

Balkon

2016_4

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



16004

9 771216 889000

ISSN 1216-8890 880 Ft





BARANYAY ANDRÁS

Kis fekete önarcképek VI., 1978
fotó, vegyes technika, 20×13 cm
a Neon Galéria jóvoltából

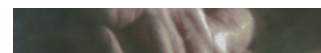
← i n s i d e e x p r e s s

BARANYAY ANDRÁS

Kis fekete önarcképek IV., 1978
fotó, vegyes technika, 20×13 cm
a Neon Galéria jóvoltából

Kis fekete önarcképek V., 1978
fotó, vegyes technika, 20×13 cm
a Neon Galéria jóvoltából

4



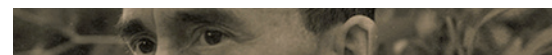
KÁROLYI ZSIGMOND
Egy tenyér ha halkán | Baranyay
András | 1938–2016

9



„...Mondjuk, ez egy ilyen szelíd
ember”
Baranyay Andrással beszélget
Hajdu István

14



SPULLER FERENC
Katekhón | Kompiláció két katolikus
hívő, Hugo Ball és a mellette
kitartó Emmy Hennings és Hennings
kislánya, Annemarie emlékére,
a DADA évfordulóján | 2.rész

21



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SPIONS
Hatvankettedik rész

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

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



26

FEHÉR DÁVID
Pernecky – ad infinitum



29

FORGÁCH ANDRÁS
Néhány jótanács László-Kiss Dezső
a *Ronda érintése* című kiállításának
megtekintése előtt



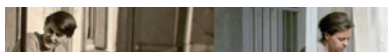
32

MAJSAI RÉKA
Lassú tér | *Mánia* | Benczúr Emese,
Imre Mariann, Szira Henrietta, Szij
Kamilla, és Tarr Hajnalka kiállítása



35

GADÓ FLÓRA
Bretagne a 21. században



37

PALOTAI JÁNOS
Tér- és idő-rekonstrukció kísérletek
állóképen | Cseh Gabriella:
Enteriörtörténetek

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZIPOCS KRISZTINA
szkriszta@c3.hu

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

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.
Levélcíme: 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



ARCTIC PAPER

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

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Egy tenyér ha halkan

Baranyay András | 1938-2016

1985 elején – BARANYAY biztatására – írtam egy flekknyi szöveget *Kezek* című kiállításának katalógusába.¹ Ezt bővíteni terveztem majd, hozzá méltó tanulmánnyá kidolgozni, de ebből semmi sem lett. Idézeteket gyűjtöttem egy dossziéba, vonatkozó kép-anyagot... Fel nem használt jegyzeteim közt tallózom most, próbálom szemelvényezni. Tehát az, ami az alábbiakban olvasható, nem kész szöveg és nem is alkalmi írás – nem nekrológ! Amikor ezeket fogalmaztam, András még élt, aktív alkotó és kedves tanár kollégám volt – s minthogy halálhíre kapcsán semmi értelmes nem jutott eszembe (negyvenhét év ismeretség után nehéz „okosnak” lenni!), rá emlékezve előszedtem katalógusait, levelezőlapjait és jegyzeteimet (cédulákat, füzeteket, fényképeket), majd megkísérelve rendezni a zürzavart („gyászmunka”), jobb híján elkezdtem letisztázni (gépbe írni), ami előkerült.
Kényszerű monológ. Idézet-csokor, leporolt „papírvirágok” a friss sírra.



Baranyay magát, saját kezét fotózza, de mindig olyan szögéből (nézőpontból), ahonnan ő maga normálisan sohasem láthatná. Mondhatni: tárgyilagos kívülállóként tekint magára, saját kezére. Valahogy úgy, mint aki önmagával sakkozik. Átül a „túloldalra” – „külső”, átellenes nézőpontot foglal el ekképp. Lényegében itt (ebben és ekként) segítség neki a fényképezés. A fotóapparátus annyi számára, mint vadásznak a kutyája. Vagyis fontos társa. Szemmel tartja és magára hagyja, instruálja, közben mindkettő csinálja a maga dolgát. Ezt nevezhetjük ideális együttműködésnek. Külön vannak, s közben mégis szoros a kapcsolat közöttük.

Ez a távolságtartó viszony, az ellenőrző rátekintés a képkalkoló gépre: rendkívül fontos aspektus; eszmeileg egy száznyolcvan fokos fordulatot eredményez. Gyakorlatilag azt jelenti, hogy voltaképpen bárhonnan nézhetek vissza (!) önmagamra. Ennek a (közvetett !) helyzetnek konzekvenciáit Tandori fogalmazta meg, mint evidenciát: „Minden hogy megváltozott, mióta elmozdulhatok nézéseem mögül.”

Vagyis effektíve, ténylegesen körbejárhatom magamat. Már két kép egy elmozdulást jelent. De több kép egymáson – és megáll a világ. (A cigaretta-füst tétovaságával mindazonáltal...)

Baranyay: „Azt mondhatnám, hogy alapvetően lusta természetem van, és harcolok ez ellen a lustaság ellen. Ennél egyszerűbben nem tudom megmagyarázni azt, hogy miért csinálom tovább.”

„... a fotó tök ugyanolyan, mint a festmény, szóval ugyanúgy semmi köze nincsen az objektivitáshoz. Én inkább más miatt használom, előbb már szó volt róla, hogy lehet, hogy egész egyszerűen csak a lustaság vitt rá. Szóval azt hiszem, hogy nem értesz félre, ha azt mondom, hogy nyugodtan meg tudnám rajzolni a képet, csak hát az tovább tart.”

„... ha előszedem a régi melóimat, aztán az öt évvel későbbieket, aztán megint öt évvel későbbieket, és egymás mellé rakom őket, az én számomra majdnem olyanok, mintha nem is én csináltam volna, hanem valaki egészen más. Én annyira képes vagyok idegennek érezni már magamtól, szóval olyan, mintha húsz évvel ezelőtt geometrikus absztrakt képeket festettem volna. Nekem legalább akkora különbség van köztük. Lehet, hogy ezt más nem látja, de a felnagyított litó képrészleteknek például nem tudom, mi közük van, mondjuk, a hátképekhez...”² Tehát: a fényképezés és a festés kapcsolata, viszonya (és persze az idő) a kérdés.

Azonosság és különbség (idegenség), közeledés és távolodás... – mihez is?

Hogy a fénykép mintha mindig a halálról szólna – valami végérvénnyel egyszer-s-mindenkorra „úgy maradt”, befejezett tény lett belőle – mégis, aforisztikus jellege okán hiányérzetet kelt, s

¹ Baranyay András: *Kezek*, Budapest Galéria, 1985. április 25 – június 16.

² Részletek Hajdu István interjújából. Az elbújt ember. Baranyay András. *Balkon*, 1994/4

(tudat alatt?) folytatásra biztat: így vagy úgy „bele kell nyúlni”, muszáj „manipulálni”!

Talán ott kéne kezdeni, hogy a *fotó paradoxona*: hiába a múmia, azt érzi az ember, még nincs készen. Tehát utánanyúl, nem engedi el, belenyúl, rárajzol – mielőtt szignálná mint művet. (A fotóművész ebben az értelemben bicsérdista, beéri a nyers kajával, nem tud a tűzről, nem akar főzni-sütni... Ez lényegileg a ready made-tudat, egy pre- vagy poszt-festészeti gondolkodás munkál itt (...) egy a festésztől érintetlen, tőle intakt tudat működik itt, nem munkálja meg a tárgyát, ismeretlen előtte a szakács-művészet tudománya – az átlagfotós olyan, mint az állatkerti majomgondozó: mindenféle zöltséget halmoz egy tálcára... – tálalja az ételt, minden macerás faxni, vagyis főzés stb. nélkül – à la natúr.

Összefirkálni egy üres felületet és belerondítani egy fotóba atavisztikus és egyben infantilis készítés. Egy utcai fogpaszta reklám plakátmosolyából kiretusálni a fogakat, tankönyv klasszikust átalakítani Jumurdzsákká, bajuszt rajzolni a Mona Lisának stb. – ismert primitív reakciók a szépre. (Arnulf Rainer életművében kimerítően exponálja ezt a problémát. Másrészt

vélhetően ugyanez a pszichés gyökere a fotomontázsoknak is: valami egész szétfarigcsálása (erről Erdély: „a rombolás mozdulataival építkezni”).

Eminensen az szól a fotó alapú „vegyes technika” mellett, hogy a képen már eleve van valami, s nem kell a világot (deflorálni?) ismételten előlről kezdeni, nem a semmiből indul az első lépés. Lájtos, akadálymentes indulás, a „nyitott kapuk” nem követelik meg egy „faltörő-koszos kezdet” megkívánta energia-ráfördítést. Baranyay makacs konzervativizmusa számtalan lehetőséget („receptet”) ismer, amivel feltámasztható a hulla... – megeleveníthető a fotó.

Baranyaynál érdekes (elemzendő!) a különbség a *fotó alapján* rajzolt korai kezek és a *fotó alapú* (a fényképbe BELE-, illetve RÁrajzolt,) „vegyes technika”-júnak mondott munkái között.

Az emblemikus, popos („méretes”) kéz-részletekben egy Seurat-féle hűvös klasszicizmus a lenyűgöző, Ingres-i impassibilité múzeumi levegője, tökélye, fénye dominál... Aztán bejön direktbe az „objektív kép”, maga a fotó, és a vörös vérlúgsó, meg néha picic kénmáj, eddig minden nagyon jól! De amikor mindehhez hozzáadódik a színesceruzás, szerény, spórolós rárajzolás – mint halk kommentár, dúdolás, motyogás –, úgy kezd munkáinak egyre inkább (lankás) „expresszionista” karaktere lenni.

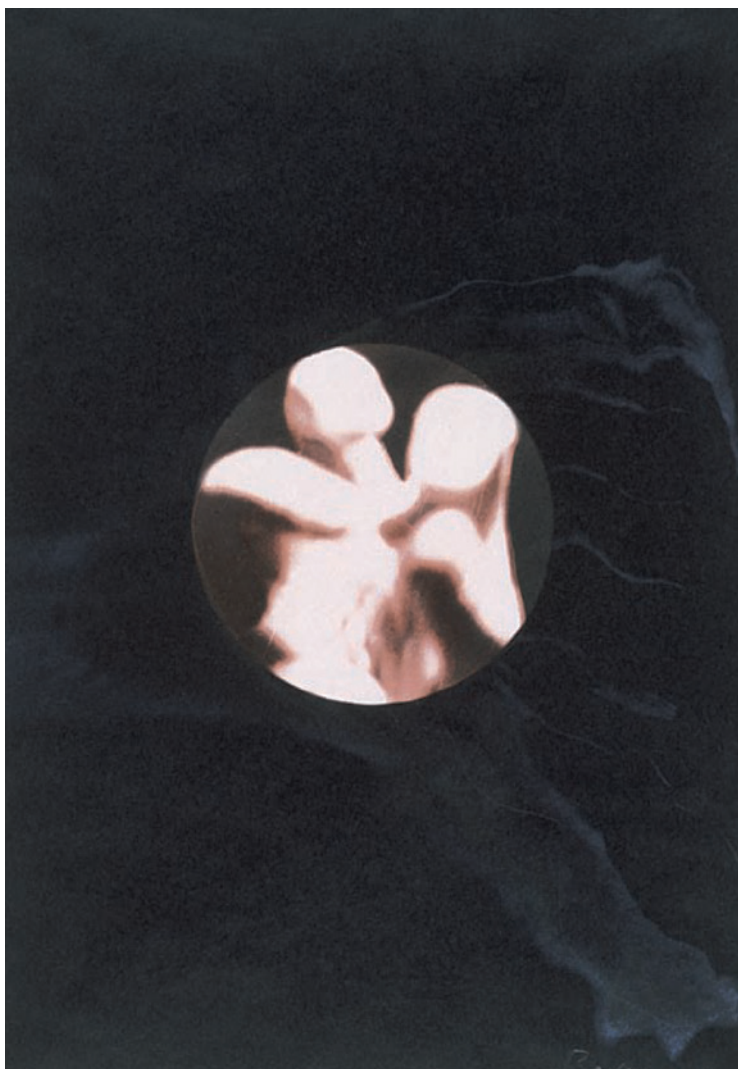
(„valami” az mi? – a kép/le/írás nehézségei)

Kéz 1-2., 1972, színezett fotó, 29 x 20 cm

Körülbelül két tenyérnyi, apró csészealjnál, kistányérnál kisebb kör alakú lyuk fekete mezőben, folytonossági hiány a végtelen éjsötét felületen – résnyi kilátás, valami lángként lobogó villanásnyi valamire. Ami (első látásra) leginkább úgy néz ki, mintha egy, a tenyér felől nézett jobbkez ujjait ábrázolná.

BARANYAY ANDRÁS

Kéz 1-2., 1972, színezett fotó, 29 x 20 cm



Két sötét „sík” satujában – mint a légy két ablaküveg között – exponálódik a légszomj, vagy... Mert mint az üveglapra nyomódó ujjbegyek kerekednek néhol ezen amorf, látens közéből kinövő, meggörbült „végződés” (végként?) Gyufagyújtásnyi sercenés csupán az egész kép, vakuvillanásnyi pillanat lett megörökítve itt, egy hirtelen fagyhalál megvilágosító fényességében.

E kerek keret/ek/ben mint távcsőben jelenik meg valami nagyon közeli: ujjak nyúlnak, hajlanak felénk. Csak sejtjük, egy tenyér itt a táj, amelyből bizonytalan, félénk kibújással ágaznak szétfelé ezek az erős fénytől vaksin hunyorgó (vakutól vakuló) barackvirág-rózsaszínű és állagú, csupasz embrió-karakterű, puhatestű organizmusok, meghatározhatatlan fajú ázalag(?) lények, meztelen mutánsok. Viziós valamik, amik egyszerre idézik a növényi-állati-emberi létformát, aleatorikus eleven alakulást. Klorofil-mentes növények, kopasztott-szörtelenített védtelen állati hámfelületek. Hol erotikus birkózást, hol bimbózást, hol medúzás lebegést – valami azonosíthatatlan albinó bánatot vélünk látni.

E tenyeres képek fonák mód beszűkített, kajüt-kilátásos, kivágott részlet voltakban is hihetetlen tágasságot sugallnak! Közben fényüket mintha felőlünk kapnák, anyagiságuk eliminálódik ebben a brutális vakító reflektorfényben – túl-exponált, kiégett film? Vagy csak a vörösvérlúgsó munkál itt, annak „gyengítő” hatása dematerializálta a semmit markoló kezét? Denaturált szex? Szubtilis, angyali erotika?

Ami előttünk van: egy kézfej (két) fotója, a tenyér felőli oldalról nézve. A lefényképezett kéz: jobbkeze, mely sem ökölbe zárulva, sem „kinyitva”(?) nincsen, e két szélső helyzet között mozdul, az ujjak közelednek egymáshoz, vagy távolodnak egymástól? – kideríthetetlen. E test-részlet – a régi némafilmekben áttűnésekkor alkalmazott – fekete körmaszk keretében jelenik meg, kvázi kilátásként, meglehetősen beszűkített kivágásban. A kéz képe erős kontrasztot alkot környezetével, abból igencsak „kiszól”, világít, mint az éjszakai égen a telihold. A „tárgy” kontúrja éles, mégis mintha életlenre lenne állítva az optika: a belső részek homályosak, lágyak, lehelet-lilák. Az ellentmondás okát a technikában valószínűsíthetjük: a fotó készítője vélhetően vörösvérlúgos utókezelésnek tette ki a már előhívott, fixált pozitív kópiát. Ezzel mintegy „visszaradírozta” és halványan-finoman rózsás-testszínűre színezte azt, az árnyékos (pontosabban: félszínű) helyeken. E képmódosító eljárás eredményeként, bár a mű vesztett plaszticitásából, s eltűntek részlet-rajzosságok, de elevenszerűbb lett a hozzáadott szín jóvoltából.

Efféle ős-kettősségekre épül eleve e Baranyay mű, mint például, a bevilágítás a vak-sötétbe: mert az, ami előhívja, láthatóvá teszi a témává tett tárgyat, saját kezét, a fény, vakító ereje folytán egyúttal szétbomlasztja, feloldja azt.

A művész mozdul: „radíroz”, visszavesz, roncsol, redukál – ezáltal *teljesít!*

Várt-váratlan többletek társulnak a szándékolt aktivitáshoz. Nem rögvest szembeszökő mozzanat, hosszabb töprengő szemlélődés után vettem csak észre magam is, mint fontos, jelentéshordozó momentumot (először elhanyagolható technikai tökéletlenségnek tűnt csupán), később vált jelentőssé...

Érzékelépszichológiai törvény: először oda nézünk, ami világos és/vagy mozog. Tehát a „főmotívumra” (ami, mint láttuk, itt és most ez a kézszerű alakzat). A továbbiakban kontextualizáljuk a látványt, figyelmünket a háttérre irányítjuk. Esetünkben konstatáljuk a hiányát, vagy inkább azt: itt a háttér és az előtér (a fekete paszpartu) ugyanaz! Pontosabban: a kép rányílik egy pindurt halványabb, lazább, de egyazonképp töksötét barlang-homályra. Ezzel még nem jutottunk messzire, viszont a kettő viszonyának vizsgálatkor feltűnik a mindkettőt egybefogó, egybefolyó amőba alakú (szerintem) fixir-folt! Ez felhőzi és vonja együvé az elő- és a háttér.

Ismét előlről: az első észrevételezés-értelmezés: fény a sötétben → ja, ez egy kéz! → „kerekbe-törve”, gépként brutális(?), akárha pogácsaszaggatóval artikulálnánk (tagolnánk) az élőhúst, ami az éppen rárontó rivaldafényben riadtan bizonytalanodik... – nyújtózna, s összehúzódzkodna, pulzálna, mint a szív. Szóval ilyesmi jut(hat)nak az ember eszébe, amikor egyszer csak megakad a szeme a „technikai hibán”, a fotóra rászáradt szabálytalan körvonalú vegyszermaradékon, ami persze tekinthető a véletlen akaratlan térképének (v.ö.: ólomöntés), de (és ez nem véletlen!) legjobban a cigarettafüstre hasonlít. Ez gomolyog elő a lyukból, s idézi meg a lassan múló időt, (...) egy visszahozhatatlan korszakot.

Amikor valamihez Baranyay hozzányúl – akár csak egy érintés erejéig – nem a felszín borzolódik (borzong), hanem ott úgy van valaki, úgy mozdul ő az „anyagban”, ahogyan a vízzel van a merített papírban.

Az első találkozás: Birkás Ákos vitt el hozzá a Damjanich és Rottenbiller utca sarkán lévő Stúdió műterembe, 1969-ben, ahol éppen a nagy köralakú kézrészlet-litóit csinálta. Odamenet, emlékszem, Ákos Baranyay főiskolai működéséről beszélt – kb.: rejtély és közben logikus mégis, hogy Badesz, aki annyira par excellence kolorista volt, csengtek, csillogtak a színei (a anyagul rajzszöggel lazán vakkeretre feszített vásznain, öreg-használt, tövig kopott ecsetekkel téve föl a festéket...), szinte öncsonkítón redukálta magát a fekete-fehér-szürke grafikára. A logikát nem igazán érttem, legfeljebb éreztem: ha valami könynyen megy, másba kell kezdeni.

(*maradékok montázs – cédulákról*)

Az élet = hosszú alvás, kisebb-nagyobb szünetekkel. Aztán egy pont után megszakítás nélkül. Csak azt már halálnak hívják. Felriadások (vö: Hl: Oblomov-apokrif, 96.)³ – („rianások”) – nézni, magam elé... – hova máshová?

...„látványunk felhőcsíkjai” (TD Kondorról).

Rückblick, retrospekció – bizonyos értelemben minden és mindenki VISSZANéz.

Kocsmában vagy otthon. Tertium non datur. Pontosabban: van, útban a kettő között. Séta. Ingázás az üres lakás és valamely vendéglátóipari üzemegettség között.

Verne, Satie, E.T.A. Hoffmann, Karamazov testvérek, Čapek... majd Kierkegaard és persze Hrabal...

Folyamatos „túlórázás” (képzőgimi, majd a főiskola), „várótermi” üldögélés, netán állongás.

Szokásom volt az olvasott könyveket jegyzetelni: kimásoltam mondatokat, netán bekezdéseket, s ezeket a cédulákat, cím-, illetve tárgyszavak szerint borítékokba, majd dossziékba rendeztem. Az egyik ilyen „gyűjtő-mapán” ez áll: „KEZEK Badesz-nak”. Ezt mindig terveztem elvinni, megmutatni neki. Teltek az évek, találkoztunk, de mindmáig újra meg újra elfelejtődött, s mint annyi minden más, elmaradt... (*most*

H. Wölfflin: „Minden formának megvannak a maga megjelenési módjai, amelyekben az értetőség maximális foka rejlik. Ezek közé tartozik elsősorban az, hogy a forma a maga teljes egészében látható legyen. Ennek ellenére senki

3 In: Hajdu István: *Előbb – utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak.* Orpheusz Kiadó, Budapest, 1999



BARANYAY ANDRÁS
Kéz részlet, 1970, litográfia, ø 36 cm

sem várná el, hogy egy sokalakos elbeszélő kompozíció valamennyi alak kezé-lába világosan kirajzolódjék, s még a klasszikus stílus sem értelmezte így a követelményt, mégsem elhanyagolható körülmény, hogy Leonardo *Utolsó vacsoráján* Krisztus és a tizenkét tanítvány huszonhat keze közül egyetlen egy sem »hanyatlak az asztal alá«. És északon ugyanez a helyzet. Ellenőrizhetjük ezt Massys antwerpeni *Siratásán*, vagy megszámlálhatjuk a végtagokat Joos van Cleve (Mária halálának mestere) nagy *Piétáján*: valamennyi kéz jelen van, és az északi művészetben ez még nagyobb jelentőségű, hiszen ilyesféle tradíció itt nem szolgált előzményül. Ezzel szemben jellegzetes ellenpéldaként hozhatjuk fel Rembrandt oly tárgyilagosan megkomponált csoportos képmását, amilyen a *Staalmeesters*: ezen a festményen a hat alak tizenkét keze közül csak öt látható. Ekkor már a hiánytalanul ábrázolt jelenség a kivétel, vagyis éppen az, ami azelőtt a szabály volt.”

Az érthetőség maximális foka... – akár csak egyetlen kéz, akár csak kivágatban, de rajzolódjék ki világosan!

„Hogy megmagyarázzam az olvasónak, milyen dolgot is értek az érzéki adaton, csak arra kell kérnem, hogy nézzen a saját jobb kezére. Ha ezt megteszi, akkor képes kikeresni valamit (és hacsak nem lát duplán, akkor egy dolgot), amivel kapcsolatban megértheti, hogy – első látásra – természetes azt feltételeznie, hogy ez a dolog azonos, ha nem is egész jobb kezével, de felületének azon részével, amelyet ő aktuálisan lát, (egy kis elmélkedés után) azonban beláthatja azt is, hogy kérdéses, vajon ez azonos lehet-e a szóban forgó jobb kezének felületével.” (G. E. Moore⁴)

4 In: Márkus György – Tordai Zádor: *Írányzatok a mai polgári filozófiában*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 410.

Innen nézni Baranyay – különböző időkből való – kezeit! Hogy mit lát, mit kezd a kézzel, a kéz látványával, és hogyan kezeli azt? S hogy milyen végtelenül bonyolult a látszólagos egyszerűség!

„...Hol az én kezem? Az a sima, Fehér, lerágott körmű kéz? Mintha teniszcipős, Khaki-nadrágos alakot látnék: ott áll Üres kézzel; felé nyújtom üres Kezem, üresen húzom vissza, de Ürességem az övére cseréltem, megvan Az Elveszett Világ, az „Eltűnt” s „Megkerült” Rovatban – olvashatatlan hirdetései Lelkemben szóról-szóra *világlanak*: ELVESZETT – SEMMI. HIÁNYZIK – SEHONNAN JUTALOM – NEM JÁR. S kezem boldogan szorongatja e Semmit, amiért nem jár jutalom.”⁵

„S csak ültél, és az asztalon szelíden Összebújt tenyereid közül halkán S fehéren nőtt a bánat lápvirága...”⁶

Stendhal írta (ha jól emlékszem): „kezet akarok fogni és egy fakezet találok”. Visszalapozok a könyvben (*Az itáliai festészet története*), de nem találok, viszont a 382. oldalon a következő döbbenetes mondatot olvasom Michelangelo kapcsán: „Hogyan lehet létrehozni a rettegést egy kar alakja révén?”

Kávéházi jelenet a Musil-regény elején: Törless figyelme Beineberg barátja ujjait, amint cigarettát sodornak és aztán néha-néha kinéz az ablakon, közben lassan esteledik... Volt rá eset, nem kevésszer, hogy amúgy spontán rácsodálkoztam erre-arra, például Baranyay Bandesz kezére, egy gesztusára, egy mondatára, s ehhez mindig társult valahogyan az éppen adott ilyen-olyan kilátás. A változatos tematikumok utólagos rekonstrukcióját meg sem merem kísérelni... – és különben is: mintha lényegibbnek tűnne az a meghitt csönd, amelybe esetleges szavaink ágyazódtak, amiből kinőttek, s amiben elhaltak.

... konzervatív nosztalgia(?): kapaszkodni a római Museo Baraccóban látott diszkoszba, Diszkobolosz-töredékbe! Egy tökéletes tondó, mint torzó: Myron szobrának részlete, véletlen maradvány, kerek töredék, egy szabályos kör alakú nagy márvány-„medál”... remekül megáll – a mából nézve: teljes műként – önmagában. Ez a diszkosz behajlítva az időbe, hozta magával az őt már soha el nem engedő kezét – csuklótól hiányzik a meztelen férfi figura... – s tény

5 Randall Jarrell: *Az elveszett világ nyomában*. A „Döntés életre-halálra” kötetben, Tandori Dezső fordítása, Európa Kiadó, Budapest, 1972)

6 Tóth Árpád: *Kialvó krátert* (1910)



BARANYAY ANDRÁS
Kéz fekete háttérrel, 1982, fotó, vegyes technika, 36 x 25 cm
a Neon Galéria jóvoltából

(hogy Cifka Pétert idézzem, ki is egy Rodin szobor kapcsán mondotta:) „a törésfelület hiányt revelál”.

Kétnézetű érem: az ujjakkal csipkézett ellentett oldal... ha lehet, még különösebb látvány. E dupla kettősség ad absurdum kerekded tökélyel, tömören és abszolút pontossággal (és persze per tangentem!) talál telibe valamit... – a manualitás mítoszát, viszonyunkat a tárgyakhoz, vagy mást, amit megfogalmazni képtelenség.

És ezt az ókori gömbölyű márvány-torzót látva, nem lehetett nem Baranyay köralakú kavics-idejű kéz-részleteket ábrázoló kőrajzaira gondolni.

Végül utóirat (tanulság?) gyanánt, alternatív mottó-választék, két idézet: Hamvas Béla: „Klasszikus művészetet csak az csinálhat, akinek élete köralakúan befejeződik.” Erdély Miklós: „A pokol jele: kör, a mennyé: az egyenes.”

És a legvégén, befejezésül (a leletmentés, retrospektív „háttér-satírozás” után) jöjjön végre az 1985-ben megjelent szöveg.

„MINDEN ÖSSZEJÖN”

Antonioni affektálnak tűnő jólfésült film-fikcióit olvasom: „A hullákkal, a cafattá, péppé lett hullákkal nincs mihez kezdeni. Hacsak ezzel a két ujjal nem, itt a mező szélén, a tenger felőli oldalon. Az ujjakhoz egy darab kézfej is tartozik, meglepően tiszta férfikéz, és az ujjak fehér műanyag kávéskanalat szorongatnak. Finoman behajlanak, és lefelé fordítják a kanálkát, úgy ahogyan kavargatni szokás. Lejjebb, a csésze helyén vérfolt virít, mintha ebben a helyzetben logikusabb volna kávé helyett vért kavargatni. Épp ettől a logikától, ettől a hétköznapiságtól olyan dermesztő a kép.”

Az elképzelt repülőgép-katasztrófa e morzsájánál – gondoltam – mennyivel szomorúan valószínűbb Baranyay tavalyi kéz-képei, kiskanál és vér nélkül a goyás térben: hús, apró aréna szórt fényében *kitéve*, nagy sötét négyzetforma semmi alján.

(Másnap kapom a baráti megbízatást erre az írásra.)

„ESEMÉNYHORIZONT”

Mint egy élettörténet perforációi, „fekete lyukká” gyógyult sebek jönnek elő – e munkákat újra kézbevéve – Baranyay fura, fanyar humorú anekdotái közül a „*kezelhetetlenek*”.

1944. Az ostrom alatt egy katonakórház pincerendszerében élnek, játszanak, nagyokat röhögnek öt éves öccsével és a velük egykorú, rácsos ágyban élő kezetlen-lábatlan kisfiúval, akinek maguk közt Csonki a beceneve. Néha feljutnak az emeletre, s egyszer kigöngyölítenek egy gézbe fáslizott valamit, egy amputált kart, amit bizonyára a lövöldözések miatt nem vittek el.

1956. A metróépítkezés palánkja tövében lát egy sör-sárga-színű kéz-részletet. Hazamegy, lerajzolja, azután elfelejti.

1965. Főiskolai festő, majd restaurátor stúdiók után fotósorozatot készít a vágóhídon. Míg a kis szürke fényképeket nézegettem, Baranyay mondta hozzá a színeket: „*a keramit-kocka sárga, a marhák fehérek voltak, a vér nagy vörös tócsákban* – széles gesztussal mutatta, bagatelizálva az élményt – *szép volt!*” Nem is csinált ezekkel a fotókkal semmit, csak eltette őket.

