Perzsa séta (1985)

16 mm, színes, 54 perc, magyar hang, BBS produkció, standard
kópia: 1989
írta: Sugár János, Gerlóczy Ferenc
zene: Litván Gábor
szereplők: Hollósi Gábor, Tótfalusi András
énekhangok: Litván Gábor, Tarkó Magda
kamera: Sas Tamás
díszlet: Sugár János
rendezte: Sugár János

A film címe, *Perzsa séta,* utalás Montesquieu *Perzsa levelek* című ismert könyvére, amelyben egy lojális idegen, egy perzsa herceg szemén keresztül látjuk és értelmezzük a korabeli francia valóságot. A film tehát arról szól, hogy miképpen is láthatjuk saját korunkat, érzékelhetjük saját jelenünket. Ugyanis nem veszünk észre bizonyos dolgokat, amelyeket egy későbbi, azaz a mai korból már könnyedén meglátnánk. Az, hogy mit veszünk észre nem csupán optikai kérdés, látásunkat sok minden egyéb is befolyásolhatja a korszellemtől egészen a kulturális kötődéseinken át a speciális tudást jelentő műveltségünkig. A kontextus elmúltával vajon mi marad megláthatható, mit fognak észrevenni?

Ez egy úgynevezett *kísérleti* film*,* bár én szívesebben használom az Erdély Miklós által bevezetett *kognitív film* kifejezést. A film szerkezete igen egyszerű: két ember sétál és beszélget. A séta azonban valódi, a két fiatalember Budapest belvárosában sétál, 1985-ben. Két olyan fiatalembert választottam erre a szerepre, akiknek a hangja akkor még nem volt ismert, ám biztos lehettem benne, hogy idővel azzá válik majd: a két férfi rádióbemondónak készült. Párbeszédük szövegét egy akkori progresszív hetilap (HVG) cikkeiből ollóztam össze, amelyek a gazdasági híreket, az előrejelzéseket, a fejlődés irányvonalait taglalták. A párbeszéd felett egy másik hangsáv is hallható, egy sajátos zene: két énekhang, egy férfi és egy nő kommentálja a látottakat és hallottakat, mint két hang a jövőből, amelyek tulajdonosai például egy régi filmet nézve a múltba utaznak. Olyan megjegyzéseket tesznek az 1985-ös valóságra, amiket csak egy későbbi néző tudna tenni (pl. *ott egy régi rendszám!*) és itt fontos a feltételes mód, hiszen az úgymond jövőből elhangzó megjegyzések is 1985-ben készültek.

Nagy hatással volt rám az, ahogyan régi (jelenben játszódó) játékfilmeket nézünk: részben dokumentumfilmként, azaz az aktuális történet mellett szinte érdekesebb a régi jelent, az utcákat, boltokat, embereket, öltözködést figyelni. A hátteret figyeljük. Filmemben két ember „valósidőben” sétál és beszélget. A kamera nem tesz mást, csak hátrál előttük. Időnként kirakatokat látunk, teljesen esetlegesen felvéve, minden kontextus vagy indoklás nélkül. Arra kértem az operatőrt, ne kövessen semmilyen logikát abban, hogyan mozog végig a kirakatokon.

A film közepén, úgy térbeli, mint időbeli értelemben, egy kiállítóterem áll, amelybe a két férfi bemegy, szótlanul körbesétálnak, majd kijönnek. A kiválasztott galéria, a Fényes Adolf terem, abban az időben a legjobb volt Budapesten. Különleges helyen volt, nagyon jó kiállításokat rendeztek benne, azonban teljesen a hivatalos rendszer része volt. Én ismeretlen, fiatal, underground művészként nem is álmodhattam róla, hogy ilyen helyen állítsak ki. Ám mivel egy olyan filmet forgattam, amelyet egy hivatalosan elismert filmstúdió támogatott, kérhettem, hogy bocsássák rendelkezésemre a kiállítóteret a film céljaira. A rendszert kijátszva három napra az enyém lett a galéria, és megcsináltam azt a kiállítást, ami a filmben is látható.

Úgy éreztem, hogy művészként zsákutcába jutok azzal a kérdéssel, hogyan lehet a jövő művészetét megalkotni, és ezért különböző kerülőutakon törtem a fejem. Ha egy művész azon kezd gondolkodni, hogy milyen lesz a jövő művészete, akkor nagyon nehezen talál rá választ;

azonban, ha például megfelelő költségvetéssel egy filmet forgatnak, és az a jövőben játszódik, és a forgatókönyvíró beleír egy jelenetet, ahol a főhős és a főhősnő nem egy buszpályaudvaron, hanem, mondjuk, egy kortársművészeti galériában találkozik, akkor a díszlettervező gond nélkül meg tud tervezni egy olyan kiállítást a háttérbe, amely végül is a jövő művészetét képes megjeleníteni. A fenti gondolatmenetet követtem, és 1985-ben csináltam egy kiállítást, aminek az volt a címe: Kiállítás-díszlet kiállítás.

(*Reciklált figyelem*, Balkon, 2004/8)

A filmben szereplő kiállítás jövő-megelőlegező jellegében hasonlít a zenéhez, de míg a zene az önreflexió állandó jelenlétével árasztja el a filmet, addig ez kilóg belőle, metszi a párbeszéd és a városképek racionalizmusát. De irracionális síkon ugyanazt próbálja meg mint azok: elébe menni a jövőnek.

A film hangja sokak szerint élvezhetetlen, ami valójában azt jelenti, hogy képtelenség mindkét hangra figyelni, vagy a jövőbeli megjegyzéseket halljuk, vagy a korabeli párbeszédet, egyszerre nem megy. Figyelmünk pillanatnyi diszpozíciója határozza meg, hogy mit hallunk (ezért is érdemes többször megnézni).

A *Perzsa séta* csak a most-ot mutatja, ami értelem szerűen azóta folyamatosan múlttá válik. Tudván ezt, egy egykori most-ot nézhetünk mai szemmel. A film szerkezete egy képzőművészeti alkotás logikáját imitálja, amennyiben igyekszik különválni az elkészültének jelenidejétől; azaz (a mozifilmektől eltérően) a film érdekessége az elkészülte után eltelt idővel egyenesen arányosan növekszik, hiszen elfogultságaink, tévedéseink az elképzelt jövőt illetően folyamatosan lelepleződnek, illetve egyre pontosabban láthatjuk meg a jövő darabjait az 1985–ös múltban.

Ideológiai és cenzurális okok miatt 1985-ben, a film készítésekor nem kaptam engedélyt, hogy egyszalagos, ún. standard kópiát csinálhassak a filmből, ez csak négy évvel később történhetett meg, azóta vetíthető.

Sugár János

Vetítések:
1985. BBS, elfogadóvetítés
1986. Révész László László és Sugár János filmestje, bemutató vetítés, Toldi mozi
1986. Műcsarnok Kamaraterem
(1989. standard kópia)
1990. Játékfilm szemle
1991. A magyar kísérleti film története, Örökmozgó
1995. Mínusz-pátosz bemutató, Toldi mozi
1995. MKE
1997. Túlsétálni a célon, Sugár János estje. Műcsarnok, Törley Terem
1999. Az Artpool *Kontextus csapda* című programja keretében: Toldi Mozi kisterem
2002. Látás, Műcsarnok, Budapest
2004. Travelling Without Moving, W139, Amsterdam
2006. projektgruppe, Hamburg
2008. Kísérleti filmekből álló kiállítás, Tűzraktér

Sugár János filmjei:
1983 A hihetőség határán van a szándékosság ez a típusa (16mm film, fekete-fehér, 7′, BBS - standard kópia 1989)
1985 Perzsa séta (16mm film, színes, 50′, BBS)
1987 Pengő (Révész Lászlóval közösen; 16mm film, fekete-fehér, 5 min., BBS)
1992 Kamera a pácban (16mm film, színes, 70′, BBS)
1993 Ambiguous Window (16mm film, fekete-fehér és színes, 17′, BBS -standard kópia 1996)
1998 Ismeri a módszeremet? (35mm, fekete-fehér, 10′, BBS)

EXTRAPOLÁCIÓS GYAKORLATOK

1. Kíséreld meg felmérni korod ostobaságát olymódon, hogy a pillanatnyi általános szemléleti szinten elképzelsz valamilyen jövõt: elképzelésed úgy fog arányulni a megvalósuláshoz, mint a régi elképzelések a megvalósult jelenhez. Ez az arány a mindenkori korlátoltságot híven mutatja. A jelenre vonatkoztatva próbáld átérezni.

Régi elképzelés = A Megvalósult jelen = B
Mostani elképzelés a jövõről = C Megvalósult jövõ = x

A:B = C:x

$$\frac{BC}{A} = x$$

2. Képzeld el, milyen lesz a művészet 60 év múlva, elképzelésedet korrigáld a ma már nyilvánvaló tévedések mértéke szerint és dolgozz úgy.

