

Balikon

2018_1

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



18001
9 771216 889000
ISSN 1216-8890 880 Ft



JOSEPH BEUYS
Holland, 1975
© zeroonefilm | Caroline Tisdall

← inside express

JOSEPH BEUYS
Akcio: „Megnyitó ... minden szál ...
Hogyan magyarázzuk meg a képeket
a döglött nyúlak?” Galerie Schmela,
Düsseldorf, 1965 © zeroonefilm | bpk |
Stiftung Schloss Moyland | Ute Klophaus

Joseph Beuys diákokkal, Kunstakademie
Düsseldorf, 1967 © zeroonefilm | bpk |
Stiftung Schloss Moyland | Ute Klophaus

4



Mi magunk vagyunk a fontosak,
különb az egésznek nincs értelme
RHEA THÖNGES-STRINGARIS-szal
BALÁZS KATA és VÁRNAGY TIBOR
beszélget

10



„Denken, Fühlen, Wollen” –
„gondolkodni, érezni, akarni”
BÓDI KINGA és RHEA
THÖNGES-STRINGARIS
beszélgetése a SZEMREVALÓ |
SEHENSWERT Filmfesztivál keretében
a Beuys című dokumentumfilm
vetítése után

15



MISHIMA KENICHI
Josef Beuys Tokióban

16



EPERJESI ÁGNES
A fotogramról – Maurer Dóra Vak
letapogatás című sorozata kapcsán

24



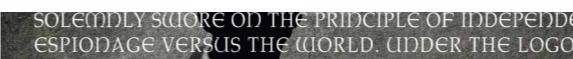
HAJDU ISTVÁN
Hencze Tamás | 1938–2018

28



KOZÁK CSABA
Látható sötétség
Farkas Dénes kiállítása

32



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
SPIONS
Hetvenhetedik fejezet

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

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

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

© Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

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

Előfizetési díj: egy évre: 7,080 Ft
fél évre: 3,540 Ft • negyed évre: 1,770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1,080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MI MAGUNK VAGYUNK A FONTOSAK, KÜLÖNBEN AZ EGÉSZNEK NINCS ÉRTELME

Rhea Thönges-Stringaris-szal* Balázs Kata és Várnagy Tibor beszélget

Balázs Kata & Várnagy Tibor: *Hogyan ismerkedett meg BEUYS-szal?*

Rhea Thönges-Stringaris: *Az 5. documentán ismerkedtünk meg 1972-ben.¹ Én kezdeményeztem a találkozást: tudtam, hogy ott lesz, de nem ismertem jól a munkáit. Ami engem igazán érdekelt, az az a hitelesség volt, amellyel Beuys a politikát és a művészetet ötvözte: láttam, hogy nem a politika a művészetének a témája, hanem fordítva, a politika változott át művészetté az alkotásaiban. Számomra ez nagyon izgalmas és új élmény volt, hiszen akkoriban nagyon érdekelt a politika. Persze a művészet is – elvégre művészettörténész és régész voltam, szenvedélyesen szerettem a művészetet –, de sose gondoltam, hogy a politika és a művészet összetartozhat. Az én fejemben a politikai és a művészeti érdeklődés két külön terület volt, amit Beuys – ráadásul a világ legfontosabb kortárs művészeti kiállításán – össze-font, együtt kezel. Ezért akartam megismerkedni vele.*

¹ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5#

* RHEA THÖNGES-STRINGARIS (Athén, 1934) német-görög művészettörténész-régész. 1961 és 1974 között a kasseli múzeum munkatársa volt. Beuys-szal való megismerkedése után a művész közeli munkatársa lett. A *Beuys* című dokumentumfilm (107 perc, 2017, rendezte és a forgatókönyvet írta: ANDRES VEIEL, operatőr: JÖRG JESHEL, zene: ULRICH REUTER, vágó: STEPHAN KRUMBIEGEL) Budapesten, a Művész moziban tartott bemutatójának apropóján beszélgethettünk vele 2017. szeptember 28-án.

Ezen kívül pedig ott volt RUDOLF STEINER² gondolata, melyből Beuys is merített: a társadalmi organizmus hármas tagozódása.³ Ezt a gondolatot is nagyon izgalmasnak találtam, de tudtam, hogy ez az antropozó-fusok szűk körén kívül nem fog szárbá szökkenni: ki kell kerülnie a társadalomba. Ezért is vonzott annyira, hogy Beuys ki merte vinni ezt a titkot a nyilvánosság elé, mondván: így csináljuk!

Egyszer egy hosszú és intenzív beszélgetést folytattunk a *documentán* felállított szobájában. „Népszavazással a közvetlen demokráciáért”, ez volt az iroda neve, és én kértem, hogy a beszélgetést majd folytassuk.

² *Rudolf Steiner* (1861–1925), osztrák polihisztor, filozófus, a Waldorf-pedagógia atyja, tanár, az antropozófia megalkotója.

³ A hármas tagolódás szerint a társadalom három területe (a szellemi-kulturális szféra, a szociális-jogi szféra és a gazdasági szféra) egymással összhangban, de önállóan működik.

Mindketten tudtuk, hogy akkoriban vagy a művészetéért – a műalkotásaiért, az esztétikájáért – imádták és csodálták őt, vagy pedig olyanok fedezték fel maguknak, akik a művészetben túlmutató dimenziót tiszteltek, azt a művészt, aki belefonja a politikát a művészetbe. Egyrészt ott voltak a művészet olyan szerelmesei, mint például HEINER BASTIAN,⁴ akik Beuys esztétikáját, művészettörténeti jelentőségét méltatták. A másik csoport pedig azt a Beuys-t csodálta, aki nagy gondolatokat oszt meg a társadalommal és saját korával. Éppen ez volt a teljes robbanásveszély vele kapcsolatban: két olyan csoport rajongott érte, akik a másíkról hallani sem akartak. Nekem teljesen véletlenül mindkét oldalhoz hasonló mértékben volt affinitásom, mindkét Beuys-ra volt szemem és fülem. Először tehát a politikai elköteleződését értettem meg: úgy éreztem, hogy hallatlanul gondolatébresztő elképzelései vannak. Nem egy kuruzsló vagy egy bálvány, hanem egy nagyon is világosan gondolkodó ember. A művészetének a nagyszerűségét csak később láttam meg. Eleinte nem is nagyon érdekelt, s az 1972-es *documentán* nem is volt tőle kiállítva semmi más, csak a *Közvetlen Demokrácia Iroda*. Korábról a *Méhkirálynőt* (1952) ismertem tőle, de először nem fogott meg a művészete. Akkoriban – hiszen 1972-ben még nem voltak könyvek, s katalógus is csak kevés Beuys-ról – csak két katalógusát ismertem, amiket ő ajándékozott nekem: egy bázeli⁵ és egy svéd⁶ kiadványt. Később találtam egy Ströher⁷ is, egy múzeumi könyvtárban. Amit ezekben láttam, az maga volt számomra az esztétikai forradalom.

⁴ Herman Bastian (1943) Beuys titkára, közeli barátja és gyűjtője, számos, a művész munkásságát feldolgozó publikáció szerzője. Gyűjteménye kiemelkedő Beuys-műveket őriz.

⁵ *Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher* (Ausstellungskatalog). Kunstmuseum Basel, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel, 1969

⁶ *Joseph Beuys. Aktionen Aktionen, Zeichnungen und Objekte aus der Sammlung van der Grinten und Jost Herbig* (Ausstellungskatalog). Moderna Museet, Stockholm, 1971

⁷ *Zeichnungen und andere Blätter aus der Sammlung Karl Ströher* (Ausstellungskatalog). Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1972. Beuys 1967-ben Darmstadtban találkozott Karl Ströher gyűjtővel, aki megvásárolta a mönchengladbachi múzeumban rendezett *Parallel Process 1* című, az előző időszak akcióit feldolgozó kiállításának kétharmadát. Ez az alapja a ma a darmstadti múzeumban található, hét helyiségből álló *Block Beuys*-nak (<http://www.hlmd.de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/block-beuys.html>).

BK&VT: *Beuys-nak voltak olyan művei, amelyek a jobboldal, s voltak olyanok, amelyek a baloldal – különösen a marxisták – felé provokatívak. Hová lehetne elhelyezni az ő politikai gondolkodását, a Zöldekkel való együttműködése, a hetvenes évek vége előtti időszakban?*

RT-S: Valóban mindkét oldalt szívesen bosszantotta. Nem volt könnyű minden hagyományt maga mögött hagynia, a munkájában és a gondolkodásában egyaránt. Steinernek is köszönhető – aki maga is anarchista volt –, hogy Beuys nagyformátumú lázadóvá vált, miközben már gyermekként is az volt. Ami eleve kizárja, hogy náci lett volna vagy, hogy közel állt volna a nácihoz, amint azt néha olyan ostobán a szemére vetik. Ugyan! Egy ekkora lázadó dehogya lehetett náci!

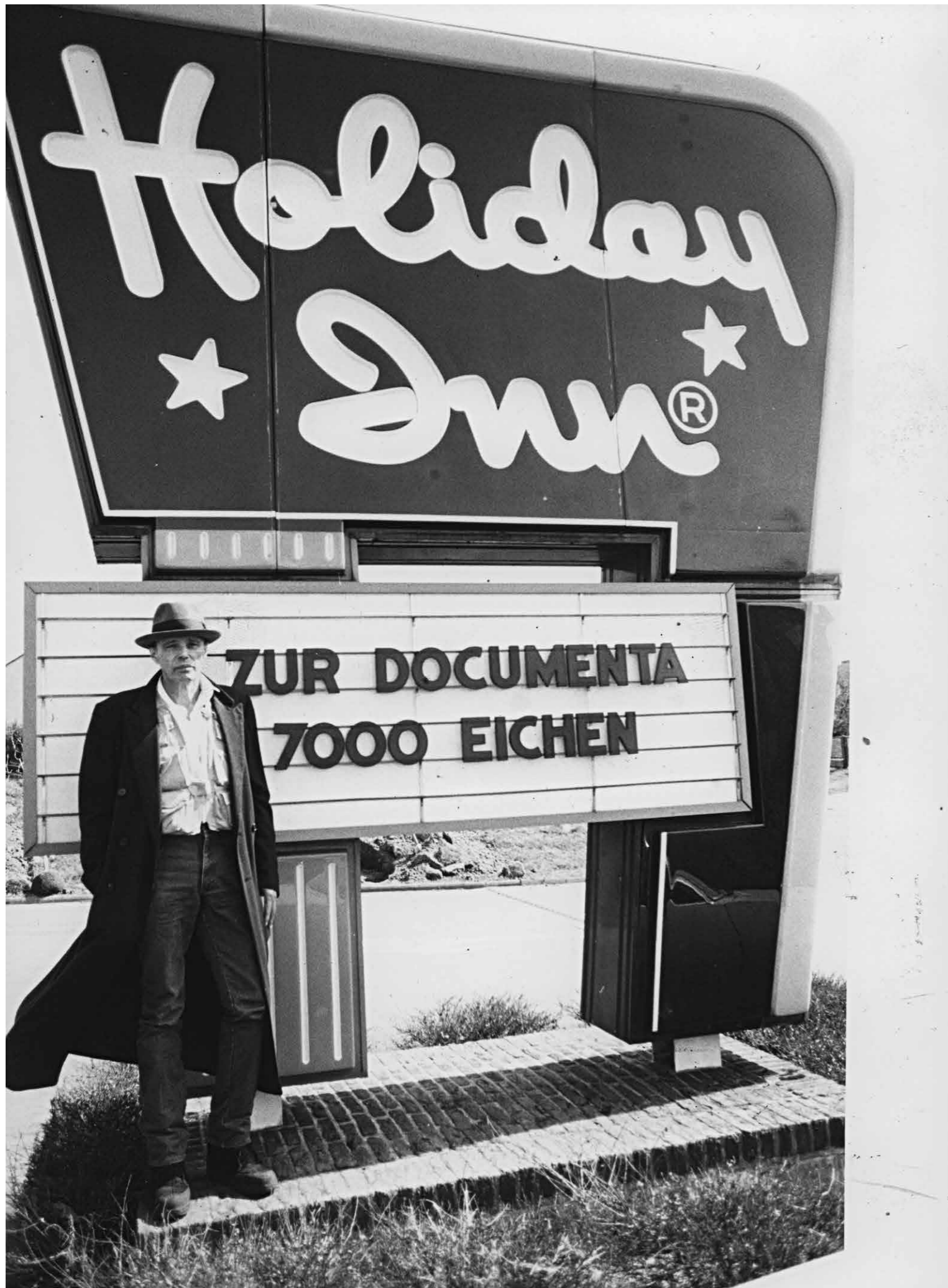
Tisztán látta mindkét oldal eszmerendszerének a hibáit: a baloldalt és a jobboldalt, a kommunizmust és a kapitalizmust egyaránt elutasította, így került – mondhatnánk – két szék között a pad alá. Ami egyébként pont a legmegfelelőbb hely volt a számára. Beuys ma is nagyon időszerű, gondolatai pedig fontosak a számunkra, hiszen azóta még inkább beigazolódni látszanak: a német baloldali Linke⁸ erőtlen, csak a szentlélek tartja össze, mert mindig is a hagyományos rendszerben gondolkozott, sosem szabadon egy-egy adott kérdésről. A társadalom hármas tagozódásának gondolata segített tehát Beuys-nak abban, hogy mindkét iránnyal szembe merjen menni, s felismerje a jobboldal gyengeségeit is – vagyis a CDU-ét⁹ –, ami mindig is nagyon merev, és reakciós volt, s amely végső soron – akárcsak a Linke –, nem tudott szabadon gondolkodni a dolgokról. Beuys-t a szabadság elve vezette el az emberhez méltó, szabad, korszerű társadalom gondolatához. Úgy vélte, feloldhatóak a kapitalizmusban és a kommunizmusban rejlő veszélyek, ellentmondások. Sokat foglalkozott a pénz hatalmának működésével, illetve azzal, hogy hogyan lehetne azt megszüntetni. Ezek a célok hajtották Beuys-t, aki ezeket feltétlen megvalósítandónak tartotta. Hiszen a világot nem az ósdi, hanem a friss gondolatok viszik előre, amit ő már a hatvanas években látott, miközben ezt még RUDI DUTSCHKE¹⁰ sem ismerte fel, akivel különben nagyon jóban volt. De még ő se értette, mennyivel előrébb jár Beuys a közgazdaságtanról való gondolkodásban, mint ő. Beuys-nak szívügye volt az ember fejlődése, úgy gondolta, az ember legbensőbb lényege az alkotó erő, és csak akkor van jövője, ha használja is ezt. Látta, hogy mindkét nagy politikai eszmerendszer a materializmust szolgálja: a kapitalizmus nyugaton, a kommunizmus keleten. A materializmus a kreatív ember szabadságának legfőbb gátja. A keleti és nyugati materializmus is megakadályozza az embert abban, hogy szabad legyen, habár a materializmus egy bizonyos pontig – a maga emancipatorikus jellegénél fogva – elfogadható. Ha azonban mindenen eluralkodik, elveszíti a lendületét és létjogosultságát. Beuys ezért is nem fordult soha MARX ellen. Sok mindenben zseniálisnak tartotta, főként a korai Marxot, s épp a *felszabadulás* momentumuma miatt. Ebből a felszabadulásból azonban hiányzott a gondolat, miszerint az ember szellemi és spirituális lény.

Beuys nem gyártott ideológiákat; sose mondta, hogy tessék, ez az én elméletem, és kész; inkább elmondta, hogy ő mit tapasztalt egy-egy adott dologgal kapcsolatban, és azt, hogy semmit se kell elhinni, hanem mindent ki kell próbálni, hogy *vajon* tényleg működik-e. Hogy ő ezt megtapasztalta, s nem pedig – egyfajta ideológiaként – kitalálta. Azt hiszem, ebben állt az ő erőteljessége, meggyőzőereje: ezt találtam a laboratóriumomban,

⁸ A Die Linke német baloldali párt 2007-ben jött létre két korábbi párt egyesüléséből.

⁹ A Christlich Demokratische Union Deutschlands (Kereszténydemokrata Unió) 1945-ben alapított német konzervatív néppárt. 2005 óta Németország kancellárja Angela Merkel az elnöke.

¹⁰ Rudi Dutschke (1940 – 1979) a baloldali nyugatnémet diákmozgalmak egyik vezetője az 1960-as években. 1968-ban merényletet követtek el ellene, amit túlél.



Joseph Beuys | documenta 7, Kassel, 1982 © documenta archiv | Dieter Schwerdtle © Joseph Beuys | VG Bild-Kunst

2018_1

most közreadom, döntsétek el ti, hogy igaz-e vagy sem. Mindenkinek magának kell alkotnia a saját laboratóriumában. És itt jön képbe a *szociális plasztika*.

BK&VT: Mit értett Beuys az alatt, hogy „mindenki művész”?

RT-S: A „minden ember művész” gondolata és a szociális plasztika összefüggenek. Az előbbivel Beuys az egyént – az egyes embert – szólította meg. Az ő viszonya a közöshöz alapozza meg az egész (dolog) dinamikáját és a dramaturgiáját, vagyis amikor mindezeket összefüggésükben látjuk, azaz az egyén és a közösség, az egyes ember és a sokaság összefüggésében. Az ember örök problémája, hogy miként válik ki a közösségből egyénként, individuumként. Az egyén erejére épített Beuys, ám nem csak azt tartotta szem előtt, hanem ellenpontként az összes embert is.

Ezt kapcsolja össze a hőelvvel. A hőelem hozza létre a szociális plasztikát: amikor az emberek beszédbe elegyednek egymással, akkor a szív nagyon erős, nagyon fontos – eszközként és mozgásként egyaránt. Beuys ebben szociális, plasztikai folyamatot látott, és itt ismét megjelenik a művészethez, a szobrászathoz való viszonya.

Ez az egyik legfontosabb mondat, ami Beuys szájából elhangzott, és mindenki erre gondol, mikor a nevét hallja. Nagyon sokan félre is értették. Az, hogy a nyilvánosság előtt mikor hangzott el, természetesen nem ugyanaz, mint amikor Beuys fejében gondolatként megfogant. Meggyőződés, hogy ez összefügg Beuys ötvenes évekbeli személyes válságával, aminek az egyik fő oka a korának művészetével, mint intézménnyel folytatott folyamatos hadakozás volt. Többször elmondta, hogy mi értelme van az alkotásnak, mit keres ő ebben, amikor az embereknek egészen más jellegű gondjaik vannak. Olyan mély volt ez a válság, hogy Beuys élni sem akart már. Nem az életet akarta eldobni, csak élni nem akart, ami fontos különbség. Nagyon szenvedett az ötvenes évek művészetétől, amellyel diákként, majd tanulmányainak befejezése után is szembe-sülni kényszerült. Később, nem sokkal halála előtt azt mondta korai műveiről – hihetetlenül hangzik, hiszen ma felbecsülhetetlennek tartott darabokról beszélünk! –, hogy azok mind impotens képződmények, és legfeljebb a személyes életrajza szempontjából lehet némi értékük. Azt hiszem, egy aacheni kiállítás kapcsán készült interjúban nevezte így a munkáit. Aztán rengeteget dolgozott és gon-

dolkodott – rendkívül erőteljesen, plasztikusan és érzéken tudott gondolkodni –, és egyszer csak előállt valami egészen új dologgal. Ekkor jött a gondolat, hogy mi is van tulajdonképpen a művészettel, mi van a plasztikával, és így jutott el a plasztikai elméletig, amely szerint a káosz és a forma között ott a mozgás. Volt egy impozáns képlete, amit mindig háromszög alakban rajzolt fel: gyönyörű, lendületes munkafolyamat, ahogy a merevségből ismét valami új születik. Ez az állandó dinamika segítette őt a felismeréshez. A minden emberben, nem csak a művészen rejlő kreativitás, a teremtő erő gondolata volt ez.

