

Fehér Dávid

BÁBU ÉS ILLÚZIÓ

BÁTORTALAN KÖZELÍTÉSEK JOVÁNOVICS LIZÁJÁHOZ*

„Művészet fedi el, hogy csak művészet.”¹

(Ovidius)

„A tükörcép, az emlék, a hasonlóság: alapvető struktúrák (a dolog és a látott dolog hasonlósága). Ezek azok a struktúrák, melyek közvetlenül a test-világ kapcsolatból származnak - a tükörcépek hasonlítanak a tükrözöttekre = a látás magukból a dolgokból indul ki, bizonyos dolgok vagy dolog-párok szinte kikényszerítik, előhívják a látást. Megmutatni, hogy a tudatra vonatkozó minden kifejezésünk, egész fogalmiságunk ebből az alapstruktúrából táplálkozik: például a reflexió fogalma.”²

(Maurice Merleau-Ponty)

1. KÉT MEGNYITÓ: KÉPKIHALLGATÁS ÉS PATAFIZIKA
(ELSŐ ASSZOCIÁCIÓK, TÖREDÉKES ELŐHANG)

„Politikai gipszágyban fekszem. (A gipsz én vagyok, az ágy vörös.)”³

(Erdély Miklós)

Egy 1970-es fényképen néhány férfi körüláll egy rádiókészüléket (1. kép). Frank János maga elé néz, Jovánovics György zsebredugott kézzel, diadalittas tekintettel figyel a többiek reakcióját. Erdély Miklós tátott szájjal hallgat, Major János zavartan mered maga elé, mindenki döbbenten figyel a termet betöltő láthatatlan

* Az itt olvasható tanulmány megírása idején a szerző Kállai Ernő műkritikusi ösztöndíjban részesült. (- a szerk.)

¹ Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, 1964. 294. (X. 252. Pygmalion)

² Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. Budapest - Szeged, 2006. 302-303.

³ Erdély Miklós: Önlehallgatás. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. Budapest, 1991. 5. (első megjelenés: *Magyar Műhely*, 1979. no. 59. 37.)



1. Jovánovics György és Nádler István kiállításának megnyitója, 1970. Fényes Adolf Terem

kritika stb... tehát ezt a diszkriminációt fogom ellensúlyozni, méghozzá nagyon is trükkös módon. Abból indultam ki, hogy mindent meg lehet változtatni, csak a »szentnek« tekintett dolgokat nem kell szentnek tekinteni. Azt kérdeztem magamtól, hogy mi lephetné meg a legjobban a magyar avantgárdot, azt az 50–100 embert, aki ott a kiállítás megnyitásakor összegyűlik. Az, ha a Kossuth rádió arról beszélne, hogy Nádler István és Jovánovics György itt kiállít. Akkor a Kossuth rádió *Esti Krónika* műsora igazi szentségnek számított, hatmillióan azt hallgatták. Elhatároztam, hogy ha a fene fenét eszik is, a Kossuth Krónikában erről fognak beszélni. Igen ám, de ez az akkori körülmények között teljességgel lehetetlennek tűnt. Hacsak nem tudom elérni, hogy az egész dolognak a tökéletes illúzióját keltsem a teremben. Vagyis manipulálnom kellett a jelenlévőket. Tehát ebből a megfontolásból, iszonyú fufangokkal, rendkívül bonyolult módon létrehoztam egy olyan Kossuth-híradást, a jelenlévő rádiókészülékben, amelyet Frank János a művészettörténész a kiállítás megnyitása helyett, illetve előtt 20 másodperccel bekapcsolt. [...] Megnyomta a gombot, s felcsendült a híres »éljen a magyar szabadság...« szünetjel, majd pedig a Krónika szignálja. És ekkor megszólaltak a főbemondók, Bátonyi György és Konkoly Anna, úgy ahogy kell. Váltva elmondták a legfontosabb híreket. [...] Ekkor a jelenlévők még csak jót derültek, gondolván, milyen jó pop-artos ötlet a Kossuth rádió híreivel nyitni egy kiállítást. Csakhogy ezután jött a döbbenet, ugyanis a két bemondó ugyanezen a fahangon folytatva elmondta, hogy ezekben a percekben nyílik a Fényes Adolf Teremben Nádler István festőművész és Jovánovics György szobrászművész kiállítása.⁵ – emlékezik vissza Jovánovics. Ezt követően a bemondók részletesen felkonferálták a teremben látható alkotásokat a közönség egyre nagyobb elképedésére, végül Frank Jánost – a kiállítást hivatalosan megnyitó személyt – megkérték, kapcsolja ki a rádiót.

hangra. A felvétel annak a különös akciónak a dokumentuma, mely Nádler István és Jovánovics György a Fényes Adolf Teremben rendezett önköltséges kiállítását nyitotta meg, s amelyet Jovánovics György egy ízben élete legjobb művének nevezett.⁴

Mi is történik valójában? „Azt találtam ki, hogy azt a büntetést, amellyel bennünket akkoriban sújtottak, hogy épp csak hogy megtúrt embereknek számítottunk, eldugnak, nem jelenhet meg rólunk plakát vagy újsághír, nem készül interjú,

⁴ Ld. Jovánovics előadását az Artpool Kutatóintézetben: „Életem legjobb műve...”, 1999. április 14.

⁵ Váradi Júlia: A patafizikus második legjobb műve. Beszélgetés Jovánovics György szobrászművésszel. In: Váradi Júlia: *A szabadság foka*. Budapest, 2005. 16–18. (első közlés: *Magyar Narancs*, 1999. április 22.)



2. Jovánovics György environmentje a Fényes Adolf Teremben, 1970.
Gipsz, megsemmisült. © Hungart

A különleges, játékosan ironikus akció több volt pop-artos gegnél, a barátokat megtévesztő viccnél, s titokzatos szellemidézésnél.⁶ Jovánovics *patafizikus* műnek tartja: anonim tevékenység, melynek nem célja a helyzet megoldása, a dolgok meg-

javítása, hanem apró változtatások révén teszi világossá a problémákat.⁷ A cselekvés és a mű láthatatlan egysége bizonyos jelenségeket ad abszurdum kiélezve reflektál egy tudathasadásos világ sajátosságaira. Úgy érzem, Jovánovics 1970-es akciója konceptuális, s ennyiben anyagtalan trompe l'oeil, *elleplezett* politikai allegória, mely a társadalmi miliőre reflektál. Manipuláció, s mint ilyen a dolgok manipuláltságra mutat rá, ugyanakkor (ön)ironikusan utal a magyar avantgárd egzisztenciális kiteljesedésének lehetetlenségére. Sajátos *mimikri*-esztétika jellemzi, akár Jovánovics a Fényes Adolf Teremben kiállított konceptuális indíttatású gipsz-environmentjét, mely a szabálytalan alaprajzú termet magát képezte le (2. kép), hófehér tálalóasztalnak tűnt a helyiség közepén, épp csak a felszolgáló élélmiszerek hiányoztak róla. A geometrikus objektum lepel volt asztal nélkül (afféle pseudo-Christo-csomag). A szögletességet relativizáló hullámzó gipszredők a parrhaszioszi függöny plasztikus megfelelői is: a trompe l'oeil alapesetét idézik, s ennyiben mintha az elhazudott, manipulált valóság percepcióját modelleznék, akár Pauer Gyula néhány hónappal később rendezett első pseudo-bemutatójának illuzionisztikus kulisszái. A korszak létállapotának efemer (csöndes megsemmisülésre ítélt)⁸ monumentumai. A „ditirambikus” rádió-akció mintha Jovánovics fehér asztalának ambivalens ünnepélyességét folytatná, a látható és a láthatatlan, az illúzió és a valóság viszonyát nem pusztán esztétikai, hanem *társadalmi-politikai* kérdésként is tételezve.⁹

Miközben ezeken a kérdéseken töprengek, Jovánovics hat évvel későbbi fénykép-párosa kerül a kezembe: *A magyar televízió monitorjának és első bemondójának tükörképe a valóságon* (1976) (3. kép). A nyitott ablakra rávetül a televízió vibráló monitorképe. Az „organikus fénymontázst”¹⁰ tekinthetjük jellegzetesen konceptuális,

⁶ A szellemidézés hasonló, mégis eltérő formája volt Jovánovics életművében Giorgione híres *Vihar* című festményének animálása (*Ut manifestus atque apertius dicam*. Budapest, Kiscelli Múzeum, Fővárosi Képtár, 1996. június 14. – július 14.), a figurák megszólaltatása: a kép szereplői, akár az 1970-es megnyitón, Jovánovics kiállított műveit konferálták fel. Látható és láthatatlan, élő és élettelen, hang és kép dichotómiája rendszeresen visszatérő eleme Jovánovics intermediális akcióinak, installációinak, autonóm műként értelmezhető kiállításainak.

⁷ Váradí 2005. i. m. 22.

⁸ Jovánovics eredetileg egy akció keretében tervezte megsemmisíteni az environmentet: egyesével hajította volna be a Dunába a gipszlapokat, végül Erdély Miklós kertjében került felállításra, s ott semmisült lassan meg. (Pauer pseudo-kiállítását pedig ténylegesen díszletként állították fel.)

⁹ Noha a szakirodalomban Jovánovicsot mint nem politizáló művészt tartják számon: „Jovánovics művei többnyire a konceptualizmusnak a »tisztá«, a napi politikai-társadalmi aktualitásoktól távoli vonulatához kapcsolódnak.” – írja Kovalovszky Márta. Ld. Kovalovszky Márta: *Jovánovics György. Jovánovics*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 2004. 30.), úgy érzem, ha nem is explicit Jovánovicsnál a politizáló attitűd, műveinek lehetséges egy Paueréhez hasonlóan politikai jellegű olvasata is.



3. Jovánovics György: A magyar televízió monitorjának és első bemondónőjének tükörképe a valóságon, 1976. Fénykép, a művész tulajdona. © Hungart

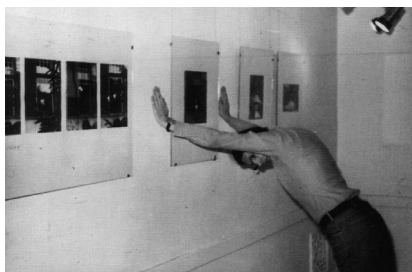
a leképezés, a reprezentáció és az észlelés mibenlétére utaló képontológiai probléma-felvetésnek, mely ugyanakkor számot vet a képalkotás sok évszázados művészet-történeti tradíciójával is. Az „albertiánus” nyitott ablakból rálátunk a klasszikus szépségű, enigmatikus tájra, mely Jovánovicsot a bibliai Jeruzsálemre emlékezteti.¹¹ A fák között felvillan a tévémonitor képe: a nagy képbe komponált kis képként, mely többszörösen virtuális, hisz a kamerakép mechanikus leképezésének tükörképe, melyet később fényképen rögzítettek. A sokszorosan áttételes, vibráló fény-kép ráíródik a „valóságra”, mely persze szintén illúzióknak tűnik, akár Elliott Erwitt tükröződő festményeket ábrázoló fotóin,¹² vagy néhány évvel később Robert Frank híres felvételén, mely Jovánovics művének pontosan az inverze (*Szobabelső*, 1980 k.): itt a kikapcsolt televízió képernyője válik tükörré, melyben az ablak maga tükröződik.¹³ Eszünkbe juthat Lee Friedlander híres, enigmatikus fényképe, a *New Orleans* (1968) is, melynek mértani középpontjában egy monitorképhez hasonló világító négyzet

¹⁰ A problémával később részletesen is foglalkozom a Liza Wiathruck sorozat kapcsán, a kifejezést lásd: Jovánovics György: nem látom őket, az erdőben rejtőzőket. egy kiállítás képei esszéparódia. *Jelenkor*, 51. 2008. 821.

¹¹ Uo.

¹² Hasonlóan tematizálja a tükröződést Birkás Ákos is Jovánovics Liza-sorozatával szinte pontosan egykorú, a festménykeretek tükröződő üvegfelületét bemutató, *Tükröződés* (1976) című fotósorozatával is.

¹³ A felvételek médiumelméleti vonatkozásáról lásd: Hans Belting: Test - kép - médium. In: Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, 2003. 26-27.



4–5. Jovánovics György: Képkihallgatás, 1977. Erdély Miklós felvétele, Jovánovics György tulajdona.
© Hungart

található: a képfelület kirakatüveghez hasonló, rafinált tükröződései pedig a nézőt elbizonytalanítják a valóságot mint olyant illetően: az egymás mellé rendelő képek ontológiai státusa bizonytalan, nem tudni, mi valódi és mi másolat.

Jovánovics fénymontázsain ez a produktív bizonytalanság végletesen kieleződik. A fényképek különös, tautologikus identitás-képletekként is leírhatók, a szó legszorosabb értelmében *önreflexív*, analitikus művek, melyek médiumelméleti kérdésekre is reflektálnak. A különös illuzionizmus Jovánovicsnál azonban többnek tűnik pusztá képanalízisnél, hisz akár korábban a rádió-akció során, ezúttal is a mediatizált képet (információt) konfrontálja a valósággal, *manipulálva* a befogadói tekintetet; mintha a médiagépezet és a ténylegesen észlelhető valóság ambivalens viszonyát is tematizálná, mely az episztemológiai problémákon túlmutatva

a valóság percepciójának torzulására mint társadalmi problémára is utalhat. Az ablak többé nem csupán a reneszánsz perspektíva-elmélet paradigmájára vonatkozik, hanem a privátszférába való voyeurisztikus behatolás emblémájának is tekinthető. Ez az összefüggés Jovánovics egy következő szériáján válik verbálisan is explicitté, azon, amely jelen esszém tulajdonképpen tárgyát képezi.

