

Balkon

2013_10

k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t + B u d a p e s t



ISSN 1216-8890 880 Ft

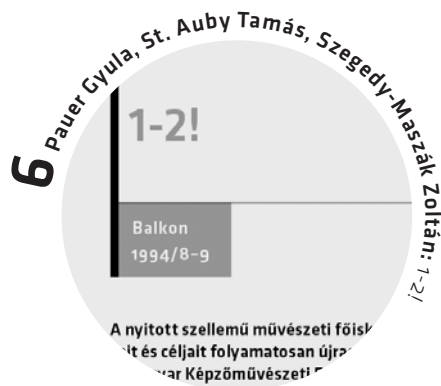


9 771216 889000

13010







i n s i d e e x p r e s s

BALKON XX / IM 2.0

2013. november 7.,
Magyar Képzőművészeti Egyetem
Intermédiá Tanszék

© Fotó: MIHÁLYI BARBARA

i m p r e s s z u m



HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. balkon@c3.hu
www.balkon.hu



Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

A jubileumi szám írásait MÉLYI JÓZSEF válogatta a Balkonban a 20 év során megjelent cikkekből.

Főszerkesztő: HAJDU ISTVÁN ✉ ihajdu@c3.hu
 Szerkesztők: SZÁZADOS LÁSZLÓ ✉ szadoslaszlo@gmail.com
 SZIPŐCS KRISZTINA ✉ szkriszta@c3.hu
 Grafikai terv: ELN FERENC ✉ elnfree@c3.hu
 Fotó: ROSTA JÓZSEF ✉ jozsef.rosta@gmail.com



6 Roskó Gáborral beszélget Antal István



10 Várnagy Tibor: Gondolatok az „üüüüüüüüüü” köztéri szobrászatról és a pipa



14 Zygmunt Bauman: A posztmodern, avagy az avantgárde lehetetlenségéről



17 Berecz Ágnes: A kilencvenes évek művészeteinek művészetének díszkrét bája!



24 Helmecki Hédi: Rongyszőnyeg / Kétakór Színház, Tasnádi István – Schilling Arpad: Hazáruházm – ...



32 Horváth Sándor: A fekete lyukak esztétikája / Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál



37 Magdalena Radomska: A poltkállag dez/orientált test

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-szolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
 fél évre: 3.540 Ft és negyed évre: 1.770 Ft
 Árusítási ár: szimpla szám: 7.080 Ft és dupla szám: 1.770 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában Arctic Volume White papírra.
 Borító: Arctic Volume White 300 gr
 Belív: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



A Ludwig Múzeumról

Néray Katalinnal beszélget Hajdu István

Balkon
1993/1

✦ Hajdu István: Az egyetlen, csak kortárs művészettel foglalkozó magyar gyűjtemény a Ludwig Múzeum, melyről 1987–88 körül oly sokat, ma pedig alig beszélnek. Néray Katalin, a múzeum igazgatója nemcsak munkatársakkal nem rendelkezik, de konkurenciával sem.

✦ Néray Katalin: S ez egyáltalán nem jó. Ha egy intézmény egyedül van, mindenki igyekszik rátelepülni, az összes kívánság és vágy oda irányul. A Ludwig Múzeum nem oldhatja meg a máig is hiányzó magyar kortárs gyűjtemény problémáját, mert hiszen nem is lehet feladata. Az én elképzeléseim szerint itt a magyar művészet csak mint a nemzetközi kontextusba illesztett rész szerepelhet, és lényeges is, hogy egy összehasonlításban megjelenjen, de nem vehetjük át egy olyan gyűjtemény szerepét, amelyben a teljes keresztmetszet megjelenik. E pillanatban, ha valaki meg akar ismerkedni a XX. századi magyar művészettel, tucatnyi helyre kell elmennie, hogy megtehesse. Sokáig az állami kultúrpolitika akadályozta meg a kortárs múzeum létrejöttét, egyfelől mert ideológiailag zavarosnak találta a művészetet, másfelől meg attól tartottak, hogy kiszámíthatatlan, ki kerül be, milyen kép alakul ki a magyar művészetről. Most, mert a deklarációk arról szólnak, hogy kultúrpolitika nincs...

✦ HI: ...akkor múzeum sincs...

✦ NK: ...valahogy így, mert újabban senki nem beszél arról, hogy kell egy kortárs magyar gyűjtemény. Semmiféle esélyt nem látok arra, hogy felépülne egy ilyen múzeum, és ennek elsősorban gazdasági okai vannak.

✦ HI: A Ludwig milyen státust foglal el? Magyar múzeum?

✦ NK: Ugyanúgy állami költségvetésből élünk, mint az összes többi. A gazdasági működés még nem alakult ki, mert az első év kísérleti volt, melyben a költségvetési pénzek mellett utólagos alapítványi pénzek is érkeztek. Ebben az évben durván 8 millió forint állt rendelkezésre, amelyben benne van az én fizetésem, a takarítónőké, a teremőröké, a bejárat és a könyvesbolt kialakítása.

✦ HI: Ezek szerint gyűjtésről e pillanatban nincs szó.

✦ NK: Nincs. Elképzeléseim persze vannak, de egyelőre nem tudom, milyen forrásokhoz lehetne nyúlni. A nemzetközi anyaggal más a helyzet, mert az aacheni Ludwig-alapítvány révén megkaphatunk műveket, olyanokat, amelyeket az alapítvány már megvásárolt, de még nem helyeztet el más múzeumban. Bár ez nincs kimondva, de bizonyos, hogy a Ludwig Alapítvány nem magyar műveket vásárol és ad át a budapesti Ludwig Múzeumnak, hanem olyan tárgyakat a nemzetközi művészetből, amelyek megszerzésére mi magunk nem vagyunk képesek.

✦ HI: Mennyire tudod irányítani, hogy mit vásároljanak a pesti múzeum számára?

✦ NK: Hogy hogyan működik a rendszer, azt a Knoll Galéria Cragg-kiállításán próbáltam ki. Küldtem Aachenbe egy levelet a megvásárolni kívánt Cragg-mű fényképével, kérve, vegyék meg a mi számunkra, mert a művész jelentős árkedvezményre hajlandó. A dolog sikerült, a szobor itt van.¹

✦ HI: Ez incidens vagy precedens?

✦ NK: Valószínű, hogy hetente nem tudom megismételni, de biztosan nem járhatatlan út. Amúgy elsősorban az aacheni anyagot kell átnézni, hogy mi az, ami idehozható. Mindez azonban egyelőre illúzió, mert hiszen az itt tévő tárgyakat sem tudom kiállítani. Az anyag kétharmada raktárban van. Biztos, hogy akad néhány munka, ami soha nem lesz kiállítva, van olyan, amelyik kitűnő, de nem lehet kontextusba állítani a nemzetközi anyaggal, s olyan is, amelyet csak a mérete miatt nem tudunk egyelőre bemutatni.

✦ HI: Arra van lehetőség, hogy a Ludwig-gyűjtemények között kiállításcsere működjék?

✦ NK: Igen, jövőre egy nagy orosz, klasszikus és kortárs avantgarde kiállítást hozunk a kölni múzeumból. A teljes orosz anyagot most ősszel bemutatják a kölni Kunsthalléban, s abból fogunk válogatni a pesti kiállításra.

✦ HI: Ez közvetve azt jelenti, hogy bővül a tér? Mert hiszen a mostani helyen nem túl sok munka férne el.

✦ NK: Október–novemberre kiürül egy újabb terem, melyet a Legújabbkori Történelmi Múzeum adott át nekünk, majd az év végén egy most álló kiállítás lebontása után ismét kapunk tereket. Akkor a mostani 1000 m² tér még 5-600 m²-rel bővül. Persze

ez még mindig nagyon kevés, mert pl. a Múcsarnok a rekonstrukció után 2500 m²-rel fog rendelkezni. Számíthatunk a földszintre is, ez kb. még 800 m², ami viszont kiállítási célokra nemigen alkalmas hely. S ha majd a társmúzeum, mint arról vannak elképzelések, helyet kap a Nemzeti Múzeum épületében, akkor valóban működőképesekek leszünk, de ez egyelőre nagyon távol van.

✦ HI: Tehát az a terv, miszerint a Ludwig Múzeum önálló épületbe költözik, füstbe ment?

✦ NK: A Sándor-palotáról volt szó, de a nyolcvanas években a szálloda-veszély, most a kormány szándéka akadályozza meg a dolgot.

✦ HI: Visszatérve a tulajdonviszonyokra, kié a Ludwig Múzeum?

✦ NK: Magyar állami múzeum, költségvetési intézmény, de a múzeum szakmai irányítását egy kuratórium látja el. Ennyiben különbözik a többi magyar múzeumtól. Hivatalos besorolása szerint a Nemzeti Galéria szakmúzeuma. A kuratórium tagjai az MNG, a Szépművészeti és a Nemzeti Múzeum mindenkori főigazgatója, valamint a minisztériumi közgyűjteményi főosztály vezetője, s az aacheni, kölni és bécsi Ludwig Múzeumok képviselői.

✦ HI: A névadó tehát csak mintegy márkanév ad?

✦ NK: Sem az alapítvány, sem a múzeum kuratóriumában nincs benne. Másrészt viszont épp a Ludwig-név kelt bizonyos zavart: azt sugallja, hogy rengeteg pénzünk van, ami persze egyáltalán nem igaz, hiszen mi a magyar költségvetés részei vagyunk. Azzal, hogy a Ludwig házaspár adományozott és tartós letétbe helyeztet itt egy jelentős gyűjteményt, megtette a magáét. S bár az alapítvány nyújt támogatást az itteninek, amiből olykor valami a múzeumnak is jut, annak a pénznek nagy része más célokra irányul,

✦ HI: De, gondolom, van a támogatásnak más formája is. Ha Te például egy Duane Hanson kiállítást akarnál itt rendezni, s ehhez az aacheni Hanson-szobrokat elkérnéd, valószínűleg nem tagadnák meg...

✦ NK: Biztos, mint ahogy valóban működik egyfajta kölcsönösség a Ludwig Múzeumok között. Most például a koblenzi – ez a legújabb Ludwig Múzeum –, amely elsősorban a francia művészetet mutatja be, egy kiállításához tőlünk kért képeket, Combas és egyéb munkákat, viszonzásági alapon. Így, és én ezt nagyon fontosnak tartom, a budapesti anyag is kikerül a világba, megismerhetővé válik a nemzetközi programokban. Berlinben és Londonban kiállították a mi birtokunkban lévő Warholt, majd Hamiltont, s az itteni Picasso-képek a nagy Picasso-kiállítás is szerepelnek.

✦ HI: Mi a helyzet a magyar művészekkel?

Bejuthat-e Warhol vagy Combas mellé bármelyikük is egy nemzetközi kiállításra?

✦ NK: Ha nem hinném, hogy igen, nem csinálnám ezt a munkát. A struktúra olyan, hogy előbb-utóbb el lehet érni, hogy a magyar művészeket is egyenrangúan kezeljék. De ezen keményen dolgozni kell.

✦ HI: Az eredeti kiállítás, mely nagyjából öt évvel ezelőtt nyílt itt meg,² Te teljesen átrendezted.

Ez már valószínűleg a pontosabb kép kialakítását szolgálta, annak a képét, melyben a magyar és a nemzetközi művészet közötti párhuzamok élesebben mutatkoznak meg.

² Kortárs képzőművészet. Válogatás a Ludwig Múzeum, Budapest és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből. Budavári Palota, "A" Épülete. Megnyitó: 1991. június 4. A katalógust szerkesztette és a kiállítást rendezte: Dévényi István. (A szerk.)

¹ Tony Cragg: Székesegyház, 1992, különféle fém gépalkatrészek, változó méret, ltsz.: 1993.4.11-4.

✘ **NK:** Én értettem azt a koncepciót is; be kellett mutatni az akkor aktuális magyar művészetet, és értettem a pszichológiai és érzelmi vetületeit is. Valóban jó alkalom volt, hogy az MNG megmutathassa jelenkori gyűjteményét, amire addig nemigen volt módja. De hát más szempontjai vannak a Nemzeti Galériának és más egy kortárs művészeti múzeumnak. A galéria gyűjtési szempontjaiban szociológiai elemek is vannak, míg egy kortárs gyűjtemény engedmények nélkül működhet, s nem kell gesztusokat gyakorolnia helyi értékek irányában.

✘ **HI:** *Neked melyek voltak a szempontjaid?*

✘ **NK:** Voltak technikai megfontolások, például a márványfalról le kellett szedni, hogy tönkre ne menjenek, a fotó alapú műveket. Ezeket majd máshol mutatjuk be. De fontosabb, hogy milyen munkák jöttek ide a Ludwig-gyűjteményből, s azokhoz kellett megfeleléseket keresni. Az ide került művek elsősorban figurálisak, kevés a geometrikus, – bár van például egy nagyon szép Federle-festmény, melynek egyelőre még nincs meg a helye. Ludwighoz tehát a popos és az expresszív figurális áll közel, ezért a gyűjtemény nagy része ilyen munkákból tevődik össze. Ezekhez válogattam elsősorban a magyar művészekről,

persze bekerült néhány olyan mű is, melynek nincs pandantja a Ludwig-anyagban, mint például Bak Imre nagy képe, de azzal, hogy megkaptuk Keith Haring oltárát, s mellettük van egy Penck-festmény, sajátos kontextusba került Bak munkája. A dolgok persze folyton változnak, mert azt hiszem, az állandó kiállításnak sem kell változtathatatlanok lennie.

✘ **HI:** *Van-e egy átrendezésnek, egy új kiállításnak valami hatása az aktuális művészetre? Befolyásolhatsz-e ezzel valamit is?*

✘ **NK:** Azt hiszem, hogy igen. Biztos, hogy van annak hatása, hogy magyar művészek milyen kontextusban jelennek meg, s az hogy módosulhat adott esetben. Épp Bak Imre mondja a veled folytatott beszélgetésben, hogy a nemzetközi összehasonlítás mennyire fontos. És vállalni kell az összehasonlítást, nemcsak a művészeknek, hanem a művészettörténészeknek is, az esetleges tévedésekkel együtt, bár nem hiszem, hogy ma már túl sokat tévednénk. A szakember tudja, hogy mi az érték.

✘ **HI:** *Igen, de jó néhány olyan művész, aki pl. az ötvenes-hatvanas években a szakmai közmegegyezés szerint valódi érték volt, ma egyre kevesebbet jelent, függetlenül attól, hogy tisztességét, morális tartását mindenki elismeri.*

✘ **NK:** Ezért volna nagyon fontos a magyar kortárs múzeum, ahol a sajátos magyar fejlődés és azok a művészek, akik nem tartoznak a nemzetközileg érvényes főáramlatba, megmutatkozhatnak és helyük meghatározható lenne.

✘ **HI:** *Viszont akkor nem az derülne-e ki, hogy két vagy három magyar művészet van? Létezik az alföldi, vásárhelyi gyökerekből táplálkozó, nem igazán aktuális művészet, s létezik a másik, ami itt is megnyilatkozik, és akadnak még variációk számosak.*

✘ **NK:** Igen, de az alföldi művészetet is meg kellene kísérlni nemzetközi kontextusba állítani; az oroszok, csehek, lengyelek vagy éppen a skandinávok mellé tenni, s akkor már más, nagyon izgalmas következtetéseket lehetne levonni.



A nyitott szellemű művészeti főiskola a feladatait és céljait folyamatosan újragondolja. A Magyar Képzőművészeti Főiskola számára ezt a folyamatos igényt most mindennél jobban aktualizálja az a tény, hogy az intézmény jelenlegi rektorának hamarosan lejár a mandátuma. A művészet oktathatóságának kérdése vitatható, az azonban nem, hogy egy művészeti főiskolának komoly szellemi katalizátor-szerepet kell vállalnia: nem működhet egy elavult művészet-felfogás kánonja szerint, a jelent kell tükröznie, fejlesztenie – alkalmanként megkérdőjeleznie. A jelenkori művészetet nem érdemes múltbéli kategóriák szerint értelmezni, ahogy James Wattot sem lenne érdemes a Lomonoszov Egyetem rektorává avatni.

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán évtizedek óta anakronisztikus viszonyok uralkodnak:

- a szervezeti felépítésben,
- az oktatás szellemében, a művészetfelfogásban,
- az oktatás rendszerében, módszerében,
- a technikai felszereltségben.

Mindez megmutatkozik a végzett diákok túlnyomó résznek művészeti és egzisztenciális értelemben vett dezorientáltságában.

Két lehetőség áll előttünk:

- az intézmény szanalása (a piaci társadalom farkastörvényei között amúgy is kétséges egy ilyen intézmény haszna: a polgárok lakásainak, bankok termeinek díszítését szolgáló dekoráció készítése önképzőkörök, népművészeti betéti társaságok fakultásain is elsajátítható),
- az intézmény gyökeres reformja – egy eledig itt meg nem valósult rendszerváltozás szellemében.

A szanalást elvégezheti az Állami Vagyonügynökség.

A reformot csak egy radikálisan új szellemű főiskolai vezetés valósíthatja meg.

A jövőbeli rektor, a munkatársai, az Egyetemi Tanács az intézmény újjászületéséért felelősek. Az új rektornak olyan programot kell felmutatnia, amely minden kétséget kizáróan garantálja a Főiskola újjászervezését.

Felkérjük Maurer Dórát, Jovánovics Györgyöt és Peternák Miklóst, hogy pályázzák meg a rektori posztot.

Elég a naivitásból és az általánoskodásból!
Egy megújult, újító, korszerű Magyar

Képzőművészeti Főiskolát akarunk!

Budapest, 1994. augusztus 11.

Pauer Gyula
St. Auby Tamás
Szegedy-Maszák Zoltán

✪ **Antal István:** Érzél-e közösséget bárkivel a magyar kultúrában?

✪ **Roskó Gábor:** A jelenlegiben?

✪ **AI:** Igen.

✪ **RG:** Nem.

✪ **AI:** Miért nem?

✪ **RG:** Ajjajaj. Ez leginkább az idő miatt van így. Régebben történt, amivel azonosítani tudtam magam. Mondjuk, a század első felében. De még akkor sem biztos. Ez a kultúrterület bizonyos tekintetben, talán nem az én terepem. Nem érzem magam otthon ebben a közegben.

✪ **AI:** Szimpatikus, amit mondsz, mert én sem. Ugyanakkor meg azt látni, hogy nyomulnak az emberek, és a csapat- vagy csordaszellem még a legjobb fejek esetében is emblémásként ott van.

✪ **RG:** Hát én meg nem nyomulok. Sosem nyomultam, mindig megpróbáltam más területeket keresni. Hogyha kitaláltam valamit magamnak, megpróbáltam máshol megcsinálni, ahol nem kell nyomulni. Tehát olyan műfajt keresni, ahol nincs ez a feszültség, vagy ahol nem muszáj konfrontálódni a cirkuszokkal.

✪ **AI:** Nem vagy így nagyon egyedül?

✪ **RG:** Dehogynem. Azt akartam mondani, hogy mindenki egyedül van, de én meg meg aztán különösen egyedül vagyok, legalábbis ebben a tekintetben. Pontosan így van.

✪ **AI:** Tudatosan alakítottad így, szükségszerűnek találod, vagy egyszerűen ilyen az élet?

✪ **RG:** Nem alakítottam soha, azt gondolom, hogy így születtem. Valamilyen formában mindig egyedül maradtam azzal, amit csinálok, és most már nem is álmodozom arról, hogy ez nem így lesz. Másrészt, az derült ki, hogy amikor megpróbálok közös munkákat csinálni, akkor olyan disznó egoista vagyok, hogy nem is nagyon tudok közösségben dolgozni. Fél kezemen megtudom számolni azokat az embereket, akikkel együtt tudok dolgozni.

✪ **AI:** Ez az „egoista” meglep. Tudniillik, nagyon kedves ember vagy. És függetlenül attól, hogy egyedül vagy, talán éppen azért, mert nem nyomulsz, az embernek az a benyomása rólad, hogy kenyérré lehetne kenni. Az egoista telítve van magával, tolja elől a kis egóját, ami a performance-kultúra megjelenése óta szerintem teljesen beárnyékolja a művészeti életet. Az egoista tehát a saját fontosságában lubickol. Nem hiszem, hogy te olyan nagyon fontosnak tartod magad.

✪ **RG:** Nem, egyáltalán nem. Mégis, ez elég bonyolult, mert nagyon kemény tudok lenni belülről. Persze, lehet, hogy erre nem az egoizmus a jó szó.

✪ **AI:** Mi a te keménységed?

✪ **RG:** Az, hogy akarok valamit csinálni.

✪ **AI:** Ez egyfajta könyörtelenség?

✪ **RG:** Igen.

✪ **AI:** Esztétikai, etikai vagy milyen?

✪ **RG:** Esztétikai is, etikai is.

✪ **AI:** Ilyen vagy a magánéleteredben is?

✪ **RG:** Azt remélem, hogy igen, de nem. Mondjuk azt, hogy szakmai téren vagyok ilyen.

✪ **AI:** Mit jelent számodra a szakma? Mit takar ez a szó?

✪ **RG:** Rengeteg tradíciót viselek a hátamon, amitől folyamatosan meg akarok szabadulni, másrészt persze sokat segítenek. Ez van. A szakmának egy része az anyaggal való szembenállás is. A szembenállást úgy értem, mint az anyaggal való folyamatos társalgást, a tárgyaknak a kiválasztását egyrészt, másrészt meg a legmagasabb minőségre való folyamatos törekvést. Kompromisszum-mentességet, amennyire csak elképzelhető. Azt hiszem, hogy azért érzem magam jól közösségi munkákban, mert ott folyamatos kompromisszumkötésről van szó. Amikor azt mondtam, hogy egoista vagyok, akkor arra gondoltam, hogy nagyon nehezen tudok ilyenfajta kompromisszumokat megkötni.

✪ **AI:** Hogyha megpróbál az ember elhelyezni téged a veled egyívásúak vagy akár a barátaid között, akkor felszínesen azt mondhatja, hogy talán te vagy a letradicionálisabb. Persze ez nem a jó szó. A századot ugyanis bizonyos értelemben megölte az avantgarde eszménye vagy eszméje. Az emberek abban utaznak, hogy valaki vagy klasszikus, és akkor azon valami nagy, bűdös, tahó, maradi, avitt dolgot értenek, vagy

avantgarde, amiről viszont azt gondolják, hogy az illető rózsaszín papírra ír sárga tintával és sréhen. És nem veszik észre, hogy az egésznek van valamiféle olyan értelme, például Joyce, Picasso vagy számtalan nagy művész esetében, amikor valaki egyszerűen nem foglalkozik ezekkel a kérdésekkel, hanem előtte van az anyag, s azt igyekszik a legakurátusabban és a legtökéletesebben kidolgozni, de úgy, hogy azok az elemek, amelyek benne vannak, maguk sorolódjanak egymás mellé a lehető legideálisabban. Én valami hasonlót látok a te ügyeiddel is.

✘ **RG:** Borzalmasan nehéz rálátnom a saját dolgaimra. Éppen ezzel vagyok elfoglalva. Kevés is látszik abból, amit csinálok, mert folyamatosan azon gyilkolom vagy taposom magam, a szó szoros értelmében, hogy rálássak magamra, és tudjam, hogy mit csinálok, amit persze előbb-utóbb be kell fejeznie, és újra el kell kezdeni komolyan dolgozni, mert egy idő után az elemzés sehová sem vezet. Mint ahogy benne van a Bibliában is, hogy mindennek rendelt ideje van. Van ideje a gondolkodásnak, és azután másnak jön el az ideje.

A konzervatívizmussal egyrészt folyamatos bajaim vannak, másrészt nagyon komoly erő tudok belőle meríteni. Ez nem is konzervativizmus, mert azért koncentrálok arra, hogy a mai világra milyen válaszokat lehet adni, csak talán jobban bízom a kontinuitásban. Tehát az időszűrés, a divat vagy ilyesmi, egyrészt nagyon érdekel, mert szeretem, másrészt belülről, nagyon mély dolgokban nem érintenek meg. Nem is az időtlenség, hanem a szellemtörténetbe való illeszkedés, ami ezeknél jobban érdekel.

✘ **AI:** Ez hasonló, mint a keleti gondolkodás, mely szerint a gondolkodás, a szemlélődés egy adott minőségig tett.

✘ **RG:** Igen, nagyon közel van ahhoz. Pontosan így dolgozom. Hónapok telnek el a kitalálással, és azután valamilyen kis dolog történik. Egyre közelebb is állok ehhez a dologhoz. Tehát azt a bizonyos nyilat nem kell kilőni.

✘ **AI:** Nyilván ezzel magyarázható egy csomó ember rendíthetetlen nyüzsgése is. Ezek a szakaszok náluk nem tudnak eltűnni.

✘ **RG:** Lehetséges.

✘ **AI:** Itt van elkerülhetetlen kérdésként Erdély Miklós személye. Az a fajta konceptualizmus, amit vele azonosítanak, és amit sokféleképpen lehetne definiálni, az az én értelmezésem szerint mindig egy ilyesfajta megközelítésnek felelt meg. Ugyanakkor nagyon erős apafigura volt és lehetett, nagyon komoly tanítványi körrel, lásd Indigó. És az egykori Indigós tanítványok egy nagyon jelentős részénél azt veszem észre, hogy az Erdély-féle konceptualizmusnak ezt a megosztását vagy nem vették észre, vagy nem tudták észrevenni, s most apa nélkül szaladgálnak, és elég szörnyű dolgokat csinálnak. Te meg ezt valahogy mindig kivédted.

✘ **RG:** Tapsi Matyi mindig azért siránkozik, hogy szőrös a talpa, de a jégen el tud futni a róka elől, és éppen azért, mert szőrös a talpa. Én meg állandóan azért nyávogok, mert 150 évre visszamenőleg vannak a családban ilyen tradíciók. A tradíciók, a mesterség, a kézművesség meg is óv bizonyos dolgoktól. Abban olyan erő rejlik, ami néha legalább harmóniát tud adni az embernek. A halálos pontokon legalább átsegíti.

✘ **AI:** Tehát a biztonságérzeted nagyrészt abból fakad, hogy megfelelően képzett kézművesnek tartod magad.

✘ **RG:** Ezt talán Miki írta le a legjobban, én csak itt össze-vissza beszélek. A kérdésre mindig csak

töredék választ tudok adni. Kettőnkéről, Böröcz-cel, azt írta, hogy az bennünk az érdekes, hogy most fiatal festők vagyunk, és majd öreg festők leszünk. Vagy valami ilyesmit. Ennek az az értelme, hogy van dolgunk a világban. És ezt halálos biztonsággal tudjuk, hogy valamit kell, szóval, valamit meg kell csinálnunk. És annak a tempóját csak én szabhatom meg. Tehát valószínűleg tényleg csak az életem elvétele tántoríthat el attól, hogy valamit az én lassú tempóm szerint befejezzek. Valamit tudok, amit mások nem tudnak. Feladatom van a Földön. Nem akarok patetikus lenni, de erről van szó.

✘ **AI:** Ezt egy kicsit másképp látom. Erdélynek az Időutazás (1976) című, öt részből álló fotósorozatán a különböző életkorában megjelenő énje érintkezésbe lép önmagával. Amikor megkérdeztem tőle, hogy tulajdonképpen miért csinálta ezt, akkor azt mondta, hogy ő igenis hiszi, hogy ezek az állapotok, ezek az éneji kezdetektől fogva megvannak. Ezek egymás között vibrálnak, és ha az ember egy megfelelő érzékenységgel életvitelt folytat, akkor ezekből az állapotokból át lehet szólni a másikba, és az egyes ének átsegítik egymást bizonyos problémáikon. Elmesélte, hogy az egyik éneje életében egyetlen alkalommal gondolkodott komolyan az öngyilkosságról, és azért nem tette meg, mert egy későbbi állapotban lévő, jobban szituált éneje odalépett hozzá, és a fülébe súgta, hogy ne csináljon hülyeséget. Én eszerint értelmezem azt is, amit rólatok írt, tudniillik, benne van az a fajta érzékenységet fedezte fel szerintem, miszerint tudjátok azt, hogy az öregkori énekek már itt van.

✘ **RG:** Lehetséges, hogy így van. Az első katalógusbevezetőhöz, amit szintén Miki írt, kellett mondjuk, tíz év, amíg megértettem, és ehhez is biztosan kell annyi. Inkább az ösztöneimmel fogtam fel a lényegét. Nem is azt, amit mondott, hanem éreztem, hogy borzalmasan fontos, és ez az az ember, akinek muszáj meghallgatni a véleményét. Szóval ez tényleg nagyon fontos gondolat, és valóban, nem is a folyamatos nyitottságról szól, hanem arról, hogy érzékenynek kell lenni minden pillanatban. Nem befejezettségekben gondolkodni. Csak itt az a nagy konfliktus, hogy egy mű létrehozásához muszáj egyfajta befejezettséget elérni. Azt hiszem, hogy ebben például nagyon különböztünk, mert az ő munkái mindig magukban hordozzák a nyitottságot. Hozzám közelebb áll az a fajta mű, amelyben benne van a befejezettség érzete.

✘ **AI:** Nem magyarázható-e ez azzal, hogy az Indigóban vagy az Indigó körül dolgozó emberek közül Böröcz-cel ti voltatok ketten a leginkább kézműves alkatúak?

✘ **RG:** Igen. Ez így van.

✘ **AI:** És talán Erdélyt ez irritálta vagy inspirálta.

✘ **RG:** Mindig késpengeélen táncolt ez a dolog. Folyamatosan fönnállt. Nem mondhatnám, hogy konfliktus volt, és biztos, hogy irritálta, és nem lehet eldönteni, hogy melyik irányba. Soha nem bírtam eldönteni. Bosszantotta is, ugyanakkor biztos, hogy szerette is, hogy az ember a kezét úgy használja, ahogy akarja. Tehát anyagokat mozgathat meg olyan irányba, ahogy ő szeretné, és nem a véletlen folytatja tovább. És hogy több dologhoz is hozzá lehet nyúlni. Böröczre különösen jellemző, hogy bármilyen anyaghoz hozzá mer nyúlni minden gátlás nélkül, mert bízik abban, hogy a szellemet át lehet emelni az anyagi világba.

Roskó Gábor és Antal István
© Fotó: Lugosi László





Roskó GÁBOR
Ábrahám és Izsák, 1993, porcelán, 47 cm © Fotó: Lugosi Lugo László

AI: Böröcz is abszolút önkényesen adagolja magának az időt, ő se siet el az életet.
RG: Ez így volt, de már nem így van. Nagyon megváltozott. Most úgy dolgozik, mint egy szerzetes. Minden nap kijelölt időmennyiséget használ. Úgy döntött, hogy ezt így kell csinálni, dolgozik, mint a gép. Nagy valószínűséggel az történt, hogy eljutott egy olyan pontra, aminek engem még az érzete sem csapott meg soha. Tehát egy olyan pontra, amikor azt gondolja, hogy most már mindegy, most már lehet csinálni. Megoldódott benne valami, és úgy érzi, most már dolgozhat. Túllépte talán ezt a konfliktusvilágot.

AI: Hogy vagy te a saját időddel?

RG: Még mindig nagyon rapszodikus vagyok. Ahogy mondtam: hónapok telnek el.

AI: Nem idegesít?

RG: Nem, nem, nem. Azt gondolom, hogy nem léphetem át önmagamat. Persze mindenki azt gondolja, hogy lusta disznó vagyok. Biztos, hogy van benne rengeteg igazság, de képtelen vagyok átlépni az idő törvényeit. Elég otthonosan mozgok ezekben az ösztönügyekben. Ahogy egy sejtnek vagy egy atomnak van egy rezgésszáma, úgy egy embernek is, és ezt nem vagyok hajlandó semmilyen formában átlépni. Itt lép be megint az egoizmus: ezért lepattannak rólam dolgok. Ebben betonkemény vagyok. Tehát nem vagyok gyorsabb, mint amilyen én vagyok. Ezért ráírtam a könyvemre, hogy minden sietség az ördög műve.

AI: Így van. Ugyanakkor, ebben a században, vagy legalábbis a hatvanas évek óta, igazság szerint két dolgot misztifikál az emberiség: a sebességet és a hatalmat.

RG: Nézd meg, hogy hova vezetett. Egyrészt. Másrészt, vakon vagy becsukott szemmel abszolút retroember voltam, de most azt gondolom, hogy azért ez rengeteg változott. Még mindig nem bírom a sebességet, a hatalmat meg egyszerűen leszarom. Vagyis, persze, hogy nem, de azért nagyon látszik, hogy az igazi, komoly tendenciák abszolút az önkritika felé fordultak. Egyértelműen az önkontroll és az önkritika számít. Különben nem élhetjük meg a következő ezer évet.

AI: Létezik-e számodra az a szó, hogy kreativitás?

RG: Létezik. Nagyon fontos volt mindig is, és nekem azt jelenti, hogy egy kérdéshez milyen nyitottsággal és hányféleképpen tudsz hozzáállni.

AI: Tehát a Duchamp-típusú kultúra tőled nem teljesen idegen.

RG: Nem. Ezeket a fazonokat szeretem a legjobban. Nagyon más vagyok, de ezek azok az emberek, akiket tiszta szívemből szeretek. Picabia, Duchamp, Max Ernst...

AI: Mit szeretsz bennük?

RG: A szabadságvágyat. A totális szabadságvágyat. A pofátlanságot. Azt, hogy úgy tudtak abszolút új szempontokat közölni, hogy az illeszthető volt mindenféle kultúra vonalaiba vagy a szellemtörténetbe.

AI: Visszatérve még egyszer az Indigóra. Sohasem irritált? Olyan típusú feladatokra gondolsz például, amikor szándékosan kellett rossz művet készíteni.

RG: De. Nagyon. Hosszú ideig abszolút fel voltam háborodva az ilyesmitől.

AI: És ezt hogy rendezted el magadban?

RG: Én nem voltam Indigó tag.

AI: Tudom. De ott voltál.

RG: Ez része volt annak, hogy meg kellett változnom. Tehát nagyon mélyen mindig tudják az ember ösztönei, hogy mi az a probléma, amit muszáj magára vennie. Akkor is pontosan éreztem, hogy ugyan nagyon komoly véleményem lehet, de attól még hülyeséget beszélek, Erdéllyel én nem partnereként beszélgettem, mint a matematikusok vagy akár Böröcz, Révész vagy bárki, hanem mint egy csecsemő, aki érzi, hogy ott a helye, muszáj meghallgatnia a véleményt, viszont folyamatosan le van baszva. Miki állandóan székírozott.

Én sírva könyörögtem neki, hogy mondja meg, miért baszogat. Tényleg sírtam, nem képszerűen, hanem fizikailag. És akkor valahogy így okultam. Azt hiszem, hogy nagyon merev voltam ebben. Mint ahogy az egész életem így folyik. Mondtam, hogy milyen adottságokat hozok magammal, és ezekkel folyamatosan meg kell, hogy küzdjek. Ehhez állandóan ilyesfajta segítségeket kérek. Ösztönösen. Tulajdonképpen saját magam ellen hívom ki az embereket: basszanak már le. Rúgjanak már seggbe.

AI: A merevséged tehát a minőségképedből fakad.

RG: Igen. Csak azt látom, hogy muszáj megőrizni belőle darabokat, vagy újra összerakni egyfajta hasonló, de sokkal lazább szerkezetet. Olyat, ami újra összeáll. Hogy újra bízzak esetleg néhány ideában.

AI: Milyen ideákat szeretnél?

RG: Azt hiszem, hogy a szabadságon kívül másról nem érdemes beszélni.

AI: És mit értesz szabadság alatt?

RG: Azért használom ezt a szót, mert nagyon sok mindent jelent: a gondolkodás szabadságát, az ember szabadságát vagy akár ezek viszonyát egymáshoz.

AI: Beletartozik-e a szabadságodba, hogy zenélsz?

RG: Abszolút. És ezen a ponton lehetek közösségi lény. Itt van az, amikor nemhogy képes vagyok benne élni, hanem igénylem a közösséget.

AI: Tehát ebben oldod fel a festő magányát?

RG: Igen. Elég sok kísérletet teszek arra, hogy ezt a magányt feloldjam valamivel, de a zene az egyetlen, ahol meg is tudom csinálni.

AI: Amikor az absztrakt expresszionisták nekiestek a vászonnak, a zene anyagtalansága volt az idea. Nem véletlen, hogy állandóan azt mondogatták, hogy úgy akarnak festeni, ahogy a zene árad.

Természetes, ha az ember egy kottát nézve beszél a zenéről, pontosan tudja, hogy ott metrumok és jelek vannak, és a hangjegyek is formát képeznek, de ezeknek a viszonya a megszólaló zenéhez mégiscsak absztrakt. Illetve, amennyiben tudsz zenélni, akkor előírásokat valósítasz meg, még akkor is, ha improvizálsz, ám mégis magát a hangot közvetlenül fújod ki a semmibe vagy a szaxofonodba. Ez bizonyos értelemben ellentétes azzal, mint amikor a beszédben

vagy az írásban fogalmi jeleket használ, vagy oda-
kensch egy darabos anyagba egy festményt.

✘ **RG:** Emiatt van is rengeteg problémám az improvizatív zenével és az ilyen koncertekkel. Szemző tanította meg nekem, hogy minden hang csak akkor létezhet, akkor van létjogosultsága, ha öntudata van. Egy hangnak előre kell tudnia, hogy mennyi ideig fog szólni. Ami azt jelenti, hogy az egész darabról kell, hogy elképzelésem legyen. Akkor is, ha egyedül improvizálok, akkor is, ha más, muszáj, hogy előre tudjam, mi fog történni az időben. Nem is nagyon tudok másképp gondolkodni erről. Az idővel való gazdálkodás szerzi nekem a legnagyobb gyönyörűséget. A zenének nagyobb a szabadságfoka, az biztos, mert rögtön megtörténik, a cselekvésnek abban a pillanatban nyoma van, bár azonnal el is száll. Valami történik és mégse történik, mert már jön utána a következő. Persze lehet rögzíteni magnószalagon, de az más. Az én számomra ez nagyon kontrollált, nagyon öntudatos történés.

✘ **AI:** Amit te merevségnek nevezél magadban, jelen van benned zenélés közben is.

✘ **RG:** Igen. Többé-kevésbé hideg fejjel gondolkodom arról, hogy mit fogok tenni. És hát ebből persze rengeteg baj van ilyenkor.

✘ **AI:** És amikor olyan típusú zenekarral játszol, mint a Tudósok?

