

A emberi tér szétrobbantása

Schmal Károly: *Határ*

● Pintér Sonja Galéria, Budapest
● 2012. május 10 – június 6.

Az utcafront megszokott horizontális látványát át kell törnöm ahhoz, ahogy ebbe az ismeretlen térbe lépek; a pincszintre ereszkedem le, kimozdul az érzékelésem, ami a fizika törvényei miatt általában behatárolt távolságokat és magasságokat jár be. Az alászállás kíváncsiságot ébreszt, a mesterséges fény és az odalent talált műtárgyak mint a megismerhető, de rejtett tér közhelyes kellékei azonban nem önmagukban okoznak meglepetést, nincsenek hatáskeltő belsőépítészeti megoldások, az elszigeteltségre rájátszó installáció. Semmi szín, csak neutralitás, semmi idő, csak az idő hiánya, semmi tér, csak forma, »Semmi forma. „A végső szépnek nincs alakja már»! Egy cím és ezáltal egy szó az, mely felkelti önmaga iránt a gondolati éberséget, a rácsodálkozást és az újbóli keresés iránti vágyat. *Határ*. SCHMAL KÁROLY „rajzfestményei” a „lehetőséges átjárások helyei a valós

1 Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)*. Balkon, 1999/11. 12., 4-8.



SCHMAL KÁROLY
Kiterítve, 2011, papír, akril, akvarell, kréta, 45 x 45 cm

és a virtuális tér között”,² mely mozgás szavak vezényletével történik, de nem is lehetne másként, erről győz meg a tárlat, hiszen az emberi tér a beszéd – mint a mindent átszövő textualitás – nélkül csupán a csendet visszhangozná.

A Schmal Károly-féle rajzfestmény, ahogy ő nevezi, a szemünk előtt „lebontja a „valóságot”,³ az imaginárius és a valóság viszonyát feszegeti addig, amíg a képek mint tárgyak maguk is a művészi önkifejezés korlátaivá válnak, a vászon pedig térbeli formája és kiterjedése által a határtalanság befogására tett meddő kísérletté. Míg Ferdinand Léger szerint a táblakép „elvetette a nagy témát, azt a tárgyat váltotta fel, majd az absztrakció (itt tartunk most)”,⁴ ebben az esetben mintha az absztrakció és a tárgy egymásnak feszülésének lennének szemtanúi, a konstruktivista képi tér vetélkedésének a vászon, mint egy meta-kép tárgyának vonatkozásában.

Schmal Károly a látható és láthatatlan valóság határát keresi, az ember lehetőségét arra, hogy a világhoz kapcsolódni tudjon. Ez a filmrétegni vékonyosság választék a valóságtapasztalatok között a képzőművész képein a közelség-távolság, illetve a sík-tér dichotómiájában nyer kifejezést, kiegészülve az amorf és a szabályos formák hasonlóságának keresésében.

„Az új meglátása és létrehozása (...) metafizikai szükséglet: az ember megkísérli igazolni önmagáról bírt képét.”⁵ Az észlelés viszont egy hiányállapot leküzdésére tett kísérletként fogalmazódik meg, az érintés-érintkezés szükségletének, a tárgy és a szem (illetve a szubjektum) közötti távolság megszüntetésének szimbólumaként. A vásznon megjelenő kép nem mondható könnyelműnek, ugyanis nem fogható be egyetlen pillantással, ahogy azt a mai néző megszokta, a vászon és a néző mint különböző médiumok, az ábrázolt és nézett (össz)képet egymáshoz való viszonyukban tudják csak értelmezni.

Schmal Károly rajzfestményein elvetette a tárgyi ábrázolást annak érdekében, hogy az maga is tárggyá válhasson. Így elsődlegesen a vászon, a papír, az akrilfesték mint tárgyak lépnek dialógusba egymással, primér szinten megteremtve az anyagok narratíváját. A matériák – mint a képi teret alkotó elemek – felépítenek egy új tértapasztalatot, melyben a kép mint háromdimenziós tárgy önmaga kétdimenziós képére kérdez rá. Ezen felül a tér a térben konstrukció az ember szimbolikus reprezentációjává is válhat, mint a test térbelisége, melynek térbe

2 Gelencsér Rothman Éva: *Beszélgetés Schmal Károly képzőművészessel*. www.artportal.hu

3 Schmal Károly ugyanitt.

4 Fernand Léger: *A festő szeme*. Gondolat, 1976., 27. o.

5 Hans Blumenberg: *A természet utánzása*. In: *Kép, fenomenon, valóság*. Kijarat Kiadó, 1997. 193. o.



SCHMAL KÁROLY
Suvvadás, 2011, papír, akril, akvarell, 31x47 cm

vetettsége hasonló kettősséget hordoz magában, mint amit a festmény képvisel.

