

mind erőteljesebb megjelenítése érdekében emocionálisan megszerkesztett, de úgyszólván politikailag is tudatos volt. A festmény egyik központi figurája ugyanis egy fekete bőrű matróz, Jean Charles, ami nem lehet véletlen, hiszen Gericault köztudottan rabszolgásgellenes nézőpontot képviselt. A végeredmény egy hatalmas (491×716 cm) méretű festmény, a 19. századi képzőművészet egyik legkiemelkedőbb, a romantika irányadó művének tartott alkotása, felemás fogadtatásban részesült. A kiállítás legtöbb látogatójára elementáris erővel hatott, mégis sokan bírálták, elsősorban a kép brutalitása, az érzékeny téma kendőzetlen ábrázolása miatt. Elnyerte a Szalon egyik nagydíját, de a Louvre mégsem vásárolta meg,¹⁸ pedig akkoriban az volt a szokás, hogy a díjazott alkotások a gyűjteménybe kerülnek. Gericault végül csalódásként élte meg a *Medúza tutajának* Szalon-béli szereplését.¹⁹

Ha azt feltételezzük, hogy a jelenlegi migrációs válság, jelentős mértékben a kolonizáció következménye, talán nem ördögtől való gondolat a két témát, illetve művet egymással összehasonlítani, művészettörténészként pedig mindig nehéz ellenállni ennek a késztetésnek. Persze, *A Medúza tutajja* és a *Liquid Violence*, valamint a 19. századi és jelenlegi művészetfelfogások túl távol – időben majdnem pontosan 200 évnyi távolságra – állnak egymástól, néhány dolgon mégis érdemes elgondolkodni. A *Medúza* esetében egyfajta fordított migrációról beszélhetünk, hiszen ott franciák mentek Afrikába tulajdonképpen letelepedési szándékkal és persze, úgyszólván kéretlenül. Ne feledjük, hogy Franciaország ekkoriban túlnépesedett országnak számított, ami jelentős mértékben hozzájárult a forradalom kitöréséhez. A tutajon csakúgy, mint az Európába tartó menekülteket szállító hajókon, a társadalom szegényei utaztak, az alkirály, a kapitány és a tisztek ugyanis a mentőcsónakokba kerültek. A két művet hasonló témáik mellett is sok minden köti össze – a hosszú előkészületek, az alapos kutatómunka, a politikai tartalom, a méretben, időtartamban, komplexitásban megnyilvánuló nagyság.

¹⁸ Később mégis a Louvre-ba került.

¹⁹ Rupert Christiansen: Théodore Géricault, Painter. In. Rupert Christiansen: *The Victorian Visitors. Culture Shock in Nineteenth-Century Britain*. Atlantic Monthly Press, New York, 2002. nytimes.com | https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/06/03/reviews/010603.03macintt.html (utolsó megtekintés: 2018.09.02)

A Forensic csakúgy, mint Gericault, a kor tulajdonképpen maximális technikai repertoárjával dolgozott, így ebben az értelemben – visszakanyarodva a szöveg elején fejtegetett groys-i gondolatokhoz – tulajdonképpen eléri a régi művek színvonalát, ami által felülmúlja a Bishop által kritizált, elsősorban a morális szűrőket alkalmazó művészetet. Az azonban kérdés, hogy egy rancieéri értelemben vett esztétikának is megfeleltethető-e? Bishop idézett szövegének van még egy sarkalatos pontja, miszerint legalábbis a részvételen alapuló projektek esetében felveti azok „művészetként való kritikus megvitatásának”²⁰ gondolatát. A művészetről alkotott fogalmaink persze konstrukciók, a kiállított mű „mű” voltán pedig a *ready-made* – legalábbis művészettörténeti kanonizálása – vagy az *appropriation art* óta nem szoktunk túl sokat gondolkodni, de talán mégsem érdemes félredobni egy olyan kérdést, ami évezredek óta foglalkoztatja az emberiséget, és ami a Forensic esetében – ahogyan a szöveg elején említettem – az „alkotók” felől is meg lett fogalmazva. A *Liquid Violence* persze nem részvételen alapuló „mű”, a kurátori aktus által pedig, az adott (jobban mondva megteremtett) kiállítási komplexumban végső soron, előáll egyfajta „esztétikai” zavarodottság-érzés is. Mégis, amennyire én látom, itt úgyszólván egy „klasszikus” történeti tablóval van dolgunk, ami tulajdonképpen (jóval) a modernizmus előtti, eredendően az ábrázolásban érdekelt művészettel hozható leginkább összefüggésbe, hiszen majdnem minden olyan követelménynek megfelel, ami a modernista művészet előtt művészettörténeti mércének számított. A modernizmus esztétikája felől nézve persze aligha számítana annak. A technikai bravúrok alkalmazásán kívül ugyanis jóformán nincs benne semmi eredetiség, vagy újdonság, sem pedig valamiféle greenbergi értelemben vett (képi) önreflexivitás. De még a realizmus – lukácsi – értelmében is megkérdőjelezhető benne a (nagy) művészet, márpedig a *Liquid Violence* – csakúgy, mint a *Manifesztá*hoz hasonló fesztiválokon szereplő művek általában – a kritikai realizmus hagyományához köthető. Ugyanakkor, noha a videók tényekre és bizonyítékokra koncentrálnak, nem „tükröződik” vissza bennük valamiféle *nagy társadalmi igazság*. Csakhogy jelenleg nem úgy tűnik, hogy a művészetnek lehetősége nyílna ilyesmire. A mű címében foglalt „liquid” szó, ugyan valószínűleg, a tengerre vonatkozik, de engem a „liquid modernity” kifejezésre is emlékeztet, sőt a Forensic csoport munkássága ahhoz a jelenséghez is köthető, amit mostanában *post-truth* állapotnak szokás nevezni. A már említett, interjúban CHRISTINA VARVIA, így fogalmaz ezzel kapcsolatban: „Ebben a post-truth korszakban nem is igazán azt látjuk, hogy a tények nem számítanak, hanem azt, hogy keményebben kell megdolgoznunk értük”.²¹ Az olyan művekkel szemben, mint amiket mostanában *posztinternet*, *metamodern*, *metahumán* jelzőkkel szokás illetni, a *Liquid Violence* éppenséggel egy *pre-modern* műnek tűnik. A szociálisan érzékeny, vagy kritikai művészetnek egy, a modernizmus előtti, tulajdonképpen a „világ” főként technikai értelemben vett ábrázolásával küzdő művészet hagyományába illeszthető válasznak is tekinthető, a tudás és az információk érvényességét és használhatóságát ért legújabb kihívások közepette. Ugyanakkor, noha a projekt társadalmi hasznosság tekintetében alapjaiban kérdőjelezi meg a legtöbb, *Manifesztán* bemutatott mű legitimitását, kérdés, hogy a tényeknek és bizonyítékoknak az állhatatos keresése közepette van-e még valami, amit – legalábbis a modernizmus óta – művészetnek szoktunk gondolni, vagy el kell fogadnunk a tényt, hogy ez bizony egy jó mű, sőt egyfajta maximum, amit ma a szociális érdekelt-ségű művészet nekünk nyújtani tud?

