

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

AZ ÁGY

Megjelenítések a XX. századi és kortárs művészetben

DLA értekezés

Takács Szilvia

2011

Témavezető:

Előd Ágnes DLA

Egyetemi adjunktus

Az Ágy

Megjelenítések a XX. századi és kortárs művészetben

1. A kutatási terület meghatározása	2
2. Művészeti alkotás	
2.1. Személyes nézőpontom	3
2.1.1. Az első Ágy szobrom	3
2.1.2. Az első Ágy videóm	4
2.2. A mestermű	5
3. Művészeti kutatás	
3.1. Gondolatok az ágyról Vilém Flusser filozófiája mentén	9
3.2. Az intimitás	20
4. Előzmények a művészettörténetben	
4.1. Bútortörténeti kitekintés: Az ágy és az alvás története	25
4.2. Ágyábrázolások a szobrászatban az őskortól a XIX. századig	39
5. Ágyak a XX. századi és kortárs művészetben	
5.1. Eltérő megoldások azonos témára	56
5.1.1. Rachel Whiteread ágyai	57
5.1.2. Sophie Calle ágyai	60
5.2. Különböző megközelítések	68
6. Melléklet:	
<i>Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről</i>	
7.1. Interjú Berhidi Máriával	96
7.2. Interjú Jovánovics Györggyel	101
7.3. Interjú Bukta Imrével	108
7.4. Interjú Németh Ilonával	112
7.5. Interjú Koronczi Endrével	119
7.6. Interjú Szigeti Csongorral	124
7. Képek	131
8. Bibliográfia	143
9. Önéletrajz	145

1. A kutatási terület meghatározása

Az általam kutatott téma indíttatása személyes jellegű: korábban két olyan művet készítettem, egy szobrot és egy videót, melyeknek témája az ágyhoz kapcsolódott. Ezzel párhuzamosan múzeumokban, kiállításokon elkezdtem gyűjteni olyan alkotásokat, melyek ágyat ábrázolnak, kezdetben érdeklődésből, kortól és művészeti területtől függetlenül.

Disszertációmmal nem célozom az ágyak, mint művészeti témának a történetét megírni, dolgozatomban főként XX. századi és kortárs ágyábrázolásokat vizsgálok, ezen belül a szobrászati alkotásokra fókuszálok. Nagy jelentőséget tulajdonítok az olyan ábrázolásoknak, ahol emberi alak nem jelenik meg az ágyon, de értekezésem kiterjed az alakkal együtt ábrázolt ágyakra is. A szobrászat mellett a teljesség igénye nélkül bemutatok a témához kapcsolódó installációkat, performanszokat is, azonban nem vizsgálom a festészet és a többi művészeti ág alkotásait. Véleményem szerint felosztásom segíti a vizsgált téma elmélyült értelmezését. Ezek a művek az alvás és a fekvés jelentőségére mutatnak rá, ezzel együtt az ágyra is, míg a festészet bevonása túlságosan kiszélesítené a disszertáció határait. Az ágyhoz kötődő tevékenységek alapján tematikai tagolást alkalmazok a művek elemzésekor, a technikai, stilisztikai kérdések csak mindezekben belül jelennek meg.

Fontosnak tartom a XX. századot megelőző művészettörténeti példák bevonását, az első jelentős ágyábrázolásokat, de ezeknek nem a történetisége fontos számomra, hanem mint előképek vagy párhuzamok érdekesek, a folytonosság és az újszerű jelentések összevetésének szempontjából.

Az alváskultúra, amely kifejezi az ágy, a használó és a környezet komplex viszonyát, a művészeti alkotások inspirációjában játszik szerepet. A fekvőhelyek és a fekvőbútorok típusait, az alvásmódokat és az ágyhoz kötődő szokásokat már sok tanulmány vizsgálta, azonban számomra nem a bútortörténeti, iparművészeti megfigyelés a fontos, hanem az ágyat ábrázoló alkotások jelentéstartalma.

Értekezésem első felében a személyes nézőpontomat szeretném bemutatni, műveimen keresztül szeretnék választ találni arra, hogy számomra milyen jelentést hordoz az ágy.

Disszertációm elemzéseiben minden művész esetében kulcskérdés a személyes nézőpont, az alkotói szándék feltárása.

2. Művészeti alkotás

2. 1. Személyes nézőpontom

2. 1. 1. Az első Ágy szobrom

Az első ágyat, a diplomamunkámat, 2004-ben készítettem (1. ábra). A 200 cm x 90 cm x 50 cm-es valós méretarányú szobrot az általam nagyon gyakran használt samottos agyagból mintáztam. Hagyományos eljárást alkalmaztam, amelynél a belső öntartó szerkezetre épül rá héjszerűen a szobor külső felülete. Összességében végül egy ágy látványa alakult ki, a belső üreg csak technikai viszonylatban volt fontos, a mű jelentéséhez nem tartozott hozzá. Nem használtam öntvényeket, a szobrot hónapokig tartó aprólékos munkával, valós modell alapján mintáztam. Fontos része alkotói módszeremnek a mintázás, ami folyamatos megfigyelést, kontrollt, érzékenységet igényel, készítés közben a művel való kapcsolat végig intenzív marad.

Szobrommal azt az illúziót akartam kelteni, hogy a nézőt – belépve a kiállítóterembe – valóságnak tűnő tárgy fogadja. Puha ágy hullámzó lepedővel, ráncos párnával, hanyagul odavetett takaróval, egyszerű, hétköznapi pillanatot megidézve. Valóságnak megfelelő színben, csalókán lágyságot, melegséget, otthonosságot keltsen, de mindezt tradicionális szobrászati eszközökkel, kemény pirogránitból. Nem is annyira az ágy összetett jelentésének feltárása volt célom, mint egy intim tér létrehozása, a testemmel közvetlen érintkezésbe kerülő tárgy felmutatása. Ez a gondolat akkor már évek óta foglalkoztatott.

2000-ben készítettem egy szoborcsoportot, földre ledobott ruhákat, *Szanaszét* címmel (2. ábra). Az előttem modellként beállított ruhadarabjaimat valósághűen, minden apró részletre odafigyelve mintáztam, aztán égetés után a pirogránitot színeztem és a ruhákkal megegyező mintákat festettem rá. Ezek a szobrok a kiállítóteremben posztamens nélkül, a földön heverték, megidézve valakit, aki ott járt, levette a ruháit, elment, vagy esetleg pont ez az ő intim tere, a szobájából kiragadott részlet, nem is kiállítóter. Csalókán azt a hatást keltették, hogy ott állok valakinek a széthagyott személyes tárgyai előtt, felszínes megfigyeléssel nem derült ki, hogy szobrok. Az átlagos néző először installációnak vélte, ahol valaki ledobta a ruháit, a „persze, manapság már akármit meg lehet tenni egy kiállításon” kritikát megkaptam érte. A mű akkor vált érdekessé számára, amikor kiderült, hogy mindez illúzió, mert hagyományos értelemben vett szobrokat lát. Szándékom szerint, tulajdonképpen pontosan ezt a hatást szerettem volna elérni.

Ahogy próbáltam kielemezni a mű jelentését, összetevőit, melyet igazán átgondolt koncepció nélkül, egy jó ötletből kiindulva, intuíció által vezérelve készítettem, arra jutottam, hogy az intim légkör létrejötte, valaki személyes tárgyainak a feltűnése, az anyagiság, a puha dolog kemény anyagba való átültetése, és a klasszikus technika alkalmazása voltak a mű fő jellemzői.

Vízióként egy ágy jelent meg előttem. A ledobott ruhák gondolatiságát, az általuk megjelenített tartalmat az ágy ideájában láttam kiteljesedni.

A *Szanaszét* szobraim bizonyos értelmezésben az elmúlásról is szólnak, de számomra akkor esetleg egy lezárult cselekményt, pillanatnyiságot jelentettek és inkább intimitással, erotikával átítatott életszerűségük kapott hangsúlyt. Utólag már látom, hogy értelmezésükben az elmúlás fogalma is lényeges, különösen azért, mert az ágy témájánál ez a jelentéstartalom kikerülhetetlenné válik. A *Szanaszét* szobroknál a csendélet-jelleg hangsúlyosabb, mely szembe megy az élet folyásával, pontosan rögzít egy állapotot, az *Ágy* esetében viszont a születés/halál fogalma jelenik meg.

Az ágy témája mesterem, Körösenyi Tamás személyes kutatásaiban is jelentős volt, ezt viszont csak a hosszú személyes örlődés, keresés után tudtam meg, amikor közöltem vele, hogy diplomamunkaként egy ágyat szeretnék mintázni. Elképzelésemet támogatta, és a diplomadolgozatomhoz az általa régóta gyűjtött ágyábrázolások bőséges példáit, saját fotóit, képeslapjait kínálta fel, valamint filozófiai, irodalmi vonatkozásokra hívta fel figyelmemet. Ezek a művek jelentették aztán kutatásom kiindulópontját, a későbbi bővítések alapját, ami viszont méreténél és mélységeinél fogva már ennek a disszertációnak az anyagát képezi.

2. 1. 2. Az első Ágy videóm

Technikai szempontból nagy változtatást jelentett számomra a mozgókép használata, mert eddig a pontig kizárólagosan a hagyományos anyaghasználat, mintázás, klasszikus szobrászati formanyelvvel való kapcsolat érdekelt. Ekkor kezdtem a digitális képalakítások, montázsok, animációk sorát, így a mesterművem felé vezető utak egyike innen ered.

2007-ben készítettem a *18 nap Finnországban* című videó-animációt (3. ábra). A Budapest Galéria rezidencia programjával a Helsinki mellett, egy parkerdő közepén álló finn faház világos, tetőtéri műtermében töltött egy hónapom intenzív alkotói időszakká alakult.

Felvetődhet a kérdés, hogy egy rezidencia program alatt valóban munkával érdemes-e tölteni az időt, de rám nagy hatással van, amikor a környezetem megváltozik. A diplomamunkám

óta terveztem, hogy készítek egy videóművet, ami szintén az ágy jelentését próbálja feltárni, és olyan tartalmak megkeresésére, kifejezésére ad lehetőséget, amire egy szobor nem képes. Ebben az egy hónapos finnországi időszakban lehetőség adódott arra, hogy az ágyamról naponta fotó készíthessek. A műteremhez tartozó, egyterű garzonlakásban kétszemélyes, kinyitható kanapé állt, és hogy ezt napközben használni tudjam, ágyneműimet minden nap beágyaztam.

Az ott töltött időszakban tizennyolc nap adódott, amikor ténylegesen a műteremlakásban voltam. Naponta több alkalommal is fotóztam, ügyelve arra, hogy minden napszaktól legyen egy-egy rögzített kép, így a tizennyolcadik nap végére kirajzolódott az ágy élete: rendszeresség, azok a rutinos cselekvések, melyek az éjszakát és a nappalt megkülönböztetik egymástól, visszatérő tevékenységek. A videó, a szoborral ellentétben, a folyamatosságot tudja bemutatni. Az idő szerepe hangsúlyossá vált: a nap kezdetén az ágyra rávetül a reggeli fény, az éjszaka nyomait, gyűrődéseit még őrzi, majd a rendszerezéssel, ennek az időnek a felszámolásával megszűnik ez az élettér, nappali történések következnek, hogy aztán újból beesteledjen. Sajátos szituáció volt, hogy ennek az ágynak az éjjeli mellett volt nappali változata is, melyhez aktív tevékenységek fűződtek, estefelé pedig az a hely lett, ahol nyugovóra tértem.

Hogyha semmit sem csináltam volna, akkor is éppúgy folyamatosan változott volna az ágy környezete: áthaladok ezen a téren, valamit lehelyezek mellé, az ablakokból beszűrődő fény vándorol a tárgyakon. A környezet az idő múlásával folyamatosan alakulásban volt, és az ágy ezzel összhangban, a saját ritmusában mindig változott.

A címadással a tárgy fontosságát hangsúlyoztam és a hiányérzetet fokoztam, amit az eleve nem ábrázolt világ keltett.

2.2. A mestermű

– *Benedicite Dominus* –

Disszertációmnak egyrésztől művészettörténeti feltárás a célja, másrésztől pedig egészen egyszerű személyes alkotói indíttatás: miként érdemes még bemutatni ezt a témát. Kulcskérdés számomra, hogy amikor egy mű megszületik, az hogyan, az ember gondolatainak mely rétegeiből kerül elő, mi a mozgatórugója. Minél több alkotást vizsgálok, annál érzékenyebben látom, hogy az én ötleteim miből táplálkoznak, és azt is látom, hogy mi az az alkotói hozzáállás, ami viszont nagyon távol áll tőlem. Természetesen nem szeretnék

olyan ágyat készíteni, mint akármelyik másik művész, de kutatásaim alapján számos alkotással felmutathatóak egyezések, rokonítható álláspontok, így a hasonlóságot nem tudom be kudarcnak.

Az ágyábrázolások témája már csak nagyságánál fogva is megérdemelne egy kimerítő művészettörténeti elemzést, de sajnos ennek terjedelmi és koncepcionális okokból az én dolgozatom nem tud helyet adni. Ami számomra igazán fontos ebben a kutatásban, hogy művészként próbáljam meg értelmezni az ágyak megszületését, ezeknek az ágyábrázolásoknak a miéért kutatva tudjam az alkotói szándékokat felfedni.

A 18 nap Finnországban című videóm és annak a sikere megerősített abban, hogy tovább kísérletezzek. Új fogalmazásmóddal és technikákkal kezdtem el dolgozni, fotómontázsokat és digitális munkákat készítettem, mint a *Babaházak* sorozat és *Az igazság szája* című objekt.

2011 februárjában volt kiállításom *Négy kert* címmel a Parthenon-fríz Teremben, ahol domborműveimre képeket vetítettem, a szobrok témájából kiindulva, azt kiteljesítve. A művek alapja egy-egy fehér megmintázott pirogránit, kertet ábrázoló dombormű volt. Mind a négy kertre különböző képsorozatok vetültek: két diasorozat, egy állókép illetve egy stop motion animáció. A videó-animációban egy akvarell kép fázisainak háromszázkilencven képkockája követte egymást. A sorozat létrejöttében nagyon fontos volt az a kísérletező két-három év, ami teljesen eltávolított a hagyományos mintázástól. Nem végérvényesen, viszont felszabadító jelleggel.

A mesterművem inspirációjában eleinte csak a vetítés nyújtotta lehetőség volt meghatározó. A projekció technikájában számomra háborzongató a tűnékenység. Az utóbbi években készült munkáimnál – itt leginkább a *Négy kertre* gondolok – nagyon jelentős ez a fogalom. Nincs kimondva, nem központi témája a műnek, de tűnékeny, mert a rávetülő kép megszűnhet. Az alkotáson belül nem veszem állandónak az ottlétét, hanem megkérdőjelezem, és az elmúlását valamiképpen melléállítom.

Doktori mesterművem, az egyre több felkutatott, megismert ágyábrázolás fényében folyamatosan változott. A tűnékenység visszaadása, a jelenlét átmenetisége foglalkoztatott, végül ráéreztem egy fontos jelenségre, mely annyira alapvető része volt mindennapjaimnak, hogy eddig igazán észre sem vettem.

A *Benedicite Dominus* című mesterművemben két kicsinyített ágyat ábrázoló szoborra felülről videót vetítetek (4.-7. ábra).

A mű indíttatása

A mesterművemet elsődlegesen a budapesti Szent Imre templom mellékhajóinak keleti végébe belógatott üvegtáblák inspirálták. Az előző évtizedek gyakorlata szerint, hogy a mise alatt folyamatosan lehessen követni az éneket, imádságot, fehér táblára vetítettek diával. Ezt váltotta fel a mai korszerű projekció, amire ha nem kerül vetítés, átsejlik a mögötte álló oltár. Az itt látható kép kapcsolatba kerül a hívő emberrel, része a szentmisének és a templom testének.

Öt éve tanítok rajzot és vizuális kultúrát a Budai Ciszterci Szent Imre Gimnázium 5-6. évfolyamos, tizenegy-tizenhárom éves korosztályának. Az iskola mindennapi rutinjához tartozik, hogy a napot imádsággal kezdik az osztályok. Minden reggel elmondják a reggeli osztályimát, a nap végén pedig záró imájukat. Az iskola mellett álló Szent Imre templomba a diákok heti rendszerességgel mennek osztálymisére, az iskola életében fontos tanévzáró, tanévnyitó ünnepi misék mind ebben a nagy templomban zajlanak.

A gyerekek imádsága néha megérint, máskor pedig a napi rutin része. Az egyik osztályomnak, évekkal ezelőtt, anyyira szép imádsága volt, hogy az ima szavai azokon a napokon is, amikor nem tanítottam, óhatatlanul gondolataim közé furakodtak. Általában az imákhoz kapcsolódik az a kislánykori emlékem, amikor nyolcéves koromban nagymamán megtanította nekem a Mi Atyánkat és az Esti imádságot. Fontos, hogy nem hittanórán tanultam meg, hanem a vidéken élő nagymamámtól, akit meglátogattam, és az imát az ágya szélén üldögélve kis füzetembe lejegyeztem.

A szoborról

Két ágy látható, mert két napról, két időről van szó, és ennek a szétválását és összekötését szeretném ezzel erősíteni. Az ágyak nem életnagyságúak, 108 cm x 48 cm-esek, de nem gyerekágyak, mert méretarányuk a felnőtt, nagy ágyéval megegyező. Ezt a léptékváltást lényegesnek gondolom, mert az ágyakat más pozícióból engedi láttatni.

A matrac anyaga gipsz, az ágyszerkezetet natúr fából készítettem. Az ágy stílusa hétköznapi, egyszerű, „ikeás” jellegű. Párnát és paplant nem ábrázolok a szobrokon, kizárólag a fehér matrac adja a vetítőfelületet.

A videóról

A videofilmen két nézet jelenik meg. Az egyikben fehér ágyba, puha párna és paplan közé gyerekek fekszenek be, egymás után sorra-sorra, a másikon ugyanez az ágy, ahogy éppen

kelnek ki belőle. Csak a felkelés és csak a lefekvés folyamata látható. Azzal, hogy látszólag egyetlenegy ágyba fekszenek, egy kollektív ágygá válik a megjelenített tárgy. A lefekvés és felkelés fogalmaként jelenik meg, mégis a gyerekek különbözősége, a más színű pizsama, különböző mozdulatok mind az egyediséget, a személyiséget, azt „én”-t viszik a műbe. Azzal, hogy folyamatossá teszem a filmet, belekerül a napok folytonossága, az idő múlása. A videó alatt imádságok sora hallható, felkeléskor a napot kezdő, reggeli imák, lefekvéskor pedig esti imádságok.

A technikai részletekről

A videón az ágy fehér paplannal, fehér párnával, kispárnával, lepedővel jelenik meg.

A felvételt a gimnázium rajztermében készítettem, egy neobarokk, magas, parkettázott tanteremben (8. ábra). A kamerát a lámpák mennyezetről lelógó sínére rögzítettem.

Perczel Tamás osztályát kértem meg, hogy szerepeljen a filmben. Választásomkor az is meghatározó volt, hogy jól együtt tudok működni ennek az osztálynak a tagjaival, hallgatnak rám, meg tudom őket megszólítani. Amikor már előttem volt a mű pontos víziója, megkérdeztem őket, hogy szerepelnének-e egy kis videofilmben, amit készítek. Azt kell eljátszaniuk, mintha aludnának, befeküdni az ágyba, aztán kikelni belőle. Az osztály nagy része erre nagyon szívesen vállalkozott. Sokat gondolkodtam, hogy milyen ruhában legyenek, végül azt kértem, hogy a saját otthoni pizsamájukat hozzák el.

A gyerekek nagyon várták, hogy elkezdjük a munkát, de amikor elérkezett a felvétel napja, négyen mégsem akartak szerepelni a filmben. Természetesen nem erőltettem. (Itt meg kell jegyeznem, hogy a szülők engedélyét megkaptam a felvételek készítéséhez.)

A paplant, a párnát és a kispárnát direkt a jelenetekhez vásároltam. Az ágy és a matrac családi darab volt, a lepedő, a fehér kispárna és nagypárnahuzat szintén. Ezeket még otthon kimostam és kivasaltam, hogy friss ágyneműbe feküdhessenek a gyerekek. Néhány pizsamát is vásároltam, valamint hálóruhákat, ezeket is kimostam és kivasaltam, hogy jó illatúak legyenek, ha esetleg valaki mégis otthon hagyná a sajátját, de szeretne szerepelni a filmben. Egy esetben szükség is volt erre.

Amikor a rajzterem hátsó, paravánokkal eltakart részében készítettem az ágyat, az otthoni öblítőm illata csapott meg. Nagyon jó érzés volt a gyerekeknek elrendezni az ideiglenes fekhelyüket. Nincsen személyes kapcsolatom egyikükkel sem, csak a rajztanáruk vagyok, mégis abba az ágyba feküdtek, aminek én mostam ki az ágyneműjét, amit én ágyaztam meg. Azt szerettem volna, hogy jó emlék maradjon ez az intim szituáció, ezért nagyon jól esett, amikor néhányan azt mondták, „jaj de finom, puha ez a paplan, én is szeretnék egy ilyet

otthonra”. Csak egyszer mutattam meg, hogy mit képzelek el, onnan kezdve mindenkire rábízta a saját kedve szerinti megvalósítást. Megható volt látni, hogy belevittek olyan dolgokat, ami az ő személyes életükhöz kapcsolódik. Voltak, akik plüssállatot hoztak magukkal, ami nélkül nem tudnak elaludni. És volt, aki a felvétel kedvéért végigjártotta ugyanazokat a kis szertartásokat, amiket otthon szokott elvégezni: levette a szemüvegét, a papucsát, felkelés után felcsatolta az óráját. Volt, aki nem tudott úgy felkelni, hogy ne imitálná az ébredés valós nehézségeit, amint el kell kezdenie az új napot, magához kell térnie az álmaiból, ki kell kelnie a puha ágyból. A gyerekek kíváncsiak voltak egymásra, ki hogyan viselkedik, hogy oldja meg ezt a feladatot, de volt bennünk szégyenlősség is. Például volt egy kislány, akit biztosítanom kellett arról, hogy a fiúk most nem néznek ide. Némi feszültség, vagy túlzott koncentráció mindenkire jellemző volt, amit ha nem a pizsama viselése a közösség előtt, akkor a kamera ottléte okozhatott.

A mestermű lehetséges folytatásának gondolom, hogy a mozgóképeket a Szent Imre templom mellékhajóiban található oltárok elé belógatott üvegtáblákra vetítsem. Az egyik táblára a felkelő, a másikkra a lefekvő gyerekek képeit. A templomi ágy ábrázolásával az alkotás értelmezési lehetőségei tovább bővílnének, és belépne a keresztény templomok hagyományos művészeti diskurzusába.

3. Művészeti kutatás

3. 1. Gondolatok az ágyról Vilém Flusser filozófiája mentén

Flusser műve¹ és az abban felállított piramis, melyben az ágyhoz kapcsolódó tevékenységeket rendszerezi, egy Shakespeare idézetből indul ki² és attól elválaszthatatlan. Sőt, inkább fedi ezt az idézetet, minthogy megpróbálná az ágy filozófiáját pontosan, reálisan feltárni. A Macbethből származó mondatok folyamatosan visszatérnek, strukturálják az egész esszét, mert a fejezetek az idézet soraival zárulnak, összekapcsolódva az ágyhoz fűződő tevékenységekkel.

¹ Flusser, Vilém: *Az ágy*, Kijarat kiadó, 1996

² „To be, to bed: there’s knocking at the gate. Come, come, come, come, give me your hand. What’s done cannot be undone. To bed, to bed, to bed.” „Ágyba, ágyba. Kopognak a kapun. Jöjj, jöjj, jöjj, jöjj, add a kezéd. Amit csináltunk, nem lehet visszacsinálni. Ágyba, ágyba, ágyba.” Szabó Lőrinc fordítása, Shakespeare, *Macbeth*, V. felvonás, 1. szín.

Flusser művének második olvasásakor is azt gondoltam, hogy disszertációmnak kiváló, nélkülözhetetlen alapja lehet, de a részletek elemzésekor rádöbbsentem, hogy saját tapasztalataim és Flusser gondolati íve nem mindig egyeznek, így műve inkább viszonyítási pontommá vált az ágy filozófiájáról való töprengésben.

Az ágyról való gondolkodást a lakhely felől közelíti meg csak úgy, mint Heidegger, aki a létezés módjának a lakozást tartja, alapvonásának pedig a megóvást, ápolást és ezzel együtt a dolgokban való tartózkodást.³ Hamvas Béla még konkrétabban fogalmaz, szerinte „a ház, az ágy héja”.⁴

„Otthontalanok és védtelenek lennénk. Bele lennénk vetve egy középpont nélküli világba. Lakhelyünk a világ közepe. Innen törünk ki a világba, hogy azután ide húzódjunk vissza. Lakhelyünket elhagyva, kihívást intézünk a világ ellen, majd annak fenyegetése elől ide vonulunk vissza. Lakozunk. ... Az élet nem más, mint közlekedés lakhelyünk és a világ között. Pulzáció a horizont és a középpont között, kiáradás és gyűjtés, odaadás és önmagunk megtalálása, cselekvés és megfigyelés.”⁵

Egyetértek Flussernek azzal az állításával, miszerint lakozunk és lakhelyünk a világ közepe, viszont azzal, hogy mi történik ezen a lakhelyen, az általa felállított ellentétpárokkal már kevésbé. A cselekvés és megfigyelés kapcsolata számomra nem összeegyeztethető, először is nem pusztán megfigyelés az otthon töltött idő. Talán nevetésemből és családom női tagjainak szerepéből adódódik, de lakhelyem birtokba vétele a rendrakással erősödik, amire két külföldi ösztöndíjam után döbbsentem rá. Amikor egy idegen lakásba mentem több hétre, mindig takarítással kezdtem, mindent átmostam, még az ágyneműt is. Ha mindennel elkészültem, minden az én kezem nyomát viselte, akkor lett lakhely. Ez nagyon erős érzés volt. Az otthonban lévő állandó jelenlét, ami a takarítással, rendrakással szorosan összefügg, cselekvő állapotot jelent. Egy olyan nő, aki háziasabb típus, még akkor is, ha jelentős szerepvállalással jár a szakmája, biztos, hogy részben cselekvőnek jelöli meg az otthonlétét. Akinek nagy családja van, és mint anya, nem akar, nem tud, vagy nem kell munkát vállaljon, annak cselekvő és mindent jelentő a lakhely. Azt gondolom, a férfi és a női szerepek itt elválhatnak. Azoknál a nőknél, akiknek szakmájuk erőteljes jelenlétet kíván, az otthonlét állapota a férfi „megfigyelő” pozíciójával azonos lehet. Még gondolatban sem szeretném a

³ Heidegger, Martin: *Építés, Lakozás, Gondolkodás*, Ford. Schneller István, UTÓIRAT, Magyar Építőművészet melléklete, 2003/1

⁴ Hamvas Béla: *Patmosz I. Életünk Könyvek*, 1992, 157. p.

⁵ Flusser, Vilém: *Az ágy*, Kijárat kiadó, 1996, 55. p.

bibliai Márta látszatát kelteni, aki lemaradt a házimunka miatt Jézus szavairól,⁶ de utalni szeretnék annak lehetőségére, hogy Jézus távoztával valószínűleg Máriának is folytatnia kellett otthoni tevékenységeit.

A horizont és a középpont közötti pulzáció-párral sem tudok teljesen azonosulni. Véleményem szerint több középpont is kialakítható. Az én életem ilyen. Lakozom, de nincs saját lakhelyem, kétlaki életet élek. Ezért amikor a családi nyaralónkban több hétre magunkra maradunk, ott is középpontot akarok kialakítani. Ez a szándék mindig megvan, sajnos a külföldi útjaimon is. Ha egy hónapra megyek valahová, akkor is a birtokba vétellel kezdek, azért takarítok. Nem bírom az átmenetiséget, és ezért több napot feláldozok a kinti létből. Valamint mindig főzök, ezt már megfigyeltem magamon. Rómában két hónapot, Milánóban hármat, Finnországban egy hónapot, Párizsban hat hetet voltam, minden nap főztem valamit. Visszavonulás, de cselekvő. A középpont kialakításán fáradozom.

A kiáradás és gyűjtés, odaadás és önmagunk megtalálása ellentétpárokkal kapcsolatban úgy vélem, sokszor pontosan „kint” találok meg magam, egy koncerten, egy kiállításon önmagamba tekintve lényegibb dolgokra ébredek rá, mintha otthon, a lakhelyemen lennék. Flusser ennél negatívabban látja ezt: „Vannak-e horizontjaink, és van-e középpontunk? ... El tudunk-e távolodni, hogyha hazaérni is képtelenek vagyunk? Kérdéseink kikezdi, felmorzsolják megállapításainkat, kikezdi azokat az ésszerű rendszereket, melyeken észfeletti lakhelyünk alapul.”⁷ Pascal úgy véli minden baj forrása, hogy az ember nem tud otthon nyugton megülni, és tevékenységekbe menekül, nem tudja elhinni Descartes-nak, hogy képes volt egész télen a szobájába bezárkózni és gondolataival foglalkozni, Hannes Böhringert követve talán azért, mert a filozófia annak a művészete, miként lehet (szinte) útra készen otthon maradni.⁸

Az összes kétségét félretéve, Flussernél azért az ágy mégiscsak marad: „Még vannak ágyak. A szó szigorú, szoros és pontos értelmében vett lakhelyek. A szó szigorú, szoros és pontos értelmében ugyanis ágyban lakunk.”⁹

Azt írja, az ágyban szerzett tapasztalatokat rendszereznie kell. A rendszerezés alapelveül pedig a szenvedést választja. „A következő világokat fogom választani, melyeknek a

⁶ Lukács evangéliuma 10:38-42.

⁷ Flusser, i.m. 56. p.

⁸ Böhringer, Hannes: *Daidalosz vagy Diogenész – Építészet és művészetfilozófiai írások*, Bungaló, Terc kiadó, Budapest, 2009, Ford. Tillmann J. A., online elérés: 2012.01.11-től:

<http://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-bungalo/>

⁹ Flusser, i.m. 56. p.

középpontját az ágy képezi: Születés, olvasás, alvás, szerelem, álmatlanság, betegség és halál.”¹⁰

A szenvedés helyett az elszenvetés is közel áll ehhez a rendszerhez. A szenvedés helyett lehetne gondolni szenvedélyre is, de a szenvedés, mint fájdalom helyett, a dolgok elviselése, megtörténe, elszenvetése is közel áll Flusser gondolatmenetéhez. Ő azt mondja, azért a szenvedés, mert a szenvedés az ágyhoz kötődő passzívum, passzió és kedélyállapot. Ellentétben például az asztallal, amihez a cselekvés, az aktívum és az akció jobban illik. Flusser az általa elképzelt piramisban olyan sorrendben halad, ahogy a szenvedés foka növekszik: „A piramis csúcsára a szerelmet helyezem. Oldalain pedig egymással párhuzamos világokat sorakoztatok fel. A csúcstól lefelé haladva, tehát jobb majd baloldalon lesz az alvás és az álmatlanság, mint első, az olvasás és a betegség, mint második, majd a születés és a halál, mint alapvető, és mindent átfogó páros.”¹¹

Szerinte az ötféle világ reflexív módon ragadható meg, mivel mind megélhető. Azonban az alapvető világokat, a születést és a halált viszont nem tudjuk megélni. „Saját születésünket és saját halálunkat nem vagyunk képesek ismerni. Közvetlenül csupán, mások születéséről és haláláról szerezhetünk tudomást.”¹²

Flusser gondolkodására jellemző a többértelműség, így piramisa is kétértelmű számomra. A piramisforma felfelé törekvő, a lényeg a csúcsban összpontosul, ide helyezi a szerelmet. Azt írja, úgy halad, ahogy a szenvedés foka növekszik, felállít egy hierarchiát. Mindent átfog a születés és halál, írásában viszont a halálról nagyon sokat elmélkedik, azonban a születés nem kap ekkora hangsúlyt. A piramis alsó felében található cselekmények értelmezésem szerint kevesebb szenvedéllyel bírnak, mégis azokról ír többet. Azt gondolom, ez a piramis szándékosan nem egyértelmű. Azt írja, ahogy halad, a szenvedés foka növekszik, a csúcson a szerelem áll, de azt nem mondja ki, hogy honnan, melyik irányba indul el a növekvő szenvedés, így a piramisformán belül fokozódhat lefelé is.

A bölcső

A születés és a bölcső, illetve a szerelem, megítélésem szerint Flusser ágyfilozófiájában aránytalanul eltöprel, de erre szeretnék még bővebben az arra adott részeknél kitérni.

Flusser a születésnél egyedül a bölcsőt jelöli meg. A szülőágyat nem határozza meg, a születésre utaló gondolatokat a bölcsővel vezeti be, itt kezdi el a gyermek, a kezdetleges lény

¹⁰ Flusser, i.m. 57. p.

¹¹ Flusser, i.m. 57. p.

¹² Flusser, i.m. 58. p.

megfigyelését, viszont magát a születést egyáltalán nem taglalja. „A másik egy bölcső. Megpróbálom a bölcsőt a világ közepévé tenni. De mit adok fel? Mindenekelőtt a tapasztalataimat.”¹³ Az ember alapvető biológiai rendszeréből indul ki, sejtek, idegek, fejlődő értelem. Aztán az élet korlátait és titokzatos dolgait említi, hogy aztán mindent zárójelbe tegyen, és arra figyeljen, ami maradt, a bömbölés. A születés kapcsán ironikusan leegyszerűsíti ezt a nagyon is jelentős helyszínt.

Flusser felteszi a kérdést, mit jelent ez a bömbölés. Meglátása szerint azt jelenti, hogy vissza akarok kerülni oda, ahonnan kivaszítottam, az egészséget nem akarom. Ezzel nem értek egyet teljes mértékben, bár nincs gyermekem. Nem csak azért, mert nem szeretném, hogyha ez lenne az igazság. Azt gondolom, hogy a sírás nem állítás, nem mondanivaló. A sírás jelzés, hogy valami pillanatnyilag elviselhetetlen, de az életre egy csecsemőnek olyan módon nincs rálátása, hogy azt megtagadná, hogy vissza akarna menni. Sőt, addig megyek, hogy pont azért sír, mert élni akar, és valami nehezíti, zavarja.

A XX. század második felében a bölcső használata már a népi kultúrából is eltűnik. Sorozatgyártott vagy egyedileg készülő, praktikus kiságyak veszik át a szerepét, így eltűnik a bölcső mellett ülő ringató alak is. A születésnél a bölcső mellett, a szülőágyról is szót kellene ejteni.

Flusser azt állítja, a születés nem megélhető. Itt viszont én nem raknék pontot a mondat végére, mert a szülés nagyon is megélhető. Ilyen módon pedig a szenvedés, elszenvetés magas fokán áll. A születés testiségét csökkenti, amikor az anya azt mondja például, a lányom decemberben született, nem pedig azt, hogy a lányomat decemberben szültem. A hangsúly eltűnik, a szülés emléke megfakul, az anya kivonul a képből. A születés elvont fogalommá válik, a gyermek pedig a közvélekedés szerint nem emlékszik a születésére. Ezzel szemben én azt állítom, hogy nem csak a másik születéséről lehet tudomást venni. Az anyaméhben belüli állapot folytatódik a világra jövetel után. Tudományos kísérleteken kívül erről egy olyan nő tudna leginkább nyilatkozni, aki már szült.¹⁴ Azonban a szintén

¹³ Flusser, i.m. 58. p.

¹⁴ Ezt az elképzelésemet erősítő gondolatok, Péterfy Saroltól származnak. Néhány hetes csecsemőknél megfigyelhető, hogy a születésük órájában gyakran felsírnak, ezt a szokást később lassan elhagyják. Nincsenek tudatában semmiféle órának, csak a bioritmusuk és a napszak változása lehet az alap erre a ritmusra. Péterfy Sarolt hároméves kislánya születésekor arca elé tette a jobb kezét, ami nehezítette a szülést. A szülők megfigyelése szerint, a gyermek a mai napig, jobb kezével erősen gesztikulál, ha fontos mondandója van. Tehát a testhelyzet, a gesztusok méhen belül és méhen kívül, a világra jövetel után hasonlóak maradhatnak. Folytonosság az is, hogy a kisbaba megnyugszik, ha anyja szívverését hallja, illetve ha szívveréshangot hall. Köztudott, hogy a magzattal méhen belül is lehet kommunikálni, a zene, az emberi hang elhatol hozzá, észleli őket. Kínai felfogás szerint pedig a fogantatástól számít az életkor, nem a megszületéstől.

„megélhetetlennek” mondott halálról kijelenthető, hogy a kimondott klinikai halál beállta utáni állapotról valóban nincsen adat, még tudományos sem.¹⁵

Ezek a gondolatok nem tartoznak közvetlenül az ágy témájához, a születéshez tartoznak, ami az ágyhoz köthető tevékenységek egyik sarkalatos pontja. Azonban születéssel szobrászati ágyábrázolás viszonylag kevés foglalkozik, ez a téma inkább a festészetben jelentős.

Olvasás

„Az éj elnyelte világot és elnyelte a tettet és a tevékenységet is. Megnyílt a tér a passzivitás, a szenvedély és a szenvedés számára. Fekszem az ágyban és olvasok. ... Életem most fordított irányt vett. Nem kisugárzok, hanem felszívok. Nem kifejezek, hanem hagyom, hogy hassanak rám. Nem beszélek, hanem fülelek. Nem cselekszem, csupán befogadok. Koncentrálok, mert megnyíltam.”¹⁶

Nem csak este lehet olvasni. Lehet ez nappali tevékenység az ágyban, ami egyáltalán nem elvont, legalább annyira gyakori, mint az esti olvasás. Flusser az olvasáson túl egyéb ágyban végezhető kellemes, intellektussal kapcsolatban álló tevékenységet nem jelöl meg, pedig az írás, egy film megnézése éppúgy ide tartozhatna, akárcsak az egyszerű heverészás, pihenés, álmodozás is.

„Bebocsátást engedek az információknak. Bebocsátást engedek a könyvnek. A könyv a másik. Bebocsátást engedek a másíknak. Hagyom, hogy a másik megváltoztasson.”¹⁷

Ehhez feltétlenül nem kellene ágy, Flusser látszólag elrugaszkodik témájától.

„Megváltoztam, mert megtanultam felfogni és megérteni a dolgokat.”¹⁸ Tehát mindezt az ágyban való olvasással hozza összefüggésbe. A hitet említi, a világ megváltozását azzal, hogy az ágyban olvastam és befogadtam valamit. Azt gondolom, hogy nagyon elrugaszkodik attól a vonaltól, amit a téma megkövetelhetne tőle.

„Örvénylés vagyok, amely magába szippantatja a dolgokat.”¹⁹

Tehát azzal, hogy olvasott és utána aludt, másnap, mikor fölkel, az olvasmányából merít ihletet a naphoz. Megváltoztatják az egész napját azok a gondolatok, amelyeket az olvasásból merített és magával vitt.

¹⁵ http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Linke_az_agy/3tudat_koma_halalkozeliTap.htm

¹⁶ Flusser, i.m. 60. p.

¹⁷ Flusser, i.m. 61. p.

¹⁸ Flusser, i.m. 62. p.

¹⁹ Flusser, i.m. 62. p.

Nem gondolom, hogy az olvasás, a jelentős műveket nem számítva, ennyire intenzív hatást tudna elérni. Említi a hitet, de igazán nem mondja ki, hogy miféle olvasásról van itt szó. Ha viszont azt a gondolatot követem, hogy este, az ágyban olvasott könyv az a Biblia, akkor helytállóknak tűnnek a sorai. Magába szívja, átalakítja őt, hiszen tanításként fogható fel a Biblia olvasása, mintegy lelki leckeként. Hogyha én ezt nem ebben az olvasatban nézem, hanem egy általános töltődésként, akkor abszolút túlzóak Flusser meglátásai. Lebegtetni ezt a különbözőséget, nála az olvasás lehetne akár egy magával ragadó regény vagy egy szenvedélyesen kutató terület olvasása, viszont a sorok között éppúgy ott van a Szentírás lehetősége is. Vallásos nézőpontból viszont Flusser olvasásra vonatkozó fejezete kizárólagosan a Szentírásról szól. Számomra azonban kérdés maradt, hogy milyen hasonló lelki tartalmak, cselekmények történhetnek az ágyban. Meglátásom szerint ide tartozik az írás több művésznak olvasható az életrajzában, hogy bizonyos nagy műveit az ágyban diktálta, írta, illetve az álmodozás, gondolkodás, meditáció. Ezek szintén tudatos, éber állapotok, ellentétben az alvással.

Az álom és az alvás

„Tudom, hogy álomban zuhantam, mert hagytam, hogy ez történjék velem. Tudom, hogy vissza fogok térni, mert valami visszahív. Csakhogy e kétfajta tudás között feneketlen mélység tátong. E mélységről nem tudok beszélni, hiszen amikor átkelek rajta, nem vagyok magamnál, amikor feneketlen mélységgé változom, az ágyban vagyok. ... A feneketlen mélység időtlen.”²⁰

Az ágyban zajló tevékenységek közül a szerelem, az olvasás, áthelyezhető más helyszínre. Alvás közben, ha nincs támaszték, az ernyedte test vízszintes állapotot vesz fel, de persze aludhatok bárhol (Koronczi Endre: *ExtrémAlvás*), az ágy helyettesíthető. Ha így veszem, akkor születni és meghalni sem kötelező ágyban. Így tulajdonképpen az alvás marad az ágy valódi fő funkciója. De felállítható-e egy másik piramis, melynek nem a szenvedés a vezérelve? Hiszen itt most megkérdőjeleződött mindennek a szerepe. Egy másik piramis, amit én szeretnék felépíteni, az ágy gyakorlati hasznát veszi alapul, hogy mivel mennyi időt töltök, és ez hogyan oszlik meg, akár százalékosan is.

„Amikor elhatározom, hogy aludni fogok, azt veszítem el, ami döntő és magát a döntést. Elveszítem méltóságomat, hiszen méltóságom döntéseim szabadságával egyenlő. Amikor

²⁰ Flusser, i.m. 63. p.

alszom, méltatlan vagyok. Abbéli elhatározásomat, hogy aludni fogok, úgy tudom ártalmatlanná tenni, ha azt mondom: döntésem ésszerű, tehát méltóságteljes is egyúttal. Azért merülök álomba, hogy erőt gyűjtssek s így ébredés után még inkább képes legyek döntéseket hozni. Elhatározásom, hogy aludni fogok, nem olyan végső elhatározás, mint amikor a halál vállalásáról van szó. Az alvás csupán ifjabb édestestvére a halálnak.”²¹

Azt gondolom, hogy az alvás és a halál ellen semmit sem lehet tenni, tehát döntésként való elhatározással sem lehet megszelídíteni.

„Az álmok feneketlen mélységének bejáratát egy lepel takarja el és a leplet szét lehet nyitni és fel lehet hasítani. Az álmok leple ez. ... Ez a lepel, míg velem azonos s már én vagyok azonos vele.”²²

Nem emlékszem mindennap az álmainra, de néhány emlék még gyermekkoromból is megmaradt. Pontosan emlékszem arra a reggeli pillanatra, amikor kiságyamban egy piros takarón heverészve eljátszottam gyermeki gondolataimban, hogy mi van, ha az álom az igazi élet, és ami ébren történik, valójában az az álom.

Flusser esetében inkább fenyegető az öntudatlan alvás, nem mélyed bele az álomvilág részleteibe, nem tesz különbséget sem a jó, sem a rémálom képei között. Míg Borges azt mondja, hogy az álomban, alvásban megadódik egy parányi, egyéni örökkévalóság, amikor az ember úgy látja életét, mint ahogy Isten nézi a világmindenség működését,²³ addig Flusser átfogó víziója ijesztőbb.

„Az alvás feneketlen mélysége ott tátong az ágyam alatt.”²⁴

Szerelem

Amikor a szerelemről elmélkedik, már az első sorokban a halállal hozza összefüggésbe. Nem tudja a szerelmet megragadni, mert az Én és a Te meghatározása után rögtön a félelem és az elvesztés társul gondolataihoz, a halál felett pedig a Mi fogalmával próbál diadalmaskodni. A szerelemnél nem tér ki a testi szerelemre, a Mi megnevezés inkább lelki értelműnek érezhető. A testi szerelmet nem akarja az ágyról alkotott képbe beilleszteni, meg sem említi. Talán, mert nagyobb lelki tartalmat tulajdonít neki, mint a szenvedő, beteg testnek, aminek állapotát annak ellenére elemzi, hogy dologgá alacsonyodik a szemében.

Későbbiekben, a szerelemről más formában már nem ír.

²¹ Flusser, i.m. 64. p.

²² Flusser, i.m. 65. p.

²³ Borges, Jorge Luis: *Az ős kastély*, Európa, Budapest, 1999, 164. p.

²⁴ Flusser, i.m. 66. p.

Álmatlanság

„Megtagadott tőlem az alvás kegyelme... Számolom a bárányokat, tettetem az alvást, pirulákat veszek be, végül is ismerem az elalvás technikáját, elvégre a rebellis eszközt saját szolgálatomba tudom állítani. És tényleg. Alszom. Végül is alszom. Szintetikus alszom. Szándékosan. Legyőztem az álmatlanságot. Legyőztem a poklot. Kikényszerítettem az alvást. Kikényszerítettem a paradicsomot.”²⁵

Az álmatlanságban tetten érhető az alvás lényegisége, mert paradicsomnak, édennek nevezi, de később az alvást a halállal hozza párhuzamba, mint amikor nem tudok semmiről, nem tudom, hogy mi vár és elmerülök benne.

Betegség

„A fájdalomnak nem lehet elmélete, nem lehet róluk gondolkodni, el kell őket szenvedni. ... A fájdalmakat meg lehet és meg is kell élni, de nem lehet róluk gondolkodni, ezért nem lehet őket megjegyezni. A fájdalmakat azon nyomban elfeledjük. Nem időbeliek, hanem teljes mértékben térbeliek. Nem lehet és nem is kell róluk gondolkodni... A fájdalom eltárgyasít, mivel rajta keresztül a test totális hatalomra tesz szert a dolog felett, ami Én vagyok.”²⁶ A fájdalom után a kereszténységről gondolkodik, összekapcsolja Krisztus szenvedésével, fájdalmával és kereszthalálával. Az olvasásról szóló fejezetben nem mondja ki, hogy a Szentírást érti az olvasás alatt, de a betegség – fájdalom – halál kérdésénél egyértelműen a keresztény hit a vitaalapja. „A betegségben az a megalázó, hogy értelmetlen és véletlenszerű. Hívatlanul támad rá az emberre. Minden mást háttérbe szorít, közben pedig nincs benne semmi talány, nincs benne semmi titokzatosság. ... Épp ez a titokzatos, hogy az egészben semmi titokzatosság sincs. Éppen ezért kénytelen vagyok az egészen méltatlanul és undorító módon tovasiklani.”²⁷

A betegség, a fájdalom a testiség megélése, amikor a test dologgá alacsonyodik le. Azonban a nő fájdalmairól, ami nem betegség nem beszél. A kereszténység szerint a szülés fájdalma Éva büntetése, amikor kiűzetett az emberpár a Paradicsomból. Ennek a fájdalomnak a világrahozatal az értelme, nem betegség. A nők menstruációs fájdalmai sem tekinthetőek betegségnek. Fájdalom, test, biológiai ciklus, de nem betegség, inkább az élet lehetősége. De mivel ezeket a dolgokat nem tudja teljesen megélni, férfiként elsiklik felettük, mintha nem is

²⁵ Flusser, i.m. 68. p.

²⁶ Flusser, i.m. 70. p.

²⁷ Flusser, i.m. 72. p.

lennének. A filozófiai gondolatokban túlságosan mocskos és lealacsonyító a testet ilyen szinten megélni. Flusser művében a kereszténység több fejezetben is felbukkan, gondolkodásába bevonja, de nem egy átfogó Istenképet, világképet akar alkotni, hanem a kereszténység szűrőjét veszi alapul, ahol a bűnös testiség elfojtandó, és inkább a lelki élet az erősítendő.

Halálos ágy

Flusser megállapítása szerint, ahogy a születésem, úgy a halálom sem megélhető. Míg az előbbivel nem értek egyet, az utóbbi megállapítása tudományos tény: a halálközeli állapotok élménye az agy extrém állapotú, túlzottan aktív működéséből ered, ezért a kimondott klinikai halál beállta utáni állapotról már valóban nincsenek tudományos adatok.²⁸

A piramis alsó, mindent átfogó párosának (születés-halál) egyik eleme viszont esszéjének sajátos rendszerében elsődlegesen, mindent átszöve jelenik meg.

„Vajon korábban ember volt ez a test?”²⁹ Az ember és a test különválasztása. Értelmezésem szerint nála az ember a lelket jelenti, az olyan testet, ami lélekkel, szellemmel telítődik, ettől ember. A test csupán a biológiai test, a sejtek, szövetek rendszere. Halál kapcsán visszatér újra a szerelemnél már elhangzott gondolatához, ami az Én és Te megőrzésén való munkálkodás. Azt mondja, hogy nem akar meghalni. Miért nem? Mivel minden a legnagyobb rendben. A benne lévő emberi megőrződött.

„De végül is minden, a másik halála, nekem veszteség, tehát egészen más, mint a saját halálom, ami nem nekem veszteség. Vajon milyen lesz az én halálom? Milyen leszek az egyedüllét, minden emberi méltóság elvesztésének órájában, amikor a beszéd fecsegéssé, a történelem történéssé, a kultúra pózzá válik, amikor a művek szappanbuborékként szétpukkadnak, és minden érték elértéktelenedik. Vajon ez lenne a megváltás, amiről a vallások regélnek? A születésemet nem tudom megélni, az már elmúlt, a halálomat sem tudom megélni. Az majd 'jön'.”³⁰

A Macbeth idézet utolsó gondolatával zárja ezt a fejezetet: „Amit tettem, azt már nem lehet meg nem történtté tenni.”³¹

A halálról nem lehet egyértelműen nyilatkozni, és Flusser is ügyel arra, hogy legyenek egymásnak ellentmondó gondolatai. Bár összességében, bizonytalanságában körvonalazódik

²⁸ http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Linke_az_agy/3tudat_koma_halalkozeliTap.htm,

Utolsó lehívás: 2011. 12.

²⁹ Flusser, i.m. 72. p.

³⁰ Flusser, i.m. 74. p.

³¹ Flusser, i.m. 75. p.

egy elképzelés, valamiféle álláspont. Ezt a fejezetet személyes meglátásaimmal nem szeretném bővíteni.

Ady Endre versének³² soraival szeretném zárni az ágy filozófiájának halálról szóló fejezetét.

„Lefekszem. Óh, ágyam,
Óh, ágyam, tavaly még,
Tavaly még más voltál.
Más voltál: álom-hely,
Álom-hely, erő-kút.
Erő-kút, Csók-csárda,
Csók-csárda, vidámság,
Vidámság. Mi lettél?
Mi lettél? Koporsó,”

Flusser írása viszonyítási pont lett számomra, mert az ellenvéleményeim segítenek tisztábban látni, hogy számomra milyen hatásokból táplálkozik az ágy filozófiája. Úgy vélem, Flusser műve sem objektív. A mindent átfogó feltárás a megfoghatatlan dolgokat továbbra is életszerű ködösségben hagyja. Rendezőelvét nem dolgozza ki arányosan. Az általa felállított piramis két elemével, a szerelemmel és a születéssel alig foglalkozik. A születés és halál számára nem közvetlenül megélhető, mégis a halál a központi témája írásának, amit az alvás édestestvéreként határoz meg. Arányai szubjektívek. Piramisa számomra nem fedi valós elképzeléseit.

Nehéz eldönteni, hogy a Shakespeare-idézet kötötte-e Flusser kezét vagy inkább saját tapasztalatai, azért alakított ki ennyire sajátos tartalmat. Kiiktatja a szexus körét, ami a kortárs ágyábrázolásoknál viszont hangsúlyos, illetve a születés szükségességében a szülés teljes mértékben kimarad írásából. Vagy lehetne-e mindez más, mint ironia? A megélhetetlen dologról, a halálról sokat ír, a születésről, ami mindennek a kezdete, lekicsinylően nyilatkozik; a szerelmet, ami nem csak lelki vonzódás, hanem testi kontaktus is, ráadásul elvileg rendszerező piramisának csúcsán áll, elhallgatja. Ha Flusser pozícióját Bazsányi Sándor írásának tükrében vizsgálom, akkor a romantikus ironiát látom benne. Hiszen a nehezen elgondolható és kifejezhető, lényeges dolgokról alig, vagy éppen egyáltalán nem

³² Ady Endre: Az Ágyam hívogat (1909), In: *Ady Endre összes versei*, I. kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972, 337.p.

beszél. Flusser művében feltűnik a „vágyakozás az általunk megragadhatatlan, ámde ránk érvényes igazság iránt, a mi saját korlátozott létezésünk végtelenbe nyúló dimenziója iránt”.³³

Flusser kapcsán szükségesnek érzem egy új rendszer, egy úgynevezett piramis megfogalmazását, amelyben megkísérlem az ágyak gyakorlati használatát megfigyelni.