✘ **RG:** Ez egyrészt folyamatos konfliktushelyzet, ami megint nem olyan nagy baj, hogyha bele lehet illeszteni a dologba, másrészt persze, hogy vonz a másfajta gondolkodás, például ha valaki képes az önkontrollját bizonyos tekintetben tágítani, vagy akár elveszteni. Én ezt nem tudom megcsinálni, de nagyon inspiráló tud lenni, pláne, hogyha azt gondolom valakiről, hogy tehetséges. Mindig vonzott, hogyha valaki erre a másfajta közelítésre képes. Akár zenében, akár festészetben vagy bármi másban.

✘ **AI:** Máriás Bélával beszélgettünk a Nézzük, mi Újság a világban című képedről. Ez azért érdekes, mert Béla iskolázott zenész, aki eljutott a saját fejlődésének egy olyan pontjára, hogy elhatározta, hülye lesz, és szakít a zongoraetüdökkel, és ő mondta, elementáris örömmel, hogy biztos, hogy Roskó a két legörültebb ember egyike az országban. Az önkontrollod dacára.

✘ **RG:** Lehet, hogy nem válasz a kérdésre, de hogy ha látom az atomvillanást, akkor is ugyanígy ülök veled szemben. Még föl sem ugrok. Annyira stabilan itt vagyok, annyira stabil a belső szerkezet, hogy oké, jó, örült vagyok, de ez nem nagyon érdekel, vagy nem tudom beépíteni.

✘ **AI:** Arra gondoltam, hogy ennek a rendszernek is nyilván van önfejlődése. Mint minden embernél. A te fejlődésed, úgy látszik, hogy bármennyire is hadakozol ezzel a merevséggel, ezen belül van.

✘ **RG:** Igen, ez lehetséges. Hm... Rejtélyes... Ez lehet, hogy így van.

✘ **AI:** Az első olyan kép, amelyik tudatosította bennem, hogy létezik Roskó Gábor, a festő, a Tátra csúcs volt. Miért van benned ez az elementáris vonzódás az édességek és az édes kreációk iránt?

✘ **RG:** Az édesség valószínűleg drog számomra. Ez kicsit családi ügy. Ha nem ennék süteményt, akkor nagyon rossz lenne. Nem szeretek piálni, csak ritkán. Idegen a szervezetemtől. Utálom a füstöt. Viszont édességből be tudok pakolni. Néha nagyon sokat.

✘ **AI:** Nem hízol meg tőle?

✘ **RG:** Nem, képtelen vagyok hízni.

✘ **AI:** Tervezel egy édességkiállítást.

✘ **RG:** Írni szerettem volna az édességekről. Egy esszét szerettem volna írni a nasról.

✘ **AI:** És miért nem teszed meg?

✘ **RG:** Elkezdtem írni, de kicsit irodalmiaskodó lett. El fogok mélyedni a kérdésben.

✘ **AI:** Ez azt jelenti, hogy bemész egy cukrászdába és leeszed magad?

✘ **RG:** Inkább munka előtt. Meg szoktam csinálni, nem is egyszer. Utána rosszul vagyok, de tudok dolgozni, és a vérkeringésem egy kicsit felgyorsul.

✘ **AI:** Milyen érzés, amikor túleszed magad?

✘ **RG:** Egyrészt a gyomrom iszonyú nehéz lesz, mintha köveket zabáltam volna, másrészt kicsit olyan, mint amikor az ember a forró és a hideget váltogatja a gőzfürdőben. Egyszerűen élénkül a vérkeringés. Érzem, hogy felmegy anyag az agyamba. Felébredek.

✘ **AI:** Hogy definiálnád azt a szót, hogy nass?

✘ **RG:** Evés utáni édesség.

✘ **AI:** Nem a desszertre gondoltam.

✘ **RG:** Hát, erről külön lehetne három órát beszélgetni. Rengeteg mindent jelent. Jelenti a vasárnap délutánokat a családdal, az összes cukrászdát, egyenként a süteményeket, mindegyiknek a kultúráját, hogy hányféleképpen lehet elkészíteni egy sütit, hogy különböző helyeken hogyan csinálják meg, jelenti a régi vasúti restik édességeit, ahogy az ember hazafelé vagy odafelé gyorsan vesz valamit. Jelenti a kíváncsiságot, amit nem is láttam embereknél, tulajdonképpen csak egy francia barátom van, akinél igen, ahogy kikeresi azt a cukrászdát, ahol, nem tudom, az epertorta baromi jó. Ez is nass. Tehát vadászni egy süteményre. Vagy tudni – régen volt így –, hogy a somlói bizonyos helyeken nagyon finom, másutt nem annyira, és hogy mik az apró különbségek: tesznek-e bele mazsolát, miből főzik a csokiöntetet, milyen a piskóta?

✘ **AI:** Tehát a nassolásnál sem veszited el a fejed, hanem aprólékosan kikeresed, amit kapni akarsz.

✘ **RG:** Ott azért el bírom veszteni a fejem. Be tudok tőle rúgni, mint egy állat.

Roskó GÁBOR

Dávid, 1993. porcelán, 45 cm © Fotó: Lugosi Lugo László



Gondolatok az „úúúúúúúúúú” köztéri szobrászatról és a pipa

A mottó: befordultam, rágyújtottam, de már égett

Balkon
1996/9

Eccer volt, hol nem volt, de még a nyár derekán egy szép, napsütéses kora délelőtt kiszálltam a Kossuth téri metróállomáson, s miután följöttem a mozgólépcsőn, jobbra fordultam, majd a sarkon ismét jobbra. A Szabadságharc Költőjét idézve azonban csak befordultam volna, mert eccer csak egy új köztéri szobrot, pontosabban emlékművet pillantottam meg. Ja igen, a *Nagy Imre emlékmű* – gondoltam –, mert már hallottam valamit beszesgetni, hogy majd, Most meg itt van és fúúúúúúúú, de rossz szobor-így a belső monológ –, de már mentem is tovább. Aztán a délután úgy alakult, hogy valakivel randevűznom kellett. Hol találkozunk – kérdeztem a telefonban –, valahol a Belvárosban? Igen, a Metró vonalán. Tudod mit – feleltem –, nézzük meg ezt az új szobrot! Jó. Hát mit mondjak? Az volt, hogy a turisták – mert úgy lászik valami oknál fogva aznap délután főleg külföldiek keresték föl az új emlékművet – egyszerűen csak röhögtek. Na nem hangosan és illetlenül, hanem csak befelé, ahogy én is, kínomban. Látni lehetett, miért és hogyan fényképezik, s veszik videóra az aznap még feltöltetlen medence fölött átívelő hidacska, s a bronzból öntött deszkapalló közepére állított, ám nem kevésbé érdekesen megmintázott szoboralakot. Úgyhogy azt kezdem találgatni, vajon tudják-e kiről és miről van szó, vagy csupán a plasztikai remeklés megítélése ilyen egyértelmű? Nahát azért, mint pesti polgárnak, nekem olyan volt ott az a délután, mint egy rémálom. Vagy tíz nap múlva mégis visszamentem. Addigra a medencét föltöltötték, de ebben a végleges formájában, a sekély és kosztól zavaros állóvízben tükröződő – és a hidacskaéhoz drótozott – koszorúkkal ez az egész csak még siralmasabb volt. Létezik, hogy a szobrász, aki egy ilyen – hát mondjuk – romantikus metaforához nyúl, ahol mélységek és örvények fölé állítva kívánja bemutatni Nagy Imrét, nem veszi észre, hogy e híd-metafora részeként ez a víztócsányi márvány-keretes pocsolya is ugyanígy metaforikus jelentést fog fölvenni, méghozzá körülbelül a homlokegyenest ellenkezőjét annak, mint amit – gondolom – ábrázolni hivatott lenne? A kicsi és sekély medence egyébként korábban szökőkút volt, amit itt most nyilván azért kellett megszüntetni, hogy a szoboralak a Parlamentre nézhessen. Ez megközelítően sem olyan nagyvonalú tett, mint a híd bronzból történt kiöntetése, ami viszont a medencéhez képest hihetetlenül ormótlan, nehézkes és túlméretezett, a mozdulat pedig, mellyel Nagy Imre a sekélyes állóvíz fölül az Országház felé fordítja tekintetét, e kontextusban nemcsak színpadias, hanem végtelenül komikus és száználmasan groteszk is. Ha ugyanis 56-ot nem a feneketlen mélységek, hullámok és örvények képeivel, hanem az állóvíz és a pocsolya metaforáival írjuk le, akkor Nagy Imre nem hős és mártír, hanem legfeljebb egy afféle „vihar a biliben” című bohózat hősködő, s kissé nevetséges szereplője, akinek bukása se nem tragikus, se nem katarikus, hanem szükségszerű és példázat értékű.

Nem hiszem, hogy mindazok az emberek, akik e szobor megvalósításának részei voltak – akár az emlékműállítók, akár a szobrász, illetve szakértők – Nagy Imre emlékművének paródiáját szerették volna létrehozni, ám attól tartok, hogy ez a felállított szobor olvasatán aligha változtat. Az eredeti szándék nyilván az lehetett, hogy az emlékmű emberközelsébe hozza a történelmi személyiséget, vagy valami olyan szituációt találgat az ábrázolás számára, ami nem az életpálya valamely konkrét, de külsődleges epizódjához kapcsolódik, hanem ahhoz a belső drámához, ami az ország, a forradalom és Nagy Imre sorsának szempontjából is perdöntőnek bizonyult. Mármost, hogy a szándék és a megvalósulás közt most mégis ekkora űr tátong, azt könnyű lenne a szobrász nyakába varrni, de attól tartok, hogy e terv akkor sem eredményezett volna lényegesen jobb produkciót, ha VARGA TAMÁS sokkal ügyesebb és sokkal tapasztaltabb szobrász. Mert az eredetileg célbavett híd-metafora működésbe léptetésének talán egyetlen módja az lehetett volna, ha a híd alatt örvénylő víz is bronzból készül, de még ebben az esetben sem lehetne a dolgot legalább egy alacsony talapzat nélkül megszüntetni, melynek hiányában viszont túlságosan bele kelene bonyolódni az olyan kellemetlen részletekbe, hogy akkor ez most egy patak vagy

egy folyó mellékága, amit már csak azért is kínos lenne tovább feszegetni, mert e szoboralak különben meg a Parlamentre néz, melynek környékén efféle patakokat és hídpallókat – gondolom – csőrepedések alkalmából, illetve a főnyomócsövek fektetésekor lehetett látni. Másszóval e szobrot kétségkívül meg lehetett volna egy kissé jobban is csinálni, de szakmai szempontból akkor sem lett volna lényegesen jobb vagy más, mint azok a politikai emlékművek, amelyeket itt öt-hat évvel ezelőtt lebontottak és amelyek ugyanúgy a piedesztál eltüntetésével és egy kissé pszichologizáló portrészobrászat összekapcsolásával próbálták népszerűsíteni az adott politikai vagy történelmi személyiségeket. Ezen a ponton tehát azt hiszem joggal merül föl a kérdés, hogy most akkor ezentúl Kun Béla helyett Nagy Imre kerül emberközelsébe és egyébként minden marad a régiben, vagy esetleg – és, ha már demokrácia van, akkor – most már a köztéri szobrászatról – és egyáltalán a közterületekről – való gondolkodásunkon is érdemes lenne változtatni? Merthogy a totalitáriánus rendszer köztéri szobrászata lényegében egy politikai demonstratio ad hominem volt (Sztálin, majd Lenin szobra a Dózsa György úton; Dózsa György trónja a Krisztinavárosban etc.), és aztán a puha diktatúra politikai emlékműszobrászata úgyszintén, azt éppúgy tudtuk, mint azt, hogy mindennek semmi köze sincs sem a művészethez, sem pedig egy olyasfajta környezetalakításhoz, mellyel az adott település polgárai próbálják meg szebbé, ott-honosabbá tenni városukat.

Azt is tudtuk, hogy bár egyes szakemberek szerint Budapesten található a legtöbb köztéri szobor Európában, köztéri szobrászatunk végtelenül provinciális, mert a sok-sok plasztika között alig-alig akad olyan, amely az európai szobrászművészet mértékével mérve is komolyabb értéket képviselne. Mindez nem utolsósorban annak köszönhető, hogy köztéri szobrászatunk – és nem csak az előző, hanem szinte az összes előző politikai berendezkedésünk folyamán – a politikai emlékműszobrászatra koncentrált és nem pedig a civil, pusztán szobrászati – állítólag „önkéntes művészeti” – és környezetalakítási szempontokra. 89-90-ben, mikor e kérdéssről az újrakezdés reményében komoly viták folytak, hallani lehetett olyan véleményeket, hogy a köztéri szobrászat kérdéseit ezentúl bízzuk csak a művészekre és művészeti szakemberekre. Tudniillik, ha léteznek olyan történelmi és politikai személyiségek, olyan politikai eszmék és cselekedetek, amelyek arra érdemesek, hogy megörökítsék őket, akkor a művészek ezt előbb-utóbb úgy is meg fogják tenni maguktól is, és ha egy mű csakugyan olyan jó, hogy érdemes fölállítani közterületen, akkor állíttassék fel, de végre ne játszhasanak szerepet olyan politikai szempontok, melyek a művészt kézművessé és a művészetet kézműves szolgáltatóiparrá alázzák le. Mármost eltelt hat-hét év, s úgy látszik, e javaslatnak mindeddig semmi fogatja sem lett, sőt. Ma már világos, hogy ez az ország az elmúlt öt-hat évben annak ellenére is egy nagy szoborállítási lázban égett, hogy mindegyre tulajdonképpen nem is volt pénze.

Ez egyebek mellett alighanem visszavezethető annak a kérdésnek a hibás megválaszolására, hogy mit is kéne csinálni a korábról ránk hagyományozódott politikai emlékművekkel. Mert a döntés, amellyel a rendszerváltás tiszta lapot vélt kezdeni a köztéri szobrászatban, vagyis az úgynevezett „nagytakarítás” elhibázott program



volt, noha érzelmi oldalát tekintve kétségkívül érthető.

Ezzel együtt ma már világos, hogy a kommunista szoborparkból nemhogy nem lett turista-paradicsom, de azt hiszem, igencsak hoppon maradtak, akik azért jöttek ide a 90-es évek elején, mert e szobrokat is látni szerették volna, hisz akkor ezek már nem voltak a helyükön. És ugyanakkor magunkkal is kitoltunk, mert mire sikerült befejeznünk a park felépítését, addigra az idegenforgalom szempontjából ennek már semmi aktualitása sem volt. Vagyis alighanem jobban jártunk volna, ha nem fektetünk a város lecsupaszításába annyi pénzt, hanem a rendszerváltás szándékait lassabban, okosabban és olcsóbban próbáltuk volna érvényre juttatni. Hamburgban például van egy park, ahol ezt a II. világháború után úgy csinálták, hogy a náci által fölállított szoborcsoportot nem döntötték le, hanem csak a horogkeresztet tüntették el a talapzatról, majd mikor már ott tartottak, hogy volt rá pénzük, vele szemközt emeltek egy antifasiszta emlékművet. A két szobor egymással szembe állítva olyan politikai gondolkodásról lesz tanúbizonyságot, amely nem merül ki abban, hogy megbünteti a bűnösöket és emléket állít az áldozatoknak, hanem az utókor számára is megteremt a különféle eszmei és esztétikai ideálokkal való szembenézés lehetőségét.

Mármost nálunk nem ez történt, hanem miután nagy költséggel és hallatlan energiával eltüntettük közel az összes szobrot, amit az előző rendszer produkált, a helyükön maradt őrült megpróbáltuk azonnal betölteni, így aztán nem csoda, hogy a köztéri szobrászatot az elmúlt években sem sikerült depolitizálni, hisz az itt és most azonnal a jóvátétel és a társadalmi igazságszolgáltatás reprezentációs eszközévé vált. Ennek első alkotásai, mint BACHMAN GÁBOR és RAJK LÁSZLÓ Nagy Imre és mártírtársainak újratemetése alkalmából a budapesti Hősök terén fölépített *Ravatala*, vagy a JOVÁNOVIC GYÖRGY által készített *Emlékmű* (1992) a 301-es parcellában, nemcsak monumentális, katartikus, hanem a rendszerváltást méltóképpen reprezentáló, és ugyanakkor a kortárs képzőművészet szempontjából is jelentős köztéri alkotások voltak. Mindez azonban már korántsem mondható el az elmúlt öt-hat évben állított legtöbb köztéri szoborról, noha tudnunk kell, hogy a 90-es évek első felében annyi köztéri plasztikát emeltünk, amire már nagyon régen nem volt példa Magyarországon. Természetesen érthető, hogy az olyan településeken, ahol szinte nem volt család, melynek valamely férfi tagja ne esett volna el a Don-kanyarban, most a szovjet *Felszabadulási emlékmű* helyén legalább hozzátartozói nevét szeretne volna megörökíteni a lakosság. Ugyanakkor azt is világosan kell látni, hogy ez a folyamat aztán már elég logikusan vezetett el bennünket akár ehhez a mostani Nagy Imre emlékműhöz, akár az augusztus 20., illetve a Millecentenárium alkalmából átadott és félbehagyott emlékművekhez, Szent István szobrokhoz.

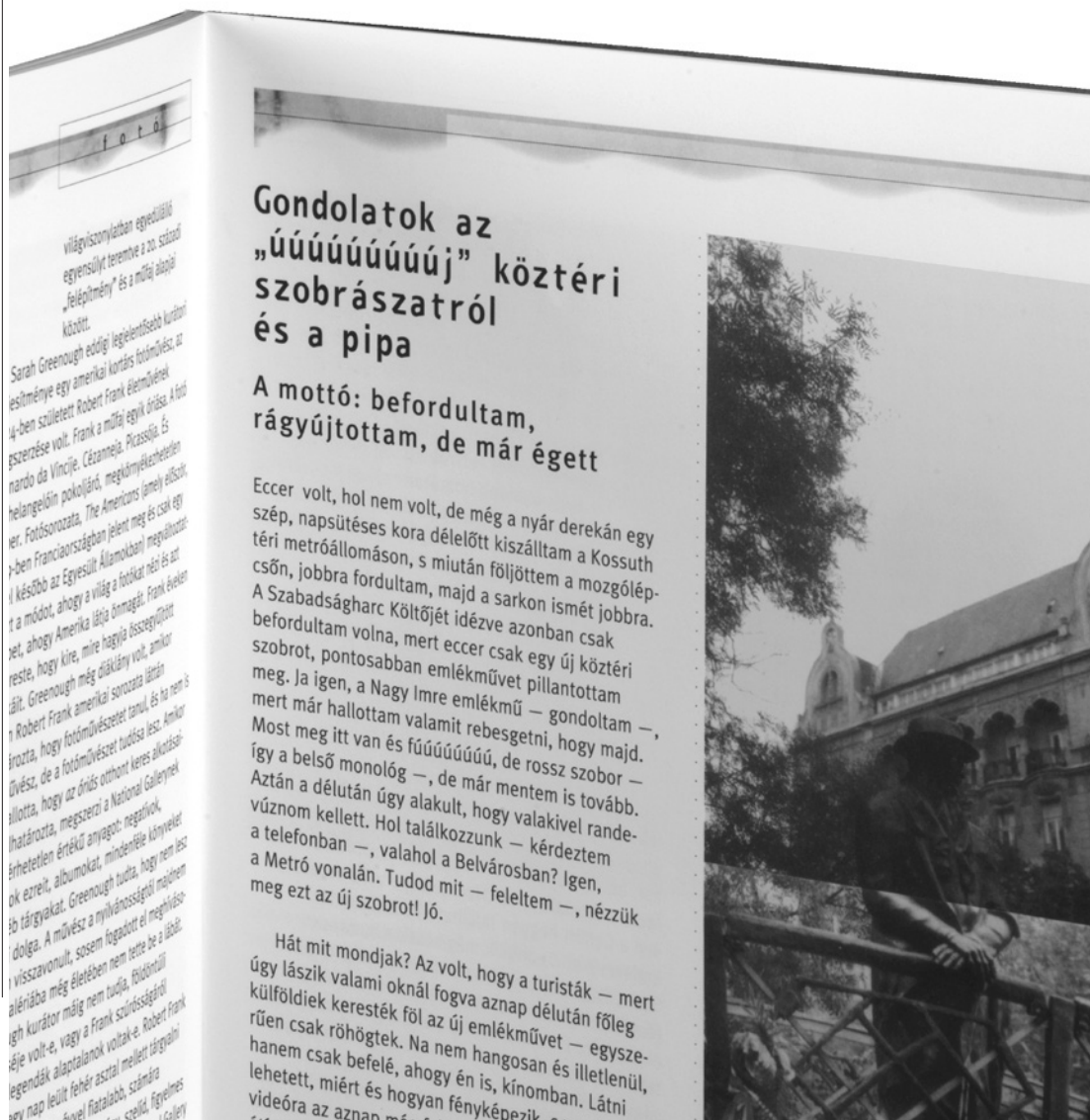
Az első elhibázott lépést, az úgynevezett „nagykaritást” különben, azt hiszem, mi sem jellemezte jobban, hogy miközben egyik pillanatról a másikra hisztérikusan lecsupaszítottuk közttereinket, békén hagytuk azt az egyetlen szobrot, ami de facto a szocialista rendszer jelképe volt, nevezetesen a Gellért-hegyen található *Felszabadulási emlékművet* (1947). Tudniillik mégiscsak a budapesti *Szabadság-szobor* volt az a szobor, ami a korábbi fémtízestől kezdve az előző rendszer különféle

oklevelein, érdemrendjein, kitüntetésein, interviúis televízió-közvetítéseinek monoszópján szerepelt, vagyis ez volt az a szoboralak, ami a Magyar Népköztársaságot szimbolizálta. Másrészt mindenki tudta, hogy ez eredetileg Horthy fiának síremlékéhez készült, továbbá azt is, hogy a Citadellát azért építették a Gellért-hegy tetejére, mert Haynauék 1848 után úgy gondolták, hogy amennyiben a pestiek megint rendetlenkednének, ez az a stratégiai pont, ahonnan legjobban lehet lövetni a várost. A kérdéses szoboralak nem mellesleg maga Vorosilov marsall tetszését nyerte el KISFALUDY STROBL ZSIGMOND műtermében, úgyhogy ez az egész építészeti-szobrászati komplexum remekül fókuszálja, hogy az elmúlt másfélszáz esztendőben ki mindenki játszott sajátos szerepet az ország függetlenségének megteremtésében, s hogy ők ott a hegytetőn milyen remekül tudták folytatni egymás elképzeléseit. Mert azért itt a logisztikai és esztétikai szempontok fantasztikus egységet alkottak: *Szabadság-szobor és Felszabadulási emlékmű* egy olyan építményen, ahonnan sakkban lehet tartani bennünket, – nem akármil!

Mármost az a vicc, hogy a *Szabadság-szobor* szimbolikus átalakítására – azaz függetlenségünk és szabadságunk szimbolikus birtokba vételére – 1992-ben nem csak hogy elhangzott egy javaslat, hanem LŐRINCZY JÚLIA ötletét be is mutatta a SZENTJÓBY TAMÁS által vezetett Bartók 32 Galéria, majd a *Szabadság Lelkének Szobra (SzLsz 1992 W)* címen a Budapesti Búcsú keretében ideiglenes jelleggel meg is valósította az átalakítást a TELEKOMMUNIKÁCIÓ NEMZETKÖZI PARALEL UNIÓJA. Különös paradoxon, hogy e kezdeményezés épp az anyagi oldala miatt kapta a legtöbb kritikát a közvélemény részéről, noha könnyű belátni, hogy e szobor szimbolikus átalakítása mérhetetlenül olcsóbb volt, mint amibe akár csak részleges lebontása, netán új helyszínre történő telepítése került volna, és csak a töredéke annak, mint amit például egy-egy Augusztus 20-án eltűzjártékozunk. Miért, miért nem, e javaslat annak ellenére sem hozott áttörést a köztéri szobrászatról, vagy a közterületeken létrehozható művészetről való gondolkodásunkban, hogy a szakmai közvélemény érdeklődéssel fogadta a projektet.

Egy évvel később a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja *Polifónia*¹ címmel olyan kortárs művészeti eseményt és szimpoziumot rendezett, amely sok szempontból ismét csak alkalmas kiindulópontja lehetett volna egy újfajta köztéri és egy újfajta

1 *Polifónia*. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. 1993. november 1–30.



Maurer Dóra

Joseph Mallord William Turner

Balkon
1997/4-5

➤ **Kunstforum der Bank Austria, Bécs**

➤ **1997. mácius 5 – június 1.**

politikai művészetről szóló vitának. Akkor, három-négy évvel ezelőtt, a médiaháború kellős közepén talán nem csoda, hogy nem kaptak ezek a dolgok túl nagy figyelmet a tömegkommunikáció részéről, bár vannak olyan nézetek, hogy bizonyos értelemben az MRT-t és az MTV-t is éppúgy közterületnek kellene tekinteni, mint az Internetet. És most? Gondolom október 23-án bőven lesz alkalmunk összehasonlítani a két alternatívát jelentő emlékművet, a Jovánovics-féle 301-es parcellában láthatót, és ezt a most átadott Nagy Imre szobrot is. És mivel a *Sztálin-szobor* (1951) ledöntéséről is alighanem látni fogunk képeket, ki-ki felidézheti magában, hogy milyen köztéri szobrokat látott a nyáron külföldön. Mert amíg itt nálunk Sztálin helyére *Lenin-szobor* (1965) került, addig a polgári demokráciákban élő városok azért versengtek, hogy ki tudja a kortárs szobrászművészet legjelentősebb műveit megvásárolni és a lehető legimpozánsabb közterületeken fölláttatni. Így aztán míg a zürichiek joggal büszkélkedhetnek azzal, hogy nekik Rodin-jük és Henry Moore-juk van, és rengeteg díszkútjuk, büszkék Max Billre – s nem csak azért, mert az ő szobrászuk, hanem mert tényleg egy szép és jelentős munkáját mondhatják magukénak –, a kassliek arra, hogy Oldenburg nagy csákánya, vagy Joseph Beuys 7000 tölgyfája az ő városukban van, a bázeliak viszont hogy a 7. documentán bemutatott, ugyancsak monumentális *Borofsky-szobor* meg az övék, a chicagóiak arra, hogy náluk került fölláttatásra az egyik legnagyobb köztéri Picasso (melynek gyönyörű, „lány” parafrázisát Oldenburg készítette el még 1969-ben), addig nekünk ebből mindeddig semmi sem jutott, hacsak olyasmi nem, hogy a Bulgáriából az Egyesült Államokba kivándorolt Christo későbbi „csomagolásait” – például a német egyesítés után megvalósult berlinit – részben a Vörösmarty tér névadójának télire becsomagolt szoborcsoportja ihlette, vagy hogy azért a 301-es emlékmű mégis itt és mégis a mi időnkben készült.

Szóval én nem mondom, hogy ezen túl ne állítsunk emléket közttereinkre egy-egy jelentős történelmi személyiségünknek, de azt igen is érdemes lenne fontolóra venni, hogy nem méltóbb-e – például Nagy Imréhez vagy akár hozzánk, ahhoz, hogy ez most már egy szabad és demokratikus társadalom –, ha ahelyett, hogy egy ugyanolyan ostoba, de bombasztikus emlékművet szentelünk neki, mint korábban Kun Bélának, egyszerűen építünk – például – egy szép játszóteret, amit mondjuk az ő szavaival „kis magyarok” terének nevezünk el. Ami fontos, hogy a játszótér, a park, szóval az az adott közterület szép és új legyen, és akkor elég, ha a tér bejáratánál egy kis domborművön a felnőttek elolvashatják, hogy mikor, hol és milyen összefüggésben emlegette Nagy Imre a „kis magyarokat”, valamint azt, hogy e teret Nagy Imre 100. születésnapján adtuk át. Ez talán azért is bölcsőbb lenne, mert élnek még köztünk olyanok, akiknek Nagy Imre nevével kapcsolatban a padlásosprések személyes emlékei jutnak eszükbe, és nem pedig 1956. Ilyen körülmények közt a jövő köztereinek kialakítására irányuló gondolkodás, azt hiszem, hamarabb juttathat el bennünket a társadalmi béke állapotába, mintha a következő köztéri szobor – ugyanezen logika szerint – a padlásosprések áldozatainak állít majd emléket. És egyébként pedig, ha szobrokat akarunk állítani, akkor – most már végre – tényleg szobrokat állítsunk, még hozzá jó szobrokat, és nem pedig újra és újra ilyen ócska és nevetséges politikai emlékműveket.

A bécsi lapok az év kulturális szenzációját ígérik. A Kunstforum termeiben máris tömeg és fülledtség, pedig még messze a turistaszézon. Azzal a várakozással indultam a kiállításra, hogy ott tömegével fogom látni TURNER atmoszférikus, a tárgyi világot feloldó képeit, melyek létrejöttét a múlt század elejének művészeti fejlődéstörténetéből nem lehet megmagyarázni. Úgy képzeltem, Turner csak az ezt a csodát reprezentáló műveket festette meg. Nem jártam még a Tate Galleryben. A szenzáció csupán annyi, hogy ez az elsősorban Turner részletes tárgyisággal megfestett mitológikus, historikus műveit és tájképeit felvonultató kiállítás lehozza a mestert csacska felhőinkből. Azt is mondhatnám, hogy a Turner művészetében – reprodukciók alapján – eddig dominánsnak hitt fénycentrikus tengeri, Temze- és Velence-tájképek ezután már nem is tűnnek akkora csodának. A kiállítást nézve elsősorban nem Turnert csodáljuk, hanem a kort, annak gondolatvilágát, a festővel szembeni elvárásait izlelgetjük. A rendezők szándéka feltehetően ez: kora kultúrtörténetébe ágyazva, a maga valóságában ismerjük meg Turnert, a kivételes képességű, műveltségű (és munkabírású) embert. Ehhez azonban maguk a képek nem elegendők: szükség van a katalógusra is, de legalábbis a bejáratnál olvasható életrajzra. Így az, ami az utókor számára oly jelentőssé tette a festőt, lassacskán és magától értetődően bontakozik ki a nagyjából időrendbe állított képek festésmódjából, melyek változó szabadsággal emelkednek ki a természetnek, mint az esendő ember számára adott térnek egyre szívszorítóbb és félelmetesebb, ugyanakkor sugárzóan lelkesítő felfogásából. Meglepetés a kiállítás egyetlen tárgy nélküli, szinte már giccses „Naplemente”-je: egy nagyméretű, fehér-sárga-vörös műtermi fény-experimentum, vastag, spahlizott és lavírozott festékrétegekkel. A művész ezeket a késői, megfigyelés és emlékezés alapján festett impresszióit – talán a sok gúnyolódó kritika miatt – csak néhány embernek mutatta meg.

Turner benne élt korában. A kortárs festmények közül Caspar David Friedrich vagy Philipp Otto Runge panteista kompozícióira, allegóriáira kell gondolnom, és Claude Lorrain ideális tájaira, mitológikus kompozícióira, melyeket Turner egész életében mintának és mércének tekintett. Akkoriban a festők még tanulták, másolták a nagy elődök műveit, és egymást felülmúlva újítottak meg bizonyos szüzséket. Közben mosolygok magamban, mert elkerülhetetlen az asszociáció a jóval később élt Csontváryra, nem annyira eksztatikus fényfestészete, mint inkább a világ legszebb helyeinek megörökítése iránti mániákus vonzalma miatt. Turner is szüntelenül utazott, nyilvánvalóan a természeti nagyszerűt kereste. Elégikus tájak közegében lebegő, elmosottan allegorikus alakjai Gulácsyt juttatják eszembe. Turner figurái is mágikusak, bár a kép teréhez viszonyítva kicsinykék. Absztrahálásuk módjának hasonlósága különösen felerősödik, amikor Turner kénytelen megnövelni a méretüket, pl. egy nála ritkaságszámba menő, nagyméretű interieur-képen (*A Music Party, East Cowers Castle, 1835*).

Nézem az égetett szienában lubickoló, elegáns és tudós festékhasználat személyes jegyeit, nézem a megfestett témák korát, a mitológikus és historikus eseményeket, Jázon magányos, pici figuráját, amint piros köpenyét ledobva egy lepusztult, sziklaoldal mélyén, kidőlt fatörzsek között keresi az aranygyapjút, nézem Hannibál katonáit, amint összebújnak az iszonyúan turbulens alpesi hóvihar súlya alatt, nézem az alkonyi özönvizet, melynek előterében apró férfiak és nők fuldokolnak. Nézem a tengeri képek dekoratív vitorlásainak jövés-menését, narancsszín regattáját, kikötőben és nyílt tengeren, tükrös vízen és viharban, harcukat füstben és ködben. Aztán később, már otthon, a katalógusban, nézem a British Museumban grafikákat lapozó kistermetű, pocakos, finoman mosolygó idős művész litografált portréját és növekvő kíváncsisággal olvasok róla. Egy „alulról jött” ember képe kezd kibontakozni előttem, aki éber, nyitottan és aktívan vett részt a brit társadalmi életben, patrióta volt, és a maga feje szerint ugyan, de mindent megtett, amit elvártak tőle. Művészi ambícióit el sem lehet választani ezektől a korszerűségelektől. Már gyerekként ún. topográfus tanulmányokat végzett – ez, ahogy kiveszem a leírásokból, tájak, épületek (romok) pontos lerajzolásából, aquarelrel való lefestéséből áll (szerepét később, a „fényvel való rajzolás”, a fotográfia vette át) – ez a munka öregkoráig a megélhetés biztos forrása volt számára. Tizennégy éves, amikor a festőakadémiára kerül, fiatal emberként a Royal Academy tagja lesz, megbecsülés övezi, anyagiakban is. Saját galériát hoz létre

művei bemutatására. Pártfogói főnemesi rangú emberek.

Mozgalmas volt ez a kor: francia forradalom, napóleoni háborúk, a brit flotta diadalútja, ipari forradalom, gőzhajó, vasút, fényképezés, Goethe már megírta *Szintanát* – épp Turner egyik barátja fordította le angolra –, melyben a festő számára oly fontos felhők formációival is foglalkozik. Newton már közzétette a fény és a szín anyagi természetéről szóló felismeréseit. Turner nyitott volt és up to date, és munkásságát egyfajta tudományos kutatásnak fogta fel. (Ahogy Constable is a festészetről mint a természet törvényeit kutató tudományról beszélt egyik Royal Institute-beli előadásában.) Ez a felfogás éppúgy benne van Turner egész magatartásában, tudatos komplementer, illetve hideg-meleg színhasználatában, mint historikus képeinek alapos tárgyismereti előkészítésében. A Trafalgar-i tengeri csatát és Nelson admirális halálát megjelenítő képének megfestésére például csak azután vállalkozott, hogy személyesen utánajárhatott a hajók pontos stratégiai helyzetének és a harc lefolyásának. Ezen a képen mintegy „felső kameraállásból”, az angol flotta (a „mi oldalunk”) vezérhajójának árbocokosarából láttatja az eseményeket.

A személyes vizuális fantázia intenzitására mutat rá egyfelől az 1842-ben festett *Hóvihar – egy gőzhajó a kikötőbejáratnál jelzéseket küld a sekély*

vízbe és a fenékmérő nyomán halad. A szerző ott volt a viharban azon az éjszakán, amikor az Ariel kifutott Harwich-ból című kép története: Turner a kép realitásértékének növelése érdekében azt tervezte, hogy maga is ott volt a hajón, és Odüsszeusként odakötötte magát az árbochoz, hogy alaposan megfigyelhesse a tomboló elemeket. (A megrendelők nem vették át a képet, mert úgy vélték, hogy a gőzhajó ábrázolása nem elég részletes.) A „szubjektív optika” furcsa, korai megjelelése másfelől a Karthágó történetét feldolgozó sorozat egyik darabján mutatkozik meg elképesztő sűrűséggel. A képek közös rendezőelve, hogy függőleges középtengelyüket a Nap elégikus fénye sugározza be. A sorozat *Regulus* (1837) című darabja a legintenzívebb: teljesen bevonja a nézőt a történet terébe, mert itt a materializált, vastag pigmenttel vakítóan megfestett fényt a büntetésből lementszett szemhéjú Regulus szemével látjuk, míg meg nem vakulunk.

Könnyű lenne Turner speciális eredményeit pusztán arra visszavezetni, hogy akvarellistaként (annak indult) és topográfusként sok könnyed, kisméretű, ezért szabad vázlatot készített hosszú útjain, melyeket aztán otthon nyugodtan kidolgozhatott. Vagyis a papír fehérjén tisztán, lazán és intenzíven elhelyezkedő festés esztétikáját egyszerűen átvitte a nehezebb olajfestésbe. Persze nyilván ez is közrejátszott az impressziók elfogadásában. Sok képe félbemaradt, nagyméretű vázlatait ma kész műveknek tekintjük. Turner valódi és egyetlen témája azonban a személyes jelenlét szembesítése a beláthatatlanul grandiózus természettel, az illékony jelenségekkel. Nem a tárgyi világot tartotta fontosnak, hanem e jelenségeket tárgyiasította, materializálta, melyek a kiszolgáltatottság mitológiával megtámasztott allegóriáivá lettek. Ebben a közegben valóban elégikus párává válnak az emberi dolgok. Ez a felfogás nem csak Turner sajátja volt, ebben az időszakban szülte a romantikus korhangulat Melville *Moby Dick*-jét, Victor Hugo tengeri szörnyeit, Jules Verne utópiáit, Wagner *Bolygó hollandiját*.

Lám, nem dicsérni jöttem Turnert. Csalódásomat akartam kifejezni a csoda elvesztése miatt, ám lelkesedés lett belőle. És megmaradt a következetesség és öntörvényűség csodája is.

WILLIAM TURNER
Hóvihar, 1842, olaj, vászon, 91,4 × 121,9 cm



A posztmodern, avagy az avantgarde lehetetlenségéről*

Balkon
2001/8

Az „avantgarde” szó (szó szerinti fordításban elővéd) az élenjáró egységet juttatja eszünkbe, amely megelőzi a csapat fennmaradó részét – bár csak azért hagyja maga mögött, hogy utat törjön neki. A zászlóalj parancsot kapott arra, hogy nyomuljon be a még (pillanatnyilag) meghódítatlan területekre, aztán a zászlóalj által megtett úton bizonyos idő múlva átvonulnak az ezredek, hadosztályok és hadtestek.