Egy másik hasonlattal megvilágítva a párhuzamosságot: a beltingi képanthropológiai elméletet véve elmondható, hogy az emberi test, mely magán viseli önmaga képét (hasonlóan a festményt hordozó-viselő médiumhoz) a térben válik létezővé.

Schmal Károly „rajzfestményein” erős építészeti áthallások fedezhetőek fel, amikor az alkotó tudatos térszervezéssel, ontológiai kérdéseire tervrajzszerű válaszokat ad.

A konfliktus feltárásához, mely az alkotások háttéréül szolgál, Erwin Straus-ra támaszkodva Merleau-Ponty megfogalmazását kölcsönözöm, aki a mélységet a „legezisztenciálisabb” dimenzióként tárgyalja, mert „a mélység egy feloldhatatlan kötöttséget teremt a dolgok és mi magunk mint testileg szituált észlelés-szubjektumok között.”⁶ Ez a mélység-problematika szervezi meg Schmal Károly művészetét (a fentebb kifejtett tág tételmelethez köthető kérdéskör mellett).

A *Sík és sívatag* (2003) és a *Csuszamlás* (1998) című festményei például a fentiek tükrében úgy értelmezhetőek, hogy az anyag képszerűségét kihasználva rétegeket hoz létre saját felületén, elsődlegesen a vászon gyűrődéseit, majd a ráfestett képet, amelyek összehatása olyan mélységet ábrázol, amely a vászon fizikai mélységének és a kép optikai mélységének különb-

sege. Az optikai mélység itt, mint csillagászati fogalom, az átlátszóság mértékét hivatott kifejezni a vászonra festett kép esetében, amely Schmal Károly képein kitüntetett szereppel bír. A kép médiumának felsejlő textúrája vagy éppen a kép hasadékában előtűnő médium folyamatos párbeszédet indukál. Többek között ez az a folyamat, amelyben a művész létfilozófiai válaszkeresése láthatóvá válik: amikor a sívatagot síkként és a síkot sívatagként tünteti fel, minthogy ábrázolásaikban a kettő különbsége minimálisra csökkenthető.

Emellett valóság)észlelésünk megtéveszthetőségére is rávilágít, hiszen a mélységet mint a tér legelembb dimenzióját a kép megtévesztően tudja ábrázolni, hiába tudjuk, hogy a sívatagnak mint topográfiai fogalomnak melyek a tulajdonságai, ha szemünk számára mint vonalakkal és színekkel konstruált (sík)felület tűnik fel. A síkszerűség ugyanakkor értelmezhető a perspektíva kritikájaként is, ahogy ezt El Liszickij állította az avantgárd művészetek virágzásakor. „A perspektíva kritikája szükségszerűen magával hozta az axonometria felértékelését”,⁷ amely Schmal Károly *Hová* (2012), *Ház III.* (2008), *Ellentmondás* (2009), valamint *Gyűrt és síma* (2009) képein is érvényesül. A képeken stilizált házak, félig nyitott külső és belső tér, homlokzat, torzó jelenik meg, a képi tér homogenitásával, axonometrikusságával fenntartva azt a tézist, hogy a perspektíva „nem a közös valóság utánczásának titkos műfogása, sokkal inkább az uralt világ kitalálását jelenti, ahol mindaz egybeesik, amit a természetes pillantás hiábavalóan próbál összehozni.”⁸ Ha pedig „egy épület térbeli formája olyan gesztusok és mozgások eredménye, amelyek az emberi világhoz való viszonyát, óhajait és vágyait fejezik ki”,⁹ úgy a vonalak, formák, képi terek tükrözik a szubjektum világhoz való viszonyát a festményeken.

A rajzfestmények esetében a perspektíva hiányával a művész a többértelműségbe csúszik át, miközben a képi médium „megfelel” a háromdimenziós tárgynak.

A modern perspektíva Panofsky kifejezésével élve „a szubjektív objektíválásának szimbolikus formája”,¹⁰ míg a korábban már említett rétegződés a klasszikus pers-

6 Bernhard Waldenfels: *A lét szétrobbanása*. In: *Kép, fenomen, valóság*, Kijarat Kiadó, 1997., 180. o.

7 Moravánszky Ákos: *A tér fogalma az építészetben*. In: *A tér, kritikai antológia*, szerk.: Moravánszky Ákos, M. György Katalin, TERC, Budapest, 2007., 24. o.