Azt gondolom, hogy az ember életének egyharmadát ágyban tölti. Ha a százalékos eloszlását nézem annak, hogy mivel mennyi időt tölt, akkor első helyen az alvás áll. Második helyen – úgy nevezném, hogy az élvezetek, ez alatt értem a testi élvezeteket, illetve a lelki élvezeteket is. Ez öt és nyolc százalék körül mozog. Egészen pontosan a testi élvezetek közé értem a szerelmet, a henyélést – egyfajta ellazult állapotot –, valamint az étkezést is megemlíteném, mint testi élvezeti forrást. A szellemi élvezetek, lelki élvezetek szintén ebbe az öt-nyolc százalékba sorolhatóak. Itt jegyezném meg az olvasást, írást, álmodozást, tanulást, illetve a film- és tévénezést, ami az olvasáshoz hasonló befogadó pozíció.

A piramis következő fokozatai, mind a három, ami még ebben a felosztásban található, körülbelül egy százalék alatt vannak. Ide sorolható az ágyban a betegséggel, a szüléssel, születéssel, illetve a halállal eltöltött időt.

Azt gondolom, hogy az ágy valós használata és a fennmaradt ágyábrázolások sincsenek egyenes arányban. Tehát bizonyos tevékenységek nagyobb hangsúlyt kapnak az ábrázolásokban, míg mások, melyek előfordulása ugyan gyakoribb a használat során, kevesebbet. Az művészeti ábrázolásokban megjelenő jelentéstartalmak meghatározására, rendszerbe foglalására a műalkotások elemzését követően, dolgozatom utolsó fejezetében szeretnék kísérletet tenni.

3.2. Az intimitás

Az ágy magánterület. Az ábrázolások alaphangját mindig az az intimitás adja meg, ami lényegében elválaszthatatlan ettől a tárgytól. Az intim szférát a test közelsége vonja köré, illetve az összes hozzá kapcsolható cselekmény. Az ágyábrázolások jelentése mindig magában hordozza az intimitást, azonban ennek a szférának a megteremtése más eszközökkel is lehetséges, még ha az ágy egyértelmű, direkt módja is, de kizárólagosan mégsem az egyetlen. Az intimitás, intim szféra megragadására való kísérlet történhet az ember intim

³³ Bazsányi Sándor: „*Hajjaj (...) mérnök úr!*”. *A romantikus iróniáról*, Pannonhalmi Szemle, 2007/4. 45. p.

cselekmény közbeni ábrázolásával, illetve a már megtörtént intim cselekményre való utalásként. Itt a tárgyak kapják a hangsúlyt, amelyekkel a test közvetlen kapcsolatba került, és maga a hely, amiben az intim cselekmény lezajlott. Intim hely esetében olyan helyszínről beszélhetek, ahol jellemzően nagyon személyes, meghitt dolgok történnek, vagy amely lehetőséget adhat az intimitásra. Itt példaként szeretném kiemelni Nan Goldin fotóit. Műveit nem elemzem dolgozatomban, pedig alakjai nagyon gyakran szerepelnek ágyakon, de azok mégis inkább kísérő tárgyai fő témáinak: a portré, a személyiség lélektana mellett a szexualitás, a szenvedélyek, a betegség és a halál ábrázolásának. A *The Ballad of Sexual Dependency* című sorozatában megrázó közelségbe hozza alanyait, annyira intim pillanatokot rögzít kamerájával, hogy szinte zavarba ejtő elképzelni jelenlétét, mint kívülállóét, mintha elrejtőzne, és titokban készítené a felvételeket, annyira szemérmesség nélküliek alanyai. Valakinek a személyes élettere, kopott használati tárgyai mindenféle cselekmény nélkül is intimitást sugallnak. Erre épít Sophie Calle *L'Hotel* és Sophie Ristelhueber *Vulnieres* sorozata.

Az ágy a gyermeki képzeletben, világban biztonságos, kisajátítható hely, ezért hat olyan erőteljesen a Grimm-testvérek *Hófehérke és hét törpéjében* a „Ki aludt az ágyacskámban?” felkiáltás, és ezért tűnik olyan veszedelmesnek, amikor a *Piroska és a farkasban* a megevett nagymama ágyában észrevétlenül lapulhat a farkas. Szégyenletes gyermekkori emlékeim közé tartozik, amikor vidéken élő nagymamám télen néhány hetet nálunk töltött és a számomra vásárolt új kanapén aludt, én pedig csípős gyermeknyelven, minden rosszindulat nélkül megkérdeztem tőle, mikor fog meghalni – hogy visszakaphassam az ágyamat.

Az intimitás és az ágy kapcsolatáról nagyon érzékletesen ír Hamvas Béla *Az ágy* című esszéjében.³⁴ Hamvas Aldous Huxley gondolatával indítja: „Huxley kiszámította, hogy a csend köre évenként 13 és fél kilométerrel szűkül.”³⁵ Majd ebből vonja le a következtetést, hogy a meghittség köre egyre kisebb, „mintha a béke és a csend között valami eddig nem tudatosított összefüggés lenne”.³⁶ A csend elvesztésével a meghittség tűnik el a világból, „a meghittség utolsó állomása az ágy”.³⁷ Ez a gondolat összefoglalja az ágyhoz kapcsolható tevékenységeket, mert az összesnek valahol a meghittség lehet az alapja, ami biztosítja az ágy mindentől elhatárolható voltát.

³⁴ Hamvas Béla: *Az Ágy*, In: *Patmosz*, I. rész, *Életünk Könyvek*, Szombathely, 1992, 156–158. p.

³⁵ Hamvas i.m. 156. p.

³⁶ Hamvas i.m. 156. p.

³⁷ Hamvas i.m. 156. p.

Hamvas Béla az ágyba való visszavonulásról elmélkedik később: „Gondolkozni annyi, mint merőlegesnek lenni és a földet az éggel összekötni. Ágyban lenni annyi, mint vízszintesnek lenni, aludni és megnyugodni a kiegyenlítődésben, [...] Oszlop annyi, mint individuum. Ágy annyi, mint elolvadni a közösben”.³⁸ A házastársak szerelméről, összeolvadásáról ír, ami itt nemcsak szexuális értelmű, hanem lelki egyesülés is. Néhány sorban jegyzi ezt meg, de mégis sokkal jobban tud magára az ágyra és erre a helyzetre fókuszálni, mint Vilém Flusser az alvás, illetve a szerelem kapcsán.³⁹

Hamvas következő gondolata nagyon fontos számomra: „semmi sem érthetőbb, mint a gond, amivel az ember az ágyat megalkotta, ahogy föléje védelmet épített, mert a ház az ágy héja”.⁴⁰ Saját alkotói témaválasztásomban az ember környezete, élettere épp olyan figyelmet kap, mint a tárgyak ábrázolása, de erre az összefüggésre még nem láttam rá. Holott évek óta kiindulási pontjaim a belső terek és tárgyak, gondolok itt az *Ágy* című szobromra, és azokra a szobákat ábrázoló domborművekre, ahol ágy is látható. A ház, a szoba éppúgy foglalkoztatott, mint az intim szféra, de ennyire lényegre törően nem találtam meg a kapcsolatot, vagyis hogy a ház tulajdonképpen az ágy burka.

Hamvas a következő sorokkal zárja esszéjét: „Az ágy eltűnt, csak a fekhely maradt, nem lehet sem nászt tartani, sem szülni, sem meghalni. Az alvásból a biológiai aktus maradt. Intimitás nélkül élünk, a lakás, szállás, otthon lenni szentimentalizmus.”⁴¹ Ezt a gondolatot nagyon lényegesnek érzem, mivel azok a művek, amelyek az intimitás kérdését is érintik, sok esetben ténylegesen a keresésével foglalkoznak, abból a vágyból fakadnak, ami sokszor a hiányból táplálkozik. Számomra akármennyire is fontos, néha mégis nehéz meghatároznom magamban az ágy jelentőségét. Mindennapi használata során annyira egyértelműen tudok tekinteni a saját ágyamra, hogy valójában nehéz folyamatosan az élet nagy eseményeinek a színterét látnom benne. Azt gondolom, hogy a kórházak megjelenésével nagyon sokat változott az ágyak több évszázados használatának gyakorlata, hiszen szülni, születni és meghalni sokkal általánosabbá vált egy kórházi ágyban, mint az otthoni környezetben. Az ágy filozófiájában elméletileg létezik, mint a mindent átfogó két pont, de nem kötődik minden tevékenység valójában az ember saját ágyához. Kötődhet, de nem mondható el általánosan. Inkább kórházban, idegen ágyban születik az ember, és idegen, kórházi ágyban hal meg. Ennek megfelelően számos műben szerepel kórházi ágy, vagy legalábbis arra emlékeztető rácsos vaságy.

³⁸ Hamvas i.m. 156. p.

³⁹ Flusser, Vilém: *Az ágy*, (ford.: Sebők Zoltán), Kijárat kiadó, Budapest, 1996, 55–75. p.

⁴⁰ Hamvas i.m. 157. p.

⁴¹ Hamvas i.m. 158. p.

Az intimitás fogalmát járta körül a cahori Printemps Association's Festival *La sphere de l'intime* című kiállítása 1998-ban, melyhez francia-angol nyelvű katalógus is készült. A katalógus bevezetőjében Jarome Sans gondolataiból és Daniel Sibony pszichoanalitikussal készített interjúból szeretnék idézni, mert az intimitást számomra új szemszögből, de nagyon érzékletesen írják körül, létrejötte nek megértését nagyban segítik. A kiállított fotók és videók között vannak ágyábrázolások (Sophie Ristelhueber: *Vulaines III.*, 1989) és olyanok is, ahol a háttérben tűnik fel az ágy (Annaelies Štrba: *Sonja et Samuel Maria*, 1994), de az alkotások többsége az intimitáshoz ennél szélesebb értelmezésben kapcsolódik, ezért témámhoz nem a kiállítás egésze, inkább az elméleti bevezetése jelent átjárást.

Jerome Sans szerint amikor egy műalkotásban az intim szféra kerül bemutatásra, a személyes történelem nyit a publikus történelemre: a magán, mint a világ megszólításának módja, mások bevonását jelenti. Arra hívja fel a figyelmet, hogy „... amikor az alkotó azt mondja »Én«, kommunikációt kezdeményez, feltételezve a másik jelenlétét. Ezek a művek végül is a másik emberre kérdeznek rá azzal, hogy megidézik mind a szociális Én-t, mind az intim Én-t.”⁴²

Jerome Sans később ehhez még a következőt teszi: „Egy olyan korban, mint a miénk, ahol szociálisan csak a csoporton keresztül lehet létezni, amikor az egyéni hangok, amelyek nem a közösség nevében szólalnak meg, egyre ritkábbak.”⁴³ A művész szerepe a társadalomban sokkal nagyobb súlyú, mint azt az alkotó gondolná, mivel a „művész reprezentálja az utolsó lehetőséget, hogy ezen az »Én«- en keresztül lehessen beszélni, védőmaszkok nélkül.”⁴⁴ Jerome Sans egy interjút készített⁴⁵ Daniel Sibony pszichoanalitikussal, aki arra a kérdésre, hogy mit jelent számára az intimitás, a következőket válaszolta: „A magánélet, egyedüllét (privacy) nagyon érdekes koncepció, mivel tiszta paradoxon. Amikor egy személy vagy egy pár egyedüllétéről beszélünk, akkor csak az etimológiát követjük, de ez nem igazán érdekes, kivéve, ha egy hely fogalmához utalásként kapcsolódik: a hálószoba, az ágy... olyan terek, ahol a bent és a kint jelent valamit. Az egyén gondolati és érzelmi élete számára viszont ezek a fogalmak nem relevánsak: a külső és belső mindig felcserélődik. Az a gondolat, miszerint az egyén a külvilágból meríti azt, amire belső életéhez szüksége van, illúzió. A tudatalatti gyakran kívül van, odakint az utcákon. Ha túllépünk a kint és a bent triviális definícióján, az intimitás paradoxonjához jutunk. Egy pár vagy egy egyén egyedülléte (privacy) csak egy absztrakt kívülálló (outsider) létezésével kapcsolatban létezik, feltételezve, hogy ez a személy

⁴² Sans, Jerome: The sphere of intimacy, In: *La sphere de l'intime*, Actes Sud, 1998, 8. p.

⁴³ Sans i.m. 8. p.

⁴⁴ Sans i.m. 8. p.

⁴⁵ Sibony, Daniel: The paradox of privacy, In: *La sphere de l'intime*, Actes Sud, 1998, 10–13. p.

nincs ott igazán. Amikor egy pár megcsókolja egymást, ez a cselekedet csak számunkra intim, mert mi nem vagyunk részesei.”⁴⁶

Néhány sorral lejjebb, így folytatja: „Amikor egy hajléktalan meztelenül mutogatja magát a metróban, az emberek azt mondják, hogy »nincs már magánélete, nincs intimitása többé«. Ez nem ennyire egyszerű. Azt is lehetne mondani, hogy a köztér intimitásába helyezi magát. Ez azt jelentené, hogy számára a másik ember tekintete nem létezik? Épp ellenkezőleg, létezik, de felszívódik, azáltal, hogy a másikat absztrakt módon távol tartja. Az egyedüllét (privacy) igazából nem egy fogalom, hanem egy gondolati hely.”⁴⁷

Számomra Daniel Sibony meglátásai nagyon fontosak, mert olyan kételyeket mond ki, amelyeket én is érzékelek az intimitás kapcsán, és ezzel sok mindent megmagyarázott számomra. Nem egyértelmű, hogy egy ágyat ábrázoló szobornak az intimitás érzetét kell keltenie, bár egy másik ember ágyát szemlélve ez kézenfekvő lehetne. Daniel Sibony vélekedése alapján azt gondolom, hogy valami olyan dolognak kell felsejlenie, ami egy intim helyzetbe való bepillantás lehetőségét hordozza.

Jerome Sans úgy látja, hogy az intimitás új dimenziót nyert korunkban, amikor a határok a publikus és a magánszférák között eltűnnek, egyre kevesebb és kevesebb misztériummal bírnak. Sibony szerint a láthatóság elképzelése a technikusoktól ered. Az orvostudomány a testtel kapcsolatban osztja ezt a vélekedést, fejlődése a képkészítés fejlődésével összefügg, hiszen így a belső szervek és a sejtek eddig nem ismert mélységeit teszi láthatóvá. Ezzel Sibony ráirányítja a figyelmet arra a mélyen gyökerező elképzelésre, hogy minél többet látunk, annál többet tudunk.⁴⁸ A szövegben később a média és a magánszféra viszonyára is kitér „... egy sztár magánélete máshová helyeződik. Valójában a sztárok eljátsszák, hogy fellázadnak egyfajta kettősséggel, mert pontosan tudják, hogy létezésüknek egy része azért készült, hogy meglehetősen látható legyen. A valóságshow-k pedig ritualizálják az emberek problémáit, a létezéssel való küszködésüket. Azonban, egyes elemeket kivéve ennek nagyon kevés köze van az intimitáshoz, a magánélethez.”⁴⁹

Jerome Sans azt mondja, hogy az intimitás felfedésének a művészet mindig is kukkolás, voyeurizmus nélküli módja volt. Daniel Sibony ehhez hozzáteszi, a voyeur pont azt a helyet foglalja el, amelynek üresen kellene maradnia. Ő testesíti meg a hallgatólagos harmadik személyt egy intim szituációban, amit ezáltal tönkre is tesz. A voyeur beteljesíti, tökéletessé

⁴⁶ Sibony, Daniel: The paradox of privacy, In: *La sphere de l'intime*, 1998, Actes Sud, 10. p., A katalógusszöveg franciából angolra fordítójának megjegyzése: A francia *intimité* angolra egyaránt fordítható privacy és intimacy szóként is, ami így egyszerre jelent intimitást, magánéletet, egyedüllétet, privát létezést a kontextustól függően.

⁴⁷ Sibony i.m. 10. p.

⁴⁸ Sibony i.m. 12. p.

⁴⁹ Sibony i.m. 12. p.

teszi az intimitást, ennek következtében nem marad semmi, így az intimitás paradoxonja, hogy olyan létezési mód, mely mindig csak a másik betekintésével jön létre.⁵⁰ A néző tekintete ebben az összefüggésben nagyon fontos. A Bibliából vett két példával nyomatékosítja elképzelését, először a Genézisre utal, amikor Ádám elrejt magát Isten elől, mert észreveszi, hogy meztelen. A másik esetben pedig a Megváltóra: ha a néző meglátja önmagát a művész alkotásában, akkor az alkotó áldozata – hogy odaadja, felajánlja magát – nem volt hiábavaló.

„A művész belekényszerítheti a nézőt a voyeurisztikus pozícióba, de az utóbbi vissza tudja ezt utasítani. Az emberek ösztönösen úgy jönnek megnézni ezeket a műalkotásokat,⁵¹ olyan igénnyel, amely nem voyeurisztikus. Mit jelentene elmenni egy Gilbert és George kiállításra voyeurisztikus hozzáállással? A voyeur számára nem a kiállítás lenne a tárgy, hanem az, ahogy a többiek szemlélik azt: hogy elmenjen és megnézze az embereket, milyen különöset találnak azzal kapcsolatban.”⁵² Egyetértek meglátásával, de vannak olyan művészek, akik a voyeur szerepét szánják a nézőnek, és nem hiszem, hogy vissza lehet utasítani, mert a mű megtekintésével már bele is került ebbe a helyzetbe. Sophie Calle erre kiváló példa, mert nem egyszerűen felkínálja a voyeur pozícióját a saját maga megfigyeltetésével (*The Shadow*, 1981), amikor anyjával felbéreltet egy magánnyomozót, aki egy napon át követi őt és jelentést ír a látottakról, de bizonyos esetben ő lesz a megfigyelő. Ilyenkor a nézőt is bevonzza a voyeur helyzetébe önmaga mellé (*Suite Vénitienne*, 1980; *The Hotel*, 1983; *The Man with the Adressbook*, 1983). Nincs más lehetőség művei befogadására, ha megfigyelem az általa feltárt intim helyzetet. Sophie Calle művészete bőséges példát kínál az intimitás elemzésére, de ezt a kortárs ágyábrázolásokról szóló fejezetben szeretném majd kibontani, remélve a téma további árnyalási lehetőségét.

4. Előzmények a művészettörténetben

4.1. Bútor történeti kitekintés - Az ágy és az alvás története

Az ágyak és az alvás története kikerülhetetlen része témámnak. Nem célozom bemutatni a bútor történetét, mivel ebben a témában az 1960-as évektől kezdve, az 1980-as évek környékétől pedig megélnéülve, egyre több kiváló európai tanulmány ezt megteszi. Azonban úgy érzem,

⁵⁰ Sibony i.m. 12. p.

⁵¹ A Printemps de Cahors - *La sphere de l'intime* című kiállítás műveire utal, 1998, Printemps Association's Festival, Cahors, France

⁵² Sibony i.m. 13. p.

mégsem tehetem meg, hogy témám kapcsán teljesen figyelmen kívül hagyjam, mivel a műalkotások készítésekor meghatározó, hogy milyen típusú ágy van használatban. Ez a történeti fejezet viszonyítási alapot ad, amikor dolgozatomban korábbi ágyábrázolásokkal foglalkozom, i.e. 3500 környékétől a XIX. század elejéig. Bútortörténeti kitekintésem is erre az időszakra korlátozódik. A XX. századi és kortárs ágyábrázolások elemzésekor nem kívánom ilyen mértékben az ágy bútorként való vizsgálatát megtenni, mivel az a design területére vihetne, ami a tartalmi, valós összefüggésektől terelné el a figyelmet.

Eddigi tanulmányaim során nem volt alkalmam bútortörténettel foglalkozni, azonban Zentai Tünde könyve⁵³ olyan nagy hatással volt rám, hogy meggyőzött, dolgozatomban erre egy fejezet erejéig szükséges kitérnem. Számomra Zentai műve két szempontból kiemelkedő. Az egyik, hogy a bútorfajták népes családján belül kizárólag az ágynak és ágygal kapcsolatos tárgyakkal, szokásokkal szenteli figyelmét. A másik jelentősége, hogy ezt olyan módon teszi, ami több egyszerű bútortörténetnél, az ágy és a népi alváskultúra történetében a mindennapi használatot, szokásokat és hiedelmeket veszi alapul, és ezzel szinte intim közelségbe hozza ezeket a régi ágyakat. Zentai Tünde tanulmányának kultúrtörténeti vonatkozásai, a különféle ágytípusok rendszerezése – hétköznapi ágy, díszágy, szülőágy, bölcső, halottas ágy – az élet hangsúlyos területeire mutat rá, és ezzel nekem is segített észrevenni az ágyábrázolásokban rejlő tartalmakat.

A Kaesz Gyula által rajzolt bútor-családfa a tevékenységek szerint három részre ágazik: az egyik főág a pihenés, a középső a tárolás, a harmadik ág pedig a foglalkozás céljából készülő bútoroké. A pihenés főágon főleg székek, karosszékek, fotelek, fekvő- és ülőalkalmatosságok találhatóak. Az ágy, ágypamlag, heverő ezen a pihenés ágon foglal helyet, ugyanitt egy kisebb leágazáson a pad, a pamlag és a kanapé, míg egy harmadik ágacsán a nyugágy található.⁵⁴

A műves ágybútorok a valódi kényelmet biztosító, kézművesek, asztalosok által előállított nagy hagyományú hálóbútorok. A nép köznapi bútorából alig maradt fenn valami, ezért mind a múzeumi gyűjtemények, mind a bútor-stílustörténet ismert példái csak egy szeletét mutatják be a régi lakásberendezéseknek. A bútorok nagyobbik része minden korban egyszerű használati forma volt, nem pedig a reprezentatív díszbútorokból állt.⁵⁵

⁵³ Zentai Tünde: *Az ágy és az alvás története*, Pannónia Könyvek, Pécs, 2002.

⁵⁴ Kaesz Gyula: *Ismerjük meg a bútorstílusokat*, Háttér Kiadó, Budapest, 1995. 9. p.

⁵⁵ Kaesz, i.m. 10. p.

A kutatások a még fellelhető tárgyi leletek, illetve a fennmaradt ábrázolások alapján történnek. Az általam érintett időszakban – tehát a XIX. századig – meglátásom szerint több festmény készül az ágyakról, mint szobor, az ábrázolások nagyobbik része festmény, grafika, kisebbik szobor és dombormű, ennek ellenére kutatási témám alapján a tárgyi leletek mellett példaként főként szobrászati alkotásokra teszek utalást.

Az alvóhely nevének eredete és az ágy szó jelentése

Az ágy, a fekvőhely, az ágynemű, az alvó test jelentései és ábrázolásai a XX. századi és kortárs művészetben gyakran összefonódnak. Mivel ezeknek a fogalmaknak a szétválása évszázadokig tartott, hasonló jelentés-összeecsúszásokra régen is volt példa. Az *ágyat vet* kifejezés a földre ágyazás emlékét idézi, egyúttal jelzi, hogy az *ágyaz*⁵⁶ ige független a bútortól, illetve rámutat az ágy általánosan fekvőhely értelemben való használatára.⁵⁷

Zentai kutatásai szerint az ágy szót épp ilyen kettős értelemben használták Európában a középkor végén és az újkor elején. A XIV. századi angol inventáriumokban „bed” néven az ágyneműt veszik számba, valamint azokat a függönyöket, melyek a fekvőhelyet választották el a közös lakótértől. Az eredetileg alvóhely elnevezésű „bed stead” a XIV. században csak az ágyszerkezetet jelöli, amit a XVI. század közepén kezdenek „bed”-nek hívni. Az ágynemű-ágybútor jelentésváltozása több lépcsőben zajlik le.⁵⁸ Az ágy tartalma, az ágynemű láthatóan nem elengedhetetlen része az ágynak, történeti és funkcionális szempontból talán fontosabbnak tűnik a bútornál.⁵⁹

A földön vetett ágy

Számos XX. századi és kortárs alkotás foglalkozik az alvás, fekvés gondolatával ágy ábrázolása nélkül, azonban maga a cselekmény az adott fekhelyet ágygá alakítja. A XVIII. század előtt a földön lévő fekvőhely főként a Jézus születése témájú képeken figyelhető meg. Az őskorban az ember feltételezhetően még nem vált el a földtől, a földön ült és feküdt. Ezt a pihenésmódot a keleti lakószokások máig őrzik.⁶⁰ Az ágybútor múltja ötezer évre tehető, mely rövidnek mondható a földön alvás emberiséggel egyidős folyamatához képest. Azonban

⁵⁶ Zentai Tünde: *Az ágy és az alvás története*, Pannónia Könyvek, 2002. 19. p.: „Az »ágy« szónak e régi jelentését a népnyelv szinte napjainkig megőrizte. Az idős emberek az ország alföldi részein, ágyon még az 1970-es években is csak az ágyneműt értették, amely lehetett az ágy állványzaton, a nyoszolyában, vagy bárhol másutt, például a földön. – A lakodalmi szokások egyik fő eseménye, amikor »viszik a menyasszony ágyát«, ritka kivétellel a díszes ágynemű – nem az ágybútor – közösségi bemutatóját jelentette.”

⁵⁷ Zentai, i.m. 18. p.

⁵⁸ Zentai, i.m. 19. p.

⁵⁹ Zentai, i.m. 73. p.

⁶⁰ Kaesz, i.m. 13. p.

erről a szokásról a fotózás korából sem maradt túl sok kép, holott az udvar földjén vetett ágy a XX. században is széles körben előfordult. A földön alvás ágy nélkül a földön, szalma vagy lombzsákokon, bundákon és gyékényen a XVIII. századig nem csak Magyarországon, hanem Európa más országaiban is gyakori.⁶¹ Zentai Tünde megjegyzi, hogy míg régebben általánosabb gyakorlat volt, a XVII. században a földön alvás már népi környezetben is csak szükségmegoldásnak tekinthető. Elsősorban a közönséges vendégnek – már a parasztok is elégedetlenek egy ilyen szállás, elszállásolás esetén –, súlyos betegnek és a haldoklónak ágyaznak a földön, de pokróc, szalma vagy tollas derékalj és fejpárna a földön vetett ágyba is kerül. Elterjedten ebben a korban már csak nyári, szezonális földön alvásról lehet beszélni.⁶²

Az ókor ágyai

Mivel kevés tárgyi lelet maradt fent, az ókorban használt ágyak nagyrészt ábrázolásokon tanulmányozhatóak. Doktori kutatásom témájával számos párhuzam adódik. Azonban jelen fejezettől eltekintve, számomra fontosabb a műalkotás összetett jelentésének vizsgálata, a XX. századi és kortárs ágyábrázolások jelentéseinek összevetése az ókori és a későbbi alkotásokkal, mint az ágyak tárgyi jelentősége, dokumentumként való megjelenése.

Az ókori egyiptomiak számos ma is használt bútortípus alapformáját alakították ki, már i.e. 3100 körüli sírfestményeken fellelhető ágyábrázolás.⁶³ A székekhez hasonló elvek szerint alakították ki a nyugágyakat is. Esztergálni nem tudtak, az összeépítés-technika fogyatékoságait úgy igyekeztek eltakarni, hogy a bútorok felületét vastag kitteléssel vonták be, és színesen vagy fehérén díszítették, gazdagabb sírokban elefántcsont, gyöngyház, aranyberakást is alkalmaztak.⁶⁴ Egy fennmaradt híres ágybútor Sznofru fáraó felesége, I. Hetepheresz királynő részére készült i.e. 2580 körül.⁶⁵ Az állatlábakkal alátámasztott keretre feszített pálmarró, gyékény vagy bőrszjij pántok adják a fekvőfelületet, amire matrac kerül. A fejük alá párnák helyett nyaktámaszokat használtak, a kínai ágyakhoz hasonlóan. Ezek a fejtámasztók részben megkímélték a díszes hajviseletet, de vallásos jelentőséget is tulajdonítottak nekik, a fejet és a nyakat tartó szerepük miatt. Az elhunyt feje alá is ilyet helyeztek, kicsinyített mása pedig amulettként a sírba került.⁶⁶ Az ágyat keretező baldachin és függöny nem csak a nyugalmat biztosította, hanem a moszkítókat ellen is védett, ennek

⁶¹ Zentai, i.m. 54. p.

⁶² Zentai, i.m. 165. p.

⁶³ Carlano, Annie and Sumberg, Bobbie: *Sleeping Around: The Bed From Antiquity To Now*, University of Washington Press, 2006. 34. p.

⁶⁴ Kaesz, i.m.. 23. p.

⁶⁵ Carlano and Sumberg, i.m. 35. p.

⁶⁶ Vadászi Erzsébet: *A bútor története*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1987, 23. p.

használata Ázsiában szintén kedvelt volt.⁶⁷ A Tutanhamon sírjából előkerült több ágy között egy nyugágy is található. Az ilyen összecsukható tábori ágyak a mai legmodernebb bútoringar színvonalán állnak, mert a fém csuklópántok lehetővé teszik, hogy kétszeresen összehajtsák őket.⁶⁸

A görög ágyak az egyiptomi leletekkel ellentétben, többnyire domborműves votív ábrázolásokról, vázafestményekről és tanagra szobrokról ismertek. Az asztalosnak tökéletesebb szerszámok álltak rendelkezésére, például gyalu, esztergapad, így precízebb munkát végzett. A gyalu feltalálása nagyobb lépéssel vitte előre a famegmunkálást, mint a többi szerszám együttvéve.⁶⁹ Homérosz idejében az étkezésnél még ültek, így a nyugágyat (*kliné*) csak alvásra használták; magasra építették, előtte többnyire lábzsámoly állt. A későbbi időben az étkezés fekvé történ, ekkor a klinét kényelmesebb fejtámlával és párnázattal látták el, ennek lábai egyenesek vagy esztergáltak, *voluta* motívummal díszítve.⁷⁰

Az etruszk ágyak formája a görög klinéhez hasonlítható, a cerveteri *tomba a camera*-k szarkofágjaiból lehet rájuk következtetni – ezekre az ágyábrázolásokra a későbbi fejezetek műelemzéseiben még bővebben kitérek.

A rómaiaknál a bérházakban már megjelenik a falba épített fekvőpad, egyszerű kőágy;⁷¹ a pompeii Africanus és Victor bordélyházban megmaradt beépített ágyhoz kőpárna is tartozik. Léteznek különálló ágybútorok, melyek megismerésére bronz és márvány leletek állnak rendelkezésre, mivel a fabútorok elpusztultak. A göröggel szemben a római bútoron megjelent a plasztikus díszítés.⁷² A luxusigényekből következik, hogy a fa mellett szerepet kapnak költségesebb anyagok: bronz, márvány, arany, elefántcsont, szaru és békateknő, Petronius *Trimalchio Lakomájában* pedig ezüst ágyakról ír.⁷³ Díszítő eljárások közé tartozik a fafaragás, gravírozás, festés, aranyozás, furnérozás, berakás. A rómaiak – a görögökhöz hasonlóan – életük nagy részét ágyban töltötték. Különböző ágyakat használtak nappali és éjszakai tevékenységekre. Fekve étkeztek, sőt dolgoztak is, ehhez nyugágyakat használtak (*lectus tricliniaris*). A tulajdonképpeni ágy (*lectus cubicularis*, *lectus genialis*) nagyrészt fából, gazdag párnázattal, drapériával készült, négyszögletes fakerete négy, dúsan esztergályozott lábon áll, fejrészen alacsony, ferde vagy íves támla emelkedik. Ennek formájából vezethető le a gyaloghintó kialakítása, amelyen előkelő, lusta vagy öreg rómaiak

⁶⁷ Pöttsch, Regine (Szerk.): *Sleep in art*, Editiones Roche, Basel, Svájc, 1994, 173. p.

⁶⁸ S. Nagy Katalin: „*Pompázik fényel a ház...*” *Képes lakásbelső-történet*, Balassi kiadó, Budapest, 1993, 27.

p.

⁶⁹ Kaesz, i.m. 46. p.

⁷⁰ Kaesz, i.m. 48. p.

⁷¹ Wright, Lawrence: *Warm & Snug. The History of the Bed*, Sutton Publishing, 2004. 13. p.

⁷² Kaesz, i.m. 54. p.

⁷³ Wright, i.m. 12. p.

fekve közlekedtek a városban.⁷⁴ A magyar művészetben a hordágy inkább betegséggel, halállal kapcsolatos megjelenítéséhez Szentjóby Tamás *Háromszemélyes hordozható lövészárka* (1968) és Jovánovics György *Fekvő alakja* (1969) kapcsolódik, utóbbi formailag a középkorban kialakult ágyszékekkel is rokonságot mutat.

A középkor ágyai

Az antik ágy továbbéléseként Európában a középkori műalkotásokon a VI-VII. századtól a XIV. századig még követhető a könnyűvázás, esztergált, bekötött ágy. Az VI. századtól az antik ágy módosulásaként az alacsony ágyállvány kiegészül, a lábak a fekvőfelület fölé nyúlnak, és oldalak kötik össze őket.⁷⁵ Ilyen ágyak jelennek meg például a berlini Késő Ókori és Bizánci Múzeum Jézus és Mária életét bemutató XIII. századi köreliefén: a születés jelenetén Mária ágya és a bepólyált gyermek azonos alakú kiságya, az utolsó képmezőben pedig Mária halotti ágya.⁷⁶ Azonban a kontinens hidegebb időjárású középső és északi területein meleg ágybélésre, több ágyneműre volt szükség, aminek a befogadására a keskeny, lapos ágy nem volt alkalmas.⁷⁷ Európában kialakult a hasított, bárdolt deszka oldalú, ácsolt faágy, amely állandó ágygá vált. E koraközépkori ágybútor jellemzői előkelő személyek temetkezési leleteiből ismertek, legrégebb tárgyi emléke a VII. századból származik.⁷⁸ Az ágy és a halál összekapcsolása az ácsolt temetkezési ágyak szokása előtt, már az etruszk *tomba a camera*-ban is megjelenik. Ez a jelentés egészen a XX. századig fellelhető néhány ágyábrázolásban, például Rachel Whiteread művészetében.

Az ágyak jelentősége a középkorban hangsúlyozódik. A bizánci típusok alapján tovább fejlődő, esztergályozott lábakra épített fekvőkeretet és körülfutó oldaldeszkat a XII. századtól keleti hatás alapján a mennyezetgerendákra vagy önálló állványra szerelt függönyözés egészíti ki. Mennyezetes ágyakat kezdenek használni, melyek sátorszerűsége fokozza a védettséget, a hideg ellenében is szigetel a román kori feudális várak rideg, nehezen fűthető lakótornyáiban.⁷⁹

A gótika technikai újítása a bútorok kialakítását is megváltoztatja, nem kellett többé vastag pallóból dolgozni, mert az 1320 körül feltalált fűrészmalom segítségével a gépi erő farönkökből deszkát állított elő. A gótikus polgári bútor továbbfejlődésére a templomi

⁷⁴ Kaesz, i.m. 55. p.

⁷⁵ Zentai, i.m. 26. p.

⁷⁶ Zentai, i.m. 28. p.

⁷⁷ Zentai, i.m. 29. p.

⁷⁸ Zentai, i.m. 30. p.: A kelet-württembergi Lauchheimben föltárt fejedelmi sírba, 703-704 telén a Meroving-kori halotti ágyban egy 30-35 éves férfit temettek el.

⁷⁹ Kaesz, i.m. 70. p.

berendezések hatottak. Egyszerű szerkezete díszített: a betétek mellett a bútortvázat is sokféle építészeti tagozat ékesíti, a festésen és a lapos faragáson kívül később csúcsívek, mérműves részek is megjelennek. A tiroli várakban kiemelkedően gazdag fadaragású, mennyezetes és fülkeágyak maradtak fenn. Az ágyak zártsága, beépítése folytatódik, falba épített alkóvok, szekrényágyak alakulnak ki a mennyezetes, félmennyezetes ágyak mellett. Az ágyak teljes beépítése vagy elfüggönyözése védekezésből történt az alig fűthető helyiségek hidege ellen.⁸⁰ Hőszigetelés szempontjából a falikárpitoknak is hasonló a szerepe.

A középkorban az intim szféra elhatárolására nem helyeznek súlyt, olyannyira, hogy az együttalvás Európában szinte minden társadalmi szinten természetes, a különböző nemű személyeket is befogadó közös ágy korjelenségnek látszik. Az idegenekkel alvás udvari körökben sem ritkaság. Az autuni Saint Lazare katedrális egyik 1130 körül készült oszlopfőjén a három király közös takaró alatt, egy ágyban fekszik. A XV. század végén Bretagne-i Anna férje távollétében kedvenc udvarhölgyével osztja meg az ágyát.⁸¹ Azonban a társadalmi különbségeket illusztrálja a XI-XIII. században, amikor az úr mellett a szolga a földön alszik, mint például a chartres-i Notre Dame székesegyház déli kapujának domborművén a tours-i Szent Márton álmát ábrázoló jelenet.⁸² Később megjelenik a főágy alól kihúzható kerek ágy, ahol az alacsonyabb rangú személy kap helyet. A XV-XVI. század korszellemét hűen tükrözi a kollégiumok és a kórtermek közös hálótermeiben kialakult gyakorlat is.⁸³ A házaspárok egy ágyban alvása mindenütt általános.

A reneszánsz ágyak

Reneszánsz ágyábrázolások többnyire képeken maradtak fenn, a szobrászati jellegű alkotások nem mutatnak olyan gazdag képet a használatban lévő ágytípusokról, mint ami a festményeken megfigyelhető. Ókori hagyományokra visszavezethetően, a különálló elfüggönyözött ágy vagy a mennyezetes ágy leginkább síremlékeken jelenik meg a halott fekvő alakjával, ahol a széthúzott függönnyílásban angyalok állnak.

A reneszánsz bútor alapvonása, hogy a formailag áttekinthető, tiszta felépítésű, architektonikus jellegű ornamentikája az antik mintákból indul ki. A fa természetes színét és erezetét enyhe fényű viaszolással emelik ki. Később díszítésül a berakást kezdik alkalmazni,

⁸⁰ Kaesz, i.m. 76. p.

⁸¹ Zentai, i.m. 92. p

⁸² S. Nagy, i.m. 79. p.

⁸³ Zentai, i.m. 93.p.: A wales-i egyházi énekiskola XV. századi házirendjében rögzítették, hogy egy ágyban három gyermek alhat: két kisebb párnával az ágyfej felé, és egy nagyobb közöttük fejjel az ágyláb irányába. Az ott végzetek egyike viszont arról számolt be, hogy négyen aludtak egy ágyban. A elit Eton College-ban 1716-ig két diáknak jutott egy ágy. A helyzet hasonló a zsúfolt kórtermekben ahol még a pestisben szenvedőket is közös ágyba fektetik.

eleinte a tömör alapfából vésővel kimélyítve a berakás helyét. A furnérvágógép feltalálása után, amely a bútorművesség fejlődése szempontjából éppoly korszakalkotó jelentőségű volt, mint a két évszázaddal korábban feltalált vízajtású fűrészmalom, általánossá válik a furnérozás. Ezzel együtt a kezdetleges berakásból kifejlődik a fűrészszel kivágott intarzia, mely a reneszánsz bútorok jelentős vívmánya.⁸⁴

A többnyire mennyezetes vagy dúsan függönyözött itáliai reneszánsz ágy formája főként képes ábrázolásokból ismert: pódiumszerű, alacsony ládasorral körülvett, egyszerű oldalakkal, erősen hangsúlyozott, magas fejrésszel kialakított fekvőhely.⁸⁵ A hatalmas kárpitokkal, faliszőnyegekkel, függönyökkel, hálósipkákkal a kastélyok hidege ellen védekeztek, melyek védőhálóként funkcionáltak a nagyméretű párnákkal és takarókkal együtt.⁸⁶ Az ágy mellett a ládán kívül az imazsámoly, és adott esetben a bölcső a hálószoba elmaradhatatlan kelléke.

A francia korai reneszánsz először a Loire-völgyi várkastélyokban figyelhető meg. Az ágy kiképzése építészeti jellegű, baldachinos, faragott oszlopokkal, díszes fejrésszel. Már ekkor különös hangsúlyt nyer a „*lit de parade*”, amely a szoba középpontja. Ez a szokás később, a barokk korban teljesebbé válik, de már ekkor kialakul, hogy az előkelő emberek délelőtt, ügyfeleiket, vendégeiket ágyban fekvé fogadják.⁸⁷ Azonban Zentai Tünde ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy a középkor óta jól dokumentált az a gyakorlat, hogy a reprezentatív, oltárszerű, trónusrangú ágyon kívül létezik egy visszafogottabb ágybútor.⁸⁸ Ebben a korban az egyik legegyszerűbb fekvőalkalmatosság a középkori állványos bútorokból eredő *ágyszék*, ami bakokra fektetett rögzített pallókból áll. Ezeket a mozdítható alvópadokat rendszerint ágyneművel ellátva örökítették meg a középkori és a kora újkori képeken, melyek között előfordul a szülő nő ágya és a ravatal is. Hazánkban az ágyszék a XVIII. századtól már csak szükségbútornak tekinthető.⁸⁹ Jovánovics György *Fekvő alakja* (1969), melyre már utaltam a hordágy kapcsán, a palóc ágyszékekre emlékeztető szerkezeten nyugszik.

A gótikus deszkafödélű és a reneszánsz orsós oszlopú mennyezetes ágy is a bútorkészítés megújulásának, az asztalosművesség kialakulásának köszönheti elterjedését.⁹⁰

⁸⁴ Kaesz, i.m. 90. p.

⁸⁵ Kaesz, i.m. 92. p.

⁸⁶ S. Nagy, i.m. 98. p.

⁸⁷ Kaesz, i.m. 96. p.

⁸⁸ Zentai, i.m. 46. p.

⁸⁹ Zentai, i.m. 68. p.

⁹⁰ Zentai, i.m. 38. p.

A XV. században Itáliában a faragott oszlopos mennyezetes ágy jön divatba. Beatrix királyné folytán kerül Magyarországra, aki esküvőjére 1476-ban nagyon szép mennyezetes, aranyos nyoszolyákat csináltatott.⁹¹

A londoni Victoria and Albert Múzeumban található a világ talán legnevezetesebb és egyik legnagyobb ágya a *Ware-i Nagy Ágy* (Great Bed of Ware). A németalföldi reneszánsz jegyeit mutatja, zömök, nehézkes alkotmány, vaskos oszlopokkal. A 10,56 négyzetméteres fekvőfelülete négy vagy hat párnak nyújtott fejtől-lábtól fekvé kényelmes pihenést. A XVI. századi ware-i ágy dimenziói a kortársakat is lenyűgözték, számottevő irodalma van. 1598-ban megjelenik Shakespeare egyik vígjátékában is, 1834-ban pedig maga Charles Dickens vásárolta meg.⁹²

A XX. századi és kortárs szobrászat az ágy témájában is él a felnagyítás eszközével. Létezik az arányosan nagyobb léptékű ágyábrázolás, amelybe felnagyított alak is kerül, mint például Ron Müeck hiperrealisztikus, hét méter hosszú *In Bed* alkotása, vagy Will Ryman 2007-es *The Bed* című gigantikus papírmásé szobra. Valamint megtalálhatóak olyan alkotások is, ahol a ware-i ágy módjára a hatalmas fekvőfelület több figura számára ad teret, gondolok itt Louise Bourgeois *Seven in a Bed* (2001) szobrára és Van Lieshout végtelenségig bővíthető *Modular Multi-Woman Bed* (1998) sorozatára.

A barokk ágyak

A XVII. században, a barokk kibontakozásakor a bútorművesség és a lakáskultúra átalakulásában két központ játszott szerepet; az 1620-as évektől a németalföldi polgárság, és az 1660-as évektől XIV. Lajos francia király udvara. Zentai Tünde meglátása szerint ebben a korszakban jelenik meg az új divatú ágy, mely textilborítású, fémvázaz, sátortetővel készült, de az egész században továbbél a reneszánsz síkmennyezetű ágy is, valamint a mennyezetes ágyak mellett az egyszerű, fedél nélküli formák is fellelhetőek.⁹³

Az íves felületű bútorok még nem hajlítással készülnek, hanem kisebb fadarabokból ragasztják össze őket, azután faragják, kireszelik a görbületeket, majd a különböző szálirányból adódó hibákat lakkozással fedik el.

Az anyag tulajdonságait gyakran nem veszik figyelembe, így eredményként erősen plasztikus bútorokat hoznak létre. Csavart oszlopok, balluszterek, túlterhelt párkány, profilok, görbített lábak jellemzik, ezeket faragványok, berakott motívumok díszítik, például pajzsok, indák,

⁹¹ Zentai, i.m. 40. p.

⁹² Zentai, i.m. 41. p.

⁹³ Zentai, i.m. 164. p.

kagylók, füzérek. Ha a felületeken technikailag lehetetlenné válik a faragott részek kialakítása, utólag felerősített, aranyozott bronzöntvények kerülnek rá. A kárpitos bevonat anyaga többnyire drága selyembrokát vagy gobelin, gazdag figurális díszítéssel.⁹⁴

A XIV. Lajos korabeli francia barokkban a „parádés” ágy (*lit de parade*) kapja a legpompásabb kiképzést. Az ágy kárpitos díszítménye gazdag, a fa részek majdnem láthatatlanok. A falikárpit, az ülóbútorok, a függönyök és takarók az ággyal megegyező textíliákból készülnek. A hálószoza szinte fő helyisége a háznak, az udvari körök és az arisztokrácia az alváson és a szerelmi kultúrán kívül fogadószobának használja: a társasági élet részeként szokássá válik ágyban fekve vagy öltözködés közben fogadni a vendégeket.⁹⁵

Itáliában eltűnnek a nehézkes mennyezetes ágyak, vonalaik finomodnak, megszorodnak a mennyezethez rögzített baldachinok. Az ágytakaró, a baldachin, és a szoba egyéb textíliái a torinói királyi palotában is azonos kárpitból vannak.⁹⁶

A hollandoknál a XVII. században megjelenik a külön hálószoza, más országokban ekkor az ágy még a felső középosztály lakásaiban is a nappali szobában áll. Az alvószekrények, falba épített fekhelyek használata lassan kiszorul, valamint megjelenik a reprezentatív tisztaszoba, melyet ünnepi alkalmakkor vesznek igénybe.⁹⁷

A németalföldi bensőséges, polgári lakberendezés kivételes szemléltetői a XVII. századi luxus babakáczak, melyek nem gyermekjátéknak készültek, inkább gazdag hölgyek kedvtelésére, hasonlóan az urak gyűjtemények tárolására szolgáló kabinetszekrényeihez. Az egyik legszebb házat Petronella Oortman, amszterdami hölgy csináltatta 1686-1705 között.⁹⁸ Az egyedi kialakítású ház berendezési tárgyait művészek készítették, a miniatűr porcelánokat Kínából rendelte, így nem csoda, hogy a babakáczra fordított összegből már egy valódi házat is tudott volna venni valamelyik csatorna mentén. A barokk korból szobrászati ágyábrázolás – kutatásom szerint – csak fedélnélküli ágyakról készült, kivételt képeznek ez alól a babakáczak ágyai, melyek e házakkal egyetemben, műgyűjteményi alkotások. A Petronella Oortman által megrendelt darab több ágyat is tartalmaz, a kor típusainak tökéletesen megfelelően. A fényűző gyermekszobában álló ágy mennyezet nélküli, kisméretű körvázhoz erősített baldachinnal, anyaga sárga selyem kék szegéllyel. A szobában lévő bölcső ugyanebből az anyagból készült. A babakácz másik ágya a gyermekágyas szobában áll, egy függönyözött, mély alkóvban elhelyezett csavartoszlopos, mennyezetes változat, valamint itt

⁹⁴ Kaesz, i.m. 107. p.

⁹⁵ S. Nagy, i.m. 98. p.

⁹⁶ Vadászi, i.m. 115. p.

⁹⁷ S. Nagy, i.m. 109. p.

⁹⁸ A képek és a szöveges tanulmány forrása: http://www.rijksmuseum.nl/formats/container_en.html Utolsó lehvívás: 2011. 12.

is van egy letakart bölcső. A fekhelyek, a falikárpit, a székek párnái, a huzattól védő paraván mind egymáshoz illő, bordós-vörös színárnyalatúak.

A baldachinos ágyakra kevés példa található a XX. századi és a kortárs művészetben. A függöny mögött létrejövő intimitás témája nem kerül előtérbe, talán a ráakódó romantikus jeletéstartalmak és a Barbie-ház asszociációk elkerülése miatt, vagy egyszerűen csak azért, mert általában a hétköznapi ágyak nagyon távol esnek ettől a típustól. A témában való érintettségem ellenére én még sohasem aludtam baldachinos ágyban. Kortárs példaként megemlíteném Tracey Emin *To meet my past* (2002) című, színes anyagokból, feliratokból, grafikákból varrt függönyös ágyát.

A rokokó ágyak

A francia rokokót megelőző átmeneti régence stíluszakaszban a nehezebb bútorformák kecsesebbé válnak, a részletek finomodnak. Az ágy fontossága továbbra is megmarad, általában a fél-baldachinosak használatosak, különféle ülő- és heverő bútortípusok alakulnak ki, mint a pamlag és heverő.⁹⁹

A rokokó azonban majd több országban is jellegzetes változásokat hoz. Franciaországban XV. Lajos idején a nagyszabású barokk termeket felváltják a kisebb budoárok, intim kabinetek, a szalonélet a nők körül forog. Tovább erősödik a már korábban jelentkező keleti, különösen kínai hatás, ami az ágyak faragásain is megjelenik, a vonzódás a kisebb kínai művészeti termékektől a külön kínai szobáig tart.¹⁰⁰ A faragás helyét az öntött bronz-applikáció foglalja el, amennyiben a bútort nem furnérozzák, annak egész felületét színes lakk-technikával kezelik. A túlsúfoltság mellett könnyed feminin báj jellemzi, a színek gyengédek, fehér, világoskék vagy zöld, rózsaszín. A szükséges plasztikus díszítést pedig bronzöntvényekkel vagy aranyozott fafaragással biztosítják.¹⁰¹ A francia rokokóágy a szoba közepére kerül. Többféle típus használatos, a különleges lengyel ágy (*lit à la polonaise*) hálófülkében áll, két rövidebb oldala mellett a falnál lévő hosszanti oldala is támlás. Baldachinjai, függönyei harmonizálnak a szoba többi textiljével, azonosak a székhuzatokkal, falikárpitokkal, ablakok függönyeivel. Évszakonként mindig váltakozva, nyáron könnyű selyemből, télen nehéz bársonyból készülnek.¹⁰²

⁹⁹ Kaesz, i.m. 123. p.

¹⁰⁰ Kaesz, i.m. 126. p.

¹⁰¹ Kaesz, i.m. 130. p.

¹⁰² Vadászi, i.m. 130. p.

Az ausztriai rokokó Mária Terézia uralkodásához fűződik. A fekvőbútorok a gazdag francia példákhoz hasonlítva szép vonalúak, azonban egyszerű kialakításúak.¹⁰³

Az angliai rokokóban Thomas Chippendale tervező felváltja a diófát importált mahagónira. Munkásságában XIV. Lajos korabeli formaelemek vegyülnek kínai hatásokkal és gótikus motívumokkal, ami megjelenik az ágyak faragásain, a pagoda alakú tetőlezárással, és a selyemdamaszt függönyök használatával.¹⁰⁴

A rokokó a főúri és a polgári lakberendezésben is jelentős, egyes országokban kialakuló helyi változatai pedig nagyon eltérőek, terjedését a bútor-mintalap kiadványok segítik.

A klasszicizmus ágyai

A Louis seize, azaz XVI. Lajos stílusa már a klasszikus ókorban keresi bútorai mintaképét.

A szalonok és budoárok pihenőágyai (*lit de repos*) két rövidebb oldalukon kihajló támlájúak, hengeres párnával, mely megegyező a bútokárpit selyemdamasztjával.¹⁰⁵ A nagy ágyak többnyire félmennyezetesek.