A térbeli távolságra rákódik az időbeli távolság – amit ma megtesz az előőr, azt előbb-utóbb minden hátramaradt alakulat végrehajtja. Az egységet az a feltételezés teszi „élcsapattá”, hogy „mennek utána a többiek”; azért tekintjük avantgarde-nak, mert tudjuk, hol az elővéd, hol az utóvéd, és hol húzódik a frontvonal, ahonnan a két irányt mérjük, ugyanakkor azért is, mert ez a vonal felfogásunk szerint természetéből adódóan mozgásban van, számításaink szerint mozgásban is marad, és arrafelé halad tovább, amilyen irányt kijelölnek az „élenjárók” léptei. Tehát az „avantgarde” fogalmának az a feltevés ad értelmet, hogy mind a tér, mind az idő rendezett elem, mindkét rend alapján véve be van tájolva. Abban a világban, ahol értelmesen beszélhetünk „avantgarde-ról”, az „előlnek” és a „hátulnak” egyszerre van tér- és időbeli kiterjedése.

Ezért nincs értelme „avantgarde-ról” beszélni a posztmodern világban. Ez a világ tele van mozgással, ugyanakkor ez rendszertelen mozgás, az egyik helyváltoztatás nem különbözik a másiktól, legalábbis képtelenség megítélni a köztük lévő különbségeket, mivel az időbeliséget már nem helyezhetjük bele a térbe, s már maga a tér és az idő sem strukturált, belsőleg differenciált rendszer. Itt már nem tudhatjuk, hol van elől és hol van hátul, tehát azt sem tudhatjuk, mi „haladó” és mi „maradi”. Hisz nincs újítás, ha eltűnt a kánon; nincs eretnokség, ha eltűnt az ortodoxia! LEONARD B. MEYER már 1967-ben jelezte, hogy a kortárs művészet „állandóan változó állapotba”, a „mozgalmas pangás” (stasis) állapotába lépett; egyetlen fragmentuma sem marad mozdulatlan, de ebben a zűrzavarban nincs rendszer vagy logika, nem adódnak össze a részecskék mozgásai, az egész pedig nem mozdul helyéből – az összkép „Brown-mozgás” néven ismert az iskolások előtt. Mondhatni, napjainkra eltűnt a frontvonal, amihez képest meghatározhattuk, mi tekinthető előrenyomulásnak és mi visszavonulásnak; reguláris hadsereg helyett partizáncsapatok csatároznak; előre kitűzött stratégiai célokat szem előtt tartva indított offenzíva helyett vég nélküli, ötletszerűen kitörő helyi csetepaték követik egymást; itt senki sem tör utat senkinek, azt sem várja senki, hogy bárki is elinduljon utána... JURIJ LOTMAN metaforájával élve (ez élesebb, mint Guattari és Deleuze „kocsánya”) – a sebes hegyi patak sodrába sűrített energia helyett, mely medret váj magának a sziklába, ahol aztán majd engedelmesen csordogálnak a hegyi vizek – szétszóródott energiával van dolgunk, olyan ez, mint az aknamező energiája, ahol itt is, ott is robban a töltet, de ennek helyét és idejét nem láthatjuk előre.

A századforduló művészete azért élte át újításait avantgarde tevékenységként, mert a modernizmus perspektívájából tekintett rájuk: ez a szellemi mozgalom a türelmetlenségből fakadt, mert a modernitás álmokóros csigatempóban váltotta valóra ígéreteit és az általa ébresztett reményeket. A modernisták komolyan vették ezeket az ígéreteket és reményeket; fenntartások nélkül és másoknál lelkesebben fogadták el azokat az értékeket, amelyeket a modern civilizáció emelt piedesztálra, s amelyek szolgálatára fölesküdték: az idő „vektorszerűségében” is sziklaszilárdan hittek, egy irányba mutat, nyilvánvalóan jelölhető mozgásnak látták az idő múlását – tehát hittek abban, hogy ami későbbi, az jobb is (muszáj annak lennie), ami pedig korábbi, az rosszabb (retrográd, elmaradott, korcs). Nem más értékek és más világnézet, hanem a fölgyorsult tempó nevében üzentek hadat a készen talált világnak: azt írták zászlajukra: hic Rhodos, hic salta – szavadat adtad, tartsd be az ígéretedet. De csak annyiban tudtak hadat üzeni ennek a világnak, amennyiben elfogadták az előfeltevéseit, vagyis hittek a történelmi haladásban és abban, hogy az új létezők megjelenése elavulttá teszi a régi, készen talált létezőket, és megfosztja azokat létjogosultságuktól. A modernisták arra hajtottak, hogy megsarkantyúzzák a történelmet, buzgón lapátolják a szentet a történelem lokomotívjába.

STEFAN MORAWSKI mindenre kiterjedő leltárba foglalta azokat a jellemző jegyeket, amelyek összekötötték a művészeti avantgarde legkülönbözőbb csoportjait: mindegyikük útját a pionírok szellemisége ragyogta be, fenntartásokkal, bizalmatlanul és kritikusan tekintettek a készen talált művészetre és a társadalmi élet egészében betöltött szerepére, lenézték a múltat és gúnyt űztek kánonjaiból, buzgón „teoretizálták” saját kezdeményezéseiket, mélyebb, történelmi jelentőségű értelmet kerestek bennük, a forradalmi mozgalmak példáját követve mindannyian hajlamosak voltak csoportosan tevékenykedni, társaságokat és pártokat alapítottak; s végül mind jóval messzebbre tekintettek vállalt ügyeiknél, nemcsak a művészet avantgarde-jának tartották magukat, hanem magát a művészetet is a társadalmi haladás legtávolabbra kitolt előőrsének, a jövő hírnökének tartották, ami körvonalaiiban már előlegezi a holnapot – néha pedig faltörő kosznak vélték, ami szétzúzza a történelem útján tornyosuló akadályokat.

A fenti leírásból az következik, hogy a modernisták „plus modernes que la modernité elle-même” voltak; a modern civilizáció tekintélye bujtogatta és jogosította föl cselekvésre őket. Mint a modern civilizáció – csakhogy még annál is inkább –, a fronton éltek; mint ez a civilizáció – csakhogy még annál is inkább –, a tradíciónak csak annyiban vették hasznát, hogy abból tudták meg, min kell túllépni – a határok pedig azért léteznek, hogy behatoljanak mögéjük. Egyébként a tudományból és a technikából, a modern antitradicionális legönfejűbb és legelszántabb rohamosztagaitól merítettek ihletet (onnan vették azt a jogukat is, hogy szigorú ítéleteket hozzanak): az impresszionistákat a Newton elveit tagadó optika, a kubistákat az antikartezianus relativitáselmélet, a szürrealistákat a pszichoanalízis, a futuristákat a robbanómotor és a futószalag lelkesítette.

A modern civilizáció nélkül aligha tudjuk elképzelni a modernistákat. Azt akarták szolgálni; nem az ő bűnük volt, hogy úgy kellett ráerőltetniük szolgálataikat. Azokat vádolták, akik a haladás logikájával szembeszegülve is ragaszkodtak a már érvényüket veszített kánonokhoz, az elavult ízlésű embereket (vagyis azokat, akiknek az ő felfogásuk szerint nincs ízlésük), akik nem tartanak lépést, nem akarnak lépést tartani az avantgarde-dal; megvetően és sértően vaskalaposoknak, filisztereknek, kispolgároknak, csöcseléknak titulálták őket. Megtagadták tőlük azt a jogot, hogy állást foglaljanak művészeti kérdésekben, hisz ők természetükből adódóan a múltat képviselik, ami már elvesztette létjogosultságát, a tekintélyéről nem is beszélve.

A modernisták képezni, nevelni, téríteni akarták az éretleneket, fejletleneket, elmaradottakat, hiszen csak tanító és térítő minőségükben őrizhették meg vezető pozíciójukat. Haragjuk a tanító gyötrelmeiből fakadt, akinek minden energiáját fölemészti a tanítványok nehéz fölfogása és szellemi zűrzavara. De a tanulók (amíg megmaradnak tanulóknak) képtelenek lépést tartani tanítójukkal, akárcsak a megtérítettek (amíg meg nem térnek teljesen) a hittérítővel – mindig van hátuk a háborgásra. De még rosszabb, ha váratlanul túl könnyűnek bizonyul a lecke a tanulók számára, ilyenkor eltűnik a határ a tanító és a tanuló, az élcsapat és az üldözöboly, az elővéd és a menetszlop között. Ha a növendékek megtapsolják nevelőiket ahelyett, hogy lázadnának ellenük – ez biztos jele annak, hogy nem voltak elég radikálisak a tanok, bűnös módon alábbhagyott a nevelők

* Postmodernity and its discontents. New York, New York University Press, 1997 c. könyvből (lengyelül: Ponoowoczesność jako źródło cierpień. Warszawa, Sic!, 2000)

ébersége, megengedhetetlen kompromisszumokat kötöttek a filiszterek elleni keresztes hadjárat során. Ilyenkor kétségessé válik, hogy egyáltalán avantgarde-e az avantgarde, megilleti-e még a szellemi vezető szerep, diktálhatja-e a jó ízlést, intézhet-e kirohanásokat a nyárspolgárok ellen, elfoglalhatja-e a hittérítő pozícióját.

Tehát az avantgarde-ban az a paradox, hogy a bukás jelének tekinti a sikert, a kudarc viszont meggyőzi arról, hogy jó úton jár. Az avantgarde szenved a társadalmi elismerés hiányától – de még jobban fáj neki a taps és a népszerűség. Tehát érve helyességét és a megtett út radikalizmusát magánya mélységén és az elutasítás heveségén méri, amit azoktól kap, akik megtérítésére fölesküdt. Minél inkább köpdösik és ócsárolják, annál biztosabb a dolgában az avantgarde... A csöcselék tapsától való félelmében lázasan keresi az újabb és újabb, egyre nehezebben elfogadható művészi formákat. Ami csak eszköz lett volna a cél eléréséhez, átmeneti állapot, észrevétlenül változik legfőbb céljá és ideális állapotá; a végeredmény pedig azt mutatja – a modernisták hangzatos kijelentései ellenére (amint azt nemrég észrevétellezte JOHN CAREY, olvasói nagy fölháborodására) –, hogy az európai értelmiség élcsapata komoly erőfeszítéseket tett arra, hogy „elszakítsa a tömeget a kultúrától”, s mintha „a modern művészetnek az lenne a legalapvetőbb funkciója, hogy két osztályba sorolja a közönségét: az egyikbe azok tartoznak, akik megértik, a másikba pedig azok, akik nem”. Semmi másra, csakis arra ment ki a játék, mondja Carey, hogy tartsák a távolságot

és megőrizték az értelmiség felsőbbrendűségét (amint azt már korábban PIERRE BOURDIEU sugallta, a művészeti kultúrában mindig erre megy ki a játék...). E paradoxonban rejtett a bukás csírája (nem véletlenül írta Benjamin, hogy az öngyilkosság jegyében született a modernitás). A vész pedig egyszerre kétfelől érkezett. Ha nem fokozza a tempót az avantgarde, nem menekülhet a csöcselék elől, amit megvetett, föl akart világosítani, ugyanakkor félt is tőle. A piac meg gyorsan kiszagolta, hogy az elítélés szimbóluma lehet az „érthetetlen” művészet, ezért arra törekedett, hogy aki a közvélemény tudtára akarja adni státusa emelkedését, és van is erre fedezete, az könnyedén megtehesse, elég, ha rezidenciáját a kultúra legújabb vívmányaival ékesíti, amelyekre más, közönséges és faragatlan halandók iszonyattal és döbbenettel tekintenek – ezzel demonstrálván jó ízlésüket (“saját kultúrájukat”) és a távolságot, ami elválasztja a „kultúrával” és ízléssel nem rendelkező plebstől. PETER BÜRGER szerint az üzleti siker mért halálos csapást az avantgarde-ra – a „művészeti piac” villámgyorsan „inkorporálta” az avantgarde művészetet. Az avantgarde e paradox vonása a disztinkció szimbólumává tette a modern művészetet, s pontosan e minőségében talált vásárlói tömegére a gazdagodó, de bizonytalan társadalmi pozíciójú polgárságban. Az avantgarde mint művészet erőfeszítése az alkotók szándékainak megfelelően továbbra is sokkolhatta közönségét; ugyanakkor mint a rétegződés és az önigazolás eszköze mégiscsak folyamatosan növekedő kereslet és kritikátlan ajnázás tárgya lett. A taps (sőt, a művészet szinte istenfélő imádata), amire az avantgarde vágyott, s ugyanakkor félt is tőle, mint a tűztől – fölhangzott, de a cselédlépcsőn jött ez a siker; nem mint a modernista misszió diadala, nem mint a megtérés bizonyítéka, hanem mint a lázas keresés, a felsőbbrendűség megvásárolható szimbólumai iránti vágy gyümölcse olyan világban, ahol talajt vesztek a hagyományos identitások, az identitás megteremtése pedig a gyökértelenek életének legfőbb feladata lett. Nem is annyira azok „szívták magukba” az avantgarde művészetet, akiket nemesbítő hatásával maga mellé állított, hanem inkább azok, akik a benne tükröződő dicsfényben akartak sűtkérezni. A csapda elől pedig csak az időbe lehetett menekülni. Előbb-utóbb falba kellett ütközniük, mert az átlépendő határok és a szétzúzandó akadályok készlete nem volt kimeríthetetlen. Az avantgarde eposz vége, állítja UMBERTO ECO, az üres vagy elszenesedett vászon volt, de Kooning rajza, amit Rauschenberg kiradírozott, az üres galéria egy Yves Klein-kiállítás megnyitóján, a Kassel alá ásott verem, Walter de Maria

Műtárgyak a Nemzetközi Modern Művészeti Kiállításról
Armory Show © Fotó: Rosta József





KAZIMIR MALEVICS
 Az Utolsó Futurista
 kiállításának gyűjteményéből
 © Fotó: Rosta József

műve, a csönd Cage szalagján, a teleíratlan papírlap. A művészet mint permanens forradalom vége az önmegsemmisítés volt. Elérkezett a pillanat, amikor már nem volt hová menekülni.

Tehát egyszerre jött kívülről és belülről a vég. A világ nem hagyta, hogy eltávolodjon az avantgarde; nem is volt már mit megsemmisíteni ahhoz, hogy romokból emeljenek remetelakot. Mondhatni, az avantgarde elvileg modern, de (akaratlanul ugyanakkor elkerülhetetlen) következményeit tekintve posztmodern volt.

A mai posztmodern világban félreértés lenne avantgarde-ról beszélni, bár egyik-másik művész követheti a Sturm und Drang korszakban kidolgozott stratégiákat; de ez most már inkább póz, mint szellemi alkat, elvesztette régi értelmét, üres, nem jövendő semmit és nem kötelez semmire, inkább a nosztalgia, mint a póffeszkedő gögő tünete, a lelkiérőhöz pedig végképp semmi köze. A „posztmodern avantgarde” fogalma „*contradictio in adiecto*”.

A művészeti stílusok és műfajok sokfélesége ma már nem a közös térre vetített időkoordináták szerint rendeződik; a stílusok nem oszthatók haladókra és elmaradottakra, újakra és elavultakra; az új ötletek, ha egyáltalán akadnak ilyenek, nem azért jönnek, hogy fölváltsák a korábban alkalmazott stílusokat, hanem mellettük vegetálnak, helyet próbálnak találni maguknak a művészet zsúfolt, szűkös színpadán. Amikor a szinkronia kiszorítja a diakroniát, az öröklést pedig fölváltja az együttes jelenlét, és az örökkévaló jelen foglalja el a történelem helyét – nincs már keresztes hadjárat, csak konkurenciaharc, szó sincs küldetésről, gyámkodásról, egyetlen igazságról, ami számúzi a féligazságokat. Minden stílusnak, legyen az régi vagy új, ugyanazokkal az eszközökkel kell kivívnia létjogosultságát, ugyanazok a törvények vonatkoznak rájuk, mint a kulturális termékek legtöbbszörére, amelyek, GEORGE STEINER találó meghatározása szerint, „maximális feltűnéssel és azonnali eltűnéssel” kalkulálnak (a túltelített piacon borzasztó nehezen tudja fölívni a figyelmet magára az ember, aztán meg gyorsan szabaddá kell tenni a standokat a figyelmet követelő új áruk számára). Ahol pedig a konkurencia diktál, ott nincs helyük céheknek, társasköröknek vagy fegyelmezett, tisztaságukat féltékenyen őrző iskoláknak, melyeket a szent háború korában hívtak életre – vagyis közösen megfogalmazott és közösen őrzött kánonoknak, elveknél sincs helyük. Minden mű a nullpontról startol, és nem gondol az utókorra, elfelejtette azt a baudelaire-i szabályt, hogy az újító szellemű művészetnek „in spe” klasszikusnak kell lennie.

Az olyan kategóriák, mint a vaskalaposság, filiszterség, közönségesség főszerepet játszhattak Balucki vagy Zapolska drámáiban, a kereslet és kínálat posztmodern kakofóniájába viszont nem illenek bele. Hogy lehet itt cezúrát beiktatni, ha az újdonság már nem kötődik (ahogy régebben, a modernizmus korában kötődött) a forradalomhoz, az újítás a haladáshoz, az újítás elutasítása pedig az elmaradottsághoz, sötétséghez? A haladás vízióján alapultak azok az objektívnek vélt ítéletek, amelyek alapján megállapítható, mi művészet és mi nem, mi a jó művészet és mi a rossz – e kétségbevonhatatlan ítéleteket pedig dicsfényként öveztek mindazok véleményei,

akik a haladás nevében szólaltak meg. Ha híján vagyunk ilyen igazságnak, a legelismertebb galériák és koncerttermek védjegyére kell hagyatkoznunk – gyanítja például HOWARD BECKER vagy MARCIA EATON –, és össze kell hasonlítanunk az általuk forgalmazott művek árát (ami egyébként ugyanoda vezet). Azzal a társadalom-differenciáló erővel, ami egykor az avantgarde diadalához/kudarcához vezetett, most nem annyira a műalkotás, mint inkább a hely rendelkezik, ahol beszerezhető, no meg a vételár. Ilyen szempontból a műalkotások nem különböznek más, szintén piacon terjesztett státuszszimbólumoktól. Miben áll hát az avantgarde utáni posztmodern világban a művészet sajátossága?

Az avantgarde (vagy általában véve a művészeti modernizmus) kora a művészet mint a történelem rohamosztaga fogalmát hagyta az utókorra. Az avantgarde forradalmi tevékenységként élte át az alkotást (közismert, hogy az avantgarde művészek többsége rokonszenvezett a forradalmi mozgalmakkal, legyenek azok jobb- vagy baloldaliak, itt találtak rokon lelkeket és közös célokat; egyébként e bensőséges érzelmeket rendszerint nem viszonyították a politikusok, mert gyanakvással tekintenek mindazokra, akik a pártfegyelem fölé helyezik az elveket és a kánonokat, ráadásul az köti le minden energiájukat, hogy tömegtámogatást szerezzenek, tehát természetükből adódóan hajlamosak a populista hangvételre, így szívesen szolgálnak ki olyan ízléseket, melyek elpusztítására fölesküdtött az avantgarde).

A művészetnek kellett olyan formákat erőltetnie a valóságra, amilyenekhez magától, segítség nélkül nem juthatott volna.

A mai művészet, a változatosság kedvéért, kevés áhítattal csügg a valóságon; jobban mondva maga is valóságos, s bőven elég neki ez a valóság, a művészet valósága. S ebből a szempontból a művészet osztozik a posztmodern kultúra sorsában, az pedig Baudrillard meghatározása szerint

a szimuláció, nem pedig a reprezentáció kultúrája. A művészet a számos alternatív világ egyike, ezek mindegyike hallgatólagosan elfogadott előfeltevések halmazával, valamint az ezek „igazolását” és újratermelését szolgáló procedúrákkal és mechanizmusokkal rendelkezik. Értelmetlenné válik az a kérdés, hogy melyik valóság „valóságosabb”, melyik ősi és melyik újabb keletű, melyikhez igazodjon a másik, melyiken mérheti le korrektségét; de még ha szokásához híven föl is tesz ilyen kérdéseket az ember, akkor sem világos, hol keresendő a válasz (a szimuláció, mondja Baudrillard, nem színlelés; ha betegséget, pszichoszomatikus fájdalmat szimulál a páciens, megválaszolhatatlan az a kérdés, hogy „tényleg” szenved-e).

A posztmodern művészet kivívta függetlenségét a művészetten kívüli világgal szemben, elődei nem is álmodhattak ekkora szabadságról. Ugyanakkor e példátlan szabadságnak ára volt, a művész kénytelen volt földadni azt az elképzelését, hogy ő törí az utat a világ előtt. Ez nem azt jelenti, hogy a mai művészet elvesztette – tényleges vagy vélt – „társadalmi hasznosságát”. Schönberg radikalizálta Gautier „művészet a művészetért” szlogenjét, mondván, hogy semmi sem lehet művészet, ami hasznos – de még ez a radikális tétel sem határozza meg a művészet helyzetét a posztmodern világban, ahol már maga a „társadalmi hasznosság” fogalma is értelmetlenné válik, mivel azon a területen, ahol a művészet operál, korántsem világos, sőt nem is látszik világosnak, mi válna hasznára s mi ártana a társadalmi életnek. Pontosabban fogalmazva, az a fajta, a társadalmi léttől függetlenítő szabadság, ami megadatott a művészetnek, nem tesz eleget Gautier követelményének. A függetlenség nem jelent autonómiát, pedig a „művészet a művészetért” szlogen pontosan autonómiát, önrendelkezési jogot követel, nem az élet más aspektusaihoz fűződő kötelek elszakítására biztat. A modernisták az élet irányítójának, néha diktátorának, nem pedig szolgálólányának képzelték a művészetet. E szerep betöltéséhez elengedhetlenül szükséges volt az önmeghatározás joga, maguknak kellett meghozniuk törvényeiket és meghatározniuk alapelveiket. Gautier szlogenjének csak az avantgarde művészetre vonatkoztatva volt értelme.

A függetlenség nem azonos az autonómiával, és a művészetten kívüli világgal szembeni felelősségtől/kötelességtől való szabadulás nem feltétlen azonos az önrendelkezéssel. Mint Baudrillard mondja, manapság a művészet nagysága az általa keltett visszhanggal mérhető (annál nagyobb a mű, minél népesebb a közönsége). A művészeti esemény jelentőségét nem a hangerő vagy a képi kifejező erő, hanem a reprodukálók súlya és a másológépek teljesítménye határozza meg – de nem a művészek birtokában vannak a hangszórók és a reprodukciós eszközök. Ezt az új helyzetet Warhol képezte le művészetében: olyan technikákat talált ki, amelyek maradéktalanul főlismérhetők az eredeti fogalmát, eleve csak kópiákat állíthatnak elő, hiszen csak az számít, hány kópia kelt el, nem pedig az, mit sokszorosítottunk.

Ebben a helyzetben az avantgarde aligha ismerne rá a maga beteljesült programjára, a szociológus viszont föllismerheti benne az avantgarde praxis (akaratlan) következményeit.

Leeds, 1994 májusában

Lengyelből fordította Pálfalvi Lajos

Berecz Ágnes

A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai*

Balkon
2002/1

Időhatárok

Mindenekelőtt azt kellene tisztáznunk, hogy mit értünk kilencvenes éveken. Elég evidensen tehetjük az elmúlt évtized kezdetét 1989-re, a korszakzáró és szimbolikus Nagy Imre-temetés és a köztársaság kikiáltásának évére, de 1990-re, az első szabad választás és a berlini fal lebontásának idejére is. Hogy a szimbolikus 1989-es év a kulturális élet és a művészeti produkció szempontjából éles cezúrát jelent-e vagy sem – azaz, hogy a politikai változás együtt jár-e kulturális töréssel –, nyilvánvalóan politikai vélekedés kérdése.

Ugyanakkor 1990 a szűkebb művészeti életet tekintve is elég sűrűnek tűnik ahhoz, hogy kézenfekvő korszakhatár legyen: ez év januárjában indult el Sinkovits Péter főszerkesztésében, állami támogatással, de alapítványi keretek között a Művészetből lett Új Művészet, ekkor jött létre a budapesti Ludwig Múzeum, és ebben az évben volt a Képzőművészeti Főiskola – azóta sokak által „reform”-ként emlegetett – reformja is. Az Új Művészet az euroatlanti régió kortárs művészetének produktumaival való foglalkozást akkor még programszerűen és nagy lendülettel vállalta fel, a főiskolai reform pedig nemcsak a médiaművészet oktatásának intézményes kereteit teremtette meg, de a kádárizmus alatt tilalom alatt álló neo-avantgárd művészeket is katedrához juttatta. Ekkor, 1990 körül vesztette el értelmét a hivatalos és nem-hivatalos művészet közötti régi distinkció is, más kérdés, hogy rövid időn belül kiderült, hogy ez a különbségtétel korántsem korszakspecifikus.

Ami az ún. kilencvenes évek végét jelenti, azt könnyen tehetjük 2000-re, a nagy áttekintő és részben Magyarországon, a Ludwig Múzeumban is bemutatott Kelet-Európa kiállítások évére. Úgy tűnik, hogy az ezeket a kiállításokat koncipiáló és szponzoráló EU tagállamok művészetszínálói az *After the Wall*-al (Moderna Museet, Stockholm), a *L'autre moitié de l'Europe*-pal (Jeu de Paume, Párizs), az *Aspekten Positionen*-nel (Museum Moderner Kunst, Bécs) és a hozzájuk kapcsolódó konferenciákkal, szimpóziókkal pontot tettek az egykori szovjet-blokk kilencvenes éveire. Az impozáns, ezredfordulós dátum megakillitásai a Közép- vagy Kelet-Európa iránti, a 90-es évek közepén kihűlt lelkesedés maradványait igyekeztek kihasználni, és inkább kevesebb, mint több sikerrel fel is éleszteni. A kelet-európai művészet kulturális konjunktúrája ezekkel a régió-specifikus kiállításokkal deklaráltan véget ért. De a 90-es évek végét köthetjük egy másik eseményhez is: a New York elleni támadáshoz, illetve a várható politikai és gazdasági változásokhoz. A hidegháború praxisát és retorikáját felelevenítő nagyhatalmi politizálás újfajta megjelenése és a globális gazdasági recesszió markáns korszakhatárnak ígérkezik. A 90-es évek az EU-országok politikai és kulturális nyelvében gyakran mint az „átmenet éveit” jelennek meg. A „fordulat éveit” és az „átmenet éveit” közé ékelődő második világháború utáni Kelet-Európa a 90-es évek óta ugyan már nem kurzustéma az amerikai és nyugat-európai egyetemeken, megjelent viszont egy új, tranzitológia néven ismert terület, amely – egyelőre egyetemi katedrákkal támogatott művelők nélkül – a kelet-európai országok elmúlt évtizedbeli szocio-kulturális folyamataival és jelenségeivel foglalkozik.¹

Úgy tűnik, hogy a traumatikus politikai, gazdasági változások és az ezeket tematizáló nemzetközi diskurzusok révén az egykori szovjet blokk 90-es éveit jól elkülöníthetőek, és így a magyarországi művészeti élet itt bemutatandó egy szegmensének is időhatárai lehetnek. Bár a kortárs műkritika gyakorlata és a művészettörténet tapasztalata számtalanszor bizonyította, hogy évtizedes korszakhatárok mentén

* A szöveggel kapcsolatos észrevételeikért és tanácsaikért András Editnek és Molnár Editnek tartozom köszönettel.

1 A tranzitológia bőséges irodalmából áttekintésül lásd többek között: Rudolf Takács: *Transitology: Global Dreams and Post-Communist Realities*, Central Europe Review, vol. 2. no. 10. 13 March 2000, <http://www.ce-review.org>; *The Gains and Losses of the Transition to Democracy*, Social Research, vol. 63. no. 2. (Summer 1996). Kultúra és tranzitológia kérdéseirhez: Nebojša Jovanovic: *A Prejudice in the Culture*, <http://www.eicp.net/diskurs>

csak meglehetősen behatárolt és sok ponton vitatható beszédmódok állnak rendelkezésünkre, mind a kiállító-intézmények, mind a művészettel való foglalkozás egyéb terepei és gyakorló úja és újra megkísérlik az évtized művészete címszó alá sorolni az általuk tipikusnak tartott jelenségeket. Az 1991-es Magyar Nemzeti Galéria-beli *Hatvanas évek*, az Ernst Múzeum 1994-es *80-as évek* kiállítása és a székesfehérvári Csók Képtár *Művek és magatartás, 1990–1996* című 1997-es kiállítása nemcsak az áttekintő, esetleg adósságtörlesztő évtized-kiállításokra ad példát, de – az első két esetben – az ezek nyomán kialakult éles viták a műfaj problematikuságát is jelezték. A 60-as évek és a 80-as évek kiállítást követő polémiák a módszertani kérdéseken keresztül elsősorban arra adtak, illetve adhattak volna lehetőséget, hogy szembesítsenek a múlt- konstruálás és az utólagos érték-konstitúció folyamatának mindenkori nehézségeivel és történetiségével.

Kinek kortárs, kinek nem

A „90-es évek művészete” terminus időhatárainak tisztázása után is felmerül persze a kérdés, hogy ez a fogalom vajon az évtized művészeti produkciójának egészére, vagy azon belül csak a kortárs művészetre vonatkozik-e. A magyarországi kritikában András Gábor fogalmazta meg azt a tézist, miszerint a kortárs művészet alatt nem egy adott időszakban egymás kortársaiként dolgozó művészek összességének a műveit értjük, hanem a korábban „radikális”, „progresszív”, ma pedig a „mainstream” előtaggal illethető és különféle értékpreferenciák alapján privilegizált és kanonizált művészet létrehozóit és műveiket.² Az, hogy ki csinál kortárs művészetet és ki nem, ideális esetben a művészeti intézményeken és a műkritikán keresztül szerzett referenciák, legitimizációk révén látható. Akik a Ludwig Múzeum kistermében, a Studió

² Lásd. András Gábor: *Mi a mamco! (Örök katzenjammer)*, Nappali ház, 1998. 4. szám, 87-88. o. (Karl Kraus rovat)

NÉMETH ILONA, JÍRI SURUVKA
Meghívás, 2001, multimédia, installáció © Fotó: Rosta József



Galériában, a Trafóban, az egykori Bartók 32-ben, a Knoll, a Liget vagy az Óbudai Társaskör Galériában, a MEO-ban vagy a Francia Intézetben állítanak ki, nagy biztonsággal sorolhatóak a címszó alá. Az Ernst Múzeum, a Múcsarnok, a Dorottya, a Ludwig Múzeum, a Goethe Intézet vagy a Vízi-városi Galéria tárlatai – a magángalériákban és a bankokban rendezett kiállításokhoz hasonlóan – már nem minden esetben tartoznak ide. A kortárs művészet meghatározásának folyamatai a legkézenfekvőbbben a művészet definiálásának institutionális modelljével írhatóak le: ahogy műtárgy és művészet az, amit a művészeti intézményekben kiállítanak, megvesznek vagy eladnak, és amiről műkritikusok írnak, úgy kortárs művészet is az, amivel a megfelelő művészeti intézményekben ugyanezt csinálják. Részben ennek is köszönhető, hogy a megfelelő intézményi struktúra és az ezzel járó tevékenység híján a kortárs művészet Budapesten kívüli reprezentációja minimális. A mindenkor kortárs művészet mellett már szinte hagyományosan elkötelezett székesfehérvári kiállítóhelyeket kivéve jórészt csak a pécsi kisgalériára, alkalmanként a Szombathelyi Képtárra és az 1997-ben Páldi Livia és Szoboszlai János vezetése alatt megnyílt dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetre szűkül.

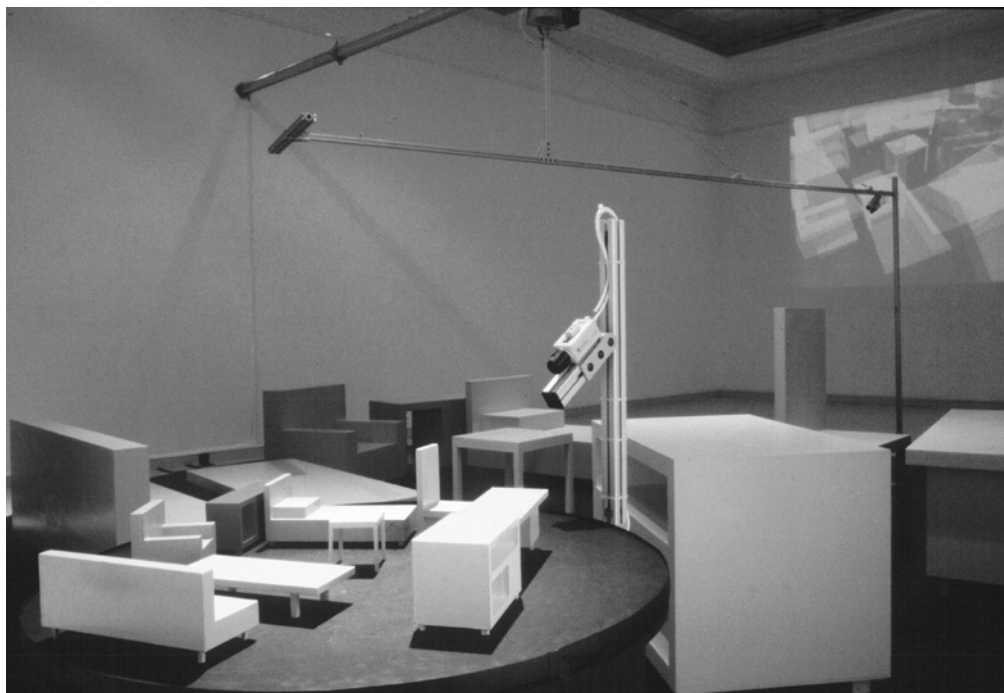


Mi a magyar?

Még egy, az eddigiekhez hasonlóan gyakran vitatott fogalom szorulhat pontosításra, az, hogy cikkünk vajon a 90-es évekbeli magyar kortárs művészetet vagy a 90-es évekbeli magyarországi kortárs művészetet tekinti-e át. Ha az Andrási-Pataki-Szűcs-Zwickl szerzőnégyes 1999-ben megjelent – Németh Lajos 1968-as *Modern magyar művészetének* címadási gyakorlatát követő – *Magyar képzőművészet a 20. században* című kézikönyve nem kínálna viszonylag közeli aporót a jelzőhasználattal való újbóli konfrontálódásra, a kérdés további taglalása nélkül maradhatnánk a „magyarországi” jelzőnél, mondván, hogy a művészek működésének helye, kulturális és társadalmi közege, és nem pedig a „magyar” jelző által implikált nemzeti, etnikai stb. hovatarozása az elsődleges. Így mielőtt továbbmennénk, talán nem fölösleges, ha néhány, az 1999-es kézikönyv jelzőhasználatával (is) kapcsolatos sajátosságot szövé teszünk. Az egyik a szerzőknek a címválasztással kapcsolatos, meglepően problémátlannak tűnő attitűdje. Ha a magyar jelző minden magyarázat nélküli szerepeltetését Németh Lajos példája indokolja, akkor felmerül a kérdés, hogy a szerzők vajon realizálták-e azt a különbséget, ami a cím 1968-as és 1999-es használata között fennáll. Míg Németh Lajos munkájának esetében nem zárható ki a címválasztás indokai közül az, hogy 1968-ban a „modern magyar művészet” cím több szempontból – és éppen a nemzeti művészet és a nemzeti függetlenség 19. századi definíciója értelmében – szubverzívnek volt tekinthető, addig a magyar jelző 1990 utáni minden magyarázat nélküli használatát semmi nem indokolja. Másrészt figyelmet érdemel, hogy a könyv angol nyelvű verziójában is előforduló hivatkozások a környező országokban született magyar művészekre véletlenül se országnevek, hanem per Erdély és Vajdaság történeke, vagy hogy a 2001-es velencei Biennálén Szlovákiát képviselő és Magyarországon is gyakran kiállító Németh Ilona kommentár nélkül, azaz a „a szlovákiai Dunaszerdahelyen (Dunajska Sreda) élő” előtag nélkül szerepel a könyvben. Mindez gyanúsan közel áll ahhoz a 19. század vége óta fennálló, de mára tarthatatlanná vált gyakorlathoz, amely a magyarországi művészetbe egy paternalizáló gesztussal, a kulturális kisajátítás mintáira emlékeztető módon vonja be az ország határain kívül élő művészeket.

Van azonban egy másik, a kortárs művészet produktumait érintő vonatkozása is az alcímbe kérdésnek, az, hogy vannak-e a magyarországi kortárs művészet körébe tartozó műveknek olyan speciális vonásai, amelyek egyértelművé vagy legalábbis láthatóvá teszik azt, hogy ezek a művek a 90-es évekbeli Magyarország kulturális és társadalmi praxisának részei. Nem véletlen, hogy ez a kérdés éppen a 90-es évekbeli kortárs művészet kapcsán merül fel a leggyakrabban.

A már itthon is egyre nagyobb számban látható nemzetközi kortárs művészeti kiállítások, az előzőekhez képest nagyobb számban – persze még mindig nem eléggé – hozzáférhető katalógusok, könyvek, folyóiratok, egyre gyakoribb utazások és külföldi csereprogramok, de főként az internet és a kommunikációs technológiák fejlődése révén évtizedek óta először vált lehetővé a művészek, a kritikusok és a közönség szélesebb rétegei számára, hogy a magyarországi kortárs művészet és a nemzetközi szcéna műveit együtt lássák, azaz



PERRY HOBBERMAN
System Maintenance, 1998 © Fotó: Rosta József

viszonylag pontos képet alkossanak arról, hogy milyen az, amit itthon, és milyen az, amit máshol csinálnak.

