

Kinek a képzelete? Hidegháború, sci-fi és fallogocentrizmus

A képzelet tudománya

📍 Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

📅 2010. április 29 – június 27.

■ A képzelet, a képzelőerő és az imaginárius birodalmában végtelenül izgalmasnak tűnik, ha egy harminc körüli nő húsz évvel a politikai rendszerváltás után, a második úrodüsszeia évében, az Elbától keletre, Budapesten rendez kiállítást a hidegháborús ideológiák, a sci-fi, valamint a kortárs film- és képzőművészet kapcsolatrendszeréről. De nem csak ott! *A képzelet tudománya* (kurátor: SOMOGYI HAJNALKA) kifejezetten izgalmas és gondolatébresztő kiállítás a Ludwig Múzeum steril, high-tech, modernista terében is. De akkor meg minek ide ez az izé, ez a fallogocentrizmus? Ezt most akkor miért kell, miközben szépen végig lehetne menni a műveken és a művészeknél? A válasz nem túl meglepő: ott sokkol GERARD BYRNE középpontba helyezett installációjában, továbbá a Playboy 1963-as interjúban, ahol prominens amerikai sci-fi írókat beszélgettek arról, hogy milyen is lesz a jövő világa 1984-ben és még azon is túl.

Az ír Byrne az eredeti körkérdések alapján forgatta le az installáció magvát képező 2005-ös filmjét holland színészekkel, korhű kosztümökkel, manifeszt modernista terekben, sőt modernista műalkotások között. A filmben nem annyira a hatvanas évekbeli sci-fi megidézett óriásai (Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Robert Heinlein) láthatók, mint inkább elegáns és némiképp öntelt, nyugati férfiak, akik a nem túl távoli jövőt vázolják fel, súlyosan beleragadva saját koruk kultúrájába és perspektívájába. A Ludwig Múzeum kiállítása – Byrne kritikájával összhangban – időutazások és archeológiai vizsgálódások sokaságával szembesíti a nézőt, aki a lazán és sokrétűen kapcsolódó művek között nyugodtan szabadjára engedheti képzeletét. De vajon mennyire? Egyrészt követheti a kiállítás vezetője által kitáblázott utakat, másrészt viszont le is térhet azokról; ám ha letér, akkor olyan területekre kalandozik, ahová a kiállítás – látszólag – nem nagyon jut el, mivel a kurátor nem „keleti”, hanem „nyugati” kiindulópontokat választott. Tehát nagyon leegyszerűsítve: a koncepció az 1963-as Playboytól és a francia újhullámtól (pontosabban CHRIS MARKER 1962-es, újhullámos *Kilátó-jától*) indul el, nem pedig Stanisław Lemtől vagy a *Zónától*, de még csak nem is Philip K. Dick „balos”, antikapitalista rendszerkritikájától. A nagybetűs Másik, a „balos” Kelet persze nem veszik el teljesen, hiszen az alaptémára – hidegháború és science fiction – zömében kortárs, „keleti” és/vagy „nő-” művészek reflektál-

1 Ahogy én képelem, a fallogocentrizmus nagyjából azt jelenti, hogy a nyugati gondolkodás súlyosan jelentésfixált, mely jelentést ráadásul a beszéd, a kijelentés jelenvalóságának igazságával szokás összekapcsolni. Ehhez képest mindenféle írás csupán csak másodlagos lehet, amely képtelen visszaadni a szóba foglalt gondolat eredeti teljességét. A fallosz pedig azért biggyesztődött a logosz elé, mert arról sem lehet elfeledkezni, hogy mikor és kinek áll jogában és hatalmában (ne keverjük a falloszt a pénisszel, mert nem ugyanaz!) egyáltalán beszélni, hangot adni a véleményének egy társadalom és egy kultúra keretei között. V.ö.: Jacques Derrida: *Disszemináció* (1972) Ford.: Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998.

A fallogocentrizmus amúgy egy derridai szójáték, amely szorosan kötődik Derrida Lacan-kritikájához is: *Az igazság postása* (1975) Ford.: Gyimesi Tímea. In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odoric Ferenc: *Testes Könyv II.* Ictus, Szeged, 1997. 41–140. A fogalmat a hetvenes évek közepén a feminista kritika is továbbgondolta az „écriture feminine” kontextusában. Lásd ehhez Derrida barátjának és sorstársának (algériai zsidó család) sokat idézett szövegét: Hélène Cixous: *A medúza nevéte* (1976) Ford.: Kádár Krisztina. In: *Testes Könyv II.* 357–380.

tak, és a kurátori koncepció is finoman túlmutat a hidegháború és a sci-fi sztenderd, domináns és alapvetően „aszexuális”, nyugati olvasatain.² A művek maguk pedig teljesen természetes módon dekonstruálják a sokszor túlságosan is leegyszerűsített politikai, esztétikai és narratív képleteket: a társadalmi-politikai és a tudományos-technológiai folyamatok terén éppúgy, mint az Apa nevének vagy a Vágy tárgyának diszkurzív világában.