3. Valamely kor szemléleti szintje kötelezõ stílusában manifesztálódik. A stílus a gondolkodásmód szerkezetét tükrözi. A korok stílus által tévednek.

4. Egyik kor sem képes stílusán felülemelkedni. A szemlélet megkövesült szerkezete miatt bizonyos felfedezések sokáig megemészthetetlenek maradnak és képtelenek szervesen beépülni az általános gondolkodásba.

5. A stílust döntõen a művészetek alakítják. A művészek azonban nem képesek a szemléleti ideiglenesség állapotát elviselni és ezért az egyre gyorsabban változó stílusok mindegyikét is mint véglegeset művelik.

6. Az emberek koruk bódulatában pillanatnyi szemléletüket az egész világegyetemre kivetítik. (ld. C.E.T.I.)

(Sokszorosítva Erdély: Beszélgetések a világok sokaságáról c. filmszinopszisa mellékleteként. Balázs Béla Stúdió forgatókönyvek, 1982. március, I. kötet, 74. p.)

Erdély Miklós, Művészeti írások, Képzőművészeti Kiadó, 1991

Sugár János — P. Lekov

Forgatókönyv-pályázati anyag, BBS 1984

Filmterv [Perzsa séta]

Bevezetés a forgatókönyvhöz

Minden filmnek a "romlandó" anyaga a korszerűség. Az alkotás érvényessége, jövőformáló szerepe az uralkodó korszellemtől (a jelentől) való távolságától függ, az általános szemléleti szinttől való eltérésben jelenik meg.

Kínosan igaz ez azokra az alkotásokra, amelyeknek témájuk miatt célja a korszellemtől való függetlenség. Ezek a történelmi, az utópista, és a dokumentumfilmek a múltat mint a jelen tökéletlen, a jövőt pedig mint a jelen még tökéletesebb változatát képesek csak érzékelni. Aktualitásuk csak pillanatnyi, és ezért a korszellem változásának arányában csökken, és végül egy igen alacsony szinten telepszik meg. Erőfeszítéseikből csak a szűrés kortörténeti dokumentumai lesznek.

Ez a film annak a kontrollnak a szellemében készült, hogy befejeztével folyamatosan legyen egyre aktuálisabb. Az utópisztikus elemek: az elhangzó gazdasági tervek, előrejelzések, aktualitások az elkészülés pillanatától kezdenek lejárni, vagyis egyre inkább összehasonlíthatóak lesznek a megvalósultságukkal. Az elképzelés és megvalósulás különbözőségének ez a tapasztalata befolyásolni fogja az új elképzeléseket, javulni fog a minőségük, mert a tévedések tendenciái előbukkannak. (Jelenbe ágyazott tévedések.) A film akkor válik igazán befejezetté, ha már mindegyik elképzelés ellenőrizhető lesz.

A konkrét és az utópista információk lehetőséget kapnak arra, hogy mindenféle kapcsolatba kerüljenek egymással; megteremtve az esélyt, hogy legalább másképp avulhassanak el. Nem mi akarjuk eldönteni a fontosságukat, hanem változó erőviszonyaik döntik majd el. Ezért mindig a pillanatnyi legjobb formáját fogja mutatni.

A film képi anyaga kor-dokumentumként kíván összehasonlítási alappá válni. Ezt a zene segíti elő: az első képsoroktól kezdve hangokat, megjegyzéseket hallunk. Ezek az énekhangok - melyek a film zenéjét alkotják - a képre, a látottakra vonatkoznak. Úgy reagálnak a filmre, ahogyan mi reagálnánk egy húsz évvel ezelőtti olyan filmre, ami nem csupán megörökítette a múltat, hanem utal a jövőre is. A "zene" így már most próbálja megelőlegezni a film kiváltotta későbbi reakciókat, rámutatva arra, hogy nem tudjuk mi marad fontos mindabból, amit ma fontosnak tartunk. Mivel tekintetünket a jelen irányítja, nem tudjuk, mit nem veszünk észre, mi mellett megyünk éppen el.

A filmet a két főszereplő szakadatlan párbeszéde uralja, amely megszakítás és a helyzetekre történő szövegbeli reagálás nélkül tart a megjelenésüktől egész addig, míg ők ketten el nem tűnnek. Újságcikkekből való idézeteket hallunk a szájukból a világ politikai és gazdasági

helyzetéről, jövőjéről. Az így megjelenő aktualitás csupán a párbeszéd-szituáció hatására átalakul: intimmé válik. A zene ezalatt is hallatszik, hallani lehet továbbá a zajokat és az esetleg idegen szófoszlányokat is.
A filmen szereplő kiállítás jövőmegelőlegező jellegében hasonlít a zenéhez, de míg a zene az önreflexió állandó jelenlétével árasztja el a filmet, addig ez kilóg belőle, metszi a párbeszéd és a városképek racionalizmusát. De irracionális síkon ugyanazt próbálja meg mint azok: a jövő elébe menni.

A film egy reális útvonalon játszódik, amit akár be lehetne jelölni Budapest térképén. A kamera végig az utcát mutatja úgy, hogy a járdán hátrál, így fog mozogni végig. Tehát látunk egy utcát a fenti módon, és pár perc múlva (miközben már természetesen hallható a zene) egy mellékutcából két beszélgető férfi kanyarodik ki. A kamerával szembe jönnek, ezentúl ők vannak a kép középpontjában és a párbeszédüket is halljuk, egyenletes hangerővel, a bevágott képek alatt is. Sétálnak, beszélnek és bámészkodnak, néha látszólag indokolatlanul megállnak. Ezt a látványt időről időre megszakítja ő szemszögükből nézve egy-egy kirakat, plakát, építkezés; a kamera néha szórakozottan elidőzik egy-egy tárgyon. Útjuk egy kiállítóterem mellett visz el (nagyjából ez a film közepe), megállnak, először kívülről veszik szemügyre, majd bemennek. A kiállítóterem jellegétől függően vesznek esetleg jegyet (természetesen szövegbeli utalás erre most sincs). A kállítóteremben lézeng egy pár ember, itt a kamera nem a két főhőst követi, hanem önállóan megnézi a kiállítást. A terem falait tagolatlan, összefüggő, színes reliefrendszer borítja. A képen a két férfi csak néha bukkan föl. Miután itt elidőztek, kisétálnak és folytatják útjukat a már ismert módon, majd a film kezdetének az analógiájára befordulnak egy utcába és eltűnnek a szemünk elől. A kamera folytatja mozgását még pár percig, és aztán véget ér a film.

Perzsa Séta dialóg részletek

- A Római Klub első jelentése óta folyamatosan romlik a világ helyzete, terjed az éhínség, egyre több az írástudatlan, felfelé ível a fegyverkezési spirál.

- Két éve nem esett eső Etiópia északi tartományaiban. A példa nélkül álló súlyos szárazság miatt pusztul a növényzet, az állatvilág, haldokolnak az emberek, csak kívülről jövő segítség enyhíthet az emberek nyomorúságán. A pillanatnyi helyzet még rosszabb, mint az 1973-as aszály idején volt. Akkoriban nyolc ország 30 millió lakóját fenyegette az éhínség. Ma Nyugat és Dél-Afrika 22 országának több mint 150 millió lakosa van közvetlen veszélyben.

- Ha a Föld minden egyes lakója 20 dollárt dobna egy képzeletbeli kalapba, éppen csak összegyűlne annyi pénz, amennyivel Brazília a külföldi bankoknak és nemzetközi pénzintézeteknek tartozik. A dél-amerikai ország a világ első számú adósa.

- Meghosszabbították Brazíliában a rendkívüli intézkedéseket, továbbra is tilos a fővárosban a gyülekezés, a gazdasági szükségintézkedések nyilvános megvitatása, és folytatják az állami cégek ellenőrzését, a házkutatásokat.

- A Dán bankok most azt tervezik, hogy méginkább háttérbe szorítják a készpénz használatát. A Dán Kártya névre hallgató új fizetési rendszer országosan egységes folyószámla nyilvántartás lesz. Az ország összes pénzintézete és bankja központi adattárolási rendszert alakít ki, a vásárló pénztárca helyett műanyag lapocskát hord magánál, amely hátoldalán mágnescsík tartalmazza a tulajdonos személyi kódját és a számítógépes feldolgozáshoz szükséges egyéb információkat.

- A cél, egy, az egész világot átfogó digitális kommunikációs hálózat megteremtése. Megszűnik a kommunikációs távolság az otthon és a munkahely, a vállalati központ és a leányvállalat, Európa és Amerika között. A munkahelyek bepakolhatóak lesznek egy börtönbe, hordozhatóvá válnak, és csupán egyetlen köldökzsinórra van szükségük – egy megfelelő telefonvonalra.

