

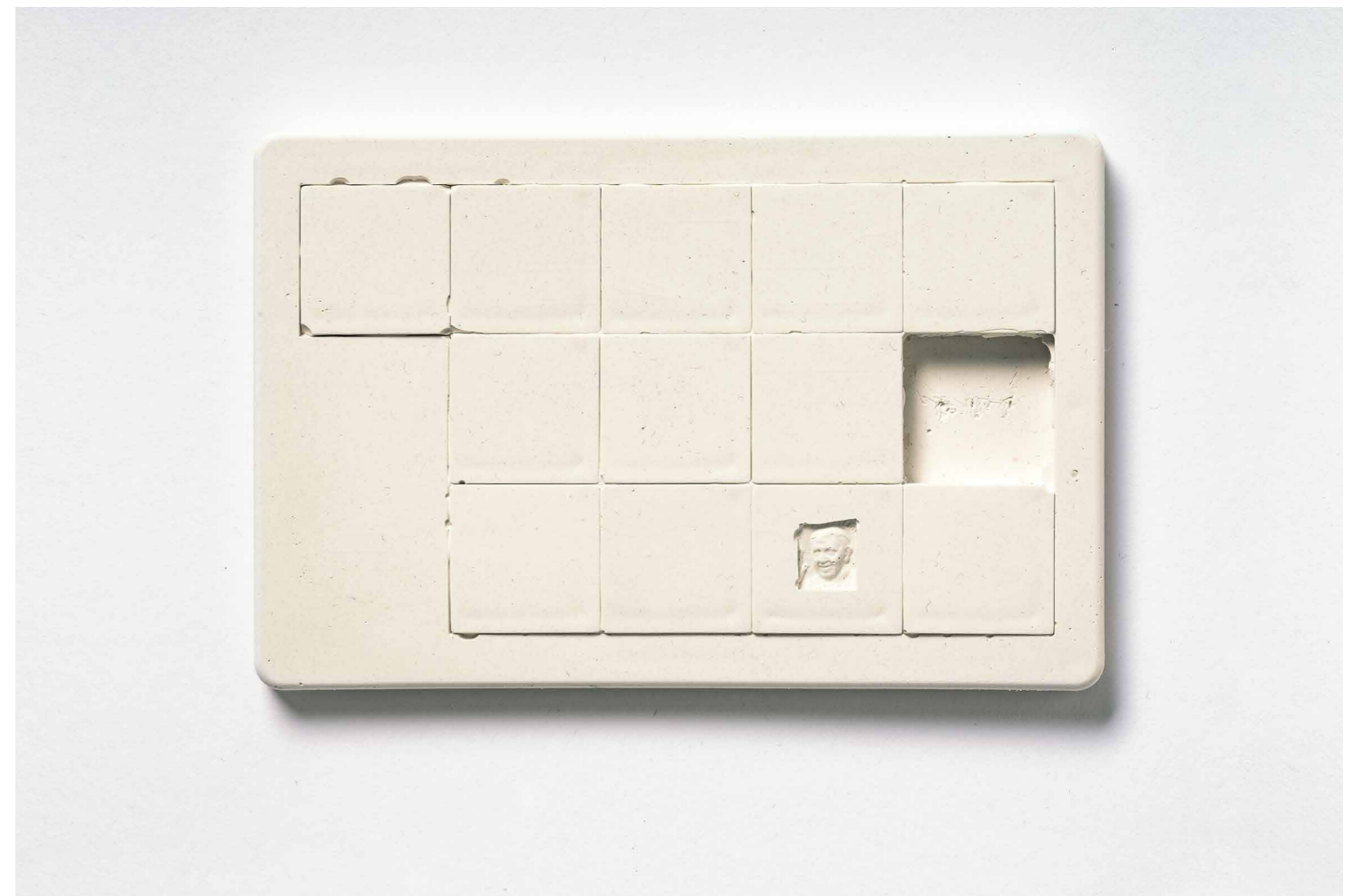
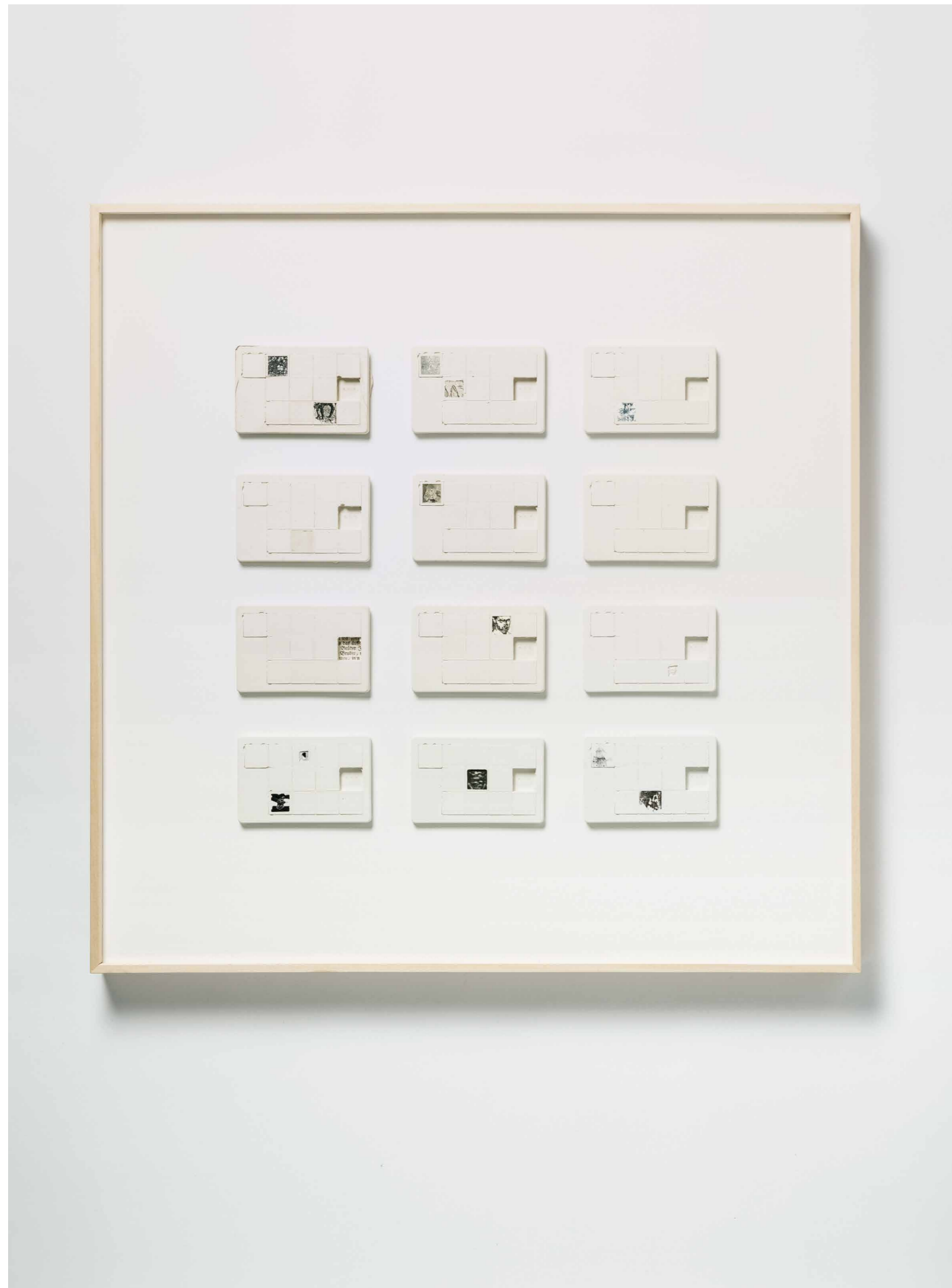
Balkon

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

2020_3



20003 >
ISSN 1216-8890 880 Ft



SURÁNYI NÓRA

Normális ember voltam.
4. szereplő, 2016

**Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület**

studio.c3.hu

ALMÁSY IVOR

A játékrend felbontása, 2019, vegyes
technika, 55×55×4 cm
© Fotók: Áment Gellért



TATAI ERZSÉBET: Mehr Licht! |
Álom a kortárs művészetben 2. |
Három álom-munka



CZENE MÁRTA: Elvágódás oda,
ahol éppen vagyunk | Révész
László László mozgóképes
munkássága az ábrázolás
tükrében



KOZÁK CSABA: Boltozat |
Képpraxisok 2. | Alexander
Gyenes: *Boltozat*



BALÁZS KATA: Gondolatfolyam-
beszélgetés Szemző Tiborral |
3. rész, 2020 tavasza



28

Nonhuman működés | SIRBIK ATTILA
beszélgetése a *Nonhuman* című kiállítás
kurátoraival: Keresztury Dorkával,
Lak Róberttel és Máté Zsófiával



32

KOZÁK CSABA: Létrák és tuskék |
Orosz Péter emlékkiállítás



36

PALOTAI JÁNOS: Magyar származású
fotográfusok Franciaországban



40

DANKA ZSÓFIA: Kerekes Gábor:
Fotó-Fétisek



42

SZÖLLŐSI-NAGY ANDRÁS: Fuzzy hard
edge | Sebestyén Sára: *Élek*

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. 2. • balkon@c3.hu
https://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 irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

MEHR LICHT!

Álom a kortárs művészetben 2.*
Három álom-munka**

Életünk egyik legrejtélyesebb és legizgalmasabb jelenségeként, az *álmok*, a kezdetektől fogva lebilincsel és foglalkoztat bennünket - beleértve a képzőművészeket is. A kortárs művészetben ugyancsak fontos és izgalmas téma,¹ művészettudományi feldolgozására mégis alig van példa.² Pedig a tudományok megannyi területén folyik *álmok* kutatás a filozófiától, irodalomtörténettől, nyelvésztől és antropológiától a neurofiziológián és pszichiátrián át a pszichológiáig. Az *álmok* értelmezések azonban többnyire, mind a mai napig, a pszichoanalízis korábbi kutatásainak és elméleti megközelítéseihez - legyen az freudi, adleri vagy jungi - a talaján állnak. Nem véletlenül: a modern idegtudományoknak nem sok mondanivalójuk van az álmok tartalmával kapcsolatban³: a peptidek és neurotranszmitterek nem beszélnek.

- Ennek alátámasztásául csak néhány kiállítás: *Mindenkinek van egy álma*, Trafó, Kortárs Művészetek Háza, Budapest, kurátor: MOLNÁR EDIT. 2000. április 7–május 7. (<http://studio.c3.hu/studio/magyar/csereprogramok/mindenkinekvanegyalma.html>, illetve ld. még Lázár Eszter: *Mindenkinek van egy álma. Balkon, 2000/5, 22-23.*, http://www.balkon.hu/archiv/balkon_2000_05/lazar_e.pdf); *Mindenkinek van egy álma, mindenkinek van egy tevédeése*, Stúdió Galéria, Budapest, 2016. január 13-23., kurátor: ZSIKLA MÓNKA (<http://studio.c3.hu/arch/mindenkinek-van-egy-álma-mindenkinek-van-egy-tevedese/>); *Ébredni alszom, lefeküdni kelek föl*, Stúdió Galéria, Budapest, 2016. február 12 - március 2., kurátorok: SZALIPSZKI JUDIT, SZEMZŐ ZSÓFIA (<http://studio.c3.hu/arch/ebredni-alszom-lefekudni-kelek-fol/>); *Randomroutines: A Lucidok álma /Dreams on Lucids*. Kisterem, Budapest, 2016. március 2 - április 1. (<http://www.kisterem.hu/randomroutines-2016/>); *Álomvadászok*, Latařka Galéria, Budapest, 2016. március 10-31., kurátor TOMASZ PIARS, (<http://latakagaleriala.blogspot.com/2016/03/alomvadaszok.html>), és a 2019. évi *Art Capital művészeti fesztivál* témája *Régi és új álmok* címmel (<http://www.artcapital.hu/>) is ez volt.
- GELLÉR KATALIN: *Álom és alkotás. Thalassa*, 15. 3. 2004. 41-55. ([http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(15\)2004_3/041-55_Geller-K.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(15)2004_3/041-55_Geller-K.pdf)); KOVÁCS IMRE: *Álom és színesztézia. Megjegyzések a Lohengrin előjátékának befogadástörténetéhez. Magyar Zene*. 54. 2. 2016. május, 151-160. (http://mzzt.hu/pdfs/mz%202016_2_151_KovacsImre.pdf). Ezek a régebbi korszakokkal foglalkozó tanulmányok üdítő kivételek.
- Noha tartalomlelemzéseket végeztek: DOUWE DRAAISMA: *Az álomszövő*. Ford. Fenyves Miklós, Gondolat, Budapest, 2107, 36-37., 46-47.; C.S. HALL - R.L. VAN DE CASTLE: *The Content Analysis of Dreams*. Appleton-Century-Crofts, New York, 1966; J.A. HOBSON - R.W. MCCARLEY: *The Brain as a Dream-state Generator. An Activation Synthesis Hypothesis of the Dream Process. American Journal of Psychiatry*, 134. 1977, 1335-1368.; ALICE ROBB: *Miért álmodunk?* Libri, Budapest, 2018, 36-37.; CALVIN HALL - WILLIAM G. DOMHOFF: *Friendliness in Dreams. Journal of Social Psychology*, 62. 2. 1964. 309.; WILLIAM G. DOMHOFF: *The Dreams of Men and Women: Patterns of Gender Similarity and Difference*. 2005. ld. https://dreams.ucsc.edu/Library/domhoff_2005c.html

* 2015. április 18-án, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Francia kapcsolat Kutatócsoport (Budapest) & RETINA International (AIAC Paris 8) által szervezett *Álmok ember* című kétnapos konferencián ezzel a címmel, de más alkotók álmokkal kapcsolatos munkáiról tartottam előadást. Ld. <https://btk.ppke.hu/karunkrol/intezetek-tanszekek/klasszikus-es-ujlatin-nyelvek-intezete/francia-tanszek/hirek/almok-ember-homme-qui-reve-experiences-des-frontieres> (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. május 24.). A konferenciakötet kiadása előkészületben van a L'Harmattan Kiadónál.

** A szöveg az *Álom a modern és kortárs művészetben* című konferencián elhangzott előadás (Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2019. június 12. (<http://www.muzeumcentrum.hu/alom-modern-es-kortars-muveszetben/>), szerkesztett, kiegészített változata.

Tanulmányom címe arra utal,⁴ hogy benne olyan kortárs alkotásokat mutatok be, amelyek szakítanak a sztereotíp művészet-álmok kapcsolattal: valamiféleképpen a *homályosság* ellen dolgoznak. Kettő közülük tárgyilagos módon foglalkozik témájával: az álombeli repüléssel, illetve az utazással kapcsolatos szorongásos álmokkal - ezek a munkák egyáltalán nem álomszerűek. A harmadiknak pedig a tudatos álmodás a témája.

A három mű nemcsak témájában, műfajában és egész karakterében tér el egymástól, hanem abban is, hogy háromféle *álmok* fogást testesítenek meg: A RANDOMROUTINES: *A Lucidok álma /Dreams on Lucids* című videó-installációja (2016) az álom irányíthatóságát, SURÁNYI NÓRA *Normális ember voltam* című filmje (2013-2019) az álom az álmodó személyiségével összefüggő jellegét veti fel, KATARINA ŠEVIĆ *The Common Dream Book* című álmogyűjtéménye (2003-) pedig azt, hogy az ébrenléti valóság szorongató elemei hogyan törnek be az álmokba. Fontos megjegyezni, hogy ezek a művek ténylegesen az álmokról szólnak, mivel sok kortárs kiállításon az álom többnyire a vágy szinonimája. A Stúdió Galériában 2016-ban rendezett *Ébredni alszom, lefeküdni kelek föl* című kiállítás

4 Valamint arra, hogy szükségünk van az álom birodalmában is a tiszta látásra, noha a goethei felszólítás a közlő végleges beszétedés elleni felkiáltás. És ne felejtjük: Hüpnosz és Thanatosz ikertestvérek. A halál után - írja SZENT ÁGOSTON 415-ben - „a testi szemek örökre lecsukódnak, de lesznek olyan szemek, amelyek majd érzékelnek. A lucidus álom Augustinus szerint tökéletes analógiával szolgál a lélek továbbélésére a testi halál után.” DRAAISMA i. m. 138.

például már a címben megfogalmazott kurátori felvetés szerint is az álomra mint a való élet metaforájára utalt egyfelől, másfelől az álom és ébrenlét ambivalens és (olykor szétbogozhatatlanul) összefonódó kapcsolatára. A kiállítás természetesen befogadott ténylegesen álomról szóló munkákat is.⁵

Azért választottam ezeket a *tárgyilagos* műveket, mert miközben szisztematikusan és sallangmentesen feltárnak és bemutatnak álmokat és álmodókat, tárgyukon keresztül mégis élénk tárják az álmok csodás világát. Teszik ezt úgy, hogy a szándékolt objektivitás és a fikció között látni hagyják a réseket: játékra hívják a nézőt, aki éber tudattal hagyja magát lenyűgözni és bevonni. De még ezen túl is számos ponton kapcsolódnak egymáshoz. Surányi és Šević tematikus válogatásai például *gyűjteményiségük* szempontjából sem szokványosak: nem egy-egy ember saját álmait tartalmazzák, és nem is pszichológusok-pszichiáterek kutatócsoportjainak szakmai gyűjtéményei. Surányi és a Randomroutines munkái filmalapúak, bár a témájuk különbözik: az előbbi a lucidus álmodásról, míg az utóbbi a repüléssel álmokról szól. Ugyanakkor mindhárom műben lényeges a szöveg szerepe, e tekintetben mintegy sorozatot alkotnak: a Randomroutines esetében egy kvázi-elbeszélés vezet a nézőt, jöllehet a vizuális hatás legalább olyan intenzitású - ha nem erősebb. Surányinál, aki filmre vette az interjúkat, a szöveg és kép szerepe kiegyensúlyozott, míg Šević csupán szövegekkel dolgozott, az *álmok* beszéléseket kinyomtatva mutatta be.

Ezek a munkák nem az *álmok* szerűséget aknázzák ki, nem akarnak elvarázsolni. Más-más módon ugyan, de több közülük van az ébrenléti, világos tudatállapothoz. Az álomszerűsége a képzőművészetben a szürrealizmus óta közmegegyezéses képi kompozíciós és formai-tartalmi tulajdonságokat értem: homályosság, epizodikusság, montázsszerűség, enigmatikus tárgykapcsolatok, bizarr, a hétköznapokban elképzelhetetlen jelentek, arányok; az éles, világos, részletes, színgazdag, kidolgozott részletek cseppfolyós, elnagyolt formák között, tág és sivár térben jelennek meg stb.

Az, hogy a művészi munka mennyiben hasonlítható az *álmok* munkához és a mű értelmezése az *álmok* fejtéshez - külön tanulmányt érdemelne.⁶ A film és az álom kapcsolatáról már összefoglaló munkák is születtek.⁷ BÁLINT KATALIN és FECSKÓ EDINA ENIKŐ⁸ tanulmányát a film és az álom pszichoanalitikus szempontú összevetéséről, több okból is érdemes felidézni. Először is: kifejtik, hogy a filmnéző, különösen, ha sötét teremben nézi a világitó képsorokat, azt ugyan tudja, hogy éppen filmet néz, mégis hasonló agyi aktivitást mutat, mint az álmodó, aki azonban csak ritkán tudja, hogy álmodik. Másodszor: azon túl, hogy rámutatnak a filmes munka és az álommunka analógiájára, valamint arra, hogy mind a film, mind az álom *vágyteljesítés*, az álomfejtés és „filmfejtés” hasonlóságát is érintik. Az álmok azért bűvölnek el, amiért a *fikciók* is - felsejlik bennük valami racionálisan megragadhatatlan igazság -, de azért is, mert hisszük, hogy kapcsolatban állnak éber életünkkel. E *kettős kötés* miatt nem unjuk meg

- Ezen a kiállításon (ld. 2. sz. jegyzet) szerepelt Katarina Šević és Surányi Nóra munkája. A recenzens persze társadalomkritikát látott a kiállításban. Ld. PÁLYI MÁRK: *Gondolatok a képtárban: Ébredni alszom, lefeküdni kelek föl. Balkon, 2016/3, 31-33.* (http://epa.oszk.hu/03000/03057/00083/pdf/EPA03057_balkon_2016_3_31-33.pdf)
- JOHN A. WALKER: *Dream-work and art-work. Leonardo*, 16. 2. 1983, 109-114. Freud teóriájának - noha sokan bírálták és cáfolták - még mindig vannak tartalékai. Pl. Sigmund Freud: *Álmokfejtés* (1900), ford. Hollós István, Budapest, Helikon, 2016; Leonardo da Vinci egy gyermeki emléke (1910), ford. Vikár György. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. - Művészeti írárok*, Filum, Budapest, 2001, 103-114; Michelangelo Mózese. Uo. 207-240.
- LAURA MARCUS: *Álom és kinematografikus tudat. Apertúra, 2006. ősz*, ld. <http://uj.apertura.hu/2006/osz/marcus-alom-es-kinematografikus-tudat/>
- BÁLINT KATALIN - FECSKÓ EDINA ENIKŐ: *Az álommetafora a pszichoanalitikus filmelméletben. Imágó, 3 (24). 2. 2013, 73-82.*, ([http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/3\(24\)2013-2/073-82_Balint-K_Fecskeo-E-E.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/3(24)2013-2/073-82_Balint-K_Fecskeo-E-E.pdf))

mások álmait sem. A hasonlóságaikban felismerjük a sajátjainkat is, miközben a különbségeik az egyedire, a megismételhetetlenre, a változatosságra, az álomvilág kimeríthetetlenlenségére mutatnak rá. A kutatások, az álmok feltérképezése, azok közhelyszerű mintázatait rajzolta ki, egyetemes álmok létezéséről pedig már régóta tudunk. Bár a jelenlegi közmegegyezés szerint az *álmok* csupán az idegek játéka, funkciója valamiféle agyi nagytakarítás; mégis elbűvöl. SZENDI GÁBOR - MICHAEL JOUVET nyomán - szellemesen, *hardware-karbantartó* szerepet tulajdonít az álomnak: töredezettség-mentesítéshez és a helyfelszabadító program beindításához hasonlóan, amely törli a felesleges töredékat a gépről - az agyból.⁹ Az agy tehát az álmodás során egyfelől törli a nappal begyűjtött, felesleges információkat, másfelől pedig kiválogatja és hosszútávú megőrzésre adja a hasznosnak tartott információkat.

Meggyőződésem, hogy a hardware-karbantartással együtt, lelki problémák megoldásában is segítenek az álmok - még ha a freudi neurológia teljességgel hamisnak bizonyult is.¹⁰ Az *elfojtás* mindazonáltal lelki tény, a freudi modell mint metafora működőképes: „Az álmok kulcsfontosságú szerepet játszanak a legfontosabb érzelmi és kognitív rendszereink működésében, hozzájárulnak az emlékek felidezéséhez, a problémamegoldás folyamatához és a lelki egészségünk megőrzéséhez. (...) felszínre hozhatják mélyen gyökerező szorongásainkat, vágyainkat, kényszeríthetnek minket, hogy szembesüljünk a nem tudatos reményeinkkel és félelmeinkkel.”¹¹ Valószínűleg az álmoknak is legalább olyan sokféle megfejtése van, mint ahány értelmezése a műalkotásoknak. Az álomfejtés és „műfejtés” analógiája termékeny lehet, amennyiben ennek révén új megismerési módokra, irányokra lehet szert tenni - például akkor, ha egy eltolt, szimbolikus sűrűtményt kell éppen kibontani. A Randomroutines, Surányi és Šević az álmokról realista protokoll szerint beszélnek, s épp ezért is érdekes, hogy munkáik mit is mondanak az álmokról.

9 SZENDI GÁBOR: *Rémálmaink. Internet Kalauz, 2002. október, 32-35.*, ld. <https://www.tenyek-tevhitek.hu/remalom.htm>

10 MICHAEL JOUVET: *Átvás és álom*. Ford. Gécseg Zsuzsa, Typotex, Budapest, 2001, 128. skk.

11 ALICE ROBB i. m. 16, 17.

Randomroutines (Kaszás Tamás és Kristóf Krisztián):

A Dream on Lucids. A lucidok álma.¹²

„Álommű az, amit a művészek álmukban csinálnak meg (...) Egész estés magyarul beszélő konfabuláció a lucidok szektájáról, melynek tagjai közös és tudatos álmukban a fél-alvajárás technikáit gyakorolják. Ez a hibrid létforma kísérlet annak a fontos kérdésnek a megoldására, hogy miért nem élünk úgy, ahogyan élni akarunk.

A meseszöveg lényege, hogy az ember úgy mesél el kitalált eseményeket, mintha azok a valóságban megtörténtek volna. Ezt a helyzetet sokan hazugságként könyvelik el, esetleg megszigrik érte az embert, ám ez hibás hozzáállás.¹³

A lucid álom elnevezést FREDERIK VAN EEDEN 1913-as álmokról szóló előadásának köszönhetjük,¹⁴ akinek magának is – 1898 és 1913 között – 352 lucid álma volt.¹⁵ A tudatos álom fontos jellemzője, hogy az álmodó irányítani tudja a figyelmét és az eseményeket.¹⁶ Gyakran a lehetetlenség érzete váltja ki (például repülés), miközben a többi körülmény reális. Élesebb, részletgazdagabb, és hiánytalanabb emléket hagy, mint a többi álom. Az álomban álomra ébredni tipikus és gyakori, hogy részben már az álomban is reflektálnak rá.¹⁷ A tudatos álmodás – amely ráadásul gyakorlással fejleszthető¹⁸ – nagyon népszerű lett: sikerrel használják a poszttraumás stressz szindróma kezelésére, de üldözéses rémálmokban is alkalmas a félelem és a démonok legyőzésére.¹⁹ Ugyanakkor nincs kapcsolatban a kreativitással és más személyiségjegyekkel.²⁰ Ha sokszor érezzük úgy, hogy

12 Kisterem, 2016. A kiállítást dokumentáló videó 62'10", ld. <https://www.youtube.com/watch?v=19NAWZaHz9Y&feature=youtu.be+%282020.+04.+05.%29>

13 Az alkotók statementjéből a Kisterem honlapján: <https://www.kisterem.hu/randomroutines-2016/>. Stáblista ugyanott.

14 FREDERIK VAN EEDEN: A Study of Dreams. *Proceedings of the Society for Psychical Research*, 26. 1913, ld. <http://www.lucidity.com/vanEeden.html>

15 DRAAISMA i. m. 116.

16 DRAAISMA i. m. 119. További jellemzői van Eeden szerint: általános jelleg: kellemes; időpont: reggel 5-8; testi állapot: kitűnő; nappali tudat álmodáskor szinte teljes; emléke felébredéskor: világos; előfordulás gyakori; utóhatás: jótékony, néha figyelmeztető. Uo.

17 Draaisma i. m. 126.

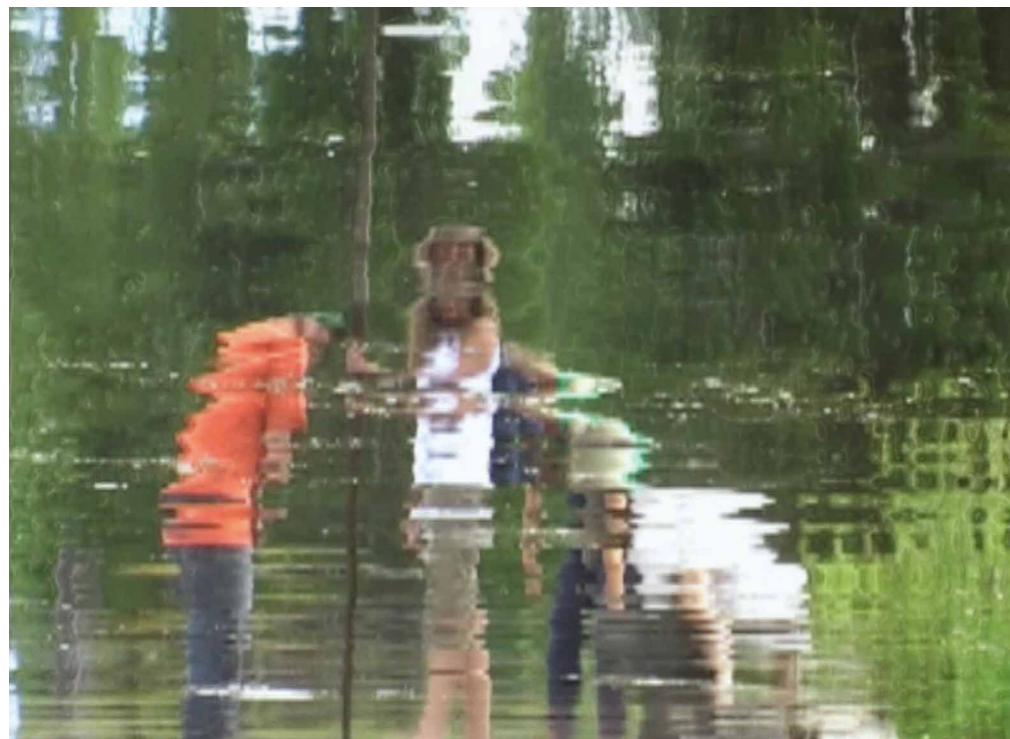
18 DRAAISMA i. m. 131.; S.P. LABERGE: Lucid dreaming as a learnable skill. A case study. *Perceptual and Motor Skills* 51. 1980, 1039-1042.

