

ARTMAGAZIN

17. évfolyam 2019 8. szám, 1280 Ft



9 771785 306397 >

BACHMAN GÁBOR

SOÓS VERA

INFERMENTAL

JANUÁR HERCEG

VÁGNES

KAMOND

'80-AS ÉVEK KIJÖNSZÁM 2.

KIRÁLY TAMAS

MODERN AKROBATIKA

AKROBATIKA

VIDA JUDIT

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

CSEH
TAMÁS

2020.
02.21.

Budapest
Kongresszusi
Központ

Váróterem

FEKETE LINDA | JORDÁN ADÉL
KERESZTES TAMÁS | MICZURA MÓNICA
ÓDOR KRISTÓF | ÓNODI ESZTER
TASNÁDI BENCE | THURÓCZY SZABOLCS
TROKÁN ANNA | TROKÁN NÓRA
ÉS A BONUS TRACK BAND



GETCLOSER
CONCERTS

www.getcloserconcerts.com

M | N | G

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

Farkas István: Szirakuzai bolond, 1930 © Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

KIHÚLT VILÁG

Farkas István (1887–1944) művészete

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2019. december 13. – 2020. március 1.

Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:

múlt-kor

műtárgy.com

artmagazin

PAPAGENO

PESTI 51

FÖLDGÖMB

fidetio

ETIC

MA

HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

kísérő kamarakiállítás: mng.hu/soa

INTRO 119

Ez már a második *Artmagazin*-különszám, ami azokat a művészeti jelenségeket igyekszik rekonstruálni, amelyek jellemzően csak a '80-as évek sok szempontból speciális, a bezártságérzet és a kényszerek szülte különleges kreativitás által meghatározott időszakban jöhettek létre. A tartalom, akárcsak az első különszám esetében, főleg Balázs Kata és Szabó Eszter Ágnes kutatásain alapul, az ő interjúikat, írásait egészíti ki egy tanulmány Király Tamás divatsétáiról, illetve az a különálló műmellékletként megjelenő anyag, amely Bachman Gábor munkája – és a különszám fő szenzációja, hiszen Gábor általában senkinek nem ad interjút, senkinek sem nyilatkozik. Csakhogy mi ketten dolgoztunk együtt a hosszú nyolcvanas évek végén (a kilencvenesek elején), amikor a magyar televízióban a Wahorn András által kitalált *Kultúrember* címmel futó sorozatban, ahol néha riporterként szerepeltem, lett egy „Kultúr-Bachman” rész is. Talán ennek a közös munkának köszönhető, hogy Bachman Gábor az *Artmagazinnal* kivételt tett, és egy előkészítő látogatás (Kata, Eszter), majd szerkesztési egyeztetési körök tömege (én) után elküldte azt az anyagot, ami tulajdonképpen önmaga egy Bachman-mű, és amelyet a Bachman Gábor és Bachman Merál által tördelt, változatlan formában közlünk. Ebben Bódy Gábor és Király Tamás alakja és szerepe is kirajzolódik – Gábor helyettük is emlékezik, hiszen ők már nem tehetik ezt meg. A '80-as évek és főleg az akkori underground közeg sok esetben falta fel saját gyermeit, hol rögtön, hol csak később.

Itt kell megjegyezni, hogy az *Artmagazin*ban most közölt anyagok, Bachman visszaemlékezése és az interjúk is elsősorban a művekre, azok megszületésének körülményeire koncentrálnak – egész vállalkozásunk arra jött létre, hogy dokumentálja a korszak elveszett vagy csak töredékeiben fennmaradt művészeti jelenségeit. (Az olvasó eligazodását a sok, azóta esetleg elfeledett vagy

eleve kevésbé ismert szereplő között az utolsó oldalon névmutató segíti.) Mindez még csak az első fázis, amit követnie kell majd a magánéleti szálak részletesebb kikutatásának elsősorban a női-férfi pozíciók szempontjából, illetve az egyes érzékenységektől eltekintő, a közléseket egymással összevető kritikai feldolgozásnak is. De ez már a húszas évek dolga lesz.

Topor Tünde

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szuda Barna
szuda.barna@artmagazin.hu

Olvasószerkesztők:
Léopold Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu
Lukács Annabella

Képszerkesztő:
Szilágyi Róza Tekla
szilagyir.rosa.tekla@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Borítóterv:
L² — l2studio.co

Lapunk szerzői:
Bachman Gábor, Balázs Kata, Egri Petra,
Léopold Zsanett, Szabó Eszter Ágnes,
Szilágyi Róza Tekla, Szuda Barna

Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
+36 30 560 93 29, info@artmagazin.hu

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

Terjesztés:
Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.

ISSN 1785-30-6

Folyamatosan frissülő tartalmakért
látogassa meg az *ARTMAGAZIN Online*-t.

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4 ARTANZIX

6 SZERZŐI ELŐSZÓ

8
Interjú
Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes:
LÉTEZNEK RÉSEK AZ IDŐBEN
Beszélgetés Baksa-Soós Verával



20
Esszé
Szabó Eszter Ágnes:
TERRAFORMÁLÁS VAGY
JELHAGYÁS ÜRLÉNYEKNEK
Baksa-Soós János



28
SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)...
Bachman Gábor építész, dizájner,
festő, art director visszaemlékezése
a '80-as évekre



64
Interjú
Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes:
MINDIG KÉSZTETÉST ÉREZTEM,
HOGY A STATIKUS TÁRGYAKAT
ELMOZDÍTSAM
Beszélgetés Vida Judit
keramikusművésszel



72
Egy kép
Szabó Eszter Ágnes:
FUTÓSZALAG VS. KIFUTÓ
Az Új Tükör magazin 1989/36-os
számának cím- és hátlapja

76
Divattörténet
Egri Petra:
DIVAT, SZÍNHÁZ, FELVONULÁS
Király Tamás '80-as évekbeli
ruhaperformanszai

82
Kiállítás
Balázs Kata:
ELŐSZÓ EGY AKCIÓZENEKAR
TÖRTÉNETÉHEZ

88
Interjú
Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes:
DALOK KÖZÉP-NIRVÁNIÁBÓL
Beszélgetés Kamondy Ágnessel



96
NÉVMUTATÓ



ÚJSZÜLÖTT

New York változatosságának szimbóluma is lehetne a The Shed névre keresztelt komplexum, amely 2019 tavaszán nyitotta meg kapuit Manhattanben azzal a céllal, hogy a művészet különböző területeiről érkező programoknak preferencia nélkül biztosítson teret. A műfajok közti teljes egyenrangúságot érzékelteti az épület mobilitása is: az objektum élő organizmus hatását kelti a képző-, színház- vagy éppen zeneművészeti produkciók igényeihez igazodó szintekkel. A könnyen variálható belső terek határait újra és újra megkérdőjelezi a kinetikus homlokzat, amely képes bizonyos csarnokokat kültéri helyszínné alakítani egy teleszkópos rendszer által. Daniel L. Doctoroff, a The Shed igazgatótanácsának elnöke szerint ugyanez a rugalmasság fogja jellemezni a jövő művészetét. Az építészeti bravúr a Diller Scofidio + Renfro tervezőiroda kreativitását dicséri, ami nemcsak a tengerentúlon, hanem sokkal közelebb, Budapesten is formát ölt majd, hiszen az új Közlekedési Múzeum épületére kiírt nemzetközi tervpályázaton az ő tervük nyert. (Szuda Barna)



A The Shed épülete

Fotók: © Iwan Baan / The Shed

REJTJEL

A Pattern and Decoration (Mintázat és dekoráció) elnevezésű művészeti mozgalomhoz 1972 és 1985 között csatlakozott alkotók munkáiból rendezett kiállítást a MOCA. A feminizmus felvetéseit is magában foglaló ágazat egészen a közelmúltig kereste helyét a 20. századi művészettörténetben – a legtöbben alulértékelték. Pedig a kézműves technikákat újjáélesztő stílus élesen bírálta a modernizmust azáltal, hogy a művészet dekoratív szerepét, az esztétikai élményt helyezte előtérbe az ideologikussággal, az elméleti háttérrel szemben. A virágminták, arabeszkok és a patchwork technika megidéztek azt a rendezőelvet, azt a logikát, ami például az iszlám díszítőművészetre is jellemző, illetve azokra a kézműves technikákkal létrehozott művekre, amiket névtelen női alkotók hoztak létre az évszázadok során, és ami a leginkább hiányzott a kortárs amerikai – elsősorban keleti parti – művészetből. Talán nem véletlen, hogy a mozgalom Kaliforniából indult, ahol ugyebár mindig süt a nap. A közelmúltban Európában vendégeskedett műveket Bécs után a budapesti Ludwig Múzeumban január 5-ig tekinthették meg az érdeklődők. (Szuda Barna)

With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972–1985, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2020. május 11-ig



Sandra Sallin: *Melasti*, 1981, olaj, vászon, 106,7 x 91,4 cm

Fotó: © Zak Kelley

A PUNKOK NEM HALOTTAK!



Részlet a *Too Fast to Live, Too Young to Die: Punk Graphics, 1976–1986* című kiállításról

Fotó: © Be Culture – All About Arts Communication

A '70-es években kialakult, kifejezetten a rossz gazdasági helyzetre adott reakció, a punk nem csupán a nagyhatalmak diszkomfortot okozó politikai döntései, hanem az egyre megrögzöttebb, a korral nem haladó, elavult szabályrendszerek mentén működő rockzene-ipar ellen is lázadt. Az általános közhangulatnak köszönhetően hamar meghatározó szubkulturális jelenséggé vált és a zeneipar után más területekre is kihatott. A szubkultúra sajátos vizuális nyelvezetét és annak fejlődését bemutató kiállítás, a *Punk Graphics* az USA-ban és Angliában született emlékezetes grafikák – poszterek, albumborítók, zeneipari promóciós anyagok és zine-ek – közül válogat, és a világ egyik legalaposabb punkemléktárgy-gyűjtője, Andrew Krivine kollekcióját helyezi középpontba. A változatos anyag többek között azt az általános képzetet cáfolja meg, miszerint a punk vizuális világa sztereotip megoldásokból építkezik – a szándékosan eklektikusra válogatott, többféle stílust bemutató anyag célja a különböző vizuális stratégiák és hozzáállások bemutatása a punk grafikákon használt, kölcsönzött és megidézett képektől a montázon, kollázon keresztül egészen a zenei zine-ekre jellemző „csinál

magad” megoldásokig. A kiállításból az biztosan kiderül: a punk szelleme az élet több területén is arra ösztönözte az embereket, hogy magukat kreatív és aktív szereplőként képzeljék újra a zene, a képzőművészet és a dizájn uralta szubkultúrában. (Szilágyi Róza Tekla)

Punk Graphics. Too Fast to Live, Too Young to Die, ADAM – Brussels Design Museum, Brüsszel, 2020. április 26-ig

MANHATTANI BÚZAMEZŐK

Agnes Denes magyar származású amerikai festő, konceptuális művész a land art egyik legelső képviselőjeként vált ismertté. Gyakran monumentális méretű műveivel az ökológiai művészet úttörője volt a '80-as években. A land art mellett tudományos rajzok, versek, filozofikus írások, szobrok, kézzel és számítógéppel készített komplex diagramok alkotják eddigi életművét. Denes az elsők között volt, akik a művészet és a tudomány kapcsolatát kezdték vizsgálni. '80-as évek eleji munkája, a *Wheatfield – A Confrontation* (Búzamező – konfrontáció) révén vált világszerte ismertté. Figyelemfelkeltő akciója során búzát termesztett a New York-i felhőkarcolók árnyékában – őt már akkor a fenntartható fejlődés foglalkoztatta. Dél-Manhattanben (a későbbi Battery Park City helyén) Denes egy kétholdas, építési törmelékkel és szeméttel teli területet ültetett be búzával – mindezt a World Trade Center és a Wall Street tőzsomszédságában. A projekt igen hosszadalmas folyamat volt: segítőivel először megtisztították a területet, majd termőföldet hordtak rá, bevetették búzával, s végül többmázsányi gabonát arattak le. A learatott búza a Minnesota Museum of American Art vándorkiállításának köszönhetően a világ huszonnyolc városába jutott el 1987 és 1990 között. A látogatók kis csomagokban magukkal vihetek a búzából, hogy újra elültessék azt a világ bármely pontján. Sőt a művész még a szalmát is hasznosította: azt a New York-i rendőrség kapta meg, a lovai számára. Most ennek a projektnek a dokumentációja is látható a The Shedben. (Léopold Zsanett)

Agnes Denes: Absolutes and Intermediates, The Shed, New York, 2020. március 22-ig



Agnes Denes: *Wheatfield – A Confrontation, Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, The Harvest*, 1982

Az acb Galéria jövőtéből



Fotó: © Artmagazin

Balázs Kata (1981) Budapesten élő művészettörténész. Az ELTE művészettörténet–magyar szakán tanult, majd 2010 és 2013 között részt vett a művészettörténet-tudományi doktori iskola képzésében. 2014-ben és 2018-ban Kállai Ernő művészettörténészi ösztöndíjban részesült. 2019 óta az AICA Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozatának tagja. Ösztöndíjjal hosszabb időt töltött Krakkóban (2001–2002) és Firenzében (2004, illetve 2010–2014 között időszakosan), valamint dolgozott a manchesteri Science and Industry Museum által vezetett gyűjteményfelmérési projektben az Egyesült Királyságban (2013). A 20. századi magyar–olasz művészeti és kulturális kapcsolatok fontos helyet foglalnak el kutatási területének körében: ennek jegyében részt vett Charles de Tolnay Firenzében található hagyatékának digitalizálásában, foglalkozott futurista tánccal és Vedres Márk művészetével. A 2004 óta eltelt években tanított művészettörténetet a Belvárosi Tanoda Alapítványi Gimnáziumban, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a Visart Művészeti Akadémián, az egri Eszterházy Károly Egyetemen, dolgozott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, valamint kurzusokat

tartott a Károli Gáspár Református Egyetemen. Segédmuzeológusként a Ludwig Múzeum munkatársa volt 2007–2008-ban, 2009 és 2012 között pedig az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének fiatal kutatói ösztöndíjasaként dolgozott. 2020-tól az acb Galéria munkatársa. Elsősorban modern és kortárs művészettel, valamint fotográfiával foglalkozik. A nyolcvanas évek művészete az utóbbi években került figyelme előterébe. Ez egyrészt a „bad painting”-jelenség iránti érdeklődése nyomán az új festészet és kreatív fotográfia, másrészt a nyolcvanas évek alternatív zenéje és kultúrája iránti, középiskolás korára visszatekintő elkötelezettségéből táplálkozik. Az utóbbiban osztozva Szabó Eszter Ágnessel, 2017-ben közösen indították el a korszak egykori szereplőivel készített interjúsorozatot.



Fotó: © Artmagazin

Szabó Eszter Ágnes (1966) a Képzőművészeti Egyetem intermédia szakán végzett. 1999-es diplomamunkája, a *Multimediális DJ konyhaasztalon elkészített Epres Anyatej turmix* és tézise, a *Tartósítás és Mobilitás* az első Eat Art tematikájú diplomamunka Magyarországon. Kutatási területe a hétköznapi élet, a házimunka és „magas művészet” határainak láthatóvá tétele, a rajongói és alkotói attitűdök közös értelmezési mezőjének kialakítása. *Nagymamám Zalai Imréné találkozása David Bowie-val* című 1998-as fálvédője átlépte a képzőművészet és népművészet határát; a hímzés azóta is a művész az egyik fő alkotói eszköze.

2000-ben megalapította a HINTS Institute for Public Artot, amely az első hivatalosan bejegyzett „public art” szervezet. Tagjai kísérletet tettek az interdiszciplináris alkotói folyamatok kialakítására és társadalmi aktivitásra a képzőművészet, dizájn, szociológia és antropológia közös területén. Projektjeiket magyar és nemzetközi szintén valósították meg, többek között a bécsi Close Encounters, illetve a New York-i DUMBO Arts Festivalon. Szabó Eszter Ágnes 2006-ban a HINTS tagjaként elsőként tartott varrógéppel nyilvános, közösségi, ökodizájn workshopot

Magyarországon, majd Európa-szerte (Bécs, Rotterdam, Stuttgart, Drezda). Művészetpedagógiai tevékenysége az általános iskolától a gimnáziumokon át a MOME-ig, a Budapesti Műszaki Egyetemig és a METU-ig vezetett. 2009–12-ig az Iparművészeti Múzeum kortárs művészeti kurátora volt. 2011-ben a múzeum munkatársaként kezdett a punk és DIY jelenség társadalmi hatásaiával foglalkozni, amelyet a *Szubbkultúrák Divatja* című múzeumpedagógiai projektben, valamint a Sziget Fesztiválon valósított meg. 2012-ben megnyerte a Képzőművészeti Lektorátus *A mi kis falunk* című pályázatát, amelynek keretében létrehozta a Random Varrodát a DIY fogalom definiálására és a központi rendszerektől való függetlenedés, vagyis a varrógép napelemmel működtetésének megvalósítására. 2013-ban a Random Varroda *Random Dress Code* címen, egy rehabilitációs gyártástechnológia kidolgozásával elnyerte a nemzetközi ReDesign Awards első díját öltözködés kategóriában. Szabó Eszter Ágnes 2010-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója volt, disszertációja *Libertatia* címmel, a kultúra ideiglenes, független területeit vizsgálta a kalózkodás és a punk társadalmi hátterének és megnyilvánulásainak tükrében.

2016 óta foglalkozik kifejezetten a magyarországi underground történetének, ezen belül a rendszerváltás előtti utolsó évtized mítoszainak feltárásával. 2017-ben a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban Balázs Katával közösen rendezték meg a *Metszéspontok – Film, képzőművészet, zene, esettanulmányok a '80-as évek filmjeinek köréből* című kiállítást, amelyet azóta is követnek a korszak szereplőit megszólaltató és a társadalmi-kulturális hátteret feltáró interjúk. Alkotó művészként csoportos és egyéni kiállításokon vesz részt, munkái magán- és közgyűjteményekben is megtalálhatók.

Mettől meddig tart egy-egy évtized a történelem, a kultúra számára? Mikor kezdődött és mikor ért véget a '80-as évek? Gyakran ezzel a kérdéssel indítjuk a beszélgetéseket, vagy legalábbis beleszójuk az interjúkba. A 20. század nyolccassal kezdődő évtizede a legritkább esetben határozható meg pontosan, mert nemcsak azt a bizonyos tíz évet, de az előtte és utána következő időszakot is magába olvasztja. Több korszak eseményeit, szellemét és a személyes megéléseket összekapcsolva, egészen a '60-as évek végéig vezetnek vissza a történet szálai. A most publikált interjúk elsősorban életutakat, személyes történeteket vázolnak fel – ebben a számban egy visszaemlékezés is helyet kapott Bachman Gábortól –, amelyeket összeolvasva betekintést nyerhetünk, legalább résznyire, az évtized nem hivatalos művészetének inspirációk, motívumok és kapcsolódások alkotta rendszerébe.

Balassa Péter, a korszak egyik legfontosabb irodalomtörténésze és kritikusa úgy fogalmazott egy interjúban, hogy számára a '80-as éveket az 1978–79 és 1987–88 közötti időszak jelenti, akkor alakult ki ugyanis az a plurális játéktér, ahol a belső szabadság jegyében, egymástól függetlenül a legkülönbözőbb művészek dolgoztak különböző műfajokban és médiumokban, és ezek közül egyik sem volt a másik fölé helyezhető. Ennek a pluralitásnak, valamint a kultúra hierarchikus rétegződését, a „magas kultúra” és a „tömegkultúra” közt húzódó határokat felülíró high&low által generált „egyenlőségnek” a megsejtésére vezettek minket első interjúink három évvel ezelőtt, amelyek célja elsősorban a '80-as alternatív kultúrájának vizsgálata volt. Abban a reményben kezdtünk neki ennek a vállalkozásnak, hogy megtudjuk, hogyan tekintenek vissza az egykori résztvevők akkori tevékenységükre és annak kontextusára: mi rejlik a mítoszok mögött, mik azok a sajátosságok, amelyek megkülönböztették ezt az évtizedet a szocializmus korábbi időszakaitól, és hogyan jutunk el az 1987-től látványossá váló változásoktól a tavaly kerek évfordulót ünneplő rendszerváltásig? A dinamikák, kulturális mozgások felvázolásával igyekszünk ennek a nemzetközi szinten nagy figyelmet kapott eseménynek a történetéhez mi is hozzátenni valamit. A történetek rétegei még mindig, harminc-negyven év után is rejtenek olyan, egymást kiegészítő vagy éppenséggel egymásnak ellentmondó információkat, amelyek sokak számára az újdonság erejével hatnak.

2019-ben az intézmények figyelme is a '80-as évek, illetve annak szereplői, alkotói felé fordult: a Ludwig Múzeum megrendezte Király Tamás, a Paksi Képtár Baksa-Soós János Január Herceg Tova kiállítását, az esztergomi Duna Múzeum *Korszakkincsek* címmel párhuzamot vont az ikonikus alkotók korabeli és ezredforduló utáni művei között. Lassan kezd kirajzolódni az az összefüggésrendszer, amely a Kádár-korszak ezen ellentmondásos, szélsőségekkel teli utolsó évtizedében a magas művészet, a tömegkultúra, az alternatív és underground művészet relációiból állt össze.

Az első beszélgetések az *Artportalon*, illetve az *Artmagazin Online* felületén jelentek meg. Utóbbiak az *Eszkimó asszony fázik* című film körülményeire, kontextusára koncentráltak, de általában a film mint műfaj összművészeti, korszakos jelentőségéből indultak ki, ahogy az első *Artmagazin*-különszámban megjelenő interjúk is. Ez most is fókuszban maradt, de ezúttal csatlakoztak hozzá a színház, a videóművészet, a divat és a kerámiaművészet, a zene és a performansz határán létrejött kifejezésformák, a zenész képzőművészek és építész díszlettervezők által létrehozott Gesamtkunstwerk, a '80-as években és azóta is aktívan dolgozó női alkotók, szervezők – Baksa-Soós Vera, Vida Judit, Kamondy Ágnes – megszólaltatásának hangsúlyos szándéka. Messze még a vége a gyűjtőmunkának, a dokumentumként közölt interjúknak és az objektív tárgyilagosság jegyében kritikai szemléletet követelő, „rátekintő” elemzéseknek is.

Ezzel a különszámmal lezárunk egy fejezetet, de akárcsak az első esetében, azonnal újakat nyitunk – folytatva a '80-as évek történetét.

Kurátorként, szervezőként, oktatóként, szerkesztőként egyaránt kulcsszerepet vállal a Magyarország és Németország közötti kapcsolatok létrehozásában és megerősítésében. Az alternatív kultúra egyik legalapvetőbb személyiségét elsősorban a nyolcvanas évek magyar művészetének nemzetközi kontextusáról és az INFERMENTAL videómagazinról kérdeztük.

Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes

LÉTEZNEK RÉSEK AZ IDŐBEN

Beszélgetés Baksa-Soós Verával



Baksa-Soós Vera 1986 novemberében *Infermental* katalógusokon fekszik – az öt éves *Infermental* katalógus megjelenésekor, amikor azok megérkeztek a kölni kiállításra
Fotó: © Vető János

Artmagazin: Te hogyan és mikor mentél Németországba?

Baksa-Soós Vera: 1971-ben. A bátyám, Baksa-Soós János addigra már másfél éve tartó zaklatásban élt. Rendszeresen megverték, valójában az életére törtek. A Lepke utcai lakásunkban is rendszeresen volt házkutatás, vagy valamilyen ürüggyel szerelők jöttek be és néztek körül nálunk. Ez 1969-ben kezdődött, már a Wastaps zenekar megalakulása idején, majd folytatódott a Kex működése idején (1969–1971). Én 1970-ben érettségiztem, majd elkezdtem a budapesti bölcsészkart. Kialakult az a helyzet – és ezt a BM is közölte velünk –, hogy a bátyám életveszélyben van. Édesanyánk jóban volt Rajk Júliával és ő mondta neki, hogy lenne egy olyan megoldás, hogy kérünk útlevelet és lelépünk, de az édesapánkat itt tartják túsznak másfél évre, hogy ne beszéljünk a nyugati sajtónak arról, hogyan kerültünk ki. Ez különböző okokkal magyarázva létre is jött; én a nagymamát mentem látogatni Németországba, az anyukám a nővérem fiával ment Bécsbe. A nővérem meg a férje (*Baksa-Soós Krisztina és Medve András – a szerk.*) Stuttgartba mentek kiállítást rendezni, Jancsi pedig Essenbe ment valamilyen apropóval. Ilyen alapon kerültünk ki legálisan, de mégis illegálisan maradtunk kint. Apámat kényszernyugdíjaztatták és másfél év múlva egy aktatáskával meg egy nejlonzatyorral kiengedték a határon és ennyi volt. Én a düsseldorfi akadémiára és az ottani bölcsészkarra kezdtem járni, Jancsi Essenben a Folkwang akadémiára, aztán később ők is a düsseldorfi akadémiára jártak Luzsica Ágival együtt, aki utána jött.

Ez mind a bátyád zenei és egyben közéleti szerepe miatt történt?

Ő komoly szovjetellenes szövegeket írt, lepisilte a szovjet emlékművet, leköpi egy rendőrt, megfogta egy rendőr farkaskutyáját. Volt egy Markó utcai

tárgyalása, ahol el is ítélték, de ez pont a huszonöt éves amnesztia idején történt 1970-ben, és a mamánk is mindent megmozgatott – ügyvédet, pénzt –, így csak vizsgálati fogságban volt, fegyházba nem került. Ezek nem fikciók, lerúgták a veséjét, ő valóban politikai okok miatt kényszerült távozásra. Nagyon nem akart elmenni – én ezt mindig szoktam hangsúlyozni. Én el akartam menni, de annak idején volt egy törvény, hogy ha elmegy egy családtag, akkor a többiek nem engedik ki, amit én tisztességtelennek tartottam, és emiatt nem mentem volna ki egyedül. Jancsi nem akarta itthagyni a közönségét, a magyar nyelvben élt és a barátait is testvérként szerette, ezért neki nagyon fájdalmas dolog volt itt hagyni a hazáját. Ha valaki ettől igazán szenvedett, akkor az ő volt, és ezért mentem előre én. Nyáron egy hónapig a Balatonon dolgoztam és ezer forintot kerestem, amiből hatszáz forint volt az útlevél, háromszázhusz a hajójegy, a maradékból pedig vettem még egy bikinit és egy csokit. A nagymamámtól várt még húsz márka Bécsben, szóval nagyon ki kellett számolnom, hogy megéljek. De 1971. augusztus 23-án még itt, az ELTE menzán ettem, és innen mentem a Belgrád rakpartra a szárnyashajóhoz Bécs felé. Előtte Latinovits néhányszor hazavitt minket kocsival, mert közel laktunk hozzá, és ő is mindig mondta Jancsinak, hogy jobb, ha elmegy. Tudta Karesztől (*Frenreisz Károly, Latinovits testvére, zenész – a szerk.*), hogy mik történnek, és ha kedves az élete és tud németül, akkor inkább menjen ki Németországba, mert itt nem sok virág fog nyílni neki. Az ember a családtagoknak szokta a legkevésbé elhinni, hogy veszélyben van, de Jancsi komolyabb, „külső” emberektől is kapott megerősítést abban, hogy a közönsége meg fogja bocsátani neki, ha elmegy. De neki tényleg ez volt a legnehezebb. Én augusztus 23-án előrementem, az anyukám meg a nővérem szeptemberben jöttek. Jellemző módon nagyon izgultunk, mert

többször kellett hívni telefonon Jancsit, hogy nemsokára lejár a Rajk Júlia által nagy nehezen megszerzett útlevél. Ráadásul ehhez az útlevélhez szükséges volt az is, hogy a katonaságnál is alkalmatlan státuszba vegyék, és még egy csomó más papírt is el kellett intézni. Valójában a Belügyminisztérium is azt akarta, hogy menjen el, ezért mindent aláírtak, de azért nem volt egyszerű. Végül október 18-án érkezett. Addigra mi már elintéztünk mindent, és mire ő jött, már csak két napot kellett adminisztratív dolgokkal töltenie és mehetett a Folkwang iskolába rézkarcot tanulni. Később a düsseldorfi akadémián Beuysnál és Gerhard Richternél tanult. Lett egy új zenekara, a Kabine 6, mert Doleviczényi (*Miklós, a Kex másik tagja – a szerk.*) is kijött, de nem működött sosem úgy német nyelven, mint magyarul. Nem mondható, hogy nem lett rögtön sikeres, tényleg minden az ölébe pottyant, de az, hogy elvesztette a nyelvvel, a magyar nyelvű közönséggel a kapcsolatát, nagyon nagyot fordított az életformáján. Nagyobb távlatokat ismert meg, kozmikusabbá vált a gondolkodása és szellemileg nagyot lépett előre. A kozmosz, a pionír, az indián iskola csupa fontos dolog, ami hozzá kapcsolódik. Nagyon sok embert tanított, és mind a mai napig sok ember az ő gondolatai alapján él és alkot. Iskolát teremtett, tehát semmiképp sem lehet azt mondani, hogy végül rossz volt ez neki; Magyarországnak rossz, hogy egy ilyen nagyszerű embert elveszített.

Beszélj egy kicsit a ’80-as évek alternatív kultúrájában betöltött szerepedről!

A ’70-es években a bölcsészkarra jártam és a művészeti akadémiára Düsseldorfbán. Bejártam a filmes órákra, festészetre is egy kicsit, de sosem a gyakorlat miatt, hanem mint elméleti ember. Megismerkedtem Milan Kunc cseh festőművésszel, aki a Gruppe Normalt alapította. Ebben az időben nagyon sokféle csoport alakult, például a Mülheimer Freiheit, a legjobb barátom,



Milan Kunc és Baksa-Soós Vera, akciófotó, Düsseldorf, 1978, archív fotók

Walter Dahn, illetve Adamski, Dokoupil csoportja. Ők voltak a barátaim, velük töltöttem az estéimet, a hétvégeket, szóval jó társaságba kerültem. Az Oehlen testvérekkel is jóban voltam, Albert Hamburgban élt, Marcus pedig Düsseldorfban, a mi kocsmánkban volt csapos, a Ratinger Hofban. Ide jöttek fellépni a new wave zenekarok, a DAF (*Deutsche Amerikanische Freundschaft zenekar – a szerk.*), a Der Plan, az Einstürzende Neubauten, a Die Toten Hosen és mindenki, akit csak el tudunk képzelni. A Minus Delta T akcióművészeti és zenei csoport is nagyon fontos volt, amiben a gyerekeim részt vettek később. Moritz Reichelt a barátom volt és rábeszélte, hogy énekeljek a Der Planban. Több lemezen is énekeltem velük Renate néven, és turnéztunk különböző avantgárd és new wave fesztiválokon, Zürichben, Frankfurtban stb. Annak idején a múzeumok hívták meg az alternatív zenekarokat. Lemezt is csináltunk. De Milannal volt egy performanszéletem is, amikor elmentünk Moszkvába és beiratkoztunk nyelvet tanulni. El sem mentünk megnézni, hogy hol volt az iskola, ahová járnunk

kellett volna, viszont három hétig klipet forgattunk és fotóztunk. Ezeket a fotókat Milan eladta a MOMA-nak. Az ő vezérmotívuma egyébként akkor a konzumálás elleni harc volt. Wuppertalban 1976-ban nyílt az első McDonald's és oda szerveztünk felvonulást, hogy ilyen junk kaját mi nem akarunk. Ráraktuk a McDonald's logóra a sarló és kalapácsot papundeklin, és abból vítettünk 20–30 táblát, meg a Coca-Colát is felülírtuk a sarló és kalapáccsal. Én, a Der Plan zenekar tagjai meg egy-két groupie – voltunk vagy 25-en – megfogtunk egy-egy ilyen táblát és fel-alá vonultunk a McDonald's előtt 1976-ban. Ugyanezt akartuk csinálni Moszkvában 1977-ben, ahol szintén kezdődött a Coca-Cola-kultusz, és oda is elvittük a festékeinket meg szereztünk papundeklit. Nyilván sikertelenül vettük fel a harcot a Coca-Cola ellen, de igazából mi kapitalizmusellenesek voltunk és ez volt ebben a lényeg. Volt egy kiáltványunk, hogy *Világ Konzumistái Egyesüljetek!* Ezt is terjesztettük Moszkvában. Persze jött a rendőr, de viszonylag könnyen le lehetett szerelni. Fotóztam Milant a sarló és kalapácsos dizájnnal

a Spartakiadén, és kimentünk a marihuánaföldre is. Van ugyanis Moszkvában egy nagyon külső metróállomás. Körülbelül öt hektár föld, ahol bemutathatták a termelők, hogy milyen növényekkel foglalkoznak. Az egyik ilyen darab földön kannabisz volt, ki volt írva szépen latinul és cirill betűkkel. Amikor meglátta Milan, belefeküdt a sarló-kalapácsos pólójában. Nagyon remek fotók lettek, amiket ott csináltam. Ez a Moszkva volt az egyik ilyen nagy dolog, de még abban az évben, télen csináltunk egy szovjet karácsonyt vagy kommunista karácsonyt is Düsseldorfban. Abban az időben voltak még úgynevezett lakásfelbontások és az egyik 2. világháborús lakásból előkerültek élelmiszerjegyek, amiken még német birodalmi jel volt, emellé pedig banánra rajzoltuk a sarló-kalapácsot filctollal. Milan beöltözött Mikulásnak, én voltam a krampusz, a gyerekeim meg kis angyalkák, és négyen lementünk az aluljáróba, a belvárosban a legdrágább környékre, ahol karácsony előtt bundás, krokodil bőrtáskás hölgyek járnak, és nekik kínáltuk a banánt meg az élelmiszerjegyeket. Mondtuk, hogy

a banánt meg lehet hámozni, de amikor meglátták a sarló-kalapácsot, eldobták. A kommunizmus gondolata is riadalmat váltott ki. Volt olyan idős ember, aki még egy rendőrnek is szólt, hogy mi itt rendbontó kísérleteket teszünk a kapitalizmus megbontására banánnal. Majdnem az összes fotó Milannál maradt, de talán erről nálam is maradt kép, ahogy négyen állunk egy aluljárós telefon mellett.

Többször emlegetted a gyerekeidet, akik veled voltak művészeti akciókon. Mikor születtek?

Dani 1972-ben, Rita pedig 1973-ban született.



Krampusznak öltözött Baksa-Soós Vera és Mikulásnak öltözött Milan Kunc Vera gyerekével Düsseldorfban, egy aluljárós telefon mellett, archív fotó

Tulajdonképpen kisgyerekes anyaként kezdted újra Magyarországon is részt venni az alternatív kultúrában... Mikor és hogyan kapcsolódtál be a budapesti eseményekbe?

Az irányított engem Magyarország felé, hogy egyrészt Milant magammal hoztam 1978-ban Budapestre, és megismerkedett Hajas Tiborral. Többször voltunk nála. Nagyon jól kijöttek egymással, tudtak angolul beszélgetni és szivarozni. Többnyire Vető János is ott volt, így ő is ismeri Milant ebből a korszakból. Másrészt 1979-ben elgondolkodott a Der Plan, hogy csinál egy saját labelt (kiadót), az Ata Tackot, és engem is felkértek, hogy szerezzek egy pár

olyan kazettát, amit még nem adott ki kiadó itt, Kelet-Európa területén. Lengyelországot és Magyarországot bízták rám. Szerezték Iránból, Nicaraguából, Japánból, Koreából, Norvégiából ilyen anyagokat, végül tizennyolc országból gyűjtöttek össze avantgárd zenéket erre az egy bakelit nagylemezre, aminek a címe *Fix Planet*, a borítójára pedig egy Bruegel-festményt, a *Bábel tornyát* rakták. Ezen Magyarországról a VHK és Szemző Tibor (Semoe néven) szerepel.

