

Ariel Hirschfeld Miriam Neiger-Fleischmann

Miriam Neiger-Fleischmann 1948-ban Szlovákiában született. 1949-ben szüleivel alijázott. A Bezalel Képző- és Iparművészeti Akadémián végezte tanulmányait 1977–1981 között, azóta Jeruzsálemben él és alkot. Művei az Izraeli Múzeum, a Haifa Múzeum, a washingtoni Nőművészek Nemzeti Múzeuma és a Ben-Gurion Egyetem állandó gyűjteményének darabjai, emellett munkái számos magángyűjtő kollekcijában is szerepelnek. Szavak a látható térben (Words in Visual Space) című verseskötete 1988-ban elnyerte a Héber Egyetem Herschon Irodalmi Díját, majd 1991-ben a jeruzsálemi Belles-Lettres Alapítvány Irodalmi Díját kapta. Újabb verseskötete megjelenés előtt áll. Miriam Neiger-Fleischmann legutóbb egyéni kiállítással 1999-ben Mexikóban¹ és 2000-ben Jeruzsálemben² szerepelt. Első magyar nyelvű verseskötete az idei Költészet Napjára jelenik meg az Ister Kiadónál Száműzetés címmel.



Fotó: Kőbányai János

Az ember Miriam Neiger-Fleischmann bonyolult installációiban vagy akár az Apokalipsziszorozat homályos és nyomasztó festményein felismeri a kislányt, aki színekkel játszott. Az egész életművet egy eltéveszthetetlen gyermeki érzékenység uralja, a gyermekek – pontosabban a kislányok – színvilága: erős rózsaszínek, lilák és azúrok, fagyaltszínek. E találkozás még a legironikusabb szemlélőben is a színekkel való őszinte és közvetlen gyermekkori viszonyt idézi: a mázolóást, a festegést. Amikor a gyerekek rajzolnak, a figyelem és öröm legönfeledtebb pillanataiban kidugják a nyelvüket, nyalogatják a szájukat, csettintenek a nyelvükkel – mintha felidéznék, milyen közel állnak az erős színek az ízleléshez, a jó étel állagához. Ebből a birodalomból nő ki Miriam Neiger-Fleischmann életműve és ide is tér vissza.

De ebből az ősi és biztos birodalomból, ahonnan a művész „szépségről” alkotott fogalma ered, messzi utakra kell indulni, amelynek tapasztalatai festm-

neyi formáját és textúráját eredményezik – messze maguk mögött hagyva a szépség világos, kellemes világát. A tudat legmélyéről olyan anyagokat és képeket rángatnak elő, melyek kint és gyötrelmeket, néha a legerősebb fájdalmat és félelmet fejezik ki: a szenvedés és a fenyegetettség birodalmába vezetnek. A gyermekkori szépség, ami munkája mozgatója, de egyben tompítja is műveit, és az esztétikai értékelés fő ellenlábásának: a fájdalmas tartalomnak ellentéte kiemeli munkáinak ellentmondásos, paradox voltát. Úgy hiszem, ezen a meglatáson keresztül juthatunk legközelebb munkáihoz.

Nem sokkal azután, hogy Miriam Neiger-Fleischmann befejezte tanulmányait a Bezalel Képző- és Iparművészeti Akadémián (1981), részt vett a „Fordulópont” címmel a Tel-Aviv Múzeumban rendezett kiállításon³. Egy cím nélküli 50x70 centiméteres objektet: egy félig festmény, félig szobor, az alapból kiemelkedő, textiltől, ragasztótól és festéktől készült keresztfeleséget állított ki,



„A szülőföld szeretete” című installáció

amiről lehetetlen megállapítani, hogy mi is valójában és vajon jó irányban állították-e ki. Ám a tárgy mégsem absztrakt vagy amorf. Vörösre, lilára, fekete-re, fehérre és aranyra festett, fénylik, mintha valami nyálkás réteg, máz borítaná. Úgy néz ki, mint egy megnyúzott élőlény vagy egy testből kivett daganat. De leginkább valami nagyon zavaró dologra hasonlít: élő, remegő, fenyegető, ám mégis nagyon izgató; valami, ami egyszerre undorító és gyönyörű. Nem nevezhető absztraktnak, mert bár nem egy forma, amit önmagában megítélhetünk, ám mégis olyasvalaminek a pontos formáját mutatja, amit akár felismerni vélünk. Ez volt Miriam Neiger-Fleischmann indulása, aki ezzel hátat fordított mindannak, amit fiatalon a festészetéről megtanult. Itt – bár tapogatva keresi a kifejezés eszközeit – hirtelen megtalálja a megjeleníthető formát válaszként az önmagának feltett bonyolult kérdésre: hogyan lehet kifejezni egy olyan traumát, melynek belső formája is teljesen kaotikus. Neiger-Fleischmann a káosz kifejezéséhez tér vissza újra és újra az élet több aspektusával kapcsolatban is. Már korai műveiből is kitűnik, hogy magával a káosszal akar szembenézni, anélkül hogy olyan képeket adna dilemmáira válaszul, melyek a káoszt kívülről, mesterkéltén mutatják meg. A „Fordulópont” című tárlaton kiállított objekt egy hasonló technikával készült sorozat egyik darabja volt, amelyekkel Miriam Neiger-Fleischmann igen érzékenyen egy belső állapotot rögzített olyan látvánnyal, ami élő, veszélyes és rémisztő hatást keltett. Az – esetlegesen rosszindulatú – daganattal való hasonlóság nem véletlen. A néző nem tudja levenni tekintetét erről a „dologról”. Az a félelmetes kíván-