Különösen nehéz dolog Beuys-szal kapcsolatban, hogy a régi, az elutasított művészet értelmében éppoly jelentőset alkotott, mint az új gondolatok jegyében: művei mindmáig hatnak, az installációi pedig egészen egyedülállóak. Már viszonylag fiatalon, egy korai interjúban¹¹ kijelentette, hogy a művei nem igazán fontosak, amivel – ekkor még nem volt ismert művész – engem teljesen lenyűgözött. A műveim nem igazán fontosak – mondta –, ha valaki felismeri az értelmüket, forduljon el tőlük és közeledjen a gondolataimhoz. Ez elhangzik ANDRES VEIEL filmjében is, így: „Hajítsátok ki az ablakon a műveimet!” Persze szerette ezeket a műveket, nagyon fontosak voltak számára, ezek voltak a legszemélyesebb, legintimebb tárgyai, így biztosan nem gondolta komolyan, hogy ki kellene őket hajítani az ablakon. Arra utalt, hogy ne csak csodáljuk őket szájtátva, mint valami Picassót, hanem lépünk túl ezen. Azt sugallta, hogy mi magunk vagyunk a fontosak, különben az egésznek nincs értelme. Persze a teremtő erő és a felismerni tudás, azaz a teremtő erő felismerése önmagunkban és másokban szorosan összefügg.

BK&VT: Mit várt Beuys a Zöldekkel való együttműködéstől?

RT-S: A Zöldekkel közös munkába nagy lelkesedéssel vetette bele magát 1979-ben, mert az remélte a rá jellemző dinamizmussal, hogy a Zöldek nagy társadalmi változást készítenek elő és valami újat, valami frisset hoznak a politikába, egyfajta antipártként fognak működni. Keserű csalódásban lett része, hiszen végül csak egy ugyanolyan párttá váltak, mint az összes többi, még hozzá egy közepszerű párttá. Nem értették Beuys radikalizmusát, nem akarták követni, nem voltak elég bátrak ahhoz, hogy az új eszméket bevezessék a politikába. Éppúgy nem állt az érdeklődésük homlokterében a direkt demokrácia, vagy a non-profit gazdaság lehetőségeinek a felmérése, mint a feltétel nélküli alapjövedelem kérdése. Beuys gyorsan felmérte ezt, de ennek ellenére töretlenül kitartott a Zöldek mellett. Mégsem indították, amikor szerette volna elnyerni a szövetségi parlamentbe történő jelölést, ami nagy fájdalmat és csalódást okozott neki. Az művészi munkásságában – például a *7000 tölgy* (1982) vagy a *20. század vége* (1982) című alkotások esetében – jelenlévő ökológiai karakter azonban sokkal többet köszönhet a személyes gondolkozásmódjának, mint a Zöldekhez fűződő kapcsolatának. Az egyetlen, aki közülük megértette Beuys elképzeléseit és valódi empátiával fordult felé, PETRA KELLY¹² volt. Nagyon hasonlóan gondolkodott Beuys-hoz, de ő is kivülálló volt egy kicsit, vagy talán száműzött is, aki állandó belső bizonytalansággal küzdött és ettől sebezhetővé vált. Szomorú történet az övé, nagyon kedveltem őt és nagyon elkeseredtem, amikor meghalt. **BK&VT:** Beuys rendszeresen szerepelt a *documentán*, a 7000 tölgyet ennek keretei között hozta létre 1982-ben.¹³ Hogyan tervezte finanszírozni ezt a vállalkozást?

RT-S: Beuys-ot nagyon kimerítették a finanszírozási kérdések, úgy járt ezzel, mint a Zöldekkel: azt remélte, hogy az emberek, Kassel lakói annyira

¹¹ Interview with Joseph Beuys, *Artforum*, November 1969, 40-47.

¹² Petra Kelly (1947-1992) német politikus-aktivista, a Zöld Párt alapító vezetője tagja. Májig tisztázatlan körülmények között 1992-ben gyilkosságot áldozata lett.

¹³ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7#



Joseph Beuys
7000 tölgy akció, documenta
7, Kassel, 1982 © documenta
archiv | Udo Reuschling ©
Joseph Beuys | VG Bild-Kunst

fellelkesülnek, hogy segíteni, adakozni fognak. Erre mindazok, akik Beuys-ban a nagy művészt tisztelték, azt mondták, micsoda művészet ez, egy fa az nem művészet; akik pedig az ökológiai érzékenységet tisztelték, azt mondták, mi ez a furcsa művészkedés – és ők sem adtak semmit. Nagyon nehéz volt adományozókat és szponzorokat találni, nagyon kevés adomány érkezett, Beuys pedig harcolt és hősiesen küzdött, szívszorító volt látni, ahogy őrlődött. Kezdetben a bazaltköveket a New York-i Dia Art Foundation szponzorálta.¹⁴ Akkor az akció teljes költségvetése 3.000.000 márkára rúgott. Manapság sokszor mondják, hogy Beuys tele volt pénzzel, hogy a művei milyen sokat értek a piacon, de ez nem így van. Beuys-nak sosem volt elég pénze. Néhány vezető kortárs művész, mint ANDY WARHOL vagy BASQUIAT 1983-ban felajánlották néhány művüket, amelyeket különböző városokban való kiállítás után eladtak, hogy az innen származó bevétellel a 7000 tölgy megvalósulását támogassák. Ezek közül az egyik, Warhol Beuysról készült portréja megtalálható a kasseli Neue Galériében, erről én magam gondoskodtam abban az időben. Később a költségvetésbe került még a *Friedenshase* (azaz *Béke-nyúl*), a Rettegett Iván koronázásának megolvasztását jelentő *Kronenschmelze*

¹⁴ <https://www.diaart.org/visit/visit/joseph-beuys-7000-oaks>. <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>

című híres, 1982-es akcióból¹⁵ származó alkotás eladásából származó teljes összeg is. A pénz összegyűjtésének másik útja Tokióba vezetett 1984-ben, ahol Beuys az ott tartott előadások és akciók bevételéből, valamint egy televíziós whiskey-reklámban való szereplésből kívánta a költségeket fedezni. Ezek a törekvések végül nagyon sokat követeltek tőle mind testi, mind lelki értelemben – nem véletlen, hogy nem sokkal később súlyosan megbetegedett.

Köszönet a budapesti Goethe Intézetnek a beszélgetés és a fordítás létrejöttében nyújtott segítségéért.

¹⁵ 1982. június 30-án, a *documenta 7*-ben való részvételének keretében Beuys megolvasztotta Rettegett Iván cár koronájának egyik aranyból készült másolatát. Akciója békeszimbólummá (*Nyúl nappal*) alakította a másolatot. A létrejött tárgy eladásából származó bevételt a 7000 tölgy finanszírozására fordította.



Joseph Beuys a 7000 tölgy ültetése közben | documenta 7, Kassel 1982 © documenta archiv | Dieter Schwerdtle | zeroonefilm

„DENKEN, FÜHLEN, WOLLEN” – „GONDOLKODNI, ÉREZNI, AKARNI”

Bódi Kinga és Rhea Thönges-Stringaris beszélgetése a SZEMREVALÓ | SEHENSWERT Filmfesztivál keretében a Beuys című dokumentumfilm* vetítése után

Művész mozi, Budapest
2017. szeptember 28.

Bódi Kinga: Szeretném kiemelni, hogy az imént látott filmben milyen meszerűen váltogatja a rendező az álló- és a mozgóképeket, és épp ezáltal milyen élők a statikus képek is. Talán érdekes adalék: mintegy 400 órányi mozgóképet, 300 órányi hanganyagot és 40.000 fényképet használtak fel a film készítésekor, amely így nem is annyira egy hagyományos életrajz, mint inkább egyfajta portrékollázs. A rendező nem akar semmit értelmezni: „csak” megmutat, kérdez és ajtókat nyit meg – néha nem is ad választ a kérdésekre, teret hagy a saját gondolatainknak.

Talán a mai német társadalom erőssége ez – amit ma is láthattunk – a folyamatos önreflexivitás, a diszkurzív és kritikus hozzáállás a dolgokhoz. A film nem hősként látta Beuyst, hanem szembesít minket emberi mivoltával.

Első kérdés: Ön mit gondol a filmről, sikerült Beuyst mint embert közelebb hozni a mai nézőkhöz?

* Beuys (107 perc, 2017). Rendezte és a forgatókönyvet írta: ANDRES VEIEL, operatőr: JÖRG JESHEL, zene: ULRICH REUTER, vágó: STEPHAN KRUMBIEGEL. A film, melyet a Goethe Intézet magyar nyelven is feliratoztattott, hamarosan kölcsönözhető lesz a budapesti Intézetben (www.goethe.de/budapest).

Rhea Thönges-Stringaris: A film nemcsak Beuys portréja, hanem a rendező ANDRES VEIELÉ is, hiszen ő választotta ki, mit akar megmutatni, mely mozzanatokon akar elidőzni, milyen kérdéseket tesz fel, illetve hogy miként oldja ezeket fel.

Harminc évet vártam erre a filmre, amely végre pótolta azt, amit a művészettörténetesek elmulasztottak: rámutat a képzőművészeti dimenzió túl alkotásra. A szakmában megkerülték ezt a dimenziót, még olyanok is megtorpantak előtte, akik Beuys gondolkodásmódjához közel álltak: egyszerűen nem vettek tudomást arról, ami neki talán a legfontosabb volt. Ez a szűklátókörűség, ha meg nem is lepte, de elszomorította Beuys-t, aki szerint a műveket nem kell szájtátva csodálni, mereven tisztelni.

Beuys mind a régi, mind az új művészetfelfogás szerint nagyszerűt alkotott, éppen ez volt a tragédiája. A régi művészetfelfogást azonban elutasította, többet akart. Úgy érezte, mintha az egy atombunker betonkapolájaként nehezedne rá. A hagyományos művészetfelfogás – nem a művészet, hanem az arról való gondolkodás – magába zárt és önmagáért való. Épp ezért nekem személyesen is nagyon izgalmas élmény a filmet egy új közönséggel megnézni: megfigyeltem, hogy ilyenkor, velük együtt, mindig megértetek, felfedezek valami újat.

BK: Egy interjúban¹ azt mondta, három alapvető hajtóerő motiválta a rendezőt a film készítése során: az egyik Beuys személyének bemutatása, akitől nem állt távol a humor – gyakran megjelenik karakteres arca, az érzéki, telt ajkai, hatalmas fogai –, miközben a film megmutatja a rosszkedvű, depresszív, tépelődő Beuys-t is. A másik két motiváció pedig az életmű rejtélyességének megragadása, valamint a figyelem Beuys tevékenységének társadalompolitikai aspektusaira való ráirányítása volt.

RT-S: Megfigyelhető, hogy a rendező drámai és nem epikai eszközökkel nyúl a témához: hol a fiatal, hol az idősebb Beuys-t látjuk a mindenkori témák függvényében. A témák között asszociatív kapcsolatot teremt, spirálisan építkezik, nem lineárisan. Látszik, hogy Veiel „emberként éli meg” Beuys-t mindhárom témakörben. Talán leginkább Beuys személye fogta meg, és persze a titokzatossága. Veiel egyébként szóhasználatával is „történelmet ír”, amikor Beuys gondolat-tereiről beszél. Amikor először hallottam, teljesen ledöbbentem: mit mondasz, nem Beuys gondolatai, hanem gondolat-terei? Veiel megértette, hogy Beuys a nyelvvel alkotott. Ha azt mondta volna, Beuys eszméivel akarok foglalkozni, az meglehetősen statikus lett volna; de Beuys gondolat-terei, az más, az egy háromdimenziós és eleven megközelítés: Veiel tehát mélyen megélte és magáévá tette a *szociális plasztika* eszméjét. Nemcsak külső szemlélőként, pusztá szavakkal írta le, hanem elmélyedt Beuys megtapasztalásában, és így azt tette, amit Beuys másoktól is (el)várt. Beuys nem eszmerendszereket vagy ideológiákat hozott létre, hanem példával járt elől, hiszen ő maga nagyon is gyakorlatias és realista személyiség volt, miközben persze egy nagy álmódó és látnok is. Pont ettől volt vele olyan izgalmas a munka.

¹ <https://diablog.eu/allgemein/beuys-film-andres-veiel-rhea-thoenges-stringaris/>



Rhea Thönges-Stringaris a budapesti filmbemutatón
© Fotó: Kerekes Zoltán | Goethe Intézet

BK: Ejtsünk néhány szót az Ön új könyvéről² és a kasseli documentákról is. Az 1964-es és az 1987-es documenta között eltelt 22 év hosszú időszak. Beuys itt készült és a nyilvánosság számára bemutatott alkotásai és akciói egyfajta ívet rajzolnak ki: első alkalommal kisebb rajzokat, szobrokat állított ki, aztán létrehozta A közvetlen demokrácia szervezetének információs irodáját (1972), majd következett a Mézpuszta a munkahelyen című installációja (1977), ami még messzebbre ment, végül pedig múzeum tereiből az utcára vonult ki a 7000 tölgy (1982–1987) akcióval. Milyennek látja Beuys kasseli tevékenységét?

RT-S: Beuys műveiben a következetesség a csodálatos, az organikus fejlődés az önismétlés veszélye nélkül. Mindig valami teljesen új dologgal állt elő, ugyanakkor, ha figyelmesen szemléljük az életművet, látjuk, hogy pontos stratégiát követett. Ez azonban csak később, a halála után vált nyilvánvalóvá. A filmben megjelenik a *Méhkirálynő* (1952) című munkája, az azonban nem hangzik el, hogy a viasz méhkirálynő valójában a melegség ábrázolására született, nem csak pusztá forma, hanem anyag is egyben. Ez az anyagosság egészen forradalmi a művészetben.

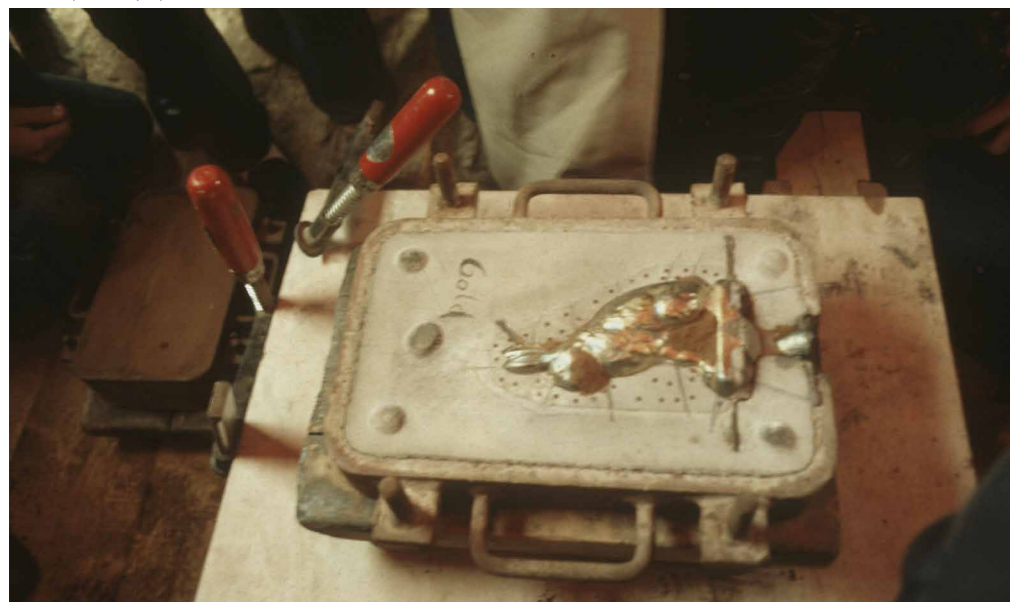
Azt hiszem, talán egy vallástudós mondta, hogy Beuys vezette be – szakítva az olyan kemény anyagokkal, mint a fa, a fém vagy akár a kő – a női(es) anyagokat a művészetbe: organikus, lágy anyagokat használt, egyre lágyabbakat és finomabbakat. Úgy vélte, hogy a nyelv a megértés anyaga, a gondolkodás pedig a plasztika.

² Rhea Thönges-Stringaris: *Joseph Beuys in Kassel: über die documenta Hinaus*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2017



Joseph Beuys
Villamosmegálló, 1961-1976, a jövő emlékműve, Velencei Biennále 1976 © zeroonefilm | Herbert Schwöbel

Joseph Beuys
Béke-nyúl tartozékokkal, documenta 7, Kassel, 1982 © documenta archiv | Andreas Knierim
© Joseph Beuys | VG Bild-Kunst



BK: Igazából az anyagok mozgása, esése fontosabb volt számára, mint a szobor háromdimenziós valója.

RT-S: Így van. A folyamat volt a fontos, mert a folyamatban rejlik az a fajta teremtő erő, amit tényleg valódinak élt meg. Nem arról volt szó, hogy valaki folyton ágál, vádol és rossz lelkiismeretet ébreszt másokban, hanem arról, hogy rámutatott arra, milyen nehéz helyzetben van a képzőművészet. Ellentétben a színházzal, amelynek könnyebb a helyzete, mivel permanens kölcsönhatásként működik az emberek között. Erre akart rámutatni, de nem ideológiák létrehozásával, hanem a gyakorlatban. Gyűlölte az ideológiákat.

BK: Beuys nagyon ügyesen használta a nyilvánosságot: mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a rengeteg archív felvétel, ami a filmbe is bekerült. Igazi médiasztár volt.

RT-S: Igen, Beuys nagy macsó volt, de tudott nagyon nőies is lenni, mindkét pólus megvolt benne – nagyon lágy és nagyon kemény is tudott lenni –, ezért nem volt egyszerű, de ugyanakkor mégis csodálatos volt vele dolgozni.

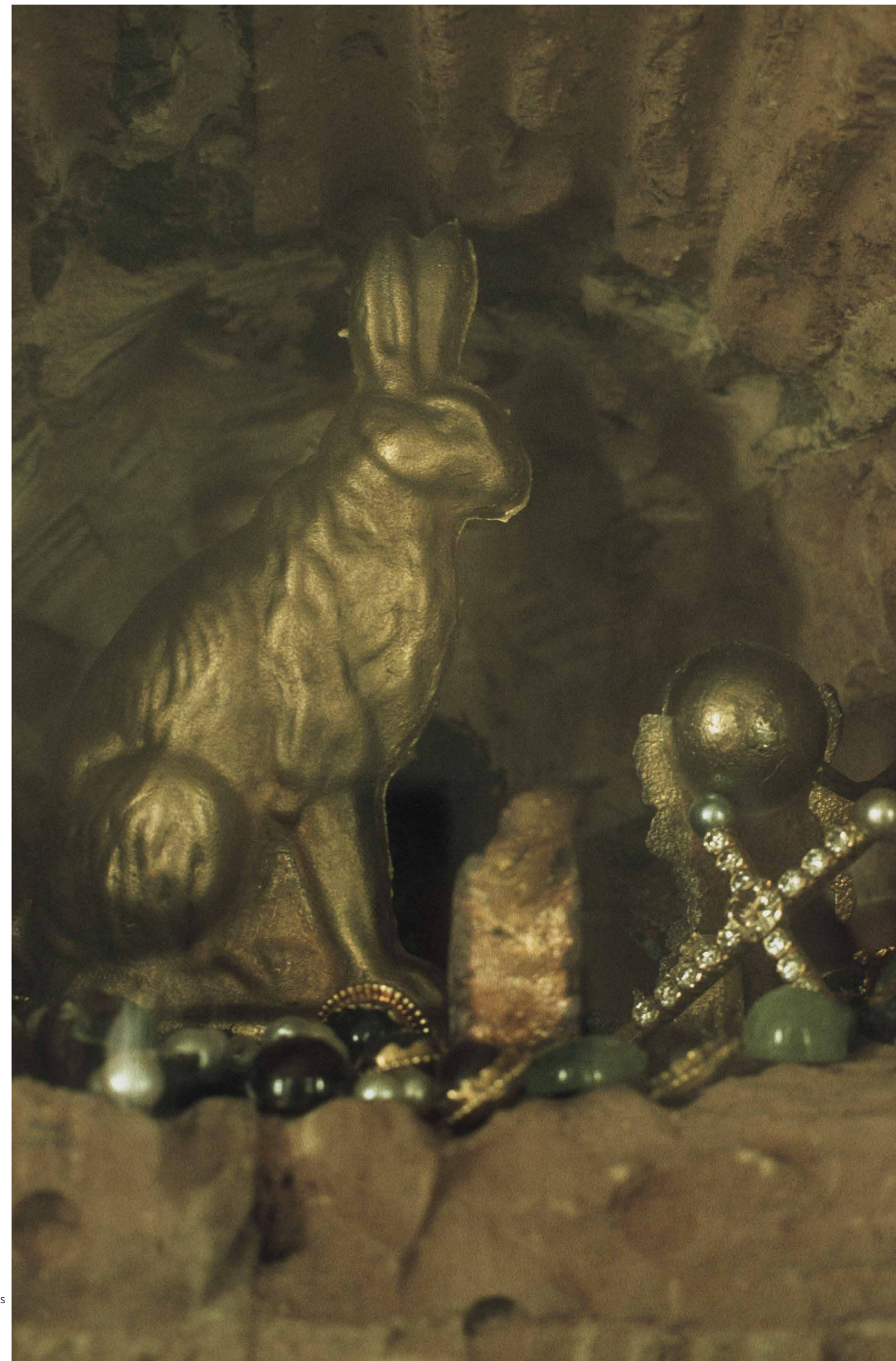
BK: Milyen volt a kapcsolat Beuys és a kasselieliek között?