A képzelet tudománya így több dimenzióban is kiválóan működik, sőt lehetőségeket, kapukat kínál a dimenziók közötti utazásokhoz is. Egyrészt vállalt célját is kiválóan teljesíti, vagyis kellőképpen komplex képzeletbeli teret nyit meg a fegyverkezési verseny és a modernista utópiák valósága, valamint az abban leledző pre-apokaliptikus és politikailag alávetett szubjektum pszichés dimenziói között. Másrészt viszont Anna Molska vagy éppen Jane és Louise Wilson művein keresztül a férfiak hatalmas konstrukciói is új, kritikai megvilágításba kerülnek. Ezen túl egy harmadik, mondhatni metakritikai dimenzióban még az is megnyilvánulhat, amit az amerikai marxista filozófus, Fredric Jameson a jövő archeológiájának nevezett.³ E paradox kifejezés ugyanis arra utal, hogy egy adekvát történeti vizsgálatnak a science fiction műfaját a társadalom- és az esztétörténetét illetékeségébe kell helyeznie, amely nem pusztán egy hol innovatív, hol didaktikus, hol meg csupán giccses, szórakoztató műfajt lát benne, hanem egy-egy kor ideológiájának és tudományának hű tükrét. Ezáltal a sci-fi és annak képzőművészeti átirata sokszoros időutazásokra invitál bennünket múlt, jelen és jövő között, melyek során a különféle, „archív” jövőképek archeológiai vizsgálatán keresztül eljuthatunk egy-egy adott történeti múlt, vagy akár a jelen kulturális antropológiájáig is.

Tézis: 1984

Gerard Byrne playbojos installációjának címe egyértelmű: *1984 és azon túl*. Orwell 1948-ban jelentette meg legendás regényét, amely mögött a II. világháborúban csúcsra járatott totalitárius (náci és kommunista) rendszerek kritikáját szokták sejteni. (Zárójelben azért annyit érdemes megjegyezni, hogy az Ameri-

2 Azon persze lehet vitatkozni, hogy mennyire tekinthető dominánsnak manapság nyugaton a társadalom- és politikatörténeti olvasat, mivel az utóbbi két évtizedben a science fiction egyre inkább a társadalmi nemi szerepek és a faji megkülönböztetések felől szokták értelmezni. V.ö.: Annette Kuhn (ed.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Verso, London, 1990. Nem olyan rég, 2007-ben a londoni Institute of Contemporary Art *Alien Nation* című kiállítása is efféle szempontok szerint vizsgálta a műfaj termékeit és szemléletmódjait, miközben még mindig legitim a hidegháborús nézőpont is: David Seed: *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999

3 Fredric Jameson: *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, London, 2005

kában ünnepelt George Orwellnek nem csak a megvalósult kommunizmusról volt lesújtó véleménye, hanem az angol és az amerikai imperializmusról is.) Byrne írói azonban 1963-ban már nem nagyon lehettek balosak, hiszen a hidegháború akkoriban teljes intenzitással dühögött, jórészt Fidel Castrónak köszönhetően. Maximum humanisták lehettek, mint Arthur C. Clarke, miközben az interjúk tanúsága szerint nem a kapitalista kizsákmányolásban, hanem az életidegen kommunista utópiákban látták a demokrácia és a humanizmus legnagyobb ellenségét. Byrne pedig jó archeológusként olyan terekbe (pl. Gerrit Rietveld egyik múzeumépületébe) helyezte őket, amelyekben érthetőbbé váltak a jövőről alkotott, némileg steril és fennkölt elképzeléseik. (Sőt Byrne magára az archeológiára és az etnológiára is reflektált azzal, hogy az installációhoz húsz darab kvázi-archív fekete-fehér fotót is mellékel, melyek a hatvanas évek formakincsét és vizuális kultúráját idézték fel.)

Az amerikai sci-fi írók amúgy „természetesen” mindannyian férfiak voltak, ami akkor válik igazán sokkolóvá, amikor arról beszélnek, hogy milyen is lesz egy gentleman élete 2000-ben. Automatika és robotika, párnából szóló ébresztő, kávészállító robot és kellemes titkárnő a videofonban – a klasszikus, hollywoodi „férfitekintet” nárcisztikus verziója. Az is igaz persze, hogy a Playboy olvasói



MARINE HUGONNIER
The Last Tour, 2004; 14'17", szuper 16 mm-es film DVD-re írva
© fotó: Rosta József

GERARD BYRNE
1984 and Beyond, 2005-2007; 3 csatornás videoinstalláció (részlet)
© fotó: Rosta József



1963-ban nyilván nem elsősorban arra voltak kíváncsiak, hogy milyen lesz majd a feleségük vagy a szeretőjük élete, ámbátor abból talán érdekesebb következtetéseket vonhattak volna le akkori jelenükre nézve, amit jó néhány évvel később a *Stepfordi feleségek* (1972) szerzője, Ira Levin meg is tett. A regényéből forgatott filmben (R: Bryan Forbes, 1975) egy amerikai kisvárosba költöző ifjú pár tagjai fokozatosan szembesülnek azzal a megdöbbentő ténnyel, hogy az ottani gyanúsán csinos és gyanúsán kedélyes, valamint tökéletesen problémamentes feleségek valamennyien robotok, mert férjeik az eredeti verziókat automatákra cserélték.

A hatvanas években viszont még nem nagyon létezett feminista science fiction. Ursula K. Le Guin ugyan már írt jelentős antropológiai orientációjú műveket, de ezeket (pl. *A sötétség balkezét*, 1969-ből egy androgün, nemet váltani képes fajjal) csak később hozták kapcsolatba a feminista kritikával. Továbbá az sem elhanyagolható szempont e „hiány” elemzése során, hogy néhány hónappal a kubai rakétaválság („a hidegháború legforróbb pontja”) után a Playboy olvasóit talán nem az érdekelte, hogy vannak-e jelentős női sci-fi írói az Amerikai Egyesült Államoknak.

Az interjúk legizgalmasabb részei persze azok, ahol a nagy írók kilépnek kissé xenofób, „humanista” perspektívájukból, és az emberi elme, illetve az emberi ismeretelmélet korlátairól értekeznek. Az idegenek ilyenkor talán nem is ronda zöld marslakók a vörös bolygóról, hanem olyan életformák, amelyekkel képtelenek vagyunk kommunikálni, mivel egészen más dimenziókban fejtik ki aktivitásukat. Például sokkal gyorsabban, vagy éppen sokkal lassabban gondolkodnak és kommunikálnak, és talán még a kozmikus csillagködök is rendelkeznek intelligenciával.