²⁰ Bishop. 60.

²¹ Nagy Gergely: Visszajönnek a tények és megharapnak | https://artportal.hu/magazin/visszajonnek-a-tenyek-es-megharapnak/

DARIDA VERONIKA

REMINISZCENCIÁK

Josef Nadj: *Mnémosyne*

Musée des Beaux-Arts, Lyon

2018. szeptember 22 – szeptember 27.

„Csak jel vagyunk, mögötte semmi, kín nélkül vagyunk, és már-már elfeledtünk beszélni is a messi idegenben”

(Hölderlin: *Mnémoszüné*, második változat)

Az emlékezet színpadra állítása

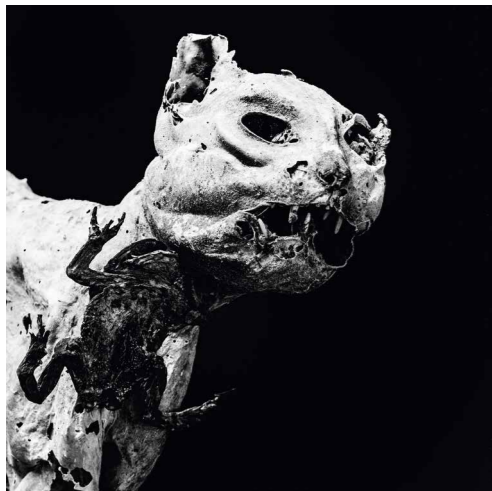
A *Mnémosyne*, NAGY JÓZSEF (Josef Nadj) legújabb, bekegerezálhatatlan alkotása, az emlékezet színpadra állítása. Ez a kijelentés azonban számos kérdést vet fel: hogyan működik a színpadi emlékezet? Ki vagy mi működteti? Mit és milyen módon őriz meg? Mit érthetünk színpadi emlékkép alatt?

Nézőként hozzátehetjük, hogy a színház efemer képeinek leírásakor is az emlékezés problémáival szembesülünk. Egy előadás képeit felidézve, a látványt szöveggé változtatva, mindig kétséges, hogy vajon jól emlékezünk-e vissza. Valóban a látott képeket őrizte meg az emlékezetünk, vagy azokat, öntudatlanul és akaratlanul, a felejtés hiátusai miatt, kiegészítjük más képekkel? Mégis, a valóban (és számunkra különösen) fontos előadások esetében, vállalnunk kell a kockázatot, azt remélve, hogy az elérhetetlen pontosság igénye jóváteszi az esetleges tévedéseket. Minden leírás az emlékezet képzeletbeli színháza. Mostani értelmezési kísérletünk során szándékosan maradunk a jelen idejű bemutatásnál. Mivel a színpad ideje az „itt és most” pillanata, ezért a színpadra állított emlékezet is jelen idejű lesz. Továbbá megközelítésünkben kiemelt fontosságot nyernek a színpadi terek és irányok, hiszen a művészi mnemotechnika (az emlékezés gyakorlata) is imaginárius helyeket jár be, azzal a céllal, hogy a bennük elhelyezett emlékképeket felidézze, azokat újra jelenlévővé tegye.

