

Szegő György / MÉG ÚJABB TESTAMENTUM

[Valkó László képeihez]

„Ne csinálj magadnak faragott képet!” – parancsolta kezdetben a *Tízige* egyike. Később, 725 és 843 között a képrombolók hadakoztak az ikonok és bálványok imádata ellen. A 16. században a protestánsok felújították ezt a mozgalmat. Századunk klasszikus avantgárdja – paradox módon éppen a képalkotás folyamatában –, szoros összefüggésben e kor riasztó, sőt, nemegyszer borzalmas társadalmi-történelmi eseményeivel: rombolta, vágta, szabdalta a képet. Elég itt Lucio Fontana nevét említenem. A kezdet igéi oly mértékben figyelmen kívül kerültek, hogy a holocaust után joggal kérdezték többen, nem érvénytelenek-e azok végleg a valóságban? És nem jelenti ez egyúttal az általános vég közeledtét? A haláltáborokban végrehajtott tömeggyilkosságok konklúziójaként tért vissza *Theodor Adorno* is a Bibliához. Úgy fogalmazott: „Auschwitz után nincs költészet.”

Ha az igék parafázisaként, felszólító módban és a képzőművészetekre is kiterjesztve értelmezzük Adorno maximáját, akkor ez lehet az olvasat: Auschwitz után ne írd verset, ne faragj képet! Az ember azonban annyira kötődik ezekhez a cselekedetekhez, hogy ugyanolyan képtelen megtartani ezt a parancsolatot, mint ahogy Isten eredeti tilalmait sem tudta általánosságban. Ha a kultúra parancsa a vers- és képírás kényszere, úgy az egyetlen kompromisszum csak az lehet, hogy a mű etikai aurája többé nem lehet független a hihetetlen, de megtörtént holocausttól. Ha az üdvtörténet logikáját elfogadjuk, úgy a két Testamentum születése szorosan kapcsolódik a zsidó nép tragikus sorsfordulóihoz, illetve Jézus mártírhalálához. Auschwitz után egy harmadik Bibliának kellett volna, kellene kanonizálódni. Adorno tilalma mögött erre ösztönző, indirekt felszólítást érzek. Megfogalmazása a próféták ítéleteihez illően szigorú. Teljesen megalapozott kritikája mögül kihallani a fenyegetést: ha nem keletkezik mégújabb Szövetség Isten és az ember között, a Teremtő kénytelen lesz lezárni az emberiség dolgát.

Egyetlen és hatmillió mártír után nem indokolatlan félni milliárd áldozattól sem. A Földet egyszerre fenyegeti a nukleáris és a környezeti katasztrófa. Nincs különbség az elpusztított kisemberek és a Megváltó mártírsága között. Mindannyian egyszeri, megismételhetetlen teremtmények vagyunk. Az újabb egyezés követelése talán spekulatív, de nélkülözhetetlennek tűnik. Sem az Ó-, sem az Újtestamentumot nem egyetlen személy



SIRATÓFAL No. 4. 1989



KADDIS No. 1. 1989

jegyezte le. Feltehetően most is csak sokak munkájából állhat össze az új kép. A holocaust okán bizonyára a zsidóknak is újra szerepük lehet annak létrehozásában. Lehet, hogy a *Tízparancsolat* szerint a zsidó képzőművészet eleve lehetetlen fogalom. Eddig is kissé merev, dogmatikus álláspont volt ez. Ha új parancsolatok szentesülnek, bizonyosan finomodik majd a tilalom.

