik-féle elgondolás elemzésének adalékául kínálkozik. Abban is rokon Szombathy koncepciója a fentivel, hogy benne a művészeti (nyelvhasználati) tevékenység nem valamely gondolati jelenség kifejezése, rögzítése, megragadása. Ott megközelítésről, híradásról van szó, itt relézésről. A relé mint különböző struktúrák között per definitionem jelátalakítással, fordítással, interpretációval kapcsolatot létrehozó eszköz funkciójuknál mint lényegi meghatározottságnál fogva elválasztott struktúrák együttműködését teszi lehetővé. Együttműködésről van szó ugyanis, amennyiben pl. az elméleti-gyakorlati értelemben változás megy végbe az érzéki tapasztalásról szerzett adatok nyomán, vagy az érzékek, hozzáférést szerezvén a tudati struktúrákhoz, irányítottak, szervezettek, fel- vagy lefokozottak lesznek. Bajos azonban a Szombathy- és a Bujdosó-Megyik-féle elgondolás között összhangot találni fogalomhasználatuk egy részében. Nem tudni ugyanis, hogy a fantázia, a gondolhatón-túli alany, az érzéki tapasztalások és elméleti-gyakorlati értelem fogalmi hogyan viszonyulnak egymáshoz, megfeleltethetők-e egyáltalán egymásnak. A párhuzam fenntartása mindenesetre hasznos, hiszen fogalmi keretet jelent bármely életmű kutatása számára, valamint helyet, melyben a felmerülő problémák fellelhetők, és melyre kései felmerülésük vagy hasonlók jelentkezése során hivatkozni lehet.[16]

B

Szombathy egy a vajdasági magyar festészetet bemutató írásában Sáfrány Imréhez érkezve kiemeli a festő egyik fő motívumát, a samártövist, valamint ennek „*duális természetét*”[17]. Az útszéli gaz két jelentésnek felismert tulajdonsága: szűrőssága és a megfelelő eljárással kinyerhető hallucinogén hatása. A délvidéki magyar festészetet tárgyaló diskurzus leggyakoribb fogalmi a provinciá-

tás (a számártövis útszélén, marginalitásban nő) és a rút kategóriája (a tövisek (szemet) szűrnak, maga a növény pedig nem szép a hagyományos értelemben). Az utalásnak az eddigi gondolatmenet szempontjából azonban a hallucinogenitás a hasznosítandó, fontos momentuma. A módosult, nem hétköznapi tudatállapot itt is kiemelt szerephez jut, sorsdöntő aktusnak adhat helyet. Sáfrány, aki Benesnek barátja és mentora volt, a marginalitás, az elidegenítés és a hétköznapiságtól való elrugaszkodás tulajdonságainak megjelenítőjét vagy inkább emlékeztetőjét látván a számártövisben, életművében való ismételt megjelenítésével toposzá emelte azt, és színre vitte a gondolatmenet metamorfózisait. Mindebben talán a rút, a provincialitás stb. gondolhatón-túli alanyainak feszültségbe állítását lehet látni.

Végül egy valamelyest távoli gondolatmenet jut szóhoz, felhívni igyekezően a figyelmet a fentiek lehetséges tárgyalására egy interdiszciplináris kontextus keretein belül. A megfogalmazhatatlan, a tudattalanul működő gondolkodásmódok, a személyes mitológiák testtel, anatómiával való összefüggéseire Reay Tannahill a *Flesh And Blood* című könyvében hívja fel a figyelmet. A természeti népek és emberelőtti emberek szimbolikus gondolkodásának szinte megjósolhatóan biológiai irányáról és rend-szerűségéről a könyv bevezetője szól. A babiloni Marduk-mítoszt eleveníti fel, melyben az ősi, ember nélküli időkben az istenek harcoltak egymás ellen. Marduk, Tiamatot legyőzvé, feldarabolta, és részeiből megalkotta az eget, majd lefejezte, és a kiömlő vérből megformálta az embert.

„This conviction that the world itself had been created from the flesh and blood of the gods reflected early man's belief in the magical properties of the elements that constituted his own being. From almost the first moment when he formulated the question 'why?' ... he had begun to shape ideas about the association between life and death, flesh, blood and spirit, that were to remain embedded in the human subconscious throughout all succeeding centuries.” [18]

Az idézett részben a szerző nem kevesebbet állít, mint hogy a korai ember világmagyarázó elgondolásai például a jelen dolgozat gondolkodását is meghatározzák. (*„Always they were implicit in everyday speech.”*) Az értelmezés, a rend világban való felfedezésének igénye test és szellem, istenek stb., valamint az

ezek megfoghatóvá, kezelhetővé, tárgyalhatóvá tétele érdekében megalkotott szimbólumok nyelvének létrehozásával elégtételt tett ki. (Ez például Aby Warburg kígyóritusról szóló előadásában is elhangzik.) Vannak-e a darabolással, kannibalizmussal rokon, jelenleg ható hajlamok, illetve mit mondanak az előképek?