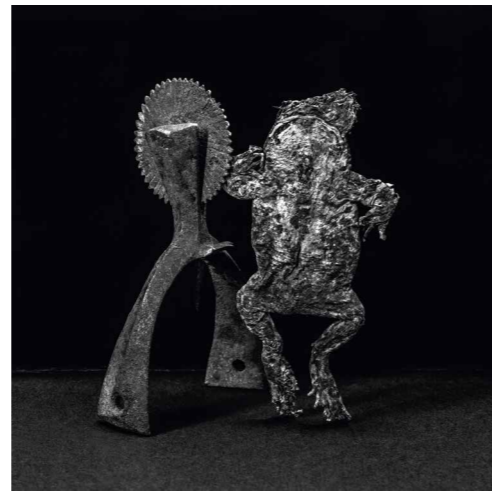
Az emlékezet tere

A bemutató helyszíne, a lyoni táncbiennálé¹ kiemelt eseményeként, a Szépművészeti Múzeum egy üres terme, pontosabban refektórium (végén az *Utolsó vacsora* képével), ahol a falakat most körben Nagy József

¹ Ld. https://www.biennaledeladanse.com/en/spectacle/mnemosyne.html | http://josefnadj.com/mnemosyne/#generique



Josef Nadj
Békaszínház, totók



Mnémosynék

Mielőtt rátérnénk a bent látottak leírására, röviden időzzünk el a címnél! Mnémoszüné az antik mitológiában nem csupán egy istennő (a Múzsák anyja), hanem egy alvilági folyó neve, mely a Léthé (a feledés folyamának) párja. Csak egyes kiválasztott holt lelkek kiváltsága volt, hogy a Mnémoszüné (az emlékezet folyamának) vizéből ihassanak, mely egyszerre jelentette az evilági tudás megőrzését és a halál misztériumába való beavatást.

A cím továbbá felidézi Aby Warburg *Mnemosyne-atlaszát*.² A művésztörténet utolsó, haláláig készített albuma egy befejezetlen (és befejezhetetlen) műalkotás, grandiózus kísérlet a művésztörténet és a kollektív emlékezet az emberi kifejezésformákról megőrzött képeinek együttes újragondolására. A *Mnemosyne-atlasz* nagy kollázsain, melyeket Warburg kézműves gondossággal állított össze, egyaránt szerepelnek festmények, rajzok, ábrák és fotográfiai reprodukciói. A különböző korokból származó képek tematikus, montázszerű elrendezése adja az egyes oldalak erejét. Egy másfajta, időtlen vagy az időn átívelő tekintet jelenik meg rajtuk, a művésztörténetírás és a művészetelméleti gondolkodás képi paradigmájaként. A részben ismert anyag, az újfajta elrendezés által, új összefüggésekre és együttállásokra (konstellációkra) hívja fel a figyelmet, új értelmezési utakat nyit meg. Ezáltal a képek valóban gondolatképekké (a benjamin értelemben vett *Denkbilderré*) válnak.

Fotografikus tekintet

Warburg nem csupán gyűjtötte a fényképeket, de maga is fényképezett (ahogy ezt a *Mnemosyne-atlasz* tablóiról készített fényképdokumentációja tanúsítja, mely a későbbi rekonstrukciók alapja), így ismerős volt számára a fotografikus tekintet. Vagyis a gyakorlati ismerettel rendelkező fényképész látásmódja, mely Nagy József – aki szintén pályája kezdete óta készít fényképeket, és számos fotográfiai kiállítást jegyez – munkáit is jellemzi. A művészt fényképészként (Barthes fogalmával élve: operátorként) elsősorban a talált tárgyak, az elhagyatott helyek és az újra felfedezett, hagyományos fényképészeti technikák (cianotípiák, fotogramok vagy újabban a kollódiomos eljárással készített képek) érdeklik. Az operátori nézőponthoz hozzátartozik, hogy táncos-koreográfusként viszont, az alkotómunka és a közönség előtti bemutatás során, egyszerre kell kívülről látnia és

belülről éreznie az előadást. Ekkor a kifelé forduló, objektív tekintet úgy működik, akár egy kamera. Szintén megfigyelhető, hogy Nagy József önálló performanszai, a rájuk jellemző lassúság és a kitarított gesztusok (pátoszformulák) hangsúlyos szerepe miatt, különösen fotogének.

A színház és a fotográfia kapcsolatáról Roland Barthes megragadóan ír a *Világoskamrában*, ahol a köztük lévő párhuzam alapját a halállal való, lényegi rokonságuk adja. „Mindkettő a Halál; annak közvetítője” – mondja Barthes, amellet érvelve, hogy mind a fénykép, mind a színpadkép szellemeket (egykor létezőket, tehát halottakat) idéz fel. Persze ellenetesként hozzátehetnénk, hogy a színház ezt mégiscsak a színész eleven testén keresztül teszi, ennyiben szükségszerűen „élő” marad. Barthes-ot azonban, ahogy ebben az előadásban Nagy Józsefet is, elsősorban a keleti színházi hagyomány foglalkoztatja: pontosabban a Nó-színház, ahol a színész teste csak egy jel, mely egyrészt olvashatóvá teszi önmagát, másrészt egy rajta keresztül megnyilvánuló felsőbb erő (szellem) felé mutat. A színész ekkor egy archaikus (kezdeti vagy ősi) emlékezet hordozójává lényegül át, ezért alakításából eltűnik minden személyes elem.