Az 1969-es körformába rajzolt kezek klasszicizmusa óta képei háttérében ott van, végig kísért Géricault, kupacba halmozott végtagokat ábrázoló festményeivel, az igaz *nature morte* – csend, élet...

Cigaretázunk, beszélgetünk, kiürítjük a hamutartót.

LÁTHATATLAN AKADÁLYTól torlódó állóképek, elmozdulások végtelen tágas pillanatai szervesülnek tengermélyi csupasz alakulásokká, a hűvös dokubrom elevenedik, fel-színesedik a ceruzától – Baranyay átrajzolja, korrigálja a tenyér vonalakat, és közben néhol a bonnard-os kolorit: zúzódások színevéltározása.

„... Mondjuk, ez egy ilyen szelíd ember”

Baranyay Andrással beszélget Hajdu István*

☉ **Hajdu István:** Franciaországban az akadémikus zöld frakkban jár és a társadalmi ranglétra tetején áll. Magyarországon se egyik, se másik, de azért mégis paradox helyzet, hogy te, aki még a ranglétrát sem akard tudomásul venni, és minden képed az inkognitót, a rejtőzést közvetíti, most akadémikus vagy. Mit kezdesz ezzel?

☉ **Baranyay András:** Úgy tekintem, hogy ez egyszerűen csak az öregedéssel jár együtt, ami ellen úgy próbálok hadakozni, hogy félévente elolvasok egy Verne-regényt, nemcsak azért, mert Vernét most is nagyon szeretem, hanem, mert ez előhoz az ember tudatalattijából olyan gondolatokat, amiket annak idején gondolhatt, gyermekkorában, amikor ezeket a könyveket olvasta. Mást nem tudok erről az egész akadémikusságról mondani; az ember szerez magának egy csomó irigyet, és kellemetlen érzés különben is, mert nem maradhatok elbújva.

☉ **HI:** Nekem csak azért furcsa, hogy te Vernét így szereted, mert a Verne-figurák hihetetlenül ambiciózusak: mindenki fölfedez, megold, túlél, egyszóval az exhibicionizmusnak és az ambíciónak igazi, nagy XIX. századi példáit mutatják. Benned meg az ambíció egészen másképp működik.

☉ **BA:** Ezzel a te Verne-értelmezéssel egyáltalán nem értek egyet, ha én elolvasom a *Hatteras kapitányt*, aki kisgyerek korától mást se akar, mint eljutni az Északi-sarkpontra, de épp ott egy működő vulkánt talált, és nem tud odaállni és kitűzni egy zászlót, ha én ezt elolvasom, akkor azt mondom, hogy a fene fog arra törekedni, hogy eljusson az Északi-sarkra, úgyse lehet oda eljutni. Én inkább hajlok a lustaságra, nem bírom elviselni a rettenetesen

tevékeny embereket, mindig az az érzésem, hogy azok semmire nem képesek koncentrálni, odafigyelni, mert örökké csak mozogniuk és tevékenykedniük kell.

☉ **HI:** De azért a *May Károly* indiános könyveit is olvasod, pedig ott aztán igazán tevékenyek a figurák.

☉ **BA:** Néha elolvasom, de azt tényleg csak nosztalgiából, szeretni nem szeretem, mert az aztán egy rossz író, nem úgy, mint Verne, dilettáns és emberileg is... De hát csak el kell újra olvasni.

☉ **HI:** Most mondtál egy szót, amit én ugyan nagyon utálok, de azért kulcsszó: a nosztalgia. Neked mi iránt van nosztalgiád?

☉ **BA:** Az embernek a múltja iránt lehet csak. Nekem a gyerekkorom iránt. Nem lehet boldog időszaknak mondani, tudom is, hogy a szüleimnek borzalmas volt, az ostrom, aztán a rákosizmus, '56, amikor érettségiztem, de én azt mondom, hogy gyönyörű gyerekkorom volt. Szegények voltunk, a papám anyakönyvvezető volt, de 1949-ben kirúgták, mert – jóllehet református volt – ő volt az egyetlen ember az egész előljáróságon, aki nem írta alá a körözüvényt, miszerint Mindszentyt föl kell akasztani, és aztán segédmunkás volt meg mindenféle. De az összes többi osztálytársamék is szegények voltak, akkor ez valahogy nem volt divat, hogy minél több pénzt keresni. De voltak halott, üres telkek, dzsungel a mi számunkra, ott lehetett hason csúszni, télen állandóan szénszünet volt, minden iskolaudvar föl volt locsolva, reggeltől estig korcsolyáztunk. Nosztalgikus, ha azt is mondom, hogy akkor télen még hideg volt.

☉ **HI:** Most is előfordul azért.

☉ **BA:** De akkor úgy volt hideg, hogy nulla fok alatt volt állandóan.

☉ **HI:** Gimnáziumba a képzőművészetibe jártál, ugye? Miért pont oda?

☉ **BA:** Mert a mamám is odajárt egy ideig. Meg nagyon szerettem rajzolni, az egész osztálynak én csináltam meg a rajz házi feladatát, a sajátomat már csak reggel csaptam össze a suliban, úgyhogy ők ötöst kaptak, én meg mindig hármat, a tanár azt mondta, hogy ez egy vacak.

* 1994-ben elhatároztuk, hogy hetente találkozzva, „csak úgy” magnóra vesszük beszélgetéseinket (locsogásunkat). Nem volt vele célunk, látszólag. Húsz éve ismertük egymást, nagyon sok időt töltöttünk együtt, s én rendkívül sokat tanultam tőle – nem egészen titokban arra számítottam, ennek valami nyoma marad... A (még hetilap) *Beszélő*ben megjelent interjú „különlegessége”, hogy Baranyay arcképe – azt hiszem – ekkor került először és utoljára újság címlapjára. *Beszélő*, 6. évfolyam, 12. szám. A beszélgetések más részletei a *Balkon* 1994/4. számában jelentek meg *Az elbújt ember* címen.



BARANYAY ANDRÁS
Önarckép A.S. emlékére, 1976, fotó, vegyes technika, 36 × 25 cm
a Neon Galéria jóvoltából

☞ **HI:** Milyen volt akkor a képzőművészeti gimnázium?

☞ **BA:** Hát, gondolom, mint minden más iskola, csak sokkal szigorúbb. Nem volt szabad elkészni, ha valaki késett, azt a portás fölírta, és délután jelentkezni kellett az igazgatónál, aki a háború előtt szocialista festő volt, Nolipa István Pálnak hívták, aztán pesterzsébeti rendőrkapitány lett, utána odahelyezték igazgatónak, és '56 után, azt hiszem, megint rendőrkapitány lett. Nála kellett jelentkezni annak, aki késett, és annyiszor tíz percet ülni a szobájában, ahány percet késett, ő meg fölolvastott a *Volokalamszki országútból* büntetés gyanánt, már akkor se értettük igazán, hogy ezzel végül is kit büntet, a későn jövőket vagy saját magát. Különböztet mindenkit elvtársnak szólított, és közben tegezte. „Bagoly az elvtárs, hogy huhogsz?” – kérdezte a barátomat, amikor az egy nagyot böfögött épp az igazgatói iroda előtt, mert nagy divat volt, hogy jó hangosakat böfögünk, amikor eszünkbe jut. És beírta az ellenőrzőjébe, hogy „Értesítem a k. szülőt, hogy fia a folyosón hangosan huhogott, legyenek a segítségemre a nevelésben, mert különben más úton fogom eltávolítani.” Azt a szót, hogy böfög, nem merték leírni, nem tudom, miért, ezt trágár szónak tartották. Na, de ez anekdota. Amit lényegesnek tartok, hogy a rajzolásban rettentő keményen azt kellett csinálni, amit a tanár szigorúan parancsolt, senki agyában meg nem fordult volna, hogy valami mást csináljon. Az első félévben fából készült geometrikus tárgyakat rajzoltunk, kockákat, hasábokat, satírozás nélkül, amikor gömböt rajzoltunk, akkor a rajzlapra egyszerre egy nagy kört kellett rajzolni, amit a tanár leellenőrzött körzővel. Aztán a második félévben az egészet kezdtük előlről tónusozással.

Most, hogy ott tanítottam pár éve, ezt egyszerűen lehetetlenség lett volna a gyerekekkel megcsinálni. Amikor én az első órán egy ilyen tárgyat akartam eléjük rakni, elkezdtek nyivákolni, hogy ez milyen unalmas, ezt hogy utáljuk. Akkor összeszedtem pár, a büfében elhajigált műanyag poharat, azokat összeraktam valahogy, és azt mondtam, most csendéletet rajzolunk, jó? És akkor rettentő boldogok voltak, eszükbe se jutott, hogy azok is hengerek. Mi csak a második év első félévében rajzoltunk gipszfejeket, aztán év vége felé jött a csendélet, drapéria előtt egy köcsög meg egy alma, utána a portré, és negyedikben az akt. Vagyis egy rettentő szigorú rendszer szerint történt minden, ami ellen aztán a főiskolán föl lehetett lázadni; Bak Imre vagy Nádler akkor absztrakt képeket is csináltak...

☞ **HI:** *Ti pedig, Lakner, Méhes, a naturalizmuson túlemelt, túlcúsztatott realizmust valósítottátok meg valamiképp, talán ugyancsak erre az ostoba, porosz drillre való reakcióképpen.*

☞ **BA:** A mostaniak, szegények mi ellen tudnak lázadni? Ez az örömük sem maradt meg, a főiskolán mindenki azt csinál, amit akar. Én gimnazistaként imádtam az impresszionistákat, kis pasztellokat rajzoltam, egy barátommal operadíszleteket terveztünk a pad alatt, az 1955-ben, negyedikes koromban megjelent gimnáziumi művészettörténet-könyv utolsó fejezete viszont a rothadó imperializmus festészetéről szólt, és ennek kapcsán egy Cézanne-képet elemezték, hogy Cézanne torzította az ellipsziseket, és ezzel félrevezette a munkásokat.

☞ **HI:** *Akárhogy is szomorú történet, de azért a gimnáziumi emlékeid idilliek; a politika csak ennyire szűrődött volna be?*

☞ **BA:** Körülbelül. Azért előfordult, hogy egy osztálytársunk egyszer csak előszedett a zsebéből egy pisztolyt, sutyiban megmutatta, és azt mondta, hogy „azért vigyázz ám, hogy miket beszélés!” És aztán egyszer csak megjelent az iskolában ávós egyenruhában, kiderült, hogy a bátyja ávós, és tőle lopta a pisztolyt meg a ruhát, mert tetszett neki, az osztályfőnöknőnk meg szólt Nolipa elvtársnak, hogy ez neki kicsit furcsa, hogy gyerekek ávós egyenruhában jönnek be az iskolába. A srác aztán többet nem jelent meg, kizárták az iskolából. De bevallom őszintén, hogy nekem '56 október 23-ának estéje is csak azt jelentette, hogy rettentő pipás voltam, mert úgy volt, hogy a rádió közvetíteni fogja a Lohengrint, az volt a rádióműsorban, és nem közvetítette, nem működött a rádió. Mentem haza a Kőbányai Gyógyszergyárból, mert akkor, érettségi után ott dolgoztam, jöttem keresztül a Kálvin téren, és mindenkit megkérdeztem, hogy mi van itt, és mindenki rettentő mész volt, elfordult, nem válaszolt és a vállát vonogatta. Bementem a Múzeumkertbe, nagy tüntetés volt, aztán jöttek az ávósok, és könnygázgránátokat

kezdték hajjgálni, és mikor már semmit nem lehetett látni a könnytől, akkor fölszálltam egy villamosra, hazamentem, és nem adták a rádióban a Lohengrint. Hát bocsánatot kérek, de nekem ez volt október 23-a. Amikor aztán két vagy három nap múlva volt az a sortűz az Országháznál, akkor odamentem kíváncsiságból. Megvan még két rajzom, amit csináltam, vázlat alapján rajzoltam még aznap délután. Ott láttam például a járdán egy puszkagolyó által letépett kezét.

⊕ **HI:** Az ostrom alatt is láttál hullákat, '56-ban is. És a képeiden rengeteg folytatás nélküli kéz, arc, testrész van. Azért, mert megmaradtak benne a történelemnek ezek a kegyetlen megnyilatkozásai, vagy mert mintegy végrehajtottad ezeknek az elveszített tagoknak az „üzenetét”?

⊕ **BA:** Azt hiszem, egyik se. Én hatéves voltam az ostrom idején, a Honvéd kórház pincéjében voltunk, szaladgáltunk a folyosón, és tudtuk, hogy akinek újságpapír van a fején, az meg van halva. Az nincs. Mondhatnám, az ember hozzá szokott ahhoz, hogy ilyen az élet. Hogy vannak szörnyűségek. Az elemi iskolában voltak osztálytársaim, akiknek kezük-lábuk hiányzott, ahhoz is teljesen hozzászoktunk, aztán mászkáltunk az utcán, hol itt, hol ott volt egy föl nem robbant gránát vagy bomba, mi gyerekek persze csak puszkagolyókkal hülyültünk, hozzá kellett vágni egy követ, és akkor csattant egyet. És még valamit a halálról: nekem nyolcéves koromban volt egy tüdőgyulladásom, akkor még Magyarországon nem volt penicillin, negyven-negyvenegy fokos lázam volt, a láz kilenc napig tartott, akkor megszűnt, egy napig várni kellett, ha nem jött vissza, akkor meggyógyult az ember, ha visszajött, akkor már lehetett a temetkezési vállalkozónak telefonálni. És nagyon jól emlékszem, hogy én teljesen belenyugodtam, hogy meg fogok halni. A papám megkérdezte, hogy szeretnék-e valamit, és egy pici kis, három-négy kocsiból álló favonatot kértem, aminek forogtak a kerekei, a trafikokban lehetett kapni. És szegény elment, a környéken sehol nem talált, Pesten vette valahol, hozta, odatette az ágyam mellé, és akkor én ránéztem, és azt mondtam, hogy köszönöm szépen, de úgyis mindegy most már, én már sosem fogok játszani. Határozottan éreztem, hogy meg fogok halni, nem filozofáltam rajta, hiszen ahhoz még kicsi voltam, nem tudtam, hogy az milyen, a halál, de hogy talán nem fogok élni.

⊕ **HI:** És ez nem szerep volt az olvasmányaidból? A kis gyufaáruslányt már biztos olvastad akkor?

⊕ **BA:** Nem volt szerep. Különböleg meg még valami: nem is értem, hogy miért, mert most már egyáltalán semmi hajlandóságot nem érzek magamban a kalandokra, de a gyerekkorom a rémséges kalandok hajkurászásában telt. Hárman-négyen jó barátoknak az volt a mániánk, hogy csatornában mászkáltunk,



BARANYAY ANDRÁS
Kéz, 1., 1983, ofszetnyomat, 30 × 42 cm
a Neon Galéria jóvoltából

a Farkasréti temető végétől indult egy mély árok, ami aztán esővíz-levezető csatornaként bement a föld alá, és valahol a Gellért térnél megy be a Dunába, egyszer azóta megnéztem egy térképen. Mi bemásztunk, volt nálunk fáklya, a szemétből összeszedett Bergman-csőveket használtuk erre, és mentünk végig, már rettentő jól ismertük, hol lehet visszamászni. Tízcentis víz volt az alján, néhol három-négy méteres darabokon le kellett csúszni, néha aztán derékig vízbe jutottunk. Egyszer egyedül mentem, se zseblámpa, se fáklya nem volt nálam, töksötét volt az egész cső, csak nagy nehezen tudtam hason előrecsúszni, mint egy giliszta, és egyszer csak rám jött valami borzasztó félelem, hogy kész, most halálosan elfáradtam, nem tudok továbbmászni, itt fogok elpusztulni ebben a sötétségben, soha nem is fognak megtalálni. Aztán mégis összeszedtem magam, és akkor elkezdett valami halvány fény derengeni előttem, és végül kimásztam, éppen ott, ahol eredetileg elképzeltem. Hát ez megint a halál...

Ilyesmire most már soha nem vetemednék, mint ahogy arra se volnék képes, mint amikor restaurálás közben félig lebontott állványokon, egy szál palló közepén álltam húsz méter magasan, hogy valamit még kiretusáljak... most már, ha egy rendes, biztonságos létrára föl kell másznom, akkor is be vagyok tojva. Rettenetesen megváltoztam. Egy csomó dolog, ami gyerekkoromban vonzott, most nemhogy nem érdekel már, hanem pontosan az ellenkezője érdekel. A színház iránti rajongásom is: gimnazista koromban rengeteget jártam operába meg színházba, most már egy operát szeretek inkább meghallgatni, a színháztól meg egyszerűen irtózom. Rémes dolognak tartom a színészetet, idegen tőlem.

⊕ **HI:** Ezzel azt mondod, hogy irtózol a magamutogatástól; a képeiden a háttal állás, az átrajzolt arcképek, az elfordulás – ez is mind inkognitó. Ugyanakkor meg azért mégiscsak szeretsz szerepelni. Tanítasz például hat-hét éve, hát az is szereplés.

⊕ **BA:** Nem igazán a szereplés vágya volt az, ami rávett arra, hogy elmenjek tanítani, hanem inkább ez a gyerekkor utáni vágy. Hogy milyenek ezek a mai gimnazista gyerekek? Szóval valami kis inspirációt vártam ettől, amit szerintem meg is kaptam. Az embernél, legalábbis nálam, az öregség tudata szinte egyszerre jön. Nem azt éreztem, hogy most vége a fiataalkornak, aztán jön az élet delelője, aztán annak vége, kezdődik az öregkor, annak is van kezdete, közepe, vége, hanem úgy hirtelen: az ember egyszer csak úgy rájön.

⊕ **HI:** Mikor?

⊕ **BA:** Én úgy ötven felé éreztem meg. Addig abban a hiszemben éltem, hogy húsz-, harminc-, negyvenéves vagyok, de ez egy kornak számít. És egyszer csak rájöttem, hogy nem, most már egy másik kategóriába tartozom.



BARANYAY ANDRÁS
Körték – Hommage à E. Satie & Francisco Zurbaran, 1982
vegyes technika, papír, 27,5 x 39,5 cm | a Neon Galéria jóvoltából

⊕ **HI:** *És ez fájdalmas volt?*

⊕ **BA:** Igen.

⊕ **HI:** *De mit éreztél?*

⊕ **BA:** Észrevettem a fiatalokon, hogy azt gondolják, „ez egy vén trotty”. Meg a fordítottját: hogy ez előtt illik meghajolni, tisztelni az öregsége miatt. És mind a kettő zavart. Én nagyon jóban voltam a gyerekekkel, jól kijöttem velük, de arra rájöttem, hogy haverkodni nem lehet a tizenévesekkel: van, amiben bizalmasak velem, és van, amihez én már öreg vagyok, és már semmi közöm.

⊕ **HI:** *És szerettek a tanítványaid?*

⊕ **BA:** Azzal a bizonyos tanári nárcizmussal nagyon könnyű elérni, hogy megszeressenek. Ha én mindenkinek ötöst adok, ha valaki el akar kérdezni, és én elengedem, akkor persze, hogy jó fej leszek, és szeretni fognak. Ezt én nem akartam ilyen módon, ez nem érdekelt, nem törekedtem erre.

⊕ **HI:** *Hát akkor mi volt a fontos neked? Hogy mit lássanak belőled?*

⊕ **BA:** Én szabadon akartam őket engedni, úgy, hogy kijöjjen belőlük az igazi természetük. Nem akartam rájuk tukmálni semmit. Aztán az egyik év végi kiállításunk után az egyik kollégám azt mondta, hogy ez az osztály aztán tagadhatatlanul olyan, mint te vagy. Hogy nagyon őszinték, hiányzik belőlük minden erőszakosság, minden akarnokság, túl lágyak, olyan érzelmesek, meg bensőségesek meg líriaiak... Akkor ezen úgy elgondolkodtam, meg is néztem a melóikat ilyen szemmel, és rájöttem, hogy ebben tényleg van valami. Hogy eszerint tényleg valami hatással voltam rájuk, holott ezt én igazából nem akartam. De hát figyelik az embert, én még észre se veszem, hogy ki van bomolva a cipőfűzőm, ők már mondják, hogy a tanár úrnak kibomlott a cipőfűzője. És akár tudatosan, akár tudat alatt, de megérik, hogy mondjuk, ez egy ilyen szelíd ember. Az iskola persze nem arra való, hogy valami precíz, közvetlen tudást adjon, nem kell az embernek kockát rajzolnia művész korában, én se rajzoltam azóta, hogy oda jártam. De valami sokkal tágabb értelmű tudást adhat, vagy inkább a tudásra való képességre nevelheti az embert.

⊕ **HI:** *Most térjünk vissza időben oda, hogyan lettél te főiskolás? Felvételiztél az érettség után?*

⊕ **BA:** Felvételiztem, ott származás szerint adták a pontszámot, én tisztviselő származású voltam, az nem volt olyan nagy baj, nem volt kizáró ok, de csak minimális pontot adtak rá. Voltak ott rengetegen olyanok is, akiknek a faluban a tanácselnök látott egyszer ceruzát a kezében, és fölkiáltta őket felvételizni, rajzoltak egy aktot, és a közepén, már bocsánatot kérek, de egy olyan izé volt...

egy rombusz volt odarajzolva. Halál komolyan így csinálták, gondolták, ezt így kell. Ők aztán a második fordulóban már nem voltak ott, de szigorúan csak húsz embert lehetett fölvenni, és engem átírányítottak az Egri Tanárképző Főiskolára. Én meg azt gondoltam, hogy tanár aztán a bűdös életben nem leszek, inkább felvételizek még egyszer. Addig a papám, aki az Egyesült Gyógyszergyár kőbányai telepén dolgozott, odavett segédmunkásnak a raktárba. A kollégáim fele cigány volt, hamar összehaverkodtunk, havonta kétszer adtak munkaruhát, két hétre egy fehér köpenyt, két hétre egy kékét. És amikor fehér köpenyben voltam, akkor a cigányok mindig azt mondták, hogy doktor úr, amikor meg kék munkásruhában, akkor Bandika voltam, ez így váltakozott. Nem sok dolga volt az embernek, mértük ki a gyógyszereket, csomagoltuk, egy kis kocsin toltuk a rendeléseket a főépületbe, takarítani kellett, meg az árut, például cukros-zsákokat, behordani. Harminc kiló volt egy zsák, egyszer még hármat is vittem egyszerre, becsületszavamra. A papám régi vágású ember volt, ha látta, hogy napozunk az udvaron, mert bekentük magunkat kakaóvajjal, úgy hamar le lehetett sülni, akkor rám üvöltött, hogy nem fogsz itt lógni, disznó, és átvart a kazánházba salakot hordani. De jókat tudtam beszélni a fűtővel. Behívtak aztán sorozásra, november elsejétől kellett volna bevonulnom katonának, de akkor épp nem létezett Magyar Néphadsereg, ezzel úsztam meg a katonaságot.

⊕ **HI:** *A forradalom alatt nem jutott eszedbe, hogy disszidálj?*

⊕ **BA:** Találkoztam egy kollégámmal, megbeszéltük, hogy elmegyünk Dél-Afrikába, neki ott volt valami nagybátyja, és ott aztán abszolút jól fogunk élni, össze is pakoltam egy hátizsákba, hogy megyek le a Déli pályaudvarra, aztán azt mondtam, hogy nekem nincs kedvem disszidálni, és nem mentem le a pályaudvarra mégse. Az a srác elment, biztos nagyon jól megvan ott, én nem hiszem, hogy képes volnék. Az egyetlen hely, ahová szerettem volna kimenni élni, az Prága, imádom azt a várost, a cseheket, a művészetüket.

⊕ **HI:** *Végül is hogy könyvelted el magadban '56-ot, mi volt a viszonyod a forradalomhoz?*

⊕ **BA:** A mamámnak volt egy darab belésvászná, erre én tussal kis Kossuth-címereket rajzoltam, azt hiszem, akvarellal kiszíneztem, szétvagdal-tam négyszer-négy centis darabkákra, és emlékszem, mentem délután a Márvány utcában, és minden szembejövő embernek a markába nyomtam egyet. Ha te erre megkérdezed, hogy ezt én miért csináltam, azt mondhatom csak, hogy fogalmam sincs, se előtte, se utána nem csináltam ilyesmit, nem emlékszem, hogy részt akartam volna venni politikai ügyekben. Nem tudom, miért csináltam, csak úgy. Valószínűleg valami célom volt, hiszen otthon megcsináltam ezeket

a címereket, aztán szétesztogattam, hát egész biztos, hogy valami célom volt ezzel...

⊕ **HI:** A cél. Most megint mondtál egy szót, ragadjunk le ennél. Mert a te képeidnek, abban az értelemben, hogy kifejezzenek érzelmeket, gesztusokat vagy egy mentális állapotot, nincs céljuk. Az én értelmezésemben egyetlen céljuk van a képeidnek: rejtőzködni. Egy arccal, a sajátoddal, vagy egy kézzel, ezeknek az elfedésével bíbelődsz most már lassan húsz-huszonöt éve.

⊕ **BA:** Engem rengeteget piszkálnak, hogy nem tudok semmit se kitalálni, hogy mindig ugyanazt csinálom. Hát nem tudom, én ha előszedem a régi melóimat, aztán az öt évvel későbbieket, és megint az öt évvel későbbieket, és úgy egymás mellé rakom őket, azok számomra olyanok, mintha nem is én csináltam volna, hanem valaki más. Annyira képes vagyok idegennek érezni őket magamtól. Én festő szakon végeztem, utána sokáig grafikákat csináltam, litográfiákat, aztán fotókat, amikbe belefestek, belerajzolok, mit tudom én. De soha nem tartottam magam fotósnak, nem is értek hozzá, kezdettől fogva nem konvencionális módon foglalkozom ezzel. Amúgy se hiszek az abszolút tárgyilagos

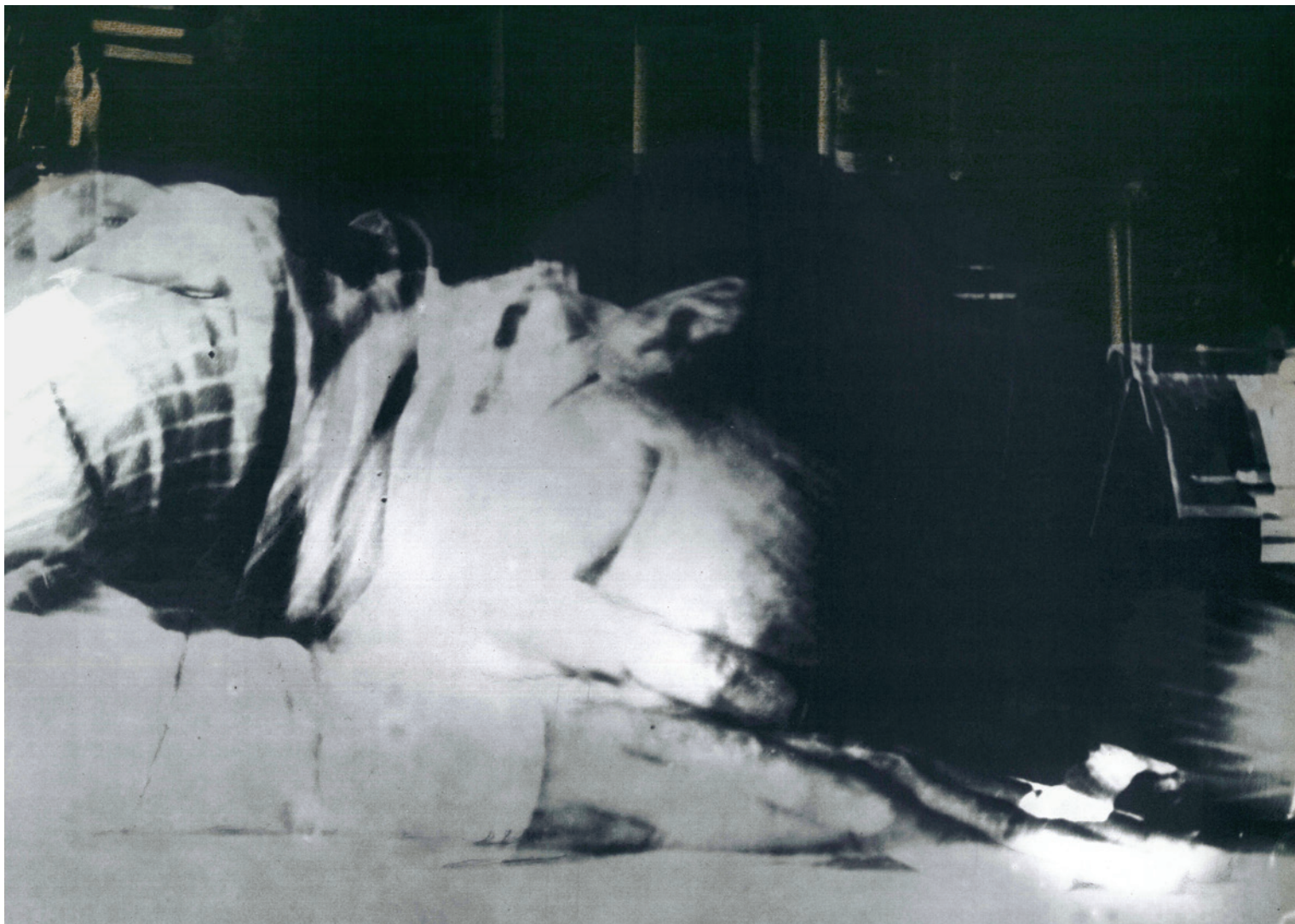
fotóban, a fotó is olyan dolog, amivel az ember azt csinál, amit akar, abszolút szubjektív dolog, hiába mondják, hogy a fényképezőgépnek objektívje van, és az objektív. Az számít, hogy ki tartja a kezében a fényképezőgépet. Ha valaki ott áll egy üres vászon előtt vagy egy betöltött fényképezőgéppel a kezében, ugyanúgy lehetséges, hogy valahová egészen máshová lyukad ki a végén, hogy teljesen más lesz, mint amit eredetileg elgondolt. Én, mondjuk, elhatározom, hogy valamit lefotózok, a gépet a legeslegkisebb bléndére állítom, aztán mozgok előtte, ezt csinálom, azt csinálom, és tulajdonképpen fogalmam sincs róla, hogy ez milyen módon fog a filmen megjelenni. Aztán az ember előhívja, berakom a filmet a nagyítóba, a negatív képét látom az egésznek, és ha van is némi gyakorlatom abban, hogy ebből mi lesz, azért száz százalékig akkor se látom, aztán esetleg azt mondom, ez így nem jó, rárakok egy másik negatívot például, ebből már megint valami más lesz, megcsinálom, és vagy menten jónak találok, és akkor vegyileg is színezem, meg később is, vagy mégsem találok jónak, és csak évek múlva kotrom elő, véletlenül a kezembe kerül, és azt mondom, hű, de hülye voltam, ez a legklasszabb, de még ezt meg ezt kell rajta csinálni... Hát erre, szerintem, ugye, senki nem tud semmiféle magyarázatot, hogy ez hogy megy... Az biztos, hogy a fotónak ugyanúgy nincs köze az objektivitáshoz, mint a festménynek. Azt hiszem, nem értesz félre, ha azt mondom, hogy nyugodtan meg tudnám rajzolni, csak hát az tovább tartana.