19 DRAAISMA i. m. 135.

20 DRAAISMA i. m. 133.; M. SCHREDL - D. ERLACHER: Lucid dreaming frequency and personality. *Personality and Individual Differences*, 37. 2004, 1463-1473.

Randomroutines (Kaszás Tamás és Kristóf Krisztián)

A Dream on Lucids. A lucidok álma., 2016



mi irányítjuk az eseményeket, az nyilván önbizalommal és boldogsággal tölt el, és ez talán nyomot hagy a személyiségben is.²¹ A *Dream on Lucids. A lucidok álma* című fikció témája tehát az álmok tudatos fajtája: az, amelyben az álmodó tudatában van annak, hogy álmodik.²² A videóinstallációval létrehozott *environmentben* a alkotók a mennyezetre erősített, öt tükrökből álló „csillárra” vetítették, mely így a kiállítótér falain fragmentálva tükröződött. Ezt kiegészítette a falon két kis tükrök, melyek a főszereplők hangját vizualizálták két pislákoló fényforrással. A film kb. 150 mozgó és állóképből áll, többségüket az alkotók készítették, gyűjtötték együttműködésük mintegy 10 éve alatt, egy kisebb részüket pedig e projekt céljából forgatták. A rögtönzött erdei kunyhónak berendezett sötét tér az itt-ott random megjelenő vetítéssel, és a csaknem folyamatos beszéddel *álomszerű szituációt* teremtett. A mű *szöveg-kerete* egy folyamatos párbeszéd. Arról nem esik szó, hogy kik, hol és miért beszélgetnek, de a beszédmódból úgy tűnik, mintha egy pszichológus (női hang) bírna szóra és vizsgálna egy férfit. A férfi a tudatos álmodásában szerzett tapasztalatait meséli el: A beszélgetés ideje előtt körülbelül öt évvel, barátnőjével rátaláltak „a tudatos álmodás technikáira” (3),²³ s rövid ideig egy művelődési központban ezt gyakorolták is (3-4). Végül odáig fejlesztették technikájukat, hogy közös álmot álmodtak: ugyanabba az *álomtérbe* jutottak (4).²⁴ Ott egy hang elvezette őket a tudatos álmodók közösségébe, ahova azután minden éjjel visszajártak. A tiszta, tudatos álmodók közösségében mindenki olyannyira önzonos, hogy még névre sincs szükségük (6), mivel „vágyaik őszinte tükröként manifesztálódnak” (12) – hasonlóan csodás módon, ahogy Tarkovszkij *Stalker*ében (1979) a zóna szobájában teljesülnek a vágyak. A közösség tagjai gyakorlatokat végeznek, például a víztükrökben látott tükröképet kell megmozdítani, azért, hogy az *adeptus* egyszerre két testben legyen „jelen, egyforma intenzitással” (7).

Egyik alkalommal a férfi kinyitotta a szemét, s meglátta az ágyat, amelyben alszanak, de

21 DRAAISMA i. m. 135.

22 DRAAISMA i. m. 118.

23 A számok A *Lucidok álma* szövegkönyv (pdf) oldal-számaira utalnak. Ezúton köszönöm az alkotóknak a szövegkönyvet.

24 Ahogy ez ENYEDI ILDIKÓ *Testről és Lélekről* című 2017-es filmjének két főszereplőjével is történik – akaratlanul.



Randomroutines (Kaszás Tamás és Kristóf Krisztián)
A Dream on Lucids. A lucidok álma., 2016

nem ébredt fel (6). (Így adták tudunkra a művészek, hogy klasszikus lucid álomról van szó.) Még egy álombeli performanszra is elment a pár, ahol a művész levitált. Ez önmagában nem volt meglepő, hiszen az elbeszélő is lebegve ment oda (kifejezve a repülő álomokkal való rokonságot), de azt állították, hogy a férfi a valóságban is lebegett – s ezt a felesége videófelvétele igazolja (7). Mindeközben a férfi hétköznapi éber élete elsorvadt (10). Barátnőjével gyakorolták az alvajárást is, hogy ne legyen többé „szükség alvásra (...) és felébrednünk sem kell, mert folyton éberek leszünk” (11). Bízta a tudatos álombeli, ám traumák, félelmek nélküli életben.

Egy drasztikus eset miatt azonban elbeszélőnk lassan szakított az álombeli lucid közösséggel: egy meztelen, kövér nőt (12) a lucidok kegyetlenül elűzték, amit később azzal magyaráztak, hogy „már nem tartozik a csoporthoz” (14). A kitaszított azonban más okot talált: szerinte a lucid álmodók vezetőjét a csoport projektálta a kollektív álomba, vagyis a vezetőnek nincs fizikai személyisége. Az, hogy erre a nő „rájött, már jó indok lehet a kizárására” (15). A férfi azt is elbeszéli, hogy ébren találkozott elűzött lucid társával, aki az ébrenlétkben férfi: a „gödörös”, aki egy nagypapa által elkezdett gödörben élte éber-álom-létét (12-13). Végül a férfi barátnője is elköltözik az álombeli konfliktus miatt. (14)

Az elbeszélő nézetei az álomról, illetve a tudatos álomról, a történet során radikálisan átalakultak. Kezdetben az érdekelte, „milyen összefüggések vannak az álmok és a valóság közt” (4). „Az álomban minden biztonságos” (13), igazán „bármilyen lehetséges.”



Randomroutines (Kaszás Tamás és Kristóf Krisztián)
A Dream on Lucids. A lucidok álma., 2016

mert meg akarta érteni a történetet, mivel az nem volt világos, holott a lucidok közt „elég jó a gondolatmegosztás” (14).

A párbeszédbe olykor beleavatkozik más hang is: egy „suttogó” egy-két szóval, egyszer egy mondattal. Funkciója szerint, hol segítő szándékkal a képfelismerésben: „Kő és kavics” (1), „Kalapos ember”, „Rügyek pattognak” (2); vagy a megnevezésben: „Lucidooook” (5) „A gödrös ... A gödrös” (12), „Perifériaaa, perifériaaa” (17). Másszor fegyelmező: „Ne ezt mondd!” (3), „Ne dobolj a lábaddal!” „Ismételd!” (16); esetleg bölcselkedő: „Csak az átéltnak van valóságértéke, a kigondoltnak nincs.” (16), de gunyoros is tud lenni: „Tárgynélküli viláág” (11), „Rejtőzködő piskóta” (a pszichonauta helyett, 10). És van egy „versmondó” is, aki Arany János (*Toldi*, 11) és Ady idézésével (1) a férfi felettes énjét látszik megjeleníteni.

Ironikus, hogy a csoport vezetőjének ébrenléti foglalkozása épp „aneszteziológus” (7) – legalábbis így nevezik. De ironikus az elbeszélő férfinak adott utolsó feladat is, egy kérdőív kitöltése (16), melynek rubrikái – „AMI BAJ” és „AMIT TENNI LEHET” – a filmen egy levélrezereten jelennek meg.

Az alvajárási gyakorlása törést okoz a luciditás narratívájában, mivel az a tény, hogy a lucid alvásban a legmozdulatlanabb az ember, ezt lehetetlenné teszi: rendszert a hajnali, utolsó REM-szakaszban a legnagyobb a diszkrépancia az álmodott cselekvés és a mozdulatlan test között.²⁵ A tudományos-terápiás munka *imitációja* itt felfeslik: előtűnik, kitüremkedik a fikciós jelleg. A varázslat megtörik, amint felfedi magát a kitaláció. A műben egymásba folyik dokumentáció és fikció, álom és valóság – amire a filmi elbeszélés főszereplője vágyik. Ez a fajta *álom-megszállottság* eszünkbe juttatja WIM WENDERS *A világ végéig* (1991) című filmjét, melyben a férfi főszereplő kifejleszt egy olyan eszközt, ami az álmokat rögzíti. „Az alkotás azonban alkotói ellen fordul, mert a szereplők saját álmaik rabjaivá válnak. Mindenről és mindenkiről elfeledkezve, naphosszat kicsiny monitorjukat bámulják megszállottan, amelyen számtalanszor nézik újra saját felvett álmaikat. A világ, a társ, a környezet teljesen megszűnik számukra.”²⁶

25 DRAAISMA i. m. 62., 134.

26 MAJOR RITA: *Wim Wenders: A világ végéig* (film-ajánló) *Kairoz*, 2003-04, 3. 63-65. 64., ld. <http://jelenletmuhely.hu/kairoz/Kairoz-3.pdf>

A történet tudományosság és fikció között oszcillál, a képek pedig ennek megfelelően hol illusztrációk (víztükör, gödrös), hol az elbeszélés szerves részei (az ábrák, amiket meg kell a férfinak neveznie), egyébként pedig csak szorosabb-lazább asszociatív kapcsolatban állnak mind egymással, mind a szöveggel. A legkülönbözőbb témájú képek a néző számára esetleges ritmusban és helyen jelennek meg: így igazából ránk van bízva, hogy miféle összefüggéseket teremtünk közöttük. Az álomszerűséget fokozza, hogy sötét szobában folyik a vetítés, s hogy a „film” igazából nem is látható mint film, hanem csak tükrök által szétszabdalt fragmentumokban. E térbeli szaggatottság, az érthetetlen képi összefüggések azonban – talán túlzó mivoltuk miatt – mégsem andalítanak el: inkább azonnali reflexiókra készítetnek. Jól kivehető, hogyan jönnek létre a nézhető tükröképek, az eredeti kép azonban nem látható. Az alkotók tehát nem egyszerűen egy lucidokról szóló (közvetlenül nem látható) filmet vetítettek, hanem egy *metaforikus tükörinstallációt* készítettek, ami által egyszerre kapunk páli tanítást (az éber földi élet egy fragmentált álom), platóni barlanghasznalatot a valóság megismerhetőségéről, és ebben az *álomkeretben*, mint a lucidos álmodók, tudatában is vagyunk mindennek.

Surányi Nóra: *Normális ember voltam (2013–2019)*

„...a nagymamánál párnacsatázunk, ez a valóságban is nagyon sokszor megtörtént, és miközben ütjük egymást a párnával, aközben én felemelkedek. És nemcsak én igazából, hanem az unokatestvéreim is fel tudnak emelkedni. Ők máshogyan...”

(részlet Surányi Nóra filmjéből)

Surányi Nóra filmjében (27³¹) 21 embert kérdezett arról, hogy repült-e már álmában, és ha igen, az milyen élmény volt, hogyan, milyen körülmények között történt.²⁷ A cím a 8. beszámoló kezdőmondatát idézve ironikusan implikálja a kérdést, vajon normális dolog-e az *álombeli repülés*.

A filmben szereplők álmai semmilyen lényeges vonásukban nem különböznek az ismert repülési álmoktól,²⁸ az elbeszélések realitásfokát és az elbeszélő hitelességét azonban növelik az egyéni eltérések – még akkor is, ha nem tudhatjuk, mennyire egészíti ki azokat a fantázia, és mennyire pontos az emlékezet –, az álomtudományok számára akár új esettanulmányok gyanánt árnyalhatják a képet. A művészet-értelmezés célja persze nem ez, mindazonáltal az összkép igen érdekes és változatos. A megkérdezettek közül három kivétellel mindenkinek (10 férfi és 8 nő) volt repülési álma. Kilencen legalább egyszer, heten sokszor (többször) és ketten rendszeresen repülnek (12., 17.)²⁹ vagy repültek. Leggyakrabban a természetben (erdő, mező, sziklás mediterrán, sivatagos táj fölött – tíz említés), vagy város fölött (hat esetben), kétszer a szobában – mint Goethe.³⁰ Nyolcan (rendszerint hason – előre dőlve) fekvé, öten állva és ketten ülve repülnek – ahogy általában is,³¹ és pont olyan ritkasággal egyikük (9.) ültében hátrafelé dőlve emelkedik a magasba. Kifejezetten luciditásról csak hárman³² számolnak be, ugyanakkor nyolcan irányítják az eseményeket, csak egy álmodó említi (1.), hogy ő nem irányít. Legtöbbjüknek élvezetes (8) élmény volt. „Életem legjobb emléke, ...semmi máshoz

27 A filmben összesen kétszer hangzik el a kérdés: „Álmodtál-e valaha olyat, hogy repülsz?”

Többnyire a válaszból derül ki, hogy a monologizáló interjúalany konkrét kérdésekre felel.

28 DRAAISMA i. m. 49-65.

29 A számok a filmben megszólalók sorrendjét jelzik. Köszönöm Surányi Nórának a film egy kópiáját.

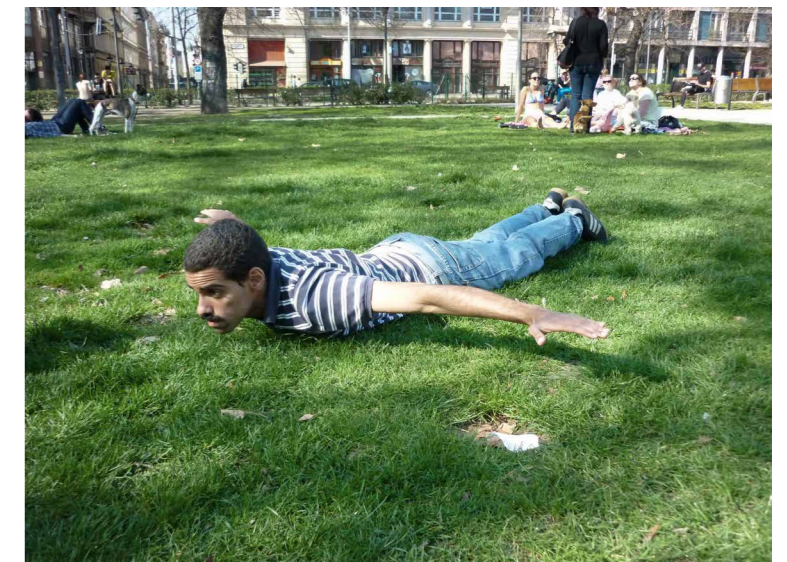
30 DRAAISMA i. m. 53.

31 DRAAISMA i. m. 53.

32 DRAAISMA szerint a tudatos és a repülési álmok közötti átfedés szembevetendő (Draaisma i. m. 62.). Nem minden lucidus álomban van repülés, de a repülések zöme lucidus. Olykor a repülés maga idézi elő a lucidusságot. (Draaisma i. m. 52., 123.) Azoknál, akik hajlamosak a lucidus álmokra, a repülés is gyakoribb: 10 lucidusból 6 repül (60%), míg 182 nem lucidus álmodóból csak 13,7% (Draaisma i. m. 62.).



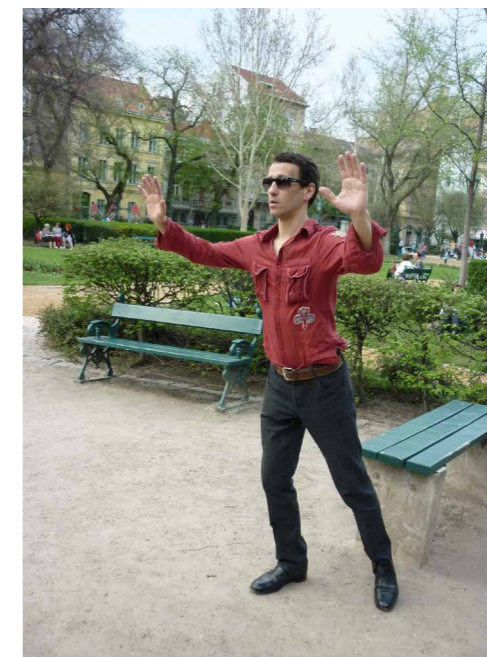
Surányi Nóra
Normális ember voltam. 1. szereplő. 2016



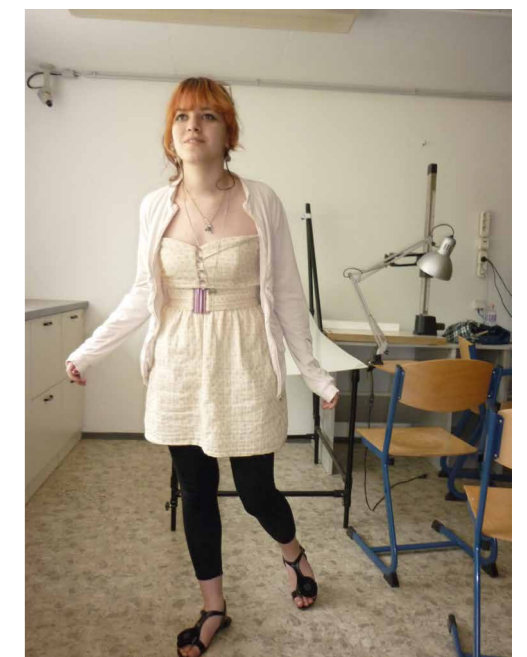
Surányi Nóra
Normális ember voltam. 3. szereplő. 2016

nem hasonlítható létélmény” (4.); „intenzív fizikai élmény, izgalmas, kellemes...” (17.) – mondják. Ketten fontosnak tartják megemlíteni, hogy nem félnek. Csak egyikük emlékezett úgy, hogy fárasztó, mint az úszás (13.) és akadt, aki (11.) traumatikus élményként számolt be róla, de ebben az esetben sem maga a repülés volt traumatikus, hanem a szituáció: ti. szűnyog volt álmában, akit a szülei le akartak csapni egy ronggyal. Négyüknek elég csak a repülésre gondolni, koncentrálni, akarni, vagy vágyni rá, hatuknál ugrásból, futásból, lendületes, egyre nagyobb léptekből lesz repülés vagy lépcsőről, dombról rugaszkodnak, ugranak el. Csupán – és ez eltér a statisztikai átlagtól – hárman nevezték meg a repülés motivációjának a veszély előli menekülést. Kivételesnek számít, hogy egyikük (10.) Aladinnal együtt szőnyegen repült (térdelve, vagy törökülésben): csak felült és már repültek is. Az is különleges, ahogy az egyik elbeszélő repülés közben önmaga tengelye körül forog, de a látvány nem forog vele (14.), és az is, hogy valaki az „ég felé zuhan” (6.) A gravitáció megszűnik az álomban (ezt említik többen is: 8., 14.), de „minden egyéb fizikai törvény szigorúan érvényben marad”.³³ Az 5. beszámoló figyelmeztet: „nem érhetsz dolgokhoz, mert lezuhansz”, a 7. pedig „kikerüli a dolgokat”. A filmen a legtöbben nagy gesztusokkal szemléltetve magyaráznak, heten be is mutatják, hogyan repültek álmukban.

A repülési álmokra sokféle magyarázat született: C.G. SELIGMAN (1924) antropológus úgy találta, hogy azt Kínától Jáváig kivétel nélkül kedvező jelnek tekintik, Zimbabwében a bakaondéknál hosszú életet,



Surányi Nóra
Normális ember voltam. 8. szereplő. 2016



Surányi Nóra
Normális ember voltam. 12. szereplő. 2016

legalább egyszer, miközben nagyon ritkák a repülési álmok. Egy 1991-es kutatás 1900 álomból 22 repülési álmot talált (1,16%).³⁸ Mások ugyan azt találták, hogy a megkérdezettek fele álmodta már, hogy repült,³⁹ de egy későbbi, 6000 fős megkérdezés eredménye 8%-os volt.⁴⁰

Surányi filmjében majdnem mindenki művész, amivel sugallja a repülési álmok kreativitással való összefüggését - legalábbis a bennfentesek számára.⁴¹ Bár a 70-es években még így gondolták, a kreativitás és az álomban történő repülés között nincs összefüggés.⁴² Igaz, akik repülnek, úgy gondolják, hogy nagyobb befolyással rendelkeznek az életük felett: annak eseményei inkább tőlük, mintsem a külső feltételektől függenek⁴³ és inkább introvertáltak, érzelmileg stabilak.⁴⁴ Egy 16 éves kutatás során, amelyben 6701 álomból 115 repülési álom fordult elő (1,72%),⁴⁵ azt figyelték meg, hogy nagy különbségek vannak a repülés módjában: a testhelyzetben, a cselekvésben, illetve abban, ami a repülést kiváltja, például egy másik személy jelenléte, s maga a lucid álmodás is hatással van a repülési álmok karakterére. A luciditást kiválthatja a lehetetlenség-érzet: „lebegek, tehát álmodom”, illetve fordítva: a lucid álomban kipróbálják, tudnak-e repülni.⁴⁶ Surányi filmje ezen a ponton kapcsolódik az előző műhöz: mivel a repülési álmok zöme lucidus, a lucid álmodók többet repülnek, mint a nem tudatos álmodók.⁴⁷

Katarina Šević: *The Common Dream Book* (2003–)

„Állok az állomáson. Nagy, fényes állomás, ismeretlen számomra. Búcsúzkodom a szüleimtől, vagy valakitől, akihez közel állok. Amíg búcsúzkodunk, elmegy a vonat a csomagjaimmal. Pánikot érzek, mert ez volt mindenem.”

(*The Common Dream book.* 7.)

„Állok az állomáson, ugyanaz az állomás, mint a többi álomban, amit a való életből nem ismerek. Amíg búcsúzkodunk (valakitől, de nem tudom pontosan kitől, kiktől), valaki elszalad a csomagjaimmal. De nem tudok utána futni, mert földbe gyökerezik a lábam, nem bírok megmozdulni. Ilyenkor mindig nagyon fáradtan ébredek, természetesen.”

(*The Common Dream book.* 7.)

„Amikor majdnem 2 éve a skóciai Aberdeenbe költöztem, heteken keresztül visszatérő álmom volt, hogy „hazaugrom”, de tudom, hogy nagyon gyorsan vissza kell utaznom Skóciába, hiszen „holnap dolgozom”. Persze az Istennek nem tudtam visszautazni...”

(*The Common Dream book.* 17.)

A harmadik mű szintén *álmogyűjtemény*, de alkotója nem repülési, hanem ellenkezőleg, a gyakori⁴⁸ *szorongásos álmokkal* foglalkozott. Šević is szisztematikus tudósként járt el, s könyvvé fűzött gyűjteményét először a Dorottya Galériában⁴⁹, majd a már említett, *Ébredni alszom, lefeküdni kelek föl* című, a Stúdió Galériában megrendezett kiállításon mutatta be 2016-ban - magyar, horvát, német és angol nyelvű szövegekkel. A *The Common Dream Book* ismeretlen elbeszélői között vannak Magyarországra (Jugoszláviából, Romániából) és Magyarországról (Amerikába, Ausztriába) menekülők, akiknek utazással kapcsolatos *álm-elbeszélései* Šević helyett beszélnek.⁵⁰

Azt tudjuk, hogy Surányi Nórának is vannak repülési álmai (ő a 20. válaszadó), azt viszont nem, hogy Kaszásnak vagy Kristófnak is van-e ilyen direkt kapcsolata a tudatos álmodáshoz, de az több, mint valószínű, hogy Katarina Šević saját élményből dolgozott. Šević Szerbiában született,⁵¹ 1999-ben már Budapesten, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen tanult, jelenleg pedig Berlinben él - maga is kétszer költözött másik országba.

A 28 szöveg 51 részre bontható: néhány esetben más jellegű szöveg szakítja meg - egészíti ki - az álom-történeteket, illetve némelyikük több álom-eseményt is tartalmaz. Az álmodó olykor - mintegy magyarázat-képpen - életének történéseit fűzi álmához (6a, 13., 19., 20., 28b)⁵² vagy kommentálja azokat (23b, 24., 29). Az alábbi események - valamennyi utazással kapcsolatos - jelennek meg az álmokban:

Az álmodó lebénul, nem tudja megoldani az előtte álló feladatot, nem tudja leküzdeni az akadályt (10x: 2a, 3, 5, 8, 10a, 10b, 14a, 15., 16b., 28a); lekési, vagy fél, hogy lekési a vonatot, repülő, buszt (6x: 2a, 4a, 4b, 7a, 12b, 23a), csomagjai, iratai nincsenek meg, eltűnnek,

48 „Beccések szerint a felnőttek 60-75%-ának vannak visszatérő álmai, melyeket általában a stressz hív elő.” ROBB i. m. 180.

49 Katarina Šević és Oravecz Tímea: PACKING-CASE - *Álmok túlélőcsomagokkal avagy túlélőcsomagok álmokkal*, Dorottya Galéria Budapest, 2000. április 25 - május 27. (<http://www.mucsnarok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=56294a0b4d732&tax>; illetve ld. még CSATLÓS JUDIT: Használati utasítás helyett. *Exindex.hu*, 2006. május 19., <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=322>) Šević installációjának része volt egy ágy és egy videó is. A pakolásos videó három variációjából egy alkalommal sikerült elérnie a vonatot - a Keleti pályaudvaron.

50 Az anoním elbeszélők között lehet Šević is.

51 Novi Sad / Újvidék, 1979. Szerbia NATO bombázása 1999. március 24-től július 12-ig tartott.

52 A számok a könyvben szereplő álmok sorszámai.

Ezúton köszönöm az alkotónak, hogy pdf-ben elküldte az angol nyelvű *álm-könyvet*.

vagy elfelejti magával vinni, ellopiják, elveszti őket (6x: 7b, 8, 14b, 14c, 18, 26); pakol, csomagol (6x: 2a, 4b, 9d, 23a); utazás előtt otthon keresgél, zaklatott, nem emlékszik (3x: 12a, 21, 22); éppen utazik és pánikban van (2x: vonaton 5, repülőtéren 27); nem utazhat, mert tiltva van (2x: 6b, 17); szorong, hogy csomagja túlsúlyos lesz (9c), hogy haza kell utaznia (25); stresszes, hogy munkahelyét befejezetlen munkával hagyta ott (28c); elhagyandó műterme kísértetiesé válik (9a); utazás szagot érez (9b); pogrom elől pincébe bújik (11); szárnya volt, amivel repülnie kellett volna, de nem mert (24). Egyszer bejárja a világot (2b); jó emberekkel találkozik (16a), megérkezik Utópiába a gurujával (16c).

A sort végignézve feltűnik, hogy a tipikusan szorongásos álmok között csak három kellemes található.

Az utazás, az otthon végleges elhagyása traumatikus esemény, kiváltképp akkor, ha menekülni kell. Az álom pedig - különösen a tudatos⁵³ - lehet *traumafeldolgozás*.⁵⁴ A vonat lekésése, a tehetetlenség tipikusan szorongásos álmok - a vizsgával,⁵⁵ fogvesztéssel és meztelenül a nyilvánosság előtt történő megjelenéssel együtt. A szorongásos és rémálmok

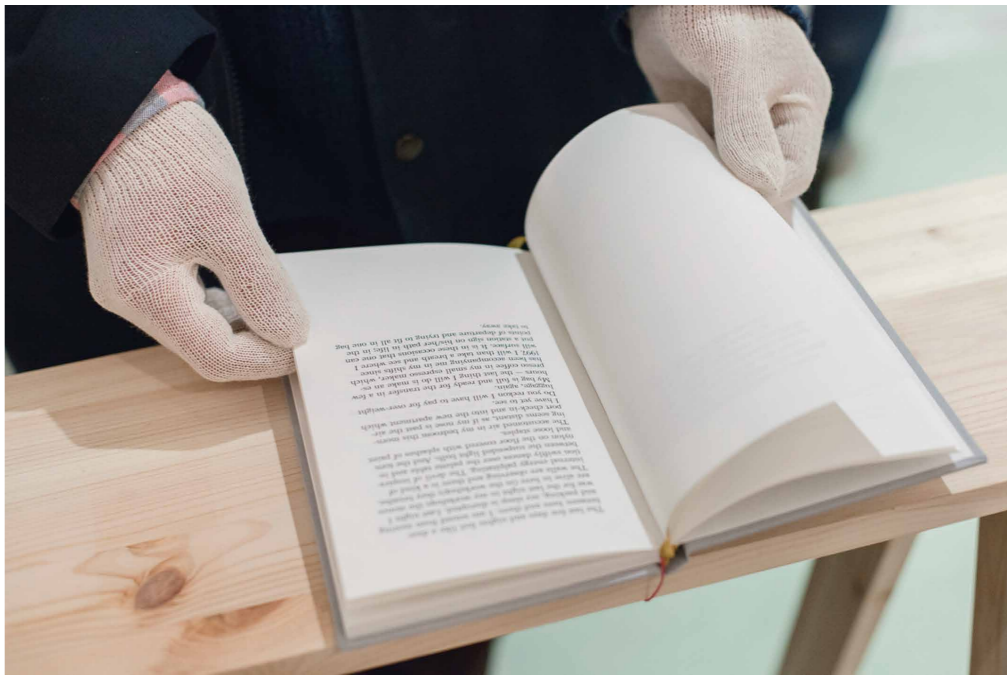
elmúlnak, miután az élethelyzet megoldódik.⁵⁶ Ilyenre példa Šević könyvében is van: „Álomban otthon voltam kőbányai házunkban, s akartam külföldre menni, de nem lehetett. Ez a tudat annyira felizgatott, hogy ezen álom után mindig felébredtem és sokáig nem tudtam tovább aludni. Ma már ötven éve élek külföldön és ez az álom régóta nem kísért” (6.). Ehhez hasonló a 28. és 29. álmodó beszámolója is. Talán Katarina Šević munkája is egy ilyen, mások (és saját) álmain keresztül történő feldolgozás:

53 DRAAISMA i. m. 135.; ADHIP RAWAL: Could one day heal the mind by taking control of our dreams? *Conversation*, 2016. július 14., ld. <https://theconversation.com/could-we-one-day-heal-the-mind-by-taking-control-of-our-dreams-60886>; ROBB i. m. 241.