RT-S: Beuys egyetlen városban sem fordult meg annyiszor, mint Kasselben. Ez persze ARNOLD BODE³ miatt is volt, emiatt a csodálatos, meg nem értett festőzseni miatt, aki a *documentát* megálmodta. Beuys-t a *documenta* miatt bensőséges kapcsolat fűzte a városhoz, amely egyfajta folytonosságot is jelentett az életében. Nem mintha úgy gondolta volna, hogy a *documenta* nélküle nem működne. Amikor a 7000 tölgyet csináltuk (1982),⁴ azt hitte, hogy RUDI FUCHS,⁵ aki akkoriban a *documentát* vezette, és nagyon konzervatív ember hírében állott (és az is volt), nem fogja meghívni. Én erre azt mondtam, hogy meg fog hívni, mert szüksége van rád, hogy megmutassa, hogy nem olyan maradi. Amikor elmondtam Rudi Fuchs-nak, hogy kimennénk az utcára és ültetnénk 7000 fát, nem igazán értette, hogy mi lesz ebből.

³ Arnold Bode (1900-1977) német építész, festő, dizájnér, művészetszervező. 1955-ben ő alapította meg a kasseli *documentát*, amelynek 1968-ig művészeti vezetője volt.

⁴ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7#

⁵ Rudi Fuchs (1942) holland művészettörténész. 1975 és 1987 között az eindhoveni Van Abbemuseum igazgatója, 1982-ben a 7. kasseli *documenta* művészeti vezetője volt. Számos nemzetközi egyéni és csoportos kiállítást szervezett Európában és az Egyesült Államokban.



Joseph Beuys
Béke-nyúl tartozékokkal, documenta 7, Kassel, 1982 © documenta archiv | Andreas Knierim
© Joseph Beuys | VG Bild-Kunst



Hallgasd csak! jelenet Andres Veiel *Beuys* című dokumentumfilmjéből
© zeroonefilm | Ute Klophaus

Beuys azonban komolyan gondolta, úgyszólván mehettem a városi önkormányzathoz meg a képviselőtestület elé, elmagyarázni, hogy mit tervez a következő *documentára*. Ők meg bámultak rám, mintha elment volna az eszem. Azt mondták, tudja maga mit jelent az, hogy 7000 fát közterületen elültetni? Mivel jár az aszfaltot felmarni, meg a többi, ami még ezen kívül kell, és hogy mi pénz az, de én csak erősködtem. Hatvan, egy szállal sem több, mondták, én meg azt válaszoltam, hogy ha Beuys ezt mondta, akkor meg is fogja csinálni. Egy héttel később megérkezett Beuys is, előadta a tervét, ők pedig rábólintottak.

BK: Tulajdonképpen ez egy ajándék volt Beuys-tól Kassel városának.

RT-S: Igen, és a kasseliak azóta nagyon megszerették ezeket a fákat. Eleinte szörnyen fel voltak háborodva: nagy volt a felzúdulás a filmben is látott bazaltkövek miatt, amik a háború pusztítására, a romokra és a holttestekre emlékeztették Kasselt. A város 80%-a megsemmisült a bombázások során, ami nagy trauma volt a lakói számára, Beuys kőhalma pedig erre emlékeztette őket. Beuys azt mondta, nem lesznek sokáig egy halomban a kövek, ha mindenki segít és adakozik 5 márkát, akkor hamar elfognak. Aztán amikor tényleg elfogytak, akkor derült ki, milyen unalmas is a tér nélkülik. Minél több fát ültettek, annál kisebb lett a kőhalom, amely olyan volt, mint egy ék. Az ék pedig Beuys számára olyan forma vagy objektum volt, amely pattanásig, kirobbanásig tele van energiával: egyfajta erőtér. Ez azonban csak fentről látszott, lentől csak a káosz volt érzékelhető, amit senki nem akart. Később azt mondta THOMAS MESSER, a New York-i Guggenheim Museum akkori igazgatója, hogy meg kellett volna hagyni a halmot, mert az volt az egyik legcsodálatosabb műalkotás, amit valaha látott. Tehát azok, akik értettek a művészethez, az esztétikához, azok észrevették a nagyszerűségét.

BK: 2010-ben a *NRW Kunstsammlung hatalmas Beuys-retrospektívet állított össze*.⁶ A tárlathoz Beuyst kiállítani? címmel előadássorozatot is szervez-

⁶ Joseph Beuys. *Parallelprozesse*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2010. november 9 – 2011. január 6.; kurátorok: Kuratoren: Marion Ackermann, Isabelle Malz. Ld. még: <https://www.kunstsammlung.de/entdecken/ausstellungenarchiv/ausstellungen-2010.html>; <https://www.kunstsammlung.de/ueber-uns/presse-medien/detailansicht/news/pressemappe-zur-quadriennale-joseph-beuys.html>

tek, ahol WILFRIED KUEHN építész, kurátor vetette fel azt a kérdést, hogyan állíthatók ki Beuys műveit Beuys nélkül. Beuys kisugárzása, személyisége elengedhetetlen része volt a műveknek. Ön mit gondol erről?

RT-S: Számomra ez a kiállítás kudarc volt, úgy nézett ki az egész, mint egy áruház, ahol Beuys nem is volt jelen. Beuys gondolata jutott az eszembe róla, miszerint nem maga a mű a fontos: ha megértettétek, forduljatok el tőle az eszme felé. Vagyis először meg kell érteni, aztán tovább kell lépni. Beuys művei is sterilek, ha enélkül nézzük őket: a kielégületlenség, az elégedetlenség érzése teljesen jogos és normális. Nem Beuys személye, hanem gondolatainak tere volt a fontos. Ha a személybe kapaszkodunk, az egyfajta bálványimádás, Beuys pedig ezt sosem akarta. Ő azt akarta, hogy a dolgok tovább haladjanak, önmagára pedig az eszmék egyfajta közvetítőjeként tekintett. Ahogy KLAUS STAECK⁷ a filmben olyan találóan rámutatott, Beuys minden emberben potenciális társalkotót látott, és meg volt győződve róla, hogy ő maga egy nagy eszme eszköze.

BK: Talán az a feladatunk, hogy munkáit mindig újraértelmezzük a jövő nemzedékek számára.

RT-S: Az említett kiállításnak volt egy ellentéte is: EUGEN BLUME⁸ kiállítása a berlini Hamburger Bahnhofban.⁹ Erős politikai érdeklődés és a pénz hatalmának működését firtató kíváncsiság állt Beuys és Blume egykori találkozására mögött. Andres Veiel látta Blume 2008-as kiállítását a berlini Hamburger Bahnhofban, amit egyébként a legjobb Beuys-kiállításnak tartok számon, mivel amellet, hogy nagyon informatív volt, Beuyst a saját eszméinek kontextusában mutatta be. Ez inspirálta Andres Veielt is.

⁷ Klaus Staeck (1938) német grafikus, politikai karikaturista, kiadótulajdonos, jogász. 1968-tól együtt dolgozott Joseph Beuys-szal, akivel közösen 1972 és 1987 között többször részt vett a kasseli *documentán*. 2006 és 2015 között a berlini Akademie der Künste elnöke volt.

⁸ Eugen Blume (1951) német művészettörténész, kurátor. Az 1980-as évektől kezdve aktív szerepet vállalt Beuys tevékenységének szélesebb körben történő megismertetésében, valamint az életmű teoretikus feldolgozásában. Az 1993-ban létrehozott Medien-Archiv Joseph Beuys egyik alapítója. 2001 és 2016 között a berlini Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart igazgatója volt.

⁹ *Beuys. Die Revolution sind wir*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2008. október 3 – 2009. január 25., kurátor: Eugen Blume

MISHIMA KENICHI*

Josef Beuys Tokióban**

A NAM JUNE PAIKkal való együttműködés természetesen lenyűgöző volt. A prérifarkassal végzett performansz kellőképpen ismert. Ebben a „sámán” BEUYS mutatkozott meg a teremtménnyel folytatott spirituális kommunikációjában, mégpedig egy nagyváros, Tokió közepén. Beuys ekkor járt először és utoljára Japánban. A közönség el volt ragadtatva. A Goethe Intézet közelében, a Sohmatu kultúrház nagytermében tartott előadás videófelvételét egy ideig Berlinben, a Hamburger Bahnhofban is lehetett látni. Számomra azonban intellektuálisan ösztönzőbbek voltak az úgynevezett verbális rendezvények és az utánuk következő viták. Külön emlékezetes a botrány, amely a tokiói Állami Képzőművészeti Főiskolán, e minden műfajt átfogó elitegyetemen tört ki. Beuys 1984. június 2-án adott elő az iskolában. A terem zsúfolásig megtelt. Beuys beszélt a „kibővített művészetfogalmáról”, elmagyarázta tézisét, mely szerint minden ember művész. Szólt a pénzrendszer felszámolásáról is, és ha jól emlékszem, a pénzügyi teoretikus SILVIO GESELL is szóba hozta. Gesell egy hétig pénzügyminiszter volt a kéréséletű Müncheni Tanácsköztársaság alatt, később pedig egy brandenburgi életreform-kolóniában ténykedett, MICHAEL ENDE *Momo*-regénye tette újra aktuálissá a nevét. Endével pedig Beuys osztozott az elszántságban, amellyel a kapitalizmus által determinált életmód, a termelésből, fogyasztásból és növekedésből álló ördögi kör teljes megújítását követelte. Az előadás végén a romantika és a kései idealizmus nagyon német hagyományára tért rá. Odaugrott a táblához, felírta NOVALIS és SCHELLING nevét, és kifejtette az ember kozmológiai dimenziójáról alkotott nézetét. Elemekről beszélt, amelyek mindenütt jelen vannak, láthatatlanok és egyfajta életadó elixírként sugároznak ránk. Felírta MARX nevét is, tőle titokzatosan ívelő vonalat húzott a tábla jobb széléig, és fölirt néhány szót, mint például tőke, pénz, építés stb. A tőkét elválasztotta a pénztől, és előbbin az emberi potenciált értette.

¹ Joseph Beuys: *Coyote III. and Nam June Paik: Pianovariation*. Seibu Museum of Art / Sōgetsu Hall, Tokió, 1984. június 2. (Az eredeti performance: *I Like America and America Likes Me*, Rene Block Gallery, New York, 1974. május 23-25.)

* Mishima Kenichi (1942) japán szociálfilozófus, Walter Benjamin-kutató, Jürgen Habermas fordítója. Beuys 1984-ben Japánban tett, nyolcnapos utazásakor a művész tolmácsként működött közre.

** A visszaemlékezést az Andres Veiel *Beuys*-filmjében kétszer is felbukkanó Mishima Kenichi 2017 őszén írta a film budapesti bemutatója kapcsán.

Az előadás már maga is egyfajta performanszművészet volt, művészi leg felkavaró esemény. A hangja, a taglejtése, főleg a nagy és nagyon eleven kék szemei ragadták meg az embert. A tábla, amelyre a rajzok (nevek és vonalak, körök, háromszögek) íródtak, megfelelő konzerválás után ma a főiskola múzeumának becses tárgya. Ekkor megnyitották a vitát. Két, láthatólag felkészült diák kifejtette baloldali doktrináit. A kapitalista rendszerben végső soron minden művészi produktum nem egyéb, mint áru. Beuys pedig, folytatták, a kasseli *documentára* készült, önmagában véve tiszteletreméltó projektjéhez, a 7000 *tölgyfához* anyagi támogatást kapott a Seibu konzertől, egy olyan cégtől, amely mélyen beépült a japán hatalmi rendszerbe. Szóval a klasszikus kritika a szabadon lebegő művészi intelligenciával szemben.

És mi volt erre Beuys reakciója? Miközben folyamatosan tolmácsoltam németre a mondatokat, már éreztem, hogy a mellettem ülő emberben gyülemlik valami, ami a legkisebb szikrától is hatalmas robbanást válthat ki. Ez a szikra pedig a tolmácsolás vége volt. Beuys ellenoffenzívába lendült: „Ti egy állami főiskolán tanultok, ezzel pedig a klasszikus művészetfogalom fenntartását szolgáljátok. A rendszer része vagytok. TSUTSUMI úr viszont (a konzern tulajdonosa) precíz piaci stratégiájával rengeteg pénzt gyűjtött össze, amelynek egy részét a projektünkre fordította. Ő többet értett meg abból, hogy milyen a már nem áruként szolgáló művészet. Modern társadalmunkban általában is nagyobb szükség van precízióra és szakértelemre, mint a ti homályos, személyes becsvágytól felfújt művészetfogalmatokra. Gondoljatok csak a nagy repülőgépre, amely az Északi-sarkon át elhozott engem Tokióba. Micsoda precíziót, micsoda tervezőmunkát, mennyi odaadást investáltak ennek a gépnek az ügyébe, az anyagába! Ezerszer többet, mint a ti művészi lustálkodástok.”

Mintha egy vulkán tört volna ki. De itt lehet látni, hogy Beuys megnyíre radikálisan szakított a klasszikus művészeti gondolkodással. A következtetése: egy ilyen állami főiskolának a legjobb, ha felszámolja magát. A közönség java része teljesen le volt döbbenve. Én tolmácsként leplezett örömmel figyeltem, ahogy Beuys megsemmisítette a diákok és tanárok önbizalmát, akik addig olyan magas lovon ültek. Ezután egy fiatal művészettörténész, egy docensnő igyekezett elsimítani a vitát. Megemlítette a szürrealista mozgalmakat és a fluxus programját is, hogy Beuys művészetfilozófiáját akadémiai narratívába ágyazza. A docensnő diszkurzív kivégzésben részesült, mondván, hogy ő is az állam szolgája.

Fordította: Adamik Lajos

A FOTOGRAMRÓL – MAURER DÓRA VAK LETAPOGATÁS CÍMŰ SOROZATA KAPCSÁN

Írásomban megkísérlem újrapozicionálni a fotogram médiumát olyan szempontok alapján, melyek a szakirodalomban korábban nem kaptak megfelelő hangsúlyt. A modernista és (neo)avantgárd szempontokat nem egyszerűen kiegészítem, hiszen a kimaradt szempontok aligha véletlenül jutottak erre a sorsra. Olyan nézőpont megtalálására törekszem, ami a fotogram paradigmatisz szerepét látni engedi. Ezt a szerepet pedig abból vezetem le, hogy a fotogram két alapvető jelenség találkozik: a lenyomat és az árnyék. E két fogalom jelentőségéről való töprengéshez MAURER DÓRA *Vak letapogatás* című sorozata kínált lehetőséget.

Hogy Maurer fotogramjait használom a gondolatmenetben, nem véletlen. Hiszen maga Maurer az, aki erre a két alapjelenségre vezeti vissza a fotogramot. 2001-ben megjelent *Fényelvtan*¹ című, Magyarországon hiánypótló könyvében írja: „A fotogramot az ábrázolás ősképletének tekinthetjük: árnyék és a jelenlét nyoma, mindkettő a kép eredete.” Maurer óvatosan bánik ezekkel a fogalmakkal, nem hangsúlyozza őket, éppen csak, érintőlegesen tesz róluk említést. Mégis ezeket használja – és ez már elég ahhoz, hogy komolyan vegyük, foglalkozzunk velük.

Árnyék

Az árnyék viszonylag világosan definiálható fizikai jelenség, de jóval több is annál. Olyan kvázi-objektum, amely számos metaforikus értelmezéssel tölthető fel. Maurer Dóra is hoz néhány példát a könyvében: az ősi indiai árnyjátékot, Orfeusz történetét, Platón barlang hasonlatát, a film

¹ Maurer Dóra: *Fényelvtan. A fotogramról*, Magyar Fotográfiai Múzeum–Balassi Kiadó, 2001

noir-t, és Chamisso *Peter Schlemihl* című novelláját említi a metaforikus értelmezések példaként.² Az ismerős kulturális tartalmak ellenére elmondható, hogy az árnyék sokkal kevésbé körüljárt téma, mint a fény vagy maga a képi ábrázolás. Az árnyék történetét sokáig nem kutatták, művészetben betöltött szerepét nemigen tematizálták. VICTOR STOICHITA egyenesen azt állítja, hogy az ő 1997-ben megjelent, az árnyék történetével foglalkozó könyve³ volt az első átfogó próbálkozás.⁴ Elképzelhetőnek tartom, hogy az árnyék művészettörténeti szempontból sanyarú sorsa negatív bibliai és mitológiai konnotációkból eredeztethető. Az Újszövetségben például a „bálvány”-nak fordított görög „*eidolon*” szó eredeti jelentése szerint csalóka képet jelent, olyan árnyképet, ami mögött nem áll semmiféle valóság, a bibliai szövegek pedig szigorúan tiltották

² Maurer, 9. o.

³ Victor Stoichita: *A Short History of the Shadow*. Reaktion Books, 1997.

⁴ Stoichita, 8. o. „In fact, this is the first time such an inquiry has been undertaken in any coherent way.”



Maurer Dóra
Vak letapogatás, 1-5, 1984, ezüst zselatin nyomtat, 41 x 30 cm © Vintage Galéria



Maurer Dóra
Vak letapogatás, 1-5, 1984, ezüst zselatin nyomtat, 41 x 30 cm © Vintage Galéria

a bálványimádást. A görög mitológia óta az árnyék a lélek metaforája, a halott lelke pedig árnyként ödög Hádész birodalmában, az árnyékvilágban. Az árnyékhoz később is többnyire elutasítandó, félelmetes és nemkívánatos dolgokat kapcsolnak. Meglehet, hogy mindezek együttes eredményeként az árnyékkal kevesebbet foglalkoztak a művészettörténészek, mint magával a képpel vagy a fényvel; az ellenérzést a képi ábrázolás keletkezésének árnyékhoz kötődő eredetmítosza sem tudta feledtetni. Bár az árnyék valóban negatív entitás, ugyanakkor valaminek a hiánya semmiképpen nem azonos a semmivel. A hiány (a fény hiánya) inkább valamiféle kvázi objektum, a dolog és nem-dolog megfoghatatlan, immanens feszültséget generáló állapotában.