Nem ez volt az a lemez, ami a proto-Trabant zenekart életre hívta?

A Trabant életre hívása úgy kezdődött 1980-ban, hogy összejárt egy társaság



Baksa-Soós Vera a Der Plan együttessel 1979-ben, archiv fotó



Baksa-Soós Vera akkor hétéves kislával az 1979-es Frankfurt am Main-i Schwantz Festivalon, ahol Dani Lengyel egy rózsaszín habszivacs gitárral lépett fel a Minus Delta T punkformációval, archiv fotó

Lukin Gábor lakásában. Méhes Lóránt (Zuzu) a bátyám barátja volt, Marietta pedig az ő volt felesége, és Vető, illetve Víg Mihály. Nem csináltak igazából semmit, csak együtt töltötték az időt. Egyszer volt egy összejövetel Klöpfler Tibor lakásában, és ott volt egy zongora, ahova felhozta Jancsó Muki a szaxofont és zenéltek. Akkor mondtam nekik, hogy írjanak szövegeket és alakítsanak zenekart. Tulajdonképpen azt gondoltam, hogy akkor én buzdítottam őket egy aktívabb, cselekvőbb életformára, és ez be is jött.

De létezett egy TraBAND nevű zenekar, ami ennek a Der Plan-lemeznek köszönhetően jött létre, amiben te is részt vettél?

Az első próbálkozásokban benne voltam, de azt tudtam, hogy nem vagyok színpadri ember, egyetemen tanítottam

és gyerekeim voltak, megvolt a saját életem. Örültem, amikor kiderült, hogy tényleg működik a Trabant. Különösen nagyra értékelem költészetüket, talán a legköltőibb zenekar, ami Magyarországon létezett (a bátyám szövegein kívül).

Ezek szerint te csak évente egyszer egyszer jártál vissza Magyarországra?

Igen, két hetekre, mert több időm nem volt. De előfordult, hogy többször is jártam itt. A '80-as években többször jöttem. Bódy Gábort már régóta ismertem, illetve mielőtt elmentem 1971-ben, statisztáltam a *Harmadik* című filmjében, és utána is többször találkoztunk futólag. 1980-ban viszont a születésnap bulimban Budapesten udvarolni kezdett, és összeházasodtunk. '81-ben megszületett a fiunk, Caspar. Ebben az évben Gábor megpályázta a DAAD

ösztöndíjat, és meg is kapta. De felmerült, hogy oda már egy olyan plusz programmal pályázik, ami nem csak a saját ügye: létrehozuk az *INFERMENTAL*-t¹, és ennek az első berlini száma lesz az ő ösztöndíjának az egyik pontja. Ősszel Beke László és Maurer Dóra társaságában a Lengyel Intézet épületében találkoztunk József Robakowski-val (akinek Małgorzata Potocka volt a felesége). Gábor kitalálta, hogy tegyük ki a lábunkat a kontinensről és felkérte a főként Dél-Amerikában tartózkodó Pintér Georgot és Astrid Heibach barátnőmet, aki Sigmar Polke munkatársa volt. Nekem nagyon erős kapcsolatom volt Düsseldorf mellett a Willich nevű kis településsel, ahol Sigmar Polke élt négy-öt más művésszel. A gyerekeimmel többször kimentem oda hétvégére, és néha ott is maradtunk néhány hétre. Én a nagyon kapitalizmusellenes programot annak idején nagyrészt Sigmar-

tól és Astridtől kaptam, aki megismertetett Mike Hentzcel. Ő svájci-amerikai és Sigmar tanítványa volt, később átvette hamburgi tanszékét. Ők lettek az *INFERMENTAL* legstabilabb háttéremberei. Mike csinálta a lyoni kiadást... A hamburgi számot Oliver Hirschbiegel szerkesztette, aki az egyik legjobb Hitler-filmet csinálta: a *Bukást*, Bruno Ganzcal a főszerepben. Ezek az emberek alkották az ismeretségi körömet, már működött velük a network. Nem a semmiből termett az *INFERMENTAL* tíz száma, kellett hozzá ez a háttér. Gáborban az volt a zseniális, hogy rájött: ahogy a Der Plan megcsinálta a *Fix Planetet*, ugyanazt meg lehet csinálni ismeretlen videokazettákkal, Super 8-asokkal, polaroid fényképekkel is. És lehet csinálni egy saját networkot, amihez nem kell állami támogatás, nem kell állami engedélyekre várni, hanem a művészek egymásnak csinálnak egy önfenntartó, pezsgő platformot.

A név maga is ezt sugallja: „International-Fermentum-Mental”, amit teljes egészében Gábor talált ki. De hogy ez egyáltalán lehetséges, azt a *Fix Planet* mintáján látta és meg tudta telíteni étellel, illetve egy teljes koncepciót tudott felépíteni erre. Ez akkor azért volt fontos, mert még nem volt internet, és a művek elérhetőségét, terjesztését meg kellett oldani. A teljes anyag végül hatvankét órányi videó, ami most Karlsruhe-ban van. Az ő koncepcióját tükrözi, és a saját ösztöndíjának a beáldozása nélkül nem jött volna létre. Egy darab ilyen kiadvány 25 000 márkába került, hat óra U-matic, sokszorosítás, másolás stb., amiben a munkadíjunk nincs is benne, csak önmagában a produktum. Ezt az összeget egyikünk sem tudta volna bedobni a közönsébe annak idején, erre használtuk az ösztöndíjat. Nagyon megindult a dolog, mert hirtelen ellenségek lettünk. Az összes filmes és az összes képzőművész utált minket,

és nekem volt az a feladatom tíz éven keresztül, hogy a világban elmagyarázzam, hogy ez nem ellenségeskedés, hanem az a vizuális kultúra, amiben élünk, és ezt szeretni kell.

Magyarországon minden számnak volt bemutatója?

A Kossuth Klubban volt rendszeresen. A harmadik kiadvány volt a budapesti, ami nagyon erősen Forgács Péter, Durst György és Beke László nevéhez fűződik, és BBS-kiadás (Balázs Béla Stúdió) volt. Az elképzelés az volt, hogy mindenki beküldi, amit abban az évben csinált. A munkák így maguk jelölték ki a fő tematikákat, alakították ki a kontextust. Mi sosem adtuk meg, hogy milyen témákban várunk műveket, de a korszellem mindig benne volt: kiderült, hogy Vancouvertól Tokióig nagyon hasonló témák érdekelték az embereket. Ha valaki megnézi az *INFERMENTAL*



Balról jobbra: Bódy Gábor, Baksa-Soós Vera és Raimund Kummer szobrász, Bertinale, az *INFERMENTAL* vetítés utáni bulin, 1984, archiv fotó



INFERMENTAL-katalógusok
Fotó: © Vető János

weboldalát, talál hatvan headline-t (címszót), ami alá csoportosulnak a témák, és ez önmagáért beszél. Ezek mindig egy adott év mottói, hogy mi foglalkoztatta a művészeket abban az évben. Hol narcisztikusabb, hol költőibb, hol pszichológikus, de nagyon izgalmas volt látni, hogy mennyire hasonlóan dobog a szíve egy Sidneyben élő művésznek és egy stockholminak. Harminckét országból 1700 művész volt aktív ebben, és összességében még több, kb. 2000–3000 ember. Minden szál nálam futott össze, az egész családomat dolgoztattam, anyukámat, gyerekeimet. Nem komputeren és nem e-mailben működött, hanem bélyeggel, borítékkal, postával. Borzasztó sok munka volt, úgyhogy a gyerekeim jogosan mondják, hogy kihasználtam őket és nem volt gyerekkoruk, csak *INFERMENTAL* volt...

Melyik volt a legizgalmasabb *INFERMENTAL*-esemény a számodra?

1987-ben a Peresztrojka Filmfesztivál Moszkvában, ahol Elem Klimov volt a zsűri elnöke, emellett Gabriel García Márquez és Federico Fellini is jelen voltak mint díszvendégek. Kitaláltam, hogy szeretnék ott egy előadást tartani. Segítséget kértem Erika és Ulrich Georgtól, akik régen a berlini filmfesztiválon szervezték a fórumot és nagy barátai voltak Gábor művészetének és az *INFERMENTAL*-t is bemutatták minden évben. Vérteli filmesek voltak és felismerték a videó és még inkább az *INFERMENTAL* fontosságát, mert tehetségeket lehet felfedezni benne. Kérdeztem őket, hogy hogyan jutok el Moszkvába az *INFERMENTAL*-al? Megadtak egy címet, a Dom Kinót. Azt

hittem, sosem kapok tőlük választ, de mégis kaptam, hogy mehetek. Akkor épp a Hank Bull által szerkesztett Vancouveri kiadás volt aktuális, ami akkor készült el. 1987 nagyon komoly év volt, tényleg peresztrojka volt. Saját pénzen mentem, mert nem akartam sem magyar, sem német delegáció lenni, hiszen az *INFERMENTAL* művészek által koordinált független fórum volt. Elrepültem a hatóság, új, kanadai anyagommal és vittem egy új Sony kamerát is. Megtartottam az előadást és minden túlzás nélkül mondhatom, hogy óriási siker volt, ami után mindenhova meghívtak és elvittek. Öt napig voltam ott, de mentem lakásszínházba, lakáskiállításokra, ahol megismerkedtem egy nagyon kedves független színház-csoporttal, aminek Boris Jochanov volt a vezetője. Nekik adtam ajándékba



Baksa-Soós Vera 1986 novemberében
Fotó: © Vető János

a Sonyt, hogy csinálják meg a moszkvai *INFERMENTAL*-t, amire sajnos nem került sor, mert egy hónappal később ellopták Boristól a kamerát egy pályaudvaron. De mindegy, én úgy éreztem, hogy megpróbáltam. Ez az utazás életem egyik legkomolyabb élménye volt, hogy ha volna szabadság, akkor mi mindent lehetne csinálni! Ez az év egy rés volt, napfény volt! Lehetett érezni a különbséget, hogy mennyire más volt '86, és utána már mennyire más volt 1988. Léteznek ezek a rések az időben, és ha azt elpasszolja a világ, akkor utána nagyon nehéz megint változtatni. Nem tudom, mikor jön a következő rés, de azt nagyon el kell kapni, nem szabad azt gondolni, hogy ráérünk...

Az utazáson, filmfesztiválokon és postázáson kívül milyen fórumokon keresztül sikerült terjeszteni még az *INFERMENTAL*-t?

1984-ben szerepeltünk először a Frankfurti Könyvvásáron. Az én nagy ötletem volt, hogy megkérdezem, mennyibe kerül egy stand, hátha nem is olyan kifizethetetlen. Annak idején elég jól kerestem, a düsseldorfi egye-

temen voltam tanár. Mondták, hogy négyszáznyolcvan márka egy négyzetméter öt napra. Nem volt kevés pénz, de kijött egy havi fizetésemből és rászántuk. Egy nagyon kedves író nő barátom, Heike-Melba Fendelt kértem fel Kölnből, mert egy szép szőke nő kellett a standra, hogyha már ilyen könyvmolyok közé megyünk és ilyen unalmas dolgot mutatunk, mint a videó. Kiraktuk az addigi plakátokat és szórólapokat meg egy jó monitort, és ott lehetett nézni *INFERMENTAL*-kazettákat. Mentek körbe a nagy kiadók, a Rowohlt, a Suhrkamp, a Fischer és néztek minket, hogy mi történt itt a könyvvásáron? Nagy szerencsénkre a DuMont kiadó is megnézett minket, amiből tényleg szerelem lett. Ernst Brücher fantasztikusan nyitott volt mindenre, ami új. Úgy gondolta, hogy a DuMont utazási könyvekkel keresi a pénzt, a művészeti könyvek pedig ráfizetések és egy ráfizetéssel több már nem számít. Megbeszéltük, hogy a következő héten Kölnben találkozunk. Elmentünk Gáborral, aki rögtön bedobta neki, hogy van egy igazán úttörő könyve még ezenkívül is, a videokönyv a legjobb európai húsz videóból. Azt javasolta, hogy legyen ez

Ez akkor azért volt fontos, mert még nem volt internet, a művek elérhetőségét és terjesztését meg kellett oldani.

az *Axis*, ami átmenet a könyv és a videó között a kulturált olvasó számára. Azt kérte Brüchertől, hogy ehhez az összekötő klipet Athénban, az Akropoliszon forgassák, mert hol máshol... Ernst azt válaszolta, hogy homokbucák, dombok Köln mellett is vannak, ott van a kvarcművek, ahol nagyon jól le lehet forgatni ezt a filmet. Létrejött az összekötő film, Köln mellett vettük fel végül. Engem választott női főszereplőnek, de nem volt sok szövegem. Egy tudósnt kellett játszani, és végül is tényleg tudós vagyok...

Ebben az időben magyar művészeknek is szerveztél bemutatkozási lehetőségeket Németországban. Kiket sikerült meghívni?

Segítettem Elisabeth Jappénak, a Moltkerei Werkstatt műsorait rendszeresen látogattam, és a Stollwerck is jelentős helyszín volt Kölnben... sok embert sikerült meghívni, de Szirtes Jánost és Vetőt rendszeresen láttam kint. Voltak átutazó vendégeim is, mint a Spions, Najmányi és Molnár Gergő, akik csak zsemlét kaptak tőlem a pályaudvaron, amikor mentek Párizsba az éjszakai

vonattal, de talán előtte a Rater Hof-ban még ittak egy sört is. De majdnem minden *INFERMENTAL*-ban szerepeltek magyar művészek. Aki alkotott valamit, az tudhatta, hogy minden évben van egy szám, amibe azt be lehetett adni. Megjelenési lehetőség volt, amihez nem kellett sem protekció, sem politikai megfeleltetés, csak képi anyag. Ehhez képest kevesen vették igénybe, de azért kaptam húsz-harminc magyar munkát minden évben.

Nem lehet, hogy a technika akkori nehézkos hozzáférhetősége miatt volt kevesebb magyar mű?

Mi felajánlottuk azt is, hogy lehet küldeni fotókat és mi összerakunk belőle mozgóképet, sőt még azt is felajánlottuk, hogy ha valaki ír egy forgatókönyvet, akkor azt is megvalósítjuk. Ilyen elő is fordult egyébként. Tényleg azt mondom, hogy a cenzúrától leginkább mentes platform volt, ami mindenféle témára nyitott volt, a szexualitástól a lelki problémákig, politikáig. Mi arra számítottunk még az elején, hogy óriási konkurenciánk lesz, és ezért én az *INFERMENTAL* elnevezést Münchenben levédtettem. De nem lett konkurenciánk. Bonnban volt a Videonale, amit barátom, Dieter Daniels szervezett. Ő később Lipcsébe ment, és most már nagy professzor. A nagy Duchamp-könyvet is ő írta, de akkor még nagyon fiatal volt, talán huszonkét éves. Úgy nézett ki, hogy esetleg ők is csinálnak kiadványt, de nem lett belőle semmi.

Videogalériában nem gondolkodtatok, akkor már működött Nam June Paik galériája is?

Nem akartunk galériát. Mi a fluktuációra helyeztük a hangsúlyt; „Bridge between east and west” („Híd Kelet és Nyugat között”); utáltuk a kőház gondolatát, mert mi valahogy az internet előhírnökei voltunk. Wuppertalban működött egy galéria – ami később Nam June Paiké lett –, ahol Jan Dibbets

1969-es videómunkája, a *TV as a Fireplace* (Tévé mint kandalló) volt kiállítva, aminek producere Gerry Schum volt. Ezt a művet a WDR-en (Westdeutscher Rundfunk, Nyugatnémet Rádió és Televízió) is lehetett látni egy héten keresztül az esti műsorok után öt percig. A WDR-nek én is szerkesztettem és kommentáltam egy öt részből álló, kortárs videóművészetről szóló műsort. Sokan támogatták a munkánkat, Joan Jonastól kezdve Nam June Paikig, Ulrike Rosenbachig és Marcel Odenbachig. De tudni kell, hogy kezdetben volt egy félelem velünk szemben. A Wulf Herzogenrath jóvoltából már a documentán részt vevő videóművészek féltették a pozíciójukat, attól félték, ha bárki beadhat művet, akkor felhígul a videós szakma. De néhány év alatt ez megszűnt igazi ellenségeskedés lenni. Herzogenrath nagy gesztust tett az *INFERMENTAL* ötödik évi kiadásának bemutatóján 1986-ban. A Kölnerischer Kunstvereinben volt a bemutató, aminek ő volt akkor az elnöke, és megkaptuk az összes helyiséget. Jelezték, hogy nem elég az, hogy csak az *INFERMENTAL* menjen, ezért több művészt is meghívtam erre a három hétig tartó kiállításra. Elég komoly installációt készített Marcel Odenbach, Mike Hentz, a Minus Delta T frontembere, de szerepelt még a kiállításon többek között Rotraut Pape, Oliver Hirschbiegel, Astrid Heibach, a Hámos Gusztáv és Christoph Dreher páros, a lyoni Fate Diverses, Lydia Schouten Rotterdamból, József Robakowski Łódźból, Małgorzata Potocka Varsóból és a New York-i Joan Jonas is. Nem más nyitotta meg a kiállításunkat, mint Bazon Brock, aki nem nyit meg akármit. Több *INFERMENTAL*-kiállítás nem is volt, inkább csak előadások szerte a világban. Mi nem igazán kiállítótérben gondolkodtunk, hanem abban, hogy ez a kiadvány cirkulál, és az emberek nézik és informálódnak. A magazin is azt jelentette, hogy lapozz és nézd, hogy mi újság van a világban; ez volt a gondolat mögötte.

Hogyan lett vége?

Az utolsó szám (1991, Bódy Gábor 1985-ben bekövetkezett halála után felesége folytatta a videomagazin koordinációját – a szerk.) már a jugoszláv háború idejére esett, ami egyébként nagyon erős szám lett, de akkor én már visszajöttem Magyarországra. Megszületett a negyedik gyerekem és Solymárra kerültem, vidéki nő lettem, ennek következtében egyik napról a másikra az egésznek vége lett. Én nem gondoltam, hogy az egész ennyire rajtam múlik. Tíz évig tartott. A végén olyan értelemben jó volt az időzítés, hogy akkor kezdődött az internet, az e-mail és gyakorlatilag nem volt már erre akkora szükség. Elérhetővé vált minden, a rendszerváltás által megszűntek a határok és lehetett utazni is. A feladatát pont beteljesítette.

Említetted a festészettel, az új expresszionistákkal való kapcsolatodat. 1984-ben Budapesten a Múcsarnokban volt az első nyugatnémet festészeti kiállítás.² Volt kapcsolatod a szervezésével?

Nem voltam Magyarországon, de Néray Katalin kérte a véleményünket. 1981–82-ben Németországban is rendeztek két jelentős kiállítást. A Berlinben rendezett *Zeitgeist*³ volt az egyik, de ott megmondták a művészeknek, hogy kétszer két és fél méteres képeket várnak. Onnantól szinte nem is érdekelt a kiállítás. A kölni *Westkunst*⁴ című kiállításnak Kasper König és Glózer László volt a kurátora és azért volt nagyon érdekes, mert hoztak például Magritte-képet és mellé kiraktak Sigmar Polkét, és ezzel megtörték a művészet kronologikus sorrendjét. Nem időrendben, hanem tematikusan, más értékek mentén rendeztek kiállítást – ez volt az első ilyen alkalom. Amikor a budapesti Ludwig Múzeumban dolgoztam, gondolkodtunk Néray Katalinnal egy hasonló kiállításon, és Krasznahorkai Kata másfél évet dolgozott is Glózer Lászlóval, de Néray Kata halála mindent elsöpört 2007-ben.



Balról jobbra: Sarah Charlesworth, Jim Jarmusch, Bódy Gábor a *Psyché* bemutatója után a Figueira da foz Filmfestivalon, 1981
Fotó: © Amos Poe / HUNGART © 2019

Ahogy beszélgetünk, úgy tűnik, hogy a ’80-as években Nyugat-Németországban jelentős változások zajlottak. Mik voltak ennek az okai?

A technika fejlődése kapcsán függetlenebb, szabadabb képzőművészeti és zenei összefüggésrendszer tudott kialakulni, ami csak fokozódik a mai napig. A művészek kiszolgáltatottsága csökkenni kezdett, mert könnyebben meg tudnak jelenni a nyilvánosság előtt, viszont a marketing része nagyon besűrűsödött, sokkal brutálisabb lett. Ha valakit felfedeznek, az nagyon nagy és egyre nagyobb egyéni szabadságvesztéssel jár. Igazából kettős a folyamat, mert a kapitalizmus ismert előnyei és hátrányai is megjelentek a művészet-

ben, és akárhogy nézzük, ez az egy társadalmi forma maradt meg.

Érdekes visszakanyarodni a beszélgetés elejére, ahol a sarló és kalapácsos, antikapitalista akcióidról beszéltél...

Tévedés lenne azt gondolni, hogy az ember azért megy el egy szocialista országból, mert a kapitalizmust szereti. Marina Abramovičtól kezdve rengeteg példa van rá, hogy azok a művészek, akik Keletről Nyugatra mentek, ugyanazt a szabadelvű, bátor, politikailag igazából a nincsteleneket és szegényeket védő életművet folytatták. Egyáltalán nem álltak a tőke oldalára, és ez rólam sem mondható el. Ott, Németországban viszont szólásszabadság volt. An-

nak idején a bátyám, ha itthon a sarlókalapáccsal csinált valamit, az rendszerellenesnek számított. Nyugaton szintén rendszerellenesnek számított, de másképpen, és mivel szólásszabadság volt, ezért minket ott nem tartóztattak le.

Kicsit általánosabban megfogalmazva, szerinted az underground művészet milyen változásokon ment keresztül a világban a ’80-as években?

A kommercializálódás a leglátványosabb. Én például Basquiátot a Squat Színházból ismertem, jó barátom volt, még nem is rajzolt. A 23. utcában játszott a Squat Színház, és mi voltunk ketten a jegyszedők. A Squat Színház-asok régi barátai voltak a családjunknak, és



Baksa-Soós Vera a vancouveri *INFERMENTAL 6* szerkesztőivel, Hank Bull-lal és Eric Metcalfe-fal, documenta 8, 1987, archiv fotó

a bátyám is nagyon szerette őket. Düsseldorfból vagy Berlinből évente egyszer New Yorkba járni kötelező volt. 1975 és 1988 között minden évben jártam ott egyszer. Ez akkoriban egyáltalán nem volt luxus. Délután bement az ember egy kávézóba, ahol ismert embereket, és ott megmondták, hogy aznap este hol lehet aludni. Persze éj-

szaka ügyis a klubokban voltunk, és az, hogy napközben hol alszunk, nem volt szempont. Egyszerűen eszméletlen, hogy Jean-Michel Basquiat találkozása Andy Warhollal, majd a halála milyen mértékben meglökte a piacot. És most már a Három Holló Kávéházat is meg lehetne venni egyetlen rajzából, ami teljesen aránytalan és irreális, de nagyon

jellemző. Egyébként nagy élmény volt látni, ahogy feljött Brooklyn mint városrész. Nagyon mélyen volt a '80-as években, rizikósnak számított ott galériát nyitni, de ma már jobban cseng, mint Manhattan.

Baksa-Soós Vera (Veruschka; Budapest, 1952) történész, kurátor. Magyar–német–görög művészcsaládból származik. Öt felnőtt gyerek édesanyja. 1971-ben Nyugat-Németországba költözött a családjával, és a düsseldorfi egyetemen doktorált történelem szakon 1977-ben. A düsseldorfi egyetemen tanított 1977 és 1982 között, és a nyolcvanas években a maastrichti Jan van Eyck Academie állandó vendégtanára volt vizuális filozófia szemináriumával. Kutatói és egyetemi oktatótevékenysége mellett a képzőművészet és a zene, a kuratóri és szervezői szerepek meghatározóak a munkájában pályájának kezdete óta. 1981 és 1990 között az *INFERMENTAL* videómagazin társalapítója, szerkesztő-koordinátora volt, illetve beindította a DuMont könyvkiadó művészeti videókönyv-sorozatát (több könyve jelent meg a témában 1984 és 1988 között: *AXIS*, 1986; *Clip*, *Klapp*, *Bum*. *Von der visuellen Musik zum Musikvideo* [Peter Weibelle], 1991 stb.). 2000 és 2008 között a budapesti Ludwig Múzeum kurátoraként dolgozott, 2008 és 2015 között a Collegium Hungaricum Berlin Moholy-Nagy Galériáját vezette. 2016 óta a budapesti Három Holló kuratóriumi tagja és a kulturális központ társalapítója.

| 1 <http://www.infermental.de/> | 2 *Metzger Gyűjtemény – Kortárs festészet a Németországi Szövetségi Köztársaságból*, rendezte: Zdenek Felix, Műcsarnok, 1984. január 24. – február 25.

| 3 *Zeitgeist – Internationale Kunstausstellung Berlin*, kurátorok: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1982 | 4 *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Rheinhallen, Köln, 1981

Művésztitok II Találd ki, ki lehet a rejtvényben megbújó művész!



Design & ötlet: Willem van de Ven

Küldd be a helyes megfejtést, és légy te a szerencsés nyertese az **Artmagazin** és a **Loffice** közös ajándécsomagjának! A játék részletei és a megfejtés beküldése: www.loffice.hu/muvesztitok



A 17. évfolyam, 2019/7. számban található előző rejtvény megfejtése: **Joseph Beuys**

Nyomravezető jelek

- Az *I Like America and America Likes Me* című, 1974-es performansz
- Vadászpilótaként elszenvedett repülőszerencsétlensége
- A zuhanás után rálelő tatárok, akik sebeit állatszírral kenve ápolták
- Kérdőjel, mert a sztori hitelessége vitatott

A '80-as évek alternatív művészetének talán legfontosabb előzménye, illetve egy jeladó, ami akkor már Nyugat-Berlinből sugároz...

Szabó Eszter Ágnes

TERRAFORMÁLÁS VAGY JELHAGYÁS ÜRLÉNYEKNEK

Baksa-Soós János



Részlet Január Herceg Tova (Baksa-Soós János) *Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó* című kiállításáról, Paksi Képtár, 2019. június 22. – szeptember 20.

Fotó: Paksi Képtár / © Alex Martin / HUNGART © 2019



Vető János saját képeiből készített kollázsai Baksa-Soós Jánosról – a képek 1969–1971 között készültek

© Vető János

1969-ben, pont 50 évvel ezelőtt lépett először ember a Holdra, és abban az évben jelent meg David Bowie *Space Oddity* című lemeze is. A címadó dal elévülhetetlen mondata: „*Planet Earth is blue, and there's nothing I can do...*” (A Föld bolygó kék, mégis mit tehetnék...) az elemelkedettség, a hétköznapi, földi dolgok magunk mögött hagyásának statementje. Nemcsak egy űrlény-popsztár felemelkedésének pillanata volt ez, hanem a popzene egyetemes kultúrára gyakorolt hatásának kiteljesedése, csúcspontja is. Megtestesült az addig csak a képzeletben élő, ember formájú földönkívüli, aki a magasabb régiók lakója és ismerője. Ezt persze megelőlegezte, szinte megjósolta Jules Verne, Stanisław Lem, Arthur C. Clarke és Stanley Kubrick, akiket napjainkban a terraformálás' gondolatának nagy interpretátora, Ridley Scott követ. Nekünk, magyaroknak pedig itt van Baksa-Soós János, akinek feltűnését és zenekara, a Kex működését – bár az 1968 decemberében alakult – 1969-től, a *Space Oddity* és a holdra szállás évétől számítja a történetírás.

Kex Oddity

A magyar popéletben extrémnek számító Baksa-Soós János személyisége és érzékenysége túlmutatott a könnyűzene keretein – a hazai neoavantgárdnak lett az ikonja. Zenekarával, a Kexszel 1969 és 1971 között adott koncertjei azonnal kultikus események lettek, olyan kult dalokat írt, mint a *Zöld-sárga* vagy az *Elszállt egy hajó a szélben* – ezek jelentek meg egyetlen kiadott kislemezükön. Performansszerű fellépései, egyáltalán pusztán jelenléte a rendszer elleni provokációnak minősült. Minden mozdulát figyelték, az egyre gyakoribbá váló rendőri intézkedések közben általában komoly fizikai bántalmazás érte. Anyanyelvi szinten beszélt németül, ezért családjával 1971-ben Németországba diszsidált. Képzőművészeti tanulmányai során többek között Joseph Beuys és Gerhard Richter tanítványa lett. Aktivitása nagy hatással volt környezetére, mindenkit munkára ösztönzött, barátainak különböző nemesi rangokat adományozott. Németországban és Amerikában Prince January, azaz Január

Herceg néven állított ki és publikálta műveit. A Január név a János etimológiájából keletkezett, a hercegi rang pedig az univerzumában betöltött tisztséget jelölte. Magát elsősorban pionír, úttörő művészként definiálta, és ennek különböző változataival, fokozataival ajándékozta meg tanítványait, követőit. Pionírok, samurájok és hercegek vették körül: Vető János például Kína Herceg, Méhes Lóránt pedig Kristály Herceg rangot kapott. Élénk figyelmét nem kerülte el semmi olyan apróság, ami az összefüggések láncolatába tartozott, gondja volt arra, hogy minden ismert teremtményt, élő és élettelen leltárba vegyen az univerzum modellezése közben. Aki belép ebbe az univerzumba, nemcsak a gondos kertépítés eredményét látja – első ránézésre egy tárgyakból álló „naplószerkezet” juthat eszébe², de aztán újabb és újabb értelmezések következhetnek. Hiszen az indiántörténetek relikviáinak tűnő tárgyak között rögtön szembeötlő a mélység és magasság felcserélhetősége, a teremtés játékos aktusának folyamatos, körforgásszerű ismétlődése. Mintha csak egy



Részletek Január Herceg Tova (Baksa-Soós János) *Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó* című kiállításáról, Paksi Képtár, 2019. június 22. – szeptember 20.
Fotó: Paksi Képtár / © Alex Martin / HUNGART © 2019

szerencsekerék döntené el a fent és lent váltakozását. A kiskertekben kincseket találunk, mint amikor kagylót gyűjtünk a tengerparton vagy éppen hullócsillagot számolunk az égen. És ebben a kertben megpillantjuk azt a kerámia bűvár-ruhát/szcafandert, ami ebben az esetben egy és ugyanaz, rajta a felirat: TERRA.

TERRA_ Life on Mars / Élet a Marson, vagy valahol máshol...

A terra a megművelésre, felfedezésre váró föld, vagy az agyag, ami formálható, a terület, ami felfedezhető, elfoglalható vagy éppen megvédhető. Baksa-Soós János esetében üvegfalak nélküli terrárium. Nem lakik benne élőlény, az emberkéz megmunkálta kis tárgyak-

ból ítélve inkább ember utáni állapotot mutat, vagy talán a teremője éppen csak megpihen valahol és később visszajön, hogy a nagy univerzum kis modelljét kedve szerint átrendezze. Nem ismeretlen helyekre kalauzolja a nézőt, minden tárgy ismerős, mégis egyfajta terra incognitán érezhetjük magunkat, elveszítjük biztos térérzetünket a fent és lent viszonylatában. A teremő játsza helyezi el minden rendű és rangú teremtményét a mikrotérben. Ékszereket látunk, kis ember- és állatfigurákat, fadarabokat, porcelánt, követ, fémdrót, popsztárok fotóit szépen, gondosan feldíszítve és elhelyezve a bolygókról és holdakról, csillagokról készült festmények előtt. Ismerős jelek a nagy, ismeretlennek vélt világban, leltár az ember

számára megismerhető dolgokról, a felfogható mindenségről. Kicsit olyan érzésünk támad, mint amikor Ridley Scott *Alien: Covenant* című filmjében a Covenant űrhajó – fedélzetén a hibernált telepeseikkel – éppen a távoli, élhető bolygó, az Origae-6 felé tart és egy mágneses viharban megsérül egy külső elem. A javítás közben különös jelet fognak, amiből lassan kivehetően John Denver *Take me home, country road (Vigyél magaddal, hazaút)* című száma szól. Az otthonról szóló amerikai countrydal eltéríti az űrhajósokat eredeti céljuktól. Érdekesség, hogy Január Herceg 2000-ben, éppen a filmes univerzum központjában, Hollywoodban jelentette meg *Terra Forming* című zenés könyvét.³



Részlet Január Herceg Tova (Baksa-Soós János) *Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó* című kiállításáról, Paksi Képtár, 2019. június 22. – szeptember 20.
Fotó: Paksi Képtár / © Alex Martin / HUNGART © 2019

Terra Incognita

Minden utazás megváltoztatja az időhöz és térhez való viszonyunkat, de többféleképpen ragadhatjuk meg az utazás lényegét. Vagy csak a két végpontra, az indulásra és az érkezésre koncentrálunk, ami az utazást kiesett időként tételezi, mint valami hibernációt, vagy az út minden pillanatát tanulmányos kalandként éljük át, amelynek során emlékeket gyűjtünk. Baksa-Soós János kis terráriumai olyan időtlen helyek, amelyek az emberi kreativitás nyomainak őrzik, és amelyek igazi nyomok, illetve emlékek a homokban. Az ember kiterjesztett létezésének, az űrkutatásnak és bűvárkodásnak, a megismerhető világ felfedezésének paralel szimu-

lációja ez. Az alkotó nem klasszikus értelemben vett műalkotást hoz létre, hanem azon gondolkodik, hogy a kollektív tudatban szimbolikusnak vélt jeleneken, képeken és szobrokon kívül melyek azok az üzenetek, amelyek nemcsak ránk hatnak, nemcsak a művész közönsége lesz rájuk fogékony, hanem magával a világegyetemmel is diskurzusban állnak. Ezek az apró tárgyak még akkor is képesek az alkotó üzeneteit közvetíteni, amikor az emberiség által létrehozott világ már nem lesz képes erre? A kagyló- és kavicsszerű kis tárgyak, a csillogás természetes vágya, az ember által megmunkált, feldíszített fadarabok közelebb állnak ahhoz a természethez, ami az emberi faj jelenléte után is létezni fog a Földön, mintha

az ember csak asszisztálna a természet univerzummal folytatott kommunikációjához. Saját világunk határait még mi sem ismerjük pontosan, de éppen a közlekedési eszközök fejlesztésének időszakát éljük a folyamatosan táguló univerzumban. Azt, ahogy erről gondolkodunk, a művészetnek köszönhető inspirációk is meghatározzák.

Terra Romantica

A Caspar David Friedrich festészetében megjelenő, fenséges tájat csodáló kis ember a 21. századra a technológia alávetettjévé alakult. Friedrich hegyeinek és John Constable felhőinek csodálatát felváltotta a rácsodálkozás a technológiára, az emberi életen túlmutató



Részlet Január Herceg Tova (Baksa-Soós János) *Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó* című kiállításáról, Paksi Képtár, 2019. június 22. – szeptember 20.