A holocaust művészetéről eddig sem fogalmazódott meg ortodox kritika. Talán éppen azért, mert ebben rejlik az újabb evangélium, „jó hír” ígérete. *Valkó László* két évtizedes művészi törekvései éppen ezt szolgálták. 1970-ben végezte el a Főiskola festő szakát. Sokféle nézőpontú látásnak grafikai, majd festői kísérletei. A holocaust témájával azonban minden korszakában kapcsolatos Valkó tevékenysége. Az első, tárgy-kollázsokat és fotó-montázsokat eredményező alkotói szakaszban mind az anyagok kezelése, mind a felhasznált fotókon szerepeltetett tárgyak szimbolikája így is értelmezhető. A *Gyűrt és csavart forma* és a *Töredék* című, *Grünwald* ihlette feszület példáit említtem 1974-ből. Az elsőben a gyűrt, csavart, majd síkba préselt fotópapír csík, a másodikban a meggyötört, antropomorf torzó van konfliktusban a kompozíció részét képező monochrom, szenttelen, nyugodt felülettel. A csavarás előképe nem csupán a kínhalál maga, hanem annak középkori ikonográfiája szerint: a korpuszok kontrasztja is. Nem csak Jézus, hanem az egész emberiség, minden egyén világra-jöttével együtt járó dráma, a halál képei ezek a feszületek. A csavart kis papírfecsninek is van antropomorf olvasata: a köldökzsinór spiráljának, az annak elvágásával kezdődő frusztrációk sorozatának szimbóluma az. Ennek az ívesen, térben tekeredő formának az önárnyéka és csúcspontjai a felület nedvességének illúzióját keltik. Megfelel ez mind a magzatvízből származó húsdarab, mind a fotóeljárásból származó papírdarab technológiai analógiájának.

A gyűrt, gyötört, csavart, megnyúzott, csonkolt, majd ismét kisimított műveletekből keletkező imázs az egész Valkó pálya jellemzője. Valami hasonlatosságot felfedezni vélek *Pauer Gyula* „pszeudo” műveletei és Valkó eljárása között is. Amíg *Pauer* alapvetően a térbeliség, a perspektíva illúziójának avantgárd gegje érdekében – egy *Patyomkin* effekt leleplezéséért, az illegitim politikai helyzet metaforájaként roncsol, addig Valkó az *időbeliség pszeudóját* hozza létre. Ebben a múlandóság, a sérülékenység érzetét egyszerre a motívum képi reprezentációja, az öregedés, a szenvedés és a halál látható jeleinek, a szétesésnek és a kiszáradásnak a képzete okozza.

Már a hetvenes évek elején alapvető szimbólumként jelenik meg Valkó művein a fal is. Az *Emlék-műterv* háttere a Siratófalra, és ugyanakkor a gettók falaira is utal. Ezt a zsidó vonatkozású képzettársítást

az előtérben álló elárvult magasszárú cipők is okozzák. A cipőket a haláltáborokban és a pesti Duna-parton is összeszedték a gyilkos hullarablók. Így volt ez az emberiség minden csataterén, de itt nem katonai lábbelikről van szó, mert ezt a fajta magasszárút a gyerekek és az idős asszonyok hordták, hordják. A cipők bőre egészen hártvaszerű, szinte élő anyag benyomását kelti. Az utolsó tisztítás fénye, az élet nedvei csillognak a fotón. A kőfalnak is bőrhatása van, de az már teljesen kiszikkadt, élettelen. Mindezt *Valkó* saját festőkellékeinek megszemélyesítésével is megismételte. A festékestubusok a művészi-isteni teremtés párhuzama szerint misztikusan átlényegültek az üdvtan tételeivé. A *Folyamat* című montázs három kifacsart tubusa emberi sorsokat elevenít meg. A halál állapotát rögzítik. Kiürült belőlük az élet. A Golgota hegyére, a Megváltó és a két lator testére asszociálhat a néző. A mester, hogy e szentség felmutatásáért, az utolsó csepp festéket is kifacsarta belőlük. Majd kiterítette őket, és a vékony fémfólia gyűrődései halotti leplek redőit utánozzák. A fejek hiányoznak, a kupakok eltávolítása torzókká csonkította a testeket. A *torinói lepel* akkoriban nem volt ismert, a hatás *Yves Klein* műveivel rokon.