A bútokészítésben a XVIII. század közepétől Franciaországot megelőzi az Anglia, három nagy tervező munkásságával mintaadóvá válik a kontinensen.

Angliában a klasszicista stílus úttörője Robert Adam. Világos fanemeket és színesen festett, vagy berakott díszítéseket használ. A Hepplewhite-stílusú ágyak baldachinosak, vékony kandelaberszerű oszlopokkal.¹⁰⁶ Díszes, mennyezetes ágyai mellett egyszerűbb kivitelűek is készülnek. Sheraton praktikus, egyszerű tárgyai mellett többnyire teljesen párnázott pamlagokat készített, a heverői fejrésze fotelszerű kialakítást,¹⁰⁷ ágyai festői módon elrendezett, sátorszerű függönyözést kapnak.

Franciaországban az átmeneti, *directoire* stíluszakaszban szigorú rómaiak jelleg érvényesül. Az ágyak, amely leveti a sátorszerű drapériák tömegét, többféle változata alakul ki. Általában hosszanti irányban kerül a fal mellé, fej- és lábvége egyforma, a hátlapja és az oldaltámla íves, S-vonalú. Különböző heverőformákat használnak, mint például a *paphose*, amely egy rideg formájú, keskeny kanapé, illetve a *méridienne*, amelynek hátlapja enyhe ívben ereszkedik le a fejtől a lábig. Megjelennek az áttört támlájú ágyak.¹⁰⁸

Az empire bútorokat, Napóleonnak köszönhetően, az antik prototípusok tovább inspirálták. Ennek a hatásnak, az ágyak voltak leginkább kitéve, ami az elnevezésükben is megnyilvánul

¹⁰³ Kaesz, i.m. 134. p.

¹⁰⁴ Vadászi, i.m. 134. p.

¹⁰⁵ Vadászi, i.m. 162. p.

¹⁰⁶ Kaesz, i.m. 146. p.

¹⁰⁷ Kaesz, i.m. 148. p.

¹⁰⁸ Kaesz, i.m. 156. p.

– *lit á la romaine antique, lit bateau, lit gondole* –, megjelenik az aranyozás, a hattyúforma, az egyiptomi, pompeji és etruszk elemek használata.¹⁰⁹ Napóleon reprezentációs stílusában az enteriőrök minden részlete, a fedelmi hálósobák kárpitozott falai, a magas baldachinok, az arannyal átszőtt selyem bevonatok színpadias képet mutatnak. A bútorok fényes, nagysíkú alapja fekete vagy sötétvörös, a szerényebb szalonbútoroké fehérre lakkozott, általában finom kidolgozású bronz applikációkkal, ritkábban fafaragásokkal díszítve.¹¹⁰ Az ágyak csónakok, vagy római szarkofágok alakját veszik fel, többnyire talapzaton állnak, és részben mennyezettel vannak fedve.¹¹¹ A Mme Récamier-ről elnevezett nappali heverő elől esztergályozott lábú, párnái hengeresek, a végeinél lévő támlák kihajlanak.¹¹² Az általam elemzett régebbi ágyábrázolásokról szóló fejezet egy ebben a korban készült szoborral, Napóleon húgának, Paolina Borghesének jellegzetes empire ágyon pihenő alakjával zárul.

Bölcső

A XX. században a bölcső hagyománya megszűnik, kiságyak veszik át szerepét. A XX. századi és a kortárs bölcsőábrázolások hiánya részben ezzel is magyarázható, ugyanakkor arányaiban is kevesebb gyermekábrázolás készül a korábbi századokhoz képest. A születésre és a szülő nő megjelenítésére azonban található példa, ezért úgy érzem, történeti áttekintésem gondolatilag nem lenne teljes, ha említést sem tennék a csecsemők régen alapvető ágyairól, valamint a gyermekágyas időszak hagyományáról.

A legkorábban használt típus a teknőbölcső és lepelbölcső lehetett. A talpas bölcső első tárgyi emléke Herculaneumból, i.sz. 79-ből való, amikor a Vezúv kitörésekor a láva maga alá temette és konzerválta. A vázszerkezetes kiságy, melynek lábait az ívelt talpak fogják össze, a bölcső fejlődésének kezdeti stádiumát mutatja. A talpfák vége nem nyúlik túl az oldalakon, ennél fogva igen borulékony lehetett.¹¹³ A bizánci és kora középkori alkotásokon a keskenytalpú, ágyalakú római típus figyelhető meg. A XIV. századtól történik újítás, amikor a talpak szélesednek és kialakul a ringóbölcső, ennek igazán biztonságos változata később visszahajló talpakkal rendelkezik. Az oszlopszerű állványra függesztett, magasban lengő állványos bölcső is kedvelt típus. Bölcsőt minden társadalmi szinten használnak, csak a díszítettség különbözik. Magyarországon a népi otthonokban egészen a XX. századig

¹⁰⁹ Carlano and Sumberg, i.m. 52. p.

¹¹⁰ Kaesz, i.m. 160. p.

¹¹¹ Kaesz, i.m. 162. p.

¹¹² Vadászi, i.m. 166. p.

¹¹³ Zentai, i.m. 48. p.

továbbél a bölcső hagyománya, szinte változatlan formában készítik; talpas bölcső, kisebb padra helyezett hordozható ringóbölcső, valamint a teknőbölcső is megfigyelhető.¹¹⁴

Bölcsőkkel az anya és az újszülött különleges szerepű ágyának megjelenítésekor – a gyermekágyas ábrázolásoknál – gyakran lehet találkozni. A XII. századból a chartres-i katedrális jobb oldali királykapujának timpanonján a kőfaragó valójában a gyermekágyat véste kőbe: Mária alacsony, antik szabású gombos végű ágyban fekszik. Az ágy lábához erősítve vázszerkezet emelkedik fölé, mely mintha vékony rudakból lenne összekötözve. Az ágy tetején, ovális bölcsőben a bepólyált kisedd pihen.¹¹⁵

A bölcső a XVII. századi babakázakban, például a Petronella Dunois vagy Petronella Oortman által készített darabokban is megtalálható, utóbbiban van gyermekágyas szoba is. Zentai Tünde szerint a XVIII. századi írott forrásokban rendkívüli mértékben megnő az ágygal kapcsolatos mágikus szokásokról és természetfölötti eseményekről tudósító adatok száma, a boszorkányperek különösen a könnyen sebezhető gyermekágyas időről adnak tanúságot. Az anya és az újszülött különleges szerepű ágyában nem lehet toll, csak fehér lepedővel letakart szalma. Ebbe a szalmába fokhagymát, kakukkfűvet, kenyeret, bicskát rejtenek el, és mindennap fölszentelik a három királyok vizével. Föléje kendő kerül, nehogy megrontsák, szemmel verjék őket. A gyermekágyi időszak után az ágy szalmáját elégetik, aminek szintén mágikus jelentése van.¹¹⁶ Kutatásom szempontjából ezek a cselekmények nagyon fontosak, mert megnő bennük az ágy és a benne zajló történések hordereje, az alváson kívüli funkciói felerősödnek. A testet befogadó szerepe az ágy és a test összeolvadása felé mutat, ami a kortárs és XX. századi ábrázolásokban gyakori jelenség.

Halottas ágy

A halált gyakran hasonlítják az alváshoz, a temetkezési ágyak hagyománya elvont, nagy múltú visszatekintő gyakorlat. Az olyan jellegű ágyábrázolásokról, melyek a halált mint végső nyughelyet jelenítik meg, bővebben a későbbi műelemzésekben szeretnék írni.

Az ágy sírba helyezése ősi eredetű, koporsóként vagy annak alátámasztásaként való megjelenése szintén. Tutanhamon sírjában i.e. 1351-ben 5 ágyat helyeztek el, Angliában, Edix Hillben VII. századi sírokban találtak temetkezési ágyakat. Arányaik alapján valószínűtlen, hogy a hétköznapiakban használták volna. Az angolszász ágyas temetkezések jelentése tisztázatlan, lehet a kereszténység előtti hitrendszer maradványa, de a kereszténység

¹¹⁴ Zentai, i.m. 166. p.

¹¹⁵ Zentai, i.m. 37. p.

¹¹⁶ Zentai, i.m. 287. p.

fényében telítődhetett új tartalommal is. Az ágytemetkezés szokásában a test bemutatása fontos része lehetett a temetkezési rítusnak.¹¹⁷

Zentai Tünde a középkori szokások kapcsán állapítja meg, hogy az előkelőket haláluk után díszes ágyra fektették: V. Károlyról jegyezték fel, hogy amikor elhunyt, áthelyezték testét az egyszerűbb fekvőhelyről, a „couche”-ről, a trónusrangú, grandiózus ágyra, a „lit”-re.¹¹⁸

Zentai arról is számot ad, hogy a XVII. században a súlyos betegnek és a haldoklónak a földön ágyaztak. A halottas ágyak egyéb elhelyezéséről a XVIII. századi szokásokat említi, a gyermekágy helyéről azt írja, hogy az asszonynak az ablak fél fordulva kell szülnie, mert a haldoklót szokás az ajtó felé fordítva fektetni.¹¹⁹

Az európai kultúrkörön kívüli példa, hogy a nyugat-afrikai parti területek temetkezési szertartásainál mind a mai napig valódi ágyat használnak. Ghána területén ez az úgynevezett Gak: a holttestet díszített ágyra helyezik a temetés előtti gyász időszakára. Ennek eredete az angol gyarmati uralom előtti hagyomány – aminek a gyarmatosítók véget vetettek –, amikor az elhunytat házának hálószobájába temették el, arra a helyre, amit mindig is az otthonának tartott. Szintén díszített halottas ágyat használnak a nigériai Nembében. A virrasztáshoz a koporsót péntek késő délután a város központi terére, egy pavilonba viszik, és egy oszlopos, textilmennyezetes rézágyra helyezik.¹²⁰

Azokról az ágyábrázolásokról, amelyek a halált mint végső nyughelyet jelenítik meg, bővebben a későbbi műelemzésekben írok.

4.2. Ágyábrázolások a szobrászatban az őskortól a XIX. századig

Ebben a fejezetben terjedelmi és koncepcionális okokból kizárólag szobrászati ágyábrázolások elemzésével foglalkozom. A más műfajokban készült ágyábrázolások figyelembe vétele, ismerete ugyan nélkülözhetetlen, azonban már számuknál fogva sem tudom elemzésem szerves részévé tenni, mivel az azonos korú képi és szobrászati ágyábrázolások között a hasonlóságok mellett, egészen eltérő jelentések kirajzolódása figyelhető meg.

¹¹⁷ Carlano and Sumberg, i.m. 154. p.

¹¹⁸ Zentai, i.m. 46. p.

¹¹⁹ Zentai, i.m. 288. p.

¹²⁰ Carlano and Sumberg, i.m. 157.-158. p.

Az általános tematikus visszatekintés mellett bizonyos jelentéstartalmak megmutatkozását szeretném érzékeltetni, mivel az a feltételezésem, hogy ezek folytonosan felbukkannak a XX. századi és kortárs szobrászati alkotásokban is, valamint ezekből kiindulva lehetőség nyílik a később megjelenő új jelentések vizsgálatára.

Azt vizsgálom, hogy Flusser ágyhoz kötődő tevékenységeinek piramisa hogyan illeszkedik ezekhez az ábrázolásokhoz; a megjelenített tartalmak az ágyak általános használatával állnak-e kapcsolatban, vagy inkább elvont jelentéstartalmak kifejezésére adnak lehetőséget.

(9. ábra) *Alvó női alak a Saflieni Hypogeumból, National Museum Valletta, Malta, i.e. 3500*

Feltételezhetően a legrégebbi, ágyat ábrázoló szobor, a neolitikumban készült i.e. 3500 környékén. Máltán találtak rá, a földalatti, háromszintes szakrális építményben, Saflieni Hypogeumban. A tizenkét centiméteres, részletes kidolgozású terrakotta szobrocska egy megemelt ágyállványon fekvő, talán alvó alakot ábrázol. Az ágy lábához kapcsolódó felület oldalán lévő karcolások a fekvőfelületet adó behúzott szíjakra hasonlítanak, erre került a matracszerű forma, és aztán az alak. A feltárt területet a bronzkor vége felé temetőként használták, de a korábbi rítusokkal kapcsolatban nem lehet biztosat állítani. Az építmény hasonló a Máltán lévő megalitikus templomokhoz, amelyekben számos életadó, termékenység, Magna Mater kultuszhoz tartozó szobrot tártak fel. Ezeknek a kisebb és nagyobb női alakoknak a jellemzői az erőteljes test, a kis fej, elkeskenyedő lábak és kezek.

Robert Th. Stoll szerint a Saflieni Hypogeum talán az inkubációs szobák egyik nagyon korai példája, ahol az embereket alvással gyógyították, hasonlóan a klasszikus antikvitás istenségének gyógyító központjához, az Epidaurusban található Asclepieion gyakorlatához, ahol a modern pszichoterápiához hasonlóan a gyógyfürdő, a nyugalom és a gyógyító mélyalvás fontos szerepet játszott.¹²¹

A szertartásos vagy gyógyító alvás mellett felvetődhet a halál megjelenítése is,¹²² azonban a Magna Mater kultusz lényegéből kiindulva a szobor a szülő nő ágya vagy egy termékenység rituális nászágy megjelenítése is lehet.

Kutatásomba Körösi Tamás képgyűjteményéből került két fotó az ókori Egyiptom sírszobraiból fennmaradt kisméretű, ágyal ábrázolt fekvő figurákról. Sajnos az általa személyesen készített képek helyszínét, a szobrok lelőhelyét nem tudta megnevezni, azonban a Louvre-ban hasonló darabokat őriznek, melyek kicsi, festett terrakotta ágyakon díszes hajviseletű, ruhátlan női alakokat jelenítenek meg. Ebből a korból már tárgyi emlékek is

¹²¹ Pöttsch, Regine (Szerk.): *Sleep in art*, Editiones Roche, Basel, Svájc, 1994, 212. p.

¹²² <http://www.heritagemalta.org/museums/archaeologymalta/archaeologymaltacoll.html>, lehvívás: 2011. 12.

maradtak, mint a Hetepheresz királynő részére i.e. 2580 körül készült ágybútor, vagy a Tutanhamon sírjában feltárt temetkezési ágyak. A kis szobrok formai azonosságai ezekkel az ágyakkal a lábtámasz és a fej alá helyezett támaszték használata. Az ágyon fekvő ábrázolások inkább a festészeti példákon jellemzőek, ezen belül is főként a halotti ágyakon. Az egyiptomiak a halálra a földi élet és a Túlvilág közötti átmenetként tekintettek, ami hasonlít az alvás ideiglenes állapotához. A túlvilági élethez szükséges tárgyként valós méretű ágyak készültek Tutanhamon sírjába. Figyelemre méltó az a gyakorlat, miszerint a halott koporsóját egy ágyra helyezik, hogy megfürödjön a nap újraélesztő fényében.¹²³ A kisméretű fekvő szobrok talán a halál ideiglenességére, alváshoz hasonló állapotára utalnak.

(10. ábra) *Ágyon fekvő párt ábrázoló szobrocška, Szépművészeti Múzeum, Budapest, i.e. XIII-XII. sz.*

A műkénéi görög művészet i.e. XIII-XII. századi emléke a budapesti Szépművészeti Múzeum fekvő párt ábrázoló festett, terrakotta szobrocskája. A kerámiaműhelyek alkotásai között az edények mellett a szélesebb néprétegek igényeit kiszolgáló olyan, egyszerű kialakítású tárgyak is készültek, mint a terrakotta kisplasztikák. Az alacsony ágyforma, gyékényből fonott ágyra emlékeztető festéssel, az antik ágyakkal mutat formai rokonságot. A díszes takaró alatt fekvő alakok egymás felé fordulnak, karjuk átölelő mozdulatot tesz, ami szoros kapcsolatukra, esetleg istenek egyesülésére, a szent nász jelenetére utal, de megörökíthet élő vagy halott emberpárt is.¹²⁴ A görög votív és tanagra szobrokról ismert ágyábrázolások inkább a házassággal kapcsolatos cselekedetekhez kötődnek, azonban ez nem zárja ki teljesen a műkénéi fekvő pár halállal kapcsolatos értelmezési lehetőségét.

(11. ábra) *Etruszk szarkofág Cerveteriből, Banditaccia Necropolis, Louvre, Párizs, i.e. 520-510 körül*

(12. ábra) *Etruszk szarkofágok Vulciból, Ponti Rotto Necropolis, Tetni-családi sír, Museum of Fine Arts, Boston, i.e. 350-300*

(13. ábra) *Etruszk szarkofágok Vulciból, Ponti Rotto Necropolis, Tetni-családi sír, Museum of Fine Arts, Boston, i.e. 300 körül*

Disszertációm témájának kiválasztásában főleg ezek az etruszk szobrok inspiráltak.

¹²³http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/w/wooden_bed_frame_with_bulls_le.aspx

¹²⁴<http://www2.szepmuveszeti.hu/hyperion/lexikon.php?id=424>, lehvívás: 2011. 09.

Jelen bekezdésben terjedelmi okok miatt csupán két korai és két későbbi kompozíciót vizsgálok. Azt gondolom, nagyon fontosak ezek az alkotások az ágyábrázolások történetében, mert velük készülnek az első életnagyságú körplasztikák, ahol a kompozícióban a fekvő alakkal együtt szervesen megjelenik az ágy. A jelenetben pedig, több mint kétezer év múlva is, egy közérthető, bárki számára ismerősnek tűnő, emberi pillanat megörökítése ismerhető fel.

Az etruszk formák továbbélése a római művészetben azt eredményezte, hogy ezek a nyugati művészetben is fennmaradtak. Felfedezhető hatásuk a középkorban, a reneszánsz, a barokk és a klasszicista művészetben, de feltételezésem szerint a kortárs alkotások gondolatiságának is kikerülhetetlen részei.

Művészettörténeti tanulmányaim során, úgy emlékszem, a római Villa Giulia etruszk szarkofágja volt az első nagyméretű, ágyat ábrázoló szobor, amit megismertem. Később, szobrász diplomadolgozatomban megkíséreltem elemzését. A művészettörténetben elfoglalt hangsúlyos szerepe miatt most elmélyültebben kellett még egyszer vizsgálnom.

Az etruszk sírszobrászatban az ágy megjelenése önmagában is jelentős, de ha tágabb környezetét vizsgálom, még árnyaltabbá válik a róla kialakítható kép.

Temetkezési szobrászatukra jellemző, lényeges elem, hogy a sírkamra egészében gondolkodtak, nem csak a szarkofágot díszítették. A mélyen sziklába vájt, vagy kövekből épített, kívül földdel borított sírkamra minden esetben a lakóház belsejét utánozta. Tetőzete a faépítmények tipikus szerkezete szerint, de kőből épült, a nagyobb méretűek mennyezetét faragott pillérekkel támasztották alá. A földalatti kamrák kis szobái a központi elhelyezésű helyiségre nyílnak, a kerek alaprajz közepén egyetlen pillér áll, az itt található helyiségek alkóvjában egy vagy több szarkofágot helyeztek el.¹²⁵ A falakat szimbolikus festményekkel, domborművekkel díszítették, vagy egyszerű használati tárgyakat jelenítettek meg, úgy, ahogy a valós életben tárolhatták őket. A cerveteri Tomba degli Rilieviben a falfülkébe kőpárnákat is faragtak, a domborművein pedig a személyes tárgyaktól kezdve – mint egy papucs a kliné formáját hordozó kötömb mellett – a háztartási eszközökön át, gazdagon sorakoztatják fel az élethez, így a túlvilági élethez is fontos dolgokat. Kutatási témám szempontjából ez azért lényeges, mert az ágy tárgyi szerepét hangsúlyozza, és egy megidézett lakás enteriőrjén belül nem csak a halálos ágyat tudja jelképezni, hanem az ágyhoz kötődő összes tevékenységet feleleveníti. Fontos a pozíciója miatt is, hiszen a megjelenő egyéb dolgok mellett a leglényegesebb használati tárgyként tűnik fel.

¹²⁵ Antik világ, *A művészet története sorozat*, Corvina, Budapest, 1986, 191 .p.

Erwin Panofsky szerint az etruszkok esetében háromféle temetkezési módról lehet beszélni. Léteznek kisebb méretű, zömök urnák a hamvasztásos módszerhez, megjelennek a valós méretű szarkofágok, valamint kidolgoztak egy harmadik, fényűző stílusú temetkezési típust, amely a nem mumifikált testek megőrzését szolgálta. Ez esetben halottaikat gyönyörűen felöltöztetve és feldíszítve fekvő pozícióba rendezték mívesen kidolgozott ágyakon, mintha élnének. Feltételezhető, hogy talán ez a gyakorlat adta a kiindulópontot az etruszk temetési szobrászathoz.

Panofsky azt is megjegyzi, hogy az etruszkok hittek abban, hogy nem csak a testet, hanem a lelket is eltemetik. A lelkek ezután földi életükhöz mérten, saját világukban éltek az örökkévalóságig.¹²⁶ Ezért szükséges a használati tárgyak megjelenítése a sírban.

Az i.e. V. század és a IV. század közepe között kevés magánmegrendelés akadt, a kisméretű votív szobrok voltak gyakoribbak. A magasszintű fogadalmi szobrok készítése a középrétegek fokozatos megerősödésének időszakával indult, ekkor újra kereslet támadt a közepes méretű és nagyméretű terrakotta votív szobrokra. Ezeket általában öntéssel készítették, kiindulópontjukat a szarkofág tetején fekvő folyamatosan ismételt, de újított figurák adták.¹²⁷ Az etruszk sírszobrászat magáévá tett több síremlék típust, felhasznált a terrakotta mellett minden elképzelhető, faragható anyagot, és stílusa tükröz minden elképzelhető művészeti befolyást.¹²⁸

A cerveteri-i szarkofágok

A caerei nekropoliszból, a mai Cerveteriből származik az a két, i. e. 530 és 510 között készült, különösen jelentős terrakotta szarkofág, melyek közül az egyiket a római Villa Giulia-ban, a másikat a párizsi Louvre-ban őrzik. Mindkettő ión stílusú klinét formáz, melyen egy-egy házaspár fél könyökre támaszkodó, fekvő ábrázolása látható.

Az ilyen típusú nyugágyakat kezdetben alvásra használták, de később étkezésre, pihenésre. Ekkorra párnásabb és alacsonyabb lett. Ilyen klinén étkezetek a lakomákon is, így ezek az ábrázolások egy önfeledt, életszerű lakomai jelenetnek tűnnek. Milyen céllal készültek ezek az ágyak? Hogy miért hiányzik ezekből a faragott, mintázott ágyakból a halál megjelenítése, arra magyarázatot adhat, amit Panofsky az egyik temetkezési típusról ír, ahol a halottat szépen feldíszítve, életszerű helyzetben, oldalán fekvé helyezték örök nyugalomra egy díszes

¹²⁶ Panofsky, Erwin: *Tomb sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Abrams, New York, 1992, 28.p.

¹²⁷ Duby, Georges and Daval, Jean-Luc (Szerk): *Sculpture From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2006, 133.p.

¹²⁸ Panofsky, Erwin: *Tomb sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Abrams, New York, 1992, 28. p.

kőágyon, mintha saját halotti torán venne részt. A terrakottából készült derűs párok is azt a benyomást keltik, mintha a tiszteletükre rendezett halotti lakomán hevernének, vagy mintha már a túlvilági üdvösség részesei lennének, és ott folytatnák boldog mindennapjaikat.

Lényeges, hogy ezekben az ágyakban nem alvó, nyugodt alakok fekszenek, hanem éber, egy élvezetes helyzetben. A házastársak gyengéd érintéseivel a szerelem, az összetartozás és szexualitás is hozzátartozik mű jelentéséhez, ehhez adódik még a közösen elfogyasztott ételek öröme.

Az ágy témája rokonságot mutat más kis-ázsiai szobrokkal, görög festményekkel, amelyeken az ágyban való étkezés szintén jellemző volt, azonban a férfi-nőábrázolásban nagy különbség mutatkozik, mert az etruszkoknál a feleség teljesen egyenrangúan vesz részt a lakoma fontos társadalmi színterén.¹²⁹

Panofsky rámutat egy nagyon fontos változásra is a szobrászatban, úgy fogalmaz, hogy ezekkel az ábrázolásokkal „megkettőzték az élőket”.¹³⁰ Konkrét és valóságos helyzetet mutatnak be, és ezt az életszerűséget nem gátolja a narratív kontextus.

Valós méretarányaikból adódóan, és az élők cselekedeteivel megegyező jelenet miatt egy hatásos színjáték jön létre, ahol a néző szerepe hasonlóná válik az olyan barokk kompozíciókhoz, ahol a néző és a szobor tere azonos. Megfigyelhető, hogy az ilyen helyzetből fakadó jelenidejűség és intimitás több XX. századi műnek is kifejezőeszköze.

A vulci-i szarkofágok

A Vulciban talált, később készült kőszarkofágok nagy különbségeket mutatnak a terrakotta cerveteriekhez képest. A szarkofágok itt látszólag már nem ágyalakúak, hanem oldalukon domborművekkel díszített téglatestek, melyek tető formájú fedéllel rendelkeznek. Azonban ezen a tetőn alakok fekszenek párnákkal, testüket érzékletesen körvonalzó takaróval; az ágyvégeket pedig a szarkofág végei alkotják. A házaspárokat a szarkofágok tetején csakúgy, mint az oldalak domborművein, anatómiai megvalósításukban és a drapériák ábrázolásában már klasszikus formaalkotás jellemzi.¹³¹

A könyöklő alakok testtartása átalakult fekvővé, ölelkezővé. A házastársak már nem lakomán vesznek részt, hanem még személyesebb helyzetben jelennek meg. Nyitott szemekkel fekszik egymás felé fordulva a férj és feleség, mintha éppen beszélgetnének elalvás előtt, vagy éppen szeretkezni akarnának hitvesi ágyukban. Az ágyábrázolás túlmutat a szerelem és szexualitás

¹²⁹ <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sarcophagus-spouses> utolsó lehvívás: 2011. 09.

¹³⁰ Panofsky, i.m. 29. p.

¹³¹ Duby, Georges and Daval, Jean-Luc (Szerk): *Sculpture From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2006, 134.p.

témáján, mert a házastársak szeretetteljes kapcsolatát sűríti össze a közös ágy gondolatában. Megmarad az ábrázolásnak az a jellemzője, hogy a mindennapi életüket folytatják a másvilágon, de a társadalmi, derűs esemény helyett az alakok egymásra figyelnek, ölelésük válik örökkévalóvá.

A szarkofágon a feliratok felfedik a családtagok neveit, a házastársak szarkofágja mellett fiúké és a feleségéjé látható. A szobrok azonos témája mellett stílusbeli különbség látható, a szülők korábban készült szarkofágján az alakok naturalistább karakterűek. A szülőkén a középkorú ember és felesége a keskeny ágyon szorosán ölelik egymást, az oldalán lévő dombormű az esküvői felvonulásukat idézi meg. A fiú és felesége szarkofágján eszményített megjelenésükben és pózukban már megmutatkozik az idealizáló görög művészet hatása; ennek az oldalaira kevesebb személyes helyszínt, inkább mitologikus jelenetet faragtak. Az örökkévalóságig tartó szerető házasságra való megemlékezés a görögöknél azonban sosem jelenhetett volna meg, ez a görögök és etruszkok közötti jelentős különbséget tükrözi. A görögöknél a nők mindig másodrangúak maradtak, míg az etruszk szokásokban és életben egyenlőbbek.¹³²

Az etruszkok esetében az ágyábrázolások a halálhoz kötődnek, de témájában ez direkt módon sosem jelenik meg, mert nem elhunytként ábrázolják alakjaikat, hanem egy életből vett pillanat megragadása a céljuk.

Az etruszk művészetben már az i.e. V. századtól készítenek egyalakos szarkofágokat is, fekvő vagy könyöklő alakokkal, akik szimbolikus tárgyakat tartanak kezükben, mint a *Larthia Seianti szarkofág* tükröt tartó nőalakja. A férfiakat mellükön örökzöld fűzérrel, kezükben az örök fiatalság serlegével ábrázolták. Az ágyforma azonban többé nem jelenik meg. A síroknak csak a teteje emlékeztet a párnás *klinére*, alatta domborműves oldalú koporsó áll. A rómaiak ezt a típust finomították, alakították át és interpretálták újra.

Az átalakulás folyamatát jól példázza az a IV. század utolsó évtizedeire datált *tarquiniai szarkofág*, amely „a mágnás sírjából” ismert. Az ágy teljesen eltűnőben van, eddig jelentéktelen részletek felerősödnek, mint például a szfinx és oroszlán szobrocskák, melyeket akrotérionként helyeztek el a szarkofágok sarkaira.¹³³ Az alak a teljesen elnyúlt testhelyzet és a fél könyöklés közötti állapotban fekszik, szemei nyitottak, de álmatagon réved a távolba.

Európában, a halotti művészetben, az ágyak ábrázolása nem jellemző az etruszkok után. A rómaiak, görögök és a korai keresztények bizonyos formákat átvettek, de sokkal inkább az

¹³² http://www.mfa.org/collections/conservation/conservationinaction_etruscansarcophagi, utolsó lehvás: 2011. 10.

¹³³ Duby and Daval, i.m.133. p.

elhunyt életéről vagy lelkének megváltásáról emlékeztek meg. Azokról a művekről, melyek a halott túlvilági életét mutatták be, áttértek olyan a szimbólumokra, amelyek a megváltással vagy az egyén cselekedeteivel álltak kapcsolatban.¹³⁴

Fekvő figurákat ábrázoló sírszobrok Európában egészen a XII. századig nem tűnnek fel rendszeresen.

(14. ábra) *Gislebertus: Alvó három király, Saint-Lazare katedrális, Autun, Burgundia, 1130 körül*

A középkorban Autun (az egykor híres római város Augustodunum) a burgundiai hercegségben fontos püspöki székhely volt. A román stílusú Saint-Lazare katedrális különösen gazdag figurális oszlopfőkben. Ez a dombormű, amit ma a toronyszobában őriznek, eredetileg a templom főhajójában volt található. Gislebertus mesternek tulajdonítják, akinek neve a timpanonon olvasható, ezzel saját korában azon kevesek közé tartozik, akiket név szerint lehet ismerni.¹³⁵

A jelenet meghitt, családias hangulatú, a mindennapi életből vett helyzetet ábrázol. Különösen Zentai Tünde tanulmányának fényében válik valóságossá, hogy a középkorban gyakori volt az együttalvás, udvari körökben is.¹³⁶ Noha az ábrázolás egy időszámításunk kezdetére datálható eseményt idéz meg, megjelenítése a készítés korát tükrözi. Erre utal az együttalvás szokása, az erőteljes, ácsolt ágy az esztergált végű ágylábakkal, a félköríves ágytakaró a körkörös díszítéssel, ami egyúttal nagyon emlékeztet a korabeli királyi palástokra. A történetet ismerve a következő kérdés vetődhet fel: a három napkeleti bölcs mikor kerülhetett egy ágyba? A Biblia (Máté 2,1) szűkszavú leírást ad a történetről. David Parkers szerint¹³⁷ egy angyal jelenik meg nekik álmukban, figyelmeztetve őket, hogy ne tudassák Heródeszel megérkezésüket, hanem térjenek vissza saját hazájukba; a csillag, amely Isten gyermekéhez vezette őket, felettük áll és megmutatja számukra a hazafelé vezető utat. Azonban a Biblia másként jegyzi ezt az eseményt. Máté azt írja,¹³⁸ hogy egy csillagtól vezérelve napkeletről bölcsek érkeztek Jeruzsálembe, és Heródest kérdezték, hol van a zsidók királya. Heródes elküldte őket Betlehembe, mire a csillag újra feltűnt előttük, és tovább vezette őket az úton. Visszafelé egy álombéli kijelentést kaptak, hogy ne térjenek vissza Heródeshez és más úton menjenek, azonban itt csillagról már nem esik szó.

¹³⁴ Carlanó, Annie and Sumberg, Bobbie: *Sleeping Around: The Bed From Antiquity To Now*, University of Washington Press, 2006, 154. p.

¹³⁵ Pöttsch, Regine (Szerk.): *Sleep in art*, Editiones Roche, Basel, Svájc, 1994, 142. p.

¹³⁶ Zentai Tünde: *Az ágy és az alvás története*, Pannónia Könyvek, Pécs, 2002. 92.-93. p.

¹³⁷ Pöttsch, i.m. 142.p.

¹³⁸ Máté 2,1-12.

Egy ágyba talán úgy kerülhettek, hogy a csillagot követve a Jeruzsálem felé tartó úton találkoztak, és onnantól együtt utaztak tovább. Illetve Jeruzsálembe megérkezve Heródesnél is alhattak együtt, mielőtt Betlehembe indultak. A pontos megfejtés nem változtat azon a jelentéstartalmon, hogy az egy ágyban való ábrázolás a szereplők összetartozását erősíti. Gislebertus domborműve valószínűleg több eseményt tömörít össze, mivel Máté szó szerint nem is említ angyalt, azonban az együttalvás hangsúlyozza a közös célt, rámutat a különös vezetőcsillag feltűnésére, ami éjjel világít, továbbá az álomban kapott végső kijelentés fontosságára.

(15.ábra) *II. Plantagenet Henrik és Aquitániai Eleonóra sírja, Abbey Church, Fontevrault, 13. sz.*

Az ágyban fekvő királyi pár alakjai a megelőző korszakok ágyábrázolásaihoz képest olyan valóságos történelmi személyeket jelenítenek meg, akik életére vonatkozóan számos írásos és képi emlék található. Szemben akár az etruszk ábrázolásokkal, ahol a személyekről pontos információ már nincs, akár a bibliai témákkal, ahol a szereplők elképzelt alakokként jelennek meg. A királyi párt ábrázoló szobrokat röviddel haláluk után faragták. A személyességet fokozza az az intimitás, hogy az alakok valóságosnak tűnő ágyban fekszenek, és felületük élethűsége törekvő, polikróm festést kapott.

A temetkezési szobrászatban a gisant, ami az elhunytat a sírján, hátán fekvé ábrázolja, hirtelen jelent meg észak-francia területeken a XII. század közepén. A középkorban a temetkezési szobrászat esszenciális témájává vált, a XIV. századi sírszobrászat legfontosabb műalkotásai az ilyen típusú hercegi és királyi ábrázolások. A Plantagenet-ek nekropoliszában négy királyi gisantot őriznek, melyek II. Plantagenet Henriket (meghalt 1189-ben), Aquitániai Eleonórát (meghalt 1204-ben) és Oroszlánszívű Richárdot ábrázolják, ezeket mind a XIII. század első negyedében faragtak, továbbá Angoulemei Izabellát, akinek a sírját 1256-ban készítették.¹³⁹

Európában a klasszikus antikvitás óta a XII. századig nem tűnnek fel rendszeresen fekvő figurákat ábrázoló sírszobrok. Ekkor viszont a királyi személyek és a nemesek körében újra népszerűek lettek a teljes háromdimenziós, horizontális ábrázolások. Általánosan elmondható, annak ellenére, hogy az alakok vízszintes pozícióban vannak, mégsem tűnnek nyugodt, elernyedtesteknek. Ennek legfőképp az lehet az oka, hogy a szobrok ruharedői nem követik a testtartást, alapvetően a testrészek és a drapériák is álló helyzetű alakokra

¹³⁹ Duby and Daval, i.m. 410. p.

utalnak. Hiába helyeznek a fej alá párnát, ez önmagában nem képes a fekvés vagy az alvás hatását elérni. II. Henrik és Aquitániai Eleonóra sírja viszont kivételes, mert a fekvő pózt vizuálisan sokkal valóságosabban jelenítették meg. Ezek voltak az első olyan alkotások, amelyeken a ruhát úgy ábrázolták, ahogy egy valóságos fekvő személy esetében lenni szokott, a test mentén lefelé mutató, ívelő ráncokkal. Ez a megoldás azonban még a következő században sem válik általánossá.¹⁴⁰

Az ágyak újbóli megjelenése a temetkezési szobrászatban nem pontosan tisztázott, egyik forrása az antik szarkofágokhoz nyúlhat vissza, valamint személyes meglátásom szerint lényeges, hogy a halottas ágy szerepe és megjelenítése folyamatosan létező szokás.

Figyelemre méltó, hogy a VII. századi angliai sírokban a szászok által használt temetkezési ágyakat tártak fel. Az ágykeretek fából készültek, vas illesztésekkel, hasonló megoldással, mint a kor ácsolt, oldaldeszás ágyai. Biztosan nem lehet állítani, de az Edix Hill-i temetőben talált ágy méretei alapján, ami 76 cm széles (lábnál 63,5 cm) és 180,5 cm hosszú, hétköznapi használata valószínűtlen. Az angolszász ágyas temetkezések jelentése tisztázatlan. Az animista vallásokra jellemző az az elképzelés, hogy a halál az első állomás egy másik világba való utazásban, mely világot be kell rendezni használati tárgyakkal. Ez a kereszténység előtti szász hitrendszer maradványaként fennmaradt szokás lehetne az egyik magyarázat, de az is lehetséges, hogy a korai kereszténység szellemében ez egészen más jelentéssel telítődött.¹⁴¹

II. Henrik jogarral, Aquitániai Eleonóra kezében könyvvel fekszik az ágyon, melyek szimbolikus jelentésükön túl személyes használatú tárgyak is. Joggal feltételezhető, hogy Eleonóra imádságos könyvet tart a kezében, hisz élete végén a Fontevrault apátságba vonult vissza. A tíz gyermeknek életet adó királyné korának egyik legműveltebb és befolyásosabb hölgye volt. A saját korában egyedülálló módon tudott olvasni és írni is, aktívan beleszólt a politikába, így utalhat ez a könyv egy valós, mindennapi élethelyzetre is. Ezzel pedig közel kerül az olyan XX. századi ágyábrázolásokhoz, amelyeken az olvasás egyike az ágyhoz kapcsolódó tevékenységeknek.

A *chartres-i* gótikus katedrális kapuzatait különös módon számos ágyábrázolás díszíti.¹⁴² A *királyi kapu*, *északi kapu* és *déli kapu* domborművein is találhatóak ágyban fekvő alakok, melyek Mária, Jézus, és szentek életéből vett jeleneteket ábrázolnak. Entz Géza szerint az

¹⁴⁰ Carlano and Sumberg, i.m. 155. p.

¹⁴¹ Carlano and Sumberg, i.m. 152. p.

¹⁴² <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/chartres.html>, utolsó lehvívás: 2011. 05.

északi és déli kapuzat a klasszikus gótika talán legmagasabb színvonalú plasztikai alkotása,¹⁴³ míg a királyi kaput az európai művészet egyik csúcsaként említi.¹⁴⁴ A kapuzatok teljes ikonográfiáját terjedelmi okokból nem áll módomban elemezni, kizárólag az ágyábrázolások jelentésére koncentrálok.

A nagyon jó állapotban megmaradt három nyugati portál közös alap gondolata Krisztus eljövetele, mely a jobb oldali kapun Jézus gyermekkorának képeivel, a megszületésével kezdődik. Itt található a nyugati kapuzat egyetlen ágyábrázolása, melyen a kőfaragó korának gyermekágyát jelenítette meg, amint Mária alacsony ágyának a tetején, ovális bölcsőben pihen a bepólyált kisdéd.¹⁴⁵ (16. ábra) Tisztelettel és méltósággal ábrázolja Máriát, az anyagyermek kapcsolatot a hétköznapi ágyjelenetnek köszönhetően mégis nagyon is emberi intimitás, bensőségeség hatja át. Az orommező teljes ikonográfiai programja felöleli a korabeli világképet: természet, tudomány és történelem egységét, melyben Mária és Jézus élete a történelemnek felel meg.¹⁴⁶

Az északi hármaskapuzaton két ágyábrázolás is található, ezenkívül a három alvó napkeleti bölcs, de esetükben nem vehető ki pontosan a fekvőalkalmatosság formája. Valamint megjelenik Jézus és Mária halott, fekvő teste, de ezek ágynélküli sírábrázolások.

A bal kapu feletti dombormű a Jézus megszületése körüli eseményeket mondja el. Mária ágyban fekszik, mellette a jászolban Jézus. (17. ábra) Fentebb, a timpanonban Mária ölben ül a gyermek Jézus, és a napkeleti bölcspektől fogadják az ajándékokat, ennek előzményeként jobbra, párnás padon együtt alvó alakjuk található. Az egy helyen fekvő három király jelentése hasonló az *autuni Saint-Lazare* katedrális megegyező témájú oszlopfőjéhez, melyről annak elemzésekor már részletesen írtam.

A másik ágy a középső kapu szemöldökgerendáján található, és Mária elszenderedését jeleníti meg az Apostolok körében. (18. ábra) Ez az ábrázolás nagyon gyakori a középkorban, a senlisi katedrális kapuzatának domborművein már korábban megjelenik Mária elszenderedésének, sírbatételének és mennybemenetelének hármasa. A Biblia csak a Szent Lélek eljöveteléig ír a Szűzanyáról, így a Mária-kultusz forrása a középkori *Legenda Aurea*, ahol életének eseményeit, így elszenderedését – halálát – is elmeséli. A halálos ágyának ábrázolási módja éppúgy állandósult, ahogy például az Angyali üdvözlésnek, vagy más bibliai eseménynek. Ez azonban feltételezhetően nagyon távol állt korának valódi, férfi és nő viszonyának társadalmi szokásaitól. Vélhetően a szülőágy, halálos ágy intimitásának

¹⁴³ Entz Géza: *A gótika művészete*, Corvina kiadó, Budapest, 1978, 36. p.

¹⁴⁴ Entz Géza: *A gótika művészete*, Corvina kiadó, Budapest, 1978, 34. p.

¹⁴⁵ Zentai, i.m. 37. p.

¹⁴⁶ Entz, i.m. 32. p

ilyenfajta nyitottsága nem létezett, azonban Mária halálos ágyánál az apostolok egyszerre való megjelenése csodálatos és szimbolikus tartalmat hordoz.

A déli portál jobb kapuja Tours-i Szent Márton és Szent Miklós püspök legendáját dolgozza fel, mindkét szent életéből megjelenik alvó, ágyban fekvő jelenet. A kapu feletti áthidalón, Szent Miklós püspök ábrázolásánál, a három szegény leány áll apjuk ágya mellett, Miklós pedig éppen bedob három erszényt az ablakukon. A fekvő alak az elszegényedett apa, aki nyilvánosházba akarja adni leányait.¹⁴⁷ Az ágy azt az éjszakát jelképezi, amikor Szent Miklós a legendák szerint a szegény leányok megsegítésére sietett, ami a mai napig legközismertebb eleme a szent legendájának.¹⁴⁸ (19. ábra)

A kapu timpanon mezője Tours-i Szent Mártont¹⁴⁹ ábrázolja ágyban fekvve, mellette feltételezhetően egyetlen szolgálója fekszik a földön. (20. ábra) Ha valóban a szolgálója, akkor talán a szent életének legendáiból azt a pillanatot örökíti meg a dombormű alkotója, amikor még római katonaként egy különös álmodást látott, miután egy koldusnak levágta köpenyének felét. Álmában ezt a palástdarabot Jézus viselte, így Szent Márton ágyban fekvő alakja azt az álmodást jelentheti, mely elhívását szimbolizálja.

A *chartres-i* katedrális nyugati, északi és déli kapuzatainak domborművein összesen öt ágyábrázolás található, valamint egy alvó alakos kompozíció ágy nélkül. Ezek közül kettő Jézus születéséhez kapcsolódik: Mária szülőágya és a gyermekágyas időszak. Egy közülük Mária halálos ágya – elszenderedés a mennybe menetel előtt –, két ágyábrázolás pedig az éjszaka, az álmok világához kötődik, és az azon keresztül kapott isteni kinyilatkoztatáshoz, a csodához, az angyalok által hozott hírekhez. A három király alvó alakja szintén ezt a jelentést hordozza, de ők nem ágyon alszanak.

(21. ábra) *Maria-Schlaf-Altar, Kaiserdomb St. Bartholomäus, Frankfurt, 1434-38*

Az érett gótika művészetének alkotásai közé tartozó a frankfurti St. Bartholomäus katedrális *Mária Elszenderedése oltára* – ikonográfiája megegyezik Chartres hasonló témájú domborműjével –, amely közel életnagyságú, festett faszobrok térbeli kompozíciója. A nagy gótikus oltár oszlopokkal szegélyezett terében jelenik meg Mária, ágya körül a tizenkét apostollal, egy szűk kis szoba vízióját nyújtva. A szoborcsoport magas oltárasztalon áll, ami a templom padlójának szintjétől felemeli; Mária halálos ágya mellé a hívő még véletlenül sem

¹⁴⁷ <http://www.katolikus.hu/szentek/szent236.html>, utolsó leírás: 2011. 12.

¹⁴⁸ Miklós jótékonyága a tél közepén szokásos ajándékozás ősi hagyományával, és a karácsonnyal olvadt össze. Miklós napján, krampuszokkal és angyalokkal, Mikulás szerepében vált ismerté. A Télapó és az angolszász kultúrában Santa Claus nevéhez fűződő ajándékozás már vallásos jellegétől megfosztott, profán ünnep.

¹⁴⁹ <http://www.katolikus.hu/szentek/szent178.html>, utolsó leírás: 2011. 11.

tud közel állni. Az ágy faragott fejtámlájú, egyszemélyes, egyszerű, gótikus korabeli típus. Mária alakját részletgazdagon faragott, mintás terítő takarja, plasztikája követi fekvő testének vonalait, és az ágy oldalán a lelógó anyag esésének látványát adja, ezzel egy valós ágyjelenet ábrázolására törekszik alkotója, nem pusztán az álló helyzetben faragott alak vízszintesbe helyezéséről van szó.

A reneszánsz sírszobrászatban ismét gyakorivá válnak a fekvő alakos ábrázolások, melyek összevethetőek az etruszk hagyományokból kialakuló római sírszobrászat fekvő alakjaival. A reneszánsz sírokon alapvetően a kései, szinte alvó alakok típusa figyelhető meg.

Általánosan jellemző a reneszánsz szobrászat fekvőalakjaira, hogy ágyszerkezetet nem ábrázolnak alattuk. Fekvőfelületet és a párnát viszont igen, ez alatt pedig szarkofág, vagy egyszerű állvány áll, de sohasem korhű ágy. Tehát ilyen módon nem lehet beszélni szoros értelemben véve ágyábrázolásokról, azonban témájukban az ágyhoz kötődő tevékenység jelenik meg.

Megfigyeléseim szerint a XIII. században az egyházi személyek összetett kompozíciójú – kezdetben gótikus, majd folyamatosan reneszánsz stílusjegyűvé átalakuló építészeti elemekkel –, fal melletti építményeiben megjelenik egy külön fülkére, hálókamrára vagy alkóvra emlékeztető rész, ahol az elhunyt alvó, vagy könyöklő testtartású szobra fekszik. A halotti ágy körül megjelenő drapéria lehatárolja a szobor terét. A függönyöket széthúzó angyalalakok megidéznek a nem fülkében álló, új stílusú, körben függönyös mennyezetes ágyakat, de rokoníthatóak a régóta használt beépített ágyak, alkóvok terével is.

Egy korai példa erre Arnolfo di Cambio, Cardinal de Braye sírjának szobra az orvietói San Domenico-ban (kb. 1282), mely eredetileg építészeti kerettel is rendelkezett. (22. ábra) A faragott elemek között két angyal látható, akik széthúznak egy függönnyt, lehetővé téve a néző számára, hogy láthassa a kardinális fekvő szobrát. Az emlékmű a francia fülkesírok hagyományát folytatja a római márványfaragványok hatása mellett, azonban a két angyal megjelenése teljesen új elem.¹⁵⁰ A függöny értelmezésében az intimitás és a valódi ágyak megidézése mellett fontos lehet annak jelképisége. A földi és a túlvilági dolgok viszonyára is utalhat a platóni ideatan mentén elindulva, függöny a látszat és valóság ellentétpárból, a látszat analógiája.

¹⁵⁰ Duby and Daval, i.m., 393.p.

Donatello Rinaldo Brancacci síremlékénél (1426-28) az antik alakok és építészeti elemek már nagyobb hangsúlyt kapnak, a fekhely, a halálos ágy intimitását a dekoratív felhúzó függönyök már nem védik, a szarkofágon fekvő alak ünnepélyes.

A temetések nagyszabású, országonként eltérő események voltak. A francia királyok temetkezését először az angol királyok csodálatos ceremóniái inspirálták. II. Fülöp Ágost halálától kezdve különös pompát kaptak: egyszerre volt politikai és vallási esemény. A XIII. század kezdetével, IV. Ottó császár példája nyomán általános gyakorlattá vált Európában a halott király testének bemutatása, melyet felszentelt ruhába öltöztettek és a koronázási ékszerekkel ruháztak fel.¹⁵¹ A XIV. századi temetkezési szobrászat legfontosabb műalkotásai, a hercegi és királyi sírábrázolások, melyek az elhunytat a sírjában a hátán fekvő ábrázolják (gisantok), részben ebből a szokásból is eredhetnek. Későbbi, ilyen jellegű világi ábrázolásra példa Jacopo della Quercia, Ilaria del Carretto sírszobra a luccai San Martino katedrálisban (1406-08). A szobor jól példázza az előkelők temetkezési pompáját és talán annak az etruszk szobortípusnak is továbbgondolása lehet, amelyen a fiatalleányalak díszes hajviseletben, kezében gyümölcscsel, párnával a feje alatt fekszik, mint a koppenhágai Ny Carlsberg Glyptotekben található etruszk szarkofágfedélen. Ilaria del Carretto sírszobra egy alvó alak hatását kelti, mert a halálra közvetlenül nem utal más, csak ünnepélyes vagy túlzott nyugalma. A fiatal, szép, alvó női alak és halálának tudata feszültséget kelt, így nem eredményezi a pihentető alvás benyomását. Csندessége inkább a halál és az alvás, álom párhuzamát erősíti. (23. ábra)

Ettől a szobortípustól nagyon eltér az érett reneszánsz művészet többalakos terrakotta kompozíciója. Niccoló dell'Arca *Krisztus síratása* (1464 vagy 1485) a bolognai Santa Maria della Vita templomban a liturgikus drámajátékok hagyományából született.¹⁵² Az expresszív figurák rohannak a közepén fekvő, halott Krisztushoz, akinek testtartása megegyezik a gisantok pozíciójával, feje alatt az elmaradhatatlan bojtos végű párnával és a díszes, hímzett szélű lepedővel a matracjellegű fekvőfelületen.

A sírszobrok a reneszánsz évszádok végével fényűző, gazdag emlékművekké alakultak át, melyeket többnyire a királyi előkelőségek, valamint az egyház vezetői számára készítettek, majd ez a szokás folyamatosan áterjedt a szentek sírjainak kialakítására is. A korábbi

¹⁵¹ Duby and Daval, i.m., 411.p

¹⁵² Duby and Daval, i.m., 604. p

ereklyék urnái a monumentális sírszobrászat jellegzetességeit kezdték mutatni, ezzel párhuzamosan a tisztelet és zarándoklatok tárgyaivá váltak.¹⁵³

Bernini barokk kompozíciói a szobrászat, az építészet és a festészet ötvözetei egy műalkotáson belül. A szoborcsoportjain megjelenő színpadiasság kikerülhetetlen hatást gyakorolt a későbbi generációk szobrászaira.¹⁵⁴ Azonban több évtizeddel Bernini művei előtt készül Stefano Maderno hasonló indíttatású, szintén Rómában található *Szent Cecília* szobra, ahol a mártír úgy fekszik, mintha a régi római, felfedezett sírhelyén lenne.

Bernini életében és munkásságában a miszticizmus különböző változataival lehet találkozni. *Boldog Ludovica Albertoni halála* című szobra (24. ábra) mintha bepillantást engedne a hívőnek a szentéletű hölgy hálószobájába, aki így tanúja lesz haláltusájának a vörös jászpis terítővel övezett, rendezetlen ágyon. A szobor élő, gesztikuláló színésznő benyomását kelti, a túlzóan realiztikus vízió azonban allegória is.¹⁵⁵ Bernini a halála után száznegyven évvel, röviddel boldoggá avatása után faragta a haldokló *Boldog Ludovica* szobrát. Miért a halálos ágy volt a ferences rendhez tartozó asszony életének leginkább megragadandó eleme?