54 „A fenyegetettség szimulációs elmélet szerint... hogy kockázatmentes környezetben dolgozhassuk fel a szorongásainkat, a féltelmeinket, felkészülhessünk a stresszes helyzetekre és megbirkózhassunk a gyászszal és a traumákkal.” ROBB i. m. 124., 126. Egy másik kutatás szerint a szorongás nincs kapcsolatban az *álm-tartalommal*: 30 egészséges nő 2-3 hetes periódusban álmodott 502 álmát vizsgálták (agresszív interakció, pech, hibák témára kerestek rá). Csak az álm-elbeszélés hossza korrelált szignifikánsan a szorongással. IRINA DEMACHEVA - ANTONIO ZADRA: Dream content and its relationship to trait anxiety. *International Journal of Dream Research*, 12. 2. 2019, 1-7.

55 DRAAISMA i. m. 77-88. A vizsgálmok segítenek állni a stresszt. DRAAISMA i. m. 82. Hivatkozása: S. G. FREEDMAN: Dreamed you didn't study? Be proud, you meritocrat. *The New York Times*, 2004. szeptember 8.

56 ROBB i. m. 180, 208.



Katarina Šević
The Common Dream Book, (2003–)



Katarina Šević
The Common Dream Book, (2003–)

azáltal, hogy dolgozik velük, tudatos reflexió tárgyává teszi azokat. Katarina Šević, Surányi Nóra és a Randomroutines elemzett, álommal foglalkozó alkotásai álom és művészet kapcsolatának új összefüggéseit mutatják be: az egyik mű a témájával, a lucid álmodással, a másik kettő pedig szisztematikus, feltáró jellegével. Ekképp a sztereotipikus, ködös látomásként kezelt álommal szemben egy tisztább, tudatosabb kép, megközelítésmód lehetőségét nyújtják.

Elvágódás oda, ahol éppen vagyunk

Révész László László mozgóképes munkássága az ábrázolás tükrében

RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ filmjeit, videóit nézve az az érzésem, hogy ezek a munkák leginkább a festészetten keresztül közelíthetők meg, amennyiben a festészet egyik alapvető kérdése az *ábrázolás*; az ábrázolás mikéntje, egyáltalán: lehetséges, vagy lehetetlen volta. Révész a festészet leképezéshez használt eszközeit kellékként vonultatja fel filmjeiben (sőt, már performanszaiban is) nem rendeltetésszerűen, inkább csak *jelként* alkalmazva azokat.

A láttatás nyilvánvaló eszköze a festészetben a geometria, a perspektíva, amivel feltérképezzük és két dimenzióra vetítjük a körülöttünk lévő teret. Révész videóin és filmjein egész tárháza jelenik meg a rövidüléseknek, perspektivikus ábráknak és modelleknek (*Egy régi maszkeória újraéledése*, 1989; *Nem titok*, 1990; *Ismeretlen remekmű*, 1992–1993; *Academic Perspective*, 2008), mint ahogy festészetének is gyakori, visszatérő eleme a látógúla, mely ALBERTI szerint a térbeli ábrázolás alapja, de Révésznel csak a légüres térbe kivetítve, legfeljebb egy szereplő nézésének irányát mutatta jelenik meg. A festmény ablak a világra, írja ugyancsak Alberti, amikor a perspektíváról beszél, de a festészet eredete kapcsán mégis inkább tükörként említi: „A költők állítása szerint a virággá változott Narcissus volt a festészet feltalálója; (...) Mit mondasz, mi egyéb a festészet, mint magunkhoz ölelni a forrás vizének tükrét?”¹

A láttatás eszközeiként alapvető motívumok Révész László László mozgóképes munkáiban a *tükröződés* és a *tükrökép*, valamint ebből kiindulva az *ismétlődés* és az *azonosság* fogalmai is. A tükörben minden megfordul, talán így kapcsolható a legkönnyebben ide a filmjeiben gyakran látható forgó mozgás, mint valaminek a több oldalról való megmutatása. A forgó mozgással bemutatott mozdulatlan figura a maga módján nem is álló, de nem is mozgókép. Mintha egy szobrot járnánk körül, mintha egy adott pillanatban megállítanánk az időt, hogy az előttünk álló jelenetet minden irányból vizsgálva, objektíven kívülről nézve közvetíthessük. Révész

a *forgáshoz* a szédülés, és a transz élményét asszociálja, amikor saját érzékelésünkre kívülről látunk rá.

A *doppelgänger*, a tőlünk független képmás is gyakori kelléke Révész László László műveinek. Ez is egyfajta tükröződés, egy önálló életre kelt, kívülről látott test.

Ide kapcsolva érdekes, hogy Révész László László, akinek neve is ezt a kettősséget képviseli: a második Lászlót a híres magyar médiumra, LÁSZLÓ LÁSZLÓRA utalva vette fel, akinek ekto plazmájáról, amit szellemi koncentráció révén hozott létre, kiderült, hogy libazsír és textil keveréke.² Ennek kapcsán a *csaló*, a *csalás* fogalmai is megjelennek a sorok között, ami szintén közös jellemzője az ábrázolás által hamis valóságérzetet nyújtó műfajoknak.

Az ábrázolhatóság és közvetíthetőség lehetőségeiről szól BALZAC emblematikus elbeszélése *Az ismeretlen remekmű*,³ vagyis

2 EVA SCHMIDT: Révész László László és a megszábadítás művészete / László László Révész and the Art of Unfettering / László László Révész und die Kunst des Entfesseln. in: *Révész László László* (kiállítás katalógus), Az István Király Múzeum közleményei / Bulletin du Musée Roi Saint Etienne D. sorozat 199. szám / Serie D. No. 199, szerk. Kovács Péter, ford. Király Edit, Szántó Tamás, Bárány Ferenc, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990, 1-3., 3-5, 5-8.
3 HONORÉ DE BALZAC: *Az ismeretlen remekmű*. (1831), Ford. Réz Ádám, Magyar Helikon, Budapest, 1977. ld. még: <https://mek.oszk.hu/03900/03965/03965.htm#4> (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. május 24.)

1 LEON BATTISTA ALBERTI: *A festészetéről (Della Pittura)*, 1436). Ford. Hajnóczi Gábor, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 93.

ahogyan Révész László László olvassa.⁴ Itt ugyanis nem a kisregény feldolgozásáról van szó, inkább az *olvasás és átélés* élményéről. Révész nem a szereplőkön, a történeten, a kor ábrázolásán gondolkodott el, ezek csak jelzésszerűen léteznek, hogy eleget tegyenek az „elvárásoknak”.⁵ Leginkább az foglalkoztatta, ami az írás témája is, a közvetíthetőség, az ábrázolhatóság elérhetetlen volta, a művészi közvetítésen keresztül való *megértés*, az átélés és önmagunk megértetésének lehetetlensége.

„Hátha követ valaki. Hátha az, ahogy én mozogok ebben a parkban, az valaki számára látvány. Így az, amit én látok, valaki más látványának a része. Mert azt is látja, hogy én látok valamit. Hogyan lehet belekomponálni azt a látványba, hogy a látványban az is benne van, aki lát. Olyan ez, mint más szemével látni önmagammat. Például a szerelmes nézése, ahogyan azt nézi, amit én nézek, de közben az én szememen keresztül látja. Miközben azt nézi, amit én, engem lát. Csak tudnám valójában mit lát ilyenkor. Bárcsak tudnék festeni egy tájat, amelyet az hat át, hogy ő szerelmesen követi, amit én nézek. Talán nem lehet, talán a festészet erre képtelen.”⁶

4 RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ: *Az ismeretlen remekmű*, 1993, BBS-FMS, Beta, '26

5 „A kiállító művészpárosnál ez azonban már jóval több, mint a fenmaradásukat biztosító stratégia, náluk már stílusformáló felismerés, és valamely új, nem ismert megindulást kiváltó láthatatlan közlemény. Ami náluk látható, az az 'elvárásokra' hivatkozik, azoknak próbál eleget tenni. Ami elkészül, azok úgy is néznek ki: mint az 'elvárások!'.” Erdély Miklós: „Meglesz, Főnök!” In: ERDÉLY MIKLÓS: *Művészeti Írások*. Szerk. PETERNÁK MIKLÓS és HAJDU ISTVÁN, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 117.

6 *Az ismeretlen remekmű*, 1993, BORA GÁBOR szövege

Nem ez az egyetlen eset, hogy ez a kérdés merül fel Révész filmes munkásságában. A fent idézett gondolatmenet szóról szóra követhetné a *Moonshadowwalk* című videót (2000)⁷ is. Itt is egy fiatalember sétál, akinek sziluettjében az általa látott, illetve inkább a mögötte kitalált képet követhetjük, némi eltolódással. Hasonló, sőt a *Moonshadowwalkot* megelőző kísérlet a *Sinus* (1998–2000) című videó,⁸ ahol egy szinusz görbe mentén, illetve hullámvölgyeiben kísérhetjük figyelemmel egy hajónak a hullámmzó vízen megtett útját az utána forduló kamera szemszögéből. Bár a mozgások iránya folytonos és szabályos, mégis, a folyamatos hullámmzás és az elmozdulások egymáshoz képesti töredékessége és viszonylagossága miatt nehezen lekövethetőek. Hasonló eltévedt helyzetbe kerül a néző a *Fan* (2004–2005) esetében.⁹ Hamar rájövünk, hogy nem egyszerű tükröződésről van szó, de az is kiderül, hogy mégsem egymástól független képeket látunk. A videót végigjártva derül ki, azért nem ismertük fel a tér tükrözését, mert ez egy időbeli tükrözéssel „párhuzamosan” következett be. Az *Ismeretlen remekmű* fent idézett szövege után egy láthatatlan szereplő sóprúval sópri le a kockakövekről az ábrázolás útjában álló *másik* valóságot, a film mint matéria anyagi valóságát jelképező szemcséket.

A látás és láttatás közötti eltolódásra, az élet megélése és ábrázolása közötti választás kényszerűségére vonatkoznak a film dialógusai is. Erről beszél a fiatal Poussin szerelme, aki nem engedi többé, hogy a festő lefesse, mert a szeme olyankor nem mond semmit: őt nézi, de nem rá gondol. A másik festőt mestere azzal bírálja, hogy bár mindent pontosan megrajzolt, mégsem élők az alakjai. A mester remekműve azonban, bár saját meglátása szerint egy lélegző, élő alak megjelenítését a tökélyre vitte, mégsem látható mások számára. Miközben beszél, lassan, szinte spontánnak tűnő mozgással forogni kezd saját tengelye körül. A háttérben megjelenő épületek perspektivikus ábrái is forognak és ismétlődnek, egyfajta külső viszonyrendszert érzékeltetve, mely lehet a szerkesztés és a nézőpontok jelzése, de utalhat a mester és tanítvány, ábrázoló és ábrázolt, mű és befogadó, élet és művészet bonyolult viszonyrendszereire az univerzum mozgásának költői képén keresztül.

NICOLAS POUSSIN, aki kompozíciós vázlataihoz apró viaszfigurákkal berendezett doboz színháztereket épített, a makettezés és modellezés nagymestereként személy szerint is fontos lehet Révésznek,¹⁰ miközben

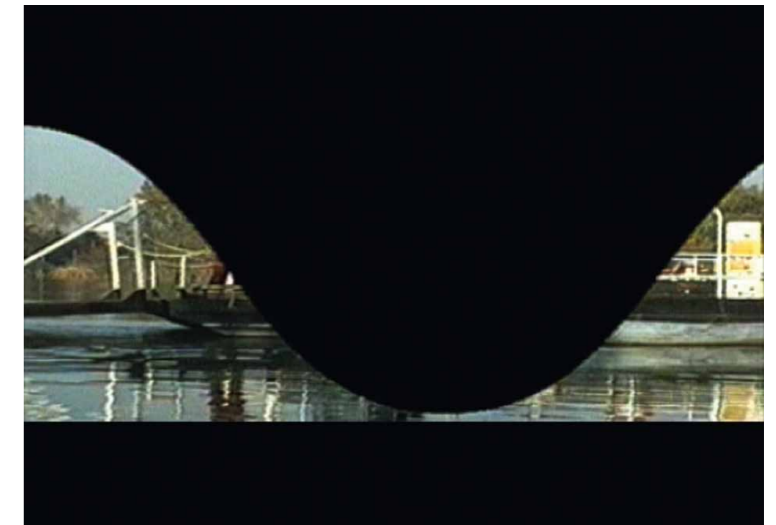
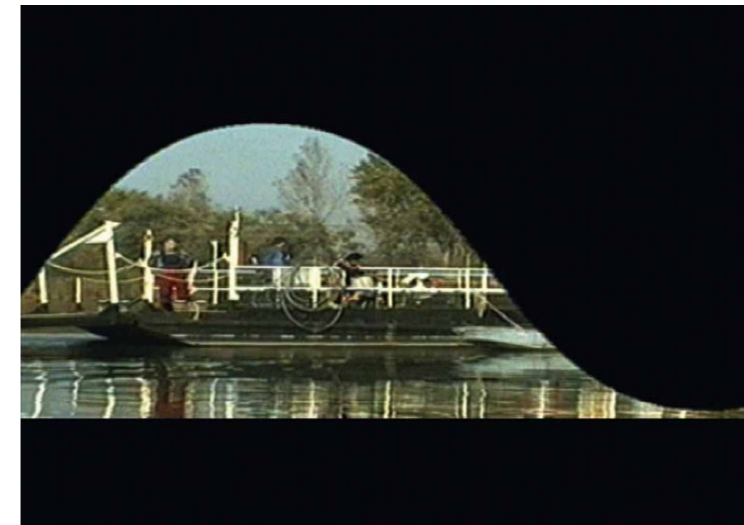
7 *Moonshadowwalk*, 2000–2002, Cperu, DV, '4

8 *Sinus*, 1998–2000, Cperu, SpBeta, '5

9 *Fan*, 2004–2005, Cperu, DVD, '3

10 Bár BALZAC az elbeszélés mindhárom festő szereplőjét – NICOLAS POUSSIN, FRANÇOIS PORBUS, FRENHOFER mester – megnevezi, Révész filmjében csak Poussin neve hangzik el.

Révész László László
Sinus, 1998–2000





Révész László László
SAN, 1997

ebben a történetben saját személyében is modellezi a viszonyrendszerek és hierarchiák körforgását. Történetünk akkor játszódik, amikor még ő ment fel remegve, tanácsra és bírálatra várva egy nagy mester lépcsőjén, és nem akkor, amikor az ő hagyatékából már kibontakozott a 19. századi akadémikus festészet, a művészeti akadémia, melynek lépcsőin most ő szalad fel képzeletbeli időhurkot képezve.¹¹

Hasonló viszonyrendszerek jellemzik a bonyolult szerkezetű SAN (1997) videót¹² is. Nem körforgást láthatunk; a kamera köríveken forog ugyan, de az útjába kerülő alakok hatására irányt változtat, hogy hozzájuk képest a megfelelő szögéből, a megfelelő viszonyban vehesse fel az alájuk rendelődő alakokat. A SAN kifejezés egy adu nélküli bridzs játékra utal, ahol csak a lapok hierarchiája számít. A lapokat itt hétköznapi tevékenységeket végző emberek helyettesítik, akik mindig egymással szemben, párban ülnek. Tükrözik egymás tevékenységét. Kettőjük között, középen, hierarchiájuknak alárendelve, megjelenik a következő páros, 90 fokkal elmozdítva. A kamera őket is megközelíti egy félkörös mozdulattal és az előbbi helyzet és nézőpont ismétlődik. A videó nézője a sokféle mozgás és fordulás hatására elszedülve elveszíti orientációját, az installációban viszont egy asztallapon megjelenik a helyzet térképe. Révész itt VERMEER térképeit idézi, és az előttük álló alakokat. A térkép előtt most a valódi néző áll, s így valószínűleg részt vesz egy Vermeert modellező szituációban.

Ábrázolom azt, amit az engem néző képzel, hogy én látom, vagy „(...) egy kitalált figura talált ki, fikció vagyok a fikcióban. (...) De mit kezdjek a harmadikkal? Ő olyan, mint én: létező és kitalál, mint ahogy én kitalálom őt. Ha engem valaki kitalált, akkor lennie kell valakinek, aki őt kitalálta. Valakinek, aki nem kitalált.”¹³ E köré a körforgás köré szerveződik a *Nem titok* című film. Leírva nem csak rímelt az *Ismeretlen remekmű* kezdő monológjára, és a SAN térbeli mozgásban és síkban is ábrázolt hierarchia

11 Révész László László a Magyar Képzőművészeti Egyetem lépcsőházában és egyik műtermében forgatta ezt a jelenetet.

12 SAN, 1997, SpBeta, '9

13 *Nem titok*, 1990-1991, 16mm, '27, BBS (BORA GÁBOR szövege)

modelljére, de kicsit úgy hat, mint MAYA DEREN három önmaga,¹⁴ amint egy reggeliző asztal körül ülnek. A kérdés, melyikük felderítésére indul, belépve saját múltjába, emlékeinek világába, hogy kik vagyunk és honnan jöttünk, egy egyre bizonytalanabbá váló világban, melyet a filmen kívüli valóság, a rendszerváltás utáni év kontextualizál.

A világ megszokott viszonyrendszere a valóságban is eltűnik. Az ideológiákkal együtt jelentésüket veszítik a nagy globális terek, az egyén számára a hangsúly a kicsire és személyesre tevődik. Ezt a talajtvesztett helyzetet Révész saját életében is egy életszakasz váltáson, személyes elbizonytalanodáson és válsághelyzeten keresztül nézi. A gyermekkori helyszínnek, a világos, egyszerű terek felkutatásával próbálkozik, melyekben a szemlélő eredeti állapotába visszatérni már képtelen. A cím: *Nem titok* többszörösen és forogva tűnik fel a film elején, geometrikus, meghatározhatatlan térérzetű ábrák kíséretében. A következő jelenetben egy falusi utca szinte neorealisztikus képét látjuk, melyet csak a kamera torzításai törnek meg időnként. Monológot hallunk, a szereplő,¹⁵ a fikció a fikcióban azt állítja, hogy léte egy elképzelt szituáció másolata, leképezett képzet. Elvágyódik oda, ahol valójában van, de ez a valóság már nem ugyanaz. Ezt a múltat már végérvényesen megváltoztatta a jelen, ahogy GILLES DELEUZE *időkristályának* alapján képzelhetnénk. A (platóni) barlangba menekülne, ahol mindent csak árnyjátékként láthat. A kapaszkodókat kereső, bolyongó és hazatérő fiú szalonnázik apjával, nézi a szülői ház takarítását, majd mielőtt elaludna, gondosan számba veszi a szoba sarkait, az utolsó biztonságos viszonyítási pontokat. Az *álmajelenet*, a mentális utazás egy könyv lapozgatásával kezdődik, melynek minden lapja ugyanaz, majd az ismétlődés tükröződésnek, az előre haladó mozgás megfordulásának és újratükröződésnek ad helyet, az orientáció teljes elvesztéséig. A valóság itt összeolvad a fikcióval, az aktuális és virtuális síkok egymásba csúsznak. Álmában a fiú egy barlangban jár, ahol gyermekkori játéka, majd egy, talán az apai jelenlétre utaló óriási ing (gyakori szereplője Böröcz és Révész performanszainak) egy éjszakai

14 MAYA DEREN: *Meshes of the Afternoon*, 1943

15 Az illúziót mégis megzavarja, hogy a férfi szereplő gondolatait PSOTA IRÉN hangján halljuk.

bár, egy lány és az apa arca idéződnék fel. Kisfiúként egy pap kártyajátékát nézi, végül a szereplő, immáron újra felnőttként, egy szakadék szélén üvegből vizet iszik. Az üveg lezuhan és kiesik a barlang kijáratán a valóságba. A lezáró jelenetben színdarabként, vagy inkább performanszként¹⁶ római katonajelmezes férfiak kirúszozzák egymást és oszlopokat pakolnak egy színpadon. Egy másik, egyszerűbb és hétköznapiabb álom az utazó fiú álma a *Dreamcatcher*ben (2009).¹⁷ A helyzet egy vonatútra hasonlít, az álom és ébrenlét közötti bizonytalan állapotban lebegve, bár nem igazi vonatablakon beszűrődő fényeket, hanem egy forgó, sárga lámpa villanásait látjuk. Felváltva villan fel egy geometrikus háló, a natív amerikai kultúra védelmező álmofogója, és egy nő alig kivehető gyorsasággal feltűnő és eltűnő képe. A nő, kezében késsel, fenyegetően jelenik meg, de csak egyetlen pillanatra, ütészzerű hang kíséretében. A videó szerkezete is körben forogva ismétlődő. Az álmódó az álmát kergeti, a háló megjelenése pedig újra és újra megszakítja, és a lámpa valós forgó mozgásának ciklusába vezeti vissza a folyamatot. A *Prágai diák* (1991)¹⁸ tulajdonképpen PAUL WEGENER a címben is megidézt, 1915-ös

16 Révész itt a Böröcz-Révész: *Nitty Gritty* performansz (1985) videófelvételét használta fel.
17 *Dreamcatcher*, 2009, Cperu, DVD, '5
18 *Prágai diák*, 1991, BBS, 16 mm, 26'

munkájához hasonlóan igazi némafilm. Németül készült, de a kezdő feliratban a szerző felszólítja a nézőt, hogy ne törődjön vele, ha nem érti, tekintse a beszédet zajnak. A filmet jelenetenként feliratok tagolják, amelyek leírják a beszélgetések témáját és hangulatát, így a tényleges dialógust valóban jelzésszerűvé teszik. A Prágába érkező diák úgy dönt, hogy reggelig kocsmákban tölti az időt, s minden kocsmában, ahová betér, ugyanazzal a két lánnyal találkozik. Ők egymásra is kísértetiesen hasonlítanak, akár egymás tükörképeinek is tűnhetnek. A nők minden kocsmában megszólítják, ismerni vélik a diákot. Megkérdezik tőle, hogy megtalálta-e a lányt, akit keresett – akinek leírása egyébként rájuk illik. Azzal vádolják, hogy borzalmas bűnügyi történeteket mesélt, amiket ők nem akartak hallani. Nem létező verseire hivatkozva arról is faggatják, hogy mi fontosabb: a büntetőjog, vagy az irodalomtörténet. A következő helyen vállatást játszanak el egy felügyelőre váva, majd egy újabb kocsmában színdarab-részleteket adnak elő. Mindeközben a kamera sötét háttérű képeken lassú, folyamatos forgó mozgásokkal ábrázolja az először háromszög formában elrendezett, majd különböző térvizonyokba kerülő szereplőket. Mintha mozdulatlan alakokat látnánk egy forgószínpadon, mintha bábokat járnánk körül és döntenénk egymásnak. Néha egy-egy figura, néha az asztal a középpont, de van, hogy a távolság köztük akkorára nő, hogy szinte csak átúsznak, vagy átsétálnak a kép egyik pontjából a másikba. A filmet Révész László László fényképezte, és nagy hatással volt rá ALAIN RESNAIS *Tavaly Marienbadban* (1961) című alkotásának híres, a nézőt elbizonytalanító narratívája, különösen pedig SACHA VIERNY operatőri munkája, az állandó lassúsággal haladó kamera, ami látszólag a bábszerű szereplőktől független, folyamatos és befolyásolhatatlan mozgást végez. A kép időnkénti kimerevítése a szereplők mozdulatlanságához hasonló, mégis más hatású.

A szereplők valós párbeszéde esetleges, szájmozgásuk szándékosan, látványosan nem illeszkedik a rögzített dialógushoz, így még bizonytalanabbá, szinte egy külön zenei réteggé téve azt. A feliratok sorában a beszélgetésrészletek között kétszer egymás után is ezt olvashatjuk: „A csillagvilág,

Révész László László
Prágai diák, 1991



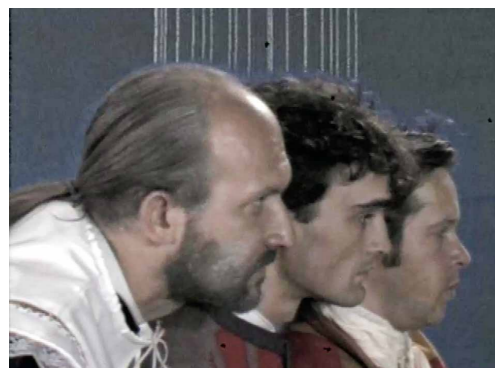


Révész László László
Nem titok, 1990

a galaktikus idő, a csillagászati perspektíva kérdése”. A kétszeres megjelenést a háromszögbe rendezett szereplők körül forgó kamera és a forgó asztal képe választja el, egyben ezek a jelenségek kötik a *Prágai diákok* az *Ismeretlen remekmű*, a *SAN*, a *Nem titok* és a *Bepörgés* forgásaihoz. A film második felében kameraeffektusok is megjelennek és egy ponton ugyanannak a nőnek az arca háromszorozódik meg, és forog körbe, már nem a térben, hanem a kamera előtti síkon. Zárórakor, az utolsó kocsmában a két pincérnő fényözönnel űzi el a vendéget, az egyik jó éjszakát, a másik jó reggelt kíván. A dialógus továbbra is folytonos, a lányok és a diák arca folyamatosan ki- és beúszik a képből.

Hajnalban a diák beérte a hasonmását, egy tócsában meglátja a tükörképét, ami életre kel, tudatja a felirat. Wegener filmjének Faust-szerű történetében a diák hasonmását egy varázsló hívja elő a tükörből. A hasonmás a diák vetélytársává válik az udvarlásban, majd rajta keresztül saját magát

Révész László László
Ismeretlen remekmű, 1990



öli meg egy párbajban, csak így tudva megszabadulni az ördögi szerződéstől. Révész története ezzel lelepleződni látszik, hiszen a hasonmás lehetett, aki mindig egy lépéssel előtte járt, és teremtette meg a helyzeteket, melyekbe a diák beleszóppent. „Tükörkép az aktuális szereplőhöz képest, de aktuális a tüköriben, amely a szereplőnek már csak az egyszerű virtualitást hagyja meg, és kitolja őt a képből.”¹⁹

Révész itt újabb szintre is emeli az *azonosság* kérdését. A megelevenedő tükörkép ugyanis maga a művész, aki olyan természetességgel jelenik meg a képben, mintha a kamera észre se venné, hogy nem az öltönyös és szoborszerűen rezzenéstelen arcú, magas és elegáns JÓSVAI PÉTER, hanem Révész László Lászlót látja, amint fáradtan dörzsöli szemeit a hosszú éjszakázás után. Ki tehát a doppelgänger? A költői ént játszó színész már csak szerep. Ő az ábrázolás, aki a valósággal csak nagyon távoli hasonlóságot mutat. Más szavakkal tehát, Révész a pocsolóyából megelevenedő hasonmás, egy kitalált figura találta ki őt: fikció a fikcióban, aki nem más, mint a valóságos létező.

¹⁹ Deleuze ezt a gondolatot JOSEPH LOSEY *A Szolga* (1963) című filmje kapcsán fogalmazza meg, de szó szerint illik erre a szituációra is. Annál inkább, mert a kamera lassú svenkeléssel keresi meg a térben hol a színészt, hol Révészt, akik mintha ténylegesen „kitolnák” egymást a képből. GILLES DELEUZE: *Az idő-kép* Film 2. Ford. KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT, Budapest, Palatinus, 2008, 86.