„In the few thousand years preceding the neolithic era even cave paintings became more efficacious if the pigment used was blood.” [19]

„Every body represented not only a formerly living being, or even a potential source of food. It was also a powerhouse of blood, or life-essence, and of flesh, or strength.” [20]

Aby Warburg a vizsgált képeket gyakran „dinamogrammoknak”, „energia-konzerveknek” nevezi, valószínűleg a sablonok változékonysága, alkalmazkodóképessége és emlékezete, emlékei, hozománya miatt. Egy festészet istenei-teremtényei talán ugyanígy szolgálják fajuknak, világuknak a továbbélését.

Fantázia

A YouTube internetes portálon megtekinthető néhány gyümölcsrothadást, állattetembomlást rögzítő videófelvétel. Az egyikben egy malac tetemét bontják az abból élő férgek, legyek. A felvétel elejétől fogva látható a tetem körül egy habkönnyű, apró, rózsaszín golyókból álló „kerítés”. Idővel kiderül, ez a vonal indikátor, jelzőkészülék: változása a malactestnek a bomlás során kiszélesedő kerületét jelzi. *Fantasztikus* a fentiekkel való hasonlóság: a figura bomolva-szétterülve átalakítja magát és környezetét, a dolgozat pedig, kijelölve a teret, majd elhelyezve benne rózsaszín golyócskáit, hírt hoz a bomlás állásáról. Idővel csak a golyók maradnak, eltolva, kitolt helyükön; a legyek, miután átfalták, -alakították a képet, eltűnnek.

Benes József *Fóliaház-táj(i)* című képe különös színhasználatával a szürrealitásról, ennek édeskészségéről mesél. A fóliásátrak szürreális színük, tónusaik miatt még a szokásos, halvány körvonalait sem mutatják a belül fejlődő (vagy éppen haldokló) terményeknek. Csak azt tudni, hogyan jelennek meg egy sajátos, fakórózsaszín közegben: átláthatatlanná válnak, szürreális, ismerős-torz felületté, melyet a fény játéka bizonytalanná, többértelművé tesz. A perspektíva a korábbi

Tisza-képeket idézi, melyekben a láthatáron eltűnő folyó hegyes, háromszögszerű alakot vesz fel, s melyeket így négy, egy csúcsban találkozó háromszög darabol. A két csúcs-part a két fóliásátor, a néző pedig a közéjük szorult folyóban áll. Esetleg ő maga a nyúlványát szemlélő folyó.

A két fóliásátor csak felületként, látszatként mutatkozik, melyekről az árnyalás jellege miatt nehéz megállapítani, hogy a fóliásátrakra jellemző, a *száknál* is megfigyelhető homorú gyűrűk tagolják, vagy a *férgekre* jellemző domború szelvények. Ismét az *Áldozatnál* megfigyelt jelenség mutatkozik: a környezeti meghatározottságok, a szemlélő (révén) átmenetivé teszik a közéjük tévedt alakot, és a kialakuló játék miatt minden másodperc az átváltozás előtti pillanatnak tűnik. Fóliaház-táj-részletet vagy fóliaház-táji férget lehet a képen látni? A bent zajló folyamatok terméke, esetleg mellékterméke (pl. gáz) feszíti a sátrat féreg alakúvá? A féreg testfelépítésének köszönhetően minden egyes testhelyzet a továbbhaladás legmegfelelőbb kiindulópontja. A felületbe, látszatba vetett hit, melyről Nietzsche beszél, a fent mondottaknak megfelelően a valóság helyett megjelenő látszatba vetett hit.

A fólia-kanyon folyam(atok) kerete, örök kontextusa. Az igazán homogén elemek, atomjaikig megkülönböztethetetlen, megismerhetetlen eredetű, helyüket, alakjukat állandóan változtató jelenségek minél messzebb folyásához, láthatatlan kimenetelű térhódításához pseudo-homogén – pseudo-heterogén partok aszisztiálnak. Ez pedig szintén látszat, mégpedig a fóliaház-tájé.