⊕ **HI:** Lehet, hogy ez most egy érzelmes kérdés, de akkor is: milyen érzés, amikor a saját arcodat veszed ki a vegyszerestájból, megszáritod, és nekiesel mindenféle savakkal, sókkal, színes ceruzákkal, szétvagdalod... ez valami önrombolás?

⊕ **BA:** Bocsáss meg, az nem a saját arcom, az egy papír, amin ilyen-olyan foltok meg nem tudom micsodák vannak.

BARANYAY ANDRÁS

Alvókép III., 1987, ofszetnyomat, 33 x 44 cm | a Neon Galéria jóvoltából



Katekhón

Kompiláció két katolikus hívő, Hugo Ball és a mellette kitarató Emmy Hennings és Hennings kislánya, Annemarie emlékére, a DADA évfordulóján | 2.rész

2. 2.

Ball számára azonban, ha ez is volt a közeg, amelyben mozgott, nem volt előzménye szellemi elszánásának. Ball korábbi szellemi útját Friedrich Nietzsche határozta meg, az ő hatására igazolta magában a kereszténység elhagyását, ugyanakkor gyermekkori Shakespeare-olvasmányai által rátalált a színházra. Berlinben Max Reinhardt drámai iskolája, valamint egy Wedekind-bemutató arról győzte meg, hogy a színház lehet a társadalom átalakításának motorja, s 1913-ban Leybolddal meg is alapítja a *Revolution* periodikát, amivel tehát részt vesz az expresszionista mozgolódásban is. Rendezőként Münchenben bevezette a vasárnap délelőtti előadásokat, vagyis ha maga a színház hivattott pótolni az istentiszteletet, akkor – s Ball még nem tudja, hisz egy a vallási intézménnyel szembeni indulat vezet – a képzeletében e mozgolódó „színházi előadás” maga a liturgia. Azonban a technológiai totális mozgósítás, az európai polgárság-háború mint a megvalósítottan dicsőített katasztrófizmus mindent, Reinhardtot, Wedekindet, Picassót, Kandinszkijt, „művészet-papságot”, saját celebrális szubverzióit üres gesztikulálássá, bohózáttá változtatott. De még nem rekesztette be a pelagiusi vitáját, s még nem tudott leszámolni a katasztrófával szemben hiábavalónak minősült művészeti modernizmussal, ezért magát a hiábavalóságot szcenírozta, azokat az maradékokat, amelyek még megmaradtak a művészetvallásból, érezte, valami megfoghatatlan kísérti, valami összemérhetetlen.

Ball élettársával, Emmy Hennings-szel tehát Zürichbe költözik, ahol a Gatling-Maximok halálarató kattogásai mögött megszervezi a *Cabaret Voltaire* nevű összejöveteleket. Ball *liturgiája* a DADA-esteken nem „hangköltészeti” formakíséret volt, nem a kifejezőeszközök egyenértékűsége, amiként Duchampnál is az volt a modernizmushoz híven a régi ereklyekultusz paródiájaként, hanem a *vox humana* mint lélek bolyongása a mechanikus automatizmusok, az individualitás fatalitása és a démoni kísérők között: a kísértés szcenizálása és exorcizmus. Ball hamar megállapítja, hogy Debussy vagy Szkrjabin kigúnyolása, zenei humoreszkekkel való kontrasztálásuk nem válasz, s ha, mint naplójában szellemeesen írja, a dadaisták a primitívet és a síkmértant, az amerikanizmust vetik be a szentimentalizmus és képzelet ellen összefüggéstelen vonatkozásokban, úgy még ugyanazon platformon vannak célpontjaikkal, a kubistákkal és expresszionistákkal, azzal amit megvetnek, miként ezt majd bizonyítják az avantgádról szóló „művészettörténeti” munkák izmus-amalgám fejezetei. Ball viszont, amikor a vonatkozásokról mint „reflektált sugallatokról” „lopva felkínált szellemességekről” beszél, akkor a Kabarét nem akarja organizálni, egy hangulatból nem akar izmust csinálni, őrzi sérült autonómiáját, legalább a napló képzelet-játékában, amikor naplójában (V. 24) Jancóval kapcsolatban az idővel való ironiamentes elbánásról morfondírozik. Janco az, aki a kabaré alkalmi mimusai és táncosai, a „leszbikus szardíniák” és „excentrikus egerek” számára a Derain és Matisse fauvizmusát is ihlető, de Picassónál obskurussá vált archaizálás szerinti maszkokat készíttette. Ball azt írja, amikor felvették a maszkokat, azok nemcsak maskaráért kiáltottak, de valamilyen „az őrllet határát súroló gesztust diktáltak”. A maszkok ellenállhatatlanul kiköveteltek egy tragikusan abszurd táncot, másrészt a maszk és tánc együtt „életnagyságon felüli jellemeket és szenvedélyeket jelenítenek meg”. Ball arra gondolhatott, hogy a maszkok és „motorikus erejük”, elleplezve földi valójuk kicsinységét, megmutathatta, láthatóvá tette a „kor iszonyatát, a dolgok bénító hátterét”. A háború által „természetivé”, törzsi tömeggé lefokozott emberek maszkjai, mint az ezen népek szorongásából kicsapódó DADA maszkjai, nem esztétikai minőségek vagy formai és lélektani-irodalmi színház viszonylatok, hanem fantomok, melyek körülveszik az élők világát: az épp működő tömeggyilkosság intézményes rítusában feláldozottak megidézése, valamint a még élők lázadásának elrejtése komikus rémpofák mögé az infernális karneválban és a karneváli infernóban. Az élet e pandemónium duhaj arroganciájának, zsaroló szocializációjának szolgáljaként létezhet, mely arrogancia csak buta, népi maszk a halál rendelkezése fölötti revolucionárius hatalom feneketlen üregén.

Mert a modernista maszk az ipusztériális-szociális Revolution önképe, a Fotográfia, az első *információ* mint kép, ami a valaki pillanatképe, a halott képe, mely nem vág már képeket, hanem mereven mutatja a megbocsáthatatlan van-t.

Az 1915-ben a néger szobrászatról kötetet szerkesztő Carl Einstein fejt ki „mód-szertani aforizmái” egyikében, hogy a kép sűrítés a halál ellen a tér megváltoztathatatlan fundamentumában, ezért mintegy maszkként a halott-kultusz, a vallásos naturalizmus szolgálatába állították. A halottkultusz maszkja, amiből az esztétikum lesz, a kép képének szekularizált törvényesítései (a tájkép és a nature morte az eltemetett maszk fölötti gyász csendjéről szólnak, amit a távlat vagy a berendezés hiánya tölt be nosztalgikaként). Carl Einstein után, aki a Janco-i apropó, a Picasso-jelenség nyomán vezet be a „szubjektív mitológia” terminust, a Nagy Háború totális mozgósításának aktív résztvevője, Ernst Jünger nevezi e jelenséget egy olyan szocializációs képgyártásnak, ami egy érzelmi paroxizmust szolgál. Picasso ügye nem a társadalom kritikája, gátlástalanul semlegesíti a melankolikus perifériakusság alakjait, nincs köze a lelkiismerethez, de az énen túli misztikus világhoz sem; hallucinatív alakjairól lehántolódott mindenféle megkérdőjelezettség egy irreális atmoszférában; az archaikus maszk annak manifesztációja, amit viselői nem ismernek, de föltártak. Picasso azonban olyan ismeretlen mutat fel, ami semmit sem fog feltárni, csak a nézőnek a művel való azonosulási képtelenségét: imádságok, hitvallások nélküli gyótródás ez; azért megtalálni a „nagy stílust”, hogy elpusztíthassa.

A lesújtatást és felemeltetést egyszerre sugárzó, valamilyen kifürkészhetetlen döbbenet súlyával a sűrű jelentést tabuként, vagyis a normaként hordozó maszk, a mindig róla való beszéd elhallgatásaiként, rendként mint a bosszú ellen garantált legitimitásként, egy merev jövőbe vetett könyörgésként a titkos társaságot képviselő férfi fején immár csak paródia, a spengleri „re-primitivizálás” kezdete, az etnoarcheológiai kultúreredet kialakításának és a technológiai centralizáció fúziójának beköszöntével. Ball azonban első és legfontosabb performanszában nem visel semmilyen maszkot, ellenben arcán a döbbenet csodálkozás ütött ki: „a hangom, más választása láthatóan nem lévén, a papi lamentáció antik kadenciáját, a miseénekülésnek azt a stílusát idézte, ahogy a keleti és nyugati katolikus templomokban siránkoznak. Nem tudom, mi ihlette ezt a zenét, de magánhangzó-szekvenciáimat liturgikus módon, recitativóban kezdtem el énekelni.” (Ball, VI. 23). Azt írta, hogy ha komoly akar maradni, s mindenáron az akart maradni, kifejezőeszközei nem győzték „előadása pompáját”. Ball jól sejtette (ezért szcenírozza már ekkor), hogy ez az „önbizalomhiányos liturgia”, ami komolyságot is ki akar kényszeríteni, zavaró és felejtésbe távolítandó az Isten-hiányt kamatoztató szubverzió és design érdekeiben: „...egy sápadt, zavart ifjú arca bukkant volna fel, egy tízéves fiú félig rémült, félig kíváncsi arca, aki szülőhelye egyházközségének halotti miséin és nagymiséin remegve és sóváran csügg a pap ajkán. Aztán, ahogy kértem, kialakult a fény, én pedig, mint egy mágikus püspök, izzadságban úszva eltűntem a süllyesztőben.” (Ball, VI. 23) Ball a látványsémákban megjelenő épiskópósz-ként lép fel, mint a hiány tudatának és a tudatosan eltúlzott primitivizmus kifejeződése, mert ez a fajta liturgikus aszkézisz mint primus inter pares, „visszamenve az alak és alaktalanság, a hang és zöreje, az artikuláció és az artikulálatlanság határaiig”, képes belemerülni az exorcizmusba, visszaállítva az Egyszerűt: „egy kereszt egyszerűbb, mint egy négerplasztika”.

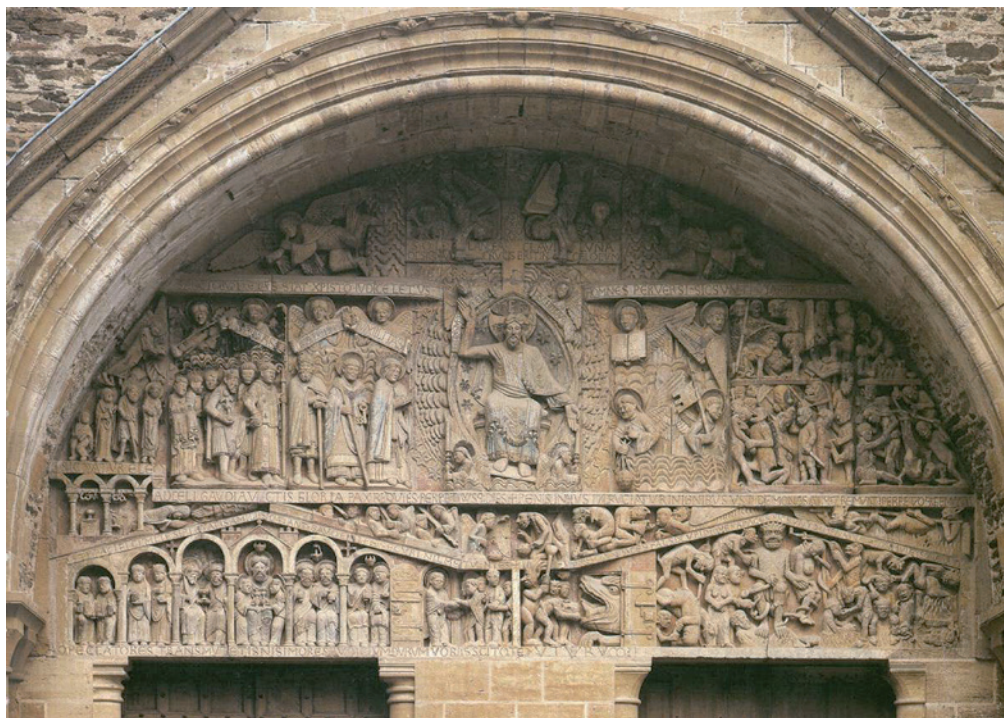
Ball felismeri, hogy a „népek testén és lelkén végbevitt rablógazdálkodás” halál-mámoros kora minden megelőző kornál inkább a nemeslelkűség megsemmisítését célozza, s ha ezzel szemben vetette be a DADA eksztázisait, végül az események véletlen őszintesége leleplezte, hogy, ahogy írta, bennük a felforgatók a szubverzió legkérdésesebb formáit is élvezik. E szubverzióban az antimilitarizmust fogta termőre a dadaizmussal Berlinben Huelsenbeck, megalakítva a Club Dadát. Baader a hazudozó monómánia, a rémhírterjesztést vetette be, Raoul Hausman pedig dadazófusként tűnt fel, magának követelve a fotómontázs megteremtőjének címét, felesége pedig, Hannah Höch e találmányt a női legitimációs és szolgálai klisék felmutatására használta: egzotikus és szolgálai nők magazinképét kombinálta gépi karakterekkel és primitív plasztikák képeivel. Herzfelde a háborús propagandát provokálva angolosítja a nevét: *Heartfield*, Grosz pedig a lehető legkomolyabban vette a „Marschalldada” ráosztott szerepét. Ha az art nouveau új médiumát, a plakátot az aljasul egyszerűsítő hazafiság használta fel a háború idején, úgy fordította ezt a Ball-féle DADA a lautreci ironiát túlfeszítve a burzsoá érdekek és az azt szolgáló irodalom- és művészetintézmény ellen, majd a háborúban megérelődő kommunista revolúciók



FERNANDO Y DOÑA SANCHA
Corpus, 1063, elefántcsont, Museo Nacional
Arqueológico de Madrid

ismét visszafordították az agitációra, egy dadaistával is, Baargelddel az élen, aki csatlakozott a német spartacistákhoz. Ballnak ekkor, Karl Liebknecht meggyilkolása hírére eszébe jutott, hogy gyermekkorában vagy ötvenszer egymásután elolvasta Bouillon Gottfried sacrum bellumát, s hogy mennyire szerette Tankrédot és Clairvaux-i Szent Bernátot. Ennek másfelén a misztifikáló kalandor, Walter Serner, aki a „magát meglehetősen rokonszenvesnek találó” Tzarával rivalizált abban a dandyzmusban, mely nem a dekadencia patetikus-ironikus dandysége volt már tehát, hanem a báb- és lárvaszerű parvenüség játéka, midőn végsőkéig viszi a cinikus moralizmus modorát egy örök serdülőségben. De Tzara aztán 1938-tól egy „gyenge és keserű pillanatában”, az úgynevezett nemzeti szocializmus dömpingjében (ami teljesen el akarta söpörni a halálvilággal szembeni egyetlen kitarás szellemét, a kereszténységet, melyhez ennek egyik bázisa, a zsidóság felszámolásával kezd hozzá, s mely attack ráadásul Theodor Herzl cionista társa, Max Nordau által zsurnalizmussá tett schellingi „Entartete Kunst” kitéttel az avantgarde-ot – Ball megkeresztelésében – a „nagyépítési művészetet” kipellengette, megcsúfolta), úgy gondolta – miként némely olasz futuristák a fasizmusról gondolták ezt –, hogy a dadaizmus kiterjeszhető a kapitalizmus kizsákmányoltjainak mint áldozatok hangján megszólaló, de azokat becsapó, szintén a keresztény megváltás helyébe lépés programjával fellépő Kommunista Párttal. Ebből az

mechanizmusában az áldozatról, ugyanakkor azt, amit már keresztény apológiaként René Girard ír le az áldozatállító mechanizmusokkal és mítoszaival kapcsolatban, reflektálva így Bataille-ra is.² Bataille a fasizmus kapcsán különböztette meg a homogén társadalmiságot és a heterogén szférát. A homogén társadalmiságot a munka, a csere, a hasznosság, a szükségletek feletti maradéktalan, intézményes felügyelet jellemzi, míg a heterogén szféra az, ami a fölösleghez tartozik, a improduktív költsékezés, a halmozás és herdálás, s ennek minden következménye. Minden beletartozik, amit a homogén polgári társadalom mint hulladékot (neurózisok, álmok, szenvedélybetegségek, testi váladékok éppúgy, mint a történelem maradványai, arisztokraták, csöcselék, vagy az alkalmazkodásra képtelen egyének) és mint magasabb rendű transzcendens értéket elutasít, hisz nem hisz ilyen magasrendűségben, tehát ide tartoznak a szentek és szentségek is. Azonban a heterogén létezés összemérhetetlensége (*inkonzurabilitás*) képezi a homogén társadalom energetikai bázisát. Nemcsak eleve e fölösleg jelenti az élet lehetőségét, ami a pazarlás biztosítása, mely pazarlás a Nap ingyen ajándékából merít, de ezen heterogén összemérhetetlenségből meríti rendteremtőseihez a fölöslegesen elszabadult rivalizálásokat lecsillapításához az áldozatot, *Jesuvé-t* (Jézus és a Vezuv név összevonásaként). A heterogén szféra láthatatlanná tevésének mechanizmusa (ami ugyanaz, mint a homogén norma üggyködése e szféra felfedésén, tehát különféle speciális tudományos intézetekbe osztással a kirekesztést fedezése) a kapitalizmussal egybeolvadó köztársasági „nemzetállamban” jön létre, ahol a rokonszenvvel és a fenyegetettséggel övezett „vérségi összetartozás” hallucinációja, a törzsi identitásmánia mint az egyenlőségi személytelen jogrend uralkodik a királytól elrabolt szuverenitásként. Girard azonban kimondottan keresztény *apológiaként* állítja fel a kirekesztés és elveszejtés mint a le nem győzött antropológiaival szemben lévő elszánást, hisz Bataille mindezt mitikus sorsszerűséggé ábrázolja, sőt, ő maga hozna létre ilyen gyilkos áldozathozatalt a Szuverén, a király köztársasági kivégzésének helyén, a katasztrófa, a világháború megakadályozására, mely rituálét a modernitás istensége, Acéphal mítoszával legalizálna.³ Girard mondta



Conques, Saint-Foy apátsági templom, timpanon, 11. sz.

ki, hogy a kereszténységben a „meghaló-feltámadó istenek” toposzának az etnoarcheológusok és mitológusok általi szcientista-szekuláris felismerése csak a gyilkos és gyilkos vágyú mitikus rivalizálásokat erősítik. Valójában a kollektív, ritualizált kiűzési indulatátvitel áldozatát, a *bűnbakot* mint áldozathozó gyilkos mechanizmust igazoló mitológiát az etnológusok is igyekeznek eltussolni, mivel ez megszüntetné az archaikus és a modern differenciáját. (Pl. Roland Barthes amalgámjában nemcsak Sade és Fourier amúgy talán adekvát mint ellentétek egymásra vonatkozásának homológiája keményedik, hanem a szerzetesrendalapító Loyola éppen Jézus tremenduma irányította tüzesége válik jelentéktelenné, talán azért, hogy ez tartsa forrponon a fantasztá és gyilkos követelésű falanszterek amalgámját.) De éppen a modern kor szekularizációja tette látthatóvá a rituális jelenségek szociálpszichológiai általánosságát és ősrétegét. Girard szerint nemcsak annak ellenére, hogy „dionüszosziként” dicsőítette, de éppen ezért is legintenzívebben, leggyötrőbbben Nietzsche gondolta el a társadalmi működésmódokért feláldozott áldozatok sorsát.

Nos, a semlegességben összeverődött Bataille-féle heterogén szféra kétségbeesettei és kalkulálói konglomerátumában a kezdeményező és fő szervező, a legérzékenyebb és legműveltebb, Ball vonja le saját teremtéséből, a DADÁ-ból a teljes következtetést, ami nem a dadaizmus: ha az ember egy revolúció által pusztá anyaggá és agglomerátummá változott, akkor az egyedül helyes út a *kilépés az időből*. Ballt gyermekkorában katolikus temploma ceremóniáinak emlékeivel találkozik, metaforáihoz, kifejezéseihez ebből merít.

A DADA mint *Cabaret Voltaire* először parodizálja (tehát a dramaturgiákat is bedobva ebbe a rítusba) a polgári Spectaculumban,⁴ szimbólumaiba omlottan a

2 René Girard: „Látám a sátánt, mint villámlást lehullani az égből” (Atlantisz, Budapest, 2015); *Ami rejtve volt a világ teremtésétől fogva* (L'Harmattan, Budapest, 2013); Girard elméletének József Niewadomski általi összefoglalásának főbb gondolatait felhasználtam („Vallás és erőszak. A kinyilatkoztatás válasza az erőszak problémájára”; Tamás Roland fordítása a *Vígília* folyóirat 2007. júniusi számában).

3 Acéphal a társadalmi istenség, a „republikánusok terén” concordiánusan *acephalizált* Király állandóan látható kísértete, mint a kivégzők személyenkénti önképe, mint a felkoncolt felségstírtó képe, parodikus

verziója a reneszánsz harmonikus ember-ábrázolásának. „Találkoztam-e valakivel, aki megnevetett azáltal, hogy nincsen feje, miközben félelemmel tölt el, mert ártatlanságból van és bűnből; egy acél tört tart a bal kezében, lángoló Megszentelt Szívet a jobbában, a gyomra labirintus, ahol elvesztette magát, s engem is elveszejt magával. Ő nem ember. Nem is Isten. Önmagamként ismerem fel, szörnyetegként.” *Encyclopaedia Acephalica, Documents of the Avant-garde* (Atlas Press, 12-17. old.); a heterogén „összemérhetetlenségről”: *Structure psychologique du fascisme* (Tamás Gáspár Miklós ismerteti magyar nyelven ezt a misztériumot a kantianus etika korlátozásával, illetve „a szolidaritás és a nagylelkűség szenvedélyével” a *Posztfasizmus* című tanulmányában, *Eszmélet*, 48. szám). Bataille (akinek apropója Nietzsche és Hegel, egyben Karl Marx Mandeville-ről szóló jegyzetei lehettek: MEM 26. köt. 352-3. old.); aztán a *Bőség és nyomor* (http://www.c3.hu/~prophil/profig991/George_Bataille.html, utolsó hozzáférés: 2016. július. 11.) című esszéjében foglalja össze mondani- valóját.

4 Az egyfajta neoadaként működő, s alapítója által felvett nevével („Isidor Isou”) erre is utaló, valamint a Tzara-féle dadaizmust túlszárnyalni akaró, az akkor felfedezett Lascaux enigmájától és expresszivitásától inspiráltan létrejött lettrizmusból kivált Guy Debord használj

Girard által leírt gyilkoló-alapító mechanizmust (számtalan formát hagyva az avantgárd színházakra), ahogy középpontjában e mechanizmus őrlésébe került sorsot is, amitől a „kegyetlen színház” „mumusa”, Antonin Artaud nem menekülhetett, önként adva magát neki, miként egyébként Nietzsche is... Girard tehát a „mimetikus erőszakról”, a rivalizálásnak az utánzás révén való eskalálódásáról mint a Sátán csábításáról beszél, amely felbomlasztja, majd közvéleményi egyhangúsággal a bűnbakállítás révén megszünteti a szocializáció ezen krízisét, mely megszilárdító rituálé a katasztrófák idején való ismétlésekkel él tovább. Ezt a mechanizmust Girard szerint tisztán csak az Novum Testamentum leplezi le minden szakrális írások között, így tehát csakis a kereszténység képes meglátni az áldozat ártatlanságát, amire a Rerum Testamentum utal a József- vagy a Jób-történettel, illetve a Pszalmozsokkal. Ez a tudás, amiben a tehermentesítő-áthárító erőszak önmagára ismer, nem tudja megszüntetni a bűnbakállításokat, az emberek nem fordulnak el a bukott fejedelmüktől, de megfosztja képviselőit pragmatista presztízsüktől. A keresztény viszont e tudásban mintegy lemond, le kell mondania minden szuverénként követelt identitásról, a megingathatatlan meggyőződésű hamis tanúk törzsiségéről, ami minden jelenlevőt beszippant a mítosszal egygyé vált és így magát láthatatlanná tevő, áldozatállító mechanizmusba. Bár Krisztus, a feltámadott áldozat maga apokaliptikus világ, azonban ebben az istentelenek elleni gyűlölet hatalmának egy teljesen új hangoltságot ad. A szocializációs bűnbakmechanizmus ezek után való működése immár magát a Kinyilatkoztatást teszi kiiktatandó devianciává, de a túlélők, tanúk, vétkesek, utódok mégis megváltatnak, mivel Isten egyszülött fia az, akit Ő adott áldozatra, aminek egyszeri döbbenetével és transzszubstantiációs ismétlésével elveszi a jó lelkiismeretet az időbeli hatalom felhalmozási mechanizmusait fenntartó ágensektől, melyek kirívóan használják még a kereszténységet is. Ezzel Girard közvetve egyben azt is állítja, hogy az alexandroszi inváziókkal és a hellenista világgazdasággal létrejött krízis, a soha addig nem tapasztalt kizsákmányolásra és genocídiumokra, majd az Imperium Romanummal konszolidálódott krízisre az egyetlen adekvát válasz a kereszténység volt, s hogy e válasz hitelessége épp, minden támadás (pl. a Giordano Brunótól átvett, majd Nietzsche-nél pszichológusi karriert befutó reimarusi „összeesküvéselmélet”, az apostolok által meghamisított „történeti Jézus” állítólagos leleplezése) ellenére tartós maradt. Innentől nem lehetséges mitikusán igazolni a lincseléseket és a genocídiumokat. Az Evangéliumig tehát a szocializáció mítoszként nem kitalálta, hanem megistenítette áldozatait. Azonban – kérdésként átvéve a girardi gondolatot, ami elveti az evangéliumok „áldozati olvasatát” – a keresztény világ nem tudja eldönteni, hogy a keresztre feszítésből következik Jézus Isten-volta, vagy a keresztre feszítés Isten-voltából következik? Nem tudja, hogy Krisztus áldozatot akart vagy irgalmasságot? Ezért időbeli hatalomként az áldozatiságot bevégző áldozatra mint szocializációs pharmakonra épülnek a rituális istenítések továbbra a Szentháromság sacrificiuma, a Lélekben való isteni megváltói odaadások képe alatt.