KOZÁK CSABA

Boltozat

Képpraxisok 2. Alexander Gyenes: *Boltozat*

Műcsarnok#Box, Budapest

2019. december 14 – 2020. február 9.*

Úgy kétszáz méternyi távolságból, a Szépművészeti Múzeum lépcsőin állva, hibátlanul el tudom olvasni a Műcsarnok portikusának korinthoszi oszlopai közé lógatott molinókat, melyeken az intézményben kiállított művészek nevei futnak. Ugyanakkor a Dózsa György úti oldalbejárat feletti reklámfelületen alig látható a művész - ALEXANDER GYENES - függőlegesen pozícionált neve. Ez baj. Viszont érdemes a csigalépcsőn letekergetni az alagsorba, mert ez a három szobányi tárlat nem másodosztályú. A kiállítótér előtt az *Uraniborg titka*, 2019 kétnyelvű videóból és a falra kasírozott életrajzból megtudhatjuk, hogy a biokémikusként dolgozó képzőművész a született-tanult-kiállított-lakott útvonalát Leningrád, Budapest, Heidelberg és San Francisco városain keresztül tette meg. Egyéni és csoportos bemutatkozásait már az 1980-as évek közepétől jegyzi; míg itthon a Fiatal Képzőművészek Klubja, a NA-NE Galéria, a Képzőművészeti Egyetem és a Műcsarnok termeiben állíthatott ki, a németországi nagyvárosokon túl az Egyesült Államokbeli Don Soker Galéria¹ adott többször is otthont műveinek. Az utóbbi érdekessége, hogy a galériással a jelen folyóirat negyed évszázaddal ezelőtt készített egy interjút², melyben Don Soker már akkor úgy jellemezte Gyenes munkáit, mint aki „képzőművészeti tudománnyal foglalkozik”. A kozmológia, az asztronómia és az asztrofizika bűvöletében élő művész erős felütéssel indítja a tárlatot. A két évvel ezelőtt felfedezett, földimogyoró alakú égitestről megtudjuk, hogy a fotón szereplő távoli, mesterséges objektum neve eredetileg ugyan *Ultima Thule*³ volt, de azt a NASA - negatív kulturális asszociációkra hivatkozva - *Arrokothra*⁴ változtatta. Tudnunk kell, hogy a kifejezést ugyan már a görög és a latin irodalom is használta, de utoljára a náci okkultisták nevezték

¹ <http://www.donsokergallery.com/>

² Kaliforniai galériásdi, Kaliforniai galériásdi. DON SOKERrel beszélget Kozák Csaba, *Balron*, Budapest, 1994/7, 32-34.

³ „A világ vége”, az ókorban ismert legészakibb föld elnevezése.

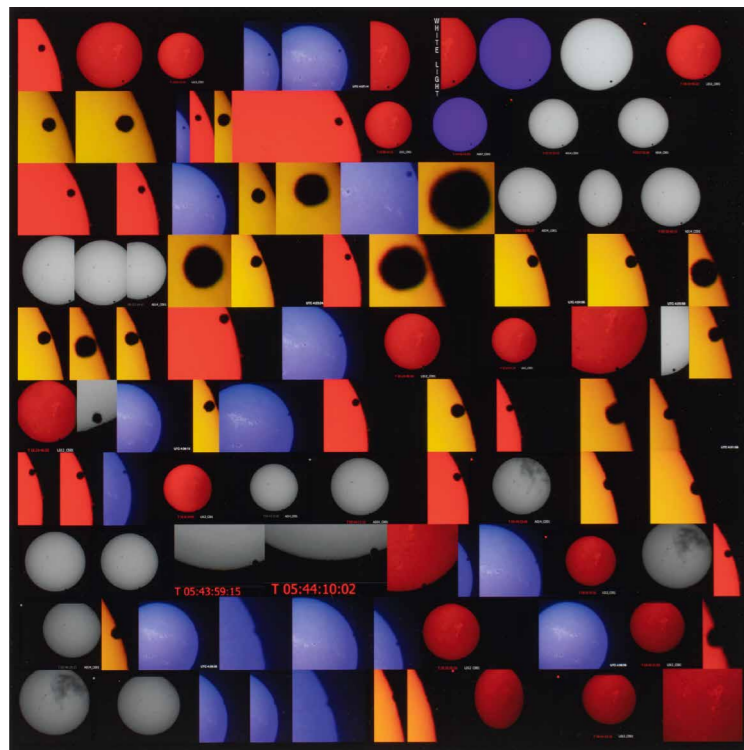
⁴ A szó a Powhatan indián törzs nyelvén eget jelent.

* <http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=sadyEuHgNoFs8u2VmW1uD6>

így az árja faj feltételezett származási helyét. Az amerikai Nemzeti Repülési és Űrhajózási Hivatal döntésével meglegedve lépek be az első terembe.

Sok a szöveg. Sajnos kötelezően túl sok információs tábla van a falakon, hiszen háttértörténet is jár a nézőnek. Viszont a munkák feszes ütemezése - ami a művészen kívül SZERDAHELYI JÚLIA kurátori munkáját is dicséri -, a két- és háromdimenziós munkák adagolása, a falakon, a posztamenseken és az üvegtárolókban elhelyezett anyag ritmizáló változatossága biztosítja a látogatót arról, hogy látnivaló is akad bőven. A tárlaton bemutatott munkák több csillagászati esemény köré csoportosíthatók, melyeket az univerzum rejtélyeit földolgozó könyvek, dokumentumok, grafikák, kisplasztikák, talált tárgyak, fa objektok, monotípiák, digitális fotópríntek és videómunkák segítségével próbálunk megérteni.

FÉNYI GYULA (1845-1927) jezsuita csillagász több évtizeden keresztül rögzítette Nap-megfigyeléseit, melyeket könyvekben dokumentált. Ezekből egy kiselejtezett, még felvágatlan példányt talált Gyenes San Francisco egyik antikváriumában, ami annyira beindította fantáziáját, hogy Fényinek az 1908-as Nap-kitöréseket rögzítő, pontos dátumokkal és hellyel megjelölt négyzethálós táblázatába becsempészett LUDWIG RICHTER (1803-1884) német



Alexander Gyenes
Vénusz átvonulás 3., 2012-2018, digitális nyomtatás, 33x33 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

festőművészeknek a *Grimm-mesék* illusztrálásához készített fametszeteiből néhány darabot, így például a *Jenő herceg Mohács romjain*, a *Walpurgis-éj* vagy a *Labdázó fiú* metszeteit. Az utóbbi kép szerepel a plakáton is, ám az új kontextusban mi nem egy labdázó, hanem egy Napimádó gyereket látunk, amint az égbolt felé tárja ki karjait. Amit Fényi távcsővel figyelve dokumentált, annak átfogalmazott változatát a nézőnek szinte nagyítóval kell dekódolnia. Azt is fontos kiemelni, hogy Gyenes játszik a mű címének szavaival. Az *Égi test* (2019) munka címe a magyar-angol szavak fordítási nehézségére utaló: az *égi (heavenly) test (body)* kitarja, újraértelmezi az eredeti, *égitest (orb)* szót. A kiállítás címe - *Boltozat* - viszont nagyon könnyen levezethető. Gyenes telkén a pajta/istálló tetejébe az előző, játékos kedvű tulajdonos pisztolygolyókat lőtt. A lyuggatott „boltozat” pontosan úgy néz ki, mint a csillagokkal megszórt éjszakai égbolt. A sarokban egy installáció: a *Vörösetolódás, kékelolódás*⁴, *fehér fény 1-3.* (2012-2017) digitális nyomatokon az látható vörösbekékben-fehérben, amint a Vénusz elvonul

5 *Vörösetolódás*nak hívjuk az elektromágneses hullámok hullámhosszáinak a kibocsátott hullámhosszhoz viszonyított megnövekedését. A jelenségnek a csillagászat és az asztrofizika területén fontos szerepe van, mivel a távoli galaxisok színképe a vörös felé tolódik. Az ellentétes jelenséget, amikor a hullámhossz rövidül, *kékelolódás*nak nevezzük.



Alexander Gyenes
Vénusz átvonulás 5., 2012-2018, digitális nyomtatás, 43x43 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

a Nap előtt. Alatta egy posztamensen egy vörös-kék faoszlop és egy - az összes szín keverékét magába foglaló - fehér tárcsa közé két talált tárgyat helyezett a művész. Egy fehér porcelán topánkát és egy pár vörös-kék kézi kötésű gyapjú papucsot. Gondolom, hogy a nagy dolgok az égen történnek, mi meg csak állunk földhözragadtan különböző lábbelikben? Ehhez kapcsolódik a *Vénusz átvonulás 1-5.* (2012-2018) sorozat. A négyféle filterrel fotózott több száz felvételt a művész öt tábláján szóttesként teríti szét, ahol a vörös-kék-fehér-zöld-sárga-narancs színű mértani elemek primér látványa (négyzetek, körök, félkörök, körívkelyek) a geometrikus absztrakt művészetet vagy éppen a repetitív mintázattal dolgozó Pattern Painting szellemiségét idézi meg, holott „csak” a Vénusz vonul el a Nap előtt.⁶⁵ Gyenes ezt a megfigyelést két egymásra helyezett, a keresztcsontjáról készült röntgenfelvételen keresztül végezte, tapasztalatait pedig precízen rögzítette. A csillagászati tevékenységet (is) gyakorló művész két kozmológus előtt is tiszteleg a *Két csillagász - Galilei és Hawking*, 2015 munkáiban. A tölgfából minimális faragással kialakított plasztikáiban GALILEO GALILEI (1564-1642) testének, azaz a fa törzsének a hátán a fán élősködő szű véletlenül úgy fúrta át magát, rágta meg a törzset, hogy az apró lyukak a Plejádok csillagkép alakzatát adják ki, míg a fiatalon tolószékbe kényszerült STEPHEN HAWKING (1942-2018) esetében pedig az történt, hogy a megroggyant fatestet fém bilincsek tartják össze.

A középső teremben láthatók az *Üstökös* (1993) című alkotás szoláris printjei. Ennek előélete az volt, hogy a Giotto nevű űrszonda 1986-ban elérte a Halley üstökös, ahol felvételeket készített „az űr gonosz ürességében és sötétségében lebegő apró, jelentéktelen fénypontokról.” (A. Gy.)

A bolygók „pontjai” szürke és kék alapon itt is ismétlődő mintázattá állnak össze a nyomatokon, míg a kallitópia eljárásával készült sárgás-narancsvöröslő színű *Napnyomat 4.*, (1993) monoprint előtt földbe gyökerezik az ember lába. Olyan, mintha MARK ROTHKO egy festményének monokrom táblája előtt állnánk. Itt látható még egy szürke vászonnal borított

6 A Vénusz távcsöves megfigyelésének kezdetét a szakirodalom 1631-re tesz. Ezen kívül még hét alkalommal volt ez lehetséges. 1639., 1761., 1769., 1874., 1882. és legutóbb 2004. után, 2012-ben.

terepasztal, melyre a művész a *Színtengely* (2019) installációjának 12 darabját helyezte. A Makita kézi gyaluval megdolgolt kompozíció tölgfya „oszlopsora” leginkább valami monolitikus szoborcsoportra emlékeztet. A fehér felszín ecsetstruktúráját az adja, hogy a művész tíz rétegben viszi fel a hullámos törzsre a kréta alapozót. A színes „kolumnák” pedig saját fejlesztésű, hordozó nélküli pigmentfelvitellel készültek.

A terem egyik izgalmas darabja az *Eclipse Cowboy* (2017) digitális fotónyomat, ami úgy készült, hogy a marhapasztorra átvedlett Gyenes - háttal állva a Napfogyatkozásnak - a fák lombjain átszűrődő haldokló fényben fotózta le testének árnyékát. Van itt még „art book” is, talált, applikált, újranyomott és újrakötött könyv, xerográfia, amiből csak 5 darab számozott példány készült.

A legbelső, elsötétített térben egy világító idézet fogadja a látogatót. „Vágyaink vetülete a világűr / Hullámaiban sodródik bolond hajónk.” (A. Gy.) Az entré-ban egy kilenc réztáblából álló, színekben gazdag műegyüttes fogadja a nézőt, melyek ábrái alatt Gyenes kalapáccsal egyenként ütötte be az általa írott abszurd novellák betűit. A maratott, vésett, patinázott rézlemezek motívumai után galaktikus világokba utazhatunk a kicsi teremben megtekinthető két videón, és a földre vetített harmadik munkán. A *Vénusz erőd* (2019) egy rövid filmszvé, ami Cook kapitány Tahiti szigetén végzett Vénusz megfigyeléseire utalva megidézi T. O. BERGMAN csillagászt és kémikust, de az időben visszautazva eljutunk a görög mondavilágig, Erosz és Thanatosz történetéig, miközben a szereplők felett Johannes Kepler szelleme lebeg. A *Vörösetolódás, kékelolódás* (1998) videó öt tucatnyi XIX. századi rajz szekvenciája, ami négy üstökös esetében megfigyelt alakotani változásokat mutat be. A *Tesla csillagkép* (2019) művészi hitvallásnak is tekinthető. A művész deklarálja, hogy „ugyanazt az eget nézzük, de más és más formákat öltenek számunkra. Ez evidens, mégis szépen demonstrálja a kulturális beágyazódást.” Ebből a többféle háttérből repít ki minket a film záró epizódja, amikor az amerikai milliárdos Elon Musk saját gépkocsiját, egy Tesla Roadstert lövetett ki a világűrbe, ami a mai napig űrszemétként rója magányos útját a végtelenben. Ezt a koncepciót össze fogott, tömény, a természettudományok és a képzőművészet

7 Alexander Gyenes: i. m., 2019, [7.]



Alexander Gyenes
A Vénusz átvonulásának vizsgálata, 2018 digitális nyomtatás, 40x32 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

ötvetéből összeállított kozmikus anyagot Alexander Gyenes úgy kovácsolta össze, hogy aprólékosan végigjárta az anyaggyűjtés, elemzés, válogatás, kollázsolás, szintézis állomásait. Ez a kiállítás látványos és okos. Egy nagyobb teret/termet érdemelt volna. Mondjuk ugyanitt, de nem a *pincebén*. A *Múcsarnok* tizenkét termék valamelyikében, egy szinttel feljebb. A *Boltozat* jobban szólalt volna meg a *födém* alatt.



Alexander Gyenes
Két csillagász - Galilei és Hawking, 2015, tölgfya, fém, 48 x 32 x 16 cm; 56 x 20 x 44 cm
© Fotó: Sulyok Miklós

Gondolatfolyam- beszélgetés Szemző Tiborral

3. rész, 2020 tavasza*

(A filmezésről szubjektíven)

Olykor megesik, szakmai, de a magánéleti dolgokban is, hogy az embernek nincs lehetősége vagy bátorsága hozzá, hogy kilépjen tarthatatlanná váló helyzetekből. Számomra a film mindenestre egy ilyen kitörési pont volt: mentes a kötöttségektől, szabályoktól, bármiféle elvárástól vagy megfelelési kényszertől. Mivel filmesként valójában dilettáns vagyok, és nem is akartam soha szakemberré válni, a film nagy szabadságot, távlatot biztosított nekem. Voltak irigylésre méltó előképeim, olyanok, akik képesek megőrizni ezt a távolságtartást. Amikor JONAS MEKAS 2019 elején meghalt, levetítettem néhány filmjét a Színházművészeti Egyetem dramaturg hallgatóinak, köztük egy rövid, fiataloknak szóló üzenetet is,¹ aminek valami olyasmi a summázata, hogy az iskola nem tanulásra való, inkább arra jó, hogy közösségbe kerülj, és egyívású emberekkel ismerkedj meg, barátságokat köss. Ha valamilyen egzakt tudásra, információra van szükséged, akkor azt azon a területen úgyis megszerzed, ez technikai kérdés csupán. Számomra a filmezés felfedezés, a jelenségekre történő előítélet nélküli rácsodálkozás, igen, ez kezdettől fogva sokat jelentett nekem.

Arról már sokat beszéltünk, hogy a hetvenes-nyolcvanas években miként oldódott a műfajok közötti szegregáció: a különböző művészeti területek nyitottak egymás felé. LIGETI GYÖRGY 100 metronómos darabját (*Poème a Symphonique for 100 metronomes*, 1962)² például be lehet illeszteni az európai műzene történetébe, de MAN RAY-nek és a performansz műfajának legalább ugyanakkora hatása volt rá. JOHN CAGE működését sem lehet elszigetelten zenei működésként értelmezni. Az alkotó saját fantáziájára, leleményességére volt bízva, hogyan használja a különböző területeket, médiumokat, művészeti ágakat. Az *információszerzés* nem volt opció,

² Ld. https://www.youtube.com/watch?time_continue=285&v=-mUv705xj3U&feature=emb_logo; <https://vimeo.com/50606554>

* Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral. 1. rész, 2015 tavasza., 2. rész, 2018 nyara, Lejegyezte: BALÁZS KATA, *Balkon* 2016/11-12., 2018/6/7., 4-12., illetve 32-41., ld. <https://issuu.com/elnfree/docs/balkon-2016-11-12>; https://drive.google.com/file/d/1Dggku3NHfsw_pYRL6wBKWIWrfJMHs6YQ/view

legalábbis nem úgy, mint ma, amikor minden információ (valamint tév- és dezinformáció) egy kattintással elérhető, ahogy az sem, hogy nyilvánosságot kapjon a munkád. Ezért az *önreflexió*, *öndefiníció* és a *dialógus* tisztán jelenhetett meg. A múlt és a jövő irányába voltak kiterjesztve az alkotók „csápjai”, a jelenből csupán beszivárgó információk álltak rendelkezésre, amik természetesen felnagyítottak. A saját életünkkel kapcsolatos dolgokat is titok övezte: családi múlttól nem beszéltek a szüleink a veszélyek, rossz tapasztalatok miatt, az a legtöbb családban tabu volt. A HORUS ARCHÍVUM³ megismerése és utána a FORGÁCS PÉTERREL közös munkáink,⁴ az együtt feldolgozott családi filmek, amelyek a *látótér*, a történelem egészen másféle metszetét mutatták be, a *személyes* története(i)mre is ráirányították a figyelmet: sokszor szinte a saját családom történetét véltem felfedezni az így előkerült filmekben. Ez nagyon motivált, amikor elkezdtem a filmezéssel foglalkozni. Egyébként nem volt racionális megfontolás abban, hogy filmezni kezdtem. Még csak primer örömet sem leltem benne.

A zenélésben sem elsősorban zenei volt a motivációm, ám a hangszeres játék során

³ KARDOS SÁNDOR (1944) operatőr, rendező, fotográfus által gyűjtött, privát fotókból álló archívum.
⁴ Ld. részletesebben Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral 2. rész, 2018 nyara, Lejegyezte: BALÁZS KATA, *Balkon* 2018/6/7. 32-41. https://drive.google.com/file/d/1Dggku3NHfsw_pYRL6wBKWIWrfJMHs6YQ/view

létrejön egy *primer érzéki élmény*: ez tulajdonképpen neutrális, a *hangképzés* élménye. Ez a meditáció segítségével létrejövő különleges tudatállapotokkal rokon; a hangképzésre való koncentráció: a mély levegővétel, majd a fújás, a hang kitartása, annak sűrűségére, fényére, felhangdússágára való figyelem, egyszóval a hang testtel való átélése. Emellett a zenélésben alapélményem volt a *kollektív alkotás* tapasztalata is.

A filmben ilyen élményem nem volt, ráadásul vizuális- vagy rajztechnetésem egyáltalán nincs azon túl, hogy a „szem” szó benne van a nevemben (a Szemző felvett név egyébként, az egyik nagybátyám találta ki körülbelül száz évvel ezelőtt). Ahogy már volt szó róla,⁵ eleinte performanszokon is használtam a kamerát – 8mm-fónt –, hangszerként, ám az előhívott filmtekercek inkább érdekes *idő-metszetek* voltak. A jónéhány, sokszor zenészként tett utazás révén – az adott helyszíneken, amelyeken megfordultam –, igyekeztem mindig az ottani élet felületéhez, s ezen keresztül az ottani emberekhez vagy sorsokhoz kapcsolódni, együtt haladni velük: mintha időlegesen *egy más életet* élnél, kilépnél a megszokott életeredből. Erről már beszéltünk korábban:⁶ ezek az utazásokhoz kapcsolódó élet-élmények – így például, amikor 1978 nyarán utcai zenész voltam Párizsban, vagy tíz évvel később kubai útjaim során, amikor rengeteg időt töltöttem az utcán – utóbb, a filmmel való kapcsolatomban kulcsfontosságúvá váltak. Kubában ezért vettem fel rengeteg arcot, ahogy Japánban is 1996-ban,⁷ ahol a tekintetekre koncentráltam.

Az utazás *tükör*, amit magad elé tartasz, s ennek révén egyúttal magadra is tekintesz, a kultúrára, a környezetedre egy másik világból. Minden ismerős, a gesztusok hasonlóak, de ebből a perspektívából – főleg, ha próbálsz belehelyezkedni az ottani sorsokba – egészen más színben tűnik fel a saját életed. Létrejön az a történelmi vagy földrajzi távlat, amivel akár a középkort is nézed. Ennek leírhatatlan érzéki hatásai vannak.

⁵ Ld. *Balkon*, 2016/11-12., 8.

⁶ Ld. *Balkon*, 2018/6/7., 41.

⁷ *A Túlpart* (2018/8/35mm, színes) | BBS / Duna Workshop, 1998

Filmkockák a *First Skeeth*-ből, 2001



(Az élet vendége – Csoma legendárium című film⁸ előkészületeiről)

A XX. század 2001. szeptember 11-vel végérvényesen és visszavonhatatlanul lezárult. Az Örvény Oratórium németországi bemutatója történetesen épp akkor, 2001. szeptember 15-én volt a müncheni Goethe Intézetben. Érezni lehetett az amerikai terrortámadás következményeit, a döbbenet csendjét: két kezemen meg tudom számolni, hányan jöttek el, talán heten, az emberek féltek kimenni az utcára. De akkor már zajlottak a Csoma előkészületei, túl voltam az első indiai utamon. A körvonalak azokban a korábbi, tokiói beszélgetésekben⁹ fogalmazódtak meg, amiket BALOGH B. MÁRTONNA,¹⁰ egy akkor már tíz éve tőlünk – akkor úgy tűnt – nagyon távol élő barátattal folytattam. KÖRÖSI CSOMA SÁNDOR¹¹ alakja, élete, sorsa, egyre fontosabbá vált számomra. A *bevonás* persze jóval korábbi: gyerekkorom óta izgatott a története és a figurája, felületesen nézve ő volt az első hippi, számunkra legalábbis, akik meglehetősen elszigeteltségben éltünk, és akiknek a beatzene nyitott először tágasabb perspektívát a vasfüggöny innenső oldalán. Persze zenészként az indiai klasszikus zene is megérintett már korábban, ez is összecsengett az érdeklődésemmel. A film közvetlen előzménye Delhiben, illetve Indiában tett utazásom volt 1999 őszén.

(Az 1999-es himalájai útról)

BETHLENFALVY GÉZA indológus,¹² a delhi Magyar Intézet akkori igazgatója a Moszkva tér közelében, a Szent Jupáthoz címzett fogadóba invitált, itt találkoztunk ama bizonyos kiállításom kapcsán, amelynek

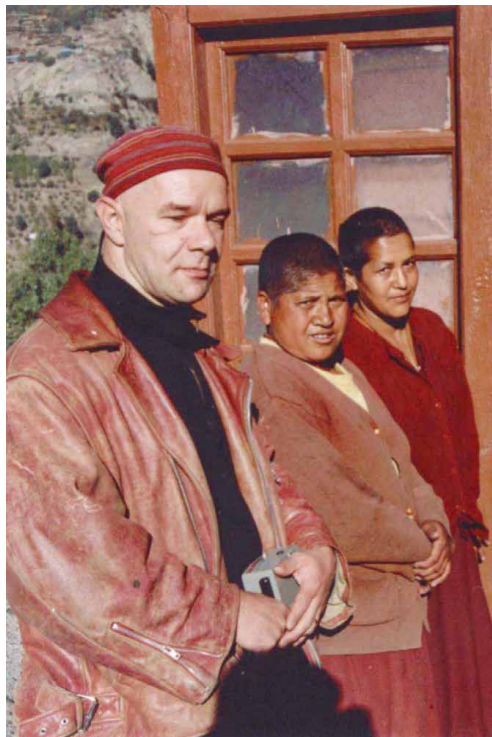
⁸ *Az élet vendége – Csoma legendárium* (78', 8/35mm, színes) | Mediawave 2000 Kft., 2006, ld. még: <http://csomafilmszemzo.hu/>

⁹ Összeérés – Átjárás. Szemző Tibor és Balogh B. Márton tokiói beszélgetései, *Balkon*, 1998/11., 14-17., ld. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/11/03besz.htm>

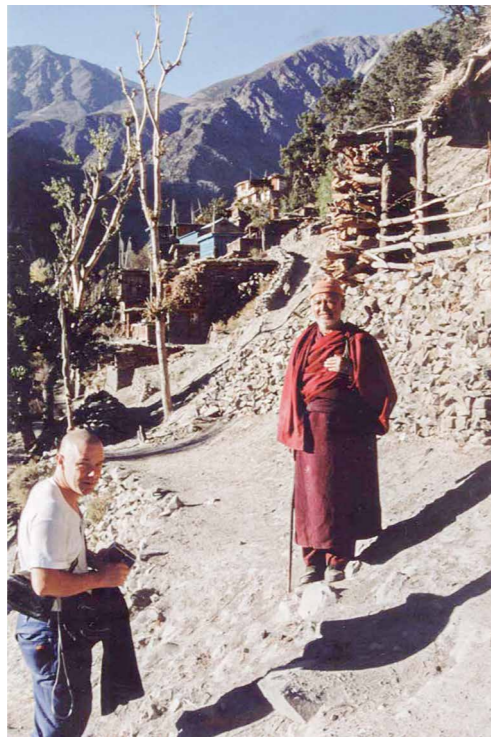
¹⁰ BALOGH B. MÁRTON (1952) 1987-ben érkezett Japánba, Tokióban él, pszichológus, író, képzőművész. Ld. még: Bihari László: VAN-E ÁTJÁRÁS A ZENÉ ÉS A MACKÓSAJT KÖZÖTT? Balogh B. Márton a kultúrák egymásra hatásáról, <http://www.c3.hu/ligal/244.htm>

¹¹ KÖRÖSI CSOMA SÁNDOR (1784-1842) nyelvtudós, könyvtáros, tibetológus, a tibeti nyelvtan és az angol-tibeti szótár megalkotója.

¹² BETHLENFALVY GÉZA (1936) egyetemi tanár az ELTE Belső-Ázsia tanszékén. Az altaisztikai kutatócsoport tagja, orientalista, a tibetológia professzora, számos könyv szerzője, Körösi Csoma Sándor-kutató. Korábban Újdelhiben a Magyar Kulturális Intézet vezetője, a Delhi Egyetem magyar tanára volt.



Szemző Tibor két női lánával, Kanam, 1999
© Fotó: Bethlenfalvy Géza



Szemző Tibor egy öreg lánával, Kanam, 1999
© Fotó: Bethlenfalvy Géza

BOGNÁR ATTILA¹³ volt a kurátora, és amelynek a delhi intézet adott otthont.¹⁴ Fölajánlotta, hogy tartsak velük a Himalájába, csatlakozzam a Kanamba készülő csapathoz, amit természetesen azonnal elfogadtam. Ez a Himalája-út elég különös csapattal zajlott, akik közül senkit sem ismertem, volt köztük földrajztanár és üzletember és ott ismerkedtem meg SÁRI LÁSZLÓ orientalista-író-rádióossal¹⁵ is, a tíznapos utazás során. Úti célunk a kanami kolostor volt, ahol Kőrösi Csoma Sándor 3 évet töltött 1827 és 1830 között, és ahol híres tibeti-angol nyelvtanát és szótárát készítette el. Képzeld el, hogy hosszú és fárasztó repülőút utáni 1-2 óras

13 BOGNÁR ATTILA (1961) kulturális menedzser, műgyűjtő, a Bahia és a K. Petrys egyik alapítója, az A38 vezetője.
14 Magyar Intézet, Delhi, 1999. november
15 SÁRI LÁSZLÓ (1950) József Attila-díjas tibetológus, író, műfordító, könyvkiadó, rádiós szerkesztő. Ld. még: <http://www.sarilaszlo.hu/>

A kanami könyvtár, 1999
© Fotó: Bethlenfalvy Géza



alvásodból arra ocsúdsz föl, hogy a hajnali derengésben egy dzsipben ülsz vadidegen emberekkel, nehezen leírható tájékon robogtok a szmogban, és turbános szikhek suhannak el melletted, akik hokedlikén gubbasztva vezetik a busz-alvázaikat. Biztosan tudtam, hogy nem álmodok, az egész mégis annyira elképesztő volt, amire nem lehetett felkészülni. És mégis, noha minden elemében váratlan események és jelenségek tömkelegével találkoztam, tökéletesen feloldódtam és mindvégig otthonosan éreztem magam ebben az ismeretlenben.