Vessünk egy pillantást két másik fényképre (4–5. kép), melyeket hét évvel a Fényes Adolf Teremben rendezett kiállítás után, Jovánovics egy későbbi megnyitóján készített Erdély Miklós: Jovánovics két kézzel a falnak támaszkodik egyik fotóműve előtt. A kiállításon *Liza Wiathruck: HOLOS GRAPHOS* című képregényét mutatta volna be első alkalommal: a műhöz szervesen kapcsolódó 9 oldalas bevezető szöveget, valamint a sorozat 67 képét (képalírásokkal) 14 táblán. Mielőtt azonban sor került volna a kiállítás megnyitására, visszaemlékezése szerint „belépett a klub akkori igazgatója [...], és közölte, hogy a kiállítást felettesei utasítására be kell tiltania, a termet le kell zárnia. Másnap le kell bontanom, és el kell tüntetnem a táblákat a képekkel. Kérdeztem, mi kifogás van egy csukott szemű és titokzatos, gyönyörű nő arc ellen, amely a képregény legtöbb darabján látható. Azt válaszolta, hogy neki nem indokoltak, őt pusztán utasították, magyarázattal így nem tud szolgálni. Annyit azonban ki tudtam szedni belőle, hogy a probléma az első négy képpel van, amelyeknek az a címe, hogy KÉPLEHALLGATÁS. Továbbá ez a titokzatos hölgy azt állítja, hogy őt bizonyos belügyi szervek figyelik... Ez pedig nem megy. Így hagyott magunkra. Hirtelen elhatározással Erdély kezébe nyomtam a fényképezőgépet, a

képregény 7. számú képe elé álltam, és felvettem az általánosan ismert pózt: a tartóztatás, megmotozás és kihallgatás univerzálisan ismert alakzatát. Megkértem Erdélyt, fotózzon le úgy, hogy lehajtott fejem helyén Liza Wiathruck legyen látható az ablakban. A KÉPLEHALLGATÁS mellé ez lesz a KÉPKIHALLGATÁS képe, a kiállítás betiltásának ikonja.”¹⁴

A csupán nemrégiben előkerült felvétel, a „kiállítás betiltásának ikonja” önmagában is konceptuális mű, mely egy konceptuális műről készült (újabb tautológia). Valójában nem is egy, hanem két fényképről van szó: az egyik Jovánovics oldalról látható, amint két kézzel a falnak támaszkodik, mintha épp letartóztatnák. A Fiala Művészek Klubjában bemutatott sorozat enigmatikus, fiktív főhősét, Liza Wiathruckot a „képregény” narratívája szerint „képlehallgatják”. A képeket alkotó művészt pedig kihallgatják. A fikció átfordul valóságba. Ekkor kerül először szembe egymással alkotó és alkotása, Jován és Liza, akiknek viszonya valamiképp Marcel Duchamp és Rose Sélavy kapcsolatára emlékeztet.

A jelenetről készült másik felvétel (5. kép) komplexebb, Erdély rögzítette, de a beállítás kétségkívül Jovánovicstól származhat: a bravúrosan komponált „organikus”, vágás nélküli montázs a kiállításon szereplő fényképek képépítő logikájához hasonlítható. Jovánovicsot ezúttal hátulról látjuk: fejét lehajtja, vágás nélkül is lefejezve önmagát, a képkihallgatás drámáját a végtelenségig élezve. A feje helyén azonban mintegy mágikus imaginációként bukkan fel Liza Wiathruck reflektorfényvel megvilágított maszk-arca. Noha csukott a szeme, mégis az a nyugtalanító érzésünk támad, mintha ránk tekintene. A távolból lefényképezett parányi fej ezúttal az alkotó eltűnt fejének pótléka: a játékos, mégis drámai súlyú identifikáció mintegy azt sugallja, a képlehallgatás Jovánovics saját történeteként is olvasható, sokszorosan áttételes alkotói önvallomásként és a mindennapokat jellemző léthelyzet modelljeként.

A *Képkihallgatást* ábrázoló fénykép struktúrája rendkívül komplex. Ismét, akár a televízió-képernyőt ábrázoló felvételeken, a képbe komponált kép tautologikus-konceptuális sémájával szembesülünk: nem lehet véletlen, hogy Jovánovics épp a képsorozat hetedik darabját választotta (6. kép). A képen ábrázolt és a „valóságban” lejátszódó események nyilvánvaló megfelelésén túl (a felvétel címe: „*L. W. felfedezi a képlehallgatást, a vetítő fény elvakítja*”) a döntésnek kompozicionális okai is lehettek. A falon lógó fénykép és az arról készült – szimmetrikus kompozíciójú – felvétel középtengelye megegyezik. Ez a „koincidencia” a képeken látható események *párhuzamosságának* vizuális nyomatékot ad. A helyzet azonban komplexebb, hisz a Jovánovics által kiválasztott fényképnek nem csak a formális struktúrája rokonítható a későbbi felvétellel. Az ablakban látható női fejet az ismeretlen megfigyelők alulról világítják meg: a hófehér, szinte világító gipsz drámaian ellenpontozza a belső tér sötéttségét. Az ablakon belüli világból a rejtélyes fejen kívül egyetlen dolog látszik: a reflektor fénye egy másik maszkszerű fejet is látni enged, melyre Liza árnyéka vetül. Mocsárba süpedő, élettelennek látszó fej, melyet mintha a falra vetítettek volna (a sorozat második és negyedik képén is megjelent korábban). Valójában Walter Pichler 1971-es bécsi kiállí-

¹⁴ Jovánovics 2008. i. m. 823.



6. Jovánovics György: L. W. felfedezi a képlehallgatást, a vetítő fény elvakítja, 1976.
A Liza Wiathruck: Holos Graphos sorozatból. Fénykép. Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest, ltsz. MM.91.165/1-12. © Hungart © Magyar Nemzeti Galéria

tási plakátjának részletéről van szó,¹⁵ mely hosszú időn át függött Jovánovics (a fikció szerint Liza Wiathruck) lakásának a falán.¹⁶ A plakát felbukkanása azon túl, hogy jelzi a szobrász érdeklődését, a Liza-sorozat tágabb szellemi összefüggésrendszerére is rávilágít: ami Pichlernél a hippo-korszakra és a vietnámi háború világára utal, Jovánovicsnál a mindennapok létélményére, az „iszapban-létezés” tapasztalatára vonatkozik, a megélt valóság tükrévé. Az ablakkal szemben bemutatva, a mindig kíváncsi tekinteteknek szegezve pedig már-már provokatív, mégis rejtjeles üzenetté válik (a sorozat készülésének idején szamizdat-iratokat rejtő, legendás műterem kontextusában).

A plakát persze több titokzatos üzenetnél és ars poétikus felhangokat is sejtető kulisszánál: komplex ontológiai problematikát jelöl. A plakáton látható maszkká merevedő, holtnak tűnő emberi arc különös viszonyba kerül Jovánovics képregényének rejtélyes hőisével, mintha annak maszkulin megfelelője (rejtélyes elő- vagy utóképe) lenne. Netán Liza öntudatlan projekciója (esetleg alteregója)? (Mint később, a sorozat 45. felvételén (9. kép) a háttérben megjelenő anya és gyermek.) A „fikció” és a „valóság”, az élő és az élettelen végtelen dialektikája, feloldhatatlan kettőssége végső soron a képi reprezentáció alapkérdéseire vezet el: Liza árnya a falra vetül, s mintha a plakátra íródva képpé válna, akár a Butades lánya által körülrajzolt árnykép Plinius toposz-szerű – festészetre és szobrászatra egyaránt vonatkoztatható – eredettörténetében.

Lenyomat, árnykép, fénykép – a reprezentáció különböző formái, melyek ezúttal a kép síkgeometrikus rendszerében egymás mellé (alá-fölé) rendelődnek. A struktúra szilárdságát hangsúlyozzák az architektonikus „kulisszák” függőlegesei és vízszintesei. Ezeket pedig dinamizálják a drótok és a fenyőágak egymással párhuzamos diagonális vonalai (a redőny és ablakkeret pálcaszerű „tagozatainak” monoton geometriáját kibillentő elemek Jovánovics későbbi gipszreliefjeinek világát idézik, melyek készítéséről egyszer Jovánovics azt írta, hogy nem más, mint „rajzolás árnyékkal”).¹⁷

A komplex ontológiai (és geometriai) struktúrát tovább bonyolítja az Erdély által exponált, Jovánovics által komponált felvétel: a történetnek maga az alkotó is részese lesz, a függőleges tengely a „valós életvilág” terében folytatódik. A képletesen lefejezett, mégis élő Jovánovics teste „képi metalepszisként”¹⁸ íródik bele a kompozícióba, akár a fikció a valóságba és a valóság a fikcióba.

¹⁵ Jovánovics 1971-ben megtekintette Walter Pichler a bécsi Museum des 20. Jahrhunderts-ben rendezett kiállítását, s ekkor megvásárolta annak plakátját is. (Jovánovics György szóbeli közlése, 2011. szeptember 11.)

¹⁶ A sorozat helyszíne Jovánovics lakásának gyermekszobája.

¹⁷ Jovánovics György: Relief – rajzolás árnyékkal. *Jovánovics*. Szerk. Földényi F. László. Budapest, 1994. 87.

¹⁸ A metalepszist ezúttal Gérard Genette híres könyvének szellemében használom (Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, 2006. – különös tekintettel a narratológiai problematikát a képi szintaxisra is kiterjesztő részekre, 80. skk.): a metaleptikus beágyazás során különböző fikciós síkok csúszhatnak össze, a szerzői metalepszis esetén például a narrátor maga is belép teremtett univerzumába és a cselekmény formálójává válik. Jovánovics esetén a képfelület planimetricus rendszere válik a különböző ontológiai szinteket, narratív regisztereket egymás mellé asszimiláló tereppé.



7. Jovánovics György: Liza Wiathruck portréja II., 1976. A Liza Wiathruck: Holos Graphos sorozatból. Fénykép. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. MM.91.165/1-12.
© Hungart
© Magyar Nemzeti Galéria

Illúzió, mimézis, trompe l’oeil, manipuláció, megfigyelés, lehallgatás, kihallgatás – az 1977-es felvétel végtelen asszociációs-sort indít el, mely primer képontológiai problémákat, egzisztenciális kérdéseket egyaránt érint, miközben visszavezet a felvétel keletkezésének politikai kontextusához, mintegy nyomatékosítva a mű látenszen politizáló, sajátosan ellenzéki attitűdjét, mely a sorozat kiállítását betiltó cenzoroknak sem kerülte el a figyelmét. Az észlelés manipulációja Jovánovics számára több volt ugyanis képelméleti és episztemológiai kérdésnél, bár mindig ügyelt arra, hogy az expanzív mítosszá váló eseménysor több legyen a partikuláris történeti szituáció direkt leképezésénél. A rejtélyes hős, Liza Wiathruck különös története nem pusztán egy totalitárius társadalomban játszódó, konceptuális detektívregény, hanem a vizuális percepció természetét vizsgáló képelméleti sorozat, mely a Pygmalion-mítosz sajátos újrafogalmazásaként képelméleti és egzisztenciális viszonyokat is modellez, miközben

kísértetiesen erotikus jelentéstartalmakkal telítődik.

Liza Wiathruck – ahogy erre korábban már Mélyi József is utalt¹⁹ – „jelentésgyártó gépezet”, melynek expanzív univerzumában szinte lehetetlen kiugazodni. A következőkben ilyesmire kísérletet sem tehetek – mindössze közelíteni próbálok hozzá, megkísérlem különböző oldalokról szemlélni, először képontológiai-episztemológiai problémákat vizsgáló teoretikus műként, majd a „marionett-metafora” sajátos újragondolásaként.

2. LIZA WIATHRUCK TÖRTÉNETE (KRONOLOGIKUS ELŐHANG)

Mielőtt azonban Liza Wiathruck jelentéstani dzsungelébe keverednénk, vegyük sorra röviden a mű szövevényes történetét.

¹⁹ Mélyi József: Jovánovics György – „Liza Wiathruck: Holos Graphos”. *Kempelen – Ember a gépben. Médiaművészeti és történeti kiállítás. Kiállítási katalógus.* Szerk. Mélyi József. Kiállítási katalógus. Budapest, Múcsarnok, 2007. o. n.



8. Jovánovics György: Drummond-fény, 1976. A Liza Wiathruck: *Holos Graphos* sorozatból, 19. Fénykép. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. MM.91.165/1-12.
© Hungart © Magyar Nemzeti Galéria

Jovánovics 1976-ban készítette el *Liza Wiathruck: Holos Graphos* című fotósorozatának legtöbb darabját, melyet a *Valóság tükörképe a valóságon* című – később tárgyalandó – fényképek előzték meg. A hatvan (sorszámmal és értelmező címmel ellátott) fényképből álló sorozatot hét (pontosabban 4 + 2 + 1) felvétel vezeti be. Az első négy fénykép a „*Képlehallgatás*” címet viseli: a kintől szemlélt ablak előtt sugárnyaláb pásztáz, mely olykor a redőnyt, olykor a szobában lévő villanykörtét vagy a falon függő plakátot világítja meg. A következő két felvételen bukkan fel az ablakban (bentről fényképezve) a sejtelmesen tükröződő, rejtélyes női arc, mely rávetül a tájra (*Liza Wiathruck portréja I-II.*) (7. kép).²⁰ A következő képen kapcsolódik össze a két szál: a korábban látott fénynyaláb „telibe találja” az ismét kintől szemlélt ablakban megjelenő női arcot. Az ezek után következő hatvan számozott felvétel mindegyike (a Liza-portrékhoz hasonlóan) a belső térben készült, mintha a kamera a főhős tekintetével lenne azonos, mintha mindaz, amit látnánk, a vetítőfény hatására elvakuló Liza látomása lenne.

Jovánovics a „képregényt” öt nagyobb szakaszra tagolja: az első képeken a békés kert képét az ablak tükröződő formái és a párkányokon elhelyezett „ellentükrök”

²⁰ Jovánovics katalógusainak képaláírásai szerint ez a két felvétel a többenél korábban 1975-ben készült, s a művész későbbi visszaemlékezése szerint helyszín is eltérő, a lakás keleti teraszán készült. (Jovánovics 2008. i. m. 821.)