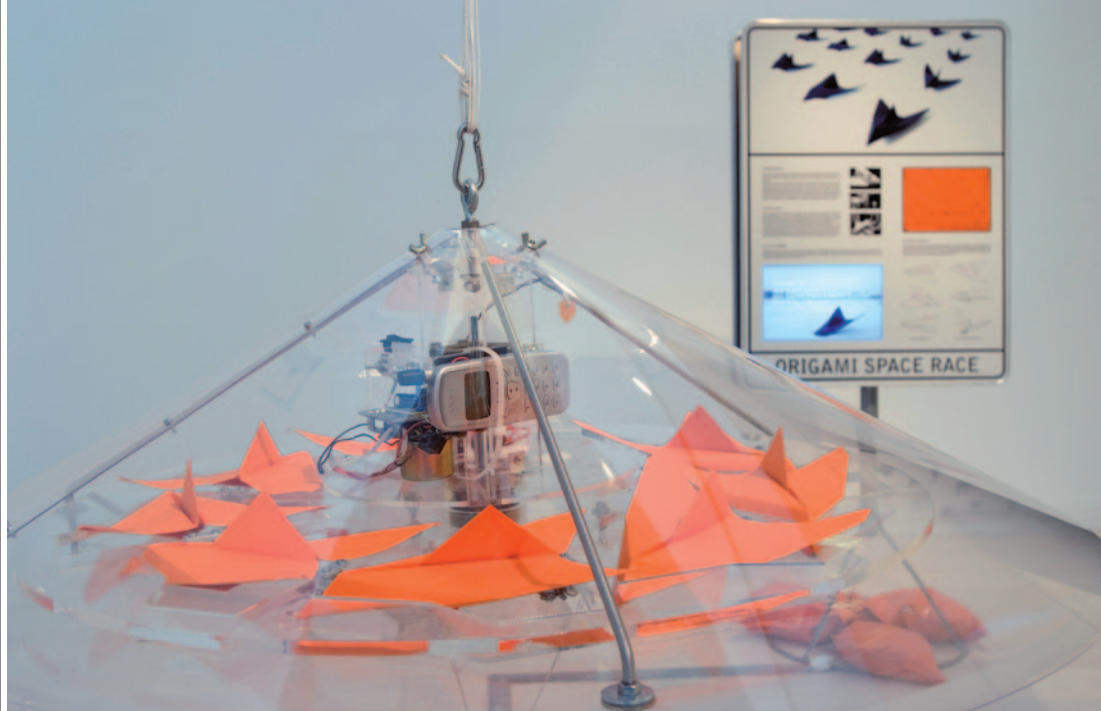
Ezen a ponton ugrott be nekem a nem-nyugati sci-fi legnagyobb klasszikusa, Stanisław Lem és a *Solaris* című regény, az „isteni” hatalommal rendelkező, gondolkodó bolygóval, amely – a szó szoros értelmében – valóra váltja az emberek vágyait, megjeleníti azokat, akikkel már csak az álmaikban találkozhatnak. Az emberek pedig beleroppannak ebbe, mert a hön szeretett feleséggel és az évekig gyászolt gyermekkel nem lehet annyira jó újra találkozni – a haláluk után, a maguk valaha volt, élő, hús-vér testi valójában. Kelet-nyugati kontextusban Lem regénye arról (is) szól, hogy amíg nyugaton hajlamosak voltak politizálni a science fictiont, addig keleten (Tarkovszkij filmjeiben is) inkább az etikai és az ismeretelméleti dimenziók kerültek, kerülhettek előtérbe. Csak halkan jegyzem meg – a fallogocentrizmus kedvéért –, hogy Lem professzor aszkétikus férfihőseit „természetesen” nők és gyermekek csábítják, és a *Solaris* amerikai „remake”-jében (R: Steven Soderbergh, 2002) George Clooney már enged is a hús-vér

„spektákulum” kézzelfogható csábításának:

Lem és Tarkovszkij hőstétől eltérően visszatér a bolygóhoz és annak nagyon is valódi boldogság-szimulákrumához.

Vannak a playboyos filmben nem kis számban a hidegháborúra és az űrversenyre reflektáló eszmefuttatások is, ahol a nagybetűs Másik egyáltalán nem morálfilozófusként, hanem a szokott módon, komcsi imperialistaként jelenik meg. Innen nézve a hidegháborús mozi klasszikus „világok harca” narratíváját állítja új, ha tetszik, anti-globalista vagy anti-imperialista megvilágításba a szlovén SAŠO SEDLAČEK munkája, az *Origami Space Race* (2009), amely egy a művész által kifejlesztett, hajtogatott papírűrrepülő mutat be, illetve annak nagy magasságokban (40 km) történő tesztelését szimulálja. Sedlaček műve egyfajta – nem teljesen iróniamentes – kampánynak is tekinthető egy nyílt forrású és szabad felhasználású űrprogramért, amely nem meghódítható és birtokba vehető területként tekint az űrre, hanem a kísérletezés és a nemzetközi összefogás határtalan és végtelen terepeként. Ez azonban belátható időn belül még nemigen fog megvalósulni. Jórészt talán azért, mert az emberi képzeletet mindig is gúzsba fogják kötni a múlt szövevényesen bonyolult gazdasági, politikai és ideológia hálózatai. E hálózatok nagyléptékű materiális és pszichés nyomait vizsgálja DEIMANTAS NARKEVIČIUS *Besülés* című munkája (*The Dud Effect*, 2008). Egy kísérteties, 16 mm-es film egy elhagyott (1977-ben lezárt) litván rakétatámaszpontról, ahonnan nukleáris robbanófejeket lehetett célba juttatni. A film főszereplője a támaszpont egykori tisztje, aki a kortárs művész kamerája előtt hajtja végre a nukleáris csapásméréshez szükséges protokollt, utasításokat oszt, kódokat kér, majd kiadja a parancsot: indítás. És persze ma már semmi sem történik, de nem is ez a lényeg, hanem inkább az, hogy a protokoll nem hal el, hanem mélyen bevésődik az elmébe.