Felhúzó német kamerát vittem magammal az útra, no meg azokat a filmtekerceket, amiket a Forte gyárban vettem 1996-1997 táján, ahová a bezárás előtti utolsó pillanatban sikerült bejutni. VETŐ JÁNossal mentünk el Vácra, ahol kérésünkre legyártották azt a 64 guriga normál-nyolcas fekete-fehér filmet - alighanem a gyár utolsó 8mm-es tekerceit -, amiből még most is van néhány a fridsideremben. Ezeket vittem magammal Indiába, ezekre forgattam azt a naplót, ami ezt a különös dimenzióban, időfelfogásban és léptékben zajló állapotot tükrözi, amibe akkoriban kerültem. A Himalájában rendkívüli távlatokat, olykor 8000 métert érzékelsz, látsz át vertikálisan és horizontálisan egyaránt. *Kegyelmi állapothoz* hasonlatos valami ez, ám amikor végigéled, a világon a legtermészetesebb.

Ugyanakkor ezen az első indiai utamon szembesültem azzal is, hogy milyen nyomorult körülmények között, elemi létszükségleteik szintjén, vagy az alatt élnek emberek milliói, köztük a kolostorok szerzetesnővendékei vagy az utcai koldusok. Talán ez is közelebb vitt a „Csoma-rejtély” megértéséhez: érzékelhettünk valamit azokból a nehézségekből, ha csak időlegesen is, amiket ő átélt, vagy átélhetett. Az út során forgatott tekercekből készült tanulmányfilm lett az előfutára a későbbi Csoma-filmnek, vázlat volt, ha úgy tetszik: *First Sketch*-nek¹⁶ (2001) neveztem el.

(A film létrejöttének történetéről)

Úgy gondoltam, hogy az Indiában szerzett élményt, s főképp a himalájai tapasztalatokat valamiképpen meg kell jelenítenem. Eleinte olyan színpadi műben gondolkodtam, amelyben a személyes elemek is helyet kaptak volna: úgy képzeltem, hogy rendkívül

16 *The Csoma Story - First Sketch* (7, 8mm / video), Gordioso Film, 2001

személyes, privát eseményekkel indul az előadás és ebből a szituációból bontakozik ki egy multimédiális darab, filmmel és zenével természetesen. Kapóra jött 2001-ben, hogy ANGELUS IVÁN¹⁷ felkért, komponáljak egy zeneművet az OFF TÁRSULAT számára. 2002-re készült el az *Arborétum* című szvit - „kamaraegyüttesre és hangokra”¹⁸ -, amelyet javarészt a Takarmánybázison¹⁹ rögzítettünk majd HORTOBÁGYI LÁSZLÓ²⁰ stúdiójában finalizáltunk. Ehhez részben a hanggyűjtéseimet, illetve egyéb „talált” hanganyagokat is felhasználtam. Ennek a műnek jónéhány tételét a későbbi Csomához kötődő zenei anyagba is áttemeltem. Az *Arborétum*-ban kétségkívül érezhető egyfajta buddhista „érintés”: ilyen értelemben összefoglalása azoknak a zenei tapasztalatoknak, amelyek a kilencvenes években még Japánból indultak.

Eközben igyekeztem fogást találni mindazon a gondolat- és élményanyagban, amelyre 1999-es utazásom folyamán, illetve Csomával kapcsolatos vizsgálódások és kutatások során tettem szert. Bognár Attilával, a delhi kiállítás kurátorával és jónéhány zenemű kiadójával folyamatosan gondolkodtunk a megvalósítás lehetőségeiről, és valamiképp KÖRÖSI ZOLTÁN²¹ is képbe került, aki éveken át a Magyar Rádió irodalmi osztályát vezette, és aki dolgaime ismeretében praktikus tanácsokkal is szolgált a megvalósítás gyakorlati lehetőségei tekintetében. Egyre inkább körvonalazódott, hogy filmként - persze nyilván rendhagyó filmként - lehetne leginkább fogást találni az anyagban: mozgóképp és hang *együttese* lehet az a forma, ami leginkább alkalmas lehet érzeteim kibontására, illetve kifejtésére.

Ezen a ponton kapcsolódott be Sári László: számára Csoma közvetlen emberi közelségben létező személy volt, nem csupán egy heroizált vagy mitizált figura. Töprengéseink és beszélgetéseink fényében egy szokatlan, de a témához igazodó szöveggönyt írt, amely azután kiindulópontunkként szolgált. Sári - elmondása szerint - évek óta gyűjtötte azokat a szövegeket, amelyeket Csomával összefüggésbe hozhatónak gondolt, ezek képezték a szöveggönyv irodalmi forrásanyagát, amelyek közt voltak szakrális és irodalmi szövegek vagy épp útleírások is. A könyv ismeretében nyilvánvalóvá vált számomra, hogy Csoma belső világát a nyelveken, a *nyelvek zenéjén* keresztül lehet megragadni. Ez kézenfekvő volt, hiszen a különböző nyelveken elhangzó beszédhang zenéim fontos eleme volt korábban is. Kézenfekvő volt az is, hogy a szöveggönyvet mindazokra a nyelvekre „hangszereljük” amelyeken Csoma beszélt, és erre a könyv irodalmi forrásai lehetőséget is adtak. Végül 12 beszélt, vagy holt nyelv²² - amelyeknek ő mind a birtokában volt -, sőt még a kínai nyelv is megjelenik az anyagban. Mindezekkel a legkülönbözőbb nyelveken és kalligráfiával leírt szövegekkel felszerelve indultunk útnak Indiába 2003 őszén, hogy leforgassuk a képanyagot és elkészítsük a hangfelvételeket az eredeti nyelveken, időközben ugyanis a projekt anyagi, illetve technikai háttere is összeállt, persze rendkívül szűkös, ahogy

17 ANGELUS IVÁN (1953) táncos, színész, koreográfus, rendező, művészpédagógus. 1971 és 1979 között az Orfeo Együttes, majd a Stúdió K színház tagja; az új Táncklub (1979), majd (Kálmán Ferencsel) a Kreatív Mozgás Stúdió (1983) megalakítója. Alapítója, és irányítója az 1991-ben induló Budapest Tánciskolának.
18 OFF TÁRSULAT: *Arborétum*, bemutató: Kiscelli Múzeum Szabadtér, 2002. július 15-20., koreográfus: HÓD ADRIENN
19 Szemző házi stúdiója.
20 HORTOBÁGYI LÁSZLÓ (1950) zenész, komponista, zenetudós és indológus. A Keleti Zenei Archívum, Közép-Európa legnagyobb e tárgy körű gyűjteményének alapítója. Ld. még: <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/hortobagyi.html>; https://magyarnarancs.hu/film2/oreg_perverz_krokodil_hortobagyi_laszlo_zeneszerzo_55131
21 Kőrösi Zoltán (1962-2016) József-Attila-díjas író, forgatókönyvíró, szerkesztő (*Kritika*; *JAK-füzetek*; *litéra*), dramaturg, tanár (SzFE). 1990 és 2007 között a Magyar Rádió munkatársa, 1995-től az irodalmi szerkesztőség vezetője, 2002-től a Művészeti Főszerkesztőség főszerkesztője. 1998-tól több éven keresztül tagja a MEDIAWAVE - *Fényírók fesztiválja* nemzetközi zsűrijének, illetve 2001-2008 között a Magyar Mozgóképek Közalapítvány játéktáncos szakkollégiumának, utóbbinak 2009 decemberétől 2012-ig elnöke.
22 A filmbeli megszólalás sorrendjében: magyar, tibeti, hindi, ógörög, szanszkrit, angol, latin, német, arab, perzsa, bengáli, páli és kínai.

mondani szokás no-budget feltételek mellett. A Mozgóképek Közalapítvány szerény támogatásán túl, még a Duna Műhely is beszállt a projektbe DURST GYÖRGY producernek²³ köszönhetően.

(A film forgatásáról)

SZALADJÁK „TAIKYO” ISTVÁNT,²⁴ akinek irányultsága minden tekintetben a legmegfelelőbb volt az általam elképzelt látás- és rögzítésmóddhoz, sikerült megnyernem operatőrnek. Dolgoztunk már együtt korábban az *Aranymadár* (1999) című rövidfilmjében,²⁵ számomra nem volt kérdés, hogy ő kell, hogy legyen a szem, emellett szakmai tapasztalatai is garanciát jelentettek, hiszen több játékfilmet is forgatott már. Hangmérnök kollégám REGENYE „REGI” ZOLTÁN, aki hosszú évek óta koncertjeinket hangosította és stúdiófelvételeinket gondozta, örömmel csatlakozott a stábhhoz, Bognár Attila pedig vállalta, hogy mint társproducer végigviszi, és a helyszínen koordinálja az indiai forgatást. Négyesünk SIMON JÓZSEF világosítóval egészült ki, és velünk tartott - az út első himalájai szakaszán legalább is - KOMJÁTI FERENC „TOTÓ” a gyártás képviselőjében. Két dzsipünk a bérelt felszereléssel már Delhi határában egymásnak ütközött, amit kicsit furcsáltunk, de hamar túltettük rajta magunkat, miután hindu sofőrjeink a felgyűrődött motorházteret pár rutinos mozdulattal helyrerakták. Így indult a hathetes forgatás, amit - lehet mondani - Csoma szellemében vittünk végig, ténylegesen megerőltető volt, olykor kifejezetten nehezített körülmények között zajlott.

Öt fő irányra fókuszáltunk, ami Csoma életében, illetve Indiában töltött éveiben meghatározó volt. Az első a Hegy, a Himalája,

23 DURST GYÖRGY (1951) Balázs Béla-díjas producer, rendező, operatőr, gyártásvezető. 1974-1996 között a Balázs Béla Stúdió gyártásvezetője, illetve ügyvezető titkára. 1995 és 2011 között részt vett a Duna Televízió keretében működő Duna Műhely létrehozásában, ahol producereként tevékenykedett. 1995 óta a Képzőművészeti Mozgóképek Készítő Társaság alapító tulajdonosa. 1997-ben Premier Plan névvel alapítványt hoz létre az első filmesek támogatására. A Duna Televízió dramaturgiai vezetője (2002), a Mediawave Alapítvány kuratóriumának, valamint a Magyar Filmklubok és Filmbarátok Szövetségének (2005) elnöke. A 2010-es évek eleje óta Spanyolországban, Andalúziában él.

24 SZALADJÁK „TAIKYO” ISTVÁN (1962) Balázs Béla-díjas magyar operatőr, filmrendező, fotográfus. 1997-től zen gyáros, 2006-tól a magyarországi Onedropzen Közösség vezetője. Ld. még: <https://kronikaonline.ro/szempont/interju-szaladjak-taikyo-istvan-balazs-bela-dijas-operatorrel-filmrendezovel#>

25 Szaladják István: *Aranymadár* (28', 35mm, fekete-fehér) Inforg Stúdió, 1999

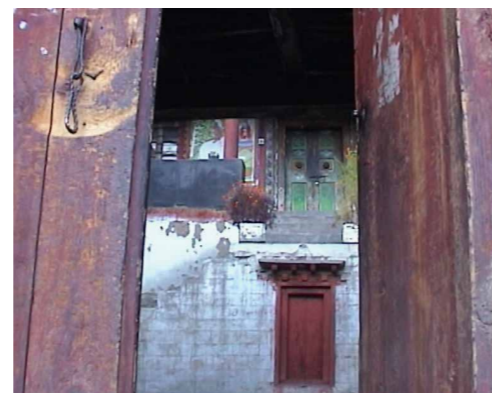


A stáb Kanamban (balról jobbra): Szaladják „Taijyo” István operatőr, Bognár Attila tárproducer, Lobsang Gedun főláma, Simon József világosító, Szemző Tibor rendező-zeneszerző, Komjáti Ferenc gyártásvezető, Regenye Zoltán Regi hangmérnök, 2003 november

illetve esetünkben Kanam falu, nem messze a kínai határtól - Csoma az utóbbi egyik kolostorában töltött három éve alatt hatolt be a tibeti nyelvbe és kultúrába, ott készült el a tibeti-angol szótár, amit inkább *fogalomtárnak* neveznék, és a tibeti nyelvtan, amit aztán Kalkuttában fejezett be és tett közzé. A második Kalkutta volt, ahol a könyvtárban, Csoma szobájában, vagy cellájában sokat időztünk és forgattunk, mindezt az Asiatic Society²⁶ épületében, ahol többek közt a tibeti-angol szótár kézzel írott szöszedetét is felvettük. A harmadik úticél Dardzsiling, Csoma utolsó útjának és halálának helye, a végtelen teaföldek. A negyedik, megkerülhetetlen világ a Folyam, a

²⁶ <https://www.asiaticsocietykolkata.org/>

Kanami képek, 2003 november, © Fotók: Komjáti Ferenc



Gangesz világa, amit nem lehetett kihagyni és végül az ötödik, mindig jelen lévő réteg, maga az Utazás, az úton levés.

Mostoha körülmények közt zajlott a forgatás, bár az időjárásal többnyire szerencsénk volt. Az első himalájai szakaszban problémát jelentett, hogy Kanam az India és Kína közötti határsávban fekszik: nincsenek rendes utak, nehezen megközelíthető, távol esik a turista-útvonalaktól, katonai zóna, ahová különleges beutazási engedéllyel lehet csak bejutni. A Delhiből három nap autóra fekvő Rekong Peo faluban akár napokig is eltart, míg kiadják a beutazási engedélyt és persze baksist kell adni a helyi előljárónak. Ebben a különös dokumentumban az áll, hogy fényképezni, illetve filmezni tilos. A forgatás során Kanam volt egyébként az egyedüli helyszín, amelyet autóval közelítettünk meg, nem is lehetett volna másként, ám mielőtt még Kanamba értünk volna, egy ponton megszűnt az út, nem volt tovább. Olyan hely ez, ami rendszeresen megközelíthetlenné válik: ha a monszun után megcsúszik a hegyoldal, magával rántva akár falvakat is. Serpák segítettek kerülő utakat találni, majd kofák és termények közt tettük meg az utolsó szakaszt Kanamig teherautón. Csoma kolostorát azonban zárva találtuk, napok múlva érkezett csak meg a főláma, akit én még 1999-ből ismertem. A kommunikáció nem volt egyszerű:



Kanam és környéke, 2003 november, © Fotók: Komjáti Ferenc



a kanamiak kanori nyelven beszélnek, mindössze egyetlen embert találtunk, aki törte az angolt. Kanam más képet mutatott a forgatás idején, mint négy évvel korábban, ahhoz képest, amikor először jártam ott, jelentős „fejlődést” mutatott: ebben a 3000 méteren fekvő faluban korábban nem volt áram, telefon, 2003-ban viszont már büszkén mesélték, hogy amerikai sorozatot néznek a tányérantennás televízión. Gyanítom, hogy ma már mobiltelefont is használnak.

A forgatás többi szakaszán aztán vonattal utaztunk, olykor napokon át, Bengálban fullasztó, párás hőségben, nyersanyaggal a hátunkon, elképesztő embertömegben. A Varanasi szakasz, a Folyam sem volt éppen pihentető, közvetlenül a folyóparton laktunk, az ablakunk alatt folyt a Gangesz. Egyidejűleg hangokat is fel kellett vennünk alkalmi narrátorokkal. Rikás mentünk ki a közeli Sarnathba, ahol a buddhista egyetem szerzetesei, az írástudók olvasták fel nekünk a 6. Dalai Láma szerelmes verseit, vagy egy idős szerzetes Milarepát énekelt Regi mikrofonja előtt. Kalkuttában aztán gyalog-rikás snitteket is forgattunk, azt hiszem, elefántos snittünk is van, és sok-sok minden más, ami az utcán szembejött velünk, no meg emberi tekinteteket, amihez kellett bizonyos fokú pofátlanság.

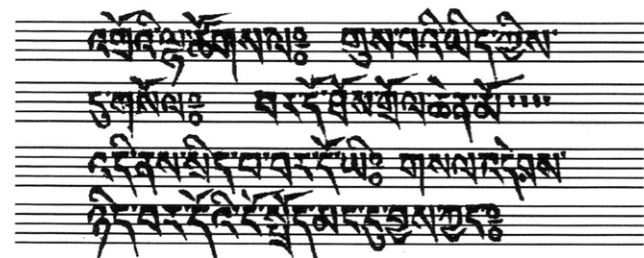
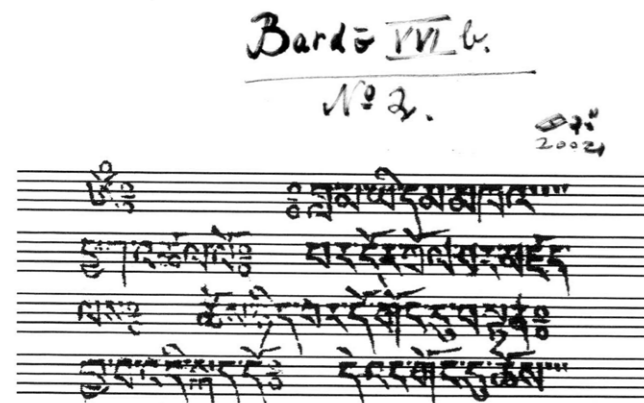
Dardzsilingban napokig szakadt az eső, nehezen ment a munka, de a helyszínen egyébként is nehezen lehetett differenciálni: az ember nem tudhatta, hogy majdan, a filmkészítés későbbi szakaszában mi lesz használható vagy értékes anyag. A producer úr azt szorgalmazta, hogy minél több forgatott anyag készüljön, mi pedig konzekvensen mindvégig ugyanazt a végsőkéig leegyszerűsített *fotografikus filmezést* céloztuk meg, ami korábbi filmezéseim során tudatos módszerre vált. Kézből rögzítünk mindent, finom érzetet adva így a folyamatos emberi *jelenlétnek* a kamera mögött. Nincsen sem oldalirányú, sem távolságirányú mozgás, van viszont mozgó objektívfilmezés, ahol tehát maga a kamera mozog. Alapvetés volt, hogy a snitthosszaknak minimum 30 másodperceseknek kell lenniük, de készültek több perces snittek is. Szaladják mellett, olykor nálam is volt kamera, szinte csukott szemmel filmeztem, és az ő költői komponált képei (bár tudatosan próbált dekomponált lenni, de a rá jellemző pontossággal és szigorral vitte végig a koncepciót) mellett az én random képeim is fel-felűnnek a filmben. A legmagasabb pont, ahova egyébként elmentünk, mert snitteket akartam felvenni a Himalája északi oldaláról, a körülbelül 4000 méteren lévő Rohtang-hágó volt, ahol Csoma is átkelt egykoron.

(A forgatástól a film elkészüléséig)

Egy kívülálló talán nem tudja, de egy film utómunkája nem ritkán hosszabb és bonyolultabb, mint maga a forgatás. A *Csoma*film biztosan ilyen volt, és nem csak amiatt, mert az utómunka több mint két évet vett igénybe. Indiában kb. 20 órányi képanyagot és több órányi hangfelvételt rögzítettünk. A forgatásról hazatérve hangstúdióba vonultunk, a Magyar Rádió Irodalmi

Osztálya ugyanis szinte korlátlan stúdió-időt biztosított a hangi munkához. A következő hónapok alatt feldolgoztam az Indiában felvett emberi hangokat, de további idegen nyelvű szövegeket is fölvevünk és ekkor zajlottak a zenefelvételek is. Soknyelvű szövegekönkvünk alapján dolgoztunk, illetve azokat a zenei vázlatokat is felhasználtuk, amelyeket az *Arborétum* zenei szvitje kapcsán már említettem. Rengetegen megfordultak a hangfelvételek során a stúdióban - talán 100 ember is -, anyanyelvi beszélők, de nem csak narrátorok és zenészek, hanem nyelvi szakértők, fordítók és lektorok is, és persze Sári Lacival is folyamatosan tartottam a kapcsolatot. *A grafikus kottákhoz a Tibeti Halottaskönyv* szövegeit és más tibeti szövegeket használtam kiindulópontként. Ezeket a kalligráfákat, illetve grafikai jeleket az öt vonalas rendszerre vetítettem és azt a zenészekkel kottaként értelmeztük, időbeli paraméterek szerint. Ez az értelmezés persze meghatározott szabályok szerint történt. Ahogy korábban, ezúttal is belevetettem az előadókat egy számukra furcsa, szokatlan helyzetbe, ami véletlen jelenségeket generált. A véletlen jelenségek rögzítése, azok közös nevezőre hozása és bennük a csálhatatlan szükségszerűség érzetének a felfedezése ehhez szorosan hozzátartozik. A *véletlen* és a *szüségsszerűség* ugyanakkor a dolognak a két vetülete. A véletlenben olyan szükségszerűségek mutatkoznak meg, amelyeket egyébként nem tudnánk kitalálni, és amelyek messze fölöttünk állnak. Ezeket, az így megmutatózó jelenségeket kívántam rendszerbe illeszteni, ez volt a munkamódszer. A készítés folyamatában ezekből a véletlen jelenségekből olyan *harmóniát* igyekeztünk létrehozni, amelyben a jelenségek immár megkérdőjelezhetetlennek tűnnek.

A forgatókönyv és így a film is két szálon fut; az egyik, a Csomáról szóló, olykor mókás,



Bardó VVI b. N°2., 2002, az eredeti tibeti fanyomat felhasználásával készült kotta egy lapja

később filozofikus legendák láncolata, amelyek kívülről mutatják őt: útját, töprengéseit. A másik - és e kettő folyamatosan váltakozik -, amikor Csoma szemével látunk, mintegy prizmán át, és eközben folyamatosan halljuk a zenébe ágyazott emberi hangokat a legkülönbözőbb nyelveken, amelyeknek Csoma mind birtokában volt. Olykor irodalmi vagy szakrális szövegek hangzanak el, máskor töprengések, egy helyütt például egy álom leírása. Ezek részben az ő vélt vagy tényleges olvasmányélményei, illetve más, sorsával, gondolkodásával összefüggő, vagy összefüggésbe hozható szövegek.

A legendák felvétele külön említést érdemel. Kezdetől tudtam, hogy TÖRŐCSIK MARI-val kell felvennem ezeket a meséket. Meglátam őt egyszer a *Fábry Show*-ban, elegánsan, egy hosszú szipkával a kezében - bár lehet, hogy ezt csak képzelem -, onnantól fogva nem volt kérdés a számomra, hogy ebben a filmben ő lesz a főszereplő, Csoma mellett persze. Nem mindenki volt maradtalanul elégedett az elképzeléssel, ám a stúdióban Mari minden kételyt egy csapásra eloszlatott, maximális jelenléttel,

káprázatosan téltette meg élettel a szöveget, amit csupán egyetlen, első és végleges változatban vettünk föl. Lényegében „blattolta” a szöveget, vagyis első látásra olvasta, ami rendkívüli spontaneitást eredményezett - épp ezt szerettem volna. Ezt aztán Hortobágyi László vette kezelésbe, ő teremtette meg a legendák *hangs környezetét*. Összesen kb. fél évig dolgoztunk a rádiós változaton, 2004 tavaszára fejeztük be a *Csoma-legendáriumot*, ezt a kétórás akusztikus dolgozatot.

Képi vonatkozásban is *kettős közelítés* jegyében építettük fel a filmet; az Indiában forgatott képek voltak hivatottak a Csoma belső világát megjeleníteni, az animált jelenetekkel pedig a legendákat kívántuk életre kelteni. A hangs munkák idején vágónk, LOSONCI TERI rendszerezte és katalogizálta az Indiában forgatott képanyagot. A kezünkben volt tehát a komplett zenei és akusztikus anyag, ezt filmesítettük meg, miközben persze a zenéhez és a szöveghez is állandóan vissza kellett nyúlni, hogy a két dologból - *kép és hang* - valójában egy dolog szülessen. Nagyjából egy teljes évet vett igénybe a vágás, mire ezt a *puzzle*-t, a több ezer forgatott snittből, értelmes képi szekvenciákká raktuk össze. Mindaddig maceráltuk a képet és a hangot oda és vissza, amíg úgy éreztük, hogy nem is lehetne másként. Ezzel párhuzamosan dolgozott ROSKÓ GÁBOR, aki - kollégái közreműködésével²⁷ - megépítette, és megfestette az animált jelenetek figuráit és a jelenetek háttereit. A Törőcsik Mari által felvett legendák alapján forgatták le az animációs jeleneteket PAPP KÁSA²⁸ irányításával, KOLOZSVÁRY BÁLINT újbudai lakásában, kockáról kockára exponálva egy ősrégi 35mm-es kamerával; szegény Bálint egy évig élt a jelenetek között. Az animációkat illetően a tekerős diafilm volt az előképem, ilyen filmekben nőttem fel, és a gyerekeimnek is ilyeneket vetítettem. Az volt az elképzelésem, hogy ezek a filmek, az egyes képkockák egyszer csak megmozdulnak, megelevenednek. Összecsengett ezzel Roskónak az a szintén évtizedek óta megvalósításra váró elképzelése, hogy egy kofferben tárolt vándor-bábszínházat építsen. A jelenetek lassan készültek el, a vége felé pénz fogytán Roskó már egyedül dolgozott, az eredetileg tervezett 2005-ös bemutatót el kellett halasztani. Időközben kiderült, hogy az eredeti forgatott anyag is sérült, azt is restaurálni kellett, méghozzá frame by frame. Végül 2006-ra készült el a film öt tekerőse, két változatban, közben ugyanis SUSANNAH YORK²⁹ angol színésznővel angol nyelven is felvettük a legendákat, máig nem tudom, volt-e igazán értelme. Miként a *Tibeti Halottaskönyv* grafikai képének átalakításához is, a képanyag utómunkájának kezeléséhez is a legmodernebb digitális technológiát vettük igénybe, miközben a kiindulópont mindenkor kézimunka, emberi erő volt. Korábbi filmjeim, a *Cuba*³⁰ és *A Túlpart*,³¹ még teljesen analóg technikával készültek. A filmrestaurálásból fakadó kényszerpihenő közben csináltam rövidke Ottlik-filmemet³² is 2005-ben, ugyancsak modern technológiával. A film celluloidra forog, majd az egész utómunka, restaurálás, vágás, fényelés már digitálisan készül. A *Csoma-film* esetében a végtermék ismét celluloid, film volt. Kevés kópia készült, angolból egy vagy kettő, a magyarból talán öt.

27 PAPP KÁROLY „KÁSA” (1954) filmrendező, bábanimátor. Számos reklám- és filmes produkcióban működött közre, többek között dolgozott a *Péter és a farkas* című - lengyel nyelvű, brit koprodukcióban készült - bábfilm (r. Suzie Templeton) is, ami Oscar-díjat kapott 2008-ban. A MOMÉ oktatója. Ld. még OZSDA ERIKA: *Az experimentális Kása* - Papp Károly bábanimátor, <http://filmkultura.hu/?q=cikk%2Farcok-pap-karoly-ozsdaerika>

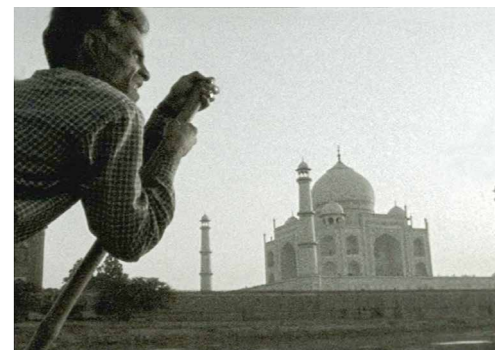
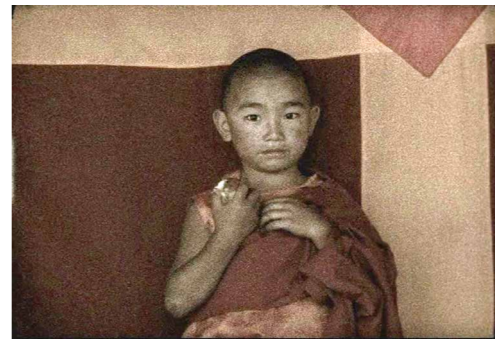
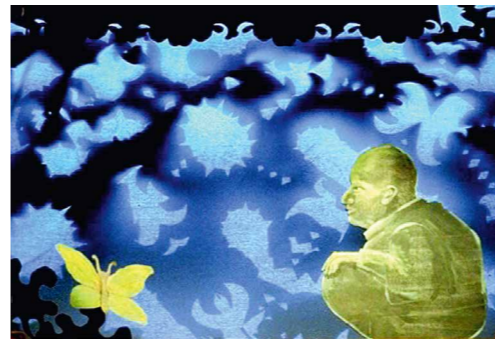
28 SUSANNAH YORK (1939-2011) brit színésznő, hatvanas és a korai hetvenes évek angol és hollywoodi filmjeinek egyik legnagyobb sztárja. Golden Globe- és Oscar-jelölt, BAFTA-díjas (*Alovakat lelővik, ugye?*, 1969, r. Sidney Pollack); 1972-ben a cannes-i filmfesztiválon megkapta a legjobb színésznőnek járó díjat (*Images*, r. Robert Altman). TV-sorozatok szereplője, a színházi munkát sohasem adta fel, a színházi munkán kívül rendezett, producer volt, gyerekkönyveket is írt.