8 Waldenfels, 182. o.

9 Moravánszky, 5. o.

10 Louis Marin: *A reprezentáció*. In: *Kép, fenomen, valóság*, Kijarat Kiadó, 1997., 224. o.



SCHMAL KÁROLY
Szabásminta, 2008, papír, akril, 38 x 50 cm

pektíva eltűnéseként is megmutatkozik, és „a termélység helyett az egymást átfedő rétegek válnak a meghatározókká.”¹¹

A perspektíva efféle „átfordítása” egymásra rakódott képek síkjaivá szintén az optikai mélységet hívja elő, és a következőkben már az válik kérdéssé, hogy a kilátszó vászon- és papírdarabok, gyűrődések és hajtasok vajon összeállnak-e történetté, eseményné.

Schmal Károly képein, ha van esemény, úgy azok „önmagukat mesélik el”,¹² mégpedig a műalkotások és az „észlelés-szobjektumok” fizikai kiterjedése közötti auratikus térben. (Földényi F. László Szűcs Attila festményeit nevezte auratikusnak, és bár kifejezőmódjában különböző festészeti nyelvről van szó, a filozófiai háttérrel közösnek érzem Schmal Károlyéval.)

Ezek a rajzfestmények, akár egy posztmodern irodalmi mű, nem képviselnek egzakt módon közvethető eseményt, de megszólalnak és indukálják az esemény létrejöttét azzal, hogy önmaguk és a néző között – aki szintén „megszólal” azzal, hogy jelen van – egy történet létezését feltételezik. Így éppen ebben áll „a megnyilatkozás (énonciation) történeti (vagy narratív) modalitása a diskurzusával szemben. A történet narratív – képi vagy nyelvi – reprezentációjában „az események úgy jelennek meg, mintha a történet horizontján való feltűnés mértékében jönnének létre”.¹³

De van más körülmény is, mely a narratíva jelenlétéről tesz tanúbizonyságot, csupán el kell szakadnunk a klasszikus – reneszánsz festészet által megteremtett – narratíva szerkezetétől, amely a képi térben a háttértörténet ismerete nélkül is ábrázol egy jól kivethető eseménysort. A kortárs narratíva időbelisége Schmal Károly képeiben, amely semmiképp sem szerveződik koherens egészévé, kétféleképpen értelmezhető. Egyfelől a kép inherens időszerűségét vonalak,

a festői gesztusok intenzitása, a rétegek egymásutánisága, illetve a vászon és kép viszonyrendszere olykor direkt, olykor indirekt módon jelzi. A festmények címe ezen a ponton ismét lényegessé válik, például a *Levélás* (2011), vagy a *Nem papír végéig I-II.* (2011) című festmények esetében. Utóbbinál az önmagába forduló tér, a körfolyamat érzékeltetése, akár a MADI-képek teljesség iránti kielégíthetetlen vágya, maga a leíró mozzanat a képi térben. És bár nem eldönthető, hogy a szín mutat a forma irányába vagy fordítva, a mozgás irányának megkérdőjelezése megszervezi a festményt, amely a színek és a formaválasztás (kivágott téglalap a vásznat jelentő szabályos felületből) eszközével láthatóvá válik.

Az időbeliséghez tartozóan talán fontos megjegyezni azt is, hogy a festményeken az elbeszélő maga a műalkotás, vagyis a műalkotás mint tárgy az, amely a „magán hordozott” kép elsődleges mediatori szerepében előlép. Vajon nem annak következménye-e mindezt, hogy Schmal Károly megkérdőjelezi a festő és alkotása, valamint a festmény és kép között húzódnó határt, hogy aztán a távolságot a lehető legkisebbre zsugorítsa?

A gondolatmenet további kibontása során az a létontológiai fogalmi pár is felbukkan, amely az ember és tárgya viszonyára kérdez rá. Ebben az értelemben a képek az örök jelent ábrázolják, a „semmi időt”, és csupán a vászon az, amelynek másik idődimenziót kell keresnünk.