A munkák összehasonlítása az esetek egy kisebb részében annak felismeréséhez vezet, hogy vannak olyanok, amelyek félreismerhetetlenül és egyértelműen tematizálják alkotójuk földrajzi, kulturális és/vagy etnikai hovatarozását – elég, ha a New Yorkban élő, perzsa Shirin Neshat csadort viselő muszlim nőket ábrázoló munkáira, az ukrán Arsen Savadov és Georgij Senchenko szénbányászokról készült fotósorozataira vagy a New Yorkban és Londonban élő japán művész, Mariko Morinak a japán sci-fi képregényeket idéző számítógépes printjeire gondolunk. Tegyük gyorsan hozzá: Shirin Neshat műveiben, hogy csak egyik példánknál maradjunk, nem Irán vagy a muszlim kultúra reprezentációja, hanem az iráni nők és a muszlim kultúra kapcsolatáé jelenik meg – hogy a kettő nem ugyanaz, amellet talán nem szükséges érvelni. A példa arra is felhívja a figyelmet, hogy a nemzeti, nyelvi és kulturális önazonosság megjelenítése nem választható el az identitás többi vonatkozásától, a választott példánál maradvá, a nemi identitás kérdésétől. Ha a magyarországi kortárs művészet produktumain számon kérjük a meglehetősen bizonytalan „magyarországiság” megjelenítését, felmerül a kérdés, hogy nem szűkítjük-e le az önazonosság megfogalmazását egy kategóriára, és nem generalizálunk-e túlságosan? Felmerül persze az is, reprezentálható-e, és ha igen, hogyan a magyarországi kortárs művészet specifikussága a misztikus vadkelet-kép, a kelet-európai ún. speciális érzékenység és a pirospaprika magasztalása nélkül, azaz elkerülhető-e, hogy a művek és a művészek antropológiai tárgyként, a periférián lévőik igyekezetével definiálják magukat egy vélt vagy valós, de egyre kevésbé lokalizálható centrum számára? És ha ez történik, az vajon a szintén egyre kevésbé definiálható mainstreamhez visz közelebb, vagy inkább a provincializmushoz, esetleg egyenesen a nemzeti hagyományba való bezárkózáshoz?

A munkák összehasonlítása az esetek nagy részében annak felismeréséhez vezet, hogy alapvetően sokkal kevesebb és nehezebben artikulálható különbség van egy fiatal és nagyvárosi környezetben élő magyarországi, lengyel, brit, dél-afrikai vagy brazil művész művei között, mint azt esetleg várnánk. De hogyan is lehetne, amikor mindannyian ugyanazokat a filmeket nézik, ugyanazokra a művészeti magazinokra kíváncsiak, ugyanolyan mobiltelefont használnak... Az, hogy egy lengyel, egy brazil, egy brit vagy egy magyar művész nagyon hasonló módon ésszel egy sokban hasonló világot, részben természetesen vezet ahhoz, hogy műveik is hasonlóak lesznek. A kérdés az, hogy van-e különbség az egyes munkák között, és ha igen, az hogyan fogalmazható meg a gazdasági globalizációtól nem független művészeti világban? A kérdés fontosságát és aktualitását mi sem mutatja jobban, mint az, hogy a 90-es évekbeli művészeti élet egyik legfontosabb művekben és kritikában egyaránt megjelenő diskurzusa éppen az identitások (regionális, kulturális, nemi stb.) kérdésére vonatkozik. Ha feltesszük azt a kérdést, hogy mennyiben magyar Lakner Antal vagy Németh Hajnal művészete, akkor következik néhány másik is: mennyiben skót Douglas Gordoné? Honnan tudjuk, hogy Janet Cardiff kanadai angol vagy Pierrick Sorin breton, ha csak a katalógusok életrajzi adataiból nem? És hogyan jelenik meg Libera vagy Katarzyna Kobro lengyelisége abban, amit csinál?

Kevés dolog áll távolabb tőlem, mint hogy a késő kapitalizmus és a globalizmus egyik termékének és hivatkozási alapjának tartott transznacionális identitás szószólója legyek, de felmerül a kérdés, hogy ha a magyarországi kortárs művészet produktumain általában és összességében kérjük számon a nemzeti jelleget, a közegspecifikus, a csak ránk, itt élőkre és itt szocializáltakra jellemző sajátosságokat, nem követjük-e reflexió nélkül, ahistorikusan és a politikai következményeket figyelmen kívül hagyva azt a művészettörténeti hagyományt, amely Riegl-től, Chasteltól, Panofskyn át – Gerevich Tibort talán jobb nem is említeni – a nemzeti jelleget, a lokális specifikumot a művek értelmezésében elsődleges magyarázó erővel ruházta fel? Persze kérdehetnénk azt is, hogyha a nemzetek felett álló transznacionális identitás elfogadása mellett érvelünk, nem követjük-e az avantgárd művészetet uniformizáló, mainstream-diktáló, elitista univerzalizmusát? És ha igen, akkor nem védhető-e ez egy a globalizálódásra etnikai szegregációval és újnacionalizmussal válaszoló világban?

Ha a 90-es évek magyarországi kortárs művészetéről van szó, az avantgárdra való hivatkozás különösen indokoltnak tűnik: a közegspecifikusság számonkérésekor ugyanis azzal is számolnunk kell, hogy a mai hús –, harminc –, negyvenévesek egy olyan kortárs művészeti szcénában szocializálódtak, amelynek vezér-narratívája és követelményrendszere nem a magyarországi művészet jellegzetességeire, hanem az akkori nyugat-európai művészettel való lépéstartásra, a fölöttébb problematikus egyidejűségre, a mainstreamhez való minél evidensebb hasonlóságra fókuszálódott. Lehet, hogy ezzel a 80-as évekbeli művészetet is erősen meghatározó örökséggel vagy hagyománnyal a hátunk mögött, egy globalizálódó világ közepén prompt és problémátlan válaszok számonkérése helyett inkább kérdéseken kellene gondolkodnunk.

Párhuzamos történetek

A mester-narratíva örömteli hiányában a 90-es évek magyarországi művészete sokféle, egymással párhuzamos történetet konstruáló megközelítésben és olvasatban tekinthető át. Ha egy, a művészettörténet stíluskorszakainak és a műnemeknek rendszeréből eredő, és az 1980-as évek elejéig a kortárs művészet kritikáját leginkább meghatározó klasszikus olvasattal kezdenénk, akkor arra a kultúrzsurnalisztikai jellegű megállapításra juthatnánk, hogy technikai hordozók, műnemek vagy formai jegyek tekintetében a kortárs művészeti szcéná elmúlt évtizedbeli művei zavarba

ejtően sokfélék. Van azonban néhány vonása a periódus kortárs művészetének, amely korszak-specifikusnak tekinthető, nemcsak Magyarországon, hanem a nemzetközi művészeti életben is. Ezek közé tartozik például az installációművészet, a videó és a digitális művészet dominanciája, a festészet újbóli visszatérése, a fotó és a fénykép-narratívák újfajta megjelenése, a populáris kultúra és a reklám technikáinak és képeinek gyakori használata.

Ha trendek mentén akarjuk feltérképezni a tárgyalt korszakot, még az eddigieknél is nagyobb zavarban vagyunk, és csak homályos és pontatlan, hosszas magyarázatokat igénylő etiketteket tudunk használni. Maga a tény, hogy a még a 80-as években is használatban lévő és többé-kevésbé működő fogalomrendszer ma már nem használható, többet árul el a művészet 90-es évekbeli praxisairól, mintha megpróbálnánk a poszt-poszt-koncept, a ki tudja hányadszorra neoexpresszív, a sokadik új festészet, a neo-hiperreál, a neo-neo-dada és a neo-neo-pop vagy a tökéletesen semmitmondó tárgyművészet mentén keresgélni. Amit egy vázlatos felsorolás keretében mégis mondhatnánk, az az, hogy a 90-es évek művészetében megjelentek vagy dominánsá váltak a giccs, a populáris kultúra, a reklám, a kisa-játítás, a másolás technikai és kérdései; az identitások konstruáltságának lassú felismerésével talán párhuzamosan a nemi szerepek reprezentációja, elsősorban a nőművészek körében; a divat, a vizuális művészet, a film és zene köztes tereiben operáló művek; az interaktív installációk és a videó-installációk és -filmek; az esetenként többszerzős, dj-vel



DELI ÁGNES
Meglépett angyalok, Vízpróba © Fotó: Rosta József



együtt létrehozott hanginstallációk; a ready-made képeket újrashhasználó, a manipulált és a narratív sorozatokat alkotó fényképek; a művészeti intézményrendszer kritikájával, médiakritikával és a társadalmi kontextussal foglalkozó művek; a test képével és ennek dekontstrukciójával foglalkozó munkák stb.

A korszak egyik legfontosabb változása a nők térnyerése a megelőző évtizedekben dominánsan férfiak által képviselt mainstreamben, de lényegesen a művészi kooperáció, a szerzőség és esetenként az identitás kérdéseire reflektáló művészkettősök megjelenései, vagy a művészet köztéri, nyilvános szféra-beli funkcióinak átértelmezésére tett kezdeményezések is. A vázlatos felsorolás természetesen nem alkalmas arra, hogy fogalmat alkossunk vagy nevet adjunk a magyarországi 90-es évek művészetének – jobban járunk, ha műnemek, technikák, trendek, leszűkítő megnevezések helyett kritika, intézményrendszer és műkereskedelem hívószavai mentén, a művészeti élet struktúrájának és mechanizmusainak vizsgálatán keresztül tesszük ezt.

A kritika hült helyei

Kritika a már említett, 1990 januárja óta működő Új Művészetben, az 1993 novemberében megjelent, és a vizuális kultúra mellett színházzal és zenével is foglalkozó, Hajdu István főszerkesztése alatt álló Balkonban, a C³ elektronikus lapjában, a Mélyi József által szerkesztett Exindexen és legújabban az Andrási Gáborral az élén működő Műértőben, a HVG művészeti havilapjában jelenik meg. Alkalmanként találunk még kortárs kritikát a Beszélőben, az Oktogonban, képes magazinokban, mint a Playboy vagy a Cosmopolitan, napilapokban jóformán elvéve sem, az Élet és Irodalomban fájdalmasan ritkán vagy alig, a havonta megjelenő, viszonylag sokak által olvasott, highbrow újságokban, mint a Holmiban vagy a Kritikában szintén alig.

A jelenség szokásos, de elégtelen magyarázata szerint ez a magyarországi képzőművészetnek az irodalmi kultúrához képest mindenkor másodlagosságából ered. A magyarázat elégtelenségének oka egyrészt az, hogy a képzőművészeti kultúrát és helyét változatlan, konstansként és nem folyamatosan alakuló és alakított kondíciók és termékek mobil együtteseként kezeli, másrészt, hogy eltekint azoktól a periódusoktól, amikor ez a valóban és vélhetően akkor is második helyezett képzőművészeti kultúra, hacsak a műkritikát vesszük is figyelembe, mégis működésképesnek, nyitottnak és dialogikusnak tűnt. Ez utóbbi alátámasztására elég végiglapozni a Művészet és a Nyugat mondjuk 1910-es számait. Ha a magyarországi kortárs művészeti kritikáról gondolkodunk, érdemes feltenni a kérdést, kik azok, akik a 90-es években kortárs művészetről írtak? Kik a kritikusok? Professzionális, azaz főként kritikáirásból élő kritikus kevés van, ha egyáltalán – hogyan is lenne sok, ha egyszer a napilapok nem tartanak rá igényt? A nem professzionális kritikusok pedig vagy művészettörténészek vagy – a bevett, de fölöttébb kétséges terminus szerint – ún. művészeti írók. A megkülönböztetés az Új Művészet című havilapú ugyan, de sokat elárul arról, hogy a művészetről való beszéd hogyan szorította be magát vélt vagy valós ún. szakmai keretek közé, úgy, hogy a művészeti közeg izovaltságot panaszoló kritikusok talán észre sem veszik, hogy aktív részesei, ágensei az elszigetelődés fenntartásának, hogy a kritikát sokszor ugyanazok olvassák, mint akik írják. A Balkonban és főleg a Műértőben gyakori, hogy a kortárs művészeti kiállítás-kritikák szerzői „hivatalos” jogosítványok nélküli író, olvasó, gondolkodó, analitikus hajlamokkal és humorérzékkel is rendelkező ún. értelmiségiek, akik az esetek egy jelentős részében jobb szöveget írnak és érdekesebb dolgokat gondolnak a felszentelt művészettörténészeknél. A „mindenki maradjon a saját kaptafájánál” gyakorlata legalább két hamis feltevésen alapszik. Az egyik az, hogy a szakértő, azaz a művészettörténész ért mind a kortárs művészethez, mind a kritikáiráshoz, a másik: a kortárs művészettel való foglalkozáshoz és a kritikai tevékenységhez művészettörténész diploma, tudás és képzettség kell. Talán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy egyik sincs így. Az egyetemen alig kerül szóba a kortárs művészet, azok pedig, akiknek egy része kritikus is lesz, egyetlenség kritiká megírására sem kényszerülnek egyetemi tanulmányaik alatt. Másrészt a kortárs művészeti produktumok akár felületes ismeretében is elég egyértelműen kirajzolódik ezek kultúrák és diszciplínák köztisége ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen, hogy a művészettörténészi kompetencia nem feltétlen és kizárólagos garancia recepciójukhoz, megítélésükhöz, analízisükhöz. Az angol, a francia vagy a német nyelvterület kritikai gyakorlatának ismeretében pedig annak ismételtetése, hogy a kortárs kritikus tevékenysége interdiszciplináris jellegű, fölöslegesnek látszik.

Ezen a ponton válik kikerülhetetlenné, hogy szó essék arról, mit értünk kritika alatt a 90-es években Magyarországon. Vannak szövegek, amelyek a kétpólusú magyar kritika tipikus megnyilvánulásainak tekinthetőek, feladatuknak a mű értékelést tekintik, és ezt rendszerint a semmitmondó vállonvergetés, vagy ritkábban, a csak posztulatív kijelentésekre szorító dühös ledorongolás formájában teszik. Az ún. értékelés azonban mindkét esetben abban a hitben történik, hogy az adott mű objektív mércék és normatív elvárások alapján megítélhető. Vannak a többnyire csak a mű leírására és/vagy formai analizésére szorító kritikák, ebből van a legtöbb, amelyek általában nem vállalkoznak arra, hogy a mű(vek) és a művész(ek) művészeti, társadalmi stb. környezetét, kontextusát firtassák, vagy

hogy az adott kiállító-intézmény politikájának, döntéseinek a mechanizmusát – nem feltétlenül elutasítás formájában – tárgyalják. És van néhány, metodikáját tekintve különböző szöveg és esettanulmány, amely – szemben a műleírás vagy a modernista formalizmus hagyományával – a műveket és azok befogadásának módját a kulturális mezőben, a művészi és a társadalmi gyakorlatok kontextusában, azaz azok részeként kísérlik meg analizálni és kommentálni. Ez a fajta, politikai konnotációkkal teli – és már csak ezért is fenntartásokkal fogadott – szöveg és kritikai gondolkodás részben az új művészettörténetben, részben a kritikai kultúrában (cultural studies, critical theory) a posztstrukturalizmus nyomán megjelenő elméleti diskurzusokra referál, és ezekbe igyekszik bekapcsolódni.³ Nem véletlen tehát, hogy a lehető legritkábban fordul elő a magyar kritikai palettán. Ritkasága már csak azért is diszsonáns helyzetet teremt, mert a hazai kortárs művészeti szcéna bőven produkál olyan műveket, amelyek hol tudatosan, hol öntudatlanul implikálják ezeket a beszédmódokat és diskurzusokat.

A Polifónia (1993), a Vízpróba (1995) katalógusaitól és még néhány kiállítás/mű és szöveg esetétől eltekintve szinte alig ér egybe a művészeti praxis és az azt elemző, argumentáló, recepcionáló kritika. Persze ez nemcsak a kritikusok hibája – mert minden jószándék, kíváncsiság és szabad olvasási kapacitás ellenére is nehéz szellel szemben művelni a kortárs műkritikát akkor, ha annak feltételei nem adottak. Ha a fenti felosztás harmadik – más néven „critical theory” néven emlegetett – típusába tartozó szövegekre gondolunk, akkor a kritikáírás számos nehézsége és hiányzó feltétele közül különösen eggyel kell számolnunk, és ez az új művészettörténet és a kritikai kultúrában (cultural studies, critical theory) körébe tartozó metodikai és elméleti alapvetések recepciójának szinte teljes hiánya. Ezek recepciója, majd integrálása persze egy cseppet sem könnyű. Ugyanakkor, ahogy a kritika helyzetéről, szerepéről és a kortárs művészeti gondolkodásról zajló 90-es évekbeli viták is mutatják, ha előbb-utóbb nem nézünk szembe ezzel a szövegkorpusszal és gondolkodással –, írásmóddal, akkor – azaz már egy ideje – csak a késleltetett recepcióval járó nehézségek, a nem feltétlenül termékeny félreértések, a túlértékelések maradnak. (A késleltetett recepció esetére érdemes felidézni Kubler magyarországi diadalútját, akinek *Az idő formája* című, egyébként kiváló könyve kontextusától, tárgyától tökéletesen függetlenül vált teoretikus jolly jokerré az utóbbi tíz év magyarországi kortárs művészeti szövegeiben.) Szintén a késleltettség következménye lehet az a finoman szólva is naív feltételezés, hogy a tőlünk távol művelt és olvasott nagybetűs teória, vagy bármiféle teória kulcsot, normarendszert, egyedül üdvözítő módszert ad a kezünkbe. Persze a késleltetett recepció is jobb, mint a recepció majdnem tökéletes hiánya.⁴ Ez utóbbi következménye pedig terminológiai nehézségek nélkül is megnevezhető: úgy hívják, hogy frusztrált provincializmus.

³ Erről lásd: Keith Moxey: *Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek*. Balkon, 2002. január

⁴ Erről lásd: András Edit: *Kinek kell az új paradigma? Régi, keleti műkritikai gyakorlat – új, nyugati kritikai elmélet*, Műértő, 2001. december

Intézményrendszer

A magyarországi késő-kora kapitalizmus sajátos logikájának megértése vagy legalábbis a megértést célzó kísérlet nélkül nehéz a művészet intézményes kereteiről beszélni, de erre itt nem vállalkozhatunk. Sorra vehetjük viszont azoknak a változásoknak egy részét, amelyek az elmúlt évtizedben a magyarországi művészeti intézményekben jelentkeztek. Művészeti intézményen itt a kortárs művészetre vagy arra is specializálódott múzeumokat, non-profit galériákat, művészeti egyesületeket, a külföldi kultúrintézetekben funkcionáló kiállítóhelyeket és az ezek finanszírozását végző, így működésüket evidensen befolyásoló alapítványokat, továbbá a művészképzés intézményeit, tehát a budapesti, s 1990 óta a pécsi Képzőművészeti Egyetemet és a Magyar Iparművészeti Főiskolát értjük.

Az 1993 óta működő, több átalakuláson átesett Nemzeti Kulturális Alap az állami pénzek elosztásának elsődleges döntéshozatali szerve, a magyarországi kortárs művészeti szcéna legfontosabb pénzforrása. A 90-es évekbeli hazai művészet szponzorálásban és alakításában tevékeny és nagyon fontos szerepet játszott a Soros Alapítvány és az ehhez tartozó Kortárs Művészeti Központ, amely 1996-ban C³ néven önálló intézménnyé alakult. A múzeumok, nagyobb kiállítóhelyek közül a kortárs művészet bemutatására elsősorban a Ludwig Múzeum Project Room elnevezésű kistermek egyéni kiállításai és a Műcsarnokban rendezett nagy csoportos kiállítások adtak lehetőséget a 90-es években, de a magyarországi kortárs művészet legdöntőbb faktorai továbbra is a többnyire közpénzekből élő önkormányzati és egyesületi, non-profit galériák maradtak.

A 90-es évekbeli kortárs művészet talán legfontosabb kiállítóhelye és generátora a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesülete és az ehhez tartozó – 1990 és 1999 között Bencsik Barnabás, azóta Molnár Edit vezetése alatt álló – Stúdió Galéria volt. A Stúdió – nemzetközi csereprogramjaival, kiállításaiival, az 1991 óta zajló *Gallery by Night*-tal, majd 2000 óta az őszi *Mind the Gap* sorozattal – nagyban hozzájárult a kortárs művészeti szcéna produkciójához és az ebben megjelenő diskurzusok formálódásához, a kortárs kiállítások jellegének és koncepciójának elmúlt évtizedbeli átalakulásához, azaz a tematikus kiállítások és a kurátor-szisztéma dominanciájának kialakulásához is. A művészkurátor által létrehozott kiállításon a koncepció, a művek kiválogatásának és installálásának módja, a katalógus tartalma és vizuális koncepciója tükrözi a kurátor

személyes preferenciáit és ízlését, a létrejövő kiállítás maga is műként, autonóm szellemi és tárgyi entitásként létezik – a szerepcseré során a kortárs művészek által oly sokszor negligált teremtő aktus a kurátor tevékenységének válik részévé.

A kurátor, ha tudatában van, ha nem, hatalmat gyakorol, trendet és kánont formál, hasonlóan a kritikushoz vagy a kuratóriumi döntéshozóhoz.

Ezzel összefüggésben merül vagy merülhetne fel az az alapvető kérdés, hogy a művészeti intézményrendszerben dolgozók és a kritikusok mennyire tudatosan és reflektáltan gyakorolják hatalmukat, és hogy ezt a hatalmat a művészeti szcéna önszerveződő, intézményi struktúráján kívüli műhelyei, csoportosulásai, ha vannak ilyenek, tudják-e, és ha igen, milyen mechanizmusok és stratégiák segítségével tudják kontrollálni vagy oponálni?

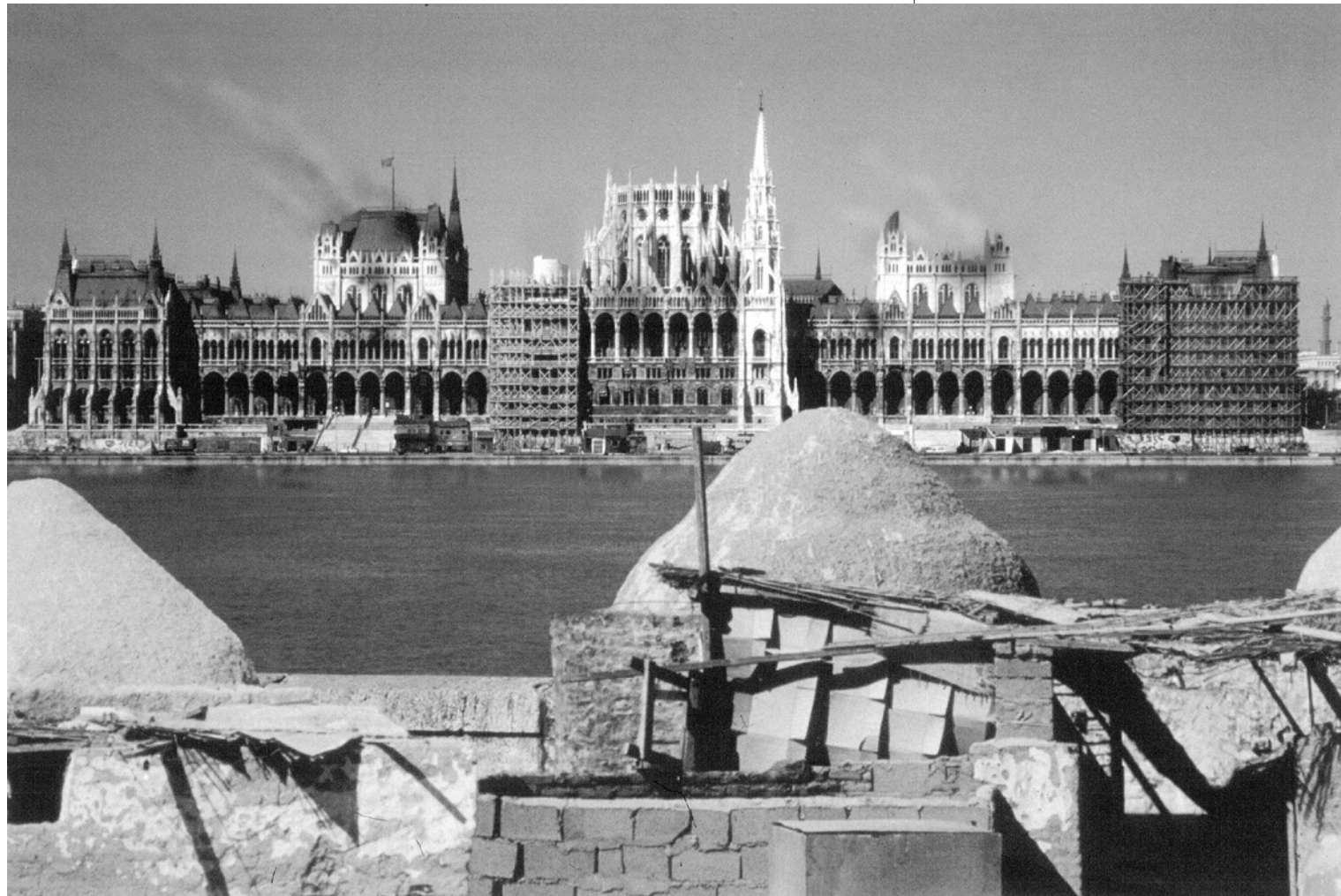
Ez a kérdés az elmúlt évtized egyik sokat vitatott jelenségéhez, a magyarországi kortárs művészet kanonizációjához is kapcsolódik. A kortárs művészet mozgásai és kanonizációja az ezekben az intézményekben, tehát az alapítványokban, a galériákban, a múzeumokban és az ezek mögött álló kuratóriumokban és egyesületekben dolgozók döntései nyomán alakul, és egyértelműen megmutatkozik a kiállítás-szervezés és a pénzelosztás gyakorlatában. Ezekben a döntésekben a döntéshozók – művészek, művészettörténészek, hivatalnokok – kulturális szocializációja során kialakított személyes ízléspreferenciái játszanak elsődleges szerepet (ezt szokták az ún. szakmai alapú döntéshozatalnak nevezni). A szakmai



AES

Iszlám projekt, 2006, A Fal után, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest

© Fotó: Rosta József





NÉMETH HAJNAL
Áthallások, Múcsarnok © Fotó: Rosta József

érvek a szakmai versus politikai oppozíció örökségei, és nagyban hozzájárulnak ahhoz, a kortárs művészeti szcéna résztvevői és alakítói által is osztott vélekedéshez, hogy a gazdasági megfontolásoknak igen, de a politikának ezekben nincs szerepe. A 90-es évek művészetét „politika utáni”-nak titulálók alkalmanként – a Nitsch-kiállítás vagy az új állami Modern Magyar Művészeti Múzeum politikamentesnek egy cseppet sem nevezhető eseteiben például – ugyan maguk is meggyőződhetnek ennek a feltevésnek a helytelenségéről, de a művészeti intézmények finanszírozásának, működésének és a politikai vagy gazdasági hatalmi struktúráknak az összefüggése rejtett és be nem vallott marad. Ez pedig, mint ahogy a kritika esetében is, könnyen vezet és vezethet ahhoz, hogy a döntéshozatallal járó egyéni felelősségek felismerése és vállalása helyett megalapozatlan, artikulálatlan ízlésbeli vagy „esztétikai” érvek váljanak egyes döntések indoklásának alapjává. A kortárs művészet kánonformálása azonban nemcsak a kritikusok és a művészeti intézményrendszerben dolgozók tevékenységével, de – mint azt egy klasszikus példa, a nagybányai művészet recens kanonizációja mutatja – a privát szféra, azaz a gyűjtők és a műkereskedők döntéseivel és választásaival is összefügg.

Adok-veszek: kortárs művészet, kereskedelem, privát szféra

A 90-es évek egyik fontos fejleménye a kortárs művészet kereskedelmének újraindulása volt.

Az évtized elejétől kezdve folyamatosan nyíló magángalériák, az először 1990-ben megrendezett ArtExpo és a 2001 szeptemberében, az újpesti börtény épületében újonnan nyílt, magántulajdonban lévő MEO jelentik a privát szféra legfontosabb intézményeit vagy eseményeit. Ezek a profitorientált intézmények aktívan vesznek részt a művészeti élet formálásában, az egyes művészek kanonizációjának folyamatában, szerepük performatív, mint azt például a Knoll Galéria programjai és előadássorozatai is igazolják. Az, hogy a műtárgyak kereskedelméből élő magángalériák fenntartják, fenn tudják magukat tartani még akkor is, ha a galériák és a művészek közötti együttműködés

módjai kevésbé etabliálóztak, azt jelzi, hogy a kortárs művészetnek van piaca Magyarországon. Megjelent egy korántsem homogén új elit, melynek fogyasztási modelljeiben a kortárs vizuális művészet fogyasztása, vásárlása, gyűjtése, szponzorálása is mindinkább helyet kap. Ugyanakkor ez a piac a kortárs művészeti élet egészéhez hasonlóan kicsi és zárt, potenciális vásárlói nem a közönségből kerülnek ki, hanem esetenként a galériás, de túlnyomórészt még mindig a művész személyes ismeretségi köréből. Tekintve, hogy a magyarországi kortárs művészet közönségének legnagyobb része vásárlóerejét tekintve minimálpotenciállal rendelkező művészettörténészekből és művészekből áll, nehéz is lenne a közönségben keresni a vevőt. Ez az a pont, ahol a kritikus, az intézményi dolgozó és a műkereskedő érdekei és feladatai ismét összeérnek, és ahol a művészeti kultúra szekundér helyzetére való hivatkozás ismét elégtelen érvnek bizonyul a művészeti oktatásnak, a napilap-kritikáknak, a kiállítás-előkészítő munkának és a „közönségszervező” múzeumi programoknak a hiányával szemben. A 90-es években a kortárs művészet vásárlóközönsége, mecenatúrája az újonnan megjelenő, többnyire külföldi tulajdonú vállalatok, cégek révén is szélesedett. Ezek a bankok és gazdasági társaságok magyarországi tanácsadóikon keresztül jutnak el a művészekhez, és esetenként nemcsak vásárolnak, de kiállítási lehetőséget is biztosítanak, esetleg támogatják egy-egy egyéni katalógus megjelenését, vagy mint például a Magyar Aszfalt esetében, pénzjutalommal is járó díjak formájában támogatják a művészeket. A Mol, az OTP, a Raiffeisen vagy a Dresdner Bank – hogy csak néhány, a mecenatúrában részt vevő céget említsünk – esetleges vásárlásai azonban csak a festéssel, a szobrászattal, nagyon ritkán a fotóval és a számítógépes printtel foglalkozó művészek számára jelentenek megmutatkozási és pénzhez jutási lehetőséget, a kortárs művészetben tevékenykedő többség számára nem. A hordozó- és a technikaspecifikusság a magángalériákról is elmondható, amelyek tudomásom szerint szintén nem foglalkoznak objektumokkal, videókkal vagy installációkkal, és így persze nem is adják el őket. A helyzet egyenes következményeként a kortárs művészek nagy része párhuzamosan dolgozik, azaz munkájának egy részét igyekszik eladható médiumban létrehozni. Nyilvánvaló, hogy a magángalériák kivételesen fontos szerepet töltenek be a kortárs szcéna működésében, a kánonformálás folyamatában, ugyanakkor érdemes odafigyelni arra a – kritikusok szövegeiben és a művészek ábrándjaiban egyaránt megjelenő – jelenségre, amely a kortárs műkereskedelemben a művészetet konstituáló szerepét mitologizálja. Vajon amíg a kortárs műkereskedelemben és a magángalériákban látjuk a kortárs művészet presztizsének és produkciójának legfontosabb zálogát, addig nem feledkezünk-e el a kortárs művészeti élet minden ágensét érintő feladatokról? A másik fontos és egyre időszerűbb kérdés az, hogy a kortárs magángalériák vagy a MEO működése hosszú távon hogyan hat az amúgy is nehezen fennmaradó nonprofit galériákra, vagy a sajnos egyre ritkább, de annál fontosabb önszerveződő, „artist-based” kezdeményezésekre? További kérdések és esetleges konklúziók vagy válaszok helyett legyen itt vége ennek a gondolatmenetnek, ott, ahol több másik, akár művekről, művészekről, eseményekről szóló is kezdődhetne.

Helmeczi Hédi

Rongyszőnyeg

Kréta Kör Színház, Tasnádi István – Schilling Árpád:
Hazám hazám – Taigetosz csecsemőotthon II.

Balkon
2002/12

Fővárosi Nagycirkusz, Budapest
2002. október 23.

A Nagycirkuszban, a magyar történelem legutóbbi forradalmának ünnepén, az ünnepi műsornak is tekinthető előadás nyitóképeként behoznak targoncán a porondra egy löfémaszkot viselő, fehér lepedőbe tekert nőt, hogy kihalásítsák a szívét. Majd e nem túl szivderítő kezdet során egy Mikiegér – kakas- oroszlán-trió tevékeny közreműködésével – ismerős történelmi felállítás – még egy medve is megdugja. Ezután egy valószínűleg a *Fedél nélkül* című lapból kiollózott verset énekel: „másra nem, csak hajlékra vágyom”. Vágóhíd és nemi erőszak – ez várja a hajléktalan fehér lovat. Íme, a honfoglalás millenniumi ünnepeire szánt szándékosan blaszfém válasz, allegória '56-ra. A ló koponyája az előadás további részében hatalmi ereklye – mintegy szentkorona vagy törzsi szimbólum – egy mítoszban, amelyben a 1989-től eltelt tizenhárom évünket



KRÉTAKÖR SZÍNHÁZ
Hazám hazám – Taigetosz csecsemőotthon II. © Fotók: Tóth Mária



nem diadalmenetként, de nem is hányattatás-ként látjuk, hanem egy barbár és primitív élet- és uralkodási technikákkal túlélésre játszó közösség kapálózásaként.

A nyári, zsámbéki előbemutatón előre megrendezett botrányból is kiderült már, így az odaérkező közönség jól sejtette, hogy az előadás radikálisan pátoszmentes lesz. A mindenkorai politikai hatalom számára meghatározó fogalmakhoz: Isten, haza, család, himnusz, honfoglalás stb., „szentségtelen” kézzel fog hozzányúlni. Vagy legalábbis nem a megszokott, szinte érinthetetlen koreográfiájú szertartásokat fogják a „hazával” vagy annak öndefiníciójához legitimitást nyújtó hagyományaival kapcsolatosan végrehajtani. A SCHILLING ÁRPÁD köré csoportosult társulat nem kéri számon rajtuk az ezekhez a rítusokhoz illő, zavarba ejtően emelkedett érzelmeket, sőt megszabadít tőlük. A himnusz például ugyancsak egy hajléktalan verse, ismétlődő refrénje a következő: „Engedjétek minket is a fazékhoz, hogy ne tartozunk holnap a gazokhoz.”

„In memoriam Hofi” – ezt nyomtatták az előadás címe mellé, tehát az ő nézőpontjával kíván deklaráltan azonosulni a Kréta Kör. Ők is a „valaki közülünk beszél”-pozícióból akarnak megszólalni, ahogy ezt a kőbányai kabarémunkás is tette. Hofi évtizedeken keresztül a nagy közönség foglalkoztatta, ez a tágabb belehelyeztettség, ami viszont a kabaré-műfaj sajátjének is tekinthető, s amit otthonos egyszerűséggel közelített meg. A Kréta Kör produkciója is következetesen kikerüli a magas művészet fölényéből táplálkozó, leereszkedő megfogalmazást, a kívülről racionális tekintéssel való felmérést, ehelyett bátran nyúl a proli műfajokhoz, mindenhez, ami profán és banális: hajléktalanok vagy amatőrök verseihez, cirkuszhoz (bohóctréfához), kabaréhoz, vicchez, mivel ezek kínosságukkal, darabosságukkal, keresetlenségükkel elemi közlésvágyat hordoznak. Rajtuk marad a nehéz szülés izzadságszaga, a kikinlódottság, míg egy briliáns színpadi-kultúrával és műgonddal létrehozott szöveg, vers, előadás csak a formák iránt felkeltett figyelemmel váltana ki elismerést.