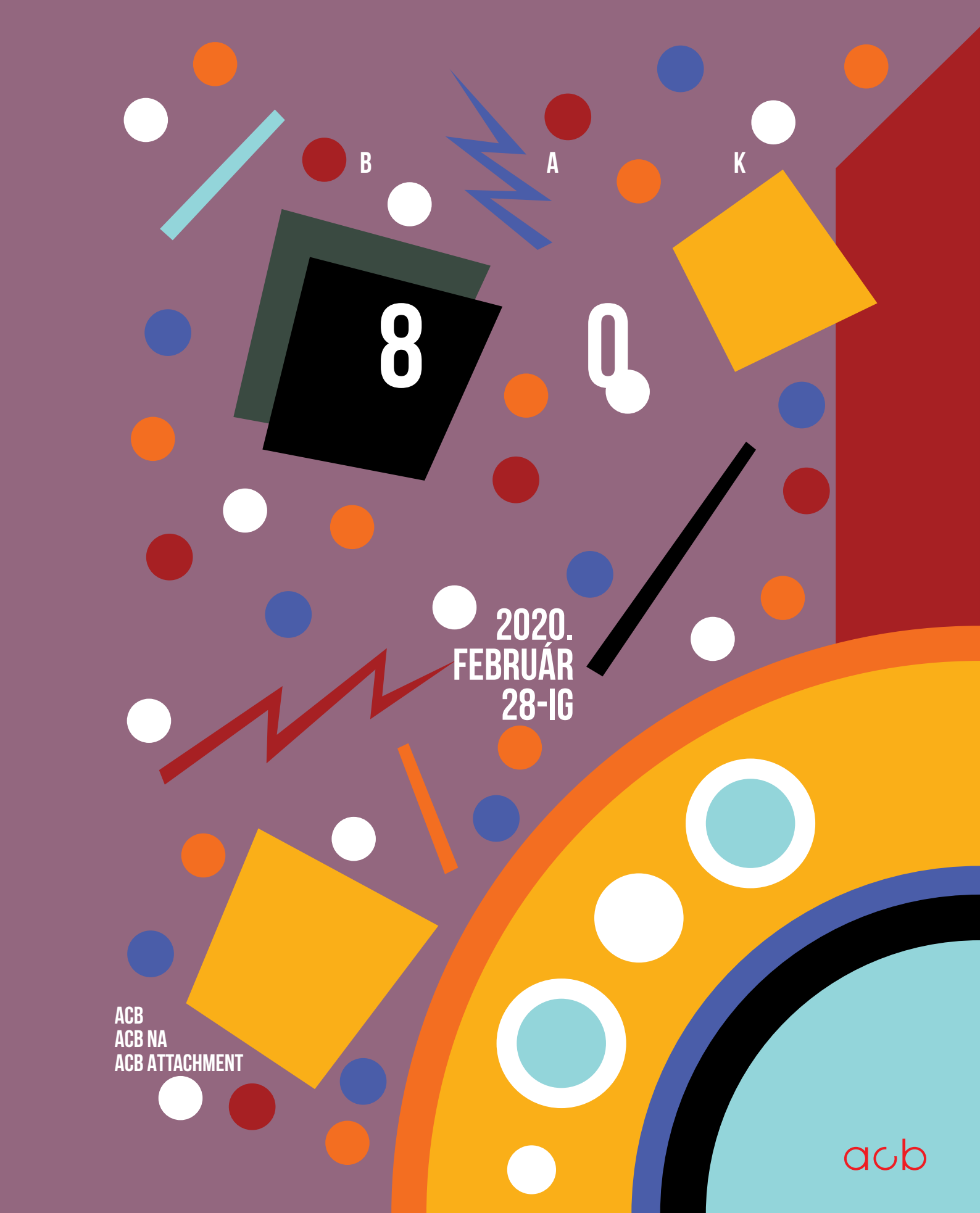
Fotó: Paksi Képtár / © Alex Martin / HUNGART © 2019

létezés vágya. Ridley Scott a *Covenant*-ban idézi Byront, Shelleyt, egyértelmű utalást tesz Wagnerre és megjeleníti Böcklint is. Kiderül, hogy az események valójában az idegen bolygón, illetve szimbolikusan a „Holtak szigetén” zajlanak. A *Take me home country road* az istenek Walhallába vonulásává változik. Az android által teremtett világba a kis ember nem léphet be. Már mind-egy, hogy itt a Földön vagy az űrben próbálják átvenni az emberiség feletti irányítást a komputer, programok, vagy válnak teljesen egyenrangúvá az emberekkel. A *Szárnyas fejedelmében*⁴ az emberekre megszólalásig hasonlító replikánsok egy olyan korban láznak fel a mesterséges lét, az androidok sorsa ellen, amikor már megkülönböztethe-

tetlenek a született, illetve gyártott élő-lények, amikor programozhatóak az emlékek és minden kígyópikkelynek gyártási száma van. Csak a tökéletesek és a legújabb prototípusok rendelkeznek rugalmasra programozott élettartammal. Az ember vs. technológia gondolatmenetben az ember oldalára billen a mérleg, amikor 2019-ben, a „kézműves űrkutatás”, az egyén és az univerzum kapcsolatának legközvetlenebb leképezése, egy igazi személyes „art fiction” a *Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó* című kiállítás a Paksi Képtár egyik leglátogatottabb tárlata lett. Baksa-Soós János számára mindig fontos volt a közönséggel való párbeszéd és játék, ezért ránk bízta az univerzum kertjének további gondozását.

Január Herceg Tova (Baksa-Soós János) legutóbbi kiállítása *Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó* címmel 2019. június 21-től augusztus 10-ig volt látható a Paksi Képtárban. Installáció: Kaszáz Tamás. A kiállítás címe kiemelés B. S. J. Január Herceg Tova hajónaplójából, 1990-es évek közepe, Berlin. Forrás: Cseh Tamás Archivum / Baksa-Soós János különgyűjtemény.

[1] A terraformálás bolygók és holdak földszerűvé alakítását, lakhatóvá tételét jelenti. A hőmérséklet, az atmoszféra és egyéb természeti tényezők mellett az élővilág olyan megváltoztatását, amely az ember számára is elfogadható körülményeket teremt. [2] Várnagy Tibor: Hallo Szervusztok! Prince January: Terra Forming. In: *Balkon* 2002/1–2. <http://www.c3.hu/~ligal/CaféTerra.html> [3] Prince January: *Terra Forming*. Klasky Csupo, 2000. Magyar nyelvű recenzió: Várnagy Tibor: Hallo Szervusztok! In: *Balkon* 2002/1–2. [4] Ridley Scott: *Szárnyas fejedelmész (Blade Runner)*, 1982. Eredeti mű: Philip K Dick: *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* 1968



Janikovszky, Szórákaténusz, diafilm, biblioterápia,
Bábgűjtemény, Árgyélus királyfi és Tündérszép Ilona,
Kisdobos és Dörmögő Dömötör

múzeumcafé 74



A MúzeumCafé 74. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

mese
múzeumon innen és túl

A létező szocializmus
olvasókönyve



Tóth Eszter Zsófia – Poós Zoltán

CSEMEGE AJÁNDÉKKOSÁR

FOGYASZTÁS ÉS ZENE A KÁDÁR-KORSZAKBAN



SCOLAR

János Vitéz

KACSÓH PONGRÁC
DALJÁTÉKA

SÁNDOR PÉTER
KISS DIÁNA, PETÉ ÁDÁM, JANTYIK CSABA
ZÁBRÁDI ANNAMÁRIA, PAPADIMITRIU ATHINA

DÍSZLETTERVEZŐ: CZIEGLER BALÁZS
JELMEZTERVEZŐ: BERZSENYI KRISZTINA

PETŐFI SÁNDOR ELBESZÉLŐ
KÖLTEMÉNYE UTÁN ÍRTA: BAKONYI KÁROLY
ZENÉJÉT HELTAI JENŐ VERSEIRE ÍRTA: KACSÓH PONGRÁC
ÁTDOLGOZTA: DÉNES ISTVÁN

KARMESTER:
PFEIFFER GYULA/HERMANN SZABOLCS
RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:
BOZSIK YVETTE



BUDAPESTI
OPERETTSHÁZ

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos.

Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **10 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 24 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

*Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!

egy lapszám újságárusnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **489 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 7 590 Ft | fél év: 13 800 Ft | egy év + olvasókártya: 24 960 Ft

20% kedvezmény:

Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzir |
Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház
| Radnóti Színház | Székény Színház | Trafó

10% kedvezmény:

Tengerszem Tűrabolt
Tranzit Art Café



Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC

SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)...

Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre

Köszönettel ajánlom unokámnak, lányomnak, volt és jelenlegi feleségemnek



Bachman Gábor
(Fotó: Bachman Gábor©)



Pécsi Balett „Pókháló” látványa

Előzmények: A pécsi gyermekkor

Pécs egy csodás, „magyar provence-i” város, ami az integrativitásról szól, a szellemi nyitottságról és a Gesamtkunstwerk-ről. Egy bányászváros, ahol a szocreál és a kor hatásai mind összeértek; ezek hatottak rám, és ez a hatás egész életemben megmaradt. A város integrálta a kort – az akkori világszínvonalú, zseniális Pécsi Balettet is, amit Eck Imre neve fémjelzett. Élőben láttam elképesztő, pókháló-szerkezetű, konstruktív díszletét, amiben a táncosok piros, kék, sárga színekbe

öltözve táncoltak; ez mélyen szíven ütött akkor. De ugyanilyen elementáris erővel hatott rám, talán azért, mert akkor kisdíákként csellózni tanultam, Bartók Béla zenéje is. A *csodálatos mandarin* szintén a Pécsi Balett előadásában láttam. Varázslatos volt. Egy város pezsgő életformája, amiben helyet kapott még a Kós Lajos-féle Bóbita bábegyüttes, a későbbi gimnáziumi tanulmányaim, a pécsi művészeti szakközépiskola, ahol egyszerre képzőművészeti és zenei oktatás is folyt. Ezek a középiskolások alkották a Bóbitát, akik az akkori *Ki mit tud?*-on (a mai *Megasztár*hoz hason-

lítható) országosan népszerűek lettek. Láthattam a pécsi filmszemlén Antonioni *Nagyítás* című filmjét, de Jancsó, Huszárik, Gaál István alkotásait is. Tehát a legfontosabb hatások: az építészeti, filmes, művészeti, balett, báb, festészeti, dizájn, Bauhaus már gyerekefjével értek. Beleszülettem egy olyan város kulturális életébe, amiben keresztények, zsidók, horvátok, szerbek, svábok stb. éltek/élnek együtt. E sokszínű kultúrát a pécsi építészetben (török dzsámi – pécsi Bauhaus – ókeresztény síremlékek) is láttam, de ugyanilyen oknál fogva említhetném

a Martyn Ferenc Múzeumot, a Zsolnay Múzeumot, a Csontváry Múzeumot, a Vasarely Múzeumot. Ezek mind-mind óriási hatást gyakoroltak akkori és későbbi gondolkodásomra és munkásságomra.

Sokszor kísértem nagymamámat a dzsámiba keresztény misére, amikor felfedeztem az épület színes körablakain beáramló fényeket (sárga, kék, piros, zöld, kék), amik a padlóra vetültek. A dzsámi fényeit és a tőle kb. 70 méterre lévő Vasarely Múzeum optikai köreit már általános iskolás koromban összekapcsoltam: rájöttem, hogy a színes fénykörök és az optikai körök ugyanazon vizualitás részei. Ahogy említettem, zenei általánosba jártam, csellóztam, és már gyerekkoromban hallottam a székesegyházból kiszűrődő zenét, de ugyanúgy a zsidó és szerb egyházi zenét is. Azaz, minden kultúra iránt megvolt bennem a természetes nyitottság. De életemben a legnagyobb dolgot csodálatos szüleitől és hét évvel idősebb bátyámtól, Zolitól tanultam meg és el. Édesapám nagyon művelt, olvasott ember volt, általában mindenről mesélt: a hét év szibériai hadifogságról, az univerzumról, mindezt gyerekagyamnak megfelelően, hihetetlen odafigyeléssel. Én, mint minden iránt érdeklődő gyerek, kérdeztem őt egyszer a Holdról is, hogy az miért nem esik le a földre. Mindig a koromnak megfelelő könyvek garma-dát tette elém: Jules Verne-t, Doszto-

jeszkijt, a világirodalom legjavát. Édesanyám elképesztő asszony volt, igazi kreatív zseni. Mialatt apám hadifogságban volt, ő Nagyváradon elartotta édesanyját, apját és a bátyámat. Gyerekkorában, a zárdában megtanult olajjal festeni (mindenféle kézimunka mellett), így kitűnően tudott egyházi képeket másolni, és azokat adta el akkoriban. Minden ruhaneműt ő varrt meg, és bátyámnak játékokat is készített – emlékszem a rongyosra játszott kiscsacsira, amit később megörököltem. Miután apám hazatért, megszülettem 1952-ben, édesanyám otthon

nevelt, egész általános iskolás koromig. Segítettem neki szabni, öt éves koromban a Burda újságjának szabásminitáit rajzoltam át számára zsírpapírra. Megtanított kötni, horgolni és subázni is. Arra is emlékszem, hogy a fürdőkádában NDK festékekkel kötőfonalakat festettünk, az abban az időben divatos „subabökdöséshez”. Az egyik subaszőnyegét az általam farostra festett olajkép, Bartók *A kékszakállú herceg vára* ihlette, és anyám megcsinálta, amit máig őrzök. Bátyám akkor már a művészeti gimnáziumba járt, Simon Bélához. Bátyám és anyám gyönyörűen rajzolt, de bátyám kitűnően festett is; én ebben nőttem fel. Általános iskolai éveim végeztével aztán döntésem kellett, hogyan tovább, melyik középiskolába jelentkeznek. Egyértelmű volt, hogy én is a pécsi művészeti gimnáziumba fogok felvételizni. Egy dolgot sajnálok, így utólag, hogy zenei tanulmányaimat, a csellózást elhanyagoltam, és harmadikos gimnazista koromban, amikor pedig már jól tudtam csellózni, abba kellett hagynom, mert a festés nagyon sok időmet elvette. Pedig ebben az időben az összhangzattani ismereteim alapján már Bertalotti *Ötven solfeggióját* is játszottam. Kedvenceim, későbbi zenész barátaim, Vidovszky László, Kocsis Zoltán, Ligeti György kottái is lenyűgöztek.

Lantos Ferenc

A pécsi művészeti gimnáziumban kétfajta vizuális képzés volt. Az egyik, amiben bátyám részesült (amikor én oda kerültem, ő akkor már a Budapesti Műszaki Egyetem Építész karára járt), az a Simon Béla – Bizse János-féle „natúrális” festészetten alapult, ami erősen tradicionális volt. A másik fajta képzés kifejezetten Lantos Ferenchez kötődött. Ő didaktikusan irányította egyfajta elemző, rendszerszerű gondolkodás felé tanítványai figyelmét. Ez az akkori időkben forradalminak minősült, de egyben kísérleti is volt. Lantos megkövetelte a klasszikus natúra, az akt és

kockológia ismeretét, viszont minden tanítványától „elvárta” a személyességet is, hogy mi magunk jöjjünk rá az ábrázolási megoldásokra. Egy jellemző példa arra, hogy hogyan működtem: amikor az volt a feladat, hogy natúrálisan fessek bányászokat, én akkor már a dizájnhoz közel álló módon, piktogramszerűen ábrázoltam őket. Az is nagyon fontos hatás volt, hogy munkám közben hallgattam egyetemista bátyám Mambó magnóján a Rolling Stonest, Kinkst, Beatlest, Animalst, Emerson Lake and Palmert, de Ligit, Kurtágot, Bartókot is, és közben festettem, dolgoztam. Azt, hogy az én „színeim” az első években csak a piros, a fekete és a fehér voltak, azt hiszem, a „beat-korszakkal” kapcsolható össze. Amikor pedig megjelentek az alap és a komplementer színek, az Le Corbusier és a Bauhaus egy furcsa elegye lett. Ezeket Lantos imádta, és észrevette, hogy a festészetemben több van, mert egyszerre építészet is, zene is, és autentikusságra való törekvés. Lantos a tanárom volt, az iskolai órákon „tanár uraztam”, de mikor befejezte az órát, és hazarohant alkotni, akkor a műtermében ő „Gáborom”-ozott engem, én meg „Feriztem”. Klassz ember volt. Alkotóként az ormánsági népművészet és a kortárs irányzatok integrációján át, több alkotói fázis után érkezett el a land arthoz és a bonyhádi zománc kísérletekhez, ami már dizájn, építészeti fragmentum és piktogram, így messze túlmutatott az akkori kor hagyományos művészetfelfogásán, de a jelenlegin is. Ferit ezek a tevékenységek érdekelték, de a kollektív munkát, a „teamwork”-öt, a szociális szervezetséget is nála tapasztaltam meg először. A nálam idősebbekkel együtt, akik bátyámmal voltak egykorúak, csinálta a bonyhádi munkákat, és még arra is odafigyelt, hogy szeretett mesterét, Martyn Ferencet is bevonja. Martyn ezt azzal vizszonezta, hogy meghívta a mohácsi Farostlemezgyárba kísérletezni. Tehát, a kutatást, az autentikusságot, elfogadást más művészek iránt, a nem félté-

kenykedést Feritől tanultam, ami ekkor egy életre belém ivódott. A szervezés, a „timing”, a logisztikai megoldások keresése mind olyan lényeges fogalmak, amiket továbbfejleszthettem később, és ezek mind gondolkodásom részévé váltak a mai napig. Lantostól tanultam a végtelen precizitást is. Azt, hogy muszáj tökéletesnek lenni – addig kell csinálni, míg az nem olyan, hogy „megnyugodjon” az ember. Feritől megtanultam azt is, hogy a művészetben, építészetben, és semmiben nincs lehetetlen, és nem mindig a legújabb munka a legjobb. Nem! Akkor, abban a pillanatban mindig az tűnik a legjobbnak, de mégis folytatni kell, tovább kell építeni a még tökéletesebb és jobb reményében.

Egy másik történet: Lantos Feri zománc időszakában, a tulipánok, körök idején – ez az utolsó két gimnáziumi évemben történt –, azt kérdeztem tőle, mi a feladat? És elképesztőt válaszolt: azt, hogy ő nem tudja, de én tudom, és azt csináljam tovább, amit elkezdtem! Azaz rálökött erre az útra. Érezhette, láthatta rajtam, hogy komolyan veszem, amit csinállok, és onnantól már hagynia kellett, hogy a saját utamat járjam. Ezzel Lantos Ferenc a legfontosabbat adta nekem: a gondolati, szellemi szabadságot. Ennek a dolognak az lett az eredménye, hogy színes sávokat festettem, persze nagyon megszerkesztve – ma ez inkább dizájnnak mondható. A képek mind olajjal készültek, és a vakrációk

nemcsak négyzetesek voltak, hanem hatszögletűek is. Amikor Lantos meglátta a festményeket, rátette a kezét a vállamra és azt mondta: „Erről van szó, tökéletes”, és beírta az ötöst. Nagyon fontos állomás az életemben az is, hogy ezeket a szerkesztett olajképeket bátyám is látta, aki akkor a Műegyetem Bercsényi Klubjának kulturális mozgatórugója volt. Így a *Bercsényi 28-30* egyetemi folyóiratban is publikálták a munkáimat. 1972-ben, amikor már én is a Műegyetem hallgatója lettem, közel húsz, 1968-tól festett művemből nyílt kiállítás a Bercsényi Kollégium kiállítótermében, ez nagy feltűnést keltett Budapesten és a Műegyetemen, valamint az Iparművészeti Főiskolán is.



1972-ben a Bercsényi Klubban, Lantosnál festett festményeimből rendezett kiállítás (Fotó: Bachman Gábor©)

A nagyon nagy tudású dr. Pogány Fri-gyes professzor, a Műegyetem Építészettörténeti és Műemléki Tanszékének vezetője és az Iparművészeti Főiskola rektora felismerése és segítsége kellett ahhoz, hogy nekem – akinek ízig-vérig építész-művész agya van – nem annyira a Műegyetem, hanem az építész-tervezőművész képzés lenne a legmegfelelőbb.

Az ő jóvoltából az Iparművészeti Főiskolán folytattam tanulmányaimat. Tehát a Lantosnál töltött képző-gimnáziumi évek hatása, majd a Műegyetem Építész-mérnöki Karán, illetve az Iparművészeti Főiskola építész-tervezőművész szakán végzett tanulmányaim adták meg a biztos alapokat, az alkotás szabadságát. Úgy lettem építész, dizájnner, festő is, ahogyan

Breuerék és a pécsi Bauhauslerek: bármihez nyúltam később, legyen az film, építészet, festészet, dizájn, zene, tudomány és kutatás, Magyarországon és a világban, azt mindig „rendszerelvűen”, építészeti és festészeti gondolkodással tettem. Mindent, a filmet, festészetet, építészetet, szobrászatot, modellezést „építészül” csináltam, és csinálom a mai napig.

Meghatározó művészeti és kulturális hatások

Elsőként a barokk művészet volt rám hatalmas hatással. Megértettem belőle a „totális műfaj” jelentését,

minden ott van benne egyszerre: a festészet, szobrászat, ornamentika, freskó, mozaik, bútor, építészet, akusztika, zene, illat, stb. Tehát a „millió érzékszerv” integratív törekvése már akkor lenyűgözött, és ez

tart a mai napig. Borromini és a korszak minden művésze maga a csoda! Később, a korán elhunyt zseniális filmrendező barátom, Fehér György által rendezett Molière: *A nők iskolája* látványát én terveztem.

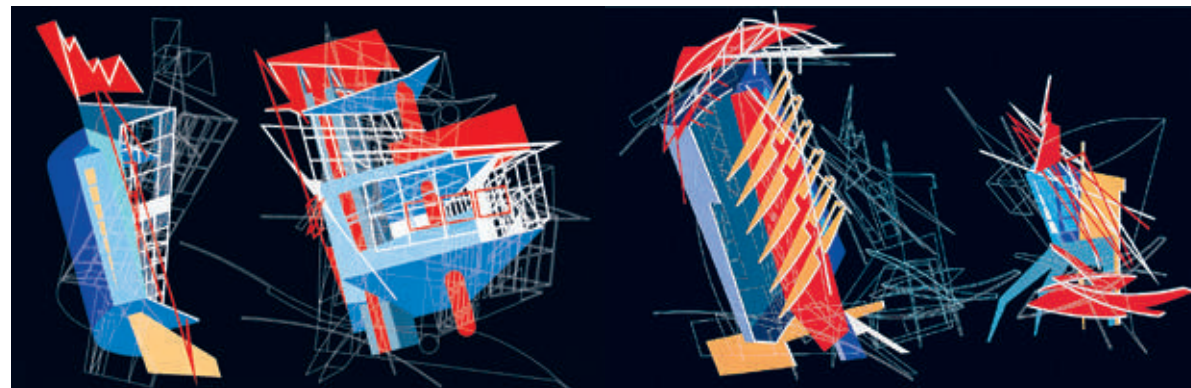


A nők iskolája látványa (Fotó: Bachman Gábor©)

Ez egy hatalmas barokk kert „zippelése” volt, hatalmas arany-fekete-fehér, misztikus kertet terveztem, égnek meredő angyalokkal, és a kert közepén lévő grottából gigantikus, kb. kétméteres szem nézett, melyet szintén összetört tükrörcsompével borítottam be. A Filmgyárban az „art director” fogalmát Bódy Gáborral vezettük be a *Nárcisz és Psyché* készítésekor; ennek feltétele, követelmé-

nye a művészettörténet és más kulturális területek alapos ismerete volt. Részint a sok orosz irodalmi és zenei mű, de már Piranesi metszetei, majd Tatlin Harmadik Internacionálé-tornya, Melnyikov építészete, Dziga Vertov és Eisenstein filmjei, Malevics festészete kapcsán éreztem ugyanazt, mint a barokk művészet esetében. Az orosz avantgárd hatalmas teljesítmény, melynek dinamikája nagy

hatással volt rám. Nagyon sajnálom, hogy talán a mai napig sem ismerik fel az emberek a Szovjetunió későbbi művészete és az e közötti különbséget, mert elképesztően más a kettő. Baráti kapcsolatom mindig volt, és jelenleg is van nyugati és keleti művészekkel, építészekkel egyaránt, különösen az 1996-os, VI. Velencei Építészeti Biennálé óta, ahol Magyarországot én képviseltem,





A „Semmi építésze” bemutatója az 1996-os VI. Nemzetközi Velencei Építészeti Biennálén (Fotó: Bachman Gábor©)

Oroszországot pedig Jurij Avakumov, akivel azóta is barátságban vagyok. Jurij Avakumov, Mikhail Belov vagy Alexander Brodskij ugyanúgy méltó folytatói ma

az orosz kultúrának, mint ahogyan Ilja Kabakov, Oleg Kulik és más kortárs orosz művészek, akikkel megismerkedtem, egészen Taraszov zenész barátomig (ő kicsit

tovább ment, mint Frank Zappa). Itt fontos megemlítenem Galina Usztvolszkaja zeneszerzőnőt is, akit Ligeti Györggyel való barátságom idején ismertem meg.



Ligeti György, Kurtág György és Eötvös Péter a NA-NE Galériában és a stúdióinkban (Fotó: Bachman Gábor©)

Apám a sváb kitelepítéskor nem ment el Németországba, mint családjának a többi tagja. Őt elvitték katonának a frontra, aztán hadifogolyként hét évig volt Szibériában. A Rákosi-korszak éveit követően, az akkori magyarországi törvények lehetősége szerint a már kitelepült nagymamám, nagybátyámat és unokatestvéreimet nyaranta meglátogathattam Stuttgartban tízéves koromtól, szigorúan meghívólevéllel. Gyerekként (majd gimnazistaként és egyetemistaként is) megnéztem egy hatalmas Bauhaus kiállítást. Így még Lantos hatását megelőzően egyszer már földbe gyökerezett a lábam – tízévesen – a Bauhaus bábukat látva. Bár gyerek voltam még, nagymamám már idős, de én mindennap, megtanulva a kiállításhoz vezető utat, elmentem oda, és nyitástól zárásig ott voltam Klee, Kandinszkij, Schlemmer, azaz az összes Bauhaus művész között. Ők az enyémekek voltak azonnal! Láttam most is a 100 éves a Bauhaus kiállítást, és ugyanazt éreztem, mint gyerekkoromban, lenyűgözött!

Hamburg és Nyugat-Berlin

Nem annyira a német kultúra volt az, ami hatott rám, hanem az, hogy a német művész kollégáinkon is éreztem azt a paradigmaváltást, ami inkább egy oda-vissza működő, újfajta, integratív, kulturális szemléletben nyilvánult meg. Akkoriban, a '80-as években Magyarországon a szovjet, Nyugat-Németországban pedig az amerikai hadsereg állomásozott. Nagyon fontos megérteni, hogy Andy Warholnak, a Velvet Undergroundnak, Nicónak, Roy Lichtensteinnek és minden amerikai radikális művésznek hatalmas hatása volt rám is, de egész Németországra és annak underground művészeire is. Németországban ennek első érzékelhető jele Joseph Beuys düsseldorfi oktatói tevékenysége volt. De ide, Hamburg kikötőjébe érkezett a '68-as amerikai és brit kultúra is (a Beatles sem véletlenül kezdte egy itteni pinceklubban a karrierjét). Angliából és Amerikából a matrózok és katonák közvetítésével a szex, drog és rock'n'roll özönlött a

városba, és keveredett a német kultúrával. Mindez a hamburgi kikötőben zajlott a leginkább – ami már, persze, nem így van –, ahogy Wim Wenders *Az amerikai barát* című 1977-ben forgatott zseniális filmjében látni lehet. Wendersen keresztül a német underground professzionális hátterét Németországban is filmesek teremtették meg (mint nálunk Bódy Gábor). Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog és Volker Schlöndorff el akartak szakadni a korabeli szórakoztató filmtől, és új filmnyelvet akartak teremteni. Dennis Hopper *Az amerikai barát*ban cowboykalapot, hegyes orrú westerncsizmát viselt – Bódy Gábor barátom is westerncsizmában járt, és (az Ecseri piacon vásárolt) német NATO-nadrágban, fehér munkás vászoningben, keskeny fekete nyakkendőben és zakóban. Jómagam már egyetemistaként jártam Hamburgban, majd Bódyval, Udo Kierrel, aztán Rainer Kirberg filmrendező barátommal tértem ide vissza. Később, amikor már megtörtént az amerikai–német mix, mindez áttevődött a másik nagy

német városba: Nyugat-Berlinbe, ami egyik munkaterületünk is lett. Bódy, Király Tamás, én és mások, ugyanolyan művészeti pozícióban dolgozva, semmi különbséget nem találtunk a mi magyarországi viszonyaink (melyben a három „T” jegyében éltünk, alkottunk) és nyugat-berlini művész barátaink kreatív élettere között. Azonos paradigmaváltáson dolgoztunk mi itthon, ők meg Nyugat-Berlinben, és sokszor közösen, hol Budapesten, hol Berlinben.

Ez egy művészeti „európai erő” volt 1979-től kezdve. Az első nagyon fontos német–magyar együtt gondolkodás és alkotás bizonyítéka volt a *Psyché*-ben Udo Kier szerepeltetése, aki akkor már az Andy Warhol-, Fassbinder- stb. filmek kultikus színésze volt. Udo érzékenysége mind Bódy Gábor, mind az én elképzeléseimre azonnal reflektált. Sokszor megbeszéltünk jeleneteket, beállításokat, vagy a sminket, a ruhák színeit, és Udo az egész filmezés alatt,

szinte folyamatosan alkotótársunk volt. De Ingrid Caven (Fassbinder exfelesége) is nagyon sokat adott a *Psyché*-hez. Babeth Mondini (amszterdami punk videóművész) a *Psyché*-ben, feketére rúzsozva, punkszerkóban, velem együtt géppuskázta szét a film harmadik részében a mulató színpadán lévő jón oszlopfőt. Ezt a látványt, egy 2. világháborús mulatót, a jelenlegi Uránia mozi előcsarnoka körmeny-zetének beépítésével hoztam létre.

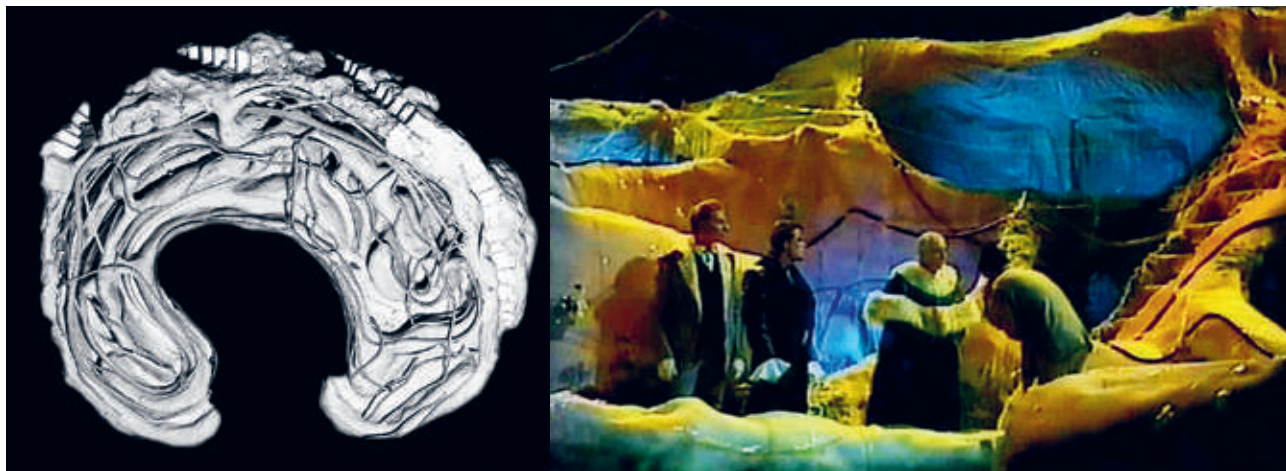


Psyché című film forgatásakor: Udo Kier, Bachman Gábor, Babeth Mondini, Ingrid Caven

Valamivel később, a győri *Hamlet* 1981-es látványtervének készültkor Gáborral megbeszéltük, hogy a Tödliche Doris punk zenekar énekesnőjét, Tabea Blu-

menscheint kérjük fel jelmeztervezőnek. Elképesztő csaj volt, nagyon jól öltözött és sminkelt stb. Tabea nagyon ledöbbent, amikor azt a feladatot kapta tőlünk, hogy

tervezze meg, öltöztesse fel a *Hamlet* összes szereplőjét, de úgy, hogy az szemléletében kapcsolódjon az én látványtervemhez, ami egy bio-amorf-organikus agy volt.



A *Hamlet* modellje felülről (Fotó: Bachman Gábor©) és a megvalósult látványa

Ez úgy nézett ki, hogy egy kaotikus, amorf építményt beborítottam mindenfajta, hosszú-rövid szőrrel, bőrrel. A punk öltözetet kiterjesztettem a látványra, díszletre, és benzines műanyagcsövekből egy érrendszert vezettem át az egész agyon, amiben, amikor a rendezés és a dramaturgia megkívánta, kigyulladtak a fények és a „vér” elindult a csövekben. Amikor Tabea eljött

Győrbe, már készen volt ez a látvány. Nem sokat lacafacázott, azt mondta, oké, mindenki legyen műanyagban: ezüst, arany, kék, sárga, zöld stb. és sokan feketében lesznek. Ahogy én az ő zenéjüket, Tabea is azonnal levette az én látványomat, és a műanyagok mellé ugyanazokat a műszörmeket kombinálta a színpadi szereplők ruháin, mint ami a díszletben szerepelt. Az akusztika

nem volt más, mint hogy ki-be kapcsolnak harminc porszívót; ezt Vidoszky László tervezte. Híre ment a Tabeával közös munkánknak, így sorra kerestek meg filmrendezők, zenekarok, hogy tervezzek a filmjükhöz látványt. Így kerest meg később is Rainer Kirberg Berlinből, aki a *Schatten im Zenit* film-alkotóját hozta Magyarországra, és felkért az art directori munkára.



Schatten im Zenit című film bütorterve, Hans-Peter Böffgennel (Fotó: Bachman Gábor©), a film látványa rozsdás autóval

A kosztümdizájnt Király Tamásra bízta. Ebben a Kirberg-filmben Moritz Reichelt is dolgozott a Der Plan zenekarból, ő tervezte a zenekar lemezeinek borítóját. Itt egy örületes, kozmikus reliefet készített. Rengetegen jöttek a filmbe dolgozni, igazából nem is emlékszem minden-

kire. A *Kutya éji dala* című, Bódy által rendezett filmben, amikor a „DAF” (Deutsch Amerikanische Freundschaft) zenekar zenéje szól egy autóból, szereplőként feltűnik Oliver Hirschbiegel, aki később a *Der Untergang*-ot (A bukás, 2004) rendezte Bruno Ganz főszereplésé-

vel, illetve a *Diana* című hollywoodi filmet. Az volt elképesztő, hogy a *Kutya éji dalában* Johanna Heer operatőrrel milyen fantasztikusan tudtunk együtt dolgozni. Johanna el volt bűvölve Magyarország falukultúrájától, öröm volt neki látványt, helyszíneket találnom.



A *Kutya éji dala* látványa

Bódy Gábor is, Király Tamás is és én is nagyon akadályoztatva éreztük magunkat itthon, de ezeket az akadályokat mégis „eltoltuk”, amikor dolgoztunk. Mi azzal foglalkoztunk, hogy felépítsük saját magunkban és egymással a magunk összefüggő univerzumát. Nem volt mintánk, vagy előzmény, hanem mindent meg kellett teremtenünk, minden belőlünk fakadt. Annak ellenére, hogy mi a vasfüggöny mögött éltünk és dolgoztunk, pontosan olyan gondolatok foglalkoztattak minket is, mint a berlini, New York-i kollégáinkat.

