

DÉKEI KRISZTA

A hírvivő angyal

Gémes Péter művészetéről

*„közös a kezdet és a vég a kör területén”
(Hérakleitosz)*

Amikor ezen az íráson gondolkoztam, belém hasított a felismerés: lassan annyi idős leszek, mint Gémes Péter (1951–1996) volt halálakor. Fiatal művészettörténészként jártam nála a műteremként szolgáló padlásszobájában: a kilencvenes évek elején/közepén a Soros Archívum számára dokumentációs anyagokat készítettem olyan jelentős művészekről, akik egyszerűen nem fértek bele a hivatalosan elismert vagy az alternatív művészeti életben jegyzett alkotók sorába. Gémes sehová sem tartozott; bár munkáit a nyolcvanas évek közepétől egyre inkább értékelték, komoly problémát okozott, hogy alkotásait nem tudták betuszakolni egyetlen, akkoriban kurrens művészeti stílusba vagy stratégiába. Ugyan műveinek kiindulópontja már akkor is az önnön testéről készült fotográfia volt, mégis hiányzott belőle a body art narcizmusa vagy a Hajas Tibor követőire jellemző pökhendi mazochizmus, s nem fért bele az „individuális mitológia” terminus technicusába sem, hiszen a visszatérő elemekből/motívumokból építkező képei nem egy belső és zárt, saját szabályok szerint felépülő, a valóságtól elváló külön világ felépítését célozták meg, hanem egy sokkal általánosabb, transzcendens realitást állítottak a néző elé. Tény, hogy akkoriban nemcsak a művész bölcs derűje nyugözött le, hanem az alkotásai is; munkáiból az utóbbi időben nyíló kiállítások pedig igazolják, hogy ebből a sajátos időn kívül vetettségéből, az elkülönülés elfogadásából ma is mennyire élő, egyetemes igényű művészet született.

A filozófia vigasztalása

Miután Gémes a varsói Képzőművészeti Akadémia grafika szakának elvégzését követően hazajött, légüres térbe került, és saját útját keresve a filozófia és a szellemtörténet felé fordult: fontos olvasmányai közé tartozott Várkonyi Nándor *Elveszett Paradicsoma*, Hamvas Béla szamizdatban kerengő művei (ezek közül is leginkább a *Scientia Sacra*), Kerényi Károly *Hermész, a lélekvezető* című tanulmánya, de leginkább Hérakleitosz töredékei. Emellett klasszikus filozófiai és szellemtörténeti tanulmányai mintegy egybefolytak a keresztény ikonográfia alkalmazásával: beszédes, hogy az első, még konceptualista művét is Krisztus előképének, Prométheusznek szentelte (1983). A *Prometheus-variációk* című sorozaton még csak a keresztre feszítést orans tartásban megidéző művész jelenik meg, de a Boethius ihlette *Vigasztalások*-sorozat esetében már színre lép Gémes szellemi önarcképének tekinthető szárnyas, hírvivő angyal, a zászlót tartó, megtisztult Krisztus, a Megváltó halálon győzedelmeskedő párja. Ez a fajta szellemtörténeti, filozófiai és krisztológiai „remix” meg is határozta Gémes későbbi recepcióját: a szándékoltan elhelyezett ikonográfiai motívumok még a kilencvenes évek elejéig is arra készítették az értelmezőket, hogy a „jelentést” előbbre helyezték az immanens látványnál. Nem mintha Gémes ezt nem tartotta volna fontosnak – utólag már úgy tűnik, pusztán azért, mert úgy vélte, hogy az univerzális képi nyelv használata és dekódolása egy közös (bár a modern művészetben már ritkán alkalmazott), ősi tudáson alapul. Az első korszakában a művész még két igencsak különböző képi nyelvet használt – s hogy mennyire tisztában volt azzal, a saját útját keresi, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy első két egyéni kiállításának címét Goethe *Wilhelm Meister* című fejlődésregényétől kölcsönözte (1984: *Tanulóévek*, 1986: *Vándorévek*). Miközben a kezdetekkor szórópisztolyos technikával keresztény mitológiát megidéző képeket fest vászonra, folyamatosan alakul ki a litográfia „réteges” módszerét felhasználó egyéni stílusa. Ekkoriban klasszikus keresztény témákat értelmez újra: az 1983-as *Angyali üdvözlés* például két, törzsüktől elválasztott – így a földhöz kötött és a szellemi világot elkülönítve ábrázoló – férfialak látható, akiknek talányos gesztusa (kézből kipergő, szétszóródó por) nem az isteni megváltásra, hanem az lét esendőségére, a halálra utal. A mulandóság jelenlétét erősíti, hogy szó szerint tökéletlenül installálja a műveket: nem feszített vászonra, hanem szabadon lógó „lepedőkre” készíti el nagytapasait, amit a korabeli technika fejletlensége indokol, mivel ekkor a fotónegatívot még nem lehetett vászonra nagyítani. Gémes fotómunkái a padlástér sötétjében készültek, több fázisban. Kezdetben a zseblámpával megvilágított test „képét” csak hosszan exponálta: folyamatosan mozgatott karjaiból így alakult ki a test körvonala körül vibráló angyali szárny. Később a magán-performansz során keletkezett fotónegatívokat a nagytapas előtt egymásra vagy egymás mellé