Képszekvenciák

A *Mnemosyne* koreográfiája rövid szekvenciákból, egymásra épülő fázisokból áll, a végig kitarató, feszes zenei ritmus szervezi a mozgásfolyamatokat és határozza meg az egyes mozdulatokat (nem lehet kilépni az ütemből, nem lehet téveszteni). Ha a táncos távozását, a színpadról való kilépését, tekintjük egy-egy szekvencia hangsúlyos lezárásának,

akkor négy nagyobb részt különíthetünk el, de ezeket még egy kezdeti és egy lezáró szakasz is keretezi.

Nézőként, a fekete dobozba belépve és abban helyet foglalva, a nulladik fázisban, egy majdnem üres, színpadszerű bemélyedést látunk („doboz a dobozban”), egy tökéletesen neutrális teret. Ennek háttérében egy szék és egy forgóasztal áll, az utóbbin egy befejezetlen, fej és farok nélküli, beazonosíthatatlan állatfigura. Jobbra és balra két színpadnyílás található. A színpad előterében pedig (nézői balról), alig észrevehetően, egy régi fényképezőgép hever.

Béka a forgószínpadon

Az első szekvenciában, a színpad bal nyílásában, feltűnik a táncos alakja. Fekete zakót és fehér inget visel, fejét gézkötés takarja, így szinte teljesen arctalan (habár a géz alatt kivehetők a szemmozgások, átüt a légzés). Belépésekor mintha kissé hezitálna, aztán kimért lassúsággal halad előre, minden lépésének és mozdulatának súlya van. A színpad elejére érve óvatosan megfordul, és mikor újra szembe kerül velünk, kezében már egy rúdra tűzött papírbékát tart. A kinti kiállítás főszereplője így belép a belső térbe, de csak egy kivágott papíralak (békahasonmás) révén. Majd a táncos a szék felé hátrál és leül, a pálcikabábot beleszúrja a kis állatfigura hátába, és megforgatja az asztalt (ez a forgás szintén felidéz néhány fotográfiát). Még a széken, az asztal forgásával egyidőben, szaggatott, töredezett, mechanikus mozgásba kezd. Végül, a forgóasztal leállása után, visszaveszi és elteszi a bábót, majd a jobb oldali színpadnyíláson át kihátrál.

Vakon táncolás

Már az első jelenetből is nyilvánvaló, hogy a táncos nem a hagyományos értelemben táncol, sokkal inkább egyfajta operátori szerepet tölt be. Ő a színpad berendezője, a tárgyak mozgatója, melyek saját mozgását is meghatározzák és inspirálják. Továbbá, bekötött szeme miatt, mindvégig szinte vakon táncol, így csak az érintés révén kerül kapcsolatba az általa elrendezett színpaddal. Bizonyos érzékek gyengülésekor vagy megszüntekor, ahogy ezt Diderot a vakokról írt levelében kifejti, más érzékszervek extrém módon kiélesedhetnek, így a vakság esetében a tapintás vagy a hallás. A vak táncos egy láthatatlan nyomvonalat követ, melyet kezei és lábai tapogatnak ki, és melyet a zene üteme határoz meg.

Hasonmásbáb

Az érintés még hangsúlyosabb szerepet kap a második szekvenciában, amikor a táncos ismét balról érkezik, de ezúttal háttal, mert egy óriásbábút hoz magával, melyet egy pillanatra nekidönt a színpad hátsó falának, mintha átölelné, majd lassan előre cipeli. A báb a táncos hasonmása, annyi különbséggel, hogy nem csupán a fejét, de a kezeit is pólya fedi (a báb cipője felett viszont kivillan a meztelen faláb). Emberalak és bábfigura együtt táncolnak, alig megkülönböztethetően. Majd a színpad előterében egymással szemben állnak, mintha vizlatnák egymást, egymás felé hajolnak, fejük összekoccan, hallani a fa és a koponya koppanását. Amikor a táncos újra felemeli hasonmását, az már tehetetlen, elnehezedő, halott test. Így viszi hátra, korábbi helyéhez, de most már a bábót ülteti a székre. Ő maga, egy automata görcsös és rángatózó mozdulataival, jobbra távozik.