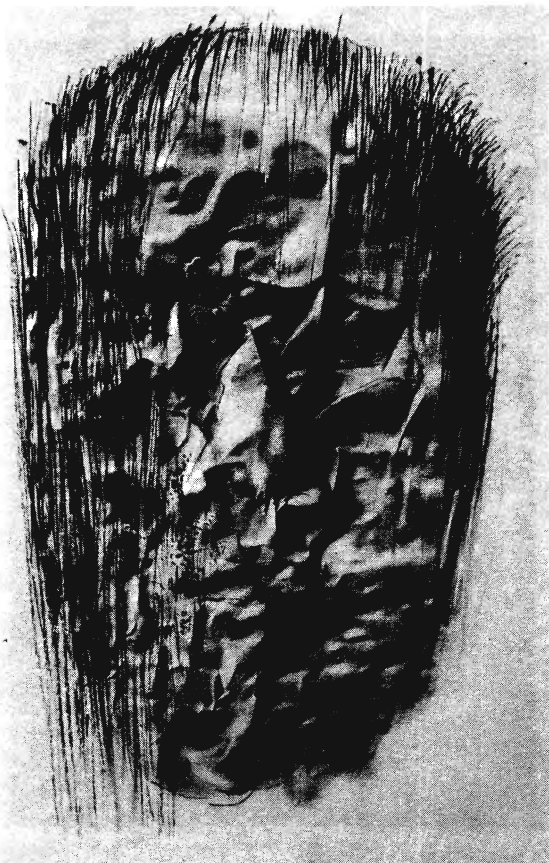
A két évvel később készült, *Michelangelo emlékére* című munkán is nyilvánvaló ez a jelképrendszer. Itt is három „figura” szenvedésének processzusát látjuk. A sztélékbe, sírkövekbe zárt emberi testek képe a magasművészetek etalonjává emelkedett *Haldokló rabszolga* síkváltozata. A nem teljesen kifaragott alak azt a képzetet keltette az utókor emberében, hogy a Föld újra elnyeli azt, akinek útja véget ért. *Valkó* három részre bontja ezt a történetet. Az ő haldoklója azonban áldozat, a holocaust ismerve szerint. Mert a harmadik oszlopban már csak igen halványan sejtethető az emberi alak. Ellenben az obeliszk egy négyzetháló vázra esik szét. Szögcsatorna struktúrájára kezd emlékeztetni. Ezen a ponton kis kitéréssel eljuthatunk egy fontos *Valkó* tételhez. A fal fűgái és a szögcsatorna vonalai olyanféle pozitív-negatív kettőst alkotnak mint a fotónál a negatív anyag és a papírpozitív. A fotó is lenyomat, hasonló az őslényleletekhez vagy a régészeti terepfeltárásokhoz. *Valkó* a fal és a drót rétegei között megtalálja, megőrzi az ember nyomát, mert meggyőződése, hogy „az embert semmiképpen sem lehet kitörölni a világból” – írja e mű láttán *Aknai Tamás*.

A korai művek szinte tudományos tárgyilagossága ebből a meggyőződésből következik. A *Föld* című montázs felszántott ugart ábrázoló fotója mellé két láda humuszt tesz *Valkó*. A *Nyomok* hasonló talált tárgy – csinált kép kettős: kezek körrajza feketélik egy-egy fehér hálával koordináták közé zárt terepen. Alatta a bűnözők által a nyomok eltüntetése érdekében viselt bőrkesztyűk. Ugyanakkor a bőrfelület ismét antropomorf átalakulás



SIRATÓFAL No. 4. 1989

KADDIS No. 2. 1989



alánya. Annak ellenére, hogy nyilvánvalóan sertés-velúr, szinte daktiloszkópiailag értékelhető. Azért mégis marad valami bizarr, ambivalens érzés a kép nézőjében. Az emberiség lelkiismeretéből – mert van ilyen, még ha nem is minden egyednek –, most már soha nem törölhető ki, hogy a haláltáborok „anyaghasznosító” igyekezete lámpaernyőt készített az áldozatok emberi bőréből. Visszatérve a korszak „nyombiztosító” képzőművészeti irányzatához, Valkó igazát *Máté evangéliumá*-nak egy bölcs részlete is megerősíti: „Mert nincs oly rejtett dolog, ami napfényre ne jőne, és oly titok, ami ki ne tudódnék.” Csak éppenséggel Valkónál nem a bűnösök, hanem az áldozatok örök jelenlétén a hangsúly.

