

Balkon

2017_4

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft



BOZZAI DÁNIEL

Barta Bartos Ernő: *Dolgozzatok mert fagy a kenyér!* (1919), 2017, rizográf print
Magánideológiák, Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Kötöde munkacsoportjának kiállítása
 © Fotó: Neogrady-Kiss Barnabás

← inside express

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

PÓLYA ZSOMBOR

Egy kiállítás nézői, 2016
 30 db instax fotó

4



SZIPŐCS KRISZTINA

Art Needs You Need Art
 Kochi-Muziris Biennále 2016 (2. rész)

9



FEHÉR DÁVID

Fennmaradó festészet
 Hencze Tamás, Nemes Márton
Shaping Realities

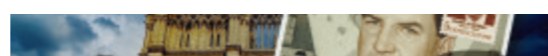
14



BÁN ZOLTÁN-ANDRÁS

Festői éhezőművész – idegen
 planétán | Mokry-Mészáros Dezső:
Idegen világ

19



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SPIONS
 Hetvenegyedik rész

24



MAJOR RÉKA

„Azt a fáklyát vinni kell”
 Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a
 20. században. Életmód és társadalmi
 mozgalmak a modernitásban 3.



26

MAJSAI RÉKA

„NE KERTELJÜNK: SZABADSÁG ÉS
 REND EGYMÁSNAK ELLENT MOND”
 Megjegyzések a *Magánideológiák*
 című kiállítás kapcsán
 Az MKE Művészeti és
 Művészetelméleti Szakkollégium
 Kötöde munkacsoportjának kiállítása



31

NAGY ZSÓKA

Az emlékezés nyomai – nyomatékos
 emlékezet
 Németh Ilona: „Mindent
 becsomagolni...”



34

STRAUSZ LÁSZLÓ

A dualizmuson túl
 Enyedi Ildikó: *Testről és lélekről* (2017)



36

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

Merce Cunningham *Common Time*
 című retrospektív kiállítása

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN
 ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

SZÁZADOS LÁSZLÓ
 szazadoslaszlo@gmail.com
 SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
 zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:

ELN FERENC
 elnferenc.com

Fotó:

ROSTA JÓZSEF
 jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
 1024 Budapest, Fény u. 9. • balkon@c3.hu
 http://balkon.art

Poligráf Kft.

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

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 • negyed évre: 1.770 Ft
 Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
 Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k



ART NEEDS YOU NEED ART

Kochi-Muziris Biennále 2016 (2. rész)

Kocsín, Kerala Állam, India
2016. december 12 – 2017. március 29.

„Mi történik a szívünkkel, amikor meghalunk? Mi lesz az utolsó szavunk? Ki gondolja majd a kertünket, ha eltávoztunk?” YARDENA KURULKAR *The Dance of Death* című fényinstallációjában a térbe lógatott izzók a művész születési dátumát rajzolják ki, jelezve: világra jöttünk napján megkezdődött a visszaszámlálás. Az installációhoz tartozó dús kábelkötegek az indiai villanyszerelési stílusnak megfelelően vadul tekeregnek a padlón; a háttérben Saint-Saëns *Haláltánc* című híres szimfonikus költeménye szól. A művész az elmúlás, az enyészet, illetve a halálfelelem témaköreit tárgyalja törékeny és illékony, változékony és romlandó anyagokon, tárgyakon, installációkon keresztül: a *memento mori* eszköze itt – a szimbolikus jelentésű zenén túl – a fény, illetve az egyenként kihunyó, pislákoló izzók, máshol a gyorsan hervadó virágszirmok vagy a művész saját szívét formázó agyagszobor, mely lassan feloldódik a vízben. Már távolról vonzza a látogatót fényével és melegével CHITTROVANU MAZUMDAR *The River of Ideas* (A gondolatok folyója) című installációja: mint valamiféle lámpatelevény, tompa, sárgás fényű, domború fémházbba épített izzók borítják be a hidat formázó építményt, illetve alkotnak széles „tűzfolyót”, amely fölött a látogatónak át kell sétálnia. Az installáció a görög mitológiából ismert egyik alvilági folyót, a Phlegethont („égő”) testesíti meg, de utal arra, a mára csak a védikus irodalomban megőrzött mitológikus folyóra is, mely a hindu istennő, Sarasvati egyik megjelenési formája volt. Sarasvati a tudás, a zene, a művészetek és a bölcsesség istennője, s mindaz, amit megtestesít – a kurátor és a művész előzetes beszélgetéseiben – az új helyspecifikus mű legfontosabb hivatkozási alapjává vált. A sötét térben izzó építmény egyszerre vonzó és félelmetes, csakúgy, mint a vele asszociálható fogalmak: a tűz, az elektromosság, az átkelés vagy a tudás megszerzése.

A dús anyagszerűség, az indiai kézművesség hagyományai számos műben megjelennek: a felhasznált anyagokban (fém, fa, textil, kerámia), a megmunkálás módjában (domborítás, faragás, varrás, szövés), vagy akár olyan jellegzetes tárgyakban is, mint például a varrógép. A kurátor, SUDARSHAN SHETTY budapesti látogatása során az előbbi szempontoktól nyilván nem függetlenül választotta ki, majd helyezte kiállításában új összefüggésbe

CSÁKÁNY ISTVÁN *Ghost Keeping* (*Szellem-tartás*, 2012) című installációját, melynek új-baloldali, kritikai jelentése itt kissé háttérbe szorul.¹ A „szellemek” – a munkásruhába öltöztetett próbababák – helyett ezen a helyszínen érezhetően nagyobb figyelem irányul az aprólékosan kifaragott, élethű varrodára; a mű kapcsán a kurátor maga is a felnagyítás és az emlékéllítés gesztusára helyezte az értelmezés hangsúlyát. Ezt a látásmódot erősíti a szomszédos teremben REMEN CHOPRA képzeletbeli tájat formáló, rétegelt lemezből faragással és csiszolással készült óriási terepasztala (*I see a mountain from my window*), melynek domborulatai közül – különös tereptárgyakként – a művész nagyanyja által írt, urdu nyelvű vers töredékei rajzolódnak ki. A mű kapcsán, amelynek inspirációs forrása egy négy generáción át anyáról leányra öröklődő perzsaszőnyeg volt, a biennále idején épp gyermeket váró fiatal művésznő annak személyes, feminista aspektusait hangsúlyozta.

¹ A másik meghívott magyar művész, MAGYARÓSI ÉVA animációs filmjeivel szerepelt. *A Tough dreams born – the unalterable consequence of existence* című animációs filmje naplószerűen készített rajzaiból készült, a 2010-es *Léna* élő szereplők és animáció kombinációjával készített 11 perces kisfilm. A művek az „élvezet, a szeretet és a fájdalom” érzéseire, a sajátos női tapasztalatra épülnek, amelyek absztrakt vagy konkrét formában, szürreális, álomszerű képeken és szövegen keresztül jelennek meg a művekben.

A varrógép mint motívum – s vele együtt a „poszt-fordista” diskurzus – a Németországban élő török származású AHMET ÖGÜT munkája révén néhány teremmel távolabb ismét visszatér. A *Workers Taking Over the Factory* (A munkások elfoglalják a gyárat) című munka poénja, hogy a Lumière-testvérekre és a világ legelső mozgófilmjére utaló videót (amely az 1895-ös film eredeti helyszínén készült) csak akkor tudjuk megnézni a varrógépasztalon elhelyezett, fekete-fehér képcsöves televíziókon, ha a munkasztalok mögé ülve, lábunkkal szorgosan pedálozva magunk is a varrodai munkás(nő) szerepébe bújunk. A *Lyon-i Biennáléra* készített korábbi, 2015-ös verzióban a látogató az ékszíj segítségével közvetlenül a 8 mm-es filmtekercset forgatta,² itt más technikai megoldással, de ugyanígy magunk szabályozhatjuk a lejátszás sebességét. Ögüt filmjében – bár ebből a rossz monitorokon nem sok látszik – a munkások kvázi visszafoglalják a gyárat: egyfelől visszatérnek a most már Lumière központként működő épületbe, másrészt „100 %-ig főnökmertes”, önszerveződő munkás- és szakszervezeti mozgalmak egymástól eltérő változatait népszerűsítik táblák, feliratok és logók segítségével.

Egy társasjáték köré épül ORIJIT SEN szórakoztató és látványos, ugyanakkor súlyos társadalom- és gazdaságpolitikai kérdéseket felvető munkája. A grafikus és designer végzettségű, aktivista művész *Mapusa Market Map Game* című munkájában a Goa államban található város egy négyzetkilométeres piacának üzleteit, valamint az itteni árusokat, vásárlókat és termelőket örökíti meg színes grafikákon. Nagyszabású szociológiai feldolgozásában – melyben megszólalnak a szereplők is, szövegbuborékokba írt fiktív és valóságos párbeszédformájában – nemcsak a helyi terményekről, tradicionális élelmiszerekről, a piacon kínált különféle árucikkekről olvashatunk érdekes tudnivalókat, de lépten-nyomon felvetődnek a helyi és világméretű termelés, illetve kereskedelem kérdései, s ehhez kapcsolódóan mindazok a kihívások, amelyek elé a modernizáció és a globalizáció állítja Indiát a 21. században. A mű előzménye a 2014-ben indult *Mapping Mapusa Market* projekt,³ ahol Orijit Sen más

² <http://2015.labiennaledelyon.com/uk/la-vie-moderne-home-eng/artists/ahmet-%C3%B6%C4%9F%C3%BCt-eng.html>; <http://www.ahmetogut.com/ahmetwebylon.html>

³ <http://www.mapusamarket.net/about>; <https://mappingmapusamarket.wordpress.com/>



Chittrovanu Mazumdar
The River of Ideas (A gondolatok folyója), 2012 © Fotó: Szipőcs Krisztina



Remen Chopra
I see a mountain from my window © Fotó: Szipőcs Krisztina

kutatókkal és művészekkel együttműködve térképezte fel a helyi kulturális, kereskedelmi és társadalmi viszonyokat. A felmérés célja az volt, hogy rámutasson a globalizáció veszélyeire és bemutassa a megőrzendő helyi értékeket: a helyben termesztett, hagyományos növényeket, élelmiszereket, kisipari módszereket, eljárásokat az agresszív sebességgel terjedő import termékekkel és szokásokkal szemben. (Sen egyszerű, de hatásos árukapcsolással próbálja a közönséget arra ösztönözni, hogy elgondolkodjon és maga találjon válaszokat a felmerülő kérdésekre: az a játékos, aki alaposan áttanulmányozza a tablókát és ezek alapján helyesen válaszol a kis kártyákon feltett kérdésekre, a művész egy sokszorosított grafikáját kapja ajándékba.)

Az ugyancsak komoly kihívások előtt álló kínai társadalomról rajzol nagyszabású panorámaképet DA XIANG. 25 méter hosszú, digitálisan összeszerkesztett fotótablóján madár- (vagy ha úgy tetszik, drón-) perspektívából mutatja be a tradicionális Qingming (Csing Ming) Fesztivál – a kínai halottak napja – szereplőit és történéseit. A 2500 éves hagyományra visszamenő, az ősök emlékének és a sírok megtisztításának szentelt napot már a XII. században megörökítette Zhang Zeduan híres, *A folyó mentén a Csing Ming ünnepen* című 25×525 cm-es tekercsén, az egyik legismertebb kínai festményen. A kínai nemzeti kincsnek tekintett művet az évszázadok során sokan birtokolták, tanulmányozták és feldolgozták. A korabeli városi és vidéki életet – az iparosok és földművesek munkáját, a kereskedelmet, a hajózást, az áruszállítást – bemutató kép hallatlan részletességgel ábrázolja témáját (a képen 841 ember, 28 csónak, 60 állat, 30 épület, 20 jármű és 170 fa látható). Dai Xiang legújabb, antropocén kori feldolgozásában ötszörösére növeli a mű méreteit és kortárs szereplőkkel helyettesíti a folyó mentén megjelenített alakokat: a mai jelenetekben prostituáltak, rendőrök, állami hivatalnokok, ingatlanfejlesztők, turisták népesítik be az utcákat; a mű

Da Xiang
Qingming (Csing Ming) Fesztivál © Fotó: Szipőcs Krisztina



egyik központi problematikája a nyugati kultúra és a kínai hagyományok, értékek, illetve a múlt és a jelen ütköztetése. A mű modellek bevonásával, több mint ezer felvétel digitális összedolgozásával készült. A felülnézetből láttatott – megfigyelt – jelenetek többsége inkább groteszk, mint felemelő: a szüntelenül, de magasztos célok nélkül fáradozó hétköznapi emberek a maguk esendőségében és kisszerűségében jelennek meg.

A holland ERIK VAN LIESHOUT is a kutató szociológus, vagy még inkább a dokumentumfilm szerepébe bújít, amikor magáról a biennáléről – a művészekről, a látogatókról, a rendezvényekről – tervezett filmet forgatni a rendezvény 108 napja alatt. Nyitott műtermében, a Pepper House-ban (melynek falán többek között a „you are filmed!” figyelmeztetés olvasható) némi szemét és rendetlenség fogad, maga a művész nincs jelen – talán épp dolgozik valahol? (A kész filmről lapzártáig nem érkezett hír.)

C BHAGYANATH is nyitott műtermében tárja a látogató elé folyamatosan készülő műveit. *Titkos párbeszéd* című rajzszorozatában sok réteg pauszpapíron keresztül emberi és állati testek körvonalai derengenek fel. A pusztán rajzszögekkel a falra tűzött érzé-

keny és virtuóz szénrajzokat a ventilátorok szele lebegteteti: az alsóbb, mélyebb rétegek ennek megfelelően erősödnek fel vagy halványulnak el. A testek szoborszerű lecsiszolt-ságban, tökéletességben jelennek meg; a tárgyak, állatok és emberek furcsa kimérakat alkotnak, néhol mozgókép-fázisokként, idő-rétegekként egyesülnek egy képben.

A maga módján szinte tökéletes szobrot (GARBH) alkotott G R IRANNA: a hatalmas, tojás alakú, a termet szinte teljes egészében kitöltő forma a száraz fa szent hamujából (*Vibhuti*, illetve *Bhasma*) készült, és – nem meglepő módon – ugyancsak az élet-halál kérdésköréhez kapcsolódik. A *Vibhuit* a hinduizmusban különféle szertartások során a homlokra és egyéb testrészekre kenik fel, hogy ezzel kedveskedjenek az isteneknek, de a szobor különleges anyaga természetesen utal a máglyán elhamvasztott halottakra, s a „porból lettél, porrá leszel” bibliai intésére is. A legömbölyítet tojásforma, a tagolatlan, sértetlen burok a széthulló, formátlan, feloldódó semmi ellentéte; a rendezettség áll szemben a visszafordíthatatlan entrópiával. Mivel a mű a szoba egyik nyílásán sem fér ki, saját sorsa is alighanem az enyészet lesz. NICOLA DURVASULA szobrászati felfogása mindennek gyökeres ellentéte: a zongorista JOHN TILBURYVEL együttműködve készített, változatos anyagú és formájú, hangszerként is használatos szobrocskák, melyek egy nagyobb méretű asztalon sorakoznak, inkább a földi lét – és a művészet – tökéletlenségének és hiábavalóságának állítanak ideiglenes emlékművet, a lehető legtávolabb áll tőlük, hogy a nagy, egyetlen és tökéletes mű státuszára törjenek.

A Berlinben élő lengyel ALICJA KWAVE *Out of Ousia* című, tükrökkel és terekkel operáló installációja is szobrászati elemekkel dolgozik, ám ez esetben a látogató is részévé válik a műnek, amikor megpróbálja értelmezni a látványt. A tereket elválasztó tükörpanel egyik oldalán egy talált szikla, illetve faág, a másik oldalon ezek fémből készült tökéletes másolata látható. A terembe lépve a tükör keltette illúzió folytán mintha mindkét objektum egyszerre látszana, ám újabb pozíciót elfoglalva a kép elemeire bomlik: a „valódi” és a „másolat” elkülönül egymástól. A mű végső soron a valóság, a létezés mibenlétére kérdez rá, erre utal az Arisztotelésztől kölcsönzött cím is: az *ouszia* a dolgok lényege, szubsztanciája, mely ugyanazon kategóriába sorol egymástól egyes tulajdonságaikban eltérő jelenségeket.



Da Xiang
Qingming (Csing Ming) Fesztivál (részlet) © Fotó: Szipőcs Krisztina



G R Iranna
GARBH © Fotó: Szipőcs Krisztina



Alex Seton
Refuge (Menedék), 2015 © Fotó: Szípcics Krisztina

Raul Zurita
The Sea of Pain (A fájdalom tengere), 2017 © Fotó: Szípcics Krisztina



A harmadik *Kochi-Muziris Biennálén* kiállított művek töredékes és szubjektív bemutatását két olyan művel zárom, amelyek témája a menekültválság. Az ausztrál ALEX SETON 2015-ös munkája – mely kiemelt helyet kapott egy tengerparti, a halászhajók kikötőjére néző teremben – egy carrarai fehér márványból faragott ember nagyságú szobor, valójában egy üres lepel, amely egy ponyvába burkolózó figurát rajzol körbe. A szobrászat évezredek tradíciói, az időtlenség, a nemes és, drága anyag áll itt ellentétben az értéktelen, az ideiglenes, illetve az üres, a hiányzó, a halandó fogalmaival: a tengereken úszó ócska gumicsónakokkal, a menekültek által használt, majd a parton eldobott mentőmelényekkel, a mentőhajók fedélzetén kapott takarókkal, a vékony sátrakkal – a háborúk és az éhség előtt menekülő milliók törékeny földi létének efemer kellékeivel. A szobrász, aki a könnyű ponyvát aprólékos munkával márványból faragja ki, anakronisztikus anyaghasználatával és szobrászati tudásával, a munkába fektetett idővel és energiával ad súlyt és jelentőséget napjaink egyik legfájdalmasabb témájának.

RAUL ZURITA munkájának címe *The Sea of Pain*. A chilei költő – akit Sudarshan Shetty elsőként kért fel a biennálén való részvételre – művét a szíriai háború és menekültválság jelképévé vált Alan Kurdi⁴ ötéves fivérének, Galip Kurdinak ajánlotta, aki testvérével és édesanyjával együtt maga is a tengerbe fulladt. Zurita kérdéseit a tengervízzel elárasztott csarnok falain csak úgy tudjuk elolvasni, ha magunk is belelépünk a *Fájdalom tengere*-be, s térdig a vízben gázolva olvassuk őket: „Nem hallod?” „Nem látod?” „Nem hallasz engem?” „Nem látsz engem?” Zurita egy nyilatkozatában így fogalmaz: „Van olyan napjainkban, aki nem érintett a menekültválságban? Mondhatja-e bárki, hogy nem érdekel? Mondhatja egy művész, hogy ez nem az én témám? Nem hiszem. Még a legelvontabb festőt is megérintik a világ tragédiái.”⁵ Zurita a reménynek és a párbeszédnek szenteli művét, saját érzéki, költői, a részvételre és részvételre ösztönző eszközeivel szólítva meg a látogatót. A csarnok az emlékezés és a meditáció, a feltámadó lelkiismeret helyévé válik. „Nem vagyok Galip Kurdi apja, de ő az én fiam” – írja versének végén.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_Alan_Kurdi (Utolsó letöltés: 2017. június 25.)

⁵ <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2016/12/raul-zurita-first-artist-selected-for-the-kochi-muziris-biennale/>

FEHÉR DÁVID

FENNMARADÓ FESTÉSZET

HENCZE TAMÁS / NEMES MÁRTON *Shaping Realities*

Deák Erika Galéria, Budapest
2016. június 14 – augusztus 30.

Sokan és sokféleképp írnak és beszélnek a festészet huszadik századi és kortárs válsághelyzeteiről, a médium jelenéről és sorsáról, látszólagos időszertlenségéről és folyamatos megújulásáról. A festészet legújabb kori teóriái két pólus között sodródhatnak: az egyik oldalon a médium autonómiájába vetett hit, a másikon az elanyagtalanosítás folyamatának konstataciója. A festészet feltámadásának ígéretével a médium végére és halálára vonatkozó elbeszélések szembeszöknek, és rendre bebizonyosodik, hogy egyik álláspont se bizonyul maradéktalanul helytállóknak. Gyakran felmerül a kérdés: létezhet-e önmagáért művelt, tiszta festészet? Festészet a festészetért és a festészetéről. Máshonnan nézve pedig az a dilemma fogalmazódik meg, hogy nem válhat-e a festészet önmaga elméletévé, mintegy kiteljesítve, ám egyúttal ki is üresítve önmagát. Az érzéki tobzódás és az éteri anyagtalanság utópiái és végletei között az utóbbi évtizedekben megannyi tranzitív festészetfogalom körvonalazódott, amely egyszerre hordozott magában igenlést és szkepsziát. A festészet persze elsősorban nem elméleti tevékenység, hanem küzdelem az anyaggal: a sűrű matéria ellenállásával, a színek kölcsönhatásaival, a formák kényes egyensúlyhelyzeteivel, a mozgás és a mozdulatlanság, a láthatóság és a láthatatlanság dialektikus viszonyaival, amelyek a készülő és az elkészült műalkotások előtt állva elsősorban nem elméleti dilemmákként, hanem közvetlen érzéki tapasztalatokként jelennek meg.

Veszélyes vállalkozás ennyiben HENCZE TAMÁS és NEMES MÁRTON műveit a festészet történetének és kortárs elméleteinek komplex összefüggésrendszerébe helyezni, hiszen ezáltal szinte láthatatlanná válik, eliminálódik a képfelületek érzéki jelenvalósága, a mozgásra, a mozgásra, az eleven festői gesztusra irányuló művészi kísérletek dinamikája. Mégsem kerülhető meg teljesen a festmények elméleti és történeti kontextusa, hiszen csak ebben a tágabb összefüggésrendszerben értelmezhető az egymás mellé ren-

delt festmények párbeszéde. A bemutatott alkotások ugyanis kölcsönösen átértelmezik egymást, reflektálnak egymásra, és ezáltal generációkon átívelő, parttalan dialógust kezdeményeznek a festészet sorsáról és mibenlétéről. A művészek kiindulópontja eltérő, ám az őket foglalkoztató kérdések szinte azonosak. Hencze Tamás a magyar neoavantgárd élő klasszikusa, Nemes Márton a posztdigitális karakterű új absztrakt festői tendenciák meghatározó fiatal képviselője, aki ezúttal a hatvanas években fellépő neoavantgárd hagyományaival is számot vet, Hencze Tamás rendkívül konzekvens, reduktív festészete előtt is tisztelve.