További hatások

Visszatérve a hatásokhoz, említetem, hogy dr. Pogány Frigyes, látva az 1972-es kiállításomat, átvitt az Iparművészeti Főiskolára, ahol olyanok tanítottak, mint Makovecz Imre, Szrogh György és Rubik Ernő. Egyfajta „védelmi hálóban” tartottak, így



Rubik Ernővel (Fotó: Bachman Gábor©), Nyári Istvánnal

A közös munka Bódy Gáborral: *Nárcisz és Psyché.* Art directorként a '80-as évek filmgyártásában

Gáborral főiskolai tanulmányaim utolsó két évében találkoztam, a hetvenes évek végén. Az Iparművészeti Főiskola olyan hely volt, ahol a közel egyforma gondolkodású, radikális

fejleszthettem tovább magam: amit Lantosnál síkban, azt itt térben kellett értelmeznem. Ebben nagy hatást tett rám Makovecz Imre, aki egy évig tanított a főiskolán. Később Rubik Ernő lett a mesterem, akinél végül diplomáztam. Abban az időben is látszott, hogy olyan építész vagyok, aki fest is, „hálózati”, matematikai rendszerekben, fraktálokban is gondolkodik, mint a konstruktőr Rubik Ernő. Végigkövettem Ernő kockájának fejlődési fázisait, láttam a főiskolai faipari műhelyben, hogyan kezdte el fából építeni, majd azt is láttam, hogyan járja végig „Skála” nejlonszatyrában a kockával az akkori budapesti műanyagfröccsöntőket. Bizony, már korán láttam Ernő példáján, hogy ami zseniális, az nem biztos, hogy mindenkinek azonnal evidens. Az ő példája erősítette meg bennem azt – és így is diplomáztam le – hogy nincsen lehetetlen, csak csinálni kell, kutatni rendületlenül. Rész-

letkérdésnek tűnik, pedig nagyon fontos, hogy a főiskolára jártak a hozzám hasonló szemléletű grafikus és festő barátaim is, pl. Nyári István. Sok időt töltöttünk együtt, akkoriban hippikultúra volt, fontos volt az 1968-as radikális kulturális mozgások hullámainál gondolkodni. Ez a bulikban hosszú és mély beszélgetéseket is jelentett, ilyenkor gyakorlatilag egymást is képeztük. Mi még az a nemzedék voltunk, akik nagyon odafigyeltek egymásra. Azt hiszem, a „magányosan jó művészeknek lenni, és alkotni”-paradigmát mi kezdtük el megváltoztatni. Elfogadtuk mások sikerét, függetlenül attól, mely humán vagy reál területen tevékenykedett az illető, csak egy volt a lényeg: a minőség, és ami szíven talál! Ugyanakkor abban a rendszerben borzalmas volt élni. Mi inkább egy „megérzett” jövőnek dolgoztunk; ennek előérzete már akkor is sok művészből megvolt, amikor én még a pályámat kezdtem 1979-ben.



ben is barátok lettünk. Azt is tudni kell, hogy a '80-as évek társadalmi szerkezete vegyes volt, „rózsadombi gyerekek” éppúgy, mint a nagyon sze-

gény vidéki, illetve melós fiatalok is bekerültek az éjszakai életbe. 1979-ben Gábor már készült a *Psychére*, amihez nem díszlettervezőt, hanem

integratív tudású, szakmailag felkészült embert keresett, aki építész is, festő is, a zenét is ismeri és az irodalomban, történelemben is jártas.



Látvány a *Psyché* c. filmben

Gábor először a saját korosztályából keresett valakit, de aztán érezte, hogy neki valami egészen másképpen gondolkodó nemzedék tagja kell. Megnézte a főiskolán a diplomamunkáinkat, az enyém valójában egy nap- és szélenergiával működő „shelter”, egy hippitánya volt. Bódy fantasztikusan ráérezett a jövőre, amikor engem hívott a Magyar Filmgyártó Vállalathoz. Amikor ezt közölte velem, én elröhögtem magam, és azt mondtam: „Te Gábor! Engem egyáltalában nem érdekel a díszlettervezés, azt se tudom, mi az, úgy láttam, hogy poros kulissza...” Gábor rám nézett, és az mondta: „Nem is annak hívlak, hanem az első magyar filmes art directornak a filmgyárba”. A *Psyché*-hez mint történelmi filmhez szükség volt a színek, fényszínek, az építészet, a tárgyak által kreált víziókra, és egy

olyan partnerre, akivel a filmnyelvet gyökeresen megújíthatja. Ez elképesztően tetszett nekem, igazi kihívás volt, és a szocializmus belsőépítészeti munkalehetőségeihez képest elképesztő jövő képét villantotta fel előttem. Így kerültem a főiskolai építőtervező-művész diplomámmal a MAFILM-hez. Gábort, akinek bölcsész (történelem-filozófia szakos) diplomája volt, majd filmrendezői diplomája, mégsem filmrendezői státuszba vették fel a filmgyár állományába. A munkakönyvében az állt: „művészeti ügyintéző”. Amint elkezdtünk közösen dolgozni, a filmgyári munka után hajnalig együtt voltunk hol a Fészekben, hol az FMK-ban vagy az Egyetemi Színpadon. Mi tudtuk, láttuk Gáborral, hogy mennyire fontos az art directori munka Amerikában, illetve Nyugaton azoknál

a filmeknél, amelyek mind rendezésben, mind vizuálisan és zeneileg számunkra példaértékűek voltak. Nekünk Dziga Vertov, Eisenstein, Pasolini, Antonioni, Kubrick, Fassbinder, Borowczyk, Tar-kovszkij voltak azok a példaképek, akik a saját koruk társadalmi mozgásait, a múltat és a jövőt a morál, az erkölcs, az igazság szempontjából rendezték meg filmjeikben. De mi többet akartunk létrehozni – fiatalok voltunk, tele világmegváltó ambícióval, a kor lázadó, punk szellemével, éjszakákon át beszélgetve kocsmákban, egymás lakásain – mint ami elemeiben fellelhető volt a felsorolt filmrendezők bármelyikénél. Az minket nem nagyon érdekelt, hogy időben mikor készültek ezek a filmek, és miről szóltak. Dziga Vertov és Kubrick nekünk egyforma időbeli és gondolati síkot jelentett. Nem stí-

lust, divatot, nem mesét vagy illúziót jelentettek ezek a filmek, hanem eltökélt célunk volt a filmet kiragadni az addig általunk ismert és látott narratív és vizuális képnelyvből. Új filmes képnelyv kidolgozására fektettük a hangsúlyt a *Psychében*, és a többi közös munkánkban. Gábort és engem úgy kezeltek a Filmgyárban, mintha egzotikus csodabogarak lennénk. „Művészfilmesek” – ez a Kádár-rendszerben azt jelentette, hogy érthetetlen számukra, amit csinálunk. Hülyeségeken agyaló, kísérletezgető művészeknek tekintettek minket. Ezért nagyon sok munkába, szó szerint embertelen erőfeszítésbe került, hogy a Filmgyár vezetőségével, majd a filmfőigazgatósággal elfogadtassuk magunkat. Nagyon lényeges az, hogy az akkori Magyarország filmes

és építész-festő-dizájnerei közül csak mi ketten voltunk munkakönyves státuszban a filmgyárban. Ez felelősséggel járt, mert a rendelkezésre álló anyagi forrásokat, a film legyártásának idejét, költségét, ami a film nyersanyagárára, látványanyagára, egyéb utómunkálatokra, trükkmunkákra, labormunkákra is vonatkozott, szem előtt kellett tartanunk, a gyártásvezetővel együtt. Be kellett osztanunk, tartanunk és tartatnunk mindenki-vel mindent, hogy a film, a *Nárcisz és Psyché*, három év alatt el tudjon készülni. Gábor rögtön az elején munkamegosztást javasolt kettőnknek, ami abból állt, hogy ő vállalta a felelősséget az íróval, a forgatókönyvíróval való kapcsolatért, és azért is, hogy a film egészének narratív részét kézben

tartsa egészen az utómunkálatokig. Rettenetes nagy munka volt a spanyol és német színészekkel, valamint a kor vezető, magyar professzionális vezető színészeivel, progresszív értelmiségével, bölcsészekkel, tudósokkal, művészekkel egyszerre tartani a kapcsolatot. Pilinszky Jánostól Nyári Istvánig, Hajas Tibortól Erdély Miklósig, Ferenczfy Kovács Attiláig mindenki jelen volt, amikor arra Gábornak vagy nekem szükségünk volt. A *Psychében* az én feladatomban az volt, hogy a film minden képi elemét – a helyszíneket, a díszleteket, a tárgyakat, a sminket, az öltözeteket, a trükkre és a fényekre is gondolva – kitaláljam és megtervezzem, azaz képről képre haladva egy egységes, professzionális, eddig soha nem látott, újszerű látványt hozzak létre.



Egri érsekség és munkásház sor látványtervei (Fotó: Bachman Gábor©) és látványa a *Psyché* c. filmben



Repülő disznó, elszakadó sziget és szélkerék látványtervei (Fotó: Bachman Gábor©) és látványa a *Psyché* c. filmben

A munka menete az volt, hogy megbeszéltünk este valamit, azt utána ki kellett találnom, a filmgyári munkásokkal le kellett gyártatni, valamint felelnem kellett azért, hogy a forgatásra elkészüljön időben a helyszín. Látszott,

hogy szükségünk lesz segítségre, és Gábor elkezdte behívogatni író, bölcsész, művész barátait a filmbe színészként dolgozni, ami megmutatta Gábor szociális érzékenységét és szeretetét a művészek iránt, hiszen azok a munká-

jukért így pénzhez jutottak. Ugyanezen az elven aztán én is elkezdtem behívogatni a kor legtehetségesebb művészeit, barátaimat. A hintókat például Ferenczfy Kovács Attila építész oldotta meg a filmhez. De voltak olyan esetek is,

amikor közös barátunknak pénzre volt szüksége. Akkor ki kellett találnunk, kiket és miért alkalmazzunk. Érzékelt a nagy „forgalmat” a Filmgyár igazgatója, és az ő főnökei, a filmfőigazgatóság, és maga Aczél György is. Így tudomásunkra hozták a Filmgyár vezetői, hogy „A PSYCHÉ A MAGYAR ÁLLAM FILMGYÁRTÁSÁNAK A FILMJE, ÉS ENNEK ELKÉSZÜLTÉT IS AZ ÁLLAM FINANSZÍROZZA! ÖNÖK KETTEN A FILMGYÁR ALKALMAZÁSÁBAN CSUPÁN CSAK MŰVÉSZEK, DE VIGYÁZZANAK, MERT MI NEM AZ EGÉSZ MAGYAR ÉRTELMI SÉGET, BÖLCSESZKET, MŰVÉSZKET TÁMOGATJUK, HANEM CSAK A FILMET!” Ez olyan figyelmeztetés volt, ami világosan mutatta, hogy az aczéli „három T” hogyan működött. Tehát nagyon óvatosnak kellett lennünk, mi több, minden szakmai, művészeti tudásunkat, erőnket, bátorságunkat és ravaszságunkat elő kellett vennünk, hogy félrevezessük az illetékeseket, akik árgus szemekkel figyelték a forgatást. Nagyon nehéz és idegőrlő volt minden egyes művész, bölcész, tudós barátunkért harcolni, és magyarázatot adni, hogy mit keresnek a *Psyché*-ben. Az elejétől fogva tudatos volt a *Psyché* forgatásakor, hogy három főszereplő és kb. tíz professzionális színész lesz, akiket Gábor választott. Az ő filmmegújító zsenialitása pontosan abban mutatkozott meg, hogy úgy osztotta

ki a szerepeket, hogy ne a ruha, smink, haj és biológiai hasonlóságok legyenek a mérvadók és követendők. Eberhardt alakját egyébként arról a Max Reinhardtról mintáztuk, akit zsidó származása miatt elűldöztek Németországból. Bezáratták a színházát, úgyhogy kiment Amerikába. A filmben a professzort telefonon hívják, a kagylóból Hitler hangját halljuk. Fontos volt, hogy a kor minden kiemelkedő progresszív kortárs művésze vagy írója megjelenjen a filmben. Ily módon oldotta meg Gábor például Kazinczy Ferenc alakját is, akit nem egy színész alakított bemaszkolva, beöltöztetve, hanem a korszak egyik legkiválóbb költője, Pilinszky János. Azért találtuk ezt ki így, mert a narratívát és a vizualitást szemantikai alapon is kezeltük, amiben az idő filozófiája is más jelentést kapott! Minden esetben ezt a szereplőválasztási rendszert követte Gábor. Aztán ennek folyamatos működtetése már nem volt megoldható a filmgyár vezetőivel. Stratégiát váltottunk és célirányosan egy munkára kértük fel a művészeket, értelmiségieket. Művészbarátomat, a hiperrealista festőt, Nyári Istvánt is így hívtuk a filmhez. Eadweard Muybridge fotográfus nyomán áttetsző műanyagot feszített fakeretre, így a rasztert kifeszített spárgákkal hoztuk létre. Nyári Pisti behozta a szórópisz-

tolyát, ami az akkori Magyarországon csak neki volt, és a forgatás helyszínén a meztelen női és férfitesteken, minden egyes test izomzatát, erezetét kihangsúlyozta testfestéssel. Így kerülhetett sor arra is, hogy egy másik festőművész, Méhes Lóránt Zuzu fesse meg Udo Kiert, mint ahogyan az látható a film második részében. Vagy Pilinszky János egyik jelenetében, a klasszicizmusban oly divatos árnyképeket Birkás Ákos készítette.

Amikor még el sem kezdődött a filmforgatás, és csak körülbelül tudtam, milyen lesz a látvány, azt kérte tőlem a Filmgyár, hogy mutassam be az elképzeléseimet. A Gáborral egyeztetett látványt Nyári István műhelyében táblákra, szórópisztollyal, együtt készítettük el. Nem minden tervezett látvány valósult meg, mert technikailag nem állt a kor filmgyártása azon a szinten, mint pl. ma, amikor gyakorlatilag bármit meg lehet csinálni. Akkor nem volt még komputer, se digitalizáció, és nem volt annyi pénz sem. Szög és kalapács volt! Art directorként feladatom volt az is, hogy mindig valami megdöbbentő, a klasszicizmusban valójában nem létezett látványt tervezzek meg. Mivel az időt, ahogy már említettem, a szemantika alapján kezeltük Gáborral, így visszafelé a „jövő futurizmusát” álmodtam bele ezekbe a tervekbe. Ilyen volt pl. az a mosoda, mely a Döbrentei tér mögötti templom udvarán lett felépítve.



A 19. századi mosoda látványa a *Psyché* c. filmben

Egy kvázi 19. századi mosoda helyett én száz év – ami a film dramaturgiai időtartama volt – mosodáját, a „mosodák mosodájának” vízióját alkottam meg. Így Leonardo, a perpetuum mobile, a kor mozgó szobrászata és egy egyiptomi falanszter keveréke lett belőle. A mosodában dolgozó emberek koponyáját meghosszabbítottam, az orrukban és fülükben lévő szőrzetet szintén. Udo Kier egy, a mosodánál lévő pincé-

ben lakott épp Psychével. Udo egy Goethe-Bauhaus színspektrumát mutató színes prizmán át nézi a mosodát, és figyeli a mosodában dolgozók mechanikus mozgását, amit kereplő hang kísért. Ez így egyben volt kiemelt látvány. Amikor Nárcisz és Psyché elindulnak a klinika folyosóján, ott pontosan meg kellett terveznem a kicsapódó ajtók nyomán kivetülő fényeket a padlóra, és a szemközti falra, hogy halálos és

félelmetes út legyen, ezért a folyosó közepét nem hagytam üresen, hanem négyméterenként, a Fiumei úti temetőből kölcsönzött, egyforma fekete márvány sírköveket helyeztettem el a látványban. Az elérni kívánt hatás az volt, hogy Nárcisz és Psyché valami nagyon veszélyes dolog felé halad, amit azzal hangsúlyoztam tovább, hogy lángcsóvák csaptak fel a sírkövek mögül, pirotechnikai megoldással.



A klinika folyosójának látványa a *Psyché* c. filmben



A műtő előtti folyosó látványa a *Psyché* c. filmben

A folyosó végén pedig, mielőtt Psyché belépne a műtőbe, balra néz, és ott formalinos üvegben ázó torz csecsemőket lát (ez a látvány számomra is borzalmas volt). A Semmelweis Orvostörténeti Múzeum raktárából kizárólag nekem adták ki ezeket az üvegeket, amiket személyesen, Volán-taxiba szállva, az ölemben vittem a helyszínre, majd a forgatás befejeztével vissza. A múzeum akkori igazgatója Antall József, a későbbi miniszterelnök volt. Antall nagyon szerette Gábort és engem is; sokszor beszélgettünk vele a klasszicizmus orvostudományáról. Soha nem létezett olyan szülők, mint amilyenben Psyché cisztáját kioperálják. Egy villamosszéket tervezünk, irracionális fejtámaszokkal

körülveve, a borzalmas műtéti eljárás látványi megjelenítésére hangsúlyt helyezve. A mennyezetig röpködő galambokkal volt tele az orvosi szoba, ahol az operáció történt. Az Orvostörténeti Múzeumból elhozott korabeli eszközöket, a Temetkezési Vállalat-tól kölcsönkért, valódi fekete márványokra helyeztettem. Más típusú art directori tevékenység, hogy Gáborral és az operatőrrel mindennap megnéztük az aznapi musztert is. Ez a Filmgyárban történt, bársonyszékes vetítőteremben. De nem tudtuk nyugodtan ülni nézni. A film első része megtekintésekor majdhogynem egyszerre kérdeztük egymástól: „Te, ez miért ilyen unalmas?” Sok természeti kép, sok zöld és felhő meg ég volt lát-

ható benne. Megvártuk, míg mindenki elmegy, és leültünk egy vendéglőben vacsorázni. Akkor Gábor rám nézett, és azt mondta, megvan a megoldás! És elkezdte szalvétára rajzolni, hogy a felhők rohanni fognak sebesen, miközben mindig más és más, atonális akusztikájuk lesz, ami nagyon tetszett nekem. Viszont azonnal rávágtam, hogy ez így kevés lesz, mert még mindig unalmas, úgyhogy kitaláltam valamit, ami ehhez illően elképesztő: „Te, Gábor, miért nem csináljuk azt, hogy az ég egyszer fekete, aztán piros, majd lila?!” Ez óriási fordulat volt a film szempontjából, mert Gábornak és nekem dramaturgiailag és látványilag újra kellett gondolni, hogy hol legyen az ég a filmben fekete, sárga, piros és lila.



A piros, lila égbolt látványa a *Psyché* c. filmben



A lila ég látványa a lóverseny jelenetben a *Psyché* c. filmben



A fekete ég látványa a *Psyché* c. filmben és a zikkurat látványterve (Fotó: Bachman Gábor©)

Ezért a lóverseny jelenetnél lila volt az ég, a Zedlitz báró piros házainál piros, a film végén, Nárcisz halálakor, a Fiumei úti temetőben, a zikkurat és a jón oszlop fölött meg fekete. Ha belegondolunk: ebben az időben nem volt még komputer, és amit gondoltunk a felhők rohanásáról, a színes egek tekintetében, azokat a gyakorlatban meg is kellett oldanunk. Az égrohanást egy, a kiválasztott helyszínre kitett kamera rögzítette. Kockázással oldottuk meg (ma sorozatképes, mozgó gif oldja meg ezt, bármely okos mobiltelefonon) mai szemmel primitívnek tűnő trükkkel. A színes egek ismét szükségből, a kelet-európai „semmiből” lettek megalkotva: a világosítóktól kértem fóliát, azt festőművész barátom szórópisztolyával, ecolinnal fújtam meg. De ehhez az kellett, hogy a *Psyché* operatőrével és Gáborral együtt kiválasszuk a pontos, fix képet. A kamera lencséje elé tettem a szintelen fóliát, és arra – elkerülve, hogy a szereplőt kitakarja – fújtam rá „íriszelve” a lila színt a szereplők felett. Ez nem mindig sikerült tökéletesen, például a lóverseny jelenetnél látszik is, hogy Udo Kierre is került a lila égből, de jó volt ez így, belefért. Még nagyobb veszélyt jelentett, hogy akkoriban egy filmfelvétel kamera horribilis összegbe került, nem beszélve az optikájáról. A kamerára celluxszal rögzített fólia nem volt mindig pontosan illesztve, és olykor a szórópisztolyból kifújt ecolin a lencsére is került, amiből komoly botrány lett. Ezekért is felelősséget kellett vállalnom. De még az akkor technikailag fejlettebb nyugati filmgyártásban sem értették, hogy ezt hogyan tudtuk megoldani?!

Közben viszont szembesülnünk kellett azzal, hogy ezeket a megoldásokat nem tudjuk a film egészen végigvinni – nem lesz minden ruha és nem lesz minden látvány olyan, mint amilyet akartunk. Ezért, tudatosan, de úgy, hogy a néző ne vegye észre, mindezt összekevertük a Várkonyi Zoltán rendezte *Egri csillagok* – ami az akkori Magyarország legnézettebb filmje volt – kommersz,

számunkra geil látványvilágával. Az előzményekhez tartozik, és ezt sem igen tudják, hogy sokat agyaltunk azon, hogyan legyen megoldva a legnagyobb kérdés, az operatőr kiválasztása? Több, akkor éppen még a Színművészeti Főiskolára járó fiatal, korosztályombéli operatőrrel kezdtük el a próbafelvételeket. A fiatal operatőrök közül Szabó Gábor és Jancsó Nyika neve is felmerült. Nyikát a Főiskola nem adta ki, mert akkor még nem diplomázott le. El voltunk keseredve, de aztán hihetetlenül nagy lelkesedéssel kerestük fel minden Várkonyi-film, akkor már hozzánk képest idősebb operatőrért, Hildebrand Istvánt, aki a *Psyché* operatőre lett. Aztán ott volt a ruha, a kosztümös kérdése. A hihetetlen mennyiségű statisztéria ruháit, a száz évet átívelő korszakokat csak egy olyan tervező tudta megoldani, aki az operatőrhöz hasonlóan nagyon nagy rutinnal rendelkezett. Ezért úgy döntöttünk, mivel nincs idő minden kosztümöt egyenként megterveztetni, mondjuk Király Tamással, aki akkor még nem rendelkezett rutinnal, úgyhogy a három főszereplő, valamint kb. húsz szereplő jelmezének tervezője Koppány Gizella lett (akivel Király Tamás 1981-ben a New Wave butikot nyitotta a belvárosban). A film zeneszerzője és akusztikusa is eldöntött volt már részünkről. Az akkor készült magyar „művészfilmek” zenéjét a legjobb magyar kortárs zenészek írták. Mi nem akartunk a *Psyché*-ben a filmekben megszokott kortárs zenét, hanem mást, sokkal inkább valamiféle akusztikát szerettünk volna, ami akkor még nem is létezett. Hertzek általi atmoszférát akartunk. Gábornak volt egy debreceni fizikus barátja, Szalay Sándor, akinek akkor divatos, pszichedelikus rockzenekara volt, a Pantha Rei. Szalay Sándor napjainkban az USA egyik meghatározó fizikusa egyébként. Gábor felkérte őt, hogy Vidovszky Laci-val együtt keverjenek ki valami egészen újat a filmhez. Ez azt jelentette, hogy a kor legmodernebb zenestúdiójában, ami a Filmgyárban volt, Vida és a Sanyi

együtt kísérleteztek. Éjszaka bementek, mert akkor szabad volt a stúdió, szét-szedték a többmilliós zenetermi keverőpultokat és Moog szintetizátorokat meg más ketyeréket kötögettek be.

Király Tamással

Már 1977-től ismertük egymást. Tamás sem vásárolt, ahogyan Bódy és én sem, semmilyen kommersz cuccot, hanem felépítettük magunkat. Ez üvöltően hasonló volt kettőnkben, amit már első találkozásunkkor megállapítottunk. Az egyik belvárosi cukrászda teraszán borozgatva kérdeztem Tamástól, hogy „mivel foglalkozol, mi a végzettséged, zenekarod van?” „Nem, egy hülye kirkatrendező végzettségem van” – válaszolta. Tamás lett Gizi asszisztense a filmben, így a közelünkben volt 1979-től, és munka után esténként lejártunk az FMK-ba. A New Wave butikhoz hozzátartozott, hogy Tamás az új ruhákkal, barátaival, lányokkal-fiúkkal sétált a belvárosban. Ez a gondolkodás nagyon is rokon volt Gáboréval, és az enyémmel is, mert ezek a séták performanszok voltak, ahol a tervezett ruhák interakcióba kerültek a járókelőkkel, az utca emberével. Mi már ez előtt elhatároztuk Bódyval, hogy a Filmgyárban a megszokottól egészen eltérő szemlélettel dolgozó művésznek kell terveznie a ruhákat, és Tamást „hivatalosan” is megpróbáljuk a Filmgyárba bevinni kosztümtervezőnek. A győri *Hamlet*nél is felmerült, hogy miért Nyugat-Berlinből kértünk fel jelmeztervezőt? Hát azért, mert olyan gátlástalanul, szemtelenül gondolkodó ruhatervező nem volt még itthon. Tamás viszont ilyen volt, nagyon eredeti. A Petőfi Csarnok nagyon fontos helyszíne lett a divatbemutatóinak, divatshow-inak. Olyan alkotói szabadsággal tudtunk dolgozni Tamással, hogy munkáinkra az akkori nyugat-berlini underground művészek is felfigyeltek, és megkerestek bennünket együtt, de külön-külön is. A filmes munkáim mellett állandóan agyaltam új építészet-ről, dizájn-ról, festészetről és videóról,

eközben Tamás állandóan új ruhákon, divatbemutatókon és divatshow-kon gondolkozott. Lényeges hasonlóság volt közöttünk, hogy a filmtechnológia, divat, építészet stb. terén technikailag irreálisan primitíven elmaradott, kelet-európai munkamorállal dolgozó környezettel és a legsúlyosabb szellemi bezárkózottsággal kellett megküzd-

nünk. Tamás ruhái elkészítésekor vagy az én dizájn- és építészeti munkáim során azzal szembesültünk, hogy a fejlett nyugati társadalmak művészeti projektjeihez képest nekünk a „semmiből” kell dolgoznunk, építkeznünk, munkáinkat látva a nyugatiak mégis azt érezték, hogy WOW! de marha jók ezek. Az általam rendezett videókba mindig

Tamást hívtam ruhatervezőnek. Tamás életében az első és nagyon komoly kihívást az 1988-as *Dressater* elnevezésű berlini divatbemutató jelentette, amin egyetlen kelet-európaiként olyan tervezők társaságában szerepelt, mint Claudia Skoda vagy Vivienne Westwood. Amikor megkapta a meghívást, azonnal rohant hozzám a hírral.



Tamás *Dressater* ruhái, és Tamással a Velencei Biennálén (Fotó: Bachman Gábor©)

Tamás nem tudott se szabni, se varrni – hála istennek! Nem is akarta megtanulni, nem ez érdekelte, mert soha nem szándékozott eladható ruhákat kreálni. A ’89-es *Open doors* berlini divatshow-ra elkészítendő kollekciója minden egyes darabját velem egyeztette, mert itt már térbelileg akart építkezni, téglatestekből, oktaéderekből, térformákból. Segítettem Tamásnak a paralelogramma, téglatest stb. elemek kiserkesztésében, illetve biztattam mindig, ne foglalkozzon semmivel, úgy rögzítse, dolgozza össze az elemeket, úgy csináljon mindent, ahogyan gondolja: gombostűkkel, biztosító-tűkkel, ragasztóval, ragasztószalagokkal, spárgákkal, damilokkal stb. Most már igazán mondhatom, mert nemcsak az 1989-es, de a 2019-es agyammal is úgy gondolom, hogy nem Claudia Skoda és Vivienne Westwood volt igazán zseniális és eredeti, hanem Király Tamás, aki akkor belépett a világsztárok közé. Volt egy harmadik nagyon fontos együttműködésünk, a NA-NE Galéria időszaká-

ban, illetve utána, az 1996-os VI. Nemzetközi Építészeti Biennálén, az általam forgatott, experimentális videómunkában. 1989-ben lezárult egy jelentős, de megpróbáltatásokkal teli alkotói korszak, amiben a megpróbáltatásokat az jelentette, hogy a „három T” néven ismert rendszer elég kiismerhetetlen volt. A játékfilmek és tévéfilmek támogatottak voltak, a filmhez akkor is sok-sok pénz kellett. A rendszer szempontjából többnyire az összes rendezővel, akivel dolgoztam, volt valami „gond”, de mindig volt rá megoldás is. Mindenki tudta, hogy mi módon lehet kivédeni a támadásokat. De ez csak azért volt lehetséges, mert maga a Filmgyár akkori igazgatója, Föld Ottó és a Magyar Televízió akkori elnöke, Szinetár Miklós rendkívüli empátiával rendelkeztek. Megvolt a műveltségük és szimpátiájuk a minőségi tudás, tehetség iránt, és elfogadták az újító törekvéseinket is. A *Psyché* mindhárom részére nem volt elég pénz, ezért Bódy Gábor Szinetár Miklóshoz fordult

segítségért. Szinetár, látva a már elkészült – és neki nagyon tetsző – részeket, szakmailag, művészileg támogatta, hogy a *Psyché* harmadik része is elkészüljön, de ő már a győri *Hamlet*et is támogatta.

A kékszakállú herceg vára – tévéfilmen

Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című operájának televíziós feldolgozása svájci-magyar koprodukcióban készült 1980–81-ben. Sir George Solti vezényelte, a producere pedig Jean-Pierre Ponnelle volt, a korszak legjobbja, sokoldalú, hatalmas tehetség, színházi rendező, színházi látványtervező, jelmeztervező, operamenedzser, filmdíszlettervező és filmrendező egyaránt. 1975-ben rendezte, tervezte meg a világ egyik leghíresebb komolyzenei filmjét, Carl Orff *Carmina Burana*-ját. A tv-operafilm látványtervezésére a Televízió elnöke, Szinetár Miklós a *Psyché* forgatása után kért fel.



A kékszakállú herceg vára c. operafilm látványai

Szinetárnak jelentős érdeme volt a film elkészültében is; nagyon tetszett neki, hogy az Hieronymus Bosch fantasztikus látványvilágát idézte, már-már biedermeier elemekkel és egyházi giccsel keveredve. A tét nagy volt számomra, hiszen a magyar és svájci televíziónak dolgoztam, és elvárás volt felém, hogy megismételjem a *Psyché* nemzetközi sikerét. A svájci partner is presztízskérdést csinált belőle, hogy a *Carmina Burana* után a Bartók-opera is ugyanolyan sikeres, jól eladható és népszerű legyen az egész világon. Az opera helyszínei egy hatalmas, elhagyott kőbánya és további hét terem voltak. Utóbbiakat a Filmgyár főteli telepén, gigantikus

látványokban építhettem fel. A várba lépve hét lezárt, neogót-reneszánsz ajtó volt látható. Balázs Béla szövegkönyve alapján a kastélyban a hét teremnek más-más jelentése volt, dramaturgiai szempontból és funkciója szerint is. Ahogyan a *Psyché*-ben a jón oszlopfővel a klasszicizmust jelenítettem meg, itt mindezeket egy, a történelmi építészetben nagyon ismert elembe, a kétszintes római vezetékbe, a viaduktba sűrítettem – amelyet a valóságban Segovia óvárosában láttam. Ez volt az az építészeti fragmentum, ami a hét terem látványában azonos volt. Az első ajtón belépve az volt látható, hogy a viadukt még áll, véres, széttöredezett, több

részre szakadt. Az egész látvány olyan volt, mint egy vérző seb. A viaduktot láncokkal lekötöttem és a terem egészében a fényt vörös izzás adta. Ez a terem volt az első, a kínzókamra. A második ajtó mögött a fegyverterem következett. Ennek egyik része vasból, másik része fémhálóból épített viadukt formájában jelent meg a látványban. Sárgás volt a fény, és a fegyverek, láncok, közel ötezer, úgy álltak, mint egy hadsereg a fémviadukttal szemben. A harmadik kulcs a kincseskamra ajtaját nyitotta. Kiáradó arany fénysugár és egy tükörcsempével borított szintes viadukt jellemezte, melynek némi nyílásán ki- és lecsordult a kincs.

A műterem mennyezetén különböző, hatalmas dodekaéderek, isokaéderek, oktaéderek voltak a kincsek, melyeket szintén összetört tükörcsempével borítottam, mint ahogyan Gaudí tette a Güell park és egyéb épületei burkolásánál. Sok tükörcsempén voltak vérfoltok. A negyedik ajtó a virágok termébe nyílt. Itt is állt a viadukt, de most virágokkal borítottam, és a viadukt is hatalmas virágágyásban állt, néhol véresen. Az ötödik ajtó feltáru, és csak a messzi távlat, annak tündöklő özöne látszik, és ömlik be a fény. Ez üres terem, viszont gigantikus erejű lámpákat kellett használni, hogy a fényt mégis térnek érezzük. A hatodik ajtó a könnyek termébe vezetett, itt a hatalmas viaduktot áttetsző és hófehér fóliából hegesztettem, és a viadukt nyílásaiból jégcsapok ereszkedtek dermedten a könnyek tavába, mely a viadukt előtt helyezkedett el. Amikor a hetedik ajtó kinyílik, a hatalmas viaduktot elfektetve látni: hófehérben, a műterem padlójától egy méterre lebegett a fényben, rajta a herceg korábbi asszonyai, hárman, hosszú palástban, koronásan. Ahogyan haladtak előre a viadukton, fenn a távolban egy hatalmas, fehér kocka füstölt, és villámok csapkodtak belőle.