A *Hazám hazám*ban a bárki számára könnyen feliskiccelhető, commedia dell'artét idézően leegyszerűsített kontúrú népmesei figurák – Jancsi és Juliska, szegényember, huszár – fölé törzsfőnökként viselkedő vezérek rendelődnek. Nevük, önálló személységük nincs, elvrendszereik alapján különböznek csak (ugyanazok pepitában): a pirosat, fehéret és zöldet egyetlen dolog mozgatja marionettbábuserűen: a hatalom megragadása. Az európai pedig zEUsszá, főistenné emelkedik, megváltó életmintákkal jelentkezik, hittérítőként osztogatja a chipset, óvszert, a NATO-jeles dísztárcsát és a pszichés regulákat, és általában dühödt csalódottsággal távozik. A badar törzstől eltérő minőséget képvisel, mert kívülálló a Továrral együtt. A darab nem abból az önsajnálató, önmarcangoló koncepcióból indul ki, hogy vesztesekből és győztesekből áll a világ, és ők az alulmaradtak nézőpontját képviselik. Egy anyagból van itt ez az egész gyűlevész bagázs: tagjai egyénített, de csontig lecsupasztított szövegeikkel inkább bábfigurákhoz, mint élő emberekhez hasonlíthatnak. A színészek a hagyományos szerepépítés helyett situációk kidolgozásával, improvizációkkal foglalkoztak hónapokig, a zsámbéki előbemutató 13+1 jelenetében alig-alig volt előre rögzített szöveg. Éppen ezért nem is lehet kiemelkedő alakításról, vagy erősebb, gyengébb jelenlétről beszélni a színészek kapcsán. A Kréta Kör új tagjai (MUCSI ZOLTÁN, SCHERER PÉTER, CSÁKÁNYI

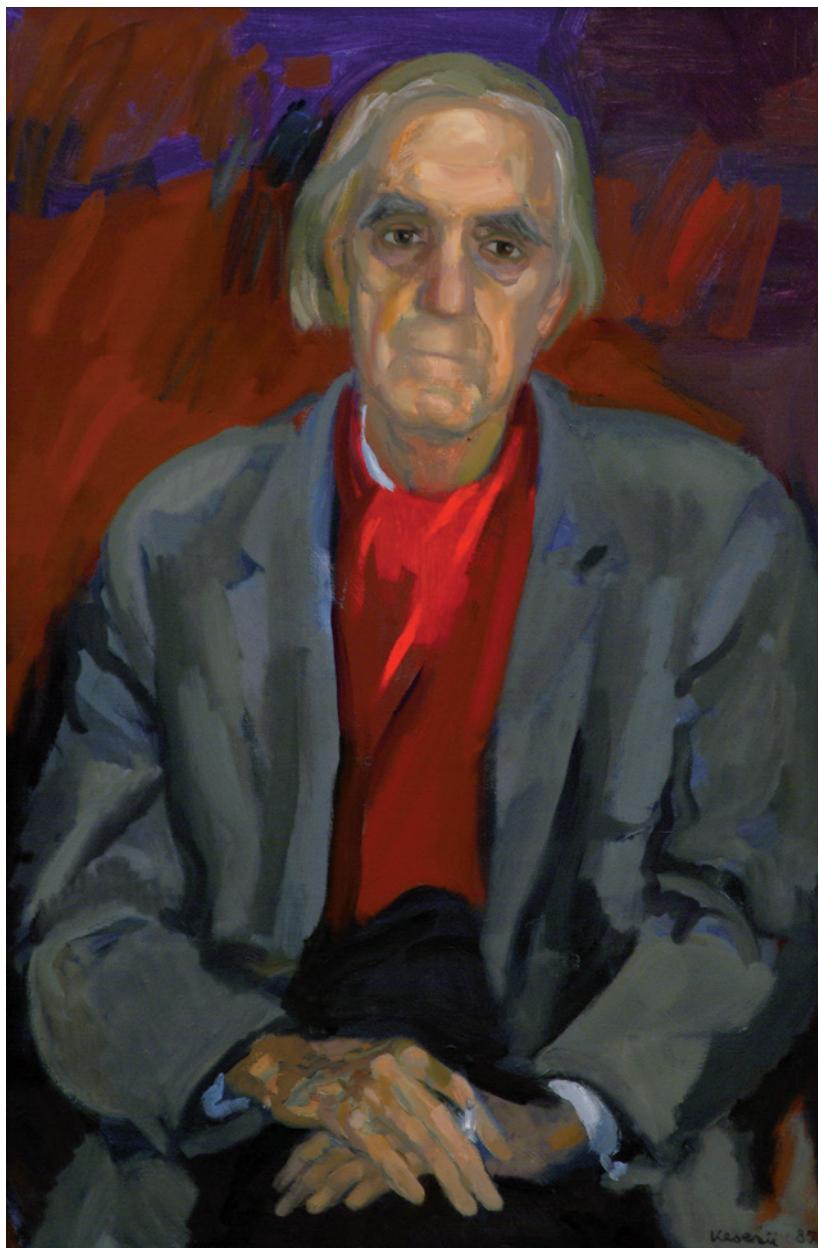
ESZTER, VIOLA GÁBOR, TILO WERNER ÉS KATONA LÁSZLÓ) belesimultak a társulatba és az előadásba. Nincsen a szerepek között hierarchia, a horda tagjai csak szerepükhöz formált beszédmódjukkal válnak el egymástól, de egyikük sem kerül a másiknál frekvenciáltabb helyzetbe a színpadon. Mindannyian alárendelődnek az előadás azon szándékának, miszerint az erős képeket bohóctréfát idéző szituációkban közvetítsék, s ez végül kusza kavargás benyomását kelti: az improvizációk alá pakolt darab rücskös, spród, toldott-foldott patchwork lett. (Nem véletlen, hogy szerzőként ketten – TASNÁDI ISTVÁN, Schilling Árpád –, dramaturgként négyen jegyzik.) A sokféle anyagú szövetben a megzenésített verseken kívül legnagyobb foltokban „aktualizált” népmesei elemek találhatók. A halállal háló lányról, vagy éppen a Maradona-mezben a tálibok ellen harcoló szegénylegényről. De beleaplikálódnak még a választási hadjáratok plakátszövegei, a közhelyektől torzuló szurreális nyelvzetű szónoki beszédek is: badarságok, ahogy az egész magyarságot is szólítják az előadásban. Az angol parapszichológus személyiségbuldózer szövege (chipsszel áldoznak nála a megtért magyarok) mellett elősejlik az *István, a király* koronázási jelenete, Petőfi-versek bukkanak fel, majd Swift szatírája szociálpolitikaként: együnk csecsemőt. Allegorikus, szimbolikus népmesebe égetett mítoszt írtak a szerzők, sokszor szó szerinti idézetekkel (karvalyotke; tudjuk, merjük, tesszük, eltesszük) az elmúlt 13 év politikai életéből. A Krétakörnek már régen kialakult szándéka úgy válni a magyar színházi élet úttörő társulatává, hogy ez ne járjon magas kultúrába való elszigetelődéssel. Ezért is próbálják egyre közvetlenebbül felhasználni munkáikban a tömegkultúra különféle formáit. A legfőbb ihletforrásuk a hagyományba kövesedett kívül a városi, aluljárókból kikerült népművészet, valamint a médiából áradó szövegek és képek. Valaha egy teherautó platóján járták Schillingék az országot egy népszínművel összeforgatott Shakespeare-drámával (*Szerelem, vagy amit akartok*, 1999), s *Liliom*-előadásuk (2001) is alapjaiban ezt a szemléletet hordozta a század eleji kabarékat is felidézve. Most nincs az a vajsínű árnyalat, amely ezeknél a klasszicizálódott szövegeknél a rendező szándéka ellenére óhatatlanul ráfátyolozódott az előadásra, telibe nézzük, ami történik velünk, nyersen, a megformálás (f)elemelő szándéka nélkül. Nincs mélyreható, új szempontokat vagy igazságot feltáró elemzés, mert egy olyan perspektívából nézzük az eseményeket, ahonnan nem a megnyugtató, rendszerbe szerveződő összefüggések látszanak, hanem összefüggéslenül következő, kiszámíthatatlan, brutális képek: nagy autóval vonulnak a politikusok (itt ütött-kopott Zsigulival), összeomlik két torony, az érthetetlenül idegen nyelvzetű és bonyolult szövegekből csak néhány világosabb szólam válik ki. A cirkusz porondja ráadásul egy közepén elhelyezett kör alakú pódiummal – ami egyben medence is (Balaton, a magyar tenger) – folytonos körbe-körbemáskálásra kényszeríti a szereplőket, amitől még inkább felerősödik a kiszolgáltatott kavargás képzete, szemben mondjuk az utolsó szögig kitalált panorámas díszletekkel, és a centire kiszámított pannókba vagy szituációkba rendezett színészeszervezéssel. Itt csak tologatják, toszigálják a horpadt országszeke-rét, és nem vörös szőnyegen lépdelve, csak koszlott rongyszőnyegen közelítik meg a nemzeti ünnepet, amikor az embernek valamiféle valóságtól elrugaszkodott pátosszal illene a hazájára gondolnia.

Tandori Dezső

„Ottlik, a festő”

Balkon
2004/3

Kieső téma, mellékvágány – így tűnhet fel a tárgy, melyet címünk jelöl. Rossz lelkiismeretünk okán fogjuk rövidre a dolgot. Ottlik Géza, abszolút jegyben a „Próza” írója, a prózaírás igen sok válfajának már-már tántoríthatatlan jelleghitű művelője, festő végképp nem volt. (A „jelleghitű” szó azt jelenti, hogy bárkivel képes volt vitára menni a saját prózaeszményének védelmében, kölyökkutya-korú íróként e dolgozat szerzője is megismerte, hol lakik Ottlik úristene, bár semmi kétség, a nyomorúságos évtizedek, meg talán a hajdani katonaiskola némiképp elnyomónak is ítéltető rendje elleni csónades, atletizáló lázadás lehetetlenné tette az „Iskola...” nagymestere számára, hogy századfordulói elődeihez hasonlatosan – Krúdy, Bródy etc. – szemernyit is zsarnoki legyen követelményeivel.) Nem, Ottlik nem volt festő, mégis beleesett egy meglevő csapdába, ahol a festőség főszerepet játszik.



ILONA KESERÜ ILONA
Ottlik Géza arcképe,
1985, olaj, vászon,
90 x 60 cm
© Fotó: Rosta József



Berény Vera, Ottlik Géza, Ilona Keserü Ilona, Budapest, 1982. május © Fotó: Vidovszky László © Petőfi Irodalmi Múzeum

E furcsa kijelentésünk nem is olyan meglepő végkifejletéhez próbálunk eljutni emez elsősorban inkább művészet-történeti, nem irodalmi hangsúlyú, szerény írásunk útján.

*

Semmi köze nem volt a festészethez azoknak az okfejtéseknek, melyeket Ottlik Gézától (akinek akkor, érettségi előtti gimnazistaként, 1957 tavaszáig, fájdalom, még csak nem is) hallottam, mivel azonban tanáromnál, Nemes Nagy Ágnesnél találkoztam vele első ízben, elképzelhető lenne, hogy eleve ámulattal néztem rá. A sokszor megírt ismerkedés nem így zajlott mégse, azaz sehogy se, mert legszebb emlékeimben is annyi van csupán, hogy Ottlik prelegált, előadott, azaz logosz-elvűen és szenvedély-gyakorlattal tartott kisebb értekezést kedves prózaíróiról, értsd Graham Greene (mértékkel!), Evelyn Waugh (nagyon!), F. Scott Fitzgerald (nagyon, de nagyon) etc. Olyan reálelvű kérdésekről volt szó, mint az írók alakjai (a könyvekben), hogy mit is tudhat róluk a szerző, vagyis egy-egy könyv mindenkorai szerzője, mik az önmozgás törvényei etc. Festői kérdésekről szó sem esett.

Hogy nagyot ugorjunk az időben, gondolom, 1958 februárjában történt, hogy Ottlik első kötetét, a földi harcmezőket immár akkor négy és fél évtizede taposó, bebridzsező stb. íróét (!) megvásárolhattam, s ebben (*Hajnali háztetők*) nemcsak festői motívumokra leltem, de a festészeti prózamatívumok

- 1./ etikai kérdéseket feszegettek, illetve ezekre mókás, netán furcsa, megdöbbenő, megfejthetetlen válaszokat adtak;
- 2./ emberi karaktereket állítottak szembe, több, mint derekassághit (így!) alapján, mely is az elnyomatás akkor aktuális évtizedeiben a legtermészetesebbként volt központi „lelki” téma e hazában;
- 3./ igen, a festészeti prózamatívumok között volt egy végképp el nem hanyagolható, mely Ottlik Gézának, az írónak és regényhősnek a későbbiek során maradandó, le nem küzdött, elnyert gondokat okozott. (Lévé, hogy előnyös, prosperálást segítő, testet-lelket gazdagító gondok is vannak.)

*

Mivel gyötrelmesen kevés a matéria, melyet méltó érdeklődést várva mutathatunk fel itt, gondal fogunk eljárni.

Amikor a *Hajnali háztetők* (az eredeti, a mostanihoz képest csonkább, még háború előtti műhöz hozzáírt egyik, épp a nyitó fejezete, címe 1956) első mondatát olvastam, nem sejtettem, hogy ebből lesznek még a „bajok”. (Később, végül, aztán: a *Buda* című könyvben.) E mondat így szól: „Augusztus végén nyílt meg a kiállításom a Váci utca sarkán, s noha a lapok általában elismeréssel írtak a képekről, melyeket huszonöt évi munkásságom anyagából magam válogathattam össze, az egyik nagyobb vászنامat valamennyien kifogásolták.” S ez a kép mi volt? Tessék: „Ülő férfit ábrázol, aki hegedül a mellette ülő ruhátlan, szőke lánynak, bal lábánál pedig egy felöltözött nő ül a földön és hallgatja a hegedűszót.” Hagyom most, hogy tulajdonképp bájosan (brr, mégis e szót használtam), stilizált ráérősséggel fejt ki a kép értékelését s akkori-pillanatnyi sorsát Ottlik, azaz a festő Ottlik, a piktör Bébé, s inkább azt mondom el, hogy ez a festőiség a regény javát szolgálta, tömören összefogta a korabeli kiadás borítóján meg is jelenített (na ja!) festmény szereplőinek ilyen-olyan lényegét, a szép szőke lány a hamar züllésnek induló úri feleség, a földön ülő nő az a Lili, aki a hegedülő

másik festő, Halász Petár igazi társnője volt s maradt, és lesz is aztán, míg el nem tűnnek horizontunkról a regény befejeződéssel e figurák, és igen előnyös, mondom, hogy a regény (kisregény-féle) keretjátékát mesterien indíthatta Bébé, aki önletrajzot is ír, s Halász, a képen meztelen Alíz, a felöltözve ücsörgő örömlány az ő életének figurái, ő maga dohog a – fülünknek pláne! – fura „Bébé” néven (a valóságban „Cipi” volt Ottlik a környezete számára, mikor én megismerhettem), hamarosan több lényeges dolgot is megtudtunk emez 1956 című bevezetőből, s a festészettel függ össze ez is. „Hegedülő férfi, ülő akt és egy titkos prostituált képmása”, ez volt a fiktív kép címe. Keletkezett 1943-ban. S innen jön az angol regényíróktól jól ismert fordulattal, de számunkra akkor elbűvölően eredeti (és tényleg eredeti!) módon a visszapergetés, az Ottlik által sokszor kicsúfolt játék az idővel/időssel, és jön a Művészeti Szerv (Pártszerv) telefonja, hogy kéne Petárról a festőtől, mert hogy külhonból halálhíre érkezett. Jellemző módon „Both Benedek elvtárs”-at kéri jellemző módon Lőcs László elvtárs, és Both Benedek, az *Iskola a határon* Bébéje szabódik, nem akarja adni a képet, melyet 1943-ban festett Péterről, de nem kíván megválni tőle, mert „idealista... naturalista...”, idézem körülbelül az Ottlik által oly kedvvel bemutatott körülbelüliséget: a nem egészen igazi dolgok voltak szerinte ilyenek.

Mulatságos, hogy a *Buda* előtti igazi „művészeti hitvallást” festészeti tárgyban csak e bizonyos Lőcs elvtárs dolgán jelenít meg Ottlik: „Ha élethű (a kép TD), akkor nem lehet ronda (pl. TD), mert Halász Péter igazán nagyon szép ember volt. (Lőcs elvtárs) művészeti hitvallása szerint ugyanis a festészet abból állt, hogy a szép dolgokat kell lefesteni szépnek, nem pedig a szépet csúnyának” stb. Ottlik itt ma már kevésbé szívet dobogtató, akkor nekünk szintén igen izgalmas módon fejt ki (pl.) a festészet illeténségbeli lényegét, ezzel az igazi dolgok relativitását is fénybe állítva, érdemben főleg prózája szövetét angolosítva. (Pompás angol szövet mindmáig, nem véletlenül van egy tvízakó arcképe a P.I.M. szép albumának fedelén is.) Hamarosan rájöttem itt, hogy ez a Petár-arckép az inkriminált hármast-figurális egyik eleme, pardon. Na, bízom benne, hogy ez így van (ah, a próza-szerkezet bonyodalmai! Én is Lőcs elvtárs lettem, mit kell nekem tévedni, kedves prózaíró elvtárs?!), és elmondom, hogy Ottlik elmondja (a kép alapján, megint), ki kicsoda, ergo, hogy a szőke lányba ő „klopp-klopp ...szívdobogás” jegyében halálosan szerelmes volt, de Halász Péter lett a „tét”, ezt én mondom csak így, ám Petárnál (Péter, Petár, mind-egy) Alíz-Lili „befutó” volt végső soron; majd Lili, „a titkos prostituált” kerül az élre. Adriani Alíz volt igazából a fejlődőképesebb kurva, azaz mindenféle romlott vonása szépen előkerült, az első kiadás borítóján meg is van mutatva a már romlásnak induló arc rendjén.

Lili, aki most özvegyként bukkan fel, a „csizmás Halász” özvegyként (mondani sem kell: tipikus szélahámos-nép-nemzeti, szívében romlott, de azért érdemdúsan eleven figura Lőcs elvtársék rendszerében ez a Petár, Bébé régi iskolatársa), s inti Bébét, új képet ne fessen, várja meg a fejleményeket. Igaza lett. Ottlik számára alkalom ez a huzavona, hogy megint bájosan egy-vonalú-síkú

1 Ottlik képeskönyv (szerk.: Kovács Ida; esszé: Tandori Dezső), Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2003.

képet adjon „a művészről”: „...rátértek arra, hogy mi is a festészet lényege”, mondja, s hagyja e kollégáit. Bébé, a festő. Mert hogy: „Untam ezt. Ilyenek vagyunk mi mind, filozofálni szeretünk, és ócsárolni a többi festőt. Persze, nem kell nagyon komolyan venni a dolgot” etc.

No, a regény végén kiderül, persze, hogy Halász Petár egyáltalán nem halt meg, híre jön később, Antibes-ban él Lilivel, és hogy összevászárolt a nyilván „csizmás Halász”-ként szerzett jókora vagyónából egy csomó klasszikus képet, azidőtájt olcsó mulatság lehetett az ilyesmi, ezekre ráfestette saját mázolmányait, ezeket tárlatra kivitte, aztán „halt meg”, nem érdekes, ki van fejtve a regényben, Lilivel boldogan tarokkozik, kanasztázik, én nem tudom (bridzs nem lehet a játék! az nem!), és a képekből vettek egy kis vendéglőt, vagy mit, nagyon üde és jópofa befejezés.

*

Halász Péter „megunta a festészetet... eljártszotta halála komédiáját” (kb. idézem), hogy Lili utána mehessen stb. Természetesen Adriani Alíz is él, csak ő Zürichben, „akkoriban szökött át a határon a barátnőjével... amikor Lili kiszabadult a börtönből. Egyszóval, még élnek, úgy hallom, mind a hárman. (1943; 1957)”. Eddig Ottlik.

Nyilván halvány fogalma sem lehet e gyarló cikk olvasójának, mi a fenétől irodalmunk egyik legtündöklőbb kis remeke a *Hajnali házetetők* (lényegében a kép, a fiktív kép fiktív címe ez a szókapcsolat!), de hát itt nem is dolgom, hogy ezt fejtegessem. Amennyit csak, hogy ha Ottlik hiányolta irodalmunkból a Marie Laurencin, Odilon Redon, hogy lejjebb szálljak, igazi szép-link festők mondén szellemét... nem mondom ki a klasszikus nevet... hiszen jó értelemben ott vannak a Kirchnerek, Muellerek stb. expresszionizmusában is a könnyed, vagy nem is oly könnyed, kis és nagy erotizmusok... no, regénykéjével máig utolérhetetlen példát adott. Messze elmarad ettől a produkciótól ő maga is a különben remekműű *Práza* láttató képsorával, a Róma feletti, a Gianicolót hidegen bevilágító holddal, alatta mások romantikus képzelgéseivel és történeteivel... nem. (A ki nem mondott név: Kees van Dongen. Nem Ottlik-rang.)

De „nem”! és nem...! A *Hajnali házetetők* minket egészen másért érdekel itt.

A (remélem) híres jelenetben, ahol Adriani Alíz (bocsánat, Alisz!) (de Arany János mondta, hogy a szívünknek kedves idézeteket – hozzáteszem: neveket is – átírogatjuk néha, verseket a magunk benső nótájára szavalunk, srófjára járatunk) megcsalja Halász Petárt is rúttal, s a dzsentroid vagánykodó, a léha, züllő ember nyaktörő mutatvánnyal átmászik a szeretőkhöz a ház sokadik emeleti külső falpárkányán stb. Dráma a javából, na ja. A Kálvin tér Ottlik számára ugyanúgy örök-gyönyörű téma, mint a Vámház tér vásárcsarnoka, vagyis „A vásárcsarnok”, nekünk, meg az uborkát áruló, dunai kofák (az uszályok stb.), és egész kis filozófiát, akkor nekünk alapvetőt vezetett le a dologból, hogy nemcsak kenyéren él az ember etc., bár az irodalmárok is megtanulták volna ezt, s ne csupán Fitzgeraldot túrnék meg, de Waugh-t stb. is az igazi nagyok közé sorolnák, hagyjuk; a Kálvin tér, éji fényei etc., most a Kálvin tér, melyről festőien mondja: „Hideg, piros napfény söpörte végig az úttestet.” Persze, hogy értett a festészethez

Ottlik így-úgy; s ha főleg Braque-ig, Utrillóig (nekem egyik kedvencem), nyilván Picassóig jutott is el csupán, a másodvonalból sem sokat törődhetett az ő lelkehez oly közeli de Staëllal, nem beszélek az amerikai absztraktok első vonaláról etc., azért csak tudta, kicsoda Keserő Ilona, mekkora nagyon nagy festő, és K.I. festette meg Ottlik (egyik?) arcképét is, marha jó piktúra.

Tehát a *Hajnali házetetők* (egyben a címet is érdemben magyarázó!) jelenete adja számomra a művészet egyik legnagyobb, örök kérdésének nem is a nyitját, azt nem, azt ez sem, de „felvetését” legalább (vessük fel a kérdést, Löcs elvtárs!): íme.

Bébé vissza szeretné küldeni Aliszhoz Petárt. Aki a végén laza ernyedtséggel feleli a mit fogsz most csinálni, mégis, Péter? kérdésre: „Megkeresem Lilit.” Baromi nagy mondás, mindjárt látni fogjuk. Azt a Lilit, aki mindenféle mélyvizekbe oly nagyon illett, Halász Petár hajnali félrészeg hazatéréseihez is jobban, mint az elítélkurva Adriani Alisz. A jelenet szépen bomlik ki. Bébé megkérdi: „Megérte, te félbolond?” Mármint hogy a párkányjárás. „Jó volt”, így Petár, s meg is magyarázza, „láttam végig a hidakat.” És mintegy (bár nem absztrakt) de Staël lendületével mondja el: a rengeteg háztetőt, a tehervonatot a külpályaudvaron, s hogy hány kocsjája volt, és Szép Ernő magányos, éjszakai csavargásának élnétségével idézi fel a tárgyi világot, a hajnali Budapestét. Hangélményekig jut (szinte hallani az öreg utcaseprő seprűjének sercegését stb.), mindez, mert irodalom is, naná, tiszta szinesztézia, és megerősíti Ottlik bevezetőben, inkább elvben kifejtett tézisét, hogy bizony, jó ha képek, fotók, színes filmkockák maradnak fenn a nekünk érdekes illetőkről. Mi lett volna, ha (Mona Lisa, Saskia stb.), mondom én is.

Megjegyzem, kísérteties, hogy de Staël Antibes-ban élt, csodás-másodvonali, olykor majdnem elsőrangú képeket alkotott, majdnem világfestészet volt, amit csinált, Amerika körei rajongtak érte, tömérdek megrendelése volt, s máig állítólag rejtélyes okból levetette magát antibes-i (Antibes, nem furcsa?) műterem-palotácskájának magas terraszáról stb. (Terasz-féle, na.) A sikerek teljén nem tudta, minek kéne tovább csinálnia?

Mert Halász Petárnak ezt mondja Bébé, barátját jó útra vezetni igyekező: „Ezt mind láttad... Hát akkor rajzold le.”

„Minek”, néz rá csodálkozva Péter.

„Mert szép.” (Hoppá.)

„Szép? Eredj már, Bébé! Egy rakás füstös pala –, cserép- meg bádogdarab.” (De Staël kicsoda fél-absztrakt tetőket, házakat festett. De Párizs dombjairól is: sokan, efféléket.)

Bébé keservesen sóhajt, látván-hallván, Péterből ugyan nem lesz a nemes eszméket megtipró zsarnoksággal is pl. az esztétikum fegyverével, tisztelen szembeszálló ellenálló, meg amúgy becsületes művészember se, s azt mondja, végső érvként: „Hát Péter... valamit csak kell csinálni az embernek az életben.”

S erre jön Petár döbbenetes, de triviális (triviális, de megemészthetetlenül csodás, örök-döbbenetű etc.) válasza: „Miért?” (S Ottlik meg Halász urunk szemét is tágra mereszti a regénynek ezen a helyén.) „Miért kellene?”

Bébé pedig: „Erre nem tudtam válaszolni.” Kínosan elneveti magát, legyintve mintegy, s akkor kérdi, „most például... mit fogsz csinálni”. S jön Lili-válasz. Milyen helyesen.

*

Csinálnia pedig Ottliknak egyetlen dolgot nem kellett volna. Dehogy fogom a *Buda* gyötrelmes fejtegetéseit idézni. Hogyan volt Both Benedek festő. Hogyan erőlteti az irodalom fogalmait (jaj, nem megy az!) a festészet kaptafájára, próbafájára. Hogy mint ígértem, rövidre fogjam: a *Buda* (bár mai felfogásunk szerint még kidolgozatnak nem tekinthető mű, de lehet, hogy lesz ehhez is érzékünk évtizedek múlva, már amellyük azt megéri, tehát hogy mégis az, csak másképp, no) tele van csodás helyekkel a *Buda*, ide nem tartozó részekkel az emberi kondíciókról: „Tanulják meg az emberek, miként kell körülöttem élni”, mármint Bébé mondja ezt, de – jaj, nagyon ismerem, így kimondani se mertem, én, mint Szép Ernő, inkább „térddemmel a lemondás térdei elé estem”, és nemrég, pár napja, eljutottam oda, hogy senkinek semmi mondandóm nincs, a művészet folytatását, az esszét ily folyamatosságnak tekintem, művelem, a folyamatosság hitelességének kedvéért –, igen, de Ottlik maga mondja, és hogy „ahogy, igaz, közöttetek élni én is megtanultam. Egy csomó engedményt tettem”. Ah, teszünk, nem ott kezdődik, nem is ott végződik, ha tényleg írók, festők stb. vagyunk, hogy nem vagyunk hajlandók megfesteni, megírni „azt”, mert minek. Hanem, s ha képzetesen is, mint a tárgyakat, melyek rohanásunk során a végcél, a szakadékat takarják el előlünk (ugye, Pascal?), a tárgyakat, ha nem kezeljük is a Nemes Nagy Ágnes, Morandi stb. féle imádattal, meg ha erőltetés is, hogy Hencze foltjait felhők alakjában látta az égen S. Cs., de szent felismerés, ergo dehogy erőltetés, s magam, bocsánat, de Staël szürkéit hányszor látom keleti ablakomból halványlila-villámú rút-időkben gyönyörűnek. És láttam olyan mélyre-ereszkedett-sötét-eget, mint egy Rothko kép nagy tömbje, alatta a háztetők felett a halványszürke csík volt, a Rothkót idéző cirádájú kis tömbje a képnek. Nem, igenis megteesszük engedményeinket, eltűrjük és kibírjuk a halhatatlan lelkünk képzeteire, munkáira, megannyi gyarlóságunkra nem és nem és nem érkező reakciók hiányát, e hiányt, e már-már

normalizálódott, kanonizálódott (brr) hiánygazdaságot, sőt, a mások ily igencsak érthető hiány-gazdaságát, de megpróbáljuk „lefesteni”... ki amilyen konkretizáció vagy absztrahálás (vagy nem is: ki milyen evidencia) szerint kegyeskedik a tehetségével a saját törvényeihez (Mándy szava) hűnek maradni. Vagy még ennyi se. De mindig a Valami a „semmi se, az ennyi se”.

Ottliknál a nekünk jobb valami az lett volna, ha Bébéje alakzatában nem marad meg festőnek, hanem elmondja, írónak lenni milyen volt. Elmondja ezzel a keménységgel, mint ahogy idézetünkben (*Buda*) szól. Nem vagyok az az élménnyről-beszámoló alakzat, aki mások mondásairól fellebbenti a fátylat. Ottlikot szükséztől későbbi megnyilatkozásából irodalomelmélet-íróként és önéletrajzíróként is „sejteni vélem”. Ám ez nem tartozik se vászonra, se papírra, se fejtegetésekbe. Vannak valóban dolgok, melyeket nem kell; de nem mert „miért kellene”. Hanem mert nagyon is *miért* lenne az képtelenség. Ezzel feketén feketéhez és a fehérén fehérhez érkezünk el, bár így meg már az etikai indoklás idegen, külső térben marad le.

Illetlenségnek érzem, hogy végigmenjek a könyv megannyi „festős” részletén. Csak mutatni, mennyire igyekezett Ottlik. Az írás festéssé alakításán. Ami, persze, nem megy, nem mehet. Nem csupán egy-egy festmény az, ami szavakkal leírhatatlan, de a festés nem alkalmas eszköz akárcsak az írói lét ábrázolására is! Hogy Olvasóm lássa, mekkora baj történt a festőség révén a Buda lapjain, szerkezetében, hozom mégis a néhány, oldalszámmal kijelölt jegyzetet. (Egyet sem találok, tizedik átpörgetésre sem, azt a kobaltkék-és-nagy-vászon-lesz-belőle dolgot, kár.)

Medvét tette meg írónak. (A nem épp jóindulatú félreértelmezések alapja, később! Baj inkább az volt, hogy Medve ebben a világi-írói-minőségében már nem mondott olyan alapvetőeket, mint írásaiban, jegyzeteiben!) Ő maga, Bébé, alkalmi emlékirat-regény szerzője volt csak, állítólagos fő foglalatossága, hivatása a festés. Jaj, ehhez milyen lufiszzerűen elszálló, amit a festőségről mond. A *Próza* világirodalmi nagyságú befejezésének mintha paródiája lenne pl. ez (318. old. a – tovább is – 1993-as kiadásban): „Feküdj hanyatt, Bébé. Add fel sírva.” Mert hogy ott a gyerekkor megannyi íze, képe, szaga, színe, ezt meg kell festeni, és nem lehet hagyni, de közben lehetetlen (naná, öregem, lehetetlen, mondaná az Igazi Nagy Máskori Ottlik!), s ezért kell, idézni sem merem részleteit, hanyatt. Sírva. „Hanyatt fekvé könnyű sírni, de nehéz festeni.” Nincs megoldozva, kiszálazva, nem hogy tomografozva, ez a festőség.

S a zöld kukorica-dzsungel. Egy Vámos Rousseau. „Égtek a dinnyetáblák kint a tűző napon.” Fejezetzáró, mondatnyi különbekezdés. (284. oldal.) Van Gogh-nyomat. Persze, hogy remek téma, mennyire nincs „egész emberiség”, még a „haza” szónál is üresebb általánosítás. Remek társalgási téma, vagy Montaigne-t megcélzó esszéek verejtékes során át ki kell dolgozni. Hanem hogy erre? „Megegyeztünk, hogy – ha élni nem okvetlenül –, de festeni szükséges.” A mondat is árulkodik (én utálom a mondat köré kerített nagy feneket!), szegény gondolatjelével, „is”-hiányával, az értelmetlenül kitett vesszővel. A festőség, az ideeröltetett festőség bosszúja.



Ottlik Géza megnyitja Bencsik István, Keserű Ilona és Major János közös kiállítását. Mellette áll Frank János, Buchmüller Éva és barátja, Budapest, 1969. szeptember 26 © Petőfi Irodalmi Múzeum

S a 281. oldalon folytatódó gondolatsor még sivárabb, jaj: „Aztán – mit csináljon az ember egyedül? – nekifogsz bátran, abban a hiszemben, hogy meg tudod majd festeni magadra hagyatva is, amit keresel a lombok közt, vagy a téli fákban” (Nemes Nagy!), „vagy a kopár tűzfalakra eső kora reggeli napsütésben...” Nem, Cipikém, azt kellett volna mondani: ezek mind még anyám korából megvannak...anyám rútul itthagyt engem a világon, mindenki itthagyt mindenkit, én is itthagytok (te is, így értem, utolsóknak bár, de itthagytó leszel), de a fontos ez lenne... s most jöhet... és hogy mikor nézed, az jut eszedbe, 200 emberből 3 reagált rendesen az elküldött könyvedre, az kéne, hogy eszedbe jusson, hogy (a te szavad lett már a baszdmeg, te így írtad) baszogatnak, adj írást a N. lapnak, de te az É.é.l. lapnak, 70-es évek, is azt mondd, kéne egy irodalmi melléklet, egy oldal, de az rendes, bele, ahogy bridzsvarovatok vannak, ezeket is rá kéne vetíteni a kopár tűzfalra. A hülye Tandori a gombfocijával, a medvéivel, a feleségével, később a verebeivel törődik, ahelyett hogy az élet elevejében turkálna, járkálna. De te, az igazi Nagy Figura, messze megbocsátottál nekem is végül; nem az, festészeti szempontból is hiper dolgot tettél nekem, a becsület legnatúrabb jegyében, és a végén telefonon, éjszakánként, én is már bizonyos – dús! – élettapasztalások után (ezekről hallgatva, mint a sír, naná!) meséltem neked az én Londonomat, itt vitattuk meg levlapodat, melyet (mélyszóval) egészen elveim ellenére! kb. megkérdezésem nélkül) közöltél, sajnós, valahol; prózaelméletedet... semmi visszhangunk nem lett, Cipi, de se baj, megegyezhetünk, ha te (*Minden megvan*) az angyalok „anyagbeszerzője” voltál, ám én a magam életének kivédőlegese lennék már csak végképp, így mert mit akarjak beszélgetni bárkivel, ha sem a személyi kondíciókat, sem az anyagiakat, sem a szakmaiakat nem találok megfelelőnek, sem „egész emberiség”, sem „haza”, sem „egyes ember” vonatkozásában. De ezt nem lehet alkalmi festőségekkel elintézni, Cipi, ahogy te még a 272., a 242., a 346. stb. oldalakon is teszed. Baszd meg, csak azt a kurva kobaltkéket súgnád meg, te, Csuda Fickó, esküszöm, idézném, s hogy nagyon szép.

És hát persze: könyved, a *Buda* így csodás, ahogy a festőségeddel „elszúrtad”, folytatom hajnali monológom; ahogy szemközt a háztetők felett szürkén virrad, de nem de Staël-szürkén, hanem Rothkó-szürkékkel, és ez hiányozna, íme az én festőségem, Bécsben, hiába ott a sok úri nép (mint te Londonról írtad), hiába... de el is hártottam már, szívem és minden sejtem mélyén, a lovakat is. Mi a baszásnak nézzem meg Kempton hétvégéjét SIS-adón, amikor elázik a pálya majd, a nagy versenyekbe négy-öt lovat neveznek csak, mert mindenki a márciusi cheltenhami fesztivált várja (ó, hogy arról a hegy-és vízrajzról, a dombvidékről, a tömérdek népről, az ír sörsátráról, a helikopteren érkező tulajdonosokról és trénerekről, ahogy ott szálltak le a pálya közepén, e meg sem értett Waterloomról nem számolhattam már be neked, nem éltél akkor már, óva intettél volna, nem, nem!), maradok itthon a Totyi madarammal, ő teljes, mint Rilkenél az, ami teljes az elégiákban, s nem is csak bábu, de üres, és nem ember, és nem hasonlítgatja az ember dolgát festők-höz csacsán és pontatlanul (Cipi, engem valaki Lichtensteinhez hasonlított! Én imádom Lichtit, de ez Dunkelstein dolog volt, mire egy nagy változott grombaságot kaptam, hát itt hallgatok el).



ILONA KESERÜ ILONA
Tandori Dezső, 2004, olaj, vászon, 68 x 49 cm

Félek, Ottlik jobban elkerítette volna az illetőt,
mint én, de hallgatott volna végig.

*

Ennyit mégis „elárulok”: amilyen Ottlik volt, amilyen ember, amilyen lélek-alkat, nem is nagyon pászolt volna hozzá, hogy majd ő szépen elszidja az irodalmat úgy részletesebben, meg az írótságot. Inkább annyinál maradt meg, ahol-ami dicsérnivalója volt, a francia diplomata-költő is ezt hajtogatta. Magam inkább Apollinaire-rel tartok: „Olyan nemesen éltek / Hogy azok, akik még előtte való nap / Egyenrangúnak tekintették őket / Vagy még tán kevesebbnek is / Most bezzeg csodálták / Hatalmukat gazdagságukat lángeszüket / Mert van-e felemelőbb / Mint ha valaki halott férfit szeret vagy halott nőt / Oly tiszta lesz eljut odáig / Hogy az emlékezet jégmezőin / Az emlékekkel össze téveszti magát / Az élethez erősödik / És nincs szüksége többé senkire” (Vas István fordítása). Ebben a Petár-minek-kellene téma is benne van, talán Ottlik macacskodása is (pl. a Bébé-festőséggel, ennek dolgában, ezzel valami más dologban), hogy lesz, marad valami, ahol annyira nincs szüksége többé senkire, hogy azt se mondhatja el, vagy legalább nem mondja el, amit, ha valakinek lehetett volna, hát nyilván elmond; vagy ez sem volt így, ez sincs így. Mi nem kellett Ottliknak? Mi nem ment?

Itt „legalább” azonosságba verekszi magát a megfesthetetlen és a megírhatatlan. Nyelvünk tréfája folytán: valahogy így fest ez a dolog. (Ld. Arany, a legfurcsább használata ott e szónak: „a kártya nem fest”, ha jól idézem, de kb.) Rossz elgondolni, a XX. sz. legérzékenyebb irodalmi elméinek egyike mitől fosztott meg minket, elméleti és emlékezési passzusok sorától, a „buta festőség” miatt. Itt nem volt, ő maga, sajnos, elég okos. Persze, ki az! „Tenni” is kevés.

Ottlik képeskönyv (szerk.: Kovács Ida; esszé: Tandori Dezső),
Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2003.

Bíró Yvette

A szenvedélyek kálváriája

Bill Viola új munkái: *Passions* és *Going Forth By Day*

Balkon
2004/11-12

BILL VIOLÁT néhány évvel ezelőtt a videó-haiku mesterének neveztem. Néhány perces, hallatlanul tömör, metaforikus installációi, a keleti filozófiáktól áthattottan, a zen, a taoizmus vagy buddhizmus inspirációi alapján szóltak hozzánk, a végső egyszerűség ünnepélyességével. „Ha egy kérdést kellő szertartásossággal teszünk fel, az univerzum válaszol” – mondotta –, és korábbi munkái csakugyan arra törekedtek, hogy lemeztelenített szertartásosságával „olyan intenzitást teremtsen, mely égeti a retinát és áthatolhat az agy felületén, hogy megszabaduljon a közhelyességtől”. Újabb installációi változásról tanúskodnak. Eredetisége mindig is az idő sajátos szemléletében mutatkozott meg. Szerinte csak az idő meghatározott prizmján keresztül lehet láttatni, érzékletessé tenni mindazt, ami a felszín alatt rejtve van. A merész összevonas helyett azonban most a folyamatot keresi: az idő szétterítését, visszatartott, lassú múlását. Szervedélyes érdeklődésének tárgya az emberi passió, a szó kettős értelmében: az életút *kálváriája* a megélt érzelmek legmélyebb, *legszenvedélyesebb* fokán, a szimbolikus összefoglalás szintjén. Ehhez azonban különleges artikuláció szükséges. A pontos észlelés számára biztosított viszonylag hosszú tartam, mikor „a percepció az idő során egyenlő lesz a gondolattal” – mondja, hogy benyomásból mélyebb megértés legyen.