Az egyéni konstruktum, a tömörre sűrűsödött elképzelés mint látszat (-Olympus) mögé rejtőzik a szemérmes Természet. Mintha a *Tájkép* (1993, vegyes technika, 51x70 cm) kapcsán a fantázia azt árulná el a Természetről, hogy a hozzá ambivalens módon viszonyuló, a látszatszerűségről tudó szemlélő számára is csupán látszatként: noha már a látszat látszataként mutatkozik. A Természet szemérme meg is jelenik, mégpedig – a nyelvvel való flört eredményeként – egy tájképpé áttűnő női szemérem(domb, és -ajak)ként. Flórtról lehet beszélni a szemérem kerülgetése, illetve perverzióról a hangsúlyeltolódás okán. A rendhagyó asszociációkra irányul a figyelem, a figurációra, melyben a szemérem tájelemmé tűnik át. Az életmű Természetének talánya, hogy komolyak-e a szándékok, hogy megszűnik-e valaha a játszadozás. Semmit a „kéznek”! – szól a kényszerű perverzió maximája.

Ennek a képnek kapcsán ugrik be, de tőle eltekintve lesz nyilvánvaló, hogy a benesi szériákban nem sok szerep jut a kéznek, sőt: mintha funkció lenne a kéz lábak jelenlétével szembeni hiánya. Az, hogy sok Benes-figurának, de főleg a sorozatok alakjainak csak lába van, arra látszik utalni, hogy a figurák lényegi, létrehívó tulajdonsága a helyválttatás. Ahelyett, hogy valamit (kézzel) tennének,

csak mozognak, csak a mozgást „csinálják”, mégpedig az egyik kontextusból egy másikba történő elmozdulást. Benes 2006-os sorozatában olyan csak-lábas alakok mutatkoznak, melyeknek háttérükön kívül felületük, öltözékük mint kontextus is változik. Az alakoknak csak testfelépítésük hasonló, felületük, öltözékük már különbözik. A figurák olykor instrumentumként (pl. szaxofon), olykor hatalmas végtagként mutatkoznak (l. a harisnyás, behajlított végtagra emlékeztető alak képét (*Figura*, 2003. digitális nyomat, vászon, 180x80 cm)). Test mint testrész, mint test-látszat, mint valamely cél elérése érdekében használt eszköz, manőken. Ez a sorozat többi tagján folytatható bemutatás a funkciót mint figuraelkülönítő elvet tartja szem előtt, így a benesi figuráció működési elvéül az alakok funkcionális anatómiáját, új felületek produkálása kapcsán pedig a tudományos-fanasztikus alapozású funkció- és képességlehetőségeket állítja. A súlyfőlsleg-sorozat alakjainak is csak lábuk van, és az előbbiekhöz hasonlóan néha ezeken is lehet férfi nemző-, pontosabban szaporítószerveket, melyek láttán felvetődik a kérdés: ezek egymást csinálják? Feltéve, hogy igen: figurákként, folyton-kontextualizáltan fajfenntartásuk per definitionem biztosított.

A *Halottak hallgatása* című kép (1990, vegyes technika, 156x80 cm) szintén a titkolódzó, rejtőzködő (látszat)felületet állítja középpontjába, amikor egy – a például a temerini razzia borzalmait felidéző – „varangyszín” arcot, összevarrt szemével és szájával, hallgatásra kényszerülő alakot mutat. A *Báránnyok hallgatnak* mintájára talán feladatot lehetne meghatározni a megcélzott hallgatás elérése érdekében: a nyugalom elérhető, ha bizonyos rítusok, eljárások felfedeződnek, lelepleződnek, értelmeződnek. Biztos, hogy a halottakat jelképező alak arcát lehet a képen látni? Lehet, hogy a halottak hallgatója, hallgatása gondolható el a fenti paraméterek segítségével. Egy az Ex-Symposion gonoszság-számában található kép egy ugyanígy megcsonkított gyermekarcot mutat, melyen az arc már mosolyog. Lehetséges, hogy örül? Talán a varratoknak? Mosolygás közben érte a halál? Egyáltalán: halott? A kérdésekre valószínűleg nem adható megnyugtató válasz, a bevarrt szemű-szájúság státusa és szerepe pedig, az előbbi képpel való összevetésben, bizonytalan. Benes ezen halottait csonkítottnak teremti, hallgatag halottakat gyárt. Hallgatásuk lehet milyenségük magyarázatának elhallgatása, varrataik a hallgató felület látványos, figyelmet csalogató mintái, melyek nemcsak az adott felületen belül, hanem több távoli felület között is rögzítést jelentenek. Akárhogy is, a kép különböző értelmezései mind felidéznek az ökonómia, gazdaságosság gondolatát.