Lenyomat

A lenyomat szintén belső ellentmondásokban, feszültségekben gazdag művészeti alapgesztus. „A lenyomat egyszerre eljárás és paradigma: egyesíti magában a francia *expérience* szó két jelentését, a fizikai kísérletezés értelmét és a világmegismerés gnoszeologikus értelmét.”⁵ Ez a belső, eredendő feszültség a lenyomat mediális sajátossága, ami gondolkodásra készítet. A feszültség a tárgy jellegéből fakad, a gondolkodást a tárgy maga kényszeríti a nézőjére, mert a feszültséget gondolkodással lehet átmenetileg feloldani. Szerintem valami ilyesmit nevez Didi-Huberman anakronisztikus nézőpontnak. Ő így fogalmaz: „Amikor egy anakronisztikus nézőpont megnyitására törekszünk – egy olyan nézőpontra, amely sem archetipusokat kereső, sem modernista, nem posztmodernista, sem antimodernista nem lenne –, azzal nem csak annyit teszünk, hogy elutasítjuk a manapság felkínált alternatívát a művészetkritika különböző útjai között. Ezt az elutasítást maga a tárgy kényszeríti ránk, amellyel foglalkozunk: a lenyomatkészítés az eredettel való kapcsolat vagy az eredet elvesztése? Az autentikus jelenlétet, vagy épp ellenkezőleg, az egység elvesztését mutatja-e fel, ami a sokszorosíthatóság lehetőségével jár együtt? ... Auratikusat vagy sorozatszerűt? Hasonlót vagy eltérőt? Azonosságot vagy azonosíthatatlanságot? Döntést vagy véletlent? ... Érintkezést vagy távolságot? Úgy fogalmazhatnánk, hogy a lenyomat mindezek 'dialektikus képe' össze-

⁵ Georges Didi-Huberman: *Hasonlóság és érintkezés*. BKF, 2014. 27. o.

kavarodása: valami, ami éppúgy érintkezésről beszél nekünk, mint ahogy veszteségről is.”⁶

A fotogram, technikáját tekintve, árnyékok és tárgylenyomatok képét adja vissza. Nézzük meg, hogyan összegződik a képalkotás két alapgesztusa a fotogramban.

Fotogram és árnyék

A magyar szakirodalomban Maurer Dóra *Fényelvtan* című könyve foglalkozik legrészletesebben a fotogrammal. A könyv definíciója szerint a „fotogram fényképezőgép és negatív közbeiktatása nélkül, pusztán a fény, a fényérzékeny anyagok és a bennük végbemenő változásokat előhívó vegyszerek működésével létrehozott, többnyire tárgyak árnyékát rögzítő kép”⁷ Maurer fotogram-definíciójában helyet kap az árnyék fogalma, árnyékként definiálja a fényérzékeny felületen megjelenő alakzatokat. A fotogram ősenek a sziluettet tartja, ami nem más, mint a fény segítségével kirajzolódó árnykép. Butades legendájában, a képi ábrázolás eredetmítoszában is az árnyék a főszereplő. „A festészet kezdetének kérdése bizonytalan ... de egyetértünk abban, hogy az ember árnyképének körülrajzolásával kezdődött.” – írja idősebb Plinius *Természettudomány*-jében.⁸

Fontos észrevenni, hogy az árnyék említésével és szerepének hangsúlyozásával Maurer eltér a fotogram mérvadónak tekintett, MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ által vázolt keretétől. Moholy-Nagy ugyanis a fény jelensége felől közelít, a fény-árnyék viszonyokban a térbeli értelmezhetőséget és a modulálhatóságot tartva szem előtt. A fény az avantgárd és modernista hagyományban formaalkotó tényező, újonnan meghódított anyag, kimeríthetetlen megformálási lehetőségekkel. Az árnyék metaforikus megközelítését leszámítva azonban Maurer is megmarad a fotogram értelmezésének Moholy-Nagy által kijelölt modernista fogalmi keretei között. Ez az egyedüli pont, ahol enged a szimbolikus értelmezés kísértésének: „A lét ellenpontját, a nemlétet elképzelni nem tudjuk, – írja – kifejezését a teszthez kötött tesztelenség metaforájában, az árnyékban találjuk meg.”⁹ Vagyis az árnyék jelentései, a különböző kultúrák árnyékszimbolikája Maurer szerint a fotogram egyik lehetséges megközelítését adják. Ezt érdemes itt hangsúlyozni, még akkor is, ha ő maga másutt nem tulajdonít ennek különösebb jelentőséget.

Azt is fontos azonban észrevenni, hogy a fotogram esetében az árnyék a formaalkotó elem. Noha az árnyék alapvetően fény-hiány, azaz sötét felület, eképpen az ábrázolásokon az árnyék mindig sötétebb, mint a tárgy eredeti tónusa, amelyre az árnyék vetül; a fotónyersanyagra helyezett tárgy esetében mindez pont fordítva van. Ott lesz sötét a papír, ahol sok fény éri, és ott marad világos, ahol kevés: reakciója a valós viszonyokhoz képest fordított eredményt hoz. A fény-árnyék viszonyok a fotogram esetében a valós helyzet fordítottjai, ellentétes tónusállásai. A fotogram olyan negatív kép, melyen az árnyék pozitívként jelenik meg, azaz az árnyék formailag is a kép fő elemévé válik, világosságértéke miatt a térérzékelés számára kiemelkedik a képből. Ezért az árnyékhoz kapcsolódó negatív konnotációjú jelentések könnyen pozitív tartalmat nyerhetnek. Talán nem járok messze az igazságtól, ha az árnyék történetéhez fűződő megváltozott viszonyt, intenzívebb érdeklődést a negatív tudattartalmak átértékelésének lehetőségével hozom kapcsolatba – ezt pedig a fotográfia felfedezéséhez, pontosabban a negatív, mint tárgy megjelenéséhez kötöm. Úgy gondolom, hogy az árnyék képi megjelenésének történetében a negatív kép önálló léte teremtette meg a technikai lehetőséget a hozzá kötődő

⁶ Didi-Huberman, 15. o.

⁷ Maurer, 7. o.

⁸ idősebb Plinius: *Természettudomány*. Enciklopédia, 2001. XXXV. könyv V.15.

⁹ Maurer, 9. o.



Maurer Dóra
Vak letapogatás, 1-5, 1984, ezüst zselatin nyomtat, 41 x 30 cm © Vintage Galéria

negatív képzetektől való elszakadásra. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az árnyék maga a művészet történetében soha nem volt tematizálva. Hanem azt, hogy a fotogram az a médium, amely a maga belső, mediális tulajdonságaiból következően hordozza a lehetőséget, hogy az árnyék által kirajzolt képet ne hiányként és ne szimbolikusan, hanem önálló formaként, és pozitív entitásként értelmezhesük. A fotogram az a médium, amely negatív tónusállása, ugyanakkor a kész kép pozitív potenciálja révén mediálisan bírja ezt a lehetőséget.

Fotogram és lenyomat

A fotogram és a lenyomatkészítés viszonya technikai szempontból két megközelítést kínál. Az egyik abból fakad, hogy a szobrászati lenyomatkészítés során használatos öntőforma nem csak formai szempontból értelmezhető, hanem a végeredményhez, a pozitív öntvény elkészítéséhez szükséges köztes lépésként is. A negatív öntőforma a munka végeztével feleslegessé válik, illetve a sokszorosítás lehetőségét őrzi. Az analóg fotografiai eljárásokban is többnyire szerepel egy negatív, leggyakrabban negatív filmtekercs, azaz egy fordított tónusállású kép, mely a fotó nagyításkor a valós tónusállású kép elkészítéséhez szükséges. A filmnegatív ebből a szempontból tehát a szobrászati öntőformának felel meg, szerepük abban egyezik, hogy a végeredmény elkészítésének folyamatában egy köztes állomást jelentenek. A fotogram viszont, bár ugyanúgy negatív, mint a negatív film vagy az öntőforma, mégsem köztes állapot, mert eleve a végeredmény szándékával készül.

A másik technikai szempont az érintkezés versus távolság kérdése. A szobrászati és a grafikai lenyomat esetében a tárgy szoroson érintkezik a rá felhordott anyaggal. Fotogram készítésekor is többnyire közvetlen érintkezés létesül a fotópapír és a tárgy között, annak ellenére, hogy az érintkezés nem feltétlen kritériuma a fotogramnak. Mégis más ez az érintkezés. Nem szoros, nem a teljes felületre vonatkozó, nem térbeli – csupán a tárgy egy-egy pontja érintkezik csak a fotópapírral. A közvetlen érintkezésre elsősorban képi okokból van szükség, mert egyedül azokon a helyeken marad fehér a fotópapír, ahol a tárgy közvetlenül hozzáért a fényérzékeny felülethez. Ahol a tárgy kissé elemelkedik, ott a fény szürke tónusokban gazdag, térbeliséget imitáló fénybeszűrődéseket produkál a fényérzékeny felületen. A fotogramkészítők többnyire akkor elé-

gedettek, ha a képen a fehértől a feketéig a szürkék végtelen árnyalatai jelennek meg – ekkor érzik azt, hogy kihozták a papírból a benne rejlő maximális tónuslehetőségeket. Ekkor érezhetik azt is, hogy jó döntést hoztak, amikor a lenyomatkészítéshez tónusérzékeny fotópapírt, és nem egyszerű festékanyagot használtak a munka során. A fotogram hordozza a közvetlen érintkezés érzékiségét, csak máshogy: nem a tárgy hűlt helyét látjuk, mint az öntőforma esetében, hanem a még meleg¹⁰ utóképet.

Szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy az érzékiség szempontja is megjelenik Maurer könyvében: „Míg a tárgyaknak a fotópapírra súlyosan ránehezedő vagy a felületet csak lebegve meg-megérintő nyomát nézzük a képen, tapintásérzékünk is mozgásba jön, és felerősíti valóságélményünket. Ezt a friss élményt JEAN COCTEAU találóan nevezte erotikusnak.”¹¹

Vak letapogatás

Maurer példaszzerű sorozata, a *Vak letapogatás* egyesíti magában az eddig elmondott paradigmákat és anakronizmusokat. Maurer egy-egy tárgy formáját akarta az érzéki letapogatás vizuális megjelenítése révén formatermelésként megmutatni.

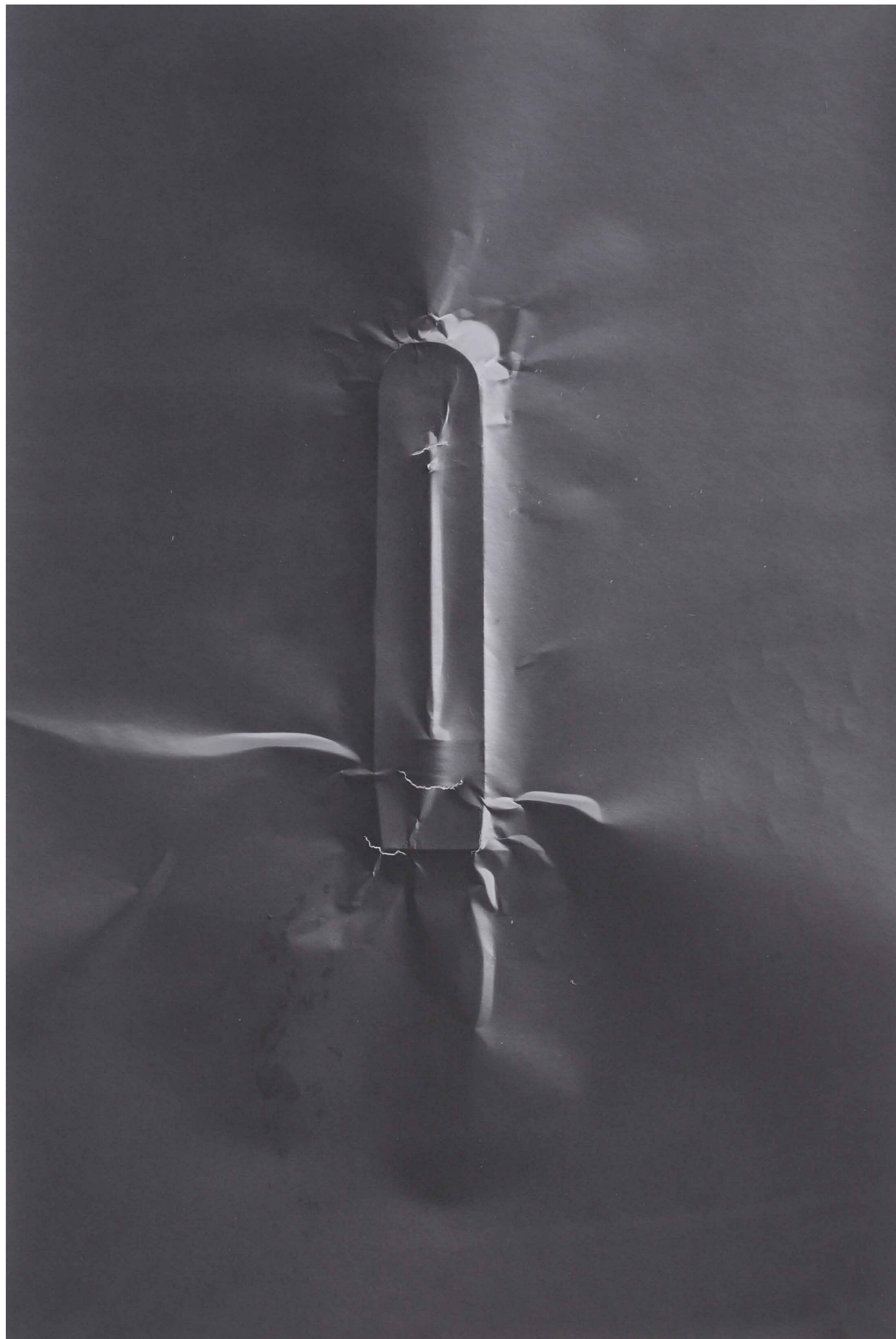
A sorozat 1984-ben készült. Maurer a Forte gyár különlegességeként, akkoriban egyedül Magyarországon gyártott, rendkívül népszerű Dokubrom papírra dolgozott, ami írógéppapír vékonyságú volt. Ennek a fotópapírnak a gyártása a Forte gyár bezárásával megszűnt, és a ma működő fotónyersanyaggyárak sem készítenek ilyet. A mai emberek, ha egyáltalán ismerik a baritált fotópapírt, a kartonvastagságú változatát ismerhetik, ahhoz szokhattak hozzá. Ezért a Dokubrom papír tulajdonságai mindenképpen furcsán hatnak ma. Maurer munkája pedig kifejezetten a papír vékonyságát használja ki, az egész mű ennek a speciális anyagnak a tulajdonságaira épül, azaz a mű, a folyamat maga ma már nem volna megismételhető.

De mi is volt a folyamat? A fényérzékeny fotópapírt sötétben bevizsgálta, majd ráillesztette a kiválasztott tárgyra, tapogató ujjaival szoroson rányomkodta, a háromdimenziós tárgy formáit pontosan lekövetve. Ez a folyamat, ha nem sötétben, fényérzékeny papírral végezzük, a szobrászattól ismert öntőformakészítés folyamatával, mozdulataival teljesen azonos. A mű ebben a még-nem-kész állapotában a megkülönböztethetlenségig hasonlít például a papírmáséval vagy a gipszes gézzel készülő formavételre. Mindkét eljárás az érintkezés útján teremtett hasonlósággal operál.

Eddig a pontig Maurer munkája is a térbeli formák pontos lekövetésének, a térbeli mintavételnek a szándékával készült. Ezen a ponton túl azonban a két folyamat elválik egymástól, és Maurer munkája épp azért válik műalkotássá, mert a szobrászati mintavételt, öntőformakészítést a szobrászati technikától eltérő fotografiai folyamatba fordítja át. Mégpedig úgy, hogy a tárgy formáját híven követő, azt visszaadó fényérzékeny papírt a keletkezett gyűrődésekkel együtt megvilágítja és előhívja. Emlékszünk rá, hogy a papír azért tudta híven követni a formát, mert vékony, és vizes állapotában még könnyebben formálható volt. A gyűrődéseken, hajtásokon keresztül megvilágított fényérzékeny papír más és más fényeménységgel találkozik, azaz előhívás után egy tónusokban gazdag képet látunk, ami az eredeti tárgy formájára is enged következtetni. A hajtásokat, nyomkodásokat végző ujjainak munkáját is láttatja: szinte lekövethetővé válik a tárgy letapogatásának iránya, a papír formálásának, hajtásainak sorrendje is. A kidolgozás (előhívás-fixálás-mosás-szárítás) során aztán a papír újra kisimul. A papír még akkor is visszanyeri síkszerűségét, ha a hajtoga-

¹⁰ Saját szavaimat idézem a *Fotogrammatika* című kiállítási katalógusban (1988) megjelent beszélgetésből.

¹¹ Maurer, 11. o.



Maurer Dóra
Vak letapogatás, 1-5, 1984, ezüst zselatin nyomtat, 41 x 30 cm © Vintage Galéria

tással okozott fizikai sérülések továbbra is kivehetők rajta. A sík papír a térben tett kirándulás után újra síkká válik. (Ugyanezen az elven, azaz a térbeliség imitálásán alapultak, csak más technikai megoldással készültek PAUER GYULA Pszeudo tárgyai az 1970-es években.) A lenyomatkészítés paradigmája egy fontos kapcsolatra mutat rá a síkban megjelenő grafikai eljárások és a térben megjelenő szobrászati eljárások között.

Maurer sorozata tehát rávilágít a szobrászati lenyomat és a grafikai lenyomat közös eredetére, de ez csak egy érdekes és fontos szempont. Mondhatjuk úgy is, hogy a mű nem erről szól. Címe viszont pontos iránymutatást ad az értelmezéshez. Vak letapogatásról akkor beszélünk, ha tapintással szerzünk információt egy tárgyról, ha például egy látó ember behunyja a szemét, kizárja a látás érzékszervét. A tapintás a bőrérzékeltek révén önálló érzékszerv, mely annyira kifinomult is lehet, hogy a látást részben pótolhassa, ahogy a vak vagy gyengénlátó embereknél. Különleges, színesztézikus kapcsolatteremtésnek gondolom, hogy Maurer magát a látás pótlására szolgáló folyamatot teszi láthatóvá művében. A tapintás, mint látáspótlék lett képként megjelenítve ebben a sorozatban.

A tapintás látást kiegészítő szerepe a megismerésben sok ember számára ismerős gyakorlat. Sok ember van, aki meg is tapintja az anyagot, a formát, amikor egy tárggyal, környezeti elemmel ismerkedik. A *Vak letapogatás* képeinek nézegetése közben az ember az ujjbegyeiben érzi a mozdulatokat, amelyekkel egy tapintásra, érintésre érzékeny ember letapogathatja, letapogathatná Maurer fotópapír alá rejtett tárgyait. A dolog fordítva működik: most a látás generálja a tapintásingert, amivel megpróbálhatjuk visszakövetni a mozdulatokat és felismerni a tárgyat. Miközben valójában nincs mit tapogatni, hiszen a papír sík – arról nem is beszélve, hogy klasszikus műtárgy lévén a kép keretezve, üveg alatt kerül a nyilvánosság elé. Maurer nem csak láthatóvá, hanem egyben érzékeltesen átélhetővé is tette egy tárgy tapintás útján történő megismerését.

A rend kedvéért azt is nézzük meg, hogy az árnyék milyen szerepet játszik az elemzett sorozat képein. Némelyik képen a vetett árnyék kiugró fehér foltja válik a kép fő kompozíciós elemévé, és nem a tárgy, amit körülölel. Más képekről viszont ránézésre nem lehet megállapítani, hogy pozitív vagy negatív képek-e, ezt csak a technika ismeretében lehet eldönteni. A sorozat képei láttán eszünkbe juthanak Pauer pszeudó művei, melyek festékszóróval készültek, ott sötétek, ahol festék érte a papírt, így valós fény-árnyék viszonyt mutatnak, míg Maurer papír alá rejtett, letapogatott tárgyai a fotópapír tulajdonsága miatt negatív képek. De nem tűnnek expliciten sem negatívnak, sem pozitívnak, a látvány alapján olyan, mintha mi döntenénk ezt el. Mint a lábnyom a homokban: attól függően, hogyan nézzük, láthatjuk bemélyedésként és domborulatként is. Míg azonban a pozitív kép inkább ábrázolásnak hat, a negatív kép absztraktabb, különös látványt eredményez.

Érdekes módon a *Vak letapogatás*-sorozat a tapintás és a lenyomat paradigmája felől értelmezhető, az árnyéké felől egyáltalán nem – a vizuális feszültséget mégis a negatív tónusállás nem egyértelmű helyzete adja: az, hogy a kép egyszerre szokatlan és ismerős.