Mert az áldozatokat az utókor szeretné eufemizálni, sőt teljesen letagadni. Valkó személyében is olyan embernek kell az áldozatokkal azonosulnia, aki már az események után született. A művész azzal, hogy az áldozatok szerepébe lép, nem engedi, hogy a bűnök a feledéssel évjújenek el. A jelmez ezúttal a képzőművészeti alkotás, amelyben az élet törekenysége a rács szimbólumával ütközik. Abban az időben a raszter képzőművészeti közhely volt, de Valkónak sikerült magánmitológiát alkotni belőle. A tábor, a fal és a szögdrót rasztere a 20. század toposza lett. *Ország Lili* már 1956-ban olyan képet festett – *A nő a fal előtt* –, amely a lélek belső ellenállásának tanúsága lett. *Ország* későbbi sorozatain zsidó írásjelekből és nyomtatott áramkörök rajzából rakta fel a maga falát. Valkó olyan korszakban nyúlt a fal szimbolikájához, amikor szokimondóbb lehetett.

*Francis Bacon*t hívta segítségül. A raszter Valkónál annak a matematikának a jele, amelyet Bacon nem is tekintett igazi tudománynak, mert mint nem létezőt, nem lehetett kísérleti úton kontrollálni. (Valószínűleg *Ország Lili* elektronikus jelekből álló gettófala is annak a szorongásnak a művészi megjelenése, amelyet az ellenőrizhetetlen hiperacionális hatalom, a gépagy kelt. A földdel telített láda helyére Valkó sem állított számokkal töltött dobozokat. A tubusokból sem lehet milliók mártírhalálát, mint végösszeget kinyomni. A halál kezdetben ugyanolyan személyes, mint maga az élet...) Fénykép is készült Baconról Pécsen, 1981-es magyarországi látogatása alkalmából. Valkó hívta meg, hogy ellenőrizze, eljött-e már az, amit évszázadokkal ezelőtt Bacon írt. A művekben eltervezett „Regnum Hominis”, a „Filum Labyrinthi”, a „tisztaság” áhított kora. A montázon Bacon mellett megnyomorodott emberek osonnak, kissé a falhoz húzódva. Behúzzák a nyakukat, éppen nem az emberi méltóság korának eljövételét hirdetve. A tények tudósa tapasztalván a testi-lelki nyomorúságot, még a kísérleti alanyoknál is törődtebb-törődtebb tartással járja tovább a maga útját. Szerinte csak a tények hosszas és ala-

pos vizsgálata után van mód általános szabályok megfogalmazására. Valkó, miután Baconnal konzultált, még majd egy évtizedet várt míg elfogyott a türelme és nekifogott festeni. A várakozás korszakában, a kitérésre a semmi megragadása adott lehetőséget. A közelmúlt történelmének megsemmisítő tendenciája témául szolgált ehhez. 1981-es *Transzponáció* című sorozatában túlélő házakat állított a kietlen pusztába. A Biblia ezt a helyet Tohu vabohunak nevezi. Minden nép átvette ezt a héber kifejezést. A Valkó-féle házakban élelmiszerüzletek tátonganak, a szatócsokat már erőszakkal kitelepítették az üdvözültek számára kijelölt elíziumi mezőkre. A házak többet kibírnak, mint az emberek. Képesek kifejezni egy európai magaskultúra legújabb kori drasztikus kiirtását. A hulló vakolat, a düledező szerkezet annál nyomasztóbb, minél több körülötte a növényi élet.

Az élet, Valkó leleményéből szó szerint értendő, mert búza nő a transzponáció mezején. A gabona nem engedelmeskedik Adornónak: ott érkezik, ott táncol, ring a környezetéből kiszakított, elárvult halál-szimbólum-kísértetház körül. A beavatott tudja, a valóság néha éppen olyan, mint ez a metafora. A falusi zsidó temetők földjét is több helyütt beszánították. A régi zsidó hagyomány eufémisztikusan *Bész hachájim*nak, az „Élet házának” titulálta temetőit. Az ókori egyiptomi ábrázolásokon *Ozirisz* felravatalozott testéből sarjad ki a búzagalász. Valkó pusztaház-montážsaival az emberiség egyik legrégebbi újjászületés-archetípusát fogalmazta újra. Azért illik az új Bibliába ez a kép, mert nem egyszerűen egy mezőgazdasági kultúra szimbólumrendszeréről szól. Itt az újnak ugyanazt a pokoljárását festi meg a magyar zsidó polgárság kiirtásában Valkó, amit az egyistenhit, vagy Jézus újítása is hozott. A legsúlyosabb szenvedést jelentette mindegyik az akkor újra fogékony követők számára.