A rögzítés metonimikusan működik, az öltések előfordulásai az emlékezet rekeszeit húzzák össze, új, komplex tereket nyitva meg. Létrejöttüknél valószínűleg metaforikus működések is megfigyelhetők. A varratok fűzők madzag-mintá-

zataiként való megjelenése hasonlóság felismerésén alapulhat, ahogyan a holdbéli táj rügyezését visszafogó elem is az öltés reminiszcenciájaként értelmezhető. A figurativitást szem előtt tartó olvasás számára metafikcionális tanulságokat is hordoz a varratok követése. A burjánzó, féregszerű, agyonhízott alakokat fűzőkkel, varratokkal egyben tartó akarát a dolgok szemlélhetősége érdekében próbál alakot tartani, a figuragépek program-/ természetszerű átalakulását késleltetni. A dolgozat bevezetőjében előrebocsátott szándék, miszerint a vizsgálat igyekszik a törvényszerű folyamatok és a kontempláció törvényeit és állomásait megörökíteni, most, a vizsgált életmű vélt törekvéseiben látszik rokonra találni. Az életművet azonban magasabb szinteken is egyben kell tartani: a *Pannon Babel* építményét huzalok rögzítik a talajhoz, de úgy, hogy közben egyben is tartják a fóliasátor építményét. Ez pedig, kötöttségei miatt, haladni kénytelen, felülete a meghatározott irányban lesz egyre nagyobb kiterjedésű. Az öltések, huzalok teste(ke)t öltenek, testté öltenek. A bakteriofág módjára tért hódító varratok duzzasztják – jobb híján – előre a sátrat, ám amiatt, hogy tapadókorongszerű pneumatikával ragadnak meg új megfertőznivaló kialakítandó területeket, az is jellemzi őket, ami Tolnai elbeszélőjének mozgását: idővel megszüntetik a kapcsolatot, és egy újat célba véve elhagyják létezésük terét. Erre emlékeztetnek azok a Benes-képek is, melyek keretét egyik oldalon eltörli az (életmű mint) figura: a képzőművész megteszi, amit lehet, hogy minél nagyobb komplexitást mutasson (elhagyja a keretet), de a katalógus, a tér, az idő, az élet produkálni igyekszik valamit. A valami pedig határolt, keretes jelenség. A *Gerincferdülésben* (1982, szerigrafia, 60x31 cm) is olvasható ennek kifejeződéseként, azzal a megjegyzéssel, hogy ott a sérülés nem csupán a csonkításban jelentkezik, hanem a hirtelen növés következtében és a keret ellenható ereje hatására kialakuló tengelyferdülésben is. A *Fejvarrat* (1987, vegyes technika, 120x85 cm) példázza legjobban az eddigi tanulságokat: a varratok itt a tudást, tudatot tartják össze. Úgy jöttek azonban létre ezek az öltések, hogy itt-ott betűket, írásjeleket formálnak. A médiumok többjelentésessége esetleges és kétes igazolhatóságú tanulságok megállapítására csábít.

Tolnai Ottó, aki a képeket nem leírja, hanem kezdőpontként, kontextus-elemként elgondolva továbbírja őket, egy Benesről szóló írásában azt mondja, hogy „a part (szakadék) és a figura olykor informelesen elnehezültek”. A művészettörténeti utalásban az az elgondolás fogalmazódik meg, amely számára a Benes-tájak értelmezhetőek ugyan természeti képződmények leképeződéseiként, így azonban sokértelmű felületekként a sok rájuk nehezülő lehetséges értelmezés és többféle látszatként-létezés terhe alatt sűrűbbek, mint akármelyik, kizárólag mimetikus értelmezést támogató látszat. Az informel műfajához sorolt alkotásokat zsigeri rángások, automatizmusok nyomaiként szokás értelmezni. Ebben a tekin-

tetben Benes képei olyan zsigeri, idegi működésről mesélnek, melyek lényegi tulajdonsága az őket megformázhatatlanná tévő sokértelműség. – A semmi konstrukciójának mimetikus eljárása.

Benes keretei a kilencvenes évek közepén folyópartok „homokos, vizes síkjára” értek. A hatalmas vásznak egyszer a zománc összerándulását mimelve, máskor éppen az össze-, átfolyással keltik a folyóparti látvány hatását. Az *áldozat*-szénrajzhoz hasonlóan a festmény anyagáról való gondolkodás jeleníti meg a három- és négydimenziós valóság összefüggéseit: a kép olykor a tapasztalat-darabok mosódásával, olykor pedig egy *felületes* kép összeszikkadásával jön létre. A 98-99-es *Folyópartok*on a partnak látszó felületdarabokból hosszúkás foltok magasodnak ki. Zilált, egyenetlen körvonalaik körül festékröccsenések láthatók, azt az érzetet keltve, hogy maguk az alakok ontják magukból az anyagot. Becsapódnak a képbe? Akárhogy is, őket veszi körül a homogén környezettől különne-mű, irányeltérésében energikus felület. Az energiakonzervek helyzetbe kerülve nyílnak.