Az *Eszkimó asszony fázik* (1983–84) című film látványvilága

A Bódyval készült munkáknál az akkori Magyarország filmgyártását tekintve a költségvetés relatíve nagy volt, de nem akkora, mint egy hasonló kategóriájú és minőségű nyugati filmnél. Szinetárral olyan költségvetéssel dolgozhattam, ami már közel azonos volt a nyugati operafilmekével. A Xantus-film egészének látványtervezési költségvetése lényegesen kisebb volt, közel annyi, mint az akkor készülő többi magyar játékfilmé. Az *Eszkimó asszony* és a *Kutya éji dala* majdnem azonos időben készültek. Ám lényeges, hogy a *Kutya éji dala* low-budget film volt, még Xantus filmjénél is alacsonyabb költségvetéssel. Akko-

riban számtalan nyugat-berlini fiatal rendező – pl. Cantu Mari, Pázmándy Katalin – filmjeinek költségvetése még kevesebb volt; saját rendezésű kísérleti videofilmjeim pedig a legminimálisabb pénzből, tényleg a „semmiből” készültek. A rendelkezésre álló pénz meghatározta a látványterveket, de én minden alkalommal megoldottam amit kértek tőlem, ezért nyilvánvaló volt, hogy Xantus engem kér fel. Xantus főiskolás filmjeinek látványtervezői munkáit Janesch Péter építész csinálta, akinek opponense voltam építész diplomamunkája védésekor – alattam járt egy évfolyammal az Iparművészeti Főiskolán. Az *Eszkimó asszony fázik* Xantus első filmgyári játékfilmje volt, ezért nem próbálkozott, hanem biztosra akart menni, úgyhogy mint már elismert, sikeres látványtervezőt engem kért fel a munkára. Jól ismertük egymást, Xantus előző filmjeinek alkotói, művészei, szereplői, zenészei, a társasága ugyanazon szubkulturális körből jött, akikkel én is barátságban, kapcsolatban voltam. A művészek egy részének már a *Psyché*-ben is adtunk feladatokat, így az *Eszkimó asszony* látványelemeinek megoldásában is ha volt módom, lehetőségem, bevontam a munkába őket. Méhes Lóránt, Vető János munkáinak integrálása semmi gondot nem okozott (pl. zászlók, rajzaik stb.), így beépítettem őket az általam tervezett „extra” látványokba. Az *Eszkimó asszony* forgatásakor egy gyökeresen új műfaj is megjelent a filmezésben, a kosztümdizájn, de hogy ez megvalósulhasson, össze kellett fogunk: Gábornak, Janinak, nekem, hogy Tamást hivatalosan is bevigyük a filmgyárba, és már hivatalosan is ruhatervezője lehessen Xantus későbbi, *Hülyeség nem akadály* című, 1986-os filmjének. A filmes ruhatervezés Tamásnak óriási kihívás volt, de bravúrosan oldotta meg. A Váci utcai sétáló divatshow-kat csinálta akkor, és a Fiala Művészek Klubjából, a szubkulturából összegyűjtött fiatalokat öltöztette, itt viszont életben először színészeket, művészeket,

zenészeket, festőket és fotósokat kellett öltöztetnie, számukra kellett ruhákat tervezni. Természetesen nála is szigorú határokat szabott a film költségvetése. A ruhákat többnyire az Ecseri piacon vagy a Bizományi Áruházban vásárolta. Minden olyan helyszínt, ahol extra, a filmet vizualitásában, építészetében, dizájnban érintő látványt terveztem, azokat Tamás mindig megnézte, és annak anyag, szín és formai sajátosságait analóg módon követte. Fordítva is előfordult, hogy én kérdeztem meg Tamást, milyen lesz ennek vagy annak a szereplőnek a ruhája, színben, anyagban. Mindig mindent leegyeztettünk, nagyon összedolgoztunk, teljesen magától értetődően. A fent leírtak miatt – a költségek, az emberek, a művészek, Tamás, mint filmbeli kollégám miatt – a Xantus-filmben a látványtervezést és saját szerepemet másképpen határoztam meg, másképpen oldottam meg, mint az előző filmekben. Xantusszal másképpen dolgoztam, mint a korábbi filmek rendezőivel. Xantus forgatókönyvének elolvasásakor kiderült, hogy kevés helyszínen kell „beavatkoznom” tervezett, extrább látványelemeimmel. Xantusszal és a film operatőrével, Matkócsik Andrással közösen, akivel Xantus már főiskolás korában is dolgozott, kiválasztottuk a film egészének megfelelő helyszíneket, a saját szempontjainkat is érvényesítve, majd megegyeztünk, hogy a Zeneakadémián vagy az Átrium-Hyatt szállodában, az utcákon, a Duna-parton, a bulgáriai tengerpartnál és sok más helyszínen nincsen komolyabb, „extra” látványtervezői dolgom. Azt tudni kell, hogy mindenből lehet „látványt” csinálni, de nem minden „látvány” lesz a film kontextusában is működőképes, használható és megfelelő. A gyártásvezető naponta számonkérte tőlem, hogy mennyit költöttem, és ezt heti bontásban követtem – még nem volt komputer, se a munkát segítő komputerprogramok, se mobiltelefon. Ezért sokat kellett egyeztetnünk a dramaturgia, az operatőri helyszínek és mindenféle egyéb szempontok figye-

lembevételével, hogy mik legyenek az úgymond „extra látványok”. Ha jól emlékszem, ezek voltak azok:

1. Koncert az Újpesti Úttörőházban. Itt a zenekar látvány-színpadát terveztem. A filmbéli zenekar első koncertjének színpadi díszlete külső helyszínen készült, viszonylag nagy területen, „extra látvánnyal”, mert a központban volt. A színpad egy bokszing volt, ami kb. egy méter magasan emelkedett ki. Ahol a dobos játszik, azt öt vízszintes drót (az ötvonalú kotta) alkotja, rajta a zenekar neve kivágva: „TRABANT”. A drótra rögzített „táncoló” betűk típusa az általam már akkor sokszor használt, vágott lemezbetű, amiket építé-



Zászlós óvodabútor (Fotó: Bachman Gábor©) és a TRABANT színpadlátványa

2. A hatalmas újpesti lakás Bauhaus-szerű, íves ablakán keresztül beszűrődött az Újpesti Áruház piros fénye, az '50-es, '60-as évek tipikus neonjainak kevert dizájnja. Andy Warhol „Factory”-ját és a nyugat-berlini művészbarátaim általam ismert környezetét kevertem a filmben szereplők enteriőrébe. Ennek eredménye lett a filmben látható látvány, ami lakás is volt, de warholi „Factory” is.

A zenei próbahelyiség. Hangszerekkel, dobokkal, gitárokkal és más zenekari felszerelésekkel, hangfalakkal, keverő-

szeti és bútortervezői munkámban is alkalmaztam már. Tudtam azonnal, hogy építészeti dizájnban mit tervezek: a dizájnelemek színe piros, fekete-fehér lesz, és sávosan csíkos. A sávok és csíkok kérdésében már képzett voltam, mert festettem még Lantosnál 1968 és 1972 között sávós, csíkos képeket. Aztán az is adódott, hogy abban az időben „munka (Arbeit) bútorokat” készítettem piros-fekete-fehér színben, szegecselt koracéllal, amik a bécsi TAT Galériában voltak láthatók 1985-ben. Tehát, két hatalmas oszlophasábot építettem, tetején piros gúlával és kis zászlókkal. Ezt a két hasábot meg összeköttem fekete-fehér-piros csíkos, ferde

háromszögekkel, és létrejött egy furcsa, valamilyen gyerekes, „játsszótérszerű”, mégis nagyon karakteres, hatalmas „óvoda-bútorépítmény” piros zászlókkal, „kultúrházi”, lemezes könyvtartó-szerűségekkel. A zászlót akkoriban sok munkámban használtam már, a filmekkel párhuzamosan készített festményeimben, bútoraimban vagy a Munka-Tett kocsma építészeti munkámban stb. A zászlót használták művész, festő barátaim is, hímezett, festett és rajzolt formában (Méhes Lóránt Zuzu, Vető János), és ahol munkáik kontextusban voltak a film látványával, ott felhasználtam őket, mint az újpesti lakás falán képként, színpadon zászlókként.

ványnak. Mint Bódy *Psychéjénél*, itt is fennállt a helyzet, hogy sok művész-barátunk hiába volt nagyon tehetséges, mégis rossz anyagi körülmények közt élt. Rengeteg művészbarátunkat sikerült „becsempésznünk” a filmekbe, vállalva a rapportokat, a számonkéréseket, atrocitásokat.

3. Marietta panellakása is „extra látvány” volt, ezt külső díszletként építettem be, egy igazi panelba. A kor panellakásainak építészete borzalmas volt. Borzított, rém rossz minőségű anyagokból, hihetetlenül ócskán kivitelezve. Csú-

nya padlószőnyegekkel és linóleummal voltak burkolva, amit jellemzően „szép fautánzatú”, de inkább barna műanyag, ragasztószalagos szegélyekkel ragasztottak le, ám ez nem mindig sikerült, így levált, fityegett szabadon a faltól, a padlótól. Sok példát mondhatnék még,

de a lényeg, hogy buherálva volt minden. A filmbéli énekesnő lakásának padlóját, az ő női ízlésébe beleérezve, fekete-fehér pepita burkolattal fedtem le, ami így Bauhaus-szerű lett. A betonfalakat meghagytam, de néhol átfestettem pirosra, fekete-re és fehérre. A lakás

konyhai jelenetében különös gondot fordítottam arra, hogy minden háztartási eszköz színes műanyagból készüljön, világos kék, zöld, vagyis „NDK-s” legyen... Nem volt bútorzat a lakásban, csak egy földön lévő matrac, mert valójában sokan így laktak.



A hajó látványterve (Fotó: Bachman Gábor©) és a hajós TRABANT színpadlátványa

4. A MOM volt a filmbeli Trabant-búcsúkoncert helyszíne, ehhez is extra színpadi látványt terveztem. A forgatókönyvben annyi volt csak leírva, hogy a film végén egy színpadon tartja búcsúkoncertjét a zenekar énekesnője. A dramaturgia alapján, a film végén az énekesnő valóban világga megy, elhagyja, így eszembe jutott, hogy akkor „megelőlegezem” ezt egy utolsó, teatralis „extra látványban”, egy színpadi hajóval. Ez egy nagy díszlet volt, külső helyszínen, a MOM művelődési házban. Az első koncertlátványnál középen helyezkedett el a színpad, és körbe lehetett ülni. Itt viszont frontális volt építészetileg, amúgy nagyon jó minőségű, szocreál belsővel és annak minden járulékaival. Két márványoszlop közé építettem be egy hatalmas hajót, melynek alsó, vízből kiemelkedő része a hajótest volt, fényes feketére festve úgy, hogy a világítással azt az illúziót sikerüljön megteremteni, mintha nem padlón, hanem vízben állna! A hajótest tetején megjelent újra a piros, „tengerész” sáv, majd rá lehetett látni a padlóburkolatra, ami szintén fekete volt, és egészen távoli, mert a hajót úgy csaltam be perspektivikusan,

mint a barokkban: hogy ami a valóságban csak három méter, annak harminc méter legyen a távolságérzete. A hajópadló fedélzetén horgonyok, hajókötelek voltak, a hajótest oldalán pedig piros úszóövek, melyek védték a hajótestet a partnak ütközéstől. Tehát ez egy igazi, naturális hajó volt, elől, a tatján állt és énekelt Méhes Marietta, a filmbéli Mari. A zenekari felszerelések, a zenészek hátrébb álltak a fedélzeten. És mögöttünk egészen a mennyezetig ért egy kapitányi kabin, kormánykerékkel. Ez a hengeres építmény fehér-piros színű volt. A tetejét egy perspektivikusan megdöntött piros, keskeny hengerelem zárta. A megdöntésnek az volt az oka, hogy még heroikusabbnak és nagyobbannak hasson a tengeren himbálódzó hajótest. Ezt műszakilag úgy találtuk ki, mintha a tenger hullámain haladt volna előre-hátra mozgással. De hogy még hihetőbb legyen a hajó tengeren száguldozása, az énekesnő szőke haját erős szélgépfújta hátra, mintha erős széllel állna szemben. Azok a hajókötelek, természetesen, amik a kormányos kabinjához vezettek, tele voltak Zuzu és Vető Jánoska hímezett és festett, háromszögű

zászlóival. A hajótest alján némi köd is volt, melyet pirotechnika oldott meg. A ködnek fontos szerepe van a filmben – a *Psychében* is az volt, a *Kékszakállúban* is, de a *Hamletben* is, hiszen az operatőr csak ezt megvilágítva tud fénycsóvakat/kévéket felvenni.

Az 1985-ös bécsi *Neue Linie in Ungarn* című kiállítás létrejöttének körülményei, és a 3T

Mai fejjel már az is elképesztőnek tűnik, hogy bár Bécs a szomszédban van, de mégis Nyugat volt, ahová nem lehetett csak úgy „átugrani”. Azért, hogy kikerülhessünk Bécsbe, hogy a TAT Galériában kiállíthassunk, szabályosan meg kellett harcolnunk. Éreztük, tudtuk, hogy egy bécsi kiállítás nagy lehetőség lenne nekünk, és mint építészek, dizájnerek mi is nagyon jók vagyunk. Hittünk magunkban! Mint azt már elmondtam, Nyugat-Berlin undergroundjával együttműködtünk, és maguk a nyugat-berlini művészek (pl. Claudia Skoda, az Einstürzende Neubauten stb.), nem is tagadták, hogy a nagy berlini falon túl, a keleti blokk-

ból a magyar, a szlovén, a cseh és természetesen a távolabbi orosz avantgárdok voltak meghatározóak, fontosak számukra. Mi hatottunk rájuk leginkább az összes keleti ország közül, mi voltunk a „legvidámabb barakk”. Miután ez sokszor kiderült, és a filmek által már sikerült is, felmerült bennünk – legfőképpen Ferenczfy Kovács Attilában és bennem volt erős a meggyőződés –, hogy mint építészeknek, dizájnereknek sikerünk lesz Bécsben. Engem, filmes munkáim miatt a ’80-as évektől már ismertek/elismertek Nyugaton. Az akkori építészeti munkám, a *Munka-Tett Kocsmá* – amit 1982-ben terveztem, de a sok huzavona miatt csak 1984-ben épülhetett meg – híre is elterjedt a világban. (Látva a hely népszerűségét világszerte, a Kádár-rendszer 1988-ban meg is semmisítette.) Tehát már csak azon kellett gondolkodnunk, hogy hol állítsunk ki Bécsben, mert nem hívtak meg minket, se együtt, se külön-külön, ahogy viszont a nyugat-berlini filmesek megtették. Bécs nem volt Nyugat-Berlin, sokkal gemütlichebb volt, mint a német nagyváros. Bécsben olyan galériát találni, amelyik hajlandó magyar építészeket és dizájnereket bemutatni, nem volt egyszerű. Akkoriban rengeteg filmes munkám volt, egyszerűen nem volt időm útlevelet kérni és kimenni Bécsbe. Attila igényelte meg a magánútlevelét, és ezt a kiutazását arra szánta, hogy négy nap alatt, reggeltől estig, végigjárta Bécs összes galériáját, múzeumát. Attila a negyedik napon talált rá a Wipplinger Strassén a TAT Galériára. Tulajdonképpen a legjobbra, aminek tulajdonosa egy nagyon klassz, profi srác volt, ő maga is dizájnér, Helmut Palla. Ő azonnal meghívott bennünket kiállítani. Mint utóbb kiderült, a TAT Galéria akkoriban Bécs legmenőbb, csúcs, avantgárd galériája volt, ami kifejezetten az experimentális, radikális művészeket állította ki, például a cseh Milan Knížák munkáit, cseh kubizmusra hajazó, de 1985 radikális szellemében

készült bútorait. Illetve Helmut Moritz Reichelt (a Der Plan, a ’80-as évek legmenőbb nyugat-berlini underground zenekarának tagja) festményeiből, zenéből rendezett kiállítást. Nagyon bonyolult volt akkor műtárgyakat kivinni, be kellett tartani az itthoni szigorú törvényeket. Így az arra illetékes külkereskedelmi nagyvállalathoz fordultunk, az ARTEX-hez, amely végül elintézt minden kivitellel kapcsolatos papírmunkát. A kiállítás után vissza is kellett hozatni a műtárgyakat Magyarországra. Az egész lebonyolítása egy fiatal, nagyon értelmes csaj, Valkó Margit kezébe került, aki pikk-pakk-pukk megoldott minden hivatalos ügyet, és a műtárgyaink sértetlenül kikerkeztek Bécsbe, majd vissza. Csak ezután a bécsi siker után, 1986-ban, a Dorottya utcai, belvárosi kiállítóteremben (akkor a Múcsarnokhoz tartozott) merték bemutatni az anyagunkat, tehát még mindig nem a Múcsarnokban vagy a szintén ahhoz tartozó Ernst Múzeumban, hanem csak a legkisebb kiállítóterben, de ettől az 1985-ös időponttól kezdve „fogadott be” a Múcsarnok és a többi olyan múzeum, amely Nyugatra szervezett kiállításokat. Ebből állt a Bécsben, majd Budapesten már hivatalosan is felvállalt anyag négyünkötől: „Munka-Tett bútorok, székek” – Bachman Gábor; „Munka asztal” – Rajk László; „Brettschneider papírépítészet” – Szalai Tibor; és „Hawkeye szekrény, Kachina szék”, fekete-fehér, mintásra festett figurák szekrényekként – F. Kovács Attila. Nem mellékes, hogy a TAT Galéria-beli kiállítás nagy sikerére való tekintettel, 1986-ban Helmut Palla újra meghívott Attilát és engem egy nemzetközi, csoportos kiállításba (Möbelklassiker des 3. Jahrtausends), olyanokkal, mint Milan Knížák, a BRAND (Boris Brochard, Mathis Esterhazy, Rudolf Weber), Konrad Held, KOOPERATIVE KUNSTFLUG stb. Ma már, ennyi év távlatából tényként lehet kezelni, hogy bennünket és azt az újszerű gondolkodást, ami minden munkánkat, legyen

az film, építészet, dizájn jellemezte, a bécsi *Neue Linie in Ungarn* című kiállítás merte felvállalni 1985-ben, és a bécsi, TAT Galéria-beli sikerünk hozta meg a várt eredményt. Akkor még nem voltak Magyarországon kurátorok, galériák, nem volt művészeti menedzsment, mert ezt kizárólag az állam végezhetette, ellenőriztette, a három „T”-t az intézményeknek is be kellett tartaniuk. Az intézmények vezetői olykor trükköket dobtak be ahhoz, hogy egy művész, vagy művészek egy csoportja eljuthasson Bécsbe, Párizsba stb. A nyugati államok és Magyarország között voltak már akkor is kulturális csereegyezmények. Az volt a gyakorlat, hogy a magyar múzeumok, illetve pl. a Múcsarnok igazgatója bemutatta a kortárs művészeket, köztük avantgárdokat, undergroundokat ugyanúgy, mint másokat is. A nyugatiak piaci, nézettségi, minőségi szempontból válogattak, hogy kiket hívjanak meg külföldre. Aczél György rábízta a Múcsarnok igazgatójára, a magyar és nyugati kulturális szakemberekre, hogy kik szerepeljenek itt-ott a világban. Először a ’60-as, ’70-es évekbeli művészek szerepeltek. 1980-tól már szerepeltek mások is, majd 1985-től, a TAT galériás sikerünk okán, ilyen konstrukcióban már mi is kiállíthattunk a világ nagyon jó múzeumaiban.

Ezek a nyugati utakon komoly barátságok alakultak ki a művészekkel. Ha nem találkozunk élőben, Magyarország bezártsága miatt soha nem alakultak volna ki ezek az ismeretségek. Én ilyen csoportos kiállításon találkoztam pl. Ilja Kabakovval, az IRWIN-nel, Bill Violával és számos más, jelentős művésszel. Amikor Nyugatra mentünk kiállítani, akkor a kiállítást bonyolító múzeum vagy a Múcsarnok intézte a Belügyminisztériummal és a kulturális minisztériummal az útleveleinket, vízumainkat, a szállásainkat, napidíjainkat, ami nagyon kevés volt. De legalább láthattuk a világot, a jelentős múzeumok állandó kiállításait megnézhattuk, és a nagy nyugati művészek, mint Beuys, Warhol,



A bécsi kiállítás plakátja, a munkabútor dizájnya és a síkban leképezett dizájnya (Fotó: Bachman Gábor©)

Picasso, Miró időszak kiállításait is. Mindig volt egy nagyágyú, aki ilyen utak alkalmával az adott városban éppen volt kiállítva. Mindig nyitott szemmel-füllel jártam, fel voltam spannolva egy-egy ilyen nyugati kiállítás esetében. A reptéren láttam, hogy akik a „zöld folyo-

són” haladtak át, azok „szabad, nyugati polgárok” vagy diplomata útlevelek voltak. Engem meg Magyarországról – bár kinézetem alapján látszott, hogy valami művészféle vagyok, leginkább punkzenésznek néztek – sokszor állítottak félre, és szigorúan átvizsgáltak, sőt le

is vetköztettek, megmotoztak. Visszatérve a TAT Galéria-béli kiállításunkhoz, ezt az akkori Bécs avantgárdjai, vezető építészei (Coop Himmelb(l)au, Helmut Richter), művészei és a bécsi Múzeum für Angewandte Kunst (MAK) igazgatója (Peter Noever) is látták.



Hans Holleinnel és Peter Noeverrel Bécsben, Helmut Richterrel Velencében (Fotó: Bachman Gábor©)

Életem nagyon fontos állomása volt ez a kiállítás, mert ez tette lehetővé, hogy utána kijutottunk a „vasfüggönyön túlra”, és ott is sikereket értünk el. Nemcsak Bécsben, hanem aztán láncreakcióként terjedtünk a világban, Németországtól Japánig. Egy nemzetközileg rangos szakmai újság közel harminc oldalt szentelt nekünk, amikor négyünkkel, akiket „radikális romantikusoknak” nevezett, interjút készített. A japánok, a fotósok is, miattunk utaztak Budapestre, hogy komoly képes anyaggal illusztrálják addigi munkásságunkat a lapban. (World Interior-design-japanese-no 9.; Kommachi Hannae Hening: „Hungarian romantic radicals”, 51–78. oldal) TAT galériás sikerünk reflektorfénybe került Ausztriában is és Magyarországon. Peter Noever már a MAK igazgatója volt 1985-ben, Néray Katalin pedig a Műcsarnoké. Ekkoriban már közös kiállításokat is szervezhetek. Az 1986-os *Művészet és forradalom. Orosz-szovjet művészet 1910–1932 (Bécs–Budapest)* című kiállításához az installációt ketjük közös felkérésére én készítettem

el a Műcsarnok homlokzatára. Peter Noever és Néray Katalin másik hivatalos együttműködésének eredménye volt a *Land in Sicht* című osztrák kiállítás a Műcsarnokban. A másik nagyon jelentős személy Hans Hollein (Bécs volt főépítésze), aki az 1996-os Velencei Építészeti Biennálé főkurátora volt, és akit szintén 1985-ben ismertem meg a TAT Galéria kapcsán. 1982-ben, a *Psyché* bemutatása után felkért egy kocsmáros a Munka-Tett kocsma megtervezésére. Eddig ilyen építészeti megközelítéssel nem épült, nem készült építészeti-dizájn munka Magyarországon, de a világban sem! Ő saját pénzéből finanszírozta a megvalósítást 1982-től, amikor megkapta tőlem a tervet, de csak két év múlva, 1984-től sikerült megépítenie ezt a veszélyes kocsmát, ami számára és számomra is nagyon kockázatos vállalkozás volt abban az időben. A bécsi kiállítás időtartama alatt betévedtem egy kocsmába, de azért mert azt láttam, ferdén dől a bejárati ajtaja. Kiderült, hogy ezt a Coop Himmelb(l)au tervezte, és 1984–1985-ben építette. A Coop Himmelb(l)au-

kocsma „szelídebb” volt – nélkülözte az én kocsmám építészeti, művészeti kriticismusát, radikalizmusát. A kiállítás megnyitásakor megismerkedtem Helmut Richterrel is. Ő az akkori Bécs vezető, avantgárd építésze volt (aztán 1996-ban, a Velencei Építészeti Biennálén találkoztam vele újra). A biennálén való megmutatkozásomat követően, az akkori magyar kulturális vezetés a kiállított anyagomat nem mutatta be Magyarország közönségének. Amióta Magyarország részt vesz a Velencei Biennálén, rendre minden kiállítót bemutatott és bemutat itthon is – csak egyedül engem nem mutatnak be Magyarországon. Visszatérve Richterre, Helmut meghívott az általa 1984–1985 tervezett, akkor éppen megnyíló *Restaurant Kiang I*-be. (Helmut Richternek több KIANG nevű étterme van, talán 3, és ez az I. számú.) Beléptem, és azonnal láttam, értettem, hogy ez a hely elképesztően gyönyörű anyagokból, számomra még ismeretlen, gyönyörű kivitelezéssel készült. Helmut rajongott az orosz avantgárdért. Alkalmazta is Melnyikov Munkások klubjára

hajazó bútoraiban, és Malevics négyzetét használta fel építészeti transzformációjában. A tér puritán fehér volt, gyönyörű öntött padlóval, matt szürkére festett pulttal, a falak is szürkék voltak, de fényesek. A kocsmapult egy döntött szürke hasáb piros ékkel. Az asztalok fölött gyönyörű kóracél kábelek spannola szerelvényekkel – ilyeneket én is használtam annak idején, de brutálisabban, durvábban, mert az akkori szerelvényeink nem kóracélból készültek, hanem horganyzottak voltak. Helmut éttermében is érezhető volt, hogy a nyugati építészeket Malevics, Liszickij, Melnyikov nem érintette úgy, és nem ütötte olyan mélyen szíven, mint engem. Azt éreztem, a nyugati nyugalomban az egész orosz avantgárd csak stílusként van felhasz-

nálva, nem úgy, mint nálam – ahol egyébként az orosz avantgárd csak az egyik fragmentum volt számos másik mellett.

Zenei hatások

A zene az alapja minden művészeti műfajnak, legyen az építészet, festészet, irodalom! A mai napig, ha dolgozom, a háttérben mindig szól a zene, vagy tökéletes a csend. Néha koncertekre is megyek, amikre kíváncsi vagyok/voltam. A zenében tanultam, figyeltem/figyelem meg az arányokat, és az auf-taktot, ami fontos, hogy legyen minden formának, épületnek, festménynek, filmnek, videónak. De kell a crescendo és a largo, az andante, a harsány, a gyors, a zaklatott, a nyugodt, a csen-

des és a lassú fogalma. Ez befolyásolt pályámon mindig a legjobban – a film-ben, építészetben, festészetben, dizájnban, modellépítésben, art directori és videómunkáimban, már gyerekefjével. Bartók szinte azonnal hatott rám, már gyerekkoromban. Minden kultúra mindenfajta zenéje érdekelt és érdekel az egész világon. Egészen a férfiak sikolyától Pápua új-Guinea őserdejéből, Amerikán, Kínán, Afrikán át az univerzum hangjáig. Engem minden érdekelt és érdekel ma is, a magyar népzene ugyanúgy, mint minden nép zenéje; a kínai opera, a japán zene, a kortárs zene, Bartók Béla, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Conlon Nancarrow, Terry Riley, Ligeti György, Kurtág György... a blues, Ray Charles, James Brown, Cab Calloway, Aretha Franklin, John Lee



Ligeti György, Eötvös Péter, Kurtág Márta és Kurtág György a Kortárs Zenei Központ modelljével a Bachman Stúdióban (Fotó: Bachman Gábor©)

Hooker, B. B. King, Bo Diddley, a punk, a Sex Pistols, David Bowie, a Talking Heads, a Dead Kennedys, a Joy Division, The Vibrators, az Anarchy Tourra, a klasszikusok, Mozart, Bach, Haydn, Rimszkij-Korszakov, Beethoven, Wagner, Grieg... az opera, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Antonín Dvořák... az egyházi zene,

a rock, The Moody Blues, az Emerson, Lake & Palmer, a Pink Floyd, Jimi Hendrix, a Led Zeppelin, The Rolling Stones... az ipusztériál, Luigi Russolo, a Test Department, a Cabaret Voltaire, a Laibach, az Einstürzende Neubauten, a Psychic TV, Caspar Brötzmann Massaker, az univerzum rezgése: „Ha szeretnéd megtudni az univer-

zum titkát, akkor keresd a válaszokat az energiában, frekvenciában és a rezgésekben.” (N. Tesla). Engem a zenében csak az érdekel, ami elképesztően eltalálja a saját rezgéseimet, ami be tud hatolni az aurámba, és hatalmasat „üt”. Ezekből a zenékből nincsen annyi, ezért a mai napig nyitottan állok minden ilyen szándékú,

hatalmas, megsemmisítő ütés elé. Ez az „ütés”, ami csak a zenében van meg, maga az élet, az ember lényege, és az univerzumé! A zene, ami szíven, torokon „üt”, leteríti. Ezen zenék összességét, teljesen hangulatomtól, munkámtól függően, állandóan hallgattam irodámban, műtermemben, munkavégzés közben vagy szabadidőben. Magyarországon gyakorlatilag a ’80-as évek legjobb zenekaraival voltam kapcsolatban, mi több, barátságban, és maradtam is. Ilyen a *Kutya éji dalában* megszólaló VHK (Grandpierre Attila), a Bizottság, vagy az *Eszkimó asszony fázikban* szereplő Trabant zenekar, de azt hiszem, a kor legfontosabb zenekarait jól ismertem, ahogy az Európa Kiadót, Sziámit, Kontroll Csoportot. Az Art Deco zenekar esetében összetettebb a dolog. A saját videófilmjeimben rájuk volt szükségem: színészek és akusztikusok is voltak. Az Art Deco énekesét, Soós Györgyöt, aki grafikus, plakátokat tervezett, később a NA-NE Galériába is meghívtam. Gyurinak jelentős szerepe volt abban, hogy a Test Department és az Einstürzende Neubauten, akik az atonális, ipusztériális zene legjobbjai voltak a világon, az akkori Magyarországra eljuthattak. Jelentős hatást gyakorol-

tak a magyar szubkultúrára zenéjükkel, megjelenésükkel, öltözködésükkel, viselkedésükkel. Pontosan Bartók Béla, Ligeti György hatására terveztem később a 2000-es években egy Kortárs Zenei Központot. Ligeti György teljesen oda volt a tervtől. De, végül is, nem ez épült fel Magyarországon.

A Bachman-féle dekonstruktív gondolkodás és a zene viszonya

A zenének minden műfaja – klasszikus opera, rock, punk, ipusztériál, kortárs – a munkáim fontos részlete volt és maradt minden esetben. Minden munkámban, a ’80-as években készített filmekben, a kortárs zene akusztikája (*Nárcisz és Psyché, Hamlet*), az operákban (*A kékszakállú herceg vára*), a punk, a new wave (*Kutya éji dala, Eszkimó asszony fázik*) érzékelhető és látható. Ugyanígy az ipusztériális zene is hatással volt az építészeti munkáimra (a Munka-Tett kocsmá dizájnjában), megjelent a kalapácsokból, fogaskezekből, zászlókból építkező bútoraimban, a munka-bútoraimban, és az ebben az időben festett olajképeimben, valamint saját rendezésű videóimban is. Az ipari zene teljes szinkronban volt a gondolkodásommal. Az ipuszt-

riális brit, német és magyar zenekarok azt ismerték fel, amit Bódyval mi már 1979-ben a *Psyché* zenéje kapcsán, hogy a tér, az építészet, az akusztika a rezgések útján atonálisak! A hangok hertzekben, frekvenciákban – mint az univerzum hangjai – léteznek számomra. Ez az atonalitás, a káosz, és az, amit aztán később, a ’90-es években a *Semmi építészetében* kifejtettem, meglehetősen közel voltak a ’80-as években az általam kifejlesztett, az orosz avantgárdot, a német Bauhaust, a szocreált, az expresszionizmust, a futurizmust és sci-fi összeolvasztó felfogáshoz, amely a jövőt és az akkori kor kritikáját tartalmazta, így együtt vált az építészetem lényegévé. Soha nem voltam dekonstruktivista, ezt csak a nyugatiak fogalmazták annak, 1996-ban a Nemzetközi Építészeti Biennálén is, Velencében.

Az Einstürzende Neubauten 1985-ös budapesti koncertje

Az Einstürzende Neubauten a budapesti Orvostudományi Egyetem Nagyvárad téri tizemeletes épületének hatalmas – óriási üveglablakkal ellátott és vörös márvánnyal burkolt – előcsarnokában tartotta koncertjét.



Az Einstürzende Neubauten ipusztériális zenekar színpadi látványa Budapesten (Fotó: Bachman Gábor©) és Georgius Söss (Soós György) Art Deco zenekarának kazettája (Fotó: Bachman Gábor©)

Ez nem volt a legmegfelelőbb helyszín ennek a zenekarnak. Soós Gyuri kétségbeesetten rohant be a Filmgyárba hozzám: Gabikám, segíts, mert jönnek Blixáék, egy színpadot kellene tervezni nekik! Még aznap kitaláltam. A Filmgyárban nagyon szerettek az asztalosok, a lakatosok, és úgy általában a kétkézi melósok. Így ha én kértem tőlük, bármit megcsináltak. Sikert a filmgyári praktikból vasból és fából készült, olyan 1x1 méteres podeszketek szerezni, amiket szét lehetett nyitni és összecukni. A filmgyártásban nagy teljesítményű lámpákat használtak a világosítók. Szóltam operatőr barátomnak, Jancsó Nyikának, akivel összerakattunk egy hatalmas állvány-erdőt ezekből a praktikból szerzett, 2 méter magasan kb. 20x40 méteres elemekből, amit aztán alulról nagy teljesítményű lámpákkal megvilágítottak. Máris elképesztően ipari, misztikus, heroikus a hatás, és tele a kaotikus fémszerkezet árnyékaival!



A színpad elejére 2 méter magasságban, 40 méter hosszúságban fapallókat emeltünk, amik nem voltak legyalulva, szörösek voltak. Ez a palánk felénél, 2 m magasságban ketté lett törve, így a bal oldala lejtett bal felé, a jobb oldala jobbra. Erre a széttört fehér palánkra az általam már sokszor használt, kivágott piros, kb. 80 cm magas betűkből a színpad elejének 40 méteres hosszában felszögeelttem a zenekar nevét. A színpad tetején voltak a zenekar hangkeltő szerkezetei, csavarok, rugók stb., de ezt én látványilag kevésnek találtam. Ezért a Filmgyárból hoztattam egy teherautónyi rozsdás vas hulladékot, amivel beborítottam az egész színpadot, kivéve ott, ahol a zenekar tagjai álltak. Blixá pedig csak nézte és cigizett, és várta, mikorra épül fel a színpad. Nem sokat kellett várni, mert megjöttek az Einstürzende logós fekete zászlók, amelyek a színpad hátsó részén 40 méter hosszan egymás mellé lettek letűzve. A koncertet és annak az álta-

lam rendezett videófilmjét Jancsó Nyika operatőr rögzítette. Nem volt időm még összeválni ezt a koncertet 1985 óta.

Az 1986-ban nyílt MUNKA-TETT kocsmá koncepciója és az 1990-ben nyílt NA-NE Galéria

A filmben nagyon nehezen, művészeti, szakmai tudásommal még sikerült a „három T”-n átjutnom, de az építészetben és a dizájnból nem. A Munka-Tett kocsmát, már beszéltem róla, egy egyszerű, szigetszentmiklósi srác rendelte meg, aki előzőleg látta a *Psychét*, és nagyon tetszett neki. Arra kért, tervezek neki egy kocsmát. Szabad kezet kaptam. Korábban mondtam már Bécs kapcsán, hogy a kocsmát már 1982-ben megterveztem. Hogy milyen volt ez a kocsmá? Szigetszentmiklós ipari övezetében feküdt, a periferián. A neve TETT volt, a felirat a kocsmá belsejében, a pult felett kiegészült a MUNKA jelszavával is.

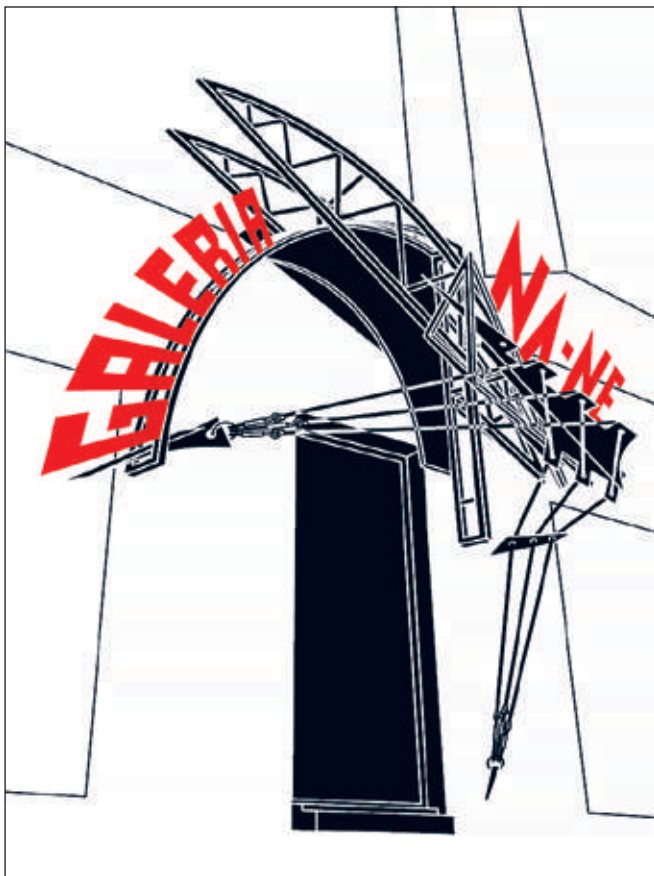


Munka-Tett kocsmá megvalósult épülete (Fotó: Bachman Gábor©)

Az ajtó szegecselt alumíniumlapokból készült, közepén kicsiny ablakkal, azon a bányászok két kalapácsa keresztben. A helyiség mindössze 18 nm volt, egyik oldalán könyöklők szegecselt alumíniumból; az egész kocsmá vörös és fémszínű felületekből volt összeállítva. A másik oldalt, de az egész teret is, a szegecselt pult uralta. Vörös feliratok: MUNKA, TETT; mintha a Patyomkin vagy a Metropolis víziója olvadna egybe. Egyetlen elem sem volt párhuzamos, a polcok, a pultok, a feliratokat hordozó installációk mind más rövidülést mutatnak, az expresszivitás és a konstruktív tendenciák áthatották egymást. Felismertem, hogy Magyarországon nem az európai konzumépítészet vagy a divatvilág jelenségeit érdemes felidézni,

hanem vissza kell nyúlni az avantgárd tradícióhoz, amelynek eszköztárából a jogos kritikával illetett modernizmus is merített. Én itt a konstruktivizmus tradícióját ütköztettem az ipari környezettel. Részemről ez a kor kritikája volt, az építészet eszközével. Ezt a kritikát megértették(?!), ami aztán a kocsmá lerombolásához vezetett. Úgy volt, hogy a szigetszentmiklósi járőröző rendőrök hallották, hogy a gumicsizmás melósok munkaidő után azt mondogatták: „...megyünk a Munkába egy fröccsöt inni”. A rendőrök furcsállották, és utánajártak annak, hogy hová is mennek inni, hogyhogy a „Munkába”? Követték a munkásokat, és így akadtak a kocsmára. Látták, hogy ez egy ipusztériális építészeti közeg, ami addig csak zené-

ben jelent meg. Az akkori illetékesek úgy ítélték meg, hogy a Kádár-rendszert támadom, kritizálom. 1985-öt írunk, amikor a Filmgyárban nem volt gond a filmes művészeti munkáimmal. De az építészeti munkámmal gond volt, az tiltva lett, így lerombolták a kocsmát, az építészeti dizájnelemekként alkalmazott kalapácsokkal, fogaskerekekkel, más, „kritikai” belső elemmel együtt. A bejárat feletti, lemezvágott betűkkel készített MUNKA-TETT feliratot levágták flexszel, majd szétbarmolták, megsemmisítették. A kocsmá Gösser sörözőként működhetett aztán tovább. A NA-NE Galéria megszületésének körülményei, összefüggései, a saját és a galéria művészeinek szempontjából is összetett történet.