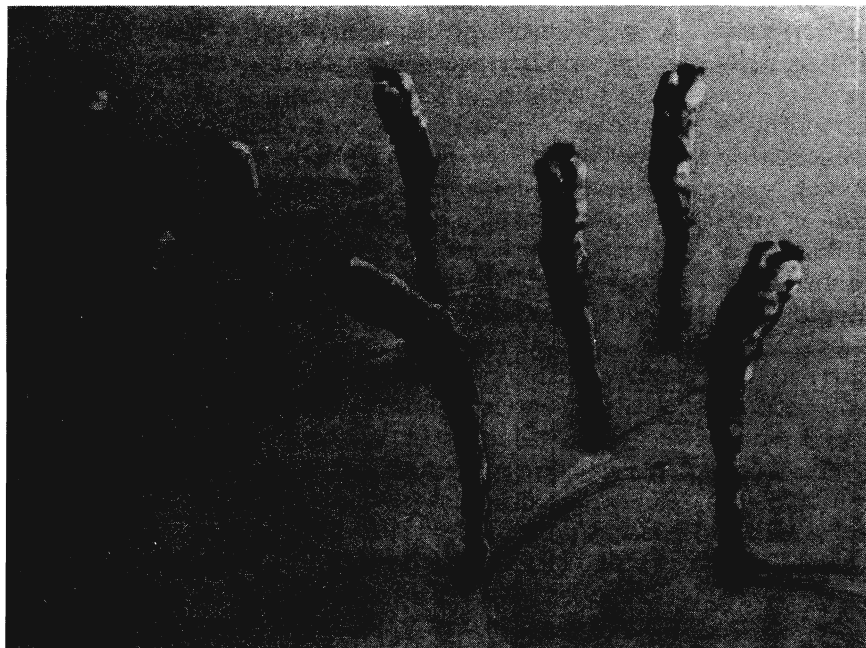
E pusztába kiáltott képek után Valkó végre erőteljesebb kifejezési formák után nyúlt. 1986-ban a Pécsi Galériában rendezett kiállításán igen expresszív festőként mutatkozott be. A gyűrt önarcképek és feszületek a festményekbe is belekerültek, gyakran valódi applikációk formájában. A festő az új médiába beleragasztja, belegyűri a korábbi roncsolt felületeket. A messianisztikus motiváció most mégis rejtettebb formában mutatkozik. Az arcokon már nem egészíti ki saját vonásaival a hiányzó képrészeket. Már Valkó értelmiségi portréját sem lehet felismerni. Elmosódik, „összetört”, gyűrt vászonra festett szemüvege is. A címekben is K. I.-ről van már szó. Bizonyos *Kovács Istvánról*, aki lehet konkrét személy is. Az ötvenes években törvénytelenül kivégzettek gyermekeinek előszeretettel adta az új nevet a gyilkos hatalom. Szimbolikusan azokat a milliókat jelölik e névbetűk, akiknek a huszadik században *Kafka* a *Joseph K.* nevet adta.



CÍM NÉLKÜL 1988



OSZLOP 1988



GYŰRT FIGURÁK No. 1. 1988



HUMAN BODY 1982

ÖNARCKÉP



KADDIS No. 2. 1989

Jézus Krisztus monogramjára ismer akkori katalógus előszavában *Gyetvai Ágnes* művészettörténész. És kiegészítésként *Kovács Istvánné*-t is bevezeti. Valóban, a képeken kétnemű, androgyn húsba vág a szenvedés. Amint az a holocaustban sem válogatott: férfiak, nők, gyermekek vagy aggastyánok között. A megaláztatásban, a megbecstelenítésben, az éhezésben, a testi-lelki szenvedésben és a kínhalálban a holocaust meghozta a teljes, még soha nem látott egyenjogúságot. „Ezt a roncolt arcot nem bírja el a tekintet, mégis néznünk kell” – vezeti tovább a pszichológiai hatást az akkori elemzés. Ismerjük ezt a mechanizmust: az utcai balesetek köré tóduló tömeg magatartása ilyen. A festő tehát bízást beléptetheti képei közönségét a pusztán düledező Csemege-bolt ajtaján. Senki sem tud kitérni pillantásával a Valkó-igazság képe előtt: a világ egy nagy hentesüzlet, még ha más áll is a cégtáblán.