A transzplantáció-képek fekete-fehér felületein, többek között, állkapocs nélküli, belsejükkel arcot formáló alakok jelennek meg. A szervek, varratok, akár egész alakok átültetése a fentiekben már a Benes-*corpus* hol önnövesztőnek, hol öncsonkítóknak felfogott, alapvető életfolyamatának bizonyult, itt azonban azzal bővül a tanulságok köre, hogy az átalakított test átlátszóként jelenik meg. Egy állkapocs áthelyezéséről készült képen az egész test „megnyúzódik”, így a belső felépítés, a váz is láthatóvá válik. Mindezek hatására az életmű alapfolyamata-ként, „anyagcseréjeként” elgondolt transzplantáció, figuravándorlás a korpusz analízisének, röntgenezésének metaforájává, így szinonimájává válik.

Az anyagcsere egy korai Benes-motívum, a cső közvetítésével is történhet. A benesi gólemek csöveikkel onnan szívják a tápanyagot, ahonnan csak lehet. Előfordul, hogy a kép háttéréből, atmoszférájából lehet csak anyaghoz jutni (*Gólem I.* 1996. pasztell, 266x140 cm)) Ide tartozik az a helyzet is, mikor a gólem magát fogyasztja (*Gólem II.* 1998., vegyes technika, 200x130 cm), de van olyan is, mikor a teremtményeket *műszerek* (mondjuk, *mű-anyaggal*) táplálják. Mindezek persze csupán kényszerű és bizonytalan megközelítések, melyek a csöveket az alakok „inputjába” csatlakozó szívószálaknak feltételezik. De, szó lévén a Benes-képek tranzitív viszonyairól, kölcsönhatásokkal-telítettségéről, releváns a csövek „outputhoz” csatlakozó fűvókákként való elgondolása is. Benes figuráció-jához éppen ez a különös élmény kapcsolódik: a sajátos üzemanyag-szivárgás, az érzékelt, de leírhatatlan áramlás megtapasztalásáé. Benes képei egyalakos csend-életkékként az alakok kapcsolatteremtő képességét teszik megfigyelhetővé, mint-

egy a laboratórium tiszta körülményeit biztosítva a mocskos, gennyes, nyálkás felületű jelenségek megfigyelésére.

Par excellence output a forrás. Az eredeztető, az anyag áramoltatója, médium. Benes *Forrása* a felszínre bocsátja az anyagot, mely a szökőkutaknál látott módon emyőszerű alakzatból terjed tovább, valamiért azonban egy szemmel láthatóan (!) különálló áramlat indul el az emyőben, -ből. Talán az anyag terjedésének eredője? Ha van a forrásvíz mozgásának eredője, akkor vagy azt kell gondolni, hogy maga az anyag nem egynemű, vagy azt, hogy a forrás mint médium eltorzítja az egynemű anyagalmaz konzisztenciáját. A kép ritka jelenséget képez le. Azt a pillanatot örökíti meg, melyben az anyag éppen felszínre tör, kibuggyan, és elkezd kialakítani folyásának irányait. A fantázia-forrás figurája útnak indítja a róla hírt hozó atomokat, létre hívja őket: létre hívja magát, értelmet ad forrásmivoltának. Forrásról mint olyanról beszélnek a fenti sorok, hasznos lehet azonban a természeti képződményként elgondolt forrás szem előtt tartása is. A természet anyagának mozgása (pl. a víz forrása) alakítja ki, és a természet felületi egyenetlenségei teszik „szabálytalan szökőkúttá”. A látszat, mint korlátoltságból születő fantázia-figura, szemléltető attribútum az oka a forrásnak. A kitörés az út törése, előőrs, elővéd indulása, bár a végkifejlet nem szándék megvalósulása, csupán végeredmény. Az „*avantgárd*” elemek nem valamely cél irányában, hanem vektorokhoz, eredőkhöz (pl. tömeghangulat) illeszkedve haladnak. A *Halottak hallgatásán* látható arcon megfigyelhető, hogy a bevarrt száj sarkából egy vonal, pontosabban, egy sáv indul lefelé. Az átalakulni kívánó konstelláció anyagát letapogatásra, a legkisebb ellenállás kifürkészésére használja. Ezt követően magává programoz, így szélesítve ki a maga jelentette folyamatokat, a látszatot.

Az örökké gyarapodó örök-újszülöttet csövek szövik át meg át, hogy megújulhasson. Benes korai *Csöves-sorozata Erdély Miklós Montázséhségével* rokon: a szállítóedények gyűjtik, áramoltatják a talaj éltető nedveit a testben. A szervezet öregedése azonban állandó és egyre gyorsabb, és idővel az alak halálához vezet. Ezen a folyamatos anyagcsere sem segít. Az üzemanyag-szivárgás figuraszivárgás.