- A tokiói autószalon idei legnagyobb szenzációját a Mazda MX-02-es gépkocsija aratta. A japán cég azt állítja, hogy legújabb konstrukció testesíti meg a kilencvenes évek autóját. Az MX-02-ben ugyanis nem csupán az első két kerék, hanem a hátsók is kormányozhatóak.

- Fanyalgó kommentárokat egyedül csak a nyugatnémet konkurrensek hallattak. A Mercedes egyik konstruktőrének véleménye szerint a mikroelektronika az utolsó, amire rá szabad bízni a kocsi irányítását és állítja, a chipek nem pótolhatják a vezetői rutint.

- Az NDK néhány év múlva Volkswagen licenc alapján gyárt majd négyütemű motorokat.

- Újabb jelentős előrelépés történt a két német állam viszonyában. Az NSZK kormánya egy éven belül immár másodszor vállalt kezességet az NDK-nak nyújtandó csaknem egy milliárd márkás bankhitelért. Az NDK kormánya utazási könnyítéseket léptetett életbe.

- Hanoiban drágább a banán, mint Budapesten, pedig ez itt nem szezongyümölcs és jószerivel minden gondozás nélkül buján tenyészik a város körül a kertekben, árokpartokon.

- Iránban, a forradalom utáni ötödik esztendőben a bankokban és a kerületi mecsetekben kiosztott jegyre adják a cukrot, a zsiradékot, a vajat, a csirkét és más húsokat, a szappant, a rizst, a tojást, a cigarettát, a fűtőolajat. A teheráni tévé nemrég dokumentumfilmben bírálta a szenvedélyes sorbanállókat, akik már reggel hatkor kiállnak, és gyakran azt sem kérdezik, hogy mit osztanak az illető boltban.

Parallel énekhangok

- Ez csak úgy ott volt?

- Valami jel van az ajtón.

- Látod, így kezdődött.

- Arra mi lehet írva?

- Valami be van építve a falba.

- Megvan még ez a bank?

- Milyen tömör mintájú falak.

- Két zsúfolt minta találkozik.

- Itt minden kapu nyitva van.

- Klasszul tudtak mindent.

- A nyíl arra mutat, és erre mennek.

- Nézd, elmennek mellette.

- Megint egy buszmegálló.

- Mit szólsz ahhoz a ruhához?

- Emlékszel erre?

- Mekkora divat volt?

- Ezek szerint akkor ez még előtte volt

- Érdekes, hogy ez nem keltett feltűnést akkoriban.

MAGYAR FILMGYÁRTÓ VÁLLALAT

Budapest, XIV., Lumumba u. 174. 1441
Hivatk. sz.: " Filmterv "
Tárgy: produkció
Forgatási engedély kérelem

Telefon: 831-950, 831-750
Távirotcím: MAFILM
Telex szám: 22-68-60
Budapest, 19 84. VII. 17.
Ügyintézőnk: Gombos Judit
~~Ügyintézőjük~~ 631-061

Múcsarnok

Budapest, Dózsa György ut 37.

Vizy Ottó osztályvezető et. részére

Sugár János rendező a Balázs Béla Studióban kisfilmet készit " Filmterv " cimmel.
A felvételek egy részét az Önökhöz tartozó Fényes Adolf teremben szeretnénk realizálni egy általunk rendezett kiállitás fotogra - fálásával.
Kérjük, amennyiben lehetséges e termet két kiállitás közötti időszakban 1984. szept. 9 és 17 között, egy előkészületi és egy forgatási - bontási napra sziveskedjenek biztositani, tekintettel produkciónk szerény anyagi lehetőségeire, téritésmentesen.
Az igénybevétel alatt a lehető legnagyobb gondossággal járunk el.
A szükséges ügyeleti dijak / takaritás, porta , stb, / költségeit természetesen vállaljuk.

Köszönettel:

FILMGYÁRTÓ VÁ
BALÁZS BÉLA STUDIÓ
sz.
produkció
Szerdi Gábor
gyártásvezető

B u d a p e s t, 1984. VII. 17.

Szőke Annamária megnyitó beszéde, 1985. február 13. Fényes Adolf terem

Rövid leszek: nem szeretem a hosszu kiállitásmegnyitókat.
Ennél hosszabban is csak azért fogok most felolvasni, mert itt és most nem egy kiállitásról, hanem egy diszletről van szó és ez az egyetlen módja annak, hogy elidegenitsem magamtól a diszletet.
A jó diszlet kényszeritő erővel hat a szinészre, bizonyos pillanatokban képtelen kikerülni a hatása alól és mediumává válik a diszlet anyagiságának. Én rettentően lámpalázas alkat vagyok, és amelyik pillanatban rájövök, hogy valaminek a kényszeritő hatása alá kerültem, rögtön zavarba jövök. A felolvasás oldja a zavart, mert úgy tesz, mintha nem venné figyelembe azt, ami körülötte van.

Némileg megnyugtatólag hathatna rám, hogy végül is ez egy kiállitás, és én nem szinész vagyok, hanem a kiállitást nyitom meg.
Megnyugvást azonban két dolog miatt nem remélhetek:
1. a kiállitás jellege miatt, ami nem egymás mellé akasztott müvek sora, hanem egy mü, "Kiállitás-diszlet", s igy egy mü megnyitása lenne a feladatom.
2. mert rájöttem, egy jó mü ugyanugy müködik, mint egy jó diszlet, kényszeritő erővel hat, s az ember minimum zavart érez egy jó mü előtt, a megfejthetetlenség zavarát. A zavar oldásának módja, a müről való gondolkodás - távolságtartás. Minnél mélyebben véli azt elgondoni, annál kevésbé veszi figyelembe, a mü elevensége helyére a gondolkodás elevenül, s lenyomatot vesz a mü felszinéről, amit aztán szavakba önt. A mü mélye, lényege érintetlen marad, ismeretlen és láthatatlan. Ami látható - egy kitöltött papir, a mü látszólagos megfejtése, ami nem sokban különbözik egy kitöltött keresztrejtvénytől. A mü megfejtésre váró formaelemeibe beleirjuk a nekik megfelelő, s a pillanatnyi gondolkodásmódunk által rendelkezésünkre álló asszociációinkat. E nnek felolvasásakor ugy teszek, mintha figye-

lembe venném a müvet, mintha még mindig zavarba lennék, pedig már régen nem vagyok. Ne legyünk zavartak, ne vegyük figyelembe a mü kényszeritő erejü láthatatlan lényegét, az ugyis megnyithatatlan. Pásztázzuk végig a felszint.

Egy mü látható felszine tradicionális értelemben állandó, s amig ez az állandó látható, meg is közelithető számunkra. A mü, a jelen esetben, a"Kiállitás-diszlet". Nem tehető természetesen egyenlőségjel a"Kiállitás-diszlet" és a diszlet kiállitás közé - az utóbbinak a MÜcsarnok ad helyet -, viszont kitehető az egyenlőségjel a következő esetben:

a kiállitás diszletként funkcionált egy filmben egyenlő a diszlet kiállitásként funkcionált egy filmben.

Ebben az egyenletben a film az egyedüli állandó, s igy tulajdonképpen a felszin is, amelyet meg kéne közelitenünk. A film azonban még nem készült el, igy kiesik az egyenletből a mult idővel együtt.

Ami marad:

a kiállitás diszletként funkcionál egyenlő a diszlet kiállitásként funkcionál.

Mihez funkcionál diszletként ma a kiállitás? Talán az élethez vagy a budapesti szkénéhez ? És milyen kiállitás az, amelyik elötte csak egy diszlet volt? Csak ilyen levitézlett müvekre számithatunk - kérdezhetnénk. A válaszok lehangolóak, de találóak, pont azt az állapotot vázolják elénk, a jelent, amelyből Sugár János menteni igyekszik müveit. Müvei a jelen pillanatban láthatatlanok, mert a mából nem érthetők - mondja. Láthatatlan müvészet nincsen - válaszolhatnánk, de a látás és megértés összekapcsolódása egy mélyebb és igazabb valósággá a mü időben kiteljesedő lényege, s igy az érthetetlen mü ma láthatatlan is. Érthetetlenségének oka korszerütlensége.

Nem azért korszerütlen, mert elavult, hanem azért, mert a pillanatnyiság és a romlandóság ellenére időtlenben szándékoltan a jövőhöz szól. Minnél inkább nem veszi figyelembe a mát, annál inkább válik jövőt

formáló tényezővé, s majdan aktuálissá. A mü felszine csak lenyomata az elképzelésnek, amely nem a müvet képzelte el megvalósulásaként, hanem a mü folyamatos megvalósulását. A mü a mában "tényelhelyezés", idegen test, mert tény. A tény látszik, mert van, s csak a lesz-ben lesz majd, mint volt jelen, mert látom. Ami látszik, mert van, vagy csak azért van, mert látszik, az nem létezik számomra, s csupán korhü kulissza-diszlet lehet életem hátterében.