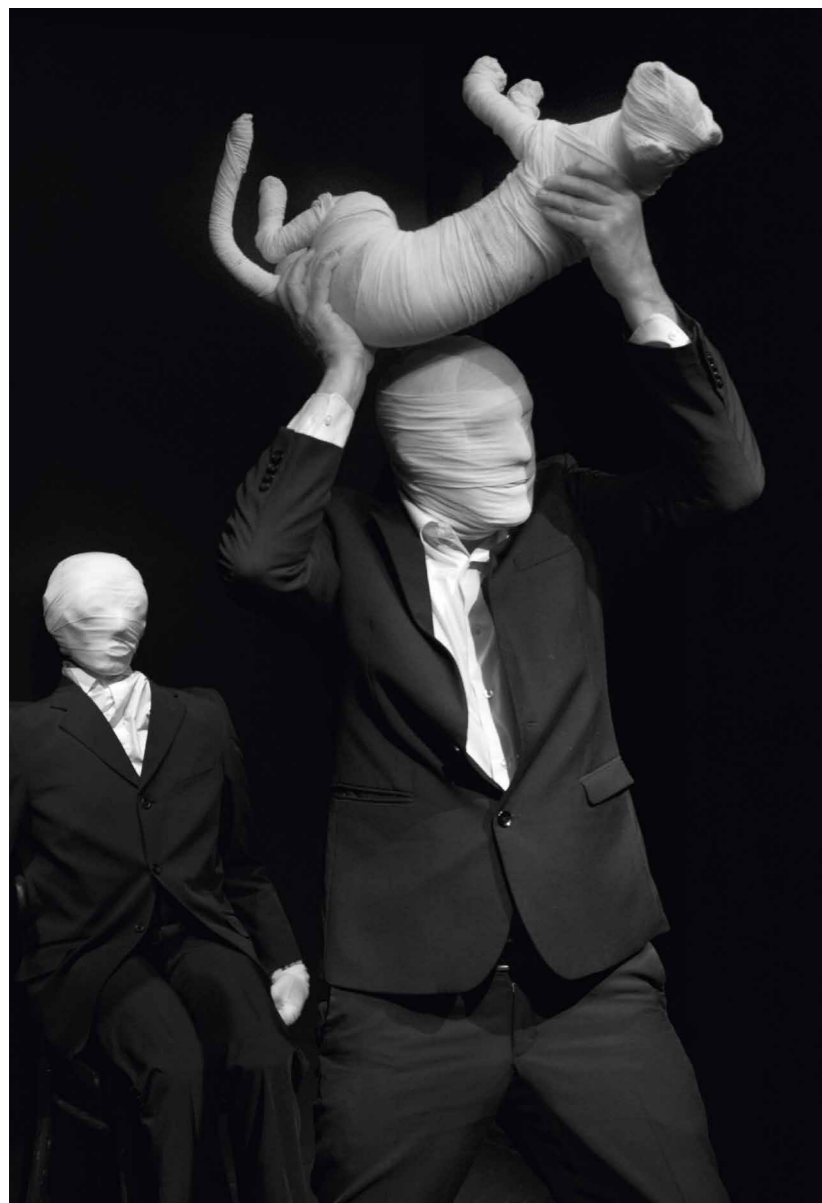
Macskamúmia

A harmadik szekvenciában a táncos, ismét balról, egy bepólyált macskamúmiával tér vissza. Mintha egy csecsemőt (vagy inkább egy halott gyermeket) hordozna, szinte ringatva tartja. Majd jobb kezével a magasba emeli, miközben a ballal egy kifejező gesztust tesz, és váratlanul beszélni kezd. Azonban ez egy teljesen érthetetlen, artikulálatlan beszéd. „Már-már elfeledtünk beszélni is, a messze idegenben” – írja Hölderlin a *Mnémoszünében*, és ez a kivehetetlen dadogás egyszerre utal az elveszett, közös emberi nyelvre, miközben egy archaikus, eredeti nyelv utáni kutatást is kifejez. Ezek a töredezett, kínlódozó és nehézkesen kiejtett hangok csak fokozzák az alak idegenségét.

Josef Nadj
Mnémosyne © Fotó: Dudás Szabolcs



² <https://warburg.library.cornell.edu/about>; <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>



Josef Nadj
Mnémosyne
© Fotók:
Dudás Szabolcs

A táncos elhallgatása ugyanolyan hirtelen váltás lesz, mint a megszólalása. Ezt követően a feje fölé emeli és többször erőteljesen meglendíti a macskát, mintha egy faltörő koszt tartana a kezében, mellyel egy láthatatlan falat próbál áttörni, de közben meggondolja magát, óvatosan, szinte lebegve hátrál, és a macskamúmiát gyengéden a hasonmás-báb ölébe helyezi.

Egyszarvú és madár

Miután a két élettelen lény (véletlen vagy sorsszerű?) találkozását elrendezte, azt váránánk, hogy a táncos újra kimegy, de ehelyett az ajtóban megfordul, és visszanyúlva leemeli a forgóasztalon álló, félkész figurát. A báb és a macska elé térdelve gyurmázní kezd (ez valóban a szobrászat „vak érintése”): kis unikorništ formáz. Ezt az állatot is, mint korábban a macskát, a feje fölé emeli és megismétli vele az áttörés gesztusát, melyet három erőteljes lábdobbantással kísér. Majd újra lebegő mozdulatokkal, szinte a repülést imitálva, a kis agyagbábút visszahelyezi a forgószínpadra, és tenyeréből (zakója belső zsebéből) elővarázsol egy színes madárfigurát. Ezt a madarat ülteti rá az egyszarvú hátára.

Lassan összeáll a színpadkép, melyet eltérő tekintetirányok szelnek át: a forgóasztalra helyezett egyszarvú és a hátán ülő madár a székre ültetett bábút és a kezében tartott macskát nézik, akik kitekintenek felénk.

Tobozinga

Az arctalan operátor a színpad jobb kijáratából szemléli ezt az állóképet (színpadi tablót), majd az ajtó fölé akasztott tobozingat mozgásba lendíti. Ebben a végtelennek tűnő mozdulatlanságban, a tobozinga mozgása lesz az idő múlásának egyetlen, látható jele. Eközben megváltozik a zene is: az addigi feszes, mechanikus hangzásvilág helyett egy melankolikus Schubert valcer csendül fel.