rendezte, negatív fényvel festve meg így egy nem evilági, mágikus valóságot.

„Halál mind, amennyit ébren látunk, és mind amennyit alva: álom.” (Hérakleitosz)

Ez a valóság igencsak színpadszerű; mintha az egyiptomi falképek, görög timpanonok időtlen álomba, halott élképebe dermedt hősei (tógákba burkolt héroszok, fegyvert markoló harcosok) játszanák el újra és újra a rendező által megírt szerepeket. A *Fotografikus etűdök* cím alá rendelt (mára már csak huszonegy darabból álló, 1983 és 1991 között készült) sorozat egyik ihletője Platón *Állama*. Ebből a műből lép a néző elé a (méltóságteljes) *Filozófus*, (a lángpallost magasba emelő) *Őr* és a (szárnyas) *Vándor*. Az ugyan még a negatív képet követve, de tussal megfestett vásznak azonban nem a barlangallegória illusztrációi, az örök változatlanban létező megragadására képes alakok sokkal inkább a művészszerp látomásos felmutatásai.

E sorozat jellemzője, hogy ikonográfiai szempontból igen terhelt: hellenisztikus és keresztény motívumok keverednek egymással, s megfigyelhető számos önmotívum vándorlása is. Így újra és újra feltűnik az Isten szemének sematikus rajza, a koronás, baljában kinyújtott jogart tartó, trónoló Krisztusra vagy a Karoling uralkodók ábrázolására utaló, mágikus süveget viselő varázsló-király, a megvilágosodás fénygömbjét tartó, a középkori női szentek ikonográfiai típusát idéző, méltóságteljes női alak, az ítélethirdető és megbékítő hírnök, a vándorbotot tartó szárnyas alak, az elbukó görög harcos vagy a Hérakleitosz egyik töredékét felidéző, zenélő angyalkák („az Idő: játszó gyermek”). Néhány képet Gémes nagy méretű fotóvászonra is felnagyított. Ezekből talán jobban leszűrhető, hogy kompozíciói a lét metafizikus egységét hordozzák, mintegy feloldják vagy egyetlen állapotba transzponálják élet és halál látszólag ellentétes fogalmát. Ez ismerhető fel az 1989-es *Hérakleitosz tanulmány IV.* című munkán (amelynek alcíme szintén a filozófust idézi: *A talált dolgok közül legszebb a Cosmos*), ahol két csuklyát viselő alak feszül egymásnak, egyikük kezében karikát („közös a kezdet és a vég a kör területén”), másikuk pedig nyilat tart („az íjnak neve élet, műve pedig halál”), illetve a *Révész II.* című fotógrafikán (1988) felbukkanó két, frontálisan ábrázolt, egymásra nyomódó, ezáltal Janusarcúvá vált alak attribútumain (az élet és halál közötti átmenetet felidéző bárka és az újjászületésre utaló hal). Ennek ellenére ezek az időtlen, szakrális fenségű jelenetek, hártján átszúrt, a tudattalant megérintő álmoképek jóval gazdagabbak annál, mint ami szavakkal kimondható.

Hiába tudjuk például, hogy a művész 1987-ben egy súlyos műtéten esett át, s ezután élete végéig küszködött a betegséggel: ez csupán adalék a második korszakot voltaképpen lezáró,

címében a középkori szárnyasoltárok alsó, vízszintes táblájára utaló *Predellum*hoz (1989). Összegződnek az űdök technikai ás: a fotóvásznonra felnagyított, több negatív egymásra helyezéséből létrejött kompozíciós elrendezés, a perforációs csíkoknak mint elidegenítő elemeknek a használata, a felületen megjelenő piszokfoltoknak, illetve az életműre utaló motívumoknak – a keresztnek és a végtelen szimbólumának – a szerepeltetése. A hármas szerkezetű oltárképen egy ravatalon hanyatt fekvő, kiterített halott (a művész), beborítva az örök életre utaló zöld borostyánnal, mellette kisméretű gálya, az élet és halál között közvetítő Kháron ladikja. Bár e mű szorosan összefonódik Gémes életével, mintegy rituálisan fel- és megidéz egy halálélményt, ennél általánosabb aktusra is utal. Elsősorban a halotti vagy áldozati szertartásokra, ami mintegy rituálisan „megújítja” a Megváltó áldozatának győzelmét a Halál és az örök sötétség felett.