A korhü, korszerü disszlet a történelmi darabokban csak jelezte a szinpadon a kort, a müvészek ettől függetlenül deklamálták szövegüket. Később kitalálták a müvész játékának megfelelően alakuló, a darabot magát is értelmező diszletet. Sugár János létrehozott egy diszletet, amely egy kiállitást ábrázol egy filmben, s részben jelzés szerü csak emiatt - ugyanarról a felületről készült öntvények sora - s ennyiben technikájuk megegyezik a müröl való gondolkodás technikájával, amiről korábban olvastam fel. Másrészt a képek a filmet értelmezik sematikusan. A film koncepcióját, Sugár János elképzelését szemléltetik. Szemléltető ábrák, s mint ilyenek első sorban fogalmilag közelithetők meg. Értelmezésükhöz azonban egyelőre hiányzik a fogalmi aparátusunk, nem azért mert a film még nem készült el, hanem egyes kockái készültek el, hanem mert a film minden egyes kockája jövőszándékoltságu, megvalésulni a jövőben fognak csak miként ezek az öntvények is a falon. Ugyanazon egy dologról, a mü megvalósulásáról alkotott elképzelés lenyomatai, s a jövő végtelensége felől egyek. Megvalésulás csak egy van. Addig is a szemléltető ábra mindent szemléltet. A kulisszák értelmezése a minden lehetséges utópiájának altarnativája. Ehhez persze szembe kell nézni a jövő ábrájával, s a jövőnek a megsejtése olyan jóslatként hat, amelyről érvényes kijelentések csak a müvészet nyelvén tehetőek.

Ennyit a felszinről. A Kiállitás-diszlet" azt kényszeritette rám, ami lényege - a távolságtartást.A mü nem akar mást, mint felismertetni azt a szakadékot, ami a most és annak megvalósulása között feszül. Amikor a tegnapi mostban irtam ezt az irást arra gondoltam / hogy akkor fog megvalósulni, amikor a felolvasás végére érek. Azért kellett felolvassak, mert ez ~~az~~ látszott egyetlen lehetséges távolságtartói megoldásnak. Igy egy kicsit hosszabb, mint egy kedvemreváló kiállitásmegnyitószöveg. Dehát a feladatom is nagyobb volt. Megpróbáltam kitölteni egy rejtvényt. A megfejtés a ~~xxxkxxxx~~ megszokott, a rejtvény mellé rajzolt, s a kiállitás-mü plakátján láthaté vicc poénja. A mü valahonnan a távolból ránk kacag. Jó VICC VOLT.

Kerepestarcsa, 1985.febr.12.

Szőke Annamária

Beke László katalógus-szöveg, 1986, részlet

Itt meg kellett szakitanom az irást. Megjegyeztem, hogy az "idő" problémájának kifejtésével kell majd folytatnom. Időközben/!/ azonban lehetőségem nyilott arra, hogy gondosan áttanulmányozzak két irást - mindkettőben különös szerepet kapott a "távolságtartás" fogalma. Az egyik Sz.A. egy évvel ezelőtti megnyitószövege volt, amit Sugár "kiállitásdiszletet" bemutató "diszletkiállitásán" olvasott fel. Ez a kiállitás Sugár "Filmterv" cimü filmjének diszleteként épült fel; egy olyan filmhez, melynek alapszituációja az, hogy bizonyos "jövőbeli" nézők kommentálnak egy "ma" felvett filmet, melyet "mindössze" az bonyolit, hogy a benne szereplő kiállitás eleve a "jövőnek" szól, tehát a "mában" még nem érthető. Időközben/!/ ez a "Filmterv" megvalósult, de "jövőidejének" idősikja még nem érkezett el - feltehetőleg nem is fog soha, mert valahányszor a filmet vetiteni fogják, annak idejéhez képest a kommentátorok mindig a "jövőben" fognak maradni. Igy a benne szereplő "diszletkiállitás" is a "jövőben" marad, de egyuttal makettjéül is szolgál a most készitendő mütárgynak. A másik irást, amelyben szintén a "távolságtartásról" van szó, maga Sugár készitette tegnap és ma, előkészületül az (uj) kiállitásához. Arról beszél, hogy a gondolatokat és a mütárgyakat előre kell csusztatni "az eljövőbe", majd arra kell menni, ahol ezek vannak. A távolságtartás érdekében szándékos lazasággal, metaforikusan fogalmaz, ezért ugy érzem, hogy az ő Alpinista-kötél-hasonlatával szemben az én "távolságtartásomat" csak ugy tudom realizálni, hogy a magam gumikötelét a végletekig kifeszitem, vagyis maximális egzaktsággal fogalmazok./

P e r z s a s é t a

Talán meglepő vállalkozás gyaloglók lépéseit a filmkockák üteméhez igazítani, s a sétáló nem idő-koncentrált helyzetét egy filmszalag szabott hosszával mérni. Sugár János filmje a séta régi szokását kísérli meg ábrázolni, mint lehetséges ürügyet arra, hogy segítségével anyagát a "jövőben megtalált régi film képe" fikcióvá lényegítse át, majd zenés kommentárokat fűzzön hozzá. A valóságos gyaloglás valahova eljutni kívánó teleológiáját a sétától az különbözteti meg, hogy utóbbinál csupán idő telik el közben, nem pedig valamely távolság vagy akadály leküzdése a cél. A séta mint mozgás a gondolatok és érzetek egyik keletkezési formája volt valaha, minthogy megteremti az ehhez nélkülözhetetlen időt. Írásos dokumentumok is léteznek e tárgyban (pl. Rousseau), s e tradíció még a gyalog vándorútra menők hangulatát is hosszú ideig befolyásolta, ld. Kassák, Móricz vonatkozó munkáit.

Ha jelen idejű élethelyzetként igyekszünk felfogni, hogy mit jelent a "Perzsa séta" háromszorosan is távolságtartó magatartása, mely egy majdani valós helyzet képét a jelen fikciója keretei között mutatva tételezi önmagát múltként; ezen időbeli mozgást rokonnak találhatjuk a gondolkodással. Ám minduntalan elterelik figyelmünket - nehogy észrevegyük - olyan hír-momentumok, melyek a kor-kötöttség és az ebből való kilépésre irányuló utópikus vágy határán helyezkednek el. Ettől hirtelen az az érzésünk támad, hogy csak akkor kerülhetnek a dolgok valamelyest a helyükre, ha mindenekelőtt mi magunk (a dolog nézői) a saját helyünkbe tudjuk képzelni magunkat. E szempontból mondható, hogy végül is - bár egy kész filmmel ez meglepő - a filmbeli történések, sőt: a film sorsa sok tekintetben a nézőjén múlik.

Peternák Miklós, 1989

ARTPOOL P60, BUDAPEST VI., PAULAY EDE U. 60.

KONTEXTUS-CSAPDA

egy 1985-ös munka re-kontextualizálása

SUGÁR JÁNOS ELŐADÁSA

1999. május 5-én,18.30-kor

az Artpool P60-ban

az előadáshoz kapcsolódó kiállítás megtekinthető

1999. május 14-ig, szerdán és pénteken 16-18 óráig

az előadást megelőzően

1999. május 5-én, 17.00-kor

a BBS Toldi Mozi kistermében

vetítésre kerül

Sugár János: "Perzsa séta" című filmje

Artpool Művészetkutató Központ
1277 Budapest 23, Pf. 52., tel.: 268 01 14, fax: 321 08 33, e-mail: artpool@artpool.hu

1984-ben elfogadta egy filmtervemet a Balázs Béla Stúdió, és kívánságomra a gyártás hivatalosan megkérte a Műcsarnoktól a Fényes Adolf termet, mint helyszínt. Tehát nagyjából egy évvel azután, hogy végeztem a Képzőművészeti Főiskolán (pontosabban kirúgtak), három napra megkaptam filmforgatás céljára azt az általam nagyra becsült Fényes Adolf termet, ahol elismert művészek is csak évekig tartó várakozás után állíthattak ki. Mivel a kiállítóterem a filmben is kiállítóteremként szerepelt, a film költségvetésére a kiállítás anyagát, díszletként, a Mafilm műhelyében legyártathattam. A rajzaim alapján a közreműködésem nélkül elkészítették gyakorlatilag az egész művet, ami csak fokozta a helyzet kivételes voltát. Az ötperces filmfelvétellel végeztünk fél óra alatt és három napig ideális feltételek között volt egy kiállításom, egy olyan helyen, amiről nem is álmodhattam volna. Nem zavart különösebben, hogy nem a szokásos három hétig állt a kiállítás, hiszen a lényeg, hogy megvalósult, és azok, akiknek a véleménye nekem fontos volt, láthatták. A Fényes Adolf terem számomra akkoriban a város legszebb és egyik legrangosabb galériája volt, nem kicsi - nem nagy, az első emeleten hatalmas udvar, emlékezetes megnyitók voltak itt, olyan hely, ahol a korábbi kiállítások kontextusa elevenen él. (Sajnos, a helyet úgy tíz éve a Képzőművészek Szövetsége kapta meg és azóta nem történik benne semmi olyan, ami méltó lenne a múltjához, ráadásul igen fantáziátlanul Árkád Galériának nevezték át. — Fényes Adolf kiváló festőművész, a szolnoki művésztelep oszlopos tagja volt.) A megnyitót 1985 februárjában Szőke Anikó tartotta, aki kérésemre utalt Jovánovics György egy korábbi munkájára, ami egy ideje az egyik kedvencem és csodálatom tárgya volt, és ugyanitt, a Fényes Adolf teremben volt kiállítva tizenöt évvel azelőtt.