NA-NE Galéria homlokzatának síkban leképezett dizájnya (Fotó: Bachman Gábor©) és a megvalósult portál (Fotó: Bachman Gábor©)



NA-NE Galéria belső „keszon”-jának megépített dizájnya és a NA-NE Galéria plakátja (Fotó: Bachman Gábor©)

Itt most visszakanyarodnék kicsit Bódyhoz, aki „eltűnt” a magyar kultúrát és a világ kultúráját alakító pionírok csoportjából... Voltak még közös filmterveink: egy, a Bauhaus életét bemutató játékfilm. Az egész forgatás általam tervezett látványokban és környezetben zajlott volna. Többek közt arról szólt volna, hogyan csajozott Kandinszkij, Klee... hogyan éltek hétköznapijait, hogyan buliztak, milyen emberek voltak, ez érdekelt minket. Engem gyerekkorom óta foglalkoztatott a Bauhaus minden jelentős személyisége, de ezt a filmet már minden értelemben felnőve, minden tudásommal és egyéni látásmódommal készíthettem volna el.

A másik dédelgetett filmtervünk Valerij Brjusov *Tüzes angyala* volt. A boszorkányokról, angyalokról szóló történetet az általam tervezett, műteremben felépített kölni dómban forgattuk volna le. Nekem lételemem volt a dinamizmus, a mozgás, az előrehaladás, a jövő, a „lehetetlen” megközelítése. Alkotói tevékenységem folytatását a NA-NE-ban találtam meg, olyan társakkal, akikhez több szálon is kötődtem a múltból, akik kipróbált emberek voltak és nemcsak Magyarországon, de a világban is megmérettettek, sikeresek voltak. A NA-NE Galériával felismertem azt, hogy új idők jönnek, és új helyszínt, teret kell kitalálnom a jövő művészeti életének.

Én mindent el- és megtanultam Bódy Gábortól, így tudtam, hogy folytatnom kell a munkát a művészetben a megváltozott viszonyok között is. Azt kellett kitalálnom és kitalálnunk a NA-NE-ban, hogy hogyan működjön tovább a radikális gondolkodású építész, dizájn, festészet, fashion, zene és videó. Ez a tevékenység is, mint a filmes, csapatmunka, nem egyszemélyes, hanem csak „force”-ban működik, együtt több olyan művésszel, aki ugyanúgy tovább akarja építeni önmagát, mint ahogyan én is, de közös hittel, közös célokért. A NA-NE Galéria megtervezésében szabad kezet kaptam. Először „csak” megterveztem, sőt a NA-NE! név is tőlem

származott. Aztán, nagyon rövid idő után én lettem a művészeti vezetője is. A Munka-Tett kocsmához képest észrevehető volt a változás a NA-NE építészetében, melyet nagyon átgondoltam. Azokat a fragmentumokat, amik már kiüresedtek – mint a kalapács, fogaskerék – nem alkalmaztam, így, természetesen, elmaradtak a NA-NE Galéria tervéből is. A helyszín adottságai generálták a galéria építészeti anyaghasználatát, színeit, szerkezeti megoldásait. Ez a helyiség előtte méhészbolt volt, kétszintes, galériás, gyönyörű, rozsdás „I” gerendákkal – ezeket láttam meg először. A falak hepehupások, fehérek voltak, és a kialakított galéria hajópadlóval volt borítva. Nagyon-nagyon kevés pénz volt a galéria kivitelezésére, ezért a legegyszerűbbet találtam ki, a csomópontok nélküli, hegesztett szerkezetet, amit a térben feszített kábelek és feszítő csavarok stabilizáltak. Ezt a munkát Vida Lászlóval és barátjával, akik lakatosok voltak, készítettem el, személyes művezetésemmel. Persze én is ott voltam minden hegesztésnél, minden szerelésnél. Egyedüli támpont az M=1:20 arányú papírmoddell volt, valamint a műszaki rajzaim. A papírmoddellben a kaotikusnak tűnő építményt elemről elemre, pontosan megterveztem, hogy megvalósítható legyen. Miután én mindig, akkor is és most is, minden építészeti tervemet modellben találok ki és tervezem meg, a NA-NE Galéria esetében is csak ezután készítettem műszaki rajzokat. Egy hét alatt épült fel a galéria, nem volt rá sok idő. (Érdekesség, hogy pont a születésnapomon, június 24-én nyílt meg.) Galériának épült, így ezt az igényt statikailag és anyagtanilag, szerkezeteiben is meg kellett oldanom statikus mérnökkel, villamosmérnökkel, gépészmérnökkel. Tehát olyan szakági tervezőkkel dolgoztam, akik az én építészeti tervemet, elképzelésemet műszaki – fűtés, világítás, víz, WC, főzőhelyiség – szempontból meg tudták oldani. Meg kell említenem a galéria „szívét”, a keszont, a megfigyelő, „kukkoló” építményt, ami

a felső szintről belógott a földszinti +emeleti kiállítótérbe. Ez a hely a galéria vezetőjének irodája volt, ahonnan pontosan látta, ki van lent a galériában. Ez a szerkezet rozsdás vasból készült. Az építéskor, a hegesztő fényében, egyre kaotikusabban, fenyegetőbben nézett ki a fémszerkezet, az „acélszörny”, a fenyegető keszon, ahogyan azt az elkészülése után később elnevezték. Ezután került beemelésre a négyes osztású, szürkére festett faablak, ami a kiállítótér felé nézett. A következő látványelem a lépcső volt, ami kazánlemezről készült, és minden lépcsőfoka spann-csavarokkal feszített kötelekkel a mennyezethez rögzített íves, rozsdás tartókhoz volt csatlakoztatva. A mennyezeten két íves, kettős rácsos tartó nyúlt át, azok meghosszabbításai adták a lehetőséget, hogy a lépcsőket feszítő kötelekkel lehessen rögzíteni. A galéria egész fapadlózatát, felülről és alulról is feketére festettem. Az alsó és felső szint kopott, fehér, málló falának színéhez nem nyúltam, így ebben is volt egyfajta „factory”-s, indusztriális jelleg. A galéria felső szintjén, a galériavezető részére készült egy íves, alumíniummal burkolt, szegecselt pult. Hátul pedig, a fal egészén egy beépített szekrény állt rendelkezésre az iratoknak, kabátoknak stb. További forrás nem lévén, a bútorokat feketére festettük. A földszinten kialakított kézmosó és WC helyisége padlótól mennyezetig fehér csempével volt burkolva, a KÖJÁL előírása szerint, de később ezt a csempét is feketére festettem. A külső portálon, a bejáratú ajtó felett volt csak lehetőségem egy kötelekkel kifeszített, kaotikus-heroikus, rozsdás vasszerkezetet tervezni, amire a NA-NE GALÉRIA felirat volt felszerelve kivágott, pirosra festett lemezbetűkből. A galéria néhány éves működése alatt kialakult egy „fix mag”, de ahogyan a zenekaroknál, állandóan cserélődtek a művésztagek. Hosszabb-rövidebb ideig tagja volt a galériának Benedek Olga, Kelemen Károly, Fehér László, Jovánovics György, Gerhes Gábor és Kicsiny Balázs is, sőt mesterem, Lan-

tos Ferenc is. Nyitott szellemi műhely volt a NA-NE, amit Magyarországról és külföldről is olyan, az akkori művészeti életben pozícióban lévő múzeumi igazgatók és galériások, építészek, dizájnerek, művészek keresték fel, mint Jean-Baptiste Joly (a stuttgarti Solitude Akadémia igazgatója), Hans Hollein (Bécs főépítésze), Nat Finkelstein (Andy Warhol fotósa), Yoko Ono...

1994-ben a galéria bezárt. A *Kultúr-Bachman* című tévéfilm maradt meg dokumentumként róla, melyet magam rendeztem és Hámos Gusztáv volt az operatőre. A galéria minden művészt bemutattam a filmben, amit a televízió le is vetített egy esti időpontban. A film úgy indul, hogy a galéria-keszon felrobban. Ami megelőlegezte azt, hogy 1996-ban a NA-NE Galériát átalakították, 2017-ben pedig még a maradékát is eltüntették volna. Szerencsére valaki szólt nekem, így el tudtam hozni a feliratot abból a pincéből, ahová kidobták, így sikerült megmentenem.

A Munka-Tett kocsmából, a Múcsarnok előtt felállított a *Művészet és Forradalom* című kiállításhoz kapcsolódó installációból, a NA-NE Galériából vagy a későbbi, velencei biennálés anyagomból ma már semmi sem létezik, csupán az általam rendezett videók őriztek meg valamennyit belőlük és a bennük integrált műfajok (építészet, festészet, dizájn, divat, zene és szövegek) mutatják meg akkori művészeti gondolkodásom komplexitását.

Saját rendezések

Az intézményekben a tehetséges, kiváló művészek „csiki-csuki” helyzetben alkottak. De a tévében például már készültek abban az időben experimentális videók is, Bódy is és én is készítettünk ilyeneket, de a kialakuló új médiára való reflektálásainknak, kutatásainknak nem volt kedvező a fogadtatása. „Tiltva” vagy „túrve” voltak. Az én esetemben az 1986-ban készített *Munka-Tett* videófilm vagy az 1987-es *Kelet-európai riadó*. 1985 októberében

forgattam egy *Constructed Landscapes* című videófilmet is, de a videófilmjeim elkészültük után azonnal eltűntek a Filmgyárban. 1989-ben kerültek elő az eredeti videóanyagok, ezeket a mai napig nem látta senki Magyarországon. Saját videórendezéseimnek megértéséhez fontos megemlítenem, hogy 1985-ben Bódy Gáborral terveztünk egy tíz

1985. *Constructed Landscapes*. Videófilm, rendező, látvány- és dizájn-tervező: Bachman Gábor, forgatókönyvíró: Esterházy Péter, ruhatervező: Király Tamás, akusztika: Art Deco, Soós György, szereplők: Vallai Péter és az Art Deco zenekar tagjai.

építész által rendezett építészeti videó-sorozatot, amikből csak az én videóm valósult meg, ez volt a *Constructed Landscapes*. A többi építésre már nem kerülhetett sor, nem tudtuk folytatni, mert Gábor meghalt.

1985 után tovább készítettem a videómunkáimat, de gyökeresen másképpen, mert nálam pont fordítva volt, mint Gábornál,

vagy a játékfilmes, addigi art directori gyakorlatomban: nem a forgatókönyv teremtette a látványt, hanem a látvány a forgatókönyvet! Kísérleti videóimnak mindig valamely nagyszabású építészeti, művészeti munkám adta a „látványt”, és ezekben születtek meg a „történetek”, a forgatókönyv. Négy munkámban forgattam értékes kordokumentumot.



(Fotó: Bachman Gábor©)

1986. *Munka-Tett*. Videófilm, rendezés és forgatókönyv: Bachman Gábor, a Munka-Tett kocsmá építészeti és dizájn-terve: Bachman Gábor, ruha: Király Tamás, akusztika: Art Deco, Soós György, szereplők: Art Deco.



(Fotó: Bachman Gábor©)

1987. *Kelet-európai riadó*. Videófilm, rendező, és a *Művészet és Forradalom*. *Orosz-szovjet művészet 1910–1932* című kiállításhoz készített installáció tervezője: Bachman Gábor, ruha: Király Tamás, akusztika: Art Deco, szereplők: Vallai Péter, Eperjes Károly... sajnos nem emlékszem a Tamás csillagos ruháját viselő modell nevére.



(Fotó: Bachman Gábor©)

1991. *Kultúr-Bachman*. Az MTV számára rendezte: Bachman Gábor. A videót a Magyar Televízió felkérésére, az általam tervezett Made Inn Music Clubban (a volt FMK-ban) és Bécsben forgattuk a NA-NE Galéria művészeiről – névsor szerint: Bachman Gábor, Benedek Olga, Király Tamás, Soós György, Megyik János, Rajk László, Vida Judit; operatőr: Hámos Gusztáv (Berlin); kérdezők: Balassa Péter, Topor Tünde; további interjúalanyok: Peter Noever, a MAK igazgatója és Coop Himmelb(l)au (Ausztria); akusztika: Soós György és Art Deco. Szerkesztő: Pálmai Katalin; producer: Kopper Judit MTV, Fríz-produkció





1996. *And Julia*. Videófilm, rendező, forgatókönyv író, tervező: Bachman Gábor – Shakespeare: *Rómeó és Júlia* színműve alapján, Rómeó nélkül(!) –, helyszíne Bachman Gábor által tervezett *A Semmi építészete* című kiállítás a

VI. Velencei Nemzetközi Építészeti Biennálén, ruha: Király Tamás, akusztika: Kocsis Zoltán, szereplő: Balogh Mari (mint Júlia. Szabó Ildikó: *Gyerekgyilkosságok* című játékfilmjének nagy felvezetettje, aki színészként a cannes-i

filmfesztivál legjobb női alakítása díját kapta. Filmem zseniális színésze és trombitása is egy személyben). Az operatőrök minden videómunkámban mások voltak, de a ruhatervező következetesen mindig Király Tamás volt.



(Fotó: Bachman Gábor©)

A visszaemlékezés, vagy annak bármilyen részlete máshol nem közölhető, ahhoz nem járunk hozzá. Kizárólag az Artmagazinban való megjelenést engedélyezzük. – Bachman Gábor és Bachman Meral
© Bachman Gábor, © Bachman Meral

A magyar kerámiaművészet egyik legeredetibb alakja jelentős szerepet vállalt a dekonstrukció hazai meghonosításában, alapítója volt a rendszerváltás után megnyíló NA-NE Galériának. Elsősorban a nyolcvanas-kilencvenes évekbeli tevékenységéről beszélgettünk.

Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes

MINDIG KÉSZTETÉST ÉREZTEM, HOGY A STATIKUS TÁRGYAKAT ELMOZDÍTSAM

Beszélgetés Vida Judit keramikusművésszel



Porcelánlapokra szitázott, szkennelt síkfilm felvétel Vida Juditról
– a fényképet készítette és a porcelánképet megfestette Bachman Gábor
© Bachman Gábor / HUNGART © 2019



Vida Judit: *Mozdulat kávékészlet*, hatszemélyes készlet,
1987, 1250 °C-on égetett félporelán, porcelánfestés
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2019

Artmagazin: Mindig keramikus szerrettél volna lenni?

Vida Judit: Édesanyám szentgotthárdi, gyerekkoromban a Rába partján tapostam az iszapot. Az iszap szagával kezdődött, amit nagyon szerettem. Tizen-négy éves koromtól arra készültem, hogy keramikus leszek. Volt egy súlyos betegségem, és csak édesanyámnak köszönhetem, hogy életben maradtam, mert nem adta fel a reményt. Hónapokon keresztül kellett mozdulatlanul feküdnöm egy „üvegkalitkában”. Járt hozzám egy pszichológusnő, aki mindig játszott velem és megtanította, mit kell tennem, hogy ne bénuljanak le az izmaim. Amikor ő nem volt ott, akkor is labdáztam a pizsamámon lévő macikkal képzeletben. Ez az egész további életemet meghatározta, az összes munkámban benne van a mozgás, a kimozdulás igénye, és mindig késztetést éreztem, hogy a statikus tárgyakat elmozdítsam. Ezért lendületes a kanám, és a kávéscsészék is olyan cseppformából indulnak, ami a folyadékot elindulásra kényszeríti, bár egy tárgy funkciója mindig szűkíti a mozgásteret. Balassa Péter esztéta írta a mun-

káimról: „...az ivóeszközben lehetséges folyadék »káosza« által formált edény, olyan elvont mozgás, mely az épületet romként, a fényt sötétként, a megcsináltat összetörként mutatja meg: nem a steril szétszedés, hanem az ösztönművészeti heterogén szintézis nyomai ezek.”

Hol tanultad a keramikusszakmát?

A Képzőművészeti Szakközépiskolába jártam kerámia szakra Sándor Istvánhoz, de nem vettek fel elsőre az Iparművészetre. Jelentkeztem a Képzőre is, festő szakra. A rajzfelvételin odajött hozzám az egyik tanár, és azt mondta, hogy ha átkérem magam szobrász szakra, akkor fölvesz. Erre én úgy megsértődtem, hogy összehajlítam és hazamentem. Harmadszorra kerültem be az Iparművészeti Főiskolára, és úgy éreztem, hogy végre elkezdődik az alkotói szabadság, amire mindig vágytam. Számomra ott indult el a '80-as évek. Minden érdekelt, amit addig nem kaptam meg. Az első házasságomnak is azért lett vége, mert éjszakánként jártam a Budapesti Műszaki Egyetemre, Pogány Frigyes előadásaira és az akkori japán építészeti pályázatok vetített prezentá-

cióira, amiket fantasztikusnak tartottam. Szívtam magamba mindent, mint a szivacs. A főiskolán nagyon rendhagyó dolgokat csináltam, ezért Schrammel Imre ki is akart rúgni. Azt mondta, hogy az én izmom még kevés ahhoz, hogy őt legyőzzem, de én nem is akartam ilyet, csak dolgozni akartam. Az volt a szerencsém, hogy Z. Gács György mester, a tanszékvezető azt mondta, hogy amíg ő itt van, addig ne aggódjak, le fogok diplomázni. Szegény 1978-ban, a diplomavédésem után, májusban halt meg. Nagy kísérletező művész, a kinetikus szobrászat úttörője volt Magyarországon. Közben, 1975–76-ban ismertem meg későbbi férjemet, Bachman Gábort, aki ugyanúgy gondolkodott, mint én. Nagy szimbiózis lett a miénk, együtt dolgoztunk, inspiráltuk egymást. Jártunk a Fiala Művészek Klubjába, ahol rendszeresen ott voltak Márta Istvánék, Galkó Balázsék, a képzőművészek közül Kelemen Károly, Birkás Ákos, valamint Földes László Hobó, írók, költők és a többi fiatal művész. Mindig azt mondom, hogy ebből a szempontból jobb volt az a kor, mert ugyan rengeteg lehetőség és csatorna zárva volt előttünk, de aki kereste és kíváncsi volt, az megtalálta azt a kört



Porcelánlapokra szitázott, szkennelt síkfilm felvétel Vida Juditról – a fényképet készítette és a porcelánképet megfestette Bachman Gábor
© Bachman Gábor / HUNGART © 2019

és helyet, ahol mindenkiel találkozhatott. Az FMK-ba járt mindenki, és nagy beszélgetések folytak, amikből sokat tanultam. Amikor az ember új dolgokról hall ilyen fiatalon, akkor mindennek próbál utánaolvasni. Az Iparművészeti Főiskola könyvtárosa, Bodor Ferenc minden könyvet beszerzett, Beke László pedig folyamatosan tartotta a diavetítéseket a kortárs művészetről. Emlékszem a Körszálló kávézójában zajló beszélgetésekre is, ezek mind nagy élmények voltak. Én tőle tanultam a legtöbbet a különböző műfajokról, mint a land art, mail art stb. Christóval például leveleztem. Gondolom, hogy nem személyesen írt, hanem volt egy irodája, de küldték nekem a képeket és a dokumentációkat, mert annyira izgatott ez az egész. Nagyon hiányzik most az a szellemiség, ami akkor összefogott minket.

A képzőművészekkel és építészekkel csináltak közös művészeti akciókat?

Igen, kiállításokat és performanszokat csináltunk, amiket csak illegálisan, pincékben lehetett megvalósítani. Addig tartottak, amíg valaki észre nem vette, hogy zajlik valami. Bachman Gáborral, Nagyvári Lászlóval, Nyári Istvánnal, Nagy Péterrel rendszeresen hoztunk létre ilyen eseményeket. Márta Istvánék szerezték a zenét. Nekem is volt Szentendrére egy performansztervem *Biocirkuláció* néven, ahol egyméteres, hegesztett fóliazsákban halak úsztak, én pedig szétlőttem a zsákot, mert egyébként sportlövő is voltam.

Említetted, hogy keramikusként rendhagyó dolgokat csináltál. Mit jelentett az, hogy rendhagyó a kerámiában?

1975–76-ban elkezdtem hajtogatni a porcelánt, mint egy papírt, amit addig nem nagyon csinált más. Sokat kísérleteztem vele, hogy mitől lesz igazán rugalmas az anyag. Utánajártam, fag-

gattam a szaktanárokat, elmentem a gyárakba, gumiarábikummal kevertem stb. Elkezdtem szitázni, illetve főtózni a porcelánra, és úgy égettem ki. Minden ilyesmi érdekelt, ami hajtogatott, benyomott, eltorzított, hogy történjen valami a statikus tárgyakkal. A főiskolai feladat az volt, hogy a Házgyári Konyhaprogramhoz kellett volna terveznünk készleteket úgy, hogy egy edény több funkciót szolgáljon vagy egy tányér a lehető legkisebb helyen elférjen. Jött Pohárnok Mihály és előadásokat tartott. Én viszont nem értettem, hogy miért kell nekem ugyanabból a tányérból innom és ennem? Technikai szempontból mindent megtanultam a főiskolán, amit kellett: hogy mekkora az anyag zsugorodása égetéskor, hogyan kell csinálni egy fenékszöget, hogy az ne üljön le stb. Mindent megcsináltam, csak éppen utána adtam egy nagy pofont neki. Meg is buktam az első diplomavázlat vizsgán. Érthető



Vida Judit: *Erőszak*, 1982, 1200 °C-on égetett, szitázott fotókkal ellátott, hajtogatott technikával készült porcelánlapok, a piros porcelán dekorfestés 800 °C-on égetett
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2019



Vida Judit: *Üzenet*, 1978, a diplomakiállítás egyetlen megmaradt darabja, miután a többi munkát ellopták a kiállításról, szitázott, hajtogatott, 1200 °C-on égetett porcelán
Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2019

volt, mivel a diplomamunkám nem a porcelángyári tervezői munkáról szólt, hanem pont az ellenkezője volt annak. Szitázott porcelán újságlapokkal csomagolt vázák voltak, hajtogatott mail artos pecsétekkel, üzenetekkel ellátott porcelánzacskók, hajtogatott tányérok, amelyekre ételek fotóit szitáztam. A diplomavédéskor kiállított munkáim minden darabja eltűnt.

A dekonstrukció mint gondolkodás és eljárás erőteljesen megjelent a '80-as évek dizájnjának és belsőépítészetének formavilágában. Hogyan tudott ilyen nagy hatásúvá válni ez a koncepció?

A konstruktivizmus – amit nagyon szeretek, a kedvencem Malevics – is egy elavult polgári szemlélet ellen alakult ki, és ők ezt a szembenállást

a tárgyokban, festészetben, építészetben meg is valósították. Gondolom, hogy Tatlin építménye a fiúkban (a dekonstruktivizmus szempontjából élenjáró építészekben: Bachman, Rajk László, Szalai Tibor) is mély nyomot hagyott. Őszintén szólva Szalai Tibor volt ennek az egésznek az úttörője, ő csinálta a legfantasztikusabb dolgokat. Hatalmas építészeti papírinstalláció-



Vida Judit: *Moholy-Nagy szellemében*, tizenkét személyes készlet, 1250 °C-on égetett félporcelán, porcelánmatrica
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2019



Vida Judit: Aranyozott „Munka-Tett”-kanna, 2019, 1250 °C-on égetett félporcelán

Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2019



Vida Judit: „Munka-Tett”-kanna NA-NE felirattal, 1990, 1250 °C-on égetett félporcelán

Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2019



Vida Judit: „Munka-Tett”-kanna, 1985, 1250 °C-on égetett félporcelán

Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2019

kat készített, legtöbbször a kiállítás helyszínén építette fel az installációit. A ’80-as években itthon még csak nagyon kevés építész, dizájnér és belsőépítész munkáiban láthattuk ezt a gondolkodást. Olvastunk kortárs szakirodalmat, Derridát is például, a dekonstrukció fogalmának megalkotóját, kapcsolatban voltunk az osztrák Himmelb(l)au csoporttal, tehát abszolút képen voltunk azzal, ami ezen a téren nemzetközi szinten zajlott. Esterházy Péter ’85-ben írt *A semmi konstrukciója* címen gondolatokat, melyek a pécsi Kisgalériában megrendezett, Gáborral közös kiállításunk, a *Munka-Tett* kis katalógusában jelentek meg.² Ebben az évben Bachman és Rajk az óbudai gázgyárban egy vagonon felépítettek egy installációt *A semmi konstrukciója* címen egy filmforgatáshoz, ahol Esterházy Péter gondolatait Vallai Péter mondta el, a zenét Soós Gyuri készítette és Bódy Gábor volt a rendező. A forgatás október 23-án megtörtént, de Bódy aznap tragikus halála miatt a film további munkái megszakadtak.

A konstruktivista kerámiákat is tanulmányoztad?

Igen, valahogy vonzott az az egész bátor és rendhagyó szellem. Én mindig az

igazságot kerestem, mindennel szembe mentem, ami nem úgy történt, ahogy én azt igazságosnak gondoltam, és ez a munkáimban is megjelent. Nem azt akartam csinálni, amit tőlem (vagy mindannyiunktól) elvártak. Miközben a főiskolai időszakban az FMK-ba jártam, az iskolában tömegtermelésre kellett tervezni. Zavart, hogy ülök egy művészeti főiskolán, ahova bejön a tanár, aki szintén művész, és veri a fejemet kalapáccsal, hogy azt csináljam, amit ő mond, és majd csak a saját szakállamra dolgozhatok úgy, ahogy akarok. A gipsz tanárunk volt az igazi főnök, többet takarítottunk, mint dolgoztunk. Közben a Filmmúzeumban nagyon jó filmeket vetítettek, az Egyetemi Színpadon fantasztikus előadások voltak, és mi mindenhol jártunk. Azokat a könyveket, amiket nem adtak ki, megszereztük később szamizdatban, odakint zajlott az élet, ezzel párhuzamosan pedig bent ültünk az iskolában, ahol csészefület kellett ragasztani. Az igazi szakmát ráadásul nem is ott, hanem a porcelángyárakban, az igazi mesterektől tanultuk meg. Ők nagyon szívesen adták át a tudásukat és segítettek. Voltam Hollóházán, Herenden a Zsolnayban és Kaposváron egy kis kézműves szövetkezetben is; tulajdonképpen az összes porcelángyárban dolgoztam.

Bachman Gábor építész volt, te porcelánnal dolgoztál. Pontosan hol találkoztatok?

Esztergomban voltunk művésztelepen, ők pedig látogatóba jöttek Nyári Istvánnal, Nagy Péterrel. Ott ismerkedtünk meg, de a kapcsolatunk csak később kezdődött. Amit hiányoltam a főiskolán a tanároktól, azt megkaptam Gábor mellett. Önmagam lehettem, és ő is fantasztikus dolgokat csinált a Filmgyárban. A ’80-as évek elején a Szinetár Miklós rendezte *A kékszakállú herceg vára* című opera díszleteit tervezte, fantasztikus volt. Egy másik alkalommal Sándor Pál behívott engem, mert a *Ripacsokban* (1981) egy WC-t kellett volna Gábornak felépítenie, és ehelyett egy tükrörszobát csinált, Sándor Pál pedig velem kiabált, hogy „*de én csak egy WC-t akartam!*” Gábor akkor beburkolt egy Volkswagent is tükrökkel.

Te is dolgoztál a filmekben?

Bódy Gábor filmjében, a *Psychében* a négy fiú: Nagyvári László, Nagy Péter, Nyári István és Bachman tervezték a látványt. Sokat segítettam Gábornak a látványtervek elkészítésében. Amikor pedig Gábor a győri előadásra tervezte a legendás *Hamlet*-díszletet, Bódy

Gábor (a darab rendezője) végig nálunk lakott, van is tőle egy festményem, amit akkor nekem festett *Bachman – a pók stratégiája* címmel. A nyilvános főpróba-előadásban én voltam a sminkes, mivel a színház dolgozói bojkottálták az előadást. Cserhalmi György játszotta a főszerepet és Soós György csinálta azt a könyvet, amiből fel kellett olvasnia a legendás „lenni vagy nem lenni” szöveget. A főpróbáig egy egyszerű könyv volt a kellék, de a nyilvános főpróbán elállt a szava, mert Gyuri Jimi Hendrix-rajongó volt és olyan könyvet csinált, aminek minden oldala vele volt tele. A büfés nének panaszkodtak, hogy nem fogy semmi, a nézők ki sem mentek a nézőtérrel a szünetben, mert annyira az előadás hatása alá kerültek.

A te neved feltűnik azokban a munkákban, amikben közreműködöttél?

Nem tudom, de a PLUSZ Stúdió neve biztosan, amit Dunakeszin együtt alapítottunk hárman: Bachman Gábor, Rajk László és Vida Judit. Laci nem használhatta a saját nevét, így sokáig az enyém alatt dolgozott. A *Kutya éji*

dalában (1983) már PLUSZ Stúdióként dolgoztunk, de én nem is figyeltem arra, hogy a nevem hogyan jelenik meg. Jólesett, amikor Rajk Laci leírta a könyvében, hogy Vida Judit néven dolgozott. Egy tévéműsorban is elhangzott, hogy női néven is – a barátja felesége néven – tudott dolgozni abban az időben.

Mi a története a Yoko Ono számára fejlesztett étkészletednek?

Havadtőy Sámuel hozta el Yoko Onót a NA-NE Galériába. Ők is egy közös galériát vezettek Budapesten, a Galéria 56-ot, 1990-ben. Yoko megtudta, hogy megnyílt a galériánk, és bejelentkezett, hogy találkozna néhány művésszel. Ott volt Bachman Gábor, Király Tamás és én. Meglátta a munkáimat, odajött hozzám és megcsókolta a kezem, hogy milyen gyönyörű porcelánokat készítek. Rendelt a *Mozdulat* elnevezésű kávékészletemből magának és utána még kétszer-háromszor az ismerőseinek. A Galéria 56-ban rendeztek egy Moholy-Nagy- emlékkiállítást, kérte, hogy folytassam ebben a szellemben a készlet fejlesztését és csináljak tányé-

rokat is. Megrendelt tíz darab tizenkét személyes, hetvendarabos étkészletet, amiket gyűjtők vásároltak meg tőle Amerikában. Ezt a munkát 1993-ban kezdtem és 2000-ig dolgoztam rajta. Két éven keresztül csak a formaparkját, az öntőformákat csináltam. A fejlesztésért havi fizetést kaptam, a kész tárgyakat pedig megvette, úgyhogy ebből éltünk Judit lányommal a Gábortól való válásom után. Sokat köszönhetek Yokónak és Havadtőy Sámuelnek.

A NA-NE Galériát említetted. Hogyan emlékszel a kezdeteire?

Golovics Lajos kezdte el ezt a galériát, Bachman Gábor és Rajk László szervezte az alkotókat, az első kör Gáborból, „Doktor” Czabert Jánosból, Soós Györgyből, Király Tamásból, Kovács Attilából, Rajk Lászlóból, Szalay Tiborból és belőlem állt. Ez bővült Fehér Lászlóval, Gerhes Gáborral, Tóth Gyurival, Kicsiny Balázssal és Andy Warhol fotósával, Nat Finkelsteinnel. Nagyon emlékeztető időszak volt az életemben. Gábor tervezte meg a belső tereket, nagyon hatásos volt, szinte minden fém.



Csoportkép a NA-NE Galéria alkotóival és vendégeivel, archív fotó



Vida Judit: Porcelánplasztika a *Déjà vu* sorozatból, 1993, félporcelán, porcelánfestés, réz, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2019

Konrád György nyitotta meg a galériát, nagyon nagy érdeklődés övezte, tömeg volt a megnyitón. Nagy reménység volt, hogy végre bemutathatjuk azokat a munkáinkat, amelyektől a „hivatalos” kulturális intézmények elzárkóztak. Sajnos csak három évig tudtunk működni, mivel ez még közvetlenül a rendszerváltás körüli, nagy átalakulás időszakában történt, és nem tudtuk fenntartani a helyet. A ’90-es évek elején nem sok magángaléria működött, pláne ilyen rendhagyó munkákkal, és nem volt mögöttünk olyan, aki ezt galeristaként gazdaságilag is kézben tartotta volna.

A NA-NE-s porcelánok hogyan készültek?

Kimondottan NA-NE-porcelán nem készült, egy hamutartót csináltam ki-fejezetten oda, mivel szükség volt rá. A kalapácsos kannát 1985-ben készítettem a Pinczehelyi Sándor által vezetett Pécsi Kisgaléria már emlegetett, *Munka-Tett* című, Gáborral közös kiállításunkra. Majd erre került rá a NA-NE-matrica. Ebben az időben kezdtem el a porcelánplasztikáimat fémmel ötvözni, ez lett a *Déjà vu!* sorozatom. NA-NE-kiállításunk volt az Esztergomi Vármúzeumban³, ahol Göncz Árpád megnyitóbeszédében (1990. szeptember 21-én – a szerk.) hajóknak nevezte el a plasztikáimat a porcelánhoz rézcsavarokkal rögzített, kifeszülő, dagadó vitorlához hasonlító rézlemez miatt.

Rendelkeztél kis kerámiatárgyakkal Baksa-Soós Jánostól. Volt közöttetek munkakapcsolat?

Vető János a Váci úton lakott, nekem meg az azzal párhuzamos Kassák Lajos utcában volt a műhelyem, és amikor a ’90-es években Baksa-Soós Jancsi haza kezdett járni, Vetőhöz menet mindig bejött hozzám dolgozni. Ha nem voltam ott éppen, akkor verses üzenetet hagytott kis papírokon. A kerámiákat már odaadtam egy Kex-rajongó ismerősömnek, de a szövegek megvannak. Egyik alkalommal, egy téli napon megjelent és két tenyerét összezárva lépett be a műhelybe. Rímbe szedett szavakkal üdvözölt, a két tenyerét szétnyitotta és egy nagy pillangó repült a levegőbe. Még



Részletek a *Déjà vu* sorozatból, 1993
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2019

most is meghatódom, olyan hihetetlenül szép volt. Gyerekkorunkban egy utcában laktunk és tizenéves korunkban ismertük meg egymást. Egyik barátunk szüleinek volt egy garázsa, ahol csináltunk egy klubot, amit úgy hívtunk, hogy Lop Klub, mert a berendezését különböző helyekről loptuk össze. Jancsi néha gitározott nekünk. Jártunk Wastaps-koncertre, majd a később megalkult Kex koncertjein mindig ott voltunk, télen-nyáron.

A Kex közönsége ugyanolyan szűk körű társaság volt, mint az FMK?