29 DULISKOVIČ BAZIL, ZSÁK ÁRPÁD, ZSIVKOV ANITA

30 *Cuba* (32', 8/16mm, fekete-fehér), BBS, 1993

31 *A Túlpart* (20', 8/35mm, színes), BBS / Duna Workshop, 1998

32 *Ez Van!* (11', 8mm/video, fekete-fehér), Kép-Árnyék, 2005



Filmkockák az *Élet vendége* - Csoma-legendárium (2006) című filmből

(A film utóélete)

A film meglepetésre különféle díjakat nyert már a magyarországi bemutatón, a 37. *Magyar Filmszemlén* 2006-ban a zenére, illetve a hangmérnöki munkára, s ugyanakkor még rendezői látványdíjat is kapott.³³ Külön örültem, hogy ZÁNYI TOMIT³⁴ is díjazták, akivel mint sound designerrel gyönyörűség volt együttműködni. Külföldön - annak ellenére, hogy nem volt mögötte komoly menedzsment - sok díjat besöpört. Nem volt még HBO, Netflix, csak filmfesztiválok és televízió. A nemzetközi megjelenés protokollja szerint az „A” kategóriás filmfesztiválokra kell nevezni a filmet először, és ha azok nem kérik, akkor mehet kevésbé rangos fesztiválokra. A Csomát az „A” kategóriás Locarno vitte el, ahol díjat is kapott.³⁵ Ezután is nagyon sok bemutatója volt, viszont külföldön TV-s sugárzásra és mozi forgalmazásra nem került

33 <https://filmkultura.hu/regi/2006/news/awards.a.hu.html>

34 ZÁNYI TAMÁS (1967) Balázs Béla-díjas hangmérnök, egyetemi tanár (SzFE), érdemes művész, a Saint Audio Stúdió vezetője. 1996 óta készít zenei CD felvételeket, 1998 óta foglalkozik különböző filmprodukciók helyszíni hangfelvételeivel és utómunkáival (hangvágás, keverés); csaknem 100 kis- és nagyjátékfilmben működött közre. 2016-ban az idegennyelvű filmek kategóriájában, elnyerte a Motion Picture Sound Editors (M.P.S.E., USA) legjobb hangért járó díját (Golden Reel Award) a *Saulfiában* (r. Nemes Jeles László) végzett munkájáért.

35 <https://www.locarnofestival.ch/pardo/history/palmares/2006.html>

sor, Romániát leszámítva. Noha igényes angol változatot készítettünk Susannah Yorkkal, nem érte el az eredeti magyar nyelvű film színvonalát. TIM WILKINSON³⁶ köszönhetően minőségi műfordítás született, ám ahhoz, hogy külföldön is értsék, ez nem volt elég, újra kellett volna írni a szöveggönyvet. Ami bennünket esetleg szíven üt, az semmit sem jelent angolszász területen. STEVE REICH³⁷ valahogy úgy fogalmazott, amikor megnézte, hogy igen, szereti, hallja, de nagyon messze van. A film egyik fesztiválbemutatóján merült fel, hogy az eredeti ötlethez visszatérve *mozi-koncertként* állítsuk színpadra. Mivel minden a zenére van felfüggesztve a filmben, és az akusztikum a kiindulópont, olyan előadásokat hoztunk létre, amelyben élő zenei apparátus és narrátor szólaltatják meg a hangokat, akik mindvégig a film elő-, és látóterében helyezkednek el. Az *Opera Cinématique* 2008-ban a - JERGER KRISZTINA közreműködésének köszönhetően - a wroclawi operaházban, majd egy évvel később a Műpában valósult meg.³⁸ Törőcsik Mari visszatérése volt a budapesti bemutató, súlyos betegsége, kómából történt felébredése után, képzelheted milyen elképesztő ovációval fogadták. Most meg éppen 200 éve, hogy Csoma elindult Székelyföldről, elővettük és leporoltuk, intimebb kamara változatban újra színpadra állítottuk a mi Csománkat.³⁹ A zenei anyag is megjelent ez alkalomból, valós időben forog, méghozzá vinylen.⁴⁰

36 TIM WILKINSON (1947) brit műfordító. Történelmi témájú könyveket, kortárs magyar szépirodalmat, illetve elsősorban Kertész Imre és Szentkuthy Miklós műveit fordítja angol nyelvre. Az irodalmi Nobel-díjas *Sorsalanság* fordításával elnyerte a PEN Club *Book of the Month* fordítói díját 2005-ben.

37 STEVE REICH (1936) korszakalkotó amerikai zeneszerző. A repetitív zenei munkássága a társművészetekre is nagy hatással volt. Lásd még: <https://www.steverreich.com/>

38 SZEMZŐ TIBOR-SÁRI LÁSZLÓ: *Csoma - opéra cinématique*. Műpa, Budapest, 2009. október 7., <https://m.mupa.hu/program/komolyzene-opera-szinhas/szemzo-tibor-sari-laszlo-csoma-opera-cinematique-2009-10-07-19-30-bbnh>; ld. még: MOLNÁR SZABOLCS: MESE-C SOMA. <https://www.operaportal.hu/operaclet/itthon/item/38934-mese-csoma>

39 *Szemző Tibor-Sári László: CSOMA - lemezbemutató koncert / mozi-koncert [kamara változat]*, TAKARMÁNYBÁZIS (GŐZ LÁSZLÓ, KÉRINGER LÁSZLÓ, SZEMZŐ TIBOR, REGENYE REGI ZOLTÁN), A38, Budapest, 2020. január. 19., <https://www.a38.hu/hu/program/szemzo-tibor-18652>; <http://szemzo.org/en/category/recent/>;

40 CSOMA, Fodderbasis-FOB 063, 2020.

Nonhuman működés

Sirbik Attila beszélgetése a *Nonhuman* című kiállítás kurátorával: Keresztury Dorkával, Lak Róberttel és Máté Zsófiával

Art Salon Társalgó Galéria, Budapest
2020. február 21 – március 6.*

„Gépesített hétköznapijaink és felmelegedő környezetünk egyre kevésbé engedi fenntartani a mindentől függetlenül cselekvő Ember képzetét. Miközben frekvencia-hálózatokkal, földalatti vezetékekkel és mikroműanyaggal behálózott élővilágunkról is csak különböző eszközök révén kaphatunk hírt. Ebben az összeköttetésben az Alkotó teremtőerejére alapozott Művészet is illúzióként lepleződik le. A kiállítás ebből a felismerésből indul ki.” (SZEMES BOTOND)

□ *Egészen pontosan mit értetek nonhumanizmus alatt: a fogalom reflektál a humanizmusra, vagy bizonyos értelemben egészen másról van szó?*

■ A különböző *poszthumanista* elméleti irányzatok mind kapcsolatban állnak a humanizmussal. Egyrészt mert az emberközpontú világkép felülvizsgálatából indulnak ki, másrészt az önmaga számára transzparens, autonóm, racionális szubjektumról alkotott elképzelést vonják kritika alá, amely a felvilágosodás óta meghatározza az emberről való gondolkodást. A poszthumanizmus gyűjtőfogalma alá sorolt *spekulatív realista* elméletek szerint a valódi szakítást az antropocentrizmussal az jelenti, ha a gondolkodást a nonhumán dolgok sokaságára irányítjuk, mivel az univerzumnak eleve jelentéktelenül kicsi hányadát képezi az emberi jelenlét, és semmiféle előjog nem illet meg minket. Szerintük sokkal érdekesebbek lehetnek a mienktől eltérő gondolkodásmódok és működések, a növények, az állatok, a baktériumok vagy a mesterséges intelligencia. Amit *nonhumán poszthumánnak* nevezünk, és be akartunk mutatni, leginkább ehhez az irányhoz kapcsolódik, mivel a kiállításon látható alkotásoknál hangsúlyos szerepet játszik az emberi nézőpontra való túllépés vágya, valamint a kíváncsiság a nem emberi gondolkodásmódok és létmódok iránt.

Ugyanakkor az emberi jelenlét – s ezzel az emberre irányuló kérdés is – kiküszöbölhetetlen, ha művészetről beszélünk, legyen az bármilyen

radikálisan nonhumán. Persze nem is cél ennek kiküszöbölése. Egy olyan *antropológiai álláspont* rajzolódik ki, ahol az ember a humanista, antropocentrikus gondolkodással szemben nem a létezők hierarchiájának csúcán helyezkedik el: már csak azért sem, mert az emberi és a nem emberi közti ontológiai megkülönböztetés illuzórikusként lepleződik le. Erre mutat rá a motóként választott RICHARD GRUSIN-idézet,¹ amely a kiállítótér falára került és BRUNO LATOURT parafrázálva azt állítja, hogy valójában sohasem voltunk emberek, amivel az emberi és a nem-emberi tényezők folytonos, szimbiotikus összeköttettségét tételezi. A kiállító művészek erre az elválaszthatatlanságra reflektálnak többek között azzal a gesztussal, hogy különböző nonhumán *ágenseket* vonnak be az alkotói folyamatba. Az emberi és a nem emberi közti határok elmosódnak, a humán és a nonhumán cselekvők társalkotóként működnek, mindez úgy, hogy problematikus, ha nem

¹ „A nonhumán fordulat az ember pozíciójának decentralizálása mellett köteleződik el, annak érdekében, hogy a fókusz a nem-emberi dolgokra irányítsa, legyen szó állatokról, affektivitásról, testekről, organikus és geofizikai rendszerekről, anyagiságról vagy technológiáról. 'Sohasem voltunk emberek', az ember mindig is együtt fejlődött, együtt létezett, vagy együttműködött a nem-emberivel, és pontosan a nonhumántól való megkülönböztetethez határozza meg.” *The Nonhuman Turn*. Ed. Richard Grusin, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2015, p. ix.

egyenesen lehetetlenné válik meghúzni a határt emberi és nem emberi ágencia között.
□ *Szükségünk van kulturális antropológikus tudásra ahhoz, hogy a Nonhuman kiállítást az esztétikai élményen túl befogadhassuk?*

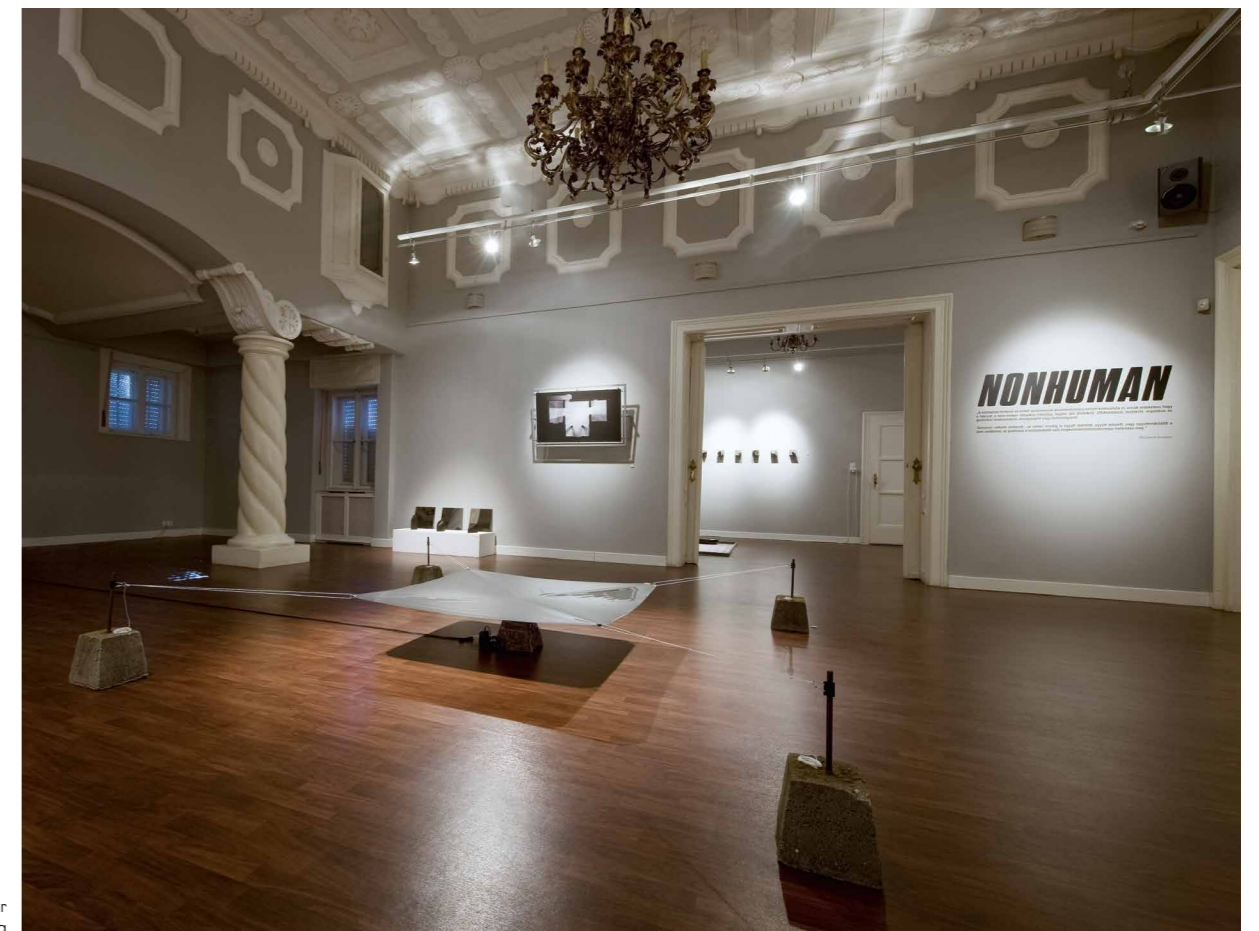
■ Nem feltétlenül szükséges bármilyen elméleti – filozófiai vagy antropológiai – tudás a kiállítás befogadásához. Több olyan visszajelzést kaptunk a poszthumán diskurzusban nem jártas látogatóktól, hogy egyszerre nagyon izgalmas és összezavaró élmény volt támpontok nélkül körülnézni a kiállítótérben, megtekinteni ezeket a furcsa és szokatlan, sokszor nehezen elhelyezhető alkotásokat. S részben pont a pozitív értelemben vett dezorientáció élményét szerettük volna kiváltani azzal, hogy az indító idézetten kívül nem írtunk semmit a falra. Nem tüntettük fel sem a műcímeket, sem az alkotók nevét, és nem jelöltük ki az értelmezési keretet sem magyarázó szövegek segítségével. Nem akartuk agyonnyomni a műveket az elmélettel, az érzéki befogadás előtt szerettük volna minél inkább megtisztítani a terepet. Már csak azért is, mert ezek az alkotások nem kizárólag az általunk meghatározott kontextusban működnek, a nonhumán tematika felőli olvasat semmiképp sem meríti ki a bennük rejlő összes lehetőséget. Ugyanakkor a poszthumán

elméleti kontextus az, ami összetartja a kiállítás anyagát és ennek ismerete lehetőséget nyújt újabb jelentésrétegek felfejtésére. Ezért állítottuk össze a kísértőfüzetet, ahol szinte csak kulcsszavak szintjén, de igyekeztünk támpontokat adni a tájékozódáshoz.

□ *A kurátori munka során a POLI-P csoport2 más tagjaival is konzultáltatok, vagy kizárólag ti hárman hoztatok döntéseket?*

■ A kurátori döntéseket mi hoztuk meg, de az alapkonceptió közös gondolkodás eredménye. Az eredeti elképzelés az volt, hogy ne csak elmélettel foglalkozunk, hanem nyissunk a művészeti mező irányába is – így született meg a kiállítás ötlete. Azt is közösen találtuk ki, hogy érdemes lenne a poszthumán művészetnek egy olyan, eddig talán kevésbé látható oldalát bemutatni, ahol nem az emberalak ábrázolásának dekonstrukciója vagy az emberi test modifikációja áll a középpontban. Ezért olyan művészeket kerestünk meg, akiknek az érdeklődése a nonhumán működésekre és *létmódokra*, az ember számára nem érzékelhető valóságéretekre irányul. Ugyanakkor a felkért alkotók közül többen is kiszervezik, felszabadítják a műalkotás előállításának folyamatát az emberi kontroll alól, mivel különböző nonhumán cselekvők – technológiai eszközök, állatok és élő organizmusok – döntő szerepet játszanak a mű létrehozásában. Ez a fajta alkotói

² A POLI-P csápjainak száma tetszőleges, arca nincsen. A Poli-P fiatal kutatók és művészek heterogén csoportja, akik a kortárs filozófia, kultúratudományok és művészetelmélet poszthumán vonulataihoz kapcsolódnak. A poszthumanizmusra nem egységes irányzatként tekintenek, hiszen a gondolatrendszer erejét éppen sokszínűségében látják – így a legkülönbözőbb irányok ütköznek elméleti és gyakorlati munkásságuk során. Ennek részét képezik az egyes non-humán irányzatok is: a *spekulatív realizmus*, a *tárgyorientált ontológia*, az *újmaterializmus*, a *posztantropocentrikus ökológia-elméletek*, a *médiumarcheológia* vagy a *cselekvőhálózat-elmélet*. A csoportot jellemző nyitottságot a tagok már önmagában poszthumán gyakorlatként értelmezik: a kizárás és a kizárólagosság hagyományos eljárásaival szemben igyekeznek hangot adni mindannak, ami nem emberi. A Poli-P az erre reflektáló „poli-poszthumanizmus” rövidítése. Tagok: BARTHA ÁDÁM – irodalmár, BERTA GERGELY – filozófus, EGED BERTALAN – esztéta, HORVÁTH MÁRK – esztéta, filozófus, KERESZTURY DORKA – esztéta, LAK RÓBERT – képzőművész, LOVÁSZ ÁDÁM – filozófus, MÁTÉ ZSÓFI – esztéta, kurátor, NEMES Z. MÁRIÓ – költő, kritikus, esztéta, SEREGI TAMÁS – esztéta, SMID RÓBERT – irodalmár, SZAPORA MÁRK – esztéta, SZEMES BOTOND – irodalmár



Nonhuman, kiállítási enteriőr
© Fotó: Art Salon Társalgó Galéria

hozzaállítás talán még radikálisabb szakítást jelent az antropocentrikus hagyománnyal, mint az, amelyik az ember ábrázolásának konvencióit igyekszik felülírni.

□ *A kiállítás egészét tekintve, az alkotások/alkotók egymáshoz való - a kiállítási térben kialakuló - viszonya kapcsán törekedtetek arra, hogy ne csak az egyes alkotásokból váljanak kiolvashatóvá a non-humán irányzatok elméleti dimenziói?*

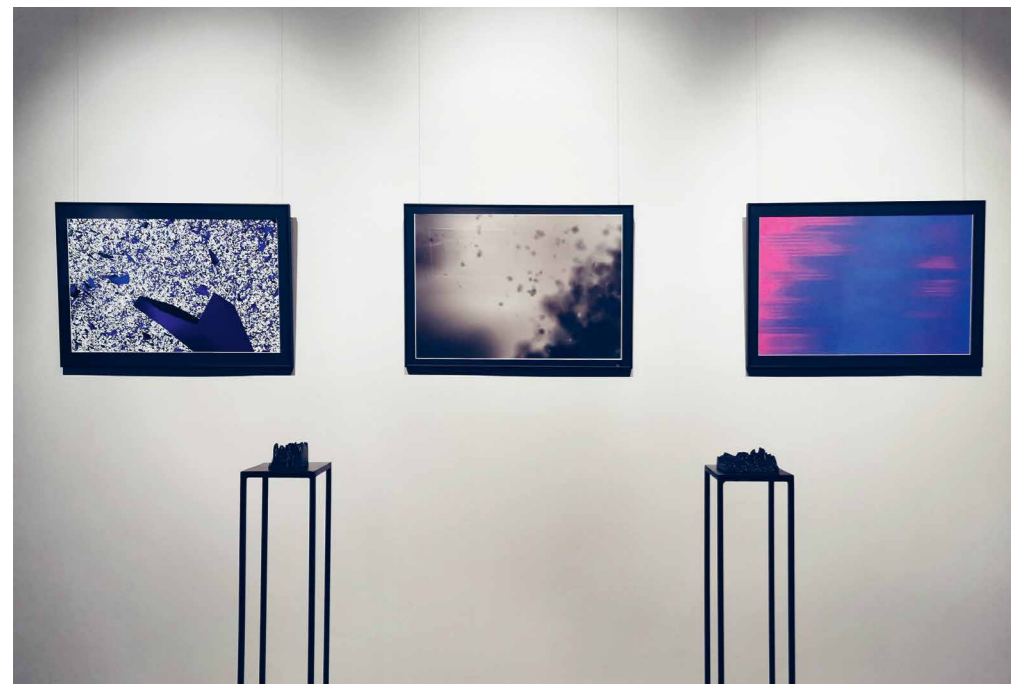
■ A tér berendezése során az olyan praktikus szempontokon kívül, mint az egyes művek fény- és helyigénye, arra törekedtünk, hogy kialakuljon valamiféle hasonlósági vagy ellenpontosági kapcsolat az alkotások között. A művek elrendezése az elméleti szövegekből kiolvasható tendenciákra is reflektál.

VADÁSZI ZOLTÁN, SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND és FUSZ MÁTYÁS munkáját minimalista letisztultságuk mellett az rendezői egységbe, hogy az emberi észlelés elől *elrejtőző* valósággrétegeket teszik *érzékileg megtapasztalhatóvá* - legyen szó a levegő mikrostruktúrájáról, a magasfeszültségű vezetékek által generált hangfrekvenciákról vagy a tér észrevehetetlen pontjairól. Ezeket az alkotásokat különösen izgalmas a spekulatív realista és az újrealista elméletek felől olvasni, amelyek a szubjektumtól független valóság létezésének kérdését tárgyalják újra, ami a kontinentális filozófiában hosszú ideig háttérbe szorult.

EITER TAMÁS és PETERNÁK ANNA munkája közt az egyik lehetséges kapcsolódási pont, hogy mindketten *archívumokkal*, azok lebomlásával és létrejöttével foglalkoznak. Eiter a 20. század elejéről származó családi fotókat rakott be egy muslicákkal teli befőttesüvegbe, a rovarok pedig, mivel kifejezetten szeretik a kép rögzítőanyagát, a fényérzékeny klórezüstöt megkötő zselatint, lyukakat rágtak a képekbe. A rovarok így módon ismeretlen emberek analóg archívumait rágják szét, roncsolják és alakítják át. Peternák Anna a Google képkereső funkcióját használja arra, hogy egy általa festett képhez hasonlókat keressen, az így létrejövő gyűjtemény tehát az algoritmus *hasonlóságészlelése* alapján jön létre. Ez a mű felfogható úgy, mint ami az emberi észlelés és az emberi gondolkodás szempontjaihoz képest nagyon más logika szerint szerveződő digitális archívumok megképződésére enged rálátást.

Vadászi Zoltán

1/0, CT scanned air (50x70 cm, giclée-print); MRI scanned air (50x70 cm, giclée-print); US scanned air (50x70 cm, giclée print); US scanned, segmented, 3D printed air (7x5, 5x5 cm és 10,5x8x4,5 cm)
© Fotó: Art Salon Társalgó Galéria



A kiállítótér másik termében elhelyezett négy alkotás esetében izgalmas feszültség jön létre az organikus anyaggal dolgozó KLÁJÓ ADRIÁN és ÚJHÁZI ADRIENN, valamint a technológiára fókuszáló KÖREI SÁNDOR és KOVÁCS TIBOR művei között. A poszthumán elméletek felől nézve ez a hagyományos felosztás illuzórikusnak tűnhet föl, amit KUZMA ESZTER növényhologramjai is tematizálnak, mintegy metszéspontot képezve természeti és technológiai között, utalva arra a tapasztalatra, hogy gyakran a természethez is *technológiai közvetítésen* keresztül van hozzáférésünk. Az ellenpontosáson túl Klájó, Újházi, Körei és Kovács munkáiban közös, hogy a „működni hagyás” alapelve náluk érvényesül a legradikálisabban. A művészek háttérbe húzódnak és átengedik a terepet a nonhumán cselekvőnek - legyen az organikus, mint a csírázó krumpligumók és a baktériumtelepek vagy technológiai, mint a robotporszívó és a 3D nyomtató. Ez az alkotói attitűd rímel arra a többek között Bruno Latour által megfogalmazott felismerésre, amely szerint ideje számot vetnünk azzal, hogy az ember nem az egyetlen, és nem is feltétlenül kitüntetett cselekvő.

□ *Ha Szemes Botond - a kiállítás elé írt - szövege³ alapján gondolkodunk az antropocénről, miszerint „gépesített hétköznapijaink és felmelegedő környezetünk egyre kevésbé engedi fenntartani a mindentől függetlenül cselekvő Ember képzetét”, akkor óhatatlanul is foglalkoznunk kell a nem emberi élet földre gyakorolt hatásával is?*

■ Az antropocén mint földtörténeti korszak koncepciója azt jelenti, hogy az embert az ökoszisztémát és a klímát befolyásolni képes erőként ismerjük el. Ezt felfoghatjuk úgy is, hogy az embert - aki az ipari forradalom óta egyre dominánsabb befolyást gyakorol a környezetre - klimatológiai vagy geológiai hatásnak, azaz *nonhumán tényezőnek* tekintjük. A nonhumán fordulat, amiről Grusin beszél, nem pusztán annyit jelent, hogy a figyelmünket, amelynek centrumában eddig az ember volt, a nem-emberi tényezők felé fordítjuk, azaz nem pusztán a filozófia, társadalomtudományok és a művészet fókuszának áthelyeződéséről van szó. A klímaváltozás, és számos aktuális probléma éppen az ember-nem ember, társadalom-természet megkülönböztetésének érvénytelenségére világít rá. Ez radikálisabb állítás, az eddigi fogalmaink lecserélésének

3 <http://www.tarsalgogallery.com/nonhuman/>

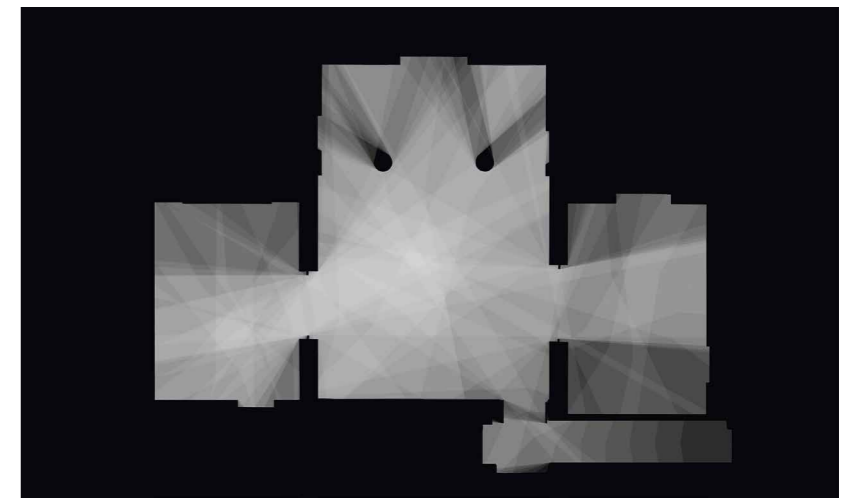
szükségességére mutat rá. Bruno Latour *cselekvőhálózat-elmélete*⁴ például a társadalom fogalmának újraértelmezésével lép túl természet és társadalom binaritásán. Társadalom helyett „kollektivitásról” beszél, amely nem csak az emberi, de a nem emberi létezőket is magába foglalja. Ezeket olyan, *nem hierarchikus* szerveződésként kell elképzelni, amelynek megalkotásában a nonhumán szereplők éppúgy cselekvőként vesznek részt, mint az emberek. Ezzel azt az elképzelést ássa alá, amely szerint a nonhumán létezők pusztán „passzív elszenvédőként”, a mi cselekedeteinknek kiszolgáltatottként lépnek interakcióba velünk. A klímakatasztrófa tapasztalata egyébként is elég rendesen aláássa ezt a fajta emberi gőgöt.

□ *Egyes vélemények szerint az emberiség bármihez tud alkalmazkodni. Többek között az antropocén által okozott új világhoz is azáltal, hogy változtat életmódján.*

Tekinthetünk-e egy olyan irányvonalként a non-humanizmus és a poszt-humanizmus kultúráról való gondolkodására, mint amely képes lehetséges válaszokat adni, kidolgozni az antropocénre, mint földtörténeti korra?