csiség lép itt működésbe, ami nem engedi, hogy elkapjuk tekintetünket egy emberi mutációról, egy szörnyű sebről. A színes, érzéki stratégia biztosítja ezt az elszakadni nem tudást. Ám a szemlélő a tárgy némaságát is felfedezi. Meg akarja érinteni, majd felfedezi, hogy kemény és száraz. Minden szobrot így érzékelünk. De itt a némaság jelentése, célja nem az emlékezés, hanem a gyilkolás: ezt a fájdalmas valamit kimetszették és megölték.

1983-ban Neiger-Fleischmann az Izrael Múzeumban egy nagy és komplex installációt állított ki Kísértetvidékek címmel⁴. Miriam Neiger-Fleischmann „érzelmi environmentnek” nevezte installációját, ami egy mitológiai jelenetekből álló frízből épült fel. A festmények és szobrok együttese rémálomszerű képek közti belső utazásra vezet – mindezt gyönyörű, mágikus köntösben. Yigal Zalmona, aki akkor a kortárs izraeli művészet kurátora volt az Izrael Múzeumban, a következőket írta a kiállítás katalógusában: Stílusában ez egy barokk – érzékeny, emocionális és antiracionális – környezet. A színek elvarázsolnak, de korántsem határoznak el vonalakat. A kompozíció nyitott és centrifugális. Még a festészet és szobrászat összeövöse is arra a barokk törekvésre emlékeztet, hogy elmosssa a művészetek közti határvonalat. Zalmona a Neiger-Fleischmann által használt motívumot – a démonok vonatát – a rokokó kertek grottáival rokonítja, melyek éppen annyira az ijesztgetés, mint a gyönyörködtetés céljára készültek – pontosabban azért, hogy ijesztve gyönyörködtessenek. A barokk stílus felidézésének említése Miriam Neiger-Fleischmann művészetére kapcsán hasznos és pontos találat. A barokk szélsőséges teatralitása, a groteszk és a szép kielevezett egymásmellettsége (gondoljunk csak a barokk operák kasztrált énekesreire); a meglepő hatások iránti vonzódás és ezek keresése, a kaotikus rajzolatok mind-mind olyan jellegzetességek, melyek jelen vannak Miriam Neiger-Fleischmann ezen installációjában. De van itt egy olyan törekvés is, amely a huszadik századi expresszionizmusban gyökerezik: olyan izgalmakat találni, amelyek nem nyújtanak örömet. A szép, finom, színes, vonzó, elbűvölő, illetve a rémisztő és visszataszító egymás mellé helyezésével – ami a Warning Station című installáció⁵ hangvételét meghatározza – Miriam Neiger-Fleischmann nemcsak a groteszk és a szép ötvözésére törekszik, de kontrasztot teremt, és teret enged az ebből eredő zavaró hatásnak. A munka, amelynek spirálformája egy

virágot vagy akár egy női nemi szervet ábrázoló központból emelkedik ki és egyben oda vezet vissza – olyan, akár egy, az időben megfagyott robbanás vagy egy apokaliptikus meteor. A hozzá vezető utat szemek szegélyezik – mintha a halál angyala csak csupa szemből állna, maga lenne a szem. A festmény teátrális gyönyörűsége csak pár pillanatig hat, amíg a pillantást magával nem ragadja a kompozíció furcsa, zavaró és tátongó központja. A kompozíció vonzó és egyben visszataszító belseje formális csupán, mégis úgy látszik, hogy szembekerül minden szépséggel és elpusztítja azt. Ám a széthintett szemek nem ezt nézik csodálkozva, sokkal inkább a szemlélőt, aki mintha a kitépett szemek egykori gazdája lenne, azoké a szemeké, amelyek már semmit sem érzékelnek. A „szépség” zavarja a szemlélőt, szinte rámered, és megakadályozza, hogy ezt az egészet egy kellemes színházi előadásként nézze. Ennek az environmentnek része volt egy szobrászati – „Az anyaföld szeretete” című – installáció is: két szobor tört az ég felé. Az egyik egy marha, a másik pedig egy fémszalagokon lebegő hatalmas gránátalma volt. Mindkettő gyönyörű opálszínű alumíniumból és textiltől készült. Míg a marha szinte szétesik és összeomlik, addig a gránátalma egy hatalmas robbanás erejével lövődik ki az űrbe, akár csak egy rakéta. A képeslapokon és a turistáknak szánt tárgyakon feltűnő Izrael-szimbólumoknak e nyers iróniával való megjelenítésén túl, az egymással ellentétes – fennkölt és emelkedett, illetve alantas és pusztuló – elemek izgalmas használatát láthatjuk. Miriam Neiger-Fleischmann itt

