

ADORJÁNI PANNA – SZÉKELY ÖRS

## FOLYAMATOSAN MEGSZEGNI

## Ciprian Mureşan kiállítása a Ludwig Múzeumban

■ A.P.: Egzisztenciátokat szerződés szavatolja. Többször is megtorpanok Ciprian Mureşan Ludwig Múzeum-beli kiállításának címe előtt. Megakaszt, összezavar, és mellé kell olvasnom a román és az angol változatokat, hogy végre megértsem. A cím idézet Elias Canetti *Káprázat* című könyvéből, amelyből hosszabb részlet szolgál alapul a kiállítás egyik darabjához. Ez az *Auto-da-Fé* (2008) címet viselő fotószorozat vagy graffitisorozat, vagyis performansz, vagyis mind temporálisan, mind stilisztikailag műfajokon átvezető munka, amely a következőképpen írható le: a művész felkéri több (művész) barátját, hogy különböző szövegrészeket firkáljanak fel kül- és/vagy beltéri felületekre. A félmondatok, mondatok, szavak városokon és országokon ívelnek át, és még csak nem is egyidejűek, például rátalálok egy Kolozsváron készült darabra, amely valamikor a főtéren levő piros-sárga-kék zászlótartók talapzatát ékesítette (a szöveg: *le pipăi, le cumperi*), de amely a tér átalakítása óta már biztosan nem látható. A múzeum terében viszont egymás mellé helyeződnek a firkák, és ebből a fotómontázból kiolvasható a fent említett regény egy részlete és belőle a kiállítás címéül szolgáló félmondat. Egzisztenciátokat szerződés szavatolja, vagyis *Eure Existenz ist vertraglich gesichert* az eredetiben, románul *Existența voastră e asigurată contractual*, angolul *Your survival is guaranteed by treaty*. Vagyis a könyvtárába szerelmes szociopata főhős, Doktor Peter Kien beszédet tart a könyveinek arról a veszélyről, amely őket annak ellenére fenyegeti, hogy létezésüket szerződés biztosítja. A re-

génybeli kiáltványszerű monológ darabjaira hull, elvegyül és eltűnik városok, múzeumok és fényképezőgépek virtuális és valós tereiben: könyvégetés ez, „pozitívja” annak a történetnek, amelyet Kien is elmesél a könyveinek, miszerint Shi-Hoang-Ti császár i.e. 213-ban Kína összes könyvét elégetette.

Az a szerződés tehát, ami ezeknek létezését biztosította, Ciprian Mureşan műveiben sajátosan íródik át vagy számolódik fel, de a szétfarciskált, lekopírozott, eltüntetett, értelmetlenségig halmozott artefaktumok nem a posztmodern művész önkényes és ironikus megnyilvánulásai, hanem progresszív és dinamikus újraértelmezései a beidézett műveknek és mindig a művészet mint olyan létjogosultságának megkérdőjelezései. Vagyis valóban egyértelmű ez a létezés(i forma), valóban elvitathatatlan jog, szerződésben leszögeezett? Minduntalan visszatérek ehhez a roszszul lefordított és értelmetlenné csúfított magyar címhez (ill. a saját fordításajánlatomhoz), amely kulcsa lehet a kiállításnak: Mureşan onnan indít, ahol a művész leteszi az ecsetet, vagy attól a pillanattól, mielőtt a kezébe venné azt, vagyis mindig a műtárgy környezete érdekli, maga a hogyan vagy a miért. A szerződés részletei, a kisbetűs részek, a kiskapuk.

Sz.Ö.: Fordítási problémák, ezt kiemelni a tárlat kapcsán és Canetti szövegéből. Mennyire esik egybe az *existență* a léttel, a *contractual* a szerződéssel, mi az az *existență*, amelyet magyarul képtelenek, kénytelenek vagyunk a Ludwig Múzeumban levő tárlaton egzisztenciaként befogadni. Amit ráadá-

sul *szavatolnak*, miközben a „vertraglich gesichert” vagy az „asigurată contractual” kifejezések biztonságának egyáltalán semmi köze nincs a szakvokhoz.