9. Jovánovics György: Felszabadulás. „Terhes vagyok”, 1976. A Liza Wiathruck: Holos Graphos sorozatból, 45. Fénykép. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. MM.91.165/1-12. ©Hungart © Magyar Nemzeti Galéria

alakzatai „törk meg” (*A kert és az ellentükrök*, 1-6.). Később az ablaküvegen megjelenik halványan, elmosódva Liza képe, mely a tizenharmadik felvételtől megsokszorozódik, a „tükörmágia” folytán, az egymással azonos tükörportrék montázszerűen rendelődnek egymás mellé, a „tisza belső látásig” vezetve (*Az animantia*, 7-18.). A tizenkilencedik felvételen az első Liza-portré beállítása tér vissza, az arcot élesen megvilágító Drummond-fény (8. kép) pedig a képlehallgatás felfedezését bemutató fényképet idézi: a „fejezetcím” azt sugallja, a fény hatására Liza kataplexia állapotába kerül: „A leírások szerint két ápolónő, aki Charcot íróasztalában fényképek után kutatott, egy hirtelen gongütés okozta ijedelmében megmerevedett: kataplexia állapotába került. [...] A Drummond-fény a gongszó vizuális megfelelője. A »képlehallgatók« Liza szobájába bevilágító reflektora Drummond-fényként éri a nőt: beáll a hipnotikus kataplexia, és az ijedtség pillanatában különös képek sora pereg le előtte, akárcsak a haldoklónak az egész élete - egy másodperc törtrésze alatt” - így kommentálta az epizódot Jovánovics - a művel tán legtöbbet foglalkozó - Beke Lászlónak.²¹ A sorozat legterjedelmesebb „fejezete” (*L. W. nézi L. W.-t. Tartalmas kataplexia, katalepszia*, 19-45.) tehát a másodperc töredékét kitevő, tartamként megélt (vö. 29. *Zársebesség = fénysebesség. Bergson?*) időpillanatban keletkező

²¹ Beke László: Jovánovics György mint Liza Wiathruck mint képlehallgató a műteremben mint nagy camera obscurában mint lesőfülkében. Beszélgetés Jovánovics Györggyel. *Mozgó Világ*, 4, 1978, 1. 66.



10. Jovánovics György: L. W. J. Gy.-vel vakon sakkozik és lép, miután tenyere az automatában megbújt személytől eredő gyenge fényjelet érzékeli, 1979. A fotó a Francia Intézetben készült, 1980. január 2-án. © HUNGART, © Makky György felvétele

válík, melynek paradox térrendjét a félig transzparens ablak-tükör felületek fényjátékából származó vizuális kiazmus alakítja. A sorozatot tíz analitikus, az alkotás folyamatára is utaló felvétel zárja, a zárófejezet címe: „Az építőanyag (Építkezés)”. A cím biográfiai vonatkozású, amennyiben Jovánovics hosszan elhúzódó műterem-építkezésére utal (ez az építkezés a fotó-sorozat valódi helyszíne), másrészt az építőanyag kifejezés a szobrász számára megmunkálendő matériára is utalhat, a legnemesebbtől a leginkább megvetett (az *arte povera*²² és a land art művészei által preferált, efemer) anyagokig: márvány (53.), gipsz (54.), hó, só (55.), kő (56.), sztirol (57.). A felvételek összekapcsolódnak az előző szekvencia ideális elemeivel, amennyiben azoknak építőanyagai, ám a mű látens politikai szálához is tartoznak (lásd az 52. felvétel címét: *Anyag a padlástérben felfedezett, a biztonsági szervek által a tetőablak köré épített bódé (lesőfülke) bővítéséhez*). Ahogy az előző képsornál, itt is sajátosan válik a „kint” és a „bent” elválaszthatatlan ikonikus egységgé: a márványlapok lebegni látszanak az ablaküveg felületén, s egy a tér másik pontjáról tükröződő favázzal alkotnak kompozicionális egységet.

²² Ahogy Beke László fogalmazott a sorozat és Jovánovics „arte povera-elve” (a művész saját kifejezése) kapcsán hosszú interjújában: „1) Maszkkal helyettesítéd a bábú, 2) bábuval helyettesítéd a szobrot, 3) szoborral helyettesítéd az élő nőt, vagyis 4) szobrászattal helyettesítéd az életre keltő mágiát. Másrészt viszont 1) szobrászat helyett holográfiát használni akarsz, de 2) a holográfia helyett filmről beszélsz, 3) a film helyett fotósorozatot készítettél, de 4) a fotóidat camera obscura beállításnak tartod. 5) Üveggel pótolod a tükröt, 6) gipsszel a márványt.” Beke 1978. i. m. 73.

belső képek, mentális reprezentációk sorozata, melynek az orgazmus és a szuperorgazmus jelentheti a tetőpontját, a szekvencia pedig az önmagát mereven szemlélő Liza végső felismerésével zárul: „terhes vagyok” (9. kép). (Ezt számtalan más asszociáció előzi meg a moziképtől a bunraku-bábok világáig.) Az „extatikus” tetőpont után a nőalaknak nyoma veszik. A záró képsoroknál visszatér a kert ablakból szemlélt képe, sajátosan továbbgondolva az első „fejezet” felvételeit (*Az ideális. Ideális elemek*, 46–50.), az ablakban készült fényképek mintha az elhagyott tethelyet mérnék fel, egy sajátos helyszínelés fragmentált pseudo-dokumentumai lennének, már-már non-figuratív struktúrákká válnak: a „kint” és a „bent” az organikus fénymontázs síkfelületén megkülönböztethetetlené, koherens (mégis heterogén) kép-egésszé



11. Jovánovics György: Búcsúláda, Camera obscura, első program: Altorjai Sándor festő búcsúlevelét írja, 1979. Megsemmisült. © HUNGART, © Makky György felvétele

A sorozatot Jovánovics képregénynek nevezi, az egymás után következő képek – még ha a bevető szöveg és a képcímek orientálják is a befogadót – nem olvashatók össze lineáris történetként, a ciklus racionálisnak tűnő rendszerét tudattalan asszociációk, időbeli vissza- és előreugrások (ha tetszik *analepsisek* és *prolepsisek*), továbbá sejtelmes kihagyások (*ellipsisek*) zavarják össze, teszik leolvashatatlaná.²³ A befogadó zavarát Jovánovics (a mű szerves részét képező)²⁴ szöveges kommentárjai

²³ A narratológiában használatos retorikai alakzatokról a grafikai ciklusok vonatkozásában lásd: Wolfgang Kemp: Ellipsen, Analepsen, Gelichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung.* Hrsg. Wolfgang Kemp. München, 1989. 62–88.

²⁴ Jovánovics már első alkalommal is a műhöz tartozó kilencoldalas kommentárral állította ki a képregényt, mely „regény” és „kép” szerves egységeként fogható fel. A töredékes szöveg a fényképek pszeudo-montázs strukturájának textuális variánsa: idézetekből építkező szövegmontázs, mely a mű referenciális erőterét jelzesszerűen „rajzolja meg”. A szöveg hat részre tagolódik (*Pontosság indok; A kutatók ijedtsége, a kikutatott ijedtsége; Pontatlanság indok; Félelem indok; Ami a képlehallgatónak*

sem oldják; a művek referenciális erőtere ezek nyomán egyre tágabbá válik, sosem érhetünk a krimyszerű eseménysor a végére, a „tettes” ismeretlen marad.

A fényképeket Jovánovics 1977 áprilisában mutatta volna be a Fiala Művészek Klubjában – ám a korábban ismertetett politikai okokból – a tárlat nem nyílhatott meg. Az enigmatikus felvételekhez és a „Liza-mítoszhoz” Jovánovics több ízben kommentárokat fűzött, Beke László által készített interjújában,²⁵ majd *L. W. extatikus marionett* című szövegében,²⁶ mintegy harminc évvel később pedig terjedelmes esszében utalt a sorozat általa fontosnak tartott – elsősorban episztemológiai és képelméleti – aspektusaira.²⁷

Az extatikus marionettről szóló szöveg Jovánovics György 1980. január 2-án, a Francia Intézetben nyílt kiállításának²⁸ megnyitóján hangzott el magnóról (épp úgy, akár a korábban idézett rádió-akció esetén!), ez a bemutató jelentette Liza történetének második fázisát. A rejtélyes nőalak (I. tábla) visszatért egy életnagyságú, élethű bábú-automata formájában (10. kép), „életre kelt”, megtestesült, nemcsak Jovánovics korábbi gipsz-figuráit, hanem Kempelen-sakkautomatáját és ennek kapcsán Jovánovics egy korábbi (Lenin és Tzara sakkjátszmáját rekonstruáló) konceptuális művét is felidézve. A kiállítás sötét terében az életnagyságú, sakkozó Liza mellett két camera obscura volt kiállítva: mindkettő „kétfelvető”, az egyik (a „búcsúláda”) felváltva mutatta a nem sokkal a kiállítás megnyitása előtt elhunyt (öngyilkos) Altorjai Sándor kezét (11. kép), s egy „szigligeti havas tájra” emlékeztető struktúrát (12. kép), a másik pedig hol babaszobát (II. tábla), hol egy Schwitters Merzbauját idéző konstrukciót mutatott.²⁹ A kazamataszerű sötét teremben Liza



12. Jovánovics György: Búcsúláda, Camera obscura, második program: Havas táj, Szigliget, 1979. Megsemmisült. © HUNGART, © Makky György felvétele

parancs, a holográfusnak parancs nélküli kényszer, azonos holos graphos (mindent feljegyezni!) – reprodukáló elv, reprodukáló indok; Nagyobb rendszerek, amelyek optikai aspektusai L. W. képi világát és képi képzeletvilágát pillanatnyilag foglalkoztatják, látomás-sorának nagy részében jól felismerhetők), s a mű értelmezésének vázlatként is felfogható, ugyanakkor elválaszthatatlan magától a képsortól.

²⁵ Beke 1978. i. m. 65–75.

²⁶ Jovánovics György: *L. W. EXTATIKUS MARIONETT*, *Arkánium* (Washington), 1981. június, újraközölve: *Jovánovics* 1994. i. m. 65–67.

²⁷ Jovánovics 2008. i. m. 817–835.

²⁸ A kiállítás mindössze két órán keresztül volt nyitva.

²⁹ Jovánovics 1994-es monográfiájában a kiállításra vonatkozó leírásból tudjuk, hogy a második camera obscura valójában egy inverz camera obscura volt: nem beáramlott a fény a dobozba, hanem onnan



13. J. Gy. műtermében L. W.-vel sakkozik, 1979.
© HUNGART, © Makky György felvétele

nemcsak megtestesült, hanem egy halálon túli világ részévé is vált, számtalan új jelentésárnyalattal gazdagodva, melyekre a műhöz készült újabb kommentárok, így Beke László a kiállításról írt szövege³⁰ vagy Erdély Miklós szinte műalkotásszámba menő interpretatív írásai is utaltak.³¹

vetült ki. Így a kép másként nem volt látható, csak ha a néző a doboz nyílása előtt felfüggesztett papírlappal (mint valami vetítövászonnal) felfogta azt. Arra is módja nyílt, hogy a kivetülő képet szabadon fókuszálja (választva kicsi, de éles, vagy nagyobb, de éleetlen kép között); Vö. *Jovánovics* 1994. i. m. 65. (illetve lásd Jovánovics e-mailjét Fehér Dávidnak, 2011. október 8.)

³⁰ Beke László: Jovánovics György: L. W.: Eksztatikus marionett. Kiállítás a Francia Intézetben. *Mozgó Világ*, 6, 1980, 6. 75–80. Ld. még: Beke László: *Jovánovics*. Budapest, 1980. 25–29.; Beke László: Liza Wiathruck Berlinben. *Jovánovics* 1994. i. m. 62–64. (első közlés Jovánovics György 1983-as nyugat-berlini katalógusában).

³¹ Erdély Miklós: Önhallgatás; Képnegatív egy sakkparti állásáról, in: Erdély 1991. i. m. 5–13. (első

Liza Wiathruck története azonban nem ért véget az 1980-as bemutatóval. Hosszú évekkel később, 2004-ben, Jovánovics a budapesti Ludwig Múzeumban rendezett „ditirambikus retrospektívjén”³² bukkant fel újra, amikor is Jovánovics a kiállítás megnyitáskor, Marosi Ernő megnyitóbeszédével³³ párhuzamosan, újabb sakkjátzmát játszott – sokáig darabokban heverő, s csak Makky György felvételein létező (13. kép), ám ekkor ismét összeállított³⁴ – hősével, mely a Kiscelli Múzeum tulajdonába került.³⁵ Liza Wiathruck három évvel később, a Múcsarnok *Kempelen*-kiállításának³⁶ fő attrakciójává vált, az apszisban (a teljes képregénnyel együtt) bemutatva a Kempelen-féle automatát rekonstruáló szerkezet közelében bemutatva a mű sakkjátékkal való kapcsolata vált hangsúlyossá,³⁷ s ezt a hozzá készült (Forgács Péter és Jovánovics György által közösen rendezett) új filmek is nyomatékosították. A *Sakkjátzsma* (2007) a Lenin-Tzara parti Jovánovics-féle rekonstrukcióját animálta, a *Monomotapa* (2007) című filmen pedig



14. J. Gy. műtermében L. W.-vel sakkozik, 1979. © HUNGART, © Makky György felvétele

megjelenés: *Magyar Műhely*, 59. sz., 1979, 37–42.). Ezekon kívül érdemes megemlíteni a Liza-sorozat eddig publikált gazdag kommentárirodalmából András Sándor esszéjének a műre vonatkozó részletét (András Sándor: A láthatatlan eksztázis szobra egy új kőkorszak hajnalán. *Jovánovics* 1994. i. m. 24–25.); Kovalovszky Márta monografikus Jovánovics-tanulmányának vonatkozó részét. Kovalovszky 2004. i. m. 31–33.
³² Jovánovics György: Ditirambikus retrospektív. L. W. sakkozik J. Gy.-gyel. Budapest, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. április 15. – 2004. május 30. (a kiállításról ld. például Antal István írását: Antal István: Vissza a jövőbe! Jovánovics György Ditirambikus retrospektív kiállítása. *Új Művészet*, 15, 2004, 8. 30–31., elérhető: <http://www.uj-muveszet.hu/archivum/2004/augusztus/antall.htm>) (Szintén a Liza-mítoszhoz tartozik Antal István a kritikában is említett *Start* című filmje, melyre írásomban külön nem térek ki.)