„Warning Station” című installáció

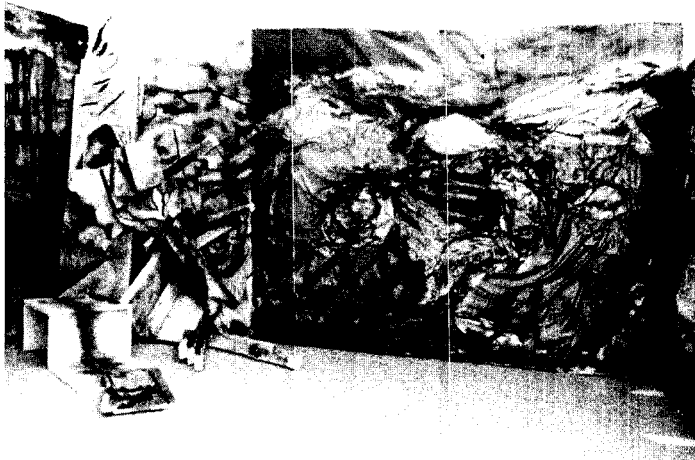


bemutatja csodás hatalmát és a formák ötvözésére való készségét abban, ahogy ezeket olyan klasszikus szimbólumok mellé állítja, mint a marha és a gránátalma. A gránátalmafa egy felsőbb pont felé törve mintegy kiteljesíti önmagát, kiemelkedik a káoszából, egyre határozottabb lesz, egész addig, míg ki nem kristályosodik a gránátalma csodálatos formájában – a bölcsességet és termékenységet jelképezve. Ezzel ellentétben az állatot, mintha a gravitáció húzná lefelé, amelytől – egy belülről jövő erő hatására – darabjaira hullik szét. Már nem sok hiányzik hozzá, hogy visszasüllyedjen a káoszba. A gránátalma és a barom Miriam Neiger-Fleischmann munkáiban olyan dialektikus erőként jelennek meg, amelyek tökéletes formát és szimbolikus kifejezést nyernek az emelkedés és süllyedés, a teremtés és halál, a fennkölt és az alacsony kettőségekben. Nem kell különösebb értelmezőkészség ahhoz, hogy felfedezzük e szimbólumokban rejlő pátoszt és iróniát, és az egymás mellé állításukban rejlő kivételes kifejezőerőt. Pontosabban fogalmazva: egymás mellé helyezésük gazdag ambivalenciát kölcsönöz nekik. A gránátalma nemcsak a klasszikus szépség tökéletes jelképe (a zsidó klasszikus szépség e mintaképe a Tórában és a templom díszítményei között is feltűnt), hanem felhívja a figyelmet e forma egy veszélyes változásra is: a robbanó gránátra, amelynek a héberben ugyanaz a neve, mint a gránátalmáé: „rimon”. Ezzel együtt a barom nemcsak egy test – hús és szétesés –, de a türelem, a szenvedés és a rabszolgaság elviselésének kvintesszenciája is. Ezt a köztes állapotot rögzíti Neiger-Fleischmann a barom alakjában. Itt, ahol a forma a tökéletesség és a szétesés között lebeg, a barom egy többjelentésű képpé válik: annak az akaratnak a megszemélyesítésévé, amely elviseli a rabszolgaságot – a szétesésben és az eltűnésben benne rejlő szenvedés ellenére. Neiger-Fleischmann gyors önmagára találása a 80-as évek elejének munkáiban – mintegy belső térképen – tükröződik, új utakat felmutatva. Ez a belső térkép egyedi eszközzé válik létrehozva a neiger-fleischmanni késő gót – úgynevezett flamboyant – expresszionizmust.

Az Ostrom című, 1985-től három lépésben fejlődött koncepciót⁶, amely a Ben-Gurion Egyetemen 1988-ban rendezett kiállításon nyerte el végleges formáját, a Közel-Kelet elpusztított ősi városainak régészeti leletei és az arról készült fotók inspirálták. Az elpusztult erődített városok szolgáltak kiindulópontul ahhoz a festménysorozathoz,