Talán érdemes megemlíteni, hogy saját bevallása szerint Maurer a fotogramjait nem a műtárgykészítés szándékával hozta létre. Azt mondja, hogy



Maurer Dóra
Vak letapogatás, 1-5, 1984, ezüst zselatin nyomtat, 41 x 30 cm © Vintage Galéria

elsősorban kísérleti szándékkal csinálta a *Vak letapogatás*-sorozat képeit is. Egy beszélgetésünk során „ráfutás”-ként emlegette a fotogramokat, valami konkrét dologhoz, akár műtárgyhoz, akár könyvborítókhoz végzett előkészületként, amelyek azután valahogy mégis kiállítási helyzetbe kerültek. Maurer több helyen beszélt arról, hogy művészet abból is keletkezhet, amikor az ember „elkötelezetten foglalkozik valamivel, és közben adódhat abból valami olyasmi is, ami talán művészet. Mintegy mellékesen létrejön a művészet, mert tehetséggel és nagy figyelemmel foglalkozunk valamivel. Ez a művészet tisztelete, nem pedig megerősökölése. A spontán megvalósulás útja.”¹² Számomra a *Vak letapogatás* ennek a példaszzerű megvalósulása.

¹² <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&cid=205>
/ utolsó letöltés: 2017. október 15.

HENCZE TAMÁS

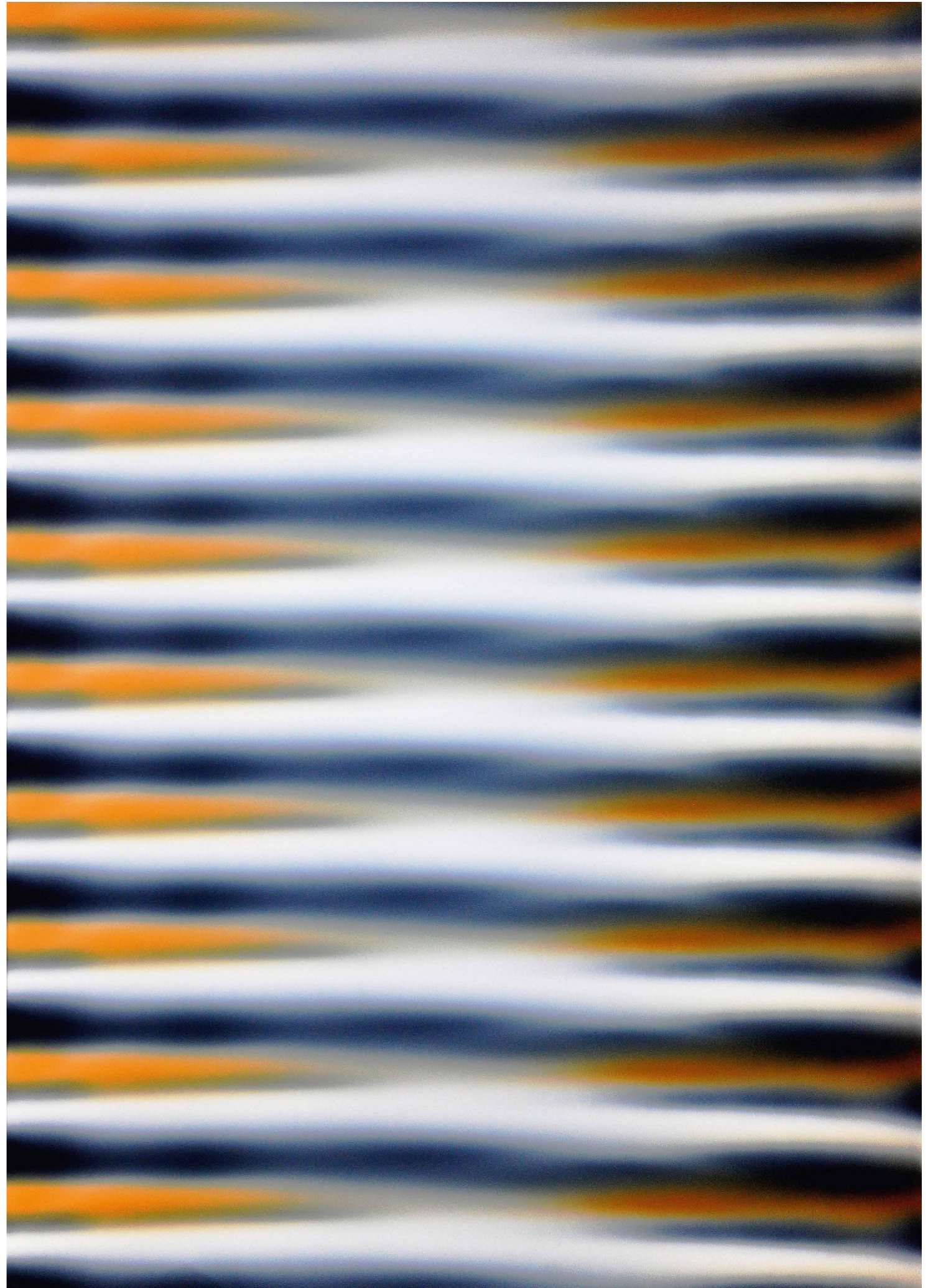
1938–2018

Henczének, Tamásnak, Tomikának, Bandikámnak volt egy metaforikus mondata: olyan, mint az angol fűrész, hús is, víz is. Ezt a sokértelmű hasonlatot nagy virtuozitással használta majd' minden helyzetben, főként akkor, ha valaminek a viszonylagosságára, kiszámíthatatlanságára, mind-egységére kellett illusztrációt találni. Én azonban inkább egyfajta fura, dandy-s szkepszišt, mondhatjuk, dialektikus szkepticizmust hallottam ki a mondatból, mely – ráadásul – a hatvanas-hetvenes évek csíkos és pöttyös képeinek optikai illúzionizmusára is utalt.

„A szkeptikus (...), miután azért kezdett el filozofálni (*festeni - H. I.*), hogy a képzetkről döntsön és felfogja a zavartalan lelkiállapot elérése érdekében, hogy melyik igaz és melyik hamis, egymásnak ellentmondó, azonos súlyú állítások tömegébe ütközött. Mivel azonban nem volt képes dönteni felőlük, felfüggeszti ítéletét. Az ítélet felfüggesztésekor pedig, mintegy véletlenül, ráköszön a vélekedés tárgyaival kapcsolatos zavartalan lelkiállapot. Aki ugyanis valamiről úgy véli, hogy természettől fogva jó vagy rossz, annak lelke mindig zavarban lesz. (...) Aki viszont semmi határozottat nem gondol a természet szerint jókról és rosszakról, az nem is menekül semmi elől és nem is hajszol buzgón semmit, ennél fogva zavartalan lelkiállapotban van. Amit pedig Apellészről, a festőről mesélnek, elmondható a szkepticusról is. Azt mondják ugyanis, hogy amikor lovat festett és festményén utánozni kívánta a ló verítékét, ez annyira nem sikerült neki, hogy lemondott róla és a szivacsot, amire az ecsetjéről lecsöppenő festéket törölte, hozzávágta a képhez. Az odacsapódó szivacs pedig a ló verítékét mintázta meg.

A szkeptikusok is egyrészt azt remélték, hogy zavartalan lelkiállapothoz jutnak el azáltal, hogy döntenek a jelenségekben és elgondoltakban meglévő rendezetlenség felől, mivel azonban ezt nem voltak képesek megtenni, az ítélet felfüggesztéséhez folyamodtak. De midőn ítéletüket felfüggesztették – mintegy véletlenül –, a zavartalan lelkiállapot is melléjük szegődött, mint ahogy árnyék a testhez.” Az idézet az ókori SEXTUS EMPIRICUSTÓL származik, aki a nála majd hatszáz évvel korábban élt, ugyancsak görög PÜRRHÓN, az első szkeptikus filozófus, a pürrhonizmus megalapítójának követője volt. A mester eredetileg maga is festő volt. „Ma is emlékszem – idézte föl Hencze 1993-ban –, ahogy egy interjúban Soulages elmondja, hogyan lett festő. Breton paraszton ivadéka volt, aki kiment a tájba, és ahogy a fehér hóban a kődolmenek kirajzolódtak, úgy alakultak ki a nagy tömbformációk a képen, tehát abszolút meg lehetett érteni a klasszikus absztrakció titkát. (...)

Hencze Tamás
Horizontális struktúra, 1970, olaj, karton, 100 x 70 cm | A Neon Galéria jóvoltából.

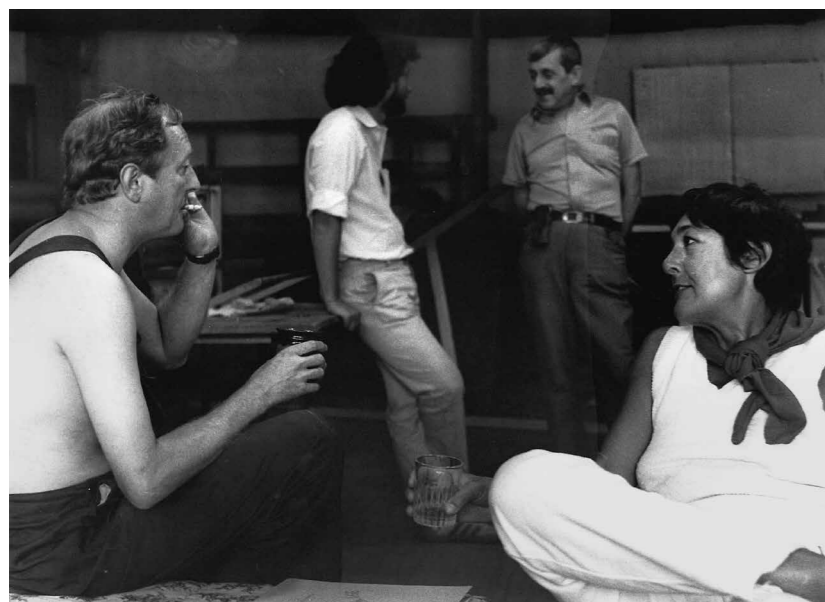




Jobbról: Attalai Gábor és Hencze Tamás, 1973



Hencze Tamás, Hajdu István, Perneckzy Géza, Frank János, 1984, Hencze Tamás műterme



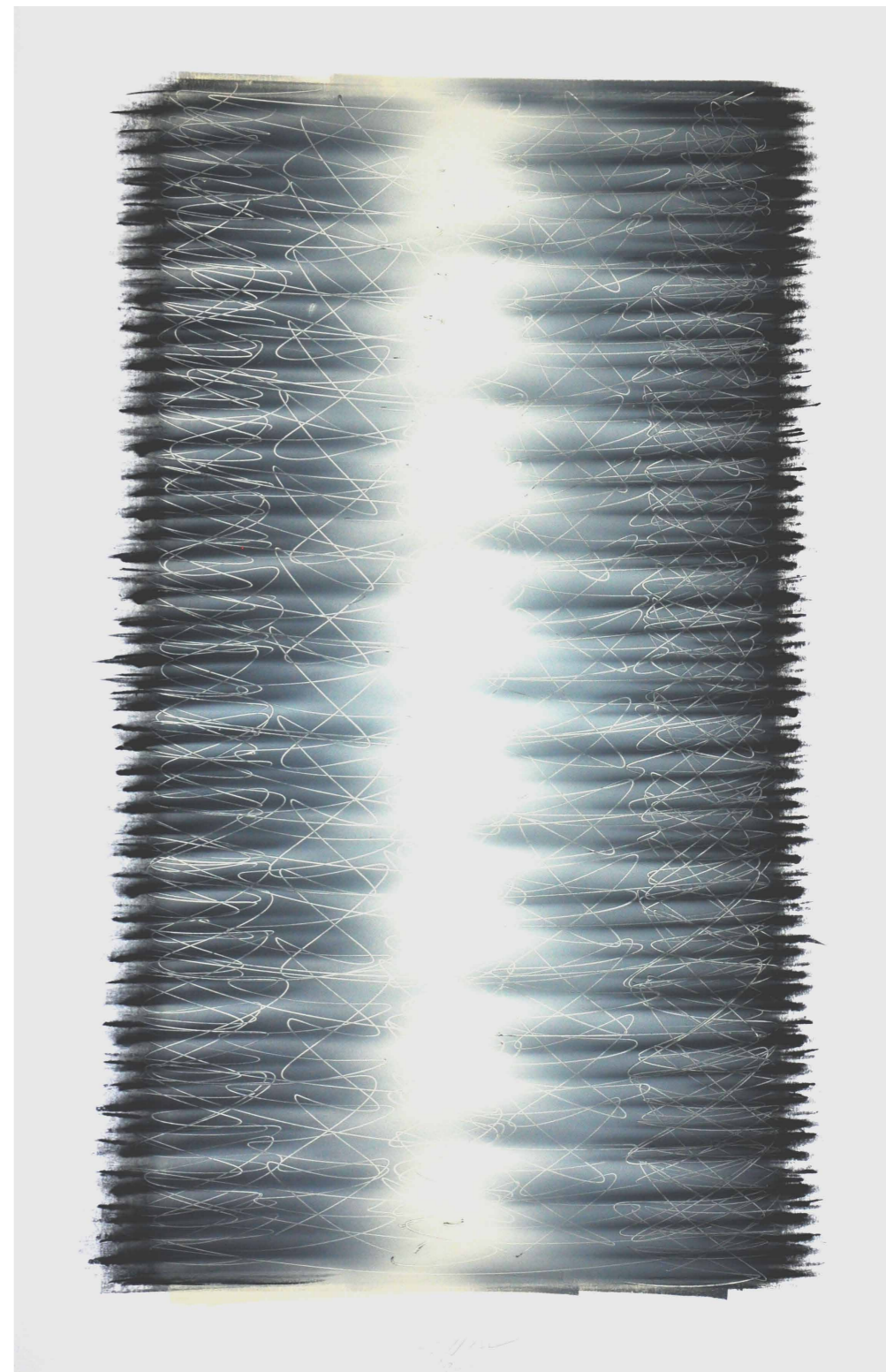
Hencze Tamás, Hajdu István, Frank János, Körner Éva, 1984, Hencze Tamás műterme

Nekem nem a klasszikus tájból vagy egyéb valóságélményből jött át az absztrakció. Számomra az inspiráció materiális volt, nem szellemi. Tehát hogyan mozog az anyag, hogyan működik egy festék, mondjuk nagyképpén: a médiára, a közvetítőre alapozott technikák vagy művészet érdekelt, és nem a jelentés, szóval nem az asszociációs része érdekelt, hanem maga a cselekedet, az anyag mozgatója.”

Hencze utolsó három mondata, annak ellenére vagy éppen azzal együtt, hogy egy, az elhangzásuk idejénél harminc évvel korábbi helyzetre vonatkoztak, rendkívül fontosak a festő szándékainak és az életmű egészének megítélése szempontjából. Jelentőségük abban áll, hogy egyszerűen és tisztán fogalmazódik meg általuk, miszerint Henczét a legkevésbé sem spirituális-ideologikus, *eszméi eszmék* vezérelték; sem a hatvanas évek közepén festett tasiszta vagy gesztus-képei, sem a későbbi, sajátos, csak rá jellemző kinetikus-illuzionista absztrakt festményei – jó néhány kortársának praxisával szemben – nem támaszkodtak *ideál-teóriákra* vagy filozófiai alapokra. Ugyanígy Kassák Lajos vagy Moholy-Nagy László örökségének „vállalása” is – ez szinte minden vele készült interjúban megfogalmazódott – elsősorban erkölcsi-etikai választás és döntés, mintsem a formálás teoretikus megalapozottságának folytatása. Hencze Tamás, mint félig-meddig naiv, nonsalansszal áldott-vert, vidékről a fővárosba (sőt, a művészet fővárosába, Párizsba) szabadult Flaubert- vagy Maupassant-hős igyekezett megkapaszkodni Budapesten, s persze sikerrel. Alkalmazott grafikai és dekorációs munkákból, ipari vásári tervek kivitelezéséből élt – mint pálya- és kortársainak nagy része egészen a hetvenes évek közepéig – és e munkák meg Tót Endre révén ismerkedett meg Bak Imrével, Nádler Istvánnal, majd Csiky Tiborral, s rajtuk keresztül, pontosabban velük lett Molnár Sándor zuglói körének tagja. Ebben a szociológiailag gazdagon rétegzett társaságban Henczének sajátos helye volt: miután szinte mindannyian vidékről származtak, elvileg azonos esélyeik lehettek volna, ám Henczének apja (családja) révén – „von haus aus” – kulturális előnye volt, annak ellenére is, hogy nem járt a Képzőművészeti Főiskolára; s bár szakmai-technikai értelemben tehát hátrányba került, a hendikeppet valami frivol könnyedséggel nagyon gyorsan leküzdötte... A hatvanas évek elején-közepén Hencze a francia tasiszta, majd az amerikai absz-

1
0
1
8
_

rakt expresszionizmus hatására – ezeket egy korai párizsi útján, valamint reprodukciók révén ismerte meg – kirobbanó érzelmekkel teli, a monochromhoz közeli „gesztus”-képeket festett. Az évtized végére képei „kihűltek”, s egy sajátos technikai eljárás birtokba vételével alapvetően megváltoztak. 1966–67-től festményeiből száműzte a faktúrában és a jelben rejlő személyességet, s egy csak rá jellemző, mégis eltávolító objektivitást sugalló, a kinetikus művészetre, más szempontból pedig a francia Support/Surface csoport törekvéseire rimelő, de ezek befolyásától tökéletesen mentes művészetet teremtett. Hencze képei önmagukra utaltak, intellektuális erejük a nézőt nem elindították, nem vonatkozások felfedezésére csábították, hanem magukra-magukba szívták. A kép-építő elemek – a sávok, melyek az idők során kerek foltokká tömörödtek, majd ismét sávokká nyúltak, s a szürke monochromhoz hol csatlakozó, hol azt elhagyó alapszínek – lassú, mindig konzekvens módosulásai jelezték a pálya alakulását egészen a nyolcvanas évek elejéig. E képeken a fényes-fénytelen, homorú-domború ellentétpárok olyan közegben jelentek meg, mely tárgyilagosan kimért, egyszerismind kiszámíthatatlanul egyedi. A szikrázóan hűvös objektivitást később különös drámaiság színezte át. Hencze formázott, többnyire háromszögletű vásznain szokatlan „roncsolások” vagy váratlan erővel fölgyulladó színek idéztek fel kifejelet nélküli történeteket az illuzionisztikus terekben. 1983–84 táján a festő határozott mozdulattal nyúlt vissza a húsz évvel korábbi gesztus-festészetéhez, s a kalligrafikus festékpázmát egy üres térben lebegő emblémává emelte. Ekkori képei az energikus kézmozdulat esztétizálódását rögzítették. Képeinek „témája” a keleties pszeudó-írás és a tér, a tér „atmoszférájának” viszonyából keletkező feszültség lett. A jelentés nélküli, a vászonra sokszoros áttétellel felkerülő „írás” egyszerre viselkedett intellektuális és üres jelként, utalva a jelentés és a dekorativitás paradoxon viszonyára. Az utolsó 10–15 évben – összefoglalás módjára – korábbi motívumait összekarolta és új rendszerbe szervezte: a függőleges, oszlopszerű sávok, a kalligrafikus pszeudó-jelek, s a monochrom színmezők – melyek egyre élénkebbek lettek – ön-tükröző szintézisként idézik meg a pálya stációit, Möbius-szalagként az idők folyamán, melyben újra és átértékelődtek művek és gesztusok; újra aktuálissá váltak egy új összefüggésben korábbi,



Hencze Tamás
Kalligrafikus struktúra, 1973, olaj, karton, 100 x 71 cm
A Neon Galéria jóvoltából.

és sokáig talán érdektelennek is hitt gondolatok. Hencze óvatos-szemérmes önreflexióval mintegy szálakat húzott az időben egymástól eltávolodó-eltávolított motívumai közé és az időben, mint virtuális térben e szálakon keresztül a gesztusok, s az azokat befogadó, vagy azoknak kiáradást nyitó felületek új kapcsolatokat teremtettek és tártak fel.