HENCZE TAMÁS pályájának kezdetét meghatározták a festészet autonómiájára és válságára vonatkozó kételyekkel teli diskurzusok. Egy az absztrakciót élesen elutasító politikai rendszerben a francia informel és az amerikai absztrakt expresszionizmus felé fordult, művészetének központi motívuma és mozzanata a spontán festői gesztus lett. A gesztus mint olvashatatlan írásjel, mint formává szilárduló formátlanság. Hencze Tamás kiindulópontja az egyik művén név szerint is megidézett Pierre Soulages gesztusfestészetének intenzitása, illetve a



Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; balra Nemes Márton, jobbra Hencze Tamás művei) © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

tasizmus Georges Mathieu-i értelmezése. A festői gesztus Hencze korai alkotásain azonban mégsem tekinthető teljesen autonómnak és önreferenciálisnak, hiszen valójában a nyomhagyás tünekny aktusára utal, a mozgásra, a mozgásra, az időben lezajló akcióra. A festmény nem más, mint megszáradt kézmozdulat. 1965-ben Hencze Tamás Tót Endrével közösen fényképen rögzített egy ironikus festői akciót: Hencze esernyővel a kezében állt egy befestékezett vászon mögött, melyről Tót heves ecsetvonásai nyomán szertelenül csorgott le a fekete festék. Hencze feje fölött a falon egy másik gesztusfestmény volt: a festék mintha arról is lefelé csorogna, jóllehet már a felületre száradt. Hencze élő szoborként állt a száraz festékesőben, a mozgás és a mozdulatlanág, az élettéliség és az élettélenség kettősségére reflektálva, egyúttal a festés performatív karakterét is nyomatékosítva. A hatvanas évek elején-közepén azonban a nemzetközi művészeti színtéren megkérdőjeleződni látszott az absztrakt expresszionizmus tiszta és autonóm festőiségébe vetett hit: az eleven és megismételhetetlen gesztussal

szemben egyre fontosabbá vált a megismételhető formák és a sokszorosítható tárgyak világa. Hencze hengerrel alkotott repetitív struktúrákat, amelyek imaginárius mélységek felé nyíltak: a művek illuzórikus jellege az op arttal, a formák szeriális karaktere pedig a pop arttal rokonítható, a homogén felületek fenségeseen rideg megjelenése pedig a festészet utáni absztrakció szinte ipari karakterű, steril látványait idézi. Míg a korai festmények az eleven emberi gesztus közvetlenségét totalizálták, addig a későbbiek eltűntették, felszámolták a közvetlen érintés esetlegességét és érzékiségét. Jóllehet, az éteri tónusátmenetekre épülő struktúrák éppúgy az anyag mozgásának és a mozgatásának alapkérdéseit és jelenségeit tematizálták, mint Hencze korábbi alkotásai, amint ezt a művész monográfusa, Hajdu István is joggal kiemeli. Hencze a hatvanas években két végpont között mozgott: a gesztus közép-pontba állításától és totalizálásától eljutott a gesztus eltűntetéséig és felszámolásáig. A hengerelt felületek illuzórikus effektusai a látványon és az anyagin túlira utaltak, mégse vezettek el a teljes elanyagtalánodásig, még az Yves Kleint idéző éteri tűz- és füstfestmények esetén sem. A gesztus felmutatásának és eltűntetésének kettősségét Hencze a nyolcvanas évek elején oldotta fel: mintegy szintetizálta két fontos periódusát, és megteremtett egy sablonnal és hengerrel formált, mégis a motorikus kézmozgás dinamikáját idéző, megszüntetve megőrzött gesztusfestészetet. Hencze visszatért a tasizmushoz: hagyományos gesztusképeket festett, majd megsemmisítette azokat. A felszámolt gesztusképek mint láthatatlan héjak, sablonként váltak a hengerelt felületek öntőformáivá. Így válik a közvetlen nyomhagyás közvetetté, az eleven festéknyom dermedtté, ám paradox módon mégse számolódik fel ezáltal a dinamika érzete. A végleges festmény létrejöttének



Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; Hencze Tamás művei) © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

ára az eredeti festmény, az eredeti gesztus megszűnése és megsemmisülése. Hencze ironikusan gondolja újra saját korábbi periódusait, de egyúttal az absztrakt festészet történetének különböző toposzait is megidézi: háromszögű formázott vásznai Barnett Newman fenségese színmező festményeire utalnak. Hencze képein a newmani zip neonfényeszerű illuzórikus effektussá válik, a tasizmusra jellemző fröccsenő gesztusok pedig tépett, hengerelt struktúrákként térnek vissza. Hencze fordulata egybeesett az amerikai Neo-Geo fellépésével, amelynek alkotói, Ross Bleckner, Philip Taaffe és mások szintén az amerikai színmezőfestészet fenségese hagyományait helyezték festői idézőjelbe, ahogy Henczével párhuzamosan itthon Bak Imre, Nádler István és mások – iróniától sem mentesen – gondolták újra saját festészetüket. Henczét mintha a fennmaradó festészet és a fennmaradó festői gesztus foglalkoztatná: a megismételhetetlen és a megismételhető viszonya. Sajátosan egyensúlyoz a hard edge felületek monokrómiaja, a hiányformákat kitöltő gesztusok látszólagos elevensége és valóságos dermedtsége között, miközben a

zen szellemiségétől sem idegen pszeudo-írásjeleket, Hajdu Istvánt idézve, gesztogramokat teremt. *Tasiszta geometria*, fogalmaz Hencze 1987-es képeinek címében, amely akár Bak *Geometrikus kalligráfia* című sorozatával is összeolvasható, hiszen mindkét esetben gyökeresen ellentétes minőségek szembesülnek. Hencze konfrontálja a geometriát és a kalligráfiát: az eleve adott és az esetlegesen adódó formát. A gerendaszerű, illuzórikusan árnyékolt, háromszöget formázó, görbülni látszó tagozatok mögött, között és mellett tépett gesztusok tűnnek fel, pontosabban nem is gesztusok vagy festékpacák, hanem azok nyomai. Az üres képalapra íródó formák mintha a pont, a vonal és a sík Vaszilij Kandinszkij által felvetett klasszikus kérdéseit gondolnák újra, miközben iróniától sem mentesen idézik meg az op art és a tasizmus toposzait. A francia művészettörténész Yves-Alain Bois a Neo-Geo alkotóit „mániákus gyászolóknak” nevezte, hiszen iróniájuk a festészetbe és a modernizmushoz tapadó utópiákba vetett patetikus hitet kérdőjelezte meg. Hencze festményei hasonlóképp kérdőjelezik meg az egység és a megismételhetetlenség mítoszait. A *Lila diptichonon* egymás mellé rendeli a gesztust és a gesztus-negatívot, a jelenlévőt és a távollévőt, a formát és az ellen-formát, miközben a dialektikus képpáron éteri fényjelenségként újra visszatér Barnett Newman szinte szakrális karakterű zip-jének remniszcenciája, amely mintegy ráíródik a Korniss Dezső örökségét is vállaló kalligrafikus kompozícióra. Hencze az utóbbi időszakban műveinek gyakran adja az *Organikus gesztus* címet: a képeken látható – olykor homogén színmezőkkel konfrontált – élő-élettelen pszeudo-festékpacák mintha a megszüntetve megőrzött festői gesztus, átvitt értelemben pedig a festészetnek magának a túlélését vizsgálnák.

NEMES MÁRTON egy későbbi ponton kapcsolódott be a festészet túlélésére vonatkozó diskurzusokba. Nemcsak az absztrakt expresszionizmust és a tasizmust, illetve az op artot és a pop artot, hanem még a Neo-Geót is jelentős történeti távolságból szemléli. Nemcsak a vége narratívákra, hanem a vége narratívák végének bejelentésére is múltbéli jelenségként tekint vissza. Pályakezde idején az Új Lipcsei Iskola volt a kiindulópontja, ám a posztzocialista figurális festészeti nyelvet igen gyorsan felváltotta Nemes művészetében a digitális vizuális kultúrára is rezonáló új absztrakció világa. Nemes Márton ahhoz a festőgenerációhoz tartozik, amelynek amerikai képviselőit 2014-ben a MoMA egy *The Forever Now*, vagyis *Mindörökké most* című kiállításon mutatta be. A tárlat címében a végtelen jelen időre utaló atemporális tapasztalat az interneten szertelenül egymás mellé rendelődő verbális és vizuális információkra utal. Nemes művészetében ennek megfelelően sejtnek fel a legkülönbözőbb művészettörténeti referenciák és időrétegek. Az absztrakt expresszionizmus olykor zaklatott, máskor szinte megfagyó gesztusai, a színmező festészet monumentális, homogén felületei, így például Mark Rothko szinte tájképeket formázó, puha foltokból építkező kompozíciói. Felbukkan Nemes festészetében a francia affisisták feltépett plakátokból megalkotott dekolázsza, nem kollázsfelületként, hanem trompe l'oeil-szerűen megformált festői struktúráként, máskor pedig ezek mellé Hantai Simon pliage-ára emlékeztető mozzanatok rendelődnek. Nemes Márton művészetének fontos előzménye a festészet utáni absztrakció, többek között Bak Imre, Nádler István és Hencze Tamás művészete, ám legfontosabb referenciái mégsem elsősorban lokálisak, sokkal inkább köthetők művei az utóbbi évek és évtizedek új absztrakt törekvéseihez. Katharina Grosséhoz, Thomas Scheibitzhez, Oscar Murillóhoz, Sterling Rubyhoz, Wade Guytonhoz, Kelley Walkerhez, Imi Knoebelhez és másokhoz, akik a technológia utáni festészet más magyar alkotói, Batyó Róbert, Szinyova Gergő, Kristóf Gábor szempontjából is meghatározó referenciáknak tekinthetők. Az utóbbi időszakban Nemes művészetének egyre fontosabb kérdésévé vált a táblakép formátumától való elmozdulás: már a Paksi Képtárban

Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; Nemes Márton: Temporary images)
© Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából



rendezett nagy önálló kiállításán¹ is egy totális installáció részeként prezentálta festményeit, ám legújabb művein a szó legszorosabb értelmében is megkísérli lebontani a táblakép kereteit és keretrendszerét. A vászon hordozót újabb alkotásain gyakran váltja fel a selejtes plakátmolínó (*Printing Waste*). A festett felület interferenciába kerül a nyomtatott látványtöredékekkel: megidézve Robert Rauschenberg a szitázott felületek és a festői gesztusok dialektikájára épülő kompozícióit, illetve Albert Oehlen a nyomtatott képmezőket érzéki festészeté író festménysorozatát. Míg korábban Nemes a modernista formateremtés toposzait destrualta és dekonstrualta akrillal és air brush-sal festett felületein, addig legújabb sorozata a megismételhetőség kérdéseire reflektál, illetve a technológia utáni festészet mibenlétét kutatja.

Nemes Márton legújabb sorozatának a *Temporary images*, vagyis az Átmeneti képek címet adta. Az átmenetiség kézenfekvő módon utalhat a folyamatosan cirkuláló, módosuló, alakuló virtuális képek mozgására, ám egyúttal az alkotások felépítésére is vonatkozik. Nemes feldarabolja a táblaképet, majd újra összeállítja azt, a végeredményt spaniferrel rögzíti, de fenntartja a módosítás lehetőségét. A táblakép megszűnik táblaképként működni, és elveszíti végérvényes karakterét. A spanifer motívuma – mely olyan kortárs alkotóknál is előfordul, mint Matias Faldbakken, Jose Dávila és Morgan-Richard Murphey – a szállításra, a csomagolásra, a tranzit állapotra utal. A hangsúlyozottan hétköznapi motívum elmosni látszik a mindennapi vizuális kultúra és a képzőművészet határait. (Erre a törekvésekre utal Nemes a divat és a design területén való aktivitása is.) A spanifer által összefogott képtáblák bútorlapokhoz hasonlatosak, Imi Knoebel bricolage-esztétikát idéző environmentjeire is rezonálva. A lapokon különböző módon megmunkált felületek rendelődnek egymás mellé: egyes mezők Nemes korábbi expresszív festményeit, fagyott gesztusait idézik, másokat viszont autózománc borít. A zománc felülete a fény beesési szögének megfelelően változik, irizálóan csillog, szinte éteri hatást keltve, megidézve az ipari formatervezés világát is. A formák ipari jellegűek, akárcsak Moholy-Nagy László szintén zománcozott telefonképei.

¹ *Megfestett festék. Nemes Márton kiállítása, Paksi Képtár, Paks, 2014. november 28 – 2015. február 22.*

A *Temporary images* sorozat ez idáig legkomplexebb darabja egy diptichon, melyet a művész *Theseus*nak nevez. Nemes két táblát azonos elemekre bont fel, majd ezekből két azonos összetételű, ám eltérő felépítésű konstellációt hoz létre. A képtöredékek felületét különféle fehér színű ipari festékekkel festi be: érdes faktúrájú falfestékekkel, fényes zománcfestékekkel, bútorlapok sima felületét idéző fehér háztartási festékekkel. A táblákat mindkét esetben színes spanifer fogja össze, melyen filmcsíkszerűen futnak körbe Nemes korábbi festményeinek és fényképeinek fragmentumai. A túltelített szegély a fehér felületek ürességével szembeesül. A költővel szólva, szorítja, nyomja, összefogja az egyik lap a másikat, sajátosan egyensúlyozva a töredezettség és az abból felépülő képi egység között. Nemes a finom fakturális és árnyalatnyi differenciák játékára épít. Kitöltetlen, üres képmezői megfestetésre váró festményeknek tűnnek. A monokrómok a festészet határait és lehetséges végpontjait jelölik ki, és ezáltal nemcsak Alekszandr Rodcsenko alapszínűre festett monokróm táblaképeit idézik meg, hanem Robert Rauschenberg 1951-es *Fehér festményei* is, amelyek szintén több táblából álltak és ipari festékekkel készültek. Rauschenberg fehér képeit „organikus csöndként”, a „távollét szabadságaként”, a „semmi plasztikai teljességeként” írta le. A szuggesztív ürességgel telített, szinte szakrális aurájú képek nemcsak a Black Mountain College-ben oktató Josef Albers absztrakt festészetének tanulságait hordozták, hanem Kazimir Malevics fehér alapon lebegő fehér négyzetét is megidézték. „Azért csináltam őket, hogy lássam, mennyit vehetek el egy képből, hogy még mindig maradjon belőle egy kép.” – fogalmaz Rauschenberg, akinek fehéren fehér képei afféle határtapasztalatot tematizáltak, mint John Cage *4'33"* című alkotása, amely – amint erre Branden W. Joseph rámutatott – nem független a rauschenbergi festmény-sorozattól.

Nemes a spaniferre nyomtatott képzajt a fehérrel konfrontált fehér felületek szuggesztív csendjével szembeesíti. Paradox módon a mű legképszerűbb eleme nem kép, hanem csomagolóanyag, míg a spaniferrel átfogott fehér táblák hátrahagyott építőipari melléktermékeknek tűnnek, akár Guyton/Walker installációi. Nemes ezúttal megduplázza a kompozíciót, és ezáltal egy dialektikus képpárt teremt. *Theseus* csónakjának dilemmájára hivatkozik, arra kérdésre, hogy



Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet Nemes Márton művéből)
© Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

egy csónak, amelynek minden elemét kicserélik – és elemeiből esetleg egy másik csónak épül fel – azonos lehet-e még önmagával. Nemes az azonos elemekből felépített kép-konstrukciók identitását vizsgálja, ám egyúttal a festészet és a nem-festészet, a kép és a nem-kép közötti különbségekre is rákérdez. Végző soron a festett kép identitását tematizálja a technológia utáni korszakban, amikor – David Joselit nevezetes esszéjét idézve – a festészet önmaga mellé került.

A képpár egyúttal Hencze Tamás diptichon-struktúráit is megidézi. Hiszen Hencze *Lila diptichonja* és megannyi szeriális karakterű kompozíciója kapcsán is felvethető a kérdés: létrehozható-e két tökéletesen megegyező forma, és ha igen, a kettő azonos lehet-e egymással. Mennyiben megismételhető a megismételhetetlen (gondoljunk Robert Rauschenberg *Factum I-II* című képpárjára). Mindez nemcsak a technikai sokszorosíthatóság korának, hanem a posztdigitális világnak is fontos kérdése, amelyben az eredeti és a másolat fogalma szinte értelmét veszíti. Hencze és Nemes egyaránt a technológia utáni festészet alapkérdéseire keresi a választ. Hőfehér képmezőiken nemcsak az anyag mozgásának jelenségeit és mozgásának lehetőségeit vizsgálják, hanem egyúttal a festészet fogalmának elmozdulásait is modellezik.

FESTŐI ÉHEZŐMŰVÉSZ – IDEGEN PLANÉTÁN

MOKRY-MÉSZÁROS DEZSŐ: *Idegen világ*

Kurátor: VÁRALJAI ANNA

Virág Judit Galéria, Budapest
2016. május 25 – június 24

A kiállításra megjelent szép és alapos monográfiájában VÁRALJAI ANNA felidéz egy jelenetet a művész gyerekkorából, amelyet akár szimbolikusként is érzékelhet a kései, azaz a mai befogadó.

„Művészi hajlamának első jele zene iránti rajongása volt. Nagyon korai emlékei voltak különféle zajokról: még járni sem tudott, amikor megragadt benne a falusi kisbíró dobjának hangja. A szüleitől kapott kisdobbal ő is kiállt az utcára, ám a falu lakói nem jöttek elő házaikból. Tudni szerette volna, miféle mágia az, ami az ő hangszeréből hiányzik, ezért felhasított a bőrt, hogy megvizsgálja annak belsejét.”

A magánfestő

Nos, számomra ez a siker és sikertelenség dialektikájáról is beszél. MOKRY-MÉSZÁROS DEZSŐ egész életében verte a maga kisdobját, de a közönség tagjai, pár kivételes esettől eltekintve, nem jöttek elő a házaikból, nem értékelték, nem vásárolták meg a műveit, nemigen írtak a művészről, mondhatni szinte teljes mértékben ignorálták, és még az utókor is elég hálátlanul kezelte, noha BEKE LÁSZLÓ, szinte az utolsó pillanatban, azaz egy évvel Mokry halála előtt monografikus igényű tanulmányt írt róla, de ez mindmáig kéziratban maradt, igaz, Beke publikált egy jelentős idevágó esszét 1969-ben, a *Valóság* című folyóiratban. (És Bekének köszönhetjük azt is, hogy amikor meglátogatja Miskolcon a 88 éves festőt, megvásárolja a Művészettörténeti Dokumentációs Központ számára feljegyzéseit, önéletrajzát, eme perdöntő jelentőségű dokumentumokat.)

Kérdés persze, miért e sikertelenség? Hogy nem a gyatra művészi minőség miatt, az nyilvánvaló. Ugyanakkor az is feltehető, hogy noha bizonyos fokig osztozott kora *mainstream* művészeti törekvéseiben (primitív

művészet, naivizmus, absztrakció, teozófia, antirealizmus, szecesszió, art deco) valamilyen mértékben mégis örök kívülálló maradt, amolyan autodidakta vagabund – mindez nem kedvezett az elismertségnek. Könnyű ilyenkor valakit besorolni a kedves futóbolondok táborába. Olykor mintha tudatosan, később netán sértettségből, mit több durcásságból is kereste volna a kívülálló szerepét. Első, 1911-es párizsi útjának summája még nyilván őszinte és meglehetősen öntudatos: „Művészi tanulmányok helyett horgásztam a Szajrán. Ha a művésznek nincs saját mondanivalója, úgy nincs értelme, hogy idegen eszmékért Párizsba szaladgáljon. Idegen volt mindaz a művészet, amit itt láttam. Művészileg is nyugtalan, ide-oda kanyargó korszaka volt a festészetnek, mely számomra idegenül hatott. Nem festettem semmit, pedig a festők azért jöttek, özönlöttek ide, hogy magukba szívjanak valamit. Dolgoztak, másolgattak. Engem viszont csakis az ősnépek ősemberi, primitív művészete vonzott, az sem lemásolás céljából, hanem úgy, ahogy az meg lett teremtve.”

Hát igen, aki a modern művészet szívének egyik kamrájában sem talál magának semmi

fogyaszthatót, az kissé olyasfajta éhezőművésszé válik, mint Kafka hőse, aki végső sikertelensége után így foglalja össze, hogy miért is adta fejét erre a művészetre, és hogy miért éhezik még akkor is, amikor a közönség már régen elpártolt tőle: „Mert éhezniem kell, mert nem tehetek másképp – mondta az éhezőművész, kis fejét felemelte valamelyest, és mintha csókra csücsörítené ajkát, úgy beszélt egyenesen a felügyelő fülébe, hogy semmi veszendőbe nem menjen –, mert nem találtam ételt, mely ízlene. Ha megtaláltam volna, nem csinállok ekkora feltűnést, és jól teleeszem magam, mint te és mindannyian.” Persze általában is a helyét és kontextusát nem lelő, úgyszólván születetten magányos művész parabolája ez, aki belső kényszerből alkot, és noha keresi, de soha vagy csak igen ritkán és időlegesen leli meg a maga közegét, amely támogatja és igazolja magántörekvéseit.

Igen, Mokry-Mészáros Dezső (mint Ottlik Géza, aki egyszer véletlenül és zavarában az anyakönyv-vezetőnek a „magáníró” szót adta meg foglalkozásaként) magánfestő volt, ennek összes szabadságával, és persze hátrányaival is.

Mokry-Mészáros aztán éhezett valóságosan is, de ez talán – legalábbis ekkor még – kevésbé zavarta. Hiszen: „...nem is volt céлом eredetileg, hogy kiállítóművész legyek, még kevésbé, hogy eladjak, csak a magam gyönyörűségére festettem, vándoroltam, és művészvágyam mindössze az volt, hogy álmodozásaimnak, szinte öntudatomon kívüli sejtelmeimnek valami formát adjak...”

Önéletrajzában találunk egy anekdotát, mely groteszk kiegészítés lehetne Kafkához. 1908-ban Mokry Nápolyban tartózkodott, ahol kikötői munkásként dolgozott, és egyéb alkalmi munkákból tartotta fenn magát, valamint a képeivel házalt; egy péknek, száraz kenyérért cserébe, sikerült is elsütnie egy művét. De amikor visszatért hozzá, hogy más is eladjon: „nagyon rosszul fogadott. Azt mondta: megmutatta a képet a papnak, aki azt ördögi műnek nevezte, és a kemenében égette el azt”.

De aztán erősödik az önéletrajzban a kívülálló öntudatos magabiztosságával elegyített harsány sértődöttség hangja: „Nem tartom magamat nagy, márkás művésznek, de kiléptem a képzőművészet megszokott medréből. Az ilyen művészt, szétszedik, megtiporják, vagy semmibe veszik a tudós elmék, a riporterek sok mindent hozzáfűznek, reáfognak személyére, művészetére egyaránt.”

Talán nem is vérbeli magyar?

Híres, 1925-ben magyarul is megjelent könyvében (*Új magyar pikúra*), Kállai Ernő felállít valamiféle magyar tipológiát. Eszerint: „...két veszedelem fenyegeti állandóan a magyar temperamentumot: a szertelen életigenlés káprázata és a csüggedés éjszakája. Mind a két véglet a parttalanság és a tagolatlanság csődjét jelenti az életérzés ritmusára nézve.