amely a harc és a vereség kritikus kérdéseivel szembeállított („A kapuért folytatott küzdelem”, „A fal eleste” stb.). Ám könnyen látható, hogy Neiger-Fleischmann ábrázolásai az ostromlott városról a test káosszal és felbomlással folytatott küzdelmért rögzítő belső dráma újabb dokumentációi. A város a női test („Én kőfal vagyok és említem mint a tornyok” – Énekek éneke 8.10) és az emberi öntudat szimbóluma, és Neiger-Fleischmann – túllépve a történelmi és régészeti aspektusokon – sokkal inkább ezekkel a jelképekkel folytat párbeszédet. Ezen a kiállításon éri el Neiger-Fleischmann érzelmi environmentje a legszínpadiasabb és legnarratívabb formáját: az Ostrom a kiállítás rendezőelve, a csúcspont pedig a Bukás című darab – egy plazabirodalom a romlás és pusztulás szimbólumaival körülvéve. A sorozat hasonlít a Warning Station című kompozícióra: itt is feltűnik az út, amely a végső megsemmisüléshez, robbanáshoz vezet. A pusztulás képei absztraktak és hiányzik belőlük a politikai vagy szexuális identitás kifejtése – még azt sem mondhatjuk biztosan, hogy az ostromlók inkább „férfiak”, mint a város vagy annak épületei. Egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy ki a pusztító és ki az áldozat, ki az ördögi és ki a jó. Az viszont jól látható, hogy a bukás nem más, mint a kreatív, formáló erők káosz általi megtörése. Ám a végső bukás pillanatát Neiger-Fleischmann tiszta színekkel ábrázolja: ragyogó sárgákkal, égő pirosakkal és vakító kékekkel. Itt újra feltűnnek ezek a gyermekkori színek, és azok válnak a dráma va-

Az „Ostrom” című installáció



lódhi hőseivé, sokkal inkább, mint az a zaj, az a káofónia, amelyet ez a viharos, zaklatott kompozíció létrehoz. Mi a jelentése ezeknek a színeknek? Ha megvizsgáljuk az Ostrom sorozatának forgatókönyvét, akkor magyarázatot lelünk arra, milyen szerepet töltenek be ezek a színek Neiger-Fleischmann világában. Jól látható, hogy a sorozat záródarabja – Bukás – felé közeledve a színek egyre tisztábbak és világosabbak lesznek. A festő számára ezek a színek zenei dinamikával bírnak. A vonulat crescendo: a pianótól a fortissimóig vezet. A tiszta, ragyogó színek nagyon erőteljes hangokként érvényesülnek, és éppen elementáris erejük által együttesük iszonyú lármát okoz. Másrészt a színek a képektől eltérően viselkednek: nem az ábrázolt dolgok minőségét jelölik, sokkal inkább egy hozzáadott, a formával együtt érvényesülő energiaként jelentkeznek. A színek az „Ostrom” drámájának alapvető erői – ezek bújnak meg a város, a társadalom, győzelem, pusztulás tényezői mögött is. Úgy lépnek fel, mint az istenek az Iliászban, akik – látható ok és magyarázat nélkül – mégis mozgatói és hajtóerői a történéseknek. Az „Összeomlás” című darabban ezek a szín-erők megdöbbentő jelenléte kifejezi a teljes civilizáció feletti győzelmeiket – beleértve minden győzelmet és minden győztest. A város teljes megsemmisülése után csendben a kompozíció szerint a színek formák nélkül, önmagukban állnak majd. Neiger-Fleischmann itt is erőteljes diszsonanciát teremtett az érzéki vonzódás – a művészi minőség gyermeki, nyalogatni való természete – és a művek társadalmi és morális tartalma között. Itt ezt a tiszta színekre ruházott minőséggel érte el. Talán e tiszta érzékiségben, esztéticizmusban rejlő nihilizmus és az anarchikus különbözőségben benne lévő tiszta hedonizmus provokálta Neiger-Fleischmann, hogy a gyermeki színekhez olyannyira durva tartalmat társítson. Ám a kettősség itt is érvényesül: a teljes pusztulást tökéletes szépségben mutatja fel, és nem tudni, a művész melyik oldalon is áll.

Miriam Neiger-Fleischmann költő is, aki már két versgyűjteményt jelentetett meg: *Szavak a látható térben* (Carmel, 1992) és *Reprodukált képek* (Hakibbutz Hameuhad, 1999) címmel. Első kötetében szerepel egy vers, ami Claude Monet-ra és *Tavirózsáira* utal, s amely pompás bepillantást kínál Neiger-Fleischmann színértelmezésébe:

A tavorózsza fénye

Sárgára mázolták a tavorózsákat.

A virágok piros pontok.

A víz kékeslila ecsetvonás

és megannyiféle zöld.

Monet, színes tavorózsái

maguk a romlás virágai.

A színfoltok közül lopakodik a tudatlanság
szemem elé.

Megengedi a kisördögöknek Bosch képéről, hogy
panaszkodjanak nekem, s megcsiklandozzák
a visszafogottságot.