³³ Marosi Ernő: Ditirambikus retrospektív, L. W. J. Gy.-vel sakkozik. Jovánovics György munkáihoz. *Élet és Irodalom*, 2004. április 23. 29.

³⁴ A szobor kalandos történetéről lásd a művész „öntárlatvezetését”: Jovánovics György: Ditirambikus retrospektív (Öntárlatvezetés), *Magyar Lettre International*, 2004. nyár, elérhető: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre53/jovanovics.htm>

³⁵ A *Liza Wiathruck: Holos Graphos* fotósorozat darabjai pedig a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található.

³⁶ *Kempelen - Ember a gépben. Médiaművészeti és történelmi kiállítás*. Budapest, Múcsarnok, 2007. március 23. – 2007. május 28., Karlsruhe, ZKM, 2007. június 23. – augusztus 29. (Kurátor: Mélyi József)

³⁷ A kiállítás megnyitóján Polgár Judit sakkozott Liza Wiathruckkal, épp úgy, ahogy egy francia sakkbajnok sakkozott korábban a Kempelen-féle automata rekonstrukciójával. Jovánovicsot a Liza-báb megalkotására többek között egy erről a játszmáról készült fénykép inspirálta. Vö. Jovánovics, Ditirambikus retrospektív (Öntárlatvezetés), 2004, i. m.

Makky György felvétele (14. kép) mintha csakugyan megelevenedett volna, Jovánovics és Liza immár mitikus sakkjátszmáját ismét újabb kontextusba helyezve.³⁸

A pseudo-holográfia először a térbe kilépve illuzionisztikus plasztikává vált, mintegy megtestesült, végül pedig – immár muzealizált és kanonikus műként – majdnem harminc évvel később, sorsát beteljesítve, megelevenedett. Liza Wiathruck története (történet, teória és mű ezúttal elválaszthatatlan egységet alkot) mintha a kép élővé válásának mítosza szerint alakulna.³⁹ A következőkben – két körben – ennek néhány aspektusára reflektálok. Az első kör ezúttal az *episztemológiai, képontológiai*, a második pedig az *egzisztencialista, erotikus* összefüggésekre koncentrálok, Jovánovics jelentésgeneráló automatájának ígézetében.

3. A LÁTÁS ESEMÉNYE, LELÉPNI A KÉPRŐL (EPISZTEMOLÓGIAI ÉS KÉPONTOLÓGIAI KÖR)

„Hiszen mindaz, ami elgondolható és érzékelhető, nem egyéb, mint a nem-megjelenőnek a megjelenése, a rejtettnek a megnyilvánulása, a tagadottnak az igenlése, a megfoghatatlannak a megragadása, a kimondhatatlannak a kifejezése, a megközelíthetetlennek a megközelítése, az érthetetlennek a megértése, a testetlennek a teste, a lényegen túli lényeg, a formátlan forma, a mérhetetlen mérték, a láthatatlan láthatóság, a térnélküli tér, az időtlen idő, a határtalannak a körülhatárolása, a korlátlannak a korlátozása.”⁴⁰

(Johannes Scottus Eriguena)

³⁸ Ezúttal nem foglalkozom részletesen a Forgács-féle filmekkel, a *Monomotapa* esetén érdemes azonban megjegyezni, hogy a mítosz különböző elemei újfent megjelentek, s újabb jelentésárnyalatokkal gazdagodtak. Megjelenik például a Kiscelli Múzeumban „újrajátszott” sakkpartin Jovánovics felesége, Hajós Gabriella, Lizával azonos ruházatban, élő és élettelen kettősségét kiélezve, vagy a sakk és művészet viszonyát korábban vizsgáló, Jovánovics számára is mintául szolgáló Marcel Duchamp szerepében (Jovánovics műtermében (!), a híres fényképnek megfelelően meztelen nővel sakkozva) megjelenik a mítosznak szintén részévé váló Marosi Ernő, a neves művészettörténész is. A Duchamp és Marosi hasonlóságával eljáró fényképet az *Enigma* Marosi-száma közölte (2009, no. 61. 29.).

³⁹ Szintén a mű alakulástörténetéhez tartozik Jovánovics a Kisterem Galériában rendezett kiállítása (2008. február 14. – március 16.), melyen számos addig be nem mutatott fényképet állított ki (gazdagon kommentálva). Ezek a művek néhány újabb installációs elemmel szintén megjelentek Jovánovics 2011-es sepsiszentgyörgyi önálló kiállításán (május 2. – 31.) és katalógusában (*Jovánovics György: Képzetek*. Kiállítási katalógus. Sepsiszentgyörgy – Saint George, Magma Contemporary Art Exhibition Space, 2011.)

⁴⁰ Johannes Scottus Eriguena: *De divisione naturae, III. 4. ld. Jovánovics 1994. i. m. 56.*

a. „Vak manifesztum a látásról” (Ablak, maszk, drapéria)

Jovánovics György *Liza Wiathruck: Holos Graphos* című fotósorozatáról egy ízben azt mondta, hogy az „vak manifesztum a látásról”,⁴¹ máskor pedig „vizuális pedagógiájaként” emlegette.⁴² Ebben a kontextusban a képlehallgatás kifejezés is új jelentést nyer: Beke László joggal említette, hogy helyesebb lenne képlehallgatás helyett „képlenézésről” beszélni⁴³ – a lehallgatás (bár jócskán bír politikai konnotációkkal, s benne rejlik a voyeurizmus libidinális potenciálja) valójában a képek, tárgyak tekintet általi „letapogatása”, tüzetes szemrevétele, a látvány szemlélésének folyamatára, ha tetszik, *eseményére* utal. Izgalmas, paradox helyzet: én látom őket, ám ők nem látnak engem (mintha ezt nyomatékosítaná az a körülmény is, hogy Liza szeme végig csukva van). Jovánovics persze tudatosan nem képlenézésről, hanem képlehallgatásról ír, hisz elsősorban nem a látható, hanem a láthatatlan foglalkoztatja, még pontosabban, a látható és a láthatatlan dialektikája. Lehallgatni ugyanis csak a hangot lehetséges. A hang láthatatlan és tapinthatatlan, éteri jelenség, akár a *fény*, mely Jovánovics művészetének kulcsmotívumai közé tartozik – több is mint motívum, hisz a művek szerves részét képezi. Végigkövetni, miként tapogatja végig a láthatatlan fény a tárgyakat, s a tükröződések finom játéka révén, árnyékok és világos foltok dialektikája által miként rajzolja körül a látványt. A láthatatlan fény így válik paradox módon láthatóvá, miközben mindvégig megfoghatatlan és láthatatlan marad. A fény tekintet általi letapogatása olyasféle feladat, mint a csend hangjainak meghallása. Jovánovics egyszer azt mondta nekem, hogy az ablakra vetülő erőteljes fénynyaláb, mely miatt a nőalak kataplexiás állapotba kerül, a lehallgatott „telefonvonal kattogásának” vizuális megfelelője. A fénynyaláb a tükröződések csalfa játéka által sokszorosan kifordított *teret* hoz létre, mely rekonstruálhatatlan, akár az idő: a kataplexiás állapot és az expozíció pillanata alig tart néhány másodpercig, a megélt *tartam* és az „elbeszélés”, illetve befogadás ideje azonban jóval hosszabb ennél. Az „illúzió” és a „valóság” elválaszthatatlanná válik. Mintha Jovánovics a képalkotás és a reprezentáció természetével vetne számot. Összegző műve nemcsak a látás történetére, hanem korábbi művészetére is visszatekint, amennyiben a korábbi alkotások visszatérő motívumait – sajátos szintézisként – alkotja újra.

A fényképeken Jovánovics három, korábban rendszeresen visszatérő motívuma jelenik meg egymás mellé „montírozva”: az *ablak*, a *maszk* és a *drapéria*, mindegyik valamiképp a látható és a láthatatlan, a jelenlét és a távollét ambivalens kettőségének az emblémája, s az volt már Jovánovics művészetében a kezdetektől fogva.

Kezdjük talán a maszkkal. 1966-ban, miután Párizsból visszatért, Jovánovics aranyozott viaszmaszkokat készített (III. tábla), az arclenyomatokat olykor történeti motívumokkal, például Bourbon liliomokkal kombinálta, lényegesebb ennél azonban a maszk-motívum által felvállalt képontológiai problematika. A maszk közvetlen

⁴¹ Beke 1978. i. m. 69–73.

⁴² Ld. Mélyi 2007. i. m. o. n.

⁴³ Beke 1994. i. m. 62.



15. Jovánovics György: Kis gyűrt Liza Wiathruck kép, 1976. Egyedi fénykép, dokubró, 120 × 90 mm, a művész tulajdona. © HUNGART

hetőség merőben praktikus és frivol elvéből⁴⁶ származó alkalmi jelleg. A múlandó test emlékműve is múlandó. Még inkább igaz ez az egy évvel későbbi *Fekvőre* (1969), mely Paul Thek (viaszból készült) piramisba komponált halott hippiszobrával (*A hippis halála*, 1967), Edward Kienholz vagy George Segal fekvő figuráival, netán Schaár Erzsébet⁴⁷ későbbi plasztikáival egyaránt összevethető, mégis elválasztja azoktól az archaikus beállítás kimértsége és a gipsz törekenysége ellentétéből fakadó különös jelleg, mely később a Liza Wiathruck-maszk sajátja is lesz. (VI. tábla)

A Liza Wiathruck-sorozat Jovánovics korábbi lenyomat-szobrainak továbbgondolása: Liza maszkja áll a legközelebb a halotti maszk sémájához. Míg a korábbi szobrokhoz tartozó maszkok nem valós emberről, hanem tanulmányfejekről készültek, addig Liza arca létező személyt mintáz, a létező arc hűlt helyeként. Jelenléte által a távollévről utal, s ezt az a körülmény is kielezi, hogy ezúttal nem önálló plasztika-

lenyomat, az eleven test mechanikusan konstruált, elidegenített képe, másolata, reprezentációja, mely a test indexikus jeleként egyszerre foglalja magában a test közvetlen jelenlétének és érintésének emlékét, illetve a távollét, a hiány, az eltűnés érzetét. A maszk (IV. tábla) az individuum „homlokzatát”, az arcot konzerválja, a leöntés időpillanatát végteleníti, s ennyiben *effigies*ként dacol a testi múlandósággal.⁴⁴ Halotti maszk, archaikus konnotációkkal. Sajátos pseudo-artefaktum,⁴⁵ álemlékmű. Ezt az érzést Jovánovicsnál eleinte az aranyozott felületek transzcendens ragyogása, később pedig a tudatosan archaizáló attitűd erősíti fel: a maszkból és más testnyomatokból, textilöntvényekből összeállított *Ember* (1968) (V. tábla) archaikus beállítása egyiptomi plasztikákra emlékeztet, ám a monumentalitást és az örökkévalóság, mozdíthatatlanság sugallatát felülírja a gipsz törekenysége, s az „összeszerel-

⁴⁴ Ld. erről pl. Hans Belting: A test képe mint emberkép. In: Belting 2003. i.m. 109. skk.

⁴⁵ A lenyomat művészetfilozófiai értelmezéséhez lásd: Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln, 1999.

⁴⁶ Beke 1980. i. m. 9.

⁴⁷ Az ablak és a maszk Jovánovics L.W.-sorozatán látható kettőséhez a legközelebb szintén Schaár-mű áll, a nekropoliszhoz vagy panoptikumhoz hasonló *Utca-environment* (1974) ablakok mögött látható, gipszből formál arcai.

ként jelenik meg, hanem egy fényképsorozat részeként: a gipszlenyomat a celluloidszalagon rögzített *fénylenyomatról* készült tárgyon jelenik meg, ráadásul tükörképként, mely önmagában is relativizálja a tárgy hozzáférhetőségét, s jelenlétének közvetlenségét. Liza pszeudo-arca, örök kataplexiába merevedő perszónája, egy láthatatlan arc nyomának tükörképe, az illúzió illúziója. Jelenléte többszörösen elidegenített, noha olykor megdöbbenően valóságosnak tűnik. Látható és mégis láthatatlan.

Hasonló a helyzet az ablakkal, mely Jovánovics művészetének kezdetektől fogva meghatározó motívuma, egészen korán kísérletezett babaházszerű – a trecento festészet narratív tereit plasztikaként továbbgondoló – szobrokkal, a hetvenes évek elején készített (a figurális alkotásokat követő) architektonikus installációinak, plasztikáinak pedig kulcsmotívumává vált az ablak (*Kis ablak*, 1971; *Nagy ablak*, 1971; *Sarokház – sarokablak*, 1971). Jovánovics ablakai azonban sosem tesznek eleget az „átlátás” (szó szerint perspektíva) követelményének: egy másik, hozzáférhetetlen világ létezését sejtetik, ám az illuzionisztikus lenyomat-függönyök sosem engednek ebbe bepillantást. Az üveglap transzparenciáját ellenpontozza a gipszből leöntött, hullámzó textil opacitása. Az ablak elhatárol, a tereket egyszerre választja el és kapcsolja össze – ám Jovánovics ablakai esetén ritkán döntheti el az ember, hogy bentről néz kifelé, vagy kintről befelé. A térvizonyok definiálatlanok, az ablakfelület pedig a képzelt terek kiazmusának helyszíne.

Liza Wiathruck ablakának térszerkezete a korábbi ablak-installációkénál is bonyolultabb. Vessünk egy pillantást egy a sorozathoz kapcsolódó (ám a képregényből végül kimaradt) felvételre, a *Kis gyűrt Liza Wiathruck képre* (15. kép). Jovánovics az előhívás során különleges technikával gyűrte meg majd simította ki a fotópapír felületét,⁴⁸ s ettől a képfelület fodrozódó drapériához lett hasonlatos, melyre egyaránt rávetül a „kint” és a „bent” képe, a térrend folyamatosan kifordul,⁴⁹ Liza arca ráíródik a tájra, a táj ráíródik Lizára egy sajátosan köztes síkon, az illúziókeltés helyén, az imaginárius függöny (netán összegyűrt anti-moziváson?) felületén. A tekintet számára áthatolhatatlan drapéria szerepét a legtöbb fényképen az illúziókeltő üveglap, a félig transzparens tükörfelület veszi át, mely ugyan látni engedi az ablakon túlit, ám elbizonytalanít a látott dolgok ontológiai státusát illetően.