Így tehát az Evangélium ellenére tovább folyik ez a rituális istenítés: utoljára a majd a totalitarizmusok által is különféle képen használt „nemzetállamé” „népszuverenitásként” – a Bataille nyomán a *paralógiát*, a különbségek szimbolizmusát kutató Jean-Francois Lyotard által is hangsúlyozva, a meggyilkolt Szuverén megsemmisítésével vált védtelenné bármely *idegen* vagyis befogadandó a kultúra lekötözöttségének hálózatában. A genocídiumok az eredeti szuverenitás megsértésének, a revolúció királygyilkosságának a következményei, s ezzel kapcsolatban jelenti ki: „Száz év óta az avantgarde-ok anamnézise menti meg az emberi gondolat becsületét, ha az emberiségét nem is. Megalkuvás nélkül és mindenütt. Ez nem elég, de biztos.”⁵

Mindezen nem segít a vallás mint vallások rejtetté tévése a „semleges államban”, sem az esztétikai igazolások. Mert a szépség és a rejtettség ára a megnyúzottság, s ez vérzi át az akadémiák reprezentációit. E megnyúzottság pedig már azért vált láthatóvá, mert a transzcendens belép ebbe a világba, megtagadja, ahogy Girard írja, hogy a vérszomjas tömegek áldozatait démoni-isteni tulajdonságokkal ruházta fel, s ezzel láthatóvá teszi az áldozatot, és megfordítja a bűn és ártatlanság viszonyát az üldözés és áldozata között. Girard a bibliai *katekhón* szerepét emeli ki, aki egyszerre magában foglalja és határok közé szorítja, leleplezi a katasztrófát, a világi hatalmasságok tehetetlenségére és csaló alkalmazkodási képességére a kinyilatkoztatáshoz, aki lemond az erőszakról, igyekezve gátat vetni a bosszúállásnak, a bűnbakállítás „mitikus mimetizmusának”. A *katekhón* a Novum Testamentumban (2 Tessz 2,6-7) az eszkatologikus harc azonosíthatatlan szereplője, aki „visszatartó”-ként és „ragaszkodó”-ként (*katekhó*) szemben áll a Gonosz erőihez tartozó ellenkezővel (*antikeimenosz*). Mi a *katekhón* kifejezést most eszkatologikusan vesszük, mint ezt az *eszkatotont* a világon felvállalót.⁶ Ball valójában mindig keresztény volt, még a DADA szociális-kulturális kihágása alatt is, éppen katolicizmusával, ennek minden vonatásával, mintegy *katekhón*ként érezte meg az új genocídium és totális mozgósítás krízise nyomása alatt, hogy talán, mint naplójában írja, egy olyan közeget kell létrehozni, ahol a bomlasztó erők egymást érvénytelenítik.

Miután Ball érzékelte tehát a kudarcot, hogy ebből a krízisből esztétikai vagy okkult nyereséget kreál az agilis értelmiség, előbb megpróbálta figyelmeztetni a „német intelligenciát” egy kritikai művel, amiben az állameszme rendszerét kidolgozó és dicsőítő német filozófia rossz lelkiismeretből eredő elzárkózásáról beszél. Ezt azonban árulásnak kiáltották ki (körülbelül talán olyan elszánás volt ez, mintha egy magyar író Magyarországon a magyar antimonarchista vagy „királyválasztó” „szabadságharcos hagyomány” képmutatásáról és országrontásáról írt volna, mint a porosz állameszme egy homogenizáló nyúlványáról). Ezen újabb kudarc után Ball előadást tart „Szakítás és újjáépítés” címmel a hamburgi Béke Társaság gyűlésén, ahol búcsút mond a politikának, az időbeli hatalomnak: „Az élet és a béke evangéliumi értelmezése szükséges ahhoz, hogy az új eszmék diadalmaskodjanak. A vallás visszaállítása nélkül nincs megújulás.” Naplójába pedig azt írja, hogy megszegte a bér-málásban tett hűségét az Egyháznak. „Hogyan törölhetném ki áruláson miközben a megsértett dicséretét énekelem? Olyan volna ez, mintha egy varjú káromna rekedt hangon. Az egyetlen,

ezt a szót terminusként a kapitalista kizsákmányolást elfedő társadalmi manipuláció és elnyomás fogalmaként. Az általa alapított szituacionizmus tagjai adták az 1968-as párizsi diáklázadás legradikálisabb frakcióját (Éngrages). És ő, valamint Gianfranco Sanguinetti voltak, akik az 1970-es évek terrorjának kollapszusait a kapitalizmus status quo-jának meg erősítéseként írták le, politikailag, miként Pierre Bourdieu, Michael Foucault és Gilles Deleuze a „hatalom mikrofizikájának” nevezett vizsgálódásokban szociológiailag ábrázolták a terrort tápláló elnyomás és elfojtás mechanizmusait Bataille antropológája nyomán.

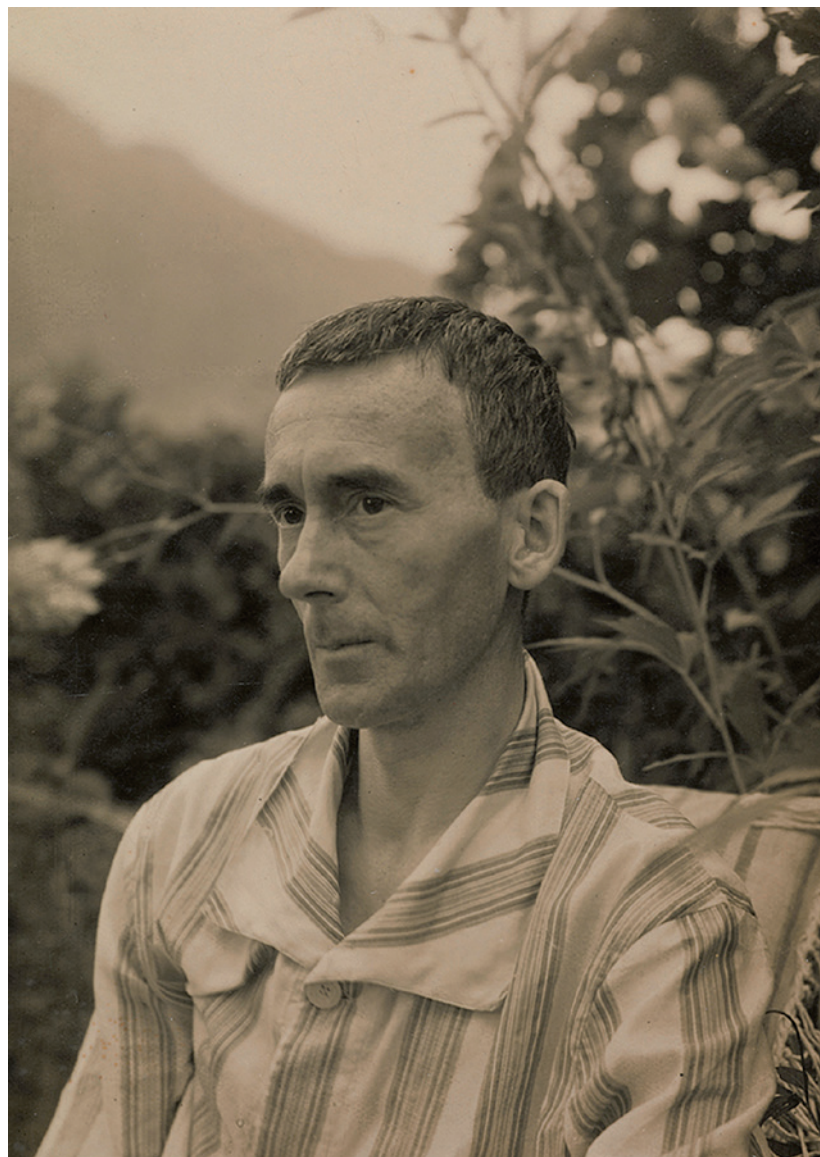
5 Jean-Francois-Lyotard: *A posztmodern állapot, Össze-különbözés, A fenségről; A Terror és a Fenséges* (in.: Pethő Bertalan: *A posztmodern*, Gondolat, Budapest, 1992 – az idézet e könyv 299. oldalán).

6 Vö.: *Katekhón* katolikus folyóirat.

amit tehetek, hogy bevallom: Domine peccavi – Uram, irgalmazz nekem, mert vétkeztem ellened.” Már csak egy lépés és Ball teljes lényével visszatalál gyermekkori vallási élményéhez: Ball és Hennings együtt áldoz egy katolikus templomban. Credo in unum Deum...

Éppígy, Ballal szinte ugyanakkor katolizál Franciaországban az avantgardista zsidó költő Max Jacob, Dosztojevszkij enigmájával a logikus logikából kiválva viszi végig az askéziszt egészen a náci gyűjtőtáborig. Tipikus semleges, distanciális-ironikus magabiztossággal, vagy inkább önhitt elmésséggel nevezhették Jacobot egy keresztes lovag és egy cirkuszi bohóc keresztesítésének, ami ebben a felfogásban Ballra is vonatkozhat. Mint Jacob, Ball is teljes életét, annak minden rezdülésével akarta szervezni az eszmék, a költészet inkarnációjaként is Rimbaud-i elszánással. Végigment a pelagianus úton és rájött, nincs egyetlen szociális vagy ezoterikus hatalom és doktrína, ami felszámolni akarná a szegénység, a szolidaritáshiány igazságtalanságát. *Flametti* című regényében a dandyzmus se nem a Blumeli-Baudelaire-i, se nem a Jarry-féle vagy Vaché-i végzetességek, hanem a Bataille-féle heterogén szférába üzött *szegények dandyzmusa*, melynek mintája Isten bolondja, Assisi Szent Ferenc. Aztán Ballt már nem érdeklik, mint az ipariális revolúció katolikus konvertitáinak előhírnökét, Huysmans az Egyházban a szakrális pompával megférő intézményiség visszásságai és frivol paradoxonai, amit szellemes elmével ecsetel az író a „Különc”-ben éppígy, mint „Az úton”-ban Ball, mint ugyanakkor az osztrák Anton Weibern (az op. 14-től) – „befelé”, a spiritualitás *inspiráció* felé indul, egy eszményi kereszténységre, jelesül az egyszerre az Égben és ereklyékben létező szentek kultusza felé.

Tehát Hugo Ball által látszatra egy okkultista-szimbolista totalitás, valójában *katholón*, egy elképzelt „egyetemes birodalmiság”, minden szegmenset – a liturgiától és katekézistől és az ezek által vezérelt ideoplasztikáktól és polifóniáktól az egyházi évkör ünnepeiig és a teológiáig – átható „művészetének” szelleme lebegett a pandemonium felett, ami kihívta a szocializáció mechanizmusát, a stabilizálást, a diffúz erőszak mederben tartásának stratégiáit. Ezért is üt át „happeningjén”, a provokáción a kerügma, a halandzsán a glosszológia, mivel, mint ahogy Beke László írta, tulajdonképpen a szent (eredendő) nyelvet kereste, amikor még a dogmatikától eloldottan a szó és a kép hiábavaló esztétikai egységének eredetijét az inkarnációban látja. Innentől megtalálja a menekülés útját is, s távolságot kezd tartani a társadalomba való önérvényesítő bevonulás agilis képviselőitől, akik az egyenlőtlenségből gerjesztett erőszakra az egyenlőség rivalizációival



HUGO BALL, 1927

válaszolnak. Már talán tudja, de nem mondja ki, hogy Jézus Krisztus minden igaz művészet prototípusa.

Ball bűnbakként, kítaszítandó áldozatként stilizálja magát DADA-püspökként a dadaista szubverzióban, majd ezzel a semmitessel szemben kétségbeesetten dacosan a hierofan életet választja. A dadaisták viszont tovább működtették a rítust, paródiaként, hogy létrehozzák a licitált szubverziót, aminek eljártsszák a túlélését: bekerülni a művészethatalomba farmakonként. Ball misztériumában viszont a kítaszított, a *mysterium tremendum* megtestesítője átváltozik *mysterium fascinans*ummá. Az üldözés ellen védekező áldozat toposzát megjártsszák a dadaisták, de csak Ball veszi észre, hogy ez így a kinyilatkoztatás paródiája, egyben maga a kinyilatkoztatás lelőhelye. Ezt azonban nem lehet a művészet-vallással közvetíteni akkor sem, ha az apokaliptika összefüggésébe helyezik a misztériumdrámát. A DADA-áldozat a gyilkosok iránti apokaliptikus harag és gúny érzésvilágába helyezkedik, ami egyenesen az áldozat bosszúját, ezzel egyszersmind a „méreg-ellenszer” szocializációs logikáját követi projekciós apokalipszisként, a katasztrófa paródiájaként. Ball azonban tudja, Jézus áldozatát nem lehet áthangsúlyozni pusztán az emberi tartalomra, ez a deizmus csak megerősítené a törzsi-vallásos vagy „nemzeti egység” szocializációjának chthonikus dinamizmusát egy egyáltalában nem véletlen kijelölt személy kárára. A keresztény Szentháromság épp az abszolút másik logosza: Jézus Krisztusban maga Isten Fia lett emberré, kiszolgáltatva magát az emberi erőszak és megalázás válogatott készletének, és isteni szeretete a Szentlélek erejével transzponálta azokat, akik a döntő történetben, a passióban kudarcot vallanak. A logosz *inkarnációja* nélkül a szubjektum nem léphet a magasabb szférába,



EMMY HENNINGS, Agnuzzo, 1938 k.

de ha nem számolja fel magát a szubjektum, akkor a logosz nem inkarnálódik. E paradoxon föltárása szabadította fel Ball lélegzeteit is a világi utópiák és a messianizmus kísértéseitől a megszemélyesült Logosz iránt. *Személyként*, akit nem korlátoz semmilyen egyéb identitás és ennek mániái, személyként, aki, mint majd Jacques Maritain ihletésében Emmanuel Mounier, a katolikus *Esprit* szerkesztője fejt ki, sem nem „jogok csomópontja”, sem nem „öncél”, nem szocializálható és nem szisztematikus *more geometrico* és *organicista* analízisek alánya, amint ezt különböző paranoiák tanítják, hanem az Egyház vagy Krisztus vazallusa. Ball „kilépve az időből” elmerül a szentek aktáiban. Ball tehát elmerül az askézisz szentjeinek életében, hogy vonatkozásokat találjon saját életéhez e közönyös mindenségben, majd hozzákezd e vonatkozásokat leírni a bizánci kereszténységről szóló művében (*Byzantinisches Christentum*).⁷ E mű az Egyház

7 E műről a magyar alkotó intelligencia világában eddig csak Szentkuthy Miklós *Frivolitások és hitvallások* című interjúkötetében találtam említést, inkább különlegesség iránti emfatikus kíváncsiságban, frivol hitvallásként tehát (Magvető, Budapest, 1988. 421. old.). Amúgy is az „urbánus” Szentkuthy hitvalló frivolitása éppúgy az etnológia amalgámot futtatja, amikor Kerényi Károly szakrális historiográfiájával szemben pl. sportnak nevezi az Olimpiát, miként a „nép-nemzeti” kortárs Veres Péter ugyanezen mítosz-diskurzusban a keresztény szentlányokat a modern sztársághoz hasonlítja a *Bölcs és balgatag őseink* (1968) című könyvében, annyit megadva mégis, hogy az előbbieken legalább több a lelkiség. E nemzedékből az apja által katolikusnak nevelt Kerényi-tanítvány Szerb Antal – aki, mint Max Jacob éppen a bűnbakképzés mechanizmusának esett áldozatul – érez rá e helyzet fonákságára nemcsak ironiát bevető halálkultuszával, de *Magyar irodalomtörténetével* (Erdélyi Szépművészeti Társaság, Kolozsvár, 1934), egyébként Babits ihletésében, amikor az első fejezetben deklarálta, majd végig élesen elválasztja a magyar irodalmat, mint a szentistváni kereszténység alapítását az úgynevezett „népiségtől”.

Még a művészettörténész Beke László hivatkozik nagyon fontos, itt többször felhasznált válaszában egy Vigília-körkérdésben Ball inkarnált nyelvére és istenélményére, nem pusztán mint „dadaistát” számon tartva e géniust (Vigília, 2000/12. 891. old.)

és dogmái szupremációjának és érinthetetlen-ségének apológiája lett a fojtogató relativizmusban. Ball hagiográfiájának három példája az Istenhez jutás lépcsőit és a *hészükhíát* (az ima, a külső nyugalom és belső béke szintézisét) feltáró Jóannész Klimakhosz, a mennyei hierarchiákat, az Isten neveit tagláló Pseudo-Dionüsziosz Aeropagitész és Oszlopos Szimeon, mely személyes példák az engedelmisségen, szenvedélyeknek a földi dolgoktól való megtisztítása által eljutni az askézisz hierarchiájában a legmagasabb lépcsőfokokhoz, a magány, az ima, a hit, a remény és a szeretet lényegéhez, az Istennel való egyesüléshez.

Ball nem hátrált meg az okkult teozófiák és úgynevezett „primordiális tradicionalizmusok” kvantummechanikai buddhizmusai, a pszichoanalízisek (az exorcizmus paródiái) dömpingje előtt, ami az iniciatiktustól és ezoteriától fosztott gyász munkaként taglalja a kereszténységet, s nem köt semmiféle kellemes elvi kompromisszumot sem, mint a jó, ezoterikus egyház és a kárhóztatandó klérus elválasztásának új-„gnosztikus” vagy a „religio duplex” elv tipikus absztrakt emancipatorizmusa, hanem entuziasztikusan vállalja az Ecclesia Catholicába való tartozását. (Ball talán legjobb barátja protestáns volt, Hermann Hesse, aki a „Hittem” című vallomásában elismerte barátja reformáció-kritikáját mint „protestáns vágyakozást” a „Nyugat legnagyobb kulturális alkotása”, a szilárd formájú, határozott dogmatikájú, hiteles rituáléjú katolikus Egyház iránt, a „boldogító színélátás” iránt a beszűkült moralizmus ellenében).

Ball műben tárgyalt szentek írásainak egy része magyar nyelven az egyébként szintén előbb művész végzettségű, jelesül festő, majd teológussá lett Vanyó László nagyszerű kezdeményezésére, többek közreműködésével és a Katolikus Egyház által kiadott pazar *Ókeresztény írók tárában* lehelhet fel, az Atlantisz kiadó *Ógörög Egyházatyák* című kötetében, amit Frenyó Zoltán szerkesztett, valamint a Gondolat kiadónál megjelent *Az égi és földi szépről* című, Redl Károly által szerkesztett antológiában (Gondolat, Budapest, 1989). Másrészt Vanyó nagyszerű könyvei az ókeresztény egyházzal átveszik a kereszténység korai történetét a bibliai exegézistől, katekézistől az egyházi művészetek ikonológiáig.

Aztán a „vallássegységes” piromániás kvantummechanikusok blaszfémikusan elnevezett transzmutáló kollapszusa kárhózzát sötétségében, amire az európai intelligenciából egyedül Albert Camus mert felelni bátran, illetve „a század öntőformáit” jelentő KZ-lágerek tapasztalatával, valamint mindezt, illetve az augustinusi és kálvini predestinációból és a descartesi-berkeleyi empirikus-szolipszista ismeretelméletből a végső következtetést levonó Samuel Beckett tanulságait Simone Weil eksztázisának fényében látva, Pilinszky János volt a balli érzékenység megszólaltatója, úgy, hogy már nem küzd, mint Babits vagy Ball a kereszténység meghasonlásaival, skizmákkal, ez is már eljelentéktelenül e csapások látványában. Pilinszky is a perifériák, margináliák, maradékok és az engedelmisségek figyelmezője, aki ugyanakkor elképzelte a Ball által nem talált színházi formát, ami maga liturgia lehetne (vö.: *Beszélgések Sheryl Suttonnal* című teljes könyv, Szépirodalmi, Budapest, 1977).

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SPIONS

Hatvankettedik rész

Ball minden társadalomjobbító funkcionalizmus-sal, valamint doktrínával szemben a hagiográfiát, jelesül a klimakhoszi és szimeoni rendíthetlenség, valamint a pseudo-dionüszoszi háromszor hármas szakrális hierarchia (szeráfok-kerubok-trónusok / uralmak-erősségek-hatalmasságok / fejedelemségek-arkangyalok-örzöngyalok) misztériumait demonstrálja – a Krisztussal való unio mistica eléréséért. Egyszerre szólni a szerzetesi misztika elragadtatót nyelvével és az aeropagítészi szigorú hierarchia-misztika nyelvével, a misztikus élet és a szentségi élet egységében létezni. Megkísérelni a lehetetlent a modernitásban, visszatalálni az alászállásokból a polifóniákat szervező cantus firmushoz, úgy írni mintha az egy lamentáció lenne, ahogy Pseudo-Dionüsziosz Areopagitész *az isteni nevekről*. „Amiképpen fölöslegessé vált a szellem képessége is, mikor a lélek Isten képét ölti magára titkos egyesülésben, s a hozzáférhetetlen fénysugár lezaporoz rá fényzapporral, mely szemmel fel nem fogható. S mikor a szellem érzéki dolgok útján a szellemi szemlélődés felé feltörni igyekszik, az érzéki dolgok közül mindennél becseesebbek a legérthetőbb átvitelek, a legvilágosabb szavak s a legélesebben felvillanó képek.” Vagy: „Kik Isten ígését helyesen hallgatják, megértik: a szent teológusok szerint azonos jelentésű a szeretet s a szerelem neve, mert Istenről beszélnek. E név hatalma egyesítő, egybegyűjtő, jelesen elvegyítő, mely a szépben, a jóban, mert szép és jó, eleve létezett, s a szépből, a jóból, mert szép és jó, áradón forrászik. Ez tartja össze az egyenrangúakat kölcsönös kötelességgel, ez ösztönzi az élen állót, az alacsonyabbnak gondját viselje, s az alacsonyabb rendű szívébe oltja, hogy a felsőbbrendűhöz forduljon. S az Isten-szeretet még önfeledtető is, nem tűri, hogy csak az övéi legyenek az Őt szeretőik, de azokéi is, kiket szeretniük kell. Bizonyoság rá, hogy a felsőbbrendű az alacsonyabb rendűről gondoskodik, s az egyenrangú az egyenrangúval összetart, s az alárendelt Isten nevében az élen állóhoz fordul. Ekképpen Pál, a nagy apostol Isten-szerelemtől ittasulva s hatalmától önfeledten elragadva Isten-ihletett szájjal szól. Nem én élek immár, hanem Krisztus él bennem.”

Ballt felemésztette a nélkülözések hatása és a rendkívüli erőfeszítés, hogy kiragadja magát a relativizmusokból és inkarnálja a *szentül-szerzettséget*. Egy rendkívüli helyen, Sant' Abbondióban hal meg. Emmy Hennings állítólag gyári munkásként élt és nevelte kislányát, Annemarie-t. Nem tudom, hogy érdeklődött-e Emmy sorsa iránt valamely, az „időben bennmaradt” és a „semleges államban” avagy kapitalizmusban milliommossá váló egykori lázadó modernista.

2016 február 11.

Dionüszosz, Ishtar, Apolló, David Bowie, Amszterdam, huhogás

“Homo Sapiens have outgrown their use

(...)

You gotta make way for the Homo Superior”

David Bowie: *Oh You Pretty Things*¹

“I got nipples on my titties, big as the end of my thumb

I got somethin' between my legs'll make a dead man come”

Lucille Bogan: *Shave 'em Dry* (1935)²

„– Zivatar közeledik! dörmögte, s a könyvespolc fenekéről egy láncos lakattal lezárt természetes fóliánsot emelt ki. Mielőtt azonban felnyitotta volna, az órára pillantott, melynek számlapjára a halál csontvázképe volt kaszával és homokórával felpingálva, köröskörül e jelmonddal: »Harum una veniet, quae tibi dicet abili!«” Tízéves koromban, 1957 tavaszán, míg apám, állására pályázó haverjai feljelentése következtében vízzel elárasztott börtöncellája priccsén gubbasztva töltötte napjait, győri szomszédunk, egy feketelistázott, elegáns idős arisztokrata könyvtárának kincsei között kutakodva kezdtem ismerkedni az okkult tudományokkal. Kezembe került ugyanis Donászy Ferenc gyönyörű metszetekkel illusztrált, egy fiktív reneszánsz kori magyar alkímista, Bornemissza Lóránd főkamarmester aranycsinálási kísérleteiről tudósító könyve, *Az arany szalamandra*.³ A könyvben,

1 Dal az 1971-ben kiadott (GB, US, RCA Records) *Hunky Dory* albumról

2 https://www.youtube.com/watch?v=2ko2VXpW7_g

3 Donászy Ferenc: *AZ ARANY SZALAMANDRA* (Atheneum Irodalmi és Nyomdai R.T., Budapest, 1906)

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON –
Occult Stage, 2016
digitális kollázs;
a művész
archívumából





NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON –
Dionysos Shrin,
2016
digitális kollázs;
a művész
archívumából

amelyet tulajdonosa nagylelkűen nekem ajándékozott,⁴ szó volt a régi korok nagy misztikusai, Abrahamii Eleazarus ben Peixoto mór alkimista, Hermész Trismegisztosz, Carneolus, Ghirlandius, Paracelsus, Nostradamus, Albertus Magnus, Villanova és mások tanításairól, kabbaláról, fekete és fehér mágiáról, templomosokról, rózsakeresztesekről, káldeus papokról, boszorkányságról, ómenekről, csodákról és jelenésekről, mindenről, ami egy titkok iránt érdeklődő kisfiú fantáziáját megmozgathatta.

A bolsevista rémálom lábszagú poklában töltött ifjúságom sötét évei alatt a rock volt belső életem zenei narratívája. Mindig megjelent olyan album, szám, amelyik képes volt tökéletes pontossággal megszólítani azokat a gomolygó, zavaros érzéseket, amelyeket éppen meg akartam érteni. A rock szfinx-szerűen masszív, robusztus igazságai nemcsak saját belső világomhoz adtak kulcsot, hanem az ősi misztériumok titkos birodalmainak kapuit is megnyitották. Az *arany szalamandra* adta beavatás után az okkult tudományokkal elsősorban nem könyveken keresztül – az okkultizmus szakirodalmát a tiltott olvasmányok közé zárta a kor a maihoz kísértetiesen hasonlító politikája –, hanem rocklemezek, a Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, King Crimson, Doors, később David Bowie dalai, lemezborítói közvetítésével ismerkedtem.⁵

Ahogy Peter Bebergal írja rendkívül informatív könyvében,⁶ a rock spirituális affinitása az okkultizmussal nagyrészt az okkult természetéből következik. Az okkult – népszerűvé vált kifejezés a természetfeletti, a gnózzissal, mágiával és misztikus ideákkal foglalkozó spirituális iskolák, irányzatok, tevékenységek széles skálájának megnevezésére, kategóriába szorítására – unortodox, nonkonformista, eretnek közösségeken belül működik. Szerartásai nem egyeznek a tradicionális, társadalmilag elfogadott vallási renddel. Az okkult gyakorlata egyének és közösségek kísérletei, hogy aktívabb szerepet játszassanak saját lelki sorsuk alakításában, hogy közvetlenül kommunikálhassanak az istenivel. Az istenivel való személyes találkozás vágya különböző megjelenési formákban mutatkozott a történelem során világszerte: a középkori zsidó misztikusok munkásságában, a templomos lovagok és kathar „eretnekek”, rózsakeresztesek, szabadkőművesek titkos tanaiban, később az amerikai *pentecostal* keresztények elképzeléseiben, a buddhizmus és a jóga ugyancsak amerikai kisajátításában. A tudomány kinevette, a *mainstream* kereszténység máig az ördög manipulációjának minősíti ezeket a kezdeményezéseket. A reneszánsz mágusait és alkimistáit,

4 Az *arany szalamandra* azóta is legféltebb kincseim közé tartozik, Párizson, Torontón, New Yorkon át, a Karib-szigetektől Patagóniáig, Indiáig, Nepálig, Indonéziáig mindenhol elkísért utazásaim során.

5 Az 1970-es évek elejétől persze a Szent Tamás által bemutatott Hamvas Béla könyvei is fokozták érdeklődésemet a természetfeletti, a számomra kínzóan szűk közmegegyezéses valóság túl dimenzióiról.

6 Peter Bebergal: *SEASON OF THE WITCH – How the Occult Saved Rock and Roll* (Jeremy P. Tarcher/Penguin, New York, 2015)

mint például Giordano Brunót eretnekeként ítélték máglyahalálra. Jellemző módon – minden tiltás érdeklődést szül – a pogánynak, sátánistának minősített spirituális gyakorlatok éppen a tiltások, üldöztetések miatt maradtak az emberiség szellemi evolúciójának részei. Az okkultól való félelem politikai célokból történő felhasználása életben tartotta a babonákat és az elfogadottól különböző vallási nézeteket. Az intézményesült kereszténység teljesen és örökre be akarta zárni a „pogányság” kamráit – olyannyira, hogy a Kr.u. 3. században levezényelt alexandriai könyvégető orgiák során a káldeus papok könyvei mellett a görög filozófusok, írók, költők könyvei is égtek a máglyákon⁷ –, annak ellenére, hogy az egyház „pogány” mítoszok – például az újraszülető Isten – átvételével definiálta magát.

Az extázis élményére, az életöröm átélésére és átadására irányuló ősi emberi ösztönt nem lehet elfojtani. Míg az intézményesült keresztény egyház kötelezővé tette a rosszkedvet, melankóliát, szomorúságot, titokban továbbra is működtek a test örömein keresztül transzcendenciát kereső, szertartásaikban színházi elemeket és tömegpszichóziát egyaránt alkalmazó közösségek. Ugyanakkor a divinitás keresésének szándéka ezekben a közösségekben is elkorcsosult, elveszett, amíg az 1950-es évek elején, éppen az európai vallásüldözések, spirituális cenzúra elől menekülő Amerikájában meg nem született a rock and roll.

A rock jelensége modern, de lelke az ősi misztérium-kultuszok vad tüzeiből pattant elő. Gyökerei azokból az időkbelől szívják az életerőt, amikor a mítosz és beavatás a tánc, a bódultság, és az extatikus, orgiasztikus tivornya keverékében olvadtak össze. A rock a tudatalatti valamelyik mechanizmusának segítségével megidézi a misztérium-kultuszok régi isteneit, rekonstruálja a rituálét, amelyek során az itáláldozat (*libáció*) és a tudatmódosító varázsszerek használata, a hangos, repetitív zene és a tánc vezet a transzcendenciához. Dionüszosz, „az Isten, aki megérkezik”, akit nem lehet sem prédikációval, sem tűzzel, sem vassal az emberektől távol tartani, megköveteli, hogy táncolva kiabálj a dombok között az erdő felé vonulva, hogy teljes erődből püföld a dobodat, vagy fújd, vond, pengesd a zeneszerszámot, amelyed éppen van. Ne törődj azzal, hogy a zenéd jó vagy rossz, csak legyen elég hangos, hogy felébressze a szomszédokat. A rock nem zene, hanem *hangzás*. Erős, egyéni hangzás, nem lány tücsökciripelés, finom sóhajtozás. A rock az okkultnak minősített afrikai hitrendszerek és a dionüszoszi görög hagyományok rituáléi ritmusainak és vokális kifejeződéseinek szintézise.