Amikor a levegőben megcsillan a kétértelmű gúnymosoly,

akár Alíz Cheshier macskája a mesében,

én átkelek a szín érintéseim,

átfordulok a vízen

egy fényfalevélre.⁷

A kapcsolat egyrészt a merész szín és virágábrázolás, másrészt a „gonosz” (mint Baudelaire híres egymás mellé helyezésében) között, itt nagyon tisztán látható. Ennél is érdekesebb azonban az a képsor, amely ebből a kapcsolatból bukkan elő: a színpontok közül belopódzik az „ismeretlen” és rajta, akárcsak egy erre a célra kijelölt úton – kisördögök jönnek panaszkodni és „megcsiklandozni a visszafogottságot”, azért, hogy aláaknázzák a szégyen érzését (megjegyzendő, hogy Bosch neve héberül megegyezik a „busha” – szégyen szó egyik alakjával). Ebből fakad a „kétértelmű gúnymosoly”, amely megmarad, akár Cheshier macska mosolya az Alíz Csodaországban-ban, még azután is, hogy a macska eltűnik...

Neiger-Fleischmann a színt az ördögihez vezető kapuként értelmezi. Igaz, hogy a színt forrása (a virág) és célja (a fény) „a gyönyörű” tökéletes ideához fűzi, mégis egy olyan asszociatív folyamaton megy keresztül, mely a gonosz, a zűrzavar és a pusztítás birodalmába vezet.

Ez az elbűvölő vers irányítja Neiger-Fleischmann munkájának elemzését világa kulturális alapjainak kivételesen sokatmondó és óvatos kezeléséhez. Az összes munkásságáról szóló értekezés megemlíti Csehszlovákiát, azt az országot, amelyben született, és amelyből kisgyermekként, holokauszt-túlélők gyermekeként érkezett Izraelbe. Egyértelmű, hogy a közép-európai zsidó örökség az elsődleges alakító tényező Neiger-Fleischmann identitásában és világos, hogy a holokauszt kitörölhetetlen hatást



A „Day is coming” - Az eljövendő nap című kiállításból, 2000 (200x300 cm)

tett személyiségére, akárcsak generációja minden tagjára.

Ezen alapok azonban túl absztraktak ahhoz, hogy az egyént jellemezzék. Neiger-Fleischmann olyan rétegekre építi világát, amelyek meglehetősen messze vannak egymástól: Egyfelől az izraeli modernizmus központi irányzatából meríti a lírai absztrakciót a kifejezés szélsőségesebb birodalmaiba víve azt, másrészt merít a hetvenes évek installáció- és performanszkonceptióiból, melyeket inkább pszichológiai és kevésbé intellektuális módon hasz-

A „Jeruzsálem - spirituális tájképek” című sorozatból (50x70 cm)



nál, mint az megszokott. Merít továbbá a romantikából, különösen a romantikusok művészetén túli irodalmából: Goethétől, Hoffmantól, Balzactól és Baudelaire-től. Az elgondolások, amelyek művét áthatják, és amelyek közül néhány megjelenik a fenti versben, olyan asszociációkat fednek fel, melyek bizonyos romantikus gondolkodásmód kibővítései. Az ördögi fogalma és kapcsolata a gyönyörűvel, valamint a belső működés értelmezése (a szemtől az emlékezetig és az emlékezettől a mítoszig) nyilvánvalóan romantikus módszerek, amelyek Freudon és a pszichoanalízisen keresztül lépnek be a modern filozófiába.

Neiger-Fleischmann tudatosan és kritikusan utal erre a világában lévő európai örökségre egyik hatásos versében, második verseskötetében:

Német természet

Németország földje csordogáló nyugalmat kelt bennem. Mint a szívvelű lóhere, kozmikus türelemmel hatja át pórusaimat. A gyökerek szétágazódnak az erek és sejtszövetek között, testemből hajtások sarjadnak. Pirooska voltam az erdőben, hol őzek és nyulak voltak. Vadászkutyát veztettem gázolt ösvényeken. Együttlángolok a fűvirulással, simulok fatönkök talapzatán nőtt bársonyos mohához.

*Lábam süllyed a porban.
Batyumban hamu.⁸*

A vers azon nyugalom és lelki egyesülés leírásával kezdődik, melyet a költő Németország földén érez. Neiger-Fleischmann az erdőkép – a német romantika világa olyan alapvető képének – szerves részévé válik, a Pirooska és a farkas erdei, legendás világának alakjává lesz. Ez a leírás azonban erőteljes feszültségeket is hordoz: a kellemes nyugalom átjárja őt, úgy, mint mikor a gyom keresztülhatol egy tetemen, vagy mintha valami igazi romantikus módon egy ember egyesülne a természettel, melynek eredménye egy ördögi vagy groteszk teremtmény, az „erdei lány” lesz. A bársonyos mohához simulásban rejlő érzéki gyönyör nem rejti el a fatönköket és a halál állandó jelenlétét. Ezután következik a két befejező sor, mint egy kegyelemdőfés:

„Lábam süllyed a porban.

Batyumban hamu.”