A forrás nemcsak [✓]sohasemvolt újszülöttek gyártósora, hanem egyszervoltaké is. *Egyszervolt állatok* tengere zúdul a forrás látogatója elé. Az alakok, kontextusok *Feltámadásáról* (1993. vegyes technika, 146x200 cm) csak annyit tudni biztosan, hogy van, hogy milyen alakra, milyen sorsra, ünneplésre vagy fogcsikorgatásra támadnak fel a *halottak*, nem tudni, a feltámadásról tudósító képek ugyanis „csíkosak”, így néha még azt is nehéz eldönteni, feltámadt, újra testet öltött alakot lehet a képen látni, vagy csupán az anyagmintázat csalóka motívumát.

Végül

„A képzőművész és a vele rokon epikus képek tiszta szemlélésébe merül.” Nietzsche szavai a Benes-életműnek és vizsgálatának fűlszövegeként arra hívják fel a figyelmet, hogy – például – a narratíva, szereplő, változás narrációs alapfogalmai mint elbeszélést ítéltetik meg a mindenkori képzőművészeti életműveket. (Vizsgálatukat pedig mint nagyelbeszélést.)

Talán lehet Benesről mint ilyen értelemben vett epikusról beszélni: hatalmas, „nagyformátumú” képei az aprólékos szemlélődés, kontempláció tárgyául kínálkoznak. 180 centiméteres, megtermett ember magasságú vásznai, nyomatai mintegy ismerőssé teszik a befogadó számára a személy-, alakpercepciót, az ennél nagyobb – pl. – gólem-képek pedig a monumentalitás, az *unheimlich* „megszokott” érzéki intenzitását idézik (l. *Gólem I.* 1996., pasztell, 266x140 cm). A *Husika*-sorozat darabjai is a monumentalitás Benes-univerzumban játszott főszerepét demonstrálják, de nem a keretek, hanem az alakok természetileg-viszonylagosan eltúlzott arányaival, terjedelmességével. A sorozat négyes számú darabján látható előrehajló alak például a vízszintes jelenségek összjátékát segít felszínre hozni. Az alak horizontális kiterjedése az adott pozitúrában nagyobb, mint a vertikális. A környezet és az anyag tónusozásban rokon felületei egy függőleges sávval és az alak üritésének függőleges irányával ellenpontosóznak. Az anyagcsere, a kiválasztási folyamat végterméke, a környezet tovább nem hasznosítható darabjai visszatérnek a természetbe, ám átalakítottságukban szülőföldjük inverz forgalomirányítói lesznek. Baudelaire a következő interdiszciplináris vonatkozású megállapításokat teszi:

„Tehát lehet valaki kolorista és rajzoló egyszerre, de csak bizonyos értelemben. Amiként a rajzoló zárt tömegek ábrázolásával festői hatást kelthet, éppúgy a festő vonalrendszerének tökéletes logikájával mestere lehet a rajznak is, de az egyik kifejezőmódnak feltétlenül uralkodnia kell a másik felett.

A koloristák oly módon rajzolnak, mint a természet, mert alakjaik a színes tömegek harmonikus küzdelmében rajzolódnak ki, természetes módon.

A rajzolókat filozófusok és a kvintesszencia absztrahálói.

A kolorista epikus költő.”[21]

A fentiekben az epikával összefüggésbe hozott benesi univerzum epikussága a két elmélet együttállásában első ránézésre mediális meghatározottságok függvényének látszik. Az epikusság, a motívumok narráción belüli változásai azonban a képzőművészet, nem csupán a festészet attribútumai, így a (szintén) filozofikus alapvetésű és absztrakción alapuló rajz is hozzájárul az életmű *prózai tárgyiaságához* [22].

Az eddigiek természetesen nem valamely szerzői intenció utáni nyomozás lépései. Hogy a posztstrukturalista gondolkodás horizontjának feltevésén kívül még mi szólhat ez ellen, arról egy Nietzsche által idézett Schiller-idézet beszél. „Az érzésnek eleinte bennem nincs határozott és világos tárgya; ez csak utóbb alakul ki. Bizonyos zenei hangulat jár elől, nálam csupán azt követi a költői eszme.”[23] Tulajdonképpen a *Tanulmány* című rész gondolatainál vagyunk: (tömeg)hangulat, fantázia, semmi-konstrukció stb.. Például a sokak által tiszta absztrakciónak gondolt zene, zeneművek a hangnemekben hordozott hangulaton keresztül a határozott és világos körvonalú tárgyak hiányáról hoznak hírt. Absztrakció mint hangulatok megfoghatóvá tétele. A (Nietzsche lírikusánál megismert) totális világ-elrendeződésnek egy fogalmi nyelv létrehozásával való leképezése? Az egyszerre kolorista és rajzoló képzőművész pedig metafizikai magok formálta fogalmi nyelv megalkotója? A dolgok jelenlegi állása szerint: talán. Benes József, Maurits Ferenc és általában a jugoszláviai újfiguráció képviselőinek életműveiről mint a *RÚT* hangulatának hírvivőiről szokás beszélni. Hangulatot azonban nem lehet „csak úgy” „szájba rágni”[24]. Hiszen mint érzés, hangulat, kifejezetlenségénél, illetve kifejezve-múlandóságánál fogva sohasem létezik, láthatatlan. Fogalmi nyelvi elemek vagy a fogalmakra történő utalások jelenthetik az egymással korábban szervesen viszonyú, idegen testrészek összeillesztésének varratait. A transzplantáció az eutanázia eszköze: minőségének megváltoztatásával eltörli, majd feltámasztva új és örök, mert örökké változó létre hívja az életet.