A film, "Perzsa séta" (utalás Montesquieu "Perzsa levelek" című ismert könyvére), ugyanebben az évben elkészült. A BBS pasaréti vetítőjében az elfogadó vetítés üvöltözésbe fulladt; olyan hatalmas botrányt keltett a film, hogy csak négy év elteltével készülhetett belőle standard kópia. Nyilvánosan a következő évben, 1986-ban, a Stúdió Galériabeli kiállításommal egyidőben, kétszalagos állapotban vetítettem az ötven perces filmet a Toldi moziban, egyetlen alkalommal. A bemutatóhoz, az akkoriban szokásos módon, hatalmas festett moziplakátot is csináltattam egy szakemberrel. Az illető nem látta a filmet, az elmondásom és néhány fotó alapján dolgozott.

A Fényes Adolf-termi kiállítás címe "Kiállítás-díszlet" volt, mivel úgy próbáltam gondolkodni, mint ahogy egy díszlettervező tenné: kontextusmentesen, aki ezért gond nélkül meg tud például tervezni egy jövőben játszódó filmben szereplő galériában látható kiállítást, míg lényegében ugyanezen a problémán egy művész hosszasan rágódik. Erdély Miklós "Extrapolációs gyakorlatok" című munkája is erősen hatott rám. A film, csakúgy mint a kiállítás, a jelent múltként próbálja kezelni, és ezt jövőbeli lehetséges kontextusok felvetésével éri el. Az aktuális kontextus elvesztése nyomán keletkező félreértésekből, értelmetlenségekből kialakuló költőiségről szól, arról, ami a jövőre nyíló (vessző formájú) ablakot nyit a jelen falán. Mindkét munka nagyon erősen kontextuális: külön-külön is értelmezhető akiállítás és a film , de konspiratíve is, egy egymást támogató konstrukcióban.

(Sugár János)

ruháján, vagy ne adj' Isten, Jézus keze egyik követője zsebében kotorászna.

Szerencsém volt abban az évben is New Yorkban lenni, amikor Ronald Reagant másodszor választották elnökké, és a tévében nyomon követhettem a választási harcot. Ez volt az az év, amikor az esélytelen demokraták azzal próbálkoztak szavazókat nyerni, hogy Ferrero asszony személyében nőt jelöltek az alelnöki posztra.

Túl késő volt már ahhoz, hogy a republikánusok hasonló erejű válaszlépéssel éljenek, ezért azt találták ki, hogy Reagan és alelnökjelöltje, Bush nem vett részt személyesen a Texasban tartott jelölő pártkonvención, hanem egy szállodai szobából nézték végig, hogy döntenek híveik.

Nancy Reagan és Mrs. Bush celebrálta a profán politikai tömegmisét egy olyan szuperépítményben, amit mindenki elképzelhet, aki olvasta Edgar Rice Burroughstól Tarzannak az Opar kincseskamrái között átélt kalandjait, és látta maga előtt az amazonok barbár templomát. Csak ennek a barbár oltárnak a falain a legfejlettebb, kompjuterizált elektronikus technika ikonjai díszelegtek, illetve vakon sötétlettek egy darabig.

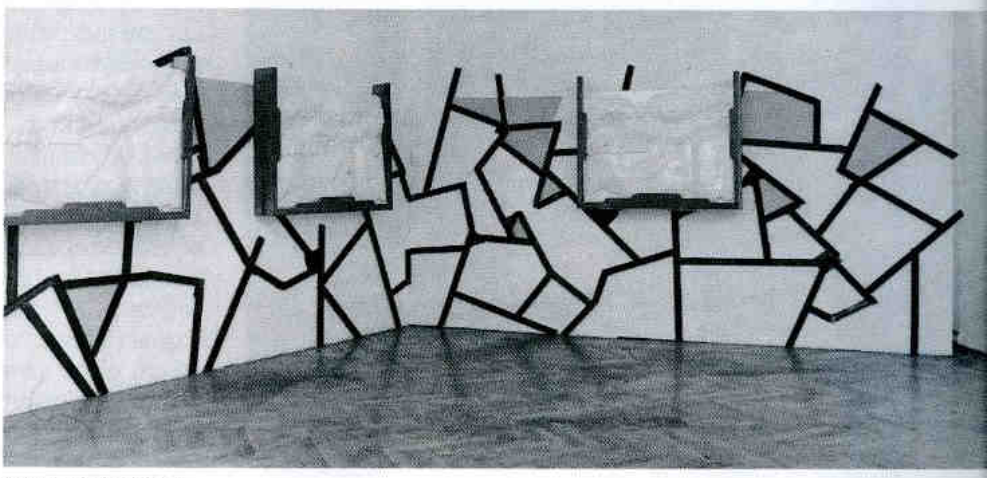
Jómagam a Phebe's Place nevű eastvillage-i kocsmában néztem a legprimitívebb és legfejlettebb kommunikációs eszközökkel végrehajtott agymosást, így a kép sarkában lévő kicsi képen láttam azt is, hogy Reagan és Bush is azt nézi, amit én. Amikor a törékeny kezű leköszönő és reménybeli elnökné a halott kivetítő felé fordult felemelt kézzel, háttal a híveknek, mint egy barbár papnő, és azt mondta a semminek, hogy „kérunk, Ronnie, légy az elnökünk továbbra is", a szállodai szobában megszólalt az elnök, hogy „megpróbáljuk, George?" George persze helyeselt. „Jól van, megpróbáljuk", mondta vigyorogva Reagan, de már nem alelnökének, hanem örjöngő párthíveinek, akiknek a megszólalás pillanatában megjelent a hatalmas képen, az oltár tetején, és integetett. „Köszönjük, Ronnie", szakadt ki Nancyből, és nem maradt kalap fején, szem szárazon, csak a Phebe's Place cinikus vendégei röhögtek.

Hosszú ideig úgy gondoltam, ez a fajta cirkusz elképzelhetetlen Magyarországon. Ma már nem lepődnék meg, ha egy magyar miniszterelnök vagy elnök választási harcba indulását ilyen ceremónia előzné meg.

A láthatatlan művészet kontextusai

Sugár János kiállítása

HORNYIK SÁNDOR



Kiállítás díszlet (részlet)

Kontextus-csapda, egy 1985-ös munka re-kontextualizálása címmel tartott *Sugár János* előadást *Perzsa séta* című filmjének dokumentumait bemutató kiállításának megnyitóján. A sokat sejtető, bár túlontúl divatos cím központi eleme a kontextus szó nehezen megkerülhető kifejezés az ezredvég kultúrájában. A kontextuális művészet szókapcsolat mára már kanonizálódni látszik, magát a kontextus szót pedig sokan már régóta rossz szájízzel ejtik ki. Jelen esetben a címadás abszolút adekvát, s az irónia mindenütt ott bujkáló árnyát is elhessentette Sugár komoly hangvételű előadása. Nincs mese, itt tényleg rekontextualizálásról van szó. A *Perzsa séta* című film szalagjába zárt összefüggés az alkotó szerint megérett az ismételt kibontásra. Elérkezett az idő, hogy napfényre kerüljenek a láthatatlan hibák.

A kiállítással egybekötött előadás helyszíne ideális: *Galántai György* 1999-et a kontextus évének nyilvánította az Artpool Művészetkutató Központban. Sugár kiállítása egy tematikus, jól megtervezett kiállítás-sorozat egyik eleme. A sorban előtte *A monokróm és a semmi* című kiállítás, illetve *Jovánovics György: Életem legjobb műve* című előadása áll. Az előbbin *Yves Klein, Ben Vautier, Ray Johnson, Tót Endre* és nem utolsó sorban *Erdély Miklós* szövegeivel kerülhetett kontemplatív kapcsolatba a látogató, az utóbbin Jovánovics helyezte életműve képzeletbeli csúcsára 1970-es, *Nádler István*nal közös kiállításának megnyitóját. Sugár Jánosra mind Jovánovics György, mind Erdély Miklós művészete bevallottan nagy hatást gyakorolt éppen a most rekontextualizált *Perzsa séta* tekintetében. Írásomban az említett és a Sugár által interpretált kapcsolatokon túl két lényeges kontextust szeretnék kiemelni. Egyrészt az Indigo csoportot (az Interdiszciplináris gondolkodás), másrészt a CSNFM-et (Cseresorozat Nemzetközi Filozofikussági Művészetelőreiskola) a láthatatlan művészet kapcsán.