A képregény felvételeiről azonban nem hiányzik a korábbi ablakok függönyszerű drapériája⁵⁰ sem: az ablakon egy különös gömbölyded, gombaszerű alakzat tükröződik, árnya mintha kihalhatna egy darabot az üveglapból (16. kép), mely mintha eltörne. A motívum gyakran tér vissza, ha tetszik, ez a sorozat második főszereplője Liza mellett. Az ötödik-hatodik képen pontosan kivehető, hogy a különös alakzat

⁴⁸ Ld. erről: Jovánovics 2008. i. m. 820. (A felvétel – bár a készítés technikája eltérő – rokonítható a paueri pszeudo-felületekkel.)

⁴⁹ Ehhez hasonló logikát követ Jovánovics 1971-es *Mennyezetresterítő szerkezete*, mely nem a „kint”-et és „bent”-et, hanem a „fent”-et és a „lent”-et cserélte fel egy feje tetejére állított, abszurd, ugyanakkor játékos konstellációt teremtve.

⁵⁰ Nota bene, szintén az L. W. gondolatkörhöz kapcsolódik az életében az *Előfüggöny az extatikus marionetthez* című 1979-es gipszrelief is, mely szintén a korábbi ablakkompozíciók függönyeit idézi.



16. Jovánovics György: Organikus képsejt. Konkrét elem, 1976. A Liza Wiathruck: Holos Graphos sorozatból, 43. Fénykép, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. MM.91.165/1-12. ©HUNGART © Magyar Nemzeti Galéria

egy geometrikus mintájú drapéria tükörképe, mintha Jovánovics a (korábbi ablakaihoz tartozó) sötétítőfüggönyt csavarta volna össze, mely ezúttal nem eltakar, hanem beárnyékol: paradox módon egyszerre tömör és átlátszó. Olykor egy kulcslyukhoz hasonló, mely explicit módon utal a leskelődés gesztusára, dramatiszálva a befogadói szituációt. Hosszabb szemlélés után azonban felsejlik előttünk Jovánovics egy korábbi alkotásának a képe. Ahogy a maszk Jovánovics korábbi figuráit, az ablak a korábbi installációkat idézi, úgy hívja elő ez a furcsa, „organikus képsejt” Jovánovics korai gipszöntvényének, az 1966-os *Petit Polichinelle*-nek az emlékét (17. kép). A commedia dell’arte komikus figuráját, a marionettszínházak esetlen hősét idéző, különös „zacskószobor” (a Liza-báb non-figuratív ellenpárja, ha tetszik, árnyképe) önmagába záródó hófehér burka azonban a fényképeken sejtelmes árnyképpé válik, az „absztrakt” és „figurális”, a „mimetikus” és az „amimetikus” leképezés kettősségét is inszcenálva.⁵¹

„Vak manifesztum a látásról” - idézem ismét Jovánovics a képregényre vonatkozó kifejezését. A felvételeken emlékképként térnek vissza Jovánovics korábbi gipszlenyomatai, motívumai. A gipszlenyomat önmagában is pillanatkonzervként őrizte a távollévő test képét, ám a befogadói tekintet számára tárgyként hozzáférhető maradt. A fényképeken tükörképként adódó (sosem készen adott) tárgyak azonban

⁵¹ Az inszcenálás szó szinte szó szerint is értendő, ne feledjük, a függöny barokkosan teátrális motívum is.

ezúttal „an sich” hozzáférhetetlenek maradnak; a szubjektum által „konstituált” illuzórikus képek, asszociációk, „(ön)reflexiók” a láthatatlanság és láthatóság közötti *terra incognita*-ban, melyben a látás visszahajlik önmagára.

b. A valóság tükörképe a valóságon – montázs helyett fénymontázs

„Azt mondani, hogy a test lát, különös módon pontosan annyit tesz, mint azt állítani, hogy a test látható. Ha arra vagyok kíváncsi, hogy pontosan mit is akarok azzal kifejezni, hogy a test az, ami lát, rájövök, hogy éppen ezt: valahonnan (a másik nézőpontjából vagy éppen a tükörben, például két vagy három tükör segítségével) a látó test látás közben válik láthatóvá – Pontosabban: amikor azt látom, hogy a testem lát, akkor ezzel azt akarom mondani, hogy az erről szerzett tapasztalatomban van valami, ami megalapozza és előre vetíti a látó testnek a másik számára feltáruuló, vagy a tükörben megpillantott látványát. Azaz a látó test elvileg látható, vagy legalábbis a Láthatóhoz tartozik, miközben az általam ténylegesen látható dolgok a Látható tartományának mindenkor csupán töredékét teszik ki. Ennyiben mondható, hogy az általam látható tartomány visszahajlik a testemre, hogy »felfogja«, körbeöleli azt. Hogyan tudhatnék erről, hogyan lehetne róla bármiféle tapasztalatom, ha a látható nem volna egyéb, mint az én privát, tudati reprezentációm? Ha a látható nem a hús közegében jelenne meg? Vagyis ha a látható nem ölelné körül és nem »látná« a testemet? Eleve csak a világ közvetítésével válhatnak a látás és a gondolat tárgyává.”⁵²

Maurice Merleau-Ponty munkajegyzete mintha Liza Wiathruck dilemmáját összegezné: a bonyolult felvételeknek ugyanis mintha nem maga a látvány, hanem az arra irányuló tekintet útja lenne a valódi tárgya, a látvány mint tudati reprezentáció. Liza az ablakban önmagát nézi. Jovánovics maga hangsúlyozza, hogy a tükör „behatoló” funkciójánál még fontosabb az „önmagunk megismerésében betöltött szerepe”.⁵³ Önmegismerés alatt a lacani *tükörstádium*-hoz hasonló (mágikus) identifikáció igényére⁵⁴ és a „test látására” irányuló reflexióra egyaránt gondol



17. Jovánovics György: *Petit Polichinelle*, 1966. Gipsz, 34 cm. A művész tulajdona. ©HUNGART

⁵² Merleau-Ponty 2007. i. m. 306–307.

⁵³ Beke 1978. i. m. 66.

hatunk, a látó test önmagára ismer, s mindeközben reflektál arra is, hogy miként zajlik le ez a folyamat, miként látunk tükör által homályosan vagy élesen.

A Liza-képsorozat alapsémája Jovánovics – korábban már említett – *A valóság tükörképe a valóságon* című 1974-es fényképsorozatán jelent meg: „ezen képek magyarázzák-értelmezik azon képeket – látványegzisztenciájuk lényege szerint”⁵⁵ – írta Jovánovics. A korábbi fotósorozat lényegesen egyszerűbb effektusokra épül, mint a későbbi: a felvételek a Jovánovics ablakából látható tájat mutatják: a táj előtt elhelyezett tükörben a táj (visszafordított) tükörképe látható, melyen a táj vonalai illuzórikusan folytatódnak. 2008-ban Jovánovics vázlatot készített arról, hogyan hozta létre ellentükrei segítségével a tökéletes illúziót, mely mintha René Magritte híres festményének, a *La condition humaine*-nek (1933) lenne fotografikus továbbgondolása. Magritte festményén az ablak elé helyezett festményen folytatódik a feltárolt táj, ironikus pseudo-montázsként, a *hasonlóság* és *azonosság* különbségét hangsúlyozva,⁵⁶ a mimézis és a reprezentáció mibenlétére kérdezve. Jovánovics fényképeit „organikus fénymontázsnak” nevezi – Magritte-hoz hasonlóan vágás nélkül helyez képet a képre az Erdély Miklós által épp akkoriban analizált montázs-elvet⁵⁷ továbbgondolva és felszámolva,⁵⁸ ám – ahogy Jovánovics fogalmaz – „az *organikus fénymontázs* nem a *montázs* ellen van (én magam a huszadik század egyik legforradalmibb képkalkotási eszméjének tartom). Sokkal inkább – mivel a *montázs* mint kép, *elemző* kép – módszerem tovább folytatja a látás *ontológiai elemzését*, és egyesíti az *egykép* és a *montázs* fenomenjait, bemutat egy lehetséges *látó állapotot*.”⁵⁹

Az eredeti és a másolat azonos hordozón jelenik meg: azonosak és mégsem egyezők, akár Erdély Miklós az eredetit és másolatát egy közegben prezentáló grafikáin (pl. *Eredeti és másolat egy közegben*, 1974), melyek nyomán tautologikus identitásképletek írhatók fel. Jovánovics esetében azonban ezúttal többről van szó, mint eredeti és másolat ontológiai kettősségének vizsgálatáról (lényegében a gipszlenyomatok esetén is felvethető ez a kérdés): a felvételek egy „lehetséges látó állapot” modelljei, melyek a tükörmágia gyakorlatával is összefüggésbe hozhatók. „Különbén az onümantia a montázshoz is hasonlítható. Nem kell feltétlenül szenzoros depriváció (a külső ingerektől felfokozott személy felfokozott hallucinációi), elmebetegség vagy kábítószer – a modern pszichológia kimutatta, hogy az

⁵⁴ Ebből a szempontból érdekes lehet Jovánovics a Lizáról készült fotósorozattal szinte egyidejű, foncsorozott villanykörtebe komponált torzított önarckép-sorozata is, mely a „kint” és a „bent” kiazmusát, illetve a tükörrel szembenező szubjektum identifikációját Parmigianino, továbbá a Bauhaus számos mestere által készített gömbtükörbe komponált önarcképek szellemében tematizálta.

⁵⁵ Jovánovics 2008. i. m. 820.

⁵⁶ Vö. Michel Foucault: Ez nem pipa. Ford. Mahler Zoltán. *Athenaeum*, 1, 1993, 4. 156.

⁵⁷ Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*. Budapest, 1995. 95–104. (első megjelenés: *Valóság*, 1966, 4. 100–106.)

⁵⁸ Jovánovics több ízben is utalt a Liza-sorozat „filmellenes” tendenciájára, a montázs-logika felülírása ennyiben egyszerre utalhat a fotografikus és a filmi montázsra is.

⁵⁹ Jovánovics 2008. i. m. 821.

ilyen ún. »összeállított kép« létrehozására a normális látás is képes. [...] Maga a látás, noha csak a felületet tudja megragadni, a felület pedig megakadályoz, hogy a mögötte lévőt, a lényegeset lássam, mégis bonyolult struktúrákat hoz létre, mely analógiás módon szolgálja a mélyebb rétegek megismerését. A látvány elemei a szemben egyfajta »molluszkumba«, »vonagló koordináta rendszerbe« rendeződnek, mely egyre tökéletesebben közelít a mélyebb struktúrákhoz, végül létrehozza ennek analógiáját, visszfényét. Éppen úgy, mint Platón ideái, vagy a leibnizi monások.⁶⁰ – nyilatkozta Jovánovics Beke Lászlónak 1977-ben; a modern pszichológia »összeállított képre« vonatkozó kutatásai kapcsán N. F. Dixonra hivatkozik (a sorozatot bevezető szövegében), az (Erdély Miklós által is felhasznált) molluszkum metafora pedig Einsteintól származik, mely ezúttal a látás mikéntjére vonatkoztatódik.

A *Liza Wiathruck: Holos Graphos* felvételein Jovánovics mintegy lebontja a Magritte-nál vagy *A valóság tükröképe a valóságon* című sorozaton megjelenő »alapképletet«. Az »ellentükrök eltevése« után szinte leolvashatatlaná válik, mi »tükrökép« és mi »valóság«, egyrészt a látvány mélyebb struktúráját revelálva, másrészt egy (extatikus állapotban megvalósuló) »montázsszerű látást« modellezve, mely egyszerre irányul a környező világra, a »látó testre« és magára a látásra.

c. Non/figuratív fényírás és a megtestesült illúzió

A sorozat azonban nem pusztán látás-moddal szolgál, hanem a látás különböző történeti konstrukcióit⁶¹ is montázsszerűen rendeli egymás mellé, ha tetszik, a képi reprezentáció történetével is számot vet. Az ablak motívuma – ahogy erre már korábban utaltunk – Leon Battista Alberti monokuláris perspektíváját, a maszk-motívum (az indexikus jelként olvasható lenyomat) pedig a nyomhagyás archaikus korok óta ismert módszerét idézi fel, s a mű referenciális erőterében van a *camera obscurák* és a *laterna magicák* világa, továbbá a *holográfia* kérdése is (s persze maga a fotografikus leképezés problematikája, fotósorozatról lévén szó). A holográfiára a képregény címe, az első képek feliratai, és a fényképekhez készült szöveges bevezető utal: Jovánovicsot – vérbeli szobrászként – kétségkívül a háromdimenziós kép mibenléte és annak a síkfelülethez való viszonya foglalkoztatja. A tökéletes térillúzió létesítésének különböző technikáira hivatkozik, felvételeire paradox, síkszerű szobrokként tekint, nem véletlen, hogy korábban *Az első camera obscura* (1970) című fényképére mint legjobb szobrára (!) utalt,⁶² nota bene a Liza Wiathruck-

⁶⁰ Beke 1978. i. m. 66.

⁶¹ A látásról mint történeti konstrukcióról lásd: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Budapest, 1999.