■ A poszthumanista irányzatok folyamatos térnyerése mindenképpen rámutat arra, hogy érdemes egy új elméleti keret felől vizsgálni bizonyos aktuális kérdéseket. Az emberről alkotott klasszikus definíciók például még nem számoltak az ember és a technológia közti határok fokozatos elmosódásával. Szintén izgalmas fejlemény, hogy egyes szerzők az interdiszciplinaritás jegyében arra törekcsenek, hogy a humán- és a reáلتudományok közti szakadékokat áthidalják. Ugyanakkor érdemes hangsúlyozni, hogy ezek a szerzők általában nem valaminek létrehozásáról beszélnek, nem egy vágyott jövőbeli állapot jelölésére használják a poszthumanizmus terminust, hanem az aktuális helyzet leírására. Annak felismerése, hogy poszthumán kondíciók között élünk, kikényszeríti, hogy alapvetően változtassunk az emberről és környezetéről való gondolkodáson. Az a fajta célelvű hozzáállás, mely szerint az emberi képességek feljavításával adaptálódhatunk a megváltozott világ kihívásaihoz, sőt, adott esetben meghaladhatjuk az ember állandónak hitt biológiai korlátait, inkább a

4 Ld. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford, 2005; Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*. Ford. Gecser Ottó, Osiris, Budapest, 1999



Fusz Mátyás
Nincsen túl sok hely, ahova elbújhatnánk V., 60x100 cm, giclée nyomtat, 2020



Klájó Adrián
Krumplilidércek - Hommage à Bálint Endre, (9) x 10 x 10 cm, vegyes technika, 2020

transzhumanizmushoz tartozó nézet. A poszthumanista gondolkodók ettől általában kifejezetten elhatárolódnak és a humanista filozófia maradványaként azonosítják, mivel nem lép ki a fejlődés narratívájából.

Persze a poszthumanizmusnak vannak jóval politikusabb irányzatai is, amelyekről nem áll távol az *aktivizmus* sem. A *kritikai poszthumanizmus* egyik jelentős képviselője, ROSI BRAIDOTTI szövegeiben például⁵ hangsúlyos a feminista kritikai nézőpont. Braidotti a filozófiai hagyomány emberről alkotott definícióinak kirekesztő jellegét kéri számon, amely mindig is bináris oppozíciók mentén szerveződött és kivetette magából azokat, akik nem feleltek meg ennek a normatív módon működő, eurocentrikus és férfiközpontú emberképnek.

A poszthumán diskurzus tehát hihetetlenül heterogén, s bár a *Nonhuman* kiállítás elméleti kontextusát szándékosan szűkítettük le egyes elméleti irányzatok fókuszpontjai mentén, ezeket semmiképp sem tekintjük kizárólagosan relevánsnak. Egy következő projekt keretében nagyon izgalmas lenne megnézni például a poszthumanizmus és a társadalmi aktivizmus kapcsolódási pontjait, illetve ennek művészeti és esztétikai következményeit.

5 Ld. Rosi Braidotti: *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press, 2013; Rosi Braidotti: *A poszthumán tudományok felé*. Ford. Lovász Ádám, *Helikon*, 64. évf. 4. szám, 435-451., http://epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/EPA03580_helikon_2018_4_435-451.pdf

Létrák és tüskék

Orosz Péter emlékkiállítás

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros

2020. január 10 – február 7.*

OROSZ PÉTER (1951–2015) Munkácsy-díjas szobrászművész huszonkilenc évig kiállításrendezőként, kurátorként dolgozott a budapesti Múcsarnokban, míg ezzel párhuzamosan nyolc évig a Magyar Szobrász Társaság elnöke volt. A művészete előtt tisztelgő emlékkiállítás gondolata – a fenti fórumokat megelőzve – mégis egy kisvárosi kurátornak, a veresegyházi Udvarház Galéria¹ művészeti vezetőjének jutott eszébe. KLEMENT ZOLTÁN – aki jelen tárlatot is jegyzi – 2016-ban egy szűkebb válogatást mutatott be Veresegyházán, míg ezzel párhuzamosan tizenhat alkotótól állított ki egy-egy munkát, melyek Orosz művészete előtt tisztelgtek.² 2017-ben a dunaszerdahelyi Kortárs Magyar Galériában rendezték meg az *In memoriam Orosz Péter* című tárlatot.³ A mostani, közel hatvan művet bemutató emlékkiállítás az egykori Uitz-terem jobb szárnyában és az alatta elterülő pincegalériában látható.

Végignézve az 1997 és 2013 között készült munkákon, az akadémikus szobrászi képzés stílári nyomait – a technikai fogásokon és anyagismereten kívül – nemigen találjuk, bár mestereit sohasem tagadta meg. A szobrász már korai munkáiban az *esztétikum-ellenesség* irányába fordult, nem véletlen, hogy akkori műveit – ahogy azt többször nyilvánosan is deklarálta –, idézem: „a disznóól esztétikája” határozta meg. A vidéki ember gányolásaihoz, tákolmányaihoz hasonlatos objektumok jelentek meg művészetében, mint például a *Schmüle* (1980) vagy a *Hasítás* (1980), melyek közös jellemzője, hogy a fát a legegyszerűbb beavatkozással műtárggyá avatta. A matéria nyers, már-már brutális átalakítása. A megvalósítás mikéntjének másik véglete az, amikor aprólékosan, cizelláltan dolgozik. A részletekre odafigyelve képes volt olyan szárnyaló, lírai kompozíciókat is

¹ <https://veresmuvhaz.hu/udvarhaz-galeria/>

² *In memoriam Orosz Péter*. Udvarház Galéria, Veresegyháza, 2016. május 27 – július 5. OROSZ PÉTER munkáin kívül a BLOCK CSOPORT, BUDAHELYI TIBOR, CHESSLAY GYÖRGY, HANS PETER BAUER, HERITESH GÁBOR, HÜBER ANDRÁS, ILLÉS-MUSZKA RUDOLF, KARMÓ ZOLTÁN, KUTAK ADRIENN, LUKÁCS JÓKA, LUZSICZA ÁRPÁD, LASZLO MILASOVSKY, NEMES FERENC, VÁSÁRHELYI ANTAL és VERESS ENÉH ERZSÉBET művei szerepeltek a tárlaton. Ld. még Kozák Csaba: Gyógyító tüskék. *Új Művészet*, 2016/7, 8-9., http://epa.oszk.hu/03000/03024/00006/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2016_07_008-009.pdf (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. május 24.)

³ *Gyógyító tüskék - in memoriam Orosz Péter*. Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, 2017. június 2 – 23., ld. <http://www.kmgaleria.eu/content/memoriam-orosz-peter>

* <http://www.ica-d.hu/index.php?p=eemény&id=644>

referenciaként a létra mellett a parittyá, a töviskoszorú vagy éppen a stigma. Ezeket a motívumokat és fragmentumokat művészete fogalmkörébe emelte, egyszerűsített, redukcióra törekvő megjelenítésük pedig szándékosan túllépett a keresztény ikonográfia szabályain. (Ide sorolhatók például az *Ádám és Éva*, 1990; a *Fáraó*, 1990; a *Múmia*, 1990; a *Káin tuskó*, 2000; valamint az *Éden*, 2010 című munkái.)

A tárlaton egyértelművé vált, hogy Orosz munkái morfológiájának legkisebb alapegysége a *tüske*, a *tövis*, a *gleditsia tricanthos* – azaz tövises lepényfa – azon része, ami megvédi azt a növényevő állatoktól. Növénytani értelemben: „a tövis az ág belső részéből előtörő, védelem céljára módosult, rövid szártagú, kemény, szúrós hajtásképlet.” Orosz a koszorún kívül ugyanúgy font a tövisből kerek-karikát is. A tövis van, hogy a mű főszereplője, másutt annak csak része: a *Kitüntetés* (1988) esetében – ahol egy tövises ágakból font háromszög alá egy tövises kört applikált – egyértelmű fricskaként utalt a „kiváló dolgozó” jelvényre, amivel a szocialista munkaversenyben az arra érdemeseket jutalmazták. A művész tüskés-tövises munkáinak

számtalan variánsát készítette el, helyezte különböző konstellációkba, és még az is megtörtént, hogy a *Szobrászaton innen és túl* című csoportos kiállításra (Múcsarnok, 2001)⁴ egyetlen, 8 centis tövist adott be, ezzel is hangsúlyozva annak kiváltságos szerepét. A tövis/tüske a botanikában (pl. kaktuszfélék; bogáncs) és a zoológiában (pl. tüskés pikó; tarajos süllő) elsődlegesen a védelem eszközeként funkcionált, így az adott egyed túlélésének esélyét növelte. Az ember viszont ezt az eredeti funkciót megváltoztatta: a Krisztus szenvedését fokozandó töviskoszorú előtt már a paleolitikus kor kihegyezett karói, majd később a középkor éles lándzsái, a holokauszt szögcsőrűjei egyaránt jelezték, hogy az emberi faj nem védekezésre, hanem támadásra, mások megsebzésére, elpusztítására használta fel a *natura* védekező elemét. Azzal a gesztussal pedig, hogy – a tárlaton csak filmen dokumentált – több méter átmérőjű *Kollektív töviskoszorúja* alá mindannyian beállhattunk 1984-ben a Stúdió Galériában, a művész univerzális érvényűvé tette üzenetét.

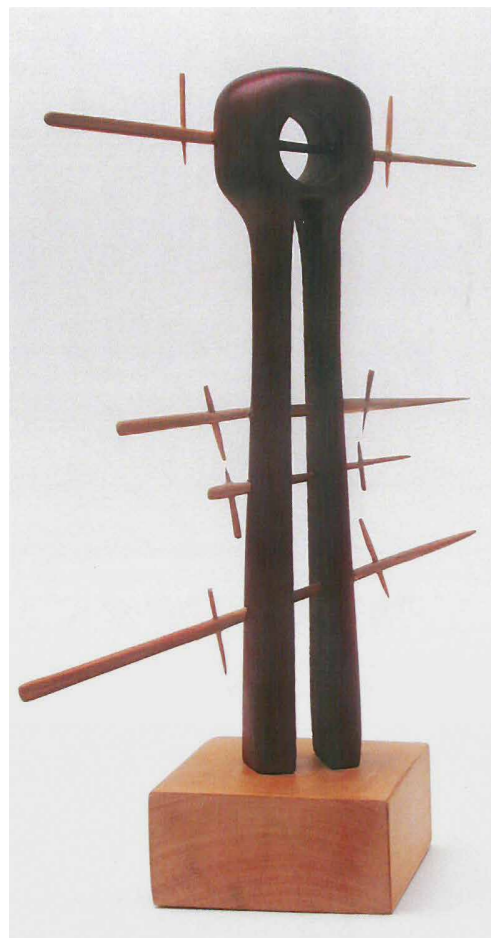
Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolható, hogy Orosz a Jézus születését ünneplő karácsony szakrális misztériumát úgy írta át, hogy az ünnep elmúltával kidobott, ágait hullajtott, tűleveleit veszített, kopasz fenyőfát csonkolta és alkotásai szerves részévé tette. Ennek a legtömörebben fogalmazott példája a *Karácsony* (1998). A szemetet, a hulladékot felhasználta alkotásaihoz, s ezzel a szegény művészet (*arte povera*) és a talált tárgy (*objet trouvé*) fogalmakat is beemelte művészetébe.

A másik fontos, állandóan visszatérő alapanyaga a *lágú fakéreg*, az eperfa hánca volt. Számos művét tekerte körbe hánccsal. A gézként funkcionáló hánccsal, a bandázsolással, a mumifikálással Orosz mindig is az óvás,

⁴ *Szobrászaton innen és túl*. Múcsarnok, Budapest, 2001. március 6 – április 1., ld. <http://www.mucarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c3524dde0d&tax=>

Orosz Péter emlékkiállítás, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros, 2020 © Fotó: Klement Zoltán





Orosz Péter
Kaszahegedű, III.,
1985, fa,
34 x 20 x 8 cm
© Fotó: Juhász Imre

a megőrzés, a védelem, az ápolás/gyógyítás momentumát hangsúlyozta. Ennek páratlan reprezentánsa 2013-as *Vas Corpora*, ami a *Torinói lepel* sajátos átirataként is értelmezhető.

Orosz a nyolcvanas évek elejétől a Magyar Népköztársaság I-es számú *Kollektív Műtermében* olyan kollégákkal dolgozott együtt, mint SAMU GÉZA (1947-1990) és VARGA GÉZA FERENC (1950-2002). A később hozzájuk csatlakozó, szintén „fás” HUBER ANDRÁSSAL együtt 1990-ben megalakították a FÁSKÖR nevű művészeti csoportot. A fa tisztelete, szeretete, alakíthatóságának parttalan lehetősége kapcsolta össze munkásságukat. Ugyanakkor Orosz - szakmai háttértörténetéből adódóan - alaposan ismerte kortársait és a szakma tendenciáit, így nem véletlen, hogy több művét kollégáinak, barátainak ajánlotta (például HENCZE TAMÁSNAK, GULYÁS GYULÁNAK), míg a jelen tárlaton is kiállított *Doboz Szikora Tamásnak* (1990) munkáját a festőművésszel közösen hozta létre. Ez a gesztusa túlnőtt szakmai környezetén, hiszen készített egy hibátlan kompozíciót is - egy térbe lógatott gömböt és kockát -, amit *Egy hajléktalan barátom emlékére* (2001) címen jegyezt.

A művész a 3D-s munkássága mellett grafikázott, szabad- és képverseket írt, kollázsolt, melyekből egy szűk válogatás szintén szerepelt a jelen tárlaton. Hadd idézzem egyik, 1978-as versét: „Feltúrlak Anyaföld / Bevetem minden métered / Meddő szerelemmel / Ültetem a réteket / Verébszivre lopott karvalyok csókjával, / Szarvasok szemébe ipart telepíték, / Békák torkán tárnát vágok.” Ennyi. Ugyanolyan expresszív, hajlékony és zavarba ejtő, mint szobrai.

Az emlékkiállítás bizonyítja, hogy az organikus burjánzó természet ugyan forrás lehetett Orosz számára, ám művészetét nem a naturában

Orosz Péter emlékkiállítása, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2020 © Fotó: Klement Zoltán



rejtőzködő alakzatok inspirálták: nem utánozta, hanem kiragadta a természetből az alkotásaiba építhető formát. Először kigondolta a témát, annak tárgyát és alanyát, majd ennek a csakis rá jellemző megvalósításához kereste meg a fát, dolgozta ki annak alakzatát. (Volt, hogy már az erdőben visszametszette a fák ágait, növekedésüknek irányát pedig kötözéssel szabályozta.) Morfológiájában a szerves formák mellett megjelentek a már korábban említett geometrikus alakzatok (kör, gömb, kocka, henger, kúp stb.), ám felvonultatott konkrét tárgyakat (például csúzli, kitüntetés, kerék) és az emberi jelenlétre utaló jegyeket is (lábfej vagy corpus). A hazai kortárs szobrászati nyelv egyik megújítójának munkái stilárisan eltérnek a hagyományos plasztika nyelvezetétől, de a modern szobrászatétól is. Művészetében egyszerre van jelen a tragikum és a humor, a groteszk és a szellemes rafinéria, a szakrális tematika és a profán fogalmazásmód. Egy mélyből áradó szeretetteljes vágy a túlélésre és mások túl-éltetésére. Ezért lehetséges az, hogy Orosz Péter tövissei nem sebeznek, hanem gyógyítanak.



Orosz Péter
Tatlinnak, 1998, vas,
eperfavessző, festett,
200 x 40 x 22 cm
© Fotó: Juhász Imre

Orosz Péter emlékkiállítása, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2020 © Fotó: Klement Zoltán



Magyar származású fotográfusok Franciaországban

■ Cserba Júlia: *Magyar származású fotográfusok Franciaországban az 1920-as évektől napjainkig*. Cseh Gabriella közreműködésével, Corvina Kiadó, Budapest, 2018

■ *Au Revoir! Magyar származású fotográfusok Franciaországban*, Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeum, Budapest, 2019. október 4 – 2020. január 5., kurátorok: Cserba Júlia és Cseh Gabriella¹

Fontos könyvet írt CSERBA JÚLIA – CSEH GABRIELLA közreműködésével – azok számára, akiket foglalkoztat a magyar és az egyetemes fotográfia története, szociográfiája és esztétikája. A válogatás egyik előzményének tekinthető KINCSES KÁROLY munkája, a *(M)ÉRTÉK*, amely 2006-ban jelent meg a Magyar Fotóművész Szövetség megalakulásának 50. évfordulójára, az öt nagy, nemzetközileg is elismert művésztől: BRASSAI GYULÁRÓL, ROBERT CAPÁRÓL, KERTÉSZ ANDORRÓL, MOHOLY-NAGY LÁSZLÓRÓL és MUNKÁCSI MÁRTONRÓL.² A folytatás elmaradt, mert váratlanul és nagyon fiatalon elhunyt KOLTA MAGDOLNA, a magyar fotótörténeti sorozat alkotó szerkesztője.

Előzmények

A külföldön élő magyar fotósok sorsának feldolgozása 1990-ben indult, amikor ANNIE-LAURE WANAVÉBECQ, a Maison Robert Doisneau³ igazgatója magyar származású fotográfusokkal kezdett foglalkozni. Diplomamunkáját az 1919–1936 között Franciaországban élő fotósokról írta, és 2004-ben közös könyvet jelentetett meg róluk MORÓCZ CSABÁVAL.⁴ 2010-ben ő volt a párizsi André Kertész-kiállítás kurátora, egyben a katalógus

társszerzője, MICHEL FRIZOT mellett.⁵ Doktori disszertációjának témája a *Pesti Napló Képes Műmelléklete* volt. Wanaverbecq 2017-ben meghalt, ám Frizot ezután sem szakadt el a magyar fotó témájától. Cserba Júlia könyvéhez írt bevezetőjében kiemeli, hogy annak talán legfontosabb célja a magyar fotózással kapcsolatos addigi torzító nézőpontok kijavítása volt. Frizot megálapítja, hogy – az üldözöttség mellett – a művészek többségét a fényképezés új lehetőségei vonzották Párizsba. A kínált lehetőségekhez rugalmasan alkalmazkodva olyan *sajátos stílust* hoztak létre, amely felszínesen nézve nagyon „franciásnak” látszik, „pedig a külföldről érkező alkotógyéniségek sokszínű művészetének eredménye.”

A szerzők

Cserba Júlia többkönyves műkritikus, számos képzőművészeti monográfia szerzője. Előző könyve, *Magyar képzőművészek Franciaországban. 1903–2005*, Budapesten jelent meg a Vince Kiadónál, 2006-ban.⁶ A Párizsban dolgozó műkritikus-kurátort több mint húsz éves munkássága szinte predesztinálta arra, hogy kutatásait, feltáró munkáját a fotó területén folytassa. Hatalmas feladatra vállalkozott, hiszen a történelmi háttér, az egyéni sorsok, és a művészé válás folyamatának feltárása mellett a kortárs fotográfiával kapcsolatos fejleményeket is össze kellett gyűjteni. Ehhez Cseh Gabriella fotóstól⁷ kapott segítséget, aki akkorra már egy több éves kutatás eredményével rendelkezett. Neve elismerően szerepelt már a *(M)ÉRTÉK*-ben is, Kincses Károlynak nyújtott segítsége kapcsán. Cseh a Magyar Iparművészeti Egyetemen végezte a fotó szakot 1999-ben, 2001-ben fejezte be a párizsi Photographic Institut posztdiplomás képzését. 2017-ben PhD fokozatot szerzett a Sorbonne Paris IV egyetemen. André Kertész ösztöndíjjal ment Párizsba (2008), azóta ott él. Kutatóként az „Öt Nagy” közül Brassainak és Kertésznek, illetve a párizsi magyar szcéná

⁵ *André Kertész*. Jeu de Paume, Párizs, 2010. szeptember 28 – február 6., <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1918>

⁶ <http://www.vincekiado.hu/Konyveink/>

magyar-kepzo_muveszek-franciaorszagban-1903-2005

⁷ <http://www.csehgabriella.hu/>

további fotós szereplőinek a műtermeit, (egykori) lakóhelyeiket kereste fel. Terepmunkát végzett, a hivatalos forrásanyag mellett „oral history-t”, az ott élők különböző emlékeit gyűjtötte össze, egyfajta kulturális „ásatást” végezve. A kérdezettek befogadói aktivitása révén az eltérést a *horizontok* elválasztásával lehet felismerni, vagy a már megismert új jelentéssel felruházni. Az említett horizont (a megértés modelljének eleme) feltételezi a történelmi tudat kétértelműségét, vizuálisan hasonlít a hermeneutikára. Ahogy Gadamer megfogalmazta: az emberi létezés történeti mozgása nem kötődik egy állandó nézőponthoz. Ezzel a koncepcióval Cseh Gabriella a *múlt* zárt horizontjával a *jövő* nyílt horizontját hozta vizuális kapcsolatba. A múlt eseményeinek láncolatával modellszerű hálózatot alkotott: az emlékezet – az „ez volt”, „ez van” – kettősét szötte össze, így a régi képek új kontextusba kerültek, a kutatások révén újabb életrajzi adalékokhoz jutott, és megidézte a *kollektív emlékezetet*. Bár a Corvina kiadványába ezeknek az újrafotózásoknak csak a töredéke került be, a kötet összeállításában ő is részt vett: négy életrajz írásán túl (Kertész, ROGI ANDRÉ, Brassai, JOSEF NADJ) további kutatásainak részletei is megtalálhatóak a szövegekben, s ugyanakkor fotográfusként is részt vett a könyv megszületésével kapcsolatos munkamegosztásban.

A könyvön egy másik kettősség – egyrészt a hermeneutika, a recepció elmélet, másrészt a strukturalizmus, a nyelvi analízisre épülő filozófia – hatása is érezhető. A másodikként említett hatás nemcsak a racionális gondolkodás eredményét, a technika fejlettségét, a fényképezőgépet és a mű, a fénykép műalkotásként

Marton Ervin

Párizsi műterem, korabeli brómezüst zselatin kontaktkép | Cseh Gabriella jóvoltából. © Ervin Marton Estate (USA)



felfogását, hanem Descartes elemző módszerén alapuló szemléletet is jelentette. A francia filozófus vizsgálata tárgyát részekre bontotta, s ezeket analizálta abból a szempontból, hogy megfelelnek-e a tudományos igazságnak. Így a legegyszerűbbtől – a részek igazságától – jutott el az egész igazságáig. Módszerként a logikát és az elemző geometriát használta. Az ismert, hogy a gondolkodás, a „cogito” volt a biztos pontja, de az kevésbé ismert, hogy a látással is foglalkozott. „Az érzékeinktől függ hogyan élünk, ezek közül a látás a leguniverzálisabb és a legnemesebb, kétségtelen, hogy azok a találmányok a leghasznosabbak, amelyek növelik a képességeit.” – írta a *Dioptrikában* (1632–1633),⁸ az optika korában. A XVII. század a látás és az optika évszázada, a kor egyik híressége, a festő Vermeer képei a fotográfiai látvány alapjául szolgáltak az utókor számára. A fotográfiában HENRI CARTIER-BRESSON-nál is ugyanolyan fontos a kompozícióban a geometria (photographia universalis), mint Descartes-nál a rend keresésében a mérték (mathesis universalis). A francia fotósra André Kertész is hatott. Az archívumában talált, a béka szemét mutató felvétele azért is fontos – erre Cseh kutatásai irányítják rá a befogadó fókuszát –, mert benne látni Kertész műtermének ablakát, azaz a rész igazságából az egészre, a montparnasse-i lakásra lehet következtetni, és a *Distorsions* sorozatának tágabb körülményeire. Ha egésznek tekintjük a Franciaországban dolgozó magyar fotósok halmazát,

⁸ RENÉ DESCARTES: *Dioptrika*. Ford. Kékedi Bálint, Schmal Dániel, Tóth Zita Veronika, Gondolat Kiadói Kör, Budapest, 2016





Rodolf Hervé
A Rézonances csoport tagjai, Tilos az Á, Budapest, 1990, Polaroid, 10,2×10,4 cm, A Várfok Galéria jóvoltából © Rodolf Hervé örököse

a másik descartes-i problémával kerülünk szembe: a teljes indukció - megismerés - lehetetlenségével. Konkrétan: a könyvben szereplő 55 magyar származású fotósnál sokkal többen voltak. Erre utal az „És sokan mások” címszó alatt szereplő további 43 név, kevesebb adattal, miként az is, hogy a könyv megjelenése után a szerzők további rejtőzködő alkotókra találtak.

A könyv a fotós, illetve más művészi tevékenységgel kapcsolatban összegyűjtött információk révén négy fejezetre oszlik: bennük névsor szerint szerepelnek a művészek, ügynökségek, lapok. A fotósokon kívül a művészeti ágakra bontást a hivatásos festő, író, koreográfus csoportosítással oldották meg a *Párhuzamos alkotói attitűdök* fejezetben.

A könyv feldolgozását a szerzők által használt olyan szociológiai változók segítik, mint: kor, születési hely, család, foglalkozás, vallás, végzettség - ezek a rövid életutakban, az első részben található. A bevezetőben Cserba Júlia idézi SZARKA KLÁRÁT: „A magyar fotográfiát az 1900-as évek elejétől 1945-ig döntően meghatározzák a zsidó származású alkotók. S ezen nincs mit csodálkozni: a fényképezés a polgárság találmánya, a fotográfus polgári foglalkozás. Ráadásul izgalmas, a kreativitásnak is tág teret adó munka.”⁹

Habent sua fata libelli

A könyv alapján létrejött *Au Revoir!* című kiállítás címe az eltűnt időre, a kiállított művészek többnyire kényszerválasztásban történt búcsúja utáni viszontlátásra utal. A megvalósításban azonban a tér, az eredetileg tervezettnél két teremmel kisebb kiállítóhely is nagy szerephez jutott. Ez a helyzet a kiállítás-

⁹ SZARKA KLÁRA: Magyar fotográfia a békeidőktől a vészidőkhöz. In: *Útközben. Magyarországi zsidó művészek a 20. században*, Budapest, 2011. <http://baderech.hjm.org.il/Article.aspx/hu/Hungarian>

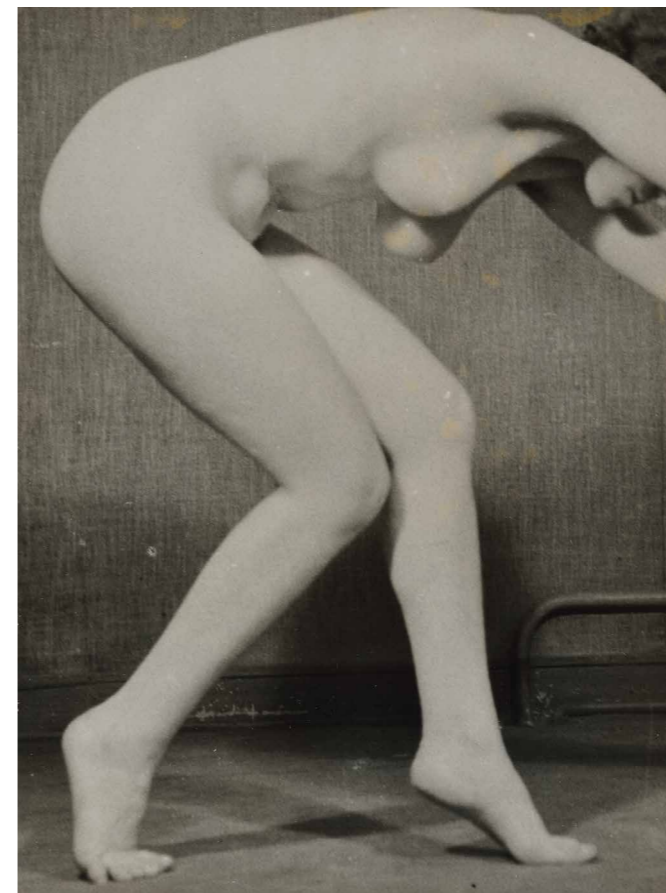
szervezés és a rendszerezés nehézsége mellett a könnyebb befogadás előnyét kínálta. A néző választ, hogy mit néz meg, mit lát, és mit jegyez meg a látottakból. A termék csökkentésével elkevert zsúfoltsággal kevesebb volt a provokáció, csökkent a választás magárataltságából eredő frusztráció, és vélhetően több lett a befogadott élmény. A könyvben a fotósok sorsa, a *menekülés*, döntő szerepet kap a létükben, megmaradásukban.