Ugyanolyan mélyen, mint amilyen mélyen beívódott a nézőkbe egy űrhajó indításának fenséges látványa; továbbá az a hatalmas és lenyűgöző, modern architektúra is, amelyről JANE és LOUISE WILSON Bajkonurban forgatott filmet *Dream Time* (2001) címmel. Az angol testvérpár egész konkrétan egy Szojuz hordozórakéta indítását filmezte le három űrhajóssal (innen indult hódító útjára Jurij Gagarin is negyven évvel korábban). A 2001-es film (az első *Űrodüsszeia* nevezetes évében készült) ebben a távlatban nem csak a Big Science monumentalitását, de a technológiai fejlődés korlátait is megmutatja. Az űrtechnika negyven év alatt nagyjából semmit sem fejlődött; az emberiség nagy álma, az űr és a Naprendszer meghódítása egyáltalán nem vált valóra. Sőt, a valaha lenyűgöző képek a CGI képalkotás fejlődésével a sci-fi filmes vizualitásának háttere előtt ma már kifejezetten



SAŠO SEDLAČEK
Origami Space Race, 2009; installáció, (részlet)
© fotó: Rosta József

ósdinak tűnnek a hős férfiakkal és az ő hatalmas rakétáikkal. A Wilson nővérek filmje életművük kontextusában válik különösen jelentőségteljessé. Két évvel korábban két másik filmjükkel jelölték őket Turner-díjra, az egyik a berlini Stasi-központban „játszódik” (*Stasi City*, 1997), a másikat pedig egy elhagyott angliai nukleáris rakéta-támaszponton forgatták (*Gamma*, 1999) – úgymond a vasfüggöny másik oldalán. És ha már a meg nem valósult álmok és a 2001 *Űrodüsszeia* is szóba került, akkor igazán sajnálhatjuk, hogy még nem jutott el hozzánk 2009-es Kubrick-projektjük, az *Unfolding the Aryan Papers*, amelyben Stanley Kubrick meg nem valósult, holokauszt-témájú filmtervét rekonstruálják és értékelik át. A két Wilson a Kubrick által kiválasztott holland színésznővel készített egy személyes hangvételi filmet az általa játszott karakterről (lengyel zsidó lány) és a Kubrickhoz (nagyszülei közép-európai zsidók voltak) fűződő emlékeiről. A filmhez felhasználták a kiváló fotósként is számon tartott Kubrick eredeti felvételeit, de azokat követve újakat is készítettek, amelyek a női főszereplőre fókuszáltak. Ráadásul a filmjükben a múlt és a jelen viszonyának komplexitása nem csak objektíve (a rekonstrukció aktusán át), de szubjektíve is tematizálódik. A főszereplő, Johanna ter Steege élete ugyanis egészen másképp alakult volna, ha a film elkészül, de aztán jött a *Schindler listája* (R: Steven Spielberg, 1993), és Kubrick a kilencvenes években úgy döntött, hogy mégsem forgatja le azt a személyes hangvételi, kvázi-életrajzi filmet, amelyhez majd húsz éven át gyűjtötte az anyagokat és a fotókat.⁴

Antitézis: Solaris

A *Solaris* egy legenda, vagy, ahogy mondani szokták viccesen és némiképp félrevezetően: a Szovjetunió válasza a 2001 *Űrodüsszeiára*. Azaz Tarkovszkij 1972-es válasza Kubrick 1968-as filmjére, de semmiképpen sem Lem 1961-es válasza Arthur C. Clarke 1968-as könyvére – még akkor se, ha Clarke az alapötletet már az 1953-as *Őrszemben* megírta. Válasznak pedig azért nem válasz a szó hidegháborús értelmében, mert a történet egyik főszereplője sem tekinthető az amerikai avagy a szovjet ideológia szócsövének. A *Solaris* azért lett megint iderángatva, mert a kiállítás perspektívájából kicsit hiányzik a keleti oldal, a keleti blokk, vagy egészen pontosan: a hatvanas évekbeli keleti imaginációk bemutatása. Vagyis úgy hiányzik, hogy persze ott van, ott van a művek között, de valahogy mégiscsak elveszik. Vagy nem is annyira elveszik, mint inkább rá kell találni. Ott van például már a bevezető képben is, a felfedező heroikusan nyomorúságos útjában, de azért az mégiscsak egy húszéves lengyel nő 2003-as víziója,

⁴ Johanna ter Steege a magyar néző számára onnan lehet ismerős, hogy 1992-ben Szabó István *Édes Emma, Drága Böbe* című filmjében játszott főszerepet. Ezúton is köszönöm ezt az információt Perenyei Mónikának.