Sugár János az alábbi történetet kívánta rekontextualizálni a Paulay Ede utcában megrendezett kiállításával. 1984-ben a BBS elfogadta *P. Lekov*val közösen írt *Filmterv* című filmtervét, amelyben technikailag és koncepciózusan is központi szerepet tölt be egy kiállítás. Sugár így mondhatni két legyet ütött egy csapásra: a film apropóján három napra megkaphatta a rendkívül rangos Fényes Adolf Termet, és csinálhatott benne egy kiállítást, amelyet a film díszletének is lehetett tekinteni. Sőt, a kínálkozó

lehetőséget maximálisan kiaknázva Sugár a kiállítás központi elemét, a nyitott keretbe helyezett, préselt műanyagplasztikát legyártathatta a Filmgyárban. A *Kiállítás-díszlet* című kiállítás és a *Perzsa séta* című film 1985-ben el is készült, s nem mondhatni, hogy osztatlan sikert aratott. A finom kifejezést árnyalandó idézem Sugár Jánost: „A BBS pasaréti vetítőjében az elfogadó vetítés üvöltözésbe fulladt; olyan hatalmas botrányt keltett a film, hogy csak négy év elteltével készülhetett belőle standard kópia." Most, 1999-ben a Toldi mozi ismét bemutatta a kiállítás megnyitása előtt az ötven perces filmet.

A *Perzsa séta* Montesquieu szellemében nem Perzsiában játszódik és a szereplői sem perzsák, bár ha az utóbbi két eset valamelyike fennállt volna, sikeresebb lett volna a produkció. Az 1985-ös vetítésen azonban egy egészen minimális narratívájú, erőteljesen konceptuális filmet láthatott a BBS szakmai közönsége, amely a játékfilm és az experimentális film követelményeinek sem felelt meg. Leginkább még dokumentumfilmnek mehetett volna el, mivel két sétáló és beszélgető ember útját követve a pesti belváros hol nyüzsgő, hol kihalt utcáit mutatta be. A beszélgetők monoton, tudományos gazdasági eszmefuttatásai szolgálhatták volna a csendes kontemplációt, ha nincs ott még további két idegesítő hang. A séta képeit ugyanis egy férfi és egy nő énekes kommentárja is kísérte, akik különféle megjegyzéseket tettek a látottakra és a hallottakra. A dallamosnak nem mindig mondható hangsorok, a mondottak két csatornás (beszélgetők és kommentálók) abszurditásával párosulva dühítő egyveleget alkothattak. Sugár a két sétáló beszélgetésének összeállításában a HVG korabeli számaira támaszkodott. Közgazdasági jellegű szövegek hangzottak el, melyek a világ akkori gazdasági-technikai színvonalára és politikai helyzetére reflektáltak, s bizonyos prognózisokat is tartalmaztak a jövőre nézve. Az igazi trouvaille azonban a két szellem bohókás hangja volt, akikről néhány perc alatt kiderült, hogy nem turisták, vagy hosszú idő után hazatért pestiek, hanem a jövőből érkezett időutazók.

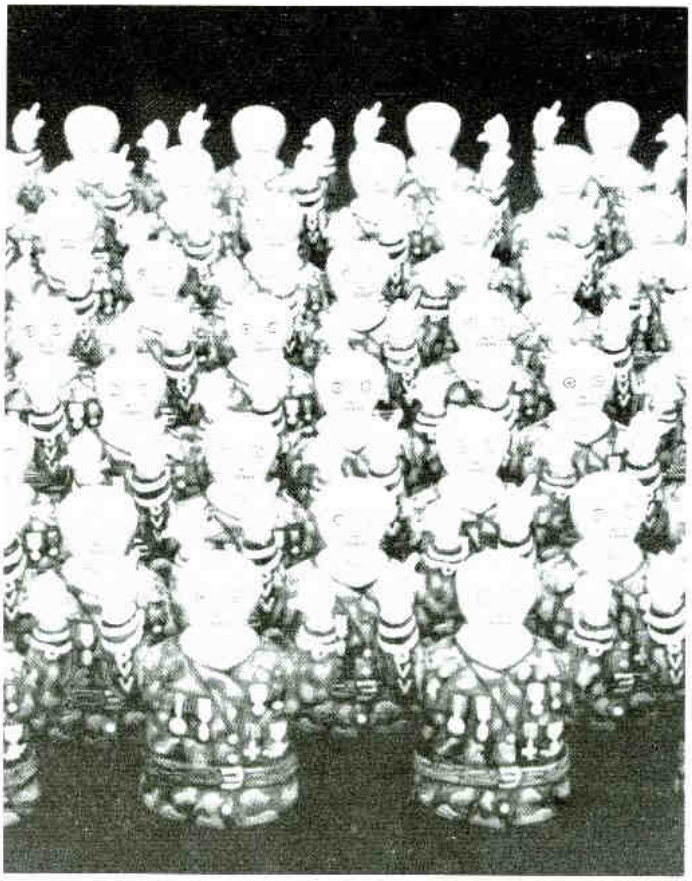
Jelenet a Perzsa séta című filmből (BBS 1984–89. – operatőr: Sas Tamás)
(Fotók: Bókay László)

A film alapötlete szerint olyan jövőbeli, a jelenben még láthatatlan művészetet kell teremteni, amely az idő múlásával egyre aktuálisabbá válik. A *Perzsa séta* nemcsak a korabeli pesti utcaképet dokumentálta, hanem a filmbe idegen testként beékelődő jövőbeli kiállítást is, sőt olyan dolgokat is, amelyek egy esetleges jövőben műalkotássá válhatnak és a jelenben csak véletlenül kerültek a kamera látóterébe. A jövő szenzualista hangjai, akik a kiállításon csak kacarásznak, közvetlen benyomások alapján ítélnek, tekintetüket nem befolyásolja a korszellem, látásukat nem meresztí meg az aktuális értelmezési raszter. A jelen beszélgetőitől eltérően, tüntetően a tárgyi világgal foglalkoznak, nevetnek a globális jóslatokon és a száraz, szakmai értékeléseken. A szándékolt dokumentumfilmes párhuzam az archiválás, illetve a legitimáció aktualitásának (jelenközpontúságának) problémáira helyezi a hangsúlyt. A jelenben per definitionem láthatatlan művészet művészetként nem archiválódhat, legfeljebb tényként, a tárgyi világ részeként (már ha egyáltalán van materiális része) hagyományozódhat a jövőre. A film központi motívuma a Fényes Adolf termi kiállítás, mint láthatatlan művészet. A láthatatlan művészet megteremtésének abszurditását Sugár János a fogalmi-elméleti apparátus gyengítésével kísérelte meg enyhíteni. Elmondása szerint ugyanis megpróbált egy díszlettervező fejével gondolkodni, aki azt a feladatot kapja, hogy tervezzen meg egy képzőművészeti kiállítást egy, mondjuk, hogy 2000-ben (jelenleg 1999-et írunk!) játszódó filmhez.

A kiállítás már említett központi elemét, a sokszorosított műanyagplasztikát Sugár *Moholy-Nagy* emlékezetes „telefonképének" technikai parafrázisaként, a Filmgyár munkatársaival készíttette el. (A párhuzam persze sántít, mivel Sugár nem telefonon diktálta be a mű paramétereit, hanem pontos tervrajzot készített.) A létrejött nonfiguratív dombormű már 1985-ben sem kerülhette volna el a művészettörténészek analogizáló leírásait, pláne nem, ha figyelembe vesszük a domborműveket összekötő rácsszerkezetet, ami önmagában is a modern művészet egyik nagy mitologémája. A dombormű formái kapcsán *J. Arp* vagy *H. Moore* neve merülhet fel, a rácsszerkezet pedig a mondriani horizontalitást megszentségtelenítő *T. van Doesburgot* idézi — fűzhetnénk hozzá a konkrétumok kedvéért. Beke László 1986-ban Sugár művészetének kontextusában *M. Duchamp* nevét tartotta említésre méltónak és Sugár műveit „jövő ready made"-eknek nevezte. A művész az analógia bizonyítékaként vagy az analogizálás ironikus kommentárjaként 1999-ben a domborműve melletti falsíkra egy békebeli WC-illatosítót helyezett. Állítólag a dombormű formabontó keretmegoldását a szagosító felül nyitott, oldalt lépcsőzetes keretkiképzése inspirálta.