Vérmes perspektívák és váratlan letörések között, túlfűtött érzéki bőségtől és szenvedélytől fojtott, inkább fatalizmusra hajló, mint szabadon szárnyaló erejével a magyar temperamentum sajátos vegyülete a józan valóságra-irányulásnak és romantikus érzélgősségnek.”

Nos, az ilyesmire szokták mondani, hogy roppantul szuggesztív. Amolyan teoretikus látomás. De vagy igaz, vagy nem. Kállai Adyra próbálja ráhúzni a teóriája maszkját, de ez alighanem sületlenség. Ugyanakkor igaz lehet például Liszt Ferenc művészetére, különösen a kései, a Kállai idejében egyébként nagyrészt kiadatlan és ezért akkor még értelemszerűen ismeretlen zongoradarabokra: *Balcsillagzat*; *Szürke felhők*; *Gyászgondola*. Kállai szerint a magyar típusra mélyen igaz a „sírva vigad” kifejezés, és itt megint Lisztet idézem, akinek kései – egyrészt józan, másrészt haláltáncos-csárdásai éppen ezt fejezik ki nyers tökélytelennel már a címükben is: *Csárdás obstiné*; *Csárdás macabre*.

De ha nem tévedek, Kállai egyébként is kissé felületes karakterrajza semmiképpen sem igaz Mokry művészetére, habitusára – nem is meglepő, hogy a festő nem szerepel az egyébként alapvetőnek számító összefoglalásban. Persze sokkal lényegesebb a másik kérdéskör, hogy ugyanis az állítólagos magyar alkatból mi következik esztétikailag. Kállai feldobja a problémát: „Milyen lehet a pikúra, melyben ez a jellem és temperamentum a maga módján megnyilvánult eddig?”

És a válasz: „Vérmes perspektívák és váratlan letörések között, túlfűtött érzéki bőségtől és szenvedélytől fojtott, inkább fatalizmusra hajló, mint szabadon szárnyaló erejével a magyar temperamentum sajátos vegyülete a józan valóságra-irányulásnak és romantikus érzelmességnek.” Ebből ered a festészet-történeti tétel: „A magyar festőművészetben a *clair-obscur* mind a mai napig fontos szerepet játszik.”

Mokry-Mészáros Dezső

Élet idegen Planétán III, 1910, színes tus, tempera, lakk, karton, 11x30 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc



Mokrynál se valóság-irányulás, se romantikus érzelmesség, és semmi fény-árnyék viszony. Vagyis a festő ezzel kiesik e magyar kontextusból, és még azt is hozzátéhetem: se a szertelen életigenlés, se a csüggedés éjszakája soha nem fenyegette művészi véralkatát. Valóban öntörvényű jelenség volt. Ha az akkori magyar irodalomban keressük rokonait, akkor se találunk senkit. És itt nem annyira a misztikumról vagy a szürrealizmusról van szó, hiszen például Gulácsyhoz szinte automatikusan és termékenyen kapcsoljuk Csáth Gézát (lásd pl. *A varázsló kertje* című novelláját, vagy számtalan ópiumos írását), netán Krúdy néhány látomásos regényét (*Asszonyosságok díja; Kleofásné kakasa; Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban?*), arról nem is beszélve, hogy művészete aztán a későbbi irodalmunkat (és persze képzőművészetünket) is igen komolyan megérintette; és mindez elmondható – talán még fokozottabb mértékben – Csontváryról is. Nem, Mokry-Mészárosnak (talán a „barbár” Bartókot leszámítva) alig van valami köze a magyar kortársai kultúrájához – nem csak külföldön, de hazájában is szellemi éhezőművész lett. Kortársi kontextus nélkül pedig nem lehetséges siker. Voltaképpen még művészi teremtés sem.

És neki még az sem adatott meg, hogy mint Csontváry vagy Gulácsy, megörüljön. Mokry szinte táblabírói szkepszissel tekintett a szent örületre – Gulácsyhoz (akivel „sokat évődünk egymás bolondságain”) kapcsolódó személyes története racionálisan kaján.

„Igen szerettem Lajost. Mikor képeimet először látta, azt mondta: – Ha te ilyeneket festesz, nemsokára a Lipótmezőre kerülsz. – Amikor mégis ő került oda, meglátogattam. A kertben találkoztunk. – Na cimbora, ki

Mokry-Mészáros Dezső
Sugárzó nap-szem egy idegen bolygón (Serie IV Mysterium), 1916 körül,
karton, olaj, 30×22,5 cm, magántulajdon



került először ide – mondom én. – Lajosnak voltak világos pillanatai, mint akkor is. – Hát én – felelte – de azért irigyelhetsz. Mert ma ez az egyetlen hely, ahol a magyar művészek nincsenek megélhetési gondjai, van szállása, ellátása, gondtalanul festhet.”

De talán mégis kibogozható valamiféle kontextus, ráadásul éppen a téboly felől kínálkozik. Nem Csáth Gézáról, hanem dr. Brenner Józsefről, az „elme és idegkórtani klinikai gyakornok”-ról van szó, aki *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* címen publikált fontos esettanulmányt 1912-ben az Eggenberger-féle könyvkereskedés kiadásában. A kötet felfedezői, Szőrényi László és Mészöly Miklós révén kapta az *Egy elmebeteg nő naplója* címet 1978-ban, és került be végeredményben Csáth Géza írói életművébe. De a munka nem szépirodalmi alkotás, így aztán a modern kiadás voltaképpen jogtalanul viseli a Csáth Géza nevet címlapján, melyet Brenner József írói álnévként viselt egész életében és szigorúan leválasztott az orvostól.

Nos, az itt szereplő G. kisasszony fantasztikus látomás-sorozata számomra az egyetlen kortárs, félig-meddig irodalmi jellegű szöveg mely némi rokonságot mutathat Mokry művészetével. Az íróként ugyancsak autódiktá G. kisasszony víziója sokszor idézett passzus, mégis minden egyes alkalommal letaglózó: „Ettől kezdve állandó beszélgetésben állottam a Lénnel. Elmondotta, hogy ő volt az első élőlény. Amint az életnek öntudatára ébredett, maga körül kezdett forogni. Forgás közben iszonyú hófok fejlődött, gázok képződtek, midőn pedig a forgás megszűnt, ezen gázok lehültek, és földszerű tömeggé tömörültek. Így teremtette ő, úgymond, a földet és a csillagokat. A földről azonban sokkal több csillag látszik, mint amennyi valójában létezik. Ezt ő tükrözés által éri el. Elmondotta, hogy a körforgás által mind nagyobbá vált, és óriási erőre tett szert, úgyannyira, hogy tetszése szerint ágakra tudott szakadni. Így van az, hogy minden ember számára van egy külön karja. *Az ő felsőrésze a Nap.* Ez tüzes, és sugaraiban élnek a meghalt emberek lelkei. Ott fönny az ő ábrázata szép és nyugodt, és a fenn élő lelkek csak ezen részét látják. Alsó része azonban, úgymond, teljesen ki van hülve. Ide rejti ő a rossz indulatokat, melyek minden lényben megvannak. *Minden karja egy fejben végződik.* Ez bármily hihetetlen, mégis igaz; ő megmutatta nekem őket; ezek torz alakúak, ide rejti ő a rossz indulatait.”

Mokry-Mészáros Dezső
Tájkép varjakkal, 1943,
vászon, olaj, 56×80 cm,
Magyar Naiv Művészek
Gyűjteménye, Kecskemét



Nos, olykor ilyesfajta képzeteket keltenek Mokry ősvilági képei, mikroszkopikus sejthalmazai. És egyszer, kitüntetett alkalommal felbukkan a Nap is (*Sugárzó nap-szem egy idegen bolygón*, 1916) de ez inkább a teozófusok toposza, nem Mokry legsajátabb motívuma.

Halott természet

De a legfontosabb eltérés, hogy az elmebeteg kisasszony víziója monumentális és egyetemes. Mokry képeiből ellenben hiányzik bármiféle monumentalitás és az ezzel szinte óhatatlanul együtt járó apoteózis, hogy univerzalitásról még csak szó se essék. Vagyis éppen az nincs jelen, ami például Csontváryhoz kapcsolhatná. Vagy általában is a magyar festészethez, melynek – a Feszty-körképtől egészen Kondor Béláig – éppen az apoteózis és az ide kapcsolódó monumentalitás az egyik vezető tenorja. De hát miféle képeket alkotott Mokry? Két legfőbb zsánere az eléggé kis méretű tájkép és csendélet; bár olykor a kettő egybeesik. Ám nem árt óvatosan bánni e kategóriákkal. Ezek a tájképek és csendéletek igencsak eltérnek a megszokott zsánertől, és szinte soha nem az éppen adott mindennapi élet tárgyait viszik vászonra. Mokry voltaképpen visszaadja eredeti értelmének a francia vagy olasz megnevezését a csendélet zsánerének: *nature mort, natura morta*. Az ő képein megjelenő tárgyi világ: valóban halott természet. Teljes mértékben a régmúlt kihűlt anyaga, fiktív régészeti leletegyüttes, úgyszólván ősvilági jellegű. A művészi döntés mögött csak kis mérvű tudatosság áll, Mokry egyszerűen nem tehetett mást: „Nem bírtam a természetet hűséges valóságában lefesteni, mindig az ősemberek, a mammutok kora jutott az eszembe. Tehát festettem elefántok helyett mammutokat, bennszülöttek helyett kőkorszaki ősembereket...” És amikor megtalálta saját, csak rá jellemző témáit, a „górcsövi tanulmányok” révén a sejtek kaotikusan rendezett világát, akkor szinte sorozatszerűen gyártotta a képeket. Kállai Ernőnek az általa bioromantikának nevezett jelenségről szóló leírása meglehetősen idevág, noha Mokry nevét

– természetesen – ezúttal sem említi: „Aki a természetet csak tájképként vagy csendéletként tudja élvezni, az fennakad ezeknek a képi jeleknek az ornamentikáján, anélkül, hogy elementáris, a természet szelleméből fakadó életerejének ösztönzését be tudná fogadni. Ezeknek a képeknek a nézéséhez olyan fantáziára van szükség, amely fel tud nőni szociális és biológiai kapcsolatok bonyolultságához és a rejtett irracionális tényezőkhöz; röviden szólva létünk általános elveihez. (...) A dolgok alkata, értelme, összefüggése, mérhetetlenül mélyebb, szövevényesebb, semhogy a pusztá érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná. A valóságnak ezt a mélyebb keletű, rejtett ábrázatát sem az emberi alak és arc, sem a táj vagy a csendélet szokott módján nem lehet formába önteni.” Ám Mokry eljárása a csendéletek műfajában egyben átértelmezés is. A 16-17. századi úgynevezett vanitas- csendéletekhez kapcsolható koponyás csendéletei (pl. *Idegen világ*, 1910 előtt; *Óskori emlék*, 1930) sem a maguk korára vonatkoznak, nála hiányzik az a morális töltet, erkölcsi jellegű intés, mely a barokk vanitas-képek jámbor alapeleme: „ember, ne légy hiú, minden csak hívság a Nap alatt, gondolj rá, hogy a halál lesz a te sorsod is!” Ez a hamleti érzület (vegyük

csak észbe az egykori udvari bolond, Yorick koponyájához szóló monológot) tökéletesen hiányzik belőle. Egy őskori lelet hidegen hagyja a nézőt, a távolság olyan mérvű, hogy átélhetetlen. Mokry nem kíván (vagy nem is képes) valódi párbeszédet kezdeni a befogadóval; távol áll tőle bármiféle világjobbító szónokiasság.

Szent kígyók Ádám és Éva maszkjában

Mokry világa ember nélküli, de nem embertelen. „Valóságos” embert, mondhatni portrét ritkán hozott létre, ám a tárlaton látható két arc-kép (*Egyiptomi női fej*, 1913–14; *A sivatag*, 1913–14) csodálatosan üde és gyermekien tiszta – bár a portrék itt is csak mintegy előterét alkotják a mögöttük feltáruuló úgyszólván paradicsomi látványnak, az egzotikus tájnak. Emberei voltaképpen inkább tereptárgyak, semmint élőlények, a *Mocsaras táj* című 1942-ben készült „magyar” képen a merítőhálót tartó halász teljesen személytelenül olvad bele a fák, zsombékok szinte infantilis egyszerű szövetébe. A tájkép csendéletté, vagyis ismét halott természetté válik. Mokry inkább meséket visz a vászonra, a valódi mitológia nem kenyere.

Ritkán telítődik valamiféle metafizikus tartalommal ez a kissé távolságtartó, erősen, de nem túlhajtottan ornamentális, sokszor meglehetősen személytelen, vagy inkább rejtőzködően személyes, de nem lírikusan Én-központú ábrázolásmód. E téren *A szent kígyók* című 1929-es kismé-

Mokry-Mészáros Dezső
A szent kígyók, 1929, papír, tus, 26×35,5 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc



retű tusrajz számomra a tárlat csúcspontját jelentette. Az arany, a barna és a sárga különféle árnyalatai uralják a papírt, melyet alul egy jelentős zöld (a mezők és vizek világa?) és kék (a hegysek vidéke?) sáv élénkít – a csodálatos, ugyancsak aranybarna keretet is Mokry készítette. Két kígyó tekereg a szintén kígyó alakú faágon, és mintha valamiféle misztikus csókban akarnának egyesülni: szájuk majdnem összeér, éppúgy mint Ádám és az Úr keze a teremtéskor Michelangelo freskóján. De felfoghatjuk úgy is, hogy a Paradicsomban járunk, amelyből már kiűzött az ember, és most a kígyók veszik át az uralmat, hogy elkezdjék berendezni magánidilljüket. Ugyanakkor talán az ellenkező magyarázat se lenne abszurd: olyan Éden ez, amelyben még nem jelent meg az ember, és amelyben most a két, szent eksztázisban egymás felé forduló kígyó játssza az első emberpár majdani szerepét. Minden jel arra vall, hogy ebben a jelenetben nem lehetséges több figura, nincs esély egyéb élőlény fellépésére. De Mokry egy nagy poénna még jobban feldobja, és kissé a groteszk-kaján érzület felé tolja a jelentést. A jobb sarokban ugyanis, egy csenevész ágon madártešű, de emberfejű kis gnómocská gubbaszt, a szakállas manó talán Mokry karikatúraszzerű önarcképe. Az is meglehet, hogy pusztán ez a bumfordi troll maradt az egykor volt monumentális istenből, a demiurgoszból. Nem tudni. De annyi szent, hogy a kígyók mit sem törődnek vele, izzó önkívületben, szent lázban vágynak és csavarodnak egymás felé. A kis kobold – netán a kép nézője? – meg csak nézi, nézi őket. Hisz képtelen levenni róluk a szemét.

Beke László sajnós máig érvényes sorokat írt a művész nekrológiájában: „1970. január 9-én, 89 éves korában meghalt a miskolci festőművész, Mokry-Mészáros Dezső. Hosszú hányatott élete során bejárta a fél világot, egyedülálló festményei, szobrai, kerámiái azonban csak részben dolgoznak fel úti élményeket. Ihlető forrásai közé éppúgy beleszól a magyar népművészet, mint a távoli bolygók általa megálmodott világa. Halálát tekintsük szomorú figyelmeztetésnek – talán nem tettünk még meg mindent olyannyira eredeti művészeti értékeink védelmére.” Hadd reméljem, hogy a nagy műgonddal és tárgyszeretettel rendezett kiállítás végre meghozza Mokry-Mészáros Dezsőnek a kései, de alaposan megsgálált sikert. Bizunk benne, hogy nem hiába verte makacsul a maga legsajátabb kisdobját.



A Kémek Védőszentje, L'Oiseau Blanc, a Tengergép, hajótervek, lemezborító, pártalapítás

„I've lived a life that's full
I've traveled each and every highway
But more, much more than this
I did it my way”
Frank Sinatra: *My Way*'

„Az igényes ember nem tolerálja a számára kellemetlen, megalázó helyzetet. Amint észleli, megpróbálja korrigálni. Ha nem sikerül, belehal. Az igénytelen mindent elvisel, diktatúrát, rabszolgaságot, mocskot. Szemétdombra láncolva is vígan megél, nyakig ürülékbe merülve a pozitív gondolkodás hatalmát hirdeti. A rondát szépnek, a káoszt rendnek látja, a mocsokban gyönyörködik. A bűzt vagy nem érzi, vagy kellemes illatként regisztrálja. Élvezi, ha korbácsolják, boldogan rikoltozik, amikor izzó vasrudat illesztenek ánuszába. Igényesek vagy igénytelenek nem csak egyének, hanem egész közösségek is lehetnek, családok, törzsek, népek, népcsoportok. Vérmérséklet kérdése: a skandinávok közösen, összefogva, egyeztetve tesznek, a franciák harcolnak jogaik érvényesüléséért, helyzetük jobbra fordításáért. Mások képzelt értékeiket groteszk módon felnagyítják, magukat másoknál okosabbnak, tehetségesebbeknek, szebbeknek deklarálják, zászlót bontanak és illúziókból tákolnak össze, apró, önfelmentő mitológiákat. Az igényes emberek társasága lélektisztító, nemesítő erejű, az igényteleneké lehúzó a posványba. Valamilyen okból igénytelenek közé keveredve a távolságtartás a helyes megoldás. A tisztátalanokkal való kommunikációt minimalizálni, bármiféle testi érintkezést velük gondosan kerülni kell.” – mondta a SPIONS frontembere egy nyári nap hajnalán, Párizsban, a Notre Dame katedrálisra néző kávéházi teraszon. „Megölték a királyukat”, mutatott a bárpulnál konferenciázó pincérekre. A szomszéd asztalhoz idős, elegáns pár érkezett. Leültek. A franciát erős kelet-európai akcentussal beszélő, hosszú, fekete szoknyás, erős hangú nő forró csokoládét rendelt, az angolos kiejtésű férfi calvadost és virslit, Colman's mustárral és Lea & Perrins Worcestershire szósszal. Csalódottan mondta le a virslirendelést, amikor a pincér közölte, hogy csak Dijon mustárjuk és Beurre blanc, Bordelaise, Breton, Pistou, Rouennaise, Rouille, Mornay, Velouté, valamint Bourguignonne szószuk van. Egyik cigarettáról a másikra gyújtva,

¹ Dal a *My Way* című albumról (LP, US, Reprise, 1969)

sokat nevetve, németül beszélgettek „Felismered őket?”, kérdezte a frontember. Csak a hölgy tűnt ismerősnek, talán azért, mert a jellegzetes Budapest-belvárosi értelmiségi nagyszony típusát testesítette meg – pszichiáter, művészettörténész, nemzeti kincs özvegye –, talán azért, mert valamelyik ettől a típustól nyüzsgő párizsi galériában, szalonban találkozhattam vele. Esetleg be is mutattak bennünket egymásnak. Ha igen, a nevét elfelejtettem. „*The Cambridge Five* (a Cambridge-i Ötök)?”, vezetett nyomra a frontember. „Az nem lehet! Ő '63 óta Moszkvában él. Azonnal elkapnák, ha Nyugat-Európába jönne!”, kételkedtem. „Kim Philbyt nem lehet elkapni. Lehet, hogy nem is akarják. Túl nagy sztár és nagyon jók a kapcsolatai”, mondta halkan a frontember. Diszkréten tanulmányoztam a férfi vonásait, összevetve őket a valaha volt legsikeresebb angol kémről, a brit és szovjet hírszerzésnek egyszerre dolgozó kettős ügynökről készült sajtófotók emlékeivel. Bár nagyon megöregedett, és az alkohol is eltorzította arcát az ifjúkori fényképekhez képest, igazat kellett adnom a frontembernek. Valóban a Minden Kémek Védőszentje, Kim Philby ült a szomszéd asztalnál, háttal a katedrálisnak. Szürke öltönyt viselt, szürke inget barnásszürke nyakkendővel, fején lapos, az öltöny anyagából vart, kissé Lenin fejfedőjének stílusára emlékeztető, ellenzős sapka. A frontember a cigarettáit hosszú szipkából szívó hölgyet is felismerte. A Kohlmann Alíz néven született, magyar zsidó származású osztrák kommunista, Litz Friedmann, Philby első felesége.³ 1934 februárjában házasodtak össze,⁴ majd Angliába költöz-

² Az angliai Cambridge egyetemen végzett, fontos, bizalmi állásokat betöltő, többnyire magas származású értelmiségiek – Donald Maclean (fedőnevek: 'Orphan' és 'Homer'), Guy Burgess (fedőnév: 'Hicks'), Anthony Blunt (fedőnevek: 'Tony' és 'Johnson'), Kim Philby (fedőnév: 'Stanley' – közülük ő jutott a legmagasabb angol titkosszolgálati pozícióba, a brit kémelhárítás vezetője lett), és valószínűleg John Cairncross (fedőnév: 'Liszt') a Szovjetunióknak dolgozó kémhálózat vezetője. Nevüket emléktábla örökíti meg a KGB moszkvai székházában. Nagy valószínűséggel jóval több egykori Cambridge-i diák tartozott a szervezethez, egy részüket leleplezték, mások mindmáig ismeretlenek. Az ötből Philby, Burgess és Mclean költöztek a Szovjetunióba.

³ Mielőtt Bécsben, az 1930-as évek elején megismerkedtek, Litz a magyar ÁVÓ/ÁVH későbbi szadista vezetője, Péter Gábor (született Eisenberger Benjámín) szeretője volt.