CHRIS MARKER
La Jetée, 1962; ff film, 29'
© fotó: Rosta József

vagyis ANNA MOLSKA *Perspektíva* című videója. Jeges tájon (á la Delta és Kudlik Juli) gyalogol egy szélfúttá fehér alak, egy furcsa, perspektivikus háló közepében. Egyre lassabban, egyre nehezebben megy, mintha a háló húzná, tartaná vissza, aztán elesik, de a loopolt videó (a technológia!) segítségével rögtön újra is indul. Sziszifusz mítosza, megspékelve a ráció hálójával és egy szerepcserével, mert a felfedező ezúttal maga a művész, és akkor el lehet gondolkodni azon, hogyan is működnek a társadalmi nemi szerepek, valamint maga a perspektíva, a geometrizált tér, amelyet ezúttal egy emberi alak próbál tágítani, nyújtani bele a semmibe. (Ez a kiállítás „nyitóképe”, amely némiképp felidézti Somogyi előző kiállításának⁵ perspektíváját is a Beckett idézettel: „try again, fail again, fail better”). Viszont, ha már időutazásról, archeológiáról meg a hatvanas évekről esik szó, akkor Budapesten is volt egy Erdély Miklós, aki e tárgyban legendás szövegeket (*Lehetőség-vizsgálat*, 1974) és fotókat (*Időutazás*, 1976) gyártott. Nem olyan rég pedig egy fiatalabb alkotó, Pater Sparrow rendezett filmet (*1*, 2009) egy másik Lem novellából, az *Emberiség egy percéből*, amely meg a *Fahrenheit 451*-re (Bradbury regényére és Truffaut filmjére) lehetne némiképp megkésett válasz. Bradburynél (aki beszélt a Playboyban, és ugye a francia újhullámmal is kapcsolatba került) ugyanis könyveket égettek, Lemnél viszont mágikus erejű könyvek szembesítették az embereket azzal, hogy mi mindent művelnek több milliárdnyian egyetlen perc alatt a Földön.

Ha pedig már szóba került a morál is, akkor egy újabb viszonyítási alap lehet Tarkovszkij *Stalkere* (1979), az emberi képzelet szabadságával és annak (beépített és/vagy ideológiailag kondicionált) korlátaival. És újra betüremkednek a vágyak is, de most nem Lem, hanem az orosz Sztrugatszkij testvérek felől nézve, akik kitalálták a legendás Zónát a *Piknik az árokiparton* (1972) című regényükben; azt a furcsa teret és helyet, ahol a fizika törvényei felfüggesztődnek, azt a helyet, ahol valamilyen idegen tárgy becsapódása miatt olyan dolgok történnek, amelyek máshol nem. Azt a szigorúan őrzött területet, melynek közepében egy szoba található, ahol teljesülnek az ember kívánságai, már ha mer kívánni.⁶ De ha már valakinek nagyon hiányzik a *Stalker* végtelen lassúsága, akkor Narkevičius elhagyott rakétatámaszpontja, a gomokkal benőtt silókkal és a kihalt épületekkel egy kicsit emlékeztetett erre a Tarkovszkij-féle „kisrealista”, lélektani sci-fire, és így termékeny ellenpontját képezheti a Wilson nővérek grandiózus technológia-reprezentációjának.

A Narkevičius-Tarkovszkij asszociáció ráadásul egyáltalán nem légből kapott, hiszen ott van nekünk a *Revisiting Solaris* 2007-ből. A litván művész e munkájával egyfajta epilógust illesztett Tarkovszkij filmjéhez 35 évvel később, vagyis

⁵ Try again. Fail again. Fail better. *Modernizmus haladóknak*, Budapest, Műcsarnok, 2008. szeptember 27 – november 8.

⁶ 2008-ban a Tate Modernben rendeztek kiállítást és szimpóziumot Tarkovszkijról és a *Stalker*ről olyan művészek részvételével, mint Hannah Collins és Jeremy Millar, akiket a Zóna képi világa és annak pszichés dimenziói ihlettek meg.

leforgatta a *Solaris* főszereplőjével, Donatas Banionisszal Lem regényének utolsó fejezetét, amelyet Tarkovszkij 1972-ben nem használt fel.⁷ Ebben a fejezetben a filmbéli asztronauta (Chris Kelvin) emlékszik vissza magára a *Solaris*ra, a bolygóra és annak igéző felszínére. A visszaemlékezés vizualizálásához, a *Solaris* felszínének felidézéséhez Narkevičius a szintén litván szimbolista (egyesek szerint az első absztrakt) festő, Čiurlionis fekete-tengeri fotóit használta fel, amelyek nagyjából ugyanott készültek, mint ahol Tarkovszkij forgatta le a *Solaris* óceánjának felvételeit. A végtelen vonzásában alkotó „első” absztrakt festőt tehát ugyanazok a fotók, ugyanazok a képek inspirálták, mint Tarkovszkij majd hetven évvel később, amikor megalkotta egy bolygóméretű és állandóan mozgásban lévő isteni intelligencia képét.

Tézis: francia újhullám

Ami a kiállításon a múltat mindenekelőtt filmként reprezentálja, az nem egy klasszikus hidegháborús mozi – mint mondjuk a *Dolog* (1951) vagy a *Testrablók támadása* (1956) –, hanem egy újhullámos film, ami nem is film, hanem egyfajta fotóösszé: CHRIS MARKER kultikus munkája, a *Kilátóterasz* (*Le Jetée*, 1962), amelynek alaptörténete visszaköszön a *12 majom*ban (R: Terry Gilliam, 1995) is. Sőt, úgy is mondhatjuk, hogy ugyanazt látjuk feltuningolva: pszichés eszközökkel előidézett időutazást egy apokaliptikus megelőzése érdekében. (Már csak azért is így van ez, mert a *12 majom* forgatókönyvét is részben Chris Marker írta.) Csak éppen a *12 majom* már nem annyira egy lírai vízió tudományról, hatalomról és szerelemről, mint inkább egy kemény és „őrült” thriller a *12 majom* hadserege által kifejlesztett vírus utáni tér-idő-nyomozásról. Ez most számunkra azért lehet izgalmas, mert a két film különbsége kiválóan szemlélteti a hatvanas évek és a kilencvenes évek (kis csúsztatással: jelenünk) kultúrájának eltérő vizuális és narratív horizontjait.