A dobos, Kisfaludy András képzőművész volt, és a közönség nagy része is képzőművészekből állt. Jancsi nagyon meghatározó személyisége volt annak az időszaknak. Nagyon szomorú voltam, amikor egyszer a ’90-es években a Kinizsi Moziban volt egy fellépése és a régi együtteséből senki nem jelent meg. Egyedül gitározott a színpadon. Kisfaludy András készített róla, illetve a Kex együttes történetéről egy filmet (*Elszállt*

egy hajó a szélben, 1998 – a szerk.) és le a kalappal előtte, de szerintem éppen Jancsi szellemiségét hagyta ki belőle. Esztergomban van egy hegedűs fiú, aki kérdezte tőlem, hogy szerintem a *Zöld-sárga* népdal-e? Mondtam neki, hogy egy népdalban nincsenek ilyen szövegek, hogy „*tollasgyík szájába került a lányka, nincs még egy órája*”, és ezt Jancsi írta. Persze ez is furcsán hangzik már. A mai kor fiataljai elképzelni sem tudják, hogy ezek a szövegek mit jelentettek abban az időben. Hobónak köszönhető – aki nagy Kex-rajongó volt –, hogy a mai fiatalok egy része ismeri ezeket a dalokat.

Mivel foglalkozol mostanában?

Esztergomban, a Kaleidoszkóp Házban mentálisan sérült emberekkel dolgozom már hetedik éve. Ezek az emberek a pszichiátriai betegek otthonában lának Esztergom kertvárosában. Két alapítvány segítségével tudunk működni. Valaki még a nevét sem tudta leírni az elején, ma már országos rajzpályáza-

tokon vesznek részt, nagyon nagy sikerekkel. Büszke vagyok rájuk. Tanítok gyerekeket, felkészítem őket művészeti egyetemek felvételi vizsgáira, illetve kerámiakészítést is tanítok. Az elmúlt években több önálló kiállításom is volt Esztergomban a Vármúzeum Rondella Galériában,⁴ Budapesten a FUGA-ban,⁵ mind a kettőt Rajk Laci barátom nyitotta meg. Szomorú, hogy már ő sincs köztünk. 2017-ben Brassai Gabriella festővel az esztergomi Duna Múzeumban, *Egy nő* címen volt kiállításunk, amit folytatnánk. Csenkey Éva művészettörténész a ’90-es években azt írta rólam, hogy megelőztem a koromat. Talán igaz, mert az 1986-ban készített *Mozdulat* kávékészletet és kalapácsos kannát is a mai napig készítem. Természetesen folyamatos megrendeléseim vannak. Húsz éve élek itt a Dunakanyarban, nagyon élvezem a körülöttem lévő táj szépségét, nyugalmat a hegyen, az erdőben, és szeretem a természet „csendjét”. Napi nyolc kilométert gyalogolok a két kutyámmal, ők tartanak folyamatos mozgásban.

Vida Judit (1951): keramikus, porcelántervező-művész. A Magyar Iparművészeti Főiskola szilikát szakán diplomázott 1978-ban. A nyolcvanas évek óta a kerámia, porcelán hagyományos formáit felülírva, a funkció és a forma, illetve különböző anyagminőségek (porcelán és fém) összeütköztetésével hozza létre a konstruktivizmusból kiinduló, dinamikus alkotásait a dekonstrukció, az antidizájn jegyében. A kilencvenes évek óta foglalkozik porcelánplasztikával is. A NA-NE Galéria alapítója (1990) és a használati tárgyak megújítását célul kitűző keramikusokat egyesítő, Pécsen létrehozott DeFORMA csoport tagja (1993). 2002-ben Gábor István-díjjal, 2008-ban Ferenczy Noémi-díjjal ismerték el.

| 1 Vida Judit keramikusművész kiállítása, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1997 | 2 Bachman Gábor és Vida Judit kiállítása, Pécsi Kisgaléria, 1985 | 3 NA-NE Galéria Esztergomban a Vármúzeumban, 1990 | 4 *Lüktető csend*, 2013 | 5 *Lüktető csend*, 2014

Szabó Eszter Ágnes

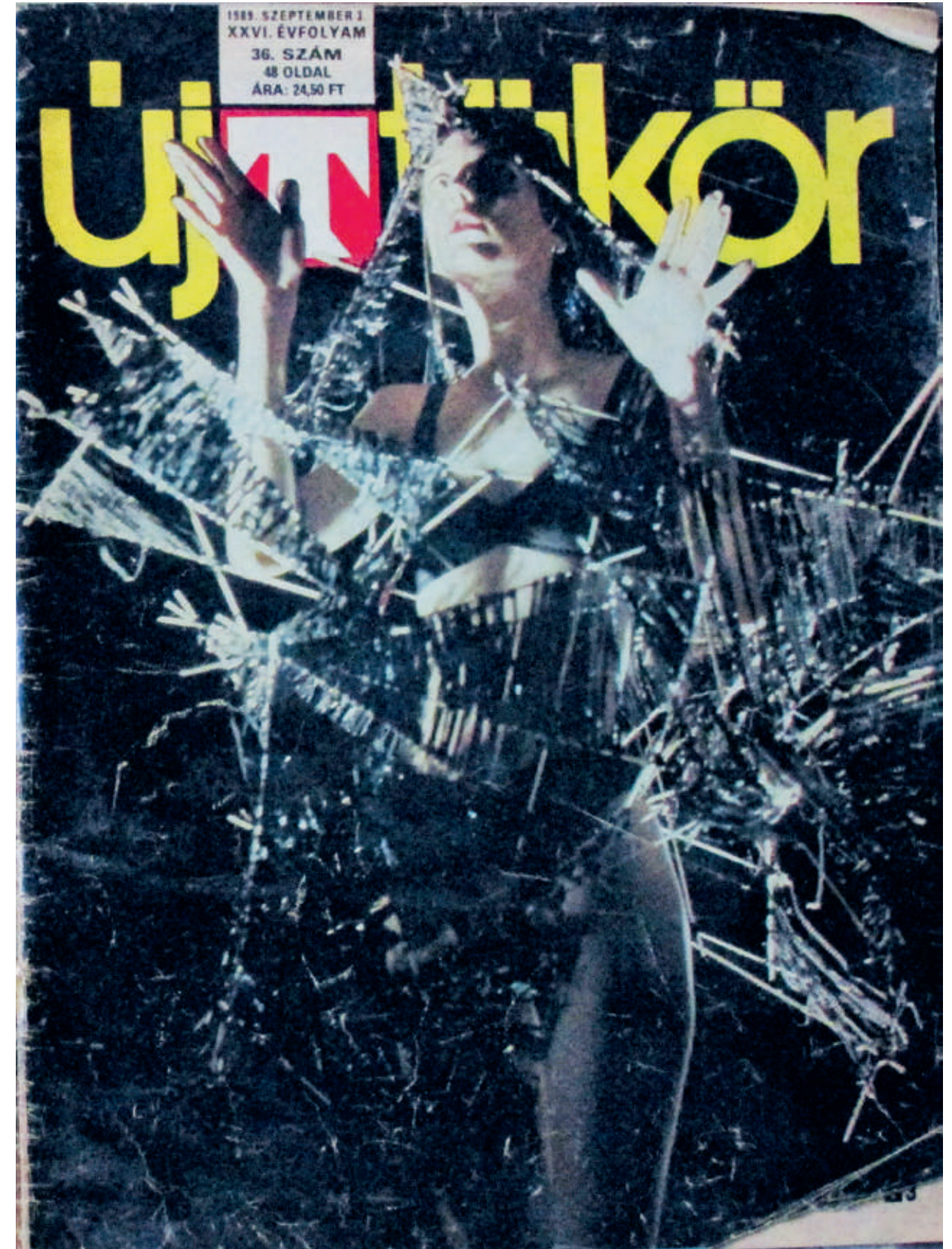
FUTÓSZALAG VS. KIFUTÓ

Az Új Tükör magazin 1989/36-os számának cím- és hátlapja

Ahhoz, hogy Király Tamás ruhatervezői munkásságát megértsük és helyére kerüljön a rendszerváltás előtti utolsó évek művészeti-társadalmi struktúrájában, nemcsak ruháinak művészeti és politikai kontextusát kell megvizsgálnunk, hanem röviden áttekinthetjük a korabeli ruhaipar társadalmi szerepét is, amelyre Király Tamás munkája akarva-akaratlanul is reflektál – úgy, hogy teljes egészében negligálja. Nagyon nehéz ma elképzelnünk, hogy mennyi mindent jelentettek Király Tamás ruhái, illetve az önkifejező öltözködésnek az a kultusza, amit ő is képviselt az 1980-as években, amikor a gyárak tömeggyártott, ruhaipari termékei szinte egyenruhává alakították az utcaképet is. A gyári divattervezők hiába követték a nemzetközi trendeket, hiába szervezték a gyári divatbemutatókat, ha a boltok és áruházak nem rendelték meg a merészebbnek gondolt színű és formájú modelleket, ezért az aktuális nemzetközi divat az állami üzletekben csak nyomokban jelenhetett meg. A ruhaipari tömeggyártásnak egyébként történelmi

gyökerei vannak: a második világháború után egyre többen költöztek vidékről a városokba, kis méretű lakásokba, majd a házgyári program beindulával az új panel lakótelepekre. A nagyipari termelés, különös tekintettel a ruhaiparra, azt a célt is szolgálta, hogy a hozott társadalmi és kulturális különbségeket gyorsan homogenizálja. A rendszerszintű életmódváltás következtében a ruhagyárak szintén alakítói a városkép vizuális változásának. A háztartások új szükségleteire reflektált a Pohárnok Mihály nevéhez fűződő, 1972–75 között lezajlott Házgyári Konyhaprogram is, ami mind a mai napig Magyarország legnagyobb rendszerelvű dizájnprojektje volt. Az akkor tervezett konyhai eszközök a korszak ikonikus darabjai lettek, mint például Horváth László *Saturnus* készlete vagy Kovács Júlia citromfacsarója és almareszelője. A modernizációnak a '80-as években még közel sem volt vége, így ebbe a homogenizálódó, masszív könnyűipari közegbe nyitott rést Király Tamás, aki mindennek az ellenkezőjét állította és tette.

Azt is mondhatjuk, hogy a rendszerváltás előtti ruhaipar jó minőségű alapanyagokból gyártott jó minőségű ruhákat, amiket aztán évekig hordtak tulajdonosaik, ami ma kifejezetten fenntarthatónak lenne tekinthető. Ezzel szemben Király Tamás ruhákról alkotott képe sokkal inkább köthető egy olyan efemer attitűdhez, amely a színházhoz, filmhez vezet, ahol a jelmezek készítésénél nem a tartós hordhatóság a cél, hanem a látvány. Király Tamás nem ezt a szakmát tanulta, hanem a kirakatrendezést. Bachman Gábor révén, barátságuknak köszönhetően került közel a filmhez, és ezen keresztül a ruhákhoz is, hogy aztán élete végéig a jelmezek és show-k csodálatos világában éljen. Önálló jelmeztervezőként Sándor Pál *Szomorú vasárnap* című, 1981-ben készült filmjében láthatuk először, majd ezután következett a *Kutya éji dala* (Bódy Gábor), a *Hülyeség nem akadály* (Xantus János), *Az ember evő szerelme* (Cantu Mari – Pázmándy Kati), később Szabó Ildikó *Csajok* című filmje, számos kisebb produkció és színházi előadás.





„2011-ben az Iparművészeti Múzeum kurátoraként sokat beszélgettem Király Tamással arról, hogy hogyan képzeli egyben tartott életművének bemutatását. Ekkor kaptam tőle ezt az *Új Tükör* magazint, és ő hívta fel a figyelmemet arra, ahogy a korabeli képszerkesztő a címlap és hátlap képeit összepárosította.” – Szabó Eszter Ágnes

Divatsétáin ütköztette saját koncepcióját az utca közegével. Mintha filmekből kilépő, hol konstruktív, hol dekonstruktív látványelemeket viselnének a modellek, teljes kontrasztban az utcán futó ruhaipari termékekkel. Király Tamás egy filmes látványtervező-csoport tagjaként dolgozott és talán sosem lépett ki a filmből, nem esett ki a szerepből, hanem kiterjesztette a valóságra a látvány megtervezhetőségének attitűdjét. Az utca járókelőit is beemelte a történetbe azáltal, hogy a két valóságot közvetlenül egymás mellé helyezte. Ezt a képet látjuk ma is, amikor kezünkbe kerül a harminc évvel ezelőtti, 1989-es *Új Tükör* magazin 36. – a Nagy Imre-temetés utáni, de még a berlini fal leomlása előtti –, szeptemberi száma,

amelyben a Francia Kulturális Intézetben, a nagy francia forradalom emlékére rendezett ünnepségen tartott Király Tamás-féle performanszról írt cikket Acsay Judit. Rövid visszaemlékezésében kiemeli a ruhák jellegzetes jelmezszerűségét és megjegyzi: „Mint ismeretes, Király Tamás öltözékei nem hagyományos anyagokból és nem hagyományos célokra készülnek: külön ügyesség szükségeltetik a manökenek részéről a testük és a ruhák állagának megőrzéséhez. Van, amelyik egyszerűen csak szakad, vagy amelyik kizárólag oldalra emelt karokkal viselhető, míg mások szemmel láthatóan szűrnak vagy böknek, ha nem néz oda senki, tán rúgnak és harapnak is. De legalább ezer szempár állandóan odanéz, így Király

ruhái itt nem tudnak teljes egészében kibontakozni. Át kellene helyezni őket, gondolom videoklipekbe meg színházi játékterekbe, filmstúdiókba, reklámfotósok műterméibe, és mindenféle olyan terepre, ahol a JELMEZ még nem pusztán illusztráció, hanem egyenrangú eleme egy-egy vizuális produkciónak.” A tudósító egy divatbemutatóra ment, és bár ismeri Király Tamás munkáját, mégis a funkcionalitáson tépelődik, és megérzi a látványtervezés teatralitását a ruhák ideiglenességében. Az *Új Tükör* magazin képszerkesztőjének kordokumentumokra érzékeny munkájának köszönhetően a címlapon Király Tamás egyik kreációja, a hátlapon pedig cím és szöveg nélkül a valóság.



Elményt! Minden tekintetben.

A népzene ünnepe – a táncháztól a világzenéig

2020. január 18.

Nagy kínai újévi hangverseny

2020. február 3.

mupa.hu

Stratégiai partnerünk:   Stratégiai médiapartnerünk:  A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma

Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztárában, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

A Kádár-korszak viselettörténete napjainkban nagy figyelemnek örvend. A közelmúltban a Magyar Nemzeti Múzeumban nyílt kiállítás Rotschild Klára tervezői munkásságát bemutató. Az ellenpontot, az ellenkultúrát Király Tamás és az életművéből rendezett tárlat képviselte a Ludwig Múzeumban. A minden tekintetben formabontó alkotó pályáját nemcsak a divat, hanem a színházművészet felől közelítve is érdemes megvizsgálni.

Egri Petra

DIVAT, SZÍNHÁZ, FELVONULÁS Király Tamás '80-as évekbeli ruhaperformanszai



Performatív divatséta 1989-ben, jobb oldalon Király Tamás, háttérben pedig az Országház
Fotó: © Almási Csaba



Király Tamás egyik performatív divatsétája Budapesten, 2005
Fotó: © Almási Csaba

A performanszt mint sajátos kifejezési formát nemcsak a képzőművészek, hanem a divattervezők is előszeretettel alkalmazzák. Nemzetközi kontextusban leginkább Alexander McQueen, míg itthon Király Tamás nyolcvanas évekbeli akciói képviselik a műfajt. Nincs könnyű dolgunk, ha definiálni próbáljuk a divatperformanszt, főként mert hibrid fogalomról van szó, ami egyrészt átmenetet képez a színház és a divatipar között, másrészt az idők során számos transzformáción ment keresztül. Sőt a tervezői intenciót tekintve is más-más lehet: marketing, közösségi vagy akár politikai célú. A divatperformanszok elemzésekor adódik a színháztudományi közelítés – a színháztudomány és a divat teoretikusai nagyon hasonló fogalmi apparátussal dolgoznak. Vizsgálják a test szerepét az előadásban, valamint az idő és a megismételhetőség problémáit.¹ Az eredetileg underground kezdeményezést ma már olyan világhírű divatházak is alkalmazzák, mint a Chanel,

a Dior vagy a Dolce & Gabbana. Caroline Evans² a divatbemutatók történeti áttekintését célzó tanulmányában³ ezt az átalakulást a látványközpontú kapitalizmussal hozza összefüggésbe. Király Tamás esetében a divatperformanszok a nyolcvanas években, éppen a Kádár-rendszer fogyasztói szocializmusának csúcspontján tűntek fel, azonban azzal a jelentős különbséggel, hogy az általa bemutatott ruhákhoz, a merész kollekciókhoz nem igazán társult értékesítési szándék. Ő kezdetben performatív divatsétákkal kísérletezett, amelyek mai kifejezéssel élve flashmobként tűntek fel az utcán, a gyanútlan sétálók legnagyobb megrökönyödésére. A korszak kutatóinak véleménye szerint Király Tamás és a divatséták elsődleges célja az volt, hogy színt vigyenek a budapesti utcák szürke hétköznapjaiba, de a tervezőt közelebbről ismerők inkább tiltakozást, a „kádári divattal” szembe helyezkedő akciókat emlegetnek. Király ezeket a performatív divatsétákat barátaival közreműködésével többnyire a Váci

utcában, Budapest akkori divatfőutcaján tette, de egyéb közterek „megszállására” is akadt példa. 1988-ban Király modelljei a Szabadság-szobor talapzatánál, 1989-ben pedig a Batthyány téren tűntek fel a tervező kreációiban – hátterüket az Országház adta. A fellelhető fotódokumentációk és az interjúk arra engednek következtetni, hogy Király a kültéri divatsétákkal az adott helyszínhez társuló jelentést akarta újraírni, átfogalmazni, minthogy amit ő képviselt, az radikálisan más volt, mint a Kádár-rendszer intézményesített ízlésvilága. A bemutatott ruhák a legváltozatosabb kellékekből, olykor mások által szemétnak titulált, talált anyagokból (kátránypapír, törött tükör, csirkeláb!) jöttek létre. Muskovics Gyula és Soós Andrea közös könyvében a kádári hiánygazdasággal magyarázza ezeket a megrökönytető párosításokat, illetve a Dick Hebidge-féle brikolázs⁴ kontextusában szubkulturális jelölési folyamatot feltételez Király munkáiban.⁵ A szerzőpáros úgy értelmezi ezeket a divatper-

formanszokat, mint amelyek egyfajta forradalmi esztétikát⁶ testesítettek meg, s egyetértenek azzal, hogy ezek a performanszok könnyen válhattak a rendszer kritikájának eszközévé, hiszen a műfaji szempontból határhelyzetben lévő divatperformansz már eleve kikaput jelentett a politika által ellenőrzött mindennapokban.⁷ Király tünékeny kreációit egyértelműen a hiánygazdasággal magyarázni talán túlzás, hiszen a tervező a rendszerváltás után is folytatta a „lehetetlen” anyagok használatát és továbbra is hajmeresztő technikákkal kísérletezett. A 2013-as Elle divatshow-n bemutatott ruháit néhány körömmelő segítségével, kézzel készítette el, annak ellenére, hogy a technológia ebben az időszakban lehetőséget adott volna könnyebb kivitelezésre. Az aprólékosan kidolgozott darabok csipkére emlékeztettek, anyaguk viszont egyszerű piros plasztikus karton. A részek összekapcsolását fémkapcsokkal oldotta meg.

Király Tamás ruhaperformanszai mellett a Kádár-korszakban más példát is találunk olyan divatmegmozdulásra, amely a neoavantgárd párbeszédbe ágyazódva a rendszer kritizálását tűzte ki célként, például Hajas Tibor 1976-os *Öndivatbemutató*⁸ című divat-dokumentumfilmje. A színháztudomány számára Király sajátos divatperformanszai határhelyzetük miatt érdekesebbek. Előadásszerűek⁹, ugyanakkor a publikum nem tudott elvonatkoztatni attól a tényről, hogy bár szokatlan módon, mégis ruhákat mutatnak be, így közelebb állnak a divat, mint a színház világához. Peter Brook *Az üres tér* című könyvében igencsak tág színházmeghatározást vázol számunkra,¹⁰ amelyet továbbgondolva nemcsak a divatperformansz, hanem sok más emberi cselekvés is színházként definiálható. A Király-féle bemutatók a test színrevitelének egyik platformjaként működve alkalmasnak bizonyultak arra, hogy szemléltessék a divatesemények és a színházi előadások közötti határok elmosódását, esetleg le is bontsák azokat. Ehhez

kapcsolódik Erving Goffman szociológiai perspektívából közelítő színházi keretelmélete,¹¹ ami tovább tágítja a színházi előadás fogalmát, s úgy magyarázza azt, mint amely a nézőt színpadi előadóvá változtatja azáltal, hogy az előadót nézi. Más álláspontot képvisel Imre Zoltán, amikor azt állítja, hogy a színházként keretezhető események száma csak elméletileg végtelen, a gyakorlatban már konvenciók korlátozzák lehetőségét, tehát csak az tekinthető színháznak, amelynél a színházként való keretezés és ennek felismerése egybeesik.¹² Ginger Gregg Duggan divatkutató egy, a *Fashion Theory* folyóiratban megjelent tanulmányában emellett foglalt állást, hogy a divatperformanszok versengeni próbálnak a színházzal, a modellek pedig minidramákat testesítenek meg a kifutón.¹³ Király divatperformanszait a felhígult Kádár-rendszer ellentmondásokkal terhelt politikai kontextusában vizsgálva, ezek esetében inkább arról lehetett szó, hogy a nyolcvanas évekbeli néző már eleve zavarba jött a határhelyzetben lévő divatperformanszt szemlélve, amelyet nem tudott egyértelműen színházként azonosítani, ám hagyományos divatbemutatóként sem kezelhetett.

Király Tamás divatsétái nem csupán a fennálló rendszerrel szembeni tiltakozás eszközei voltak. A performanszok, illetve maguk a ruhák és a kiegészítők is erősen kötődnek a posztmodernhez, és leginkább a posztdivat (postfashion) kontextusába ágyazhatók. Ha az amerikai posztmodern „dreck” fogalma felől közelítünk Király efemer ruháihoz, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy Király kreációinak a feltételezett-nél jóval kevesebb köze van a rendszer kritikájához és a zenei szubkultúrákhoz. A posztmodern ugyanis szakít azal, ami a modernben a barkácsolás volt. Baudrillard nyomán Efrat Tseëlon divatkutató is azt hangsúlyozza, hogy a posztmodern korszakban a divatot a jelentések feloldódása jellemzi.¹⁴ Ha ebből a pozícióból vesszük szemügyre Király performatív divatsétáit, divat-

performanszait és különös divattárgyait, akkor azok leginkább egy posztmodern tervező sajátos elképzeléseit mutatják arról, szerinte mi is a divat. Kétségtelen, hogy ekkoriban Király a fennálló rendszer szimbólumaival is játszik, például a vörös csillaggal. De kérdéses, hogy ez a játék valóban egyjelentésűen, csak a rendszer kritikáját célozta-e. Ellenpéldának hozható az 1988-as Nyugat-Berlinben megrendezett *Dressater* avantgárd divatbemutatóra¹⁵ tervezett kollekció és annak geometrikus formavilága. A bemutatott darabokban kevésbé van jelen a rendszer explicit kritikája, azok inkább a posztdivat fogalmának¹⁶ figyelembevételével értelmezhetőek.

Tudjuk, hogy Király Tamás a bemutatott kollekciókat, divattárgyakat és kiegészítőket nem szánta eladásra (ez alól kivételt képeztek a New Art Studióban barátaival, Koppány Gizellával és Kovács Nórával közösen készített darabok). Felmerül a kérdés, hogy akkor viszont miből tartotta fenn magát?

A kirakatrendezőként is tevékeny Király Tamás a nyolcvanas évek kezdetétől filmekhez és színházi előadásokhoz tervezett kosztümöket. Több olyan, mára már legendás film született, amely a magyar underground (képzőművészek, filmesek, zenészek) összefogásáról tanúskodik. Az egyik legismertebb az 1983-ban bemutatott, Bódy Gábor által rendezett *Kutya éji dala*, melynek jelmeztervezője Király Tamás, látványtervezője pedig Bachman Gábor volt. A sokak által ismert film meglehetősen bőbeszédű a nyolcvanas évek underground szubkultúráját illetően. Éppen azt az időszakot prezentálja, amikor Király Tamás sikerei is kibontakoztak. Ez újabb érv lehetne amellett, hogy ő maga is a szubkultúra aktív tagja volt, ezt az általánosítást azonban cáfolta egy 2006-ban készített interjújában.¹⁷ Király Tamás az említett visszaemlékezésben – amelyet természetesen lehet kritikával kezelni, hiszen számtalanszor láttunk már olyat, hogy egy művész megtagadja egyik korszakát –



Király Tamás ruháját viselő modell, 2000

Fotó: © Almási Csaba



Boy's Dreams, divatbemutató, 1986, Petőfi Csarnok, Budapest

Fotó: © Tóth György / HUNGART © 2019

egyértelműen elhatárolta saját nyolcvanas évekbeli működését az underground szubkultúrától, s attól is, hogy alkotásai csupán a fennálló rendszerrel szemben lehetnének értelmezhetőek. Ezt támasztja alá az 1987. augusztus 14-i *Élet és Irodalom*-ban megjelent cikk is, amiben Kozma György úgy tudósított Király *Animal's Dream* című ruhaperformanszáról, mint amely „*meg sem próbált gondolatokat közvetíteni*”,¹⁸ hanem inkább vizuális örömben kívánta részesíteni a közönséget. A Király Tamás halálát követő évben,

2014-ben kiadott, a tervezőnek emléket állító kötet¹⁹ interjút elemezve feltűnik, hogy a divatperformanszok résztvevői és a publikum visszaemlékezései szerint a bemutatók a színházi előadás és a divatperformansz határainak lebontását, dekonstruálását célozták meg. Többen is arról számolnak be, hogy Király divatelőadásainak látványvilága és eszközei nem álltak messze a színházi előadásoktól, amelyek a '80-as években ugyanúgy cenzúrázva voltak, mint bármilyen más művészeti ág. A tervező által megálmodott divatperformanszok

kat tekinthetjük akár összművészeti eseményeknek is. A Boy's Dreams fekete-fehér plakátja szerint a divatbemutatót az Ági és a fiúk, a Balkán Tourist, a Gagarin zenekarok és Másik János társaságában hirdették meg. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a tervezőnek később több közeledése is volt az intézményesült színházhoz, jó példa erre együttműködése a Baltazár Színházzal – amely Magyarországon az egyedüli, értelmi sérült színészekből álló hivatásos színtársulat –, kiváltva egy 2011-es produkció, amely

már úgynevezett „divatszínházi” előadásként lett meghirdetve, *Baltazáréji Álom* címmel. A Kádár-kori néző általában a látványosság köré épült történetekben vélt felfedezni hasonlóságokat a divatelőadások és a színházi előadások között, amely nem meglepő a neoavantgárd műalkotások stílárís/műfaji behatárolhatatlanságának következtében. Az sem véletlen, hogy a *Nők Lapja* vagy a *Pesti Divat* olvasója nem avantgárd divatbemutatóként, inkább színházi előadás-ként értelmezte a látottakat. A kádári ideológia – így a központilag szabályozott és ellenőrzött divatlapok is – az akkor érvényben lévő, hivatalos szocialista divatot eleve úgy értelmezte, mint aminek meg kell testesítenie a

„szocialista jóízlést”.²⁰ Ez a jó ízlés pedig számos esetben tökéletesen szembe ment az olyan nagy párizsi couture házak provokatív kollekcióival, mint a Paco Rabanne vagy az Yves Saint Laurent.²¹ A divatújságírás legfőbb adata ekkor a normaállítás volt. Ahogy azt Simonovics Ildikó is megjegyzi, a kádári ízlés számára „szalonképtelennek”, nevetségesnek minősített összeállításokat a *Nők Lapja Heted 7 országból* című rovata szinte lapszámonként tárgyalta. Király bemutatott ruhái ebben a rovatban sohasem szerepeltek. Divat és diktatúrák ellentmondásos, ám mégis szoros kölcsönhatásokon alapuló viszonyait vizsgálva Zanin Éva divatkutató olyan következtetésre jutott, mely szerint a divat képes arra, hogy

saját ideológiát hozzon létre, ezért diktatórikus alapon, hosszú távon nem igazán szabályozható.²² Király kollekciójának nemzetközi bemutatását sem akadályozta meg a politika, ugyanakkor tudható, hogy a tervező a Művészeti Alap-tagságot, amely jelentős anyagi támogatásokkal járt, sohasem szerezte meg. Király '80-as évekbeli divatperformanszainak értelmezésekor tehát mindenképpen szem előtt kell tartani a fennálló hatalom „kettős viszonyulását”: nem tiltotta be, de soha nem is támogatta ezeket a produkciókat. Hogy is támogatta volna, hiszen minden elemükben – kreativitás, extremitás, humor, spiritualitás, szabad szexualitás – az ellenkultúrát képviselték.

Király Tamás (1952–2013) ruha- és látványtervező. Az 1980-as években azokkal az underground divatsétákkal hívta fel magára a figyelmet, amik ötvözik a színházi előadások, a divatbemutatók és a performanszok műfaji sajátosságait. A nagy érdeklődést kiváltó divateseményeket budapesti közterületeken, főként a Váci utcában rendezte meg, de a Petőfi Csarnokban és a Fialat Művészek Klubjában is bemutatta kreációit. Ruhái egyszerre jelmezek, mobil szobrok, futurisztikus, saját korát megelőző transzformációk. Nemzetközi sikerre először 1988-ban, Nyugat-Berlinben tett szert, amikor a Dressater divatshow-n szerepelt ruhakölteményeivel. Alkotásai később megjelentek a *Vogue*-ban, a *Stern* újságírója pedig a divat pápájának nevezte, ezzel érzékeltetve jelentőségét. Alapítója volt a budapesti Petőfi Sándor utcában működő New Art Stúdióknak, amely akkoriban a hazai avantgárd művészet egyik szellemi központjának számított. Jelmezei 1983-tól rendszeresen feltűntek a filmvászonon, például az azóta kultikussá vált *Kutya éji dalában*.

[1 Vö.: Egri Petra, „Alexander McQueen (divat)előadásai: A divatperformanszok színháztudományi értelmezhetősége”. In: *SZITU Kötet 2018*. Szerk. Doma Petra. Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2019, 16–34. o. [2 Divattörténet, a londoni Central Saint Martin professzora, főként 20. századi divatelmélettel foglalkozik. [3 Caroline Evans: „The Enchanted Spectacle”. In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2001, 11/1., 271–310., 272. o. [4 A ruhadarabok és anyagok újraértelmezése, újabb kontextusba ágyazása, újabb jelentéssel való felruházása. A bricolázról bővebben lásd: Dick Hebdige: A stílus mint célzatos kommunikáció. In: *Replika*, 1995/17–18., 181–200. o. [Boross Anna] [5 Muskovics Gyula – Soós Andrea: *Király Tamás '80s*. Budapest, tranzit.hu Kiadó, 2017 [6 Uo. 36. o. [7 Uo. 31. o. [8 Lásd Hajas Tibor: *Öndivatbemutató*, <https://www.youtube.com/watch?v=CVOPjNmbzVg> A dokumentumfilm történeti elemzését lásd: Horváth Ivett Otilia: „Mosolyogj, vesz a kamera”. In: *Apertúra* 2011/2., <http://apertura.hu/2011/tel/horvath> [9 Fazekas Orsolya: *Csak vállfákat hozzatok! Király Tamás a divatművész*. Budapest, Alinea Kiadó, 2016. Az interjúkötet 99. oldalán Jósai Péter így emlékszik vissza Király divatperformanszaira: „*Király egy pszichedelikus látomásszínházat hozott létre, amely leginkább az ókori athéniek misztérium ünnepségéhez (the mysteries) hasonlítható, vagy esetleg Goethe fantasztikus színházához...*”. Nádori Katalin az említett interjúkötet 78. oldalán tovább közelíti a színházhoz Király ruhaperformanszait: „...olyan csodákat csinált a színpadon, amiről rögtön tudtuk, hogy ez inkább a színházhoz áll közel és nem a divathoz. Gyakorlatilag történeteket mondott el ruhákon keresztül.” [10 Peter Brook: *A ürestér*. Budapest, Európa Kiadó, 1973, 5. o. [11 Erving Goffman, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1981, 688–739., 688. o. [12 Imre Zoltán: *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 41. o. [13 Ginger Gregg Duggan: The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art. In: *Fashion Theory: The Journal of Body, Dress and Culture*, 2001/1., 243–270., 267. o. [14 Efrat Tseelon: Jean Baudrillard: Post-modern Fashion as the End of Meaning. In: *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. Szerk. A. Rocamora – A. Smelik. London: I. B. Tauris, 2016, 215–232. o. [15 *Dressater*, Nyugat-Berlin, Hamburger Bahnhof pályaudvar, 1988 [16 Mindig együtt jár az eredeti jelentés felhígulásával, oldódásával, a kezdeti struktúra megbomlásával. [17 Seres Szilvia: *Király Tamás-interjú*. 2006. A riport anyaga megtekinthető volt a Ludwig Múzeumban megrendezett *Király Tamás: Out of the box* című kiállítás első kiállítóterében. [18 Kozma György: Balzsam a szemnek. In: *Élet és Irodalom*, 1987. augusztus 14. [19 Uo. [20 Simonovics Ildikó: A szocialista jóízlés és a minidivat dilemmái: kitekintés – a youthquake évtizede. In: *Divat, egyén, társadalom: Divattörténeti Tudományos Konferencia Tanulmánykötet*. Szerk. F. Dózsa Katalin, Szatmári Judit Anna, Vér Eszter Virág. Budapest, ELTE Kiadó, 2016, 265–285. o. [21 Itt szükséges megjegyezni, hogy a Kádár-rendszer kapcsolata Yves Saint Laurent ruhadarabjaival ennél bonyolultabb volt a Mondrian-kollekció feltűnése kapcsán, amely lényegében a szocialista jó ízlés számára is adaptálható volt. „[...] a hatvanas évekre már megtört a képzőművészeti irányzatok és általában a képzőművészeti inspiráció nem szűrte az elvtársak szemét. A mondriani konstruktivizmus ruhába való átfordítása Yves Saint Laurent-tól (1965), a Victor Vasarely nevével fémjelzett op-art divatátiratai (1965/66-tól) körülbelül fél éven belül hatoltak át a vasfüggönyön, egyenesen a legújabb divatirányba írva magukat.” Uo. 269. o. [22 Zanin Éva: Divat, ideológia, diktatúra. In: *Öltöztessük fel az országot: Divat és öltözködés a szocializmusban*. Szerk. Simonovics Ildikó. Budapest, Argumentum Kiadó, 2009, 47–52. o.

Az 1986/87-től működő Új Modern Akrobatika történetével korabeli sajtómegjelenések, archív felvételek, fotók és plakátok, valamint egy folyamatosan bővülő kronológia formájában önálló „vendégtárlat” foglalkozik a Miskolci Galériában december 7-én nyílt, Pontos, mint az atomóra címet viselő kiállításban, amely egy 1988-as közös tárlat inspirációjára jött létre az Új Modern Akrobatika három tagja, ef Zámbó István, feLugossy László és Szirtes János munkáiból.

Balázs Kata

ELŐSZÓ EGY AKCIÓZENEKAR TÖRTÉNETÉHEZ



Na! Conxipan 2. Képzőművész zenekarok koncertje, Egyetemi Színpad, Budapest, 1987. május 3.

Fotó: © Galántai György / Szépművészeti Múzeum / Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményéből



A rövid élet titka, Kortárs Művészet-Keresztmetszet (Dadaista törekvések a magyar művészetben), ELTE Szerb utcai épülete / Esztétika Tanszék, 1988. május 13.