⁴ Egyik tanújuknak az akkor a brit MI5 titkosszolgálatnak dolgozó Teddy Kolleket (Kollek Tivadar), Jeruzsálem későbbi polgármesterét kérték fel. 1934-ben, amikor a Dollfuss kormány lecsapott az osztrák baloldalra, az angol titkosszolgálat megbízásából Bécsben a náci Németországból menekülőket segítő Kim Philby és Litz Friedmann a szennyvízcsatorna hálózaton keresztül segített az üldözötteknek kijutni a városból.

tek. Valószínűsíthető, hogy Kim Philby az 1932 óta NKVD ügynök Litzi révén került kapcsolatba a szovjet kémszolgálattal 1934 júniusában.⁵

Az előkelő családból származó, jómódú Philby, aki valószínűleg soha életében nem érintett önként munkáskezet, nem a pénzért lett Sztálin legértékesebb nyugati ügynöke,⁶ hanem meggyőződésből. Egyetemi éveit alatt, sok diáktársával együtt vált az igazságosabb, értelmesebb társadalmat ígérő kommunista tanok hívévé. Hite még akkor sem rendült meg, amikor az őt üldöző angol titkosszolgálat elől Moszkvába szökve megismerkedett a sztálinista diktatúra nyomorúságos realitásával. Pár lépéssel asztalunktól ült az elhízott, elformátlanodott legenda, egyre gyorsuló ütemben rendelve az italokat. Egy idő után a calvadosról vodkára váltott. Litzi Friedmann vörös bort ivott, ásványvízzel. Mindkettőjük hangja rekedtes volt, Litzi Friedmann nyerítésszerű nevetése különösen kellemetlen. Egy másik, közeli asztalhoz az a mindig ugyanazt a gyűrött újságot ’olvasó’ figura telepedett, aki sokszor ólálkodott a közelünkben, amikor a SPIONS frontemberével találkoztunk ezen a teraszon. Újságja mögül egyszerre figyelt bennünket és Philbyt. Hamarosan megérkezett a társa is, zömök, kopaszodó férfi, talpig alpakkában. Philby még részegségében is észrevehette, hogy figyelik. Halkan mondott valamit Litzi

- Angliába költözésük után nem sokkal, valószínűleg azért, hogy a nyíltan kommunista, ráadásul zsidó feleség ne legyen akadály a férje beágyazódásának az angol hatalmi körökbe, szétváltak, de továbbra is jó barátságban maradtak. 1946-ban Litzi Friedmann Kelet-Németországba költözött. Az 1960–70-es években, ahogy erről a szovjet sajtó is beszámolt, többször meglátogatta az akkor már Moszkvában élő volt férjét. 1981-ben a kelet-német titkosszolgálat, a STASI (*Ministerium für Staatssicherheit* – Állambiztonsági Minisztérium) felkérésére Philby előadást tartott Berlinben, amelyre a kelet-német pártállami elithez tartozó Litzi Friedmann is elment. Valószínűleg akkor találkoztak utójára.
- Miután a briteknek sikerült feltörniük a németek Enigma kódrendszerét, Philby tájékoztatta a szovjeteket Hitler ’*Operation Barbarossa*’ – a Szovjetunió megtámadása – tervéről, Sztálin azonban nem hitte el, hogy a Lengyelország felosztására irányuló szovjet-német barátsági szerződést nemrég aláíró Németország birodalma lerohanására készül, így hadseregét készületlenül érte az agresszió. Philby arról is tájékoztatta Sztálint, hogy Japán nem a Szovjetunió, hanem az angol gyarmat Szingapúr megtámadására készül. Ennek az információnak – miután a Tokióban dolgozó Richard Sorge szovjet-német kettős ügynök is megerősítette – már hitelt adott Sztálin, így Zsukov tábornoknak volt ideje a Távól-Keletről Moszkva védelmére átvezényelni csapatokat. Philby megszerezte és Moszkvába továbbította azoknak a nácizmust ellenző, jobboldali, konzervatív német személyiségeknek a listáját – több ezer üzletember, értelmiségi –, akiket az angolok a háború után Németország kormányzásával akartak megbízni. A lista alapján a Németországot keleti részét elfoglaló szovjetek szinte valamennyi ott élő elfogták és kivégezték. A háború után az angol titkosszolgálat Philbyt bízta meg az Albániát hatalmába kerítő Enver Hodzsa bolsevista kormányának megdöntésére irányuló gerillaakciók irányításával. A tőle kapott információkat a szovjetek az albán kormánynak továbbították, így az albán fegyveres erők az partra szálló, vagy a hegyeken át érkező jobboldali gerillaegységet meg tudták semmisíteni. A Philby által megnevezett nyugati ügynökök többségét elfogták, bebörtönözték, vagy kivégezték a Szovjetunióban. Már az 1930-as évek végén – többek között disszidált szovjet titkos ügynökök vallomása alapján – néhányan gyanították, hogy Philby NKVD/KGB ügynök, de az angol titkosszolgálat vezetői nem foglalkoztak a gyanúsításokkal. Sokan próbálkoztak leleplezésével a következő évtizedek során, de csak 1962-ben, Jordániában került sor a kihallgatására. Régi barátja és tisztelője, Nicholas Elliot, a brit MI6 titkosszolgálat (kémelhárítás) tisztje kereste fel az ott újságíróként dolgozó Philbyt, akit tökrészeen, arcán, kezén esések nyomaival talált a lakásban. A beszélgetés során Philby tovább folytatta az ivás, majd egy idő után elismerte, hogy a vádak igazak, valóban szovjet ügynök. Az Elliot által leírt vallomást azonban, részegségére hivatkozva, nem volt hajlandó aláírni. Megegyeztek, hogy 1963 januárjának utolsó hetében ismét találkoznak, és – immár tiszta fejfel – Philby aláírja a vallomást. 1963. január 23. éjszakáján, anélkül, hogy családját értesítette volna, a *Dolmatova* szovjet teherhajó fedélzetén titokban elhagyta Beirutot. Olyan sietve távoztak, hogy a hajó szállítmánya a mólón maradt. Harmadik, mentálisan zavart feleségét Philby öt gyerekkel hagyta hátra. 1963. július 30-án a szovjet hatóságok bejelentették, hogy Kim Philby politikai menedékjogot és állampolgárságot kapott a Szovjetunióban, ahol az illetékesek 1988-ban bekövetkezett haláláig nem szüntek meg gyanakodni, hogy valójában angol kém. Nem kapott képességeihez illő feladatot, a KGB csak PR célokra használta. Halálának hivatalos oka szívelégtelenség volt, de egyes források szerint a brit, mások szerint a szovjet titkosszolgálat végzett a sokat tudó, bűnbánatot nem ismerő, valódi énjét senki előtt fel nem fedő mesterkémmel. Mostanában publikált kutatási eredmények szerint Kim Philby nem kettős, hanem hármas – angol, szovjet és amerikai – ügynök volt, mindhárom megbízója titkait átadta a többieknek. *Philby* című dalában (*Top Priority* LP, US, Buddah Records, 1979) Rory Gallagher párhuzamot von saját turnézó élete és egy idegen országba telepített kém mindennapjai között: „Now ain’t it strange that I feel like Philby / There’s a stranger in my soul / I’m lost in transit in a lonesome city / I can’t come in from the cold.”

Friedmannak, aztán hívta a pincért. A hölgy fizetett, felálltak és egymásba karolva elindultak a Szajna irányába. Amikor eltűntek a part sötétjében, a köpcös utánuk ügetett. Kollégája maradt, újságja mögül pislogott irányunkba.

Röviddel napfelkelte előtt megérkezett az angol filmrendező és operatőrje. Az osztrák tévé számára készített interjút a SPIONS frontemberével. Azt találta ki, hogy a rádió-mikrofonnal felszerelt frontember beszéljen a Notre Dame katedrális kapuja előtt állva, miközben a tér túlsó oldaláról teleobjektívvel filmre veszik. Lassan feljött a nap, beaanyagva a katedrális nem evilági épületét. Elandult a kamera, a rendező intett, a frontember elkezdett a SPIONS programjáról és hamarosan megjelenő második lemezéről beszélni. Hirtelen, mintegy varázsütésre benépesedett az addig teljesen üres tér. Közvetlenül a frontember előtt lobogó szalagokkal ellátott hegyes kalapot viselő, fekete, hosszú ruhás boszorkány biciklizett el, majd Titus barátunk gyalogolt át a képen, görnyedten, behúzott nyakkal, alaposan megtömött tolvajsákját cipelve. Aztán papok, csavargók, éjszakai mulatók zenészei és táncosai, megannyi elrajzolt középkori, Pasolini filmjeibe illő karakter. Amikor a frontember a rock’n’roll kémkedés titkait kezdte ismertetni, Kim Philby és Litzi Friedmann tántorogtak a képbe karonfogva. Pár méterrel mögöttük az alpakkaruhás, köpcös ügynök igyekezte eljátszani, hogy nem követ senkit. Philby láthatóan nagyon részeg volt, időnként összeakadtak a lábai. Litzi Friedmann támogatta. Ez a képem – remélem nem vágták ki az osztrák tévé számára készült SPIONS-interjúból – hologramként maradt meg memóriámban a Kémek Kémjéről és lelki társáról.

Párizs, 1979 nyarán. A pékségek, cukrászdák varázsos illata. Álomszerűen áttetsző, gyönyörű férfiak és nők. A klubokban új típusú mutánsok. A punk visszaszorult a szegénynegyedekbe. A SPIONS körül szimatoló magyar „emigránsok” mindig mindent mindenkinél jobban tudnak. Önmagukon kívül senkit sem szeretnek, de egymással mindig szolidárisak. Szolgálati kötelesség. Ugyanazon véreb kölykei, általában ösztöndíjjal. Ma magas pozíciókban. Megtetszettem Raymonde B. fogorvosnőnek. Elhatározta, hogy férjül vesz. Hogy tetszésemet megnyerje, elvetette korábbi bézs

imázsát, rövidre vágatta és lángoló vörösre festette haját, száját, körmeit, és szegecsekkel kivert, fekete bőr rocker szereléseket kezdett hordani. Bördzseki, bőrnadrág, hegyesorrú, fekete csizmák. Miközben én igyekeztem elszürkülve láthatatlanná válni. Raymonde napközben rendelőjében emberek szájában élt, esténként moziba, éjszakánként klubokba mentünk. Gyakran elaludt, már a moziban. Amikor felébresztettem, nem akart hazamenni. Új uniformist (szürke kordnadrág, póló, nylon dzseki, egysoros galambszürke gyapjúöltöny) és elegáns, szürke, magasszárú sportcipőt vásárolt nekem. Amikor eljegyzett, hitelkártyával ajándékozott meg. Ha pénzre volt szükségem, odaléptem a falhoz, bedugtam a kártyát a fémnyilasba, alul már jöttek is ki a bankjegyek. Ki tudtam fizetni a SPIONS lakbéréket, éttermi és kávéházi költségeket. Hétfégeken Raymonde kirándulni vitt, Chartres, Loire völgye, Normandia. Kastélyok, paloták, várak, kertek, mesébe illő tájak – közülük egyedül Chartres katedrálisa, és Languedoc kathar várának romjai érdekeltek igazán. A tenger a normandiai Étretat öblében, ahol eltöltöttünk egy hétvégét. A függőleges tengerparti sziklafalba épített, Bauhaus-stílusú, mohával benőtt német bunkerek. Az állandó, erős szél a Csatorna felől. Olyan erős, hogy a szikla peremére állva bele tudtam dőlni, odalenn kétszáz méteres mélység, alján a tomboló tengerrel. A fennsík acéldrótszerűen erős, magas füve – az állandó szél –, és a rezidens nyulak füből kikandikáló fülei. A fennsík túloldalán németek bunker-stílusban épített nosztalgia villái.

Raymonde időnként kölcsönadta kocsiját – tűzpiros Mini Morris – így a SPIONS frontemberét és az időközben Magyarországról Monsieur Bizot, az *Actuel* magazin tulajdonos-főszerkesztője segítségével, egy francia újságírónő és az akkor még Jugoszláviában élő Ladik Katalin közreműködésével kiszöktetett feleségét, Eörsi Katalint el tudtam vinni Normandiába, egy Étretat-ban töltött hétvégére. Megérkezve a frontember lábáról leszakadt a cipő. Étretat-ban csak vászon strandcipőket árultak. „Religious & Scientific Rock’n’Roll” (Vallásos és tudományos rock’n’roll), határozta meg a SPIONS megújult (elektronizálódott) zenei stílusát a vöröskatonából kriptokatolikus, overnacionalista pártvezér-Messiássá transzformálódott frontembere 1979 nyarán, egy lélekfrissítő hajnalon. A normandiai Étretat felett magasodó dombon, az



Najmányi László

Kim Philby

postcard 01

(Digitális kollázs,

2017, a művész

archívumából)

1927. május 8.-án, vasárnap Párizsban Amerika irányába felszálló, az Óceán felett eltűnt, *Levasseur PL.8.* típusú, falécekből és vászonból eszkábált, két-fedelű repülőgép, a *L’Oiseau Blanc* (Fehér Madár) pilótái, Charles Nungesser és a félszemű François Coli emlékműve alatt álltunk elvarázsolva. Itt látták utoljára gépüket.⁷

A tengert néztük. Anglia felsejlő partjai a felszálló ködben. Ahhoz, hogy a SPIONS tényező legyen a világszínpadon, Londonba kellene jutnunk. Mivel a frontember útlevelét röviddel Párizsba érkezése után ellopta a magyar-szovjet titkosszolgálat beépített ügynöke,⁸ nem kaphatott vízumot sehová, nem utazhatott Angliába, a SPIONS viláгурalmának megteremtése érdekében. Kénytelen volt az egyre inkább elgagyisodó párizsi szcéna undergroundjában dekkolni, papírok nélkül, de változatlanul nagy ambíciókkal. A domb alatt hirtelen egyszerre kinyíltak a középkori halászfalu házainak kapui, és egyforma sárga plastik esőkabátot és sárga gumicsizmákat viselő halászok indultak az öböl kavicsán parkoló csónakjaik felé. Kihajóztak a nyílt tengerre, sorra tűntek el a felszálló ködben. „We need a boat” (Hajóra van szükségünk), mondta a frontember.

Forró csokoládét, croissant-t és calvados-t reggeliztünk a parti teraszon. Partagas szivarokat szívtunk, Hajas Tibor magyar király búcsúajándékait. Néztük a gyerekkocsikkal korzózó francia családokat. Dél körül náci egyenruhákba öltözött angol punkok hangos csoportja érkezett és „Froggie! Froggie!” (Békácska! Békácska!) kiabálással elkezdték püfölni a pasztellszínű családapákat. A feleségeket megcsiklandozták, a gyerekkocsi tartalmát a sétányra borították. Nagy szirénázással jött a csendőrség, elvitték őket. A pincértől megtudtuk, hogy az angol punkok rendszeres, szinte minden nyári hétvégén megisméltlődő szórakozásának voltunk tanúi. „Néha ötvenen, százan is jönnek, boxerekkel és bicikliláncokkal”, mondta a pincér, miközben megpróbált túlszámlázni. Megtekintettük az öböl túlsó oldalán felállított leleményes szerkezetet. A Jules Verne könyvek gépezeteket ábrázoló illusztrációinak stílusában, rézből kiöntött, mives rézlábon álló, patinás perselyen felirat: „I frank

^[1] Két héttel a francia pilóták és gépük eltűnése után az amerikai Charles Lindbergh, Spirit of St. Louis nevű gépén sikerrel repülte át az Atlanti Óceánt. New Yorkból felszállva 33 óra és 30 perc után Párizs Le Bourget repülőterén landolt.

^[2] A frontember magyar útlevelének ellopásáról a SPIONS-eposz harmincötödik, Ómenek, a felvilágosodás Szentháromsága, és az eltűnt útlevelé rejtélye című fejezetében irtam részletesen.

bedobása után a gép mindent elmond önnek a Tengerről. Amennyiben nem működne, levélben jelezze központunknak, hogy visszakapja a bedobott összeget.” Bedobtam 1 frankot, a gép nem működött. A levélre 1 frankos bélyeget kellett abban az időben ragasztani Franciaországban. Tehát ha feladom a panaszlevelet és visszakapom a gépbe dobott pénzt, még mindig 1 frank mínuszban leszek. A szerkezet kiagyalói tudták, hogy nem lesznek reklamációk. Időnként lejöttek a tengerpartra, kiürítették a perselyt, aztán mentek enni. Valószínűleg ilyen elmés pénznyelők százai állhattak a tengerparton abban az időben egész Normandiában. Vajon megvannak még? Előfordul, hogy megirigylem más művészek alkotásait. „Bárcsak én csináltam volna!”, gondolom ilyenkor. Ez történt a normandiai Tengergép esetében is. Párizsba visszatérve hajó tervein kezdtem dolgozni. A modernizált spanyol gályából előbb tengeralattjáró, majd 1982 decemberére az önkéntes halálba indulókat⁹ a Temple of Nuclear Reincarnation¹⁰ (*THE STATION*) déltengeri szigetére szállító flotilla lett, amelynek a *THE SOLUTION* (A Megoldás) nevet adta a SPIONS.

□

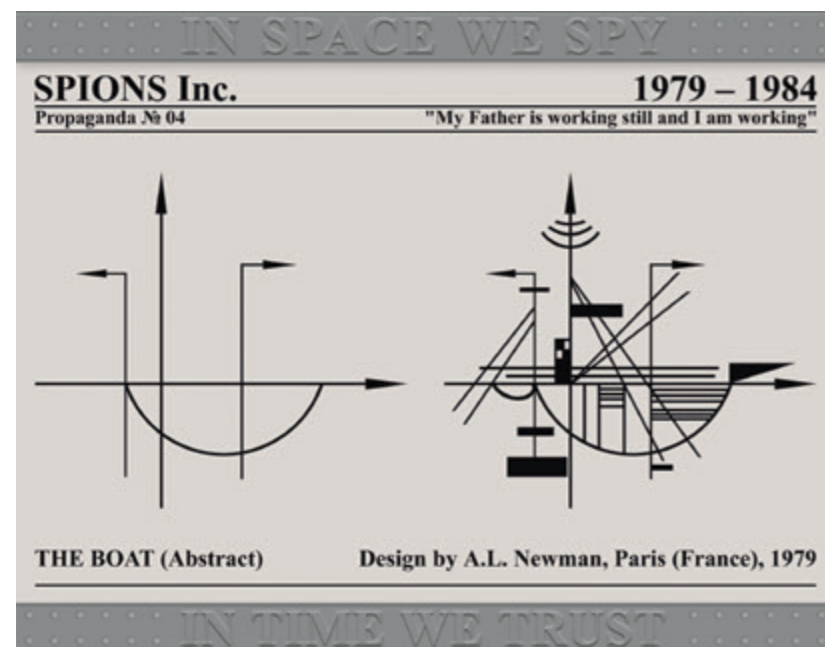
Nem halványulnak, inkább részletekben gazdagodnak a 38 vad évvel ezelőtti párizsi nyár emlékei. A néhai Varsói Paktum első punk együttese a francia fővárosban, ahogy éppen elárulja önnön gyermekkorát és zeneileg szintippra, ideológiailag ateista bolsevisztából nukleáris kereszténységbe vált. Az anyámtól kapott szentkép – EMITTE SPIRITUM TUUM – felhasználásával elkezdtem a SPIONS *THE PARTY* című második lemeze borítójának tervezését.

A lemezt kiadó DORIAN/Celluloid konzorcium eredetileg a SPIONS első producere, Robin Scott 1978-ban világsikerré vált *Pop Muzik* című lemezének¹¹ borítóképét készítő Jean-Baptiste Mondino sztárfotográfuszt kérte fel a SPIONS lemez borítójának megtervezésére. Az akkor már a Gregor Davidow fedőnév alatt kémkedő frontemberrel folytatott beszélgetések alapján meglehetősen határozott elképzelésem volt az adekvát stílusról,

⁹ <http://spionsedenpics.blogspot.hu/>

¹⁰ <http://spionschurchpics.blogspot.hu/>

¹¹ Kislemezen is megjelent világláger az M kódnév (a brit MI5 titkosszolgálat vezetőjének fedőneve a James Bond filmekben) alatt debütáló Robin Scott *New York • London • Paris • Munich* című első albumáról (LP, GB/US, MCA/EMI/Sire, 1979) – a lemezen mantraként ismétlődő szlogenek nagy részét, és a kém-koncepciót a SPIONS frontemberétől lopta (nicked) a sikeres, jóízű producer.



A.L. Newman
The Boat
(Abstract) 01
(Tus és Letraset
kompozíció, 1979,
Paris, digitális
rekonstrukció
a SPIONS
archívumból)

formai és színvilágról. Szükségesnek láttam ezeket az elképzeléseket kommunikálni a francia divatfotósoknak, ezért a frontember társaságában meglátogattam műtermében. Miután átadtam neki vázlataimat és megosztottam vele referenciáimat, a művész berágott: ha ilyen pontosan tudom, hogy milyennek kell lennie a SPIONS lemezborítónak, akkor inkább tervezzem én, ő amúgy is nagyon elfoglalt.

Marketing szempontból nem volt szerencsés a dolgok illetén alakulása: a lemez bizonyára nagyobb médiátámogatást kapott volna, ha borítóját a párizsi szalonok aktuális kedvence tervezi. Ha akkor tudtam volna annyit a művészi hiúságról, mint amennyit most tudni vélek, bizonyára nem próbálom meg a francia szupersztár munkáját saját elképzeléseimmel segíteni, hanem profi kémhez illően csendben maradok, hagyva, hogy az álma magától kiteljesedjék. Nekem mindegy volt, ki tervezi a borítót. Csak az volt számomra fontos, hogy a design hűen közvetítse a SPIONS új, az első lemezzel¹² meghirdetettől radikálisan különböző imázsát. Többé nem a Nyugat meghódítására küldött szovjet kémek voltunk, hanem családbarát keresztényszocialisták, ami a vizualitást is meghatározta.

„Legyen szürke, legyen fontos”, mondta a frontember. A lemez címe, a politikai pártot és bulit egyszerre jelentő *THE PARTY* szó ne vörös, hanem bordó betűkkel legyen írva. A korábban alkalmazott bolsevista tipográfia helyett használjuk a *Times New Roman* fontot, mert kutatásaink fókuszában már nem a Tudat (Propaganda N^o 01 – *THE MIND*), hanem a Téridő és a Szellem (Propaganda N^o 02; 03 – *THE SPACE; THE SPIRIT*) áll, s ezekhez jobban illik az amerikai stílusú konzervatívizmus. Az első lemez borítójának zaklatott, valódi punk szellemiséget sugárzó agresszivitását váltsa fel a valódi erőt mutató egyszerűség, tisztaság, a győztesek végtelen nyugalma. Referenciaként a Joy Division 1979 júniusában megjelent *Unknown Pleasures*¹³ című lemezének Peter Saville által tervezett minimalista, *duochrome* – fekete alapon fehér 3D hanghullámok – csomagolása lebegett lelki szemeim előtt. Mivel a SPIONS esetében nem zenét, hanem megváltó, az orwelli rémálom rock'n'roll alternatíváját teljes komplexitásában leíró üzenetet – „*THE PARTY OF DANCING*

¹² SPIONS: *Russian Way Of Life/Total Czecho-Slovakia* (Single, Barclay, Paris, 1979)

¹³ Joy Division: *Unknown Pleasures* (LP, GB, Factory, 1979)

PEOPLE” – kínáltunk fogyasztásra, a Joy Division borító ultraradikális minimalizmusát nem volt lehetséges reprodukálnunk, de iránymutatóként nagy hasznát vettem. Mindig eszembe jut, amikor látványelemek pontosítására, locsogásmentesítésére, reziduum-irtásra mutatkozik szükség.