Az eredeti film azonban nagyon távol áll a tudományos fantasztikumtól, leginkább egy szerelmes filmnek tűnik, és nekem inkább Audrey Niffenegger csodálatos regényét, az *Időutazó feleségét* juttatja eszembe, mintsem az *Időzsarut* vagy a *Csillagkaput* a maguk féregjárataival és „férfiasan” tudományos technológiáival.

A filmben nem sok minden érzékelhető a hidegháború polarizált és heroizált világából, ha csak nem annyi, hogy Marker egy posztapokaliptikus scenárió-t visz színre, ahol az egyén, a szubjektum teljesen ki van szolgáltatva a hatalomnak, miközben a hatalom próbálja titkolni, hogy nagyon is rá van szorulva a szubjektum pszichés képességeire, melyek lehetővé teszik számára

⁷ A *Solaris*-projektre is Perényei Mónika hívta fel a figyelmemet.

az időutazást. A film kulcsa – mint ahogy a szerelemé is – nem a tudomány, nem a biokémia, hanem a vágy, még pontosabban az, ami a vágyat motiválja: a hiány, jelen esetben egy nő hiánya, amely képessé teszi a férfit az időutazásra. A pláne csak annyi, hogy hosszas memória-tréning után egy olyan pillanatba utazik vissza, amikor gyerekként először látta a nőt. De látott még mást is a szeme sarkából: egy férfit meghalni, akiről akkor még nem tudhatta, hogy ő maga volt az, mert később időutazóként majd őt használják fel arra, hogy megakadályozzák a harmadik világháború kataklizmáját. A hős az apokalipszist végül nem tudja megakadályozni, de a jövő fejlett civilizációjától egy másik időutazás során megkapja a posztapokaliptikus élet újraindításához szükséges energiaforrást, fogvatartói azonban ennek ellenére, vagy inkább épp ezért halálra ítélik. A jövőből azonban érkezik a segítség, a főhősnek menedéket kínálnak a távoli jövőben, de ő inkább a múltat választja, hogy újra láthassa szerelmét. Ide azonban követni tudják korának ügynökei, így válik gyermekkorának halott férfi-jává ő maga, és így zárul be az idő és a technológia spirálja, amelyben az egyénnek paradox módon még sincs helye és szerepe.

Ez a bizonyos lírai, újhullámos vonal csak a kiállítás egyetlen művében köszön vissza, amely a *Találkozás a belső kamrák egy lehetséges végén* (2010) címet kapta. DANIEL ROTH munkája egy különleges laboratóriumba, illetve annak archeológiai feltárására kalauzolja a nézőt. A falakon fura, érzékeny rajzok egy földalatti rendszerről, a térben egy fává változott kabát, a filmes dokumentáción pedig egy falból kibukkanó és füstöt fújó szívószál. Továbbá még egy fotó a falon egy mély és beépített kürtőről, valamint egy rajz egy modernista építményről, amely a kiállítás vezetőjének tanúsága szerint a térben és időben szabadon mozgó, földalatti intézet egy lehetséges ki- és bejáratát jelöli. Ebben az intézetben állítólag az emberi testet tájjá alakítják át, amely új jelentést ad a címben szereplő belső kamráknak is. Talán maga az intézet nem más, mint az emberi test, a mű pedig metaforikusan egyszerre utal az emberiség ökológiai és az egyén pszichés dimenzióira, illetve az antropomorf metaforák átjárhatóságára.

Antitézis: Dick és szimuláció

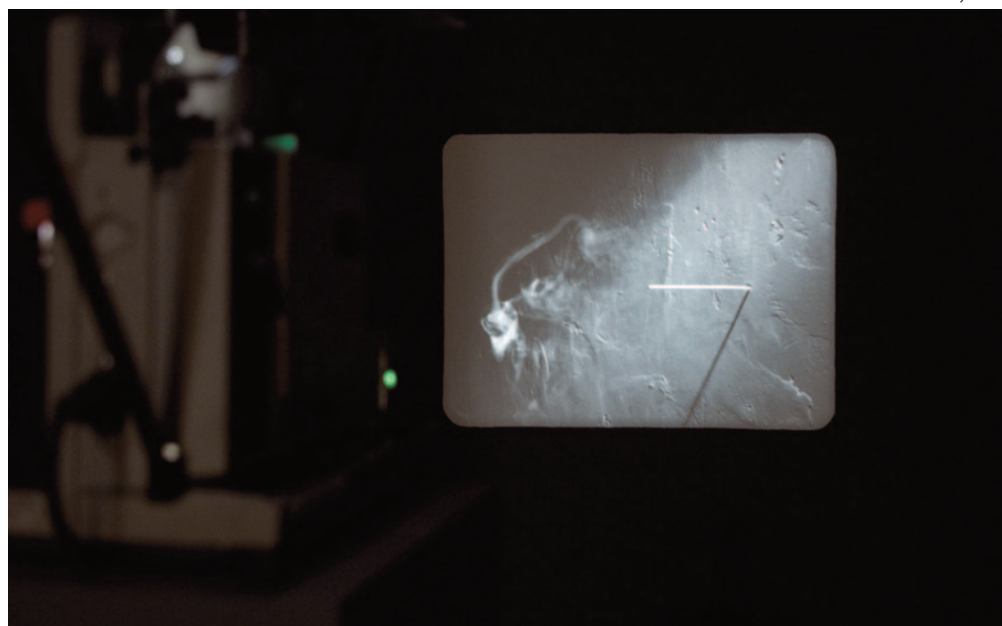
Dick itt nem a Fallosz, hanem Philip K. Dick, a sci-fi Shakespeare-je, aki szintén hiányzott egy kicsit a kiállításról, legalábbis nekem. Másrészt meg ő is ott volt valahol a művek hátterében, hiszen ha szimulációt mondunk, akkor nem csak Baudrillard-t mondunk, hanem Dicket is, aki 1964-ben írta meg *Simulacra* című regényét, amelyben az amerikai elnököt egy android, egy másolat helyettesíti, miközben a totalitárius amerikai államot az elnök felesége