Döntő pillanat

Ám ez még mindig nem az utolsó jelenet. A táncos még egyszer feltűnik (ismét a bal oldalon), belendíti a forgószínpadot, és ekkor végre szerepet kap a színpad előterében elhelyezett, régi fényképezőgép is. A táncos-operátor, aki itt már valóban fényképész, leguggolva és izgatottan, egy távkioldó segítségével, működésbe hozza a kamerát, és egy pillanatsfelvételt készít. A hangos vakukattanás mintha őt is meglepné, láthatóan rácsodálkozik és megőrül

neki, önfeledt és boldog nézővé (*spektorrá*) változik. Olyan ez a rövid jelenet, mint egy némafilm gag. Azonban a gag agambeni értelmében, mely szerint a filozófia is tele van gagekkel (ilyen a wittgensteini *Tractatus* aforizmatikus lezárása: „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”). Majd kivárva a gag hatását (a nézők felszabadult nevetését) a táncos-operátor szinte észrevétlen eltűnik a színről. Eközben lassan leereszkedik egy függöny, amelyen – immár előhívás után – megjelenik az imént megörökített kép.

Fantomkép

Ugyanaz és mégis más ez a (fény)kép, mint amit az emlékezetünk őriz: a tobozinga mellett ugyanis ezen felugrik („ott repül”) egy béka is. Azt gondolhatnánk, hogy az első jelenet szereplője tér vissza, de ez nem az a pálcikabáb. Ez a béka valóban egy „szeráf” – hiszen ahogy Angelus Silesius mondja: „a béka szép, mint a szeráf” – vagyis egyfajta szárnyas lény, furcsa lidérc. Fantomszerű felbukkanása egyben visszautal Georges Didi-Huberman Warburg-értelmezésére, mely szerint a művészettörténet a képek túlélésének és fantomként való visszatérésének (kísértésének) a terepe.

A fotográfia színpadra állítása

Az utolsó kép arra is rávilágít, hogy minden korábbi mozzanat csak előkészület volt ehhez a váratlan zárlathoz. A színpad – a fotográfiai gesztus révén – átlényegül egyetlen, örök és megváltoztathatatlan, emlékképpé. Mintha esszenciája, ősképe lenne az addig látottaknak. De vajon tényleg ezt a képet őrizi meg a nézői emlékezet? Összesűrítendő lehet egyetlen képbe egy előadás? Nézzük meg még egyszer ezt a tökéletesen megkomponált, zavartalan nyugalmat árasztó záróképet! Erről a csaknem idilli színről egyetlen színpadi elem hiányzik: az ember. Azt is mondhatnánk, hogy az ember csupán nála tökéletesebb hasonmása, a bábú által van jelen.

A táncos-operátor, a tárgyak mozgatójaként, csak megrendezte ezt a végső jelenetet, majd végleg elhagyta a színteret. Távozása után hiába hangzik fel a nézői taps, nem jön ki a fénykép-függöny elé meghajolni.

Jelenlét és távollét színháza

A maszkok és a bábok, ahogy az állatfigurák is, Nagy József színházában mindig a teljes jelenlétet képviselik. Az őket reprezentáló fotográfia ugyanakkor a legteljesebb távollét



Josef Nadj
Mnémosyne © Fotó: Dudás Szabolcs

színháza. Nemcsak az ember hiányzik róla, de a bábú, a macskamúmia és az állatfigurák is pusztán távollétük jeleként vannak rajta jelen. Ez a „megdermedt” pillanat a halál mozzanata. Másként fogalmazva (Maurice Blanchot szavaival) ez maga a halálos ítélet, a halál zárlata („*l'arrêt de la mort*”).

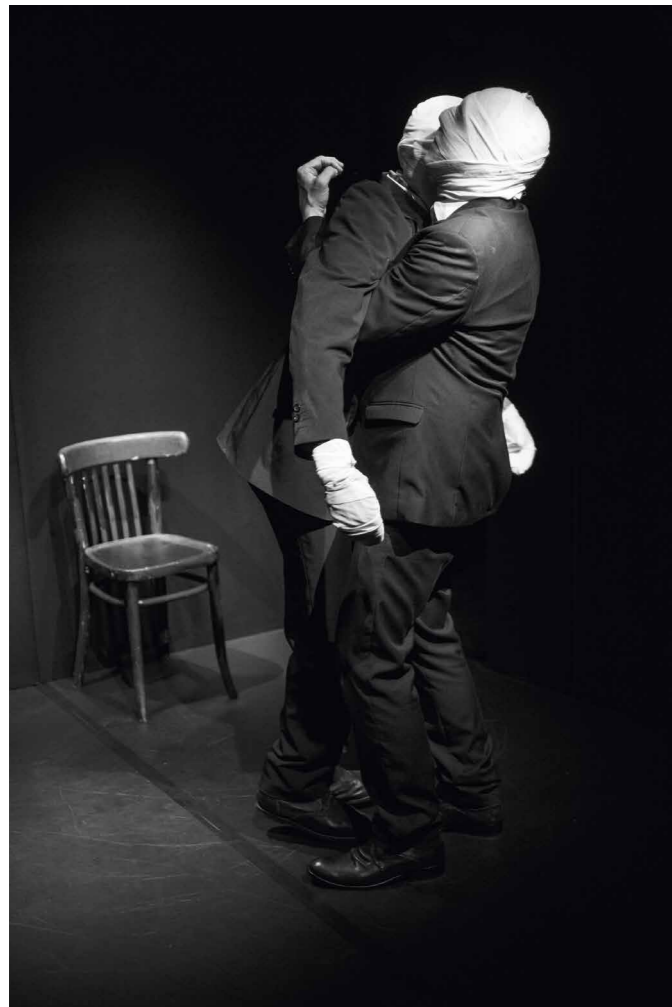
Ezen a fekete-fehér, fotografikus csendéleten (*nature morte photographique*) már nincs eleven élet, csak emlékezés. De vajon a színház vagy a fotográfia emlékét hordozza? Bizonyos értelemben mindkettőt, hiszen a használt technika a digitális foto előtti korra utal. Ugyanakkor az elkészült kép sem teljesen új vagy ismeretlen, mivel minden egyes elemét felfedezhetjük Nagy József korábbi munkáiban, azok főmotívumaiként.