A különböző rendszerváltások (*a rendszerváltás*), forradalmak (*revoluții*) és fordulatok (*die Wende*) közötti térben egyáltalán nem fölösleges kitérő és tét nélküli dolog a terminológia pontosságán, a fordításokon fennakadni. Hiszen a kelet-európai posztkommunista történet, melynek bemutatására Ciprian Mureșan kiállítása állítólag szerződik, valahol az 'asigurare' és a pontatlannak érzett 'szavatolás' környékén szűnik meg éppen.

Akkor mi az, ami mégis közös, ami miatt Budapesten is éppúgy befogadható a tárlat, mint Kolozsváron? Erre az első szemünkbe ötlő tárgy, a Kafka *Amerika* köteteivel teli bevásárlókosár adhat egyfajta magyarázatot. A regényben megjelenő elnyomás a lapok közül kilépve a regény egymásra hajigált fordításaiban megöbbszöröződik, de ki is billen statikusságából, hiszen a bevásárlókosár mozdítható; magunkkal cipelhetjük a kiállításon saját elnyomás-konstrukcióinkat. Vagy fel is tehetjük a sínekre, melyek az *Újrahasznosított játszóter* (Loc de joacă reciclat, 2011) részeként körbejárják a kiállítást. Ezen ugyan már nem vonat közlekedik, amely mondjuk haláltáborokba tart, hanem sok kuka, mely saját szemetünket hordozza körbe-körbe egy, a kolozsvári vasutasparkot megidéző lepusztult, lineáris történelmen kívüli térben. Ezek a terek szoktak azok lenni, melyek ellenállnak a Kelet-Európa legutolsó forradalmairól és a nagy változásokról szóló üdvtörténeteknek, és diskurzusaikból kimaradva azok személtérakataivá válnak.

Ciprian Mureșan tárlata a mechanikusan egymásra halmozott hulladék működésmódját érvényesíti. Megannyi művén látható az igyekezet, hogy kizárólag a beszédmódok másolására szorítkozzon, ne az azokba való belépésre. Könyveket dobál bevásárlókosárba vagy szerzetesnek öltöztetett kollégái-

val a huszadik század művészetének nagy alkotásait kódexként reprodukálja. Az értelem és a jelentés szintjei teljesen kikapcsolnak, a szerző pusztán a kopírozás, az archiválás műveletére bízta magát. Az ismétlés ilyen túlpörgetése lesz az, ami végre kikezdi az egyediség látszatát keltő fogyasztási sémákat, hogy azok többé ne redukálhassák árufétissé (*commodity fetish*) a megjelenített tárgyakat.

A.P.: Az ismétlés az, ahogyan a Gianina Cărbunariu dokumentarista színházi rendezővel közösen létrehozott *Magam ellen tüntetek* (Protestez împotriva mea, 2011) című performanszban, illetve az arról készült és ravaszul összevágott videóban a hatalmas fémkukából tüntető bábu szinte ugyanazt a mondatot mondogatja fél órán keresztül. Ha véletlenül a kiállítás látogatójának nincs ideje egyetlen műnél ennyit üldögelni, akkor könnyen kimarad abból, ami a látszólag azonos vagy tartalmilag nagyon hasonló mondatok között új értelemként megfogalmazódik. Számomra például csak második nekifutásra derül ki, hogy az ön-maga ellen tüntető báb megidézi az Arab tavasz emblematikus égő emberét, Mohamed Bouazizit, de ezzel az egyik első forradalmárral ellentétben inkább megmarad a színházi alapszituáció (ha tetszik, alapszerződés) által biztosított kényelemben, és nem gyűjtja fel magát. A belátás, hogy a változás és a forradalom az egyénben kezdődik, egyfajta tehetetlenség- és értelmetlenség-érzettel párosul, és ars poeticaként is értelmezhető: a művész lehet ugyan okos a világot (és a művészetet) illetően, de a cselekvések szintjén bezárul a művészet saját maga által generált határai közé, vagyis a művészet és létezés *nem-azonosságába*.