irányítja.⁸ Dick és a nők viszonyára most nem tudok részletesebben kitérni, pedig ez a fallogocentrizmus felől is megérne egy misét, így most csak annyit, hogy a döbbenetes képzeldőerővel megáldott és sokak által skizofrének tartott mester ötször nősült. Arra viszont érdemes kitérni, hogy Dick disztópiájában egy vélhetően fasiszta Egyesült Államok jelenik meg, ahol a lakosság egy része német, az elnököt meg nemes egyszerűséggel úgy hívják: Der Alte, vagyis az Öreg. Ennek kapcsán jó tudni azt is, hogy Dick fura, „öregkori” (54 évesen halt meg) Isten-élménye előtt kifejezetten balos nézeteket vallott, így a hippy-korszak többi szereplőjéhez hasonlóan Amerikában nem egy jóléti állapotot látott, hanem egy totalitárius, fasiszta rendszert, és az sem lehet véletlen, hogy a *Simulacra* című regénye közvetlenül a Kennedy-gyilkosság után íródott.

Számomra CSÁKÁNY ISTVÁN, KASZÁS TAMÁS, KOKESCH ÁDÁM és PAWEL ALTHAMER művei is a szimuláció igézetéből fakadtak. És talán innen nézve kerül a leginkább helyére a kvázi-feltaláló, „őrült tudós” és barkácmester PANAMARENKO is – akinek azért vannak sokkal jobb méretű és témájú munkái is 2003-as kollázsainál. Ezek a kollázsok ráadásul a pop arton keresztül felidéznek a képregények világát is, ahol bizony rendesen tombolt a hidegháború, Amerika kapitánytól Dr. Manhattanig, mely vizuális orgia – minden narratív minimalizmusa ellenére – akár még a kiállítás is megjelenhetett volna a kommersz sci-fi illusztrációjaként és a feminista kritika közkedvelt tárgyaként, bár az is tény, hogy az efféle bombasztikus alkotások valószínűleg szétszakították volna a kurátor finom szövésű gondolati hálóját. Nem úgy, mint MARINE HUGONNIER *Utolsó körutazása* (2004) a maga visszafogott, már-már meditatív képi világával és a spektakulum társadalmának paradox kritikájával. A történet ugyanis arról szól, hogy egy utópikus, ökológiailag érzékeny jövőben az Alpok ikonikus csúcsát, a Matterhornt annak „megvédése” érdekében lezárják a turisták és a közönség elől. A film pedig az utolsó léggömbös (nem helikopteres!) körútról szól. A narrátor szövege igen tömören szembesít azokkal a kérdésekkel, amelyek Jean Baudrillard óta jól ismertek: mi a valóság? Mik a képek, és mi lesz a valósággal, ha a képek veszik át a helyét? Sőt, mi lesz a valósággal, ha egy egészen más (nem fogyasztási, hanem ökológiai) ideológia zárja majd el előlünk? Hugonnier válasza karakán: a narráció epilógusában Pier Paolo Pasolinit idézi, aki egy tanulmányában az olasz baloldali kritika és a szentjánosbogarak olaszországi eltűnését kapcsolta össze metaforikusan. Hugonnier pedig azt mondja, hogy a Matterhorn lezárása után oda már vissza is tértek eme ragyogó életformák. A film amúgy része egy háromrészes sorozatnak, melyet a francia művész az ikonikus képek (Alpok, Afganisztán, Amazónia) archeológiájának szentelt. Afgán filmje (*Ariana*, 2003)

⁸ Baudrillard még híres szimulációs (*Simulacra et simulationes*, 1981) kötetének előzményében be is vallja e hatást. V.ö.: Jean Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*. Gallimard, Paris, 1976.

DANIEL ROTH
encounter at a possible end of the inner chambers, 2010, installáció (részlet)
© fotó: Rosta József



talán még keményebb lett volna, még erősebben közvetítette volna a hidegháború valóságát és katasztrofális következményeit – de annak meg nem sok köze lett volna a sci-fihez.

Mint ahogy Kokesch tárgyai sem a science fiction égisze alatt fogantak, viszont egész jól rímelnék Panamarenko objektjeire, persze azért leginkább a kiállítás egészének – mondjuk úgy – modernista szellemiségére tudnak rácsatlakozni, mintsem a holland művész Leonardo da Vincire emlékeztető, barkácsolt helikopterére. Kiválóan csatlakozik viszont a barkácsoláshoz Kaszás, Althamer és Csákány munkája, miközben én a szimulációhoz akarom őket kötni, de talán ez a kettő – a kézzelfogható valóság és a virtuális konstrukció – mégsem zárja ki egymást. KASZÁS TAMÁS *Kollapszista emlékműve* (alcíme *Múzeumi pre-konstrukció*, 2010) egy meglepő bevásárlókosárral és egy cargo-kultuszra emlékeztető, szobanövényekkel befuttatott fémállványzattal szembesíti a nézőt.⁹ Az állványzatról diszkrét plexitáblákba karcolt rajzok lógnak le, amelyeken a natúra és a kultúra különféle elemei ismerhetők fel: épületek, növények, egyszerű kunyhók, parabolaantennák és egy különleges bűgőcsiga, amely úrállomásra emlékeztet, de akár téridő-kapu is lehetne. Ha az antropológia és a cargo-kultusz felől nézzük, akkor ezek mágikus fétistárgyak, viszont Kaszás