7 Részleges fennmaradásukat az arab fordításoknak köszönhetjük.

A rock a modern kor minden más művészeti formájánál erősebben kapcsolódik az okkult miszticizmushoz, a közmegegyezéses valóság fátyla mögötti spirituális birodalmak titkaihoz. A rock koncertek pogány, sámánisztikus vallási szertartások. Az extázis ősi urait, Pánt és Dionüszoszt megidézni szándékozó, az elemi ösztönök szabadon engedésére irányuló rituálék. A rock a régi készítés egyik aspektusa: bármilyen rendelkezésre álló eszközzel kikalapálni, hogy mit jelent embernek lenni. Hirdetni az emberi lét féktelen örömét és őrzítő fájdalmát. Az éktelen, a gondolkodás terhétől megszabadító zaj, a monoton, primitív ritmusok közösséggé formálják az arctalan, dimenzióhiányos, magányos tömeget. Sok ezer éven át a zenélés elválaszthatatlan volt a vallásos aktivitástól. Kezdetben a varázslás hipnózist, transzállapotot előállító eszköze volt. Belőle nőtt ki a színház és a költészet.

Az intézményesült keresztény egyház – ősi zsidó tiltásokra támaszkodva, azokat megszigorítva⁸ – száműzte a szexuális örömeiket a hívők életéből. A nemiség funkcióját a multiplikációra korlátozta, de a szexuális aktust még ebben a szerepében is bűnnek minősítette, hogy fenntartsa a saját működéséhez elengedhetetlenül szükséges, állandó, gyötrő büntudatot. A gyermekek nem örömben, hanem bűnben fogantak. Ezt előbb a szülőknél, aztán szerelmük gyümölcsében – voltaképpen sátánfatty – is tudatosították.

A rock egyetlen, a korabeli puritán keresztény erkölcsök szerint sátánista követeléssel indult: szeretkezni akarok! Most, azonnal! Nem gyermeknemzés céljából, hanem saját gyönyörűségemre! Az eredeti követelés az 1960-as években a természetfeletti, az okkult tudományok és a keleti vallások iránti érdeklődéssel egészült ki, mert a háború után született fiatalok milliói – korábban soha nem élt az Újvilágban anyai fiatal, mint akkor – számára nem volt érdekes, aktuális a mainstream egyházak erkölcsi tilalmakban, életkorlátozásban megnyilvánuló, humortalan tanítása. A rockszínpadon indiai zenészek – elsőként a George Harrisons tanító Ravi Shankar szitarvirtuóz – és indiai guruk tűntek fel. A közönség ősi indiai mantrákat skandált. Az amerikai kisvárosok erdei tündéreknek öltözött mezítlásos, lábujjgyűrűket viselő leányai a megvilágosultságot, a harmadik szemet jelképező pettyet festették homlokukra. A rockszámokban keleti dallamok és ritmusok, a lemezbontókon hindu és buddhista szimbólumok mellett az európai okkultizmus jelképei, köztük a lefelé fordított, tévesen a Sátán jelképének tartott ötágú csillag jelentek meg. A Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁹

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON –
Apollo Shrine
2016, digitális
kollázs; a művész
archívumából



című, az LSD tripek élménye inspirálta lemezének a kor ikonikus figuráinak csoportképét mutató borítóján feltűnt a Nagy Szörnyeteg, a magát az Antikrisztus 666-os számával identifikáló, transzmeműsége, szexmágiát, önfelédet hedonizmust, gátlástalan individualizmust propagáló Aleister Crowley. A nagy rivális, a Rolling Stones válaszul kiadott *Their Satanic Majesties Request*¹⁰ című lemezének 3D borítóképén¹¹ középkori kosztümböbe öltözött társaktól övezve Mick Jagger, az együttes frontembere csúcsos, holdsarlóval díszített varázslósüveget és varázslóköpönyeget visel, mögötte az égbolton a Szaturnusz bolygó, az alkímia szimbóluma. Egy évvel később pedig a *Beggars Banquet*¹² című albumon megjelent a *Sympathy for the Devil*, a dal, amely egy nagyvonalú mentális gesztussal véget vetett a fahéj- és mosdatlanságszagú, porcukros „Peace & Love” hippie álomnak.¹³

A rockegyüttes frontembere – Dionüszosz megtestesülése – helyettünk él. Olyan szép, erős és szabad, amilyenek mi soha nem lehetünk, mert kicsi, béna, nyamvadt, sápatag töredék bennünk a lélek. Bölcs, nagy titkok tudója. Megmondja – szívünkbe ordítja –, mit és hogyan kell tennünk. Tanító. Megváltó. Vezér. A rockszínpadon nincs demokrácia. A rock királyság. A basszusgitáros nem villoghat erősebben, mint a frontember. A hangszerével lányokat és fiúkat egyaránt az erdőbe csábító Pán szerepét felvevő szólógitáros is csak akkor tündökölhet, amikor a frontember engedi. A Zeusz főisten és Szemelé, Kadmosz, Théba királyának lánya szerelméből született, a bukolikus görög tájat a sípján játszó, kecskeszarvú Pán, szexmániás, permanens extázisban táncoló erdei nimfák (*menádok*) és a meredező falloszú szatírok társaságában járó Dionüszosz, a római Bacchus (*Liber*) ősképe, a „szent kívülrálló”, a „szent idegen”, az „újjászülető” a legfiatalabb az Olümposz görög istenei közül. Az egyetlen, akinek halandó volt az anyja. Dionüszosz a társadalmon kívüliek védelmezője.¹⁴ Mindazt szimbolizálja,

10 The Rolling Stones: *Their Satanic Majesties Request* (LP, UK/US, Decca, 1967)

11 Az 1960-70-es évek lemezbontói a korabeli képzőművészet élvonalába tartoztak.

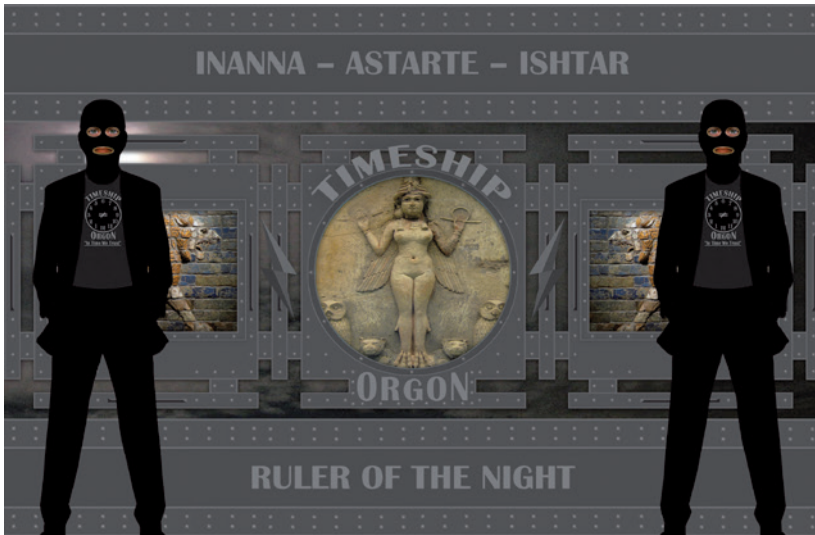
12 The Rolling Stones: *Beggars Banquet* (LP, UK/US, Decca, 1968)

13 A szabad világ rockzenéjét az elsziruposodástól, elsőkélyesedéstől megmentő misztikus, okkult hatásoknak nyoma sem volt, máig sincs a magyar rockzenében. Ennek okai a spirituális dimenziók létezését tagadó materialista diktatúra tilalmai mellett a közönségigény abszolút hiánya. A mindig mindent mindenkinél jobban tudók népet nem érdekli semmi, ami a törkölypálinka és tokaszalonna kreálta realitáson túl él és történik. Ráadásul a területes túltengő gravitáció miatt a korszellem ide mindig legalább öt éves késéssel, megfáradva, kiüresedve érkezik. A hippis szellemiség is csak akkor érte el az apró, önmaga farkát rágcsáló, vörös kolóniát, amikor nyugaton már régen felváltotta a punk, és amikor ideért, kénytelen volt alkalmazkodni a helyi spirituális igénytelenséghez, nem hozta magával a misztikus dimenziókat, csak a sarukban bűzlő koszos, formátlan lábakat és az egyenlőség romboló illúzióját.

14 A hasonlóságot a keresztény mitológia Jézusa és Dionüszosz között elsőként az élete utolsó 40 évét lélekben a görög Aranykorban töltő Friedrich Hölderlin fedezte fel és tárta a világ elé 1800–1801 között írt *Brod und Wein* (*Kenyér és bor*) és az 1801–1803 között született *Der Einzige* (*Az egyetlen*) című verseiben. Hölderlinről a SPIONS eposz 23., *A kommunizmus kísértetei és Hölderlin boldog szelleme* című fejezetében írtam részletesen.

8 A héber *Tizparancsolat* a keresztény változattal ellentétben nem a paráználkodást, hanem a házasságtörést tiltja.

9 The Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (LP, UK/US, Capitol Records, 1967)



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON –
Ishtar Shrine,
2016, digitális
kollázs; a művész
archívumából

ami vad, zabolátlan, kaotikus, veszélyes, váratlan. Mindent, ami kiszökik a józan emberi ész skatulyáiból. Mindent, aminek bekövetkezte egyedül az égiek kiszámíthatatlan, megjósolhatatlan akcióiból következik.

„Ha nem adod nekem a Mennyország Bikáját, betöröm a pokol kapuit és szétzúzom a reteszeket; összekeverednek majd az emberek, a fentiek a mélységek lakóival. Felhozom a halottakat, hogy az élőket egyék, és a halottak többen lesznek, mint az élők”, fenyegeti a féktelen természetéről hírhedt, elkényeztetett Ishtar apját, a főisten Anut, amikor az nem hajlandó segíteni a bosszúban az istennő kegyeit visszautasító Gilgamesh ellen. Az apa végül persze enged lánnya kérésének, Ishtar megkapja az égi bikát. Ha az együttes frontembere nő, személyében általában a termékenység, szerelem, háború, az éjszaka és a szex babiloni istennője, a kurvák védelmezője¹⁵ jelenik meg a rockszínpadon. Az istennő számtalan szeretőt csábított magához. Kegyetlenül bánt velük, bilincsből, pórázon tartotta, korbácsolta, kínozta, verembe zárta, rájuk unva megölte őket. Ishtar szerelme még az istenek számára is végzetes volt, Tammuzt, az aratás istenét is meggyilkolta. Amikor a szexistennő leszállt az Alvilágba, hogy visszaszerezze halott szeretőjét, minden szexuális tevékenység leállt a Földön. Ishtar bolygója a Vénusz, jele a nyolcágú csillag, szent állata az oroszlán.¹⁶ *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*¹⁷ című, 1872-ben írt értekezésében a David Bowie-t erősen inspiráló német filozófus, Friedrich Nietzsche¹⁸ megállapította, hogy az apollói és dionüszoszi esztétikai princípiumok feszültsége szülte a görög tragédia műfaját. A kettő összjátékában Dionüszosz a rendtelenséget, irracionáltságot, míg Apolló a racionalitást, rendezettséget képviselte. *A Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*,¹⁹ a *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophiert*,²⁰ a *Der Antichrist*²¹ és az *Ecce Homo*²² című műveiben Dionüszosz a hatalom féktelen, gátlástalan, korlátolatlan akarásának (*der Wille zur Macht – Will to Power*) megtestesüléseként jelenik meg.

Míg a Led Zeppelin énekese, Robert Plant és Iggy Pop munkásságában a dionüszoszi elemek domináltak, a rock legnagyobb erejű mágusa, David Bowie személyében az apollói és dionüszoszi energiák, a rend és a káosz együtt jelentek meg. Mint nem evilági jelenség, feltűnése előre jelezte a hatodik faj, az ember-ürlény mutánsok, a nietzschei *Übermensch* (Supermen – az emberfeletti emberek),

15 Ishtar székvárosa, Uruk a szent prostituáltak (*hierodoulos*) székhelye, voltaképpen nagyváros méretű kupleráj volt.

16 Ishtarnak a 70. születésnapom tiszteletére, 2016. február 8-án alapított együttesem, a Timeship ORGON *Timeship Remake* című számának videójában állítottam emléket: https://www.youtube.com/watch?v=Zr9YbPBZn_o&feature=youtu.be

17 *A tragédia születése a zene szelleméből*

18 Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900)

19 *Jón és rosszon túl: Prelúd a jövő filozófiájához*

20 *Az istenek alkonya, avagy hogyan lehet kalapáccsal filozófálni*

21 *Az Antikrisztus*

22 *Íme az ember*

a punk sötét csillagainak eljövételét. Az 1970-es évek közepétől a mutáns faj megérkezése a kortárs művészeti kutatások fókuszába került.²³ Aki figyelemmel tanulmányozta az első, még nem *mohawk* tarajt viselő, hanem rendkívül elegáns angol dandykként feltűnő punkzenészeket, láthatta a korábban domináns szőrös, pocakos, elhanyagolt külsejű hippisztártóktól való extatikus különbözőségeket. Nem elpuhult tunyaságot, a muzsikusi szerepben történő tetszelgést, hanem a katonás fegyelmezettséget, a világ feletti hatalom megszerzésének leplezetlen szándékát sugározták. Ahogy a korabeli Párizs szellemi életét felkavaró, magát a nyugati ifjúság erkölcsi züllesztésének missziójával érkezett szovjet kém-kommandóként reklámozó SPIONS is.



Párizs, 1978 májusa. Unalmas vernisszázsok, értelmetlen, szellemtelen kortárs művészeti akciók. A redundancia tombolása. Nem vették észre, hogy a Zeitgeist évekkel korábban átköltözött a „tudományos és vallásos rock and roll”-ba, ahogy a SPIONS frontembere meghatározta aktuális tevékenységünket.

Míg a SPIONS frontembere és az ARTEFACT francia együttes tagjai egy Párizshoz közeli kastélyban (Château d'Hérouville) berendezett stúdióban dolgoztak a *THE PARTY* lemez felvételén, az 1979 koratavasán Budapestre látogató Josine van Droffelaar, az amszterdami de Appel galéria társtulajdonosa meghívására vonattal Hollandiába utaztam. Tíz napig azt csinálhattok a galériában, amit akarok, szolt a felkérés. Mivel SPIONS koncert megrendezésére nem volt lehetőség, nem akartam semmit. Közöltem meghívómmal, hogy nemrég születtem újra, még teljesen tudatlan és nagyon kíváncsi vagyok, ezért csak megfigyelőként fogok a galériában tartózkodni, ez lesz az akcióm, nevezhetjük akár happeningnek is, de minek. Kaptam egy hippiszléssel berendezett vendéglakást a galéria közelében, tisztességes honoráriumot és kalauzokat a kifinomult eleganciával öltözött, nem evilági mutánsoknak tűnő Ulay és Marina Abramović személyében. Érkezésem napján két kékszemű husky kutyájuk társaságában érkeztek a galériába. Hosszan beszélgettünk, aztán indiai étterembe vittek vacsorázni.

A délelőttöket a galériába belátogató művészekkel ismerkedve töltöttem, délutánoként és este a várost jártam Ulay és Marina lélekemelő társaságában. Elvittek a menedékhelyként is szolgáló videó-archívumba – akkor még csak pár hasonló profilú kulturális intézmény

23 Elég itt az akkor Genfben élő Szent Tamás munkásságára utalnom, aki saját leánygyermekében fedezte fel a mutánst.

működött a világon –, ahol a vetítőterem nézőterén aludtak a vándorok. Megmutatták a Sex Pistols menedzsere, Malcolm McLaren *The Great Rock'n'Roll Swindle* című nagyszerű filmjét, amelyből többek között a SPIONS *Never Trust a Punk* című számához 30 évvel később készített videó-művem²⁴ egyes részleteit loptam (*nicked* – David Bowie terminusával). Levetítettek egy betiltott amerikai tévéfilmet is a lengyel pápa látogatásáról az Újvilágban. Az illető akkor már rockszárnak képzelte magát. Hosszú, kínos percekig huhogott a mikrofonba, miután az amerikai ifjúság képviselői országuk jelképeivel, gitárral és fehér pólóval ajándékozták meg. A pápa belehuhogott a mikrofonba,²⁵ a közönség visszahuhogott, újra és újra. A bíborosok izgatottan tanácskoztak a háttérben. Hogyan kellene ezt az idétlen szituációt diszkrétan megszüntetni? Három-négy perc is eltelt a *call and response* törzsi huhogással. A pápából előbuggyant valamennyiünk közös afrikai őse, *Erzulie Fréda Dahomey Mambo*,²⁶ a tánc és az ének Ishtarnek megfelelő afrikai istennője, és az amerikai tévénezők százmilliói szeme láttára erotikusan próbált egyesülni közönségével, amíg az egyik bíboros a trónhoz nem lépett. A zavarában vakaródzó, pislogó egyházi méltóság diszkrétan súgott valamit a huhogó szentatya fülébe, majd gyengéden kivette kezéből a mikrofont és bejelentette, hogy Őszentsége most a Világbékéért fog imádkozni. A közvetítés egyszer, élő adásban

24 https://www.youtube.com/watch?v=Gw-2aAdEgwY&feature=mfu_in_order&list=UL

25 Bár úgy sejtettem, hogy a nem sokkal korábban Afrikában elefántcsontból épült katedrális felszentelő, az afrikaiakat önfelédlt szaporodásra buzdító lengyel pápát a *Sympathy for the Devil*-t előadó Mick Jagger inspirálta, az ő huhogásából fájdalmasan hiányzott a rock'n'roll. Nem volt benne kihívás, pimaszság, vagányság, méltóság. Huhogásának nem volt dallama, ritmusa, ereje. Nem volt cool. Nem a halhatatlan győzelmi kiáltása volt, hanem a szorulásos, alvajáró keleteurópai értelmiségi szájalmas, stílusatlan óbégatása – „Istenkém, egy kicsikét én is szeretnék élni!”

26 A három esküvői gyűrűt viselő Erzulie Fréda Dahomey három szellem-férjhez – Damballa, Agwe és Ogoun – kötődik. Szimbóluma a szív, színei – mint a papáé – a pink, kék, fehér és arany. Áldozatként ékszereket, édes süteményeket és szeszes italokat fogad el. Kacér természetű, nőket és férfiakat egyaránt elcsábít. Vonzódik a szépséghez és kifinomultsághoz. A nőiesség és együttérzés megtestesítője, akinek sötét oldala is van: féltékeny, elkényeztetett és egyes ismerői szerint lusta is. Rituális megszállottság esetén – amely kétségtelenül létrejött a lengyel pápa amerikai bemutatkozása során – képes férfi- és nőtestbe költözni, átvenni annak irányítását, megtáncoltatni, megénekeltetni (a lengyel pápa esetében meghuhogtatni) a test főbérlelőjét. A kollektív extázis úrnője boldogtalan, mert soha sem képes elérni szíve legfőbb vágyát, a valódi, intellektuális skrupulusoktól mentes, őseréjű orgazmust, ezért mindig sírva hagyja el a tiszteletére rendezett szertartásokat. Rokona Iyaldore Oxumnak, az erotikus szerelem, arany és nőiesség yoruba istennőjének. Míg Erzulie Fréda könnyezik a rituálék végén, nővére Danto hátborzongató, artikulálan ordításokat hallatva hisztérikus dührohamokkal reagál a realitásra.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Timeship ORGON –
David Bowie Shrine,
2016, digitális
kollázs; a művész
archívumából

ment le az egyik nagy amerikai tévécsatornán, ismétléseit nem engedélyezték. Egy kópiáját holland kortárs művészek megszerezték és az amszterdami videó-archívumnak ajándékozták. Minden képkockájára emlékszem, a magát rock sztárnak képzelő pápa idétlen huhogását még ma is hallom, ha akarom. Ulay és Marina Amszterdam városától kapott többemeletes iskolaépületben laktak. A termékhez nem kaptak kulcsokat, így Ulay kénytelen volt lyukakat ütni a falakon, azokon át közlekedtek az egykori osztályterem között. Marina mennyei vegetáriánus vacsorái, és a tudatosító varázsszertartások szent füstje. Éjszakákon át tartó beszélgetések – ugyanazokon a dolgokon neveltünk. Séták napfelkeltekor. Amszterdam története. A város toleráns szelleme. Lakóinak harmóniát kereső lelkülete. Varázsillatú kávéházak, varázsszerek minden igényt kielégítő választéka. Tuszfestmények készítése a vendéglakásban talált kínai bambusz-ecsettel. Akkor volt életemben először kínai ecset és tusfestő készlet a kezemben. Fizikai és matematikai képleteket és elektronikus kapcsolási rajzokat festettem emelkedett tudatállapotban. A magnóból a Tubeway Army és az Ultravox szólt. Naplóm egyik, rajzokkal, valamint leukoplaszt, gyógyszertabletták és műkörom kompozíciókkal illusztrált kötetét Marina, a SPIONS látványtervek másolatait a de Appel galéria vásárolta meg. Az amszterdami turné bevételéből nemcsak az én kéthavi lakbéremet tudtam fedezni, hanem a SPIONS frontemberéét is. Örültem, amikor csaknem tíz évvel később New Yorkban megkísérelhettem visszaadni Ulay és Marina meghatározó amszterdami vendégszeretétét. Kapcsolatunk megmaradt, életem fordulópontjain általában felbukkannak, korábban együtt, mostanában külön-külön, és rendszerint átlendítenek holtponthoz.



Amszterdamból Párizsba visszatérve másnap beálltam a világ sötétebb tájairól érkezettek hosszú sorába, menekültstátuszért folyamodtam a menekültügyi hivatalban (OFPRO – *Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides*). A sor lassan mozgott előre, de a vidám tibeti láma nem. Megérkezve fűgén az egyetlen nyitott hivatalnoki ablakhoz sietett a sor mellett, gyengéden az éppen menedéket kérő elé lépett, mosolyogva köszönt és átnyújtotta papírjait a mogorva ügyintézőnek, majd mosolyogva elköszönt és ugyanolyan gyorsan, derűsen távozott, ahogy érkezett. Egyszerű akciója, minden ellenállást elhárító karizmája mély benyomást tett akkor újjáépülő személyiségemre. Senki sem haragudott meg a lámára, amiért a sorbaállást mellőzve intézte ügyét. Ez azért volt különös, mert egyébként – különösen, ha összeférhetetlen keleteurópai menekültek vegyültek a sorban állók közé – már azért is ordibáltak, ha egy csillogó szemű kis menekült gyerek játékosan beállt a korábban érkezettek elé. A láma pimasz csodatétele hatására a következő öt évet részben Tibet történelme és szellemi kincsei kutatásával töltöttem.

Folytatása következik



Perneeczky – ad infinitum*

Reménytelen vállalkozásnak tűnik szólni valakiről, aki sokkal inkább a szavak embere, mint én vagyok. Különösen, ha az illetőnek titkon tanítványa (és bártortalan követője) is próbálom lenni, bár erről ő maga sem tud. Alapvető olvasmányaim közé tartozott (és tartozik) PERNEECZKY Géza esszégyűjteménye a művészet sokféle végéről.¹ A kötetben Perneeczky a művészet alkonyáról ír, párbeszédet folytatva Hegellel, Beltinggel, Dantóval és másokkal. A könyv azt a momentumot vizsgálja, amikor a művészetcsinálás (ön)reflexióvá, és az (ön)reflexió művészetté válik. A művészet nem más, mint önmagához fűzött kommentár, ugyanakkor mindez meg is fordítható, hiszen a kommentálás gesztusa maga is művészetté válhat. Perneeczky ezt a problémát sokkal közvetlenebbül ragadja meg, mint az általa idézett művészetfilozófusok, és ez nemcsak írói vénájának köszönhető, hanem annak is, hogy a reflexióvá lett művészet és a művészetté lett reflexió dilemmáival gyakorló kritikusként is szembesült. Perneeczky a lehető legmagasabb szinten gyakorolta a művészet hivatásos kommentálását, a reflektálást, amikor szembesült azzal, hogy a megváltozott helyzetben a művészet azonossá vált a reflexióval. Kritikus életműve és konceptuális művészete ezen a ponton összeér, találkozik. Emblematikus műcíme pontosan tükrözi ezt: *Concepts Like Commentary* – a koncepciók olyanok, mint a kommentárok. Mintha Perneeczky konceptuális művészet formájában folytatta volna a kommentálást. Ennek megfelelően Perneeczky konceptuális tevékenységének szemlélésekor nem tudok elvonatkoztatni Perneeczky szövegkorpuszától és kritikus életművétől. Úgy hírlík, amikor VAYER LAJOS hivatalos okokból Velencébe távozott az egyetemi szorgalmi időszakban, Perneeczky Géza (még egyetemistaként) diákkal és fényképekkel felszerelve felállt a katedrara, és előadta évfolyamtársainak – akik időközben a hazai művészettörténet-írás klasszikusaivá váltak – a modern művészet történetét, egy olyan tanszéken, ahol tizenkilencedik századnál későbbi műalkotásokról alig esett szó. Sokan emlékeznek vissza arra, hogy a hatvanas években Perneeczky személyében volt a budapesti művészeti színtérnek egy valódi, megkérdőjelezhetetlen tekintélyű műkritikusa, aki nemcsak tévedhetetlen volt, hanem tévedhetetlenül is fogalmazott. Kritikái nem évültek el, szinte kivétel nélkül kiállták az idő próbáját, s ekként mintává, példává, mércévé váltak.

Személy szerint mindig is irigyeltem Perneeczky szertelenül könnyed, szinte az élőbeszédet követő, mégis irodalmi igénytel megformált mondatzövéjét, és még ennél is jobban az elemzett műalkotás leglényegét megragadni képes szókapcsolatait, metaforáit, melyek leírják, ugyanakkor általánosabb dimenzióba is emelik az értelmezés tárgyát – talán maguk is műalkotásokká válnak. Személyes kedvencem az efféle szókapcsolatok között a *mentális monokrómia*,² melyet Perneeczky TÓT ENDRE kapcsán használ: a monokróm feketévé nivellált hétköznapi látványok, az általános érvényűvé váló vaksötét mint művészeti és emberi állapot, a festői és intellektuális nullpont vég nélküli ismétlése mint életprogram a szókapcsolatba mind belesűrűsödik, s ekként a metafora nemcsak Tót kiüresített konceptuális gesztusait, hanem a hetvenes évek elejének magyarországi viszonyait általában is leírja. Szintén a kedvenc szókapcsolataim közé

1 Perneeczky Géza: *Művészet az ezredfordulón. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*, Palatinus, Budapest, 2006; a kötet előzménye: Perneeczky Géza (szerk.): *A művészet vége?*, Európai füzetek, 1999/1.

2 Perneeczky Géza: Tót Endre és a mentális monokrómia, in: *Tót Endre. Semmi sem semmi. Retrospektív 1965–1995*, kat. Műcsarnok, Budapest, 1995, 21–28.

* A megnyitászöveg szerkesztett változata. *Perneeczky Géza – Post Infinite*. Chimera-Project Gallery, Budapest, 2016. május 5 – június 10.

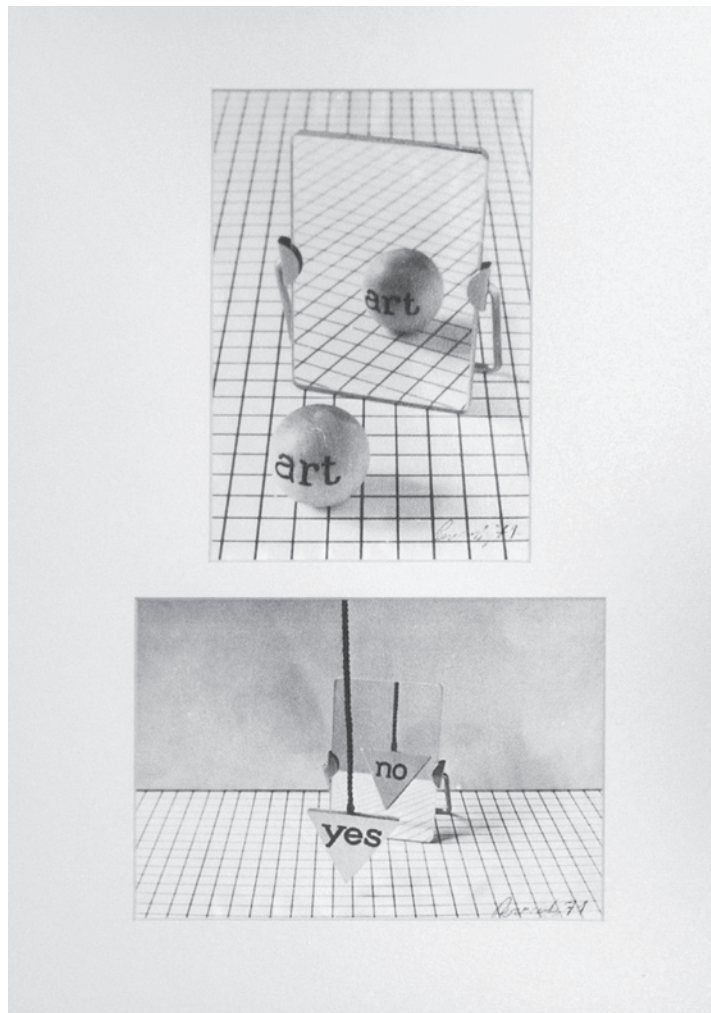
tartozik a *kofferbe pakolt konstruktivizmus*,³ amely a Perneeczky által rendkívüli empátiával analizált HALÁSZ KÁROLY művészi tevékenységét összegzi, ám több is annál, hisz a kopott bőröndbe hajtogatott, limlommá váló geometrikus formák képzetei eszünkbe idézik a magyarországi neoavantgárd megannyi dilemmáját. Az öniróniától sem mentes, ugyanakkor játékoságot is sejtető, kényszer szülte barkács-esztétikát, a progresszív hagyományokhoz való kapcsolódás vágyát, ám a kiteljesedés lehetetlenségét, és a mindebből fakadó dilemmák sorát, amit Halász *Menni, menni és maradni* (1979) című performansza ábrázol a legérzékletesebben. Mindez Perneeczky szempontjából is kulcskérdés. Keménykalapos alakja ugyan megjelent még GULYÁS JÁNOS 1970-es filmjén, mely PAUER GYULA pszeudóját mutatta be, ám nem sokkal később végleg elhagyta Magyarországot. „Semmi sincsen úgy, ahogy éppen kinéz, sőt, még abban is téved a tisztelt néző, ha azt hiszi, hogy én most valóban itt vagyok” – Perneeczky mondata a filmben eredetileg a látás és az emberi egzisztencia manipuláltságára vonatkozott, ám az emigrálás új megvilágításba helyezte, kézzelfogható valósággá tette azt.