Választását egyfelől a szoborban megjeleníthető miszticizmus indokolja, másfelől a szobrásznak az a szándéka, hogy a hívőben misztikus hangulatot és extázist keltsen. A mű azt a bizonyos szellemi állapotot tükrözi, amelyet a megváltáshoz vezető útnak tartottak, az extázis e pillanatáról a XVII. század misztikusai írtak. Pierre de Bérulle úgy fogalmaz a halálról, hogy a „misztikus nász” színtere a Völegénnyel. Ezek a kifejezések emlékeztetnek a régi alkímisták nyelvezetére, csakúgy, mint a kor másik misztikusának, Benoît de Canfeldnek szavai, aki Isten mennyasszonyának nevezi az ember lelkét, ami minden teremtménnyel össze akar olvadni, folyékonyá válni, és ezzel betetőzve, megsemmisülni.¹⁵⁶

Boldog Ludovica Albertoni szobra a halálos ágy témájában a fokozott szellemi állapotot olyan erőteljes testi tünetekkel mutatja be, hogy a testi extázis benyomását kelti. Hogy létrejöjjön a spirituális nász illúziója, ezeket a fogalmakat igazán szét sem választja, a kettő határán kíván egyensúlyozni a látszólag erotikusan szenvedélyes ferences nővér lelkének mennybemenetelekor.

¹⁵³ Duby and Daval, i.m., 411. p

¹⁵⁴ Flynn, Tom: *The Body in Sculpture*, The Everyman Art Library, Calmann and King Ltd, London, 1998, 87.

p.

¹⁵⁵ Duby and Daval, i.m. 775. p.

¹⁵⁶ Duby and Daval, i.m. 774. p.

A Louvre-ban található *Alvó hermafrodita* alakja sajátos montázsa az antik és barokk szobrászatnak. A hellenisztikus művészet korábban nem látott módon kezdett el a részletekkel foglalkozni. Életkorok megjelenítése, az arcok közötti különbségek, a rondaság érzékeltetése és etnikai különbségek is megjelentek, a nemek különbözősége mellett pedig a hermafroditaábrázolások is kedvelté váltak.¹⁵⁷ A hellenizmus korából fennmaradt hermafrodita szobrok közül az eredetileg a Villa Borghesében, ma a Louvre-ban található darabhoz a matracot Bernini faragta,¹⁵⁸ így az ágyábrázolás – az ágy szerkezet kivételével majdnem teljessé vált. A kiegészítéssel már nem csak egy akárhol fekvő alakról lehet beszélni, hanem az alakot konkretizálta, egy valós intim térbe képzelhetővé tette a tárgy megfogalmazásával. A XX. századi művészetben a matrac gyakran átveszi az egész test jelentését, de egyúttal ágy is marad, ezért fontos, hogy a kéjesen pihenő hermafrodita gondolatisága az ágyábrázolás irányában teljesebbé váljon. Bernini azt a jellegét erősítette az egyedül fekvő, csábító alaknak, ami az etruszk és római sírokra készülő ágyábrázolásokban sosem szerepelt. A *vulci-i szarkofágok* fekvő párjai a közös, szerelmes együttlét pillanatát viszik magukkal a másvilágra, azonban a *Hermafroditának* nincs köze a túlvilághoz, nagyon is profán és erotikus, és ezt a nyílt bujaságot és vágyat csak mitológia eredete ellensúlyozza.

(25. ábra) Ifj. Pierre Legros: *Boldog San Stanislao Kostka, Sant' Andrea Quirinale, Róma, 1702-03.*

Ifj. Pierre Legros legismertebb alkotásán, a *Boldog San Stanislao Kostka* polikróm szobrán megfigyelhető Bernini hatása.¹⁵⁹ A lengyel jezsuita novícius 1568-ban, Rómába tartó hosszú zarándoklat után, tizennyolc évesen halt meg. 1702-ben rendelték meg a szobrot a jezsuiták a Bernini által tervezett Sant' Andrea al Quirinale római templom számára. A megrendelők eredeti szándéka az volt, hogy a szobor az elmélyült, alázatos kontemplációt segítse a jezsuita tanítások kontextusán belül, különösen Loyolai Szent Ignác lelki gyakorlati mentén. A rend archívumaiban az áll, hogy azt az illúziót akarták elérni, hogy az árnyékos szobába belépőket meghassa a felravatalozottnak tűnő halott látványa. Legros szobra a néző empátiáját stimulálja, csakúgy, mint Bernini *Boldog Ludovica Albertoni oltára*.¹⁶⁰ Azonban *San Stanislao Kostka* alakja inkább Mária elszenderedésének hagyományos ábrázolásához hasonlít, a néző pedig nem csak távolról szemlélheti az eseményt, hanem belépve a szobrot

¹⁵⁷ Duby and Daval, i.m. 97. p.

¹⁵⁸ Duby and Daval, i.m. 748. p.

¹⁵⁹ Flynn, Tom: *The Body in Sculpture*, The Everyman Art Library, Calmann and King Ltd, London, 1998, 87. p.

¹⁶⁰ Flynn, i.m. 89. p.

őrző kis szobába, a mű közvetlen terében találja magát, ahol letérdelve az ágy lábánál elhelyezett imazsámolyra egy XVIII. századi interaktív installáció részese lehet.

(26. ábra) *Antonio Canova: Pauline Borghese, mint Győzedelmes Vénusz, 1808, Borghese Gallery, Róma*

A klasszicista Antonio Canova Napóleon hűgáról, *Pauline Borgheséről* készült szobra (1808) nem csak vénuszi szépségű istennőként kapcsolódik az antikvitáshoz, hanem kompozíciója egészével is. A fél könyökre támaszkodó sírszobrok hagyománya egyértelmű. Az alatta megjelenő, kőből faragott ágy stílusában tökéletes részletgazdagsággal mutatja a klasszicizmus divatos antikizáló formáit, a magas, díszes lábai közötti részt kitöltő faragott drapéria a szarkofágok tömörségét idézi. *Pauline Borghese* szobra az étellel teli etruszk házaspárok sírszobrához hasonlítható, hiszen boldog, kényelmes helyzetet jelenít meg. A meztelen, szép testet egy anyagszerű, feszes, ívesen hajló márványmatrac tartja, aminek valós méretaránya és élethűsége erőteljesen bevonja a nézőt a mű terébe. Pauline vénuszi alakja erotikus, csábító hús-vér nőt mutat, így sajátosan keveredik az antik ágyábrázolások hagyománya és a valódi élet. Feltételezhető, hogy a hercegnő, aki büszke volt a testére, ténylegesen meztelenül állt modellt a művésznek. A szobrot saját maga rendelte, és a *Venus Vincitrixhez* ragaszkodva teljesen lepel nélkül kívánta volna testét bemutatni. Alakjának kialakítása természetutáni, egyéni tanulmányra utal, amely ellentmond a klasszicista esztétika túlzottan naturális jellegének, azonban az arc már sokkal közelebb áll az olimposzi Venushoz, mint Pauline egyéb korabeli portréihoz.¹⁶¹

Az ágyábrázolások eddig kialakult hagyományának tekintetében Canova szobra jelentésében és formáiban is újdonságot jelent, mert hiába is idézi meg az etruszk sírszobrokat, valójában az alkotás nem síremlék. A női szépség bemutatására tett kísérlet önállóan sosem volt témája az ágyábrázolásoknak, az ilyen fokú jelenidejű megfogalmazás sem, amit a korában híres, egyáltalán nem könnyűvérű szépség csábító látványa jelenthetett. Antonio Canova azt ajánlotta, hogy szobrait általában este nézzék meg, amikor a sötét galérián végigvonuló menet fáklyafénye mozgással, pislákolással, remegéssel vonja be a szobrot. Ez a romantikus megvilágítás még intimebb atmoszférát vonhatott egy olyan műalkotás köré, mint *Pauline Borghese* alakja.¹⁶²

Canova az erotika és szerelem témáját kapcsolja az ágy megjelenítéséhez, a szarkofágra emlékeztető forma inkább csak az emlékműjelleg benyomását erősíti.

¹⁶¹ Duby and Daval, i.m. 858. p.

¹⁶² Flynn, i.m. 102. p.

Az őskortól a XIX. századig általam elemzett, összes ágyábrázolás jelentéstartalma kapcsolódik a Flusser által felállított, az ágyhoz kötődő tevékenységek piramisának valamely fogalmához. A legtöbb alkotás a halálos ágy témáját dolgozza fel, a legkevesebb az olvasással kerül összefüggésbe, ami talán az emberiség történelmének e korszakaiban az olvasni tudás általános képességének hiányából is fakadhat. A vizsgált korszak ágyábrázolásaiban mindezen emberi tevékenységek és fogalmak mellett mindig ott áll a transzcendens vagy túlvilági, vallásos, illetve mitológia összefüggésbe való ágyazottság.

5. Ágyak a XX. századi és kortárs művészetben

5.1. Eltérő megoldások azonos témára

Ebben a bekezdésben Rachel Whiteread és Sophie Calle alkotásait vizsgálom, akiknek művészetében az ágy témája kiemelkedően sokszor vagy időről-időre újra megjelenik, jelentős csomópontokat alkotva az életmű összefüggéseiben, túlmutatva egy kiállítás vagy egy projekt keretein.

Sophie Calle és Rachel Whiteread alkotói attitűdjének különbözősége jó nyomon követhető munkáikban is. Ágyábrázolásaik más műfajban és más-más anyagokból készültek, eltérő indíttatásúak, azonban az ágyhoz kötődő tevékenységek, fogalmak jól megfigyelhetőek bennük.

Mindketten nemzetközileg ismert, kortárs művészek, és bár az itt tárgyalt műveik csak bizonyos szegmenseit érintik művészi gondolkodás módjuknak, témám szempontjából ezek a legfontosabbak. Mindemellett tisztában vagyok azzal, hogy bármelyikük eddigi életműve kizárólagos témája lehetne egy monografikus doktori értekezésnek, sőt, talán az általam válogatott alkotásaik egyenként is alkalmasak lennének erre.

A Flusser-féle rendszerező piramis két végpontján elhelyezkedő fogalmak indokolják azt, hogy miért ezeket a műveket választottam elemzésre: a piramis csúcsán álló szerelem, és a mindent átfogó halál és születés párosából, az elmúlás. Meglátásom szerint Sophie Calle esetében a szerelem, Rachel Whiteread esetében pedig a halál volt a legfőbb inspirációs élmény. Ezt a két végletes pontot összeköthetné egy harmadik művész, azonban ennek az összetett kapcsolódási rendszernek a kidolgozását disszertációm keretében már nem tudom megtenni. A XX. századi és kortárs ágyábrázolásokban Marina Abramović jelölhetné ki az

elméleti hármasként harmadik sarokpontját. Abramović lehetne az, akinél a test nyugodt, vízszintes állapotával, az ágy jelentéséhez kapcsolható lelki-szellemi tartalmak kerülhetnek előtérbe.¹⁶³

5.1.1. Rachel Whiteread ágyai

Rachel Whiteread művészetén belül a korai művekben jelenik meg az ágy témája. 1988 és 1992 között több olyan öntvényt készített gipszből és gumiból, amelyeknél vagy az ágyszerkezet alatti teret, vagy pedig – a matracról levett negatív készítésével – a matracot körülölelő teret öntötte ki. A sorozat gondolati és formai problémái más témájú műveiben továbbra is folytatódnak, így mintegy bevezetői művészetének legismertebb, legtöbbet elemzett részének, vagyis nagyméretű plasztikáinak és köztéri szobrainak.

Whiteread a posztmodern minimalizmushoz kapcsolható szobrászat kikerülhetetlen alakja, életművében az ágyábrázolások nem visszatérő témái,¹⁶⁴ azonban e korai művek száma, a kortársaihoz képest viszonyítva, kiemelkedően nagy.

Kutatási témám szempontjából Rachel Whiteread ágyszobrai kulcsfontosságúak. Alkotásainak megismerésével döbbszemem rá arra a nagy változásra, mely újdonsága mellett, meg is osztja a XX. századi és kortárs ágyábrázolásokat. Ez az önmagában történő, alak nélküli ágy megjelenítése. Peter Fischer, az *Another World – Twelve Bedroom Stories* című kiállítás kurátora is rámutat arra, hogy a modernizmussal kezdődően az ágy autonóm művészi motívummá alakul, leválik róla a narratív kontextus, és már nem csak egy figura támasztéka.¹⁶⁵

Rachel Whiteread szobrai nem pontos másai a tárgynak, inkább arra való utalások. A számára mintát adó darabok mindig nagyon egyszerűek, matrac-ágyaláb összetételűek. A matracok felületeiről készített szobrok felszíni plasztikája olykor, mint a *Freestanding Bed* és az *Untitled (Yellow Bed, Two Parts)* esetében változatos, egyedi jelleget vesz fel, de kiegészítők, párna, takaró, sosem jelennek meg.

¹⁶³ Marina Abramović művészetéről az 5.2. *Különbéle megközelítések* című fejezetben még bővebben írok.

¹⁶⁴ Hacsak nem tekinthető annak Johnnie Shand Kydd fotója, a nápolyi MADRE múzeumban 2007-ben kiállított *Village* installáció közel 80 babaházából Whiteread által kisedett, félrerakott, de sorba rendezett játékgépekről. Az viszont nem egyértelmű, hogy Whitereadnak szándékos alkotása-e ez a babaágy installáció, vagy a YBA művészek kedvelt fotósának, Shand Kyddnak a koncepciója a műtermi, elcsúszott beállítás. : Rachel Whiteread, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Mondatori Electa, Milano, 2007, 124.p.

¹⁶⁵ Fischer, Peter: Introduction, *Another World – Twelve Bedroom Stories*, Kunstmuseum Luzern, 2002, Kiállítási katalógus. Peter Fischer az általa rendezett kiállításon az alvás, az álom, a szeretkezés, a betegség, és a halál témája köré csoportosítja azokat a műveket, amelyekben az ágy motívuma központi szerepet játszik.

A sorozat *Shallow Breath* (1988) című, első darabjáról interjúiban rendszerint csak annyit mond, hogy apja halála után 2 hónappal készítette (27. ábra). A mű inspirációjáról ez lényeges megjegyzés. Címe egy betegség nevét takarja, melynek tünete a napközbeni kóros álmoság, éjjel pedig, alvás közben légzési problémákkal jár.

1987 előtt Whiteread saját magáról készített testlenyomatokat, de első önálló kiállításán¹⁶⁶ a tárgyaknak pszichológiai jelentést tulajdonítva, a *Shallow Breath* ágy mellett egy ruhásszekrényről, egy fűszűkítőasztalról és egy ágymelegítő melegvizes palackról készült öntvény is része volt az installációnak, amelyekkel gyermekkorára, nagyszüleire és apja elvesztésére emlékezett.¹⁶⁷ 1997-ben, az Andrea Rose által készített interjúban arra a kérdésre, hogy műveihez hogyan választotta ki a matracokat és az ágyalapokat, azt válaszolta, hogy az első darabok a londoni környezethez, az általános hanyagsághoz kapcsolódtak, mert a régi matracok, ágyalapok a londoni szemét részeként az utcán elhagyva heverték. Ugyanekkor az ágyak inspirációjával kapcsolatban említi egy halállal kapcsolatos másik megrázó élményét, amit egy Londonról szóló dokumentumfilmben látott.¹⁶⁸

A *Shallow Breath* sárgás gipszből készült, a matrac aljáról vett negatívval az ágy és a föld közötti teret jeleníti meg. Felszínét az ágyrácsok benyomódásai tagolják, a lábak helyét a négy lyuk jelzi. Bár a szobor matracszerű, az ágylábak segítenek eligazodni a térbeli csavarban, hogy a létrehozott plasztika nem a matrac pozitív öntvénye. A szobor jelentésében fontos elem, hogy a falhoz függőlegesen támasztva áll, tehát nem fekszik, amint az az eredeti rendeltetése.

A narratíva – itt az apja betegsége és halála miatt érzett fájdalom – leválik Whiteread műveiről, ráadásul a vele folytatott beszélgetésekben inkább a technikai részletek kifejtésére helyezi a hangsúlyt, személyes nyilatkozataiban inspirációs forrásait szűkszavúan tárja fel.

¹⁶⁶ 1988, Carlisle Gallery, London

¹⁶⁷ <http://www.sculpture.org/documents/scmag04/april04/WebSpecials/whiteread.shtml>, Utolsó lehvívás: 2011.02.

¹⁶⁸ *Rachel Whiteread: British Pavilion*, XLVII Venice Biennale, (katalógus), 'Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose', The British Council, London, 1997, 29. p.: „Emlékszem, hogy láttam egyszer egy televíziós dokumentumfilmet egy különösen lerobbant épületről Hackney-ben, Kelet-Londonban. Ahogy a dokumentumfilm haladt előre, úgy lettél egyre inkább a tudatában annak, hogy micsoda iszonyú lepusztultságban és szegénységben élnek ezek az emberek. Egy öreg, vak ember, aki ebben az épületben élt, jelentette, hogy iszonyatos bűz terjeng a szomszéd lakásból. A tanács végül is közbelépett, és egy embert talált, aki az ágyában feküdt halottan. Már két hete feküdt ott, és gyakorlatilag beleolvadt a matracába. A hullát elvitték, a tanács kidobatta a bútorát az utcára. Senki sem jött, hogy elvigye a bútorokat. Félrelmetes volt látni, ahogy fiatal gyerekek játszanak ezen a matracon, amin az öregember meghalt. Körülbelül hat éve láthattam ezt a filmet, de a képek még mindig velem vannak, és valószínűleg befolyásoltak engem valamilyen módon. Mindenféle történetek kapcsolódnak azokhoz a műtárgyakhoz, amiket készítek. Amikor használt bútorokat használsz, kikerülhetetlen, hogy a tárgy története a műtárgy részévé ne váljék.” (saját fordítás)

Gyakorlati tapasztalatairól, problémáiról többet mond, például, hogy milyen gipszet használt és hogyan terült az öntőanyag a felületen.

Művészetének lényeges technikai eleme, a hiány, a nemlét által való létezés. Ennek az összetett jelentésnek a kifejezésére a szobrászat évezredes technikai eszközét használja fel, a negatív formát. Ez a közties állapot válik végső plasztikai elemmé. A szobrászatban hagyományosan a valamiről levett negatív csak addig volt lényeges, amíg belekerült az öntőanyag, és így kialakíthatta a pozitív plasztika formáját. Whiteread azonban valójában nem is a negatívba önthető tömegről gondolkodik, hanem arról a felületről, ami a forma felszínét határolja, így a létrejövő pozitív tömeg ezeket a felületeket körülölelő levegő egy része.

Whiteread szobraiban megtévesztő az anyagvastagság, mert szándékosan igazodik az eredeti tárgyhoz. Az ágy alatti tér kiöntésekor megtartja az adott magasságot, ágszerű marad a szobor formája. A matracok felületéről készült negatív leöntésekor pedig a matrac vastagságával megegyező az afölötti behatárolt és kiöntött tér, levegő.

Az elkészített lenyomat halotti maszkként áll a mű értelmezésében. Jennifer R. Gross *memento mori*nak nevezi és azokkal a hagyományos *vanitatum vanitatis* képtípusokkal vonja párhuzamba, ahol a magánszféra életképei jelennek meg. Szerinte Whiteread szobrászati benyomásai az élet desztillációja.¹⁶⁹

A feminizmus nézőpontjából fontos a szobraiban megjelenő tárgyak szerepe, mert a láthatatlan háztartási eszközökre irányítja velük a figyelmet, bár Whiteread arra a kérdésre, hogy feministának tartja-e magát, csak annyit felelt, hogy ebben a politikai értelmezésben ő nem gondolkodik, ő művésznek tartja magát és ezért keményen kellett dolgoznia az ő anyjának, nagyanyjának és dédanyjának.¹⁷⁰

Whiteread ágyábrázolásait különböző módokon állítja ki. A *Shallow Breath* és az *Untitled (Yellow Bed, Two Parts)* a rövidebbik oldalával álló helyzetben, embermagasságú forma. A *Freestanding Bed* hosszabbik oldalán szintén falhoz támasztott helyzetben, leginkább emlékeztet valós helyzetre, mint amikor egy hajléktalan a fekhelyét az utcán a falhoz támasztja. A test befogadására alkalmas puha matrac funkciójától való megfosztása, félreállítása, a nappali aktivitásnak ad teret, de bizonytalanságot is kelt.

¹⁶⁹ Gross, Jennifer R.: *Remembrance of things present*, In: Townsend, Chris: *The Art of Rachel Whiteread*, Thames and Hudson, London, 2004, 35. p.

¹⁷⁰ *Rachel Whiteread: British Pavilion, XLVII Venice Biennale*, 'Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose', The British Council, London, 1997, 33. p.

A vörös gumiból készült ágyak, az *Amber Bed* (28. ábra) és *Amber Double Bed* félig lecsúsztatva támaszkodnak a falhoz. Ezek nehézkedése, ernyedtsége az emberi testhez hasonló, ezt az aspektust maga Whiteread is felveti az Andrea Rose által készített beszélgetésben.¹⁷¹

A *Black Bed* (29. ábra) és a *Convex and Concave Beds* kompozíció, az ágy sorozat utolsó darabjai, vízszintes helyzetűek. A *Black Bed* esetében a matrac hajlása, lábak közötti besüllyedése, és a lábak helyén maradt lyuk értelmezi, hogy az ágy alatti öntvényéről van szó.

A reprodukciókon nem látható, de a szobrok felületét apró szőrök borítják, mert a formalevételekor a matrac külső borítását alkotó sűrű szövésű jutavászon szálai beleragadnak a szoborba is. Daniel Ogilvie hívja fel erre a figyelmet, és azt mondja, ettől élőlényzerű, antropomorf formává lettek.¹⁷² Whiteread a jutavászon használatának említésekor ezt a hatást nem hangsúlyozza, de én fontos információnak gondolom, olyannak, ami egy alkotás eredetiben való megismerésekor derülhet ki.

Ágyábrázolásainak testmetaforává válását ez a hatás csak erősíti.

5.1.2. Sophie Calle ágyai

Sophie Calle művészetében bizonyos témák, illetve tárgyak újra és újra előkerülnek. Feltűnően sok az ágyábrázolás. Az ágyak szerepe lehet központi, esetleg mellékesen meghúzódnak a háttérben, de a mű jelentését mindig befolyásolják. Az ágy tehát hangsúlyos elem, a róla készült fotóit installációkkal, tárgyegyüttesekkel is kiegészíti.

Calle a fotó/szöveg/tárgy egységét képviselő alkotásaival nem fogadja el az egyes művészeti ágak között kijelölt határokat.¹⁷³ Bár nem a szobrászat terén alkot, de kutatásomban szerepe kulcsfontosságú. Alkotásai nagyban segítettek engem az ágyhoz kötődő tevékenységek megfigyelésében, a további kortárs alkotások értelmezésében.

Calle folyamatosan legintimebb magánéletét meséli, történeté formálja, ezzel egyfajta naplót ír. Művészete az 1973-ban megindult Narrative Art mozgalommal rokonítható.¹⁷⁴

¹⁷¹ Rachel Whiteread: *British Pavilion, XLVII Venice Biennale, i.m. 32. p.*

¹⁷² Ogilvie, Daniel: *A Tension between Form and Narrative: Rachel Whiteread's „Beds”, 25. p., http://www.danpjoy.com/Assets/Art_History_photos/Dissertation_final.pdf, Utolsó lehvás: 2011. 06.*

¹⁷³ http://www.balkon.hu/balkon_2001_05/sophie_calle_text.htm, utolsó lehvás. 2011.04.

¹⁷⁴ http://www.balkon.hu/balkon_2002_1_2/05foldenyi.html, utolsó lehvás. 2011.03.

Dolgozatom keretei miatt nem áll módomban a Sophie Calle művészetében rejlő minden jelentésréteget, kérdést és irányt feltárni, csak azokat, amelyek megítélésem szerint feltétlen hozzátartoznak a témámhoz.

*The Sleepers (1979)*¹⁷⁵

Már az első művével az ágy témájára és az ahhoz kapcsolódó jelentéstartalmakra fókuszál, az alvás, az álom megfigyelése mellett az intimitás és az erotika mentén halad, csak rá jellemző, sajátos úton (30. ábra). Az ágyában fekvőknek aludni, beszélgetni, olvasni és étkezni lehet, de a szexuális cselekményektől elzárkózik, azonban a helyzet intimitása a szóban elhangzott kérdések és válaszok formájában – úgy adja, hogy mégis megjelenik ez az aspektus is.

Ebben a sorozatban az életmű további alkotásainak gondolatisága már mind fellelhető. Dékei Kriszta szerint az egyes művekben felvetett problémák gyakran alig megváltoztatott formában térnek vissza: mintha az életmű egy zárt gondolati egység elemeinek folyamatos és változó variálásából állna.¹⁷⁶

Idegeneket a saját ágyamba invitálni – alapvetően a „szobára menni” gesztusát gyakorolni –, a képzőművészet szemszögéből nézve is kínos tett. A szextől mentes sorozat koncepciójának, számomra legalábbis, elsődlegesen erotikus felhangja van. Calle művészetében a hiány fontos, ezért nála a szerelemről, csábításról, vágyról, feltárulkozásról való gondolkodás sosem megy el a tétlig, minden eszközével körüljárja a témát, de konkrétan sosem jeleníti meg. Földényi F. László szerint a szexualitás zárójelbe tétele és elfojtása nem megszünteti a szexualitást, hanem más, kevésbé közismert medrekbe tereli.¹⁷⁷

Mindez az alvás ártalmatlan köpenye alatt történik. Földényi azt írja, hogy Sophie Calle az alvókat figyelve és fényképezve maga is érezhetően "félálomban" van. (Ez alkalmasint szó szerint így lehetett, mert ha ebben a kilenc napban Calle ágyában többnyire mindig volt valaki, akit fotózni kellett, akkor ő csak rendszertelenül és keveset aludhatott.) A mű minden eleme kiszámított és követhető, de az egész ennek ellenére hallucináció hatását is kelti. Ez az állapot feltűnően párhuzamba vonható a pszichoanalízissel, mert az ülő Calle és a fekvő vendég helyzete a klasszikus analitikus szituációra emlékeztet.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Sophie Calle megkér negyvenöt személyt, barátokat, szomszédokat és idegeneket, akikkel telefonon vette föl a kapcsolatot, hogy töltsenek el 8 órát az ágyában; aludjanak nála és válaszoljanak kérdéseire, valamint hagyják, hogy lefényképezze őket. Huszonnyolc megkérdezett egyezik bele, 176 fekete-fehér fénykép és hozzá tartozó szöveg készül, amely az alvók hozzáállásáról és viselkedéséről ad felvilágosítást.

¹⁷⁶ http://www.balkon.hu/balkon05_01/07dekei.html, utolsó lehvívás. 2011.04.

¹⁷⁷ http://www.balkon.hu/balkon_2002_1_2/05foldenyi.html, utolsó lehvívás. 2011.03.

¹⁷⁸ http://www.balkon.hu/balkon_2002_1_2/05foldenyi.html, utolsó lehvívás. 2011.03

A műnek, az én értelmezésemben, fontos része, amikor Calle is befekszik az ágyba. Ha valóban tartani akarta volna magát a rideg ál-dokumentarista jelleghez, akkor ezt nem teszi meg. De inkább kiéli azt a vágyát, hogy ezeknek az embereknek a helyével fizikai érintkezésbe is kerüljön, kéjesen kipróbálja az ő helyzetüket, valamint saját maga is megfigyelhetővé akar válni.

A mű gazdag értelmezési lehetőségeket kínál, de közülük is elsődlegesen az alvás, az álom, az intimitás és a szexualitás fogalmát emelném ki.

*The Hotel (1983)*¹⁷⁹

A sorozat darabjain feltűnően nagy teret kapnak az ágyakról készült képek, pedig a szobákban található, dokumentált személyes tárgyak mindenre kiterjednek. A használt és bevetett ágyak nem a meglesett vendégek tárgyai, a sorozat egészét tekintve mégis uralják a látványt (31. ábra). A szállodai szobák alapvető bútorai közül az ideiglenes használatba vételt ezek tükrözik a legjobban, így a személy létezésének bizonyítékai, a gyűrődések a habitusra, alvási szokásokra is utalnak. A szobákhoz tartozó színes ágyrészlet hangulatossága ellenére a személytelenséget jeleníti meg, de Sophie Calle szobalányi teendői miatt önkéntelenül a művész jelenlétét is, mert ezeket az ágyneműket ő vette be ilyen gondosan. Az elrendezett ágy egyszerre kezdet és vég. Nem csak a vendég mindennapjaiban jeleníti meg a napszakok váltakozását – bár erre természetes fények ritkán utalnak, mert erős vakut használ, és többnyire behúzza a függönyöket, csak a rutinból lehet rá következtetni –, hanem a következő bérlő befogadására is alkalmassá válik az ágy.

A *The Sleepers* szintén hordozza ezt a gondoskodást, amit a tiszta ágyneműk, és a kényelem biztosítása jelent. Akkor kikérdezi alanyait szokásaikról, most személyes tárgyaikat kutatja át. Házasságos Nikolett az mondja, hogy a *The Hotel* sorozat bizonyos szempontból a *The Sleepers* párdarabja, illetve az előbbi alaphelyzetének megfordítása.¹⁸⁰ Barbara Heinrich szerint ez a mű riasztó nyíltsággal tárja fel a nyilvánosság behatolását a magánéletbe. A privátszféra megsértése és a legintimebb részletek nyilvánosság előtti kitergetése jelenik meg.¹⁸¹

A *The Hotel* ágyai leginkább az ember testét jelenítik meg, a vendég létezéséről adnak bizonyosságot, míg a használati tárgyak inkább a személyiséget és a szokásokat tárják fel.

¹⁷⁹ Sophie Calle három hétig dolgozik szobalányként egy velencei szállodában, és a vendégek távollétét kihasználva, végigkutatja a szobákat. Kutat, kinyitja a bőröndöket, beleolvass a naplókba és levelekbe. Lefényképezi a szekrények tartalmát a feldúlt ágyakat és a fürdőszobát. Mindenről fotókat készít és jegyzetel.

¹⁸⁰ http://www.balkon.hu/balkon_2001_05/sophie_calle_text.htm, 2011.03

¹⁸¹ Sophie Calle igaz történetei, Ludwig Múzeum Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum 2001, 8. p.

Exquisite Pain (2003)¹⁸²

A sorozaton belül különös helyet kaptak az ágyak. A drámai hírt megelőző képek között is megtalálhatóak, illetve a telefonhívás után, minden második fotón, folyamatos kísérő párként. A képeken szereplő ágy installációja a kiállító térben is megjelenik. (32. ábra)

Az egymás mellé helyezett képpárok egyikén mindig ugyanazt az indiai szállodai szobát rekonstruálja, az ágyon piros telefonnal. Üresség és magány járja át, a telefon rosszat sejtetően piroslik, a hír sokkhatását erősíti, a kép folyamatos ismétlődése pedig szenvedő várakozást kelt. Alatta saját érzelmeiről ír, mellette különböző fotók, különböző emberek szenvedéstörténeteivel.

A két ágyból álló installáció olyan, mint egy színpad, a hotelszoba ágyait idézi meg a kiállítóterben, pontosan úgy, ahogy a fotókon megjelennek. Hasonlóságot találok Tracey Emin négy évvel korábban készített *My Bed* című ágyával, mely szintén egy személyes dráma kapcsán született. Azonban Tracey Eminnél, még ha az installáció terében szexuális témájú rajzokkal együtt jelent is meg, akkor is önálló plasztikává vált. Calle esetében a fotó és a tárgy szétválaszthatatlan. Az ágy tárgyi megjelenése fokozza a fotók hatását, pontosítja a jelentést, de nélküle is érthető lenne az alkotás. Az ágy viszont csak a képek és szöveg viszonyában válik értékessé. Az ágyat a ráhelyezett, rossz hírt hozó telefon megpecsételi, a szenvedés helyévé változtatja.

Journey to California (2003)¹⁸³

¹⁸² Egy húsz év után feldolgozott szakítástörténet. Calle három hónapos ösztöndíjat kap Japánba, ami elszakítja szerelmétől. A sorozat ezt az időt fejté vissza és értelmezi át. Az 1985. január végén lejáró ösztöndíj utolsó napjára beszélnek meg egy New Delhi-i találkát, hogy onnan majd együtt térjenek vissza Párizsba. Miután a találkozás előtti este még pontosítják az időpontot és a helyszínt, Sophie Calle-t csak egy távirat várja a repülőtéren: egészségügyi okok miatt a férfi nem érkezik meg. Az indiai szállodában egyedül eltöltött éjszaka hajnalán, telefonon kapcsolatba lépnek, megérti, hogy szakítottak. Ezután a sorozatban 92 napnyi szenvedés története következik. A kiállított szenvedés első része az utazást és azt a három hónapot meséli el, amit Calle egyedül töltött Japánban: kilencvenkét napnyi várakozás fényképes dokumentumai, mindegyiken pecsét, hogy jelezze az idő múlását. A második egység az indiai szállodai szobát rekonstruálja, a piros telefonnal. A piros telefon fényképe alatt kiállított történeteket mások vallomásai bontják meg. Sophie Calle azt kérdezi: „Mikor szenvedett ön a legjobban? (Keszeg Anna) <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00078/2004honap6cikk645.htm>

¹⁸³ „Egy férfi írt nekem Kaliforniából: «1999. június 4. Drága Ms. Calle, huszonhét éves férfi vagyok, nemrég ért véget egy hosszútávú kapcsolatom. A szakítás eredményeként különféle hangulatok és érzelmek gázolnak át rajtam. Azt az időt, ami maradt a gyászomból, és ebből a szomorú időszakból, az ön ágyában szeretném tölteni.» Beleegyezni egy kényes kérdésbe, figyelembe véve, hogy milyen messze kellene utaznom, és ha nem találnám őt vonzónak, dobnom kellene? Mindamellet, immár egy férfi volt az ágyamban. Két hónappal később az ágyam felszállt a San Franciscóba tartó repülőgépre. A szállító egy ágykeretet kézbesített, egy ágyrácsot, egy matracot, azokat a lepedőket, amiken én aludtam, két párnát, két párnahuzatot és egy takarót. Gyors gyógyulást kívántam a címzettnek és megkértem, tájékoztasson állapotának változásáról, hogy teljes felépülése után mihamarabb visszakaphassam tulajdonomat. Aug. 4-én jelzett vissza, hogy megkapta a küldött tárgyakat: «Az ön ágya nagyon kényelmes. Úgy érzem, hogy a párnák és takarók illata megnyugtat. Tájékoztatni fogom önt az események alakulásáról.» Szeptemberben úgy hallottam, hogy a fájdalma enyhült. 2000. február 2-án az ágyam hazatért.» Voyage en Californie/ Josh Greene együttműködésével.

A becsomagolt ágy önmagában nem esztétikus, így nem hozható párhuzamba Christo Javacheff 1960-tól készített, becsomagolt bútoraival. Inkább bizonyítékként áll a kiállítóterben a fotók mellett, az akció tárgyi maradékeként, mintha ez lenne a műalkotás, holott az sokkal inkább a fényképekkel dokumentált esemény volt, illetve mindhárom együtt (33. ábra).

A mű kapcsán számomra a fiatal férfi személye okozza a legtöbb kérdést. Miért pont Calle ágyába szeretne feküdni, hogy veszi a bátorságot a levélhez, tényleg utazik-e az az ágy, és ki ez a férfi? Nos, Josh Greene kaliforniai művész. Véleményem szerint projektjeiben, honlapja alapján,¹⁸⁴ lehet némi hasonlóságot vélni Sophie Calle témáival. Gondolatban a mű indíttatását egy személyes találkozón tudnám elképzelni, azt sem kizárva, hogy titokban, közösen döntöttek megszületéséről.

Akciójával olybá tűnik, mintha a művésznőtől és az életmű ágyaitól megbabonázva, a *The Sleepers*-hez kapcsolódna utólag, önként jelentkezőként. A viszony viszont fordított, a bizalmas, kéjes kéréssel most Calle lett megszólítva.

Josh Greene honlapján az egész szolid, sajátkészítésű fotóval dokumentált eseményként jelenik meg, néhány email-váltással. Calle munkásságában jól dokumentált akcióról van szó, jó minőségű képekkel és az ágy műként való becsomagolt állapotának megőrzésével, tehát nem kezdte újra használni, így az alkotás nála áll össze kerek egészé. Ez az egyenlőtlenség az alkotók között talán szándékos rétege lehet a mű megfejtésének. A nagyobb, híresebb művésznél prezentált jobban a mű, így egyértelmű, hogy Calle a projektnek nem csak megtisztelt elszenvédője, hanem partnere volt. Ha én együtt dolgozhatnék Calle- val, minden bizonnyal sokkal jobban interpretálnám a közös akciót, hacsak a művésznő ezt nem tiltaná meg nekem. Így számomra a férfi ebben a műben alárendelt, kedves bábként asszisztál egy neki is kedvezőnek tűnő helyzetben, amit egészen biztosan megalapoz valami rokonszenv vagy vonzalom.

Egyértelmű, hogy a tárgy személyességet hordoz, és lehetőséget ad erotikus értelmezésre. Mert ha nincs a férfi és nő között nemi aktus, de még érintés sem, akkor annál közelebbi testi kontaktus el sem képzelhető, mint az alvás intimitása egy másik ember személyes fekhelyén. Az ágy a deklarált alváson kívül magában hordozza minden egyéb tevékenység lehetőségét, amit most Calle átengedett a férfinak. A tárgy megnyugtatja a férfi lelki gondjait, mintha személy lenne, aki már jelenlétével hatással van rá. Az ágy ebben a helyzetben Calle testét és

Saját fordítás. Calle, Sophie: *M'as-tu vue*. Editions du Centre Pompidou, Editions Xavier Barral, Paris, 2003

¹⁸⁴ <http://www.josh-greene.com/2010/01/sophie-calles-bed/>, utolsó lehvívás: 2011. 04.

egész lényét jelképezi, mert a férfi szerint jó illata van, és fontos a tudat, hogy a művész nő tulajdona. Elképzelt kapcsolatuk hat hónapig tart.

Couldn't Catch Death, (2007)¹⁸⁵

A velencei biennále olasz pavilonjába készített művében a halálos ágy témája csúcsosodik ki. A mű készítésével számomra az egyik legfájdalmasabb áldozatot vállalja Calle. Anyja életének utolsó egy hónapját követi, egészen a halála pillanatáig (34. ábra). A temető, a halál és a hiány sok művének lényeges alkotóeleme, így a témán nem lehet meglepődni.

Calle azt mondja, hogy egy napon tudta meg sikerét, hogy kiállíthat az olasz pavilonban, és azt, hogy anyjának egy hónapja van hátra életéből.¹⁸⁶ Művészként első gondolatom, hogy rémes lenne úgy készülni egy kiállításra, hogy nem tölthetem az időmet a szeretett, haldokló családtaggal. Egész biztos, hogy minden időmet édesanyámmal szeretném tölteni egy ilyen helyzetben, büntudatom lenne, akármilyen súlyú kiállításra kellene készülnöm. Ez a személyes és szakmai élet, amúgy mindig összemosódó létezésének végletesen sarkított pontja Calle esetében. És egyben az egyetlen magyarázat arra a felháborító érzésre, hogy anyja halálával halad előre sikeres műveinek sora, hogy „kihasználja a lehetőséget”, az, hogy így legalább minden pillanatot vele tölthetett. Remélhetőleg a filmzés rutinja sem törte meg a helyzet intimitását a jó kompozíció megválasztásának megfigyelésével, és a callei megfigyelő tekintet ez esetben talán színjáték nélkül azonosult önmagával, és nem csak művészete tárgya volt az előtte fekvő anyja. A szakmaiság Calle bevallása szerint rányomta bélyegét, legalábbis az utolsó fázisokra. A *Louise Neri* által készített interjúban azt mondja, hogy amikor elkészült Velencében az installáció technikai részleteivel, akkor szakadt rá anyja elvesztésének súlya¹⁸⁷

¹⁸⁵ Velencei Biennálé, 2007, Nemzetközi pavilon. „A meghalás elbeszélhetetlenségéről szól a francia Sophie Calle emlékhelye: az anya halála, az emlék helye – Pas Pu Saisir la Mort, nem lehet megragadni a halált. A falon a halálra készülés kronológiája: aznap, amikor Calle-t telefonon értesítik, hogy a Biennálén fog kiállítani, megtudja azt is, hogy édesanyjának egy hónapja van hátra. A halálra való előkészület felsorolásszerű naplója: az utolsó kirándulás a tengerhez; barátságot kötni utoljára; az utolsó könyv; a temetési ruha, ceremónia, maszk kiválasztása; az utolsó vers megírása; az utolsó lakcím megválasztása, a Montparnasse-temetőben; a sírfelirat – Kezdek máris unatkozni; az utolsó könnyek. Az utolsó zene, az A- dúr klarinétverseny, K 622, és az utolsó kívánság, hogy Mozart zenéjével a fülében menjen el. Az utolsó kérés: ne aggódjatok. Ne vous faites pas de souci. Utolsó szava: souci. Az utolsó mosoly, 2006. március 16-án du. 3 óraker, és az utolsó lélegzet, valamikor 3:03 és 3:13 közt, megfoghatatlanul. Az emlékezet helye: üres keretben az utolsó szó, souci.” (Mihálycsa Erika) <http://www.lato.ro/article.php/Szubjektív-látélet-az-52-Velencei-Biennáléről/913/>

¹⁸⁶ <http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle/#/page3>

¹⁸⁷ <http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle/#/page3>

„I lived and worked . . . And then it became a work – I was able to take distance with it. Then when I finally came to show the film in Venice I was busy with all the usual technical issues: sound, lighting, painting, and the size of the image. It was only when it was installed and I went to look at it that I realized that this was my mother, and I started to cry.”

A mű sorsszerűen kerek, a kimondhatatlan fájdalmat ragadja meg. Elkészítésével olyan személyes áldozatot vállalt Calle, ami minden fikciós találgatásokra okot adó művét a valóság oldalára billenti. Az élet elképzelt és valós elemeinek szétválaszthatatlanságát hitelesíti. Azonban mégis maradt egy reális kérdés, ami ingoványos talajon hagyja a művet. Hogyan lehetett biztos a diagnózisban? Mi lett volna, ha az orvos előrejelzése ellenére a betegséget egy halálos kimenetelű infarktus váltja meg, vagy egy hónap helyett több hónapos lefolyásúvá válik a haláltusa? Kételyeket ébreszthet az is, hogy a Velencei Biennále francia pavilonjában párhuzamosan kiállított *Take Care of Yourself* című művében anyja még szerepel. Daphne Merkin szerint az, ahogy e művét Calle neki ajánlja, bizarr humorra vall,¹⁸⁸ de anyja valóban meghalt.

A *Couldn't Catch Death*-ben megjelenő ágy egy halálos ágy. Sophie Calle-ra jellemzően olyan intimitással tárja fel a fájdalmat, ami zavarba ejtő. Jelen esetben is igaz Földényi F. László meglátása, miszerint olyan dolgokat mutat be, amelyeknek titokban kellene maradniuk, majd Freudra utal, aki ezt nevezte félelmetesnek, szorongatónak (unheimlich).¹⁸⁹ A halálos ágy témája a kortárs művészetben nem gyakori, ellentétben az előző évezredek művészetével, ahol bevett síremléktípust képviselt. A fotóművészetnek ugyan témája, a háborús övezetek vagy járványok idején készített képsoroknál, de ebben az esetben más történik. A halálhoz vezető utat a saját anyjával teszi meg, az élet legkedvesebb helyeivel, tárgyival övezve. Ettől pedig befurakodik a néző mindennapjaiba, a mű könnyen magamra vonatkoztathatóvá válik, nem egy távoli eseményt jelenít meg. A kortárs ábrázolások viszonylatában, egyedülálló személyességgel jelenik meg Sophie Calle művészetében a halálos ágy témája.

A teljesség igény nélkül megemlíteném Sophie Calle műveinek egy olyan lazán összefűzhető csoportját, amikor témája alapvetően másra irányul, mégis megjelennek ágyak a képsorok között. Ezek közé tartozik a *Double-Blind/ No sex last Night*,¹⁹⁰ ahol a fő téma az utazáson és filmezésen keresztül a vágy, a hódítás, a feltárulkozás, majd a szakítás, de ezek mellett rendszeresen szállodai ágyak látványa tagolja a képsorokat. Nagyon fontos súlypontként,

¹⁸⁸ „Monique Sindler, who plays the role of the mother in this book, a role she recently left behind.”
<http://www.nytimes.com/2008/10/19/style/tmagazine/19calle.html?pagewanted=all>, utolsó lehívás: 2011. 11.

¹⁸⁹ Földényi F. László: *Légy az árnyékom!* Sophie Calle. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002, 11. p.

¹⁹⁰ A film Greg Shephard – Calle volt szerelme – közreműködésével készült, egyfajta road-movie. A két művészezőről szól, akik New Yorkból indulnak útnak egy nyitott Cadillac-kel, majd Las Vegasban összeházasodnak. Útközben egymást filmezik. A képsorokat a két főszereplő egykori útinaplója egészíti ki, különböző kommentárok formájában, két különböző szemszögből.

mert az elkerülhetetlen közös pihenés ideje mindig a viszonzatlan szerelem kudarcát is jelenti.

Appointment with Sigmund Freud című művében a fehér mennyasszonyi ruha, ami megannyi művében és több ágyon is szerepel kiterítve, Freud ágyára kerül. Ezzel szimbolikus nászának gondolatát erősíti a pszichoanalitikussal, akinek módszerei, megállapításai rendszerint előkerülnek Calle művészetében.

És nem hiányozhat a Paul Auster könyvében (*Leviathan*) megelevenedő B&C&W betűknek szentelt napok sorából sem, a B betű jegyében eltöltött napból, amikor idilli Barbie babának öltözve egy ágyban (bed) ül, s a Calle-ra jellemző fehér ágynemű is, mintegy a „b” betűhöz idomulva, kékké (blue) változik.

Az alvás szempontjából fontos az Eiffel-toronyban berendezett hálószobája is, amikor Párizs szimbóluma, így maga az egész város válik ágygá, a francia művésznő álmainak helyszínévé, a látogatók történeteikkel pedig az „esti mesét” mondják el.

Sophie Calle ágyábrázolásainak tárgyi alakja sokféle. Ha saját ágya jelenik meg, akkor az duplaágy (*The Sleepers, Journey to Californai*), alkalmi helyzetekben szimpla ágy, heverő (*Exquisite Pain*) is látható. A duplaágy, franciaágy nem csak a kényelem benyomását kelti, de mivel rendszerint két párnát használ, mindig hiányzik mellőle egy társ. A hiány a vágyakozó, szerelmes nő vízióját mutatja, ugyanakkor a hiány betöltésének gondolata erotikus felhangot ad. Az egyszemélyes ágy egyes szám első személyű kijelentés, kizárólag önmagára fókuszál. Saját ágyának szerkezete átlagos – ágykeret, matrac, ágyláb összetételű –, vagy meg sem jelenik a fotókon, vagy kizárólag a fekvőfelülete. Az ágynemű többnyire fehér, hímzett szélű, tradicionális stílusú, ezzel erősítve a nőiesség, gondosság, a hívogató ágy, a boldog idilli helyzet benyomását. Nem saját ágyak esetében is fehér ágynemű jelenik meg. A gyűröttség mindig a testiség erőteljes benyomását kelti. Az első művében (*The Sleepers*) sötét színű ágyneműhuzatot használ, a párna mintáján egy fekvő alak sziluettjével. A későbbiekben már letisztultabb képet alakít ki a tárgyról.

Calle ágytípusairól elmondható, hogy művészetében végigveszi az ágyhoz kötődő tevékenységek szinte mindegyikét. Kezében eszköz ez a tárgy, amivel fogalmakat jelenít meg. Ha látszólag a háttérben szerepel, akkor bizonyos jelentéseit erősíti a műveknek. A Flusser-féle piramisnak a legtöbb eleméhez kapcsolódik valamilyen módon. Calle-nál az ágy leggyakrabban a vágynak, az intim testközelségnek, és ebből fakadóan a szenvedésnek is megjelenítője, valamint az alvás által a fikció-realitás határának összemosója, az álom és

ébredés képzelgése közötti párhuzam erősítője. Az ágyhoz kötődő tevékenységek közül a születés, szülés témája azonban nem jelenik meg művészetében – mint ahogy magánéletében sem –, bizonyítva ezzel, hogy folytonos ihlető forrásként a saját életét használja.

5. 2. Különböző megközelítések

Jelen fejezet a XX. századi és kortárs külföldi és magyar művészekre irányul, ezen belül kizárólag szobrászati ágyábrázolásokra, installációkra, és fotóval dokumentált performanszokra. Az elemzett művek a XX. század művészetén belül különböző stílusokhoz, irányzatokhoz, illetve áramlatokhoz kapcsolhatóak, de nem célozom történetiséget felállítani az alkotások között.

Kutatásom célja, hogy az ágyábrázolásokon megfigyeljem annak módját, hogy az ágyhoz kötődő tevékenységek hogyan mutatkozhatnak meg. Az ágyban fekvő test szerepe nagy hangsúlyt kaphat a figura effektív megjelenítése nélkül. Az alak nélkül ábrázolt ágyak kérdését az elemzéseken belül szeretném kifejteni, nem különálló csoportot alkotva, mert a test nélküli ágyak gondolatisága is lehet eltérő. Peter Fischer rámutat arra, hogy a modernizmus eljövételével válik az ágy önálló művészi motívummá, leválik róla a képszerű, elbeszélő kontextus.¹⁹¹ Kutatásom legfontosabb eredményének tartom annak követését, hogy az ágyakról eltűnő fekvő alak nélkül milyen jelentéstartalmak kifejezésére ad lehetőséget az önmagában megjelenő ágy.

Az ábrázolásokban rendszerint egyszerre több fogalom, jelentéstartalom sűrűsödik össze. A dolog természeténél fogva sem lehetséges például csak az alvást ábrázolni, azonban minden egyes ábrázolás magában hordozza az alvás fogalmát, hiszen az ágy alapvető rendeltetése szerint az alvás helye. A további értelmezések erre rakódnak rá, a legközelebbi az álom. A tárgy megjelenéséhez a személyesség, intimitás, magánszféra fogalmak eleve társulnak. A művek jelentéstartalmai nem fedik teljesen sem a Vilém Flusser által felállított piramist, sem a hasznosság alapján történő rendszerezést. Meglátásom szerint a szerelem hangsúlyossága megegyező Flusser rendszerével, aki a piramis csúcsára helyezte, mivel a kortárs művészetben is ez a leggyakrabban megjelenő jelentés, és a testi szerelmet, szexualitást, gender kérdéseket is magában hordozza. A kortárs és XX. századi ágyábrázolásokban

¹⁹¹ Fischer, Peter: Introduction, In: *Another World – Twelve Bedroom Stories*, kiállítási katalógus, Kunstmuseum Luzern, 2002

azonban olyan értelmezések is kapcsolódhatnak a témához, amelyek egyik előzőekben tárgyalt rendszerezésben sem jelentek meg. Ezek a következők: a már említett társadalmi nem kérdése; a lelkeség fogalma, mely talán rokonítható Flusser olvasásra vonatkozó megújulásával; a köz- és magántér szembeállítása; a politikai és társadalmi problémákra való reflektálás gondolata; a szakrális és transzcendens élmények színtere; valamint nagyon lényeges a testiség olyan fokú jelenléte, ami szinte egyenlővé, testmetaforává alakítja a tárgyat, így lehetőséget adva az alak nélküli ágyak formanyelvének megszületésére. Az ágyábrázolás fogalmának legszűkebb értelmezése magától értetődő módon a figura nélküli ágy lehet, azonban erről csak a XX. századtól kezdve lehet beszélni. Az alakkal ábrázolt ágyak sokkal régebbi múltra tekintenek vissza, a figura nélküli ágy újdonság.

A XX. századi és a kortárs művészetre jellemző értelmezések mellett megfigyelhető azoknak a gondolatoknak a jelenléte is, melyek már évszázadok óta a művészettörténet részét képezik.

A fekvő test

Az ágyakhoz gondolatilag legközelebb a fekvő alak áll, így figyelmem kiterjed erre is.

A földön fekvő figura vízszintes pozíció, valójában ágyat nem ábrázol, a test egyéb formán való elhelyezése, az ágytól végképp eltávolodva, pedig már egészen más kontextusba helyezi. Azonban a fekvő alak sok esetben nagyon pontosan ráirányítja az ágy jelentésére a figyelmet. Attól, hogy nincs alatta a tárgy, az alakot befogadó környezet mégis fekhellyé válik. A fekvés, az alvás, a vízszintes testhelyzet nyitja meg az ágyábrázolások egyik értelmezését.