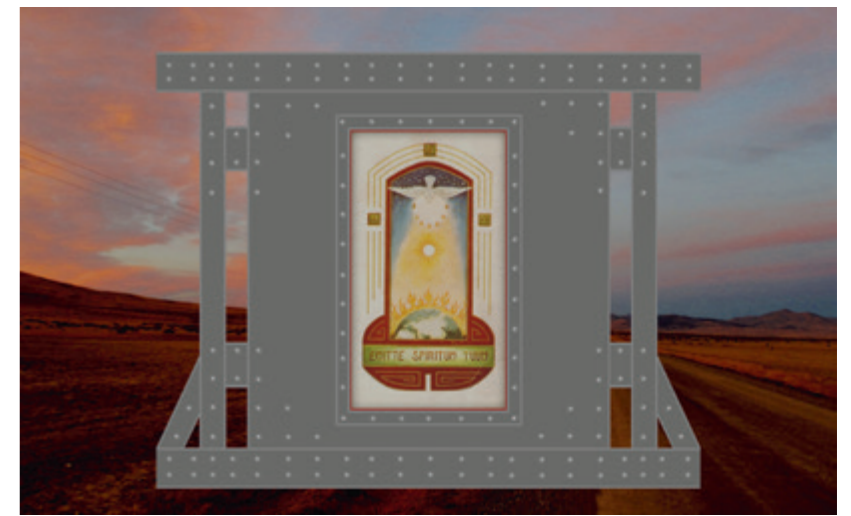
A frontember lemezborítóra került portréját a svédországi emigrációjából – útban New Yorkba – Párizsba látogató Szitányi Gábor fotóművész készítette egy teliholdas éjszakán, a Père Lachaise temetőben. Éjjel után másztunk át a temető falán. Gyorsan kellett dolgoznunk, nehogy a vaku felvillanó fényére begerjedő örök elkapjanak bennünket. A képen az imádkozó frontember már nem szovjet katonazubbonyt, hanem krémszínű kardigánt visel és haja sem plasztikpink, mint az első lemez idején volt, hanem családbarát barna. Arca nem a korábbi hatalmi tébolyt, hanem kozmikus szomorúságot fejez ki. Ismét sikerült elárulnia önmagát.

Most, amikor digitálisan, számítógép segítségével pillanatok alatt ki lehet szedni bármilyen kiadvány szövegét, már csak kevesen emlékeznek a Letrasetre, a műanyaglapokról papírra dörzsölhető betű- és ábra gyűjteményekre. Napokig tartó, szemgyilkos munkával, egyenként a pauszpapírra transzportált Letraset betűkkel feliratoztam a lemezborítót a SPIONS frontemberétől kapott szövegtervezet alapján. A vonalakat különböző méretű Rotring tollakkal, tussal húztam a pauszra. A méregdrága Letraset lapokat a Rue St. Séverinen lévő írószobából loptam reggelenként. Hatalmas készletet halmoztam fel belőlük 1979 nyarán és őszén. A következő években, első számítógépem, egy korai Apple masina (Lisa) 1984-ben történt beszerzéséig ezekkel a lapokkal dolgoztam. 25 évvel később, egy budapesti loptalanítás során dobtam ki Letraset-vagyonom maradékát.

□

A dimenziók száma végtelen. Némelyik leírható szavakkal, némelyik nem. Némelyik megjeleníthető álló, vagy mozgó képeken, némelyik nem. Van olyan is, amelynek élményét csak a zene és a tánc tudja átadni, a legtöbbét azok sem. A dimenziók közül csak elenyészően kevés leírható, leképezhető, elénekelhető, eltáncolható – ezeket csak vad, veszélyes testi-lelki kalandokat vállalva, személyesen átélve lehet értékelni. Az elragadtatás állapotában, amelyben a néhai Varsói Paktum első punk együttesének Párizsba

SPIONS
Emitte Spiritum
Tuum (Digitális
kollázs, 2016,
a SPIONS
archívumból)



települt frontembere is rátalált 1979 forró nyarán. Erről nagy műve, az emigrációnk első öt évét (1979–1984, *The Last Five Year Plan*) napi rendszerességgel dokumentáló, az 1980-as évek végén egy montreali bérház szemétegetőjében megsemmisült *THE BOOK of Reconstruction* („The Last Testament”) nemrég előkerült Első Fejezetének kézírata is tanúskodik: „Az első állapotot keresem. A tudat előtti állapotot. Nem kiokoskodni akarom, hogy halhatatlan leszek. Érezni akarom. A tudat Sátán teremtménye: félelem, lázadás, gyávaság, büszkeség. A kígyó a tudatosság (lelkiismeret) mérgével fertőzte meg a szellemet. Átkozott útra csábított bennünket. Az ítélet eltöröltött, mondta a Krisztus. A rehabilitáció közel van, a Királyság nem veszett el. De a mazohistáknak szükségük volt a szenvedésre. Megölték a jó hír hozóját.”¹⁴

1979. május 13-án, egy kreatív meditációval töltött vasárnap mágiikus párizsi éjszakáján alapított a néhai Varsói Paktum első punk együttese pártot. Az Overnational Socialist Party¹⁵ (OSP, Nemzetekfeletti Szocialista Párt) egy évvel azután alakult, hogy a frontember lélekben elhagyta a szocialista táborát, elvágta gyökereit, addig hordott fekete egyenruháját szovjet uniformisra cserélte. Végleg kiköltözött az elit-kultúrából, új ellenségeket kezdett keresni¹⁶: először árulta el önmagát. A második árulást akkor követte el önmaga és rajongói ellen a frontember, amikor vöröskatonából elektronikus Messiássá (a bosszút állni visszatért Krisztus) reinkarnált, kémkommandóját egyházként¹⁷ működő rock'n'roll párttá alakította. „A vörös csillag megváltoztatta színét”, írta nekem Budapestre.¹⁸ A csillag, a korszellemmel (*Zeitgeist*) szinkronban előbb sárgára (Propaganda N^o 02 – *THE SPACE*), aztán szürkére (Propaganda N^o 03 – *THE SPIRIT*), végül – öt évvel később, 1984-ben – feketére (Propaganda N^o 12 – *THE RING*) változott.

Folytatása következik

¹⁴ „I'm looking for the first state. The state before the mind. I don't want to reason out that I'd be immortal. I want to feel it. Mind is Satan's creation: fear, rebellion, cowardness, pride. The serpent infected the spirit with the poison of conscience. He tempted us onto a damned way. The Christ said that the sentence was lifted. The rehabilitation is near. The Kingdom isn't lost. But the masochists needed to suffer along. They killed the herald of the good news.” SPIONS: *THE BOOK of Reconstruction*, Chapter One, p. 484. Paris, March 31, Saturday, 1979 (NL nyersfordítása)

¹⁵ <http://spions.webs.com/osp.htm>

¹⁶ Nemrég előkerült naplórészletét olvasva most értesültem, hogy Párizsba érkezve engem, legrégebbi kollaborátorát is ellenségei közé sorolt.

¹⁷ <http://spions.webs.com/church.htm>

¹⁸ Korábban megegyeztünk, hogy a vörös csillag színeváltozása fogja jelezni az Apokalipszis bekövetkeztét.

„AZT A FÁKLYÁT VINNI KELL”

Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a 20. században. Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban 3.

Kassák Múzeum, Budapest
2017. január 26 – április 2.

Huszonkét éves vagyok, egyetemista. A lakhatásom valamilyen módon mindig megoldott volt, éltem a szüleim tulajdonában lévő lakásban, majd Budapesten albérletben is. Most egy szakkollegiumban lakom, mert az albérletet nem tudtam volna tovább fizetni. Ehhez hasonló leírásokkal mutatkoztak be a *Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a 20. században* című kiállítás létrehozói is a Kassák Múzeumban.¹ Közülük nem is egynek a lakhatása megoldatlan probléma: valamilyen módon lakhatási szegénységben él – hajléktalan, a házában nincs áram, fűtés, folyóvíz – vagy nehézkesen tudja fenntartani lakását, albérletét. A Közélet Iskolája² oktató- és kutatóközpont által készített *részvételi akciókutatásnak*³ pontosan ez volt a lényege: olyan emberek vegyenek részt a lakhatási mozgalmak és problémák feltárásában – a századfordulótól napjainkig –, akik maguk is nehézségekkel küzdenek ezen a téren. Azok beszéljenek a hozzájuk hasonló helyzetben élőkről, akik kellő rálátással, tapasztalattal és érzékenységgel tudnak viszonyulni a témához. A kiállítás a 20. század Budapestjére fókuszál: a század elején, a város peremterületein lévő kunyhók és barlanglakások vagy az 1956-os forradalom után lezajlott tömeges lakásfoglalások, majd a bérlőmozgalmak történetétől kezdve a szocializmus alatt kiépült munkásszállók problémáin és a lakótelepi lakóközösségek bármilyen önszerveződő tevékenységén át egészen a hajléktalanság a rendszerváltás idején „láthatóvá” váló (rongyos forradalom) – és azóta is folyamatosan jelenlévő – problémáig.

„nem az összes csak a nagyja aki túri aki hagyja aki túrte aki hagyta nem az összes csak a nagyja...”⁴

1 A kiállítás létrehozói a Közélet Iskolája részéről: Csécsai Ilona, Csengei Andrea, Palotai Magdolna, Szombathy Károly, Udvarhelyi Éva Tessa; a Kassák Múzeum részéről: Csatlós Judit, Óze Eszter. Design: Thury Lili | <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=235>;
2 <http://www.kozeletiskolaja.hu/>
3 <http://www.kozeletiskolaja.hu/page/tettek-ideje-kiallitas>
4 A szövegben megjelenő idézetek Erdős Virág *Van egy ország* című verséből származnak.

Három nézőpont megállapításait összeolvasva rekonstruálhatjuk a magunk számára is, hogyan írt történelmet az *érintettek* közössége és *szövetségeik* változó összetételű csoportja, valamint a kor *szociálpolitikája*. Ezek a nézőpontok képezik a kiállítás designjának gerincét is: letisztult grafikus elemek vezetnek körbe minket a két kiállítóteremben. A design meghatározó része – „alapja” – az idővonal, amelyen a fontos események szerepelnek, valamint a nyilatkozatokon megjelenő „eligazító” sávok, amelyek színeikkel jelzik az általuk képviselt nézőpontot. Nem túlzok, ha azt mondom, hogy ezek közül az érintettek nézőpontja a legfontosabb: a *kék* sávval jelzett szövegek az idővonalon a meghatározóbb önszerveződéseket, mozgalmakat jelzik, a képek mellett pedig azok megjegyzéseit olvashatjuk, akik maguk is lakhatási szegénységben élnek. A *pirossal* jelölt szövetségek támogatták az említett mozgalmakat, vagy munkásságuk során nagyobb hangsúlyt fektettek a társadalmi érdekképviselet ezen részeire is. S végül *sárga* színnel jelennek meg az idővonalon azok a szociálpolitikai intézkedések vagy tendenciák, amelyek a budapesti lakásviszonyokat bármilyen módon befolyásolhatták az adott korban.

A Közélet Iskolája és a Kassák Múzeum együttműködésével létrejött alapos kutatómunka megjelent a múzeum falain is: a terek nyilatkozatokkal, újságcikkkel, fotókkal és hétköznap tárgyakkal teltek meg. Különösen izgalmasak a rongyos forradalomról készült riportok, vagy a lakásfoglalók interjúiból készült hangjáték: a változatos formák és médiumok használata mozgalmassabbá, s ugyanakkor több nézőpontot keresztül teszi megközelíthetővé a jórészt dokumentációkból álló kiállítást.

Számos dokumentumból kiérezhető az önszerveződés, az érdekképviselet, a „közösségiség” ereje, illetve az ebből fakadó büszkeség. Egyik kedvencem volt például a ferencvárosi Kiserdő kunyhóközösség egyoldalú lapja a múlt század húszas-harmincas éveiből, amelyben tájékoztatták egymást ételosztásról, csoportos foglalkozásokról, de folyamatos információkat osztottak meg a szociálpolitika aktuális, őket érintő határozatairól is. A kiállítás több olyan, ehhez hasonló dokumentumot is felvonultat, amely a lakóközösségek szervezett együttélését segítette, vagy akár felszólította annak tagjait az érdekképviseletben való részvételre. Az egyik legérdekesebb tárgy egyértelműen a pattogatott kukorica készítő gép, de ennél is érdekesebb, ahogy kirajzolódik ennek a különös tárgynak a közösség életében betöltött szerepe, mint egy biztos találkozási pont a környéken lakók számára.

Nagyon fontos visszatérni a *büszkeség* szóra. Hiszen a kiállítás folyamatosan „emelegetett poklokat” mutat meg azoknak is, akik el se tudják képzelni az ilyen fokú, mélységű nyomort, de azok számára is, akiknek így telnek a hétköznapjaik. Mindkét nézői alapállás esetében lényeges, hogy láthatóvá váljon a lakhatási szegénységben élők nyomorában az *emberség*. Ezt pedig nem lehet megmutatni, átérzhetővé tenni sem a szegénység esztétizálásával, sem pedig a folyamatosan elidegenítő nyomorábrázolásokkal, a szenvedő arcokkal. Több képhez is társul egy-egy érintett rövid leírása: miért fontos számára az adott fotó, mit lát benne. Ezek a sorok nem sajnálkozóak vagy megvetőek: *elbeszéli* a képeken látható egyszerű életet. Az érintett tekintete érzékenyebben lát(tat)hatja a megjelenített tartalmak részleteit és az azokban rejlő jelentéseket, azt, ami különbséget tesz nyomor és nyomor között. Lehet, hogy nem mindenkinek szembe-tűnő a földbe vágott barlangok falán a szentkép, vagy asztalán a terítő. Akár egy WC tartály is fontos szerepbe kerülhet a múzeumi falra applikálva: jelezve, hogy mennyire vált meghatározóvá ezek teljes cseréje egy lakóközösség számára. Sajnos az eredeti tárgyak, amelyek tanúbizonyítást tehetnének, a történelekről nem maradtak fent, így a kölcsönzött muzeális értékű tárgyak – mint a pattogatott kukorica gyártó gép vagy a barlanglakásbeli spirítuszfőző – csak szimbolikus szerepben jelenhettek meg a kiállítóterben.

A mozgalmak történelmi beágyazásán keresztül ismerjük meg a problémák, nehézségek okait, a szerveződések eszközeit és eredményeit is. A társadalmi rend felbomlása a háborúk idején, a munkanélküliség, a lakásárak és lakbérek emelkedése mind-mind befolyásolják a városi tér átalakulásait. Ezek a „mozgások” nem feltétlenül a város nyilvános tereiben valósulnak meg (adott esetben tüntetés vagy térfoglalás formájában): a negyvenes-ötvenes években például tömegek költöztek be a politikai változások, események miatt megürült lakásokba.

A kiállítás számtalan olyan eszközt sorol fel, mutat be, amelyek révén az érintettek – a legkülönbözőbb történelmi szituációkban – képviselhették érdekeiket, megkönnyíthették helyzetüket. Különösen fontos és hasznos ezeknek az emlékeknek, konkrét helyzetekre adott válaszoknak, alkalmazott eszközöknek a felelevenítése, mivel a mai környezetben is felhasználható megoldási módokat, mozgalmi-szerveződési lehetőségeket mutatnak be. Az elégedetlenség kifejezésére nem csak a tüntetés és a petíció létezik: jelentős eredményeket lehet elérni közösségi munkával, bojkottal és tudatos médiahasználattal is. Minden szempontból kiemelt szerepet játszik az idő és a tér: meglepően sok időt lehet – és kell – eltölteni a két kiállítóteremben: ahhoz, hogy minden részletet be tudjunk fogadni, több órára is szükség lehet. Számos esetben, időben és térben is nagyon konkrét – budapesti helyszíneken zajló – események összefoglalóit kapjuk, ezért is tartom meglepőnek, hogy nem készült el egy olyan térkép a munka során, ami pontosan jelzi, hol is helyezkedtek el azok a kiemelt barlangfalvak, lakótelepek vagy bérházak, amelyekről szó esik. Ezek gyakran olyan helyek, amelyeket még a tősgyökeres budapestiek se tudnának elhelyezni egy térképen: ahhoz képest, hogy mennyire

valóságosak, a hétköznapi emberek fejében sokszor mégis valami-féle nagyon távoli helyként jelennek meg, miközben gyakran előfordul, hogy lépteink épp ezeknek a lakhatási mozgalmak terein visznek keresztül a mai városi környezetben.

„van egy város ahol élek ahány test épp annyi lélek ahány lélek annyi lom is utcára tett fájdalom is itt egy kiságy ja de édi ott egy ülve alvó dédi...”

Egy olyan Budapesten élünk jelenleg, ahol nap mint nap találkozunk – gyakran ugyanazokkal a – hajléktalan emberekkel: rutinaink – a felszínen – megegyeznek, keresztezik egymást. Problémáink azonban – nagy valószínűséggel – szinte beláthatatlan távolságra esnek a miénktől. Egy olyan Budapesten élünk, ahol éjszakára lezárják az aluljárókat, hogy ne tudjanak ott aludni azok, akik pár fokkal melegebb éjszakai hajlékra vágynak. Ahol a hatalom bűnnek kiáltja ki az „életvitelszerű utcán tartózkodást”, ahol a média még egyet rúg azokba, akik már így is földönfutók. Egy hangfelvételen Nagy Bandó András maga olvassa fel az Iványi Gábor által készített, a rendszerváltáskorabeli „rongyos forradalomról” szóló interjúját.⁵ Megdőbentem jegyzi meg, hogy akár ma, 2017-ben is ugyanezt állíthatta volna: „Az egész ország egy nagy hajléktalanügy, és nem fogják megoldani, ha nem látják testközlelől.” Miközben épp ennek a megmozdulásnak köszönhető a hajléktalanellátó rendszer kiépülése (többek között a hajléktalan szállók, éjjeli melegedők létrehozása), a szociálpolitika

5 Iványi Gábor: *Hajléktalanok*, 1997, <http://mek.oszk.hu/05000/05054/05054.htm#5> (Utolsó letöltés: 2017. június 17.)

Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a 20. században. Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban 3. (részlet a kiállításból) © Fotó: Gál Csaba





Benkő Imre
Hajléktalanok. Déli pályaudvar, Budapest, 1990

oldaláról újabb, érdemi változtatásokat nem lehet felfedezni, sokkal inkább jellemző tendencia a hajléktalanság kriminalizálása. Épp emiatt kell *ma* erről beszélni: lényegi szempont, hogy a kiállítás, a kutatómunka eredménye egyaránt megjelenjen Budapest utcáin és a múzeumokban. A most bemutatott anyagot eredetileg utazó molinó-kiállításnak tervezték: a várost járták vele a Közélet Iskolája aktivistái, megtekinthető volt több melegezőben és közösségi központban, így például az Aurórában,⁶ illetve a Bálint Házban⁷ is. Az emlékeztetnek, az eszközöknek és a lehetőségeknek először azokhoz kellett eljutniuk, akiknek szükségük lehet rájuk, de fontos a múzeumi környezet is. A Kassák Múzeum társadalmi felelősségvállalásába, s így az *Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban* című kiállítás-sorozatába⁸ tökéletesen illeszkedik a *Tettek ideje* témája. A múzeumi tér kanonizálja a kutatást és annak eredményeit, amely így példamutatóvá válhat mind a kérdéskört, mind pedig módszertanát tekintve.

- 6 *Tettek ideje*. Auróra, Budapest, 2016. április 20 – május 4. | <http://auroraonline.hu/facebook-events/tettek-ideje-az-auroraban-kiallitasmegnyito/>
7 *Tettek ideje*. Bálint Ház, Budapest, 2016. május 18 – június 13. | <https://www.facebook.com/events/998590906902041/>
8 *Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában*, 2012. június 23 – november 4.; *Vízizri – Munkáskultúra a Duna partján*, 2016. március 4 – június 5.

Horváth Péter
Női szálló. Budapest, Semmelweis u. 21., 1976



MAJSAI RÉKA

„NE KERTELJÜNK: SZABADSÁG ÉS REND EGYMÁSNAK ELLENT MOND”*

Megjegyzések a *Magánideológiák* című kiállítás kapcsán

Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium *Kötöde* munkacsoportjának kiállítása

Labor Galéria, Budapest
2017. április 6-22.

Még ha valahogy túl is éljük az információ jelenlegi, korlátoktól mentes áramlásának hatásait és következményeit, vajon ez az adatok által kontrollált rendszer teret tud-e majd biztosítani valódi kérdések felvetésére? Képes lesz-e felelős részvételre ösztönözni a felmerülő problémák megoldásában az egyes emberek szintjén, valós térben és minőségi időben? És egyáltalán: miként viszonyul mindehhez a posztinternet generáció társadalmi szerepvállalása? Hol van a *jelenlét* ebben a folyamatban? Ebben a „szép új világban” a képekkel, vizuális jelekkel történő kommunikáció központi szerepe vitathatatlan, elég csak az államilag finanszírozott propagandakampányokra, hírportálokra gondolunk: az álhírek reneszánszát éljük, amelyek feldolgozásához nem minden társadalmi szereplő rendelkezik szükséges eszközkészlettel. A képek információs tartalma megkérdőjeleződik: azt látjuk, ahogyan egy esemény

¹ A kérdéshez ld.: Dirk Helbing, Bruno S. Frey, Gerd Gigerenzer, Ernst Hafen, Michael Hagner, Yvonne Hofstetter, Jeroen van den Hoven, Roberto V. Zicari, Andrej Zwitter, „Digitale Demokratie statt Datendiktatur” und „Eine Strategie für das Digitale Zeitalter”, *Spektrum der Wissenschaft*, Januar 2016.

* Pauer Gyula: *Tüntetőtábla erdő-felirat a Nagyatádon (1978)* felállított 130 tábla egyikéről.

megtörténik, vagy ahogyan megjelenik/megjelenítik? Mindez igaz mind a digitális, mind a fizikális felületeken történő megnyilvánulásokra, különösképp akkor, ha kormányzati törekvések eredményeképpen korlátozzák és csökkentik a független hangok online és offline közvetíthetőségének lehetőségét. Az elmúlt hetek magyarországi eseményei úgy vetik fel a fenti dilemmákat – az oktatás és a civilszféra szabadságának kapcsán –, hogy a művészetek és ezen belül is a képközpont, vizuális regiszterek területét sem hagyják érintetlenül.

Nem is oly rég, nagymintás ifjúságkutatások állították, hogy az utcákat egyre többször birtokba vevő generáció „csendes”: egy 2012-es felmérés² adatai alapján ezektől a 15–29 év közötti fiataloktól idegen a lázadás, normakövető magatartásuk a szüleik által örökölt értékrenden túl nem fogad be mást. Passzívan kívül maradnak az őket és családjukat is érintő társadalmi kérdések megvitatásából. Legtöbb esetben csalódottak, és nincsen világos képük arról, mit hoz a jövő. Úgy tűnik, mintha a statisztikai elemzés óta eltelt 5 évben a jelzett generáció „csendessége” fokozatosan oldódna: ráadásul úgy gyakorolják szabad véleménynyilvánítási joguk bizonyos formáit, hogy – részben – új nyelvezetet, formákat alakítanak ki (elementárisabb, ösztönökre ható válfaja a zene nyelvén keresztül: „nemzeti goa” az Oktogonon, techno tüntetés a Szabadság téren, de emellett az intellektust célzó hallgatói fórumok szervezése, egyetemisták által egyetemisták számára, s mindez együtt a rendszerváltás időszakát is idéző kreatív tüntetőtábla- és szöveghasználattal). Érdekes és fontos kérdés, hogy vajon megtalálhatóak-e ennek a – talán látszólagos

² *Magyar Ifjúság 2012*, szerk. Székely Levente, Kutatópont, Magyar Közlöny Lap- és Könyvkiadó 2013 http://kutatopont.hu/files/2013/09/Magyar_Iffjusag_2012_tanulmanykotet.pdf (utolsó letöltés: 2017. június 17.)