9 A cargo-kultusz az óceániai szigetvilágra jellemző vallásos gyakorlat. Tipikus esete a II. világháború égből pottyant tárgyainak beillesztése egy-egy népcsoport hit- és hiedelemvilágába. A kiállítás kontextusában talán nem érdektelen, hogy Chris Marker (Alain Resnais-vel közösen) forgatta az egyik első „poszkolonialista” filmet, jóval a posztkolonialista diskurzus megjelenése előtt, 1953-ban: *A szobrok is meghalnak*, mely film a kongói szobrok útját követi nyomon keletkezésük helyétől a nyugati múzeumig és vissza.

PAWEL ALTHAMER
Self Portrait – Sorcerer, 2009, vegyes technika,
100 × 100 × 270 cm
© fotó: Rosta József



KASZÁS TAMÁS
Kollapszista emlékmű [Múzeumi pre-konstrukció, 2010, installáció], 660 × 350 × 400 cm
© fotó: Rosta József

nem csak a különböző kultúrák találkozását szimulálja, hanem a világvégét is, ahol egy távoli jövőben – a jól ismert Mad Max narratíva szerint – saját nyugati kultúránk archeológusaiá kell majd válnunk. Ha tehát kollapszus, akkor ugye összeomlás és világegés, de azért a kollapszus nem csak kulturális terminus, hanem orvosi is, sőt csillagászati. (Itt megint Erdély Miklóst kellene idéznem, de nem teszem.¹⁰) Vagyis nem csak kultúrák tudnak összeomlani, hanem csillagok is, no meg a psziché és persze a keringés. Az installáció központi eleme pedig egy különleges, fonott falú, szántalappal ellátott, bio-bevásárlókosár, amelyről az összeomlás és az apokalipszis kontextusában nekem Cormac MacCarthy letaglózó regénye, *Az út* (2006) ugrott be, ahol az apa többnyire egy bevásárlókocsiban tolja minden tulajdonát, miközben saját elálatiasodott, kannibál sors- és kultúrátársai vadásznak rá és fiára. Nagyon jól mutat a cargo-kultusz mellett PAWEL ALTHAMER varázslója, indiántollal a fején, mobiltelefonokkal felővezve, melyek az „eredeti” totemtárgyakat „pótolják”, avagy szimulálják. Mint ahogy Kaszás is szimulál egy kultuszt, úgy Althamer is ezt teszi. Varázslóként örökíti meg magát, egy új technokultúra tagjaként, egyfajta nomád varázslóként, aki Nike Airben járja a táncot, és acélkalapácsot lóbál a kezében, de nem tudjuk, hogy milyen istent imád és milyen ideológiát vall magáénak.¹¹ Egy biztos: technofil, szeret barkácsolni, és fontos számára az önreprezentáció, akármi (elszegényedés, világegés, avagy szimpla nomadista fordulat) is történt a múltjában. CSÁKÁNY ISTVÁN „borostyánszobája” is szimuláció (*Bernsteinzimmer*, 2010), egy barkácsolóműhely „tökéletes” másolata, ahol minden – vagyis nem csak az asztal és a polcok, de a szerszámok, a munkagépek, sőt a csap és a rádió (de a legszebb, hogy a falon lévő pin-up girlök képei is!) – fából lett kifaragva. A cím I. Frigyes porosz király legendás (és a II. világháborúban eltűnt) Borostyánszobájára utal az 1700-as évek elejéről, amelyben minden berendezési és dísz tárgy borostyánból készült, az asztaltól a gyertyatartón át a papírvágó késig. A minta tehát adott, a kiállítás maga pedig orientálja az asszociációkat is: időutazás, avagy egy másik dimenzió képe a miénkről, avagy emlékmű a valóságnak, avagy a szimuláció dicsérete.

Mert a szimuláció nem ám valami rossz dolog, ahogy Baudrillard vulgarizálói gondolják, hanem ha jobban megnézzük, akkor mindenképp alapja a legegyszerűbb logikái műveletektől az új plazma-hajtású űrrepülőgépekig, a házi feladatoktól a muzealizált chef d'oeuvre-ökig, a szerelemtől a science fictionig, a fallogocentrikus értelmezéstől a barkácsolásba fordított écriture feminine-ig. És ezen a kiállításon, ebben a műben mindez tényleg benne is van. Aki nem hiszi, készítsen jobb szimulációkat!

10 Viszont aki teheti, kukkantson bele Erdély *Kollapszus orv.* (1974) című kötetébe, és azon belül is az első és az utolsó szövegbe: *Miserere orv. és Kollapszus*.

11 Itt nem elsősorban a nomadizmus premodern, törzsi-kulturális verziójára gondolok, hanem arra a fajta modernitás- és modernizmus-kritikára, amelyet Giles Deleuze és Félix Guattari fejtegettek ki a *Kapitalizmus és skizofrénia* két kötetében, a *L'Anti-Oedipben* (1972) és a *Mille Plateuxban* (1980). Később a nomadizmus Donna Haraway korszakalkotó *Kiborg kiáltványa* után (1985) nagy karriert futott be a feminista kritikában is. V.ő.: Rosi Braidotti: *Egy nomád tárképei. Feminizmus a posztmodern után*. Ford.: Vándor Judit. Balassi, Budapest, 2008.