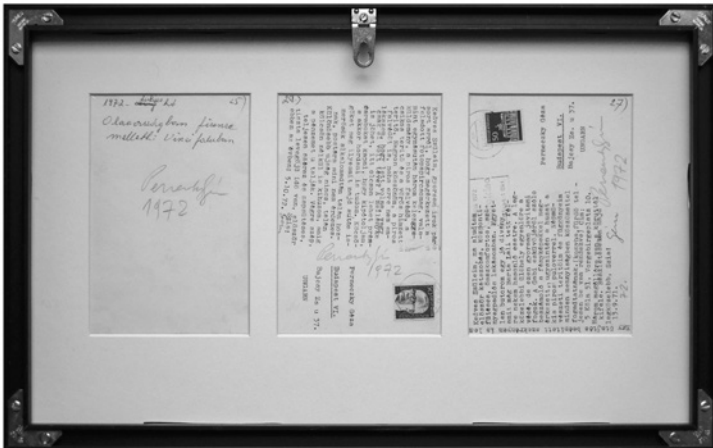
Perneeczky egyszerre műveli és elemzi a konceptuális művészetet, a két tevékenység végérvényesen összefonódik életművében: nála az alkotás reflexióvá és a reflexió alkotássá válik. Kevés ember van, akinek kapcsán ennyire élesen rá lehet kérdezni a „kritikus mint művész” és a „művész mint kritikus” viszonyrendszerére. Perneeczky elsők között reflektált HARALD SZEEMANN *When Attitudes Become Form* című – időközben legendássá vált – 1969-es kiállítására, amely feloldani látszott a művészet és az elképzelés, a teória és a gyakorlat közötti határokat. Perneeczky konceptuális tevékenységének ez a tapasztalat lehet az egyik kiindulópontja. 1970-ben, még emigrálása előtt egy ötrészes konceptuális füzet sorozatot készített. A füzetekben a kritikus Perneeczky lényeglátó fogalmazásmódjára valló szókapcsolatok, képek és képzettársítások követik egymást. Rózsaszín selyempapírral befedett kémlelőlyuk, amely a parlament szemlélé-

3 Perneeczky Géza: Halász Károly és a kofferbe pakolt konstruktivizmus, in: *Halász Károly: Privát adás, 1967–1993*, Szabó Júlia szerk., Balassi Kiadó, Budapest, 1995, 5–10.

PERNEECZKY GÉZA

Konceptuális fotográfiák, 1971–1972, a művész és a Chimera-Project Gallery jóvoltából





PERNECKZY GÉZA
Konceptuális munkák, 1971-1972, a művész és
a Chimera-Project Gallery jóvoltából

sére invitál. Tejfehér ködöt imitáló oldalak és fehér „ködszemüveg”. Bornírt ste-lázsipapír monotonon ismétlődő csendélettel és csiripelő madárkával mint idilli „önéletírás”, helyzetjelentés. A legerősebb mindegyik közül az utolsó füzet T-kül-demények fogadására alkalmas levélszekrénye és a vonatsíneken rekedt T-alakú T-kocsi. Az a T-kocsi, amire Perneckzy végül is felszállt, és amely közhelyszerűen megidézi a 3T tetszőlegesen választható kategóriáját, ugyanakkor magában hor-dozza a mozdulni vágyás és a kényszerű mozdulatlanság a szerelvényt már-már szétroppantó feszültségét. Perneckzy T-kocsija egy megoldás nélküli konflik-tushelyzet metaforájává válik, képként összegez egy lehetetlen modus vivendit. Perneckzy konceptuális műve olyan tömörséggel írja körül a korai hetvenes évekre jellemző közállapotokat, mint a kritikus Perneckzy fent idézett – későbbi évekből származó – szövegszövegei. *Mentális monokrómia és kofferbe pakolt konstruktívizmus* a T-kocsiban, írom le önkéntelenül, s mindez akár egy bor-zongató kalandfilm címe is lehetne. *Gulliver Pszeudóniában*. Írom rögtön emellé Perneckzy saját kötetcímét⁴ a konceptuális művészet kelet-európai kalandjáról. A hatodik, már Kölnben készült füzet, amit Perneckzy BEKE LÁSZLÓ *Elképzelés* című felhívására (1971) küldött, poétikusabb az előzőknél. A lapokon hasztalan, lehetetlen azonosítási gyakorlatok sora: megszámozott virágok, lóherék, hul-lámok, felhők, lélegzetvételek. A megszámlálhatatlan megszámlálására tett játékos kísérletek, melyek végső soron a reflexió és az alkotás komplex viszony-rendszeréhez vezetnek vissza.

Perneckzy konceptuális alkotásai közül azok állnak hozzám a legközelebb, ame-lyek a művészet fogalmára vonatkozó tautologikus játékként foghatók fel, ame-lyek konceptuális művészetként gyakorolják a kommentálást. A *Concepts Like Commentary* (1971-1972) című sorozat fényképein az „art” szó a legkülönbözőbb közegekben köszön vissza. Egy pitypang termésének közepén. A keltető fény alatt heverő tojásokon, kakukktojásként a madárfészkekben. Egy megsebesült

4 Perneckzy Géza: *Gulliver Pszeudóniában. Mit gondoljunk a konceptuális mű-vészetéről? Visszatekintés, források, jegyzetek (kézirat gyanánt)*, Soft Geometry, Köln (magánkiadás), 2014

PERNECKZY GÉZA
Munkák a Yes – no-sorozatból (1971). Kiállítási enteriőr: Perneckzy Géza – Post
Infinite. Chimera-Project Gallery, Budapest, 2016,
a Chimera-Project Gallery jóvoltából



ujra csavart gézdarabon. Csigákat locsoló vizeskannán. Kaktuszok közé szorult pingponglabdákon. Gombafejekon. A művészet-gomba táplálék, ám az is lehet, hogy mérgező. Gyorsan szaporodik, ám szaporodásában van valami fenyegető. Perneckzy élettelenül az asztalon heverő, ugyanakkor egyre szaporodni látszó művészet-gombáin sajátosan találkozik egymással a kísérteties és a szép, a fenyegető és a vonzó. Más fényképeken a művészet tükröződő pingponglabda: műanyagból öntött parányi glóbusz, ami egy mesterségesen két részre osztott játéktér két oldala között pattog, játékok-játszmák tárgya és anyaga. A művészet elgurult pingponglabda (és annak tükröképe). Olyasféle intellektuális játékok kelte, mint Július Koller pingpong-konceptjein.

A sorozat legkomplexebb darabjai a *Művészet-buborékok*. A fényképeken Perneckzy szappanbuborékokat fúj a levegőbe, amelyeken a „művészet” felirat tükröződik. „Fesd rá az ablakra a művészet szót. Fújj szappanbuborékokat a szobába. Majd látni fogod a szappanbuborékokon tükröződő művészet szót, mielőtt azok eltűnnek” – szól a műhöz kapcsolódó utasítás. A törekeny szépségű szappanbuborékok a fehér művészet-labdák áttetszően csillogó alakváltozatai. A korai németalföldi festményeken gyakran tükröződik az ábrázolt alakok szemében, az asztalon lévő üvegvázak és a falon lógó domború tükrök felületén a külvilág. A tükröfelületeken felsejlik a szemközti ablak, a külső fény forrása. A kint és a bent, az itt és az ott kifordul, a térre ráíródik egy másik térréteg. Perneckzy, a művészettörténész, feltehetően tudatosan játszik a referenciákkal. Egy klasszikus vanitas-motívumot választ, mely ugyanakkor a fényképeken felnagyítva, robotosztus, mégis légius golyóként, egy imaginárius bolygóként lebeg a definiálatlan térben. Az áttetsző buborék felületén az ablak tükröződik, ami a táblakép jól ismert reneszánsz metaforája. A szintén átlátszó ablaktábla üvegére, az imaginárius táblaképre tükrözéssel felírt művészet szó a buborékon visszafordul, valósággá válik, mégis irreális és megfoghatatlan marad. A művé-

szet fogalma valamiféle bizonytalan közöttben lebeg: a látható és a láthatatlan, a „még nem” és a „már nem” között. A fénykép klasszikus vanitas ábrázolás, ám ezúttal nem az ember, hanem a művészet(fogalom) múlandóságára és forgandóságára utal. A fénykép a szappanbuborék kipukkanása előtti utolsó pillanatot kimerevíti, konzerválja. Mintha a művészet és a művészettörténet vég nélküli végét állandósítaná. A művészet két tükröző felület közé szorul. A mű a reflexió reflexiója a szó szoros és átvitt értelmében. A megdermedt művészet-buborék talán annak a hegeli dilemmának a metaforája, amiről Perneckzy írt a művészet végéről szóló esszéiben.

A helyzetet tovább komplikálja egy külső körülmény. Perneckzy bizonyos konceptuális fényképeit levelezőlapként küldte tovább. A kép valójában képeslap. Az ablak és a buborék ennyiben további tartalmakkal telítődik. Az ablakból megnyíló távlatok, a buborék bizonytalan lebegése mind-mind egy aktuális helyzetképet rögzítenek. Perneckzy postai úton ad életjelt magáról távoli ismerőseinek, szeretteinek, családjának. A képeken gyakran az ő alakja is megjelenik. A „kint” és a „bent”, az „itt” és az „ott”, az ablakon innen és az ablakon túl, a repülés és a lebegés mind-mind az emigráció után önmagát sajátos köztes szellemi térben találó Perneckzy dilemmáinak tükrében is dekódolható. Akárcsak az „igen” és a „nem” feliratokat „tézisként” és „antitézisként” szembesítő jelzőtáblák, amelyekkel Perneckzy különböző irányokba mutat, mintegy a szintézist keresve.

Perneckzy fotó-képeslapjai akár mail art művekként is felfoghatók. Kapcsolatművészeti alkotások, amelyek a hálózatépítés folyamatát és az anyagatlan művészet vasfüggönyön átívelő áramlását is modellezik: a kiállítás címét parafrázálva, a művészet végtelen posta a végtelenbe. Szintén erre a kérdésre reflektálnak a borítékba zárt, különböző nyelven fehér színnel fehér papírra pecsételt „titok” feliratok, amelyeket Perneckzy az adott nyelvet beszélő országok vezetőinek küldött el. A titok lehet hadititok, államtitok, ám lehet a fehér és a

PERNECZKY GÉZA

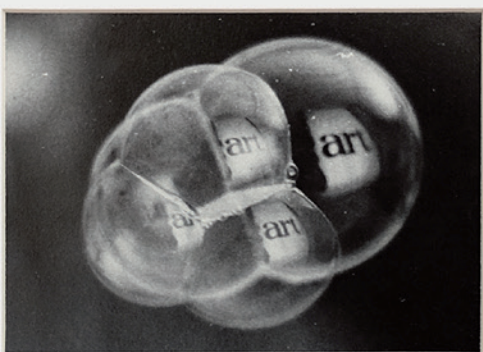
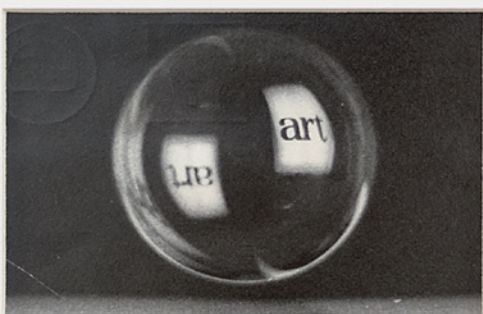
Stamp International (SECRET), 1980, a művész és a Chimera-Project Gallery jóvoltából



FORGÁCH ANDRÁS

Néhány jótanács László-Kiss Dezső a *Ronda érintése* című kiállításának megtekintése előtt*

Nyitott Műhely, Budapest
2016. május 21 – június 25.



PERNECZKY GÉZA

Munkák a Concepts Like Commentary sorozatból (Art-bubbles | Művészet-buborékok), 1971–1972, a művész és a Chimera-Project Gallery jóvoltából

fehér közé szorult, láthatatlan és anyagtan művészet titka vagy még inkább a titok titka. Ahogy a *Művészet-labda* sorozaton a művészet önmagára mutat, úgy itt a titok mutat önmagára, feloldhatatlan tautológiaként.

Gyakran érzem azt, hogy Pernecky azon kevesek közé tartozik, akik képesek a kritikát művészetként és a művészetet kritikaként művelni. Munkásságának jelentősége pedig ezeknek a különböző regisztereknek a sajátos együttműködésében áll (ezúttal szót sem ejtve szépirodalmi, zenei, botanikai és megannyi más területen kifejtett tevékenységéről). Mindezt nekem is szerencsém volt személyesen megtapasztalni. Nehezen felejtsem el az élményt. Egy esszémmel küzdöttem (LAKNER LÁSZLÓ „varrólányairól” szöveget), ám kissé fásult és tanácstalan állapotban félbehagytam a munkát, és inkább a levelezésemben tettem meg. Perneckyvel váltottam levelet, akinek elküldtem az esszé korábbi változatát. A másnapi válasz több volt egyszerű e-mailnél, műfaját persze nehéz meghatározni. Pernecky irodalmi értékkel bíró kisesszé formájában reflektált az írásra, ami nekem akkor valamiféle rejtélyes égi segítségnek tűnt. Engedélyt kértem, hogy a rögtönzött írásmű részleteit idézhessem a készülő esszében. Pernecky válasza lendületet adott, és néhány napra rá le is zártam a szöveg kéziratát. Ez a gondos megformálással párosuló könnyedség és spontaneitás jellemzi Pernecky írásait és legjobb konceptuális alkotásait, amelyekhez sokszor visszatérek segítséget és ihletet meríteni.

Miközben kritikákat vagy esszéket írok, gyakran eszembe jut Pernecky Géza. Vajon ő hogyan fogalmazna? Mit gondolhat az általam felvetett kérdésekről? Mit szólna az írásomhoz? Tetszene-e neki vagy mindig nyílt és őszinte hangján csapnivalónak minősítené azt... Bízom benne, hogy ezúttal megelégedéssel nyugtázza fenti soraimat, és meg tudtam felelni az általa felállított magas mércének.

Két tanácsom van LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ *RONDA*-projektjével kapcsolatban.

1. Ne üljünk fel a provokációnak.

2. Ülünk fel a provokációnak.

Vizsgáljuk meg mindkét esetet.

De mielőtt az esztétikai elemzésbe belemennék, engedjenek meg egy megjegyzést a kiállítás címével kapcsolatban. Muszáj felidézünk itt ORSON WELLES 1958-as *Touch of Evil*, azaz *A gonosz érintése* című munkáját, amelyben Orson Welles, aki rendezője, forgatókönyvírója és egyben főszereplője is a filmnek, korrupt rendőrtisztviselőként sokoldalúan megmutatja, milyen zseniális és nagyszerű dolog, ha egy nagy színész korrupt és romlott és elfajzott szerepben tűndökölhet, alulról, a lehető legelőnytelegből nézőszögből fölvéve és megvilágítva. Színészek imádnak romlott, korrupt, erkölcsstelen szerepeket játszani. Ill. Richárd, Jágó, Claudius, hogy csak néhányat említsek, és nemkülönben Tartuffe. Az, hogy valami aljas, rossz, esetleg csúnya, mint egy ronda sebhely az arcon vagy púp a hátán, az egy nagy színész számára isteni lehetőség. A negatív szerep vonzóbb, mint a pozitív. Egy aljas besúgót, egy ostoba nagybácsit, egy jellemtelen háziörvost, egy korrupt polgármestert, egy kapzsi bordélyházi Madame-ot jobban megtapsolnak az előadás végén, mint a becsületes, derék mintapolgárt.

És még mielőtt belemennék a két jótanácsnak álcázott kérdés megválaszolásába: ami a „provokáció” szó használatát illeti, az maga is egyfajta provokáció. LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ kiállításán a kiállított műalkotások nem csupán műalkotások vagy műtárgyak, hanem még valami *mások* is, meghatározhatatlan módon *többek* önmaguknál, kilépnek a pusztán műalkotás szerepéből, és ezáltal provokálnak – pedig mennyire hogy *műalkotások* is: megalkotásuk, tárgyiaságuk, keletkezésük minden ízükben, minden négyzetcentiméterükön, sőt, minden ezrednégyzetkilométerükön tettenérhető. Magyarán: jól látszik előállításuk módszertana, a biztos anyagkezelés, egyszerűen az is része a műalkotásoknak, hogy miként jöttek létre, miáltal, bizonyos fokig a koncept művészetre emlékeztetnek, azaz önmaguk leírásai, vagyis paradox módon el nem készült műalkotás-tervek is. Projektek is, nem csupán befejezett objektumok: pontosan annyira vannak készen, amennyire készen vannak, a *készenlétességük foka* része a műformájának, és hogy mikor vannak készen, az a művész döntése: ha elérik a „rondaságnak” vagyis a megformáltságnak illetve *meg-nem-formáltságnak* azt a fokát, amit ő már elégségesnek itél.

Ami tehát részemről a „provokáció” szó használatát illeti, az világosan utal arra, hogy ezek a művek egy művészi *gesztus* lenyomatai, maguk is aktusok, esetleges tárgyak, sőt: talált tárgyak, szembe fordulnak a nézővel, azt a szellemi mozdulatot ábrázolják, amellyel László-Kiss Dezső, talán egy önmagának is váratlan pillanatban meg kívánta fogalmazni a saját helyzetét.

Ez, elmondása szerint, kilenc éve történt, egy BARAKK-kiállítás előtt. Mármost az a megvilágosodás, amelynek következtében elkészült az első *RONDA*-objekt.

1 A megnyitászöveg szerkesztett változata.



LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ
a RONDA érintése, Nyitott Műhely, 2016, részlet a kiállításról

Egy mintás kárpitanyagon vagy bútorhuzaton egyetlen nagy fekete folt: a foltot a művész egyfajta *anyaghibának* szánta, formátlannak, mintha véletlenül, természeti okok következtében keletkezett égésfolt lenne, vagy paca, némileg bizonytalan, de azért felismerhetően elliptoid forma. Mellesleg: az ellipsziszről sok minden mondható, de hogy ronda volna, az nem. Ez itt egy beépített ellentmondás, amelynek oka talán a művész rendíthetetlen arányérzékében rejlik. Azóta viszont, a legnagyobb meglepetésére, képtelen volt megalkotni azt az ideálisan *un-esztétikus*, *esztétikán kívüli* tárgyat, amelyet szeretett volna, amelyre törekedett, mert mindig akadt valaki, akinek az éppen elkészült objektum tetszett. Sőt: nagyon tetszett. Az egyetemes, minden műalkotásra vonatkozó szépségeszmény (ha volt ilyen valaha) összedőlt – meglehetően, már kétszáz éve, a romantikával, amikor a belső világ, a polgári bensőség, az individuuum törvényei vették át az uralmat az esztétikában is –, az egyetemes szépségnek nincs olyan méter-léce, mint amilyent Párizsban őriznek. Ez ma már evidencia, és László-Kiss Dezső nem erről akar beszélni, nem ezt sejtette meg, amikor ezeket a képtárgyakat készíteni kezdte. Hiszen, ha a művész rondának nevez valamit, és az lehet a Mona Lisa is, el tudok képzelni olyan embert (bár nem könnyű), aki a Mona Lisát rondának tartja, akkor magával az elnevezéssel játszik, az elnevezés rávetül a műre, fontos komponense lesz, akkor is, ha amúgy, a nézői szerint egyáltalán nem ronda. Vagy *un-esztétikus*. A ronda nem egyszerűen nem esztétikus, hanem kívül van az esztétikai megítélhetőség területén, nem egyszerűen csúnya, hiszen az lenne a szép ellentéte, hanem ronda, vagyis taszítóan működik, még a közelebbi ítékezésben is megakadályoz, kívül helyezi magát a bármilyen értelemben vett esztétikai ítéleten (vagy legalábbis erre tesz kísérletet). RONDA – mondja László-Kiss Dezső. Spanyol szó, azt jelenti: kerek. Angolul

LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ
50×60 cm, kárpit, akril, 2016



round. Ha most egy spanyol betévedne ide, azonnal értené, miről szól László-Kiss Dezső kiállítása.

És még egy dolog: figyeljük meg, milyen bámulatosan sokféle *alkalmi* anyagot használ a művész: gyapjútakaró, kályhabronz, rongyszőnyeg, plüss, rétegzett karton, gipsz, nylonfólia, szivacs, bútorhuzat, tapéta, afféle hulladék anyagokat, melléktermékeket, háttérvilágot, ezek tehát *alkalmi* művek. Viszont ha megnézzük a képeket közelebbről, mindig és kizárólag az *ornamentális* és *prefabrikált* találkozunk a magát valamelyest amorfniak tételmező, mégis fegyelmezett repetitívással manuálisan előállított kör-formával. Megjegyzem: MATISSE volt a nagymestere a mintás tapéták és spanyolfalak háttérként való alkalmazásának, valamint VUILLARD, VALLOTTON, BONNARD: tehát akarva akaratlanul, de egyértelműen kapcsolódnak László-Kiss munkái a Les Nabis-hoz is, illetéknéppen egyáltalán nem rondák. Ő ugyan, filozófiájának megfelelően megpróbálja a dolgot *iparilag* előállítani (vagy ennek a látszatát kívánja kelteni), de a képeken a dekoratív és az ornamentális mégiscsak belekerül egy zárt térbe, a képek lehatárolt terébe, amelyekhez háttérül szolgál, és az előtérben mindig ez az ovális forma látható, pontosan ugyanúgy, mint teszem, Matisse képein az odaliszk. Mindeközben a képméretet fegyelmezett kézzel állnak (50×60 cm és 20×25 cm), manuálisan könnyedén előállíthatók, nem kell létrára mászni hozzájuk, nem kell begyűjtani miattuk az olvasztókohót, nem kell több tonna rozsdás vas vagy beton a megteremtésükhöz, tehát előállíthatóságuk igencsak praktikus. Megsokszorozhatók. A közkeletű WARHOL-utalástól óvakodnék, de némileg elkerülhetetlen, mivel a sorozatgyártás warholi gondolata kétségtelenül visszaköszön László-Kiss Dezsőnél is. Ami Warholnál Marilyn Monroe, a dobozos paradicsomleves vagy az egy dolláros, sőt a dollár jele, az László-Kiss Dezsőnél a radikális

LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ
50×60 cm, kárpit, akril, 2016



képi redukció révén voltaképp kísérlet az esztétikai szimplifikálásra és ezáltal a kilépésre a létező esztétikai előítélet-rendszerből vagy kánonból, a saját kánonjából is, hiszen korábbi, bonyolult technikákat könnyedén uraló komplex képeit hagyta el ezeknek az első pillantásra könnyedén, egyetlen pillantással befogatható kép-objektumoknak a megalkotása kedvéért. Témává teszi a művek megalkotásának technikáját is. Ahogyan Walter Benjamin fejti ki a *Műalkotások a technikai sokszorosíthatóság korában* című 1938-ban, Párizsban írt alapművében, a releváns műalkotások más-más módon, de beszippantják és autentikusságuk részévé teszik a megsokszorozhatóságot.

Walter Benjamin fontos alapfogalmat fogalmaz meg valamennyi művészeti tárgyval kapcsolatban a *Műalkotások a technikai sokszorosíthatóság korában* című művében: „Még a legtokéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami: a műalkotás »itt«-je és »most«-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. ... Az »itt« és »most« adja a mű valódiságának fogalmát. A bronz patináján végzett kémiai jellegű analízis elősegítheti valódiságának megállapítását, úgyszintén a hitelesség megállapítására nézve kedvező lehet annak a kimutatása, hogy a középkornak egy meghatározott kézírata a XV. század valamelyik archívumából származik. A valódiság egész területe kivonja magát a technikai (és természetesen nem csupán a technikai) reprodukálás alól. ... Azok a körülmények, amelyekbe a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érintetlenül hagyják is a műalkotás állagát, mindenesetre megfosztják »itt«-jének és »most«-jának értékétől. ... Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosításának korában elsorvad.”²¹

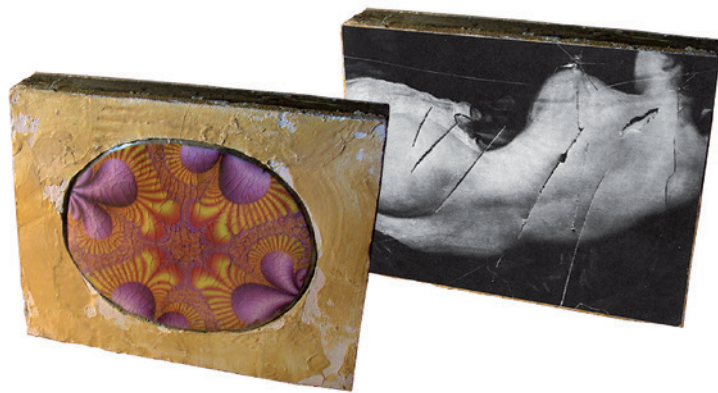
László-Kiss Dezső voltaképpen ezt az aurától megfosztottságot akarja ábrázolni, az aurától megfosztottságot érzékeli a körülötte levő világban, a világ értékrendjében, mondhatni, nem is annyira provokáció, mint inkább protestálás, ugyanakkor – bármilyen rudimentális és kezdetleges hozzávalókat is használ –, meglehetősen rafináltan teszi ezt. Voltaképp vázlatfüzetbe való jegyzetek ezek a képek, gondolatosságuk szembeszökő. Lapozgathatunk bennünk. Viszonyíthatjuk őket egymáshoz, egyetlen pillantásunkkal adott esetben az összetett befoghatjuk.

Még a leginkább sikeres *RONDA*-kísérleteket (amennyiben a *RONDA* az esztétikai érzéket zavarbaejtő aktus fogalmaként értelmezzük – zavarbaejt, tehát provokál, hopp megvan, tehát mégiscsak provokál!), tehát a legsikeresebb *RONDA*-kísérleteket a *színválasztással* hajtja végre a művész. A pancsolt, pacsomagolt, kifejezetten élettelen, fénytelen színek, a mázak, a műanyagok, amelyek a kontraszt-hatás sem kiélvezhető, de a harmónia sem, amelyekben a fény is csalódottan török meg, mert elnyelődik, szinte anélkül, hogy visszaverődne, vagy ha visszaverődik, akkor iparilag verődik vissza, nincs elandalodás, nincs belefedkezés, az *anyagot nézzük magát*, ahogyan a szemünk előtt repedezik, szétkenődik, megdermed, csorog, ahogyan a művész viaskodik vele, hogy elérje azt az ideális állapotot, amikor már nem tudja megmondani róla, hogy szép-e vagy se. Érdekes, hogy – legalábbis az itt kiállított képeken – az aranynak valamilyen változata dominál. Ez utalás lehet az aranyra mint a pénz leginkább bevett érték-mérő eszközére, de ez az arany a képen a konvencionális képkeretek aranya, nagy műalkotások a világ nagy múzeumaiban díszes aranykeretben láthatók: mintha maga a keret, ami a kép értékét kívánja fokozni, csorogna bele a képbe, válna a kép anyagává. A keret, ami tulajdonképpen a kép kivágás, a nézőpont egyik kikristályosodása, képpé változik: rafinált gondolat, ugyanakkor a túlzással egyfajta olcsóságot sugall, eszünkbe juthatnak a súlyos aranyékszereket viselő maffiózók, drogkereskedők, és eszünkbe juthatnak ugyanakkor az aranyukat számláló, arany-ékszereiket feltűnően viselő modellek is, akik mintegy beprézelődnek a *RONDA*-képek lapos, megkínzott felületébe.