Viola az elmúlt években tovább ment az idő alkotó értelmezésében. Már egy 1995-os híres „dekonstrukciója” *Greeting* címen tíz kerek percre bontotta le egy XVI. századi reneszánsz festmény, Pontorno *Visitatio* című művének inspirációja alapján készült, eredetileg 54 másodpercig tartó videófelvételét. A sötét szobában falra vetített videó-jelenet megőrzi a festmények szokásos vertikális dimenziós rátáját, ám maga a köszöntés kis történetet elevenít fel, türelmes bontottsággal. A kép két asszony örömteli találkozását ábrázolja egy harmadik jelenlétében, melynek során valamely átszellemült titok, az anyaság titkának közlését sejteti. S noha az eredeti vallásos misztérium a ruházatban és a mozdulatok nyelvében is láthatóan modernre váltódik, az egyszerű jelenet az idő-múlás természetellenes meghosszabbítása következtében ünnepélyes aurát áraszt. A gesztusok, az érzelmi változások a lassított mozgás révén szokatlan részletzettségben állnak előttünk, hogy a különös pszichológiai pillanat enigmatikus jellegét közvetítsék. A háttér és az előtér geometriája is rendhagyó, és a finom szellő és a módosuló fényelosztás egyaránt a pontosan lezárható tartalom szándékos homályban tartását szolgálja. A *Greeting* nyitott mozgó kép, mely lélegzik és az időben halad, újrakezdésre, újranézésre szólít.

„Valójában egy társadalmi szituáció lényegét akartam megragadni: két asszony beszélget, akiket megzavar egy harmadik és dinamikus változást észlelünk. Kényelmetlenséget, ügyetlen zavart látunk, minthogy nem ismerik egymást. Ez a láthatatlan világ az emberek életének legapróbb részleteiben – rejtett vágyaik, konfliktusaik, motivációik vonatkozásában jelenik meg, amint a bonyolult és látszólag végtelen változások hálója jelenik meg szemünk előtt” – mondja Viola.

A vállalkozás új területet nyitott az alkotó számára, mert a videóinstallációkban ezúttal színészekkel, díszlettervezőkkel, operatőrrel stb. kellett dolgoznia, úgy mint egy „rendes” filmen. Ráadásul a gyorsítás, illetve lassítás igénye technikailag is bonyolultabb feladatot jelentett. Percenként 300 kockát, tizenkétszer többet, mint a normális felvétel esetében, kellett forgatnia, hogy a radikális lassú mozgás illúzióját megteremtse. Egyetlen perc időközébe szorította az egyetlen beállítást, hogy a kívánt hosszú tartamot elérje.

Viola a *Passions* című sorozaton 2000-ben kezdett dolgozni, amikor a Getty Múzeumban töltött rezidensként egy évet, és rendszeresen tanulmányozta a régi nagy mesterek munkáit. Eddig mintegy két tucat alkotás készült el belőle. Ösztönzői között egyfelől a középkori és reneszánsz festészet, másfelől a legmaibb technológia izgalmas találkozásait fedezhetjük fel.

A *Passions* projekt becsvágya a változó és végletes érzelmek legapróbb mocnása-inak, normális észlelésünk számára szinte észrevehetetlen árnyalatainak megörökítése. Portrék soráról van szó, amelyekben közönséges emberek (színészek persze) a legalapvetőbb élmények: öröm, bánat, harag és félelem állomásain mennek keresztül,



BILL VIOLA
Going Forth By Day, Utazás, 2002
© Guggenheim Museum, Bilbao

a legmagasabb hőfokon. „Az intenzitás ívét” próbálja követni, egyetlen folyamatosságban. Az eljárás lényege: mint már a *Greeting*-ben is, 35 mm-es filmet nagy sebességgel forgatni, hogy a vetítés percepciókat próbára tevő, döbbenetes és felfedező értékű pontosságát elérje. „Ahogy a színészek mozognak, időleges konfigurációkat-konstellációkat kapunk és csúcspillanatok sorát, amint bontakozásuk nyomán újabbak formálódnak. Ami érdekelt, az az, amit a régi mesterek *nem* festettek, (az én kiemelésem, B.Y.) a lépcsők (az intenzív pillanatok) között.”

Viola az újabb és újabb etűdök során a videó technológia újításait alkotóan veszi igénybe. Már nem vetítésről van szó, hanem digitális, sík-panel videó-felületek alkalmazásáról, melyek hordozhatók és kiállítási termekben is bemutatathatók. Ezúttal kisméretű arcképeket kezdett „festeni” az időben, ahogyan már a laptop képernyőn is megtanultuk tervezni, tanulmányozni és élvezni őket. Mikor a még fejlettebb „liquid crystal display” (LCD) bonyolult egyszerűségét felismerte, valósággal megrészegült, vallja, mert a TV-re jellemző katódsugárcső (CRT) helyébe a fotográfia legkifinomultabb értékeit, háttér és fényformálás együttes játékát egy élő (nem vonalalából és pontokból elektronikusan összeállított) textúrában tudta alkalmazni.

A *Passions*-ban képkompozíciókat látunk, diptichonokat vagy triptichonokat, 15, 20, 30, 80 percre, sőt másfél óra tartamra kinyújtva, lassított, kísértetiesen kiterített és visszafogott formában. Az első csoportokban régi oltárképekre emlékeztető arcképeket, majd később házastársak otthon falra akasztott felvételeinek rokonait láttuk, a szokásos méreteken, otthonos keretekbe foglalva. A kisebb méretek a személyes érzelmi kapcsolatok jelentőségét kívánták érzékeltetni. Mint valaha az imakönyvekben, az emberek magukkal vihették vallásos vagy akár világi „szent” képeiket, emlékeztet rá a szerző, hogy egyfajta, szinte fizikai közelséget éljenek át. A számítógépek és a digitális kamerák elterjedésével valamely ehhez hasonló lehetőség nyílt meg: magunkkal vinni, tetszés szerint felidézni kedveseink vagy kedves emlékeink képeit. És így a mintegy bizalmas találkozásban, magános szembenezésben, egy különös dialógus bensősége veheti körül a nézőt is.

Viola újabb videóinstallációi a korai filmművészet két nagy felfedezését kamatoztatták: a premier plán és a lassított mozgás varázsát. Mint valaha a némafilm „hangfosztottságában”, ezúttal is a figyelem különleges koncentrációja jöhet létre az arcon. A *Passions*-ban a közelség és a szokatlan megfigyelés rebbenésnyí, mikro-bontottsága révén milliárdnyi változást, érzelmi-mimikai-fizikai módosulást kell követnünk. A legkisebb rándulás, érlüktetés, tekintet-alakulás előttünk áll, sosem érzékelt formában, és kérdésessé, értelmezhetővé válik. Éppen mert az állapotokban bekövetkező fordulat alig észlelhető, csak egy szabad szem számára szinte láthatatlan, csakugyan mikroszkopikus látvány-sor méreteivel kell barátkoznunk, a figyelem hihetetlenül élessé, követelődővé lesz. Viola szavaival „A cselekvés váratlan területei” nyílnak meg zsigeri erővel előttünk.

A portrék kompozíciója több formátumot mutat: quintettek, amelyekben végletes fájdalom és öröm párosul, vagy mind a négy variáció (öröm, szomorúság, szorongás, félelem) egyetlen arc sorozatos metamorfózisába rendezve. A lényeg a kettős szelsőségekben rejlik: tér és idő együttes felfokozottságában. A „tér”, az arc mimikája a legkisebb egységeig szétfejtve tagolódik, a mozgás pedig a legextrémebb lassúságban, amikor a dinamika a majdnem statikus látszat határáig érkezik. Bár az új technológia rendkívüli ajándék, legfontosabb hozama az idő kivételes

élménye. Idő, melyet inkább érezni, átélni lehet, mint látni, túl vagyunk a közvetlen látványon. Az érzelmek folyama eszerint mint egy narratíva alakul, az egyéni élet időformáit felmutatva, a maga szakadatlan változásában. Átmeneteket, passzázokat tudunk megkülönböztetni. A transzformáció mini-esemény, a kép történéssé lesz. És itt mégis szükséges megkérdezni, mennyire hűséges, valóságos az ábrázolt érzelmi folyamatok hitele. Az öröm, fájdalom, harag és félelem, melyeket az alapszínék analógiájára tanulmányoz, „igazi” élményeket fejeznek-e ki, vagy a teatralitás reprezentációi csupán? Szenvedő embereket látunk-e, vagy (jobb-rosszabb) színészeket, akik a rendező akaratának nyomása alatt, a kamerának játszanak. Másként szólva, mibe avat be minket az alkotó: az élet okozta megrendülések, lelkesedések stb. hullámszába, vagy mesterséges „előadásba”. Mindenesetre a tény, hogy Viola tudatosan mellőzi a drámát, a sztori tartószerkezetét, és inkább valamiféle döbbenetes katalógus formáját választja, nyitva hagyja ezzel az értelmezés sokféle lehetőségét, vállalva az ambivalens hatást. Minthogy szerinte a gesztusok, arckifejezések és a test nyelve csak előzetesen megélt, felhalmozott tapasztalatokra támaszkodhat, a valóságos élmények nyomai, maradványai jelen vannak, hisz azok nyújtják az eleven anyagot színészei számára. Igaz, megfigyelők vagyunk, szenvedélyek voyeur-jei a legnagyobb intimitásban és nyílt feltárulkozásban, de nem empátia nélkül, reméli, mert az intenzitás mégis a lehető legközelebb hoz a tényleges emberi tartalomhoz.

Lehetséges, ám az is megkérdésezhető, hogy érvényesül-e ebben az elrendezésben Diderot ismert elve: a színész paradoxona, mely szerint a jó színész mindig saját képzelete, teremtő látása nyomán alakít és nem Hamletet vagy Júliát próbálja „utánozni”, hanem életre kelteni. Ezért a sikeres megvalósítás, paradox módon, csak a két „forrás”: (személyes) emlék-nyomok felidézése és valamely élő helyzet átélésének találkozásából jöhet létre. Mert az élményszerű, meggyőző előadásokban valóságos helyzetek drámája vezényel, és ezért az izgalmas kettősség (az én-nem én keveredése) érzékletesen egyesül és nyugodt le. Itt viszont, tagadhatatlanul, „hűvösebb” a játék és a mesterségesen létrehozott gesztusnyelv, mimika valamely absztrakt elképzelés kivetítése. Ezért fordulhat elő, hogy az „intenzitás íve” nem egyformán meggyőző, és a megfigyelésre kitett és rögzített érzelmek heve, ereje olykor hiányzik. Helyette a tudós lombikmunka precizitása uralkodik.

A portrékészítés tapasztalata után született *A Going Forth By Day* (2002) parabolisztikus narratívája. A Guggenheim Múzeumban kiállított-vetített pannók egy hatalmas, sötétben tartott helyiséget vesznek igénybe a jelképesen összefüggő „képtörténet” számára. „Cinematic fresconak” nevezhetnénk, amint az életszakaszok egyes állomásait, szimbolikus, rövid ciklusokban vetíti a falra. Egyidejűleg tartja mozgásban az egymással nem párhuzamosan bontakozó 5 történetet. Az inspiráció most is, mint a *Greeting* esetében, klasszikus. Ezúttal Giotto 14. századi, Padovában található, valamint Signorelli 15. századi, az orvietói dómban látható freskóciklusára támaszkodik szabadon. Végtelen, a reális időt megint csak meghosszabbító vándorlásról van szó. S amint az egyes, 35 perces szekvenciáknak vége van, újból kezdődik az egész előlről (da capo al fine), minden pannó más-más meghatározott időpillanatban.



Mindegyik mozgókép más modorban és az absztrakció más szintjén kerül ábrázolásra.

Az első, a *Tűz születése* című, az életre kelés gomolygó vörösét vázolja fel, amint a pusztulás lángjaiból misztikus, ám materiális forma kezd alakot nyerni. A második, *Az Út*, egy erdőn keresztüli séta, a barangolás eseménytelen, fizikailag meglevenített metaforája. Egyszerűen emberek mennek, kicsik és nagyok, öregek és fiatalok, ki-ki a maga ritmusában, a legkülönbébb öltözékben, együtt és külön, mindig balról jobbra, és az erdei útnak sem elejét, sem végét nem látjuk. Kiragadott szakasz, mintegy 4-5 méter hosszúságban, amelyben az élmény a haladás maga, és a teljes egyneműség a feltűnő alakok között. Minden naturálisan pontos, a fák, a fények, a vonuló emberek laza mozgása. Így emeli az általánosba az „életút” pusztá, fizikai tényét.

A következő pannó, a harmadik, *Az Özönvíz* címet viseli, ezúttal egy városi épülettel a középpontban, amely előtt emberek jönnek-mennek, végzik a maguk napi tevékenységet. Kiköltöznek, beköltöznek, köszöntik egymást, míg egyszerre csak váratlan vízáradat önti el a házat: ablakokon, bejáraton keresztül megállíthatatlan özönvíz zubog: pánik tör ki, menekül, aki tud, amennyire egyáltalán lehetséges.

Majd az *Utazás* című panel következik. A halálra való felkészülés pátoszatlan, praktikus várakozásként felelevenített jelenetsorozata. Távolabbról figyeljük a csendes eseményeket, mely végül néhány holmi összeszedésével és a folyón való átkeléssel fejeződik be, és aminek jelképességét

természetesen ugyancsak nem lehet tagadni. Van aki halálán van, magára marad egy szobában a domboldalon emelkedő kis magányos házban, s míg kint a parton egy öregasszony vár vagy (már) virraszt? a hajósok lassan pakolni kezdenek, mikor a már elköltözött öregember követi társát, a várakozót, hogy együttesen a kis hajóra szállva, elinduljanak a vízben a másik oldalra, melynek már sem arcát, sem a megérkezés pillanatát nem látjuk.

Végül *Az Első Fény* zárja le a pannó-sorozatot. Hajnal van, egy kimerült mentőcsoport szedelődzködik, miután a mindent elöntő áradásból próbálták menteni, ami menthető. Egy asszony áll egyedül a parton, az árvíz-vert völgyre nézve, eltűnt fiának feltűnését szorongva-reménytelenül várva, mikor egy fényes alak emelkedik ki a vízből, látomás? lidérc? a vágy tűnékeny kivetülése? Sosem kapunk rá választ.

Az egész több órás installációt, mely szüntelen egyidejűségben halad, a földön ülve lehet tetszés szerint nézni egyenként, és ide-oda figyelve, ahogyan a türelem és érdeklődés engedi. Folytonosság nincs a szó klasszikus értelmében, mely szerint akár alakok, vagy akár a bemutatás módja bármi közösséget mutatna. Új, meghatározott helyszínek, térkompozíciók és valóságos, nem stilizált, a hétköznapokból kiemelt emberi figurák töltik be a játékeret, hogy az epizód végeztével eltűnjenek, míg az egész újrajkezdődik megint.

Itt is a több mint két óra, mondani sem kell, mágikus dimenzióba ragadja az egyszerű eseményeket, ahogy a vonulást az erdőben, egy vízesést a városi utcában, a magányos házba való betekintés üres csendjében felszívni próbáljuk. De minthogy ezúttal az idő értelmezése áll a sorozat középpontjában, jobban figyelünk a végül is uralkodó monotonia hatásán túl, az itt-ott bekövetkező ritmusváltásokra. Az áramlás, ha egyenletesnek tetszik is, olykor turbulenciákkal megszakított, ami a kétféle életmozgás összefüggését, egymást feltételező kapcsolatát is hatásosan érzékelteti. Mégis, az intenzitás egyenetlenségétől, a gondolat itt-ott zavaró emelkedettségétől, a jelképek direkttségétől nem mindig tudunk szabadulni.

A lassúság Violánál arra szolgál, hogy mindig a láthatatlanra emlékeztessen, a fel nem ismertre, az elmulasztott részletre. A percepció küszöbének megváltozását, megváltoztathatóságát keresi. Másként szólva, egy szinte spirituális közelség élvezetére kíván vezetni. De mindig az idő ciklikus természetét hangsúlyozva, amint élet és halál, újra születés és újra elmúlás egymást váltva, de együttesen jelzik a múlt időket.

BILL VIOLA
Going Forth By Day, 2002, videóinstalláció © Guggenheim Museum, Bilbao



A fekete lyukak esztétikája

Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál

Balkon
2006/6

„Mentől távolabbi csillagrendszerbe küldi főnökét a sci-fi író, annál több mézeskalács szívet küld vele érzelmi táplálékul. Ha valamely logikai gondolatsorban két lépést távolodik a megszokottól, rettegni, dideregni kezd, horgolt emberi melegségbe bugyolálja elgémberedett tagjait. Meglehet, hogy nem önmagát, inkább közönségét félti az elembertelenedéstől, és oly ún. humanista retorikát alkalmaz, amely az üdv-hadsereg teadélutánján is visszatetszést keltene.”

Erdély Miklós a *Solaris* című filmről

„Ahová megyünk, ott nem lesz szükség a szereidre ahhoz, hogy láss.”

Dr. Peter Weir, az *Eseményhorizont* űrhajó tervezője

1968 után a represszív társadalom és az affirmatív kultúra kritikája markánsan kitalapítható ERDÉLY MIKLÓS kritikai elméletében és művészeti gyakorlatában. Még montázselméletének központi diagramja is alkalmazza a Frankfurti Iskola elméletét. A dialektika,² illetve az „átrendező, utópisztikus forradalom” kifejezései mögött fellelhető Theodor Wiesengrund Adorno és Herbert Marcuse alakja.³ A fogyasztói kultúra és a kultúraipar – Erdélynél egyáltalán nem ritka – bírálatában Adorno és Marcuse írásai kulcsszerepet játszottak.⁴ Amikor 1975-ben meghirdette a *Film mint a giccs totalitása* című előadás-sorozatát, akkor annak meghívóján éppen egy Adorno-idézet dominált.⁵ Habár Adorno zenekritikai munkásságának nem minden megállapítása nyerte el Erdély tetszését, a filmzenével kapcsolatos meglátásai erősen motiválták Erdély ilyen irányú eszmefuttatásait.⁶ Walter Benjamin kultikus „filmes” írása,⁷ pedig még Adorno negativitásánál is közelebb állt Erdélyhez. A filmezés késői fiatalságának egyértelműen Walter Benjamin az egyik pozitív főhőse, mivel ő – Bertolt Brechtől és Adornótól eltérően – nem tagadta meg a filmtől a kritika lehetőségét. Sőt Erdély számára különösen szimpatikus módon a montázs kreatív alkalmazásán túl éppen a tudományos és a művészi kifejezőmód egyesítésében látta meg a fotográfia és a film pozitív értékét, műfaji specifikumát.⁸ A Frankfurti Iskola szerzőihez hasonlóan Benjamin is elsődlegesen a szórakoztatóipar részének tekintette a filmet, de érzekelte a benne szunnyadó kritikai és kognitív energiákat is.

1 Erdély Miklós: *Solaris*. In: A filmről. Szerk.: Peternák Miklós. Tartóshullám, Budapest, 1995. 165.

2 A montázs-diagram „dialektikájának” összetettségéhez lásd: Platón, Hegel, a Hegel-monográfus Marcuse, Adorno (negatív dialektika az animációs filmek kapcsán), koan-logika, a kétértékű logika matematikai kritikája, azaz a kizárt harmadik elve.

3 Ezt a montázs-diagramot Peternák Miklós a *Montázsgesztus és effektus* (1975) tanulmány „mellékleteként” közölte. V.ö.: Erdély, A filmről, 1995. 159.

4 „[A] fogyasztói társadalom negatívumai és az azt ért bírálatok, Adorno, Marcuse és követőik munkássága folytán csak a háttérben évek elején bontakoz[ta]k ki; az olyan jellegzetesen jóléti jelenség, mint a játékfilm, magán viseli az őt létrehozó társadalom összes stigmáját.” – Erdély Miklós: *A filmezés késői fiatalsága*. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere.) In: Erdély, A filmről, 1995. 173.

5 Az idézet arról szól, hogy a változás illúzióját keltő divat is része az elnyomó apparátus technológiájának. Az Adorno-idézet forrása: Theodor Wiesengrund Adorno: *Zene és társadalom közvetítettsége*. In: *Zene, filozófia, társadalom*. Gondolat, Budapest, 1970. 449. Peternák Miklós rekonstrukciója alapján öt filmgiccs előadást ismerünk:

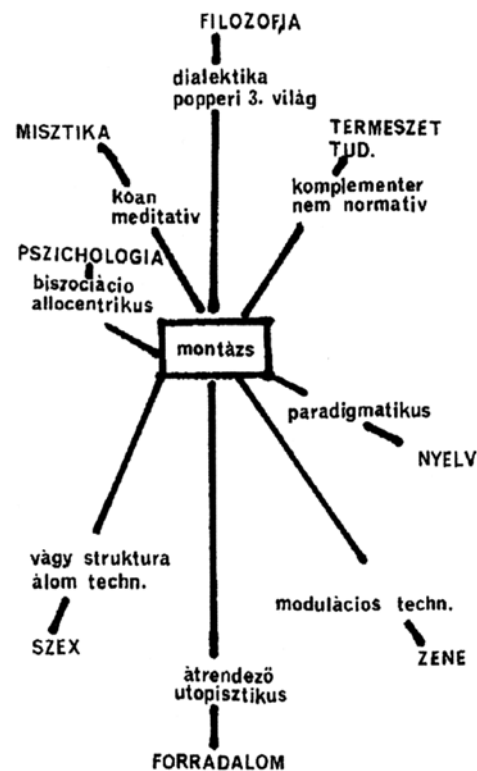
1. Brecht és a Koldusopera pere (Háromgarasos opera)
2. A mozi önróniája. Marx testvérek (Botrány az operában)
3. A mélygiccs felépítése (Szerelmem, Hirosima)
4. A fenyegető film (Magánbeszélgetés)
5. Exportfilm (Szerelmem, Elektra)

Peternák nem zárja ki annak lehetőségét sem, hogy a *Solaris*ról szóló kéziratos szöveg is a Filmgiccs előadássorozathoz kapcsolódott. Erdély, A filmről, 1995. 53. és 298.

6 V.ö.: Erdély Miklós: *Hangkulisszák a filmben és a valóságban*. (T. W. Adorno – H. Eisler nyomán.) Filmtudományi Szemle, 1981/3. 25–34. Újraközölve: Erdély, 1995. 227–233. illetve: Theodor Wiesengrund Adorno – Hans Eisler: *Filmzene*. Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

7 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969. 301–334.

8 „A film egyik forradalmi funkciója az lesz, hogy azonosként teszi felismerhetővé a fényképezésnek korábban túlnyomórészt szétválasztott művészi és tudományos értékesítését.” – idézi Erdély Walter Benjamin: Erdély Miklós: *A filmezés késői fiatalsága*. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere.) Helikon, 1976/1. Újraközölve: Erdély, A filmről, 1995. 182. A Benjamin-idézet forrása: Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969. 326.



Erdély Miklós egyik montázs diagramja

Erdély a Frankfurti Iskola gondolkodóival szemben nemcsak a filmnek, de a természettudományos gondolkodásnak is komoly kritikai potenciált tulajdonított. Adornótól és Marcusétól eltérően nem pusztán az elnyomó hatalom érdekeit szolgáló technikai racionalitás szerveként tekintett a természettudományokra, hanem éppen a hétköznapok logikáján, az instrumentális éssen és a naiv realizmuson túlmutató „doppingszert” látott a modern fizika, matematika és kozmológia felfedezéseiben.⁹ Erdély tehát kritizálta a kritikai elméletet is, mivel annak hatalom-centrikus retorikája nem volt képes elég érzékenyen reagálni a tudomány forradalmi meglátásaira, pedig éppen ezek az állítások lehetnek képesek megrendíteni a tudományos alapokon nyugvó modern világképet. A fizika forradalmi felfedezései közül a hetvenes években leginkább a fekete lyuk jelensége ragadta meg Erdély figyelmét, amely a nyolcvanas években lényeges szerepet kapott montázselméletében is. A fekete lyukak fizikája ráadásul a magyarországi recepció kezdetei óta komolyan foglalkoztatta és inspirálta Erdély gondolkodását és művészeti praxisát.¹⁰

9 Erdély naiv realizmus-kritikájához, és paradoxonokra épülő művészet- és ismeretelméletéhez lásd: Hornyik Sándor: *Naiv realizmus és „természettudományos koncept.”* Magyar Műhely, 131, 2004/2. 16–27.

10 Forgács Évát idézem atekintetben, hogy Erdély mennyire is vonzódott a fekete lyukakhoz: „Aki Erdéllyel valaha beszélgetett, egy ponton, nagy valószínűséggel, azon vette észre magát, hogy a világegyetem fekete lyukairól beszélget. Erdély számára úgyszólván középponti kérdés volt ezek felfedezése.” – Forgács Éva: „...önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza”. Időmetszetek, párhuzamos idősíkok az Időutazásban. Magyar Műhely, 1999/110–111. 151. Forgács szerint: „A műalkotás Erdély számára a kultúra szövetét megbontó, új kulturális galaxisok lehetőségét hordozó és az avítottakat érvénytelenítő fekete lyuk.” Innen nézve a Marly-tézisek semmije, üres helye is egy metaforikus fekete

Ennek egyik első markáns bizonyítéka az általa szervezett 1974-es *Eseményhorizont* előadássorozat. Ennek megnyitóján a *Lehetőség-vizsgálat* komplex kozmológiai szövegét olvasta fel, amely az alábbi idézettel indított: „Egyelőre nem zárhatjuk ki azt a lehetőséget, hogy „csupasz szingularitások” is léteznek mindenféle eseményhorizont nélkül. Ha ez valóban így van, akkor másfajta „csodák” felbukkanásától is tartanunk kell. Egyebek között – mint arra B. Carter cambridge-i professzor is rámutatott –, a csupasz szingularitások kiváló időgépként is felhasználhatók. Az eljárás egyszerű: egy úrhajóval megközelítjük a szingularitást, bizonyos irányban többször megkerüljük, majd visszatérünk a kívánt világba. Így bármilyen távoli múltba eljuthatunk.”¹¹ Az idézet Perjés Zoltán 1974-es *Bezárul a tér* című cikkéből származik, amely a modern kozmológia legizgalmasabb hipotetikus entitásaival, a fekete lyukakkal ismertette meg az olvasót. A fizikai tudományok kandidátusa persze nem csak a science fiction birodalma felé kacsintott ki az időutazás lehetőségének vizsgálataival, hanem korrekten ismertette a fekete lyukak fizikai paramétereit is, amelyek levezethetők az általános relativitáselméletből.¹² Perjés cikkéből azt is megtudhatjuk, hogy az eseményhorizont az a felület, amely a fekete lyukat határolja és elválasztja a mi valós terünettől. Nem tudjuk pontosan, hogy e felület átlépésekor mi is történik, de a hagyományos téridő fizika tételei itt értelmezhetetlenné válnak: az idő megáll, a tér bezárul. Az eseményhorizontot belülről semmi sem lépheti át, mivel a fekete lyuk extrém gravitációs tere még a fény sugarat is foglyul ejti. Erdély éppen ezt a különleges felületet választotta egy olyan előadássorozat címéül, amelyen fizikusok és matematikusok beszéltek volna a modern természettudományok „forradalmi” eseményeiről az FMK közönsége előtt.¹³ Az 1974-ben kiadott *Kollapszus orv.* kötetben is „rejtőzik” egy fekete lyuk, éppen a *Kollapszus* című szövegben: „5943

lyuknak tekinthető. V.ö.: „00000 Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a „felismert szükségszerűség” láncolatában: hely.” – Erdély, Második kötet, 1991. 128.

11 Perjés Zoltán: *Bezárul a tér*, Delta, 1974/1., 8-10. Idézi: Erdély Miklós: *Lehetőség-vizsgálat*. In: Erdély Miklós: Második kötet. Szerk.: Beke László és Peternák Miklós. Magyar Műhely, Párizs – Budapest, 1991. 88.

12 Erdély éppen az einsteini elmélet és retorika által inspirált *Molluszkum* című akciójával kívánta megnyitni az Eseményhorizontot, és vizualizálni a téridő metrikájának tömegérzékenységét. Magától Erdélytől a következőket tudjuk az akcióról: „Egy dűnyhára fejesonálissal szerkesztettem egy merőlegest, ami a nyomon kitér, a vonal, és utána kivettem a belsejét, azt az anginos részt, és akkor látszott, hogy hogy görbül attól a nyomástól. A molluszkumot ezzel próbáltam illusztrálni.” – Peternák Miklós: *Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán*. Árgus, 1991/5. 78.

Erdély a „molluszkum” kifejezést Einsteintől vette át, aki annyira általánosan akarta megfogalmazni a relativitás elméletet, hogy állításai egy puhatestű epidermiszén felvett „vonagló koordináta-rendszerre” is érvényesek legyenek.

V.ö.: Albert Einstein: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Gondolat, Budapest, 1963. 98-99. Itt olvasható a 44. lábjegyzetben: „Molluszkum-koordináta-rendszert nyerünk, ha pl. egy puhány hátára rajzoljuk a 4. ábra koordinátavonalait. Miközben a puhány testét vonaglásszerűen változtatja. a koordinátavonalak is egyre változnak.”

13 A meghívottak között szerepelt Perjés Zoltán (talán éppen a fekete lyukakról kellett volna beszélnie) és Károlyházi Frigyes is, aki az elemi részek fizikájával foglalkozott ezidőtájt. Két előadás a meghívók tanúsága szerint el is hangzott Szabó Árpád: *Bizonyítás a természettudományokban és a matematikában*. Lipták Tamás: *Antieleatica, avagy hogyan kell dialektikusan alkalmazni a matematikát a tudományokban és a művészetekben*. (Ez a meghívó tanúsága szerint az Eseményhorizont előadássorozat harmadik előadása volt 1975 januárjában.)

Ha az idő elindult, (ruganyos) és ha a terek vonzalmi torzulását lélekben ismételni tudjuk, és még néhol az érző anyag magábaroskad, és oly fekete, mint a fehér luk, akkor betölti készséggel.”¹⁴ A fekete lyukakkal Erdély az orvosi konnotációjú „kollapszus” kifejezés egy újabb jelentésrétegét is játékba hozta: a gravitációs összeomlást. Ez a folyamat a fekete lyukak keletkezésének egyik lehetséges útja. Nagy tömegű csillagok gravitációs összeomlása során az anyag korábbi térfogatának töredékébe sűrűsödik össze, s így felszínén a gravitációs erő olyan nagy lesz, hogy még a fény sem tud elszabadulni az objektum „felszínéről”, mivel az „elszakadáshoz” szükséges ún. szökési sebesség meghaladja a 300.000 km/s-ot. Ugyanebben a kötetben, a *Miserere orv.*-ban Erdély egy szingularitást is „elhelyezett”: „Nem hallottad? Tegnap a kozmosz egy kiterjedés nélküli ponttá zsugorodott. – Nem. – Nem érezted semmit? – Nem, bár a feleségem panaszkodott, furcsán érzi magát, a nyakát fájalta.”¹⁵ Az eseményhorizont egy, az animációs filmeknek szentelt nagyobb kritikai szövegében (*Az ember jele*, 1979) is felbukkant olyan objektumként, amelynek művészi „felhasználása” előmozdíthatja a nézők naiv realizmusának megrendítését.¹⁶ A természettudomány eredményeit felhasználó kognitív filmre maga Erdély – az Indigo csoporttal együtt – 1980-ban tett egy javaslatot az *Óraparadoxon* filmtervvel.¹⁷ Maga a jelenség egyfajta összekötő kapocsként az *Optimista előadásban* is felbukkant a relativitáselmélet és a fekete lyukak között. A filmterv Albert Einstein *Párbeszéd a relativitáselmélet elleni kifogásokkal kapcsolatban* című írására¹⁸ épül. A film egyik célja a nevezetes óraparadoxon vizualizálása a film kognitív eszközeivel és egy Kafka novella segítségével.¹⁹ A tervezett film többek között arra törekedett volna, hogy a képmező osztásával, illetve a hang és a kép elválasztásával, elcsúsztatásával szemléltesse, hogy a különböző koordináta-rendszerekben különbözőképpen telik az idő – az órák járása mozgás hatására lelassul. A legerősebb képsor talán az utolsó, ami vizuálisan is bombasztikus: a vonat áll, a fák viszont óriási reccsenéssel kидőlnék mintegy annak metaforájaként, ahogy a régi beidegzett elképzelések dőlnek meg. Az alaposabb értelmezés helyett most csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy a vizuálisan erős képsorok – legyenek akár giccsbe hajlóak – még egy kognitív filmnek sem ártnak.

A fekete lyukak filmes megjelenítésére Erdély tudtommal nem tett kísérletet, de az 1981-es *Optimista előadásban*, a kései elméleti főműben mégiscsak elnyerték méltó helyüket az avantgárd, felforgató, tudatmódosító praxis metaforájaként: „Az ilyen különleges tartomány létének az a furcsa következménye, hogy – az összeomlott csillagok vagy az egész univerzum összeomlása esetében – annyira összeomlik, hogy teljesen eltűnik és egy olyan semmi keletkezik ott, ami sem az időben nincs, sem a térben nem határozható meg, hiszen minden teret és időt magában foglal. Az ősröb-banás előtti állapot egy ilyen semmit mutat. Ez a semmi egy olyan abszolút semmi, ami mégis a legvirtuálisabb, tehát benne egy egész világegyetem elhelyezkedhet, ugyanakkor annyira semmi, hogy se idő, se tér nem veszi körül. Tehát egy kiterjedés nélküli pont, ami nem helyezkedik el sehol. Ezek olyan elvi hipotézisek, olyan léte-zők, amelyek az ember régi beidegzett gondolkodását teljesen felkavarják, és semmi másra nincs szüksége egy avantgardistának, mint éppen ilyenekre.”²⁰ A fekete lyuk mindent magába zár, de valójában még sincs sehol, mintha a jelentés-kioltásban kul-mináló montázselmélet ideális helye lenne.²¹ Egyfajta allegorikus reprezentációként még Erdély montázselméletének paradoxonát is képes szemléltetni. Talán a Marly tézisek kommentárjában sem véletlenül jelenik meg a Riemann-geometria és a relativitáselmélet, és az üres jel egyfajta művészetelméleti fekete lyukként működik.

14 Erdély Miklós: *Kollapszus orv.* Magyar Műhely, Párizs – Budapest, 1974. 105.

15 Erdély, 1974. 10.

16 „Az alkotó [a Sárgea tengeralattjáró című rajzfilm – H.S.], ha nem is volt teljesen tisztában, de bizonyára ismerte Dirac lukelméletét, a Schwarzschild-tér eseményhorizontját, a tömegkollapszust, általában a modern fizika új következtetéseit.” Erdély szerint egy ilyen típusú film „megkönnyíti a köznap szemléletét, a „naiv realizmus”-tól (Max Born) távol eső természettörvények okozta ravasz jelenségek megértését.” – Erdély Miklós: *Az ember jele*. (Tanulmány a Pannónia Filmstúdió animációs filmjeiről, 1972-1979). In: A filmről, 1995. 209.

17 Indigo munkacsoport (Berényi Péter, Borí Bálint, Erdély Dániel, Erdély György, Enyedi Ildikó, Futó Péter, vezető: Erdély Miklós): *Óraparadoxon*. In: Erdély, A filmről, 1995. 215-219. A szöveg előszőr 1981-ben a BBS Filmidő kiadványában jelent meg.

18 Albert Einstein: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1971. 103-116.

19 *A Mindennapi zűrzavar* című novella főhőse, „A” egyszer tíz óra alatt, egyszer meg úgy, hogy oda se figyel, egy másodperc alatt teszi meg ugyanazt az utat két falu között. „A Kafka-szöveg és a relativitáselméleti paradoxon közötti párhuzam hangsúlyosabbá, átélhetővé tétele érdekében az alábbi technikát alkalmazzuk: A két falu közötti utat a novella hőse igen lassan, végtelen havas szántóföldön teszi meg. Ezen idő alatt a párhuzam megszakad, és csak lépéseinek ropogását hallani. Az einsteini órához rögzített két koordináta-rendszer mintájára itt is két koordináta-rendszerből figyeljük a cselekményt; az egyik a kamerához, a másik a mikrofonhoz van rögzítve. A két koordináta-rendszer sebessége eltérő, így mikor a hóban gyalogló embert már távolodni látjuk, akkor érünk közel hozzá hangban.” – Erdély, A filmről, 217.

20 Erdély Miklós: *Optimista előadás*. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Szerk.: Peternák Miklós. Képzőművészeti, Budapest, 1991. 142. Erdély az *Optimista előadás* végén konklúzióként Gödelből, Bornból és Feyerabendből az alábbi tanulságot szűrte le: „A művész, aki a törvényeket szenvedheti a legkevésbé, akire a természettörvények lapossága úgy hatott, mint valami alacsony mennyezet, ahol mindig be kell húznia a nyakát, ezt a sokkal ellentmondásosabb, örültebb, paradoxabb, sokrétebb, oszcillálóbb és sokkal intelligensebb környezetet felszabadulásként élte át.” – l.m. 146.

21 Ezt az értelmezési lehetőséget először Forgács Éva vetette fel már említett tanulmányában: Forgács, 1999. 151.

Erdély az *Optimista előadásban*²² elismerően hivatkozta Marcuse *Az utópia vége* című tanulmányát,²³ de egyúttal kritizálja is azt, mivel a filozófus a természettudományos törvényekbe ütköző utópiákat továbbra sem tartja realizálhatónak. Marcuse tudományos utópiának tekinti az örök ifjúság eszméjét,²⁴ miközben Erdélyt ebben az időben éppen a fekete lyukak és féregjáratok segítségével tudományosan is megalapozható időutazás lehetősége foglalkoztatja. Erdély szerint a szilárdnak hitt természettudományos törvények is megdőlhettek és akár még az időutazás is konkrét utópiává válhat.

”Mindaz az anyagi és intellektuális erő, melyet egy szabad társadalom megvalósítására be lehet állítani, megvan. Hogy nem erre vannak beállítva, az annak számlájára írható, hogy a fennálló társadalom totális mozgósításban van a felszabadulás lehetőségé ellen” – írja Marcuse.²⁵ „Elég fantasztikus kijelentés” – kommentálja őt Erdély, majd tovább idézi Marcusét, aki szerint a rendelkezésünkre álló anyagi és intellektuális termelőerők lehetővé tennék a nyomor felszámolását, ha nem akadályozná őket egy „represszív társadalom globális politikája”. Erdély szerint Marcuse túlságosan is kötődik a 19. századi materialista és technicista világképhez, és így nem képes felismerni a megújuló természettudományos világkép „eszmegeneráló” hatását. Marcuse érdeme annak kinyilatkoztatása, hogy a társadalmi törvényekbe ütköző utópiák valójában nem is utópiák, mivel nem ütköznek áthághatatlan természeti törvényekbe, így megvalósításuknak csupán emberi és társadalmi tényezők szabnak határt. Erdély viszont arra utal, hogy a tudomány fejlődése is történelmileg determinált, azaz a természeti törvények is változnak: „A természeti törvényekbe ütköző megvalósíthatatlanságoknak is vannak történelmi határai. Meggyőződésem szerint elérkeztünk ezekhez a történelmi határokhoz; az ismert természettörvények abszolút érvénye megtört.”²⁶ A probléma csak az, hogy ezt nagyon kevesen tudják, mivel a represszív

22 Az *Optimista előadás* előzményének tekinthető 1977-es *Utópia-előadásban* Erdély még egy korábbi Marcuse-tanulmányból (*Filozófia és kritikai elmélet*, 1937) idézett. Ez a Marcuse szöveg abból a szempontból izgalmas jelen előadás kontextusában, hogy a Papp Zsolt szerkesztette *Tény, érték, ideológia* című kötetben (Gondolat, 1976. 117-143.) jelent meg, amely a frankfurti kritikai elmélet és Karl Popper (illetve rajta keresztül a bécsi neopozitívizmus) konfliktusát, az ún. pozitívizmus-vitát ismertette.