Itt két dolog jut még eszembe. Moravánszky Ákos szavai, hogy „a térnek mindig az emlékek adnak időbeli dimenziót”,¹⁴ amely kapcsán felvetül: hordoznak-e emlékeket Schmal Károly alkotásain a kétségtelenül determináló címek? Hordoz-e egyetemes emléket a *Levélás* (2011), a *Hiány II.* (2009)? Nem, abban az értelemben semmiképp, hogy a szavak által keltett asszociációk a befogadó saját emlékképeivel találkoznak. És igen – akkor, ha feltételezzük a néző rákapcsolódását egy egyetemes narratívára, mely akár a modernitás, a posztmodernitás, a konstruktivizmus, az ember biológiai fejlődéstörténetének vagy a biblikus narratívának is megfelelelhet. Ezek azonban az absztrakt festészet estében (vagy épp a festészet egésze esetében is) mindenképp kiegészülnek olyan meta-narratívákkal, amelyek épp annyira rugalmasan kezelendők, mint magának az elbeszélés történetnek a határai. Ha ugyanis „még a tegnapi napról sem lehet egy koherens történetet elmesélni”,¹⁵ akkor miért várjuk el

14 Moravánszky, 29. o.

15 „...humanista vagyok, és szerintem a humaniorák lényegében az olvasásról szólnak.” Beszélgetés Hayden White történésszel (készítette: Kisantal Tamás, Krommer Balázs), Budapest, 2004. október 19., forrás: <http://server.filozofia.bme.hu/~kerekgyarto/Tarsadalomtortenet/Sz%F6vegek/white.pdf>

11 Moravánszky, 27. o.

12 Marín, 224. o.

13 Marín, 224. o.

a kortárs festménytől, hogy koherens narratívával álljon elő?

A történész Hayden White különbséget tesz narráció és a narrativizáció között, amely különbségtétel szerinte „az egyik lehetőség, hogy megkülönböztessük az olyan modern szövegeket, mint mondjuk Proust, Joyce, Virginia Woolf, Nadas Péter vagy Danilo Kiš művei, a Balzac-, Dickens-, Scott-féle, sokkal konvencionálisabb regényektől. A modern szerzők kísérleteznek a narratív formával, meg hozzá úgy, hogy megpróbálják elidegeníteni a realista írók által használt és örökül hagyott elbeszélő formát. E törekvés Flaubert-rel és a nagy 19. századi premodern szerzőkkel kezdődött. A történelem eredendően valamilyen történet formájában mutatkozik meg? Nem. Nincs magától értetődő, adott diskurzusforma, minden azon múlik, mi a cél: a kísérletezés, a szóban forgó elbeszélés felnyitása vagy éppen lezárása.”¹⁶

Nem arról van-e szó, hogy az absztrakt festészet leszámolt az „örökül hagyott elbeszélő formával”, és helyette témák köré építi magát, miután ez a fajta reprezentáció közelebb áll jelenkori önképéhez?

Schmal Károly „nem tényállásokat helyez el a felület feltételei közé, hanem jelenségeket fest a látás – történelmileg legkülönbözőbb feltételeinek és útjainak megfelelően”. A feltételek szerint megteremtődnek a képek fényforrásainak nevezhető színek is, amelyek akár az arisztotelészi prototikus test, az észleléshez minimálisan szükséges közeget adják. A reinhardtí majdnem semmi fényt és színt. Ha azonban jelen van a fény, akkor potenciálisan a sötétség is jelen van, amelynek szimbolikus jele a fekete és sötét árnyalatok használata. A sötét pedig – mint a térélmény eltűnésének metaforája – a bizonytalanság érzetként értelmezhető, melyben az emberi test felszámolódik. A két tónus kontrasztjában fejeződik ki élet és halál küzdelme (*Eltérő irányban*, 2010), valamint a létezés azon keresztmetszete, amely sem az élet (kezdet), sem a halál szélsőséges irányába nem mozdul el.

Az ember Schmal Károly rajzfestményein statikus és állandó mozgásban lévő, meghasadt, megtört, megosztott, szent és profán, akiről csak az nem derül ki számunkra: hol van? Hol van az az itt? „Ez a kérdés felesleges, ha létezik az „általános és igaz horizont” (vö. Kant, KrV B 687), amelyen belül fény és árnyék megfelelően eloszlik, a követelmények hierarchiájához mérten, mely minden dolognak kijelöli a helyét, és aztán végül ott Istennel egészül ki az, ami itt még hiányzott.”¹⁷ (*Horizont táj nélkül II., IV.*, 2008, 2009).