Szellemképek

Innen indul Gémes harmadik, érett és legmegrázóbb művészeti korszaka. Az archaizáló kosztümbe öltöztetett, színpadias jelenetekbe rendezett csoportok helyébe (amelyek el is fedték azt a Gémes számára alapvető szellemtörténeti premisszát, hogy minden Egy), a történeti utalásoktól megfosztott és megtisztított meztelen teste, majd csupasz testrészei léptek. Lépésről lépésre hagyta el a képi sallangokat, az *álmodó* szerepét, a tematizált magatartás metaforáit és szimbólumait, folyamatosan lazított a műbe kódolt asszociációs hálón.

A *Vízvonalban* (1990) az úszók, amelyek a művész fénylenyomatának megsokszorozódásai, lassú, határozott mozdulatokkal haladnak a lét síkjai, tengermélynyi és földfeletti világ között. Véget nem érő, monoton siklásuk körkörös, ismét Hérakleitoszra utalva: „A lelkeknek halál vízzé lenni, a vizeknek meg halál földdé lenni, de a földből víz lesz, a vízből pedig lélek.” E mű vertikális párdarabján, a *Tekercseken* (1991) a látszólag Jákob lajtorjáján kapaszkodó, néhol elidegenítő maszkot viselő, sötét alakok sem egy, kitüntetett irányba haladnak (ti. felfelé), de összetömörödő vonulásuk jóval izgatottabb, reménytelenül vágyakozó, szinte kapkodó hatást kelt.

A fokozatos letisztulás és az elanyagtalanodás folyamata a négy részes *Napló*-sorozattal kezdődött. Maga a „téma” is szűkül, az egész test helyébe már-már csonkolt, kis változtatással ismétlődő karok és lábak, könyökök és lábfejek lépnek, az emberi testtől elszakított, csontsovány végtagok kontúrjai rétegződnek egymásra. A roncsolt fénytetek, röntgen-felvételekre emlékeztető testrészek, a papírba égett lenyomatok új technikai megoldással készültek: több negatívkokca egymásra helyezése helyett az előre eltervezett képi egységek egyetlen negatívra fényképeződtek, s ezeknek a kis méretű, keretbe helyezett és üveg alá

zárt fotóknak az egymás mellé helyezéséből alakult ki a végleges kompozíció. Maga a napló mint forma – s benne a Teremtés aktusára utaló, rajzoló kéz szerepeltetése – kísérlet a múltó idővel és a halállal szemben az idő megállítására és tagolására. Az egyedileg is megálló kisebb képeket Gémes különféle sorozatokba rendezte; a lineáris olvasatú *Hétbe*, a krisztusi reminiszenciákat hordozó *Hálóba*, a feltartóztathatatlanul múltó időt szimbolizáló *Homokórába*, a már-már elszenesedő hatást keltő, igen kemény kontúrú, meanderszerűen tekergőző testfragmentumokat pedig a *Piramisba*. Utolsó művei közé két gyönyörű mű tartozik. Az *Oszlopok* – amelyek nem csupán a görög hagyományra utalnak vissza, hanem az istenekhez való felemelkedés, a vágyakozás szimbólumai is – rőzsényalábként izzó törzsei és az öblösen felfelé forduló kézfejekből kirajzolódó fejezetei festői hatást keltenek: áttetsző, megfoghatatlan és elillanó metafizikus organizmusok, lírai árnyképek. A szénakazal-szerűen magasló és absztrakt *Szellemképekben* már megszűnik minden tárgyi vagy a kollektív emberi tudásra történő utalás, felismerhetetlenné válnak a karok és végtagok. Tűzben elhamvadó áldozat? Az éjszakai és túlvilági lények amorf példánya? A lét elillanásának végső pillanata?

Igy, hogy visszavonhatatlanul hozzáőregedtem a művészhez, még inkább lenyűgöz ez a végleges számbavétel, a megbékélésnek, az elmúlás elfogadásának szublimált lenyomata. Bár Gémes már nincs köztünk, de megőrizte számunkra az örökkévalóság ígéretét. A *Tanulóévek* során élénk lépő, hírvivő angyalból nem maradt más, mint néhány áttetsző szellemkép: egy negatív fénynyel festett, a végtelen és az elérhetetlen felé immár szabadon szárnyaló, elanyagtalanodott és megtisztult fény-kép.