Ha visszatérünk a film kontextusához, akkor a rács erőltetett De Stijl analógiájától jobbat is találhatunk. Már Beke is felhívta arra a figyelmet, hogy Sugár János mennyire tiszteli az alkalmazott művészetek művelőinek munkáját. (Ez talán megtámogatja a korábbi, kissé sántító Moholy-Nagy párhuzamot.) Maga a művész pedig egy 1985-ös előadásában kifejtette, hogy a kirakatrendezők és a díszlettervezők sokkal bátrabban dolgoznak, mint a divatok és konvenciók útvesztőjében vergődő hivatásos, „magas" művészek. Nézzük újra a *Perzsa séta* képi világát. A film képiségének a tűzfalak mellett a kirakatok a legmarkánsabb elemei. A kamera gyakran időzik el az üzletek kínálatán, s az árak mellett a kirakatokat védelmező rácsok mustrájában is gyönyörködhetünk. Leginkább ezek a rácsok inspirálhatták Sugár Jánost a kiállítás megtervezésekor. Az ilyen irányú értelmezés kontextusában a kiállítás a jövő kirakatává válik, a rácsok között a jövő művészet-árucikke (árucikk-művészete) jelenik meg. Az újabb analógia igazán kívánatos terep lehetne a művészet = áru, vagy a múzeum = áruház kérdéskör boncolgatására, de térjünk inkább vissza a láthatatlan művészet definíciójához. Sugár szerint az újdonságra (a művészet

folytatás a 47. oldalon



Enrico Baj: Kerámia-szobrocskák hadserege

A láthatatlan művészet kontextusai

folytatás a 24. oldalról

definíciójának bővítésére — Erdély Miklós) törekvő képzőművésznek korszerűtlenül és analógiamentesen kell gondolkodnia, ha viszont így tesz, akkor művészete észrevehetetlen és leírhatatlan, azaz láthatatlan marad a jelenben. A cél viszont az, hogy a jövőben művészetté váljon, a művésznek tehát a művészetvilágra érvényes jövőkutatást kell végeznie, nem létező művek kontextusába kell elhelyeznie műalkotását, ha úgy vesszük, nem létező analógiákat kell teremtenie nem létező művekkel.

A dolog akkor válik érdekessé, ha elérkezik a megjósolt jövő és eldől a prognózis helyessége. Ez a hatás érvényesül a film megtekintése során is, ráadásul egyszerre két szinten: egyrészt a gazdasági-politikai jóslatok, másrészt az időutazók megjegyzéseinek szintjén. (Érdekes és tanulságos megemlíteni, hogy még mindig nem tűnt el a papírpénz és a budapesti autóbuszok még mindig kékek.) Sugár számára lényeges az idő és a leképezés okozta torzulások kérdése. 1999-ben is kiállította a *Művekben előforduló hibák természetéről* című munkáját, amely Zsuk docenstől, a telepátia kutatójától kölcsönzi mondanivalóját: a transzportált tárgy képe az ágenstől a percipiensig jelentős módosuláson megy keresztül. Ugyanez történik a műalkotással az elképzeléstől a megvalósulásig, vagy ha úgy tetszik, az idea képétől annak tárgyiasulásáig. Ugyanezek a hibák — sémarendszerünk, fogalmi absztrakcióink hibái — teszik izgalmassá a jóslatokat is. Sugár kedvenc példája múlt századi, amikor is precíz számítások, gondos projekciók alapján világunk jövőbeni lószarprodukcióját az emberiségre nézve katasztrofálisnak ítélték, csak éppen a robbanómotorral nem számoltak.

Sugár János azáltal, hogy kiállította Erdély Miklós: *Extrapolációs gyakorlatok* (1982) című írását, talán megelőzni kívánta az ujjal való mutogatást a láthatatlan művészet koncepció egészének genealógiájára. Idéz belőle két passzust: „ 2. Képzeld el, milyen lesz a művészet 60 év múlva, elképzelésedet korrigáld a ma már nyilvánvaló tévedések mértéke szerint és dolgozz úgy! ... 6. Az emberek koruk bódulatában pillanatnyi szemléletüket az egész világegyetemre kivetítik. (Ld. C.E.T.I)" — (A C.E.T.I. a Kommunikáció Extraterresztriális Intelligenciával konferencia rövidítése — a szerző megj.) Jovánovics György emlékezetes 1970-es Fényes Adolf termi munkája sem csak a nyilvánvaló kontextus (idő- és térbeli) kedvéért lett kiállítva, nem is a kiállítóhelyiség rangjának jelzéseként, hanem példamutató volta miatt. Sugár János egyik „kedvence és csodálatának tárgya" volt hosszú éveken át Jovánovics plasztikája, amelyről Erdély azt mondta, hogy „ezzel a művel érte el a magyar művészet a világszínvonalat". (Jovánovics kétrészes, asztalra emlékeztető gipsz plasztikája a Fényes Adolf Terem alaprajzi sokszögét öltötte magára.) Az 1999-es kiállítás alapján méltán állíthatjuk, hogy Sugár Jovánovics alkotását a jelenben alig (csak kevesek által, vagy csak részben) látható, a jövőben egyre erőteljesebbé váló művészet produktumának tekintette.

Sugár János 1981-től kezdve vett részt az Erdély Miklós által vezetett Indigo csoport munkájában. A fiatal művészekből és

művészetet, a kritikus napról-napra biztosítja a saját létjogosultságát (Mors tua vita mea).

— *Törzsi maszkjaid ürnelyekben a primitív elemeket szeresen ötvözöd mindennapi használati tárgyakkal — mint pl. a rádiótelefonok) felfogjuk mindennapi életünk ellentmondásainak metaforáiként. Ezekből az ellentmondásokból, ezekből a „hézagok"ból fog megszületni a „jövő" a művészete?*

Az ellentmondások egymásra rétegződéséből adódik a cyber punk, ez a teljesen kaotikus és szörnyűséges hősség káosz, az emberiség ráklelkülete, ami a mindent elárasztó és rosszul elosztott ipari termelés mellett egyidőtájban termeli a hangokat, a szavakat, a virtuális és kriptikus jeleket, a terjedelmes úr állandó kiterjedésének vagyunk tanúi.

— *Talán a tál sok jel létrehozása felér a feladás megszűnésével.*

— A káosz megszűnése nagyon optimista hipotézis: általában a káosz újabb káoszt terem.

— *Visszatérve a „maszkokra": grimaszaik és megjelenésük a „tábornokokra" emlékeztetnek. Lényegében Übu is egy maszk: a felfuvalkodott vulgaritás maszkja.*

— Übü eleinte egy erősen expresszionista előjelű színházi díszlet volt. Vezető-király gépezet, imádnivaló és egyben utálatos. Századvégünk abszurd-, ironika- és karikatúratárának védőlétetményese. Übu az illogikus valóság paradoxona, aki megjátssza hitét az olyan konvencionális és formális értékekben, mint a Pénz, az Idő, az Igazságosság, az Isten és az Emberiesség. Az abszurd, a paradoxon, az irónia, a groteszk és a szatíra a legmegfelelőbb harci eszközök a komplexitás káosztól tenyegetett szabadságzónáink és pszichikai egyensúlyunk védelmére. Übu megerősíti a művészetben a jelentés mai szükségességét: a művész, Platón világképéhez visszanyúlva, tárgyait mint evilági vetületeket kell, hogy ábrázolja.

gondolkodókból álló társaság a képzőművészet és a tudomány határmezsgyéjének kutatását tartotta egyik legfontosabb feladatának. Az egymástól korábban elhatárolt területeket biszociáló (A. Koestler) kreatív gondolkodást kívánták népszerűsíteni kiállításaikkal. A tematikus kiállítások mellett a csoport tagjai a filmet tekintették az újfajta szemlélet adekvát kifejezési eszközének: *Óra-paradoxon* filmterv, *Duna-film* pályázat, *Film/Művészet* kiállítás. Az *Óra-paradoxon* például Einstein relativitás-elméletének paradoxonát ábrázolta az irodalom (Kafka) és a film eszközeivel. Sugár és a többi indigós is elsősorban Erdély Miklós személyén és montázselméletén keresztül jutott el a film fontosságának felismeréséhez. A *Perzsa séta* gondolatisága a kreatív, interdiszciplináris szemlélet működésének egyik bizonyítéka. A film a gazdaság, a politika, a tudomány (jövőkutatás) és a művészet szféráit montírozta össze a képzőművészet és a film, mint kifejezőeszköz segítségével. Az Indigo csoport jövőorientált mikrokörnyezete nemcsak alkotótársaságot jelentett Sugár számára, hanem véleményükben mértékadó baráti kört is. Valószínűleg jó részben rájuk gondolt Sugár akkor, amikor kijelentette, nem számított, hogy a Fényes Adolf termi kiállítása csak három napig volt nyitva, hiszen akinek a véleménye fontos, az így is láthatta.