Ami a valós tett helyett marad, nem más, mint a művészet válogatott módszerei és mechanizmusai a valós tett leírására. Ilyen az ismétlés és a reprodukció is, amelyeknek felhalmozásai általában montázstechnikával vagy az alkotások performativitása által hozzák

létre azt, amit mi a múzeum fehér falai között már „eredeti” Ciprian Mureșan-ként nyugtázunk. De az eredetiség gondolata is minden esetben magyarázatra szorul. Nem véletlenül torpanok meg az egyes munkák leírásánál: bár nem célozom műfajok vagy egyáltalán művészeti ágak szerint értelmezhetővé tenni a látottakat, mégis mindegyre felvetül bennem a kérdés, hogy mi a mű maga ezekben a kiállított valamikben. Még az első látásra egyértelmű artefaktumok is komplex és performansszerű előkészítést feltételeznek: ilyen például a csíkokra vágott és szemeteskosárba rendezett könyv vagy *A Pierro della Francesca-könyv minden oldala* (2012). Vagyis nemcsak installációt vagy grafikát látunk, hanem egy időbeli kiterjedéssel is rendelkező, bonyolult konnotációkkal terhelt dokumentumot, a performansz lenyomatát. Más munkáknál ez az aspektus teljesen egyértelműen felmutatott: az említett bábvideó mellett ilyen például a *Mikulás* (2010) című munka, amely videofelvételen egy ortodox keresztelőt mutat be, amelyet ordenáré jelmezben egy Mikulásnak öltözött férfi végez el, vagy az a videó, amelyen Adrian Ghieniét látjuk, aki Mureșan hivatalos megrendelésére megfesti Ceaușescu arcképét. A mű tehát a szándéktól és ötleteléstől kezdődik, és az első konkrét létrehozásra vonatkozó tetten keresztül a tulajdonképeni legyártásig, illetve annak technikai rögzítéséig, majd a dokumentum visszajátszásáig tart. De nemcsak egyszerű gesztusról van itt szó (vö. Marcel Duchamp piszoárja), hanem színházi értelemben vett performativitásról, amely szerint az alkotás egyszeri és megismételhetetlen, és valamely valós tett következtében jön létre.

Miközben az elegáns fehér falakra kiakasztott performansz-dokumentumok között sétálok, azt érzem, hogy egyszerre vagyok kihagyva a buliból és kiröhögve múzeumlátogatói mivoltomban, hiszen egyrészt mindig már az alkotás után vagyok, lekéstem a performanszról, lemaradtam a valós tettről, másrészt nemcsak én maradtam le

minderről, hanem a múzeum mint intézmény is, ahogyan „jobb híján” befojadja ezeket a dokumentumokat, amelyek konceptuálisan ellene vannak, vagyis az ellen, hogy az alkotás, a művészi létezés falra felakasztható volna.

Sz.Ö.: Mureșan performansa folyamatos szerződészegés a történelem, az intézményrendszer és a múzeumi tárgyak fogyasztásával szemben. Egyik művében a perspektívát, a pontos matematikai megtervezettséget hasznosító Pierro de la Francesca, egy másikban a művészettörténet kanonizált alkotásait reprodukáló Elaine Sturtevant rajzait kopírozza mindenestül egymásra Mureșan, így lesz megtekinthető Andy Warhol *Marilyn Diptych*-e meg Jasper Johns *Target* című munkája is valahol kilógva a satírozásból. Viszont a hozzáférhetővé tétel túlhajtott gesztusa is itt fordul át ellentétébe; a másolásukban materiálisan jelen levő művek az egymásra helyezésben felismerhetelenné válnak: hiába vannak 'ott', hozzárendelt jelentéseik kiüresednek, átíródnak, eltűnnek.

Ilyen típusú a kiállításon látható *Massacio-könyv* című munka is, amelyet az alkotó először hűen lemásolt, majd végigfuttatott egy iratmegsemmisítőn, és bevágott egy kukába. Egy másik rajza Ciprian Mureșannak meg toronyba rakva hever az egyik teremben; kár, hogy az egyszerű látogató nem éri fel, ledönteni viszont nem szabad neki, mert akkor feltételezhetően kiutasítják a múzeumból (így el kell fogadnunk, hogy ott van, de nem tudunk megbizonyosodni róla, csak szabályszegés keretében, viszont ha elkövetjük a sértést, egyáltalán nem biztos, hogy bármiféle mű előbukkanása várható a papírbálákba betemetve).