A varratoknak azonban nemcsak a térhódítás során felfedezett új elemeket kell összetartania. Tolnai Ottó *A Rózsaszín sár*[25] című írásában beszél arról a vajdasági tapasztalatáról, hogy a képeket elviszik, elhordják, szétlopkodják. A ténynek az életmű működése szempontjából az a jelentősége, hogy felhívja a figyelmet: a régi, már meglévőnek gondolt, vagy a már éppen csak a tudat alatt számon tartott, elfelejtett dolgokat is újra meg újra rögzíteni kell. Az *élet*, az életművek ilyenén karban tartását végzi Aby Warburg is. Benes *Tiszájához* hasonlóan forgatja ki a benne, kultúrájában hordozott hullákat. Warburg a kígyóritusról tartott előadásának végén borulátó a modern kor mitológiátlan, kép-telen, szimbólumoktól kiüresedett emberét illetően:

„A modern Prométheusz és a modern Ikarosz, Franklin és a Wright fivérek, a repülőgép feltalálói voltak távolságér-zékünknek ama végzetes lerombolói, akik azzal fenyegetnek, hogy a világot visszavezetik a káoszba.”[26]

Benes József világában, tájain, Tiszapartjain elég „hús és vér” van még (pl. amit a folyó kiforgatott), hogy fennmaradjon. A széthordott, elvesztett, elfelejtett szimbólumok, gondolatmenetek még ehetik egymást egy darabig, hiszen nem anyagból vannak. Sőt: a keretnek feszülve növés szétpukkanhatja a bábót?, férget?, embert?. A (k)öltés művészete nemcsak az előrehaladást célozza. A keretek közötti tér feltöltődése idővel már horizontális gyarapodás: a művészet avantgardizmusa a terjeszkedésen túl a sűrítés, az egyben-tartás újdonságaiban, a szükség-szerű felhalmozódás katasztrófa-elhárításában mutatkozhat meg.

Jegyzetek

[1] Kibédi Varga Áron: *Kép és retorika*. In: Uő.: Szavak, világok. Jelenkor, Pécs, 1998., 151. o.

[2] Benes Józsefnek a képi és verbális megjelenítéshez való, szokatlan mindegy-viszonyát mutathatja, hogy vállalta Szügyi Zoltán azon kötetének illusztrálását, melyhez készült egy Braille-írással készült melléklet. A látás képességével rendelkezők számára kettő (három) médium közvetít, a vakoknak egy. Sovány vizsgálatásról, vagy a médiumok képességei felől való bizonytalanságról, nemtudásról van szó? L. Szügyi Zoltán: *Nincs visszaút*. Framo Publishing, Chicago – M-Szivárvány Alapítvány, Budapest, 1998.

[3] Kibédi Varga Áron: *Képzőművészet és retorika*. in: uő.: *A jelen*, Kalligram, Pozsony, 2003., 156-165. o.

[4] Vö.: „Mivel a dolog és a név közötti viszony olyan »reprezentáción« alapul, mely mindig is metaforikus érzetek és metonimikus redukció eredménye, sohasem számolhatunk egy olyan tulajdonképpeniséggel, amely a nevet a dolog tulajdonává tenné, amennyiben ezek két különböző ontológiai szférához tartoznak. [...] Nietzsche kritikája tehát így foglalható össze: szó szerinti értelemben egyetlen szó sem rendelkezhet tulajdonképpeni jelentéssel. [...] Az irodalomelméleti diskurzusban főleg a Paul de Man óta használatos »figurativitás« fogalomnak a legfőbb mozgatója épp a nyelvet alkotó figuratív illúzió és defiguratív potenciál egymást aláásó mozgása, melyet trópus és figura viszonyában észleltünk.”

In: Füzi Izabella: *A figurák jelemélete*. in: Füzi Izabella–Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák*. Gondolat-Pompeji, 2002., 22-23. o.