⁶² A felvételt Jovánovics sokszor úgy állítja ki, hogy a fotó diáját egy dobozra applikálja, melyet belülről egy mécses világít meg: így egyszerre átlátszó és átlátszatlan (akár Liza ablaküvege), s invenciózusan tematizálja a kint és a bent viszonyát (a kukucskáló lyuk a Liza-sorozat voyeurizmus-problematikáját előlegezi), ugyanakkor a szemet mint »organikus lencsét« a fényképezőgép mechanikus lencséjével és a camera obscura másfajta leképező-technikájával is konfrontálja.

sorozat felvételei tematikusan is rokoníthatók a felvétellel, hisz Liza sötét szobája a camera obscura alakváltozatának is tekinthető. Nem lehet véletlen, hogy később a Francia Intézetben rendezett kiállításon, az immár megtestesült Liza camera obscurák és laterna magicák társaságában jelent meg, s a Francia Intézetben rendezett kiállítás Jovánovics által írt bevezető szövege egy még monumentálisabb („kilenclyukú”) camera obscura kiállítás lehetőségét vetette fel, melynek kilenc képén a látás és leképezés különböző történeti modelljei – illetve azok rekonstrukciói – jelentek volna meg. („1. A zseniális Giovanni Battista della Porta egy műve, rekonstruálva *Magia Naturalis* című könyvének második kiadásából, 1588; 2. Brunelleschi elveszett optikai készülékének rekonstrukciója; 3. Leonardo egy műve, megépítve a *Codex Atlanticus*-ból; 4. Kepler csillagász és tájmatematikus egy alkotása; 5. Kempelen periszkópszerű művének rekonstrukciója; 6. Egy Ames-szoba változat; 7. Schwitters Merzbau-ja; 8. Holografikus jelenet; 9. Egy J. Gy. environment.”⁶³)

A képregény narratívája sajátosan jellemzi Jovánovics a szoborhoz és a képhez fűződő viszonyát. Liza maszk-arca par excellence Jovánovics-plasztikaként válik a fényképek mint másképp jellegzetes „Jovánovics-plasztikák” tárgyává.⁶⁴ A síkszerű kép, a táblakép és a plasztika viszonya Jovánovicsot pályája kezdete óta foglalkoztatja, gondoljunk az *Ikarusz bekopogra* (1968), melynek a képsíkról „leváló”, a befogadói tér felé dőlő képtábláját egy gyűrött, törekeny gipszdrapéria tartja meg, kényes egyensúlyhelyzetet teremtve. Mintha ennek a kompozíciónak az ellentéte lenne a Liza Wiathruck képregény negyvennegyedik képe, melyen a „képvákuum szívóhatása” következtében a női arc egy képkeretbe szorul: Liza képpé válik, ám sorsát beteljesítve, végül mégiscsak megtestesül, nota bene, Jovánovics *utolsó* figurális szobraként.

A képregény ugyanis nemcsak látástani vizsgálódás, hanem Jovánovics alkotói útját is leképezi: a „figuratív fényírástól” a „nonfiguratív fényírás” felé tart, a kezdő képsorok „realizmusától” (Jovánovics maga tartja a kertet ábrázoló felvételeket realistának) a zárás önreflexív struktúraábrázolásaiig, melyek – akár a képsorozat számos darabja – képépítés szempontjából Jovánovics későbbi absztrakt reliefjeinek lécsztruktúráit előlegezik.

„A kép úgy beszél a tájról, hogy a táj elemei eltűnnek, majd újra megjelennek.”⁶⁵
– írta Jovánovics *A valóság tükörképe a valóságon* sorozatról, ám megállapítása a

⁶³ Jovánovics György: L. W. EXTATIKUS MARIONETT, *Arkánium* (Washington), 1981. június, újraközölve: *Jovánovics* 1994. i. m. 67. (Húsz évvel később, már mint a MKE tanára Jovánovics megvalósította ezt a kiállítást. A Goethe Intézet Andrassy úti galériájában (1999) nyolc növendékével közösen „A kilenclyukú emberi test” címen 9 camera obscurát állítottak ki. Jovánovics a „negatív camera obscurát”, az eredeti Babaházat mutatta be. Lásd Jovánovics György e-mailjét Fehér Dávidnak, 2011. október 8.)

⁶⁴ Jovánovics álholografikus felvételei sajátos szoborpótlékok, ahogy Jovánovics maga fogalmaz: „Éppen azért találja fel J. GY. a szobrász a fényképezőgéppel való szoborkészítést (álholográfiák, organikus fénymontázsok), mert nem volt műterme még.”

⁶⁵ Jovánovics 2008. i. m. 821.

későbbi képregényre is áll: darabjaira bontja, majd újraépíti a tájat, az organikus, mégis montázszerű struktúrák sajátosan oszcillálnak a „figuratív” és a „non-figuratív” fényírás között, ahogy Liza alakja is egyszerre távollévő és jelenlévő, élettelen és élő, láthatatlan és látható, megfoghatatlan és megfogható.

Jovánovics György 2008-ban írt „esszéparódiájában” a montázszerű látás vizsgálatát tekintette a sorozat legfontosabb mozzanatának, mely egyszerre tekinthető egy episztemológiai modell képi demonstrációjának, és egy szobrász sajátos eszmeifuttatásának: egyrészt a képi reprezentáció formáiról és a látás történeti konstrukcióiról, másrészt saját motívum- és formakészletének rekontextualizálási lehetőségeiről.

3. NÁRCIZMUSBÓL SZERELEM – L. W. KÜLÖNÖS „ÉLETE” (EROTIKUS ÉS „EGZISZTENCIALISTA” KÖR)

„a máskor szorosan behúzott függöny résnyire megnyílt. Magam sem tudom, hogyan történt, de azon kaptam magam, hogy kíváncsian bekandikálok. Sudár, igen karcsú, a lehető legarányosabb termetű, pompásan öltözött kisasszony ült a szobában [...] angyali szépségű orcáját is megcsodálhattam. Ő engem nem vett észre, mi több, volt valami merevség a tekintetében, mint aki, hogy azt ne mondjam, néz, de nem lát...”⁶⁶

(E. T. A. Hoffmann)

„Az új gép tényleges kiteljesedését egyfajta autoerotikusnak vagy inkább automatikusnak nevezhető gyönyörben éri el, amelyben új frigy, új születés, káprázatos eksztázis nászai szövődnek, mintha a gépi erotika továbbíthatatlan erőket szabadítana fel.”⁶⁷

(Gilles Deleuze - Félix Guattari)

„Nem kellenek e féligteli maszkok, / inkább a bábu. Az telt. El fogom / túrni az irhát és a drótot és / bamba arcát. Itt. Előtte vagyok.”⁶⁸

(Rainer Maria Rilke)

⁶⁶ E. T. A. Hoffmann: A Homokember. Ford. Bor Ambrus. In: E. T. A. Hoffmann: *Az arany virágcserep. Válogatott novellák*. Budapest, 1982. 115.

⁶⁷ Gilles Deleuze - Félix Guattari: *Anti-Oedipus*. - idézi: Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció*. Ford. Déva Mária. Budapest, 1988. 7.

⁶⁸ Rainer Maria Rilke: A negyedik duinói elégia. Ford. Rónay György. In: *Rainer Maria Rilke versei*. Budapest, 1983. 252.

a. Don Jován – Pygmalion (E. M. és L. W.)

A képregényről és a Liza Wiathruck-jelenségről (természetesen Jovánovics komplex önértelmezésén kívül) Erdély Miklós adta eddig a legkomplexebb interpretációt, mely a sorozattal nagyjából egykorú, kongeniális teljesítménynek tekinthető: a szöveg nem kevésbé enigmatikus, mint az értelmezett mű. Két szövegről van szó: az első az *Önlehallgatás*, a második a *Képnegatív egy sakkparti állásáról*, mely az első írás függelékeként, tömör foglalataként, wittgensteini struktúrát követve foglalja össze a „helyzetet”.

A sorozat teljesen más megvilágításba kerül. Erdély kiindulópontját – akár egy ponton az előző körben nekünk is – Jovánovics korábbi alkotásai jelentik, ám első sorban nem a gipszöntés képontológiai problematikája és a nyomhagyás dialektikája szempontjából. Az *Ember* (1968) (V. tábla) a tétovaság dermedt szobraként jelenik meg – alsótestét *gipszszoknya* takarja, sajátosan kétnemű jelenség, s megjelenik egy másik kérdéskör is: „A kitett figurát aggodalmasan, viszonylag távolról, hátulról, srégen nézi alkotója, és »én« mindkettőjüket. »Kinek tetszhet ez?« Emlékezetes kilesett pillanat: »Látják, hogy látom magam.« – Az önlehallgatás megkezdődött. A kockázat totális és elkerülhetetlen. »Meg kell tudnom, ki vagyok, hogy legyek.«⁶⁹ A szoborral való szembesülés önismereti gyakorlat, önmagam és a másik látását modellezi, ha tetszik, az „önlehallgatás”, önanalízis egy formája. A felvetésből pedig nyomban adódik Jovánovics illuzionisztikus, bábszerű szobrainak mitikus előképe, a tökéletes nőalakot konstruáló Pygmalion esete, melynek ovidiusi leírása részletenként – afféle második szálként – Erdély szövegébe ékelődik. A gipszágy „nőalakú”, a gipszredő – melyet korábban már szoknyával azonosított – az alkalmazkodó női princípium megtestesítője, a gipsz pedig az „ivort” helyettesíti. Az alkalmazkodó gipszszoknyának az – általunk korábban már szintén említett – Fényes Adolf Terem vonalait követő, később Erdély kertjében felállított gipsz-environment lesz a következő alakváltozata, mely ugyanakkor egy bástyára is emlékeztet, s így a történet egy másik motívumával, a sakkal is összefüggésbe hozható, mely Erdély olvasatában a férfi és a nő küzdelmeként is értelmezhető.⁷⁰

Az automaták, bábu-fétisek az ellenőrizhető nőt létrehozni akaró férfi vágyait teljesítik be, akár korábban Pygmalion életre kelő szobra: „Don Juan vagy Pygmalion?” – fogalmazza meg a kierkegaardi problematikát is idéző kérdést Erdély, aki Liza Wiathruckban a csalfa, mégis engedelmes automatát látja, a pygmalioni mű rafinált újrate-

⁶⁹ Erdély 1991. i. m. 5.

⁷⁰ A sakk-motívum értelmezése külön fejezetet képezhetne a L.W.-sorozat értelmezésében; a hazai konceptualizmusban elsősorban Major János-sakk-témájú műveivel hozható összefüggésbe, legfontosabb előképének azonban Marcel Duchamp sakk-művei tekinthetők. (Akár Marcel Duchamp [pl. *Chess Pieces*, 1918-19] vagy Man Ray, Jovánovics maga is tervezett sakk-készletet figurákkal (VII/1. tábla). Ez a Makky Györggyel közösen kivitelezett mű a fotográfus-alkotótárs tulajdonában van.) Utóbbihoz ld. Larry List: *Chess as Art*, in: *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Jennifer Mundy Ed., kat. Tate Modern, London, 2008. 132-143.

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



I. Jovánovics György: Liza Wiathruck.
Részlet a Liza Wiathruck és Jovánovics György sakkozók című műből, 1979.
Vegyes technika, installáció, 170 x 50 x 185 cm,
Budapesti Történelmi Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, ltsz. KM.2003.16.1.
© Budapesti Történelmi Múzeum – Fővárosi Képtár
© HUNGART, © Makky György felvétele

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



II. Jovánovics György: Babaszoba (Anti-Ames szoba, Camera obscura), 1979.
Kartondoboz, fehér vászon, zsákvászon, 35 x 50 x 60 cm, 60 x 50 x 40 cm,
a művész tulajdona.

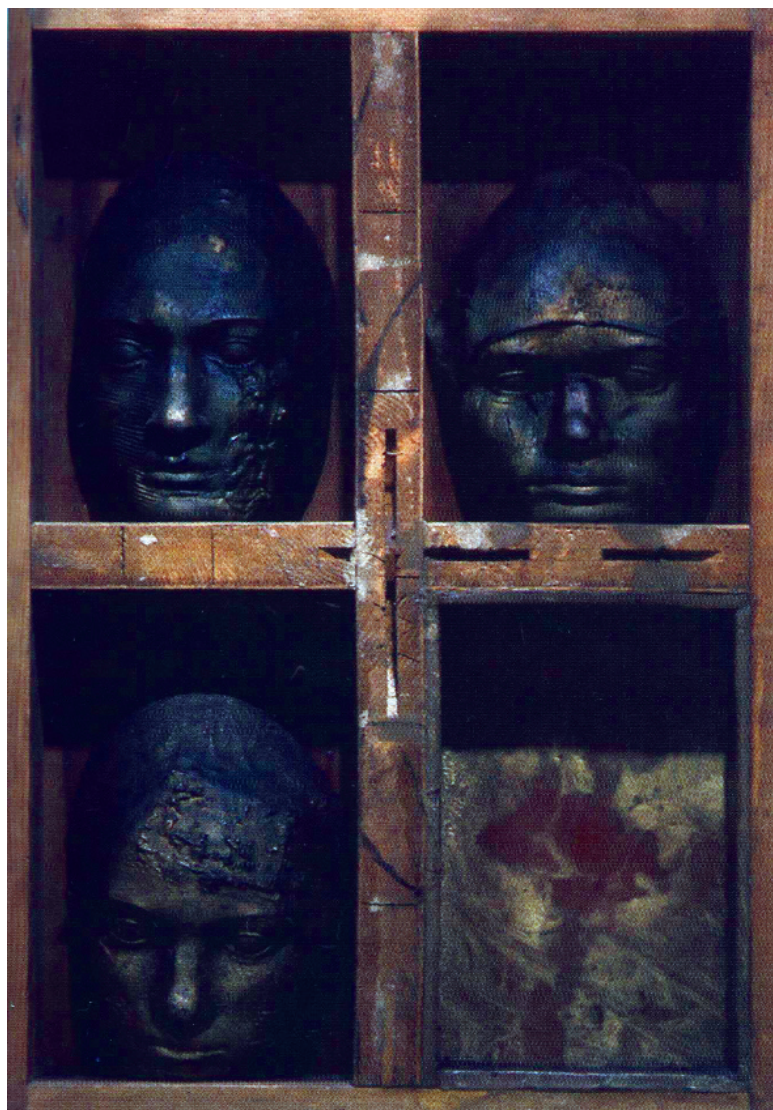
© HUNGART, © Makky György felvétele

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



III. Jovánovics György: Cím nélkül, 1968. Viasz, fa.
Makky György tulajdona.
© HUNGART, © Makky György felvétele

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



IV. Jovánovics György: Cím nélkül, 1966.
Viasz, fa. Magántulajdon.
© HUNGART

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



V. Jovánovics György: Ember, 1968. Gipsz, vászon, selyem, 180 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. MM.82.133.
© HUNGART, © Magyar Nemzeti Galéria, © Makky György felvétele