Magánideológiák, Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium *Kötöde* munkacsoportjának kiállítása (részlet)
© Fotó: Neogrády-Kiss Barnabás



– változásnak, de a kifejezés nyelvének differenciálódásában mindenképpen nyomon követhető állapotnak az okai, eredője? Részle lehet-e ebben – bármilyen szinten is – a köz- és a felsőoktatásnak? S ha igen, melyik oktatási forma jelent valódi megoldást, de legalábbis menekül utat a hazai, egyre inkább központosított szabályozásra épülő, autonómiájában korlátozott szűkített rendszeren belül? Innen nézve válik kitüntetett pontjává a helyzetképeknek az Magyar Képzőművészeti Egyetem (MKE) Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégiumában tevékeny (MMSZK), KÖTÖDE+ munkacsoport kiállítása: a *Magánideológiák* magától értetődő módon illeszkedik

³ A Szakkollégium 2012-ben hallgatói kezdeményezésre alakult meg. Célja, a hagyományos Szakkollégiumokkal ellentétben nem csupán az egyes tudományterületeken jelentős teljesítményt nyújtó hallgatók segítése és fejlesztése, hanem elsősorban az, hogy az egyetemi kurzusok és diszciplínák kínálta lehetőségeken túl, a különböző tudományterületek ismeretanyagát a művészeti gyakorlattal kölcsönhatásban kerüljön tárgyalásra. Ennek megfelelően a kollégium olyan „laboratóriumi” helyzetet teremt hallgatói számára, ahol a „tudástermelés” kísérleti jellegű, mely során az elmélet és a gyakorlat kölcsönösen támogatja egymást. A Szakkollégium ezért egyedülálló módon azt tekinti céljának, hogy a művész és elmélet szakos hallgatók megtanulják tudományos és gyakorlati ismereteik összehangolását, és a közösen végzett munka során egy olyan önnevelő folyamaton menjenek keresztül, amelynek segítségével sikeresebben artikulálják gondolataikat, kérdéseiket, problémáikat. Ld.: <http://www.mke.hu/node/35177> (Utolsó letöltés: 2017. június 17.); <http://www.mmszk.hu/>

⁴ A Kötöde egy mozaikszó, amely a kötetet, a tördelés és a design szavakból áll össze. Érdeklődésük fókuszában a kommunikáció, a kritikai design és a felelős tervezői szemlélet lehetséges útjainak vizsgálata áll. Csoporttá alakulásuk óta kutatják a tervezőgrafika és a különböző ideológiák egymásra hatásának rendszerét, valamint a fenntarthatóság útjait a szakterületükön belül. In: *Gyakorlóévek 1.0: interdiszciplináris kísérletek – kísérleti műhelyek*, szerk.: Albert Ádám, Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium, Budapest, 24-25.; ld. még: <https://www.facebook.com/Kotode-1484074765232611/>

az idén éppen 10 éve működő Labor Galéria hiánypótló munkájához.⁵ A Szakkollégium kritikai tevékenységével felhívja a figyelmet a művészeti felsőoktatási intézmények hiányosságaira, iránymutató kezdeményezésként jelzi a kooperáció, az interdiszciplináris és önszerveződő működési elv létjogosultságát, így segítve a hallgatók társadalmi problémákhoz, politikai dimenziókhöz való viszonyulásának (ki)alakítását és fejlesztését. Különösképp fontos ez a vállalás a jelenlegi helyzetben, amikor a hazai egyetemek program szinten igen csekély mértékben vállalják fel az aktuális társadalmi kérdések reflektív vizsgálatát. A kiállítás példákkal, lehetőségekkel szolgál azzal kapcsolatban, hogy milyen eszközökkel lehet – még ebben a jelen állapotában progresszívnek koránt sem mondható oktatási környezetben is – létrehozni olyan diszkurzív helyzeteket, amelyek aktív és kritikus társadalmi szereplővé formálják a hallgatókat. Az MMSZK tevékenysége mögött meghúzódó módszertani elemek hangsúlyai jól kibonthatóak a *Magánideológiák*at működtető oktatási folyamat sarkpontjain keresztül is.

ALBERT ÁDÁM, a Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium igazgatója, illetve a Kötöde munkacsoport mentor tanára szerint: minden a kormányzat által kihelyezett „kék-plakátokkal” indult. Ekkor kristályosodott ki az a gondolat, hogy egy alapvetően tervezőgrafikával foglalkozó hallgatói csoportnak valamit kell kezdenie ezzel a készen kapott helyzettel: mi történik akkor, amikor egy tervezőgrafikusnak már nem csak a „Milka csokit kell becsomagolnia, hanem a politikai ideológiákat is fogyasztathat a köntösbe kell helyeznie”.⁶ Ennek kapcsán merült fel az igény a csoport tagjaiban, hogy az aktuálpolitikai, felszínes megközelítést elkerülve, a kutatás, a történeti kontextus vizsgálata és felfejtése is részét képezze a kérdés megválaszolásának. Ehhez hívták meg segítségül a téma egyik szakértőjét, KATONA ANIKÓt a Magyar Nemzeti Galéria munkatársát, aki egy előadásorozatban foglalta össze a tervezőgrafika történetét a hangsúlyt a politikai ideológiák nyelvhasználatára és társadalmi hatásrendszerének vizsgálatára helyezve.

A passzív befogadás és megértés – az MMSZK közege révén – magától értetődő természetességgel „csúszott át” aktív állásfoglalásokba, a tevőleges megnyilvánulások szintjére: a csoport tagjai szemináriumokat és workshopot szerveztek, amiből aztán – SZIGETI ÁRPÁD vezetésével a Hurrikan Press⁷ rizográf gyorsmásolójával – a kiállítás anyaga is összeállt.⁸

Forma és tartalom kérdése ezen a ponton már nem szétválasztható: a Hurrikan Press self-publishing (magánkiadás/szerzői kiadás) kultúrája és a választott médium egyértelműen a mai szubkultúrlis –ugyanakkor az egykori samizdat kultúrával leginkább rokonítható –, a sokszorosítási lehetőségek egyik fő típusát jelenti. Az akadémiai berkekben alkalmazott grafika eszköztárához képest szabadabb, spontán és semmiképpen sem vegytiszta médium, amihez hozzátartozik az is, hogy növényi festékalapanyagának, valamint nyomtatási eljárásának következtében a zöld aktivizmus információterjesztő eszköze is.

Magánideológiák

- ↑ A C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány (C3), a Fiatl Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE) és a Magyar Képzőművészeti Egyetem (MKE) által közösen fenntartott rugalmasan működő projekt galéria célja többek között a pályakezdő művészek és a kortárs művészet oktatásához kapcsolódó projektek megvalósítása. Sok más egyéb befogadott program mellett helyet biztosít az MMSZK szakkollégiumi csoportjainak bemutatkozásához is. http://labor.c3.hu/
- ↑ A szöveg alapjául a Kötöde munkacsoporttal és Albert Ádámmal folytatott beszélgetés, valamint a Tilos Rádió *Alkotás útja* 2017. április 20-i műsorában elhangzott interjú szolgált. https://archive.tilos.hu/cache/tilos-20170420-210000-223000.mp3
- ↑ https://www.facebook.com/hurrikanpress
- ↑ ld. még: K. Horváth Zsolt: A MAGYAR TÖRTÉNELEM MINT VIZUÁLIS ÖRÖKNAPTÁR. Vizuális kutatások a Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Kötődéjében | http://www.prae.hu/article/9711-a-magyar-tortenelem-mint-vizualis-oroknaptar/ (Utolsó letöltés: 2017. május 21.)

A Kötöde tehát a rizográf printek „adottságaiból” következő nyelv és vizuális esztétikai rendszer gyakorlatát rendelte a tartalomhoz. Tulajdonképpen – a tüntetések résztvevőihez hasonlóan –, egy új nyelvet dolgoztak ki a maguk számára: a konceptuális művészet origójátíndulva, a megkérdőjelezett gondolattal operálva és azt formálva, valahol az alkalmazott és az autonóm művészeti megnyilvánulások közötti mezsgyén mozogva új kommunikációs rendszer(eke)t alkottak meg.

A kiállítók szerint mindez egyfajta szabadság megtapasztalását is jelentette: külső megrendelő hiányában, nem kell és nem is lehet a tökéletességre törekedni. Sokkal inkább cél – egy gyors, reflektív és reagens folyamat részeként – az „üzenet” legmegfelelőbb és legaktuálisabb formáinak megtalálása. Mindez összehethető akár azzal a gesztussal is, ahogyan például William Morris annak idején nemet mondott a sorozatgyártásra. A mára alkalmazva: a tervezőgrafika lehet több is annál, mintsem a digitális tartalmak – a teljességgel immateriális pixelek virtuális csiszolgtatásával történő – a legapróbb részletekig való tökéletesítése. A manualitás, a technika varázsa és birtoklása átalakítja, befolyásolja az alkotó koncepcionális elképzeléseit.

A Kötöde esetében ez annak a tanulási folyamatnak az eredménye is volt, amelynek keretévé – a szakkollégium támogató közegében – a hallgatók által szervezett előadássorozat és workshop vált. A történeti tények ismeretében, a technika lehetőségeinek tudatában a csoport tagjai elkezdtek felismerni és beazonosítani azokat a formákat (szlogeneket, jelképeket, motívumokat, illetve a különböző médiumokban, de szélesebb horizonton főként az alkalmazott grafikai világában tetten érhető formanyelvet), amelyek korszakonként

Maté Dániel Akadémia persely, 2017, hajlított, hegesztett nyersacél lemez, 250 x 200 x 250 mm | Magánideológiák, Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Kötöde munkacsoportjának kiállítása © Fotó: Neogrády-Kiss Barnabás



ismétlődve feltűnnek a politikai ideológiák szolgálatába állított tartalmak kapcsán.

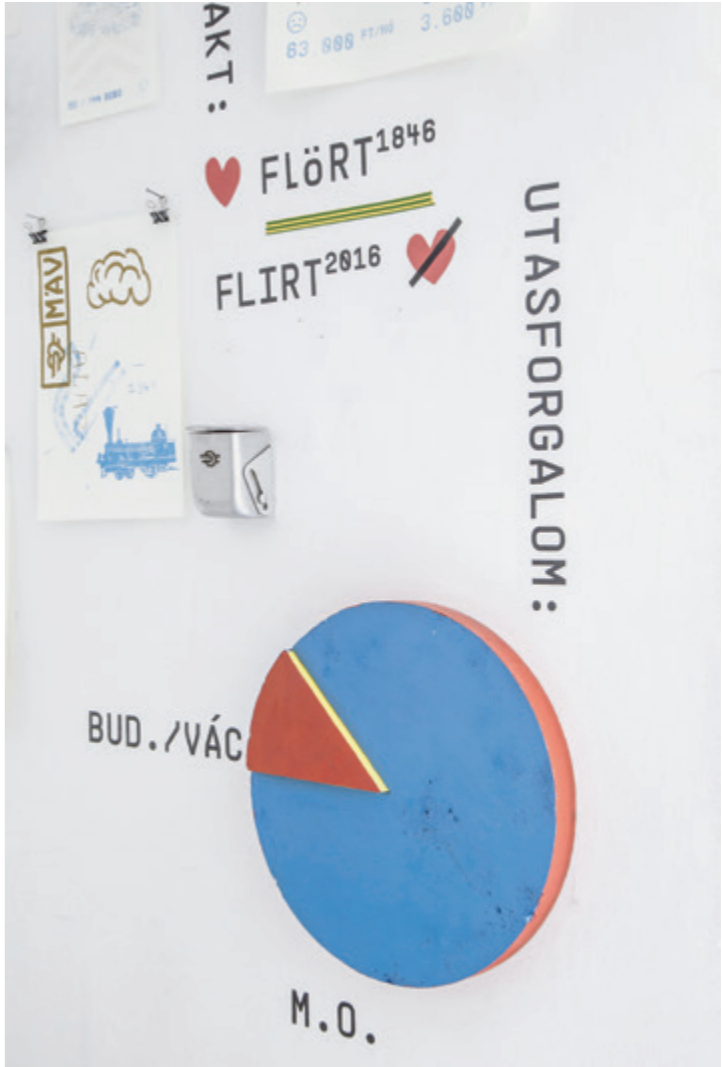
A megszerzett tudás ezek után vált személyessé: ekkor kerültek bele a feldolgozás folyamatába a csoport egyes tagjainak egyéni állásfoglalásai, kérdésfelvetései, a cimbe pedig a „magán”, új karaktert adva az „ideológia” tágan értelmezhető fogalmi hálózatának. Ez a személyesség alapozta meg végül – a kiválasztott és vizsgált témakörökön túl – a technikai háttér „egységessége” ellenére, az egyes alkotói attitűdök külön választhatóságát is: az előre, digitálisan megtervezett munkafolyamat, illetve a rizográf kínálta keretek között tartott megvalósítás előnyben részesítését, vagy éppen a hirtelen felmerülő manuális ötletek hatására spontán megváltoztatott kivitelezést. A bemutatott munkák egységessége így sokkal inkább ezekhez az érzékileg megtapasztalható, kézzel fogható hatásokhoz köthető, semmint pusztán ideológiai eszmefuttatásokhoz.

BOZZAI DÁNIEL plakátsorozata a kenyér, mint politikai és vallási eszmarendszerek által egyaránt birtokolt szimbólum kérdéskörét dolgozza fel. Míg a kiindulópontul szolgáló plakát-élményen – BARTA BARTOS ERNŐ: *Dolgozzatok mert fogy a kenyér!* (1919) – a termelés előmozdítására sarkalló lendület és célorientált akarat jelenik meg az erős öklű munkás alakjában, addig az angol nyelvű szöveg – *Knead the dough!* – az ideológiai szimbólummá lett kenyér személyes és egyben lágy elkészítésének folyamatára helyezi a figyelmet. Egyszemélyes, békés alkotói mozgalom: reakció, egy cseppnyi szelíd anarchia a gépezetben, ami kiközökentheti a rendszert. Szerezd vissza azt, amit a politikai ideológia kisajátított önkényes demagóg céljai számára: készíts kenyeret magadnak, a saját kezed által, hogy végül az anyag ismét visszanyerje eredeti jelentését. Nemcsak a matéria kerül így ismét egyéni kontroll alá, hanem a máskor ökölbe szorult és szintén ideológiailag kisajátított kéz is: újra létrehoz, teremt valamit, s nem csak készen kap vagy éppen szimbólumként lendül az égbe. Az egymásra referáló plakátok vizuális párbeszédéből, a lágy/békés vs. kemény/diktatórikus ellentétéből egy konstruktív alkotói attitűd nyújt alternatív kiutat. Hogy ez mennyire valós és egyszerű megoldás, arra példa a térben megjelenő, az alkotó által süített két kenyér is: egészben, illetve felszeletelve és a falra applikálva rózsamintákkal a felületén. Ezen a ponton némiképp, bár halványan, de a tradicionálisan női–férfi szerepek megkérdőjelezése is felmerülni látszik: a sütés és a kenyérszeletek felületén alkalmazott dekupázs réteg mintha a hagyományosan női szerepként értelmezett munkafolyamatok sztereotip képzeteit is játékba hozná. A konstruktivitás és az együttműködés a kulcsszó NIZÁK JÚLIA és a SZABÓ ANDREA *ERRE* projektjében is, amely a városi közlekedés, a korlátok és szabályok betartása nélkül közlekedő nagyvárosi embermassza áramlását hivatott megreformálni. Az alkotók álláspontja szerint nem az emberekkel van a gond, amikor megbolygatják – például egy aluljáróban, vagy a zebrán átkeléskor – a tervezők által megálmodott rendszer szisztémáját. Sokkal inkább az utóbbival van probléma, amint ezt az objektíven tanulmányozott tények is bizonyítják: az alkotópáros kiadványa budapesti (Kálvín tér, Deák Ferenc tér, Oktogon) és külföldi példákon keresztül mutatja be, hogy felületi jelzésekkel és térválasztó elemekkel miként ösztönözhető a mindennapi közlekedésre rászoruló tömeg együttműködésre a rendszerszegő deviancia helyett.

Hasonló téma – egy közlekedési helyzet – a központi eleme HOFFMANN TAMÁS BOLDIZSÁR nem kevésbé koncepciózus társadalmi kritikát megfogalmazó munkájának is. Hoffmann a 170 éves magyar vasútnak állít – ahogyan ő fogalmaz – emléket. Személyes az indíttatás: az „ősvasúton” – az első kiépített vonalon –, Vác és Budapest között ingázik napi rendszerességgel. A kontraszt volt az, ami elsőként foglalkoztatni kezdte: a „festői Dunakanyaron átrobogó mobil bürokrácia”⁹ ellentmondásai, a MÁV arculat keménysége és a graffitik,

Magánideológiák

- ↑ Idézet az alkotótól, a kiállítást kísérő leporellóról.



Hoffmann Tamás Boldizsár MÁV 170, 2017, rizográf print | Magánideológiák, Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Kötöde munkacsoportjának kiállítása © Fotó: Neogrády-Kiss Barnabás

Magánideológiák

valamint a menetrend és az örökös késések viszonyrendszere. És perse a „vonat”, mint a felgyorsult világ egyik első szimbóluma, amely monoton következetességgel szállítja a nagyváros hatókörén kívülre zárandokló, de a kenyérkereset és a létfenntartás Budapest-központú kényszere miatt a külvárosokba és a főváros vonzáskörzetébe ragadt emberek oda-vissza áramló tömegét. Ezt a helyzetet fordítja ki Hoffmann új arculata a felhasznált szimbólumokkal, mint például a szívformába oltott MÁV logóval, miközben figyelmeztet a folyamatos jelen időben és állandó készenlétben zajló hétköznapi belassításának szükségességére is. Az idő kérdésköre a falnyi installációban alaposan körüljárt és árnyalt: grafikai elemek és használati tárgyak differenciálnak többfajta – hol időpont, hol intervallum (ébresztőóra, menetrend, menetidő) – minőséget. A közlekedés mögött húzóódó ideológia így voltaképpen a munka és idő keresztpontjában kérdőjelezi meg önmagát. Tágabb földrajzi kontextusban pedig reflektál az európai normákhoz viszonyított hazai helyzetre is: a magyar *Munka törvénykönyve* szerint még mindig nem egyértelmű, hogy hozzá adódik-e a ledolgozott órák számához a munkavégzés helyére történő oda-vissza közlekedés.

A hatalmi ideológiák kommunikációs rendszeréhez, ideológiai alapjaihoz Imre Réka és Máté Dániel munkái kapcsolódnak a legtisztábban: így egyrészt keretbe foglalják a csoport gondolatait másrészt tágitják, ki is bővítik értelmezési lehetőségeiket.

MÁTÉ DÁNIEL a *Felsőoktatás szabadsága* című munkájában a jelenlegi átideologizált, a társadalmi egyenlőtlenséget kíméletlenül elmélyítő rendszer alapvető hibáira világít rá. Itt már némiképp mellékessé is



Máté Dániel
Felsőoktatás szabadsága, 2017, rizográf print | *Magánideológiák*, Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Kötöde munkacsoportjának kiállítása © Fotók: Neogrady-Kiss Barnabás

Imre Réka
Öröknaptár, 2017, rizográf print | *Magánideológiák*, Az MKE Művészeti és Művészetelméleti Szakkollégium Kötöde munkacsoportjának kiállítása



válík a kommunikáció minősége és az azon változtatni szándékozó tervezőgrafikus tisztán szakmai álláspontja. Egyértelműen a felvett probléma kritikájáról van szó, s annak vizuális megjelenítéséről: vidék és főváros kiegyenlített helyzetéről, a mélyszegénység és a városi életminőség kettősségéről, amely egyrészt társadalmi egyenlőtlenséget szül, másrészt a tudáshoz való hozzáférés szabadságának ellehetlenítését jelenti állami szinten. Mára már – a közoktatás központosítása után – az egyetemek szabad szellemi műhelyei is pénzügyi függőségben végzik feladataikat. Ez nem csak a színvonal csökkenésével jár, hanem a fenntartás megoldhatatlansága miatt, az államilag finanszírozott helyek számának csökkenésével is, amelynek egyenes következménye a társadalmi egyenlőtlenségek egyre fokozódó elmélyülése. A plakátokon zászlóval (Free Education) tüntető sematikus alakok jelzik az érdekképviselet hányában fellépő reakciót: valamilyen módon hangot adni annak, hogy nem megfelelő a rendszer. A financiális problémák kiküszöbölésére – a mindenütt jelen lévő Államon kívül –, csak a közadakozás elfeledett gesztusának újraélesztése nyújt megoldást. Dobjuk össze alapon így kulminálódik minden kritikai hang egy fényesen csillogó, a kultúra és a tudás fellegvárát archetipikusan megtestesítő, archaikus templom formáját idéző persely formájában, amelybe hangosan koppanva gyűlhetnek az amúgy is nehéz helyzetben lévő sorstársak forintjai. Ebben a perselybe viszont csak az dobhat be felhasználható forrást, aki tud a létezéséről és jelenlegi helyéről. Az objektív így a kultúra és az oktatás közvetett vagy közvetlen állami finanszírozástól független rendszereinek kritikája is egyben.

IMRE RÉKA egy mára teljesen eltűnt, de hőskorában sokak által nagy becsben tartott és gyűjtött reklámfogás és propagandafelület, a kártyanaptár formájához nyúlt vissza. Sokkal többről van szó, mint egyszerű formai játékról: konceptuális gondolatisággal társulva a banális tárgy átlényegül – örökké használható lesz. Alkotójuk megkereste azokat az éveket, amelyekben a hónapok egyes napjai ugyan úgy esnek – szeptember 11. például ugyan úgy hétfő volt 1978-ban, mint 2017-ben. Véletlen lenne ez? Vagy a történelem generálja az öröknaptár – Örökkénaptár – jelenséget? A napi közgondolkodás – reflektálva a jelenlegi politikai rendszerre – gyakorta hivatkozik a *mostra* úgy, mint az egykori, demokratikusnak vélt fordulattal megváltoztatott rendszer újrafogalmazására, visszaidézésére. A kártyanaptárakon megjelenő szimbólumok (galamb hordozta nemzeti konzultációs boríték, ököl-„like”, zászló és felfelé mutató nyíl, valamint az olimpiai ötkariká) azokkal a hangzatos jelszavakkal egészülnek ki, amelyeket a jelenlegi kormánypropaganda óriásplakátokon hirdet országszerte: *Mindent bele, Megvédjük, A reformok működnek, Jobban teljesít*. Kérdés, hogy mikor mi társul a lendületes megállapítások, felkiáltások mellé, hogy a szlogen összeálljon, ismerős és hangzatosan előadható legyen bármilyen pódiumhelyzetben: most megvédjük a rezsicsökentést, míg 1950-ben a békét óvta az állam...