Körösényi Tamás 1982-ben, bécsi ösztöndíja idején készített egy földön fekvő, drapériával félig letakart gipsz alakot (35 .ábra). A figura installálása közvetlen, ugyanis a terem padlójára helyezi, semmiféle pódium vagy dobogó nincsen alatta. Körösényi több alkalommal kiállította. A Műcsarnokban 1985-ben, majd később az Uitz Béla teremben, Dunaújvárosban. A Műcsarnokban kiállított installációban az alak már nem egymagában jelent meg; három figura feküdt a padlón, és ezzel a bécsi változat védtelen magárahagyatottsága kiteljesedett. A drámai megvilágításban, fekete fólián és üvegszilánkokon fekvő testek egy tragikus baleset képét vizionálták.¹⁹² Később, az Uitz Béla teremben, a fekvő alakokat szilánkok nélkül állította ki, így sokkal kevésbé drámai, viszont mégis „szívemarkolóbb” látványt nyújtottak, megjelent bennük az első bécsi figura

¹⁹²A műcsarnokbéli kiállítás megnyitója után, tragikus módon, külföldön három terrortámadást hajtottak végre, a híradásokban hasonló képek fogadták az embereket, mint Körösényi kiállításán. Sajnálatos, de az ábrázolt téma mindennapi aktualitást kapott. (1985. december 23., a dél-afrikai Amanzimtoti elleni MK bombatámadás, december 27., a Róma-Bécs repülőjárat elleni támadás, valamint a WHO elleni támadás Nicaraguában.)

magányossága, védtelensége. A padlóra helyezve nem keltették az alvás hatását, hanem láthatóan élettelenek, halottak voltak. Nem tudom, hogy Körösenyi Tamás ismerte-e a Magyarországon még a XVII-XVIII. században is élő népszokást, miszerint a haldoklónak, betegnek a földön ágyaztak meg.¹⁹³

Körösenyi Tamás nem ágyat ábrázol, viszont szobrai azon művek csoportjába tartoznak, melyek a fekvő alakokkal foglalkoznak. A bécsi figuránál vetődik fel leginkább az igény a tárgy megjelenésére, az ágy hiánya a fekvő alak alól szorosán hozzátartozik a jelentéséhez. A fekhelyről lekerülő, földön heverő alak hiányolja azt a gondosságot, a kényelmet, amit az ágy nyújt. A figura védtelensége a tárgy hiányával is fokozódik.

Timm Ulrichs szándékosan nem helyezi kiállítótérbe *Der Findling* (1978) című művét, falevelekkel borított tisztáson fotózza le a két részből álló, 170x175 cm-es alapterületű gránit tömböt (36. ábra). Ulrichs mélyedésként belefáragja összekuporodó alakját mindkét vágott felületbe, az egyikbe aztán bele is fekszik. A több mázsás kő képzeletben összeilleszthető lenne, és ezzel a bezárulással a kötömbből való szabadulás lehetetlenné válását is megjeleníti. Azonban ugyanez visszafelé is értelmezhető, a két kő lehet feltárulás, mely így születéssé válik. A fekvő alak kiszolgáltatott, ezt a helyzetet fokozza az is, hogy a művész teljesen mezítelen. A fekvő test állapota a mű nagyon sok rétege közül az ágy szerepére irányíthatja a figyelmet.

Nagyon hasonló Ana Mendieta 1976-os *Cím nélkül* („*Silueta*” series) jelzett műve, amikor a kubai művésznő testének életnagyságú körvonalát homokba vájta, és ezt vörös pigmenttel töltötte ki. A szilárd halmazállapotú, de apró szemcséjű homok, ami így alkalmas a lenyomatképzésre és megőrzésre, valamint a mélyedésbe belekerülő lüktető vörös szín a testet idézte meg. Mendieta alkotása mulékonyabb, inkább az elmúláshoz köthető, míg Ulrichs munkája annak kőfaragvány volta miatt az állandóság érzetét kelti. Ezek a művek nem jelenítenek meg ágyat, viszont a fekvő alak témája rokoníthatóvá teszi őket. Míg Ulrichs visszafekszik a mélyedésbe, Mendieta installációjában a hiányzó női alak, a test hiánya az elsődleges.

Ricky Swallow aprólékosan kidolgozott fafaragványai meghökkentően élethűek és részlet gazdagok, ami időigényes munkát sejtet. Szobrai nem csak a látványosságról szólnak, inkább

¹⁹³ Zentai Tünde tanulmánya szerint, melyet disszertációm 4. 1. Bútor történeti kitekintés - Az ágy és az alvás története fejezetében elemzek.

az elmélyült kontempláció tárgyai.¹⁹⁴ A *Sleeping Range* (2002) című alkotása ugyan nem ágy, viszont a fekvésnek és a testnek egy nagyon sajátos jelenkori helyzetét, mégpedig egy életnagyságú, faragott hálósákok jelenít meg (37. ábra). Kötődik az ágyneműhöz, matrachoz, de mégis más, mert befogadja a testet, körülöleli, pontosan illeszkedik használójához. Erőteljesebb a benne lévő testiség, személyesség, hiszen a saját hálósákomat nem adom oda akárkinek. Az ágy és a test összevont megfelelője. Szinte ágynak mondhatom, mert alvásra szolgál, de hordozhatósága olyan mobilitást biztosít, ami a fekvőhely természetétől idegen. Ez a jelenkori használati tárgy lehet akár az otthontalanság jelképe is, de pozitív értelemben az utazás, kirándulás, kikapcsolódás kelléke. Egyfajta természetes vándorélelmódot idéz,¹⁹⁵ a hétköznapokban ugyanakkor nem kelti az otthonosság érzetét.

Ricky Swallow munkáira jellemző az anyag barokkos hatású kialakítása, továbbá olyan kortárs gondolatok összekapcsolása, amelyek napjaink használati tárgyait és bizonyos szimbolikus, metaforikus képeket ötvöznek. A *Sleeping Range* a testnek, a pihenésnek, és az alvásnak a megfelelője, de a tárgyból adódóan egyfajta magányosságot és átmenetiséget is mutat. Ágyat nem ábrázol, így talán a fekvő alakhoz lehetne kötni, de fekvő alakot sem ábrázol. Tehát mégis csak a fekvő és a pihenő test metaforája.

A szerelem ágyai

Az általam kutatót ágyábrázolásokban megjelenő különféle jelentéstartalmak közül a leggyakoribb a szerelem. Több dolgot is összefoglalok ezzel, ide tartozik a szexus témája, mint az erotika, a vágy, a testi és lelki egyesülés; az éppen zajló, a már megtörtént vagy csak vágyott cselekmény; a beteljesült vagy beteljesületlen szerelem, vagy mindezeknek csak a lehetősége. Alkotónként egyidejűleg más aspektusok is gazdagíthatják a művek jelentését.

George Segal *The Motel Room* (1967) című szobra a franciaágyon fekvő női alak mellett egy csípőre tett kezű, álló férfit is ábrázol (38. ábra). Segal gipszinstallációiban az alakok testtartása, a valós környezet fontos jellemző. A páros kompozíció klasszikusnak tűnő amerikai témát jelenít meg, akár filmekből is ismerős lehet a hatalmas országot kocsival átszelő, autós-hotelben megszálló és szeretkező páros, vagy a folyamatosan úton levő élet megjelenítése. A női alakról nehéz eldönteni, hogy ébren van-e. A férfi gondterhelten tűnő

¹⁹⁴ Bywater, Jon: *Vitamin 3D New Perspectives in Sculpture and Installation*, Phaidon, London, 2009, 298. p.

¹⁹⁵ A sztyeppe népek használtak régen is hasonló hordozható fekvőalkalmatosságokat.

testtartása, csípőre tett keze és félig felöltözött, nadrágot viselő alakja, a gyűrött lepedő, a használt párnák, inkább egy cselekmény befejezését sugallják. Az ágyon fekvő nő magára hagyottnak, kiszolgáltatottnak tűnik, mert ha alszik, akkor még csak nem is tud a körülötte zajló eseményekről. A nő keresztben fekszik, nem hagy helyet a férfinak, már nem hívogató az ágy, nincs hely a férfi számára. Segal nem határozza meg pontosan a szituáció résztvevőit, így feltételezhető akár az is, hogy a két alak egy kamionsofőr és egy helyi örömlány. A szobrok által megjelenített feszültség eredhet abból is, hogy valójában nem csak a motel ágya ismeretlen számukra, hanem ők is egymásnak.

Drozdik Orsolya *Az Én fabrikálása: Test-én (1993)* című installációjában, témám szempontjából, lényeges az emelvény, mely többszöri változtatásokkal, a művésznőről készült szobor alatt áll. Az ihletet Clemente Susini XIX. századi „medikai Vénusza”, ez a zavarba ejtően élethű, orvosi viaszszobra adta, ami csipkézett párnán és bársonyos matracon fekszik. A múzeumok és egyetemi gyűjtemények számára készített viaszbabuk azt a célt szolgálták, hogy a kívül érintetlen szép női test feltáruljon a belső szervek tudományos megfigyelésére. Drozdik ezt egyfajta erotikus, szerelmi feltárulkozással azonosítja, viaszból vagy gipszből készített saját alakját is ágyszerű emelvényre helyezi. A művét folyamatosan átalakítja. *Az én fabrikálása: Medikai erotika* című fekvő alakját 1993-ban (New York, Anderson Gallery) selyem lepedőn, rojtos takarón, díszes ágylábra helyezve installálja (39. ábra). *Az én fabrikálása: Test-én* (Zürich, Peter Kilchmann Galerie) installációban, 1994-ben, a testéről készült szobrot egyszerű vasasztalra helyezi, melynek ridegsége a mai korboncnoki asztalokra emlékeztet. Később viszont az ágyra ilyen módon már nem helyez hangsúlyt. Míg az előző alkotásoknál az ágy lába, formája az eredeti koncepcióval párbeszédben maradt, addig 2011-ben, a debreceni Modemben posztamensre kerül, és már csak egy selymes takaróval és díszpárnával utal vissza rá. A Drozdik bizarr és sajátos hangvétellű, sokrétű művében megjelenő ágy a tudományos, gender kérdések mellett kapcsolódik az erotika és szerelem témájához is.

Louise Bourgeois *Red Rooms (Parents)* (1994) című művét cellasorozatainak jellemzői uralják, a világtól lehatárolt részben minden tárgynak fontos jelentése van. A külső és a belső, a privát és a nyilvános, a védett és a védtelen, a látható és a láthatatlan, a lelki és a testi fájdalmak folyamatos párbeszéde jellemzi ezeket az elhatárolt tereket. Ebben a szobában szülei kapcsolatát, a férfi és nő viszonyát dolgozza fel. Az ágyon egy hímzett felirat olvasható, „Je t’aime” szöveggel. A szülői hálószoba szenvedélyes vörös színe feszültséget

kelt. Bourgeois szerint azért voltak apjának szeretői, mert túlzottan tisztelte az anyját, és ezért a kicsapongásait nem vele élte meg, de ez a házasság kudarcához is vezetett.¹⁹⁶

Az egy évvel később készített *In and out* (1995) cellája összegző mű, leginkább az anyja szenvedéseihöz köthető, akit Bourgeois hosszú ideig ápolt. A húsdarálók és üveggömbök közötti ágyábrázolás csak egy része az egész installációnak. A matracon elnyúló gipsz test, fej és karok nélkül, jellegzetes ívben feszül meg, ez a Hisztéria Íve.¹⁹⁷ A mű értelmezése a betegség témájához szorosan kötődik, ugyanakkor Peter Fischer rámutat arra is, hogy Bourgeois megjelenített világában öröm és fájdalom olvad össze. Az ívben rejlő feszültség szexuális kisugárzású, a nemi aktus nélküli orgazmust, a visszafojtott vágyakat jeleníti meg.

A *Seven in Bed* (2001) című installáció üveglapokkal hermetikusan körülzárt ágyában varrott, rózsaszínű, egyforma alakok ölelik egymást (40. ábra).¹⁹⁸ Nehéz megkülönböztetni őket, mert a puha anyagból varrott univerzális babák testének nemi identitását nem jelzi, pusztán néhány alaknak van férfi nemi szerve. Nem feltétlen csoportos szexet mutat be, az ágyon több fej van, mint ahány test, bizonyos alakoknak két feje van.

A szexualitásnak és a párkapcsolatoknak sokkal inkább a lelki síkjaira utal. A kétféjű alakok az egyszerre, párhuzamosan folytatott kapcsolatokra is utalhatnak, vagy a történetiségre, vagy akár Bourgeois életrajzi emlékeire, arra a traumára, hogy szülei házasságában apjának mindig volt egy vagy több nő az életében. Ha a szülői ágyba adott esetben más is belefeküdhet, annak a nyoma, ha fizikailag el is tűntethető, lélekben nem.

A Louise Bourgeois művészetében megjelenő ágyak főként a testiség, a vágyak, a lelki szenvedés színterei, a megjelenő szexualitásra trauma és lélekelemzés rétegződik.

Sarah Lucas a Young British Artists csoportnak Tracey Emin mellett az egyik legismertebb alakja. Az *Au Naturel* (1994) című installációjában a női és férfi nemi szervek érzékeltetésére dinnyét és vödröt, valamint két narancsot és egy álló uborkát használ, alapként egy koszos, használt franciaágy-matracot támaszt a falhoz (41. ábra).¹⁹⁹ A heteroszexuális Lucas férfias

¹⁹⁶ Fischer, Peter: Strength Drawn from Emotion: Louise Bourgeois' Laboratory, In: *Another World – Twelve Bedroom Stories*, kiállítási katalógus, Kunstmuseum Luzern, 2002

¹⁹⁷ Jean Martin Charcot, francia idegyógyász, kísérletek alapján több klinikailag diagnosztizálható formáját különítette el a hisztériának. Munkájának eredményeként a hisztériát 1887-ben hivatalosan is neurológiai betegségnek minősítették, kiemelve az ókor óta egyfajta női betegségnek tartott megítélésből. Saját kutatásaihoz és oktatási segédanyagként gyakran alkalmazott betegekről készült rajzokat és fotókat, hogy a neurológiai tünetekkel együttjáró testhelyzeteket rögzítse.

(Fischer, Peter: Strength Drawn from Emotion: Louise Bourgeois' Laboratory, *Another World – Twelve Bedroom Stories*, Kunstmuseum Luzern, 2002, Kiállítási katalógus)

¹⁹⁸ Ezt megelőzi *Eight in Bed* (1988) című grafikája, ahol a kerekded formák mellett az arcokon és a ruhákon is felismerhető a férfi és a női alakok nemisége, valamint intenzívebb a szeretkező testek érintkezése.

¹⁹⁹ <http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A6641318>, Utolsó lehvás: 2011. 02.

karakter, műve a nemiségről és szexualitásról humoros, ironikus állásfoglalás. *Spinster* (2000) című művében hasonlóan tekint a testre, az álló matracra két tükörtojás alá egy heringet helyez. Véleményem szerint értelmezéséhez nem lehet Rachel Whitereadet kikerülni,²⁰⁰ aki 1993-ban nyeri meg a Turner Prize díjat, de ezt megelőzően már kiállította ágyöntvényeit, melyek '89 és '92 között készültek. Sarah Lucas *Au Naturel* (1994) matracának föltámasztása megidézi számomra Whiteread *Amber Bed* című gumiöntvényét. Az ágy horizontális pozíciójából kimozdított matracok hagyományos értelmezése a művész és a művészettörténet szerint egyaránt testekké alakítja a szobrot. Sarah Lucas már egy ismert vizuális képhez, plasztikai formához nyúlt. Míg Whiteread a nyilatkozataiban hangsúlyozza matracainak hasznátságát, felidézi a Londonra jellemző állapotokat, addig szobrai a minimalizmus egyszerűségével hatnak, plasztikai és logikai csavarokkal jut el a végső formához. Sarah Lucas ezzel szemben valóban piszkos, használt darabot állít ki, az *Au Naturel* alapját Berlinben vette egy ószeresnél.

Nem osztom Daniel Ogilvie véleményét,²⁰¹ aki azt állítja, hogy csak Whiteread ágyai képesek testté válni, Lucas alkotásai nem. A ráhelyezett férfi és női attribútumokkal, a nemi szervek leegyszerűsítésével érzékelteti a férfiúi és a női testet, azzal pedig, hogy egy matracon állítja őket ki, szexuális együttlétüket is jelzi. A föltámasztott matrac pedig nem csak Whitereadre való utalás, hanem valóban félig felülő testet idéz meg. Sarah Lucas nem ábrázol alakot, matracinstallációi testmetaforák, leginkább a nemi identitás és a szexualitás témájához kapcsolódnak.

Tracey Emin *My Bed* (1999) című installációjában saját ágyát és mellette személyes tárgyait helyezi a kiállítótér középpontjába (42. ábra). Emin zűrös magánéletének kitergetésével vált ismertté, az ágy jellegét meghatározzák a köré helyezett dolgok, amelyek használójának lelkiállapotát tükrözik. A földön italos üvegek, különböző intim és személyes használati tárgyak, mindezek összevisszasága, szétszórtsága pedig tovább fokozza az ágy bevetetlen ziláltságát. Jelentéséhez szorosan hozzátartozik formája, ugyanis nem egyszemélyes heverő, hanem két ember befogadására alkalmas franciaágy, két párnával. Ogilvie azt írja dolgozatában, hogy Emin valóságos tárgyakat helyez köré, s ezáltal szociális kontextusba helyezi az ágyat. Nem törekszik rá, hogy szép legyen, koszos, használt, esetleg szagok is

²⁰⁰ A YBA csoporttól viszonylag függetlenül indult Whiteread karrierje, a brit kortárs művészet vezető alakjáié, akit részben a YBA tagjaként is számon tartanak, de Whiteread még nem vett részt az első nagy közös kiállításukon. (Townsend, Chris, *The Art of Rachel Whiteread*, Thames and Hudson, 22. p.)

²⁰¹ Ogilvie, Daniel: *A Tension between Form and Narrative: Rachel Whiteread's „Beds”*, 33. p., http://www.danpoy.com/Assets/Art_History_photos/Dissertation_final.pdf, Utolsó lehvás: 2011. 06.

keveredhetnének a mű érzékeléséhez. Azonban nagyon fontos itt Ogilvie azon meglátása, miszerint a műnek nincsen semmiféle szaga.²⁰² Akármennyire is egy lerombolódott, zilált életteret láttat, mégiscsak műalkotás, nem valóságos hálószoba, s ezt erősíti a szagok hiánya.

Csizmadia Alexa azt írja, hogy az ágy körül látható szemét a kétségbeesés lenyomata. A munka az önéletrajzi elemeken kívül reflektál Rauschenberg *Bed* (1955) című művére.²⁰³ Fontosnak gondolom megjegyezni, hogy Emin *My Bed* installációját a Saatchi Galéria is kiállította, ahol ugyanabban a kiállítóterben négy évvel előtte Sarah Lucas is bemutatta a falhoz támasztott matracát. Ekkor Rachel Whiteread szenvedélytől mentes, letisztult, minimalista formavilágú ágyábrázolásai már szintén ismertek voltak. Ahogy reflektál Sarah Lucas Whiteread ágyára, éppúgy reflektál Tracey Emin Sarah Lucas ágyára, vagyis nem csak Rauschenbergére, hanem azt gondolom, hogy Whiteread ismert dupla ágyaira is.

Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995 című műve egy sátor, amelyre Emin, azoknak a nevét varrta, hímezte, írta fel, akikkel ebben az időszakban aludt. A kicsinyített hálószoba személyes, aprócska tér, valójában Emin ágyát, testközelségét jelenti. A sátorra szeretőinek, rokonainak, ikertestvérének, illetve két meg nem született gyermekének a nevét írja, varrja fel.

Tracey Emin továbbra is foglalkozik a személyes tér és az alvás gondolatával. 2002-ben készíti a *To Meet My Past* című installációját, ami a díszes, baldachinos vasággal egy romantikus leányszoba hatását kelti. Az ágy függőnye, takarója, párnái, Emin által varrt színes anyagokból állnak, a fejtámla mögött egy rózsaszínű textíliára egy rajzot varr fel, amely egy temetőben üldögélő fiatal leányalakit ábrázol. Ez az ágy a gyermekkor és az emlékezés témájához kapcsolódik, a rajz viszont az elmúlást tükrözi, így a mű metaforájává válik a születésnek és elmúlásnak, az időnek.

A Berhidi Máriával készített interjúmban alkotásainak nagy mélységben való feltárására nyílik mód.²⁰⁴ *Ó-ék* (2000) című műve a szerelem, a testiség, a szexualitás, az idő, az elmúlás és a megújulás fogalmakkal határolható körbe. Az ágyábrázolásában emberi alak nem jelenik meg. Az újra és újra frissíthető fűzfaágakkal töltött tükrös paplanok szorosan egymás mellett állnak, testekké válva, így a közös ágy egyesülésüket is jelenti. Berhidi egészen korai munkásságában kő-, illetve bronzszobrai közt is fellelhetőek ágyábrázolások, de itt még

²⁰² http://www.danpoy.com/Assets/Art_History_photos/Dissertation_final.pdf, Utolsó lehvás: 2011. 06.

Ogilvie, Daniel: *A Tension between Form and Narrative: Rachel Whiteread's „Beds”*, 28. p.,

²⁰³ http://artportal.hu/lexikon/muveszek/emin_tracey, Utolsó lehvás: 2011. 06

²⁰⁴ Melléklet: *Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről. 6.1. Interjú Berhidi Máriával*

figurális formanyelvet használ. Bronzszobrai formailag rokoníthatóak Schaár Erzsébet terrakotta kis ágyas plasztikáival, azonban Berhidi esetében a hiány fontos alkotóelemé válik.

Joep van Lieshout művészetében az ágy és hálószoba visszatérő téma. Konkrétan ágyat ábrázoló szobra a *Modular Multi-Woman Bed* (1998). Függőleges és vízszintes irányban is többszörözi, fokozza a letisztult formavilágú dupla ágyakat.²⁰⁵ Azt írja, hogy ez az egyszerű moduláris rendszer úgy illeszkedik egymáshoz, ahogy a régi ágyak, amelyben szegény unokatestvérek alszanak együtt. Végtelenségig reprodukálható darabok, nem ismer határokat, csakúgy, ahogy a vágy sem.²⁰⁶ Címe is erre utal, a nőket, így a vágyakat is megsokszorozhatja az ágyban. Letisztultsága ellenére, nem csak a pihenés, hanem a vágy, a testiség és a szexuális aktus lehetősége is megjelenik.

Van Lieshout különböző kapszulái, konténeerei gyakran hálószobát jelenítenek meg. Az ágy és leegyszerűsített környezete befogadására alkalmas a *Maxi-Capsule-Luxus* (2002). A *Mini Capsule 6.*-ban (2006) már csak egy matrac fér el, de többszörözi őket, a hat egységből álló konténer színe és formája visszafogott. Leginkább a pihenés és az alvás fogalmaira lehet asszociálni, semmire sem tesz utalást, ellentétben a kívül-belül piros *Maxi-Capsule-Luxus*-szal, melyben a nagy, vörös párnák, és a vörös szín használata erotikus felhangot ad a műnek (43. ábra). A vörös kapszula alapján készít egy szerelmi jelenetet bemutató grafikát is, ahol a kapszula ablakán benézők, a voyeur pozíciójába kerülve, egy drámai szerelmi háromszög szemtanúivá válnak: egy meztelenül térdelő férfi, a párnák között egy fekvő női alak, a földön pedig egy másik nő, aki mellett vészjóslón balta hever. Szobrai lehetnének a zavartalan pihenés kapszulái is, viszont a grafikákon megjelenő henyélő, párnák között tévén néző, ivó férfiak, meztelen női alakok, bárpultokkal felszerelt konténeerek rajzai inkább a zavartalan élvezetekre adnak hermetikusan elzárt lehetőséget.

Talán elhelyezéséből adódik a *Dinamo Hotel Capsula* (2010) meditatív volta, mely kizárólag egy faltól-falig duplaágyat, nagy tetőtéri és panoráma ablakot tartalmaz, de nem kiállítótérben helyezi el, hanem vízparton.²⁰⁷ Van Lieshout *Dinamo Hotel Capsulája* látványosan jó minőségben kivitelezett, inkább a luxushoz kapcsolódik, a pihenést, a töltődést megjelenítő, már-már szakrális helyé válik az előző kapszulái kicsapongó gondolatiságához képest.

²⁰⁵ A bútorok történetében a Ware-i Nagy Ágy (Great Bed of Ware) rendelkezett megdöbbentően nagy méretekkkel, ami több pár befogadására volt alkalmas, azonban ez egy művészi használati tárgy, nem szobor.

²⁰⁶ <http://www.ateliervanlieshout.com/>, utolsó lehvívás: 2011.05.

²⁰⁷ Szintén kültéren állt Németh Ilona *Kapszula* (2003) című műve, ami egy városi köztéren álló, interaktív, befogadó fekvőhelyként funkcionált, vagy Krzysztof Wodiczko *Homeless Projektion* című objektje, aki hajléktalanoknak készített kerekeken gördíthető, néhány személyes tárgy elhelyezésére alkalmas, hengerszerű ágyat.

Owen Eric Wood *Eric and Eric* (2006) című művében két életnagyságú párnát és egy paplant helyez függőlegesen a falra (44. ábra). Az egyik párnára egy gipsz mellszobrot helyez, amit félig betakar. Az installációra videót vetít.²⁰⁸ A szoborra vetülő képnél létrejövő térélmény még intenzívebbé válik, a háromdimenziós hologram hatását kelti.²⁰⁹

Az a csavar, amit Keserű Zsolt megtesz *Petit Male* című művében, vagyis a befekvés a vetített kép mellé, nem tud megjeleníteni Wood alkotásában. Az oldalfalra felerősített párnák és paplanok kizárják, hogy Wood valójában is bele tudjon feküdni az ágyba. A behelyezett szobor, és az erre vetülő videó sokkal mélyebb árnyékokat kelt, így Wood ágyba bemászó alakja tűnékenyebb a mellette fekvő szoborénál. Esetében egy valóságos, érzelmes élethelyzet jelenik meg, míg Keserűnél a megduplázott alak jelentéstartalma összetettebb.

Eric Wood alkotása nem csak az alvásra irányul. A helyzet, hogy „fölmászik” az ágy a falra, erőteljes megfigyelésre ad lehetőséget, a benne zajló cselekményt ragadja meg, ami a szerelem és a vágy irányába viszi az ábrázolt ágy jelentését. Művében mindkét alak férfi, így a homoszexualitás témája jelenik meg. Az elutasítást, elhidegülést, egy kapcsolat végét dolgozza fel. Álmatlan vergődésében a szerelem érzésének nemtől független voltára tapint rá, a közös ágy, és az abban viszonzott vagy viszonzatlan érzelmek hasonló lelkiállapotokat kelthetnek.

Jonathas de Andrade *2 em 1* (2010) című, 28 fotóból álló képsorozata két férfi munkafolyamatát mutatja be, ahogy két egyszemélyes faágyból a leghagyományosabb eszközökkel, kezük gondos munkájával egy franciaágyat készítenek (45. ábra).²¹⁰ A két faágy szisztematikus szétszedésével, az egymással érintkező ágylábak kivételével és a keret egyesítésével, az asztalosmunka elvégzése után behelyezett nagy matraccal, az egyes ágy kétszemélyessé válik. Az egyesítésük túlmutat azon, hogy miként is készülhet egy franciaágy, nem csak fizikai, hanem szellemi egyesülésre, az összetartozásra is utal. Nem lehet ugyanis tudni, hogy az ágy milyen célból készül.

Az ágy szexuális értelmezési lehetősége miatt a két férfi egyesítő munkája homoszexuális tartalmat is kölcsönöz a műnek. Nem lehet eldönteni, hogy saját maguknak vagy valaki másnak készítik. Az ágy funkcióira semmi nem utal, pusztán maga a tárgy jelenik meg, és az

²⁰⁸ Bizonyos részletei rokoníthatóak Keserű Zsolt *Petit Male* című munkájával, azonban nagyon sok különbség is adódik. Bukta Imre 2011-es ágyas installációjával is felfedezhető némi rokonság, azonban itt csak a vetítés pozícióját emelném ki hasonlóságként, ugyanis Bukta műve mind témájában, mind anyaghasználatában eltér az említett két alkotástól.

²⁰⁹ <http://www.owenericwood.com/ericanderic.html>, Utolsó lehvívás: 2011.12.

²¹⁰ <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade-eng/2-in-1>, Utolsó lehvívás: 2011.11.

egyesítés folyamata, a szimpla ágyból dupla ággyá válás, a két test befogadására alkalmas tárgy értéke nagyítódik fel.

A köz- és magántér, a kulturális különbségek, a társadalmi és politikai kérdések ágyai

Jelen bekezdés ágyai sajátos csoportot alkotnak, Flusser értelmezéséhez vagy a valós használathoz csak részben kapcsolódnak, inkább a XX. századi és a kortárs művészetre jellemző problémafelvetések nyilvánulnak meg bennük. Leginkább a köz- és magántér viszonya, a kulturális különbségek, a társadalmi és politikai kérdések mentén értelmezhetőek. Bizonyos művek akár alkothatnának külön bekezdést is, mint a politikai értelmezésű ágyak,²¹¹ de különálló témaként mindent nem állt módomban kidolgozni. Az ágyábrázolásokban a kritikai attitűdöt, feszültséget felmutató alkotásokat sorolom a jelen bekezdésbe, de természetesen megfigyelhetőek átfedések, mert egyszerre több fogalom, jelentéstartalom is összesűrűsödhet bennük.

Pepon Osorio *The Bed* (1987) című műve társadalomkritikus alkotás. Installációja távolról giccses, romantikus hatású ágy, amelynek színes mintázatáról közelről kiderül, hogy különféle tárgyakból, műanyag apróságokból olcsó, könnyű bővlikből, szentimentális csecsebecséből áll (46. ábra). A Puerto Ricó-i születésű művész arra az erőszakra és felfordulásra utal, melyet népe az ötszáz éves gyarmati uralom alatt szenvedett el. Az ágy díszítései a művész szándéka szerint azoknak a tömeggyártott tárgyak felhalmozódására és átváltozására utalnak vissza, amelyek a latin amerikai háztartásokra jellemzőek.²¹² Az élet fontos eseményeinek helyet adó tárgyat a tömegtermelés szemete kedélyesen díszíti.

Guillermo Kuitca festőművész *Le Sacre* (1992) című installációja ötvennégy ágyból áll, melyekre térképeket festett (47. ábra). Ezeket az ágyakat először falra rögzítve állította ki, majd később vízszintes helyzetben is. Hans-Michael Herzognak adott interjújában úgy emlékszik vissza, hogy az első matrac festménye spontán készült, és csak utólag szembesült a jelentésével.²¹³ Kuitca az ágyhoz kapcsolódó jelentéstartalmakra rétegi a világ térképeit, így

²¹¹ Többek között ide sorolnám az elemzéseimből kimaradó Szentjóby Tamás *Háromszemélyes Hordozható Lövészárok* (1968) művét is, mely három ember egyidejű közreműködésével hordágyként funkcionált.

²¹² Collins, Judith: *Sculpture Today*, Phaidon Press, 2007, 159. p.

²¹³ <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=507&large=1>, Utolsó lehvívás: 2011.03.

a magán- és a köztér fogalmán túl ennek a sorozatnak a politika is témáját képezi. A falon látható ágyak installációja egészen más hatás kelt, mint horizontálisan elhelyezve. A szürke különböző árnyalataival festette meg a térképeket, a matracok gombjait pedig, melyek a szövetet és a szivacsot egyenlő ritmusban rögzíténék, rendeltetésüket megváltoztatva olyan helyre varrta, ahol a térképen egy-egy fontosabb helyszín található.

A falra installált variáció engem arra a száz éves, elszürkült pesti bérházra emlékeztet, amelyben családommal éltünk gyermekkoromban; felújítatlan, régi homlokzatán a golyótalálatok megőrizték a világháború és az '56-os harcok nyomait. A horizontális változatban az ágy ilyen fajta mintázata kevésbé érvényesül. Kuitca fontosnak ítéli megjegyezni a vele készített interjúban, hogy ő argentin művész, az ágyakra viszont európai, afganisztáni és kínai térképeket választott. Azt mondja, számára ezek a helyek, sokkal inkább geográfiai vagy topográfiai helyszínek.²¹⁴ Elidegeníti saját magától a helyet azzal, hogy szándékosan olyat választ, amiről neki magának nincs semmi vizuális prekonceptiója vagy élménye, így a földrajzi helyet és annak térképét teljesen absztrakt módon tudja kezelni. Fontosnak gondolom, hogy saját hazáját, Argentínát, sosem ábrázolta, és ezek nem a művész ágyai, így ezzel a személyes tér fogalma helyett kollektív ággyá alakítja matracait, melyek összekapcsolódnak a történelemmel és aktuálpolitikával is.

Franz West művészetében az ágy, a fekvő, ülő testhelyzet visszatérő téma. A *Test* (1994) című installációját a Museum of Contemporary Art bejáratánál, Los Angelesben állította ki (48. ábra). A huszonnyolc szófából álló mű minden egyes darabját textíliával vonta be, melyek a környékre jellemző különböző etnikai csoportoktól származtak.²¹⁵

A négy sorba folyamatosan egymás mellé rakott ágyak szemtől szembe rendezett helyzete kommunikációt, egyben ellentétet is mutat. Gondolatiságában fontos a kollektív, közösségi jelleg, tehát hogy többen is egyszerre helyezkedhetnek a fekvés, pihenés ellazult állapotába. A vízszintes test egyfajta passzív dolgot, a hétköznapi aktív tevékenységek letételét jelenti, a megnyugvás érzetét nyújtja, de emlékeztet egy pszichoanalitikai ágyra is, ahol a fekvő ember belső világa, tudatalatti énje kerül piederasztálra, így a „közös pihenés” állapotában zárójelbe kerülhet minden etnikai különbség. West nem csak szemléltet tárgyaival, hanem azáltal, hogy rájuk lehet ülni, feküdni, a nézőt is bevonja a művészeti térbe, így igazán csak vele együtt válhat teljessé az alkotás.

²¹⁴ <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=507&large=1>, Utolsó lehvívás: 2011.03.

²¹⁵ Collins, Judith: *Sculpture Today*, Phaidon Press, 2007, 120. p.

Németh Ilona vörös bársonnyal bevont *Többfunkciós nő* (1996) című objektje, a szexualitáson keresztül társadalomkritikát fogalmaz meg. Az ágy gomblyukain elhelyezkedő nyílásokból a nőiséghez kapcsolódó hangokat lehetett hallani. Németh Ilona elmondása szerint az akkor Nyugatról bejövő férfimagazinokra adott választ azzal, hogy a nőiességnek több árnyalatát is felmutatta. A kulturálisan valóban létező viselkedésformák, szerepek jelennek meg a magazinok által sugallt, kizárólagosan szexuális pozíció helyett. Alkotásaiban a társadalmi szerepek megfogalmazásán keresztül a nőiességre ad különböző válaszokat.

Németh Ilona installációinak inspirációiról a vele készült interjúban bővebben is írok.²¹⁶

Szigeti Csongor az 1956-os forradalomhoz és szabadságharchoz kapcsolódó installációjában (2006) tovább gondolja az ágy által nyújtott védett állapotot. Más műveihez képest itt valóban megjelenít egy ágyat, párnával, lepedővel, takaróval együtt, melyekre nagyméretű régi képeket nyomtat. A pihenés és a magánszféra fogalmát állítja szembe az '56-os forradalom képeivel. A biztonság és az alvás nyugalma kerül egy olyan köztérrel vizuálisan kapcsolatba, mint a forradalom boldog fiatal arcai, a harcok, és az utcán fekvő elhagyatott emberi testek fotói. A párnából hallatszó, utcai puszkazaj hangja mindezt még erősíti. A sarkított szituáció kontrasztosan az ágy jelentésére irányítja a figyelmet. Szigeti Csongor művészetében többször tér vissza a fekvő alakhoz, az ágy különféle értelmezéseihez, melyeknek az általam készített interjúban mélyebb megismerésére is mód nyílik.²¹⁷

Christopher Doyle intermédia művész *50.000 Beds* (2007) című videó projektje²¹⁸ önmagában jelentőséggel bíró művészeti alkotás, a benne közreműködő alkotók különféle megközelítései ezen belül értelmezhetőek. Többben a szállodai szobával és az abban való létezéssel foglalkoznak, kimondottan az ágy csak a munkák felénél kulcsfontosságú. Például

²¹⁶ Melléklet: *Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről*. 6.4. Interjú Németh Ilonával

²¹⁷ Melléklet: *Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről*. 6.6. Interjú Szigeti Csongorral

²¹⁸ „Egy jó ideig úgy gondoltam a hotelszobákra, mint szent terekre, szentélyekre, visszavonulásra a mindennapi élet folyamatából. Ahogy egyre gyakrabban kezdtem el utazni, és napokat és éjszakákat töltöttem el ilyen szobákban, egyre fojtóbbak lettek. Megértettem a hatalmas mennyiségű munkát, amely szükséges volt arra, hogy fenntartsák ezt a szobát. Hogy megbirkózzak ezzel az egyre növekvő kényelmetlen érzéssel, úgy kezdtem gondolni ezekre a szobákra, mint a műtermem kiterjesztéseire, stop motion animációkat és más projekteket készítettem bennük. Ehhez a kísérlethez képzőművészeket és filmkészítőket gyűjtöttem össze, negyvenöt művészt kértem fel, hogy elkészítsék a saját műalkotásaikat. A megbízás egyszeri volt: Végy föl egy videót vagy filmet hotelben, motelben vagy fogadóban valahol Connecticut-ban, abban az államban, ahol 50.000 ágy áll az utazók rendelkezésére. Számomra egy hotel ágy, az utazó világa és a hotel dolgozójának világa közötti kapcsolatot is jelenti” (Saját fordítás), *50.000 BEDS, Project by Chris Doyle, Kiállítási katalógus, The Aldrich Contemporary Art Museum (Ridgefield), Artspace (New Haven), and Real Art Ways (Hartford), 2007*

Simon Lee és Jim White közös alkotásában, ahol a szállodai ágy felkerül a falra. Figyelemre méltó Jeffrey Miller *The Invisible Hand* akciója, ahol a szobában megtalálható összes, még érintetlen használati tárgyat, mint például útmutatók, vállfa, tiszta törülközők, vécépapírtekercesek, fogkrém, egészségügyi csomagok, vasalódeszka, szemetes kuka, ráhelyezi a szállodai ágyra. Ez mintegy ellentéte Sophie Calle fotósorozatának, aki Velencében szobalányként dolgozott, és lefotózta a szállóvendégek személyes tárgyait. Szintén fontos Judy Werthein *Life should be a Dream* című videómunkája, melyben a művész nő egy ágyban felülve kezében könyvet tart, de szemeit leragasztotta.

Koronczi Endre *Extreme Sleeping* (2007) című művében az alvás témájával foglalkozik. Védtelen helyzetben, köztereken próbál meg elaludni. Konkrétan nem jelenít meg ágyat, de minden egyes tárgy fekvőhelyként funkcionál.

A debreceni Modemben, 2011-ben, viszont egy valós méretű kanapét installál, melynek a másik fele a művész víziója szerint, a fal képzeletbeli túloldalán folytatódik. A magánszférát teszi publikussá azzal, hogy az ágy és a szerelem témáját a kiállítási tér kontextusában vizsgálja. Koronczi Endre műveinek részletesebb tárgyalására a vele készített interjúban volt lehetőségem.²¹⁹

Mona Hatoum *Interior Landscape* (2007) című egy installációja egy szoba, melynek fontos darabja egy kopott, fehér, kórházi vaságy (49. ábra). Hatoum a matrac nélküli ágyrács helyére szögesdrótokat feszít ki, és erre csak egy fehér párnát helyez. A szögesdrót az elkerítés, a börtön mellett háborús helyzetekre, menekülttáborokra enged asszociálni. A fehér kispárnára saját hajszálaiból Palesztina térképét rakja ki, és ezzel a gondolatok, az alvás és az álom világát kapcsolja az értelmezésekhez.²²⁰ A gyakran biológiai működésekből kiinduló Hatoum azt a hétköznapi képet választja, amikor ébredéskor a hosszú hajból reggelre néhány szál a párnára hullik, ezzel a hosszú, fekete, göndör hajú művész nő saját testén keresztül konkretizálja a mű politikai jelentését. A japán Shiota műveiben vékony fekete fonalak szőtték körbe az ágyakat, így az álom megjelenítése kollektív tudatalattiként volt jelen, hasonlóan Hatoum hajszálaihoz. Palesztináról álmodni nem csak Mona Hatoum saját londoni ágyában lehet, hanem a libanoni menekülttáborokban is, így a Palesztinában zajló hosszú, modernkori konfliktus metaforájává válik ez az installáció.

²¹⁹ Melléklet: *Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről*. 6.5. Interjú Koronczi Endrével

²²⁰ http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm, Utolsó lehvívás. 2011. 07.

Marina Abramović *8 Lessons on Emptiness with a Happy End* (2008) című ötcsatornás videóinstallációját Laoszban forgatta. A rituális pszichodramát laoszi gyerekekkel jeleníti meg,²²¹ akik háborút játszanak el egy olyan helyszínen, ami a szépségről és idillről szólhatna. A spirituális helyszín természeti képein vízesés, sziget és egy Lélekfa látható, a háborút ábrázoló jelenetek a televízió és a videojátékok képeire utalnak, továbbá a vietnámi háborúban bombázott Laoszra.²²² A mű harmadik jelenetének középső képkockájaként egy hatalmas ágyban hét laoszi kislány alszik katonaruhában, kezükben gépfegyverrel (50. ábra). Az ágynemű élénkrózsaszín, rózsás mintájú, kislányszobák hangulatát idézi. A videóban minden valaminek az allegóriájaként értelmezhető. Az ágyban fekvő gyerekek képénél fontos volt számomra egy, csak a werkfilmbe²²³ látható jelenet. Miközben a kislányok aludtak, kisfiúk rontottak be fegyverrel a hálószobájukba, erre a lányok hirtelen felültek, és kiáltozva lövést imitáltak. A helyzet intimitását és kiszolgáltatottságát próbálják így a lányok megvédeni, megjelenítve a nők szerepét, testi és lelki szenvedéseit a háborúban, valamint a békés otthon ellen elkövetett terrort, erőszakot. Az alkotás befogadásával Abramović a spirituális megtisztulást lehetőségét kínálja fel.

Az álom ágyai

Arturo Martini *Il sonno* (1931) című domborművén alvó női alakját szűk belső térben ábrázolja (51. ábra). Az ágy lábait takarásba rejti, nem kidolgozott részei a kompozíciónak azonban a takaró és párna jól felismerhetőek. A szoba nagyon egyszerű, valójában nem is szoba, inkább emlékeztet egy alvófülkére, mintha teljesen megsemmisítené a belső tér többi részét, csak az ágyra fókuszál. Martini elnyúló alvó alakja emlékeztet azokra az antik római női alakokra, akik szarkofágjukon félig álomban szenderülve, kissé oldalasan, hátukon fekszenek. Megidézi számomra az etruszk földalatti sírkamrákban feltárt antik fülkeágyak hagyományát is, melyeket a szarkofágok elhelyezésére készítettek. Az ágy lábánál a nő mellett megjelenő kutya az álom őrzője, de egyben életszerű idillt is kölcsönöz a kompozíciónak, a félig nyitott ablak az álom és ébrenlét kapcsolatát szimbolizálja.

²²¹ *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*, Kiállítási katalógus, Galerie Guy Bärtschi, Luxemburg, 2008, 12.

p.
²²² *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*, Kiállítási katalógus, Galerie Guy Bärtschi, Luxemburg, 2008, 16.

p.
²²³ A budapesti Műcsarnokban 2002-ben kiállított művet kísérte, ahol az összes jelenet elkészítését dokumentáló forgatási epizódokat mutatott be a művész.

Silvia Evangelisti szerint Martini *Il sonno* című domborművében nem annyira magát az álomszerű dimenziót ábrázolja, hanem valamit, ami nagyon közel áll az álmod és valóságot elválasztó pillanathoz. A misztikus kisablak a műalkotásban az immanencia és a transzcendencia dimenzióit szimbolizálja, félig nyitva van, mintha átmenetet sugallna egyik dimenzióból a másikba. Arturo Martinitől idézi: „Ennek a szobornak a költészete a félig nyitott ablakban rejtőzik: a szél befújhat rajta, az éjszaka bekúszhat rajta, és kézzelfogható a félelem, hogy egy kéz megjelenhet és megérinthetné ezt a teremtményt.”²²⁴

Robert Rauschenberg *Bed* (1955) című műve gyűjtésesen belül az egyetlen az álom témájához sorolható alkotások között, mely nem ábrázol alakot (52. ábra).

A falra helyezett, combined painting mű feltehetőleg Rauschenberg saját ágya. Pontosan nem utal arra, hogy alvásra, pihenésre, szexuális életre, születésre, halálra gondol-e, de a szépen elrendezett ágyra csurgatott festett felület ijesztő hatást kelt. András Edit szerint a maga korában ez az eretnekséggel felérő gesztus tabukat és határvonalak döntött le, amit a köznapi történések, a jelenvalóság, hétköznapiság felmagasztosítása követett.

A mindennapi élet realitása, a populáris kultúra és magas művészet határainak összemosása, a művet és szemlélőjét elválasztó határvonal megszüntetése jellemzi Rauschenberg "kombinált festményeit".²²⁵

A patchwork technikával díszített ágytakaró egy meghitt amerikai otthon családias hangulatát idézi, míg az erre folytatott, felvitt festék, mintha bemocskolná mindezt. A saját ágya, ami a hétköznapi valóság egyszerűségét, rendezettségét képviseli, szemben a festett felülettel, amivel összeolvad. Társadalmilag is hasonló kettősséget, disszonanciát jelenthet az így létrejövő két világ találkozása, egymáshoz való viszonya. Mintha a festmény fölfalná az egyszerű kis ágyat, álomszerűvé válik, mintha mindez csak gondolatban történne. Az ágy megjelenítésében a pihenés, alvás fogalmán túlmenően fontos, hogy a személyes tárgyra kivetülő lelkiállapot testszerűvé alakítja, ami így Rauschenberg sajátos önarcképévé válik.

Keserű Zsolt „*Eltűnések*” *Petit Male* (1998) című művében plafonra erősített projektorral vetíti életnagyságú saját képét egy valós ágyra, melyen fehér párna és takaró látható (53. ábra). A PTE Művészeti Kar kiállításán egy fém ágyat használt, ami leginkább kórházi ágyra emlékeztet. Megkettőzve önmagát, a saját maga vetített képe mellé fizikai valójában is odafekvő művész az álom és a valóság világának viszonyát is megjeleníti. Keserű Zsolt

²²⁴ Pöttsch, Regine (Szerk.): *Sleep in art*, Editiones Roche, Basel, Svájc, 1994, 111. p. (saját fordítás)

²²⁵ András Edit: *Kötéltánc*, Új Művészet Kiadó, 2001, 85. p.

műve, gyűjtésem szerint, egy korai megoldás az ágyábrázolások témáiban felhasznált mozgó képekre.

Technikai párhuzamaként megemlíthető Bukta Imre *Istenem* című kiállításra készült installációja, és Owen Eric Wood *Eric and Eric* című alkotása, melyekben a falra került ágyon vetítés jelenik meg. Lényeges különbség, hogy az ágy Keserúnél a földön természetes, horizontális helyzetében látható, ezáltal közelebb áll egy valóságos, hétköznapi élethelyzet leképezéséhez, ahol a megkettőzés a szürrealitás értelmezésére ad lehetőséget.

Chiharu Shiota *During Sleep* (2001) című installációjában a megjelenő ágyak körüli teret több irányból fekete szálakkal hálózta körbe (54. ábra). Műveiben fehér vagy króm színű, gördíthető, kórházinak tűnő ágyakat használ. Amikor 2002-ben kiállítja,²²⁶ az installáció egyik ágyába Shiota is belefekszik. 2004-ben a Lille-i Sainte-Marie Madeleine templomban harminc fehér ágyat sző körbe fekete fonalaival. A templomtérbe helyezett installációjában egyszerre többen is aludtak.

Shiota Osakában született, azonban Berlinben él. Álzában viszont újra és újra hazájába kerül. „Amikor azt álmodom, hogy Japánban vagyok, olyan érzés, mintha tényleg Japánban lennék.”²²⁷ Ugyanitt írja, hogy az álom olyan lesz, mintha valóság lenne, nem úgy, mint amikor az ember lepkévé válik álzában, hanem úgy, hogy nem tudja megkülönböztetni a kettőt egymástól. Amikor felébred, a megnyugtató érzés vele marad.

Ezek a hálók lehetnek az álmoz szövevényei, fonalak, melyek összekötik a valóságot az álom világával. Azt gondolom, lehetne ez a kollektív tudat hálója is, hiszen az időben régebben történt dolgok, a történelem, az idő, és a benne létező egyének pont ilyen kuszaságban folynak egymás mellett. Peter Fischer azt írja, hogy ezek a hálók egyben a természet toposzai is, az áthatolhatatlan erdőt is megjelenítik, amiben az álmodozó eltéved, vagy hasonlóak Csipkerózsika túskebokrainak tömegéhez.²²⁸

Nem megnyugtató helyek, nem hálószobai, személyes ágyak, hanem több ember által használt, kellemetlen helyzeteket idéző fémágyak. A gyógyulás érzését sem sugallja ez a fekete vonalháló. Shiota munkái értelmezésének az álom mellett a rémálom is része lehet.

Will Ryman *The Bed* (2007) című alkotását a Saatchi Gallery-ban állította ki, ahol korábban Tracey Emin és Sarah Lucas is bemutatta hasonló témájú installációját.

²²⁶ "Another World-Twelve Bedroom Stories", Kunstmuseum Luzern, Lucerne, 2002

²²⁷ <http://www.chiharu-shiota.com/peterfischer.pdf>, Utolsó lehvás: 2011. 02.

²²⁸ <http://www.chiharu-shiota.com/peterfischer.pdf>, Utolsó lehvás: 2011. 02.

Díszletszerűvé felnagyított formák jellemzik a nyolc méter hosszú ágyon elnyúló papírmasé figurát, körülötte különféle tárgyak megjelenítései láthatók. Az installációban a lepedő és az ágynemű valós textil, nem papírmasé. A lapos figura kissé groteszk, formái elnagyoltak, kezében cigaretta, körülötte a chips és a sörös dobozok kikapcsolódásra utalnak, a notesz inkább a munka végére. Az elbeszélő jelleg egy valós szituációt idéz meg. Hasonló gondolat jelent meg Tracey Emin installációjában is, de Ryman szobra sok műnek lehetne a parafrázisa. A felnagyítás, a nagyított ételek és tárgyak, az amerikai pop art művészetben Oldenburg nevéhez fűződnek. Az ágy mellett heverő sörös dobozokkal Jasper Johns munkái is felrémlenek, aki a Ballantine márkájú sör két kis dobozát öntötte ki bronzból (1960). Tracey Emin installációja körül hanyagul levetett használati tárgyak, koszos ruhák, alkoholos üvegek heverték. Ryman ennyire nem szélsőséges, ezek a tárgyak nem drámai élethelyzetre tesznek utalást, hanem egyszerűen egy hanyag, hétköznapi állapot idézetei, az ágyon magán egy kábultan alvó figurát jelenít meg.

Patricia Piccinini *Undivided* (2011) című installációjában a szobor kiegészítéseként jellemzően valós tárgyakat is használ, mint szőnyeg, gyerekágy, paplan, plüssmaci, pizsama. Egy kisgyermek alszik ágyában, de nem egyedül, hanem egy furcsa lény védelmezően öleli át (55. ábra). A galériában még egy rajz is szerepel kettejükéről, mintha egy gyerekszoba részlete lenne. A torz alakról, a furcsa földönkívüli idegen, vagy génmanipulált lényről nehéz eldönteni, hogy mit is keres a kisfiú ágyában, és mellette a képen. A gyermek képzeletében létező, vele mindig ott lévő lény, vagy valóban egy hátborzongató világ víziója, ahol az ijesztő külsővel rendelkező, esetleg génmanipulált lények természetes társaivá válnak az embernek? A visszataszító külső miatt ez a személyes közelség, a közös ágyban alvás és a szeretetteljesség, ami a két alakot összeköti, több mint furcsa. Bizarr módon biztonságot ad a kisfiúnak, ahelyett, hogy fenyegetné. Az itt megjelenő furcsa, szürreális világban a fiúcska kiságyában zajló jelenet az alvás és az álom témájához kapcsolja a mű egyik lehetséges értelmezését.

A betegség ágyai

Az ágyábrázolásoknak egy csoportja a betegség és a fájdalom témájához illeszkedik, melyeknek formailag leginkább a valós kórházi ágyak szerepeltetése feleltethető meg.