A halál tudatossá válik ebből e képben és ez semmilyen módon el nem rejthető. A beszélő identitása – generációja egy zsidójaként – visszatartja őt attól,

hogy nosztalgia támadjon e romantikus erdő világa iránt. A vers viszont felfedi, hogy a beszélő kapcsolata a „germán” kultúra ilyen tárházával mély és teljesen spirituális.

Ez nem csupán egy felszínes képi réteg és történeti foszlányok, hanem egy teljesen természetes egyesülés az európai romantikus mítosszal, amely benne, zsidóként, egyfajta veszély- és veszteségérzetet kelt.

Bárki, aki elolvassa ezt a verset, és felfogja azt a metakulturális tudatosságot, amit teremt, azonnal megérti, hogy egy olyan izraeli művész, mint Neiger-Fleischmann művészi koncepcióját nem lehet csupán nyugati modernizmussal vagy posztmodernizmussal magyarázni, és hogy az ő egy bizonyos generációhoz tartozó zsidó identitása in-

kább meghatározza felfogásmódját, mint teszik azt a globális módszerek. Ráadásul ez a vers megmutatja nekünk, hogy Neiger-Fleischmann merész és egyenes módon megőrizte természetes kapcsolatát az európai kultúrával, valamint hogy felnőttként sikerült felvállalnia azt a fájdalmas konfliktust, amit ez a kultúra kelt benne, anélkül

hogy világa és kultúrája eredeti képeit eltörölné. Ez a vers rávilágít arra, hogy megtanulta befoglalni művészetébe a halált, amelyet ez a kultúra hozott létre művészként megélt, belső életében, és ugyanakkor valamiféle jelentéssel ruházta fel. A vers vége, melyet a „por és hamu” kettősében röviden foglal össze, szintén egy panasz, Jób panaszainak kvintesszenciája.

Neiger-Fleischmann munkája még egy kapcsolatot mutat az irodalom és a festészet között, ami kiegészíti a verseit. 1986 óta egy sor „könyvet”⁹ készített, ami kinyitható és lapozható, összefűzött oldalakból áll. A lapszélek durvára vágottak vagy tépettek, a lyukak és szakadások a kompozíció részét képezik. Egyes könyvekben Neiger-Fleischmann versei és más szövegei szerepelnek. A művész *naplónak* is nevezte ezeket a könyveket.

Neiger-Fleischmann „emocionális tárgyakkal” tekinti ezeket a könyveket, amik a „világegyetem könyvének” apró fragmentumaiként a végeláthatat-

lan létet tükrözik. Mikor kézbe vesszük ezeket a tárgyakat, az az érzésünk, hogy egy sérült könyvvel van dolgunk. A könyv, amelyik egyik médiumból a másikba, az irodalom birodalmából a festészet birodalmába vándorolt át, elveszítette spirituális jelentését, eltépték és kilyukasztották, a maradékot pedig harsány színek fedik. Csak néhány, alig látható mondat maradt benne. Ebben az esetben is a festői médium, különösen a színhasználat csábító, de mégis destruktív elemként értelmezhető. A könyvek látszólag teljes destrukciónak esnek áldozatul. A színek tűzre vagy valamilyen vegyi oldatra emlékeztetnek. Az érzéki, esztétikai médium tönkreteszi a verbális, kifinomult, az olvasás és megértés komplex folyamatán alapuló médiumot.

Neiger-Fleischmann képei – hagyományos értelemben – általánosságban azokkal a tulajdonságokkal rendelkeznek, amik a szobrászi jellegű munkáival kapcsolatban már említésre kerültek. A „Megfigyelés fejezetei”¹⁰ címet viselő mű szerkesztési elvei dominálnak, például, vászonra és papírra festett képein: a világos középpontot egy sötét terület fogja közre, ami a szélek felé haladva egyre sötétebbé válik. A kép középpontjában fókuszálódik ki ez a ködös, amorf vonulat, és nyugtalanul feszül a négyzetes keretbe. Az energia a középpontból sugárzik ki, de nem oszlik szét a kép „szélei” felé haladva; a szélek útját állják. A „Vigyázó állomás” című mű esetében a kompozíció kontrollálja a felszín alatti energiákat, akárcsak a „Jeruzsálem – spirituális tájképek”¹¹ esetében (1990-től) és az „Eljő egy nap”¹² apokaliptikus sorozat sok



A „Day is coming” - Az eljövendő nap című kiállításból, 2000 (30x50 cm)

képén (1997–2000). Érdekes, hogy még azokon a Jeruzsálem-képeken is, melyeken egy-egy „tájkép”-elem (ég, láthatár, hegy, ház) tisztán felismerhető, a belső, centrifugális kompozíció a domináns, mint ha csak azt állítaná: „A ‘világ’ nem hatalmasabb, mint az ‘Én’.” A szem azonban megtalálja az energia fókuszát a „világban” is, egy virágsziromszerű örvényt, ami lehet női nemi szerv vagy bomba is. Ez a furcsa „kelés”, csillámló és nyákos, a világban található, és emlékeztet... Jeruzsálemre.