Jaj, Bandikám, nem érem meg a tavaszt! – mondta sokszor az utóbbi teleken, s most utoljára, a karácsony táján egyre vékonyabb hangon rebegett jóslata beteljesedett.

LÁTHATÓ SÖTÉTSÉG

Farkas Dénes kiállítása

Molnár Ani Galéria, Budapest
2018. február 1 – március 3.

A galériába lépve meglepve látom, hogy egy faláda a hátsóját mutatja a látogatónak. A kíváncsiság persze egyből odacsalja az embert; a misztikus kubuszt megkerülve jutok el az egyetlen értelmezhető nézőpontig. A nyers faládának csak az előlapja van beüvegezve, melyen keresztül meglepő látvány tárul a néző elő. A fadoboz egyik belső oldala tükörrel borított, míg a másik két oldalán narancssárga, barokkos tapéta fut. Az alap lila, felülről egy beépített lámpa árasztja meleg, mesterséges fényét. Belül az Ilford cég egyik sárga, síkfílmű doboza árvalkodik, melynek tetejére egy fedett, gabonamagvakat tartalmazó Petri-csésze van helyezve.

Ennyi. A terem jobb oldali falán egy hátulról Led-lámpákkal megvilágított színes fotó nyújtózkodik embermagyságú keretben. A képen valamilyen üvegházi, harsány-zöld vegetációban egy magvait érlelő kalász kúszik a fény felé, szárán papírfecni fityeg, amin a 457-es szám van feltüntetve. Tehát magokat azonosítunk, dokumentálunk, archiválunk. Tudom, hogy nem az OMÉK-on (Országos Mezőgazdasági és Élelmiszeripari Kiállításon) vagyok, de a tárlat dekódolásához csak a további művek ismeretében juthatunk közelebb. A terem bal sarkában pedig hét darab álló, fekete keretbe ültetett, fehér mélyített paszpartuval kiemelt, fekvő fekete-fehér fotó sorakozik. Mindegyik kép alsó harmadában egy-egy kézzel írott, angol nyelvű szöveges betét fut. A kettős osztású tér hátsó traktusában további hat fotó található, melyeknek papírlapjait korábban szándékosan összehajtogatták, majd a kiállításra kilapozták. Így megjelent az őrzés, óvás, féltés, majd pedig a bemutatás, prezentáció motívuma is.

Annak a budapesti születésű FARKAS DÉNESNEK a kiállításra érkezünk meg, aki Tallinnban él és Észtországot képviselte 2013-ban az 55. Velencei

Biennálén. Számos kiállítása között 2016-ban a Ludwig Múzeumban is bemutatta munkáit. A jelen tárlatra olyan anyagot hozott, amit a világ négy különböző magbankjában fotózott. A művész meglátogatta a Spitzbergákon található Global Seed Bank (Globális Magbank), a szentpétervári N.I.Vavilov Research Institute of Plant Industry (Növényipari Kutatóintézet), a libanoni Terbolban székelő International Center for Agricultural Research in the Dry Areas (A Száraz Területek Nemzetközi Mezőgazdasági Kutató Központja) és az American University of Beirut (A Beiruti Amerikai Egyetem) magbankjait. Mindezen magbankokat azért alapították, hogy egy világrengető katasztrófa esetén az archívumok magkészletéből újraélesszék, újateremtsek az elpusztult/kiszáradt/felégett flórát. Adja magát a bibliai párhuzam, hiszen Mózes első könyvében (Genézis, 6-9.) Noé úgy szállt szembe a Vízözönnel, hogy Isten parancsára megépítette a bárkát, amin a családján kívül a föld összes állatának két-két példányát ki tudta menekí-

teni. Növényekről szó sem volt akkoriban (Kr. e. 2.370-ben járunk), ám tudjuk, hogy a szabadjára engedett galamb másodsorra egy olajjaggal tért vissza a csőrében, azaz a növényvilág túlélte a Vízözönt. A nemes cél – a magok megmentése – megérintette a művészt, ez inspirálta fotóanyagának elkészítését. Képeihez RABIN ALAMEDDINE libanoni-arab író *An Unnecessary Woman* (Egy felesleges nő) című könyvéből adaptált – természetesen az író engedélyével – idézeteket. („A regény egy idősödő nő belső monológja, aki nyugati irodalom arabra fordításának szenteli minden idejét.” – idézet a galéria brosúrájából). PETRÁNYI ZSOLT művészettörténész a kiállítás megnyitójában hangsúlyozta, hogy „Az adaptáció kettőssége, az arra irányuló vágyakozás és abszurdítás, mélyen gyökerezik Farkas Dénes fotó- és szövegpárosításában. A magbankok, melyek célja a természet és ezzel együtt az emberiség túlélésének szolgálata, izolált építmények, ahol mesterséges körülmények között tartják életben a növényeket. Ennek analógiájaként értelmezhetők a könyvben szereplő író fordításai is – csak önmaga számára maradnak meg, egy ‘dobozt’ alkotva, az ezen kívül eső világban már nem értelmezhető a tevékenysége. Bár a cél más, az alkotás és annak elszigetelt megőrzése (create and crate) mindkét esetben megtalálható. Ambivalenciát hív elő, és egyben érdekes helyzetet teremt a természet és az emberiség alkotó és pusztító erejének összemérésére.”

A kiállítás legizgalmasabb része az a hét kép, ahol a fotók találkoznak az idézetekkel, hiszen a látvány és a verbalitás erősíti egymást, ugyanakkor valóságos értelmezési lehetőségeket is adnak. A képeken papír- és kartondobozok, műanyag kannák, zöldeges rekeszek, lefóliázott tételek sorakoznak polcokon, fém állványokon. Minden egység számozott, arab vagy ciril betűkkel feliratozott. Totális kontroll alatt működnek az intézmények anyagai, hiszen a megőrzésre szánt magok tárolóit időnként kinyitják, mintát vesznek belőlük, elültetik, hogy teszteljék azokat. (Ennek eredményét láthattuk a nagyméretű színes fotón.) Amennyiben nem működik a dolog, akkor újra begyűjtik-pótolják a sérült, életképtelen magvakat, tehát az egész rendszert forgásban tartják. A fekete-fehér fotók alatt futó angol nyelvű idézeteket – melyek felülírják, adaptálják és átértelmezik a képeket – hadd fordítsam ide, mivel egyenértékűek a képekkel: „Mindannyian megpróbáljuk kimagya-



Farkas Dénes
Látható Sötétség, 2018, kiállítás enteriőr
© Fotók: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával

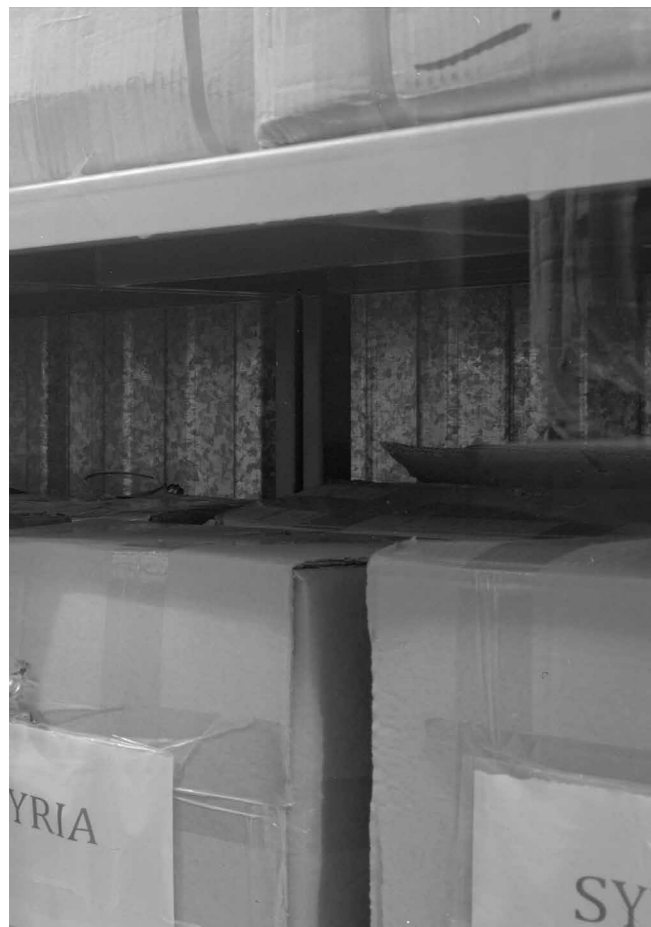




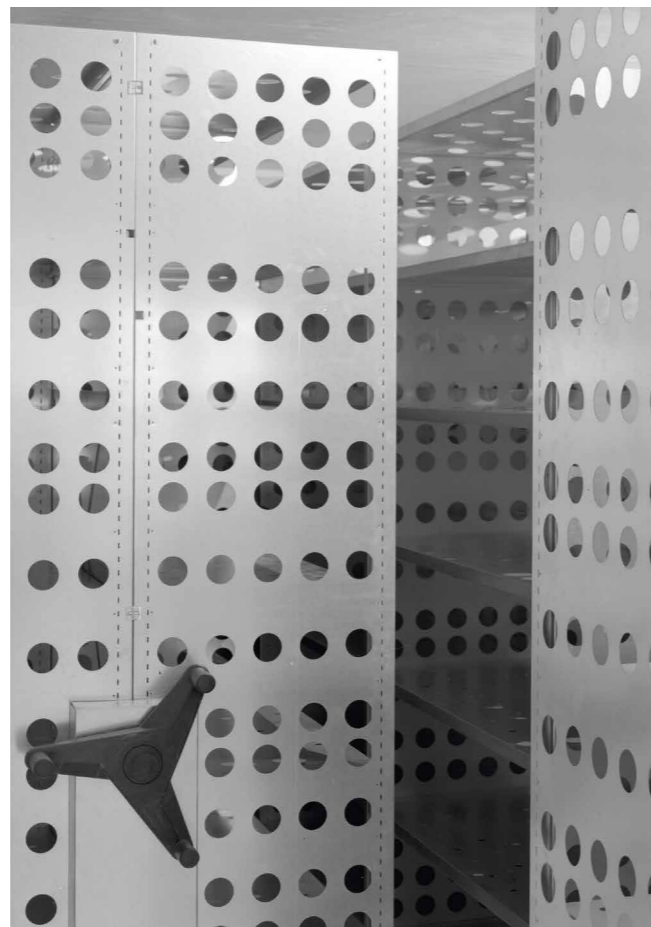
Farkas Dénes
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques, 2017
offset print, 50x70 cm, 1/5 + installation example
© Fotó: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával



Farkas Dénes
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques, 2017,
offset print, 50x70 cm, 1/5 + installation example
© Fotó: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával



Farkas Dénes
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques, 2017
offset print, 50x70 cm, 1/5 + installation example
© Fotó: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával



Farkas Dénes
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques, 2017
offset print, 50x70 cm, 1/5 + installation example
© Fotó: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával

rázni a holokauszt, Abu Ghraib vagy éppen a sabrai mészárlás megtörténtét, tagadván, hogy valaha is képesek lettünk volna ilyen borzalmas tettekre.”

„Gyertyafénynél olvastam a könyvet, miközben az ablakom alatt egymást ölték az emberek.”

„Ha azt mondtam volna, hogy heroinos zacskókat tartok a kartondobozokban, akkor kevésbé lepődött volna meg.”

„Elhalasztjuk a belélegezhetetlen sötétséget, ami nyomaszt minket.”

„Kiasom George Santayana szakállas viccét, melynek értelmében 'Akik nem tudnak emlékezni a múltra, azok arra vannak kárhóztatva, hogy megismételjék azt.' Ám ez hiábavaló. Ez egy reménytelenül optimista idézet. Arra vagyunk kárhóztatva, hogy megismételjük a múltat, akár emlékszünk arra, akár nem.”

„Ritkán gondoljuk azt, hogy azok a döntéseink is alakítanak minket, melyeket nem hoztunk meg, olyan események, melyek megtörténhettek volna, de nem történtek meg, vagy választásaink hiánya, egyébként ami azt illeti.”

„Semmilyen veszteség nem fáj bántóbban, mint az a veszteség, ami megtörténhetett volna. Semmilyen nosztalgia nem fájóbb, mint az olyan dolgok iránti nosztalgia, amik sohasem léteztek.”

Így már értem Farkas Dénes szöveges betéteinek kiválasztását.

A galéria hátsó terében található további hat fotó többnyire közeli, ugyanezek a helyszíneken ugyanezt a tematikát dolgozza fel, de itt már nem található a képekhez párosított idézetek.

A látogató ugyan kaphat a kezébe egy ismeretöt a kiállításról, de a falakon, a művek alatt sehol nincsenek a helyszínekkal és az időpontokkal megjelölt képcímek. A bajom csupán annyi, hogy a gondolatébresztő, többször bölcsességgel átítatott idézetek nem leltem a fordítását. Tudom, hogy Farkas Dénes a nemzetközi kontextusban képzelettel (jogosan!) művészetét, de valószínűsítem, hogy a VIII. kerületi galériába látogatók nem mindegyike beszél angolul. A visszacsatolást hiányolom: nem értem, hogy egy dokumentált anyagot miért nem lehet dokumentálni.

Ugyanakkor a kiállítás koncepciója következetes, majdnem hibátlan. A kiállítás üzenete szofisztikált, lélekemelő. A kiállítás látványvilága viszont steril, másodlagos. Számomra csak egyetlen kérdés maradt hátra: az Armageddon után lesz-e még emberi kéz, ami el tudja iltetni ezeket a magokat?



Látható Sötétség, 2018, kiállítás enteriőr © Fotó: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával

Farkas Dénes
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques, 2017, lightbox, 154x204x28 cm, 1/5 + installation example
© Fotó: Farkas Dénes a Molnár Ani Galéria hozzájárulásával



SPIONS

Hetvenhetedik fejezet

Árulás, szegény Nietzsche, a kanadai álom, esküvő, utószó

„... demons laugh, angels weep
the end ain't happy
overdose suicide
time is rock steady

this is the way to turn shit into gold
behold the story that never will be told
JUST REPRODUCTION...”

SERGUEI PRAVDA: TANIA (1978)

Ahogy korábban már említettem, a THE PARTY lemez' megjelenése után a SPIONS lemezszerződési ajánlatot kapott a londoni székhelyű Warner Brothers kiadótól. Mivel a frontember útlevelét a magyar titkosszolgálat ügynöke 1978 nyarán ellopta, nem tudott a brit fővárosba utazni, hogy tárgyaljon a feltételekről, és aláírja a szerződést. Képviselőként a SPIONS leghűségesebb kollaborátora, a fegyelmezett punk katona, Jean-Marie Salaun, a THE PARTY lemez producere repült 1979 novemberében Londonba. 1980 januárjában jött vissza Párizsba, de hetekig kerülte a találkozást a SPIONS frontemberével. Végül az ugyancsak SPIONS kollaborátor, az ARTEFACT francia szintipop együttes Marais-i hangműhelyében futottak véletlenül össze. Először hallgatott londoni útjáról, majd bejelentette, hogy ideológiai nézetkülönbségek miatt már nem tekinti magát a SPIONS tagjának, kizárólag korrekt üzleti viszonyra hajlandó. Ennek ellentmondott, amikor közölte, hogy a SPIONS-tól való elhatárolódása miatt nem tárgyalt a Warren Brothers lemezszerződést ajánló illetékeseivel, az első SPIONS lemez producere, Robin Scott közvetítésével inkább saját előmenetelét egyengette. Az MCA lemezcéggel kötött szerződést. CODEK név alatt hamarosan megjelent a *Me, Me, Me/Demo* című, House-Electro-Tribal-Disco fusion stílusban fogant kislemeze², amelyen a SPIONS frontemberére a „MiniMegaló” megnevezéssel utalt gúnyosan.

1 SPIONS Inc: *THE PARTY* (EP, Paris, DORIAN, 1979)
<https://www.discogs.com/Spions-Inc-The-Party/release/975774>

2 Codek: *Me, Me, Me / Demo* (Single, UK, MCA Records, 1980)
https://www.youtube.com/watch?time_continue=14&v=p6w-YY-OoqU

Az árulás magasrendű szellemi értékét propagáló frontembert lesújtotta leghűségesebbnek hitt bajtársa árulása. Azt remélte, hogy a Warren Brothers-tól kapott előlegről ügyvédet fogadhat, aki legalizálni tudja státusát Franciaországban, ahol már egy éve hamis útlevéllel bujkált az őt Magyarországra visszatoloncolni akaró hatóságok előtt. Remélte, hogy miután visszakapja identitását, beengedik Angliába, elérheti eredeti úticélját.³ És persze nagyon készült a Warren Bros. kiadásában megjelenő, 12 számos nagylemezre. A számok szövegének nagy részét már megírta, saját énekszólamait megkomponálta. Az elkészült dalok közül néhányból, Hervé Zénouda és a kollaborációra valamilyen titokzatos megfontolásból ismét hajlandó Jean-Marie Salaun közreműködésével 1981–82 folyamán demo-felvétel készült.⁴

3 Londonban az 1978. áprilisában, a varsói performansz-fesztiválon megismert Raincoats angol női punk együttes tagjaival akart találkozni, akik szerettek volna a SPIONS kollaborátorai lenni. Két SPIONS számot – *I'm A Member* és *Fuck The System* – még Varsóban megtanultak, és a frontember folyamatosan postázta számukra új számszövegeit és a SPIONS szellemi evolúcióját szemléltető manifesztumokat. Mivel útlevél híján nem tudott Londonba utazni, csak megismerkedésük után 33 évvel, 2011 októberében futottak össze, amikor az akkorra már középkorú háziasszonyokká öregedett Raincoats Montrealban koncertezett: <https://www.youtube.com/watch?v=qy9yOZEcupo>

4 Hervé Zénouda – Gregor Davidow: *Eden Was A Garden* (1981)
<https://www.youtube.com/watch?v=oCHEQ6poH7Q&feature=youtu.be>
Hervé Zénouda – Gregor Davidow: *In Andy Warhol's Factory* (1981–1982)
https://www.youtube.com/watch?v=Ejh_lpsjFvw&feature=youtu.be
Jean-Marie Salaun – Gregor Davidow: *Adieu* (1981)
<https://www.youtube.com/watch?v=H4CPv8jfaU>

A Hervé Zénoudával való kollaborációból született *In Andy Warhol's Factory* című felvételt, elkészülte után 36 évvel, hamarosan megjelenteti a korabeli francia punk-new wave együtteseket bemutató, gyűjteményes lemezén egy francia kiadó.

□

1980. március 25. Egy, a Kos jegyében formálódott keddi nap éjszakája. Párizs La Défense⁵ negyedének rajzfilm-modernista felhőkarcolói alatt ballagva, időnként megállva *Az éjszakai portás*⁶ (*The Night Porter – Il portiere di notte*) rendezője, Liliana Cavani *Jón és rosszon túl* (*Al di là del bene e del male*) című, 1977-es filmjéről beszélgetünk, amelyet a frontember már látott korábban, én aznap néztem meg először. Friedrich Nietzsche, Lou Salomé⁷ és Paul Rée⁸ 1882-ben zajló intenzív kapcsolatának története. Salomé 21 éves volt, amikor Rómában megismerkedett előbb Paul Rée-vel, majd Nietzschével. Mindkét férfi örülten szerelmes lett a szép, fiatal, rendkívül intelligens nőbe. Mindketten megkérték a kezét, mindkettőnek nemet mondott. Házasság helyett legyenek inkább testvérek és alakítsanak hármásban akadémikus kommunát, javasolta. A két férfi kénytelen volt elfogadni a javaslatot, mert az imádott nő közelében akartak maradni. A következő hónapokban, gyakran Salomé excentrikus mamájának társaságában, együtt utaztak Olaszország-

5 Európa legnagyobb, 1,6 km² alapterületű üzleti-hivatali negyedét 1956-ban kezdték építeni. Kezdetben a tornyok magasságát 100 méterben maximálták. Az évek során fokozatosan enyhültek a korlátozások, 1974-ben már a 231 méter magas Tour First (AXA) felhőkarcoló építését is engedélyezték. 2006-ban 300–320 méter magas épületek terveit fogadták el, amelyek 2015-re valósultak meg.