Az emlékezet betegsége

A képek, ahogy Didi-Huberman Freud nyomán megfogalmazza, visszaemlékezéstől (reminiszcenciától) szenvednek. Miként minden képzőművészeti alkotás számtalan képi utalást hordoz, vagyis nincs „ártatlan” ábrázolás, úgy az új színházi képek is régi előadásokat idéznek. A *Mnémosyne* ugyan értelmezhető lehet Nagy József korábbi munkáinak ismerete nélkül is, de ezek mélységet (tér- és időbeli dimenziót, valódi tartamot) kölcsönöznek neki.

Így a mostani előadásképek révén visszaemlékezhetünk, hogy korábban hol találkozhattunk ezekkel a motívumokkal: a dobozba zártsággal (*Filozófusok, Atem*), a színpadi bábszínházzal (*A kormányzó halála, Cherry-Brandy, Wilhelm-dalok*), a bábbal táncolással (*Egy ismeretlen naplója*), a bábállításal (*Éjfél után, Asobu*), az arctalansággal (*Ismeretlen tájkép*), az állat hátán ülő madárral (*A rinocérosz hét bőre*), a macskával (*Milyen az, amikor megérkezünk?*), és még hosszan bővíthetnénk a leltárt.

Az összegző zárókép is a képek utóéletét, tovább- vagy túlélését (*Nachleben*), illusztrálja. A kép beállítója és rögzítője (az operátor) visszatekint egykori munkáira (*spektorrá* válik), hogy ezeket felidézve hozzon létre egy új képet. Így kerül rá a fotóra a szék, az asztal, a bábú, a macska, az egyszarvú, a madár, az inga, és legújabb (de a kinti kiállításból már jól ismert) motívumként a béka. Miközben ez a kép azt is igazolja, hogy a táncos-koreográfus a saját színpadi emlék(kép)reiből dolgozik, azokat hívja elő, állítja újra színpadra.



Josef Nadj
Mnémosyne © Fotók: Dudás Szabolcs

fekete dobozát, vagy ez a sötétkamra világítja meg a képek létrejöttének misztériumát? Mi előz meg mit? Talán nem túlzás azt állítani, hogy az előadás húsz perce voltaképp előkészület (preparáció) vagy előjáték egyetlen vakuvillanáshoz. Az ekkor létrejövő kép viszont már végleges és megváltoztathatatlan, lezárja az előadást. Ugyanakkor, egy új fotográfia-ként, bekerülhet a *Békaszínház* albumába. A *Mnémosyne* tehát egyszerre rögzít és tör szét egy keretet. Befejez egy részt, mialatt az egész befejez(het) etlensége felé mutat.

Haláltablók

A performansz után, a fekete doboz vagy sötétkamra (*camera obscura*) zárt teréből kilépve, szinte szükségszerű újra körbejárnunk a kiállítást. A *Békaszínház* fotográfiai, melyek háttérben nem tűnik fel semmilyen emberi mozgó alak, és ahol a főszereplők a magyarkanizsai utak mentén talált, halálra gázolt, lapos békák (Tolnai Ottó szavával: varangylemezek), a végső gesztust dokumentálják. Ezek a maszkká (valódi képmássá, hiteles képpé, igaz portrévá) átváltozó testek mintha minden részükből ránk tekintenének, miközben dramatikus mozdulatokat végeznek. Mégis bennük semmi nyugtalanító vagy félelmetes. Ezek a haláltablók vagy kis halálszínházak egy emberen túli világ emlékművei.

Szatori

Milyen nézői hatást válthat ki ez a két különböző, mégis lényegileg összetartozó, színházaszerű esemény: a fotókiállítás és a performatív előadás? Egy másfajta katarzist, mely már nem részvét és félelem hatására bekövetkező erkölcsi megtisztulást jelent, sokkal inkább egyfajta érzelmentes megrendülést. Ebben a komplex, „összművészeti” alkotásban nincs semmi felkavaró elem. Túl vagyunk a szenvedélyek színházán. Ez a gondolatok színháza, mely kontemplatív befogadót feltételez. Az utolsó ember távozása utáni, poszthumán színteret szemlélve, a néző eljuthat ahhoz a nyugodt és csendes belátásig, hogy az élet az ember nélkül is folyik tovább. Az ember eltűnése antitragikus (ös)történet.