Edward Keinholz *The State Hospital* (1966) című műve meghatározó darabja a betegséget és a társadalmi kérdéseket érintő ágyak csoportjának (56. ábra). Az alkotás Keinholz művészetének megrázó darabja. Az ágy egy cellában, konténerben található, amibe csak egy rácsozott kisablakon lehet betekinteni, az ábrázolásnak szerves része ez a környezet is.

Keinholz 1947-ben kezdett el dolgozni egy washingtoni elmeegógyintézetben, az itt végzett munka közben érték azok a benyomások, melyek művét inspirálták.²²⁹ Az intézetben dolgozó őrző-ápolók szerepébe kényszeríti a nézőt, ugyanis a börtönökéhez hasonló kis ablakon az elzárt elmebetegre lehet rálátni. A belső kép megrázó, hiszen a betegeket a kórházban rendszeresen verték, megalázták, alapvető emberi szükségleteikre sem figyeltek.²³⁰ Egy gyengén világított zárkát, kis kórtermet ábrázol, ahol a kórházi ágyon egy figura fekszik, azonban a tárgy megismétlődik, ráhelyez még egy ágyat, és arra még egy ugyanolyan figurát. A levékonyodott emberi alakok feje helyén egy gömbakvárium található, ezekben fekete halak úszkálnak.²³¹

A visszataszító emberi figurák alá-fölé rendelését a pop-arta jellemző képregény-buborékkal kapcsolja össze, az alul fekvő emberi alak gondolataként jeleníti meg saját maga képét, szembesítve nyomorával, semmi lehetőséget sem adva a szabadulás esélyére. Akár álmodhatná is saját magát, ekkor esetleg fel sem fogja helyzetét.

Ezek az ágyak az elmeegógyintézetek elviselhetetlenül fájdalmas képét mutatják, illetve azt a szituációt, amibe egy beteg ember kerülhet. Rámutat, hogy a társadalom mindezt elfogadja és létezését elhallgatja.

A kórházi ágyakat jelenít meg Darie Dup *Gyógy-ágyak* (1995) című installációja is, emberi alak ábrázolása nélkül (57. ábra). Az egymás mellé helyezett ütött-kopott kórházi ágyak lepusztultsága hadi táborok ágyait idézi. Azt az ijesztő keleti, balkáni jelleget viszi a műbe, ahol a felszerelés nélküli kórházakban minimális eszközökkel próbálnak gyógyítani. Az egymás mellé helyezett ágyakon fehér festéssel átkent, lekerekített farönkök alkotják a puha, de nagyon használt matracok hatását. Pataki Gábor azonban felfedi a kiállítás katalógusának ide vonatkozó fejezetét, miszerint „az ortodox hagyomány gyógyító erőt tulajdonít az

²²⁹ Pincus, Robert L.: *On a Scale that Competes with the World: The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*, The University of California Press, Berkley, 1990, 64.p.

²³⁰ <http://www.cat-sidh.net/Writing/Kienholz.html>, Utolsó lehvás: 2011.09.

²³¹ Sturcz János művészettörténet órái alapján, jegyzeteim szerint, Black Molly típusú halak.

ikonoknak, amelyeket ezek a halvány fehérre kent fadarabok megidéznek. Ezért inkább, ezek panaceaák, mintsem a szenvedés tanúi.”²³²

Azonban az ágszerkezetek valóságos használat nyomait viselik. A Romániában alkotó művész hazájában az egészségügyi ellátást a mű készítésekor súlyosan szegényes körülmények jellemezhették, ennek nyomorúságához a vallásban rejlő gyógyító, csodálatos erők vízióját rendeli.

Ron Mueck hiperrealista, monumentális *In Bed* (2005) című szobra egy nyolc méteres pódiumon, felhúzott lábakkal fekvő nőt jelenít meg, elgondolkodó, vagy aggódó, távolba révedő tekintettel, kezét arcához emelve (58. ábra). A leegyszerűsített, rideg miliő, a nő félmeztelen alakja az egyszerű fehér ágyneműben nem kelti a kényelmes pihenés benyomását. A címe sem árulja el, hogy hol helyezkedhet el ez az ágy, talán kórházban fekszik, de akár állapotos is lehet az ábrázolt nő. A paplan és a párna kialakítására valós textíliát használ, nem készíti el az ágy szerkezetét, csak a matrac síkját imitálja a pódiummal. Inkább az ágyban fekvő lelkiállapotának érzékeltetésére fókuszál, a tárgy megjelenítése lényegtelen számára.

A betegség lehetőségére leginkább a nő arckifejezése enged következtetni, aki úgy néz, mintha a legrosszabb hírt, orvosi diagnózist várná, vagy akár már meg is tudta volna azt.

Bai Yiluo *Lay Down* (2007) című installációjában a saját maga által áttervezett, fehér, nyújtott kórházi ágyra emberi testarányú fatörzset fektetett (59. ábra). Páncél hatását keltve, a fatörzsre igazolványkép méretű fekete-fehér fényképeket szögelt. Egy fa szimbolikus rendszerében a tápláló, megtartó gyökér és növekvő korona között a törzs a mindezt összekötő közép. Jelen esetben pedig az életet, a nemzetet, kultúrát és népet jelenti. Azzal, hogy a kórházi ágyra helyezi ezeket az embereket és képeikkel páncélzatszerűen körülöleli ezt a törzset, beteggé teszi őket, ugyanakkor a veszteség érzése mellett mégis remény-oltárrá válik, mert emlékművet állít a diktatórikus hatalom által elnyomott névtelen munkásoknak.²³³

²³² Pataki Gábor írása, *Új Művészet*, 1988. július, 16. p.

²³³ http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/bai_yiluo_articles.htm

A halálos ágy és a születés ágyai

A halálos ágyat és a születés ágyait kutatómunkám kezdetén különállóként kezeltem, még ha Flusser piramisában nagy, átfogó párosként is szerepelnek. Abból, hogy Flussernél nem arányosan jelenik meg e két fogalom kidolgozása, arra következtettem, hogy talán a művészeti megjelenítések között is hasonló különbség lehet. Ez beigazolódni látszott, mivel a halálos ágy témája többször jelenik meg gyűjtésemben, mint a születésé. Azonban kiderült számomra, hogy az esetek többségében ez a két téma szoros, szinte elválaszthatatlan kapcsolatban van, ezért azonos bekezdésen belül kell elemeznem őket. Megfigyeléseim szerint a XX. századi és kortárs művészetben, a jelentések összekapcsolódása mellett, a halálos ágy ábrázolásai mégis nagyobb hangot kapnak, mint a születés témája.

Szinte egyedülálló Németh Ilona *Nőgyógyászati magánrendelő I.-III.* (1997) című objektje, ahol a szülőágy és különféle termékenységi szimbólumok alkotják a művet. Gyakoribb az olyan kettős megközelítés, mint Bill Viola *Nantes Triptych* (1992) című videóinstallációja, ahol a megszületett gyermek képe mellett édesanyja halálos ágya áll párban, így utalva az élet körforgására, a folyamatosságra. Szemben Sophie Calle *Couldn't Catch Death* című művével, melyben édesanyja életének utolsó hónapját rögzíti, és a halálos ágy képei után csak a dermedt csend marad.

Jovánovics György *Fekvő alakja (Baj)* (1969) az állványzatra kifeszített lakkvászonon fekvő gipszalakot egy katalógusba szánt fotó erejéig valós ágyak környezetébe helyezte. A mű személyes élményből fakadt, viszont éppúgy lényeges eleme volt Magyarország '69-es politikai helyzete. Az alak vörös alapja a vér színére enged asszociálni, azonban a figuráról nem lehet tudni, hogy élő vagy halott-e, mert szeme nyitva van. Nem is a betegség jelenik meg, sokkal inkább valami nagyon nagy baj, ami drámai, akár halálos kimenetelű is lehet. A szovjet és kínai zászló színének különbségéből adódó jelentések, a maoista zubbony viselésével megvádolt szobor azonban politikai, társadalmi kérdések felé is irányítják a mű értelmezését. A művész szándékától ugyan ez távol állt, azonban a kor interpretációit tekintve nem figyelmen kívül hagyható ez a jelentés sem. Jovánovics György a mű inspirációit részletesen feltárta a vele készített interjúmban.²³⁴

²³⁴ Melléklet: *Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről. 6.2. Interjú Jovánovics Györggyel*

Antony Gormley *Bed* (1981) című szobra látszólag dupla ágyat jelenít meg, de csak arányaiban igazodik az ágy formájához, alapanyaga, a viasszal összeragasztott nyolcezer szelet kenyér tömbszerűen áll egyben (60. ábra). Felületén két test egyszerű negatív tere, fej, törzs, karok és lábak mélyedései fedezhetők fel. Franciaágy hatását kelti, de a két figura semmilyen nemi jelleget nem mutat, hiányzó testük alakja teljesen azonos. A negatív testek köldökénél egy-egy nyílás található, ami tulajdonképpen az egyetlen részlet, mely valódi testrészletre utal.²³⁵ Anyaghasználata és a fizikailag hiányzó testek a mű értelmezését kitágítják, eltávolodva az ágy hétköznapi használatától.

A kenyér, mint könnyen porladó, sérülékeny matéria, a műhez a múlandóság jelentését társítja, ugyanakkor az élethez szükséges táplálék nem a fogyasztói kultúra kritikájaként jut érvényre – bár ironikusan Nagy-Británia legáltalánosabban fogyasztott, „Mother’s Pride” toast kenyérformáját használja²³⁶ –, hanem utalása Krisztusra egyfajta szentséget is közvetít. A kenyér, amit a keresztények vallási szertartásukon elfogyasztanak, egyszerre szimbóluma Krisztus testének és lelkének,²³⁷ ezzel életének, halálának és feltámadása utáni mennybemenetelének.

A mű, az ágyábrázolásokban rejlő jelentéstartalmak közül talán a születéshez, újjászületéshez és a halálhoz kapcsolható, emellett erős szakrális jelentéssel bír.

Mona Hatoum *Incommunicado* (1993) című szobra a születéssel foglalkozik, de nem a szülőágy jelenik meg, hanem egy kisgyermek ágya. Szobrában a kórházi kiságy krómozott, fényes, rideg felülete, matrac nélkül elveszíti azt a funkcióját, amivel a biztonságot és a védelmet meg tudná adni (61. ábra). Ezt fokozza még azzal, hogy a matrac helyére vékony húrokat feszít ki, olyanokat, amilyen a tojásszeletelőn látható,²³⁸ ettől maga a tárgy ijesztő, horrorisztikus, bár Hatoum nem használ semmiféle egyéb eszközt, művért, vagy esetleg festéket, konkrét véres cselekményre nem utal. A társítás és a ridegség egyszerűen megfosztja a tárgyat attól, amit eredendően nyújtania kellene, vagyis magától a biztonságtól és a védelemtől. András Edit Hatoum retrospektív kiállítása kapcsán azt mondja, fenyegető, rideg börtönné válik az intimitást sugalló gyermekágy. A *Marrow* (1996) című szobráról pedig azt írja, hogy a szilárd test mutánsa.²³⁹ Már a címe nagyon érzékletes (magyarul: *Velő*),

²³⁵ Hiszen a karok, a fej, a lábak és a törzs negatív plasztikaként jelennek meg, e logika mentén a köldöknek domborodnia kellett volna, nem pedig üregként jelentkeznie. A köldökszín helye a születés bizonyítéka lehetne.

²³⁶ <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/259#p0>, Utolsó lehvívás: 2011. 02.

²³⁷ Warr, Tracey (Szerk.): *The Artist’s Body*, Phaidon, London, 2002, 172. p.

²³⁸ http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/3.htm, Utolsó lehvívás: 2011. 08.

²³⁹ András Edit: *Kötéltánc*, Új Művészet Kiadó, 2001, 94. p.

hiszen a vörös szilikongumiból készült szobor, váz híján ernyedten fekszik, a mellette álló fém *Incommunicado* kiságyának tökéletes másaként. Anyaga ugyanolyan, mint Whiteread vörös gumiból készült ágyainak, azonban Hatoum azokat a vékony pálcikákat öntötte ki gumiból, amiből a fémkiságy áll. A velő az élet, a lüktetés, így csupaszon a halál is, de minden visszataszító érzés mellett jelentése mindennek a közepe és éltető ereje, tehát védelemre szoruló dolog. Ilyen módon pedig a megjelenő kiságy a gyermeknek a metaforája, puha, tehetetlen, kiszolgáltatott kis emberi testét jelképezi.

Paolo Gallerani olasz szobrászművész Jézus misztikus feltámadását jelenítette meg egy domborműsorozat fázisaiban, *Meditazione V.5*, (1997),²⁴⁰ ahol a test eltűnésével végül is a fekhely és egy ledobott lepel maradt az utolsó elem (62. ábra). Míg valaminek az eltűnése általában inkább a halált, a veszteséget, a megsemmisülést jelentheti, itt a hiány Jézus csodálatos feltámadásával a halál utáni életet hivatott bemutatni. Gallerani üresen maradt ágyáról nem mondható ki, hogy halálos ágy, hiszen Jézus feltámadt. Az ágyábrázolás egy sajátos halál-születés párosban csúcsosodik ki, ezzel kirajzolja Flusser piramisának mindent átfogó párosát.

Bukta Imrének a debreceni Modemben 2011-ben, az *Istenem* című kiállításon bemutatott installációja sajátos módon a „mennybe menetelre” tesz kísérletet, hiszen a falra erősített ágyon egy férfi vetített alakja válik meztelenné, mintegy leveti földi tárgyait, és elindul a fekvő ágyból számunkra vizuálisan felfelé. A felfelé irányulás egyfajta transzcendenciát, a valahova feljutás, eljutás érzetét sugallja, így a nagyon egyszerű környezet és a meztelenné váló alak óhatatlanul az emberi élet utolsó pillanatára enged következtetni, a földi dolgoktól, a tárgytól és a testiségtől való megszabadulásra, vagy azok elvesztésére. A Bukta által megjelenített gondolatokat a vetítés tűnékenysége is erősíti. Installációja az élet elmúlásához és a halálhoz kapcsolódik. Az alkotás részleteibe való betekintésre Bukta Imrével készített interjúmban nyílt lehetőségem.²⁴¹

²⁴⁰ Somaini, Luisa: *GALLERANI sculture e disegni*, kiállítási katalógus, Museo Butti Viggiú, 1999, (oldalszámozás nélküli kiadvány)

²⁴¹ Melléklet: *Beszélgések kortárs magyar képzőművészekkel ágyat ábrázoló műveikről*. 6.3. Interjú Bukta Imrével

A lélek ágyai

Olyan művek kerültek ebbe a csoportba, melyeknél az ágyhoz kapcsolódó tevékenységek a testiségtől, a fizikai cselekményektől valamilyen módon eltávolodnak, a test pihenésével a szellemi töltődés, a befelé fordulás válik meghatározóvá. A magánszférát hangsúlyosan megjelenítik, de a testi tevékenységek háttérbe szorításával inkább a lélek ágyaiként jellemezhetőek. Vilém Flusser tevékenységeket rendszerező elvében nem mutatkozik meg az ágy jelentésének ilyen típusú megközelítése, esetleg az olvasásra vonatkozó fejezete rokonítható a megújulás, befelé fordulás gondolatával. A gyakorlati, hasznossági alapon történő rendszerezés elvében az élvezetekhez köthetném, a lelki élvezetek alatt az ágyban való álmodozást, olvasást, írást, tanulást és TV-nézést értettem, míg a testi élvezetek alatt a szerelmet, henyélést, étkezést. Ez a meghatározás sem fedi igazán az általam ide sorolt művek jelentéstartalmát. A lélek ágyai felette állnak az élvezeteknek, mert a testi tapasztalatok határán túlmennek, amire utalást tesznek, az sokkal inkább a gondolatokban létező.

Schaár Erzsébet 1966-ban bemutatott,²⁴² ágyon fekvő alakjai egy nagyobb sorozat részei, érzékeny, őszinte kisplasztikák, törekenységük az ábrázolt alakok finomságából és a témaválasztásból adódik. Nagy Ildikó, utalva Schaár Erzsébet saját meghatározására, antiplasztikusnak nevezi őket.²⁴³ Ágyainak többnyire nincsen lába, általában csak matracból állnak, melyeken kis pálcikakarokkal, pálcikalábakkal rendelkező figurák fekszenek. Az ágy használatához, filozófiájához kapcsolható tevékenységeket szinte mind sorra veszi. A sorozat *Meditáló* című női alakja felismerhető ágyformán két könyökre támaszkodva heverészik, lába lelóg az ágyról (63. ábra). A szobrok minden egyes mozdulata valóságos, nagyon életszerű. Végtelen leegyszerűsítésükkel mégis elvonttá válnak, nem felismerhetőek, hanem aprócska víziók, érzések, benyomások, mintha csak egy pillanat lenne elkészíteni őket, annyira zilált és könnyed formákból álnak. Alakjai között az alvók mellett gondolkodó, figyelő, álmodozó figurák jelennek meg. Az *Olvasó* egyúttal csábítón, egy szőrös takaróval letakart franciaágyon hever (64. ábra). A remegő felületű szobrok pálcikateste képes az alvás, a mély álom érzetét is kelteni. A halál témájában földön fekvő katonák, megfeszülő alakok jelennek meg, ugyan nem ágyakon, mégis szervesen illeszkedve a sorozathoz.

²⁴² A székesfehérvári István Király Múzeum, 1966-ban kiállítást rendezett Schaár Erzsébet szobraiból, melyek kettő kivételével 1962 - 66 között készültek.

²⁴³ Nagy Ildikó: *Ágyjelenetek*, Home Galéria, Budapest, 2003, 3. p.

Témái közül a szerelem sem hiányzik; nem csak csábosan könyöklő, olvasgató női alakok formájában, hanem szerelmespárok alakjaiban is megjelenik. Vékonyka kis karjaik összekuszálódnak, első ránézésre talán nem is kivehető, hogy melyik kihez tartozik, úgy kapaszkodnak egymásba. Az ágyak felülete zilált, figurái belesüppednek a fodrozódó terrakotta felületbe. Az *Egyedül* című, a nagy franciaágyban a két párna közül csak az egyiket elfoglaló figura magányossága látványos, ellentétben az *Alvó*-val, ahol az ágy közepén csak egy párna van, amit a rajta fekvő kényelmes nyugalommal foglal el. Nagy Ildikó úgy fogalmaz, hogy megváltozott az ember és a tárgy viszonya, az ember helye a világban, a szobor helye a térben.²⁴⁴ Szerinte a felülre helyezett nézőpont elsimítja a határt az élő és a nem-élő között, az öröklétbe emeli az előbbieket is.²⁴⁵

Pernecky Géza azt mondja,²⁴⁶ hogy az enyészet és a boldogság ellenpontozása ez a sorozat, a kompozíciókat nem lehet külön-külön, a többi nélkül értelmezni. Ezzel egyetértek, mert nem mondható, hogy egyetlenegy alkotás önmagában úgy meg tudná fogalmazni az ágy jelentését, hogy a másik már ne tudna hozzátenni, vagy árnyalni azt.

Az elanyagtalánított megjelenítés, a testiség hiánya inkább az ágyhoz kapcsolódó szituációkban megélt lelki és érzelmi tartalomra irányítja a figyelmet.

Disszertációmban Marina Abramovićnak azokat az alkotásait vizsgálom, ahol a performansz mellett létrejön valamiféle tárgyi produktum is. Abramović ágyábrázolásainak egy jelentős része sajátos csoportot alkot, a fekvésnek, a vízszintes állapotnak a lényegét vizsgálja velük, és ilyen módon az ágy ennek rekvizituma. Ábrázolásai olyan állapothoz kapcsolódnak, melyben nagyon nagyfokú elmélyültség figyelhető meg, ezért meglátásom szerint a vizsgált művek jelentéstartalmai közül Marina Abramović ágyai állnak legszorosabb kapcsolatban a szellemmel, a lélekkel. Olyan tárgyakat alakít ki, melyek segítik a transzcendens élmény megélését.

A *Green Dragon* (1989) címet viselő installáció falhoz erősített, patinázott fémágyai lábak nélkül polcszerűek voltak, de az ágy funkcióját tökéletesen betöltötték, a nézők ráfeküdtek. A mű egyik darabja elérhetetlen magasban volt, ezen az ágyon feküdt Abramović. Véleményem szerint ezzel megidézte azokat a reneszánsz síremléktípusokat is, amelyeknél az elhunyt szobrát fent a magasban, egy szarkofágon fekvő alakították ki. Abramović a nézők fölé rendelve, mint beavatottabb személy jelenik meg, pozíciója erőteljesebb (65. ábra). Az ágyak

²⁴⁴ Nagy Ildikó: *Ágyjelenetek*, Home Galéria, Budapest, 2003, 2. p.

²⁴⁵ Nagy Ildikó, i.m. 4. p.

²⁴⁶ Pernecky Géza: *Tanulmányút a pávakertbe*, Magvető Kiadó, Budapest, 1969, 322. p.

magukba olvasztják az ókori egyiptomi ágytípusokat abban a tekintetben, hogy a nyaktámasz mellett lábvégük is van. Abramović a *Green Dragon* installáció fejtámasztékaiként rózsakvarcot használ. A kiállítás nézőinek azt az instrukciót adja, hogy feküdjenek le és hajtsák nyugodtan a fejüket erre az ásványi párnára, és hagyják, hogy beléjük áramoljon az energia.²⁴⁷ Fontosnak gondolom megjegyezni, hogy bár Abramović alapanyagai megegyeznek az ezotériában használtakéval, alkotásainak jelentéstartalma annál sokkal összetettebb.

Az elérhetetlen magasság jelenik meg az 1991-es *Bed for Aphrodite and her Lovers* című vaságyaiban is, melyek nem emberléptékűek, lábuk annyira nyújtott, hogy teljes mértékben elérhetetlen, „isteni” magasságig érnek.

A *Waiting for an Idea* (1991) című performanszában egy napig egy halom ametiszt-kristály előtt ült mozdulatlanul, a performansz másik felében pedig egyszerű tábori ágyon feküdt a kristály halom előtt (66. ábra). Önmagára koncentrált, és a kristályokból sugárzó energiát, a meditáció körülményeit használta föl, hogy eljusson arra az állapotra, ahol egy bizonyos ötlet megszülethet.

Az ókori egyiptomi és ázsiai kultúrákban gyakori volt a nyaktámasz használata, melyet bemutattam disszertációm bútortörténeti fejezetében, Marina Abramović egyiptomi inspirációjára saját maga is utal katalógusában.²⁴⁸ A *Bed from Mineral Room* (1994) című installációban párna gyanánt fekete kvarcot használ, és egy végtelenül leegyszerűsített fából készült ágyállványra helyezi (67. ábra). A kristálypárna a testnek a gondolatokhoz legközelebb eső pontjánál helyezkedik el. Abramović azt mondja, hogy ezeknek a tárgyaknak nincs szimbolikus jelentésük. Funkciójuk és használatuk nagyon egyszerű és pontos, a kvarc, az ametiszt, a turmalin, a vas és a fa különleges hatással vannak a használóra.²⁴⁹

Ez később is foglalkoztatja még, mert a *Dream House* (2000) című projekt szarkofágra emlékeztető nyitott fa alvóládáiba szintén helyezett kőpárnákat. Azonban az alvás témája egészen korai performanszaiban, már az Ulayjal közös munkája során is megjelent.²⁵⁰

²⁴⁷ Celant, Germano: *Marina Abramović: Public body: Installations and objects 1965-2001*, Charta, Milano, 2001, 122.p.

²⁴⁸ Celant, Germano: *Marina Abramović: Public body: Installations and objects 1965-2001*, Charta, Milano, 2001, 22. p.

²⁴⁹ Celant, Germano, i.m. 224.p

²⁵⁰ Sajnos ennek a műnek nem tudom a pontos címét, mert egyik magyarországi nagykönyvtárban sem találtam meg Marina Abramović: *Artist Body* (Charta, 1998) című albumát. A performanszra római ösztöndíjam kutatómunkája során figyeltem fel, azonban pontosítani nem tudom az egyébként számomra nagyon fontos alkotást. Ebben a közös performanszban Ulay és Abramović együtt alszanak egy matracon a kiállítótér végében. A megnyitót késői időpontra adták meg, a megérkező vendégek pedig csak egy asztalt találtak italokkal, ételekkel, illetve az alvó párt a galéria mélyén. A katalógus feldolgozta a nézők benyomásait is. Annak a tudata,

Abramović ágyábrázolásaiban az alvás, az álom, a meditáció, a transzcendenssel, a tudatalattival való kapcsolat jelenik meg. Elvont szellemi teret ragad meg vele, nem csak a test pihenését, hanem a lélek, a szellem töltődését az alvásban, a nyugalomban. Ágyábrázolásainak a szexualitás, az erotikus tartalom nem témája, a laoszi kislányok ágyban fekvése, vagy az Ulayjal készített nagyon korai performansz esetében az ágy otthonosságát használja ki. A szexuális tartalom nála inkább természetes testiséget jelent, és nem a szexuális aktusra való utalást. Műveiben az alvás nem kapuja a halálnak, a nyugalom nem a túlvilági élet nyugalmát jeleníti meg.

A XX. századi és kortárs ágyábrázolásokban Marina Abramović jelölhetné ki egy elméleti hármasság egyik sarokpontját. Ha Whiteread esetében a halál a kiindulópont, Sophie Calle esetében a szerelem, akkor Marina Abramović lehetne az, akinél a test nyugodt, vízszintes állapotával az ágy jelentéséhez kapcsolható lelki-szellemi tartalmak kerülnek előtérbe.

Deli Ágnes művészetében a szivacsmatracot mint alapanyagot gyakran használja, ami testszerű, alakítható, puha közeg, a testi kapcsolatok, események megjelenítője.²⁵¹ Azonban 2000-ben, a Kiscelli múzeumban, ágyszerű formaként installálja. Aranyszínű szivacsháza és szivacságya a galéria terében, felülemelkedve lebegett (68. ábra). Lábai nem voltak, mégis megtartotta ágyszerűségét, a heverő arányú matracformát nem torzította. Témáját nem konkretizálja, így az ágyhoz kapcsolható tevékenységeket szinte összegyűjti, és ezt emeli fel, fizikailag és gondolatban egyaránt. Deli Ágnes műveiben nem ábrázol emberi alakot, de létrehozott formái testmetaforává válnak, valós tapasztalatokat vagy fogalmakat jelenítenek meg. Összehasonlítva Sarah Lucas matracaival, azok sokkal „piszkosabbak”, konkrétan használtak, ezáltal a használóra és a cselekményre intenzívebben utalnak, mint Deli steril, gyárból kijövő nyersanyagai. Sarah Lucas ezt a jelentést nem választja le, a tárgy életéhez kapcsolódó jelentésekkel hozza létre a művet. Deli gondolatisága és anyaghasználatának jellege elvontabb, hiányzik belőle az ilyen fokú testiség.

Nagy Karolina *Lisszaboni ágy* (2009) című diplomamunkájának inspirációja külföldi ösztöndíjához kötődik, az ebben az időszakban a saját ágyának mondható kollégiumi ágyhoz (69. ábra). Diplomadolgozatában arra utal, hogy a kollégiumok olyanok, mint a szállodák, a laktanyák, a kórházak és a börtönök, mert az ideiglenes helyszínek személyes terekké

hogy a pár a terem végében aludt, csendre készítette őket. A helyzet által keltett intimitás és bizonytalanság meghatározó élménnyé vált a beszámolóiban.

²⁵¹ Keserü Katalin (Szerk.): *Modern Magyar Nőművészettörténet*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000, 76.p.

válhatnak. Egyetértek vele abban, hogy egy időszak elteltével valaki más fog kerülni a személyes ágyra, de hangsúlyoznám azért a különbségeket, mert egy kollégium vállalásához a saját célok megvalósítása tartozik, ellentétben egy laktanyával vagy börtönnel.

Otthon hiányában a kollégiumi ágy szerepe megnő, főleg külföldön, átmenetisége és személytelensége még jobban kirajzolódik. A kockás takaró, paraffiintarziával készült egyedi mintázata, az uniform jelleget utánozza, miközben a szoborból belülről derengő fény olyan tárgyként érzékelteti, ami a pihenést, megnyugvást, feltöltődést szolgálja. Az alvással felkészülhet a következő napra, hogy új dolgokat tudjon befogadni, elsajátítani, megismerni, ami egy ösztöndíj ideje alatt a leglényegesebb. A szobor „misztikus” fénye, a lelki töltődést, a magánszféra helyét jeleníti meg, a testiség fölé helyezi a pszichikai tartalmat.

Fontosnak gondolom annak hangsúlyozását, hogy a figura nélküli ágyábrázolásokról csak a XX. századtól kezdve lehet beszélni, az alakkal ábrázolt ágyak sokkal régebbi múltra tekintenek vissza. Az elemzett művekben a XX. századi és a kortárs művészetre jellemző értelmezések mellett megfigyelhető azoknak a gondolatoknak a jelenléte is, melyek már évszázadok óta a művészettörténet részét képezik; azonban kutatásom legfontosabb eredményének tartom annak követését, hogy a fekvő alak nélkül milyen jelentéstartalmak kifejezésére ad lehetőséget az önmagában megjelenő ágy.

6. Melléklet

Beszélgetések kortárs magyar képzőművészekkel ágyakat ábrázoló műveikről.

6.1. Interjú Berhidi Máriával

TSZ: Az *Ó-ék* című szobrod készítését mi inspirálta? (70. ábra)

BM: Óbudán, a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában 2000-ben *Ó'2000* címmel ezredfordulós kiállítást szerveztek amire néhány művészt, köztük engem is felkértek. Arra találtam ki ezt a munkát, ott szerepelt először, de azóta már járja a maga útját. Engem inspirál a fölgyülemlett mennyiség, bármi legyen az, ha egy dologból nagyon sok van. Ezt most utólag tudom, mert elkezdtem figyelni, hogy valójában ez izgat engem és ezzel próbálok valamit kezdeni. Ugyan nem vagyok mániákus gyűjtő, de számtalan munkám született úgy, hogy valamiből túlzott mennyiséget találtam vagy örököltem. Például egy hagyatékból szoknyákat, iszonyatos mennyiségű szoknyát örököltünk, egy egész szekrénnel. Aztán én ezeket felhasználtam a munkáimban, például a Fészek Galériába készült *Térrajz* című installációban is. Az *Ó-ék*ben is szerepel a hagyatéknak a kelengye, az ágynemű része. Régi tükrös paplanhuzatok, amik a mai méretekhez már használhatatlanok, mert egészen más arányú paplanok vannak forgalomban. Nekem személyes emlékem, mert gyerekkoromat idézi, tehát nem is olyan régi, szerintem a mai napig vannak házak, ahol még ez használatos.

TSZ: *Igen, nálunk is van.*

BM: Ez egy becsben tartott, jó anyag. Igazi, finom vászonból készült, és tényleg sok embernek van hozzá viszonya. A mennyiség és a tárgy, mint nyersanyag úgy jelenik meg, hogy egy nem alkotó számára is élményt ad vagy jelentéstartalmat hordoz, tehát tudja, hogy miről van szó. Valójában ebben a munkában több mennyiség találkozott össze, mert használtam ezeket a tükrös paplanjaimat, és vesszőket a kertünkben álló nyírfánkról. A nagy szél – mint amilyen most is fúj – legallyazza, nem kell vele semmit se csinálni, nagyon száraz, finom, hajszálszerű matéria gyűjthető össze. Nem tudom miként alakult, hogy egy hatalmas boglya keletkezett belőle, de nem apránként gyűjtöttem össze. (Azóta már mindig pótlom az anyagokat. Frissen kell szedni, mert hamar kiszárad, akkor pedig túl vékony és száraz lesz, nem annyira használható már a munkához.) Akkor arra gondoltam, hogy ne váljon füstté – mert ha elégetem, két perc alatt füstté lesz és kész –, hanem valamit kellene

kezdeni vele. Ekkor találtam ki együtt ezt a két anyagot. Akár egy madárfészek is lehet, de sok asszociációt indít el, és én nagyon örültem ennek az egymásra találásnak. Ugyan csak paplanhuzatokról van szó és nyírfavesszőkről, amikkel megtömtem a két paplant, de én kétszemélyes ágynak imitáltam. A huzatnyílások eleve „o” betűt formáznak, az egyik fölé egy kisebb nyílást vágtam, mintegy „vesszőt” tettem rá, így hosszú „ó” lett belőle, ami a férfi princípiumot is idézheti. De nincsenek párnák, nincs ágytámla. Mivel én sok esetben kővel is dolgozom, nyers kőhasábokat állítottam alá lábként, a két paplant egy fakereszttel támasztottam alá, és akkor megállt a levegőben, mint egy ágy. Ritka pillanat az ember életében, pláne művészeti tevékenység közben, amikor megtalál egy bizonyos pontot.

TSZ: A Pintér Sonja Galériában is bemutattad, a Két szoba hall című kiállításodon.

BM: Ekkor már az utóéletét élte. 2004-ben önálló bemutatkozásra kértek fel a Pintér Sonja Galériába, ami sokáig csupán két emeleti szoba volt. Beleszerettem a térbe, mert nagyon szépek ezek a belvárosi szobák, különleges hangulatuk, atmoszférájuk van ezekben a szobákban a műveknek. Eleve úgy gondolkoztam a kiállításon, hogy ezeket a szobákat akarom belakni, szó szerint azt az alapterületet, tehát a két szobát meg a hallszerű előteret, berendezem a szobraimmal, mintha lakberendezési tárgyak lennének. Ott az *Ó-ék* is úgy szerepelt, mint egy ágy a lakásban.

TSZ: Itt egészen más kontextusba került az ágy, mint a Lajos utcai kiállítóteremben.

BM: Az eredeti megjelenése a Lajos utcában volt. Ott sokat számított a létrejöttében az a kis intim szoba, amiben elhelyeztem, egy ív volt fölötte és tökéletesen illett a térbe.

TSZ: Én még visszatérnék kicsit a készítéséhez. Ha nagyon sok venyigéd lett volna, akkor éppúgy használtad volna?

BM: Szerintem fontos, hogy ez a nyírfavesszőből készült töltelék a mi kertünkben hullott. De aztán amikor a párizsi Magyar Intézetben állítottam ki, és ripsz-ropsz össze kellett gyűjtenem friss gallyakat, akkor a környéken bejártam az összes nyírfalelőhelyet miatta.

TSZ: De maradtál a nyírfánál?

BM: A nyírfavessző kedvező anyag, mert a frissen lehullt száraz ág még hajlik és rugalmas, vékony, nagyon érzékeny, érzéki szálakból áll össze. Ez fontos formai elem. Persze agresszív fákat is bele lehetne nyomni a paplanokba, tüskéket és bármit, de a nyírfa sokkal finomabb, nem tolaikodó anyag, értelmezését tekintve is árnyaltabb. Számomra így van értelme. Biztos te is tapasztalod, hogy ritkán találja meg igazán egymást két anyag, de ezek sikeresek együtt.

TSZ: Van, aki azt mondja, hogy ez egy nagyon szomorú fa, negatív kisugárzása van. Azon tűnődtem, talán azért, mert lelógnak az ágai. Bár a szomorúfűz ágai is lógnak, pedig

Kínában termékenységi motívum, s azt hiszem, régen nem is mehettek be fiatal szüzlányok a fűzfakertekbe.

BM: Nekem a nyírfánkról csak pozitív élményeim vannak, nagyon szeretem. Az olyan kertekhez, ahol nyírfa van, egyszerűen nagyon jó élmények és emlékek fűződnek. Úgyhogy én ezt nem tudom igazolni. Nem tartom csendes fának sem. Nagyon látványos a fehér törzse, amivel kitűnik a többi fa közül, felhívja magára a figyelmet. Amikor ősszel a gyönyörű kis sárga levelek virulnak, és aranyszínbe borítják az egész környezetet. Zizegnek minden szélfuvallatra, és lehet hallani rajta a mókushangokat. Megvannak a szabályok, hogy mikor lehet metszeni. Mi egyszer korábban vágunk le róla egy karvastagságú ágat, és elkezdett nedvezni. Mintha sírt volna a fa. Egy finn barátunk mesélte, hogy ezt a folyadékot Finnországban összegyűjtik, gyógyításra használják és isszák az emberek. Nálunk a mókusok szokták szörpölni.

TSZ: *Te hogyan érzed, a paplanok ezekkel az ágacskákkal testté váltak, vagy az ágy jelentéséhez közelítenek inkább?*

BM: Hogy választhatnánk szét a kettőt? Az ágy mindenképpen feltételezi az embert. Az ágyról eszembe jut az ember, de a testről nem jut eszembe az ágy. Tehát ha úgy tetszik, az ágy önmagában sok jelentést ad, a testtel viszont kezdeni kell valamit, hogy értelmezd.

TSZ: *Az adott anyagok, tárgyak indítanak el téged, vagy van egy víziód, egy jelentés, ami nagyon foglalkoztat – ami már egy munkádban vagy akár személyes dolgok kapcsán összeállt benned –, és ahhoz keresel formát?*

BM: Ez változó dolog. Nem is tudnám egyértelműen állítani sem egyiket, sem másikat. Sokat segítenek az anyagok, inspirálnak. Így volt még annak idején, amikor követ faragtam, sokat néztem az anyagot, mielőtt nekiláttam. Nem az erőmmel akartam legyűrni, hanem egyfajta kommunikáció alakult ki, hogy miért érdemes belenyúlálni az anyagba, mi segíti a szándékot. Majdnem mindegyik munkámnál meghagytam az eredeti felületekből valamennyit. Ennek az a magyarázata, hogy én nem uralkodni akartam rajta, majd az én formámat belegyömöszölni, hanem a kőből kiindulni.

TSZ: *A mű kapcsán lehetne mondani, hogy ezek az elszáradt kis gallyak az elmúlást jelentik, így az emberi életnek az elmúlását, öregedését is. De elvileg az ágakat akárki újra tudja gyűjteni, évről-évre. Flusser szerint az ágyhoz köthető tevékenységeket a halál és a születés fogja át. Én nem tudom teljes mértékben a halálhoz közelíteni az ágacskáknak az elporladását. Te melyik jelentést érzed közelebbnek?*

BM: Sokat elmond, ahogy tárolom ezt a munkát. Kiszedem a vesszőt, utána kirázom, kimosom, kivasalom, majd elrakom a huzatokat, de a töltelékét mindig frissen szedem össze.

Tehát ez ilyen módon valóban újjászületés. A vegetáció mindig újraszületés-elmúlás, körforgás, az egész év erről szól. A fák alól mindig tudok újat összeszedni.

TSZ: *Abból, amit elmondasz, én úgy érzékelem, hogy ezzel az ágygal nagyon összetett jelentés megfogalmazása a célod; sem a szerelemhez, sem az elmúláshoz, sem a pihenéshez kizárólagosan nem köthető.*

BM: Kizárólagosan egyikhez sem köthető. Fekete-fehér, igen-nem, ez csak a játékban van. Majdnem mindegyik munkám a bizonytalanságról szól, és ez szándékos. Ez valóban egy ambivalens érzéseket kiváltó munka. Arról szól, hogy semmiben sem lehetsz bizonyos – semmi sem állandó –, sem a szerelemben, sem a természetben.

TSZ: *Korábban is foglalkoztál az ágy témájával?*

BM: Majdnem elfelejtettem, de eszembe jutottak ezek a korai munkáim (73.-74. ábra). Közvetlenül a főiskola után készültek, amikor még a klasszikus anyaghasználat, a kicsit romantikus hangvétel, a hagyományos szobrászati gondolatok vonzottak. A nyíregyházi művésztelepen vettem részt, ezek az ágyikók ott készültek, viaszveszejtési bronzöntéssel. Játékos próbálkozások voltak, élveztem az anyagot, a körülmények pedig bármilyen kísérlet megoldását lehetővé tették. Korai munkáim, de passzolnak a témához.

TSZ: *Ezek egészen más jellegűek.*

BM: A forma és az anyaghasználat inspirált. A viaszt textilre préseltem, és így egy vászonfelület jött létre, a vászon pedig óhatatlanul a paplant, az ágytakarót juttatta eszembe.

TSZ: *Ezekről a bronzokról Schaár Erzsébetnek a terrakotta, ágyas plasztikái jutottak eszembe: a kis pálcika, vékony figuráscskáival. Ismerted?*

BM: Akkor még nem. Nem volt előképem, de megtisztelő a párhuzam.

TSZ: *Nekem úgy tűnik, mintha ez nem egy teljes ember lenne a takaró alatt.*

BM: Igen, szándékosan nincs feje. Csak karja van, az ember hiányát, hült helyét akartam ábrázolni. A kis takarón a figurának a plasztikája érződik és folytatódik, de csak a karja érzékelhető. A másik munkán a papucs is jelzés, hogy onnan valaki hiányzik. Talán kicsit romantikusan, de egy álomszerű emléket akartam megjeleníteni. Nincs semmi konkrétum, csak jelzés.

TSZ: *Kicsit bizarr, olyan, mintha eltűnt volna, de aztán mégsem.*

BM: Határozottan hiányzik. A fejetlenség. Nem agresszív hiány, nem a pusztításról van szó. Csak ebben a pillanatban jutott eszembe, hogy jelenthetne akár terrorcselekményt is, de inkább a hiányon van a hangsúly. Akkortájt a *Fétis*nek is tölcsepszerű fejet csináltam, ott a testiség markáns jelenléte volt a fontos.

TSZ: *A másik szobron viszont megvan a teljes alak.*

BM: Ez tardosi vörös mészkőből készült (72. ábra). A pihenő férfi-aktportréval egy kapcsolatot véstem kőbe, egy szarkofágba rögzítettem az emlékét. A figura domborműszerűen fekszik egy párnán, összehúzott helyzetben. Klasszikus formarendszer, lapos dombormű, semmi újítás, csak jelzés.

TSZ: *Ez inkább egy alvó alak?*

BM: Igen. Határozott karakterjegyekkel, egy konkrét figurát faragtam, aki felismerhető. Ami lényeges, a szarkofág. A szarkofágok, királysírok gyakran a legkarakteresebb formajegyekkel jelenítik meg a halottat, és itt tulajdonképpen ugyanígy jelenik meg az alvó. Egy emlék, egy konkrét dolog lezárása – egyszerű cselekedet, mint az alvás. Megpihen a kövön és kész. Nincs semmi szimbolikus benne, ami különösebb jelentőséggel bírna, hanem egy hétköznapi, alvó figura kőbe vésve.

TSZ: *A Tisztaszoba című művedről még nem beszélünk, pedig ott is ágynemű jelenik meg, igaz, ágy nélkül. (71. ábra)*

BM: Itt az ágynemű nincs ágyhoz kötve, a mű anyaghasználatában jelenik meg, függőnként szerepel. De az ágy jelentéstartalma benne van, mert a tisztaszobában a legfontosabb bútor az ágy. A Lajos utcai kicsi ablakokat letakartam, a szoba a tükrös paplanoknak a belső, egyrétegű vásznán keresztül kapta a fényt. Ahol a tükrös paplanon dupla anyag van, bebéleltem szivaccsal. Így meg tudtam szűrni a fényt, és puha, plasztikus formát adtam a két ablak elé lógatott paplannak. Ugyanebben a gerendás mennyezetű térben egy nagy gerendát állítottam átlóba a földtől a mennyezetig. A mennyezetre egy üres szalmazsákot – ami olyan, mint a tükrös paplan, mert azon is ovális nyílás van – akasztottam föl úgy, hogy csak a két csücskénél rögzítettem, és ettől úgy lógott, mint egy élőlény. A levegő fújta ki, a tehetetlenség töltötte meg testté. Az ovális lyukba szúrtam bele a térátló-szerű gerendát, a vásznat az tartotta, nyomta a mennyezethez.

TSZ: *Ez a szalmazsák az, amit régen ágyakba raktak, vagy ez valami dunyhaszerűség volt?*

BM: Nyers, rusztikus, nagyon erős szövésű, durva vászon, körülbelül olyan az aránya, mint a tükrös paplanoknak. Kivágott nyílás van közepén, de nem kör alakú, mint az újabb tükrös paplanokon, hanem egy ovális nyílás. Valószínűleg azon töltötték bele a szalmát és aztán összevarrhatták, de én üresen kaptam.

TSZ: *Nekünk Karakón – apám szülőházában – van ilyen szalmazsákunk a két nagy diófa ágyban, ami a nagyszobában áll, ott ezeken a kemény szalmazsákokon alszunk, tehát ezt én ágynak értelmezem.*

BM: Merész elképzelés.

TSZ: *A tisztaszobákban álló reprezentációs, ágyneműkkel föltornyozott díszágy a polgári, főúri és uralkodói mennyezetes, baldachinos ágyakból alakult ki, az utóbbinak pedig létezik olyan változata, ami közvetlen a mennyezethez van erősítve, onnan jön le. Népi környezetben a tornyozás elérheti akár a mennyezetet is. Az, hogy a te alkotásodban a szalmazsák fel van szúrva a tetejére, az a fölfelé való törekvéssel és halmozással van kapcsolatban? Benyomásaim szerint lehetne egy kicsavart helyzete, továbbgondolása a mennyezetes ágynak, egyfajta durva válasz erre a hagyományra.*

BM: A durvaságot vállalom. Nem az úri ágyak inspiráltak. A tisztaszoba értelmezésében a reprezentációra, a tárolt dolgokra, az érintetlenségre, az ünnepire gondoltam. Tulajdonképpen az *** – *Erotika és szexualitás a magyar művészetben* című kiállításon való szereplésre kértek föl, akkor kaptam ezt a helyet a Lajos utcai kiállítóház emeletén. Az elfojtásra céloztam, ami a tisztaszobában nagyon is benne van, mert kétségtelen, hogy mindig takar, leplez, titkol valamit. A túlságosan szépen elrendezett dolgok nem életszerűek. Nem megkérdőjelezni akartam a tisztaszoba reprezentációs értelmét, hanem az elfojtottságról akartam – ahogy előbb mondtad – brutális képet nyújtani. A látvány áttételeken keresztül alakul, szabad asszociációkat enged, nem illusztráció. A hétköznapi, a használatától való távolságát akartam megkérdőjelezni, azt, amit nem mondunk el, amiről nem beszélünk, amit leplezünk.

TSZ: *A fölszúrással, fölhelyezéssel ez egyértelmű üzenet. Mivel visszautal a tisztaszoba ágyaira, azért nem zárod ki, hogy én ezt egyfajta ágyábrázolásnak értelmezem?*

BM: Nem nagy mellélövés, mert az anyaghasználatában benne van. Mindenkinek szíve-joga a további értelmezés.

6.2. Interjú Jovánovics Györggyel

(Részletek egy 3 órás beszélgetésből.)

TSZ: *Mi inspirálta 1969-ben a Baj című szobrod elkészítését? (75. ábra)*

JGY: A 1969-es, II. Ipartervre kellett készülnöm. Gondolkodtam, hogy mit csináljak, amikor bonyolult úton megdöbbentő hírt kaptam. Egy hozzám közelálló személy autóbalesetben meghalt a távoli Johannesburgban. Nem tudtam elvonatkoztatni a gondolkodásomat a személyes tragédiától. Azt gondoltam, hogy az autóbaleset sok vérrel jár, nem „szép halál”,

az ember egy roncs lesz. De nemsokára megtudtam, hogyan történt a dolog. Az autó néhány szaltót vetett, majd természetes helyzetben állt meg. Ketten voltak benne. Az egyik élt, a másik, mintha csak aludna, de meghalt. Egyetlen karcolás nem esett, egyetlen csepp vér nem folyt.

Úgy döntöttem, hogy a kiállításra még egyszer megcsinálok a bajnak egy ábrázolását, de az általános, elvont emberi bajból, a bukásból kiinduló *Ikarus* mellé (*Ikarus bekopog*, amit az I. Iparterven mutattam be) egy teljesen naturális ábrázolást, ezt a személyes tragédiát. A rossz hír által lesújtott egyén képét. A címe legyen *Baj* és egy dátum, ami a halál, vagy a halál hírének a napja. Ez az adat sajnos elveszett. Valahol közöltem katalógusokban, de nem találok, nem tudom megmondani a teljes címet. *Baj* és egy titokzatos dátum, hozzátartozna a művészettörténethez. Végül is úgy döntöttem, hogy talán jobb, ha ez a túlságosan személyes részlet lemarad. Ma már egyszerűen *Fekvő* a cím.

Egy grafikus kolléganő egy lágymányosi toronyházban lévő szövetkezeti lakásának a pincéjét ingyen odaadta nekem, az volt a műtermem, ott készült a *Fekvő (Baj)* is.

TSZ: *Ez a fekvő alak sok szállal kötődik a korábbi szobraidhoz, mégis egyedülálló, új nyelvezetet hoztál létre.*

JGY: A következők születték ezt a figurát. Nem akartam többet a nagy XX. századi montázs- elvet használni, a szétszórt tagok (disiecta membra) újra összehordását, ami nagyon fontos filozófiai elem. Az *Embernél* különböző elemeket montíroztam össze. Itt elhatároztam, hogy egy tisztább képet, a személyes fájdalmat akarom visszaadni: valakid meghal, és nem mehatsz el a temetésére, mert Dél-Afrikában temetik, aztán mégiscsak hazahozzák a hamvait és Bécsben hantolják el, de oda se mehatsz. Ez a baj.

Továbbra is az volt a legfontosabb, hogy a figurát ne mintázzam, hanem minden eleme öntvény legyen (76. ábra). A Jugoszláviából importált orkáncabát szetthez tartozott egy barna, a kabát zsebébe begombolható sapka, ha esett az eső, azt fel lehetett venni. Gondoltam, ezt a sapkát ráteszem arra a fejre, amit már az *Embernél* használtam, de ezen nem lesz Bourbon-liliom, mint ott, hanem simán ugyanaz a fej. Eredetileg az egy kopasz tanulmányfej volt – még a Százados úton mintáztam valahol –, tehát ráteszem ezt a sapkát, ez könnyen leönthető, ez lesz a *Fekvő* feje. A keze a saját kezem, mint az *Embernél*, de mindkettő ökölbe szorítva, szintén liliomok nélkül. A lábfej nem meztelen és antik hatású, hanem a saját cipőmről és a kötött zoknimról öntöm le.

Vagyis egy teljesen természetes embert fogok csinálni. A bőröm ott lesz, a zoknim ott lesz, a saját cipőm ott lesz, a talpmintázat – isteni az a fröccsentett műgumi talp, ami ezer évig tart. A bőröm, a zoknim, a cipőm textúrája.

Nagyon érdekes, ahogy összerakom a figurát. Először beteszem a törzset, vagyis a kabátot, az már megnyomja a lakkfóliát, könnyű odatenni, mert látszik a tárgy helye. Ezt a felsőrészt egy fehér fóliakabátról öntöttem, még a gombok is műanyagból voltak. Nem tudom kinek készült, henteseknek, vagy mütösöknek. Véletlenül találtam, sosem hordtam, csak sejtettem, hogy jól tudom majd használni, ezért eltettem. Bedugom a köpeny alá a jobb lábat, majd a másik lábat, amíg passzol oda oldalt is, meg egymáshoz is, és a lábtartás szögét is kiadja. Utána egyben beillesztem a fejet, a nyakat a gallérba. A kabátujjakba bekerül a két kézfej. Végül a cipős lábfejek a nadrágszárba.

A figura optikailag ugyan egységes, organikus emberképet mutat az „összehordás” után, de ebből a leírásból kiderül, hogy szerkezetileg ugyanúgy „szétszórt tagokból” áll, tehát ugyanúgy montázs, mint az *Ember*. Ezt a nézők esetleg nem érzékelik, csupán azok, akik véletlenül tanúi lehettek az összeállításnak.

Amikor Fehérvár megvette, darabokra volt szedve a Fillér utcai műtermemben. A falábakat asztalként használtam. Egymáshoz közel tolvá rátettem egy nagy lapot, és azon dolgoztam. A tagok: a törzs, a fej, a kéz, a láb és külön-külön a két lábszár becsomagolva voltak elrakva. A piros lakkfólia a vásra, a két két és félméteres méteres zártszelvényre volt feltekerve, mint egy zászló, és a műterem sarkában állt. Mikor Kovalovszky Mártáéknak össze kellett szerelniük, akkor kiderült, hogy elkezdett öregedni, és nem bírja el a lakkvászont az alakot. Mert ahol a gipsz megnyomta, beszakadt, és félő volt, hogy ha ráteszem, továbbreped. Akkor Mártáéknak megígértem, hogy mire összeszedik a pénzt, bejárom az ország összes Röltexét, és újra csinálom ezt az elemet. A visszaforduló részből, alulról levágtunk egy kis mintadarabot.