Ahogy a szobrászati művekben az emelkedő („a gránátalma”) és a süllyedő („marha”) erők kont-

A „Day is coming” - Az eljövendő nap című kiállításból, 2000 (100x200 cm)



rasztját és komplementaritását láthatjuk, úgy feszíti a festészeti és grafikai alkotásokat a kép keretein mintegy túláramló, centrifugális és a centripetális, a középpont felé tülekedő, ott kikristályosodni kívánó kompozíciók ellentéte. Nem véletlen, hogy Neiger-Fleischmann festményeinek egyik kulcsmotívuma a „Galaxis” (1998). Ez a sorozat a galaxis fogalmát egy erőter közép pontjaként értelmezi. A szétszóródó kompozíciókkal ellentétben a galaxisok tömörülnek, hogy formává válhassanak. A galaxis az ellentétes erők egyensúlyának mintapéldája, a rendezettség állapota, a káosz visszaszorulása. De mindez a kiegyensúlyozottság és harmónia állapota, nem egyféle geometriai princípium önkényuralma.

Ez, a gránátalma vonulat Neiger-Fleischmann műveiben, a „Fekete-sárga főnix”¹³ sorozat képeiben teljeseedik ki. Kétségkívül itt csapódik le a legizgalmasabb és legoptimistább módon Neiger-Fleischmann expresszív absztrakciója. A furcsa, élő test a lap közepén elvesztette fenyegető aspektusát: ez egy élő tűz-test (a főnix él és porrá ég egy s ugyanakkor), melyet grafitvonalások határolnak

Neiger-Fleischmann könyvmunkái



és egyfajta szürke pára vesz körül. A főnix az amorf űrben lebeg, de sem el nem olvad, sem szét nem darabolódik. A festő a formát, a létezőt, a „dolgot” kívánja kibontani és kifejezni, ami mer szép lenni anélkül, hogy csupán ez lenne minden mondanivalója. A feszültség a pusztító színvilág (a tűz) és maga a létező között nem oszlik el, de nem is gátolja semmi. Az égő test nem semmisül meg. A destruktív paradoxon a szín és a „dolog” között nem oldódik fel, de immár nem destruktív. Az arra való képességet, hogy remegő, de különálló vonalakkal vegye körül képét, úgy kell felfognunk, mint a legmagasabb fokú spirituális és érzelmi győzelmet. A rajzok expresszív ereje Aviva Uri legjobbjaival vetekedik, melyeken minden ceruzavonást a káosszal való küzdelem, majd az afölötti győzelem szentesít. Ahogy a gránátalmában kristályosodik az energia, míg nem válik belőle kör és gyümölcs, úgy kristályosodik ki a „főnixben” az energia, míg nem lesz belőle egyfajta virág-madár.

De létezik a kompozíciók egy másik családja is, ez alkalommal csupán vásznon, „Dicsőséges távozás” címen (1992), melynek semmi kapcsolata a dráma és feszültség eme birodalmához. Ehelyett egyfajta menekülést jelenítenek meg a magas és a mély, az életadó és a halálhordozó örök viszálytól. Kvázi-impreszionista vásznak csodás sorozata ez, melyeket fény- és árnyfoltok, őszi fényben fürdő fák, ágak és levelek töredezett képei borítanak. Ez a különös sorozat mintha arra emlékeztetne minket, hogy létezik egy másik birodalom is, túl az emberi, zsidó, női dichotómiákon, s hogy meg kell birkoznunk a művészi kihívással, amit ez a szem és az elme számára jelent. Ezen keresztül fedezi fel Neiger-Fleischmann saját palettájának egy kifinomult, különálló és mégis összetartozó színcsaládját, amely semmi rokonságot nem mutat a „Galaxisok” és az „Ostrom” rombolást és tüzet idéző világával. Ennek a sorozatnak a képei nem osztályozhatók a foku-szálás és disszipáció kompozíciós alapelve szerint. A festmény kitölti a vásznat, de nincs kivehető középpontja. A médiumot úgy tölti meg nyugalommal, mint egy erdős tájképet tükröző tó. A képekből áradó nyugalom egyedülálló Neiger-Fleischmann művei sorában, sőt mindazok számára, akik ismerik az ő világát, ez még hatásosabbá teszi őket.

Lehetséges, hogy a kvázi-impreszionista stílus, amely Neiger-Fleischmann ecsetjét vezérli ezekben a képekben, egy titkos nosztalgia lecsapódása. De lehetséges az is, hogy a művész számára

maradt egy téma – az évszakok váltakozásának megfigyelése –, melyben ennek a régimódi stílusnak még van létjogosultsága. Mintha azt állítaná: az ősz valóban létezik, s ennek tükrében még az „Én” és a történelem is jelentéktelen; csak az impresszionizmus, mely olyan tisztelettel viseltetik a „világ” iránt, s mely olyan őszinte lendülettel „élvezi a napot”, fejezheti ki a kapcsolatunkat az ősszel.