6 Liliana Cavani *Német Trilógiájának* első, 1974-ben készült, 1977-ben játszódó filmje a perverzio és a fasizmus kapcsolatát vizsgálja Maximilian Theo Aldorfer, a korábbi SS tiszt és Lucia Atherton, holocaust túlélő sadomazochisztikus, tragédiában végződő kapcsolatának tükrében. A sztori nagyon hasonlít a SPIONS 1978-as *Anna Frank álma* című számának (<https://www.youtube.com/watch?v=UKUwOdPmjZM>) témájához. Ez volt az a dal, amelynek alapján – az énekest a dallal összekeverve – a magyarországi bolshevik diktatúra illetékesei és sok liberális véleményformáló náci-fasiztának nyilvánították a néhai Varsói Paktum első punk együttesét. Mintha egy Hitlert alakító színészt náciztak volna le.

7 Lou Andreas-Salomé (Louise von Salomé; Luiza Gustavovna Salomé; Lioulia von Salomé – Луиза Густавовна Саломе, 1861–1937), orosz születésű pszichoanalitikus és író, Nietzsche barátja, amíg kapcsolatukat tönkre nem tette a Lou Saloméhoz fűződő viszonyuk

8 Paul Ludwig Carl Heinrich Rée (1849–1901) német író és filozófus. Nietzsche barátja, amíg kapcsolatukat tönkre nem tette a Lou Saloméhoz fűződő viszonyuk

ban és Svájcban, sikertelenül helyet keresve tervezett kommunájuknak. A férfiak időről-időre megkérték Salomé kezét, aki minden alkalommal, mindkettőjüknek nemet mondott. Míg velük a testi kapcsolat összes formáját visszautasította, a szabad szerelem lelkes hirdetőjeként rendszeresen lefeküdt újonnan megismert férfikkal, fokozva a két filozófus szerelmi örületét, akiknek lelkesen, aprólékos részletességgel beszámolt erotikus élményeiről. A helyzetet tovább bonyolította, hogy időnként csatlakozott hozzájuk Nietzsche bátyjába szerelmes huga, Elisabeth⁹ is, aki hisztérikus jeleneteket produkálva, sikoltozva, visítva követelte, hogy bátyja szakítson az „erkölcstelen szukával”. Salomé iránt érzett mérhetetlen gyűlölete abban is megnyilvánult, hogy felháborodott levelekkel bombázta a lány és Rée szüleit, azonnali beavatkozást parancsolva nekik. Alig több mint fél évvel megismerkedésük után Salomé és Rée Lipcsében végleg otthagyták Nietzschét, akin ezután kezdtek mutatkozni az elmebaj első jelei. Salomé két évvel később még rúgott egy jókorát a nagy filozófusba, amikor publikálta annak személyiségét és filozófiáját analizáló *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (*Friedrich Nietzsche a műveiben*) című tanulmányát.

„Egy megvadult, magát mindentudónak érző nő képzelése a Názareti Jézus óta a legjobb filozófus genitális inspirációiról”, mondta a frontember, és cigarettára gyújtott. „Nietzschéről, akinek lelkében a teljes emberi univerzum energiája koncentrálódott – és akinek hatása századunkra csak Andy Warholnak a következő évszázadra gyakorolt hatásához fogható. A hölgynek tisztán feminista elképzelése van az emberi agy működéséről. Fallikus ábránd. Mintha a teremtés csupán másfajta erekció lenne, és terméke mindössze maréknyi ondó. És mindezt a nők férfira gyakorolt vonzereje idézte elő. A nők vezetnek, kontrollálják, kísértik meg, árulják el a világot. Liliana Cavani szerint Nietzsche csak egy bábú volt – sexobjekt – a biológiai élet valódi hatalomgyakorlója ügyes kezeiben. Friedrich Nietzsche szerette a szexuális szabadságot, mert normális volt. De nem

9 Nietzsche halála után huga, Elisabeth Förster-Nietzsche lett bátyja kéziratainak kurátora és szerkesztője. Hogy illeszkedjenek saját német nacionalista ideológiájához, átírta Nietzsche kiadatlan kéziratait, sokszor a szerző többször kifejezett antiszemitizmus- és nacionalizmus ellenes nézeteinek ellentmondva, azokat elködösítve. Az általa publikált, eltorzított szövegek vezettek oda, hogy Nietzsche munkásságát a fasizmussal és nácizmussal hozták kapcsolatba.

Najmányi László

Timeship ORGON – CODEK Shrine (2018, digitális kollázs a művész archívumból)





Najmányi László
Timeship ORGON – CODEC Shrine (2018, digitális kollázs a művész archívumából)

mondta volna, hogy egy nő puncija fontosabb, mint egy férfi agya. Vagy ha mondta is, nem gondolta komolyan. Mindenki másnál jobban tudta, mi történik, amikor a tudatalatti jut hatalomra. Ez volt az ő félelmetes víziója. Nietzsche öröksége, amely szintetikusán túlélte a nácizmust, most a rock'n'rollban él tovább. Az analitikusok, akik számára az emberi tudatnak nincs méltósága, darabokra vágják a műtőasztalon. Amit el kellene nyomni, felszabadul. Az állati ösztönöknek mágikus hatalmat tulajdonítanak. Az értékeket leértékelik. Az anarchia totális. A sötétség démonai a központi kontroll hiánya miatt lerohanták civilizációnkat. Isten meghalt. Drága Friedrich, hogyan tudhattad mindezt? Miért nem tévedtél? A hátrahagyott sugárzásoddal folyamatosan tisztítod a tudatomat. Mit tehetnék én érted? Ha volna hatalmam, azonnal máglyára küldeném Liliana Cavanit. De nem vagyok filmkritikus. És egyébként sem élünk a középkorban. A boszorkányoknak diplomájuk van. Mozgalmuk van. Sokan vannak. Én pedig egyedül. Mindazonáltal már nem hiszem, hogy Isten halott lenne. Nos, halott volt, de normálisan feltámadt nem régen. Az 50-es évek körül. És napról napra erősödik. A rock'n'roll megvalósítja a természetes kiválasztódást. És a tragédia a zenéből fog újraszületni.”

□

Látva a SPIONS érvényesülési nehézségeit, először Elvis Presley, Little Richard, Andy Warhol, Lou Reed, a rock'n'roll szülőházájába, az USA-ba akartam vándorolni. Amerikát fiatalos, lendületes, minden újra fogékony, szent helynek képzeltem el, ahol támogatják a kezdeményezéseket és értékelik a vagányságot. Az Ígéret Földje, az Emberiség Utolsó Reménye. Az Empire State Building, a Route 66. De mert nem voltak közeli rokonaim, meghívólevelet küldő, eltartásomat, munkáltatásomat garantáló gazdag szponzoraim az Államokban, 2 évre szóló turistavízumot ugyan pecsételtek a hontalan menekült státuszomat igazoló ENSZ útlevelembe, de bevándorlási kérelmemet csipőből visszautasították. A kanadai Torontóban élő, lemezborítókat tervező Rész István festőművész barátunk lelkesen írta, hogy producer/koncertszervező üzletfeleit – a két Gary-t

– nagyon érdekli a SPIONS. Szívesen szerveznének észak-amerikai koncertkörutat az együttesnek. Persze ehhez Torontóba kellene utaznunk, hangszerekkel, teljes felszereléssel. A zenekar pillanatnyilag a frontemberből állt, aki hamis útlevelével nem utazhatott. A pénz mindent megoldana, gondoltam, tudnánk fizetni a zenészeket, és találhatnánk ügyvédet, aki rendezné a Frontember státuszát, szerezne neki legális identitást. Párizs, Franciaországot szerettem, a Raymonde Boyer-val tervezett házasság nyugodt polgári egzisztenciát ígért, de nem az öreg Európában láttam a jövőt, hanem az Új Világban, amely Iggy Popot, Patti Smith-t, Chuck Berryt és Screaming John Hopkins-t adta nekünk, közvetve a Stones-t, Bowie-t és a Sex Pistols-t is. Elhárítottam, hogy végleg elhagyom a vén kontinenst és Kanadába emigrálok, mert onnan majd könnyebben költözhetnék New Yorkba, végső úticélomba. Reméltem, hogy a torontói producerek adnak majd egy normális előleget, amelyből összeállhat a banda és a frontember státusa legalizálódik. Megbeszéltem menyasszonyommal, hogy amint rendeződik Kanadában a helyzetem, fogorvosi praxisát, családját, dél-franciaországi birtokát otthagyva követ a nagy víz túlsó partjára. Kanadának, a világ második legnagyobb területű országának csak 26 millió lakosa volt abban az időben. Szüksége volt szak-

emberekre, kreativitásra. Pierre Trudeau, a tornacipőt viselő, költő-filozófus miniszterelnök – akinek feleségét ellopta és New Yorkba csempészte a Rolling Stones, hogy szájában jókora spliffel, félmeztelenül táncoltassák a Studio 54 parkettjén, forgó tükörgömbök lézersugarainak lidércfényében¹⁰

¹⁰ Az eredetileg operaházként, 1927-ben épült épület az 1970-es évek második felétől, Steve Rubell és Ian Schrager által menedzselte világhírű éjszakai klub lett. Estéknént megtelt sztárokkal, a film-, zene-, színház-, divat- és pénzipar sztárjaival. Ide járt Andy Warhol és udvartartása, és az ingatlanspekuláns Donald Trump. Itt találkozott Iggy Pop, Lou Reed és David Bowie. Itt fogadta hódolóját Salvador Dalí. Itt kápráztatott táncával az ifjú John Travolta és a disszidens orosz balettáncos, Mikhail Baryshnikov. Itt gyűjtött élményeket írásaihoz Truman Capote. Itt talált inspirációt ruhakölteményeihez Tommy Hilfiger, Karl Lagerfeld és Calvin Klein. Itt fotózta a szépeket és híreseket Halston, a szado-macho közösség prominenseit Robert Mapplethorpe. Éjszakánként itt élvezték a bárpulznál szabadon kapható, odakinn illegális varázsereket mindazok, akik számítottak abban az időben Amerikában. A programszervező Robert Isabell négy tonna, tíz centiméter vastagságú réteget képező csillámport szórattat a mennyezetről a táncparketre egy szilveszteri buli alkalmából. A klubba a köznépi képviselőit csak akkor engedték be a celeb-ajtnállok (doormen), ha megütötték a pop-menyország magas esztétikai mértékét. Az 1948-ban született Margaret Joan Trudeau (született Sinclair), a mostani, mintászkodni-mániás, politikailag mindenkinél korrektebb kanadai államfő édesanyja igazi hippi virággyermek volt 1968-ban, 18 éves korában, amikor Tahiti szigetén megismerkedett a nála csaknem 30 évvel idősebb későbbi kanadai miniszterelnökkel, akit elbűvölt a szépséges, fiatal, életörömet sugárzó teremtés. 1971 márciusában, titokban házassodtak össze. „Több akarok lenni, mint egy rózsza a férjem zakójának hajtókáján”, nyilatkozta Margaret, akit meglehetősen untattak a hivatalos események, amelyeken kénytelen volt férje néma árnyékeként részt venni. „Attól a pillanattól kezdve, hogy Mrs. Pierre Elliot Trudeau lettem, egy üvegfal ereszkedett gyengéden körém, olyan lettem, mint egy elmegyógyintézetben ápolat, akit nem tartanak alkalmasnak a döntéshozatalra, és akit nem szabad erős fénynek kitenni”, változta saját helyzetét egy interjú során. Kezdetben közeli, szerető kapcsolata munkamániás férjével megromlott. Három gyermeküket egyedül kellett nevelnie, szórakozási lehetőségei radikálisan korlátozódtak. Lázadnia kellett az unalom ellen, a maga módján. Egyre több botrányáról tudósított a bulvármédia. Drogokat csempészett férje bőröndjében. Darabokra tépte Joyce Wieland kanadai konceptművész ottawai rezidenciájuk falát díszítő textil-művét, mert véleménye szerint az a józan ész szenvedély feletti felsőbbrendűségét ünnepelte (Pierre Trudeau személyes mottója a „Reason before passion” – „Józan ész a szenvedély előtt” – volt). Viszonyt folytatott Ted Kennedy amerikai szenátorral. A Rolling Stones 1977-es torontói koncertje után – az eseményt Keith Richards letartóztatása tette emlékeztetéssé, zakója zsebében ökölnyi hasist találtak a kanadai rendőrök – az együttes tagjaival bulizott részegen, Ronnie Wood és Mick Jagger szeretője lett. Otthagya családját New Yorkba utazott a bandával. Félmeztelen, bedrogozott táncairól sorra jelentek meg a fényképek a bulvársajtóban. Azon az 1979-es estén is a Studio 54 parkettjén táncolt, amikor férjének partija elvesztette többségét a kanadai parlamentben. A vad táncról készült fénykép másnap már a kanadai újságok első oldalán tündökölt. Egymás után adta a Trudeau-család magánéletének titkait felfedő interjúkat a kanadai és amerikai sajtónak, filmekben szerepelt. A felesége visszatéréseben reménykedő Pierre Trudeau 1984-ben vált el a korlátlan szabadságra vágyó virággyermektől, aki a házasságukról írt, *Beyond Reason* (A józan ész mögött)

– energikusan hozzáállott a kanadai nemzeti identitás megteremtéséhez. Komoly összegekkel támogatta a kultúrát, rövid szinopszissal nagyjátékfilmek forgatására elegendő pénzt lehetett a kanadai kormánytól kapni. A kanadai lemezipar is komoly támogatást kapott: a nagyvállalatok leírhatták adóikból a lemezgyártásra fordított összegeket¹¹. 1979 decemberében adtam be bevándorlási kérelmemet a párizsi kanadai konzulátuson. „You must be a good boy in Canada” („Kanadában jó fiúnak kell majd lenned”), mondta a szögletes állú, plasztik-tökéletességű frizurát viselő, makulátlan Mr. Hamilton, a tisztviselő, aki a folyamodványomat átvette és meghallgatta Magyarországról való távozásom okait. A magyar underground kultúra üldöztetésének és lázadásának történelmi elmondott történetei nem érintették meg különösebben. Foglalkozásként nem művészt, hanem technikust írt a formanyomtatványba. A Budapesti Műszaki Egyetemen 1972-ben szerzett mérnöki diplomámat csak technikus bizonyítványként ismerte el. Közölte, hogy amennyiben megkapom a beutazási engedélyt, Calgaryba, Alberta tartományba fognak irányítani, ahol könnyen találok majd állást az olajiparban. Amennyiben Calgary helyett más kanadai városban telepedek le, nem számíthatok semmiféle segélyre, kormányzati támogatásra. „Oké”, mondtam álnokul, azonnal elhatározva, hogy vállalom a kockázatot. Nem volt kedvem Calgaryba költözni, az olajmezőkön robotolni, medvékkel, farkasokkal, részeg

című könyvével búcsúzott férjétől, akit odaadón ápolat 2000-ben, a nagy politikus halálához vezető betegsége idején. „Az, hogy a házasságunk véget ért, nem jelenti, hogy a szerelmünknek is vége lett”, nyilatkozta tíz évvel később. „Több pénzt csináltunk, mint a Maffia!”, nyilatkozta a Studio 54 első évéről 1978-ban Steve Rubell, a társtulajdonos. A nyilatkozatra felfigyelt az amerikai adóhivatal (IRS – Internal Revenue Service), amelynek ügynökei pár nap múlva megrohmozták a klubot, ahol rengeteg drogot, és a hatalmas kokain-kanállal dekorált mennyezetre függesztett műanyag szemeteszsákokban sok millió dollárnyi készpénzt találtak. Steve Rubell és Ian Schrager adócsalás bűnében találtattak vétkesnek. A tetemes pénzbüntetés és az adóhátralék befizetése után 13 hónapot töltöttek börtönben. A bárban talált, a klub bevételeinek jelentős részét generáló drogok miatt nem vonták őket felelősségre. Steve Rubell 1989-ben, AIDS betegség következtében meghalt. Társa, Ian Schrager büntetett előéletét egyik utolsó hivatalos gesztusaként, 2017. január 17-én törölte el az elnöki tisztséget a Studio 54 egykori törzsvendégének, Donald Trumpnak átadó Barack Obama.

¹¹ Később megtudtam, hogy a kultúraépítésbe bekapcsolódott nagyvállalatok költségkímélési céllal üres lemezeket gyártottak abban az időben. Az általuk kiadott lemezek egy példányát ugyan le kellett adniuk az illetékes kormányhivatalban, lebukástól azonban nem kellett tartaniuk, soha, senki sem próbálta meghallgatni a leadott lemezeket.

Najmányi László
Timeship ORGON – STUDIO 54 Shrine / Altar #1
(2018, digitális kollázs a művész archívumából)





Najmányi László
Timeship ORGON – STUDIO 54
Shrine / Altar #2 (2018, digitális
kollázs a művész archívumából)

olajbányászokkal harcolni. Nem ismerem senkit azon a fagyos helyőrségen, míg Torontóban élt a jóbarát Rész István, aki kifinomult *airbrush* (festékszórópisztoly) művésze révén Kanada egyik legsikeresebb lemezborító tervezőjének számított abban az időben. Tudtam, hogy az ő segítségére számíthatok amíg megvetem a lábam a kanadai rock-szcénában. Bevándorlási kérelmem elbírálása három hónapig tartott. 1980 márciusának közepén megkaptam a kanadai bevándorlási vízumot. Menyasszonyom, Raymonde május elejére tűzte ki esküvőnk időpontját, és lázasan szervezni kezdte a nagy eseményt. Minden rokonát, barátját, munkatársát, ismerősét, több száz embert meg akarta hívni. Családját elkésérették terveim. Megtudtam, hogy Raymonde előző vőlegénye, közeli esküvőt ígérve ugyancsak Kanadába emigrált pár évvel korábban, s odaérve csak annyit írt menyasszonyának, hogy főszakácsi pozíciót kapott Montreal legjobb éttermében, nem jön vissza, az eljegyzést felbontja. Rossz ómen. Raymonde egyedül ment megvásárolni a szüleitől nászajándékul kapott ezüst étkészletet, nem kísértem el, mert felesleges luxusnak tartottam újbarokk mintázatú, nemesfém szerszámokkal enni. A Boyer család 1980. május 2-ára, a Bika jegyében tartozó péntekre időzítette házasságkötésemet

Raymonde lányukkal. Semmit sem kellett tennem, azon túl, hogy a megelőző héten kétszer el kellett mennem próbálni a szabóhoz, aki világos galambszürke, egysoros esküvői öltönyömet készítette a Boyer család megbízásából. A kész öltönyt az esküvő reggelén hozta futva házhoz a szabósegéd. Kaptam testreszabott inget, hozzá nyakkendőt, zoknikat, szürke selyem boxeralsót, és egy pár barna, elegáns cipőt. A frontember fodrása vágta rövidre a hajamat. Az esküvő előtti két éjszakát szállodában töltöttem, mert nem voltam hajlandó a beköltözött Boyer-rokonokkal – tucatnyi, egytől egyig horror-filmbe illően ronda, teljes öntudatlanságról árulkodó arcú, folyamatosan fecsegő és zabáló alakokkal – egy fedél alatt aludni menyasszonyom, Raymonde Rue Rivoli 44-es számú háza első emeletén lévő másfélszobás lakásában. Hisztérikusan követeltem szeparált elhelyezést, amit a szállodai szoba formájában meg is kaptam. Oda hozta a szabósegéd az esküvő napjának reggelén az öltönyt, oda küldték az üzletek az inget, nyakkendőt, zoknikat, cipőt, selyem boxeralsót. Reggel 10-re esküvői tanúm, a SPIONS akkor Gregor Davidow nevet használó frontembere is megérkezett.