Tehát akkor az a feladat, hogy addig küzdjünk, birkózzunk az anyaggal, amíg biztosan *nem* lesz szép? De hol van ez a pont? Ez a bizonytalanság lebeg a képek fölött, mint hamu a parázs fölött. Ahogyan a gyermek a színes gyurmákat egy idő után szintelen masszává gyúrja össze, és nem érti, hova lettek a színek, úgy küzd a művész a szépségért, vagyis a *RONDA*-ságért, ami a kezdeti állítás, a teljes művészettörténettel való szembefordulás radikális ígérete volna. Hogy a feladat, amit László-Kiss Dezső magára vett, voltaképpen milyen nehéz, az éppen az előállított objektumok, képek biztos arányaiból tűnik ki, hogy akarva-akaratlanul, a heroikus erőfeszítés létrehoz körülöttük mégis egyfajta aurát, egyfajta szakralitást, vagy annak árnyékát.

És most térjünk vissza a szöveg elején álló két felszólító módban megfogalmazott bűjtött kérdéshez.

1. Ha ez csak egy sima provokáció – mint ahogy nyilvánvalóan az –, legjobb, ha nem vesszük komolyan. Na, nem magukat a műveket, hanem leginkább azt a meghatározást, amit László-Kiss Dezső alkalmaz rájuk. Ugly. Disgusting. Kós-



LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ
vegyes technika, 20 × 25 × 5 cm, 2016



LÁSZLÓ-KISS DEZSŐ
vegyes technika, 20 × 25 × 7 cm, 2016

tolgassuk. Ocsmány, otromba, csúf, rút, rusnya, éktelen, csúnya, ízlésromboló, giccses, gusztustalan, csúfos, ormótlan, randa, borzalmas, szörnyű, ízléstelen, visszataszító, förtelmes, undorító, kiábrándító, rémes, pocsek – csak amennyit az interneten egy kezdetleges színönima-szótár kapásból felsorol. Nem ülünk fel a provokációnak, résen vagyunk, tehát tiltakozunk ellene, tehát szellemünk vibrálni kezd, meghatározásokkal próbálkozik, mérlegel, bevetjük esztétikai érzékünket, kultúrhistoriai tudásunkat, és pedig azért, hogy valamit szembeszegezzünk a művész állításával, tehát mi magunk élő kérdőjelekké változunk. A művész nyert. 2. Ha pedig *nem* provokáció – mint ahogy nyilvánvalóan nem az –, érdemes komolyan venni. És ebben az esetben is nyert a művész. De mit is jelent a komolyan vétel ebben az esetben? Hogy észleljük és értékeljük a művész őszinte alázatát, amellyel a témájához közeledik. László-Kiss Dezső valósággal letérdepel a *RONDA* előtt. Újra meg újra nekifut, igyekszik minden egyes mű peremfeltételeit teljesíteni, ki akar lépni saját határai közül, egyúttal tiltakozik is, már a projekt nevével is, a létező esztétikai kánon és normák ellen. Alázat, szorgalom, komolyság, türelem. Minden együtt van ahhoz, hogy László-Kiss Dezső, már amennyiben úgy dönt, hogy ezen az úton halad tovább, mert igazi felfedezések várnak rá a negativitás feltérképezése során, egy összetéveszthetetlenül súlyos és komoly állítást tegyen a művészetről, a műalkotásokról, önmagáról és a világról. Tudjuk, hogy a negatív nem pusztán a pozitív ellentéte. „Örökké rosszra tör és örökké jót művel”, mondja Mefisztó saját magáról. A negatív gondolata voltaképpen dinamika, a pusztítás és rombolás mozgásba hozza, felfrissíti az észlelést és értékelést. A „ronda” szó etimológiája egyébként a rombol-lal hozható összefüggésbe, amelyik az összeomlás, összedőlés hangutánzó szavából keletkezett (egyes elméletek szerint). Én úgy látom, hogy László-Kiss Dezsőnek megannyi korszaka után sikerült – számot vetve mindazzal, amit a világról tud – nem ítélező, hanem szemléletes formában megragadnia mindenki máséval összetéveszthetetlen látásmódját. Van ennek az egésznek egy kemény társadalomkritikai aspektusa is. Ritkán láttam rosszkedvet ennyi játékosággal kifejezve.

Ahogyan GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL mondja a negatívról, a *Szellem fenomenológiájában* – először BÓDY GÁBOR nazális hangján értesültem erről a mondatról, és most ritmikai okokból muszáj vagyok németül idézni előbb: „...der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen”, ritmikai okokból más sorrendbe helyeztem a szavakat: „...a negatív türelme, fájdalma, komolysága és munkája”.

1 Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*, Gondolat kiadó, Budapest, 1969, fordította: Barlay László, 305-306. o.

MAJSAI RÉKA

Lassú tér

Mánia

Benczúr Emese, Imre
Mariann, Szira Henrietta,
Szíj Kamilla, és Tarr
Hajnalka kiállítása

2B Galéria, Budapest
2016. március 23 – április 15.

Öt alkotó, öt „mániás” tevékenységének vizuális lenyomatai a 2B Galéria tereiben. Bár mindannyian nők, tevékenységük gyűjtő és rendszerező mivoltának feminin, nőies szenzibilitásán túl semmi más nem adhat okot arra, hogy nőművészetről, a női szereptudat művészeti tevékenységben kiteljesedő önreflexiójáról beszélhessünk. A munkák sokkal szélesebb horizonton mozognak, így a kategorizálás inkább elvenne az értelmezés lehetséges útjaiból, semmint hozzátenne.

A kiállított művek koherens egysége már azonnal, a kiállítótér felületes, gyors végigjárása során is megmutatkozik: egymással folytatott párbeszédük megdöbbentően erős összhangot mutat, elemi összetartozásukat a koncepció kidolgozása mögött meghúzódó idő és az azonos alkotói attitűd magától értetődő, már-már könnyed megtapasztalhatósága is érzékelhetővé teszi.

A műveket egységbe rendező elképzelés jóval a budapesti tárlat előtt, már a doktori iskolában is megfogalmazódott SZIRA HENRIETTÁBAN. „Korábban is elég mániás munkákat csináltam. Arra gondoltam, hogy van valami lényegileg közös a munkáinkban SZÍJ KAMILLÁVAL, és jó lenne csinálni egy közös kiállítást.” Ez a terv *Manianimae* címmel, a múlt decemberben valósult meg a MAGMÁBAN, Sepsiszentgyörgyön,¹ ahol olyan jól működtek együtt kettejük munkái, hogy kézenfekvőnek tűnt a budapesti „újrajátszás”. Az ötlet, hogy más alkotókkal közösen fejtsék vissza a mánia mélyrétegeit, innen már csak egy lépés volt.

Mi az a lényegileg közös a munkákban, mi lehet a címben jelölt *mánia*, ami minden kiállított műben, de még inkább a létrehozásuk folyamatában azonos? Amit a hétköznapi szóhasználatban a mánia szó alatt értünk, azt a pszichiátria a kényszeresség fogalmával jelöli: a különböző mániás betegségekkel küzdő emberek bizonyos cselekvéssorokat rendszeresen, ismétlődően hajtanak végre. A beteg egyes gondolatokkal nap-nap után, visszatérően foglalkozik, annak ellenére, hogy ez ténylegesen szándékában állna. Egy emelkedett, szélsőségekkel jellemezhető állapotról van szó: semmiképpen sem egy pillanatnyi, hirtelen indulatról, hanem egy hosszan elhúzódó folyamatról.

A budapesti kiállítás ennek az állapotnak egy univerzális definícióját adja, a fogalom jelentését boncolgatva redukálja s némiképp átértelmezi azt. A mániás, kóros elmeállapot vagy a hétköznapi szóhasználatban is sokszor pejoratív értelmezés helyett a kiállító művészek által adott meghatározás a következőképpen hangzik: „a mánia egy belső válasz a külvilágra, probléma-feloldási kísérlet (...), egy olyan ismétlődő, meditatív folyamat, ahol nem az automatizmus, hanem az előre kigondolt rendszer az irányadó.”²

Ez a fogalomképzés önmagában utal arra az alkotói attitűdre, amely aztán a művek ismeretében jól körülhatárolhatóvá válik: az indulat ellenpárjaként a koncepció, a konceptuális gondolkodás elvi, fogalmi kerete az, amely a végtelenbe

tartó, ismétlődő elemeket a szubjektív szabályrendszer önmeghatározó struktúrájába szorítja, időben és térben is sűrítve lehatárolja.

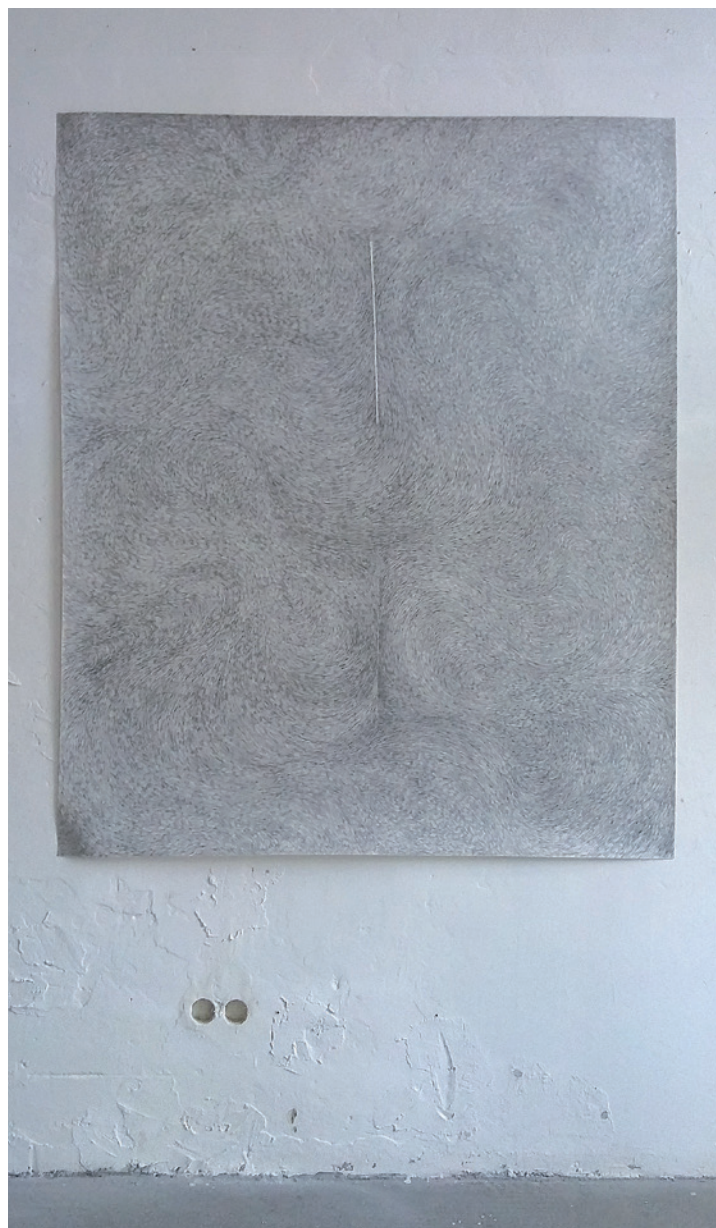
Az alapelemek – az öt művész munkáinak egységében, a kiállítás terében és ideje alatt – egy önálló nyelvet, nyelvrendszert, s egy bizonyos értelemben még valamiféle dialektikát is létrehoznak. Ennek során mindannyian kiemelnek egy tárgyat, majd feltérképezik annak tulajdonságait: egy új sémarendszert, fogalmi hálót alkotva jelentéssel töltik meg az anyagot.

Bár alkotói nyelvük, taktikájuk eltérő, a céljuk azonban jelen esetben mégis azonos: a személyes rendszer felépítésével, valamint annak az ismétlés aktusa által történő folyamatos újratereztésével kilépni a meglévő, sziklaszilárd, munkaidő-alapú társadalom mindent átmosó tendenciahullámaiból.

Azon túl, hogy mind az öten személyes dilemmákat oldanak meg, szélesebb horizonton mozgó kérdéseket vetnek fel. Hogyan határozható meg az effajta rendszeres, mániás tevékenység helye és szerepe az alkotótevékenység metaszintjén? A kérdés megválaszolása kapcsán elsőként el kell távolodnunk attól a heideggeri alapvetéstől, amelyben a művészet az igazság működésbe lépése, az igazság rögzítettsége az ablakban. Jelen esetben nem erről, hanem sokkal inkább a folyamatos kutatásról, az ismétlés önnön természetébe rejtett változásról és annak elfogadásáról van szó. Semmiképp sem a végső konklúzió képi kinyilatkoztatásáról.

A kiállított munkák (Szíj Kamilla ceruzaraját kivéve) a tradicionális képkalkotás eljárásaitól és felhasznált materiáitól eltérő anyagokkal operálnak, hétköznapi tárgyakat gyűjtenek és emelnek szemmagasságba, alapot teremtve ezzel a művészet mint tevékenység lehető leghétköznapiabb indításainak felfedezéséhez. S ezen a ponton egészíti ki a részleteiből lassan összeálló képet az idő problematikája: ha a folyamat maga a mű változó és kapcsolatokkal átszótt képnyelvi

SZÍJ KAMILLA
c.n., 2015, 150 × 178 cm, papír, ceruza



¹ MANIANIMAE // Testet öltött mániák. SZIRA Henrietta és SZÍJ Kamilla kiállítása. MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér, Sepsiszentgyörgy, 2015. december 10 – 2016. január 10. <http://www.magma.maybe.ro/archive.php?id=212>

² http://www.2b-org.hu/mania/info_Magyar.pdf

rendszere, úgy annak legfontosabb „alkotóeleme” az idő lesz. Ezért némiképp úgy érezhetjük, a bemutatott munkák fizikális anyaga mellett az idő is médiummá válik. Különösképp azért, mert a létrehozás folyamatának befogadó általi elképzelése, újrajtszása ugyanúgy része az értelmezésnek, mint a végül kiállított mű, amely így – teljes „nyitottságában” – a létrehozására szánt különleges időegység, amúgy immateriális jellegének megfigyelhető és megélhető felületévé válik. Az alkotók eltérő rendszerrel más és más motivációt, nézőpont kínálnak fel az élet ismétlődő kérdéseinek vizsgálatára. Az egyes stratégiák feltérképezése a kiállítás rendezésében is jól követhető egységek mentén zajlik: jól könnyen elkülöníthetőek egymástól a személyes alternatív munkamódotusok és szisztémák egymásra is reflektáló lehetőségei.

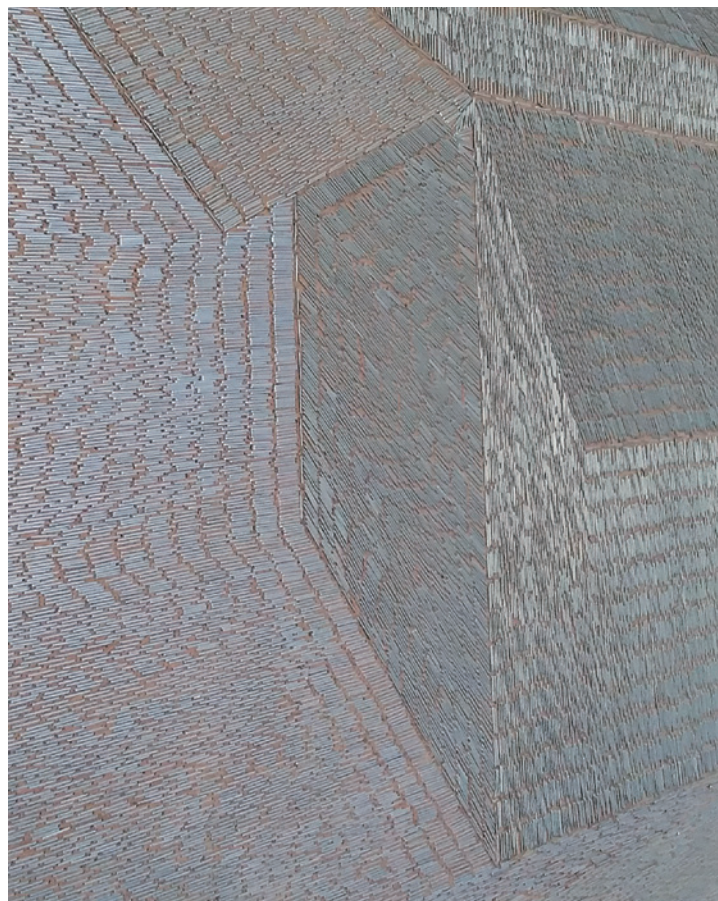
Összpontosítás

SZÍJ KAMILLA munkája, a már a mérete folytán is magával ragadó ceruzarajz (c.n., 2015, 150×178 cm, papír, ceruza), a „saját idő” megteremtésének szükségességét emeli ki. A vonalaktól építkező univerzum egy szubjektíven meghatározott rendszer struktúráját követi. Ez a rendszer bár előre meghatározott, csak bizonyos csomópontjaiban rögzített az alkotómunka kezdetén: üresen hagyott, csendes sáv és ennek szimmetrikus megfelelője a vonalakat „befelé” vezető ellenpont. A teljes egység részletenként kerül a papírra, s csak a folyamat végén áll össze. Ennek oka a papír méretéből is adódik: mindig az épp kitöltésre váró részlet fekszik az alkotó előtt, a korábban kitöltött felület pedig feltekeresedődik, egészen addig, amíg a papír el nem fogy. Hihetetlen alkotói fegyelem, egy organizált és összpontosított folyamat eredménye mindez. Szíj Kamilla vonalainak élete – a munkafolyamat ismeretében – összecseng Siegfried Zielinski idő és hangzás metszetében írt soraival. „Rezgéspont: Ha megpróbáljuk megragadni a fölvértezten szem számára a szinte láthatatlan nyomokat, melyeket egy rezgő húr hagy a térben, tiszta, lapított buborékformát fedezünk fel. (...) A legérdekesebb itt az a hely a rezgésforma legbelsejében az a nem megfogható pont, amely körül látszólag minden forog, amelyből a rezgés kiindulni látszik. A pont itt nem a legvégső redukció, hanem a koncentráció (...)”³

Jelentés keresése

Ennek a rezgő csendességnek és finomságnak az ellenpontja lehet, az indusztriális anyaghasználat és a hozzá társuló meglehetősen hangos és „profán munkamódszer” következtében TARR HAJNALKA *Nyitott dolgok színeváltozása* (2012, rétegelt lemez, tűzőkapocs, 124×150×20 cm) című munkája. A bronzosan magasztos fényt árasztó mű pneumatikus tűzőgép használatával, valamint napi kb. 6 órás munkával egymás mellé sorolt, mintegy 110 000 darab fémkapocs szisztematikus (el)rendezésével jött létre. A kiindulópont és szervezőelv, ami körül minden forog, a kép belsejében lévő doboz, amely a kapcsok eltérő irányából, és – az általuk létrejött felület inhomogenitásából következően – minden oldalról máshogyan tűnik fel, majd el. A takkerszögek egymáshoz viszonyított rendezésével a dolgok kontextusfüggő jelentése válik az alkotó vizsgálatának tárgyává. Ahogyan a fény meg-megtörik – hol eltűnik, hol felsejlik – a felületen, kontrasztot hoz létre az anyaghasználat fixálásához, rögzítéshez kötődő asszociációkkal. Bár a felszín nem evilági csillogása és a mű címe transzcendens magasságokat sejtet, épp ennek az ellenkezőjéről van szó: a művészi tevékenység dezakralizálásáról, ösztönelvűségének felszínre hozásáról. Ahogyan Tarr Hajnalka fogalmaz: „(...) a valóság felismerése és az abba való beletörődés hosszas, repetitív és rendkívül megerőltető munka, ami amúgy semmi különös. Nincs semmilyen heroikus jellege, ismétlődik és halad vele az ember, tökre unja közben, tökre érdeklő közben, tökre nem érti, hogy miért nem csinál valami sokkal ésszerűbbet. Aztán úgyse csinál mást.”⁴

Szintén a jelentés keresése a központi eleme BENCZÚR EMESE sörösdobozok nyitófüleinek gyűjtéséből, majd összerendezéséből születő munkájának (*OPEN YOUR MIND*, 2016, 70×300 cm). Ahogyan már korábban is megszokhattuk, most is egy szövegalapú gondolatot kapunk az alkotótól. Benczúr felszólítása a szöveg és a felhasznált anyag kapcsolatának asszociatív rendszerében válik értelmezhetővé, amit az alapelem, jelen esetben a fémdobozok nyitófülének ismétlésével (de még megszámlálható mennyiségben),⁵ a gyűjtés időbeliségével tetézi. Ezzel adva súlyt az amúgy elsöre közhelyesnek is tűnő kijelentésnek: *OPEN YOUR MIND*.



TARR HAJNALKA
Nyitott dolgok színeváltozása, 2012, rétegelt lemez,
tűzőkapocs, 124×150×20 cm, részlet

SZIRA HENRIETTA
Otthon vagy?, 2015
fényű tülevelek, festővászon, fenyőfa keret, 242×304 cm, részlet



3 Siegfried Zielinski: Idő pont nulla. In: *PERSPEKTÍVA/PERSPECTIVE*, Műcsarnok, C³, Budapest, 2000, 34.

4 E-mail-váltás a művésszel, 2016. májusában

5 Egy látogató (Lányi Pál) megszámlolta Emese munkáján a nyitókat. A részletes statisztika: 4860 föloldása: 27 sor és 180 oszlop szorzata = 3936 darab ezüstsín, 712 db piros 77 db fekete 67 db zöld 45 db sárga 22 db sötétkék 1 db világoskék.

Feldolgozás

Az ismétlésnek nem csak ezt a „rámutató”, az aktuális helyzetet értelmező aspektusát emeli ki a kiállítás. Egy korábbi, múltbéli esemény feldolgozása kapcsán is fontos stratégiává válhat: az ismétléssel egy adott állapot újbóli felidézése és megélésére nyílt lehetőségek. Ennek a módszernek a vizuális lenyomatát figyelhetjük meg IMRE MARIANN és SZIRA HENRIETTA munkáin. Az általuk használt anyagok is már önmagukban „időfogyasztók”: mind a túlevél, mint a határidőnapló egyszerre értelmezhető állandónak – az örökzöld örökké zöld, a határidőnapló pedig információtárolóként az adott év elteltével is használható –, de ugyanakkor mégis a régmúlt pillanatait idézik. A fenyő – karácsonyfaként – az ünnep végén elveszíti jelentését, a szobában állva biztosan nem regenerálódik, a tavalyi határidőnapló az idejei év teendőit már nem képes rendszerezni. Mégis ezek a funkciójuktól és ezáltal jelentésüktől megfosztott „tárgyak” teremtenek kontextust a már megélt traumák ismétlésben való feloldására. Imre Mariann (*Határidő napló*, 2003)⁶ írni nem tudó nagymamájának (Sütő Istvánné) számtalanszor ismételt neve a naplóban éppúgy az identitás megtalálására irányuló kutatás volt, ahogyan Szira Henrietta számlós módszer (négy függőlegesen elhelyezett túlevelet egy ötödik hűz át keresztben) a fenyő túleveleivel. Ez utóbbi esetben egy vissza nem fordítható folyamat ismételt megélése, tisztázása, időbeli eltávolítása történik. A munka még most is zajlik: a saját karácsonyfáról származó levelek folyamatosan felkerülnek a vászonfalra, s a bizonytalan jövő helyébe lépve, a már elmúlt bizonyosság jeleivé válnak (*Otthon vagy?*, 2015, 242 x 304 cm, fenyő túlevelek, festővászon, fenyőfa keret).

Az alkotók által választott elemek szisztematikusan sorolása ilyenképpen egyfajta rendet varázsol az összegyűjtött és felhalmozott káoszba. Az ismétlés révén a művek időben is kibontakoznak, s a szabályosság révén ritmikussá válnak. Ez a ritmus – együtt az érezhetően előre kigondolt rendszerrel és a mögötte felsejlt sematikus gondolkodással – a nyugalom és biztonság érzetét kelti, eképpen segítve az értelmezést is. Ez kicsit olyan, mint amikor gyerekként az ember újra

6 Az eredetileg Dunaújvárosban, a Kortárs Művészeti Intézetben bemutatott (*Berhidi Mária, Imre Mariann, Lovas Ilona*. 2003. november 22 – december 19.) munka falra tapétázott verziója most volt először látható.

IMRE MARIANN
Határidő napló, 2003



BENCZÚR EMESE
OPEN YOUR MIND, 2016

és újra eljárszik bizonyos elképzelt történeteket. Ez az ismétlődés akkor még minden alkalommal újdonságot hoz, azonban már felnőttként megélni ezt a monotonitását nem mindig egyszerű. A bemutatott művek és a mögöttük álló alkotómódszer, a rendszer és az alapelemek ismétlése révén egy olyan *lassú idő* megtapasztalásának lehetőségét kínálja fel, amely semmi esetre sem azonos a hétköznapi felülről szabályozott időkezelésével. Sokkal inkább kelti fel a hangtalan időtlenség képzetét. Segít kilépni a Henri Lefebvre által karórak idejének titulált, homogén és deszakralizált időmasszából.⁷ Az általa „alkalmazott időnek”⁸ nevezett intervallum szándékolt előidézésében és megélésében az idő múlása nem, vagy legalábbis másképpen számíthat. Ugyanakkor az idő kérdésén túl a folyamatok fizikai hatása is jelentőssé válik, hacsak a felkészülés, a gyűjtés és a létrehozás fázisait vesszük is. Ez a metódus bizonyos ponton hasonlítható a repetitív zenemű megszólalásának, mind a zenészt mind a befogadót igénybevevő *folymat-megéléséhez*, vagy a táncban jelentkező mozdulatisméltések szerkezetéhez és dinamikájához.

A bemutatott munkák mindezek okán, némiképp az archaikus időmérő eszközök⁹ személyes döntésen alapuló szisztémáját idézik. Olyan sajátos struktúrák, amelyek a dinamikus-ritmikusan tagolt mintázatok rendszeréből összeálló idő mérhetőségét, és annak helyét határozhatták meg. Létrehozjuk tulajdonképpen időt teremt saját maga számára. Lassít.

- 7 Henri Lefebvre: A ritmusanalízis terve (Ford.: Várkonyi Benedek) *Cafe Babel*, Tempó, 52. sz., 71. <http://www.cafebabel.hu/szamok/tempo/lefebvre>
- 8 Henri Lefebvre: *Rhythmanalysis - Space, Time and Everyday Life*, translated by: Stuart Elden, Continuum, 2004. http://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/rhythmanalysis_space_time_and.pdf
- 9 Gondolhatunk itt például a kínai tűzóra labirintusszerűen kialakított járataiba szórt, lassan égő porára. Ezt a labirintus bejáratánál meggyújtották, így az égési folyamat előrehaladtából tudták leolvasni az időt. Az ilyen órák majdnem zárt rendszert alkottak: az előzetesen definiált időintervallum akkor ér véget, ha a labirintusban végbement a megfelelő energetikai folyamat. Marie-Louise von Franz *Zahl und Zeit (Psychologische Überlegungen zu einer Annäherung von Tiefenpsychologie und Physik)*. Stuttgart 1970; Klett-Kotta, Stuttgart 1990.) című könyvében éppen ezért azt mondja, hogy a tűzóra bejárata az a hely, ahol az ember az idővel fizikálisan is kapcsolatba lép.

Bretagne a 21. században

Ma már nem hangzik meglepően, hogy Franciaországban Párizson kívül is van élet. Ugyanakkor azt talán nem tudja mindenki, hogy a 200 000 lakost számláló Rennes-ben, és általában Bretagne régióban milyen pezsgő és változatos a művészeti szcéna, és hogy ennek részeként milyen – külső szemmel legalábbis – jól működő az intézményrendszer. Egy rennes-i kortárs kiállítóter és inkubátor, a 2001-ben alapított *40mcube*¹ rezidenciaprogramjának keretében a városban tölthetem egy hónapot, mely során nemcsak Rennes-t, hanem Észak-Franciaország más városait is megismerhettem. A továbbiakban a régió általam legizgalmasabbnak tartott intézményeit, kezdeményezéseit szeretném részletesebben bemutatni.

A program első állomása a tengerparti Brest volt. A második világháború során szinte teljesen lebombázott és ezért az 1950-es évek építészetét magán viselő városban található az egyik legizgalmasabb intézmény, a Passerelle Centre d'art contemporain.² Az 1988-ban alapított, egykori gyárépületből átalakított 4000 m²-es

1 <http://www.40mcube.org>

2 <http://www.cac-passerelle.com/>

kiállítóteret ETIENNE BERNARD francia kurátor igazgatja. Egészen e cikk írásáig, három hónapos nyitva tartással egyszerre négy kiállítás volt látható a központban, és ahogy a Bernard-ral való beszélgetésből is kiderült, a hangsúly az utóbbi években francia és nemzetközi művészek önálló projektjeinek bemutatásán volt, a csoportos tárlatok vagy az erős kurátori koncepcióra épülő kiállítások mintha háttérbe szorultak volna. Mindez azonban nem válik az intézmény hátrányára. Az általam látott négy tárlat – noha látszólag nincs sok közül egymáshoz – sajátos párbeszédbe lép egymással: a látogatóra van bízva, hogy felfedezze, miért pont ezek az anyagok kerültek egymás mellé. A különböző munkák ilyen módon – négy különböző térben – történő egymás mellé helyezése akár egy olyan kísérleti csoportos kiállításként is felfogható, amely ugyanakkor léptékében valódi „local” szempontokat kínál.