Olyan helyzetbe kerülünk, hogy a műalkotás feltételezett, vélt identitása előtt leküzdendő akadályként tornyosul a mű anyaga, valósága. Ez pedig nem enged továbblépni semmiféle biztosított létezés megalkotásához (de miért is magától értetődő a mű mint mű létezése?), ahogy a keresztelő rítusából

is folyton kizökönt az aktust minden szempontból hibátlanul performáló Mikulás vagy a Ceaușescu portréját szobafestői mozdulatokkal megfestő Ghenie.

Ezeket a jobb híján posztkommunistának bélyegzett politikai, vallási és fogyasztói ikonokat Ciprian Mureșan tárlata folyamatosan megcsinálja és szétűzza, de semmi esetre sem hagyja őket ikonként (a vágy, az imádat tárgyaként, képmásként, referenciaként) érvényesülni. Azáltal, hogy a létezésüket szavatoló szerződés önkényességére, a szerződés újramásolására helyezi az alkotó a hangsúlyt (lásd a korábbi kiállítások körüli e-mailezés kézi újraírását

és bemutatását ezen a tárlaton), a mű úgy válik csak érinthetővé, mint a *Grosz-album*, melyben a pontosan lemásolt képet és szöveget minden oldalon körbefogja két üres papír, és ezeket lapozni csak kesztyűvel lehet. Így soha nem sikerülhet nekünk az album fordulatait, forradalmait, váltásait elmondani, mert az 1989 körüli *fordítgatások* valóságait elkendőző szimbólumok, ikonok helyett ez a tárlat egy másik realitást, az ikonkészítés valóságát ütközteti nekünk. Amivel intézményi keretek közt csupán azt tehetjük, amit a kolozsvári főtéren található exzázsló-tartók használati utasítása javasol: „*le pipăi și le cumperi*”.

## A MÁGLYA OLVASATA

■ Egy regényt, pláne kortársit, frissen megjelentet, önmagában véve szokás (kell?) olvasni. Én azonban Dragomán György új könyvét, egy rendkívül ígéretesen indult írói pálya harmadik állomását, összefüggésrendszerébe próbálom behelyezni – és nem csupán történelmileg. A történelem persze adott, a cselekmény ideje és helye (micsoda ósdi megnevezése, mármint a recenzió, a kritikus részéről, a narráció konkrétumának): a Ceaușescu (itt: tábornok) bukását követő év, valahol Kelet-Közép-Európában (erdélyi városban, alighanem Marosvásárhelyen, Dragomán szülővárosában, ahonnan tizenöt évesen családjával Magyarországra telepedett át). A mű közvetlen, majd évtizednyi előzménye *A fehér király*, a rendkívüli elismerést, sok díjat, nemzetközi sikert, számtalan fordítást hozó regény (inkább novellafűzér?). A térség történelmébe – még a romániai kommunista diktatúrába – ugyancsak beágyazott könyv szintén egy gyermek (ott: fiúgyermek) szemével látta a maga körül zajló, családját súlyosan érintő világot; ilyenformán tehát akár egy modern történelmi regénysorozat második darabjának

mondhatjuk *A fehér király*a következő, 2014-es megjelenésű *Máglyát*.

Egy másik sorba is behelyezhetjük Dragomán György új kötetét. Történetileg és irodalomtörténetileg közelítve a témához (ez is lejárt szakszó esztétikai tolvajnyelvünkben!), alighanem Bálint Tibor 1996-os regénye, a *Bábel toronyháza* lehetne az első – erdélyi magyar – viszonyítási pont. A jellegzetes, a *Zokogó majomból* megismert bálinti figurák a diktátor (Hamudius) uralkodásának és éppen csak felvillantott bukásának idejében élnek, de a római császárok mintájára nevet kapott fővezér és felesége (Nicoleta) szintén mint regényhősök jelennek meg az ironikusan előadott történetben. Talán még túl közeli voltak azok a szomorú évtizedek, és vissza nem fojtható a szerzői düh a megéltek miatt – ez a regény bizony messze elmaradt minőségben a *Zokogó majomtól* (1969) és a *Zarándoklás a panaszfalhoz* „párhuzamos életútjaitól” (1978).

A Ceaușescu-korszak, a rettenetes házaspár és már uralkodásuk vége, úgy mond a forradalom került Csiki László „hosszú történetének” a középpontjába;