Meglehetősen nyomott hangulatban – a frontember mentális egészségemet féltve ellenezte házasságomat a nyilvánvalóan nem az én rock-mutáns fajomhoz tartozó fogorvosnővel – kissé megkésve, pár perccel a szertartás hivatalos kezdete, délelőtt 11 után együtt sétáltunk be a Városháza (*Hôtel de ville de Paris*) muzeális házasságkötő termébe, ahol már izgatottan várt a Boyer család: az érkezésünkre megkönnyebbülten elmosolyodó menyasszony, a csontsovány, vörös hajú, magas, hiperaktív, rángatózó ajkú anya, a köpcös, engem mindig komor, gyanakvó arckifejezéssel figyelő, kopaszodó apa, Pierre, Raymonde diplomata karrierre készülő, kellemes modorú, mindig nyugodt és elegáns öccse, és Pierre a karib-tengeri Martinique szigetéről származó, élénk, csinos kreol felesége, Michelle, valamint a francia trikolorral átkötött, engem az idős Voltaire-re emlékeztető anyakönyvvezető, akinek francia nyelvű, meglehetősen terjengős szövegét Raymonde fordította suttogva angolra számomra. Ő mondta meg azt is,

hogy mikor kell „Igen”-t (*Oui*) mondanom. „...jóban, rosszban, szegénységben gazdagságban, egészségben, betegségben, míg a halál el nem választ...” Amikor mindketten beleegyezésünket adtuk, a frontember szomorúan lehajtotta a fejét. Igazoltatás sem a szertartás előtt, sem utána nem volt. Nem tudom, hogy milyen néven írta alá a hatalmas, ódon anyakönyvet.

Az állami szertartás után Raymonde lakásában találkoztunk egy italla és szendvicsekre a meghívott vendégekkel, a Boyer családdal, és az én haverjaimmal, a SPIONS frontemberével és feleségével, Eörsi Katalinnal, a Soros-ügynök Haraszti Miklóssal és a Párizs-ban turisztáskodó Diner Tamás fotóművésszel. Raymonde fehér, csipkés esküvői ruhába öltözött, fehér, művirágokkal izlésszerűen díszített kalapkával, jelzésszerű, áttetsző fátyollal. Gyalog mentünk a közeli templomba – a nevét nem kérdeztem, azóta sem tudtam meg –, a Centre Pompidou melletti egyik kis utcába. A párizsiak megélték menetünket. Mivel elvált ember voltam, hivatalosan nem részesülhettem egyházi áldásban, esküvőmet nem szentesíthette volna katolikus pap. Raymonde édesanyja tipikus francia diplomáciával elintézte, hogy legalább szimbolikusan egyházi legyen lánya esküvője. A templom kriptájában rendezték a szertartást, amelyet végig egy osztrák népzenei együttes utcáról beszűrődő jódlizása festett alá. Időnként a mellettünk álló frontemberre néztem, láttam, hogy ő is nevetőgörcsöt igyekszik elfojtani. A pap hosszú beszédet mondott a megtért fekete bárányról, az anya kérésére nyilván rám célzott a témaválasztással. A példabeszédet Raymonde fordította szinkronban suttogva számomra. „...jóban, rosszban, szegénységben gazdagságban, egészségben, betegségben, míg a halál el nem választ...” Az engem a kéjenc Savanarolára emlékeztető, magas, sovány, égőszemű pap megkérdezte ugyan, hogy beleegyezünk-e a házasságba „Oui - Oui”, de nem áldotta meg frigyünket. Helyette elhatározta, hogy mindkettőnk megáldoztat. Mivel nem gyóntam a szertartás előtt – senki sem figyelmeztetett, hogy áldoztatás is lesz, és ha figyelmeztettek volna, akkor sem gyónok, mert nincs és akkor sem volt szükségem közvetítőre a Teremtőmhöz –, a katolikus dogma szerint nem volt jogom magamhoz venni az oltári szentséget, súlyos bűnnek számított testembe engedni a Megváltó szimbolikus testét. Ezért nem is moz-

Esküvő 01 –
Gregor Davidow,
A.L. Newman,
Raymonde
Boyer, Monsieur
Boyer (Hotel
de Ville, Paris,
1980 – ismeretlen
fotós képe,
Najmányi László
archívumából)



Esküvő 02 –
Haraszti Miklós,
Gregor Davidow,
A.L. Newman
(44. Rue Rivoli,
Paris, 1980 – Diner
Tamás fotója,
Najmányi László
archívumából)



dultam, nem ereszkedtem térdre, amikor a pap közeledett az arany kehellyel és a belőle jobbkezével kiemelt ošťával. Raymonde édesanyja ezt a kínos helyzetet is megoldotta. Amikor a pap elém ért, hátbalökött, amitől előreléptem, hogy megőrizzem egyensúlyomat, a pap pedig a meglepetéstől kinyúló számba csúsztatta az ošťát. Lenyeltem.

A templomi esküvő után, karomon új feleségemmel, előbb a Notre Dame katedrálishoz, onnan a közeli Szajna hídon át a Luxembourg kertbe sétáltunk, közben fényképek készültek. Újabb állófogadás Raymonde lakásában, majd a Boyer-rokonság kocsijaiba zsúfolódva az egyik rokon Párizs környéki – a település nevét nem kérdeztem, azóta sem tudtam meg –



Esküvő 04 – Madame Boyer, A.L. Newman, Raymonde Boyer, Monsieur Boyer (Paris, 1980 – Diner Tamás fotója, Najmányi László archívumból)

házához hajtattunk, amelynek kertjében már nyársra húzva sült a bárány. Hosszú, fehér abrosszal leterített, számtalan fogással megpakolt asztal a fűvön, körülötte rokokó babáknak öltöztetett, ronda gyerekek szaladgáltak ordítózva, egymást és a vendégeket mindenféle dolgokkal dobálva. A Boyerklán és a SPIONS különítmény vegyítése képtelenségnek bizonyult. Ők a kert egyik végében, mi a másikban. Az ellentáborból hirtelen kitántorgott egy rőt bajszú, vörös arcú, alacsony, idősödő figura, hozzám botorkált, megragadta a zakóm hajtókáját, megrángatott és rekedt hangon, dadogva hosszú, francia nyelvű monológba kezdett. Szerencsére a kert másik sarkában csevegő Raymonde nem jött oda, hogy angolra fordítsa a vörös törpe alkohol-, és idegen-gyűlölet diktálta mondanivalóját. Hiába próbáltam, nem tudtam kiszabadulni szorításából. Ekkor avatkozott be megmentésemre a francia mazochista néplelket oly jól ismerő, energikus amerikai James W. Gerard, a SPIONS angol nyelvi korrektora, aki kockás favágóingben és kopott farmer-nadrágban jelent meg a lakodalmon. „C'a va bien, vieux soldat?” (Jól érzed magad, öreg katona?), kiáltotta franciául és széles mozdulattal, nagy erővel hátba vágta támadómat. A torzszülött elengedett és hanyatt vágódott volna, ha James el nem kapja és nyakánál fogva vissza nem rángatja. Miután James elengedte a nyakát, a bajszos izé hálásan elvigyorodott és töltött Jamesnek egy pohár bort, aztán eszmét kezdtek cserélni az amerikai azonnal megszerető rokonok gyűrűjében. “Them love to be humiliated”

(Szeretik, ha megalázzák őket), mondta James bölcs mosollyal, amikor a maga ráérős módján visszasétált hozzánk, hogy otthona, a floridai Miami csodás art-deco építészetéről beszéljen lelkesen.

□

UTÓSZÓ

“... ADIEU RUE MONTMARTRE, RUE ST-JACQUES, PLACE PIGALLE, NOTRE DAME I LOVE YOU AFTER ALL I'M AFRAID I'M DEAD...”

G.Davidow – J-M. Salaun: *ADIEU*¹²

Nyolc régi évvel ezelőtt, 2010 januárjában kezdtem el a Balkon magazinban, havonta megjelenő részletekben publikálni a néhai Varsói Paktum első punk együttese, az 1977-ben, Budapesten alakult SPIONS történetét. Nézőpontokat és léptékeket változtatva igyekeztem a tőlem telhető alapossággal beszámolni az előzményekről, a változó történelmi, politikai, spirituális és művészettörténelmi körülményekről, a korszak – a modernizmus agóniájának és kimúlásának, valamint a tömegember kapitalizmusa globalizálódásának ideje – általam fontosnak gondolt személyiségeiről, eseményeiről, irányzatairól, jelenségeiről is. Munkám veszélyes terepen, primitív, ellenséges törzsek között végzett kultúrantropológiai¹³ feltárásnak is minősíthető.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=H4CPv8jfaUs>

¹³ E nagyfontosságú tudományágban a társadalmi antropológia egyik kifejlesztője, Sir Edward Evan Evans-Pritchard (1902–1973) brit akadémikus, az Oxfordi Egyetem professzora, és a belgiumi születésű Claude Lévi-Strauss (1908–2009) francia szociológus, etnológus és antropológus, a strukturalista mozgalom fő teoretikusa és a strukturális antropológia irányzatának megteremtője a fő példaképeim. Pályája kezdetén Sir E. E. Evans-Pritchard a Felső-Nílus vidékén élő azande, bongo és nuer törzsek hitrendszereit tanulmányozta. *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande (Boszorkányság, jósök és mágia az azandék között)* című, 1937-ben publikált könyve a kulturális antropológia egyik alapműve. Claude Lévi-Strauss az amazóniai indiánok között végzett kutatásai eredményére alapozta az írás előtti kultúrák vallási valósága és a mögöttes emberi gondolkodás szerkezetének alakulására vonatkozó megállapításait. Neki köszönhetjük a vad gondolkodás (*la pensée sauvage*) fogalmát, amely az írás előtti kultúrák tudati folyamatait asszociációs-metaforikus logikára, és az arra épülő mágikus-totemisztikus magatartásra, az ősvallás formájára vezette vissza. SPIONS kutatásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy a modern ember gondolkodása voltaképpen alig különbözik a primitívnek nevezett népekétől.

2018 elejére a SPIONS születéstörténetének, működése első európai periódusának (1977–1980) ismertetéséig jutottam.¹⁴ A máig tartó történet innen Kanadában, az USA-ban, a Dél-tengerek szigetein, majd ismét Európában folytatódik. Sajnos a *Balkon*, Magyarország legkitűnőbb művészeti magazinjának radikálisan redukálódott anyagi helyzete nem teszi lehetővé, hogy a népszerű SPIONS-sorozatot itt folytassam. Ez a *Balkonban* megjelent SPIONS-saga utolsó fejezete. Próbálok olyan kiadványt találni, amelyben folytathatom a sorozatot. Végső célom a teljes eposz könyv-trilógiában történő publikálása. A trilógia első kötete a *Balkonban* megjelent születéstörténet lesz.

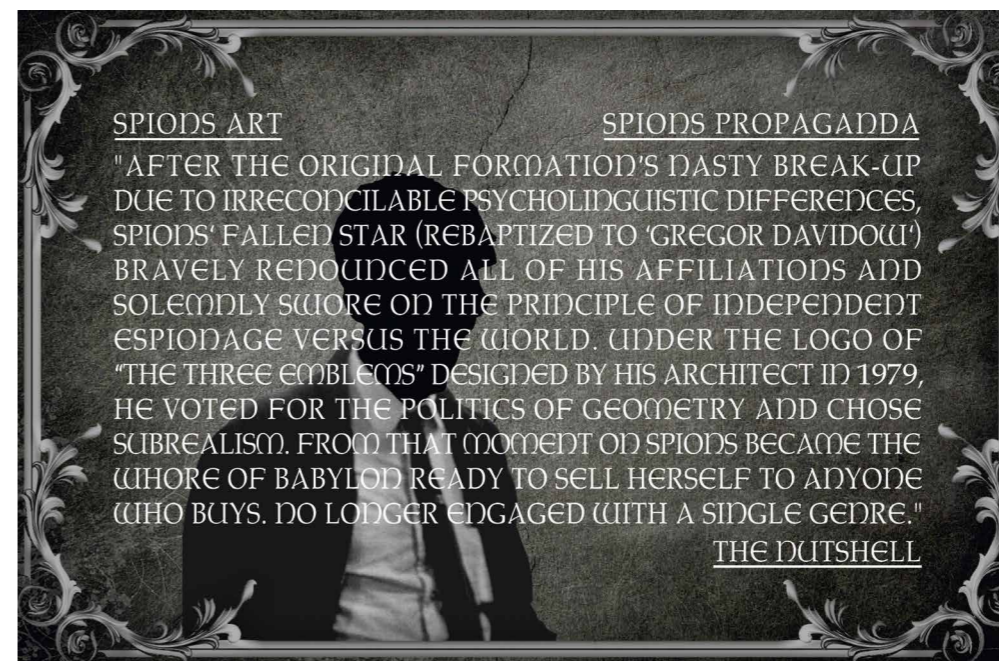
Adieu

14 Magyarország, nyelvi gettó lévén zárt, önmegtermékenyítő rendszer, amelyben a termodinamika második főtörvényének megfelelően rendtelenség, káosz uralkodik. Semmi és senki nincs a helyén. A zöldegeskófa könyvkiadónak képzeli magát, a lókupec galériát alapít, a vakok filmeket rendeznek, a süketek énekelnek, a némák szónokolnak, a bolondok törvénykeznek. Azt, akiben van élet és elhúzza a szabad világba innen, halottnak tekintik, és a hosszú idő után visszatér, kellemetlen kísérletnek. Ez történt a néhai Varsói Paktum első punk együttese, a SPIONS esetében is. Nagyhatalmú szakírók, és egyetemi katedrához tudatlanságuk révén, annak jutalmául jutott véleményformálók hosszú ideje terjesztik, hogy a SPIONS, közvetlenül Párizsba érkezése után, 1978-ban feloszlott. A tények mást mondanak. Noha a gitáros Bunny nem tudott az együttesel emigrálni, mert elvitték katonának, és a szológitáros/zeneszerző az első franciaországi (Lyon, 1978 augusztus) koncert után otthagya a projektet, a SPIONS nem oszlott fél, mert egyetlen és oszthatatlan, teremtő lelke, az először Anton Ello, majd Serguei Pravda, később Gregor Davidow kódneveken ismert frontember változatlan energiaszinten folytatta a rock'n'roll kémkedést. Még most, földi pályájának hetedik évtizedében sem helyezte magát nyugállományba. DJ Helmut Spiel! néven olyan zenéket játszik, „amelyek nem hallgatnak téged”. Charlotte Bonaparte-ként énekel és táncol. Jelenléte erős és meghatározó az Interneten. Miután előbb a magyarországi bolsevik diktatúra titkosrendőrsége ellopatta útlevelét és Franciaországból kitoloncolás fenyegette, aztán főmunkatársa hagyta el 1978 nyarán, francia és angol zeneművészekkel kollaborálva 2 lemezt adott ki 1979-ben. Egyedül testesítve meg a SPIONS projektet, azóta is folyamatosan alkot. Filmforgatókönyveket (*RISE; The Solution*), színműveket (*Lying Course; THE COSMIC BARGAIN*) és könyveket (*THE BOOK of Reconstruction*; és a kínai *Változások könyvét (Yi Ching)* korszársító *The Third Covenant*) írt. Pártot (OSP – Overnational Socialist Party), egyházat (Atheist Church) és népfőiskolát (TCTC – Traveling College of Time Consciousness) alapított. Jelentősen hozzájárult a képző-, fotó- és videóművészet evolúciójához is. Nem igaz tehát az a tudatlan véleményformálók által Magyarországon elterjedt vélekedés, hogy a SPIONS megszűnt létezni, közvetlenül azután, hogy elhagyta a gyűlöletben fetregő kolóniát. Az égiek látják, hogy SPIONS él és képviselőtükben nagyon is aktív. Ezt alapító kollaborátor-ként magam is tanúsíthatom.

<http://spions.webs.com/>

SPIONS

NUTSHELL (2018, digitális kollázs a SPIONS archívumból)



inside express →

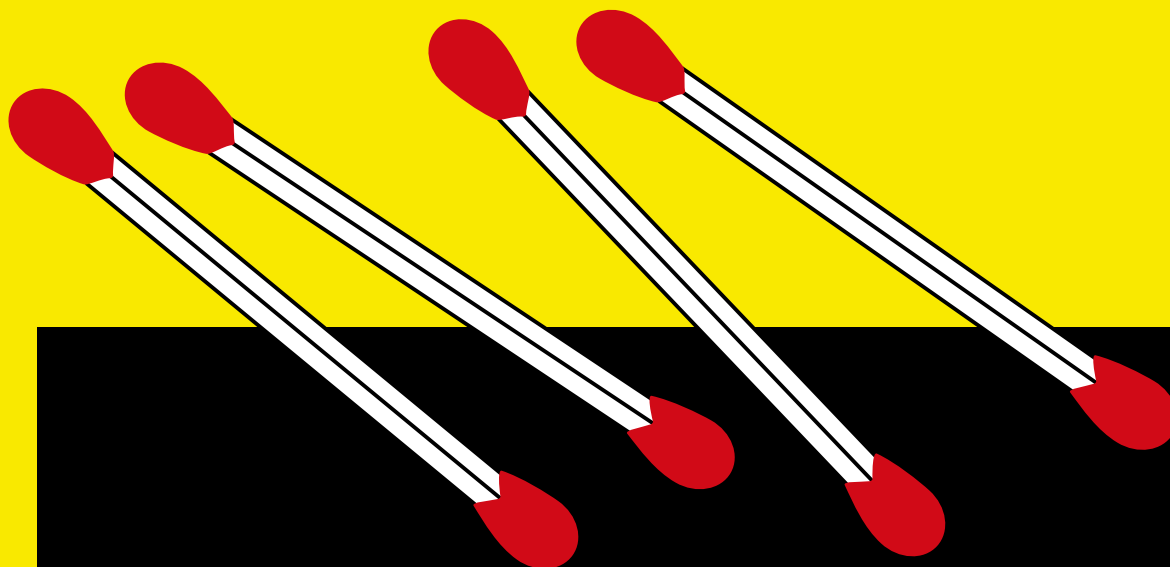
Fiatall
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

KÚTVÖLGYI-SZABÓ ÁRON
Gettier barlangja, 2017
installáció; printek, fa, szivacsok,
plexi lapok, különböző tárgyak
Óbudai Társaskör Galéria, Budapest



Kétfejű gyufa

Double Heads Matches



Válogatás négy kortárs román magángyűjteményből

A selection of contemporary artworks from four Romanian private collections

Kiállító művészek | Exhibiting artists:

DRAGOȘ ALEXANDRESCU | APPARATUS 22 | ION BÂRLĂDEANU | IOANA BĂTRÂNU | MARIUS BERCEA | ȘTEFAN BERTALAN | DAN BEUDEAN | RUDOLF BONE | GETA BRĂTESCU | MICHELE BRESSAN | CORNEL BRUDAȘCU | ANDRÉ CADERE | MIRCEA CANTOR | ANDREI CHINTILĂ | RADU CIOCA | RADU COMȘA | ROMAN COTOȘMAN | GEORGE CRÎNGAȘU | OANA FĂRCAȘ | ADRIAN GHENIE | TEODOR GRAUR | ION GRIGORESCU | SIMON CANTEMIR HAUȘI | GHEORGHE ILEA | MI KAFCHIN | IOSIF KIRÁLY | ANA LUPAȘ | ALEX MIRUTZIU | GILI MOCANU | CIPRIAN MUREȘAN | VLAD NANCĂ | IOANA NEMEȘ | PAUL NEAGU | MIKLÓS ONUCSAN | DAN PERJOVSCHI | CRISTI POGĂCEAN | GHEORGHE RASOVSKY | CRISTIAN RUSU | ȘERBAN SAVU | MIRCEA SUCIU | SUPERNOVA | ROMAN TOLICI | DORU TULCAN | ANDRA URSUȚA | GABRIELA YANGA

2018. 02. 17. – 05. 27.

1093 Budapest, Fővám tér 11–12. (Bálna Budapest)

Nyitva hétfő kivételével minden nap 10:00–18:00 óráig.

Open daily except Mondays, 10 am to 6 pm.

uj.budapestgaleria.hu