A kiállításra készült művek ismeretében elmondható hogy a művészetek és ezen belül is képzőművészet társadalmi és politikai szerepvállalása – különös tekintettel a művészképzés területére – olyannyira aktuális téma, hogy működésük, hatásmechanizmusaik feltérképezése időszerűbb, mint valaha. Időről időre találkoznak művekkel, melyek tükröt tartanak egy adott helyzet visszasszámú elé, s amelyek kapcsán a kérdés állandónak tűnik: felruházza-e befogadóját az ilyen módon reflektív művészet bármiféle olyan erővel, hatalommal, ami az általa kínált alternatív nyelvi/kommunikációs stratégiák révén, aktivizálni képes a társadalmat, hogy azután érdekképviseletre, véleménynyilvánításra sarkallja?

Fontos kérdés ez a tervezőgrafika kapcsán, már csak a „közel hozás” gesztusát, illetve az elidegenített és sokszor hitelességükben is megkérdőjelezhető vizuális információk közvetítésében játszott szerepe miatt is. A Kötöde esetében az ebből következő felelősséggel való tudatos foglalkozást tapasztalhatjuk meg, ami egy olyan reményteljes jelenségnek tűnik, amely képes lehet a szakmai és gyakorlati diskurzus elindítására a következő generáció közegeiben is.

NAGY ZSÓKA

AZ EMLÉKEZÉS NYOMAI – NYOMATÉKOS EMLÉKEZET

NÉMETH ILONA: „Mindent becsomagolni...”*

Kurátor: HUNYA KRISZTINA

Knoll Galéria, Budapest
2017. március 23 – május 20.

Az emlékezés aktusának bármely megnyilvánulása komoly identitásgeneráló jelentőséggel bír. Az erre vonatkozó diskurzusba' kapcsolódó álláspontok mind a múlthoz való viszonyulás, az arra való emlékezés módjának a modernitással összefüggésben megjelenő változásairól számolnak be. Ezek a megközelítésmódok alapvetően aszerint tesznek különbséget az egyes emlékezeti gyakorlatok között – és különböznek egymástól maguk is –, hogy adott esetben az emlékezetmegőrzés és -átadás milyen tudásforma és forrás-preferencia szerint, valamint milyen médiumon keresztül megy végbe. Azaz: mely események ítéltetnek jelentősnek, emlékezésre méltónak a narratívaalkotás során, milyen kitüntetett nézőpontból, vagy nézőpontok figyelembevételével (és mellőzésével) zajlik az elbeszélés, miként adaptálódik a közvetítő közeg az adott világ (jelen-)konceptiójához.¹ Ezen tényezők mindegyike alapjaiban módosítja az emlékezőnek, az emlékezés tárgyának és az emlékezés aktusának az időiséghez való viszonyát, illetve az emlékezet funkciójával kapcsolatos attitűdöket.

Az emlékezés szándéka szerint mind PIERRE NORA, mind JAN ASSMANN megkülönbözteti a hagyományos (vagy hagyományozó) társadalmak *spontán* emlékezés-gyakorlatát – ami az időbeliség

szempontjából is bizonyos folytonosságot, „spontán időszerűséget”² jelent – a modern társadalmakra jellemző tudatos, „akaratlagos”³ reprezentációtól. Assmann a hagyományteremtés, a közös tapasztalati tér kialakításának ezen *ritusát* a *kánon* koncepciójával állítja szembe,⁴ míg Nora a társadalmi emlékezet és a történelem eltávolodásáról, megfeleltethetlenségéről beszél a történelmi észlelés folyamatában.⁵ Mivel a történelem „csak időbeli folyamatokhoz, fejlődési ívekhez és dolgok közötti viszonyhoz kapcsolódik”,⁶ a tudatos emlékezés-kultúra-konstrukció történelmi narratíváinak felépítése és rögzítése is eszerint alakul. PETER BURKE mellett ALEIDA ASSMANN meglátásai is e tudatosság és az írásbeli rögzítettségre – *dokumentációra* – való igény megjelenésének kapcsolatára utalnak.⁸ Assmann szerint a múlt közléseinek reaktiválhatóságán alapuló szövegek után a *nyomok* lesznek a kulturális emlékezet médiumai.⁹ A nyom olyan „közvetlen információ”, „szándékolatlan dokumentáció”, „akaratlan emlékezet”, mely olyasmit közöl – és azt is csak hordékesen –, amiről mind a hagyomány, mind a makro-narratívák hallgatnak: az (egyéni) mindennapokról vallanak.¹⁰ A múlt rekonstrukciós eljárásai eszerint indirekt, mikrotörténelmi forrásokra támaszkodva alakulnak.¹¹ Ez bizonyos tekintetben összecseng azzal a – 20. század eleji – attitűdbeli elvárással, amit Burke a *leíró* elbeszélésmód mellett – pontosabban azzal szemben – az *analitikus* narratívaalkotás felmerülésével ír le.¹² Ez utóbbi jellegzetessége a kulturális környezet megismerés-

¹ A meglévő „nagy” történelmi narratívák érvényességét újragondoló intenzív diskurzus kezdetét a 20. században felmerülő, bizonyos „végek” sora jelzi. A következőkben az 1990-es évek végének, illetve a 2000-es évek elejének néhány jelentős, a kiállítás szempontjából relevánsnak ítélt szakirodalmi példája szolgál az elemzés alapjául.

² Burke az emlékezés társadalomtörténetének három fő kérdését az alábbiak szerint fogalmazza meg: Melyek a közös emlékek átadásának módjai, és ezek miként változnak az időben? Hogyan használhatók az emlékek, és azok használatában milyen jellegű változások mentek végbe? Miképp használható a felejtés? Ld.: Peter Burke: *A történelem mint társadalmi emlékezet*. Ford. Ábrahám Zoltán. *Regio* 12. évf (2001) 1.sz., Elektromos Periodika Adatbázis és Archivum (EPA) <http://epa.oszk.hu/00000/00036/00040/pdf/01.pdf> (Utolsó letöltés: 2017. június 17.) Az eredeti tanulmány Burke *Varieties of Cultural History* kötetének fejezeteként jelent meg (Polity Press, Cambridge, 1997).

* A kiállítás adatait és koncepcióját lásd: <http://budapest.knollgalerie.at/817.html> (Utolsó letöltés: 2017. június 17.) A kiállítás jelenleg Bécsben látható: *Ilona Németh – Pack Up Everything*. Knoll Galerie, Bécs, 2017. június 7 – szeptember 19. <http://www.knollgalerie.at/>

³ Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*. A helyek problematikája. *Aetas* 1999/3., http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (Utolsó letöltés: 2017.05.13.)

⁴ Jan Assmann: *Kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* [1992], Ford.: Hidas Zoltán, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1999. 8. Ld. uo., 16–18.

⁵ Ld. Nora: i.m., 1999

⁶ Ld. uo.

⁷ Vö. Peter Burke: i.m. Assmann az írást olyan tudatos kifejezésformának tekinti, mely mindenképp bizonyos tendenciózus önmegtévesztéssel jár együtt. Ld. Aleida Assmann: *Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai*. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2009, 146–159.

⁸ Assmann itt már a 19. századtól megváltozott történelemtudatról beszél. Ld. uo., 154–156.

⁹ Vö. uo., 156.

¹⁰ Vagyis: „nem az utókornak szánt tanúsítványok lesznek mérvadók”. Ld. uo., 156.

¹¹ Ld.: Peter Burke: *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése*. In: Thomka B. (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Kijarat Kiadó, Budapest, 1999, 37–52.



Németh Ilona
17 567 x 850 x 5, 2016, installáció (kinetikus objekt, tapéta) 69,5 x 159 x 75 cm
Munkatársak: Blazsek András, Ravasz Jonathan © Fotó: Michaela Čížková

sére való irányultság, és így – a hagyományos elbeszélések egyoldalú, felülnézeti sémája helyett – a partikuláris eseményekre való összpontosítás.¹³ Burke utal rá, hogy az emlékezés ilyen jellegű pluralizmusa a történeti megértés potenciáljának elvesztését jelentheti; a probléma megoldásaként e két narratív szélsőérték integrációját javasolja. Véleményem szerint az a gesztus, amellyel NÉMETH ILONA a személyes múlt meghatározott (egyszerű és mindennapos) tárgyait kiemeli – vagyis jelentőssé teszi –, a művészi intenció által újabb jelentésrétegekkel gazdagítja, a bemutatás révén pedig a kollektív emlékezeti gyakorlatok viszonyrendszerébe szervezi, olyan komplex jelentés-sűrűsödést idéz elő, melyben kivételes módon, egyszerre jelennek meg – és válnak vizsgálhatóvá – az eddigiekben érintett emlékezeti eljárások, attitűdök, eszközök és helyek.¹⁴ Épp ezért érdemesnek tartom a *Mindent becsomagolni...* kiállítás elemzését két alapvető kérdés köré építeni: egyrészt, hogy milyen lehetséges jelentésrétegekkel bír az asztal mint kitüntetett és kisajátított tárgy, másrészt, hogy ezt mi és milyen módon teszi lehetővé?¹⁵ A vizsgálódás irányát tekintve pedig célszerű lehet az elemzés során az asztal az előbbieken már

13 Ahagyományostörténetielbeszélés módjától a múlt számosságának fontosságának figyelmen kívül hagyása miatt éri bírálat – így például a gazdasági vagy társadalmi keret –, míg a strukturális történetalkotást a különböző időskálák közötti kapcsolatok mellőzése, statikussága miatti „történetlenség” okán marasztalják el. Felmerül továbbá a különböző partikuláris tapasztalatok egységítésének problematikája, vagyis annak lehetősége, hogy bármely direkt narratíva-szervezési mód feltétlenül egyoldalúságot eredményez. Az esemény és struktúra hangsúlyának vitájában Burke szerint a történetmesélő – a történész – szerepének alakulása különösen fontos aspektus. vö. uo.

14 Az emlékezet helyeiről (*lieu de mémoire*) ld. Nora, 1999

15 A kiállításban megjelenő dokumentumok részletező elemzésére ez alkalommal nem kerül sor, ám érdemes lehet azokat az írásbeliség mint az emlékezés és emlékeztetés, a szervezett narratívaalkotás és rögzítés összefüggésében – különös tekintettel a Nora által leírt *levéltári emlékezet* fogalmára – végiggondolni.

érintőlegesen vázolt kontextus-, és ebből következő funkció-váltásainak, a tárgyi emlékezet mozgósításának¹⁶ mikrotörténetből a makrotörténet felé mutató irányvonalát követni, és ennek során kitérni az egyes rétegek speciális voltára.

A kiállítás – leírása szerint¹⁷ – egy nagyobb volumenű család-történeti kutatás részeként valósul meg. Németh kiindulópontja három családtagjának személyes története, melyek – és akik – a tárgyi hagyatékból kiragadott asztalokban manifesztálódva a szlovákiai magyarok 20. századi, második világháború utáni sorsának legkülönbözőbb oldalait reprezentálják – az állampolgári jogfosztottságtól és deportálástól a politikai karrierig. A címadó darab, egy jómódú gazdacsalád miliójét idéző asztal – a rajta elhelyezett evőeszközök miatt könnyen beazonosítható az egykori funkció. A másik, kissé egyszerűbb, de takaros design, kézzel írt könyvelési adat-tapétától övezve. A kiállítás központi darabja pedig egy méltóságteljes fekete tárgyalóasztal – az apa, Németh Jenő asztala. Mindhárom asztal olyan konkrét tárgy, mely az egyén – az egykori rokon – hétköznapijainak, családhöz fűződő privát és a különböző intézményi rendszerekbe ágyazott nyilvános életének szerves részeként (akár meghatározó szervező elemeként) volt jelen, és így most használója mindennapi gyakorlatainak – a kontaktus révén – materializálódott emlék(műv)eként funkcionál egy másik jelenben. De ugyanezen oknál fogva jelentős szimbolikus tárgyak is, melyek a hozzájuk kapcsolódó mindennapi és kivételes események révén erős kihatással vannak a művész identitására.

Az asztalok több szempontból is jelentés- és funkcióváltozáson mennek keresztül azért, hogy a művész (konkrét és szimbolikus)

16 Vö. Jan Assmann: i.m., 1999, 20.

17 Ld. 1. lábjegyzet.

családi örökségként, illetve a művészeti praxis tárgyaként és anyagként kezeli őket. Új kontextusba helyezésükkel, valamint manipulációjukkal olyan jelentéstartományaik válnak láthatóvá, melyek már nem feltétlenül csak az egyén emlékezetét befolyásolják. Az egyes terek, melyekben a művész az asztalokat elhelyezi, nem teljesen üresek: mindben olyan narratív eszközök – dokumentációk – jelennek meg, melyek az asztalok mint *történetek* meghatározott olvasási módját indukálják. Így lesz a tiszteletteljes apaképből a Csehszlovák Kommunista Párt egyik vezető képviselőjének baljós tárgyalóasztala, a példás precizitással vezetett háztartásból (és életből) pedig az állandó létbizonytalanság végeláthatatlan lajstroma, mely jelentősen túlnyúlik a rendelkezésre álló élet-kereten – az asztalon. S legvégül így lesz a békés családi asztalból, az ismerős teritékből a deportáltak átcsoportosított és bevagonírozott ingósága. *Minden becsomagolva*. Ha az asztal az emlékezet – és/vagy – a történelem analógiájaként tekinthető, akkor a Németh által lehetővé tett önálló mozgásuk is igen szemléletesen feleltethető meg a narratívaalkotás lehetséges szándékaival, egyes módozataival, technikáival. Az asztallap lassú, fel-le mozgása ugyan épp a könyvelés számsorainak olvashatóságához kalibrált, ám az a lajstrom beláthatóságát mindig csak egy adott ablak keretein belül teszi lehetővé – vagyis az asztal használója soha sem lehet teljes mértékig tisztában helyzetével. A már ideológiailag erősen meghatározott tárgyalóasztal gyors, hangos meghosszabbodásának – ön-pótlásának –, majd önmagába fordulásának folyamata igen jól szemlélteti az egyes elbeszélismódok szubjektivitásának, direkt és indirekt szelekciós módszerének, valamint a szervezett és kollektív *amnézia*¹⁸ a problémáját. Az asztallap – a történet – megtoldva vagy sem, épp olyan simának és problémamentesnek tűnik

18 Vö. Burke: i.m., 2001

– csak az illesztések mentén akadhat meg néha a tekintet. Az ebéd-lőasztal ismétlődő, éles hangja távolról úgy tetszik, mintha valaki hirtelen lerakná kezéből az evőeszközöket, vagy mintha véletlenül megbillentené az asztalt. De közelebb lépve sem az evőeszköz, sem az asztal nem mozdul: a hang, a mozgósított emlékek hangja, magából az asztalból sejlik fel.

Hogy ki idézi meg – vagy elő – e hangokat, ki hozza – és tartja – mozgásban az emlékezet e sűrűsödött médiumait, arra Aleida Assmann is rávilágít, mikor az emlékezeti szövegek maradandóságáról értekezik. Eszerint az emlékezet e megnyilvánulásainak fennmaradása erős társadalmi meghatározottságokat feltételez, illetve csak a társadalommal való interakció által állhat ellen az idő múlásának és a felejtés fenyegetésének.¹⁹

„Az emlékezet kötelessége mindenkit önmaga történészévé tesz” – állítja Nora a történeti emlékezet végéből adódó következmények kapcsán.²⁰ Az elemzés zárásaként érdemes ebből a szempontból végiggondolni Németh szerepét, mind a személyes, mind a kollektív kulturális emlékezet konstrukciójának szempontjából. Németh történet-olvasata, narratívája és ön-identifikációja ugyanis nemcsak, hogy egy meghatározott emlékezési szituációt hoz létre, de – Nora alapján – maga válik az emlékezés *helyévé*. E tekintetben pedig mind a múlttal, mind pedig a jelenrel való viszonya jóval speciálisabb, mint az feltételezhető. Az emlékezeti rítus-szituáció megteremtőjeként nem pusztán az asztalfőn ül: ő maga az asztal. „Minél kevésbé megélt egy közösségben az emlékezet, annál inkább szüksége van olyan különleges emberekre, akik önmagukból emlékezet-embert teremtenek.”²¹

19 Ld. Aleida Assmann: i.m., 2009, 146.

20 Ld. Nora: i.m., 1999

21 Ld. Nora: i.m., 1999

Németh Ilona
Tárgyalóasztal, 1991, 2014, interaktív objekt, 88 x 198 x 73 cm
Munkatársak: Szécsényi-Nagy Lóránd, Richard Barger © Fotó: Michaela Čížková



A DUALIZMUSON TÚL

ENYEDI ILDIKÓ: *Testről és lélekről* (2017)

René Descartes dualista ontológiáját ENYEDI ILDIKÓ új filmjének már a címe is felidéz, és ezzel rögtön értelmezési keretet is javasol számára. A francia filozófus a 17. században azért választotta el élesen egymástól az elmét és a fizikailag kiterjedt világot, hogy az emberi tudás lehetőségének magyarázatán keresztül Isten létezésének bizonyításához jusson el. A valós tudás Descartes szerint nem alapozható a számunkra az érzékeken keresztül feltáruuló fizikai jelenségvilágra, hanem csakis az értelem szintetizáló tevékenységén keresztül lehetséges. Látható, hogy a karteziánus dualizmus teológiai indíttatású, hiszen az elme különállóságának hangsúlyozásával azt kívánja bizonyítani, hogy a múlandó fizikai világon kívül létezik egy változatlan, örök ontológiai szféra: a szellemé. Ugyanakkor a fenti szétválasztás komoly problémákat okozott már Descartesnak is, hiszen *gondolkodó*, illetve a fizikai *kiterjedt* dolgok közötti interakcióról nem tudott számot adni. Az interakcionizmus dilemmájára a filozófiatörténetben számos magyarázat született, a rendezőnő legújabb filmjében ehhez a hagyományhoz kapcsolódik saját művészi értelmezésével.

A francia filozófus dualizmusát azért is érdemes itt felidézni, mert Enyedi Ildikó utolsó két filmjében a probléma más-más szempontú

meditációját kínálja nézőinek. Ennyiben az idén Berlinben Arany Medvét nyert *Testről és lélekről* a tizenhét évvel korábban elkészült *Simon mágus* egyfajta újragondolásának is tekinthető. A korábbi 1999-es munka egy a modern tudomány, illetve a média tudatformáló erejét kihasználó pop-mágus és a hallgatag, introvertált és spirituális Simon mágus Párizsban játszódó vetélkedését meséli el. A film meglehetősen pesszimista leírását adja a spiritualitásra nem nyitott nyugati közösségnek, amely számára Simon feltámadása és eltűnése csak annyit jelent: elvesztette ellenfelével vívott párharcát. A dualizmus problémájára visszavezetve Enyedi állítása tehát az, hogy a kortárs materializált-mediatisált társadalom a Descartes hierarchiájában megfogalmazott különbségekre, hiszen a szellemi, illetve lelki értékeket képviselő Simon a közönség szemében egy lúzer. Ugyanakkor a film fenntartja a két mágus által képviselt tulajdonságok elkülönültségének, összevethetlenségének karteziánus tételét. Míg a *Simon mágus* a két főszereplő történetén keresztül magának a nyugati társadalom értékeinek az állapotáról, a túl-racionalizált és egyben misztifikált népszerű tudomány, valamint a média szerepéről beszélt, addig a *Testről és lélekről* sokkal szűkebb metszetben vizsgálja az elme-test problematikát.

Enyedi Ildikó
Testről és lélekről, 2017



A filmben egy férfi és egy nő álmai – tehát a test és a lélek közötti határterület – adnak alapot a többévszázados filozófiai probléma felidézésére. Maga Descartes is rámutat az *Elmélkedések az első filozófiáról* című művében: a fizikai-testi percepció és az elmeműködés összekapcsolódásának egyik legérdekesebb példája az álmodás, amely szinte saját létmóddal bír: „nyilvánvalónak látom, hogy sohasem tudom biztos jelek alapján megkülönböztetni az álmot az ébrenléttől (...) s már-már szinte maga ez az ámulás erősíti meg bennem azt a véleményt, hogy álmodom. Mégis (...) az álombeli képzelgések olyanok, mint bizonyos festett képek, amelyek csakis valóságos dolgok hasonlatosságára jöhetnek létre.”¹ A *Testről és lélekről* tehát a test és az elme/szellem problematikáját, a perceptuális és a szintetizáló elmeműködés interakciójának lehetőségeit vizsgálja egy fantasztikus tűnő történeten keresztül, ahol két egymástól alapvetően eltérő tulajdonságokkal felruházott, ellentétes jellemű szereplő az álmaikban szeret egymásba. A descartes-i probléma Enyedi filmjében az egyéni boldogság percepció-ösztönös és tudatos összetevőinek dialektikus kapcsolatában él tovább.

A történet kiinduló helyszínéül szolgáló vágóhídon találkozik egymással Mária, az élelmiszerminőség-ellenőr és Endre, az üzem gazdasági igazgatója. A film egyharmadig nem derül ki a néző számára, hogy miért látjuk újra és újra a téli tájban egymást kereső, közösen élelem utána kutató és a hóesésben egymás mellett pihenő nőstény és hím szarvast. Miközben bemutatja a húsüzemben dolgozó szereplőket és egymáshoz fűződő viszonyaikat, Enyedi négyszer is visszatér a fotórealisztikusan ábrázolt álmokhoz, míg ezek elnyerik magyarázatukat a film narratív szerkezetén belül. Ugyan az állati érzelmekről nem sok tudásunk van, ám a két állat kapcsolata mégis nagyon plauzibilis a néző számára, hiszen antropomorf módon ábrázolja őket a film. Mivel nézési irányuk pontosan illeszkednek és a vágások során a két állat tekintete beállítás-ellenbeállításban találkozik egymással, a néző azonnal megérti: közösen döntenek arról, hogy merre keresenek táplálékot a behavazott téli erdőben. Szubjektív beállításokat kapunk arról, ahogy a hím szarvas a nőstényre néz, amint az egyik behúzódik a fák közé, érezzük a hím magányát, és megértjük motívációit is: azonnal társa után ered. Herbai Máté operatőr és a vágó,

¹ René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Budapest: Atlantisz, 1994. 26–27. o.