1984-ben, amikor az indigósok együttműködése már lazult, ismerkedett meg Sugár János Sebeő Talánnal. Neki köszönhette első önálló kiállításának megrendezését is. A kiállításra 1984 októberében került sor a Bercsényi Klubban, a Cseresorozat Nemzetközi Filozófikussági Művészetelőreiskola (CSNFM) *Gyorskettő* fesztiváljának keretén belül. A CSNFM létrehozója és elsőszámú teoretikusa, Sebeő Talán maga is jövőorientált művészet és filozófia kifejlesztésén munkálkodott. Sugár és Sebeő elgondolásai kölcsönösen megtermékenyítették egymást, s így jött létre a CSNFM egyik emblematikus kifejezése, az *ónia*. Sebeő definíciója szerint az ónia „egy olyan kisebbített létező (ens diminitum), amely a jelenben még láthatatlan. Csak a jövőben válik (nagyrabecsült) műtárggyá." A CSNFM első fesztiváljain Sugáron kívül az Indigo csoport más tagjai is részt vettek. Ez nem igazán meglepő, hiszen a CSNFM szellemiségének is lényeges alkotóeleme volt az interdiszciplinaritás, filozofikus indíttatásuknál fogva a művészetet egyáltalán nem kívánták önálló területként szemlélni. A CSNFM tagjai is Erdély Miklóshoz hasonló határátlépőknek tekintették magukat, akik a filozófia, a képzőművészet, a zene és a tudomány területén egyaránt tevékenykedtek. P. Lekovval (Gerlóczy Ferenc) is a CSNFM kapcsán ismerkedett össze Sugár János, és a *Gyorskettő* fesztivál után egy hónappal rendezték meg az első két *Gyorskultúra* estet (résztvevők: P. Lekov, Sebeő Talán, Sugár János) a következő címeken: *Az optimizmus mint a radikalizmus terméke; Korszerűtlenség és lustaság.* A *Gyorskultúra* beszélgetések csapongó, kötetlen légköre, a felvetett témák és megközelítési módok sokoldalúsága is a határátlépések szellemét tükrözte. A CSNFM a Hejettes Szomlyazókkal közösen „hozta tető alá" 1986-ban a *Láthatatlan művészet* fesztivált a Kavics utcában, amin azonban Sugár János nem vett részt. A szabad szellemű, játékos rendezvényen kissé háttérbe szorult a filozofikusság és az önfeledt bolondozás dominált. A láthatatlan művészet Sugártól (Erdély Miklóstól) eredő koncepciója átadta helyét *Várnagy Tibor* akciójának: *Láthatatlan-e a művészet?* Várnagy egy festmény apró darabokra vagdosott reprodukcióját kávéfőzőben lefőzve tette fel a kérdést: a főzetben van a művészet, a zaccban, vagy pedig láthatatlan? A jelenlévők véleménye megoszlott a kérdésben.

Végezetül a *Műalkotásban előforduló hibák természetéhez* csak annyit szeretnék hozzáfűzni, hogy Sugár János a *Perzsa séta* 1985-ös bemutatása után tartott egy előadást filmjéről a CSNFM *Röviden* fesztiválján. Az elhangzottakhoz képest az 1999-es előadás nem sok újat tartalmazott, persze nem is az újraértékelés volt a célja, hanem a rekontextualizálás. Sugár a rendkívül asszociatív kiállításon a fentebb tárgyalt kontextusok mindegyikére utalt valamilyen formában, a kérdés csak az (legalábbis egy művészettörténész vagy egy jövőkutató számára), hogy 1985 óta születtek-e újabbak, illetve hogy az akkoriak érvényesek-e még ma is. No meg persze az, hogy láthatatlan-e az a művészet, amelynek kontextusai vannak, hiszen a fekete lyukakat sem látjuk a szó szoros értelmében, de tudjuk róluk, hogy ott vannak.
(Artpool P60, 1999. május 5—14.)

Tisztelt Szerkesztőség, kedves Barátaim!

Nagy örömmel vettem kezbe a lap júniusi, installációval foglalkozó számát. Elolvasva a cikkeket örömömbe némi üröm vegyült, mivel a „műfaj" hazai ismertetése meglehetősen egyoldalúra sikeredett, szinte kizárólag egy galéria kirakatából próbálja, mind a történeti képet, mind a műfaj „minőségi művelőit" bemutatni. Mivel reményem szerint a lapot lakások is olvassák, felé, hogy a cikk megállapításából az „ezután már így van" érzése marad sokunkban, ezért kerítelen vagyok néhány kiegészítést fűzni a cikkekhez. Az installáció és az environment meghatározásának szétválasztására történelmi nehéz feladat, már csak azért is mert a műfaj művelői reményem szerint inkább osztonosen dolgoznak és nem teoretikus problémáikat próbálnak munkáikkal illusztrálni. Feltételesen utánérezve a szóhasználatnak, az 1969 es londoni Pop Art fedőfedő című kiállítás katalógusa még az environment (környezet) szót használja több munka esetén. Az 1977-es kasseli Dokumenta viszont már néhány mű esetén az installáció megnevezést használja (Tim Head, Dan Flavin, Pourier stb.), véleményem szerint még itt is ingadozva határoznak meg egyes művek műfaját. Magyarországon azt hiszem, ez még problematikusabb, mert akik csinálták ezeket a munkákat, nem a meghatározással törődnek. Mindenesetre érdekelne a hozzáértő szemlélők véleménye: Jakner Nagy Tozsia a harmatcsepet szimuláló üveggolyóról a kiállítóterem közepén installáció e a határos cselekvő vagy environment vagy raumobject, avagy szobor esetleg festmény.

A térben letelepített művészi munkák hazai történetéről, fontos momentumairól nem a teljesség igényével feladózok néhány mű(vet). Tehát néhány írás arról a műfaji hazai indulásról tehetne

Jovánovics Nagy gipszasztala 1970, Fényes Adolf Terem
Konkoly Gyula munkája 1970, Fényes Adolf Terem
A Pécsi Műhely találomlegjári munkái 1972 ből
Swierkiewicz Robert 1979-es pécsi kiállítása, majd több későbbi kiállítása
Lovas Ilona 1980-as Pécs Városi Kiállítóterem betűtott kiállítás, és későbbi munkái
Pinczehelyi Sándor Nagy PTZ tája, 1985, Szekesfehérvár Csók Képtár
Szanto Géza és Bústa Imre munkái az 1982 es párizsi Fiatalok Biennáléján
Szanto Géza 1985 ös műcsarnokbeli nagy installációi
Lugossy Mária Dorottya utcai kiállítása
Szekely Vera (Párizs) 1985 pécsi változó installációja, Pécsi Galéria
Bachmann Gábor 1985-ös installációja, Pécsi Kisgaléria. Esetében számos egyéb munkát kéne még említeni, kalandosan Bódyval közös tevékenységüket, amit a magyar képzőművészet sajátos fejezete
Kovács Attila munkássága is szerintem szintén az installáció kapcsán megemlítendő, mind kiállításai, mind látványtervezői tevékenységével
Keserü Ilona és Vidovszky László közös installációja az Iparművészeti Múzeumban
Fontos volt még a Műcsarnok és Soros Alapítvány *Irányzatok a gondolkodás ma.* 1990 es kiállítása ahol többek között Maurer Dóra, Megyik János, Trombitás Tamás, Julius Gyula, Kocsis Balázs, Kovács Attila, valamint jómagam csináltunk nagy installációkat.
Változatlanul a teljesség igénye nélkül említeném Lengyel Andrást, Szalai Tibort, Méhes—Vető páros munkát és végül de nem utolsósorban a textilművészek hosszú névsorát kéne említem, akik ezt az alkotási formát korán kezdték használni.

Megkülönböztetett tisztelettel

Gellér B. István képzőművész

PS. Orulnék, ha hozzászólásomat közölnék, mert az „Installáció Magyarországon" alcímszámomra kissé esetleges egy olyan cikkről, ami egy kiállítóterés egy rövidesen tizedalapján próbál következtetéseket levonni. Saját munkámmal összemelvemről kapcsolatban is megjelent néhány mondat, amit kényelem vagy ostobaságból.

1. legnagyobb sajnálatomra, nem vagyok és nem voltam építész. (Szegő György) De szeretem őket.

2. 1998 ban őszén kiállított munkám készítésekor en egészen mást gondoltam. Gondolatamat a kiállítási katalógusban megírtam.

PPS. Ismételten elnézést kérek minden pontatlanságért, és hibás adatért amit a fentiekben írtam, de nem ez a mesterségem.