23 Herbert Marcuse: *Az utópia vége*. Világosság, 1970/8-9. 512-515.

24 „A társadalmi változtatás egy tervezetét azonban megvalósíthatatlannak tarthatnak azért is, mert ellentmond bizonyos tudományosan megállapított törvényeknek, biológiai, fizikai törvényeknek stb., pl. az örök ifjúság ősrégi eszméje, vagy a visszatérés egy állítólagos aranykorba.” – Marcuse, 1970. 513.

25 Erdély Miklós: *Optimista előadás*. In: Erdély, 1991. 137. A Marcuse-idézet forrása: Herbert Marcuse: *Az utópia vége?* Világosság, 1970/8-9. 513. Az *Optimista előadás* valamennyi Marcuse idézete innen származik.

26 Erdély, 1991. 138.

ERDÉLY MIKLÓS

Hadítitok, 1984, kátránypapír, ponyvavázaszon, fényűjság, lámpa, üveg, festék, kréta, 300 x 460 cm
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest © Fotó: Rosta Józse

társadalom az önfenntartás ösztönétől vezérelve totális információzárlatot vezetett be. Ennek oka az, hogy a „detranszcendált” világképre épülő, „varázstalanított” társadalomban „minden törvénytisztelet alapja a természettörvények kételymentes tisztelete.”²⁷

Ezzel együtt Paul Feyerabend anarchista ismeretelmélete is más megvilágításba kerül Erdélynél: a modern világ ugyan tényleg a tudomány kultúrára épül, de a tudósok valójában „ártatlanok”. Ha figyelmesen olvasunk olyan kiváló szerzőket, mint Werner Heisenberg vagy Erwin Schrödinger, akkor inkább Csontos Gyulához kell őket hasonlítanunk a *Hyppolit a lakáj*ból, semmint bármiféle elnyomó rendszer lelkes kiszolgálójához. Erdélyt oly mértékben lenyűgözték a modern természettudományok felfedezései, különösen azok rejtett vagy kevésbé rejtett paradoxonai, hogy az ismeretelmélet etikai és nem politikai kontextusba került nála – mintha Jean-François Lyotard társadalomkritikailag elkötelezett paralógiája egy mély, etikai kérdésekre is érzékeny zsidó bölcseleti hagyományba ágyazódott volna bele. Lyotard felbukkanását e ponton nem csak a Frankfurteri Iskola recepciója legitimálhatja, hanem az, hogy Erdélyhez hasonlóan Lyotard is felismerte egyes modern tudományok vonzalmát a paradoxonok iránt.²⁸ A jelentős különbség az, hogy amíg Lyotard paralógiája a konszenzus tagadásában csúcsosodik ki, addig Erdélynél a paradoxonok a jelentés-kioltás negatív totalitásában oldódnak fel.

27 I. m. 139. A „detranszcendáló” kifejezés Erdélynél is szerepel, a „varázstalanítás” pedig a Frankfurteri Iskola egyik legfontosabb előfutárától, Max Weberől ered.

28 Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*. Századvég, Budapest, 1993. 128.



Erdély Feyerabend-képének amúgy Altrichter Ferenc egyik úttörő tanulmánya lehetett az elsődleges forrása.²⁹ Az *Optimista előadás*ban például innen idézte, hogy „...az általános ismeretelmélet krónikus megoldatlansága és minden eddigi megoldási javaslat látványos kudarca jelentős mértékben hozzájárult a radikális tudománykritika és különösképpen az anarchista ismeretelmélet kialakulásához.”³⁰ Az is Erdélynek tetsző gondolat volt, hogy „Ha a tudomány jelen állapotát is belehelyezzük a történetiség dimenziójába, akkor semmilyen racionális alapon nem zárhatjuk ki azt a lehetőségét, hogy a későbbi korok embere számára a mi egész hőn szeretett tudományunk szálnalmas és ostoba babonának tűnik majd, ugyanúgy, ahogy számunkra az alkímia, a mágia, a numerológia tűnik szálnalmas és ostoba képzelgésnek.”³¹ Feyerabend azonban Erdély szerint akkor téved, „amikor a tudomány önmagával való ellentmondásosságából a tudósok valamiféle szélhámoskodására következtet, holott ez [mármint a paradoxonok tematizálása – H.S.] éppen a tudomány módszerének a munkamorálját igazolja.”³² Nem Hyppolit a bűnös tehát, hanem a hatalmi apparátus: a tudósok csak végzik a dolgukat, és igyekeznek szembenézni munkájuk lehetséges következményeivel. (Zárójelben azért megjegyzem, hogy Erdély sohasem reflektált Heisenbergre, mint a német atombomba-projekt egyik vezetőjére.)

A tudomány eredményei tehát alapvetően üdvöztetőek, az már más kérdés, hogy a társadalom mire használja ezeket: „A haditechnika szolgálatában a legfantasztikusabb kutatások teljes titokban folynak” – írja Erdély az *Optimista előadás*ban.³³ A titokról című írásában pedig így kommentálja a (hadi)titok társadalmi konstitúcióját: „A tudás kiváltságosai jogosan foszthatták meg a tömeget szabadságától, hiszen aki nincs tudatában mindannak, ami tudható, tehát a titoknak is, az nyilvánvalóan döntésképtelen. Más szóval, ha a tájékozatlan, vagy alulinformált ember beleavatkozik olyasmibe, amihez nem ért, csak bajt csinál, ez mindenki számára hétköznapi tapasztalat. Ezért jó a tömegekkel éreztetni, hogy alulinformáltak, hogy döntési ambíciójuk megcsappanjon, választási önbizalmuk legyöngüljön.”³⁴ Erdély egyik legjelentősebb társadalomkritikai munkája az 1984-es *Hadititok*, amelynek ismeretelméleti kérdésekre kihegyezett értelmezésében kulcskérdés lehet, hogy mi is van valójában az installáció falán „túl”. A nagyméretű mű a bécsi Orwell kiállításra készült, és egyik különlegessége az, hogy Erdély nem élszobában és nem akciószerűen „kommentálta” a művet, hanem fényújságon³⁵ (jobban mondva „finom kompjüteres szövegíró”) futtatott le egy szöveget. A szöveg ilyen fajta prezentációja a fogyasztói társadalom (reklámok) és a „high tech”, hatalmi kommunikáció kontextusába helyezte az alábbi paradox és „kategorikus” kijelentéseket: „Senki sem tudja, hogy mit nem tud – Hadititok. Senki se tudja, hogy ki tudja – Hadititok. A hadititok sokkal fontosabb, mint aki ismeri. A hadititok az, amit nem tudni, hanem titkolni kell. Minden, ami fontos – Hadititok. Minden, ami hadititok – fontos. A hadititok fontosabb, mint amire vonatkozik. A hadititok fontosabb, mint aki ismeri. A hadititok az, amit tudni tilos. Minden fontos lehet. Semmit sem szabad tudni – Hadititok. Ki megbízható – Hadititok. Ki tudja, hogy ki a megbízható – Hadititok. Mindenhol, minden – Hadititok. Sehol senki nem tudja mi – Hadititok. A megismerhető – Hadititok. A megismerhetetlen – Hadititok. Ami van – Hadititok. Ami nincs – Hadititok. A vigasz – Hadititok. A lehető – Hadititok. A lehetetlen – Hadititok. Ami szent – Hadititok. Ami menthetetlen – Hadititok. Ami kijavítható – Hadititok. Ami visszavonhatatlan – Hadititok. A jövő – Hadititok. A múlt – Hadititok. A jelen – Hadititok.”³⁶

Szöke Annamária értelmezésében a *Hadititok* színpadszerű terét a vázlatok³⁷ alapján és az *Aranyfasisztáim* kontextusában³⁸ valamiféle „eszkatologikus” helynek

29 Altrichter Ferenc: *Anarchista ismeretelmélet*. Világosság, 1980/8-9. 473-483.

30 Erdély Miklós: *Optimista előadás*. In: Erdély, 1991. 144. Erdély szövegéből úgy tűnik, mintha Feyerabendet idézné, de a szövegrészeket valójában Altrichter írta az *Anarchista ismeretelmélet* című tanulmányában.

31 Altrichter, 1980. 474.

32 Erdély Miklós: *Optimista előadás*. In: Erdély, 1991. 145.

33 I. m. 140.

34 Erdély Miklós: *A titokról*. Új Symposion, 1985/1-2. 12.

35 A fényújság alkalmazásának ironikusan avantgárd kontextualizálásához lásd az alábbi Erdély-idezetet (aki amúgy Stan Brakhage-et idézi a *Filmzésés késői fiatalága* című tanulmányában): „Az én filmjeimet egyszer megnéznél olyan, mint Ezra Pound egyik Cantóját villanyújságon végigolvasni.” – Erdély, 1995. 177.

36 Erdély kéziratosszövegét közli: Szöke Annamária: „*Titok a jövő jelenléte*.” *Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében*. Nappali Ház, 1997/1. 60.

37 Szöke Annamária állította sorrendbe a Hadititokhoz készített vázlatokat (a következő számokon vannak nyilvántartva: Fst 094-105 és 106/1-17), amelyek jelenleg a Ludwig Múzeumban vannak letétként. A vázlatokon a leggyakrabban előforduló „elemek” a következők: (1) emberi alakok, (2) „Kriegsgeheimnis” felirat, (3) 3 lámpa, (4) fényújság, (5) üveglap, (6) papírtekercs.

38 Szöke a következő részt idézi az *Aranyfasisztáimból*: „Most, hogy negyven év után első felháborodásomból / felocsúdtam, / most, hogy a természetes és mesterséges hullahegyek / mérete kiegyenlítődni látszik, / most, hogy a 'fasiszta itt minden' gyanúja kezd / belém fészkelődni, / hogy az anyaméhbe egyenként bevagin bevaginozott, / bewagonirozott lelkeket számlálom, / csak munkára viszik, levegőre, vidékre, szebbnél- / szebb hegyes-völgyes vidékekre, / hogy a kórházak a rokonokat, barátokat elmegelesítik, / hogy csak a túlvilágra viszik őket dolgozni, túlvidek- / re, friss levegőre, / hogy a túlvilág egészséges, de üzeni onnan tilos, / hogy munkaerőre odaát is szükség van, / vagy ha nem is, valamire csak jó, aki egyszer már élt és dolgozott.” – Szöke, 1997. 61. Az *Aranyfasisztáimban*

tekinthetjük, átjárónak a túlvilágba. Az elkészült műről azonban hiányoznak a vázlatokon látható emberi alakok, s így a „Gesamtkunstwerkben”³⁹ véleményem szerint inkább az ismeretelméleti és „politikai” hatások dominálnak.⁴⁰ Ide vezethetnek a vázlatokon nem szereplő Müller-Lyer ábrák és a rejtélyes üveglap is, amely leginkább valamiféle ajtóra vagy átjáróra emlékeztet.⁴¹ Ezt az üveglapot erős fény világította meg, s Szöke szerint ennek a fénynek „földöntúliságát” az üvegre festett fényimitáló fehér festék is hangsúlyozta.⁴² A fényt e sorok szerzője is nem eviláginak gondolja, de abban az értelemben nem eviláginak, hogy a hétköznapi ember nem férhet hozzá. A *Hadititok* és *A titokról* szövege annyira a tudásra van „kihegyezve”, hogy itt maga a tudás fénylik át naív realizmusunk „lepusztult” világába. A piros lámpák ettől a tudástól tiltanak el, a hadititoktól, melynek kitudódása veszélybe sodorhatná a fennálló világrendet és hatalmi struktúrákat. Az optikai illúziókkal borított kulissza ezt a tudást álcázza úgy, hogy utal az érzékeinkkel felfogható, s egyúttal számunkra „engedélyezett” világ határaitra is. A fényújságon olvasható „törvénykönyv” e világ határaitól szól hozzánk a maga zavarbaejtő, kategorikus paradoxitásával. Egy ilyen irányú interpretációt támogatnak a vázlatok egy részén felbukkanó tekercs (a vászon vagy papír „fal” alja markánsan felcsavarodik), amelyek a tudás biblikus és mitológikus genealógiáját is szimbolizálhatják, a tudást melytől az embert az Isten vagy istenei eltoltották.⁴³ A fekete lyukak felől nézve viszont a *Hadititok* fala lehet egyfajta eseményhorizont is, a „totális információzárlat” egy irányban nyitott membránja: a tudást a hatalom magába szippantja, de ki nem juthat semmi.

megjelenő víziót Szöke így kommentálja: „Apokaliptikus helyzet, amelynek a *Hadititok*hoz készült vázlatokon találjuk meg a képi megfelelőjét: a 'színpad' nagy részét emberi alakok sziluettjei töltik ki, egy tömeg, amely a nyíláson át távozik. A versben is említett túlvilág van e paraván mögött, amelynek milyenségére vonatkozó igen érzéletes benyomást szerezhet az, aki a mű elkészülésében asszisztál. A felhasznált bitument olvadé állapotban kell ráönteni a kátránypapírra, s ekkor a bitumen leirhatatlanul vonzó szaga keveredik a forró anyag okozta elviselhetetlen füsttel.”

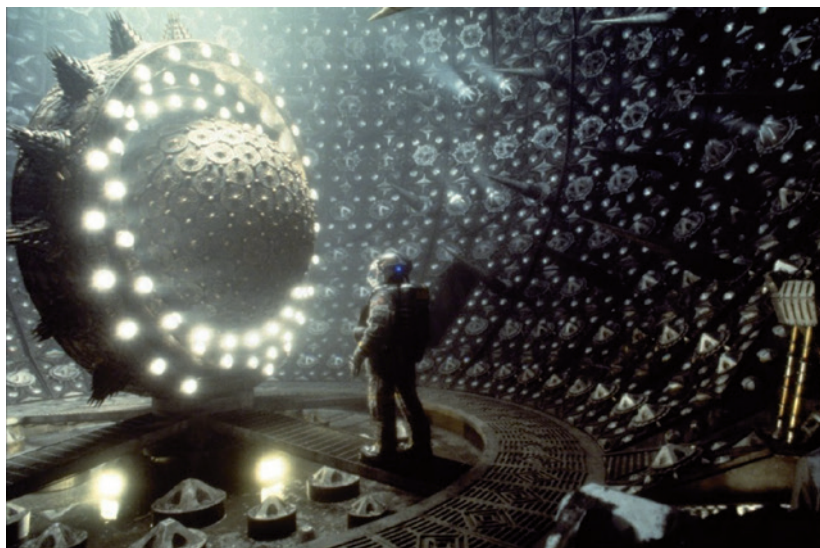
39 Szöke közli Erdély alábbi kéziratosszövegét (levélrészletét) a *Hadititokról*: „Sok nehézség után sikerült elkészítenem, eredeti elképzelésemhez közelálló installációt. ... Néhány új effektust sikerült kipróbálnom. Ez a fény, a szín és a világító festék együttes használatát. A mozgó szöveg (finom kompjüteres szövegíró) egy 'povera art' hangulatú környezetbe építését, stb. Ezek az effektusok egy 'Gesamtkunstwerk' törekvése utalnak.” – Szöke, 1997. 59.

40 Szöke közli annak a német szövegnek a magyar kéziratosszövegét, melyet Erdély az Orwell-kiállítás katalógusában a *Hadititok* „kísérőjeként” publikált. E szöveg is a mű politikai és ismeretelméleti konnotációit állítja előtérbe: „Jelen kiállításon kísérletet teszek arra, hogy felhívjam a figyelmet a hadiipar minden egyebet maga alá gyűrő mechanizmusára. E jelenség tudatbeszűkítő, személyiségroncsoló következményei az ismeretlennel szemben álló emberi lény létének alapjait érintik. Úgy gondolom, hogy ez az 1984-es világhelyzet legfontosabb meghatározója.” – Szöke, 1997. 59.

41 Az üveglap a vázlatok egy részén egy tekercsnek dől neki. Ebből a tekercsből „lett” az elkészült installáció ponyvája, amelyet átszakít az üveglap.

42 Szöke, 1997. 59.

43 Egy ilyen irányú kontextust is támogathat *A titokról* egyes szövegrészeinek (például befejezésének) hangvétele. V.ö.: Erdély Miklós: *A titokról*. Új Symposion, 1985/1-2. 12-13. Továbbá az is, hogy a vázlatok jelentős részén az alakok inkább tétován ácsorognak egy barlangszerű nyílás előtt, mintsem áthaladnának rajta. Valamint az, hogy a vázlatok egy részén az üveglapon (az „átjárón”) is a „Kriegsgeheimnis” felirat olvasható. A tétován ácsorgó alakok, a törvény kapuja (esetünkben fala vagy inkább kulisszája) előtt tehetetlenül álló ember „kafkai” helyzetét is felidézhetik.

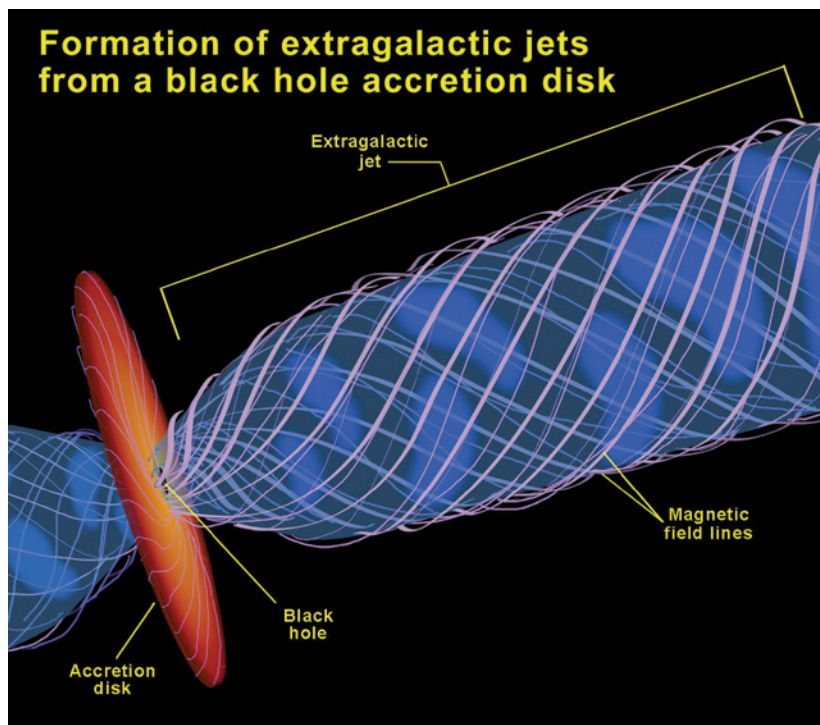


Jelenet az Eventhorizon című filmből.

Végezetül bemutatnák egy mai példát – az *Event Horizon* című filmet,⁴⁴ amely a magyar forgalmazásban a *Halálhajó* címet kapta – a fekete lyuk vizualizálására, amely talán Erdélytől sem lesz teljesen idegen. Ez egy illusztratív alkalmazás lesz, a hollywoodi „szalonpiktúra” terméke, egyfajta „para-giccs”. A film sztorija nagyvonalakban a következő: 2039-ben a NASA *Event Horizon* elnevezésű felderítő űrhajója a kísérleti meghajtó bekapcsolása után nyomtalanul eltűnik, majd hét évvel később újra felbukkan. Az eset kivizsgálására küldött mentőhajó legénysége rettenetes mézárulás nyomaira bukkan a hajón. Fokozatosan ráébrednek, hogy a történetekért maga a hajó a felelős, pontosabban a különleges térgörbítő hajtómű, amely a megfelelő pillanatban működésbe lépett, de nem az Alpha Centaurihoz „repítette” a legénységet, hanem egy valószínűtlen dimenzióba, ahol a leírhatatlan és elképzelhetetlen káosz uralkodik, amely éppúgy elemeire bontja a testet, mint a tudatot.⁴⁵ Mivel Erdély Tarkovszkij minimalista *Solaris*-át giccsnek minősítette, a *Halálhajó* tekintetében sem lehetnek illúzióink. (A *Halálhajó* éppúgy pszichológiai síkon fejt

44 *Event Horizon*, 1997. Rendezte: Paul Anderson

45 A kilencvenes években a fekete lyukakat a termodinamika felől úgy definiálták, mint az egységnyi térfogatra eső maximális entrópia helyét. Vagyis a fekete lyukat olyan helyként képzelhetjük el, ahol a lehető legnagyobb rendezetlenség uralkodik, amely emberi perspektívából nézve nem más, mint a totális káosz.



Extragalaktikus sugárkilövelések keletkezése a fekete lyuk akkréciós korongjából. Forrás: www.wikipedia.org

ki hatását, mint a *Solaris* – mindkettőben kulcs-szerepet játszik egy földön kívüli intelligencia, amely erős víziókkal igyekszik manipulálni az embereket. Eme intelligencia valódi céljai mindkét esetben homályosak. A *Solaris*-nál gyaníthatóan egy gyermeki csillaglélek fejt ki jótékony, de legálábbis annak szánt hatását, míg a *Halálhajó* esetében még a pokoli asszociációk sem elég brutálisak. Ahogy az ismeretlen intelligencia által uralt Dr. Weir megfogalmazza a filmben: „A pokol csak egy szó, a valóság sokkal, de sokkal rosszabb.”) Ami számunkra itt most talán ennél fontosabb az az, hogy az eseményhorizont higanyszerű membránként megjelenik az űrhajó különleges hajtóművében.⁴⁶ Ez azért izgalmas, mert a fekete lyuk olyan speciális fekete doboz, ahol igazából csak a bemenetet ismerjük. Nem árt azonban, ha a fekete lyuk reprezentációja esztétikai potenciálokat is rejt magában. Erre a vele foglalkozó természettudósok is rájöttek, így a korábbi⁴⁷ láthatatlan asztronómiai jelenség helyett manapság a neten és a könyvekben impozáns örvénytölcséreket láthatunk, amelyeket gigantikus, extragalaktikus sugárkilövelések (jet) koronáznak meg. Így nem meglepő, ha a *Halálhajó* impozáns vizuális apparátusa sem csupán a gondolat szépségéből építkezik. Más kérdés, hogy a mesterséges fekete lyukat működtető, tér-görbítő meghajtó sokkal inkább emlékeztet középkori kínzóeszközre (a filmben dramaturgiailag az is), semmint egy elektronikus vezérelt, high tech, minimalista fekete dobozra, amelyen valószínűleg lenne, ha egyszer a NASA megépítené. A film történetében az az allegorikus csavar is figyelemreméltó, hogy a gravi-meghajtó valójában nem is annyira a teret hajlítja meg, hanem inkább az embereket fordítja ki önmagukból. (A saját szemeit kinyomó Dr. Weir a mentőhajó legénységének egyik tagjával például úgy végez, hogy a mellkast és a hasüreget kampókkal szétfeszíti, majd a holttestet a plafonra függeszti és a belső szerveket alatta a padlón „rendezi el”.) Úgy tűnik, hogy amikor bekapcsol a gravi-meghajtó és megnyílik a fekete lyukon keresztül a féregjárat, akkor az emberek borzalmas dolgokat művelnek egymással és magukkal: különféle öncsonkítások, darabolások gyilkosságok, hullagyalázás, velőtrázó sikolyok és vér mindenütt. Így a film nem annyira kognitív, vagy utópisztikus, mint inkább egyfajta pszicho-horror. Annyiban azonban Erdély Miklósról is visszautal, hogy a valóság megváltoztatásának útja ebben a szituációban is az emberi tudaton keresztül vezet. A kérdés csak az, hogy mihez kezdünk a megváltozott – nota bene avant-garde – tudatunkkal: képesek vagyunk új szemmel látni a világot és benne önmagunkat, vagy szétesünk, mint az *Event Horizon* legénysége, amikor szembenézett a totális káosszal.

46 Tudtommal a filmtörténetben először, vizuálisan is markáns formában az 1994-es *Csillagkapu* (R: Roland Emmerich) című filmben jelent meg egy féregjáraton keresztül működő tér-idő kapu kör alakú membránként. A távoli galaxisokat összekapcsoló csillagkapu ebben a filmben egy fajta technológiaként funkcionált, amelynek működése mechanizmusa nem játszott lényeges szerepet a történetben.

47 A hetvenes években a Deltában, a már említett Perjés-cikkben a fekete égbolt egy fekete pontjára mutató fehér nyíllal reprezentálták a fekete lyukat.

A politikailag dez/orientált test

A test a hetvenes évek magyar művészetében

Balkon
2009/9, 10

A test a hetvenes évek magyar művészettörténetének szegénylős problémája. A magyar neoavantgárd művészetében alábecsülték, s ez megakadályozta, hogy meggyökerezzen a kortárs művészeti diskurzusban. A magyar body art kezdetéről Sturcz János megállapítja: „A társadalmi, politikai és kulturális események állami felügyeletének eredményeként ez a folyamat (...) csak részben jelent meg Magyarországon, vagy egyáltalán nem jelent meg. Mivel a body art lényegében a legérzékenyebb a társadalmi-politikai kérdésekre, magyarországi története visszatükrözi azt, hogy mennyire elzárt volt ez a társadalom”.¹ A szerző azzal folytatja, hogy a magyar body art differenciálódása nem felelt meg a nyugatinak, és több aspektusa soha meg sem jelent Magyarországon, hozzáteszi azonban, hogy mindez fordítva is igaz: jellegzetesen magyar jelenségeknek nincs megfelelőjük Nyugaton.² Sturcz mégsem hoz fel sok példát, figyelmét főleg HAJAS TIBOR munkásságára összpontosítja. A szerző így nem szakítja meg a magyar neoavantgárdban a testtel kapcsolatos írások hagyományát, amelyet a kezdetekkor – azaz a hatvanas évek végén – az határozott meg, hogy olyan művészeti irányzatok szerint tájékozódott, amelyek nem fordítottak figyelmet a testtel kapcsolatos, átmeneti művészeti formákra. Jellemző, hogy miközben a kortárs diskurzus nem nélkülözheti – és tulajdonképpen nem is nélküli – a test fogalmával kapcsolatos szavakat, mégis arra ítéltetett, hogy ne a kor művészetére magára, hanem az akkoriban kötelező érvényű diskurzusra utaljon, és ezáltal megismételje az akkori hibákat és kihagyásokat. A dolgok mélyére ásva azonban óhatatlanul megtaláljuk a gyökereket. Sturcz írása, melyből kiteszik a testművészetről szóló diskurzust alkotó irodalom alapos tanulmányozása, fontos művek egész sorát hagyja figyelmen kívül csak azért, mert azokat egykor a művészetet kategorizáló fogalmak közé szorították és kíméletlenül beolvastották, megfosztva őket ezzel státuszuk megszilárdításától. A túlságosan sokféle művészeti származó műveket nem lehetett egy adott művészeti irány nevével hitelesített csoportba belefoglalni. Hajas Tibor művészetének különféle elemzései hézagmentesen kitöltötték a body art fogalmával, valamint a vele kapcsolatos terminusokkal kapcsolatos szótárt, a hézagok hiányának oka a művész különleges személyisége és pályafutása, az igen magas színvonalú életmű. (...)

A közép-kelet-európai irodalomban kevés olyan író találok, aki Milan Kunderához hasonlóan képes arra, hogy a kommunizmus intellektuális hátterét annak összes következményével együtt integrálja. Az író egyik legfigyelemreméltóbb könyve, *Az élet máshol van* 1969–70-ben, a forradalom után és az emigráció előtt, rövid hazai tartózkodása alatt született. „A költő onanizál” című fejezetet a szerző az onánia mélyreható stúdiumává teszi, amely azonban mint autoszexuális praktika marginalizálódik a fejezet szerkezetében és tartalmában, helyet engedve a főhős, Jaromil éretlenségét a hirdett nézetek érettségével kiváltani szándékozó nagylélegzetű gondolatmenetnek. Kundera hősné éretlensége – ami a gombrowiczai hősökéhez hasonlóan krónikus jellegű – összességében arra a hitre korlátozódik, hogy „az élet máshol van”, és így a maszturbáció gyakorlása a fiú által kivetített, érett nemi aktust imitáló előkészületként jelenik meg. Fájdalmasan érzékelt saját éretlensége készleten Jaromil egy „kölcsönvettnék”³ vélt nyelv használatára, az értelmiségiek és a kommunizmus számára idegen világába szóló belépőként. Miközben nyelvé és testét egyaránt mechanikusan teszteli, a fiú igyekszik felébredni magában a női test jelenlétének és annak a valóságnak az ábrándját, amelyről nyilatkozni próbál. A Kundera által ábrázolt onánia jellegzetesen mutatja meg önmagát és saját – kölcsönzöttnek vélt – nyelvé, mint a struktúra egyik elemét, mely csak egy igaznak tekintett aktusban teljesebben ki. A jelentés – nyelvi és szexuális – szférái összeolvadnak a szövegben. A fiú elragadtatottsága (mikor egy pillanatra lemond

a költészet nyelvéről, hogy a kommunista szónokok nyelvére átvegye) az „intenzív gyönyör”⁴ fogalmaival van leírva, az a döntése pedig, hogy felhagy a költészettel és politikával kezd foglalkozni, ott áll a szövegben Jaromil megjegyzése mellett, miszerint régi iskolatársa, akire ráakadt, „családapa, ő pedig – onanista”.⁵ E találkozás ráébreszti, hogy volt iskolatársa, a rendőr az általa kívánt valóságban él (hozzáértve a rádió „másik”, nyelven kívüli oldalához), és mint férj és apa jogosult a szexualitásnak az államszerkezettel való legitimizálására. „Ez nem élet. Az igazi élet az, amit te csinálsz”⁶; Jaromil odadobott szavai megpecsételik a struktúra értékét, amelyben csak a marxista totalitás-elv – *Totalitát* – értelmében válik ésszerűvé a szubjektivitás, a textilipari gép tőke lesz, a szexualitás pedig a természetes szaporodás feltétele – a marxista filozófia nem különbözik a gyakorlattól, a nyelv pedig a valóságtól.

A testiség kirobbanása tehát politikai jellegű, a struktúra elleni aktusként jelenik meg. A test diskurzusa lényegében azért politikai, mert elszigetelt a testet a struktúrától, kétségbe vonva azt a totalitást, mely igyekszik a testet, más alakban, újra integrálni. Magyarországon csak nyíltan politikai és pornográf munkákat soroltak be egyértelműen a „tiltott” kategóriába, és a magyar neoavantgárd művészei közül csak néhányan maradtak ebben a kategóriában hosszú évekre. Az egyikük Hajas Tibor volt.

„Autisztikus” közlés

A cenzori gyakorlatként értett cenzúra HAJAS TIBORT az aczéli „tiltott” kategóriához való többéves tartozásának valamennyi következményére ítélte. Azonban ha a cenzúrát szöveggént értjük, akkor ez a szöveg a művész alkotómunkájának legadekvátabb kommentárjának bizonyul. A tiltott kategóriába való sorolás értékelte művészetének radikalizmusát – egy ilyen radikális művészt az autoritárius rendszer nem sorolhatott a „tűrt” kategóriába. A szabályozás másrészt a kritikai kommentárra is vonatkozott, kikényszerítve, hogy hallgassanak Hajasról. Amikor a cenzúra megszűnt, a művész rehabilitálására kötelezett művészettörténet ismét szűkszavú maradt, ehelyett az elhallgatás – mint a legmegfelelőbb kategória – ismételt definiálásával foglalkozott. Három hónappal a harmincnégy éves művész hirtelen halála után, 1980-ban az egyik legfontosabb magyar művészettörténész, Beke László így írt: „Hajas Tibor életét és alkotásait visszahívni, ez sértés lenne – felkavarná azt, ami nyugalomban van, megkárosítaná azt, ami egységet alkot, osztályozná az osztályozhatatlant és – művészettel való megjelöléssel – degradálni, ami valami több lett”.⁷ Hasonló kommentár kíséri a művész 1986 óta engedélyezett kiállításait, így például a budapesti Liget Galériában.

A művészi közlés verbalizálásának nehézségei Hajas különlegességéből erednek. (...) A művész teste nem az emocionális állapotok médiuma. Ellenkezőleg: Hajas művészetét és művészi magatartását sajátos „autizmus” determinálja.

1 János Sturcz, *The Deconstruction of the Heroic Ego*, Budapest: Hungarian University of Fine Arts, 2006, 20.

2 Ibidem

3 „Az a tény, hogy nem alkalmazta saját gondolatait, nem is annyira figyelemre méltó, mint az a körülmény, hogy nem fejezte ki őket saját hangjával.”, M. Kundera: *Życie jest gdzieś indziej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2005, 99.

4 Ibidem, 110.

5 Ibidem, 133.

6 Ibidem, 134.

7 Beke László: *Hajas Tibor*. In: *Hajas Tibor (1946–1980)*, szerk. Beke László, Szépphelyi F. György, Párizs: Magyar Műhely – D'atelier, 1985, számozatlan oldalak



Hajas Tibor (Fotó: Vető János)
Felületkínzás, III/11, 1978. 12. 19.

A művész autoerotikus és autoagresszív viselkedése a Hajas művészi közlésének alapjául szolgáló autokommunikációs folyamatból ered. A testtel való azonosulás szükséglete által felidézett autokommunikációból következik, hogy fontos határovezetet képez a művész és környezete között. A művész *oeuvre*-jének egyik legfontosabb részét képezik a kiváló magyar fotóssal, VETŐ JÁNossal folytatott együttműködése eredményeként létrejött fotómunkák. Ennek a Hajas haláláig tartó együttműködésnek különös jellege volt. Vető nemcsak Hajas művészetének rendkívüli művészi tehetséggel megáldott dokumentátora, de mindenekelőtt e művészetnek szerkezetileg nélkülözhetetlen eleme volt. 1978. március 29-től 1980. július 24-ig (Hajas haláláig) számos felvételt hoztak létre közösen, összesen ötvenhárom fekete-fehér filmtekercset. A felvételek a meztelen művészt mutatják maszturbálás közben, összekötözve, lángokkal emésztve, bepólyázva, injekciós tűkkel, tapasztokkal, elektromos kábelekkel. Mindamellert az alkotások provokatív volta és nyersesége nem tematikus készletükben rejlik, hanem kidolgozásuk perfekcionizmusában, és a sík erős, majdnem ikonikus státusában. A felvételek szerzője Vető, aki nem kapott Hajastól semmilyen, a munkájára vonatkozó utasítást. A művészek együtt készítettek elő az inszcenizálást, de együttműködésük leglényegesebb eredménye volt a csatlakozásán vizualizált felvétel felszíne. Ez a felszín átveszi a művészi közlésben Hajas testének az autokommunikációban betöltött szerepét, hozzá hasonlóan kijelölve az „autisztikus” világ határát. Innen ered Vető jelenlétének szerkezetileg kötött kényszerűsége a közlés létrehozásában. A fotós részvétele nem volt tisztán technikai, a szükségességnek művészeti jellege volt – az „autisztikus” közlés határfelületét csak kívülről lehetett megfogni. Minősége annyira fontos volt a művész számára, hogy nemcsak korlátozta korábbi akcióinak véletlen személyek általi fényképezését, de még a Vető által készített felvételeket is kiválogatta jóváhagyás előtt. A felvételek felülete ugyanolyan kezelésben részesült, mint a művész teste az akció során. A *Képkorbácsolás* című sorozatban felhasználta a magnézium-lángokat a fényképet égetve, a *Felületkínzás* sorozatban a negatívot is elpusztította. A szimptomatikus cím – *Felületkínzás* – mind a test, mind a fotó felületére vonatkozik. Hajas művészetét elemezve Piotr Piotrowski rámutat a performansz rendkívül erős hatására, amely reális ingerek révén képes volt a testművészet szimulációjaként működni.⁸ A szerző éppenséggel kiemeli a performansz elsődleges voltát a valósággal szemben. Valóban, Hajas megfordította a test és reprezentációjának kölcsönös viszonyának a vektorát, megállapítva: „Sikeres felvétel a sikeres arc. (...) A kinézetünk nem dokumentálva van, de megvalósítva a felvételben”, valamint: „Az, aki azt hiszi, hogy médiumot hozhat létre saját mására saját maga megváltoztatása nélkül, téved; nincs tudatában annak, hogyan szolgál a médiumnak, amelyet vezérelni akar...”⁹ Hajas Tibornak a fényképezést iránti művészi érdeklődését kísérő elgondolása mutatja, hogy a művész autokommunikációjának keretében elkezdett

8 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo – Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005. 390–391.

9 Beke László – Vető János: „Photograph as Medium of Fine Art”, *Hajas Tibor 1946–1980. Emlékiállítás / Memorial Exhibition*, szerk. Kovács Péter, Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1987, számozatlan oldalak

önmegsemmisítő cselekvések csak a művész testét az alkotás felületére transzponáló közlésben érintik a halál fogalmát. (...)

Hajas akcióiban az „autizmus” eleme észrevehető a művész-performer nézőktől való szándékos elzárkózásában. 1976-ban Hatvanban az *expoziáció. fotó/művészet* kiállítás megnyitóján megvalósított, Beke László által „pre-performance”-nak¹⁰ elnevezett akció alatt Hajas krétával megrajzolt kör közepén ült. A *Virrasztás* – Hajas tizedik és egyben utolsó előtti, a Budapesti Műszaki Egyetem Bercsényi Kollégiumában 1980-ban bemutatott performansza – alatt a közönség a helyiségnek csak a felét foglalhatta el, a cím nélküli genti performansz alatt pedig a művészt drótkerítés választotta el a közönségtől.