A kiállításon a feltételek: fény mennyiség, páratartalom, hőmérséklet, a képek pihentetése, a fotók archívhoz közelítő körülményeit biztosítják. Ez a kiállítás a karteziánus gondolkodást tükrözi: a tárgy igazsága az igazság maga.¹⁰ A néző ezt már a belépéskor, a kiindulópontnál érzékeli: André Kertész képek a falon, velük szemben meghökkentő módon egy lepusztult fűtőtest áll, ami a szürmodernitást idézi, mint valami, ami nem a helyén, hanem egy „nem-helyen” van. Az eredeti helyét André Kertész fotói alapján lehet beazonosítani, amelyeket a párizsi lakásán 1927-1928 körül készített. Cseh Gabriella e képek révén találta és mentette meg a radiátort. Ez a tárgy itt a fotóobjektívást erősíti, amivel a kurátorok az 1930-as években megjelenő „új tárgyiasság” ellenreakcióját fejezték ki. Ez Franciaországból indult ki a fotózásban, és a világháború után erősödött meg. A radiátoros indítás utal a tárlat rendezőjére, az időrendre, a fotó értékszemléletére, a humanista fotográfiára, majd annak felhasználására: a fotóra, mint új médiumra. André Kertész termét a *Humanista fotográfia (II.)*, *A fotó, mint új médium (III.)* követi, ezeket pedig a felhasználás, az alkalmazott fotográfia: a *Szalon (IV. rendszeres tárlatok, kiállítások)*, *Fotók a sajtóban, kiadványokba (V.)*, végül a *Kontaktok, a munkahordozók (VI.)*.

A 15 ezer néző figyelmével kitüntetett, revelatív kiállítás a részletekben is kínált különlegességeket: először voltak például Magyarországon láthatóak a Kertésztől kiállított korai kisméretű

¹⁰ RENÉ DESCARTES: *A filozófia alapelvei*. Ford. Dékány András, Osiris Könyvtár, Budapest, 1996. 49-50.

Cseh Gabriella
Enteriörtörténetek: André Kertész első párizsi lakása, rue de Vanves, Kertész radiátora, 1927-28, 2009, 200×148 cm, giclée nyomtatás Hahnemühle Photo Rag Baryta, eredeti tárgy © Cseh Gabriella



Révai Ilka
Éva, 1920-as évek második fele, 22,8×17 cm, korabeli brómezzüst zselatin nagyítás | Kajdi Csaba jóvoltából. Budapest © DR

fotók: fiatalokról, testvéreiről, szerelmesekről, első világháborús katonáról. Mindegyikük a humanitásról, az emberi kapcsolatokról, illetve azok hiányáról vall. André Kertész mellett első felesége, Rogi André (Klein Rózsi) mint fotós, s rajtuk kívül Brassai (Halász Gyula), valamint Robert Capa (Friedman Endre) a kiállítás pillérei. Capa ismert, emblemikus fotói háborúban készültek: a milicista haláláról a spanyol polgárháborúban, a normandiai partraszállásról. Kultikus, berlini képén, amit 1945-ben készített, a „háború után” látni, a szinte füstölő romok tövében sarjadó életet.

Nemcsak az egykori haditudósító, hanem a kiállításon látott többi fotós is az értéket keresi és mutatja fel, azok teremtőivel, vagy közvetítőikkel. Ezt látatja Kertész, a Mondriannál vagy Ferenczy Noéminál tett látogatását megörökítve. Rogi André Matisse-ről készített képet, és Jacques Prévert költőt is fotózta, Brassaihoz hasonlóan, aki egyébként Picasso fotózta alkotóként, illetve alkotásaival együtt: kapcsolatokról a *Beszélgések Picassó-val* című, magyarul is megjelent könyv is tudósít.¹¹ Ezen a kiállításon láthatjuk először, hogy Brassai bejutott Dali és Gala műtermébe is (1932). Az ismert író, Albert Camus képét az itthon eddig ismeretlen BERNAND-MANTEL BÉLA készítette, akinek pár fotója - így Gerard Philippe és Jean Marais képe - hozzánk is eljuthatott a francia filmek révén. A tárlaton ők színházi előadásokban láthatók, akárcsak Jean-Louis Barrault és Louis Jouvet, a háború utáni párizsi színházi világ kiemelkedő alakjai. Bernand-Mantel Cocteau-ról készült képe csak a könyvben szerepel.

Az emigráns magyar művészeket megörökítőik közül a legismertebb RÉVAI ILKA fotója Kassák Lajosról, amit 1917-ben készített. A mesterséges fény fekete-fehér színei éles kontúrt teremtenek, szinte metszet jellegű képet eredményeznek.

¹¹ BRASSAI: *Beszélgések Picassóval*. Ford. Réz Ádám, Corvina Kiadó, Budapest, 1968, 1981

A szellemi és materiális értékek dokumentálásának példái: AIGNER LUCIEN Albert Einstein portréja (1940), míg MARTON ERVIN a Curie-házaspárt örökölte meg az 1950-es években. E képeken már jól látható a nyomtatás, a sajtófotó hatása: Elkán László Le Corbusier-ről és az ő építészeti kísérleteiről, FEHÉR EMERIC/IMRE az építkezésekről, KOLLAR FRANÇOIS/FERENC a francia munkásokról készített sorozatot, utóbbit *Franciaország dolgozik* címmel. Ezek önálló kiadványokban jelentek meg. DUMAS NORA a parasztokat, pásztorokat fotózta. Az 1930-ban exponált *Fiatal lány a kazalban* című képe az 1950-1960-as évek magyar filmjeinek idilli, bukolikus tájban stilizált színésznőt, Bara Margitot, Medgyesi Máriát idézi.

A reprezentatív fotók mellett az V. teremben vitrinekben állították ki a folyóiratokban és könyvekben megjelent illusztratív képeket. A már említett színészfotóknak, színpadi képeknek kikövezett útja volt a megjelenéshez, a láthatóság, a közlés meg többszörözéséhez. Itt látható a LUCIEN VOGEL által 1928-ban indított képes riportmagazin, a VU. Ebben a fotók domináltak a szöveggel szemben, így a lapnak kulcs szerepe volt az új fotográfiai nyelv kialakításában, a kísérletezésben. A képriportot az igényes fotóesszé követte, ami emelte a lapok művészi színvonalát és vele a közönség igényét. Hasonlók Amerikában is megjelentek, például a *Life* magazin vagy a *Look*; egyre színvonalasabb lapok készültek egyre igényesebb nézőknek, rétegeknek. Megszűnésük az esszé műfaj halálát jelentette. Végül az utolsó terem (VI.) a kontaktoké. Említésre méltóak Emeric Fehér boltívei az emblemikus Etoile-tól a metró aluljáróig; WILLIAM KLEIN újítása, Contacts Peints-ei a korábbiak újrafestése. Lucien Hervé 1200 darabos Le Corbusier-kontaktjából most 200 kerülhetett elénk, ezeket SARKANTYÚ ILLÉS gondozta, aki Hervé módszerének is emléket állított azzal, ahogy 144 dosszióját kontaktként bemutatta. A kiállítás kurátorai a könyv szerzői voltak, a nézők „beavatásában” a kurátori vezetések mellett számos hazai művészettörténész is részt vett.

Defvay Jenő Eugène
Őr, 1987/1998, 57×47 cm, brómezzüst zselatin nagyítás, Polaroid 665 © Defvay Jenő Eugène

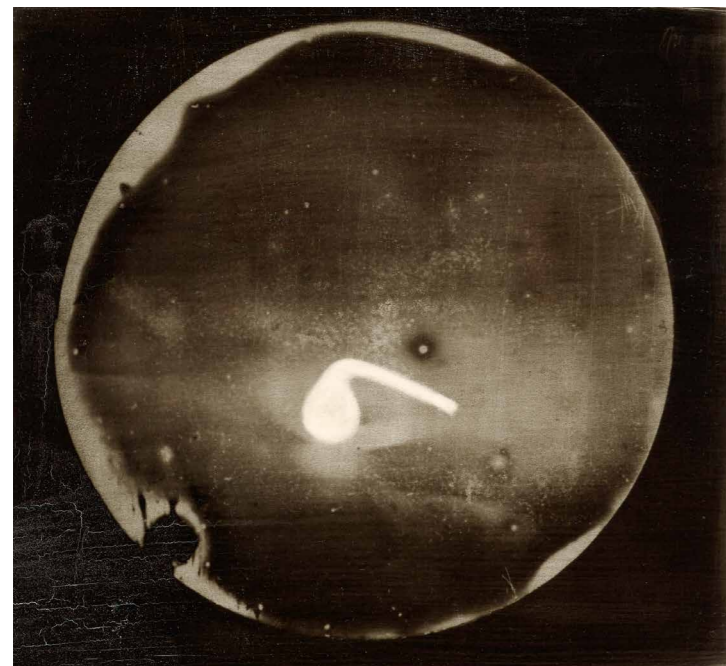


Kerekes Gábor: Fotó-Fétisek

Artphoto Galéria, Budapest
2020. február 11 – március 7.

KEREKES GÁBOR művészetének súlya és jelentősége a jelenkori művészetben vitathatatlan. Több mint negyven évet felölelő munkássága során mindvégig nyughatatlanul kísérletező, maximalista és önmagával a végletekig kritikus maradt. Ennek köszönhetően újra és újra képes volt a megújulásra, a fejlődésre, az új utak keresésére. Ez érvényes akkor is, ha ezek az új utak egyenesen a régmúltba vezetnek, újra gondolva a fotográfia technikai bravúrait és evolúcióját. A kilencvenes évektől folyamatosan visszanyúlt a történeti fotóeljárásokhoz, a sópapírtól a másoló papíron át egészen a nedves kollódiumos negatívra készült kontaktokig. Hat évvel ezelőtti halála óta több, mint húsz kiállításon mutatták be munkáit itthon és külföldön egyaránt. Életművének sokrétűségét és teljességét nehéz lenne bemutatni, de a *Fotó-Fétisek* című tárlat nem is vállalkozik ilyen gigászi feladatra. A galéria apró tereiben a látogató meglepődve tapasztalhatja, hogy a kis kamara kiállítás ellenére, milyen jó keresztmetszetet kaphatunk

Kerekes Gábor
Cím nélkül, 2010, vintage antrakotípiá, 16x17 cm



a művész hatalmas alkotói praxisából. A kiállítás Kerekes több évtizedes munkásságából válogat: a nyolcvanas évek végétől 2013-ig, a művész halála előtti utolsó időszakig. A művek közötti kapcsolatot elsősorban a fotókon megjelenő tárgyak jelentik. A térben együtt láthatjuk az egyszerű hétköznapi eszközöket, s a róluk készült fényképeken misztikus, néhol kifejezetten baljóslatú színezetet kapó alteregójukat. A tárgy, mint kiindulópont és a fotó, mint cél, egyszerre jelenik meg. A tárlat célja ugyanakkor mégsem a leleplezés, vagy a kulisszák mögé való betekintés. Inkább egy lehetőség megteremtése a valóság és a mű találkozásához Kerekes Gábor mágiájában. A kiállítás anélkül mutatja be a transzformáció folyamatát, hogy sejteni lehetne, milyen összetett és bonyolult technikai bravúroknak is kell teljesülniük a sikeres képalkotáshoz.

A szembesülés Kerekes mindennapi tárgyainak valóságával és a műveinek misztikus aurájával egyedi és személyes hangvételt ad a válogatásnak. Emellett magára a médiumra, a fotográfia műfajára is reflektálnak. Ahogy Cséka György esztéta megnyitóbeszédében megfogalmazta: „El lehet gondolkodni arról, a fotó minek is a tükre, hogyan beszél a dolgokról, és hogy Kerekes hogyan beszél a világról és mit akar mondani.” A fényképek keletkezéstörténete mégsem lepleződik le. Kerekes mérnöki pontosságú archaikus eljárásaival tudományos szintre emelte a művészi aktust. A bonyolult, időigényes és sokszor egészségkárosító fotókémiai technikák sajátossága, hogy a végeredménynek mindig lesz egyfajta romlandó esztétikája. A kép széleinek színátmenetei, helyenkénti foltjai, mind felerősítik a messzi múlt jelenlétét.

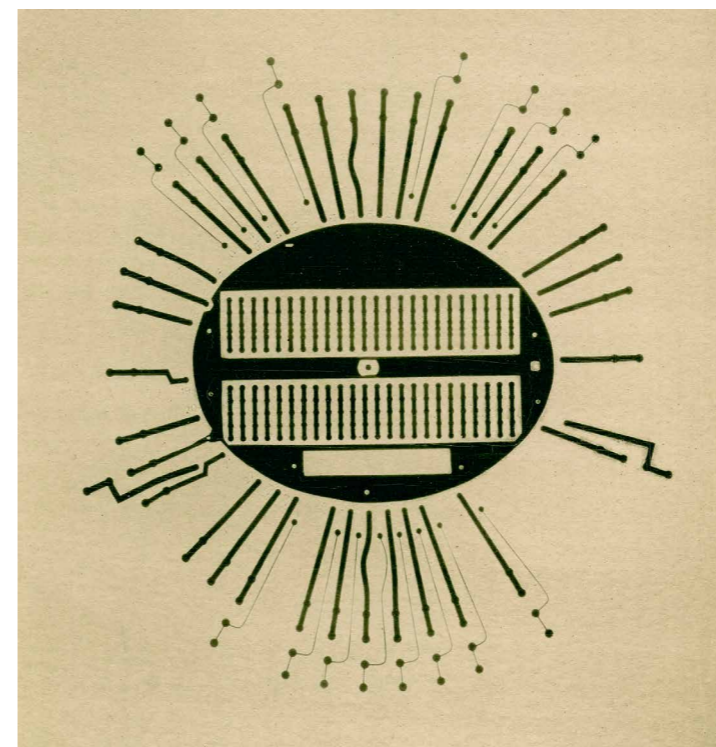
A kiállítás személyességét nem a Kerekes haláltusáját megőrkítő sorozat, a vérenek és könnyének lenyomataiból álló fotográfiák, hanem a művész által válogatott hétköznapi fotó „modellek” keltek. A kiállított tárgyak többsége talált tárgy, melyeket a művész emelt ki a hétköznapi létből. Tárgyválasztását szemügyre véve kicsit bennfentesnek is érezhetjük magunkat, hiszen ezek a művész eddig be nem mutatott, személyes tárgyai voltak. Egy-egy, a kép alatt elhelyezett eszköz egy-egy témakört reprezentál, olyant, ami jelentős szerepet kapott az alkotó életművében. De mindenképpen felett a mulandóság, a haláltudat érződik, főként a régi mikroszkópos tárgylemezekről készült fényképeken, melyekre apró betűs, míves kézírással ráírták a különböző halálos kórok neveit. Az alkímia világa iránti érdeklődését illusztrálják a kis üveg retorták, amelyek

eredetileg vegyi folyamatok megfigyelésére és folyadékok lepárolására készültek. Ugyancsak a végzet mutatkozik meg a csillogó, strasszköves harisnyák és az ezüst műbőr női kézitáska képében, melyek a szexualitás egy sötét, szinte már halálközeli esemény sorának kellékeivé válnak.

A művész érzékenysége és fogékonysága az emberi test, mint örök szimbólum megőrkítése iránt, egész életművében jelen van. Ám a fényképen látható tárgyak a fotográfiává alakulással örökre elveszítették régi jelentésüket. Míg a valóságban látható táskák csak egy végtelenül egyszerű, kopott kiegészítő, a fényképen a csábítás és a szexuális vágy szimbólumává lényegül. A Kerekes Gábor hagyaték kezelője és a kiállítás kurátora, Barta Zsolt Péter megfogalmazásában: „A képeket nézve nem szép tárgyak, eszközök, ruhák ezek, nem szép testek, erotikus töltésük nincs, tárgyasult romlandó formák, egyszerre szólnak vonzódásról és ugyanannak a végzetesen fájdalmas elvesztéséről, azaz a mindent átölelő halálról.”

A kiállítás másik része az *ElectroCity* sorozat képeit mutatja be, amelyek keletkezéséhez szintén talált tárgyak szolgáltak alapul. Kerekes jóbarátja egy felszámolt számítástechnikai műhely hulladékaiból válogatott össze nyomtatott áramkőr lapokat, amelyeket átadott a művésznek, hátha egyszer majd műtárgy keletkezik belőlük. A nyáklapok finom részletei, vékony úthálózatok és apró, épületszerű elemei megragadták Kerekes fantáziáját. A sorozat címének szójátéka is a lapokon kirajzolódó képzeletbeli városképre, az épületek összetett alaprajzaira utal. A kiállításon kis méretű light boxokban láthatjuk a talált tárgyak újjászületését. Kerekes az áramkörü lapokat, mint negatívokat kezdte használni és egy archaikus, kifejezetten összetett és bonyolult, 19. századi technikát rendelt hozzá: az *antrakotípiát*. Ez egy nagy kézügyességet igénylő, ecsettel felhordható, különleges pigment színezésű eljárás, amelynek minden fázisát a művész saját kezűleg végezte. Az emulzió felöntése, a pigment felvitele olyan technikával történt, amivel két teljesen azonos, egyforma képet soha nem lehet előállítani. Az elkészült képek mindegyike egyedi, ámbár másolatok, amelyek magukon viselik alkotójuk kézjegyét. Ahogy Barta Zsolt Péter megjegyzi „Kerekes Gábor így kapcsolta össze a kézműves 19. századot a tömeggyártásos, számítástechnikai 20. századdal”.

Kerekes Gábor
ElectroCity 6, 2009, vintage antrakotípiá, 15x15 cm



Kerekes Gábor
Folyamat 2, 1987, vintage zselatinos ezüst, 16,5x23,5 cm,

Kerekes Gábor
Táska II., 2013, vintage, színezett zselatinos ezüst kontakt üvegnegatív, 18x24 cm



Kerekes Gábor
Vér TUB1, 2005, 1-A vintage antrakotípiá, 20x20 cm



Fuzzy hard edge

Sebestyén Sára: Élek

FUGA Építészeti Központ, Budapest
2020. január 24 – március 30.

Az HERVÉ termet a Hódmezővásárhelyen született magyar fotográfusról (és RODOLF HERVÉ /1957–2000/ apjáról) nevezte el a FUGA. Születési neve ELKÁN LÁSZLÓ volt, szó szerint a háborúban kapta a *nom du guerre* LUCIEN HERVÉ (1910–2007) nevet a francia ellenállásban. A háború után Hervé LE CORBUSIER épületeit fotózta (1949–1952). Amikor a marseille-i *Unite d’Habitation*-ról készített fotográfiáit¹ első alkalommal bemutatta Corbusier-nek, azokat a mester így kommentálta: „Hervé, hiszen magának építész lelke van!”

Remélve, hogy nem hangzik erőltetett *bon mot*-nak, ám SEBESTYÉN SÁRA új konstruktivista és minimalista fotográfiái láttán idekívánczozik a megfelelő parafrázis: „Sára, hiszen magának építész lelke van! Meg szeme is!” Lehetne erre sebtében azt mondani, hogy persze, könnyű neki, hiszen a belsőépítészet világából érkezett a fotográfiába, számára a rend és a konceptuális tisztaság adott dolog, ami lehet, hogy szükséges feltétel a konstruktív fotográfiához, de semmiképpen sem elégséges.

Ha Sebestyén Sára fotóművészetét pár szóval kellene körülhatárolni, talán a következő szavak lehetnének a legjobb jelöltek: tiszta szerkezet és színek, határozott ám érzéki vonalak és mezők, klaszszikus és új arányok, *élek* mint a terek közös elválasztó, de egyben összekötő részei – és végül: meglepetés. Ez utóbbit érhetjük tetten például a *Véletlen találkozások* című képen, ahol az épület és az ég aránya közel az aranymetszést követi, ám váratlan meglepetésként a bal félről finoman és szinte véletlenül belógó, BARBARA

¹ https://lucienherve.com/lh_corb.html

^{*} <http://fuga.org.hu/fevent/elek/> (Utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. május 24.)

HEPWORTH-öt idéző villanydrótok teszik nemcsak harmonikussá, de meglepővé is a kompozíciót, mintegy igazolva MAX BENSE, az információesztétika megalapozójának diktumát, miszerint „a szépség a véletlen léha természetében rejlik”.

JÁSZ BORBÁLA jegyzi² meg Sebestyén egy azonos című, korábbi kiállítás³ kapcsán, hogy ugyan kétértelmű a kiállítás címe, a tartalom is kettős. Az azonos alakú hangalakhoz két jelentés tartozik, amelyek között – bár jelentésben nincs összefüggés – a kiállítást szemlélve világossá válhat számunkra egy mélyebb kapcsolat is. Sebestyén maga ezt így világítja meg: „Geometrikus, konstruktív kompozícióim elemei leginkább utcán talált témák, épületrészletek. Vonalakat követve szinte vonzanak az árnyékok, formák, fény sugarak, ÉLEK”.⁴ Az élet, amiben élek – tehetnék hozzá. Eltekintve az él absztrakt geometriai definíciójától, hogy „a test lapjainak találkozását a test éleinek nevezzük”,⁵ és csak egy dimenziója van, nevezetesen a hosszúsága, az él az általunk észlelt világban voltaképpen egy folytonossági hiány, egy diszkontinuitás: átlépés az egyik térből a másikba. A szilárdból a légneműbe és megfordítva. Az él a köztes tér, ami létezik, még akkor is, ha infinitezimális. Az él mérete határozza meg, hogy mikor interface, és mikor válik maga is térré. Hol van az átbillenés határa? És milyen viszonyban van a köztes tér az általa definiált két különböző térrel? Mennyire lehet esztétikai értelmet adni a köztes térnek? Mi a köztes tér percepciója? Az átmenet bizonyossága és bizonytalansága mindenképpen egy imaginárius határ. Ez lehet anyagi, de lehet maga az üresség is.

Sebestyén fotóin szinte *algoritmikus logikával* jön át a képek gondolati tisztasága, a szigorú, ám mégis festőien szenuális képi logika. Ez az üdítő tisztaság és érzékenység nem jellemző korunkra, ahol majdnem minden el van maszatolva, a művészettől a politikáig és megfordítva. A műveket nézve azonban hirtelen egy *déja vu* érzésem keletkezett: már láttam valahol ezt a szigorú önfegyelmet, ám egyben érzékiséget egyesítő nagyon finom képi beszédet, de hol s kinél?

Vajon a harmincas évek meghatározó avantgárd konstruktivista fotóinál? MOHOLY-NAGY LÁSZLÓNÁL, JAROSLAV RÖSSLERNÉL, MAN RAY fotogramjainál, KEPES GYÖRGYNÉL, a fénypendulum mestereinél, vagy a generatív számítógép grafika korai alkotóinál? Vagy GOTTFRIED JÄGER és társasága konkrét fotográfusainál? Nem, ők más elvek szerint fényképeztek. Kontinuitás és intellektuális rokonság persze mindőjükkel így vagy úgy fellelhető, ha nem is tudatosan a tervezés szintjén, de az imázs végső alakját tekintve mindenképpen. Egyszer csak BARNETT NEWMAN és ELLSWORTH KELLY – primér házi szentjeim – festményei úsztak az agyamba. Igen, náluk van az a vizuális tér, amelyet a *hard edge* és a *color field* minimalizmusa definiál, amelyhez rokonítható fotográfiákat alkot Sebestyén Sára is, még ha más is a kiindulási pontja.

Newman szerint a festő a tér koreográfusa. Ebben a koreográfiában nála az él, a *zip*, ahogy ő nevezi kritikus elem – térszervező, éppúgy mint Sebestyén fotográfiáiban. Ám itt van egy nagy különbség. Míg Newman-nél az él absztrakció következménye, még ha számosan metafizikai tartalmat és zen-jelentést is tulajdonítanak a zipnek, Sebestyén Sáránál az vélhetően egy duális visszacsatolás eredménye. Röviddel öt évvel ezelőtti halála előtt Kelly a párizsi Pompidou központra hagyta hat munkáját, melyek a *Window* című sorozat (1949–1950) elemei voltak.⁶ Ezek, a párizsi modern művé-

² Ld. <https://www.infoesztergom.hu/hirek/olvas/elek-egy-szo-ket-jelentes-fotokiallitas-nyilik-a-varmuzeumban-2019-01-29-050000>

³ *Sebestyén Sára: Élek*. Vármúzeum, Esztergom, 2019. február 9 – március 31.

⁴ Ld. Sebestyén Sára: *Élek*. <http://fuga.org.hu/fevent/elek/>

⁵ <https://quizlet.com/124335814/geometriai-alafovalgalmak-flash-cards/>

⁶ A műveket körülbelül egy évvel ezelőtt ki is állították: *Ellsworth Kelly*: Windows, Centre Pompidou, Párizs, 2019. február 27 – május 27., ld. https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-6d43564ec71e363a1952e47592d69¶m.idSource=FR_E-6d43564ec71e363a1952e47592d69

szetek múzeumának egy építészeti részletét, nevezetesen egy ablakot rögzítettek rajzban. A művész – valóságra történő reflexióként –, fokozatosan hagyta el a nem fontos elemeket és töltötte fel színekkel a mezőket. A *Window* című sorozatból kiindulva érkezett a *color field* reflexióhoz, ami későbbi, új valóságot definiáló konkrét művei alapja lett. Ez voltaképpen tehát egy egyirányú csatolás volt. Reflexió a valóságra. Sebestyén Sára viszont valós épületek, helyzetek és színek megfigyeléséből tulajdonképpen két lépésben jut el a saját *color field* és majdnem *hard edge* minimalista fotográfiáihoz. Azért majdnem *hard edge*, mert azonközben az élek itt-ott kicsit nem-éles, festőien homályos „fuzzy” és mélyen szenuális formát öltenek. Mintha a fotográfus azt mondaná: így élek.

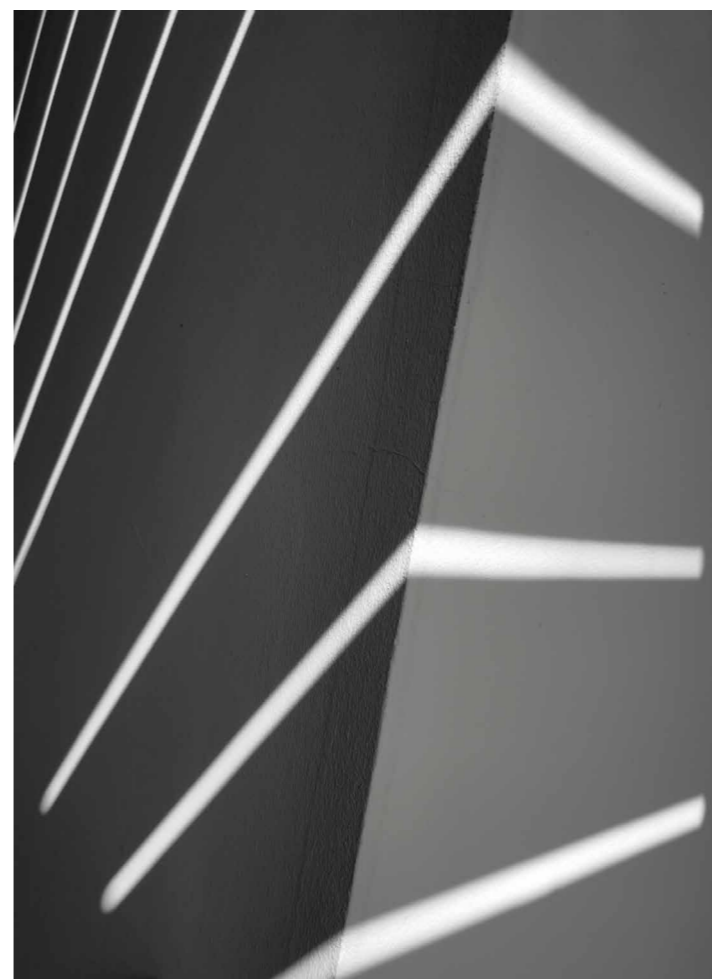
Először jött a látvány rögzítése, majd az abban rejlő minimalista *hard edge* és *color field* megtalálása és újraértelmezése a képi térben. Ezt lehetne talán duális visszacsatolásnak tekinteni, hiszen egy kettős csatolással jut el mentális vizuális modelljéhez, ami mégiscsak része a pillanat valóságának, csak éppen nem vettük észre, tehát ebben az értelemben a fény-kép nem konkrét, bár annak látszik.⁷

Sebestyén Sára fotográfiái szervesen illeszkednek a magyar fotóművészet progresszív konstruktivista vonulatába, a Moholy-Nagy Lászlóval kezdődő, majd MAURER DÓRA, HERENDI PÉTER, a váratlan hirtelenséggel elhunyt JEDERÁN GYÖRGY és ROBITZ ANIKÓ alkotta sorba.

⁷ Sebestyén fotói digitális technikával készültek. A képek nagy felbontású, pigment bázisú, fakulás mentes festékekkel archiv, savmentes alapanyagokra a giclée, vagy másként fine arts printing technikával készültek, Canon fineart nyomtatóval, 310 grammos francia Canson RAG Photographique papírra. A papírok rendelkeznek egy festék-megkötő réteggel, ami biztosítja, hogy a kép akár 100-150 évig együtt él a hordozójával.

Sebestyén Sára

Pár vonal, Budapest, 2019, giclée print, 660 × 495 mm



inside express →

Fiatalképzőművészek
Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

ALMÁSY IVOR
Rat Rome, Ponte Fabriccio, 2018,
12 db gipszöntvény, pecsét,
egyenként: 7,4 × 11,2 × 0,7 cm

aboritón →

SURÁNYI NÓRA
Normális ember voltam.
14. szereplő, 2016