De kiderült, hogy sehol nem gyártanak már lakkvászont, kiment a divatból. Elterjedtek a legkülönfélébb műanyagok. Ekkor textiles, meg restaurátor kollégákkal konzultáltunk. Javaslatukra nagyon erős, igazi lenvásznat vettem. Mindegy lett volna, hogy milyen színű, mert nem látszik, de én ragaszkodtam a cinóberhez. Ezt kifektettem, és a világ legerősebb, kétkomponensű, rugalmas ragasztójával rákasíroztam az igazi textíliára az eredeti lakkvászont. Mert a lepedőnek erősnek kell lennie. Eladáskor garantáltam a múzeumnak, hogy ugyan a lakkvászont elöregedhet, törik, de az új vászon egybe fogja tartani. Előbb még a két zártszelvény köré göngyölt anyagból ki kellett fejteni a varratot, majd az egészet mindkét

oldalon újravarni. A saját férfikezemmél csináltam nem bíztam rá senkire, vastag, pirosra megfestett erős spárgával, nagy tüvel, a lakkvászón eredeti lyukaiba belemenve.

TSZ: Miért döntöttél egy ágy ábrázolása mellett? Hogyan jutottál el ehhez a gondolathoz?

JGY: Talán nem is helyes az ágy szó használata. Inkább hordágy. Fizikai értelemben valójában hordágyról van szó, de hogy ezt észrevegyük, el kell a két faszerkezettől tekinteni. Ez nem olyan egyszerű. Egyesek mégis észrevették, konkrétan Beke László le is írta már ezt a szót. Próbáld képzeletben elvenni a tartószerkezetet, és máris jöhet két markos mentősfű cipelni a beteget, vagy sérültet. De a szerkezet ott van, a vászon vörös, a figura maga pedig nem vérzik. Semmi sem egyértelmű, és én éppen ezt akartam.

Abban biztos voltam, hogy a figurának feküdni kell, de nem alszik, mert a szeme nyitva van, ám ettől még nem is élő. Tulajdonképpen halott ember. Vagy élő-halott. Az ágyat nem akartam sem úgy csinálni, ahogy az etruszkok, sem úgy, hogy Segal epigonjának tűnjek egy teljesen naturalista matraccal. Segal festői, én a festőiséget kizárom. Tükörsima felületeim vannak naturális részletekkel, ami Segalnál kizárt, mert ő egyszerűen befröcsköli a kész öntvényt, utólag gipsszel befuttatja. Ahogyan már Medardo Rosso létrehozta azt az „életlen”, de nagyon festői, varázslatosan lágy felületet. Segal ebben rokon velem. Nekem Segaltól mindig tudatosan különbözni kellett. Dieter Honisch is párhuzamba állított velem, de azt mondta, felfogásunkban csak az a rokonság, hogy nem megmintázzuk a figurát, hanem öntvényt csinálunk. De nagyon különböző módon.

Szóval nem tudok igazán válaszolni, hogy az ágnak az ilyen absztrakcióját, a műanyag használatát, hogy lakkvászón legyen, miért így találtam ki. Az én öntőformáimból, a műanyag fóliából eleve adódott ez az anyag. (Mindig is jellemző rám, a Fényes Adolf teremben, vagy az essen-i függönyeim készítésénél. A konstruktivista berlini reliefekhez a fólia-anyagot már Berlinben vettem.) Imádom a két híres, ágyon fekvő etruszk házaspárt, de mint mondtam, nem akartam ágyat, hanem hogy egy konstrukció legyen. Nagyon-nagyon fontos volt természetesen a szín, a vérvörös, ami a legerősebb kontrasztban áll a gipsz hófehérségével. És hát szerencsére a lakkfólia választékban adva volt ez a szín. Ezen túl pedig pusztán a tehetetlen fekvés maga volt fontos, a kiszolgáltatott ember. Nem akartam, hogy csak úgy a földön heverjen, mert az is mást jelent, de konkrét ágyat sem akartam. Szóval lebegjen...

Gondolkodom, de nincs pontos emlékem arról sem, hogy a faszerkezet ötlete a szárnyas anyákkal hogyan jött. Nem tudom. Valószínűleg közrejátszott fiatalkori Kelet-imádatom. Sok tus ecsetrajzom van kínai stílusban, de senki nem találná ki, hogy én csináltam. Szűnyogok,

legyek, fák, stb., amiket még 64-65-ben, bécsi diákkoromban készítettem, amikor már rég absztrakt szobrászatot tanultam – csak hogy a kezem járjon. Az igaz, hogy a kínai kapuszerkesztésre is gondoltam, de az már az én építész vénám, hogy kell két-két nagy tuskó is, ami a két kaput statikailag biztosan megtartja. Egy asztalossal megcsináltattam lapos csapolással a túlmenőt és a nem túlmenőt, a függőleges szárnynak a csapolását, valamint annak negatívját, ami a négy tuskóba bemegy. Ott nem kellett külön rögzíteni. A többi helyet megfúrtam és szárnyas anyákkal összefogattam.

TSZ: Nagyon foglalkoztat engem az is, hogy miért készült a fotó egy szobában, valós ágyak között. (77. ábra)

JGY: Ez a szüleim lakása, én is itt éltem velük körülbelül harmincéves koromig. A fotón két ágy látszik. Az egyik apámé, a világosabb terítővel letakart az anyámé. Amikor elkészült a szobor '69-ben, kiderült, hogy ott, abban a pincében senki nem tudja lefotózni. A pinceműterem szűk volt és méltatlan. A kiállítást nem lehet megvárni, mert addigra már készen kellett lennie a katalógusnak. Akkor úgy döntöttem, hogy az igazi ágytól való elvonatkoztatás miatt, a szobromat vissza kell vinnem a hétköznapi környezetbe, az igazi ágyak közé. A kép háttérében a hall látszik, amelyben felnőttem, és ahol néhány hónapig első feleségemmel éltem, aki Johannesburgban meghalt. A szüleim itt aludtak, mi pedig ott a másik szobában. Rájöttem, hogy be kell tenni a szobrot a nagyszobába, mert ez az ideális miliő. A parketta, a szüleim élettere, tárgyai, a TV a becsavározott ferde lábakkal – az ágyból tévéztek –, ott a kép háttérében az én életterem. Átvittük ide a szobrot, és ahogy ezt most is látod, nagyon szép színes képek készültek. Szabóky Zsolt fotózta. Fantasztikus felvételek, nagyon szeretem őket. Szabóky nem volt teljesen elégedett. Lehúztuk a redőnyöket, koromsötétet csináltunk. Nyitott blendével fotózott. Az exponáláshoz kétszer villantott a vakuval. De azt mondta két villantás kevés, három meg egy kicsit sok. Szerintem pedig tökéletes.

TSZ: Milyen volt a szobor fogadtatása?

JGY: Végül a II. Iparterv kiállításból is botrány lett, Erdély Miklós irredentizmussal megvádolt munkája miatt, meg Major János *Biboldó mosakszik* című rajza miatt. Sinkovits Pétert behívták, mint a kiállítás rendezőjét, aki felelős az impresszum nélküli katalógusért, holott ezt Konkoly Gyula vállalta magára, ő járt a nyomdába, mert tudta, hogy elmegy, disszidál Párizsba, és így majd nem lesz, akit felelősségre vonjanak. De Sinkovits és Major mégis rendőrségi figyelmeztetést kapott. Volt még egy botrány, emiatt a szobor miatt is, de

azt én csak Szentjóbó Tamás fejtegetéseiből ismertem, mert számomra akkor erre nem derült fény. Talán tényleg volt, mert Dieter Honisch is említi abban a beszélgetésben, amit 2002-ben a Situation Ungarn kiállításon²⁵² készítettek velem, ahol kiállította az *Embert*, a *Gillest* és a *Bajt* is. Szentjóbó a mai napig állítja, hogy volt ez a politikai botrány, és hogy ezt én okoztam. Én nem tapasztaltam semmit, engem nem hívtak be.

Szentjóbó úgy elemezte, hogy a zubbony az a Mao-zubbony. Hiába mondtam neki, hogy ez nem igaz, csak ezt találtam, ami leönthető. Azt mondta, mindegy, akkor is ilyen a maoisták egyenruhája. Én nem Maótól vettem, azért ilyen a *Fekvő emberem* zubbonya, mert másfajta fazonú nem volt fóliából, szövet zakót nem tudok leönteni, mert beleragad a textil. Általában mindent kerestem, ami fóliaszerű, víztaszító, tehát Jovánovics-öntvényt lehet belőle csinálni. Szentjóbó szerint ez Mao-zakó, és abban igaza volt, hogy ezt az Aczélék is kiszúrták.²⁵³ A második kritikus motívum a kínai kapuval való hasonlóság. A harmadik vád pedig az volt, hogy ez nem a szovjet vörös zászlónak a vöröse, hanem a kínai vörös zászlónak a színe. (Ez igaz, mert a szovjet meleg cinóber, a kínai meg hidegebb vörös, amibe már valami lila keveredett. De erről én nem tehettem, egyszerűen ez a szín volt kapható.) Ezekre még rásegített az a híresztelés, hogy az „ipartermesek” állandóan politikai zavart keltenek. Szóval a három kínai motívum nem lehet véletlen. Magyarországnak pedig a két kommunista nagyhatalom vitájában kényszerűen a szovjetek oldalán kellett állnia.

Hogy a szerkezetet akkoriban az agyam járása szerint a kínai kapuktól vettem, az igaz. Azt, hogy Mao-zubbonyt csináljak, azt nem akartam, és a piros színnel kapcsolatban sem akartam, hogy kínai vörös legyen. Eszembe se jutott, hogy ezzel bosszantsam a szovjeteket. Valószínű, hogy később tényleg volt ez a konfliktus, ha erről még a Honisch is beszélt, de ez részemről nem volt szándékos. Szentjóbó agya járt erre, és tudta, hogy a belügyesek agya is erre lesz érzékeny, mert ők egy műalkotásban nem a művészetet nézik.

Egyet viszont tényleg akartam, de nem politika bosszantásként. A három kínai motívumból kettő véletlen. A harmadikat, hogy a szerkesztésben nem az európai asztalosok szerkesztési módja szerint gondolkodtam, hanem a kínai kapuszerkezet iránti imádatomat vittem bele, azt vállalom. Ez egy szobrásznál több annál, hogy hova lehet egyszerűen beakasztani egy rudat, ami az összedőlést megakadályozza. Én ezen a módon akartam azt az egészen különleges hatást elérni, hogy lebegő, könnyű, szinte anyagtalán elem tartja a figurát, miközben igen intenzív színt is közvetíteni tud. A baj színét, a vér színét.

²⁵² 2002, Situation Ungarn, Max Liebermann Haus, Berlin. Az interjú: MTV.

²⁵³ 1969-ben a Szovjetunió és Kína között a határincidensek miatt fokozottan nagy volt a feszültség.

Valamit azonban szeretnék még elmondani. A mű negyvenhárom éve keletkezett, de erről talán még soha nem beszéltem. Valójában én sokkal nagyobb politikai botrányal számoltam. Biztosra vettem, hogy a kiállítást az első órában betiltják, de legalábbis az én szobromat azonnal eltávolíttatják, amint a vérvörös hordágyon fekvő kiterített figurát meglátják. Már az eredeti címadással is a várt támadással szemben védekeztem tudatosan. Ha politikai provokációval vádolnak, majd próbálkozhassak a személyes bajra hivatkozni. Ezért szerepelt a jelen dátuma, vagyis 1969, nehogy eszükbe juthasson 1956. De nem nagyon hittem, hogy ezt beveszik. (Később egyetlen szó miatt betiltották egy kiállításomat, percekkel a megnyitó előtt.) Az igaz, hogy a művet a személyes tragédia miatt kezdtem el csinálni. De már a hosszú, komplikált és nehéz munkafolyamat alatt döbbenet éreztem, hogy ez a figuráció elszabadult, és legkésőbb a hatalmas vörös felület bevonásától kezdve az érzelmek egyetlen szerencsétlenségre nem lokalizálható áradatát indította be. Mikor az alacsony, sötét, piszkos, szennyvízcsövekkel behálózott térben először összeraktam a konstrukciót, a látványtól a magányban valósággal kővé dermedtem. Magamat láttam, hiszen minden tagot magamról öntöttem, csak az nem volt világos, hogy éppen most taglóztak le, vagy már régóta így fekszem. Esetleg már 13 éve... A novemberi vasárnap óta, amikor a vörös zászlós szovjetek visszajöttek... Nemzedékem tagjaiból igen sokan, az én baráti körömből szinte mindenki, aki elfelejtett elmenekülni, akkor zuhant velem együtt mély, tehetetlen depresszióba. És ezt azok, akik kiállításainkat cenzúrázgatták, pontosan tudták rólunk. (A jelentéseket ma már ismerjük.) És hát akkor ez a szobor nem egyedül engem ábrázol pillanatnyi fájdalommal, hanem sokunk közös, egyáltalán nem új fájdalmait is. Lehetetlen, hogy ezt ne vegyék észre. De meglepetésre kiderült, hogy minden más vágányokon futott, ahogy az előbb elmeséltem. Dieter Honisch, a Nyugatról akkoriban elsőként idevetődött művészettörténész viszont azonnal észrevette a lényegét. A már említett kiállításon három megmaradt figurámat (az *Ikarusz* elpusztult) középre állította. Ahogy az interjúban jellemezte őket: az antik hősökhöz hasonló, rendíthetetlen méltósággal álló *Embert*, a kissé könnyedebb, szinte táncos *Gillest*, és a kimerült, meggyötört *Fekvő* alakot. Hozzáfűzte, hogy az ezekben kifejeződő emberi magatartás szimptomatikusan megjelent az általa akkor itt megismert többi művész munkásságában is. Ezáltal alakult ki az a meggyőződése, hogy a magyarok szabadok voltak már évtizedekkel a politikai felszabadulásuk előtt, mert a művészetükben szabadok voltak. A *Fekvő emberrel* lezártam a figuratív munkáim sorát, leszámítva egy pontosan 10 évvel később készült munkámat (ez az úgynevezett *Liza bábu*).

6.3. Interjú Bukta Imrével

TSZ: *A Repce-lak című művedet Sturcz János párhuzamba hozta a hetvenes évek olyan akcióival, mint John Lennon és Yoko Ono stand in bed akciója. Milyen indítatásból fakadt ez nálad? (78. ábra)*

BI: Azért ez ennyire nem volt elgondolva. Huszonkét-huszonhárom éves voltam, tehát tudtam, hogy mit csinállok, de művészettörténeti párhuzamokra nem gondoltam, fogalmam sem volt, hogy kinek mit jelent az ágy. Megpróbálok az akkori Bukta Imre agyával gondolkodni, mert az, hogy utólag hogyan magyaráznám, annyira nem érdekes, nyilvánvalóan sokkal komplexebben tudnám most magamat megérteni. Ahogy én emlékszem, akkor a két legfontosabb dolog, amiről szólt: azonosulni a természettel, és úgy megnyilvánulni, ami nem szokványos képzőművészet, ugyanakkor olyan emberi magatartás, amivel azt jelzem, hogy én más vagyok, mint a többi ember, ott a faluban. Pusztán a természetben való alvás nem különleges egy vidéki embernek, mert kimegy, leteríti a kabátját és alszik. Én jelezem, benn vagyok a civilizációban, nem az a célom, hogy visszamenjek állatnak, hanem az, hogy maradjak abban a kultúrában, ahonnan én ezt az ágyat kiemeltem. Ezzel komfortérzetet, kényelmet biztosítani magamnak, jelezve azt, hogy én csak ideiglenesen tartózkodom ott, de mindenképpen azonosulok az engem körülvevő természettel. Nekem ez volt akkor a fő indítékom. Három napig tartózkodtam kint a repceföldön, az ételt hozták nekem, de hogy ki, arra már nem is emlékszem. Szimbolikusan, pontosan, hogy a komfortérzés erősebb legyen, egy kávéfőzőt is tettem magam mellé, nem tudtam kávé főzni, de mégis, ez egy emberi, hétköznapi használati tárgy. Amint párna és a paplan is azt a kényelmet jelezte, hogy jókat aludni, de kint. Ennyi volt a szándékom. Megtetszett nekem a szeptemberi másodvirágzású repceföld volt, hűvösre fordult már, de azért még meleg volt, másodjára virágoztak a fák, az akác is, a repce persze ritkább, viszont szép sárga. Megtetszett nekem ez a gyönyörű szín, ez volt a lényege. Ehhez hozzá kell tenni, hogy tizenkilenc évesen grafikus akartam lenni, mert jól rajzoltam. A környéken, Mezőkövesden egy tipográfus-festőművészt találtam, hozzá jártam, ugyanekkor találkoztam Bernáth Y. Sándorral, aki szilhalomi volt. Közösén több olyan dolgot elkövettünk, ami a landarthoz lenne hasonlítható. Olyan nagy szakirodalmi háttérrel nem rendelkezünk, de az mindenképpen benne volt, hogy ezek az akciók a természetben legyenek, a minket körülvevő környezetben. Bekúszik a természet a falvakba is, de ebben az esetben ez nem az ősvadon,

hanem a mezőgazdasági, természettermészet. Tehát benne van az a terület, ami később az én munkáimnak a filozófiai tárgya lett.

TSZ: *Ez egy kórházi ágy, vagy otthoni vaságy?*

BI: A mi ágyunk volt, otthoni ágy. De meg kell mondanom, nagyon furcsa, hogy egy ilyen zöldre festett vaságy volt nálunk. Most már nem is tudom kikutatni, hogy miért, nem gondolkodtam el azóta sem, hogy mit keresett ott. De valóban szokatlan, hogy kórházi vaságszerű. Egyszemélyes vaságy, de hogy ez hogyan került a mi házukba, azt nem tudom. Voltak ott fából deszkás, olcsóbb ágyak – ezt dikónak szokták hívni –, sezlón, heverők, meg ilyesmik. Rendes ágy, a régi paraszti bútor is volt, és modern változat. Viszont azt hiszem, hogy ez, hátul volt valahol, de hogy honnan szerezték a szüleim, azt nem tudom. Most így belegondolva, nincs is vidéken ilyen vaságy. Talán a nővérem tudja, hogy honnan való.

TSZ: *Ez a három nap folyamatos ágyban tartózkodás volt, vagy fölkeltem néha?*

BI: Persze, fölkeltem, de ott voltam, az ágy körül éltem. Akkoriban csináltam több olyan munkát, amelyekkel – nyilván magamnak is – az elszántságomat akartam bizonyítani. Kipróbálni magamat, hogy bírom-e. Ilyen volt az a katonaság utáni, másik hosszú akció is a *Vigyázzállás falusi elődeinknek*. Ebben benne van valami, ami nem is mozdulatlanság – mondjuk ez éppen cselekvés –, hanem inkább valami, ami nem is monoton, nem is egyhangú, tehát mondjuk úgy, mintha csak lennék. Nem cselekvőn, hanem úgy lenni valahol, kilátni onnan, nézni, hogy körülöttem mindenki mozog.

TSZ: *Amikor először megismertem ezt a munkádat, akkor azon döbbsentem meg, hogy az őszi hidegben, fedetlenül egyfolytában kint voltál.*

BI: Paplannal, vagy hát nem is paplan, hanem dunyha volt.

TSZ: *Tudtál aludni? Mit csináltál, olvastál, vagy csak szemlélődtél?*

BI: Persze, aludtam. De semmit, semmi könyvet nem vittem, csak leskelődtem. Mindig történt valami, volt élet az ember körül: fácánok, nyulak, ragadozók. Emberek jöttek-mentek. Volt, aki odakiabált, „mi a fenét csinálsz, hibbant vagy?”

A kinézetemmel ismert voltam, a faluban ez ritka látvány volt, tulajdonképpen edzettem az elszántságomat és az ellenállásomat azzal szemben, ami ott engem fogadott. Szükséges volt ez a magatartás, mert ez erősítette meg az elhivatottság érzését bennem, ami a művészet felé terelt. Az nekem nagyon fontos volt, hogy bolondnak tartsanak. Gyerekkoromban ismertem egy bolondot a faluban, mindig félttem tőle, úgy hívták, hogy Pocok Pesta bácsi. Nem volt idős, de mindig nagykabátban járt, borostás szakállá volt, azt mondták, hogy bolond. Mindig hirtelen jelent meg valahonnan. Amikor gyerekként tejért mentem, egyszer csak ott állt előttem a hatalmas Pesta bácsi, nagy fekete kabátjában, rendszerint nagyon megijedtem,

mindig elszaladtam. Később tudtam meg a szüleimtől, amikor már olyan tíz-tizenkét éves lehettem, hogy valójában nem is biztos, hogy bolond volt. Azt hiszem, az Orion gyárban dolgozott valamikor, még a kommunizmus előtt, zseniális mérnök volt, a negyvenes években a faluban egyedül neki volt a biciklin akkumulátoros rádiója. A lényeg, hogy soha nem ment a járdán, pedig akkor még az utak a faluban nagyrészt sárosak voltak. Egy jó főút volt, az úgynevezett csinált út, a többi földút volt, de ő mindig azokon ment. Azért – később mondták a szüleim –, mert mindig azt hajtogatta magában, hogy a kommunista járdára nem lép rá. Akkor ez nekem tetszett. Ez is egy plusz töltése volt az akcióimnak, s noha nem ezzel az attitűddel készültek, de mégis az, hogy engem bolondnak nézzenek, azzal erősíteni tudtam magamat. Persze nagy kalapom is volt, tehát olyan művész magatartással, amit egy falusi ember is észlelhet.

TSZ: Több évtizeddel később újra megjelent az ágy a művészetekben, de mind jelentésében, mind formaiságában egészen eltér a Repce-lak ágyától. Az Istenem című kiállítás²⁵⁴ előtt már megvolt ez a műved, vagy a kiállítás témája ihlette? (79. ábra)

BI: Igen, ez új volt, erre a kiállításra készült, engem inspirálnak a feladatok, a lehetőség. Gondolkodtam, hogy mit lehetne, és ezt a munkát találtam ki. Úgy van a falon, mintha fölülről látnád, tehát egy fönről figyelő szem. Ehhez a munkához egy szelvény, egy hokedli, egy papírdoboz és fehér lepedő kellett. Semmiképpen nem kórházi ágy, hanem egy falusi ágy. A képen, illetve a videofilmen végül is a meghalás pillanata van. Számomra, mint falusi ember számára, gyerekkorom óta teljesen természetes jelenség találkozni a halállal, egy meghalt emberrel. Itt falun, mint ahogy minden falusi gyereket, bevezettek engem ebbe. A nagymamámhoz, mikor meghalt – ha-hét éves lehettem –, be kellett menni a tisztaszobába, a legyet a szüleim hajtották el az arcáról. Nekem furcsa volt, hogy nem reagál, de megértettem, miről van szó. Az a lényeg, hogy nekem a halál, a születés, tényleg hozzátartozik, van efféle megközelítése is ennek. Ami nem ágy, tehát nem konkrétum, hanem virtuális, az vetítéssel van megoldva. Nagyon jól jött a technika, mert ez az, ami megjelenik és eltűnik. A vetített képpel ez teljesen jól megy át, és talán el tudtam azt mondani, amit szerettem volna.

TSZ: Az ágnak a pozíciója is fontos. Ha az ágy filozófiája, vagy a többi ábrázolás alapján próbálom megközelíteni, a vízszinteség jelentése a nyugalom. Neked mi volt a szándékod?

BI: Igen, a vízszinteség, de most ez főt van. Én az emberi szemhez igazodva installáltam, tehát ahogy mi látjuk a tárgyat, az olyan legyen, mintha valaki fentről nézné. Ezzel a szándékkal azt akartam erősíteni – bár nem akarom direkt ezt mondani –, hogy akár Isten néz

²⁵⁴ *Istenem*, MODEM, Debrecen, 2011, kurátor: Sturcz János

onnan. Hiszen az előző munkámban is benne volt Isten, vallásosság nélkül is benne van, ahogy a természetben is jelen van, ott azon keresztül lehet találkozni vele. Hogyha egy olyan szemszögből, ahonnan az ember nem szokta nézni, mondjuk, a mennyezetről nézek egy ágyat, akkor ezzel ezt most olyan helyzetbe hoztam, hogy emberként úgy látom, mint ahogy Isten lát bennünket valahonnan „fönről”. Ebben ez volt a lényeg. Ezt így lehetett megoldani. Tehát nem úgy, hogy a magasból én lenézek, hiszen, akkor nem megy fölfelé az ember a földön, hanem csak elmegy. Itt pedig fölment.

TSZ: *Igen, többszörös térbeli csavar van a műben, ami a jelentéséhez szorosan kapcsolódik.*

BI: Persze, igen, csak az ember ebbe nem gondol bele. Tehát amit lát, az azt jelenti, mintha felmenne. Közben meg, ha máshonnan nézzük, akkor nem, de hát mivel illúzió az egész, mi azt képzeljük, felfelé halad.

TSZ: *Van valamilyen jelentése azoknak a tárgyaknak, amik még az ágyon kívül szerepelnek?*

BI: A hokedlinak van. Legyen ott valami, amin egyébként nincs semmi, csak önmaga, hogy átmenjen az alak. Legyen valami, ami nem szék, például nem egy karosszék, vagy nem egy olyan szék, aminek támlája van, az nem lett volna olyan szép. Falun tipikus az ilyen zöldre festett hokedli. Ez az, ami szerintem hozzá tartozik ahhoz az ágyhoz.

TSZ: *Igen, ez egy nagyon egyszerű, falusi enteriőr.*

BI: Igen, egyszerű volt, ugyanakkor kellett picit a kimozdulás az ágyról. Kipróbáltam úgy is, hogy nincs semmi mellette, de kellett, hogy ott egy kicsi mozgása legyen a projekciónak, hogy rálépjen, ugyanakkor mégis egyben van vele.

TSZ: *Valóban elindítja a mozdulatot, mintha fellépne valamire, ezzel elindul a képzeletbeli lépcsőn, és megcsavarodik az ábrázolt tér. Van egy doboz is az ágy végénél, amibe beleesik az alakról a ruha, olyan érzést keltve, mintha az esne a dobozba, amit élteben használt.*

BI: Ez a doboz utólag került bele. Az ágy, a hokedli meg volt komponálva, legutoljára ez a doboz került oda, aminek több oka volt. Az egyik, hogy amikor vetítve ezt kipróbáltam, akkor a térbeliség miatt ugrott egyet a kép, tehát hátrament. Azt akartam, hogy ha lehull a fürdőköpeny, az ember elmegy, és csak az üres köpeny marad ott. De ahogy lehullt, nem volt az ágygal egy síkban, hanem hátrament a falhoz, ami látványban az illúziót rombolta. Tehát kellett valami, ami ebben a síkba tartja, ekkor tettem oda a dobozt. Megmondom, ez ott, már a Modemben azonnali reakció volt rendezéskor, hogy mit csináljak. Teljesen kapóra jött nekem ez a doboz, hogy rávetítődik, de mint hogyha beleesne. Egy ideiglenes állapot. Arra asszociáltam, hogy valamit szállítunk benne, utána kivesszük, a papírdobozt elégetjük, összehajtjuk, mit tudom én, tűzre tesszük, kidobjuk, vagy valamit még tartunk benne.

Lényeges, hogy nem egy faláda, amit felviszünk a padlásra, hanem egy egyszerű papírdoboz, ami előbb-utóbb megsemmisül, így az ideiglenesség van benne. Nekem ezért tetszett.

TSZ: *Akkor tulajdonképpen ez véletlenszerű rátalálás, ami nagyon jól működik együtt.*

BI: Igen, spontán reakció. Úgy is ment volna, hogy nincs ott, de így komplexebbnek találtam. Meg lehetett volna valahogy oldani másképp is, mondjuk ha kihozom a hátulját, akkor egy síkban megy. De azt nem tartottam volna annyira jónak. A papírdoboz nem fehér, hanem barnás, tehát ott már halványodik a kép, úgyhogy másféle állapotba kerül. Nekem így tetszett, amikor ezt kitaláltam. Spontán reagáltam a helyzetre. Ez talán egy módszer, mert sokszor így építkezem, akár installációban, akár performansznál, vagy egyéb munkákban is. Tehát jó is, hogy nincsen minden eldöntve, hanem van ez a fölspantolt szituáció és akkor ott meg kell oldanom. Ez végig jelen van az én munkáimban, akár bele is lehet kalkulálni. Sokszor így jöhet ki olyan, ami egyébként soha nem alakult volna ki.

TSZ: *Ez fontos, mert van, aki lezsibbad az utolsó pillanatban, de van, akire inspirálóan hat. A bútorokhoz visszakanyarodva, egy benyomásomat még szeretném elmondani. A reneszánsz szobabelsőknek elengedhetetlen része volt az ágy, a ruhásláda az ágy végénél, és az imazsámoly. Nem gondolom, hogy részedről ez a hasonlóság direkt lenne, de emlékeztet ezekre a régi szobabelsőkre, a nagyon kevés tárggyal, egyszerű, de lényeges dolgokkal. A tárgyakkal az elhelyezésében, gondolatiságában rokonságot érzek. Persze, ez nem egy imazsámoly, de mint a harmadik tárgy, amire átvitt értelemben fel lehet lépni, jelen van.*

BI: Ez lehetséges. Bár, mostanában inkább arról van szó, hogy nem „matyózzom” meg nagyon a dolgokat, hanem inkább redukálom. Nem feltétlenül a kevesebb többet mond alapon, hanem például, ebben az esetben, tényleg nem kellett volna oda a hokedlire semmi, se orvosság, se vizes edény. Ezek a hokedlik azért érdekesek, mert mindegyiknek van fiókja, amiben ki tudja, mi van. Általában cipőkrémes dobozok, kefék meg ilyesmik, de akár orvosság is lehet, most teljesen mindegy. Van egy titkos rejteke, ami itt viszont nincs kitéve. Csak a felülete kellett nekem, az viszont benne volt, hogy hiányzik ez a titkos fiók.

TSZ: *Ezek saját vagy családi tárgyaid?*

BI: A hokedli az örökség, Anyámnak a bútora volt, az ágy már nem, de ott vettük a faluban.

6.4. Interjú Németh Ilonával

TSZ: *Nem bánod, hogy az aktuális kiállításod helyett, a régebbi munkáidról szeretnék beszélni veled?*

NI: Kassán volt előadásom az egyetemen, a kiállításom kapcsán. Ott pont az ágyra kérdeztek rá a diákok, meg a nőgyógyászati asztalokra, de hosszú idő óta nem beszélgettünk erről senkivel. A legelső, amit vetíteni szoktam, az az ágy. Egyrészt, mert hang van benne, másrészt valamifajta interaktivitást föltételez a nézőtől. Formailag sincs távol azoktól a munkáktól, amiket most csinálok, vagy azoktól a témáktól. A gender, a feminista gondolatkör visszatérő. Most csináltam meg a Heller Ágnes-riportot egy paravánnal Kassán, ami itt nem valósult meg. Mondjuk ennek a sorozatnak a részeként is értelmezhetőek ezek a régebbi munkáim. Most, hogy Kassán van egy ilyen kiállítás, el is határoztam, hogy a következőn, ami Csehországban lesz, ki fogom állítani ezeket is. A nőgyógyászati asztalokat és az ágyat. Pontosan azért, hogy ha ez a mostani kassai kiállítás elég erős feminista kiáltássá sikeredett – nem volt szándékos, de végül is így alakult, – akkor a következőnél végig fogom nézni a munkákat, ami ide sorolható, hogy egyben hogyan működik.

TSZ: *Hogyan jutottál el a Többfunkciós nő című művedben egy ágy ábrázolásáig? (80. ábra)*

NI: Nem az ágy ábrázolásáig, mint gondolatig jutottam el. A mű a legjelentősebb szlovákiai galéria, a Pováská galéria umenia Žilina-ban (Vág Menti Művészeti Galéria Zsolnán) kiállításához kapcsolódik, ahol Katarína Rusnáková kurátornő hihetetlen progresszív programot csinált a 90-es években. Volt egy hármás kiállítás-sorozat, az elsón négy férfi, a másodikon, a *Paradigma nő* címűn négy nő, a harmadikon pedig a 4 férfi és a 4 nő együtt állított ki. Erre kaptam meghívást, és ekkor kezdtem el ezeken a kérdéseken gondolkodni. Ez volt tulajdonképpen az egyik leginspirálóbb kurátori szöveg, amit valaha is kaptam. Akkor hat-nyolc tervet készítettem, ezekből hármat megvalósítottam, kettőt egymás után, végül egy egész sorozat lett belőle. Akkor vettem föl az ágy az ötletét, aztán a padlóét, a vánkosokét, amiből egy egész hosszú sorozat lett. Az ágy nem készült el arra a kiállításra, pusztán anyagi okokból. A tervek között ennek egy picit rajza van, amit mutattam is Katarínának, akinek nagyon tetszett, de nem volt pénzünk akkor, hogy megcsináljuk. A lehetőség a Soros Alapítvány éves kiállításán teremtődött meg. Nálunk ugyanúgy volt Soros Alapítvány, ahogy Magyarországon. Tulajdonképpen a válasz a kérdésre, hogy nem eljutottam az ágyábrázolásig, hanem arra az inspiráló fölhívásra válaszoltam ezekkel az installációkkal, objektumokkal, amit a kurátornő vetett fel.

TSZ: *Kötődik valamilyen személyes emlékhez, élményhez? Miért találtad megfelelő válasznak?*

NI: Amikor próbáltam elgondolkozni, hogy egyáltalán milyen nőnek lenni, mit tudnék elmondani, pillanatnyilag hogyan látom a nőiség kérdését, akkor a kilencvenes évek közepén jártunk. A volt szocialista országokba ekkor kerültek be a férfimagazinok, a Playboy-tól kezdve mindenféle, amelyekben a női testet, mint egy objektumot ábrázolták. *A többfunkciós nő* valamifajta ironikus válasz erre a felvetésre, hogy tulajdonképpen a női test micsoda. Egy olyan objektum, amiben sok nyílás van, vagy valami más. Úgy adok választ ezekre a felvetésekre, hogy az objektumként ábrázolt nőnek különböző aspektusait próbálom meg elmondani. Egy teljesen egyszerű stratégiát választottam. Olyan hangok kerültek bele az ágyba, amik különböző érzéseket, állapotokat fejeznek ki beszéd nélkül, tizenhárom fajta hang huszonhat lyukban. Ez a tizenhárom hang tizenhárom különböző állapotot, érzelmet fejez ki, az erotikus hangoktól egészen a sírásig, az elutasításig, a gyerek babusgatásáig, egy szélesebb spektrumot. Amivel arról próbáltam beszélni, hogy egy nő nem csak objektum, a női test nem csak a szexualitás tárgya, hanem van egy csomó dolga. A személyes indíttatás inkább a fölháborodottságom volt az akkori hozzánk begyűrözött szemlélettel szemben, ami a nők szemlélését tükrözte, ennek a prognosztizálásával foglalkoztam. Az ágy azért is jött, mert buja jellege van, a bársony, ami tapintható, bőr jellegű. Tehát fontos volt, hogy a tárgyhoz hozzá lehessen érni, rá lehessen feküdni, hogy totális élménye legyen annak látogatónak, aki találkozik vele.

TSZ: *Annak volt valami aránya, hogy milyen jellegűek ezek a hangok?*

NI: Azt hiszen, hogy a tizenhárom hangból négy erotikus, a többi az más. Próbáltam olyan arányt kialakítani a különböző érzelmek között, hogy ne egyoldalú legyen.

TSZ: *Nem tűnik hisztisnek, kárörvendőnek, veszekedősnek az a nő, aki ezeket a hangokat kiadja.*

NI: Nem, ilyen egy sem volt, de mondjuk, van síró és erősen elutasító hang. Tehát ilyen szempontból ez lehet akár egy idealizált kép egy nőről.

TSZ: *Talán a személyiségedből fakad, hogy ezeket a tulajdonságokat választottad.*

NI: Ezt azoktól a férfiktól kellene megkérdezni, akikkel együtt élek, mert hárman vannak. A két nagy fiam, meg a férjem...

TSZ: *Miért döntöttél az ágy mellett?*

NI: Az egész kérdéskörhöz, ami a nőiség megfogalmazásával kapcsolatban jutott eszembe, teljesen adekvát volt az ágyforma, nem csak a szexualitás miatt. A születés és a halál, tehát az egész életet felölelő pozíció, ami köthető az ágyhoz, ugyanígy fölvetődik a *Vánkosok* című munkában is. Valóban, ez a szexus részeként fölfogható objektum, ami mindenképpen lehet pódium, mint egy peep-showban. A szexualitással kapcsolatban maga a piros ágy eléggé

egyértelmű szimbólum. Figyelmet föl hívva, egyértelmű szimbólumot keresve, és erre rápakolva más tartalmakat, ez olyan ötlet volt, ami a *Vánkosokkal* meg a *Nőgyógyászati asztalokkal* együtt született, a nőiség különböző rétegeit különböző installációkba fogalmaztam volna meg, egyidőben.

TSZ: A Párnák-Padló 1. *installáció (Vánkosok) párnáin át kellett menni, rá kellett taposni?* (81. ábra)

NI: Igen. A *Paradigma nő* című kiállításra ez készült el. A vánkosok, maga az ágynemű, mint olyan, szimbolizál bizonyos fajta női munkákat, női tevékenységet föltételez. És ugyanúgy szimbolikus rétege az is, hogy párnák között születünk és párnák között halunk meg, tehát hogy mindenén átívelő, életet magába foglaló elem. Ezenkívül pedig szimbóluma annak a tevékenységnek, amikor az ember folyton, mindent próbál rendbe rakni, de aztán mindig történik valami, ami ezt keresztülhúzza. A párnának a kivasalása, a keményítése és felhasználása tulajdonképpen ennek az állandóan ismétlődő, monoton, fontos, de lenézett munkának az egyik szimbóluma is lehet.

Egy hotelből kértem kölcsön azt a sok párnát. Lényeges volt, hogy egy olyan hotelből legyen, ahol nagyon sok ember megfordult, mert ezeken a párnákon minden egyes vendég csinált valamit: aludt, álmodott, beteg volt vagy egészséges, szeretett valakit. Ez mind benne volt. Tehát egészen más az, ha egy áruházban megveszek ennyi párnát, mint hogyha egy olyan hotelből vannak, ahol harminc évig használták őket a huzattal együtt.

TSZ: *Hogyan tudtad elérni, hogy végig gyalogoljanak a nézők a fehér párnákon?*

NI: Az installációt azért helyeztem a padlóra, hogy a látogató, mindenképpen kontaktusba kerüljön vele. Ráadásul a kiállításnak egy olyan helyén, ahol ahhoz, hogy az utána lévő többi művet meg tudják nézni, muszáj volt átmenni. Ha nem ment rajta keresztül, akkor nem látta a másik két művésznek a munkáját, így kénytelen volt rálépni. A párnákat kiállítás teljes idejére a sorsokra hagytuk, tehát nem lettek újra mosva, nem lettek újra keményítve, nem csináltunk velük semmit, hanem úgy néztek ki, ahogy ennyi használat után kinéz valami. Érdekes lehetett volna felvételt készíteni, hogy ki hogyan viszonyult ehhez az installációhoz. Például jöttek nők, akik egyszerűen nem voltak hajlandók végigmenni rajta, vagy levettették a cipőjüket, pedig ki volt írva, hogy nem kell. Volt egy mondat, hogy nyugodtan menjenek át rajta és ennek ellenére volt, aki megpróbálta kikerülni, a párnák közé lépve. Inkább a nők nem mentek rá. Talán a másik ember munkájának a tisztelete vagy az elfogadása, a nők közötti szolidaritás miatt, hogy ezt nem fogom tönkretenni. Akik háztartást vezetnek, a mindennapjaik része, hogy tisztaság legyen, azok mondjuk ebből az okból sem lépnek rá,

akiknek van viszonyuk a házimunkához, másfajta módon reagálnak. A kilencvenes évek közepén nem foglalkoztunk a mű ilyenfajta kutatásával, hogy a művész ottmaradt hat hétig és mindennap megnézi és elbeszélget, ez még nem vetődött fel. Úgyhogy ezt inkább a jelenlévők megfigyelései, elmondásai alapján tudom, nincs dokumentálva, ahhoz kamera kellett volna, hogy biztosan azt mondhassam, egyetlen nő nem ment rá és minden férfi végiggázolt rajta.

TSZ: *Szívesen megnéztem volna, ha lenne egy ilyen felvétel.*

Azt hiszem az is fontos, hogy a párna az archoz, a nyakhoz, ami a fejet a testtel összeköti – így a gondolatokhoz, szellemhez – a legközelebbi fizikai kapcsolatban áll. Közvetlen érintkezik a testtel, még ruha sincs ezen a testrészen. Továbbgondolva a helyzetet, hogy még esetleg használni fogják ezt a párnát, ettől valaki testének, fejének, arcának érzékelem, és erre cipővel rámenni, taposni... Én ezt a padlót megannyi ágynak látom, mindamelllett, hogy a test metaforája is. Az ágyábrázolásoknak egy kicsi része az, ami az olvasással vagy az intellektussal foglalkozik, tehát a szellemi élvezetekkel. Azt gondolom, hogy ez nagyon erős jelentés ebben a műben. Tehát, hogy itt nem a testről van szó, vagy nem csak arról.

NI: Inkább a szellemről van szó szerintem is, én is úgy érzem. Mondjuk, benne van a születés és a halál, az egész élet, mert az ágy, a párna az, amivel nap mint nap találkozunk az egész életünkben, de ennek is inkább átvitt az értelme.

TSZ: *Nagyon fontos, hogy ezek nem a saját párnáid voltak. Utána mi lett velük?*

NI: Visszaadtam nekik.

TSZ: *Kimostad és visszaadtad?*

NI: Pontosan.

TSZ: *Nem maradt meg, mint az akciónak a dokumentuma?*

NI: Nem. Annak ellenére sem, hogy a hotelt később lebontották. Nem tudom, hogy mi lett a párnák sorsa. Tehát, hogy aztán kidobták-e vagy pedig odaadták egy másik hotelnek. A hotel egy olyan cégnek a tulajdonában volt, amelynek több szállodája van.

TSZ: *A Lélegző padló – Padló III. című műved is egy hatalmas ágyat juttat eszembe.*

NI: Lehet, hogy a teteje miatt, mert az valóban párna vagy paplanszerű. Annyira gyorsan születtek egymás után, részben variációk is voltak ugyanarra a kuratori témára, tehát a *Lélegző padló* is hasonló test. De az ötlete inkább abból származott, amikor meghívást kaptam egy kiállításra a Pozsonyi Városi Galériába. Ez egy négyszintes galéria, mert a tetőtér is be van építve, és a negyedik szinten volt az a kiállítás, ahova a *Lélegző padlót* készítettem. Az egész galéria nagy része halott valami volt, olyan gyűjtemény, ahova néha bemegy valaki,

de az aktuális kiállítótérhez át kell magát verekednie ezen a mozdulatlan gyűjteményen. Az volt az alapötletem, hogy be kell vinni valami élő testet a terembe, de nem a terembe, hanem a galériába magába, vagyis a művészetbe. A végeredménnyel nem kalkuláltam előre, tehát egyrészt, hogy nagyon szép lett az installáció, másrészt, hogy beleültek meditálni az emberek. Voltak olyan látogatók, akik órákat ott töltöttek.

TSZ: *Nekem az a benyomásom erről a közegről, mintha valakivel egy ágyban aludnék, együtt meditálnék, pihennék, de nem szeretnék semmit belebeszélni a műbe.*

NI: Szabadon lehet bármit belebeszélni a munkákba, de mondjuk énbennem ez nem fogalmazódott meg. Az, hogy van egy halott hely, amit maga a mű föléleszt, bizonyos szempontból – akkor nem neveztem annak – sokkal inkább intézménykritika.

TSZ: *A Magánrendelő című objektok jellegzetes formájú nőgyógyászati állványairól lassan állt össze bennem a kép, hogy ezek tulajdonképpen szülőágyak is, tehát nagyon szorosan kötődik témámhoz. (82. ábra)*

NI: A sorozat részeként nézem én is, mert nekem teljesen a piros ágyból adódott a nőgyógyászati asztalom. Tehát olyan, mintha ugyanannak a dolognak a másik oldalát néznénk meg. Mindenképpen kötődik az erotikus oldalához is, egy olyan helyzet, ami valamiféle furcsa, bizarr erotikát tartalmaz. Nem véletlen, hogy ugyanaz a piros bársony az anyaga is, ugyanazzal a kárpitossal dolgoztam.

TSZ: *Valóban, erre nem is tértem ki, ezek szerint a piros ágy sem a sajátod volt, hanem készítetted?*

NI: Nem, készítettem, akárcsak a nőgyógyászati asztalokat. Ilyen asztalokon szokott engem vizsgálni a saját nőgyógyászom, az egyik gyerekemet ilyen ágyon is szültem. Aztán megcsináltattam a pontos másolatát, tehát nem olyan ágy ez, amin szültek mások, hanem én csináltattam. Egyrészt három darab kellett, másrészt nincs az a nőgyógyász, aki eladja saját munkaeszközét, és az is hozzájárult, hogy nem lehetett ilyet kölcsönözni, kénytelen voltam megcsináltatni. Legyártattam a három darabot, ugyanazzal a ráégettet festékkel vannak bevonva, mint az eredeti. Aztán az egyikre rákerült az a piros bársony, ami egyértelműen az ágynak a folytatása, a másik kettőre pedig olyan szimbólumokat kerestem, olyan anyagokat, ami magával a termékenységgel és az élet újraindulásával kapcsolatos. Bár élő moha volt rajta, viszont a száraz moha olyan halott anyag, ami bármikor, ha vizet kap, újraéled. A harmadikat nyúlász borította, mert a nyúl közismerten a termékenység szimbóluma.

TSZ: *Ezeknek az ágyaknak az inspirációja kapcsolódik talán a legközvetlenebbül a megélt, személyes élményekhez?*

NI: Ez a női mivolt megfogalmazásának egy másik aspektusa, kevésbé romantikus vagy ironikus formában, mint ahogy a piros ágyban, a *Többfunkciós nőben* van. Inkább az ágyakkal kapcsolatos erős személyes tapasztalatból fakadnak, és valamilyen pacifikálása vagy emberiesítése az elviselhetetlenül férfiközpontú tárgyakkal. Mert én azt gondolom, hogy azok a tárgyak, azok nem a nőket szolgálják, hanem az orvost magát. Ami továbbgondolva, mindenféleképpen mutat valami hatalmi pozíciót. Tehát nem azt a viszonyt tükrözi, amikor a szülő vagy a vizsgált nőt szolgálja maga a tárgy, hanem az orvosnak a könnyebb hozzáférést. Ebből a szempontból semmiféleképpen sem nőbarát, sőt akár drasztikusnak is vehetjük. A *Többfunkciós nővel* inkább ironikusan próbálom azt mondani, hogy egy nő, nem csak egy szexuális játékszer, míg a nőgyógyászati asztalokkal egyértelműen. Ebből a szempontból ez egy brutális tárgy, amiről viszont kiderült – amire én nem is számítottam –, hogy a férfiak egyáltalán nem is ismerik.

Most már azért más a helyzet, mert vannak apás szülések. Nem tudom, hogy mennyire volt gyakori Nyugat-Európában tizenöt évvel ezelőtt, de nálunk nem volt még ilyesmi. Amikor '97-ben a Stúdióban állítottam ki ezek a tárgyakat, teljesen rosszul voltak tőle a férfiak, hogy „Mi a jó Isten ez?” „Ilyenen születél?” – mondtam. Ennyire nem volt információ, ami különben elég elborzasztó, de sokat elmond arról, hogy a férfi és a női társadalom hogyan cserél információt, hogyan kerülnek át, mondjuk a lakosság felének fontos információk a másik feléhez. Ez olyan közvetett információ, ami így akkor a felszínre került.

Tulajdonképpen inkább a fölmutatása valaminek, ami egy nőnek gyakori tapasztalat egy bizonyos életkorban, talán a saját ellenszenvemnek a legyőzésére. A nőgyógyászati vizsgáló eszközökkel is akartam kezdeni valamit, ám ez aztán sohasem valósult meg. Lehet, hogy egyszer majd ezeket a mindenféle eszméletlen vastárgyakat, amiket használnak – és ami szerintem szintén borzasztó, nyilván lenne, azokra valami más mód is –, szintén megpróbálom valamilyen módon pacifikálni, tehát valahogy emberibbé tenni. Két gyereket szültem, hat év korkülönbség van köztük, ezért abban az időszakban, amikor ezek a tárgyak készültek, elég sűrűn fordultam meg a nőgyógyásznál. Biztos azért is volt erős késztetésem arra, hogy meg kellene csinálni.

TSZ: *Szerinted mennyire tudták befogadni a művet azok a férfiak, akik egyszerre tapasztalták meg a munkád összetettségét és ismerték meg magát a tárgyat?*

NI: Szerintem volt, aki igen és volt, aki nem. De azt tudom, hogy elég megdöbbentő volt a Stúdió Galéria nézőinek, erős hatással volt a férfiakra, amivel én előre nem számoltam.

TSZ: *Ez a mű nem interaktív, nem csak a férfiakkal, de a nézővel is kevésbé számoltál.*

NI: Sokkal inkább magamra koncentráltam ebben az esetben, mint a nézőre. Nekem volt fontos, hogy ezt az ágyat megcsináltam, és nem annyira gondoltam sem arra, hogy ez feminista tárgy, sem arra, hogy mit fog szólni a néző, hanem sokkal inkább nekem volt készítenem, hogy ezt megfogalmazzam. Vannak olyan más munkáim, amelyeknél valóban a nézőre koncentrálok, őt beleszámítva csinálom meg, de ez egyáltalán nem olyan volt. Ez a plusz réteg – a férfiak felismerése – csak később jött hozzá.

6.5. Interjú Koronczi Endrével

TSZ: *A Testnyomatok című sorozatod (1998) berlini kiállításán valós ágyak is kerültek a galéria terébe. Hogyan kapcsolódnak ezek az ágyak a képek témájához? (83. ábra)*

KE: A kiállítás tulajdonképpen a sorozat készülésének első fázisában volt. Akkor a testtel érintkező tárgyakkal kapcsolatban volt egy koncepcióm, mindamellett, hogy – az ilyen típusú nyomhagyásnak, tehát egy nagyon időleges, temporális grafikának – a „nyakon csípése” volt a célom. Ha a testbe egy ideig belenyomódik egy tárgy, létrejön egy látványos nyomat, amely körülbelül ugyanannyi idő alatt el is múlik. Abban a pillanatban készül a fotó a testről, amikor leveszem róla a tárgyat. Egy ilyen helyzet leginkább ágyban képzelhető el, amikor ráfekszünk valamire. Olyan, mint a reggeli gyűrődések.

TSZ: *Akkor inkább a nyomat volt a fontos?*

KE: Eleinte az érdekelt, hogy miként működik ez az effekt, illetve, hogy tudok-e ezzel bármit is kezdeni. Látványos dolgokat kerestem, olyanokat, melyek jól felismerhetők. Szóval, ez egy tipikus esete volt annak, amikor utólag készültek az elméletek. Valahogy meg kellett indokolni, hogy miért kerül egy olló a hasra, és akkor jelent meg ez a költői kép. Odavittük az ágyakat Mélyi Józseffel, a kiállítás kurátorával, és a fotókat ebbe a kontextusba próbáltuk helyezni. Később ennél sokkal hétköznapiabb szituációkat akartam fotózni, mint például amikor a karóra szorítja a csuklódát, vagy amikor a szatyrot viszed, és a füle nagyon belevág az ujjaidba. Ezek persze már nem kötődtek az ágyhoz.

TSZ: *Szerintem ez a gondolat folytatódik az ExtrémAlvásban is. Visszajönnek a lenyomatminták, ahogy ébredés után fotózod magadat. A lenyomatnak bizonyító ereje van az arcodon, hogy elaludtál. Ez a munkád sok szállal kötődik a disszertációm témájához, annak ellenére, hogy konkrétan nincs benne ágy, mert a te értelmezéseddel itt minden ágygá válik. (84. ábra)*

KE: Engem a mai napig is nagyon foglalkoztat az a kérdés, hogy mindent akarattal vagy valamilyen szándék eredményeként csinálunk, holott rengeteg olyan dolog van, amitől az akarás sokkal inkább eltávolít, mintsem hogy közelebb vinne.