A művészt és a közönséget elválasztó határ vizualizációjának rendkívül erős példája volt 1978-ban a varsói Remont Galériában megvalósított *Dark Flash*¹¹ című performansz, amely alatt a mennyezetről a csuklóira kötött zsinóron függő Hajas a fokozatosan beközelítő szövegekkel¹³ ellentétesen szemlélve ír. Ez a „nyíltság” mégsem egyértelmű Jacob szövegében. Egyrészt a befejezés hatalmát a résztvevőknek átadó, a kockázatot testükre továbbító és végül a közönséget a passzívítás megtörésére készítő művész alkotásainak immanens sajátja, másrészt Jacob azt írja, hogy: „tekintélyelvű rendszerekben valamennyi szöveg végső szerzője az állam”.¹⁴ A zárt helyiség, amelyben a performansz történik, implikálja a szerző szerint a művész zárt szövegét, de egyben az autoritárius kultúra zártságát is. „A [művész] szövege elleni ténykedés oka mögött a közönség szintúgy az állami kultúra szövege ellen lép fel, azt a szöveget az értelmezésre nyitva. Egy olyan autoriter államban, amelyben Hajas dolgozott, ezt olyan aktusnak tekintették, amelyre sem ő, sem a közönsége nem volt feljogosítva.”¹⁵ A Jacob által felvetett kérdés politikai állásfoglalásának a problémáját érinti, amelyről még lesz szó. Hajas kétségtelenül nem volt zárt szövegek szerzője a Jacob által elfogadott értelemben, de érdeklődésének alapvető tárgya a performert és a közönséget elválasztó sík vizualizációja volt, valamint ezt a síkot az állóképesség határáig feszítő műveletek. A passzív közönség fényképezése az említett varsói performanszban ezen sík vizualizációjának egyik legérdekesebb módja.

10 Beke László: *Hungarian performance – Before and after Tibor Hajas, Art Action 1958–1998, Editions Intervention*, Québec 2001. 232.

11 Az angol címet a szerző szándékának megfelelően közlöm.

12 Szabó J.: „Epilogue”, In: *Hajas Tibor 1946–1980. Emlékiállítás...*, op. cit.

13 J.P. Jacob: *Recalling Hajas*, [online], [hozzáférés: 2007. február 2.], Internet hozzáférés: <http://www.ligetgaleria.c3.hu.hu/CafeHajas.htm>

14 Ibidem.

15 Ibidem.

A Hatvany Lajos Múzeumban a művész körül megrajzolt krétakör nem precedens nélküli az európai kultúrában. Az alakzat szemantikus mezejét Bertolt Brecht *Kaukázusi krétakör* című drámája jelöli ki, amely az utolsó felvonásban a bibliai salamoni döntést idézi *Schachtelgeschichte* (kerettörténet) formájában. A vita központi eleme – a gyermek körül megrajzolt kör, amelyből a gyermekért küzdő nőknek ki kell ezt a gyereket húzni. (...) A múzeumi padló lapos felületén megrajzolt, fizikai akadályt nem képező krétakör mégis az egész teret strukturálja, kétségbe vonva annak eddigi megszervezését. A művész „autisztikus” közlési síkjának a variánsát képezi, amelyet a „pre-performance”-ban még a szemét eltakaró ruhadarab, valamint az a fényképezőgép konstituál, amellyel a „megvakított” Hajas felvételeket készített. A művész tehát nemcsak elszigeteli a testét, miközben vitatárgyként határozza meg, de saját látásának a funkcióját is átadja a fényképezőgépnek. Ennek a gesztusnak példátlan jelentősége van. A háromdimenziós valóságot a fotó két dimenziójára redukálva a fényképezőgép megjeleníti és tárgyiasítja a látásnak és a környezetnek a szem retináján megjelenő képre való redukálás funkcióját. A szem felülete a testhez hasonló határhelyzetnek felel meg – a néző szemének részét képezi, de a rajta megjelenő kép a környező valósághoz tartozik. Ebben az értelemben a szem elárulja a nézőt, a valóság pedig, a hozzá tartozó szemsíkon elhelyezkedve elveszíti külső voltát. Ezért a megvakított művész által tartott fényképezőgép a látás funkcióját ismétli – elszigeteli a művészt, és a határsíkot rekonstruálva az akció során létrejövő „autisztikus” közlési elemévé lesz. (...)

Meztelenség mint az egyenruha hiánya

MÉHES LÁSZLÓ 1970–73-ban *Langyos víz* címen alkotott hiperrealista képei, amelyek a szabad idejét töltő magyar társadalom zsánerjeleneteit mutatják, a magyar neoavantgárd legjellemzőbb műalkotásai közé tartoznak. A nézőt leginkább a munkák lapos, hiperrealista struktúrája döbbeníti meg – a művek a valóság mozdulatlaná tett felvételeiként jelennek meg. Nem állítják meg a nézőt a kép előtt, mert nem követelik meg a jelentést, csak a mozgást, amelyet a néző fizikailag átvesz, amikor elhalad mellettük a galériában, vagy amikor felgyorsítja az album lapozását – egy szempillantás és kész. A tipikusan hiperrealista eljárások mozdulatlaná teszik a nézőt az első pillantás után és stabilizálják őt a kép előtt – szó szerint és jelképesen is – a mozdulatlanság helyzetében, amelyet egykor megvetett, de amelyet most mint sajátját, nem hagyhat figyelmen kívül. Méhes kompozíciói nem engedik meg a nézőnek még ezt az „első szempillantást” sem, mivel ezt megelőzi a „látszólagosság”. A műalkotás vizuálitása nem teszi lehetővé az „első pillantás” ártatlanságát, mivel látszattal terheltként jelenik meg. A beállítás fesztelensége csak látszólagos, csak a médiumra vonatkozik: a csoportkép mértékéig fesztelen felvételt a szem az általa dokumentált helyzetnek tulajdonítja, de a struktúra kontextusba helyezése a fesztelenség megtagadásaként jelenik meg. A fénykép éppenséggel autotelikus, vagyis önmagában hordozza célját. Nem utal semmilyen műveletre. A fényképezettek maguk formálják a fényképet. A képkocka nem szelektál teret, inkább annak a térnek elsődleges korlátozása, amelybe a modell állók igyekeznek benyomulni. Ez a pózolás azon-

ban kettős: a pózoló az színleli, hogy a fürdés műveletét nem szakították meg; közelednek a fotóshoz, a vízből nem emelkedve ki. A pozíciójuk kényelmetlensége – behajlított térdük – kényelmet biztosít a fotósnak, akinek nem kell bemennie a vízbe, hogy elkészíthesse a távolság jeleitől látszólag mentes felvételt. Mindamelllett a fotós nemcsak nem megy bele a vízbe, de még nem is ereszkedik a felületéhez: a fürdőkort madártávlatból fényképezi. A beállítás látszólagos fesztelensége által kivívott feszültség nem marad kizárólag a mű sajátja, hanem megtestesül, szó szerint, a néző testében. A szemmagasságban felfüggesztett munkák a néző helyét „a vízben” jelölik ki, alsó – a víz felületének határáként olvasható – peremük határait a néző testmagasságához való relációba helyezve egyszersmind meg is cáfolják ezt a sugallatot a madártávlat által. A nézőtől megtagadják tehát a fotós/alkotó nézőpontjához való jogot. A néző teste ki van szolgáltatva a represszióknak, mert nem tud megfelelni a nézőre ráerőltetett nézés követelményeinek. A komfortérzetet csökkentő még az is, hogy a fényképezettek játéka (pózának) itt kettős értelme van. A „nem pózolás” pózolóval megkísérik leplezni azt a tényt, hogy ez a művelet is csak póz. Azt pózolóval, hogy nem pózolnak a fényképhez, megkísérik eltitkolni azt, hogy tényleg nem pózolnak hozzá – mert nincs olyan cselekvés, amely a fényképezés kedvéért megszakadt volna. Ugyanis az alkotásoknak a szabadidő töltése illusztrációjának kellene lenniük, amelynek a létezését a munkavégzés feltételezi. A definíciókat nem denotáció, hanem konnotáció segítségével kikényszerítő valóság tudathasadása a nyelvet hatalmába kerítve azt okozta, hogy a szabadidő a munkától volt szabad, a magánélet pedig az állampolgár magánélete volt. Ebből a nézőpontból minden üdülés „munkahelyi” volt, és a „munkahely” gondoskodott arról az útlevelekkel kapcsolatos korlátozások révén, hogy az üdülésnek csakis az ő területén legyen helye. Innen a „szabad” idő „magánjellegének” látszólagossága, innen a pózolás szükségessége, hogy ilyen idő létezik a társadalmi képén – a fényképen – kívül. A vízbe merült embereket valahonnan ismeri a néző, és ez az ismeretség, csakúgy, mint mesterséges és formális mosolyaik, nem magánjellegű. Ezek az emberek kvázi „hivatalosan” vannak itt. A néző ismeri őket a „munkahelyek” alkalmazottainak számos ábrázolásáról. Egyes nők fejkendői a munkahelyi fejedőkre emlékeztetnek. A többieknek jól fésült és száraz, stabil hajviselete van. Hasonló fegyelem jellemzi az „üdülők” testét, akik a víz alatt nem a meztelenségüket rejtik, hanem az egyenruha hiányát. Egyesek a pózok és gesztusok révén a társadalmi szerepek „új ruháit” öltik magukra, megtagadva ezzel a meztelenségét. A sorozat első változatában csak egy férfi vonja ki magát e szabály alól: kinyújtott lábbal áll, kezét csipőre téve, így demonstrálja a testiségét és adja át magát a pihenésnek. Jóllehet ez a demonstráció nem jár eredménnyel, mert a kötelességét megszegő férfi nem fér bele a képkockába: a kép felső pereme levágja a fejét, megfosztva testet az alak funkciójától. A férfi közvetlen szomszédságában társalgó nők csoportja látható; ketten elfordulva, egymás felé hajtott fejjel sutognak. A fejeknek a lencsével ellenkező irányba fordítása a nőket oppozícióba állítja, és ugyanilyen funkciót ad a beszélgetésnek is. Annak ellenére, hogy a fotóstól való elfordulás a nők fényképről való lemaradását eredmé-

MÉHES LÁSZLÓ
Langyosvíz, 1970, olaj, farost, 60 x 80 cm
A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona © Fotó: Bokor Zsuzsa



nyezte, ez az elfordulás hangsúlyozza a helyet, ahol az álló férfinak köszönhetően lelepleződik a fénykép: rámutat az alakokat körülvevő víz mélységére. (...)

Méhes hiperrealizmusának nyelve eredeti módon merít a szocreál nyelvéből a jelentés megteremtésében. A művész munkáit – csakúgy, mint Lakner pop artosként meghatározott műveit vagy Nyári hiperrealista munkáit – nem lehet kizárólag a nyugati irányzatok eszközeivel megvalósított társadalmi szatíra kategóriáiban elemezni. A szocreál, a művészek vizuális memóriájának lényeges összetevőjét képezve, befolyásolta a pop-art és hiperrealizmus nyelvének fogadtatását és formálódását Magyarországon.

Marx olvasása esőben

A szexuális és a politikai szféra közötti feszültség volt Tót Endre érdeklődésének a tárgya. Tót ügyesen alkalmazta művészeti találmányait, univerzalizmusukat tesztelve, a jelentések új területeinek körülhatárolásában.

A művész *TÓTajJOYS* logójának az értelmezése az androgün, kétfejű lényt ábrázoló rajzmunka.

A lénynek női keble és pénisze van, két keze lefelé lóg, és az újságpapírból készült nyílakból álló tenyereivel mutatja az egyes számban megfogalmazott feliratot, a művész logóját: *TÓTajJOY*.

A felíratra mutató a sík rendjében mégis a péniszre mint az öröm egyetlen forrására mutatóval zajlik le, a művész alkotómunkájában ritikábban fellépő felírat-formulával.

A *TÓTajJOYS* sorozatban a művész pótörőmeit definiáló műveletek között Tót Endre női bugyikat pecsétel. Az alkotómunkájában széleskörűen felhasznált pecsételési műveletének a művész a gesztus irányítása és a pecsét elhelyezése révén a szexuális aktus jelentését adja. A művésznak a bélyegző közepén látható, nevető arca kétszerezsen is provokatív. A Tót által kimutatott elégedettségnek egyidejűleg szexuális hangsúlya van, és az egész sorozat közlésének megfelelően a művész által projektált öröme vonatkozik, vagyis a kommunizmus bukására, rámutatva a szexuális szférára, mely a művész elvárásait nem elégíti ki. A fényképet körülvevő feliratok – „Örülök, ha pecsételhetek. Tót Endre” – a pecsét által kijelölt szexuális zóna szemmel végzett penetrációjára készítetnek, ami a művész kielégítést nem nyújtó gesztusának megismétlése. Ekképpen a művész definiálja a művésznak a sorozatban kifejezésre juttatott vágyát – a kommunizmus bukását –, azt a szexuális vágy, késztetés jellegével ruházva fel, s ezzel határozottan törölve annak világnézeti dimenzióját. A gesztus jelentése Tót zéró-szövegeinek kontextusában válik világossá, miszerint a művész nem hiszi, hogy a nyelv lehetővé tenné a kommunizmussal való világnézeti vitát. A pecsét kerek formája felidézti a textíliák alatt láthatatlan nemi szerveket, és ezenkívül fontos – mert politikai kontextust idéző – vizuális célzást tesz a művész más alkotásaira. A Tót által alkalmazott pecsét második változatában a művész feje helyén keresztbe tett sarló és kalapács látszott. Ezek beírása a pecsét kerek alakjába azt eredményezi, hogy nemcsak a szovjet zászlóból, de még az 1956-ig érvényes kerek, sztálini eredetű keresztbe tett sarlót és kalászt ábrázoló Rákosi-címerrel ellátott magyar zászlóból vett idézetként is funkcionálnak. A kerek forma Tót művészetének vezérmotívumára, a zéróra is utal, valamint a szintén általa alkalmazott műveletre: lyukak vágá-



TÓT ENDRE
Mocskos esők, 1977, művészkönyv

sára tárgyakban (lásd: „Pravda” újság, mely a kommunista címer magyar zászlóból való kivágásának forradalmi gesztusát idézi). Maga a pecsételési gesztusa is politikai jellegű. A művész ugyanígy pecsételi a meztelen női feneküket, ami Közép-Kelet-Európa kultúrájában nemcsak a cenzúra-gesztus megismétlésének a jelentését veszi át, de Bohumil Hrabal *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című könyvéből vett idézetként is funkcionál, ellentétes jelentéseket véve fel. A pecsét a hivatalos dokumentum jellegét kölcsönzi a fenék meztelenségének, tehát kitölti tartalommal, a *tabula rasa*-t feszültségekkel teli politikai szöveggé változtatja.

A művész erotikus vagy éppen pornográf szférában mozgó alkotásainak jelentős száma az „esők” sorozat keretében jött létre. Tót 1977-ből származó, *Mocskos esők* című művészeti könyvecskéje olyan pornográf fényképek egész sorozatát tartalmazza, amelyeket a művész – aki munkaeszközeként az írógépet használta – teleszórt esőt utánozó törtjelekkel. A fekete-fehér fényképeken megjelenő törtjelek részben megzavarják a pornográf képek percepcióját, nagyított nyomtatási por-szemek látszatát keltve, ami a képeknek a sokadik másolat jellegét kölcsönzi, és minőségüket a második, illegális nyilvánosságból való származás következményeként definiálja. A művész által készített többi sorozatban az esőnek mindenképp politikai jelentése van; a „szép idő” propagandájával szembeálló oppozíció.

Itt az eső a fényképek témaköre révén célzást jelent a testnedvekre (nyál, sperma), és magára az ejakulációra mint jelenségre. A művész csakúgy, mint a politikai munkákban, felosztja a kép területét (jobb eső, illetve bal eső), differenciálva ezzel az ábrázolt eső státusát. Tót egyik munkája egy olyan fényképből készült, amely egy mezőn, sátor előtt ül, szép időre utaló ruhákba öltözött párt ábrázol. A művész azonban esőt imitáló jelekkel fedte be ezt a fényképet, ami meghatározza annak komikus, Méhes László hiperrealista munkáira emlékeztető hatását. A fénykép telenyomatása a társadalmi szatírának politikai csengést ad. Szuggesztivitásával a kép meghatározza a néző percepcióját, teljesen megváltoztatja a fotó hangsúlyát azáltal, hogy a rossz időnek objektív dimenziót ad. Ez befolyásolja az ábrázolt alakok viselkedésének – mint az uralkodó időjárás viszonyoknak nem megfelelő elégedettségnek – az észlelését. A fénykép egy részét a művész kitörölte, a képet lefedő és egyidejűleg az esőjeleket előtérbe helyező címkét formálva, amely helyt teremt a felíratnak: „tisztá eső”. Az eső tisztasága itt az ártatlanságot jelenti, vagyis a „szárazságot”, a semlegességet, amely nem hagy nyomot és nem okoz megáztást, és végül – az időjárás viszonyoktól függetlenül – szép időt sem. Ugyanakkor e fénykép egy másik fényképpel van összeállítva, amely a mű alsó tartományát jelöli ki. Az elhelyezése révén bevezeti a narrációt, úgygyszólván illusztrálva az eseményt, amely később, a sátor ponnyája alatt játszódik le. A valóságban ez egy pornográf fénykép, amely csoportos közösülést ábrázol. E fénykép, csakúgy, mint a felső, tele nyomtatva az esőcseppek jeleivel, és címkével van ellátva, amely úgy helyezkedik el, hogy letakarja az egész embercsoport nemi szerveit. A címkén látható felírat kijelentése: „tisztátalan eső”. A tisztátalanság vonatkozik a szexuális szférára, az esőnek a testnedvek jelentését kölcsönözve, akárcsak az eső illegális jellegére, amely a sátorban és a vizuális rétegbe szintén beiktatott föld alatti, titokban lejátszódó cselekvést is meghatározza.

Izgalmas a művésznak az a munkája is, amelyben a bélyegzőben is felhasznált, Tót művészi logóját képező nevető arcának a fényképe párosul egy maszturbáló nő fényképével. Az efféle párosítás a művész fogása, amellyel világosan olvasható és

az illuzórikusságtól szándékosan megfosztott fotómontázs formájában idézi fel jelenlétét. Más alkotásában a művész ilyen fényképet „csatol” a Lenin-szobor fotójához, munkáját az „Örülök, hogy melletted állhatok” kommentárral támogatva. E fénykép megjelenik egy nő lepecsételt fenekével mellet a művész által véghezvitt akció remiszenciájaként. Ami sokatmondó: a lepecsételt fenék fényképe önállóan is funkcionál, jöllehet a művész képével párosítva még egy elemet tartalmaz a nő lehúzott alsóneműjének alakjában, ami a művésznél a jelentés szempontjából fontos gesztust tartalmazza. Tót *Mocskos esők* című könyvecskéjében található munkája inkább a művész távollétét hangsúlyozza, bár a felirat – „Örülök, ha az esőben láthatlak, szerelmem” – megidézi az alkotót mint a nyilatkozat alanyát. A maszturbálás tehát a művész megnyilatkozásának a területén játszódik le. Megnyilatkozása törvényesíti az e területen kívül tiltott szexuális praktikákat, amelyeket Tót egy egész sorozatban ábrázol – csoportos közösülést, lesbikus szerelmet. Itt azonban a szerző precedens nélküli fogást alkalmazott. A művész 'territoriumán' levő nő és a Tót közötti határ úgy van meghatározva, hogy maga az alkotó e területen kívül tartózkodóként jelenik meg, mégpedig a politikai rendszer által bevezetett tilalommal megszabott térben. E határt a két fénykép illeszkedésének a vonalánál sokkal nyomatékosabban jeleníti meg az esőfal határa, amely nem terjed ki Tót fényképére, azt sugallva, hogy a művész – mint beszélő alany – számára saját beszédgyakorlatának területe nem hozzáférhető.

Kissé sérült dialektika

Erotikus témákhoz nyúlt műveiben MAJOR JÁNOS is; Antal István enigmatikus megállapítása szerint képein eljutott „a szexualitás és az erotika filozofikus képi megjelenítéséig”.¹⁶ Körner Éva pedig, aki a Major munkásságának szentelt írásában hangsúlyozta, hogy a zsidó származású művész munkáinak pornográf és antiszemita jellege művészi stratégiájának része volt, cikkét a következő kérdéssel zárta: „lehet, hogy nem ártana odafigyelnünk Major János filozófiájára?”¹⁷ Ezt a szerző az atipikus dialektika kategóriáival jellemezte, miszerint Major a tézist a maga eredeti, az egyszerű antitezistől különböző módján tagadta.¹⁸ Major filozófiájának kutatása során gyümölcsöző lehet, ha összevetjük a művész 1969-ben készített önarcképét Eörsi István (költő és drámaíró, Lukács György tanítványa) más jelentéssíkon mozgó, de a művész módszere szempontjából is lényeges, bizonyos szabályszerűséget leíró megjegyzéseivel. A Gombrowicz homoszexualitásának szentelt elméleteiben Eörsi leírja találkozását az 1980-ban a magyar Pen Club meghívására Budapestre érkező Allen Ginsberggel. Eörsi fejtegetéseinek az alapja az a gesztus, amikor elfordította fejét az általa imádott Ginsberg elől, aki beszélgetésük végén szájon akarta csókolni. Ez a mozdulat az író szégyenének, a szégyen pedig elemzésének tárgya

16 Antal István: „A Wound Here, a Favour There”. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben / Erotics and Sexuality In Hungarian Art*, szerk. András G., Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999, 119. oldal
17 Körner Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 431. oldal
18 Ibidem.

lett. Eörsi úgy ír a homoszexualitásról, mint a lázadás egyik formájáról, arról a titkos szféráról, mely mindenkit kibillent önazonosságából, aki a hatókörébe kerül.¹⁹ A szerző – Ginsberg dalát idézve és kiindulva a szexuális orientáció összetettségéből – az identitás szerkezetét a „just a little bit” elve szerint határozza meg. Azonban mind az elemzés, mind az alapelv utal olyasmire is, amiről Eörsi itt nem ír: a politikai orientáció bonyolultságára, amely Eörsi mindkét mesterére, a kommunizmus felé ellentmondásos rajongással forduló Ginsbergre és Lukácsra is jellemző volt. Ginsberget – aki elragadtatva nyilatkozott a kommunizmusról – szívesen meghívták a szocialista blokk országaiba, azonban a szólásszabadságra való utalásai és forradalmi nézetei nagyon kényelmetlenek voltak a hatóságoknak. A politikai nézeteit állandóan viszszavonó Lukács románcát a kommunizmussal pedig mind a mai napig nem értékeli egyértelműen.²⁰

Ez a csekélység (a „just a little bit”), ez a kis ambivalencia rejtett Major művészetének ellentmondásossága mélyén is. Ehhez jó példa a művész *Önarcképe* (1969), másik címén: „*Akiben a férfias erő mellett nőies szelídség van, az a birodalom mintaképe*”. A művész a címben megadja az idézet forrását, mely nem más, mint Lao-ce *Tao-te-king*-jének huszonnyolcadik fejezete. A Maurer Dórához hasonlóan grafikusként is képzett Major munkája a művész önarcképét mutatja, amely az idézet szó szerinti jelentésének értelmében a férfi és női nemi jellegek kompilációját képező test ábrázolása. A karikatúraszerű fej a művész perspektívában ábrázolt testével áll ellentétben. Az adott perspektíva okozza a látszólag csőkevényes formájában bemutatott test természetesen arányainak, és a művész óriási, tipikusan zsidó vonású, a rajzsík deformálásával hangsúlyozott orrú fejének torzulását. Az alaknak mind a kezét, mind a lábát alig sugallják a ceruzavonalak. A férfi nőies keblei csak azért alakulnak át a váll és hónalj formájává, hogy megformálhassák a Superman egyedi képregényalakjának vizuális kódjára emlékeztető köpenyét. A férfi testének alsó részét definiáló vonal egyfajta fenék/csipő formát alkot, mely groteszk módon csúfot űz a szemmel: láb/pénisz formává alakul át. A leírt testrészek kettős denotációja az escheri provenienciá

19 Eörsi István: *Mój czas z Gombrowiczem*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Varsó, 2005, 126-127. oldal

20 L. Kołakowski: *Główne Nurty Marksizmu* [Część III – Rozkład], op. cit., 301-312. oldal



MAJOR JÁNOS
Tanulmány, 1966,
papír, ceruza,
265 × 165 mm, Ltsz.:
M.79.128 © fotó:
Berényi Zsuzsa
Tul.: Magyar Nemzeti
Galéria

perspektivikus trükkjeinek szakavatott alkalmazásával elért optikai csalódás eredménye, ami pedig – amint arra András Gábor rámutat²¹ – Major alkotómunkájának lényeges eszköze. Mindemellett a címben alkalmazott idézet sokkal jelentősebb kulturális és vizuális forrásra hivatkozik. A művész sziluettje a görbülete és formája révén az egység férfi aspektusát vizualizáló jangra, a kínai filozófia jin és jang szimbólumának egyik részére utal. A művész mulatságos, egyszersmind jelentőségteli módon a rajzon belül jelöli ki a jin kisebb körének helyét, a szemüveg keretén belüli részt meghagyva mint a papírlap egyetlen, ceruzával nem érintett felületét. Az a tény, hogy a jin lényegét a művész szemének szánt részre helyezi, autotelikus dimenziót ad a munkának: rámutat az ellentétek harmóniájára, így a mű papír-kitöltés segítségével történő megalkotására, miközben visszautal az itt inaktívvá tett látásra mint az erotikus élvezet és hatalom eszközére. Major tehát kiválasztott hősként mutatja be magát, aki mintául szolgál az uralkodóknak, hatalmának egy részét átadja, tudatában annak, hogy a saját struktúrája nem homogén. A művész által munkája síkján vizualizált, továbbá alkotómunkájában megvalósított és a világnézetében is visszatükrözött jelentéktelenség egyben a marxista *Totalitát* megzavarása és – ehhez kapcsolódóan – a dualizmus marxista értelmezésével folytatott vita is.

Figyelemre méltó sorozatot alkotnak Major 1970–71-ben temetőben készített sírfényképei is. A sorozathoz tartozik a művész egyik legismertebb munkája, amelyhez szöveget is készített (*Kubista Lajos síremléke*). Nem kevésbé érdekes azonban az a kifejezetten erotikus témájú fotó, mely egy párt ábrázol nemi aktus közben. A néző számára nem világos, a művész hogyan érte el a hatást, amelyről András Gábor azt írja, hogy „a blaszfémiával kacérokodik”.²² A változó képesség alapján feltételezhető, hogy a csoportot különböző síremlékek részei alkotják. A jelenet egyértelműségét és erotikus jellegét az is megerősíti, hogy a síremléket ágak takarják, ami a szemlélőből leselkedőt csinál. Valójában a néző nem ártatlan. A művész által rákényszerített nézőpont miatt a néző hibásan értelmezi a valódi térvizonyt. A két kőalak szexuális kapcsolata tehát a szemlélő tekintetében, az ő távlatából zajlik. A nonszensz és a tekintélyrombolás a kép nem immanens jellemvonása. Ezt az Eschertől vett fogást alkalmazta a művész azokban a grafikai munkáiban is, melyeket a hatvanas években, és később – a művészeti tevékenységében tartott hosszú szünet után – a kilencvenes években készített.

A médium változásával olvashatóbbá válik ez a művészeti technika. A munkák előterében lévő alakok a síkok közötti viszonyoknak köszönhetően kölcsönhatásba kerülnek a háttérben levő alakokkal. A hegedűvirtuóz vonója az imádkozó, meztelen nő szobrának intim szférájába nyúl, túllépi nemcsak a síremlékeket elválasztó távolságot, így érezteti, hogy a síremlékek eltérő státussal bírnak, nem osztoznak közös síkon. A művész egy másik munkájában másfajta eszközökkel éri el az érzéki csalódást: egy groteszk architektonikus elemet, egy zárókő figurát mutat be, amely a másik épület ablakából kihajoló nő fenekét nyaldossa. Körner Éva Major művészeti eljárását a „koincidencia” fogalmával írja le, azt írva, hogy a művész „kihasználta e nagy rendszer kis hibáját”.²³ Ez a szakkifejezés rendkívül találóan és több síkon határozza meg Major *œuvre*-jét. (...)

Major János egyik legérdekesebb munkájának mottóját Albert Camus *Sziszüphosz mitosza* című művéből veszi, mely szerint „a csúcokért vívott küzdelem maga elég ahhoz, hogy betöltse az ember szívét”. A művész a véletlen egybeesések egész sorát használja benne, politikai jelentést kölcsönözve a nagy rendszer kis hibájának. Major a politikai „just a little bit”-et itt egzisztencialista értelemben használja, továbbá a magyar nyelv adta lehetőségekre, szójátékokra épít, így „csúcsra jutni”, valamint a „betölteni” kifejezések kétértelműségére. A Camus szavaiból hiányzó jelentéseket a művész a vonásait viselő, maszturbáló férfi ejakulációját ábrázoló munka vizuális rétegében és a képhez fűzött kommentárban adja hozzá a műhöz, amely utánozza a camus-i idézet dallamát, miközben csaknem homofón szavakat és megfogalmazást használ. Major a „csúcsot” „csöcsre”, az „elég ahhoz”-t „elég az hozzá”-ra cseréli, Camus mondatát kommentálva: „elég az hozzá, neki már betelt”. A munka finom politikai-erotikus játékát a látvány, egy ötágú csillaggal díszített épület teteje egészíti ki, amelyre a „véletlen folytán” tekint a maszturbáló művész. A koincidenciák sorát a művész szignójának közvetlen szomszédságában elhelyezett Dávid-csillag teszi teljessé, amelybe ötágú csillag van rajzolva. Major műve a marxizmus által sugallt, a „történelem vége” állapotra vonatkozó ironikus állásfoglalás. Ez a „történelem vége” ad jelentést a jelen idő küzdelmének, amelyet Major „sziszüphoszi munkaként” határoz meg, az utópia nyelvi jellegére utalva. A Camus írásában következő, itt nem megjelenő mondat – „Sziszüphoszt boldognak kell elképzelni” – ironikusan egészíti ki a mű üzenetét.

21 András Gábor: *The Eighties: The Avant-Garde is Dead*, in: András Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwicli András: *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Corvina, Budapest, 1999. 241. o.

22 András: *The Seventies*, in: András ..., op. cit., 204. o.

23 Körner: op. cit., 430. o.

Antal István Major tevékenységét úgy határozza meg, mint a klausztrófóbiás világerzés megjelénítését.²⁴ A hozzáadott csekélység, „a little bit”, a „nagy rendszer kis hibáira” való rámutatás nem azért avatja botrányhőssé a művészt, mert a politikailag helyes állásponttal áll szemben, hanem azért, mert cáfolja a dialektika linearitását és célszerűségét, valamint a benne foglalt struktúra homogenitását, amely épp az egyneműséget tagadó oppozíció révén próbálta legitimizálni önmagát.

A propaganda teste

A Pécsi Műhely egyik legfontosabb alkotója HALÁSZ KÁROLY, akinek műveit gyakran a body art körébe sorolják.²⁵ Halász számos, fényképek és filmek formájában dokumentált akciót valósított meg a hetvenes években, miközben megkísérelte megszakítani és átdefiniálni a médiummal, a televízióval szembeni kényszerű, passzív szerepet. A művész „némasága” fontos aspektusa volt a televízióhoz mint a politikai propaganda médiumához való viszonyának: a televízió erős nyelvi jellegére mutatott rá.

Halász a televízió üres dobozában két tükröt állított fel olyan szögben, hogy az így nyert „televíziós kép” – a táblákat összekötő vonallal vízszintesen megosztva – a készülékhez közeledő művész testének csak felső, illetve alsó részét mutatta. A művész testének torzulása a televízió mint a test görbe tükörben látott képének értelmezését sugallja. A képmás töredékessége a test feldarabolásaként is olvasható; Piotr Piotrowski kifejezésével élve sajátos „testművészet-szimuláció”-ként jelenik meg.²⁶ Itt a művész olyan mértékben alkotó csak, mint a test felett uralkodó propagandamédium, melynek működési mechanizmusát szimulálja a művész. Szétszedi tehát a tévékészüléket, megfosztja közvetítő funkciójától, csak azért, hogy bizonyítsa: őt nem lehet a televíziós műsor formájában megjelenő valóságtól elszakítani. Halász testének tévéképernyőn megjelenő darabjai egységes képet alkotnak, ez a koherencia azonban nem a képet összeállító alanyból, hanem a keret egyesítő funkciójából fakad. A kép „vételének zavarai” az alany tevékenységeként jelennek meg: az alany maga rokkantnak, komikusnak vagy törpének látszik, ez azonban nem befolyásolja a hordozó iránti kritikáját.

Temetetlen holttest

KONKOLY GYULA műve, melyet az 1969. évi második Iparterv-kiállításban mutatott be, különféle címeket kapott egyes tanulmányokban: *Emlékmű; Októberi emlékmű, 1969. október 24., Emlékmű (Onánia modell 1)*.²⁷ A művész vattába csomagolt és gézzel beburkolt jégtömböt helyezett el az emelvényen, amely – olvadás közben a néző számára láthatatlan káliumpermanganáttal reakcióba lépve – a gézen véres nyomokat, a padlón pedig vörös tócsát hagyott. Sturcz János és Keserű Katalin műelemzései a művész munkája szempontjából rendkívül fontos vonatkozásai pontot vezetnek be, amikor arról beszélnek, hogy a mű „a háborús emlékművek valóságára összpontosítja

24 Antal: op. cit. 118. o.

25 János Sturcz: *The Deconstruction of the Heroic Ego*.

Budapest, Hungarian University of Fine Arts, 2006, 28-29. o.

26 P. Piotrowski: op. cit., 390. o.

27 Keserű: *Variations on Pop Art...*, op. cit., 48. o., 168. o. A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72 / Die erste Generation der Ungarischen Neoavantgarde 1965-72, szerk.: Reczetár Á., Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998, 142. o.



MAURER DÓRA

V. május 1-jei felvonulása mesterséges talajon (Privát május 1-jei felvonulás mesterséges mezőn), 1971 papír, porfesték, fotó, 69x88 cm, Ltsz.: MM.2001.18. © fotó: Bokor Zsuzsa; Tul.: Magyar Nemzeti Galéria

a figyelmet”, illetve „az igazságra vonatkozó kétség drasztikus kifejezése, nyilatkozat a soha nem vérző emlékművek örökkévalóságáról”.²⁸ Konkoly munkája ugyanakkor létre is hozza az abban az időben megvalósíthatatlan és megvalósíthatatlan emlékművet, azaz miközben kétségbe vonja, hogy a véres történelmi korszakot adekvát módon egy emlékmű formájában lehet megjeleníteni, éppenséggel egy megfelelő formával utal a tizenhárom év elteltével már történelemmé váló korszakra. Ezt tükrözi az emlékmű fekvő alakot idéző formája is. A néző szemmagasságában elhelyezett tömb vízszintese egyaránt utal az emlékműre és az emberi testre, a halál jelentését kölcsönözve a vízszintes elrendezésnek. A horizontális elrendezés és az emberi test nagyságú tömb ellentétben áll az emlékművek szokásos vertikalizmusával és monumentalitásával. A mumifikálásra emlékeztető gézbe bugyolálás, valamint a jég használata azt sugallja, hogy az olvadás itt az eddig őrzött, de temetetlen holttest bomlását jelenti. A vérzés az oladási folyamat eredménye, mely a Konkoly által használt kémiai eljárásból következik. A temetetlen holttestek – akik nem képesek a történelembe bekerülni –, továbbra is jelen vannak. A vérzés ugyancsak befejezetlen folyamatként jelenik meg, így a tömb az élő test és a hulla közötti állapotban van. A művész még kétszer – 1994-ben Poznańban és 1998-ban Szombathelyen – megvalósított munkája volt, hogy kihasználta, és volt, hogy nem azt a benne rejlő lehetőséget, hogy az *Emlékmű* a szó szoros értelmében nyomot hagyjon a jelenben is (azzal a döntéssel, hogy a csöpögő szobor alá helyezett-e tartályt vagy nem). Utóbbi esetben a „vér” szó szerint bemocskolhatta a kiállítás látogatóit, arra kényszerítve őket, hogy „véres” nyomokat hagyjanak maguk után. (A mű ezen aspektusa révén feszültségteli kapcsolatban áll Maurer Dóra alkotásával, a *Privát május 1-jei felvonulással*.)

A Konkoly-mű valósága így módon a jelképes szférával keveredik. A munka rámutat a kivérzés pillanatára is, mely a jégtömb elolvadásával egyenlő. A kommunista korszak lehetséges, sőt egyenesen elkerülhetetlen történelmi síkra történő helyezésével a történelem marxista értelmezésével szemben hat. A sors iróniája, hogy a művész kezdeményezte folyamatot felgyorsították a hivatalos hatalom küldöttei, akik az *Emlékművet* úgy semmisítették meg, hogy annak jelentésszférájába kapcsolódtak, a mű megégetése/elolvasztása révén. Ez a fölöttébb sokatmondó gesztus egyben a cenzúrát is jellemzi, mely képtelen megérteni a művészi nyelvet, illetve elvonkoztatni a nyelvtől általában.

A testről szóló diskurzus rendkívül fontos szerepet játszott a magyar neoavangárd művészetben, az viszont, hogy ugyanez hiányzik a magyar művészettörténeti irodalomból, nem kevésbé szimptomatikus. A magyar szakirodalom a hetvenes évek műveinek lehetőleg hézagmentes osztályozására törekedett az egyes *izmusok* kereteiben belül, s úgy tűnt, hogy ezzel legitimálhatja azok műalkotás-voltát. A művészettörténetnek ez a stratégiája (mely a művektől politikai semlegességet követelt vagy csak „kényszerből” fogadta el politikai mivoltukat) azt a paradox helyzetet idézte elő, hogy a különösen veszélyes művek eltűntek a stilisztikai kategóriák özönében, és így módon a művészettörténet megismételte a kommunista cenzúra gesztusát.

²⁸ Keserü, *Variations on Pop Art...*, op. cit., 36. o.

i n s i d e e x p r e s s



INTERMÉDIA BALKON

2007 óta a tanév egyhetes ún. bútorworkshoppal kezdődik az Intermédia tanszéken, ahol a hallgatók egy szakember, 2008-tól Rácz Lőrinc, segítségével megfogalmazzák a közös teret illető elvárásaikat, és ennek szellemében megtervezik és kivitelezik a szükséges bútorikat. Így készültek asztalok, szekrények, polcok, függönyrendszer, stb. Idén szeptemberben, többek között, az épület teraszát építették át, aminek azóta Intermédia Balkon a neve.

© Fotó: MIHÁLYI BARBARA