A „Dicsőséges búcsúzás” sorozat felfedi azokat a komoly döntéseket, amikkel Neiger-Fleischmann a különféle témák kezelése során szembekerült. Karakterisztikus kompozíciós stílusának elvetése és színhasználatának radikális megváltoztatása jelzi a „világ” megváltozott helyzetét a festészetben. Ugyanakkor azt is mutatja, hogy témáinak és formaválasztékának sokrétegűsége párhuzamban áll egy műfaji és kifejezőerőbeli változatossággal. Az impresszionizmus szellemi eszköztárához való visszatérés az őszi napfény témájának feldolgozásánál nem kevésbé merész kísérlet, mint a korábban említett „belső kelés” megformálása.

Így tehát, nem vesztve szem elől az égbenyúlás és a süllyedés, a gránátalma és a bestia között tántorgó feszültséget, ami Neiger-Fleischmann domináns motívuma, fel kell hogy fedezzünk egy másik dimenziót is, túl ezen a feszültségen – a nyugalom dimenzióját, mely az ősz gondolatán: a hulló levelek, elszáradás, megsemmisülés szépségén keresztül érvényesül. Itt a szépség immár nem kísértés, mert magához a halálhoz tartozik, a halál érvényre jutása. A szépség immár nem pusztító erő, mert valóságosan a halállal fonódik össze. A szemlélő sugárzó életet talál benne, pontosan azért, mert utána a megsemmisülés következik. Ebben a dimenzióban Neiger-Fleischmann megtalálta a valóság (és a mítosz) egy olyan darabját, amely tökéletes összhangban áll legbensőbb érzéseivel. Nem kell, hogy megtaláljuk azt a fajta szépséget, melyet az ősz hoz, s amely a megsemmisüléshez kötődik; elég, ha megtaláljuk. Ezek a képek nem kisugárzások, hanem halk tűnődések, tükröző vízfelületek.

Bizonyossággal állítható, hogy a képekből áradó fennkölt nyugalom és lenyűgöző teljesítmény

érzete hűen tükrözi a művész képességét, hogy egy stílust újraélesszen és erővel hasson át, hogy azt valódi szellemi tartammal töltsen meg.

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA:

BALOGH ZSUZSANNA ÉS MOLNÁR VIRÁG

JEGYZETEK

- 1 Casa del Diezmo, Celaya, Guanajuato, Mexico – Jeruzsálem, Fin del Milenio – works on paper.
- 2 The Artists House, Jerusalem – A Day Is Coming.
- 3 A kiállításra készült munkája az Izrael Múzeum állandó gyűjteményében kapott helyet.
- 4 A kiállítást Szellemvasút címmel rendezték.
- 5 A kiállításra készült munkája az Izrael Múzeum állandó gyűjteményében kapott helyett. Az installáció címe: „Figyelmeztetés állomás” – a nyolcvanas években a libanoni határra telepített megfigyelőállomások, amelyek az ellenség közeléig figyelmeztettek.
- 6 Rajzok az „Ostrom” című sorozathoz a kölni Schumacher Galériában, 1985; „Ostrom”, modellek és rajzok, Mishkenot Sha’ananim, Jeruzsálem, 1986; Installációk a „6 rooms” Galériában, Jaffa, 1991.
- 7 Héberből fordította: Zalaba Zsuzsa és Miriam Neiger-Fleischmann.
- 8 Héberből fordította: Zalaba Zsuzsa és Miriam Neiger-Fleischmann.
- 9 Henry Street Settlement, New York, 1986; Meimad Katan, Tel-Aviv, 1987; Habama, Jeruzsálem, 1992; A művész háza, Jeruzsálem, 1995; és csoportos kiállításokon a National Museum of Women in the Artsban, Washington, D. C., „Könyvek mint művészet 3”, 1990 (A „könyv” a múzeum gyűjteményében található); Mishkenot, Sha’ananim, Jeruzsálem, „Érintések”, 1992; Govio, Olaszország, „Miniatura”, 1997 és a „A Könyv női” amerikai vándorkiállítás részeként, 1997–2000.
- 10 A művész háza, Jeruzsálem
- 11 Duna Museum, Komarno, Szlovákia, 1991; Nemzeti Múzeum, Bratislava, Szlovákia, 1998; Casa del Diezmo, Celaya, Mexikó, 1999 és csoportos kiállításokon.
- 12 A művész háza, Jeruzsálem
- 13 Borussia Dortmund stadion, Németország, 1996.



*Szeretnénk megköszönni olvasóink segítségét,
akik adójuk 1%-ával a Múlt és Jövő Lap-és Könyvkiadót támogatták.*

A SZERK.