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



VI. Jovánovics György: Fekvő (Baj) (részlet, a Fekvő portréja), 1969.
Gipsz, fa, lakkvász, fém, 68 x 250 x 120 cm, a figura: 180 cm,
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, ltsz. SzIKM 98.20.1-2.
© HUNGART, © Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
© Makky György felvétele

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



VII/1. Jovánovics György: Sakkészlet, 1976. Műanyagból készült, Makky György közreműködésével. Makky György tulajdona. © HUNGART, © Makky György felvétele



VII/2. Jovánovics György: Az épülés szelleme. Nagy Corvinus Napóra, 2009. Plasztika a Corvinus Egyetem Közraktár utcai épületén. Fehérre festett acél, 33 x 13 x 2 m. © HUNGART, © Jovánovics György felvétele

JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA



VIII. Jovánovics György: Az épülés szelleme. Nagy Corvinus Napóra, 2009.
Plasztika a Corvinus Egyetem Közraktár utcai épületén. Fehérre festett acél,
33 x 13 x 2 m. © HUNGART, © Jovánovics György felvétele

remtését a gépi-technikai civilizáció korában, melynek különböző gépezetei Pygmalion erotomán ősgesztusásra, s a „féltékenységben megmutatkozó ősbizonytalanságra” vezethetők vissza. Jovánovics sakkpartija Kempelen sakkautomatájának ravasz utódjával, Liza Wiathruckkal (s a méhében megbújó, a művész archetípusának is tekinthető törpével) ennyiben egy végzetes játszma, melyben „a játékszabályok megengednek mindent, amit a tudatos és nem tudatos fájdalmak, szorongások és remények még elviselnek”.⁷¹

A *Képnegatív egy sakkparti állásáról* című vázaltszerű Erdély-szöveg afféle freudi sakkanalízisként gondolja helyenként tovább az első szövegben elmondottakat, rámutatva a „behatolás” után királynővé váló gyalog fallikus konnotációira, a különböző sakkfigurák feltételezett szimbolikus jelentéstartalmaira, a tükörmotívum említése révén a *narcizmus* problematikáját is érintve, a (Paul Claudel idéző) Jovánovics által említett bunraku-és marionett-színház nem pusztán erotikus, hanem politikai vetületeit említve (lévén hatalmi harcra szó): „a saktársadalom marionetthelyzete”.

A kataplexia helyzete a nő leleplezésével, „rajtakapásával” magyarázható (lásd: a féltékenység problematikáját), s ez okozza a figura bábbá merevedését. A lefénképezés, az expozíció a második kataplexiát is előidézi („szuperorgazmus”), melynek erotikus vetületei a halállal is összefüggenek („halotti maszk”), Eros és Thanatos Freud által elemzett viszonyának megfelelően.

Erdély Miklós olvasatában a képregény tehát nem a (történetileg konstruált) látás útját követi végig, hanem egy nő és férfi sajátosan ellentmondásos viszonyára reflektál, egy erotikus aktust képez le, mely végső soron a művészet genezisének mitikus őseményével, Galathea megteremtésével függ össze, s olyan jelenségek kapcsolhatók hozzá, mint a *voyeurizmus*, *narcizmus* vagy a *fetisizmus*. A képlehallgatás nem pusztán a totalitárius rendszerek jelenségeként olvasható, s nem is a látható és láthatatlan dialektikájára épülő, fényből konstruált, megfoghatatlan (mégis megfogható) kép sajátosságainak tekintet általi letapogására és egy képontológiai-episztemológiai modell konstruálására utal, hanem a minket nem látó, gyanútlan nő meglesésére, s tekintet általi tárgyiasítására, mely végső soron a képek (erotikus gyökerű) *hatalmának*⁷² (vagy



18. Példa „Idiotikus pózokra” Jovánovics György Vogue magazinjaiban.

⁷¹ Erdély 1991. i. m. 10.

⁷² A képek hatalmának antropológiájáról lásd: David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago-London, 1991.



19. Marcel Duchamp manökenje a nemzetközi szürrealista kiállításon, Párizs, 1938.

a terve) tekinthető (Allen Jones vagy John de Andrea bábszerű, erotikus nőalakjaival rokonszellemű) pop artos gesztusnak, a kultúripar világát és a spektakulum társadalmát bemutató – megvalósulatlan – program részének, ám Jovánovics bábszerű

az elfojtott szexuális tartalmak művésztette szublimálásának) problémájához vezet. Liza ebben az összefüggésben, már-már szakrális jelenéssé stilizált, ugyanakkor mégis fenyegető, mágikus hatalommal bíró *fétis*, mely élőnek tűnik, mégis élettelen, s ennyiben igen gazdag bölcséleti és művészettörténeti tradíció örököse.

b. Az extatikus marionett mítosza, a metaforagépezet hatalma

Jovánovics a Liza Wiathruck sorozathoz készített bevezetőjében utal a képek kapcsolatára (az általa épp a sorozat készítésének idején megismert) osakai bunrakuzza marionettel, illetve a XVIII–XIX. századi metamorphoses marionettel (átváltozó bábuokkal). Szintén a képregény előképeként említi a hatvanas évek végén tervezett, végül meg nem valósított szoborsorozatát „manökenekről a *Vogue* 1969/8 számából (18. kép): »ruhás női figurák idiotikus pózokban«”.⁷³ A „mondén kinézetű” nőalakokat bemutató sorozat Jovánovics szándékai szerint akkoriban készült szobrainak „merevségét” és „komolyságát” ellentéteztette volna. A *Vogue* divatfotóin látható szeszélyesen hullámzó ruharedőkben Jovánovics saját műveinek drapériamotívumaira ismert, ahogy viccesen megjegyezte, „a *Vogue* akkoriban jobban megihletett, mint Bernini”.⁷⁴ A kirakati bábuknak tűnő nőket ábrázoló, bárgyú, ugyanakkor vonzó divatfotók felhasználása (legalábbis annak

⁷³ Jovánovics György: Liza Wiathruck: HOLOS GRAPHOS. *Magyar Műhely*, 1979. no. 59. – újraközölve: *Jovánovics* 1994. i. m. 61.

⁷⁴ Fehér Dávid (magnóra nem rögzített) beszélgetése Jovánovics Györggyel, 2011. szeptember 11.

figurák (és a színpadszerű beállítások) iránti érdeklődését is tanúsítja, mely más a hatvanas évek végén készített plastikáin is érzékelhető. A korábban már említettek közül a *Petit polichinelle* (1966), egyaránt utal a commedia dell'arte és a komikus bábszínházak világára, a kis darabokból összeállított *Ember* (1968) (V. tábla) pedig marionett-figurákhoz hasonlítható, s a *Részlet a nagy Gilles-ből* (1967) is kelt hasonló reminiszcenciákat.⁷⁵ Az Erdély által a szoknyamotívum derivátumainak tekintett, gipszből leöntött pseudo-drapériák pedig e bábok betöltötte világ ál-függönyének is tekinthetők (vö. egy későbbi mű címével: *Előfüggöny az extatikus marionetthez*, 1979).

A manöken-sorozat, némileg módosítva, a Liza Wiathruck-bábu és a hozzá kapcsolódó fényképsorozat formájában valósult végül meg – nemcsak Jovánovics korábbi műveihez, hanem a manöken- és bábu-ábrázolások hagyományához is kapcsolódva, melynek enciklopédikus áttekintésére nem is vállalkozhatunk.⁷⁶ Ha bábu-maszk tükör-ablak összefüggésre gondolunk, eszünkbe juthatnak Eugène Atget híres kirakat-fényképei (pl. *Kirakat női ruházattal*, 1910/25 k.), a fétisszerű manöken-bábokról pedig a szürrealisták 1938-as párizsi kiállításának⁷⁷ erotikus manökenjei, így például Max Ernst sötét fátyollal eltakart rejtélyes bábuja, vagy Marcel Duchamp férfiöltözetbe bújtatott, ambivalens, kétnemű figurája⁷⁸ (19. kép). Szinte megszólaló, mégis élettelen tárgyak, melyek maskulin tekintetnek kiszolgáltatva válhattak szexuális tartalmak hordozójává. Néhol az utalások egyértelműbbek voltak, így Oskar Kokoschka nevezetes *Puppenfetische* esetén,⁷⁹ mely a művész instrukciói nyomán, igen pontosan jelenítette meg a művész korábbi szerelmét, Alma Mahlert, s saját ceremóniák,



20. Hans Bellmer: *Die Puppe*, 1933–34.

⁷⁵ A *Részlet a nagy Gilles-ből* reprodukcióját ld. az *Enigma* 66. számában, az *Értelmezés terei 2.* című tanulmányom képmellékletében.

⁷⁶ A bábu- és manöken-ikonográfia általam ismert legnagyobb szabású összefoglalása: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*. Hrsg. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1999.

⁷⁷ Uo., 77. skk.

⁷⁸ Duchamp művei közül az *Étant Donnés.*, (1946–66) meglesett nőalakjára vagy a kirakatba helyezett (André Bretonnal közösen készített) bábuja és az arról készült tükröződő fényképekre (*Lazy Hardware*, 1945), is hivatkozhatunk Liza és a leső fülkék kapcsán.

rituálék főszereplőjévé vált, elkészülte után saját életet kezdett élni, majd festmény-sorozatok motívumaként, s némi (ön)íroniával kezelt fétistárgyként vált Galathea sajátos alakmásával. A bábuhoz fűződő viszonyrendszer még explicitebben erotikus – a Kokoschkától inspirált – Hans Bellmer *Die Puppe* (1935–37) című fotósorozatán (20. kép),⁸⁰ melynek darabokból összeállított, maszkarcú, üres tekintetű nőalakja kihívó, pornográf pózokban jelenik meg.⁸¹

A bábuknak nem is Galathea, hanem E. T. A. Hoffmann *Homokember* című elbeszélésének erotikus, mégis fenyegetően kimért, rejtélyes nőalakja, Olimpia jelenthette a „prototípusát”, kiről csupán a történet végén derül ki (az iránta olthatatlan szerelmet érző Nathaniel számára), hogy nem más, mint egy gondosan megkonstruált automata. Az élőnek tűnő, mégis élettelen Olimpiáról hosszan írt 1919-es, a *kísérteties* fogalmáról szóló nevezetes esszéjében⁸² Sigmund Freud, mely a szürrealisták és Bellmer számára is fontos kiindulópontot jelenthetett.

Az eredeti és a másolat, az élő és az élettelen, a valódi és a mesterséges bizonytalanságából származó *kísérteties*-effektus Liza Wiathruck sajátja is. A képlehallgatók pozíciója rendkívül hasonlít az Olimpiát epekedve megleső Nathanieléhez. Jovánovics mintha egy Olimpiához hasonló, kimért, mégis vonzó nőalakot ültetne Kempelen Farkas turbános törökje helyére – a sakk motívuma tovább bonyolítja a „képletet”, hisz a bábu maga is bábukat mozgat, egyszerre mozgatott és mozgató.

Jovánovics főhősét – bár hivatkozik Kempelen szerkezetére – mégsem automatának, hanem *marionett*nek nevezi, egy másik, számára rendkívül fontos alaplátra, Heinrich von Kleist marionettszínházról szóló híres esszéjére hivatkozva,⁸³ melynek nyomán a Liza-mítosz referenciális erőterébe kerülhetnek Oskar Schlemmer műfigurái⁸⁴ vagy Edward Gordon Craig *Übermarionette*,⁸⁵ mely „a régi templomok

⁷⁹ Erről ld. pl. Beate Söntgen: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe-Weiblichkeit-Malerei. In: *Puppen Körper Automaten* 1999. i. m. 130. skk.

⁸⁰ Erről ld. Carl Haenlein: Nach der unverbläuten Erinnerung. Zu Bellmers Photographien. In: *Hans Bellmer Photographien*. Ausstellungskatalog. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1984. 9–16.

⁸¹ A bábu mint szexuális pótlék igen régi gyökerű, még a középkori Andachtsbildnek is voltak hasonló konnotációik, elég ha Margarethe Ebner nővér Dagobert Frey által felidézett esetére utalunk: „Lényeges, hogy a gyermeki játékhoz hasonlóan a tárgy által reprezentált valóságot nem az objektivitásban, hanem a szubjektív élményben igyekeztek meglegelni. S valóban leginkább a gyermekek babázására emlékeztet, amikor Margarethe Ebner elmeséli, hogy miként vette ki a gyermek Jézus képét a bölcsőből, mert éjszaka »huncut« volt, és nem hagyta őt aludni; miként vette az ölébe, miként beszélt hozzá, miként fektette kibontott keblére, hogy megszoptassa; s hogy megrettent, amikor »szájának emberi érintését« érezte mellén. S ez a játék már erotikus-patologikusba csap át, amikor arról beszél, hogy éjszaka a megfeszített Krisztus életnagyságú szobrát vitte az ágyába s azt a saját testén nyugtatta.” (Idézi: Hans Belting: *Kép és kultusz*. Ford. Sajó Tamás. Budapest, 2000. 441.)

⁸² Sigmund Freud: A kísértetiesről. [1919] In: Sigmund Freud: *Művészeti írások*. Szerk. Erős Ferenc, Argejő Éva. Budapest, 2001. 247–281.