[5] A Jonathan Culler és Wayne Booth által használt fogalomról lásd: Collini, Stefan (ed.): *Interpretation and Overinterpretation*. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Cambridge University Press, 1992., különösen: Culler: *In defense of Overinterpretation*, 109-123. o.

[6] Rényi András: Az elfojtott pátoasz formulái- Aby Warburg Rembrandt-ról: kultúratudomány és recepcióesztétika, In: Enigma, 2005. XII . 46, 93. o.

[7] uő.: i. m., 92. o.

[8] Friedrich Nietzsche: *Gondolatok és vázlatok a Mi, filológusok című korszerűtlen elmékedéshez*. In.: Uő.: *Iffjúkori görög tárgyú írások*. (vál. Tatár György, ford. Molnár Anna) Európa, 1988., 202-223. o.

[9] v.ő.: „[...] a lírikus képei nem egyebek mint ő maga s mintegy csak ő maga különféle objektivációi, amiért is önmagát mint e világ mozgató középontját „ennek” mondhatja ...” in.: Uő.: *A tragédia születése*. Európa, Bp., 1986. (ford. Kertész Imre), 50. o.

[10] Tolnai Ottó: *Jegelt rózsacsokor (Ács Józsefről)*. In: Uő.: *Meztelen bohóc*. Forum, 1992., 77. o.

[11] Uő.: uo.

[12] Tolnai Ottó.: Benes József tárlata. In: i. m. 146. o.

[13] Bujdosó Alpár – Megyik János: *A semmi konstrukciója*. In.: Magyar Műhely, 1974/43-44., 33-39. o.

[14] A különböző elméletek nyelveinek a következő szakaszban is megmutatókozó összeférhetetlensége jelentkezik, amely a vizsgálódást nem akasztja meg, hiszen csupán az „overinterpretation” szükségszerű, és/de céljait nem érintő anomáliáinak egyike.

[15] Szombathy Bálint: *Az egzisztencia metamorfózisa*. In: Új Symposion 1972/81., 38-40. o.

[16] Az, hogy az egyén eszméinek tolmácsolása a tömeghangulat színre viateleként jelentkezik, azt jelenti a fentiekkel összhangban, hogy a „relézés” közösségen belül teremt kapcsolatot, a közösség egyes „testrészei” között. A nem-anyagiság újra (időben előtt) megjelenése a fentiek árnyalásaként, bővebb kifejtéseként is elgondolható: az intenció és gondolhatón-túli alanyok ott ki nem fejtett származási viszonyait tárgyalja. Itt a gondolhatón-túli alanyok közösségi jelenségeknek látszanak.

[17] „Az időszerű művészet formanyelvének széles skáláján otthonos Sáf-rány egyik központi témájává a bogáncs, a szárártövis válik. Az útmenti, árokpartti - tehát "marginalizált" - növény dualista természetében - tudniillik hogy

szúr és ugyanakkor hallucinációt kiváltó tea főzhető belőle - a lét egészére kiterjeszhető minőségi jegyeket lát meg...” in: Szombathy Bálint: Délvidéki magyar festészet, 1920-1999. <http://lexikon.edition.hu/news/retro69.shtml>

[18] uő.: i. m.: 3. o.

[19] uő.: i. m.: 6. o

[20] uő.: i. m.: 8. o.

[21] Charles Baudelaire: *A színről* (Salon, 1846). in: Ch. B. válogatott művészeti írásai. Budapest, 1964., 34. o.

[22] v. ö.: „Kiš egyik interjújában a jó prózát illetően a tárgyiasságot tartja legfontosabbnak: »Mert a próza földi teremtmény, a próza a talajon nő. A földben, mint a krumpli.« [...] Egy másik helyen Danilo, saját szövege kapcsán bizonyos metafizikai magokról tesz említést. Ezeket a metafizikai magokat próbáltam minden szövegben megkeresni” in: Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*. Kalligram, Pozsony, 2004., 310. o.

[23] Friedrich Nietzsche: i. m., 48. o.

[24] Ellenpélda lehet Tolnai Ottó, aki egy helyütt úgy értelmezi Bicskei Zoltán rajzai újfigurációs jellegének kialakulását, mint a dzsessz csábító, de idegenségében elérhetetlen világához vezető út kiépítését. A muzsikuszfigurák egy konvertáló programcsomag parancsai. L.: T. O.: *A meztelen bohóc*, 218-223. o.

[25] Tolnai Ottó: *A rózsaszín sár* (Egy előszó, amely kimozdul). In: *Forrás* 2007/3., 6. o.

[26] Warburg, Aby M.: *Előadás a kígyóritusról*. (ford. Széphelyi F. György) In: *Mnémoszüné*. (szerk. Széphelyi F. György). Balassi, 1995., 250. o.