Izgalmas párhuzamba állítható például EMANUELLE HUYHN koreográfus és JOCELYN COTTENCIN képzőművész közös munkája, egy háromcsatornás videóinstalláció,³ melyben különböző szereplők emlékein és gesztusain keresztül New York városa elevenedik meg, valamint BINELDE HYRCAN videója,⁴ melyben afrikai kisgyerekek a tengerparton homokból épített, képzeletbeli drága autóban ülve Amerikáról és egy új életről álmódoznak. Hasonló dialógus érzékelhető FRANCIS RAYNAUD, illetve JORGE PEDRO NUÑEZ installációja és térben elszórtan megjelenő objektjei⁵ között is: a modernizmus hagyatékára, valamint egy különös, elvonatkoztatató stratégiára építenek, de olyan eltérő nézőpontokból, perspektívák mentén, hogy önkéntelenül is ütközik egymással a nyugat-európai és a dél-amerikai nézőpont.

Raynaud kapcsán fontos kitérni a Passerelle egy másik fontos célkitűzésére, a *Les Chantiers* elnevezésű rezidenciaprogramra,⁶ mely minden évben egy pályakezdő, friss diplomás, Bretagne-ban élő művészeknek ad lehetőséget arra, hogy három hónapig az intézményben dolgozzon. Ezt a folyamatot egy kiál-

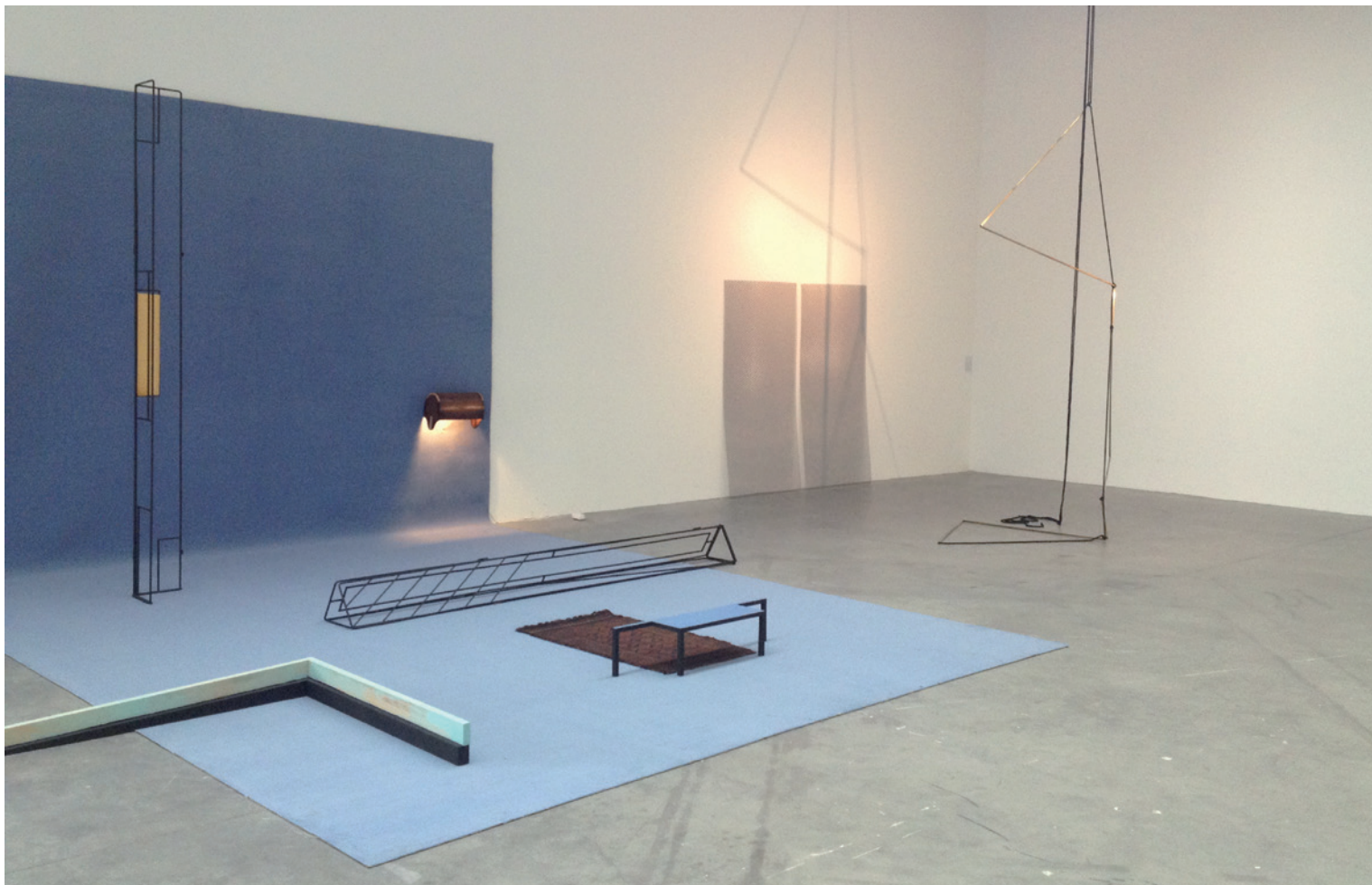
3 *Emmanuelle Huynh & Jocelyn Cottencin: A taxi driver, an architect and the High line.* Passerelle Centre d'art contemporain, Brest, 2016. február 6 – április 30.

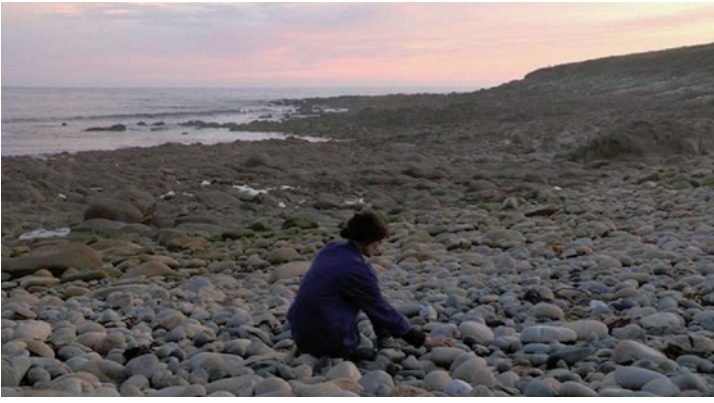
4 *Binelde Hyrcan: Cambeck.* Passerelle Centre d'art contemporain, Brest, 2016. február 6 – április 30.

5 *Francis Raynaud: La mer vineuse. Jorge Pedro Nuñez: Every dodo is not a tree.* Passerelle Centre d'art contemporain, Brest, 2016. február 6 – április 30.

6 <http://www.leschantiers-residence.com/>

Kiállítási enteriőr: az előtérben Thea Djojradze (*Sans titre*, 2011), a háttérben Leonor Antunes (*The sensation of being out-doors*, 2008) munkája. *Overture pour inventaire (2)*. FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, 2016 © Fotó: Gadó Flóra





ARIANE MICHEL
La Rhétorique des marées, capture vidéo, 2015 (œuvre filmée: Abraham Poincheval, La Vigié) © tous droits réservés



JOANNA ROCARD
Ici les lucioles © Fotó: Gadó Flóra

lítás zárja, ez volt látható – Raynaud esetében – most is. Ennek kapcsán is érzékelhetővé vált látogatásom során, hogy milyen rendkívül erős Franciaországban a regionális támogatás, miként az is, hogy hány különböző módon segítik a fiatal művészeket a kortárs intézmények. A jelenlegi rezidens, ANITA GAURAN kiállítása⁷ a művész, a múzeumi reprezentáció és a bemutatási módok kérdéskörét feszegeti: jelenlegi sorozatában klasszikus görög szobrokat vesz kiindulópontul és az ezekről készült fotókat alakítja át. A Passerelle másik alap pillérét az interdiszciplinaritás jelenti: fő célja, hogy befogadja más művészeti ágak projektjeit és valamint, hogy ő maga is kezdeményezzen ezen a téren. Így ott jártamkor épp egy háromnapos kísérleti és elektronikus zenei fesztivál – *Festival Electr(ocution)* – zajlott,⁸ széles repertoárral, mely program szintén reflektált például a New Yorkról szóló kiállításra egy „amerikai” blokkal. Emellett a Passerelle ugyanilyen elkötelezett például a tánc és a performatív munkák széleskörű bemutatása iránt is.

Áttérve Rennes-re, itt az egyik legérdekesebb tapasztalatom a művész mint kurátor – nem kényszerhelyzetből való – szemlélet elterjedtsége, illetve a művészek és kurátorok szorosnak látszó együttműködése volt. Ez összefügghet azzal, hogy a klasszikus értelemben vett kereskedelmi galériák sokkal kevésbé vannak benne a kortárs művészeti vérkeringésben, mint a művészek kezdeményezésére létrejött, többnyire alulról induló szerveződések, pl. az „artist run space”-ek (művészek által vezetett kiállítóterek) vagy egyéb projekt-terek. Külön kiállítótere és boltja van a *Lendroit éditions* nevű, kiadványokkal, művészkönyvekkel és zinekkal foglalkozó kiadónak,⁹ amely – úgy tűnt számomra – nemcsak a publikációkra fogékony, szűk közönséget vonzza. MATHIEU RENARD vezetésével különböző együttműködések folytatnak fiatal művészekkel, akik – többnyire valamilyen nyomtatott anyag kíséretében – mini kiállításokat (általában egy művet) is bemutathatnak a galériatérben. Hatalmas választék van az említett

7 Anita Gauran: *Polyregard in the dark*. Passerelle Centre d'art contemporain, Brest, 2016. június 4 – augusztus 27.

8 <http://www.cac-passerelle.com/exposition/avec-lensemble-sillages>

9 <http://www.lendroit.org/>

kiadványok terén, örömmel láttam, hogy kapható például a TEHNICA SCHWEIZ és KATARINA SEVIĆ *Alfred Palestra* projektről szóló könyve is, mely nem véletlen: hiszen először a 2014-es rennes-i biennálén mutatták be.¹⁰

Saját galériatere van a hangművészettel és kísérleti zenével foglalkozó munkáknak is: a *Le Bon Accueil*¹¹ DAMIEN SIMON művész alapította 2008-ban. A havonta csoportos és tematikus tárlatokkal jelentkező hely a nemzetköziségre és a hangművészetet minél szélesebb bemutatására helyezi a hangsúlyt, jelenleg JACOB KIERKEGAARD (DK), DAWN SCARFE (UK) és KATERINA UNDO (GR) kiállítása látható. Az *On the Sensations of Tone* című tárlat Ludwig Hermann von Helmholtz német fizikus hallásra vonatkozó elméleteit vizsgálta: a munkák nagy része saját érzékelésünkre reflektált az interakcióra hívó objektakkal.¹²

A legizgalmasabb kétségkívül a *La Criée centre d'art contemporain*¹³ programja, ahol az igazgató, SOPHIE KAPLAN egy hároméves időszakot vázolt fel, melynek tematikus kiindulópontja Raymond Queneau egy verse volt és a város-vidék-tenger hívószavakra épít. (*Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots*). A program-összeállítás különlegessége, hogy minden évadban egy ún. „artiste associé(e)”-vel, egy meghívott művésszel dolgozik együtt a La Criée, közösen alakítva ki az éves programot, kiállításokat és eseményeket. Kaplan célja az volt, hogy – szemben a meghívott „sztárkurátor” tendenciájával – újra a művészeket állítsa a „központba”: épít a korábbi kapcsolataikra és javaslatokra, de ugyanakkor megad egy tematikus keretet és irányt is, amely mentén együtt gondolkodhatnak. Az elmondottak alapján ebből egy valós együttműködés bontakozhat ki, melyben a kurátor és a művész egymással dialógusban dolgozik: a művész nem csak a saját – amúgy az évet záró – kiállítására koncentrálna, hanem részt vesz a teljes program koherenciájának kialakításában is. Ehhez kapcsolódik a másik fontos szempont: egy ilyen profil lehetővé teheti a hatékonyabb, hosszútávú tervezést és azt is, hogy kialakuljon valamiféle, a közönség számára is megfogható arculata a kiállítóhelynek. Mindebből következik az is, hogy a látogatóknak egy olyan koherens, ugyanakkor interdiszciplináris és kísérletező programot szeretnének kínálni, ami visszatérésre és elmélyedésre ösztönöz.

Az első két művész JAN KOPP¹⁴ és YVES CHAUDOUET volt,¹⁵ jelenleg pedig ARIANE MICHEL a 2015-16-os program együttműködő művésze.¹⁶ A most látható videóinstalláció szintén egy közösen kidolgozott munkafolyamat végeredménye. Michel arra kért fel húsz művészt, hogy a tenger hívószóra – ami a breton művészeknél kulcsmotívum – reflektáljanak, és ezáltal hozzanak létre egy efemer alkotást a tengerparton. A háromcsatornás videóban így különféle – a régióban – ismert művészek „akcióit” láthatjuk, a szomszédos termekben pedig ezek tárgyi „maradványait”. Összességében a La Criée az egyik legizgalmasabb, leginnovatívabb hely, ahonnan számos, inspiráló és működőképes gyakorlatot vehetne át a magyar közeg is.

Érdeemes még pár szót szólni a Franciaországban az 1980-as években meginduló decentralizációs folyamatról¹⁷ melynek következtében létrejött a FRAC (Fonds régional d'art contemporain) intézményi rendszer, mely jelenleg 23 múzeumot számlál.¹⁸ Ezek a regionális elhelyezkedésű (minden francia tartományban van egy), gyűjteménnyel rendelkező, ugyanakkor (kortárs) időszaki kiállításokat bemutató múzeumok behálózzák az egész országot és lehetőséget teremtenek a vidék aktivizálására és integrálására.¹⁹ Egy ekkora országnál ez a törekvés érthető és logikus lépés, és annak ellenére, hogy a Párizs centrikusság még ma is komoly probléma, a FRAC-ok – legalábbis egy kívülálló szemével – abszolút felveszik a versenyt a fővárosi nagy múzeumokkal.

A 2010-es években jöttek létre az úgynevezett „új generációs” múzeumok, melyek tervezésére neves építészeket kértek fel, hogy még markánsabb arculatot teremtsenek. A Rennes-ben található *Frac Bretagne*²⁰ épületét ODILE DECQ

10 <http://www.mottodistribution.com/shop/alfred-palestra.html>; <http://www.lesateliersderennes.fr/edition-2014/alfred-palestra-160?lang=fr>

11 <http://bon-accueil.org/>

12 Jacob Kierkegaard (DK), Dawn Scarfe (UK) és Katerina Undo (GR): *Az On the Sensations of Tone*. Le Bon Accueil, Rennes, 2016. április 22 – május 27.

13 <http://www.criee.org/>

14 Kopp Jan: *Un Grand Ensemble*. La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2013. szeptember 20 – november 17.

15 Chaudouët Yves: *La table gronde*. La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2015. március 13 – május 17.

16 Ariane Michel: *La Rhétorique des marées – Vol.2*. La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2016. március 18 – május 22.

17 https://fr.wikipedia.org/wiki/Fonds_r%C3%A9gional_d'art_contemporain

18 <http://www.lescollectionsdesfrac.fr/>

19 Ez a folyamat ugyanakkor nemcsak a képzőművészeti szinten történt meg, például a táncművészetben ennek felelnek meg a nemzeti koreográfiai központok. Rennes-ben ez a híres koreográfus, Boric Charmatz által vezetett Musée de la Danse. Ld. még https://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_chor%C3%A9graphique_national

20 <http://www.fracbreagne.fr/>

tervezte, a robosztus tér jelenleg az ismert francia designer-tervező testvérpár, RONAN és ERWAN BOUROULLEC munkáit mutatja be.²¹ Ugyanakkor gyűjteményezési stratégiájukban szerepel a fiatal, pályakezdő művészek beemelése is, valamint az is nyitottságot sugall, hogy tavaly a FRAC Bretagne fogadta be a GENERATOR rezidencia program művészeinek bemutatkozó kiállítását.²² Nantes mellett, Carquefou-ban található egy már diszkrétebb modernista épületben a FRAC des Pays de la Loire.²³ Kétségkívül nem válik egyik múzeum előnyére sem a nehéz megközelítés, főleg az utóbbi esetében, mely Nantes központjától több mint fél órára található, épp ezért működnek együtt a Hab Galerie-val,²⁴ amelyek többek között a FRAC programok egy részének is helyet ad. A fő épületben jelenleg az állandó gyűjtemény egy kísérletibb jellegű bemutatása látható, mely egy hónapokon át alakuló, kibomló tárlatot eredményez. Különböző konstellációkat (összesen négy verziót) válogattak össze a kurátorok az anyagból a 2015 novemberétől 2016 májusáig tartó időszakra:²⁵ bizonyos munkák végig maradtak, míg mások lecserélődtek, újabb és újabb összefüggéseket megmutatva. A nagy szürke térben jelenleg a modernizmus hagyományaiból építkező művészek voltak túlsúlyban, THEA DJORDJADZE és LEONOR ANTUNES minimalista installációi izgalmasan egészítették ki egymást. Noha ennyiből nehéz általánosságban nyilatkozni a FRAC rendszerről, maga a kezdeményezés és annak folytonossága, a vidéki múzeumok presztízse és elismertsége kétségkívül izgalmas – és számunkra sajnos ismeretlen – jelenség.

Zárásképp és visszatérve a hagyományos modellekhez, fontos megemlíteni a rezidenciaprogramot is szervező 40mcube kortárs művészeti kiállítóteret, mely 2001 óta működik ANNE LANGLOIS és PATRICE GOASDUFF vezetésével. A GENERATOR-programot idén másodszor rendezték meg, melynek keretében négy fiatal francia művész hét hónapot, valamint négy hazai és külföldi kurátor egy-egy hónapot tölthetett Rennes-ben. Jelenleg a 40mcube kiállítóterét éppen átalakítják, noha BENÔIT-MARIE MORICEAU totális installációjának köszönhetően – az egész épület feketére festették, a Psycho-t idézve – mondhatni kultikussá vált. Ez idő alatt a 40mcube különféle alternatív helyszíneken szervezi a kiállításait, ilyen például a L'Hôtel Pasteur hatalmas épülete is, amely korábban a természetudományi szaknak adott otthont. Itt látható az Archeologia II. című kiállítás,²⁶ mely három francia művész, ANN GUILLAUME, PASCAL JOURNIER TRÉMELO és JOSUÉ Z. RAUSCHER munkáit mutatja be. Mindhárom művész a ma sokat hivatkozott történelmi, kutatói attitűdből indul ki, de míg Ann Guillaume videójában – aki leginkább a múzeumi reprezentáció és gyűjteményezési stratégiák vizsgálata felől közelíti meg a kérdést – egy franciaországi múzeum fényben megcsillanó, poros raktárát láthatjuk, addig Jousé Z. Rauscher már sokkal inkább a fikció és valóság összemosását, a hamis leletek kérdését vizsgálja a különböző asztalokon elhelyezett, beazonosíthatatlan, használati funkciót nélkülöző objektjeivel. A legrejtélyesebb tárgy a középső térben található szarkofágyszerűség, melyről kiderül, hogy egy drapéria negatív lenyomata. Ezen a ponton távolodunk el leginkább a régészeti attitűdtől: inkább egy formalista, kísérletező, de számos asszociációt előhívó munka tárul fel előttünk.

Hivatalosan nem kapcsolódott a kiállításához, de a Pasteur-ben rendezték meg JOANNA ROCARD kiadványbemutatóját és pop-up kiállítását is,²⁷ mely Aby Warburg Mnemosyne Atlaszából indul ki, és azt gondolja tovább asszociatív könyvinstallációival, kollázsaiival és talált tárgyaival. Az érzékeny munka magva tulajdonképpen egy kiadványkészítő csapat, a LA MAISON²⁸ tevékenységéhez kötődik, akik a művészekkel közösen különböző „dobozokat” készítenek, melyek jelen esetben a kiállításon bemutatott képanyagot, tulajdonképpen egy mini archívumot tartalmaznak. Joanna Rocard és a La Maison²⁸ együttműködése ismét jó példa az innovatív, közös munkákra.

Noha csak egy szűk területét láttam Észak-Franciaországnak, számos kreatív, alulról építkező kezdeményezést és újszerű intézményi működést ismertem meg, melynek inspiráló hatása tagadhatatlan. Bár a jelenlegi hazai kultúrpolitikai szándékok mellett sok törekvés utópisztikusnak hathat, mégis érdemes lenne közülük többet is a gyakorlat szintjén kipróbálni itthon is.

21 Ronan & Erwan Bouroullec. Frac Bretagne, Rennes, 2016. március 26 – augusztus 28.

22 GENERATOR#1. Frac Bretagne, Rennes, 2016. október 26 – november 5.

23 <http://www.fracdespaysdelaloire.com/en>

24 <http://www.levoyageanantes.fr/etapes/hab-galerie/>

25 Overture pour inventaire (2). FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, 2015. november 4 – 2016. május 29.

26 Archeologia II – Ann Guillaume, Pascal Journier Trémelo, Josué Z. Rauscher. L'Hôtel Pasteur, Rennes, 2016. április 20 – május 28.

27 <http://www.hotelpasteur.fr/2016/04/la-maison-ici-les-lucioles-johanna-rocard-mardi-5-avril.html>

28 <https://lamaisonnet-editions.com/>

PALOTAI JÁNOS

Tér- és idő- rekonstrukció kísérletek állóképen

Cseh Gabriella: Enteriörtörténetek

CSEH GABRIELLA évek óta fotózza a Párizsban élt, illetve élő magyar művészek nyomait: József Attila padlásszobáját, ahol egy telet fagyoskodott, vagy André Kertész már radiátorral is felszerelt lakását. Ez a tárgy szerepelt Kertész fotója háttérben, s ez alapján találta, pontosította a fotós-kutató a helyet, s a fűtőtestet mint „archeológiai leletet”. Kertész több (jelöletlen) helyen lakott, amelyeket nem csak a leírások, hanem akkor készült fotók segítségével azonosított be a művész. A legváratlanabb eredmény a Kertész készítette békás kép volt: a hulló szemén tükröződik a műterem ablaka. Feltehetően a „distorcion” kísérletek idején készült vagy nem sokkal előtte, ez esetben a „lelet” fotótörténetinek tekinthető. Cseh Gabriella is készített hasonló módon képeket Kertész lakásában, s az eredeti helyszíneken az egykori modellek pózaiban fotóztatta magát.

Hasonló enteriőroket korábban is készített intim családi környezetben, az eredeti személyek helyére önmagát bújtatva, emlékezetképként (Nagyi-sorozat). Ezek a felvételek előtanulmányok is tekinthetők doktori disszertációjához (DLA), mestermunkájához. Tovább lépve egyrészt átlépte az eddigi határt a tudomány és a művé-

CSEH GABRIELLA

Koreográfia a fotózáshoz. A.K. egykori lakása, 5 rue de Vanves, Párizs (1927–28 között) fotózásához, 2009. (részlet)





CSEH GABRIELLA
A.K. egykori lakása, 5 rue de Vanves, Párizs (1927-28 között), 2009 (részletek)

szet területe között,' másrészt leszűkítette a vizsgálódást két fotósra, Brassáira és Kertészre. Előbbi négy, utóbbi három helyen lakott Párizsban, s közülük egy már „lebontott múlttá” vált, csak fotón létezik, más esetben az utcánév változott, vagy az át- illetve beépítések okán nehéz volt megtalálni. A fotós a hivatalok, könyvtárak, archívumok anyagát, információit használta forrásként, az adatgyűjtés a referenciát jelentette. Módszere hasonló a tudományos kutatáshoz: terepmunkája

- 1 Cseh Gabriella: *Enteriörtörténetek. Térkísérletek a kulturális emlékezet párizsi helyszínein. André Kertész és Brassai privát terei ma.* MOME – Université Paris 8. 2015. október 30. Ponton Galéria, Budapest. Doktori védés és kiállítás 2015. október 27-30.

A mestermunka a kulturális emlékezet eddig ismeretlen helyeit, Kertész és Brassai egykori lakásait tárja fel, életrajzait egészíti ki. A re-fotográfia módszerével, közös alkotás során, ismerteti meg az enteriőrök történetét a jelenlegi lakókkal. A megvalósított térrekonstrukció aktualizált korrajz, és közvetítő a múlt és a jövő között. A képek relatív kapcsolatainak értelmezéséhez az intertextualitás fotografikus metaforájának tartományaira keres rá.



CSEH GABRIELLA
Brassai egykori lakása – 75006 Párizs, 7 rue Servandoni (1927-1928), 2010 (részlet)

Képforrások:
Bibliothèque nationale de France – Rogi André hagyaték;
Médiatheque de l'architecture et du patrimoine – André Kertész hagyaték.



Rogi André hagyatékából: Rogi André a 5 rue de Vanves balkonján 1927–28 között / Cs.G. 2009.

során az „oral historyt”, az ott élők emlékeit is gyűjtötte. A különböző egyedi múltak idézéséből jött az ötlet, hogy a most ott lakók fotózzák le a helyet azokból a szögek-ből, ahonnan akkor Brassai, Kertész tette. Ezáltal őket is bevonta a kollektív emlékezés gyakorlatába, a kulturális ásatásba, egyben öndefiníciós „játékba”. Egyszerre exponáltak, egyszerre voltak megfigyelt (modell) pozícióban, aki visszafotóz, és a megfigyelő pozíciójában, aki re-fotografált. Azaz: mit látott a fotózó és mit látott a képen szereplő, s ezt Cseh Gabi is fotózta: ez volt a fotózás fotózása.²

Tér-rekonstrukciója az eredeti képhez mérve kitágult, a múlt eseményeinek láncolatával modellszerű hálózatot alkotott. A tér és idő összekapcsolása, magában az időben a lakások különböző korszakai között olyan háló, ami az emlékezés és a jelen kettősét szövi össze. Ilyen szövedék gyakran előfordul a fotós korábbi enteriőrjeiben: függöny, fátyol, azonos szerepben. Szimbolikus jelentésük jelzi a fotók többrétű értelmezési lehetőségét. Míg az eredeti képek privát jellegűek, intim terekben készültek, most ezek rekontextualizálása történt, a történetek megismerése, a közös munka során. A régi 57 kép új kontextusba került, s ebből 49 lett identifikálva. Cseh Gabi a kutatók újabb életrajzi adalékaihoz jutott így. Ez felveti, hogy a kép képes-e felülírni egy történeti kontextust. Munkája, interpretálása nem egyértelmű, a dokumentum és a fikció között mozog. Bár néhány lakó nem vállalta a közös fotózást, a mű így is a párbeszéd fontosságát „képviseli”, s a szerző művészetfelfogása a kommunikációra épül, a kapcsolatok fontosságára helyezi a hangsúlyt. Az új képek Csehnél is az egyes emberek közötti (társadalmi) viszonyokat közvetítik. A személyes kontaktus alapján a köznapi szereplőket bevonja az alkotásba, az ott lakók és az archívumok ismeretei összekötődnek. Másrészt továbbgondolja az intertextualitás teóriáit (Gérard Genette, Nicholas Mirzoeff), kiterjesztve az intervizualitásra: előbbi irodalombeli kifejeződését az idézetet a fotóban a másolathoz hasonlítja. A kép átjárhatósága a poszt-poszt kor jellemzője.

A magyar fotós térkísérlete szélesebb kontextusba helyezhető: ŐSZ GÁBOR újrafotózott ablakai, GEORGES DIDI-HUBERMAN művészeteoretikus és ARNO GISINGER fotós Abi Warburg *Bilderatlasára* reflektáló műve (*Atlas, New Ghost Stories*). „Közös nevezőjük” a történelem és emlékezet vizsgálata. Ezek mellett a finn EIJALA HTILA AHTILA médiaművészete, sztereofotográfjai is megerősítették munkájában. És még egy összefüggés is felfedezhető. A fotózás fotózásához hasonló példát a hazai képzőművészetben is találni. ÉRMEZEI ZOLTÁN együttműködési gyakorlatait³ variálta rövid élete során, a nyolcvanas években. Egyik változatát a tükörhelyzetből alakította ki RAUSCHENBERGER JÁNOS festővel, amikor a két művész egymást rajzolta, festette, egy időben (mozgás közben), néha tükör felületen. „Rögzítik a tükörképeket, új tükörfestményeket hoznak létre, ami nemcsak új képtípust eredményez... reflexió magára az alkotásra: a „metanyelvi” funkció kiteljesítése, mely konceptuális művészete sajátja” – írta Beke László az Érmezei-kiállításához.³

A tükörhelyzet e fotókon is látható, s látens is ott van Cseh Gabriella a Brassai és Kertész fotók és személyük mögött is. Párizsi életük, sorsuk – részben – hasonló a 80 évvel később odaérkező utódjukéhoz.

² Az „össze-vissza fotózást” a szerző unikális képnek, a mű lényegének tartja. Egyszerre több helyen levés a kísérletben résztvevők, a fényképezőgépek révén, s ő maga is több helyen van.

³ *VisszaElőre tekintés. Érmezei Zoltán életmű-kiállítás.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2016. február 5 – március 27.



inside express →

BARANYAY ANDRÁS

Kéz, 1985
ofszetnyomat, 42×30 cm
a Neon Galéria jóvoltából

Kéz, 1985
ofszetnyomat, 42×30 cm
a Neon Galéria jóvoltából



4/25

Kéz

Jevőnek merékkel, Barany A



4/25

Kér

Jenőnek meztelen, Barany A

inside express III.

SCHMIED ANDI MARIA PRATTS

OTKOROMBA



Budapest Galéria

2016. augusztus 10 - szeptember 4.

Megtekinthető hétfő kivételével 12-20 óráig.
Budapest Galéria | 1036 Budapest, Lajos utca 158.

www.budapestgaleria.hu
info@budapestgaleria.hu