Feldarabolt húsok a vásznakon. Tulajdonképpen mindegy, melyiknek adta a művész a *Torzó*, a *Test*, a *Sebzett forma* vagy a *Kaddis* címet. De nem mindegy, hogy éppen ezeket a szavakat választotta. A vizuális hatás olyan erős, hogy a portrék egyszerre véres sztelék, megnyúzott vértanúk. A sírkövek belseje fájdalmas élettől dagad. A mártírok hús-vér jeleknek vagy elhagyott, csonkolt végtagoknak tűnnek. A legerősebben drámai hatású a *Siratófal* című munka. A Panaszfal repedései megteltek már az összegyűrt papírfohászokkal. Az is lehet, hogy Isten megunt a panaszokat. Mindenestre a sok szenvedés és fájdalom inkarnálódni látszik. Ki akar röppenni a falból, vagy a Teremtő seprí ki onnan azokat. A votivképek áldozatfelajánlás sorrendjének fordított folyamatát látjuk.

A megsebzett nem hajlandó többé a falban nyugodni, ott kísért a térben mindenütt.

Az *Oszlop* című kép csurgatott, szürke felületét hatalmas monolit kövekként érzékeljük, amelynek réseit szinte hártyafinom bőr fedi. A kollázs feszülő felülete alatt tömegsír apokaliptikus víziója. E kép előzményei azok a fotómontázsok 1983-ból (*Munkások és Ónarcképek*), amelyeken Eisenstein *Mexikó* filmjének földbeásott áldozatait citálja Valkó. A rabruhát viselő, köfal előtt roskadozó vagy ásóval „felfegyverzett” munkaszolgálatosok sorsa tovább analizálódik. A fugák közötti antropomorf részletek, ennek megfelelően szinte nagyító alatt festődtek, illusztratív pontosságra törekednek. A környező hatalmas „kövek” széles ecsettel felvitt elnagyolt szürkék. A modern létezés mély szorongásának posztmodern kifejezői.

Valkó László, a festő rájött, ha a holocaust képeivel egy új *Biblia pauperum* közérthető olvasatát kívánja nyújtani, műveinek az érzékek nyelvén kell beszélniük. És mert mindenkihez kíván azokkal szólni, nem ábrázolható rajtuk maga az alkotó. A megváltó szándéknak az ősi tilalom megtartása, az abban rejlő, szavakkal nehezen kifejezhető bölcsesség elfogadása felel meg. A korai gyűrt grafikák élettelen tények, mégis ugyanannak – a most már rejtőzködő –, embernek az arcát takarják, mint a frissen festett, élő áldozatmaszkok. A kétféle „jelmez” ugyanazt az ambivalens állásfoglalást fejezi ki: *van* és *nincs* költészet Auschwitz után. Éppen a művek léte az „igen”, mégha a szorongató tartalom a tagadást fogalmazza is meg. A dichotómia neurotikus világunk mély ellentmondásaiból fakad, egyszerre magán viseli a művészet korlátait és lehetőségeit.

Budapest, 1990. szeptember

SCHEIN GÁBOR VERSEI

SIRATÓFAL

Egykor Salamon temploma állt itt.
Az áldozatra szánt állatok vére
itt folyt el rejtett csatornákon,
a vért fölitták a kövek,
és az a fal látta a várost,
hogy lerontják a birodalom katonái,
s azóta hallgat,
mint a jámbor karthauziak.

JEREMIÁS

Dárdával átütött testekre
süt a Hold.
Por és hamu.
A próféta leveszi köpenyét,
hátra se fordul,
majd lassan eltűnik
a hófehér romok között.

EMLÉKGYAKORLAT

Akkor még nem süllyedt el
az a sziget sem,
– vízözön és vulkán előtti kor –
és mi férfiak
körüliültünk egy megterített asztalt,
vártunk,
és odakinn bárányok legeltek.