Szalai Károly könnyedén szövik bele a nézőt az álmok cselekményvilágába, így biztosítanak átjárást a két szféra között. Enyedi filmje már azelőtt azonosulásra készíti a nézőt az állatokkal, mielőtt elárulná, hogy mi a kapcsolat az erdei és a városi szekvenciák között, ezzel is előrevetítve a rendező saját értelmezését a test-lélek dualizmusának problémájáról.

A húsüzemben történt lopások felderítése céljából egy pszichológus minden alkalmazottal elbeszélget, és ekkor derül ki: az erdei képsorok Mária és Endre közös álmait jelenítik meg, szubjektív narrációt alkalmazva, amely megmutatja a nézőnek a szereplők belső tudati képeit. Az álmaikban állatokká változtatott szereplők ösztönös vonzódása egymáshoz azonban csak az idilli természetes környezetben tűnik probléma mentesnek. Ébren töltött életükben változatos pszichés problémákkal, főbiákkal, csalódásokkal és rossz társas találatokkal rendelkező főszereplőknek hosszú utat kell bejárniuk Enyedi filmjében ahhoz, hogy megtanulják megélni saját érzelmeiket az erdőn kívül is.

Az autisztikus tüneteket mutató harmincas Mária memóriája kórosan túlfellett, minden egyes szóra, apró részletre emlékszik, ezeket azonban nehezebbé esik értelmezni. Emiatt számára a fizikai világ nyers perceptuális hatásai befogadhatatlanok, értelmezhetetlenek. Társas interakcióra nem igazán képes, az ilyen kommunikációs helyzeteket általában félreértelmezi, majd lehetséges jelentésüket gyermekkorá óta látogatott kezelőorvosával beszéli meg. Az ő esetében azt látjuk, hogy elméje a világot kaotikus inger-halmazként jeleníti meg, amelyet képtelen rendszerezni. A spektrum ellentétes végén található a férfi főszereplő Endre, aki egy kiegészítő középkorú férfi. A film egyik párbeszédében maga meséli el Máriának, hogy korábban rengeteg kapcsolata volt, ám úgy döntött: véget vet ezeknek az értelmetlen kalandoknak. Az ő esetében azt láthatjuk, hogy az őt érő (érzelmi, vagy szexuális) ingereket elméje letiltotta: direkt nem vesz tudomást róluk. Enyedi történetében tehát kétfajta pszichikai deficittel rendelkező figurával találkozunk, akik ellentétes irányból ugyan, de saját maguk állnak önnön boldogságának útjában. Ez az akadály pedig a perceptuális-testi ingerek és az elme, illetve a lélek között húzódik mindkét karakter esetében. A film vizuális stratégiái is segítik elszigeteltségük kifejezését. A legtöbb jelenet kifejezetten kis mélységélességű képekből építkezik, amelyek izolálják a karaktereket a környezetükben (az üzem étkezdéjében, irodáiban és

Enyedi Ildikó
Testről és lélekről, 2017



termeiben, vagy a lakásaik szobáiban, de a külső nyilvános terekben is). A homályos elő- illetve háttérbe helyezve Mária és Endre is folyamatosan magányos, introvertált szereplőként lépnek elénk, akik ugyan nem azonos mértékben, de egyaránt ki vannak oldva lehetséges szociális kötelekeikből.

Mária irtózik a fizikai érintés minden fajtájától: úgy tűnik, számára ez is egy értelmezhetetlen fizikai inger. A két főszereplő lassan alakuló kapcsolatában ez vezet a krízishez, hiszen Endre gyengéd érintése elől Mária iszonyodva húzódik el. A férfi ezt magára veszi, hiszen ekkor még nem látja, hogy a nő vonzódik hozzá, de nem képes elviselni a (bőr)kontaktust. A Jordán Tamás által finom humorral eljátszott pszichológus karakterének tanácsára Mária megpróbálja magának megtanítani, hogy ne csak elviselje, de értelmezni legyen képes az érintésből, a tapintásból feltáruló világot. Ennek a tanulási folyamatnak az ábrázolása során a film maga is haptikus stratégiát követ: olyan kis mélységélességű közeli képekkel dolgozik, amelyek magát az érintést imitálják. Jó példája ennek a vizuális stratégiának az a közeli képsor, amikor Mária a konyhasztalnál ülve tenyerét egy tányér krumplipürébe mélyeszi. Először Mária arcát látjuk, majd egyre közelebbi, kis mélységélességű képeken látjuk az ételt különböző szögekből. Ezután ismét Mária-ra vág vissza a film, aki becsukja a szemét, majd egy szuperközel képen tenyere belesüllyed a pürébe, amely összeszoruló tenyeréből az ujjai között folyik ki. A képek sorrendje hatékonyan rögzíti magának a haptikus érzékelésnek a folyamatát, hiszen ahogy Mária is lecsukja a saját szemét és ezzel kizárja a percepció repertoárjából az optikai összetevőt, az odáig szubjektív képekkel dolgozó film a nézőt is a tapintáson át feltáruló élmény átélésére ösztönzi. Laura U. Marks az optikai képeket szembe állítja a haptikus vizualitással:² míg az előbbiek eltávolítják és egészében kontemplálják tárgyukat, az utóbbiak közel merésznek és „letapogatják” az érzékelt világot. Egyes részleteit igyekeznek félkész, életlen képeken keresztül megragadni. Öngyógyító terápiája során Mária tárgyak (étel, plüss-állat), élő állatok (tehenek a vágóhídon) tapintásán keresztül végül képes lesz megtanulni az ingerek elviselését, osztályozását. Endre is tanulási-, vagy inkább fejlődési folyamaton megy végig, és a sok félreértés után a film végén a telefonba beledadogott suta szerelmi vallomással (ami megmenti Mária életét) kísérletet tesz az őt érő érzelmi ingerek tudatos átélésére.

A film végső szeretkezési jelenetében azt látjuk: a két meztelen testen játszó, a hálósoba függőnye által megtört fényben Mária és Endre félénken fedezi fel a másik fizikai valóját. Enyedi filmje hatékonyan közvetíti nézője számára ezt a felfedező folyamatot, hiszen szinte csak arcközeli képekből, illetve egyes testrészeket felnagyító, a részleteken elidéző kompozíciókból építkezik. Nem vad, felszabadult szexet látunk, hanem visszafogott, félénk érintéseket, az ezekre adott bántalan reakciókat. Mária és Endre nem változnak meg gyökeresen a film végéig, hanem egy lassú egymáshoz-csiszolódás első lépéseit látjuk. Mikor közösen rájönnek, hogy utolsó együtt töltött éjszakájukon már nem találkoztak szarvasok képében, világossá válik, hogy az erdő álomvilága egy pótvilág volt: csak addig „használták” a szerelmesek, amíg testileg és lelkileg nem tudták meg- és átélni valós kapcsolatukat. Érdekes módon a fizikai és a szellemi/lelki közötti karteziánus elfojtások lebontása Enyedi filmjében a testi percepció, az érintés és a lassú tanulás folyamatain keresztül lehetséges. Végül materializált és a félkész vagy a tökéletlent, mint hiányost észre sem vevő fetisiztikus-narcisztikus kultúránk sokat tanulhat belőle arról: mi van a dualizmuson túl?

² Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

MERCE CUNNINGHAM *Common Time* című retrospektív kiállítása

Walker Art Center, Minneapolis
2017. február 8 – július 30.

Museum of Contemporary
Art Chicago, Chicago
2017. február 11 – április 30.

A chicagói múzeum emeletén, egy képeslapokkal teli asztal mögött, önkéntesek fogadták az érdeklődőket. A képeslapok címzettje és célja adott: az akció a National Endowment for the Arts, a magyar NKA amerikai megfelelőjének megmentésére irányul, a feladó pedig az a reménybeli látogató, aki engedelmeskedve a felszólításnak, hajlandó megfogalmazni ennek érdekében a mondanivalóját, s ezzel felhívni a szenátus tagjainak figyelmét a kortárs művészetek állami támogatásának fontosságára. Hasonló hangulatú szövegekkel találkoztam áprilisi látogatásom során számos más, államilag támogatott chicagói és New York-i intézményben is: ahogy a New Museumban a megosztott politikai légkörre hivatkozó szöveg köszönti a látogatót, úgy a *Whitney Biennale* kiállításán elhelyezett műleírásokban Trump neve kétszer is szerepel, indirekt módon pedig szinte egymást érik a jelenlegi kormány által képviselt értékrenddel szembeni utalások. Ez volt az intézményi közege annak a MERCE CUNNINGHAM (1919–2009) munkásságát bemutató, *Common Time (Közös idő)* című kiállításnak, amely egy időben két helyszínen volt látható: a chicagói Kortárs Művészeti Múzeumban és a minneapolis Walker Art Centerben.¹ A bemutatott alkotások és dokumentumok túlnyomó többsége az utóbbi helyszín gyűjteményéből származik, a koreográfus és táncos rendelkezése nyomán ugyanis a halálát követően ez az intézmény egy több, mint 5000 darabból álló gyűjteményt kapott a Cunningham Dance Foundationtól.² A vetítések, dokumentumok és hatalmasra nagyított fényképek mellett a kurátorok többek között JASPER JOHNS, ROBERT MORRIS, BRUCE NAUMAN, ISAMU NOGUCHI,

¹ Kurátorok: Joan Rothfuss, Fionn Meade, Mary Coyne, Philip Bither. Ld. <http://www.walkerart.org/calendar/2017/common-time>; <https://mcchicago.org/Exhibitions/2017/Merce-Cunningham-Common-Time>
² <https://walkerart.org/collections/merce-cunningham-dance-company-collection>. További forrásokat (kéziratok, filmfelvételek) őriz a Merce Cunningham Trust archívuma, ld.: <https://www.mercecunningham.org/archives/>



Előtérben: Charles Atlas, Merce Cunningham, Nam June Paik és Shigeo Kubota | American, b. 1949/American, 1919–2009/American, b. Korea, 1932–2006/American, 1937–2015 | Merce by Merce by Paik (Paik Merce-ről Merce-ről) videó (színes, hanggal) 28:45 perc | Walker Art Center, Ruben/Bentson Film and Video Study Collection

Előtérben: Jasper Johns, Walkaround Time (Körbesétálás idő) című előadáshoz készített díszlet (felújított készlet), 1968, műanyag, festék, Walker Art Center, T. B. Walker Acquisition Fund, 2000 | A háttérben: Mark Lancaster (British, b. 1938) Sounddance (Hangtánc) című előadáshoz készült díszlet, 1975, velúrszövet, 305×1371 cm, Walker Art Center, Merce Cunningham Dance Company Collection, 2011





Merce Cunningham és John Cage a Merce Cunningham Tánc Társulattal, buszturazás Párizsból Hamburgba, 1966. © Hervé Gloaguen / Rapho, Courtesy Gamma-Rapho

NAM JUNE PAIK, ROBERT RAUSCHENBERG, FRANK STELLA és – a legké-sőbbiként – ERNESTO NETO által tervezett színpadképeket és jelmezeket állítottak ki, anélkül, hogy ezzel a hangsúlyt áttevődött volna a tárlat központi alakjáról. A kiállítás fókuszpontja így is Cunningham maradt, hiszen azon túl, hogy a Black Mountain College révén³ a bauhausi eszme amerikai továbbhagyományozója volt, más művészeti ágakban dolgozó kollégáival együttműködve, mintegy mestersé-sítette az e korszakban egyre nyomatékosabban jelenlevő együttmű-ködő munkamódszert is.⁴

A retrospektív tárlat címe – *Common Time* – Cunningham saját kifejezése, mely arra utal, hogy szemben a 19. századi, változó sikerű és néha erőltetett Gesamtkunstwerk és színesztézia kísérletekkel, a Cunningham-féle előadásokban a különféle művész(et)i megnyilvánulások (mozgás, hang, vizuális látvány) egymástól függetlenül létez-nek, és csak az előadás *közös idejében* találkoznak. A CUNNINGHAM TÁRSULAT előadásainak meghatározó eleme volt ez a függetlenség a zene, a vizuális látvány és a tánc között, amelyek „külön életet éltek”: csak az idő hosszúsága, és az egy térben való jelenlétük volt a közös nevező. A modern táncnak ez a fajta megközelítése JOHN CAGE-el évtizedekig tartó együttműködésük első állomásán, az 1944-es New York-i *Root of an Unfocus* (A fókuszatlan gyökere) szülő produkcióban is már jelen volt: a koreográfiát és a zenét külön-külön alkották meg, előzetesen kizáró-lag abban egyeztek meg, hogy az egyes táncszakaszok elején és végén találkozik a két művészeti ág.⁵ E korai produkció mintájára az 1953-ban alapított és haláláig (2009) működő Merce Cunningham Tánc Társulat alkotói folyamatát a kollaboráció helyett inkább a párhuzamos alkotás jellemezte: a különböző elemek közötti, Cage által *ragasztónak* hívott kapcsolatot minimálisra redukálták. Ennek eredményeként a résztve-vők sokszor csak a főpróbán vagy magán az előadáson szembesültek egymás munkájával, a táncosok például teljes csendben gyakorolták be az adott koreográfiát. Rauschenberg, aki a társulat több mint húsz produkciójának tervezte meg a díszletét, jelmezét és világítását; vizs-zatekintve így nyilatkozott egy interjúban a Cunningham-mal való együttműködéséről: „A leggyötrelmesebb együttműködés volt ... mert senki sem tudta, hogy mit csinál a másik, csak amikor már túl késő volt.”⁶ Amennyiben a produkció különböző alkotórései között mégis fel-fedezhető némi összefüggés, az a szerkezeti felépítésre, Cage által



Jasper Johns és Robert Rauschenberg az 1950-es évek végén
A Robert Rauschenberg Alapítvány gyűjteményéből

ritmikus szerkezetnek nevezett struktúrára vezethető vissza. Erre jó példa Frank Stella az 1967-es *Scramble*-hoz (*Tolongás*) készített, fém-póznákra feszített, hat különböző színű szalagból álló díszletképe: a táncosok által elhelyezett rudak pozíciója minden egyes előadás alkalmával eltérő volt, a 18 részből álló koreográfia sorrendjét pedig az előadást megelőzően a *chance operation* eljárás határozta meg, s ez vonatkozott TOSHI ICHIYANAGI zenei kompozíciójára is, amelyet szintén különböző sorrendben lehetett előadni. A kiállított példák alap-ján úgy tűnik, a társulat működésében később – a Rauschenberget követő Jasper Johns vezetése alatt – kevésbé vették szigorúan az egy-mástól teljesen függetlenül zajló munkát: DAVID BEHRMAN az 1968-as *Walkaround Time* (*Körbesétálás idő*) című produkcióhoz írt hanganya-gában a zeneszerző MARCEL DUCHAMP szövegeiből olvas fel, míg Johns színpadképe – Duchamp beleegyezésével – a *Nagy üveg* egyes elemei-ből tevődött össze (ez a színpadkép mindkét helyszínen ki volt állítva). Érthető, hogy a két Cunningham kiállításon látható műtárgyak nem teljesen egyeznek meg, a csak egy példányban létező, eredeti díszletek között kénytelenek voltak megosztotni: Rauschenberg *Minutiae*-hez (*Aprólékos részletek*, 1954) készített díszlete, a művész első szabadon álló combine-ja,⁷ például a minneapolis-i helyszínen,⁸ a *Travelogue*-hoz (*Útirajz*, 1977) készített széksorból, biciklikerekek-ből és színes selyemlemezökből álló díszletét viszont Chicagóban mutatták be. A fentiekből következően a bemutatott jelmezekből sem úgy válogattak, hogy legalább mindkét helyre jusson egy-egy darab: az egyes csoportokba tartozó példákat egy helyszínen installálták, és bár mindkét kiállítás tematikus egységekre volt osztva (mint például „Idő”, „Események”, „Technológia”, „Labirintus”), ezek a tematikus egységek csak részben egyeztek a két helyszínen.

Az elkészült díszletelemek „kontextualizálását”, az adott darabban ját-szott szerepük, betöltött funkciójuk rekonstrukcióját korabeli fotog-ráfiák és filmfelvételek teszik lehetővé. Ugyanakkor annak fényében, hogy a társulat tagjai által gyakorolt független, párhuzamos munka eredményei – vagyis olyan vizuális elemek, amelyek a produkció többi részelemének ismerete nélkül jöttek létre – azt sem állíthatjuk, hogy ne tekinthetnének őket *autonóm* műalkotásoknak. Egyes esetekben még az is kérdésként merül fel, hogy az alkotók miként gondolkodtak (mű) tárgyaik színpadon elfoglalt – kizárólagos – szerepéről: Rauschenberg *Minutiae*-hez készült objektjén látható apró méretű képregény például csak a táncosok számára volt érzékelhető, a művész tehát ebben az eset-ben a közeli nézéssel is számolt. Rauschenberg művészeti tanácsadó-ként való működése alatt (1953–1965) készült kellékek azonban nem csak a közletről és távolról nézés, hanem a statikus és mozgó elem határait

⁷ <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/combine>

⁸ A táncársulattal sokat utazott, a szétszedhető térbeli konstrukciót 1976-ban újra el kellett készíteni.

³ <http://www.blackmountaincollege.org/history/>
⁴ Cunninghamhez ld. még: Roger Copeland: *Merce Cunningham*. Ford. Galamb Zoltán, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012

⁵ Az előadás jelmezeit Cunningham, a műsorlapot Cage tervezte. <http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/root-of-an-unfocus-how-merce-cunningham-developed-common-time-into-an-artistic-strategy/> (Utolsó letöltés: 2017. június 24.)

⁶ <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (Utolsó letöltés: 2017. június 24.)

is megkérdőjelezték, amint azt az *Aeon*-hoz (*Aión*, 1961) készült hord-ható kellékek is illusztrálják. Arra, hogy a kiállításon is látható kép-zőművészeti alkotások kifejezetten színpadképi elemként készültek vagy később adaptálódtak új funkciójukhoz, jellemző példa ROBERT MORRIS *Two Columns* (*Két oszlop*) alkotása, melynek születésével kap-csolatban ellentmondásos visszaemlékezések maradtak fenn: a művész állítása szerint már korábban megalkotta szobrát, más dokumentu-mok alapján azonban kifejezetten Cunningham előadásához készült. Az ellentmondás – egyelőre – nem oldható fel, s így megválaszolatlan marad a kérdés is, hogy a szobrászati újítás mögött színházi tapasztala-tok hatása húzódik meg vagy Morris egész egyszerűen csak átdolgozta a színpadra egy már meglévő alkotását. A fenti példákon túl a kuráto-rok néhány olyan képzőművészeti alkotást is kiválasztottak, mely nem kifejezetten a Cunningham Társulat produkcióihoz készült, ilyen pél-dául Bruce Nauman egy 1965-ös alkotása (*Cím nélkül*), mely a chicagói helyszínen, a múzeum saját gyűjteményéből került ki.

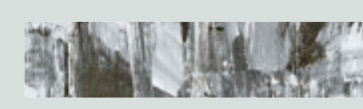
A kiállítás anyagában kevésbé hangsúlyos szerepet kaptak a tech-nológiai újítások, melyek először csak olyan szokatlan elemek bevonását jelentették, mint a ventilátorok Bruce Nauman 1970-es *Tread* (*Járás*) díszletében vagy Robert Morris fényoszlopa és a hozzá készített fényvisszaverő jelmezek az 1969-es *Canfield* produkció-ban. Később viszont ez a fajta nyitottság különféle testszenzorok, mozgásérzékelők, számítógépek bevonását is eredményezte, sőt az 1990-es évektől kezdve Cunningham számos koreográfiáját a Dance forms szoftver segítségével készítette.

Kérdéses, hogy a kiállításokra válogatott hatalmas anyag – a megszá-málhatatlan mozgókép felvétel ellenére is – mennyire alkalmas arra, hogy múzeumi környezetben mutassa be egy negyven évig működő táncársulat művészetét, munkásságát. A próbababákra ráhúzott jel-mezek révén – mint például Rauschenberg *Antic Meet* (*Bohóckodó talál-kozás*, 1958) előadáshoz készített, négy ujjal ellátott pulóvere – lehetetlen azok mozgásban játszott szerepét elképzelni: mostani bemutatási mód-juk csupán színük és faktúrájuk megismerését szolgálja. Időnként még a korai filmfelvételek is hátráltatják Cunningham és Cage törekvését, miszerint a befogadást minimálisan akarták manipulálni. A mozgás, a zenei és a vizuális elemek külön létezése azt a célt szolgálta, hogy a néző, intellektuális kapacitását mozgósítva – ha úgy tetszik: kissé megeről-tetve –, külön-külön figyeljen ezekre. Ezzel szemben a fotó és a videofel-vétel kivág, válogat, figyelmünket valamerre tereli. A filmfelvételek egy része Cunningham színpadhoz való viszonyát – mely szerint nem volt főnézet vagy központi hely – sem képes érzékeltetni, és így (a jelmezek-hez hasonlóan) dokumentumként van csak jelen. Ez alól már kivételt képeznek a későbbi *media táncok* névvel fémjelzett felvételek, melyek CHARLES ATLAS vezetésével,⁹ nem dokumentáltak, hanem a koreográfiai folyamat szerves részévé váltak. Az így készült felvételeket, melyek készítése során a kamera a színpadon szinte együtt mozgott a tánco-sokkal, vágásokkal tovább manipulálták. Atlas, akivel Cunningham 1974 és 1983 között dolgozott együtt, korábbi filmfelvételek összevá-gásából alkotta meg 2012-ben azt a kilenc csatornás videó installáci-óból álló hommage-át Cunninghamnek (*MC9*), amelyet most először állítottak ki az Egyesült Államokban.

A két kiállítást, melyet öt év előkészületi munka előzött meg, egy több mint 400 oldalas katalógus kíséri, melyben kurátorok és történészek tanulmányai, valamint kortárs koreográfusokkal készített interjúk találhatók. A két intézmény érdeme, hogy felismerve a mégoly nyi-tott kori koreográfusi életmű, a valamikori társulati repertoár, de egyáltalán a mozgásművészet múzeumi bemutatásának nehézségeit és ellentmondásait, a kiállítások időszaka alatt rendszeresen szervez-tek kísérőprogramokat, így például olyan táncelőadásokat, melyek-ben az egykori Cunningham társulatba tagjai is felléptek.¹⁰

⁹ Ld. <http://readwax.com/charles-atlas/> (Utolsó letöltés: 2017. június 24.)

¹⁰ A Merce Cunningham Dance Company – erről szóló rendelkezésének megfe-lelően – Cunningham halála után feloszlott.



inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület studio.c3.hu

ZÁVORSZKY-SIMON MÁRTON
Tömeg, 2016, háztartási festék,
vásznon, 150x200 cm





A gondolat tekintete

Miklós Gaál és iski Kocsis Tibor kiállítása



Budapest Galéria

1036 Budapest, Lajos utca 158.

2017. augusztus 2 – szeptember 10.

budapestgaleria.hu