16 White, ugyanott.
17 Waldenfels, 184. o.

Faludy Judit

Látszólagos láthatatlanság

2012. március 28–29-én *Jewish Heritage in the Digital Era / Zsidó örökség a digitális korszakban* címmel igen izgalmas konferencia zajlott az felújított Goldmark teremben, mely a Magyar Zsidó Levéltár új, interaktív kiállítóteréhez kapcsolódik. A hivatalos MAZSIHISZ bevezető után KLEIN RUDOLF szabadkai építész nyitó előadásában áttekintette néhány fontos zsinagógának a városszerkezetben elfoglalt helyét és a zsidó közösség imahelyeinek belső térszerkezetét is. Teljes kutatómunkájának eredményeit 2011 végén megjelent könyvében részletezte.¹ Kutatásainak kiindulópontját GAZDA ANIKÓNAK a településképet, az abban meghatározó szerepet játszó vallási csomópontokat regisztráló országos szintű felmérése jelentette. A Gazda-féle fotódokumentáció,² mely az ország összes településének építészeti értékvizsgálatát célozta, máig fontos része a zsidó épített örökség tanulmányozásának is. A határokon kívüli munkálatokba Klein Rudolf még a nyolcvanas években bekapcsolódott. Gazda Anikó felmérései már a könyv³ megjelenésekor kiegészítésre szorultak, tipológiai megjegyzéseit DÁVID FERENC – bár a teljes folyamatot követte – kritikusan véleményezte, mindezek ellenére a mostani konferencia első napjának délelőtti szekciójában a legtöbb előadás megkerülhetetlen forrásként hivatkozott a Gazda Anikó munkájára.⁴ Klein Rudolf kutatásainak kiemelkedően fontos eleme a zsinagógákról naprakész információkat tartalmazó tipológiai besorolás. Itt a korábbi eredményekhez képest újdonságokat is kimutatott.

TORONYI ZSUZSA, a konferencia szervezője, a Magyar Zsidó Levéltár vezetője, a látványlevéltár, a család- és holokausztkutató központ, valamint az interaktív kiállítás koncepciójánál megálmodója rövid történeti áttekintést adott arról, hogy miképp változott a zsidóság örökségének kulturális kontextusba helyezése, ezt mennyire befolyásolta a zsidóság megítélése, identitása, a többségi társadalmi oldalról való elfogadása és saját értékeinek feldolgozása iránti igénye. A judaika fogalmát körüljáró előadás az örökség, az építészet, a szokások, a tárgyak szerepét vizsgálta mind a liturgia, mind pedig a család, az otthon szempontrendszerét követve. Toronyi fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a 19. századi „nemzeti” tudományok és a „Wissenschaft der Judentum” tartományába sorolható identitást, vallást és tárgyakat is érintő kérdésekkel a közösség az első zsidó múzeumok 20. század eleji létrejöttkor kezdett csak foglalkozni. Toronyi beszámolt az örökség felmérésére tett első jelentős kísérletekről, az összeírásokra szólító, közvetlenül a vészkorszakot megelőző felhívásokról, az országépítés periódusának gondjairól, a közösség nélkül, üresen maradt épületek lehangozó sorsáról is.

RUTH ELLEN GRUBER a Jewish Heritage Europe weboldal⁵ szerkesztője a teljes nemzetközi kutatócsoport mozgósításáról adott összefoglalást a most záruló, több éves pályázat kapcsán. Szerbia képviselőjében NEGYELA LÁSZLÓ a szabadkai zsinagóga történetéről és megújulásáról számolt be. JAROSLAV KLENOVSKY a Cseh Köztársaság zsinagógáit mutatta be külső és belső fotók alapján. Ugyancsak erre a területre – Bohémia, Morávia, Szilézia – fókuszált ZUZANA BERANKOVA, aki inkább a temetők védelmét és megóvását tekinti fontos feladatnak. Magyarországi kollé-

1 Klein Rudolf: *Zsinagógák Magyarországon 1782–1918*, Terc Kiadó, Budapest, 2011
2 *Gazda Anikó fotódokumentáció*, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fotótára, Gazda Anikó-hagyaték, 1991
3 Gazda Anikó a VÁTI keretei között a nyolcvanas években kezdett és 1990-ben lezárult, hosszú, több évtizedes műemléki dokumentációs, feltáró munkája során felmért, illetve csak dokumentált zsinagóga-épületekről 1991-ben jelent meg az önálló, alaprajzokat és térképeket tartalmazó kötet, ahol ezek a speciális épületek először kerültek egymás mellé kronologikus és tipológiai elrendezésben. Gazda Anikó: *Zsinagógák és zsidó közösségek Magyarországon*. Térképek, rajzok, adatok. Budapest, MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1991.
4 Gazda Anikó és Ferenczy Károly neve az ICOMOS 2012. május 18-i tisztújító közgyűlésén felkerült „ICOMOS Műemlékvédelmi Panteon” tablójára. Örökség, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal folyóirata www.koh.hu – ISSN 1785-7894, p.23 – letöltve: 2012. június 12. 16:00 http://www.koh.hu/download/orokseg_2012_06.pdf
5 <http://www.jewish-heritage-europe.eu/>