⁸³ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, 1996. 186–192.

kőszobrainak leszámazottja”, „nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a hús-vér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz”.⁸⁶

Míg Kleist, Schlemmer vagy Craig marionettjeinek lényegi tulajdonsága a szubjektum-nélküliség, addig az önmagát Nárcisszuszként tükörben szemlélő Lizát Jovánovics komplex személyiségként konstruálja meg, képregényének narratívája a főhős gondolatfolyamával azonos, a képek Liza különös asszociációi szerint változnak. Kérdés persze, csakugyan Liza asszociációiról van-e szó, s nem a miénkről, vagy még inkább a szálakat rendkívüli műgonddal mozgató, a fényképezőgép vagy a mintázó állvány mögött álló bábjátékos rafinált gondolatmenetéről (netán mindháromról egyszerre?).⁸⁷

5. „DISIECTA MEMBRA” (ZÁRÁS HELYETT PALINÓDIA – ÖNLEHALLGATÁS ÉS ÖNLELEPLEZÉS)

„És mégis, mindannyian bejöttünk ebbe az utcába...”⁸⁸
(Marosi Ernő)

Térjünk egy pillanatra vissza Erdély Miklóshoz és nevezetes interpretációjához, mely a Budapest Körszálló emeleti bárjában formálódott Jovánovicssal folytatott hosszú beszélgetési folyamán. Jovánovics a következőképp emlékszik vissza a *Képnegatív egy sakkparti állásáról* című írás „befejezésének” körülményeire. A szöveggel Erdély elégedetlen volt, csak a Magyar Műhely szerkesztőségi határideje miatt adta le. „A problémát ezzel az áthághatatlan szerkesztőségi határidővel lezártnak tekintti, ám az ügyet kudarcként éli meg. Mert ő eddig – mondta csöndesen és rezignáltan (ritka

⁸⁴ Oskar Schlemmer: Ember és műfigura. In: Oskar Schlemmer: *A Bauhaus színháza*. Ford. Kemény István. Budapest, 1978. 7–24.

⁸⁵ Edward Gordon Craig: A színész és az übermarionett. [1907] Ford. Szántó Judit. *Színház*, 27, 1994, 9. 34–45. Az „übermarionett” kifejezést az *Enigma* Kleist esszéjét körüljáró száma is használja hívószóként (*Enigma*, no. 11–12.).

⁸⁶ Craig 1994. i. m. 42., 43. (Jovánovics 1994-es monográfiájában a Liza Wiathruckra vonatkozó fejezet előtt mottóként Craig szövegének részben az itt idézett részletei szerepelnek mottóként.)

⁸⁷ Külön tanulmány tárgyát kell képezze a Jovánovics által alkalmazott marionett-metaphora összefüggésrendszere a hetvenes évek második felének hazai művészetében. Úgy érzem produktív lehet L. W. összevetése Pauer Gyula másképpen erotikus idolfigurájával, a *Mayával* (1978), melynek története hasonlóan mitikusvá vált, vagy El Kazovszkij Galathea mítoszát is idéző Dzsán Panoptikumainak metaforikájával (1977-től), illetve a manöken-motívum különböző megjelenéseivel Hajjas Tibor művészetében, különös tekintettel az *Öndívatbemutatóra* (1976), melynek politikai összefüggései Jovánovics képlehallgatásával is összeolvashatók.

⁸⁸ Marosi 2004. i. m. 29.

állapot volt ez nála) –, mindig mindent, műalkotást vagy bármit, azonnal és az első pillantásra megértett, megfejtett, megmagyarázott, és ha kellett, megírt. Méghozzá gyorsan. [...] Most azonban ez a Liza kifogott rajta. Ő soha ennyi időt egy témával nem töltött, de soha ilyen komplikált művel nem találkozott”.⁸⁹

S csakugyan, Jovánovics Liza Wiathruckhoz kapcsolódó művei komplexitásukat tekintve Marcel Duchamp – másképpen erotikus – *Nagy Üvegéhez* hasonlíthatók. A Duchamp-analógia egyébként is találó, s elsősorban nem is a művész rejtélyes női alteregóját, Rose Sélavyt érdemes Lizával összevetni, hanem a sakk-motívum hasonló alkalmazását; a komplex művek megközelítése, az interpretátor heroikus, mégis reménytelen küzdelme egy sakkjátszmához hasonlatos,⁹⁰ s Liza Wiathruck szemantikai dzsungelében barangolva egyre inkább úgy érzem, hogy ez utóbbi tulajdonságában áll a mű megigéző ereje. Lehet szó episztemológiai és képontológiai problémákról, bravúrosan komponált pseudo-montázsokról, Kurt Schwitters Merzbaujáról vagy a halotti maszk esztétikájáról, a sakk pszichoanalitikus megközelítéséről, Kempelen sakkautomatájának rejtélyéről, a hologram fizikájáról, a Pygmalion-effektusról, s az ennek nyomán létrejövő „szimulakrumokról”,⁹¹ a szavak és a dolgok foucault-i problematikájáról, fétisbábokról Kokoschkától Bellmerig, marionettekéről Kleisttől Schlemmerig. Beszélhetünk a látás történeti konstrukcióiról és a libidinális tekintet tárgyiasító természetéről és pszichoanalitikus vetületeiről, az „élsz, de nem árthat” warburgi problémájáról, a lesőfélke politikai és voyeurisztikus jelentésárnyalatairól, a szamizdatról és a totalitárius társadalmak létállapotáról, különböző „pontosság” és „pontatlanság” indokokról. Liza Wiathruck azonban – ahogy korábban idéztük, többen leírták már – transzracionális *jelentésgeneráló automataként*, „metaforagépezetként” hoz létre újabb és újabb kontextusokat; a jelentésmező parttalan, az interpretátor pedig egyre kétségbeesettebbé válik, hisz Liza mindig jobb és jobb értelmezőnek bizonyul nála.

Liza Wiathruck expanzív univerzuma, önmagára visszahajló, önmagát újra és újra bekeretező mítosza mintha a jelentéstulajdonítás végtelen folyamatát modellezné. A

⁸⁹ Jovánovics 2008. i. m. 834.

⁹⁰ Rényi András hasonlóan – ám még érzékletesebben – fogalmazott Jovánovics *Baleset* című fotósorozata kapcsán, mely az L. W. képregény logikájához nagyon hasonlóan szerveződik (tán a korábbi képregény ironikus továbbgondolásának is tekinthető): „Hogy a létezés a permanens értelemadás körkörös, szakadatlan játékának, végtelenített sakkjátszmának tekintse, amiben tetszőleges számú variáció, párhuzam és megoldás lehetséges ugyan, de – mert minden lépés visszakövethető – nem lehet benne csalni.” Rényi András: Mit tesz Isten. Pseudo-peripatetikus bevezetés egy rejtélyes kiállításhoz (Elhangzott a Fészek Galériában Jovánovics György KÉPREGÉNYABALESET20061022 című kiállításának [2007. január 9. –február 3.] megnyitóján), *Élet és Irodalom*, 2007. január 12. – elérhető: <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=FEUILLETON0702&article=2007-0115-0309-51WVOY> (A problémáról lásd még Jovánovics 2004-es ditirambikus retrospektívje kapcsán: Faa Balázs: Semmi sem véletlen, artportal.hu, elérhető: http://artportal.hu/content/faa_balazs_semmi_sem_veletlen)

⁹¹ A baudrillard-i terminus ilyen kontextusban való alkalmazásához lásd: Victor Stoichita: *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. München, 2011.

mű implikálja leírását és értelmezéseit is, s ezek az értelmezések (*reflexiók*) ahhoz hasonlóan rakódnak egymásra, mint az L. W. képregény illuzórikus tükörképei a hajszálvékony üvegfelületen. S mintha ennek lenne köszönhető, hogy Liza Wiathruck csakugyan életre kel, sőt túléli önmagát, hogy aztán végül hosszú évekkel „elpusztulása” után újra összeállíthassák.

Disiecta membra - utalt Marosi Ernő a régi kifejezésre Liza Wiathruck szétzóródott tagjai kapcsán, melyek mintha a divergáló értelmezéseknek a metaforái is lennének. S ennyiben a L. W. mítosz Giorgione - épp Jovánovics keze nyomán megelevenedő - *Viharához* vagy az évszázadok óta mitizált, enigmatikus, mégis roppant egyszerű *Mona Lisa* (Wiathruck?)

megfejthetetlen rejtélyéhez hasonló. Úgy érzem, igazuk van azon értelmezőknek,⁹² akik Jovánovics illuzionisztikus gipszedőit, a Leibnizet interpretáló Gilles Deleuze redőfogalmával⁹³ összevetve, „koextenzív”, „rizomatikus”,⁹⁴ végtelen, folyamatosan táguló jelentésmezőkről beszélnek - végtelen elhajlásokról, „vonagló koordináta-rendszerekről”, melyek nemcsak az organikus montázsok és az ekként leírható látás természetét, hanem Jovánovics műveinek komplex, folyton elhajló, körkörös, a maga teljességében kibonthatatlan jelentésstruktúráit is jellemzik.

Kísérletezhetünk a Liza-mítosz ikonográfiai vagy episztemológiai interpretációjával, mely újabb mélyrétegekhez, kulturális referenciákhoz vezethet el - úgy érzem azonban, mindegyik út csapdának bizonyul. Erdély Miklós is erre döbbenhetett rá, amikor hosszú hónapok hermeneutikai erőfeszítései után bejelentette kudarcát, s erre döbbsentem rá magam is, amikor a „második kör” végére értem.⁹⁵



21. Jovánovics György Filler utcai műtermében Lizán gondolkodik, 1979.

© Makky György felvétele

⁹² Vö. Földényi F. László: Csak a látszat látszik. *Jovánovics*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 2004. *Élet és Irodalom*, 2004. április 9. 27.; illetve vö. Forgács Éva: Virtuális életműkiállítás. Jovánovics könyve. In: Forgács Éva: *A Duna Los Angelesben. Művészeti írások*. Budapest, 2006. 267-268. Egy ízben magam is kísérletet tettem arra, hogy Jovánovicsot deleuze-i értelemben vett barokk szobrászként jellemezzem: Fehér Dávid: *Voltaire Panglossától Jovánovics Lizájáig, avagy a „posztmodern” Leibniz visszatér*. Kézirat. 2007.

⁹³ Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. London-New York, 2006.

⁹⁴ Ld. erről: Gilles Deleuze - Felix Guattari: *Rizóma*. Ford. Gyimesi Tímea. *Exsymposion*, 1996. no. 15-16. 1-17. elérhető: <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/cim.htm>

⁹⁵ Két körben kísértem meg felvázolni Jovánovics L.W. sorozatának lehetséges értelmezési irányait, mindvégig a mű jelentésére koncentrálna - az írásban előrehaladva egyre inkább úgy éreztem, hogy kudarcot vallottam. A mű implikálja önnön értelmezését, melyet továbbgondolva egy teljességgel át-

Mindannyian besétálunk „Jovánovics utcájába”, amikor műveinek szemantikai és kultúrtörténeti erőterét vizsgáljuk, s rendre újabb (kibontásra váró) jelentésmezőkre, asszociációkra lelünk, melyeknek kapcsán végtelen számú további kérdés fogalmazható meg, s tengernyi újabb analógia idézhető. A hangsúly azonban mintha a jelentésadás folyamatán magán lenne: miképp teremti meg ez a bábuvá lényegülő gipszmaszk, s rafinált mestere, Jovánovics, folyton táguló (ön)referenciális univerzumát. A történet rendre újraíródik. Az újraíródás folyamata a mű szerves részét képezi (akár Marcel Duchamp *Nagy üvege* esetén). A kódfejtés megoldásokhoz vezethet, ám a megoldások illúzióknak bizonyulnak. A mítosz újabb elemei felülírják az eddig tudhatót, relativizálják az eddigi ismereteket. A mű maga és szövevényes (receptió)története mintha a kódfejtés tevékenységét, a (hermeneutikai és kriminálisztikai értelemben vett) végeérhetetlen *nyomozás* folyamatát tematizálná. Jelen-tétani trompe l'oeil? – tehetjük fel a kérdést. A függöny mögé ezernyi táj képzelhető, a maszk mögé megannyi arc és jelentés asszociálható: látni azonban egyiket se látjuk, mindegyik a mi projekciónknak bizonyul – a kérdés inkább a látás és a képzelet viszonya és az illúzió mibenléte. A jelentés (mint kognitív, szemantikai és kulturális konstrukció) születése és szertefoszlása.

A „tettes” továbbra is ismeretlen, a „leleplezés” elmarad, míg nem a hermeneutának szegődő „képlehallgató”, a jelentéstulajdonítás végeérhetetlen „sakkjátszmájának” tulajdonképpeni főhőse (aki paradox módon egyszerre azonos a detektívvél és az elkövetővel), rádöbben saját helyzetére. Szembesül Jovánovics (21. kép) és mágikus *alter egója*, Liza Wiathruck asszociatív észjárásának természetével, a (metaforikusan és szó szerint egyaránt érthető) deleuze-i (s persze leibnizi) redőstruktúra parttalanságával, a metafora- és kommentárgépezet, illetve az expanszív mítosz működésével, melynek önmaga is részesévé válik,⁹⁶ s melyből – ha egyszer szemtől szemben találta magát Lizával, s bekapcsolódott a végtelenített sakkjátszmába – aligha vonhatja ki magát.

láthatatlan referencia-háló (már-már tébolyult) rabjává váltam, melyben minden mindennel összefügg. Bizonyos értelemben Jovánovics Liza Wiathruckja nem is a megjelölt referenciákról és jelentésekről, hanem a referencialitásról és a jelentéstulajdonításról mint olyanról nyújt modellszerű képet. Ez a megállapítás Jovánovics más jelentésstruktúráira is érvényes, melyekről – a Liza Wiathruckból kiindulva – szerencsés lehet egyszer egy olyan önreflexív tanulmányt írni, mely nem az „ábrázolt” összefüggések deszifrozását, sőt nem is az érzéki látvány fenomenológiáját és a látás eseményét vizsgálja, hanem az ehhez kapcsolódó transzracionális „jelentéskonglomerátum” genealógiáját tárja fel (azt például, hogy hogyan juthatunk el a gipszmaszkról készült első felvétel exponálásától Kempelen Farkas automatájának gravitáció-képletéig). Gondoljunk például Jovánovics másik két képregényére, a színes reliefekhez kapcsolódó „*Festőúton Turnerrel bibliai tájakon. Képregény*” című szövegre (mely a plasztikákkal szerves egységet képez), illetve a *Képregény, a baleset, 20061022* című sorozatra, melyeket az L.W. sorozattal összeolvasva Jovánovics kombinatív észjárásáról is komplexebb képet kaphatunk.

⁹⁶ A Liza-mítosz interpretátorait is „beszippantja”: Erdély Miklós szövegei és Beke László (Jovánovicsal folytatott beszélgetései során elhangzott) asszociatív megjegyzései, több helyen publikált értelmezései szintén a parttalan mítosz részévé váltak.



Jovánovics György Fillér utcai műtermében dolgozik, 1979.

© Makky György felvétele