Azt gondoltam, hogy erre legszemléletesebb példa az alvás. Aludni nem lehet akarattal. A legtöbb ember hétköznapi problémái teljesen egyértelműen köthetők az alvászavarokhoz, ahhoz, hogy milyen módon tud, vagy nem tud aludni. Az *ExtrémAlvás* egy kísérlet volt arra, hogy el lehet-e érni akarattal a nem-akarás állapotát.

TSZ: *Miért ezeket a helyszíneket választottad?*

KE: Mert ezek az alkalmi fekhelyek nem kényelmesek, nem befogadóak, nem védettek. A kitettség érzése nem segíti az elalvást. Az alvás önmagában is kiszolgáltatott állapot, és én ebben a védtelen közegben helyeztem magam öntudatlan állapotba.

TSZ: *Ez a feszültség nagyon jól érzékelhető. Láthatóan voltak olyan helyzetek, amikor tényleg veszélyben voltál, mint a rakparton, ahol ha rossz irányba fordulsz, le is eshettél volna. A játszótéren való alvásod éppen az ellenkezőjét jelentette számomra, mert úgy éreztem, hogy biztonságban vagy, viszont te vagy zavaró, adott esetben ijesztő, irritáló. Miért alszik ott egy egészséges, jól öltözött felnőtt?*

KE: Igen, úgy emlékszem, oda is jött hozzám egy kislány egy labdával, hogy megnézze, mi van ezzel a bácsival. Az eredeti elképzelésnek nem volt a része, de tulajdonképpen leválaszthatatlanul jelen van ez az aspektus is. A társadalomkritikus megközelítés. Ez a munka ugyan nem kritizálja túlzottan élesen a társadalmat, de társadalmi rutinokkal kapcsolatos problémákat is felvet: ott fekszik valaki, azon az izén, és tulajdonképpen az a kérdés, hogy erre hogyan reagálhatnak az emberek. Most már valószínűleg el is vinne a rendőrség.²⁵⁵

TSZ: *Számít, hogy hol készültek a felvételek? Mintha lenne köztük külföldi helyszín is.*

KE: Ahol és amerre akkoriban jártam. Nagyjából másfél évig csináltam, ahogy sikerült. Próbáltam minél színesebbre venni a palettát, hogy minél változatosabb és látványosabb helyszínek is legyenek. A tengerparti, külföldi helyszínek, Horvátországban készültek, ahol egy művésztelepen voltunk. Az egyik egy kisvárosi utcaszélek, a másik egy tengerpart, és van még egy erdei, ligetes részben fölvetett jelenet is. Mint külföldi közeg nem reprezentatív. Később vetődött fel, hogy talán érdemes lenne egy ilyen kísérletet is csinálni: hogy a különböző városokban mi történik egy-egy ilyen helyzetben, vagy mondjuk

²⁵⁵ Koronczai Endre az interjú idején éppen aktuálisan bevezetett hajléktalantörvényre céloz.

nagyváros/kisváros/falu viszonylatban. Egy falusi, sokkal emberségesebb közösség nyilván egészen másképpen reagál egy hasonló szituációra.

TSZ: Valószínűleg egészen másképp. Ott nincs hajléktalan, mindenkinek van fedél a feje felett, valahol meg tud húzódni, miért aludna az utcán

KE: Falusi hajléktalan nincsen. Valamint én azt gondolom, hogy ott tényleg sokkal emberségesebb a közeg. Talán odajönnének segíteni, vagy megkérdeznék, hogy mi van. Budapesten rémisztő a tapasztalat: soha, senkit nem érdekelt, hogy van-e valami baj.

Mindig szoktam mutatni egy képet, amikor a Hősök tere szobrainak a talapzatán fekszem, háttérben a Múcsarnok, és egy kislány rohangál körbe. Gyakorlatilag minden körnél átlép rajtam. Az anyukája (vagy nagymamája) megy körbe mellette, és vigyáz rá, hogy le ne essen. Mintha csak egy zsák lenne ott, úgy megy el mellettem, pont a fejem fölött. Ez neki minden körnél probléma volt, hogy a sarkon mindig kikerüljön, de ennek ellenére ott ment mindig.

TSZ: Átlép rajtad a gyerek? Ez nekem nagyon tetszik, mert Németh Ilonának és Szigeti Csongornak is van rálépős, fekvéssel kapcsolatos munkája. Nálad nem művészeti közegben történik, életszerűbb a te esetedben ez a helyzet, és egy gyerek nem annyira tudatos, mint egy felnőtt, de ennek éppúgy megvan a jelentése.

KE: Fekvő emberen átlépni nem nagyon durva dolog szerinted? Akárhogy is, például egy strandon, átlépnél valakit? Nem, kikerülöd.

TSZ: A gyerek nem biztos. Sajnos én gyermekkoromban szerettem titokban átszaladni mások törülközőjének a szélén. Nem feltűnően, de az olyan, mintha bemennél valakinek a szobájába.

KE: Igen, az egy személyes tér, ami kiemelődik a törülközővel.

TSZ: Milyen helyszínek voltak alkalmasak arra, hogy ott megpróbálj elaludni, hogyan választottad ki?

KE: Igazán nem tudom. Emlékszem, sokáig tartott kiválasztani. Probléma volt, hogy végül is hol tudnék lefeküdni. Tulajdonképpen a helyeknek a kiválasztása – hogy mi az, amit ágnak tudok minősíteni vagy megfelel annak a funkciónak – valószínűleg egy rituális pillanata a dolognak. Bizonyos helyeket eleve szerettem volna használni, mint a Duna-part, a játszótér vagy a Múcsarnok – ezek a város jellegzetességei –, de szerettem volna egy budapesti gazdag kerületet vagy negyedet is. Ebben az utóbbiban volt egy nagyon furcsa élményem. Arra emlékszem, hogy egy órát vagy még többet is autóztunk, mert semmi olyan tereptárgy nem volt, amire rá lehetett volna feküdni. A szociális rétegződés látszik a városban ezeken a helyszíneken. Ahol az emberek kizárólag nagy autókkal járnak és eleve nincs sehol járda, nincs gyalogos közlekedés. Egy ágnak megfelelő vagy lefekvésre alkalmas tárgyat sem

lehet találni az egész városrészben, azért, mert ott egy olyan társadalmi réteg lakik, aki nem jár gyalog. Számomra, ez egy nagyon más világ.

TSZ: *Sikerült elaludni?*

KE: A kísérletnek a kérdésfeltevés a lényege, hogy az adott helyzetben sikerül-e vagy nem, mindegy. Mindkettő eredmény, amiből le lehet vonni a tanulságokat. Én minden esetben szeretném a nézőre bízni, hogy ő mit gondol erről. Kétkedik, vagy elhiszi, hogy az alvást látja-e a képen, vagy azt akarja látni, hogy itt most valaki úgy csinál, mintha aludna. Szóval, én abszolút szerettem volna nyitva hagyni ezt a kérdést.

TSZ: *Mindig ott van az a gondolat, hogy ki csinálta a felvételt, ha te alszol?*

KE: Én megpróbáltam teljesen kikerülni ezt a problémát. A videók mindig azzal kezdődnek, hogy leteszem a kamerát, a kamera mögül előresétálok, kiválasztom a helyet, és lefekszem aludni. A közepén van pár vágás benne, hogy ne legyen olyan hosszú, de amikor a végén fölébredek, akkor támolyogva, kábán odamegyek a kamerához, leszedem az állványról, és a kamerával még körül is járom azt a helyet, ahol aludtam, tehát meg is mutatom az egész közeget, szituációt. Nem volt itt „beavatott szem”, vagy olyan valaki, akit megkértem volna a filmezésre. Ez egy nagyon messzire vezető probléma. A képzőművész csak médiumként használja a fotót. Egy fotóst viszont nem lehet arról meggyőzni, hogy a kattintás pillanata és mágiája nem mindig érdekes. Az ilyen projekteknél a fotókat úgy készítem, hogy lerakom a kamerát egy állványra, és a gép automatikusan exponál. Egyszerűen dokumentálom, nagyon szigorúan dokumentálom a kamera előtt zajló eseményt, mert a lényeg a kamera előtt van, és nem mögötte.

TSZ: *A Nehezen feltehető kérdések című kiállításodon, 2011-ben a Modemben, volt egy ágyinstallációd. Említetted, hogy eredetileg nem kanapét akartál kiállítani, hanem ágyat. Miért? (85. ábra)*

KE: Ez egy marha érdekes történet volt. Én egy rendes franciaágyat szerettem volna félbevágni, kicsit haránt irányban. De Gulyás Gábor igazgató megemlítette, hogy Bukta Imre is egy ágyat fog hozni a földszinten zajló kiállításra.²⁵⁶ Ekkor kezdtem el arról gondolkodni, hogy most ez jó-e nekem, vagy nem. Túlzottan összeköt-e két munkát, ha két teljesen más kontextusban, egy épületen belül, egy időben, két különböző kiállításon azonosnak tűnő tárgy van kiállítva.

²⁵⁶ *Istenem, MODEM*, Debrecen, 2011, kurátor: Sturcz János

Végül úgy döntöttem, hogy ennyi kompromisszumot muszáj kötni, és az ágyból kanapé lett. Végül is sikerült egy olyat találni, ami szerintem jó volt, egy vajszínű, teljesen kommersz kihúzható kanapét.

TSZ: *Mi inspirált téged ennél a műnél?*

KE: Ebben a szép nagy teremben, ahol a kiállítás volt, rettenetesen vonzott az a nagy, harminc méter hosszú fal, és hogy ekkora méretben lehet gondolkozni. Ezt a falat akartam művé tenni. A fal jelentéséből indultam ki, hogy elválaszt két térrészt egymástól. Azt mondtam, képzeljük el ezt az egész kiállítást úgy, hogy tulajdonképpen itt most a térnek csak az egyik felét érzékeljük, azt, amelyikben a kiállítás van. De a kiállításnak van egy imaginárius másik fele is, mely a falnak a túloldalán van, ahol azok a megfoghatatlan, kimondhatatlan, kibeszélhetetlen dolgok vannak, amiket mindig csak érzünk, vagy mindig csak itt vannak velünk, és szavaink sincsenek rá. Egy belső térnek az elsődleges funkciója, hogy ha bemegyek, biztonságot nyújt, védelmező közeget teremt. A nyugalomnak, a pihenésnek a kelléke viszont az ágy.

TSZ: *Az ágy felett egy halvány felirat is volt a falon: „Lilly a fal túloldalán a szerelemről beszél”.*

KE: Igen, a szerelem, a megfoghatatlanság, a tomboló érzelmek, amitől akadoznak az ember szavai. Pont az a dolog, amire nem szavaink vannak, nem lehet megfoghatóvá se tenni, csak a képzeletben, vagy az érzelmeink által létező. Ennek az intimitását vagy bensőségességét az ágy nagyon jól megragadhatóvá teszi. Én ott tényleg egy megvetett ágyat szerettem volna leginkább látni. A víziómban elsőként ez jelent meg, de megszületett a kompromisszum, és akkor az ágyból kanapé lett.

TSZ: *Amit most elmondtál, ahhoz szerintem a bevetetlen ágy lett volna a leghatásosabb, mert az inkább a szerelemről szólt volna. Erről viszont egy nappaliban álló kanapé jutott eszembe és egy nagyon is racionális beszélgetés. Egy feltáró, pszichológiai jellegű, ahol megpróbálok a te szerelmednek a kérdéseit, problémáját megismerni. Főleg, hogy az egész kiállításnak probléma feldolgozó hangvitele volt, maga a cím is erre utalt. De ez csak az én meglátásom.*

KE: Igen, ebben igazad lehet.

TSZ: *Akkor talán fontos, hogy most beszélünk róla.*

KE: Igen, amit most mondasz, az is azt igazolja, hogy az eredeti szándékomtól valamennyire elcsúszhatott a dolog, mert többen beleültek a kanapéba, ami engem meglepett, és nem is nagyon tetszett.

TSZ: *Erre nem számítottál?*

KE: Nem, én ezt marhára nem akartam, de most így rögtön érzékelhető lett a különbség. Ez érdekes. Ha ott látsz a kiállítóteremben egy megvetett ágyat, nem jutna eszedbe belefeküdni. Végül is Bukta ágya egy kis egyszemélyes, minimál ágy, gyakorlatilag priccs volt. Ha nálam egy franciaágy jelenik meg, nagy habos paplanokkal megvetve, akkor azok ugyanúgy nem kerültek volna párbeszédbe, mint ahogy így sem került a kanapé és a heverő. Amikor az ember csinál valamit, akkor mindig azon a pályán fut az agya, nem nagyon lát ki onnan. Engem a hasonlóságok annyira meg szoktak lepni, és olyankor annyira csalódottnak érzem magam, hogyha egy ilyen infó eljut hozzám a munka félkész állapotában, akkor valószínűleg mindig ugyanígy reagálok. Valamit igazítsunk rajta, csak annyit, hogy a túlzott áthallások esélyét csökkenthessük.

TSZ: *Azt gondolom, hogy a kanapé végül is nagyon illeszkedett a kiállításod koncepciójába, a nézők reakciójával együtt. Talán még jobban is, mintha franciaágy lett volna. Nagyon fontos, hogy elmondtad az alakulásának folyamatát.*

6.6. Interjú Szigeti Csongorral

TSZ: *Úgy emlékszem, 2002-2003 körül lehetett, Kis Miklóssal dolgoztál együtt, amikor a Képzőművészeti Egyetemen, a könyvtár felé a lépcsőfordulóban megcsináltátok azt a vetített fekvő alakot. Sokáig hagyátok kint, átlépett egy lelki határt, tehát a vége fele már én is átmentem rajta. Nekem ez egy folyamat volt, nagyon sokáig kikerültem, vagy csak a csücskére léptem rá. Kétszer mentem át az alakon, de az jelentőségteljes volt számomra, hogy megteszem.*(86. ábra)

SZCS: Igen, döntési helyzet elé állította az ott elhaladni vágyókat. De nem volt olyan nagyon hosszú ideig kint, csak nagyon frekventált helyen volt, és látszólag eléggé eltorlaszolta az utat. Direkt volt provokatív, egyébként az az energia, amivel ki lehetett kerülni, minimális ráfordítást igényelt.

TSZ: *Nagyon jól megtaláltátok a helyét. Nem ágyban jelenik meg, de a fehér lepedő mégis fekhely. Mi inspirálta ezt a munkát?*

SZCS: Embriópozícióban fekvő meztelen felnőtt figura, védtelenül, egy fehér felületre vetítve. Érdekelt az ilyen jellegű vetített kép és a vele véletlenszerűen találkozó nézők viszonya. Lényeges volt a letisztultság, hogy ne legyen rajta semmi plusz. Szeretem, ha teljesen minimalista a mű, ez esetben csak a vászon fehérje és az emberi test színe, formája

jelenik meg. Kíváncsiak voltunk a helyzetre, ha egy meztelen testet vetítünk a földre – ami megidézi az embert, de valójában még sincs ott, és ezt mindenki tudja –, akkor mi fog történni. Előre nem tudtuk, hogy mi lesz, rá fognak-e lépni az emberek vagy sem. Minden este kikapcsoltuk és megnéztük. Az első napnak a vége felé kezdett megjelenni rajta egy-két lábnyom, ami nagyon beindította a folyamatot, ezután már sokan végigmentek rajta. Készült róla videó-dokumentáció, egyébként voltak utána is, akik kikerülték, vagy úgy léptek, hogy nem a figurára, hanem csak a lepedőre. Ezt a lepedőt érdemes lett volna kiállítani, mert a végén nagyon szépen látszott: sejtelmesen, de ott volt az alak, tehát azért még is kevesebben léptek rá a figurára, mint mellé.

TSZ: Mit csináltak a lepedővel? Megmaradt, mint dokumentum?

SZCS: Sajnos ma már nincs meg, nem tudom, mikor és hol vészelt el. Sok műalkotás áldozatul esett az egyetemi időszak alatti folyamatos költözéseknek.

TSZ: Mivel együtt dolgoztatok, sok munkában megjelentek saját magatok is. Elgondolkodtál, hogy itt lehetett volna-e más alak, mint a tiétek, esetleg egy nőé? A művész teste egyértelmű, de miért döntöttetek így?

SZCS: Általában én voltam a csapatban az, aki a technikai dolgokkal foglalkoztam. Adott esetben véletlenszerű is volt, hogy Miklós a modell, de abban a helyzetben volt valamiféle kíváncsiság is, hogy mit ad hozzá az a plusz, ha felismerhető az alak.

TSZ: Abszolút felismerhető volt, úgy is, hogy az arcát nem mutatta meg.

SZCS: Igen, aki odajárt és megismert minket, az tudta, hogy ki van ott, vagy ki van lefotózva, viszont ezek a jelentések idővel tulajdonképpen leválnak a múról, és megmarad egy átlagos jellegű alaknak. Miklós egyfelől jó modell volt hozzá, másfelől örültünk annak a jelentésrétegnek is, hogy maga a művész az, aki megjelenik. Le akartuk mérni, hogyan viszonyulnak ehhez a kollegák, esetleg a személyével szemben a többiek részéről lehet-e valamiféle reakció.

TSZ: Akkor ezek szerint számoltatok ezzel.

SZCS: Persze, abszolút benne volt. Így utólag elgondolkodva, lehet, hogy nem volt annyira jó, hogy ezt a két jelentésréteget egymásra tettük. A védtelen figura, aki bárki lehetne, talán másfajta szolidaritást váltott volna ki az emberekből, mint így, hogy valaki olyan van ott, akit ismernek.

TSZ: A fekvő test ábrázolása továbbra is témátok maradt. A következő mű hogyan alakult?

SZCS: A második a *Feltámadás* című installáció, ahol a videó elején egy lepedővel letakart alak látható felülnézetből, mely folyamatosan veszíti el testének domborúságát, míg végül eltűnik. A Dinamo Galériában állítottunk ki, mely egykor autószervezként működött, és volt

ott egy körülbelül két méter mély akna, mely sírszerűsége miatt bizarnak hatott, és beindította a fantáziánkat, erre a helyzetre terveztük az installációt. Nagyon szeretem a függőleges vetítést, a vízszintessel ellentétben, mely inkább idéz mozi-helyzetet. A fentről jövő fény szakrális jellegű asszociációkat indíthat el, hordoz magában valamiféle transzcendens minőséget. Ez a szerelőakna bizonyos értelemben undorító, elrettentően hideg tér, az oldalai betonból vannak, de az aljára leterített lepedő és a rá vetített video finoman derengővé teszi, mintha lentről is sugározná a fény. A fekvő testről nem lehet tudni, hogy élő vagy halott, a történés lassan követhető, míg eltűnik a szemünk előtt. Olyan szituációt akartunk teremteni, ahol egyfajta átminősülés jön létre, anyagtalan, megfoghatatlan, miközben éles kontrasztban áll a profán környezettel. Fontos kérdés volt ebben a műben, hogy az új médiumokat és a klasszikus művészettörténeti tematikákat hogyan lehet összehozni.

TSZ: Egy munkáttal viszont már eljutottatok a fekvő alakon túlmenően az ágy ábrázolásához is. Hogyan kapcsolódik ehhez 1956 témája, és miért kezdtetek el foglalkozni vele? (87. ábra)

SZCS: Mielőtt a Múcsarnokban bemutattuk *Az Út 1956-2006* című kiállításon, azelőtt még az Egyetemen is kiállítottuk, ezt szintén Kis Miklóssal közösen. A munkának az volt az előzménye, hogy 2003-ban készítettünk egy installációt, annak a négy egyetemistának dedikálva, akiket '56-ban lelőttek a Képzőművészeti Egyetemen. Átéreztük azt a helyzetet, hogy ők annyi idősök voltak, mint mi, és hogy ártatlanul haltak meg. Elkezdtük keresni az iskolán belül azt a helyet, ahol ez az esemény történhetett. Persze nem találtuk meg konkrétan, de tudtuk, hogy valahol az alagsorban volt. Készítettünk egy installációt, egy egészen kaotikus, mindennel telehalmozott folyosórészt használva. Egy szakaszt teljesen kitakarítottunk, a falakat kiegyenlítettük és fehérre festettük, bevilágítottuk, közepre pedig behelyeztünk egy állványt, azon egy fehér kis párnát, rajta a négy golyóval, a gyanútlan arra járót ez a látvány fogadta.

Köszönettel tartozunk König Frigyesnek, hisz ő több, főleg egyetemen belüli projektben is nagyon támogatót minket, sokat segített nekünk. 2005-ben, az '56-os megemlékezésekhez kapcsolódva az egyetem nyílt napot szervezett, különböző programokkal, hangversennyel, műterem-látogatással. Megkérdezte tőlünk, hogy esetleg lenne-e kedvünk az aulába valamit készíteni. Kaptunk az alkalmon. Már régebb óta foglalkoztatott az ágynemű, mint téma, hordozó felület, mert annyira intim dolog, az ember testével közvetlenül érintkezik, jelentésértalma gazdag. A tömegtermelésben kommersz mintákat nyomtatnak rá, de mi

valami teljesen más jellegű nyomatot szeretnénk volna használni. A fotókat nagyon sokáig kerestük, hogy mi legyen egész pontosan a kiválasztott három felületen. A lepedőre egy korabeli fotót nyomtattunk, valamelyik villamosmegállóban fekvő, legéppuskázott holttestek voltak láthatók rajta. A párnára az '56-os forradalmi tömegből egy kis kivágott részletet tettünk, ahol lelkes fiatal, kiáltó arcok néznek ki a képből, velünk azonos korosztály. Kívül a paplanon a bevonuló orosz tankok fotója volt látható. Nem kell ezt túlmagyarázni, hogy ez a három dolog hogyan működik együtt. Még ha csak képként is van jelen, de az embernek a teste alvás közben találkozik ezekkel a halott testekkel, illetve az arcánál, a fülénél kiabáló alakokkal, mintha azok a hangok átjönnének valahonnan messziről, és kívül a takarón a súlyos tankok. Ezenkívül összeszedtünk régi hanganyagokat a forradalomból, mint például puskaropogás, egyéb zajok, és az ágynak az alsó részébe lejátszót és hangszórókat építettünk be. Nem folyamatosan hallatszott, de ismétlődően, néha halkabban, máskor hangosabban.

TSZ: *Csak a puskazaj hangját? A lelkes tömegből nem voltak felvételek?*

SZCS: Puskák, gépfegyverek, tank, emberi hangok, háborús zajok, az utcai harcokat idézve meg. Volt egy performansz is, ahol én az ágyban aludtam, úgy két-három órán keresztül, persze bárki használhatta az ágyat előtte és utána is.

TSZ: *Sikerült elaludni?*

SZCS: Igen, egyébként sikerült... Arra a kontrasztra építettünk, hogy egyfelől vannak ezek az erős hangok, amik kellemetlenek és nagyon rosszul érintik az embereket az ágyban fekvőt még inkább, és másfelől van az alvás, az álom, ami a nyugalmat kívánja. Próbáltuk maximálisan kiélezni a kontrasztot, két szélsőséges pontként szembeállítani egymással a fegyverek hangját és a nyugodt alvást.

TSZ: *A Parajdi Sóágy című szobrod teljesen más megközelítésből készítetted. Amit a szobrodból érzékelek, az a szakrális irány változatlan jelenléte, illetve eszembe jut Anna Mendieta üregerű testalakja, vagy Gormley ágya, de az eltűnés is, ami már más munkádban is ott volt. Mi inspirált téged ebben a helyzetben? (88. ábra)*

SZCS: 2007-ben voltam Parajdon egy nemzetközi szimpóziumon, ahol különböző méretű sőtömböket kaptunk, azokból választhattuk ki a megmunkálendő darabokat. Hihetetlen élmény lent a bányában dolgozni. Voltak, akik olyan szobrot készítettek, hogy szinte egész végig lent kellett faragniuk. Ezzel csak az a gond, hogy nappal nem lehet ott dolgozni, mert lent vannak a látogatók, tele van olyankor a sóbánya. Van lent mozi, templom nem tudom – játszóház, szóval mindenféle. Általában azok látogatják, akiknek tüdőbetegsége van, mert nagyon jót tesz a sós levegő.

TSZ: *Igen, a sós levegő a gyógyulási folyamatokat segíti, de a bánya közismert látnivaló is.*

SZCS: A mű egyébként a gyógyulással is összefüggésben van. Ismertem már a sóbányát, egyfelől iszonyatosan szép az egész tér bent, de másfelől nekem mindig az volt az érzésem, hogy a rideg, nedves, hideg anyag jellege a sónak, meg az egész helynek, valahogy engem taszít. Tizenhat-tizennyolc fok van állandóan lent a föld alatt, nyáron is. A meghatározó gyerekkori élményeim közül nekem a sóhoz inkább kapcsolódik a meleg. Amikor gyerekkoromban fáj a fogam, általában sót melegített a nagymamám vagy a szüleim, és a fájó pontra szorítva aludtam el. Ezért az volt a kiindulási pont, hogy valamilyen melegíthető szobrot szeretnék csinálni, aminek más lesz a hőmérséklete, mint az egész környezetnek ott lent. Egy olyan művet, ami egyfelől melegíthető, másfelől az embereket valamilyen szinten arra invitálja, hogy leüljenek rá vagy belefeküdjenek, és érezzék ezt a meleget. Elkezdett lassan kialakulni egy újabb gondolat, hogy az ágy, az eddigiekben használt jelentéstartalmak mellett a betegséggel, gyógyulással összefüggésben is használható.

TSZ: *Van itt kórház, pihenő ágyak is?*

SZCS: Nincs, abszolút nincsenek, inkább padok vannak, amire az emberek leülnek.

TSZ: *Hogy érted el, hogy ráfeküdjenek, akik megnézik?*

Egy negatív emberi figurát mélyítettem bele az ágyszerű sötömbökbe, a felületét megcsiszoltam, ez elég volt ahhoz, hogy kíváncsiságból hozzáérjenek, majd érezve a meleget, ráüljenek, belefeküdjenek, tehát semmit nem kellett kiírni, vagy mondani a látogatóknak. Érdekes módon a kisgyerekek rögtön, még a munka befejezése előtt előszeretettel feküdtek az ágyra, próbálták odaméretezni magukat a figurához. Úgy akartam megcsinálni az alakot, hogy formailag férfi és nő közötti átmenet legyen, tehát nincs igazán neve, úgymond "tökéletes" lény, melyhez mindenki mérheti magát.

A belső részt, ami a figurális negatív volt, vízzel átmostam, hogy annak sötétebb tónusa legyen, aztán áttöröltem, emiatt teljesen kifényesedett. A külső részt pedig úgy hagytam, annak durvábban csiszolt felülete volt, így a figura sziluettje jól látszott. A szándékom ellenére ezek a felületek lassan elkezdtek összeolvadni, mert annyian ültek rá és feküdtek bele, hogy az érintkezések, a testek elmosták ezeket a határokat, ami szerintem megint csak egy véletlenszerűen szép dolog benne. Alapvetően azt a hatást akartam kelteni, hogy ez az ágy itt gyógyít, vagy rá tud segíteni a gyógyulásra. Más minőségű teret hoz létre maga körül azáltal, hogy hőt képes adni a hidegben.

TSZ: *Hogy fűtötted, mitől lett meleg a szobor?*

SZCS: Olajradiátor melegítővel, csak hát sajnos azok nem bírták annyira jól. Alapvető probléma lent a sóbányában, hogy ami nem rozsdamentes anyagból van, az idővel biztosan tönkremegy. A csiszológépeket kidobtuk a munka után, mert beette magát a só, sajnos

ezekkel a radiátorokkal is ugyanez történt. Egy ideig működtek, de utána nem, egyszerűen nem bírták, annyira nedves, sós a levegő.

TSZ: A land art munkáidnál kimondottan nem jelenik meg ágy, viszont a fekvő alak nagyon gyakori. Ebben a közegben milyen úton indulsz el, mi inspirál leginkább?

SZCS: Velencében Péter Ágnes szobrászművész szervezi a Nature Art szimpóziumot, ahol csak a helyszínen talált anyagokból, minimális eszközökkel dolgozunk. Kerestem egy olyan helyet, amiről úgy éreztem, hogy megfelelően védett, intim. Oda lefeküdtem, és körbecarcoltam a saját testem körvonalát. Aztán vágtam ágakat, és azokat erre a területre úgy szúrtam le, hogy körülbelül egy arasznyi távolságra álljanak ki a földből. Mindegyik ferdén van levágva, tehát kvázi ki van hegyezve. Így olyan, mintha védelmet nyújtana a fekvőhelyemnek, ahol egyszer aludtam. Mintha védelmezném ezekkel a kiálló, szuronyzerű fákkal, de közben mindez kirajzolja az én egykori ottlétemnek az emlékét, mintegy mementója annak a helyzetnek. A rudak vékonyak, hegyesek, de attól még elbírnak egy embert, úgyhogy vissza tudtam feküdni rá, eltartott a földtől egy arasznyira, mintha lebegtem volna, akár egy fakír.

TSZ: A fakírágyak nagyon különleges rendeltetésű típusai a nem alvásra készült ágyaknak, de nálad nem csak a szúróhegy és a ráfekvő test a lényeg. Mintha fontosabb lenne az érinthetetlen alap, amivel közvetlen érintkezést.

SZCS: Igen, bár az is benne van. Ugyanakkor hiába fekszik rá valaki, egyszerűen nem tudja megközelíteni azt, ahol én feküdtem, mint hogyha védett helyé vált volna.

TSZ: A fekvő test témájában gondolkodtál az itt készült következő munkádban is.

SZCS: Tulajdonképpen elkezdtem keresni azokat a helyszíneket, amik inspirálnak, és ezek olyan gyerekkori emlékekhez kapcsolódtak, hogy az ember hová bújna el szükség esetén. Ősz volt, lehullt már elég sok levél. Megint csak lefeküdtem, de nem a hátamra, hanem felvettem azt a pozíciót, amelyben aludni szoktam. Körülöttem kitisztítottam, elhúztam a leveleket, mintha egy aura lenne. Ettől kapott egy kidomborodó plasztikát az egész figura. Ami folyamatában volt érdekes a későbbiekben, ahogy fokozatosan pár nap alatt eltűnt a humanoid sziluett, amikor a levelek elkezdtek újra ráhullni. Nekem nagyon tetszett, ahogy a természet visszafoglalja minden erőszak nélkül az általam megmunkált terepet. Erőtéljes volt, amikor az ember találkozott ezzel a látvánnyal, szívbemarkoló, az elmúlás őszi hangulatát árasztotta fokozottan, mintha valaki tényleg ott feküdt volna. Aztán a következőnél két figurát rajzoltam körbe. Megkértem két szobrásztársamat, hogy feküdjenek egymás mögé, és ugyanígy kitisztítottam körülöttük a területet. Míg az előző a magányos elmúlás emléke, ez

talán a megörökített páros együttlété. Annyira intim, méretében, domborúságában valóságoszerű, hogy megdöbbenés, ha találkozol vele séta közben az erdőben.

TSZ: *A XX. században számos alkotásnál már eltűnik emberi alak az ágyakról. Te hogy viszonyulsz ehhez?*

SZCS: Jól végiggondolva, nálam szinte mindegyiknél van emberi figura, talán mert fontos az együttes megjelenés, adott esetben a műalkotás "használatá". A kísérleti installáció esetében az MKE lépcsőházában és a *Feltámadás*nál a Dinamo Galériában vetített, álló- illetve mozgóképként, az '56-os installációnál az ágyneműn nyomatként jelenik meg az emberi alak, majd a performanszban konkrétan is, ugyanúgy a parajdi sóágynál, ábrázolásban és valóságosan is. Összegezve azt mondhatnám, hogy nálam az ágy különböző formákban megidézett, de minden esetben nyitott környezet, mely valóságos és szimbolikus történések helyszíne egyaránt lehet.

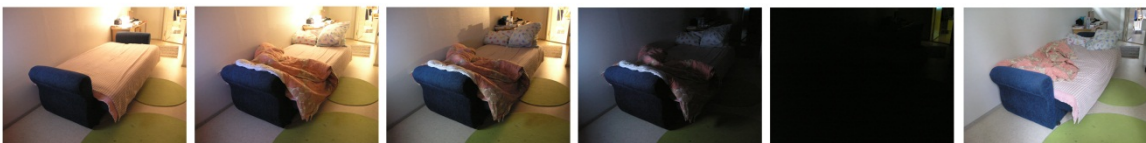
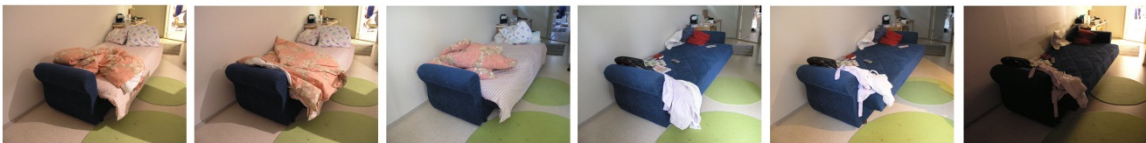
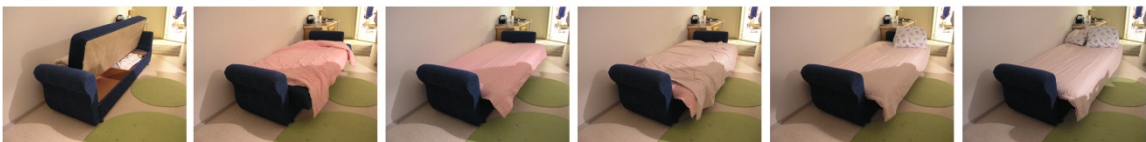
7. Képek



1.



2.



3.

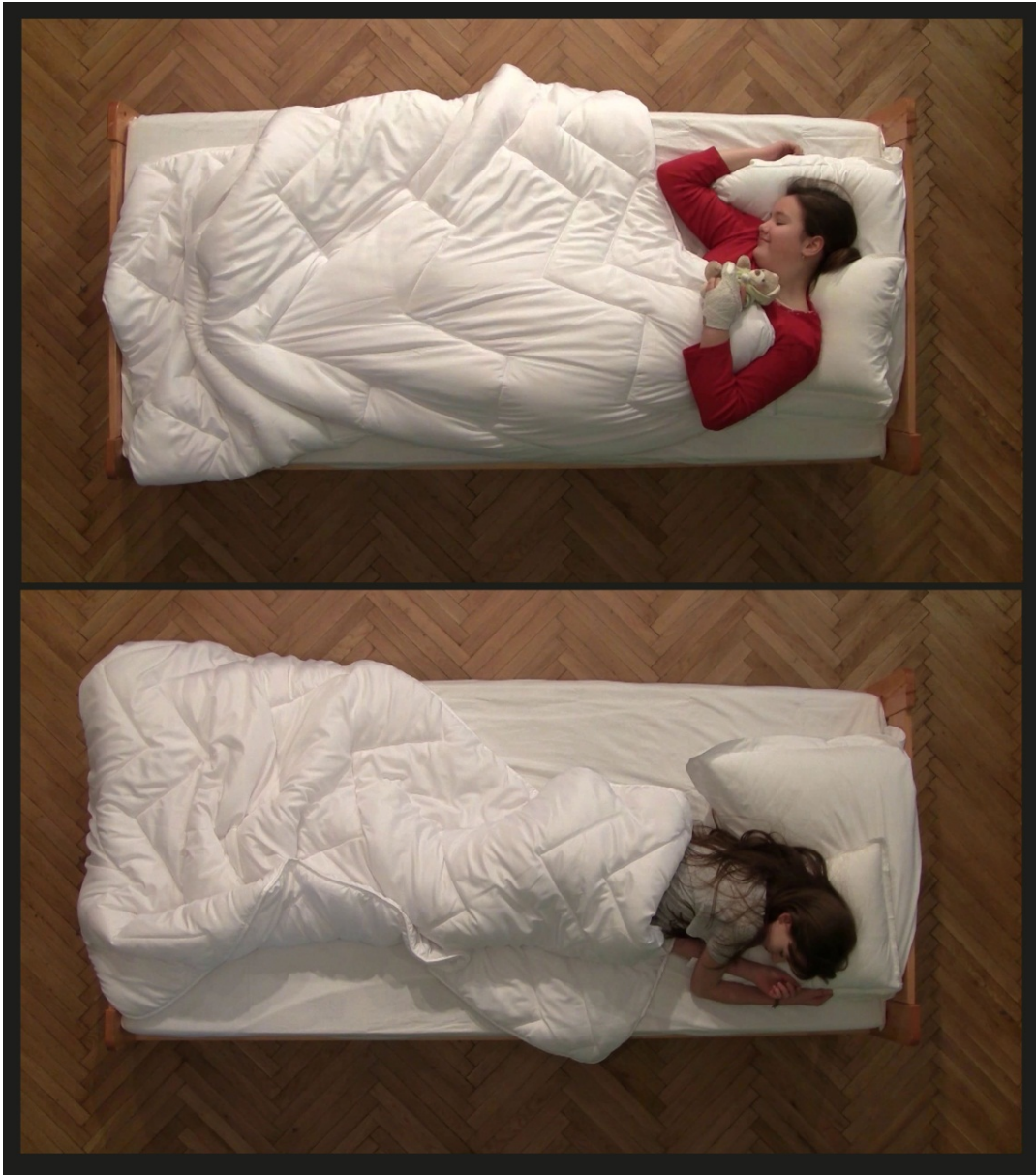




6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.-13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



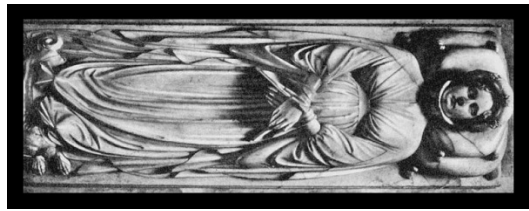
20.



21.



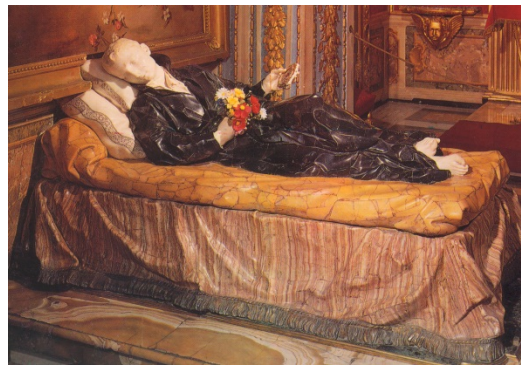
22.



23.



24.



25.



26.



27.



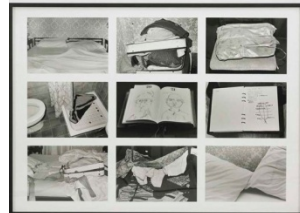
28.



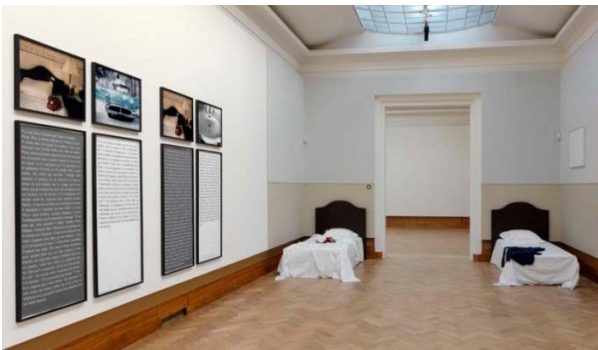
29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.



40.



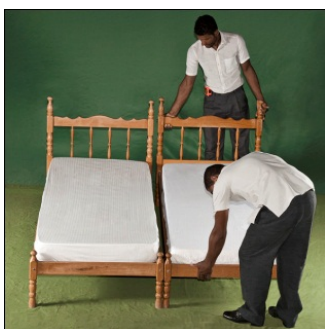
41.



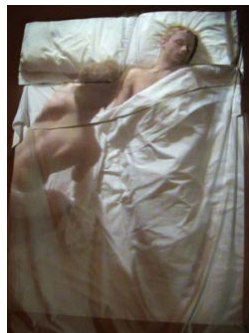
42.



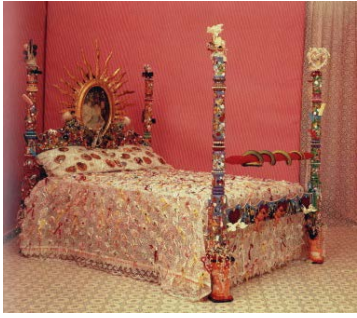
43.



44.



45.



46.



47.



48.



49.



50.



51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.



61.



62.



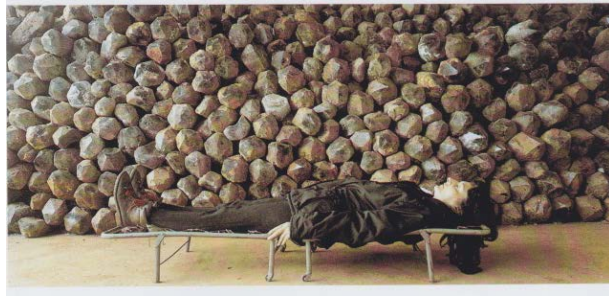
63.



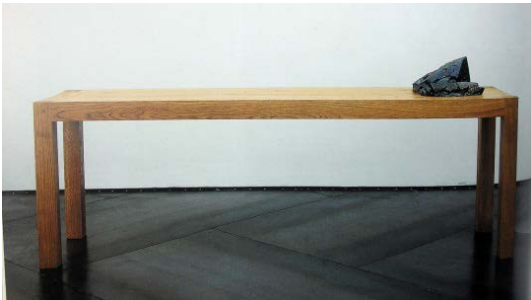
64.



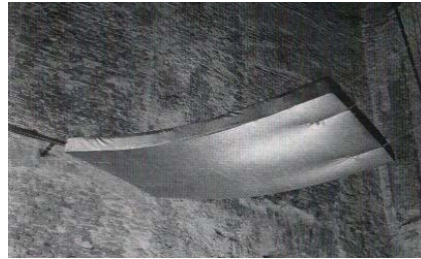
65.



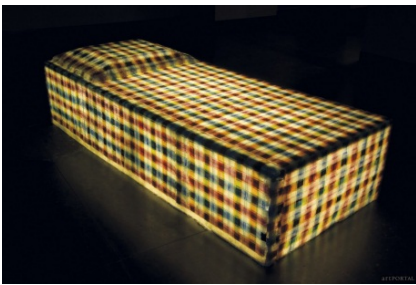
66.



67.



68.



69.



70.



71.



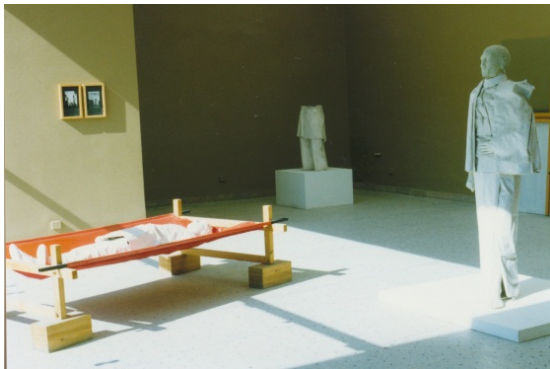
72.



73.



74.



75.



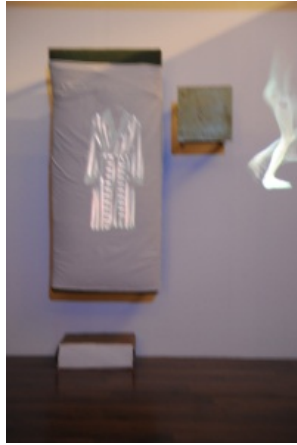
77.



76.



78.



79.



80.



81.



82.



83



84.



85.



86.



87.



88.

8. Bibliográfia

Abramović, Marina: *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*, (katalógus), Galerie Guy Bärtschi, Luxemburg, 2008

Ady Endre összes versei, I. kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972

András Edit: *Kötéltánc*, Új Művészet Kiadó, 2001

Andrási Gábor (Szerk.): *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999

Antik világ, A művészet története sorozat, Corvina, Budapest, 1986

Böhringer, Hannes: *Daidalosz vagy Diogenész – Építészet és művészetfilozófiai írások*, Bungaló, Terc kiadó, Budapest, 2009

Borges, Jorge Luis: *Az ősz kastély*, Európa, Budapest, 1999

Bywater, Jon: *Vitamin 3D New Perspectives in Sculpture and Installation*, Phaidon, London, 2009

Calle, Sophie: *M'as-tu vue*. Editions du Centre Pompidou, Editions Xavier Barral, Paris, 2003.

Carlano, Annie and Sumberg, Bobbie: *Sleeping Around: The Bed From Antiquity To Now*, University of Washington Press, 2006.

Celant, Germano: *Marina Abramović: Public body: Installations and objects 1965-2001*, Charta, Milano, 2001

Collins, Judith: *Sculpture Today*, Phaidon Press, 2007

Doyle, Chris: *50.000 BEDS*, (kiállítási katalógus), The Aldrich Contemporary Art Museum (Ridgefield), Artspace (New Haven), and Real Art Ways (Hartford), 2007

Duby, Georges and Daval, Jean-Luc (Szerk.): *Sculpture From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2006

Entz Géza: *A gótika művészete*, Corvina kiadó, Budapest, 1978

Fischer, Peter: Introduction, in: *Another World – Twelve Bedroom Storie*, (kiállítási katalógus), Kunstmuseum Luzern, 2002

Flynn, Tom: *The Body in Sculpture*, The Everyman Art Library, Calmann and King Ltd, London, 1998

Flusser, Vilém: *Az ágy*, (Ford. Sebők Zoltán), Kijarat kiadó, Budapest, 1996

Földényi F. László: *Légy az árnyékom! Sophie Calle*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002

Hamvas Béla: *Az Ágy*, In: *Patmosz, I. rész*, Szombathely, Életünk Könyvek, 1992

Heidegger, Martin: *Építés, Lakozás, Gondolkodás*, (Ford. Schneller István), UTÓIRAT, Magyar Építőművészet melléklete, 2003/1

Hushegyi Gábor: *Németh Ilona*, Kalligram, Pozsony, 2001

Kaesz Gyula: *Ismerjük meg a bútorstílusokat*, Háttér Kiadó, Budapest, 1995

Keserü Katalin (Szerk.): *Modern Magyar Nőművészettörténet*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000

Nagy Ildikó: *Ágyjelenetek*, (katalógus), Home Galéria, Budapest, 2003

Panofsky, Erwin: *Tomb sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Abrams, New York, 1992

Pataki Gábor: *Új Művészet*, 1988. július, 16. p.

Pernecky Géza: *Tanulmányút a pávakertbe*, Magvető Kiadó, Budapest, 1969

Pincus, Robert L.: *On a Scale that Competes with the World: The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*, The University of California Press, Berkley, 1990

Pötzsch, Regine (Szerk.): *Sleep in art*, Editiones Roche, Basel, Svájc, 1994

Printemps de Cahors - *La sphere de l'intime*, (kiállítási katalógus), Printemps Association's Festival, Cahors, Actes Sud, France, 1998

Rachel Whiteread, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli, (kiállítási katalógus), Mondatori Electa, Milano, 2007

S. Nagy Katalin: „Pompázik fénnel a ház...” Képes lakásbelső-történet, Balassi kiadó, Budapest, 1993

Somaini, Luisa: *Gallerani sculture e disegni*, (katalógus), Museo Butti Viggiú, 1999

Sophie Calle igaz történetei, (kiállítási katalógus), Ludwig Múzeum Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum 2001

Sturcz János: *A heroikus ego lebontása : a művész teste mint metafora a magyar és művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006

Townsend, Chris: *The Art of Rachel Whiteread*, Thames and Hudson, London, 2004

Vadászi Erzsébet: *A bútor története*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1987

Warr, Tracey (Szerk.): *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2002

Whiteread, Rachel: British Pavilion, XLVII Venice Biennale (katalógus), The British Council, London, 1997

Wright, Lawrence: *Warm & Snug. The History of the Bed*, Sutton Publishing, 2004

Zentai Tünde: *Az ágy és az alvás története*, Pannónia Könyvek, Pécs, 2002

9. Önéletrajz

SZÜLETÉSI HELY és IDŐ:

Budapest, 1978. Október 2.

TANULMÁNYOK, MESTEREK:

2006- 2009 DLA képzés, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, témavezető:
Körösényi Tamás, Előd Ágnes

1998- 2004 Magyar Képzőművészeti Egyetem, szobrász szak
Körösényi Tamás osztálya

DÍJAK, ÖSZTÖNDÍJAK:

2010-11 Derkovits Gyula ösztöndíj

2010 Kitelepítettek emlékműve pályázat III. díj

2009 „Az én kis falum” Public art pályázat

2009 JCE Montrouge-i rezidens program, Párizs

2008 Római ösztöndíj

2006 Budapest Galéria ösztöndíja külföldi alkotóházakba, Helsinki

2004 Corvina- díj

2002 FKSE Szakmai ösztöndíja

2002 Erasmus ösztöndíj- Accademia di Belle Arti di Brera, Milano

2001 Amadeus ösztöndíj

2000 Glatz Oszkár-díj

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK:

2011 Négy Kert, Parthenon- fríz (Körösényi) terem, MKE, Budapest

2010 A mi kis falunk, LABOR, Budapest, Németh Róberttel

2008 Sublót szobrok, Pintér Szonja Galéria, Budapest, Körösényi Tamással

2008 FKSE 50 nap, Stúdió Galéria, Budapest

2007 Játékos elmék- Elmés játékok, INDA Galéria, Budapest

2007 Nyílások, Prágai Magyar Intézet, Csehország

2005 Nyílások, Parthenon- fríz terem, MKE, Budapest

2004 Kényelem, Parthenon- fríz terem, MKE, Budapest, Horváth Rolanddal

2003 Domborzat, Stúdió Galéria, Budapest, Szabó Dezsővel

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK:

2011 Die Ernte - Amadeus alkotóház művészei, klosterneuburgi Apátság, Ausztria

2011 KOGART Kortárs Művészeti Gyűjtemény 2010, KOGART-Ház, Budapest

2010 Szüret- Amadeus alkotóház művészei, G13 Galéria, Budapest

2010 Art fair, Amadeus alkotóház művészei, Múcsarnok, Budapest

2010 C1.1.- C.1.2. Doktori Iskola „Együttműködés” projektje, Feszty ház, MKE, Budapest,
Komlóvszky-Szvet Tamás, Mátrai Erik, Németh Róbert művészekkel

2010 Keep in touch, Molnár Ani Galéria, Budapest

2009 Il Murro, Római ösztöndíjasok kiállítása, Római Magyar Akadémia, Itália

2009 Espacio Enter Canarias Festival, TEA, Tenerife

2009 II. Crosstalk Video Art Fesztivál, Gödör Klub, Budapest

2008 Véletlen Találkozások, Barcsai terem, MKE, Budapest
2008 „Egytől egyig” Művészetmalom, Szentendre
2008 Lükttetés, Székely Bertalan Múteremház- Galéria, Szada
2008 Dobozvilág, Városi Művészeti Múzeum, Győr
2008 ArtExpo Friss, Művészetmalom, Szentendre
2008 Jó napot Schönberg úr! Parthenon- fríz terem, MKE, Budapest

2007 Biennale Jeune Création Européenne, Paris, France
2007 Belföld, DLA kiállítás, Dorottya Galéria, Budapest

2006 Téglá, Parthenon- fríz terem, MKE, Budapest
2006 Wundercammer-Csodaszoba, Octogon Art Galéria, Budapest
2006 Portfólió összes, Stúdió Galéria, Budapest

2005 XVIII. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs
2005 Mi van a függöny mögött? Kulturinstitut der Republik Ungarn, Stuttgart

2004 Friss, KOGART- ház, Budapest
2004 XX/ XY, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros
2004 II Biennale Internazionale di Scultura in Pietra, Vicenza, Itália

2003 Arcképcsarnok, Divatcsarnok, Budapest
2003 XVII. Országos Kisplasztikai Biennále, Pécs
2003 Amadeus pályázati kiállítás, Barcsai terem, MKE, Budapest
2003 Gyűrődés, Parthenon- fríz terem, MKE, Budapest
2003 Felesleges Gesztus, Centrul Cultural al Republicii Ungare, Bukarest

2002 Felesleges Gesztus, Collegium Hungaricum, FKSE kiállítása, Berlin
2002 Space, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros

2001 Hol a Pálma? Tragor Ignác Múzeum, Görög altemplom, Vác
2001 Szobrászaton innen és túl, Múcsarnok, Budapest
2001 IZÉ, Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár

TAGSÁG:

2000 Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE)
2005 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE)

ELÉRHETŐSÉG:

TELEFON: 0670-259-8922 CÍM: 1118, Budapest, Torbágy u. 16.
E-MAIL: takacsszilviaanett@gmail.com
WEB: www.takacsszilvia.com, www.viltin.hu