Ez a felismerés a tiszta üresség tapasztalatát idézi, amelyre Barthes a szatoriban (a megvilágosodás buddhista élményében) talált rá, és amelyet így jellemezett: „hirtelen egyfajta gyöngéd, boldog szatorit tapasztalok meg, mintha a gyászom lecsendesülne, megtisztulna, megbékélné anélkül, hogy megszűnne – mintha újra magamra lennék”.

Háttérszövegek:

Nagy József *Békaszínházról* és színházáról:

Darida Veronika: *Békák báb- és halálszínpadai*

(<http://balkon.art/home/bekak-bab-es-halalszinpadai/>)

Darida Veronika: *Eltérő színterek*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2017.

Rejtett referenciák:

Agamben, Giorgio: *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

Barthes, Roland: *Világokkamra*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.

Barthes, Roland: *Gyásznapló*, ford. Szabó Marcell, Kijarat Kiadó, Budapest, 2012.

Barthes, Roland: *L'empire des signes*, Les Éditions d'Art Albert Skira, Paris, 1970.

Benjamin, Walter: *Angelus novus*, Európa Kiadó, Budapest, 1980.

Blanchot, Maurice: *Halálos ítélet*, ford. Bende József, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2008.

Diderot, Denis: *Levél a vakokról*, ford. Révész Béla, Darwin-könyvtár, Budapest, 1914.

Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.

Didi-Huberman, Georges: *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.

Hölderlin versei, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.

Marin, Louis: *Études sémiologiques: Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1972.

Yates, Frances: *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1966.

C SERBA JÚLIA

A KURÁTOR KÖZBELÉP, SONDRA ÉS CELSO ŐSZINTE ÖRÖMÉRE

Gilman-Gonzalez-Falla gyűjtemény

Centre d'Art et d'Expositions – Propriété Caillebotte, Yerres
2018. szeptember 15 – december 2.

A kiállítás, ami ennek a beszámolóknak a megírására készített, Yerresben, a Propriété Caillebotte egyik épületében látható. A Párizstól alig húsz kilométerre fekvő kisvárosról meg kell említenünk, hogy a magyar történelemben is beírta nevét. Itt töltötte ugyanis száműzetésének két évét II. Rákóczi Ferenc. Ennek emlékét egy róla elnevezett közpark és az abban emelt obeliszk, CSÁKY JÓZSEF 1937-ben készült alkotása őrzi. Yerres múltjához szorosan kötődik az impresszionista festő és művészársainak mecénása, GUSTAVE CAILLEBOTTE. A festőművész közel húsz évet töltött Yerresben és számos jól ismert festménye készült itt. A család egykori otthona, a Propriété Caillebotte napjainkban egyebek mellett a közelmúlt és a jelen alkotásait bemutató kiállításoknak ad otthont.

Az egykori kúria és a hozzátartozó birtok története, ahogyan az Franciaországban szinte megszokott, többszáz évre nyúlik vissza. Ennek részletezésétől tekintsünk el, azt viszont feltétlenül meg kell említeni, hogy a birtok hosszú éveken keresztül elhagyatottan állt, a kúria romossá vált, az egykori parkot pedig motoros rodeóval szórakozó helyi fiatalok vették birtokukba. A város tulajdonába került ingatlant húsz évvel ezelőtt lépésről lépésre kezdték el helyrehozni. A munkálatok 2017-ben fejeződtek be és a korabeli leírások, fotók, valamint Gustave Caillebotte festményeinek köszönhetően a Propriété Caillebotte ma újra egykori állapotában várja a látogatókat. Még az elveszettnek hitt, pompás hálószobabútort is sikerült a Sotheby egyik két évvel ezelőtti árverésén visszavásárolniuk. A mindenki számára nyitott parkban sétálva, csónakba ülve, vagy a billiárdszobában nézelődve „déljé vu” érzés fogja el a Caillebotte festményeit kicsit is ismerő látogatót. Az egykori gazdasági épületből kialakított kiállítóhelyen 2009 óta működik

a Centre d'Art et d'Expositions, ahol számos ismert képzőművész egyéni kiállítása után, most a New-Yorki SONDRA GILMAN – CELSO GONZALEZ-FALLA házaspár fotógyűjteményéből láthatunk válogatást.¹ A *The Sondra Gilman and Gonzalez-Falla Collection* a világ egyik legjelentősebb fotográfiai magángyűjteménye. Ezt a minősítést elsősorban nem a mennyiségével, mintegy 1500 darabbal, hanem tartalmával érdemelte ki. A gyűjteményből Európában első ízben ez év tavaszán a lausanne-i Musée de l'Elysée mutatott be válogatást,² innen érkezett az anyag – tulajdonosaikkal együtt – Yerres-be.

Sondra Gilman, a Gilman Paper Company társtulajdonosának felesége már a hatvanas években számos műalkotást vásárolt, egyrészt saját élvezetére, másrészt a Gilman Paper Company Fondation számára.

¹ <http://propriete-caillebotte.com/category/actuellement/>

² *The Beauty of Lines. Masterpieces from the Sondra Gilman and Celso Gonzalez-Falla collection*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2018. január 31 – május 6., ld. <http://www.elysee.ch/en/exhibitions-and-events/expositions/the-beauty-of-lines/>