Szirtes János jóvoltából



Sztyúdió 30 – A Fialat Képzőművészek Stúdiójának zenés ajándékkosara, Fialat Művészek Klubja, Budapest, 1989. január 14. (plakát)

A Szépművészeti Múzeum / Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményéből / HUNGART © 2019

A nyolcvanas évek második felének jellemző művészcsoportjai, „képzőművész-zenekarai” közé tartozó Új Modern Akrobatika számos hazai és nemzetközi szereplésének csúcspontja az 1987-es kasseli documenta 8 performansz-szekciójában (La Fête Permanente) való fellépésük¹ a Böröcz András

– Révész László László páros mellett, amelyet Elisabeth Jappe szervezett. Szirtes János – akit a documenta felkért a részvétellel – nem önállóan, hanem akkor alakult csoportjával érkezett, megerősítve a kurátor feltevését. Jappe ugyanis hasonló nemzetközi eseményeket tekintve példátlan módon a

vasfüggönyön túli országokra irányította a figyelmét, amelyek művészeti életében – és ez elsősorban a nyolcvanas évekre jellemző – a csoportműködést, kollektívák, közösségek jelenlétét figyelte meg. A documenta akkori performanszrészlegének programja is igazolja, hogy sajátos összhangot fede-



Új Modern Akrobatika (Új Modern Trió) koncertje, Halk (Csöndes) fény, Múcsarnok, Budapest, 1987. január 17.

Fotó: © Pácsér Attila / HUNGART © 2019 / Szirtes János jóvoltából



Toló című performansz, 1988. október 1., Miskolci Galéria, Szabó Lőrinc-kert

Szirtes János jóvoltából



Repülő szőnyeg 2. című performansz,
Galeria Studio, Varsó, 1987. december 15.
Fotó: © Marek Grygel / HUNGART © 2019 / Várnagy Tibor jóvoltából

zett fel a radikális, szubverzív hetvenes évekbeli performanszot a kiterjesztett művészet nevében, posztmodern eklektikában – gyakran csoportok, művészenekarok által – feloldó és kiterjesztő nyugati tendenciákkal. A documenta fellépői között a multimediális, önszerveződő és ilyen módon a „csináld magad” jegyeit hordozó alkotóközösségek között olyanok szerepeltek, mint az 1986 óta működő Black Market (1991 óta Black Market International) performansz-kollektívája, a punk/posztpunk kultúra jegyében a performanszot és zenét ötvöző Die Tödliche Doris for-

máció (1980–87) vagy a Minus Delta T csoport. A Die Tödliche Doris vezetője, Wolfgang Müller alkotta meg a „zseniális dilettánsok” kifejezést, amely a nyolcvanas évek alternatív kultúrájának szinonimájaként vonult be a köztudatba. A felforgató performanszművészet és a médiaművészet úttörőinek számító Minus Delta T új tartalmakkal töltötte meg az alkotóművészek szembehelyezkedését a közönség elvárásaival, feszültté téve a közönség és az előadók közti kapcsolatot. A documenta 8 során „kulturális rendőrség”-ként bizzare kihallgatásoknak

vetették alá a gyanútlan nézőket, és egy kalóztelevíziót is vezettek a Jappe által szervezett szekcióban. Az Új Modern Akrobatika mint csoport „akciózenekarként” működött ugyan, de alapvetően egyéni teljesítményekből létrejövő, egymásra verbálisan, akusztikusan és cselekvésekben is reflektáló és ezek különböző szintjeiből összeálló események létrehozása jellemezte. Koncertszerű fellépéseik a performansz és az improvizáción alapuló performativitás eszköztárát tágították, miközben zenekari mintákat is követtek, és a tagok a képzőművészet mellett mindany-



Új Modern Trió / Vákuum néven,
Na! ConXipán 2. Képzőművész-zenekarok koncertje,
Egyetemi Szinpad, Budapest, 1987. május 3. (plakát)
Grafika: Cecil Modest (Soós Tamás)
A Szépművészeti Múzeum / Artpool Művészetkutató Központ
gyűjteményéből / HUNGART © 2019

nyian kötődtek a zene valamely területéhez. A csoport létrejöttének közvetlen előzménye az új hullámos legendának számító Bizottság² együttes, illetve a Hymnus³ performanszenekar felbomlása. Ef Zámbó István és feLugossy László az előbbi, Szirtes János pedig az utóbbi alapítóiként hozták létre az Új Modern Akrobatikát a – többek közt ef Zámbó és feLugossy által 1972-ben elindított – szentendrei Vajda Lajos Stúdió művészközösségéhez kötődő Waszlavik „Gazember” László zenésperformerrel, illetve Magyar Péterrel, az új hullámos könnyűzene egyik alapzenekarának, az Európa Kiadónak a dobosával. Az Új Modern Akrobatika kezdetei olyan eseményekre vezethetők vissza, mint a *Ne tétovázz!* címet viselő, magyar kultúrának (filmnek, zenének, képzőművészetnek) dedikált esemény Hamburgban,⁴ ahol az egyénileg jelen lévő művészek együtt is felléptek egy rögtönzött előadás keretében. Ilyen volt a Hymnus Bizottság-tagokkal kiegészülten lezajlott koncertje az Iparművészeti Főiskolán 1986. november

22-én vagy a székesfehérvári Csók István Galériában rendezett *Idézőjelek* című kiállításon 1986. június 14-én. Kezdetben Új Modern Trióként léptek fel, amely a Trio nevű nyugatnémet új hullámos zenekar után kapta az elnevezését.⁵ Ezután azonban már 1987-ben a karneváli, cirkuszi hangulatot sugárzó, egyszerre az esztrádszínház és a „magas művészeti” csoport képzetét keltő, az új és modern jelzők egymás mellett szerepeltetésével a tautológiára épülő, ugyanakkor ironikus elnevezést kezdték használni. Szemző Tibor a kortárs komolyzenéből érkezett, annak legfontosabb, nemzetközi híró és kísérletező tolmácsolója, a 180-as Csoport egyik alapítójaként; ő a nyolcvanas évek közepére már önálló repertoárral is rendszeresen fellépett.⁶ A korabeli alternatív képzőművészettel a hetvenes évek vége óta szoros kapcsolatot ápolt, maga is a zene és a médiaművészet, a zene és a film közti mediális határok feloldásával foglalkozik. Szemző a „vajdásokkal” már 1976-ban dolgozott együtt egy Bydgoszczban rendezett eseményen,⁷

Szirtes János nyolcvanas évek elején rendezett performanszainak pedig zenei munkatársa volt, alkalmanként a 180-as Csoporttal együtt (pl. *Múló rosszszullét*, Kertészeti Egyetem, 1981), megteremtve a korai, még a hetvenes évek radikális tendenciáihoz kötődő előadások akusztikai összetevőit (ezek rendszeres eleme volt a performer(ek) föld, illetve víz alatti, azaz akadályoztatott közegben való lélegzésének kihangsúlyozása).⁸ A hivatalos művészképzésből érkező Szirtes feLugossyval az Inka-számtan formációban már együtt dolgozott 1983-ban, és egyaránt kötődött a konceptuális örökséget továbbvivő INDIGO csoporthoz, illetve a dadaista-szürrealista felszabadultságban és az intézményes lét periferiáján működő Vajda Stúdióhoz is. Az ŰMA egyenesen zenekari felosztásban is működött: feLugossy és Szirtes ismétlődő, gyakran a köztük létrejövő interakcióra épülő motívumokból építkező akusztikai és fizikai gesztusokat használva frontemberként, ef Zámbó, Szemző, Waszlavik, Magyar Péter és



Művészkonzert, Egyetemi Szinpad, Budapest, 1988. december 30. (plakát), Grafika: Bernáth(y) Sándor
A Szépművészeti Múzeum / Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményéből / HUNGART © 2019



Toló című performansz, 1988. október 1., Miskolci Galéria, Szabó Lőrinc-kert

Fotó: © Lugosi Lugo László / Szirtes János jóvoltából

alkalmi közreműködők a zenei szövet létrehozásával vettek részt az előadásokban. Az alkotók a saját motívumait is használták a „koncertek” során: ilyen az északot és délt jelképező fenyő és perzsaszőnyeg, a Szirtes munkáit a nyolcvanas években meghatározó korom szerepeltetése, szűrő- és vágóeszközök, banális hétköznapi tárgyak protézisként való használata, mindennapi tevékenységek (vasalás) átértelmezése, popzenei utalások és imitált operaáriák, valamint alapvető elemként feLugossy improvizatív (hang)költeszete, meghökkentő asszociációkon

alapuló szóképei. A Szemző által filmkamerából mikrofonozással átalakított, az ÚMA fellépései mellett elsősorban saját zeneműveiben ma is rendszeresen használt hangszer egyszerre volt a kísérleti zene (hangkeltés) és a film (események rögzítése) eszköze, amely a résztvevő-alkotó és a kívülálló-néző szerepére, különbségeire is rákérdezett, az expanded theatre jelenséggel rokonítva a fellépéseket. A nemzetközi kontextusba organikus módon illeszkedő és a nyolcvanas évek alternatív kultúrájának számos összetevőjét szintetizáló csoport tevékenysé-

gében felülíródott – a nyolcvanas évek művészetének a kultúra hierarchikus viszonyainak létjogosultságát megkérdőjelező attitűdje jegyében – a kultúra vertikális rétegződése, és a csoport azok között volt, akik át is mentették ezt a rendszerváltás utáni időszakba. Az Új Modern Akrobatika nem oszlott fel, alkalmanként ma is szerepelnek együtt, de feLugossy és Szirtes immár több évtizedes együttműködése is az itt végzett tevékenységből kiindulva kapott lendületet.

[1 A documenta szereplésről bővebben lásd: Balázs Kata: La Fête Permanente. Magyar résztvevők az 1987-es documenta 8 performanszszekciójában. In: *Artmagazin* 111., 2018/10., 34–43. o.

[2 1980–1986, tagjai: Bán Mária, Bernáth(y) Sándor, ef Zámbo István, feLugossy László, Kukta Erzsébet Kokó, Szulovszky István, Wahorn András, illetve különböző időszakokban Dorozsmai Béla, Kreutz László, Victor Máté. [3 1984–1987, tagjai: Dr. Horváth Putyi, Járai Alfréd, Szirtes János, Vető János és a „mankók”-nak nevezett segítők (Kiss László, Magyar Péter, Másik János, Menyhárt Jenő, Méhes Lóránt, Galántai György). [4 *Ne tétovázz! Magyar hetek Hamburgban (Zögere Nicht! 35 Filme und 20 Kulturaktivisten aus Ungarn)*, Metropolis-Holi-Kampnagel, Hamburg, 1986. december 1–13. [5 Erdei Krisztina: Ha a rágózás szakralizálódik. Interjú az Új Modern Akrobatika tagjaival, 2019. augusztus 27. In: <https://artportal.hu/magazin/ha-a-ragozas-szakralizalodik-interju-az-uj-modern-akrobatika-tagjaival/> [6 Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral. In: *Balkon*, 2016/11–12., 4–12. o [7 A Szemző-kvartett, 1976. április 4. [8 *Pl. Növény* (Szirtes–Beke, Bercsényi Klub, 1983. november 29.), *Csodaszarvas* (Szirtes–Menyhárt Jenő, PLÁNUM'84, 1984. november 11., Almássy téri Szabadidőközpont



2019. december 7. – 2020. február 1.

Pontos, mint az atomóra

**efZámbo István,
feLugossy László,
Szirtes János
kiállítása**

A HERMAN OTTÓ MŰZEUM –
MISKOLCI GALÉRIA ÉS
A MISSIONART GALÉRIA
EGYÜTTMŰKÖDÉSÉBEN

MISKOLCI GALÉRIA
Rákóczi-ház
3530 Miskolc, Rákóczi u. 2.
(Bejárat a Széchenyi u. felől.)

www.miskolcigaleria.eu
www.missionart.hu

Kamondy Ágnes neve összefonódik az 1970-es, 1980-as évek alternatív színházi és zenei produkcióival. Zenészként dolgozott a Stúdió K-ban, színészkedett a Monteverdi Birkózóköriben, pianista volt az Európa Kiadó zenekarban, mielőtt saját zenekart alapított. Az Orkesztra Luna a '80-as évek második felének egyik ikonikus zenekara lett. Dalok Közép-Nirvániából című lemezével lezárta a '80-as éveket, de azt kevesen tudják róla, hogy Xantus János filmrendezőt a halála előtti években énekelni tanította.

Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes

DALOK KÖZÉP-NIRVÁNIÁBÓL

Beszélgetés Kamondy Ágnessel



Szilágyi Lenke fotója A szoba lányai című előadásról – a képen Solange-t játszó Kamondy Ágnes, 1979
HUNGART © 2019



Szilágyi Lenke fotója A szoba lányai című előadásról
HUNGART © 2019

Artmagazin: Számodra mikor és hogyan kezdődött a '80-as évek?

Kamondy Ágnes: „Itt és most” volt, nem úgy éltük meg, hogy ez egy legendás korszak lesz, de szerintem 1968-ban kezdődött. Nem feltétlenül a szereplők személyes életútjára gondolok, hanem arra, hogy egész Európában volt '68-ban egy szellemi mozgás, egy elégedetlenségi mozgalom, amikor a fiatalság kritikai attitűdje végigsöpört Európán és az egész világon. Onnan indult minden, aztán az 1970-es évek radikális gesztusai megjelentek Magyarországon is. Spions, Halász Színház, Stúdió K – most így hirtelen a meghatározó formációk, színházi csoportok jutnak eszembe, amik engem nagyon vonzottak.

Te hol kezdted színházzal foglalkozni?

Az 1970-es évek közepén csatlakoztam Fodor Tamásékhöz a Stúdió K-ba. Az 1978-as, legendás Woyzeck előadásban én voltam a zeneszerző, zenész, tangóharmonikás lány. Aztán Forgács Zsuzsával csináltunk egy lakásszínházi előadást, Jean Genet Cselédek című darabjából, A szoba lányai címmel, amiből volt a Fiatal Művészek Klubjában egy előadásunk. Xantus János fel akarta venni a következő előadást, de Zsuzsi nem akarta még egyszer eljátszani, nem érezte magát elég jónak benne.

Képzeld el, ha lenne egy Xantus által felvett A szoba lányai... de sajnos nincs. Viszont életre szóló ajándék volt, hogy Kurtág György eljött erre az előadásra, és onnantól kezdve a szívébe fogadott. Életem egyik legnagyobb élménye, hogy találkoztam vele.

Mikor volt A szoba lányai (Cselédek) bemutatója, és ha csak egyszer játszottátok, akkor hogyan folytatódott a színházi karriered?

Az első és egyben utolsó előadás 1979. december 28-án volt. Pár éve Szőnyi Tamás kérte, hogy akkor készülő, Pokoli aranykor című könyvébe (Pokoli aranykor – New wave koncertplakátok a '80-as évekből. Szerk. Rieder Gábor. Kieselbach Galéria, Budapest, 2017) írjak valamit. Akkor írtam, hogy „a '70-es évekből a '80-as évekbe a kis fekete ruhában libbentem át”. Mert egy olyan kis fekete ruhában játszottam Solange szerepét, amit Szilágyi Lenke hozott nekem Debrecenből. Kis szövetruha volt, és még 1993-ban is abban játszottam a Dalok Közép-Nirvániából, mert utána sem lett jobb színpadi ruhám. Ez volt a „kis fekete ruha”, a la petite robe noire: csónaknyakú, háromnegyedes ujjú, kicsit szűkülő. A '80-as éveket ebben a ruhában csináltam végig. Mozogtam azokban a körökben, mint amilyen például

a Fenyves utca volt, ahol Xantusék laktak. Xantus csinált velem egy vizsgafilmemet is a Színművészetin, ahol filmrendező szakos volt. Azt hiszem, Kozma Gyuri adta az ötletet, hogy a Portugál leveleket csináljuk meg. Állítólag fikatív az egész szöveg és nem is Mariana Alcoforado portugál apáca írta, hanem valaki más. Ez is egy, a Psychére emlékeztető szerepjáték, belebújunk egy szerelmes nő szerepébe; amit férfiként nem lehet megírni, megírjuk nőként. János azt találta ki, hogy miközben beszélünk, a falak egyre közelebb jönnek, beszűkül a tér. Vető János volt a csábítóm a film elején, és az egész sorozatnak az volt a címe – ami jellemző volt Xani és Gyuri humorára –, hogy Vegyük elő! Persze régi művekre gondoltak, de a kifejezés eléggé kétértelmű. A filmben Vető János ült egy kosáron, egy virslit tettek a nadrágjába, hogy még „férfiasabb” legyen, és közben szólt a Pezsgő-ária a Don Giovanniából. Azután én elkezdtem ömlengeni, hogy: te nem tudhatod, hogy az a fájdalom, amit érzek mióta elmentél, milyen sok gyönyörűséget okoz nekem... és ehhez hasonló. Nagyon kimódolt és kacifántos, de nagyon szenvedélyes mondatok voltak. Monory Mész András vette fel, aki operatőr szakra járt. Kérdeztem egyszer tőle, hogy megvan-e ez a film, de kiderült, hogy nincs, még egy standfotó sem.



Drámai események, 1985 nyara (Kiss Erzsi, Csala József, Lukács Judit, Kamondy Ágnes, mögöttük Szegvári Zoltán, Scherter Judit, Czene Csaba)

Fotó: © Jávör István / HUNGART © 2019

Xantus János nem sokkal a halála előtt nálad kezdett énekelni. Hogyan képzeljük el ezeket az énekórákat?

Xantus írt nekem a Facebookon egy nagyon édes szöveget, hogy „*Sármos, öregedő úr énekleckéket venne...*”, vagy valami ilyesmit. Írtam neki, hogy a tanítás más műfaj, mint az éneklés, de mire a levelem végére értem, rájöttem, hogy ez ő maga, magának keres énektanárt. Tudtam, hogy beteg, és nem tudtam nemet mondani. Az éneklésnek van terápiás hatása is. Meggyógyítani azért sajnos nem tudtam, de másfél évig járt hozzám. János miatt kezdtem el a tanítást, és nagyon sokat tanultam belőle.

Xantus miért kezdett énekelni? Filmes tervei voltak ezzel?

Nem... viszont tölem néha a Néprajzi Múzeumba ment, mert kutatta Old Shatterhand történetét, akinek a figuráját állítólag Xantus János természet-tudós-utazóról, János felmenőjéről mintázta Karl May. Az erről szóló forgatókönyvet írta, amikor járt hozzám, ehhez gyűjtött még anyagot. Mindig mondtam neki, hogy szeretném látni ezt a filmet, és szeretnék benne énekelni. Egyébként az énekléssel annak a régi dilemmájának akart a végére járni, hogy igazából milyen a hallása. A tanulmányai

és pályája során sok mindent mondtak neki, a főiskolán is csak gyorstalpaló zenei ismereteket kapott, főleg elméletieket. Petrovics Emil volt a zenetanára, és János mindig idézte őt, hogy: „*A maga hallásának, fiam, semmi baja sincsen.*” A végére akart járni, hogy mi is az igazság. Sokat gyakoroltam vele, szolmizáltunk, és azt tapasztaltam, hogy jó a hallása, de nem stabil, hiányzik mögüle a gyakorlat, amit gyerekkorban szerzünk meg. A tiszta hallás memória kérdése is, megjegyezzük a hangtávolságokat, hangközöket. A ritmusérzéke és a függetlenítési készsége viszont hibátlan volt. Sokat énekeltük a *Strangers in the Night*-ot, a *Lili Marlent*, a *mormotás fiú dalát*, a *Sous le ciel de Paris*-t és még sok mindent... Írtam egy dalt János emlékére, *Pest fölött az ég* címmel. Ez egyébként az új projektem, estem címe is. Tavaly mutattuk be az A38 hajón, a CAFe Budapest Kortárs Művészeti Fesztiválon 2019. október 5-én.

„*Hány imát elmondtam érted titokban, Öldöklő sejtjeidnek megálljt parancsoltam. Őriztem kottát, csikket, tollat, levelet, Üveg pohár szélén a leheletedet,*

S míg mentünk az illatos fák alatt, Az idő közben gyorsan haladt, De miénk volt még, még a miénk, De miénk volt még, még a miénk.

Dó-ré-mi-fá, szó-lá-ti, Ezt is tanultuk, mon ami Kodály tanár úr, jó napot! Szolmizáltunk ma egy szép dallamot.

És Sous le ciel du Paris, Daloltuk együtt mon ami, Hogy lerázzuk a végzetet, De a végzet közben beléd szeretett...”

Többen zsebkendőért nyúlnak, mikor ezt éneklek, én is gyakran elsirom magam, főleg, ha látom, hogy más is küzd a könnyeivel. Vannak olyan szó- és zenekapcsolatok, amelyek ezt a reakciót váltják ki az emberből. Megnyitják a könnycsatornát, aztán ember legyen a talpán, aki ilyenkor szárazon tudja tartani a szemét. Azt gondoltam, lehetetlen, hogy előadóként ne tudjam megoldani, hogy nem sírok, és kérdeztem a rendezőmet, Vörös Róbertet, hogy mit lehet ilyenkor csinálni? Azt mondta, ha elkezdek sírni, akkor fuldokolva énekeljem végig. Én ezt nem szerettem volna, ezért azt találtam ki, hogy odaképelem Jánost a nézőtérre, ott áll és azt mondja: „*Na, Ágikám nem kell sírni, csak lazán...*”, és így tudtam, életemben először, a bemutatónkon végigénekelni a dalt könnyezés nélkül.

Kicsit előreszaladtunk, térjünk vissza a '80-as évekbe! Hogy kerültél az Európa Kiadóba?



Európa Kiadó, Pécs, Balokány-ligeti Ifjúsági Park, 1983. május 21., a képen: Kamondy Ágnes, Másik János, Dénes József, Kiss László és Menyhárt Jenő

Fotó: © Kálmándy Ferenc / HUNGART © 2019

A véletlen műve volt, már ha van véletlen... Együtt mozogtam Kozma Gyurival, Xantusszal, és elsodródtam az első URH-koncertre, a Kulich Gyula térre. Gerevich József akolmeleg, kreatív közeget teremtett ott sok kallódó fiatalnak, nem feltétlen betegnek.¹ Revelatív volt számomra, hogy így is lehet zenélni, így is lehet énekelni. Nemrég fogalmazódott meg bennem, hogy ott és akkor süvöltött felém egy új mitológia, egy új világbép. Jenő itt találkozott Döncivel (*Dénes József – a szerk.*), aki szakadt, nemrég még intézetis gyerek volt, később ő lett az Európa Kiadó zenekar gitárosa. Vele egy párt alkotam hosszú ideig. Minden értelemben nagyon kócos, de nagyon karizmatikus fiú volt. Voltak közben rendőrségi ügyei is, közveszélyes munkakerülés és hasonlók miatt. Az egyik tárgyalásakor Forgách András javasolta, menjünk oda, hogy a bírónő lássa, Döncinek vannak komoly barátai. Az első Európa Kiadó-koncertre is együtt mentünk Andrással, és ott derült ki, miből lesz a cserebogár, vagyis hogy Dönci

milyen jó gitáros lett. Abban az időben az FMK volt az éjjeli menedékhely, oda jártunk. Nagy nehezen jutottunk be, mert nem volt felsőfokú végzettségünk, az ott elvileg feltétel volt, de valahogy mindig sikerült. Ott találkoztam össze Döncivel ismét, és újra föllángoltunk. Közben az történt az Európa Kiadóval, hogy az első zongoristájuk, Gerő András, aki Jenő katonatársa volt, kiszállt a zenekarból azzal, hogy neki pénzt kell keresnie, és elment taxizni. Ott állt a zenekar friss repertoárral, azzal a bizonyos első lemezzel (*Love '82 – a szerk.*), amit Mátyásföldön vettek fel az Ikarus Művelődési Ház stúdiójában, és nem tudták volna játszani a billentyűs szólam nélkül. Jenő mindig nagyon célratörő volt és megkérdezte, hogy el tudnám-e játszani a dalokat. Mondtam, hogy talán igen, és Dönci nagy bánatára a zenekar tagja lettem. A könyvében (*Szökésben – a szerk.*) említi is, hogy amíg együtt voltunk, elhallgatta előlem, hogy nincs jó véleményem a dalaimról. Érdekes, hogy Menyhárt Jenő, amikor Amerikából még csak

haza-hazalátogatott, mondta nekem, hogy New Yorkból nézve ő is többre tartja a zenei tevékenységemet, mint amilyenek korábban gondolta.

Meddig tartott az Európa Kiadó-s időszak, és mi jött utána?

Addig voltam az Európa Kiadóban, amíg Másik János meg nem érkezett. Ő annyira komoly zenész és zongorista volt, hogy szinte zenei kurzust is jelentett a zenekar számára. Nagyon nyitott volt arra, hogy egy eredeti, de mégiscsak az alaplépéseket tudó zenekarral zenéljen. És akkor megoldódott ez a probléma, lett a zongorista posztra egy megfelelő ember. Semmi rossz érzés nem volt bennem, így találtuk természetesnek. És közben képbe került Jeles András, aki egy új színházi projektet akart elkezdni. Mi akkor kiadtunk két szobát a lakásunkban – hiteleket kellett törleszteniünk, és Gábor Zsuzsa barátnőnk Jeles Andrással kivette az egyiket, ott laktak egy évig. Így aztán többet találkoztunk, és András ebben



Kamondy Ágnes az FMK-ban, 1981

Fotó: © Lugosi Lugo László



Kamondy Ágnes és Boguslaw Linda a Zeneakadémián, az *Eszkimó asszony fázik* című filmben, 1984

Fotó: © Jávör István / HUNGART © 2019

az időben azt tervezte, hogy megrendezi Dosztojevszkij *Félkegyelműjét*. Vörös Robi is ott lakott nálam, és nagyon fellelkesültünk, hogy milyen jó lesz Jeles András és Miskin herceg így együtt! Titkon azt reméltem, hogy én leszek Naszταςzja Filippovna... persze! A Balázs Béla Stúdió is a produkció mögé állt, hogy legyen belőle film, és így lett rá egy kis pénz. Hirdetéseket adtunk fel, és fényképes levelek érkeztek András hívó szavára. A Kassák Klubban próbáltunk, izgalmas, kísérletező munka kezdődött, de András végül Dobozy Imre *Szélvihar* című művét hozta le a próbára, és ezzel improvizáltunk hetekig, hónapokig. A szövegtől nem voltunk oda, de elég érdekes dolgokat csináltunk vele. András végül filmváltozatban gondolkodott. A Balaton-felvidéken, egy romtemplomban forgatunk, aminek csak a falai álltak, és tele volt avarral. András kifeszített a falak között egy kötelet, mintha egy fahrtsin lenne, és ezen lengette a kamerát. Esténként szedtük ki magunkból a kulancsokat. A színházi előadás viszont frontális volt, mint általában a keleti színház, és nem értettem, hogy miért kellett a kamerának állandóan hintáznia. Amikor a Petőfi Csarnokban bemutattuk, itthon volt a Halász Színházból Breznyik Péter, akivel egy villamoson mentünk hazafelé. Beszélgetés közben

említettem neki, hogy majdnem Dosztojevszkijt csináltunk, de Dobozy lett belőle. Amúgy az ő véleménye is az volt, hogy túl stilizált az előadás nyelve.

Milyen gyakorlatokat csináltak?

Alapvetően mindent lelassítottunk, sokszor extrém módon. Lelassítottuk a mozgást és a beszédet. Volt olyan, hogy harminc percen keresztül ugyanazt a pár mondatot ismételtgettük, recitáltuk. Volt olyan gyakorlat, talán a legszebb gyakorlat, hogy a másik mellkasára tettük a fülünket és az ő szívdobogását hanggá alakítottuk, és így mondtunk el egy szöveget. Egy idő után sajnos már csaltunk, felgyorsítottuk ezt az átalakítást. Én akkor csalódtam Andrásban először, mert hagyta, hogy csaljunk. Azt viszont imádtam, amikor lehozott egy haikunaptárt. Én ezt szerettem a legjobban ebből a Jeles-féle másfél évből, hogy ott volt 365 haiku Tandori fordításában, amiből mindenki választott egyet-kettőt. Mi találtuk ki a jelenetünket, a ruhánkat, a hangvételünket. András csak igazított a jobbnál jobb haiku-jeleneteken. Az én egyik haikum ez volt: „*Cseresznyevirág: leszállítja lováról a nagyurat, Ó!*” (Kobayashi Issa)

Felháborodva, mély recsegő férfias hangon mondtam el, hogy lehet az, hogy egy kis cseresznyevirág képes engem, egy nagyurat leszállítani a lováról?! Ezekből a haikukból csináltunk legalább két tucatot, de sajnos nem vettük fel, pedig elő is adtuk a Kassák Klubban úgy, hogy Melis László végig zenélt hozzá élőben, és erről egy darab fotó, egy filmkocka sincsen.

Tehát a Monteverdi Birkózókörben is eltöltöttél egy kis időt. Honnan kapta nevét a csoport, és pontosan meddig voltál a tagja?

Jeles András Kistamás Lacival találta ki a Monteverdi Birkózókör nevet. Viccesnek tartották a két szót egymás mellett. András Monteverdi-rajongó volt, ahogy már én is az vagyok. A Birkózókör abból jött, hogy egyszer birkóztunk Faragó Béla-zenére egy koncerten, a Pecsában 1985-ben. Az volt a címe, hogy *A pók halála*. Két birkózó pár volt az egyik színpadon, egymásnak feszültünk, de nagyon lassan csináltunk mindent mozdulatot. Emögött nyilván ott volt Robert Wilson *Einstein a tengerparton* című darabjának élménye és Pilinszky, illetve Sheryl Sutton. Mindeközben András körül kialakult egy nem alaptalan, de mégis túlzott rajongás a csoportban.



Ef Zámbo István festő kiállításának megnyitóján az A. E. Bizottság együttes (a jobb oldali képen: feLugossy László festőművész, performer, mögötte Boros Viola képzőművész és Kamondy Ágnes előadóművész), FMK, 1983

Fotó: FORTEPAN / Várkonyi Péter



Monteverdi Birkózókör – Drámai események, Ábrahámhegy, 1985 nyara, a fotón: Szegvári Zoltán, Czene Csaba, Kamondy Ágnes

Fotó: © Jávor István / HUNGART © 2019

Egyre kevesebbet beszéltünk a munkáról és egyre többet beszéltünk róla, és úgy éreztem, hogy a társulat infantilizálódik. Én akkor álltam fel, amikor megtudtam fogalmazni, hogy én nem az András médiuma szeretnék lenni, hanem alkotó partner, mert az lenne elfogadható helyzet számomra. Viszont úgy éreztem, hogy ez meg András számára nem lenne komfortos, mert neki médiumok kellenek, majdnem az önfeladásig odaadó partnerek. Számomra ennek rossz áthallása volt, kicsit veszélyesnek is tartottam.

Mi motivált a saját zenekarod megalapításában?

Tulajdonképpen elfogyott a választék. Nem volt olyan vonzó formáció, akik közé vágytam volna. Eszembe jutott, mit mondott Marianne Stein művészetpszichológus Kurtágnak Párizsban: „*Kössön össze mindössze két hangot!*” Kurtág ezután megírta az első

vonósnégyesét, és azóta is azt írja, mert ott lerakta a kézjegyét és elindult egy olyan organikus folyamat, ami azóta is működik. Ha két különálló hangot összekötünk, az már zene. Így van. Én ennek a megszállottja vagyok, hogy nemcsak a hangok, hanem a szavak is mást jelentenek összekötve, és együtt meg aztán tényleg a világ képletét lehet velük elmondani. És én is elkezdtem ilyen egyszerű kapcsolatokat keresgélni a pianínómon, aztán elkezdtem rá dudorászni, majd szöveget írni. Megmutattam egy-két zenésznek, és ebből lett az Orkesztra Luna. Megcsináltam a saját zenekaromat, benne volt Varga Orsi, Magyar Péter és Gyenge Lajos, Kirschner Péter volt a gitáros, aki Döncitől tanult játszani és akkor volt fénykorában szerintem. Őt elhappolta tölem Menyhárt Jenő, hogy aztán harminc évig az Európa Kiadóban gitározzon. Molnár Ildi volt az énekes partnernőm, aki megtanult szaxofonozni is a zenekar kedvéért. Ez 1991-ig tartott.

A Dalok Közép-Nirvániából a ’80-as évek szubjektív lezárásának tekinthető. Mi váltotta ki az összegzés vágyát belőled?

Az Orkesztra Luna időszak után összefutottam Lantos Ivánnal, volt orfeoós és kolindás zenésztársammal, aki kint élt Franciaországban. Épp szerveződött egy turné egy francia zenekarral, amelyikből Paddy Bush, Kate Bush öccse, aki mindenféle hangszeren játszott, kihátrált, és kellett nekik egy ember. Én éppen szabad voltam, így Iván meghívott. Egy darabig ingáztam Budapest és Franciaország között, született egy lemez és egy turné, ami elég csábító volt, mert Szíria, Jemen, Egyiptom, Alexandria, Görögország és Bulgária helyszíneken zajlott. Egy ilyen turné nem azt jelenti, hogy mondjuk Egyiptomban rendesen körül tudtam volna nézni, bár Alexandriában a tengerparton megdobbant a szívem, mert Lawrence Durrell *Alexandriai négyes*



Orkesztra Luna, 1989, a fotón: Varga Orsolya, Kirschner Péter, Magyar Péter, Kamondy Ágnes, Molnár Ildikó és Gyenge Lajos
Fotó: © Szilágyi Lenke / HUNGART © 2019

című könyve, ami az egyiptomi, brit és dél-európai kultúra egyik metszéspontját jelenti, nagy kedvencem. A turné egyik hozadéka volt, hogy amikor hazajöttem, úgy éreztem, tudom, hogy mit kell tennem, el kell búcsúznom a '80-as évektől. És akkor megcsináltam a *Dalok Közép-Nirvániából*. Ezt tényleg mindenki így is értelmezi, lezárás-ként. El akartam búcsúzni, lezárni és néven nevezni. Azt mondani, hogy ez

egy kultúra volt, amiben kialakult egy különleges zenei költészet, sok alkotóval. Nagyon szubjektív szűrést csináltam, azokat a számokat választva ki, amiket el tudtam énekelni. Egy Bizottság-számot nem tudtam volna énekelni és meghangszerelni, de egy korai Menyhárt Jenő-számot igen, és mögé tettem vonósokat, fúvósokat meg egy rendes zongorát és két vokalista lányt. Egy kicsit fel lett öltöztetve, megvilá-

gítva és megrendezve, azzal a gesztussal, hogy „Hölgyeim és Uraim! Íme a '80-as évek költészete.” Ez nemcsak azokat a rongyos kazettákat és pincéket, cigarettafüstöt meg a rendőrséget és törött sörösuvegeket jelenti, hanem ez tényleg irodalom, művészet, kultúra. Úgy érzem – másokkal együtt –, hogy ez a gesztus a mai napig érvényes.

Kamondy Ágnes (1953): komolyzenei tanulmányait követően különböző színházi és művészcsoportokban volt közreműködő, zeneszerzőként, zenészként és színészként is. Az Orfeo csoport után a Stúdió K-nak, majd az Európa Kiadó zenekarnak, aztán Jeles András színházának, a Monteverdi Birkózókörnek volt tagja. Játszott a Trance Balance zenekarban, végül pedig megalapította saját formációját, az Orkesztra Lunát. Zenéket írt többek között a Víg, a Radnóti, az Új és a Nemzeti Színház előadásaihoz. *Dalok Közép-Nirvániából* című önálló lemezén a nyolcvanas évek általa kedvelt dalait dolgozta fel. 2019 októberében *Budapest felett az ég* címmel mutatta be önálló estjét az A38 hajón.

| 1 A dr. Gerevich József pszichiáter által vezetett Kulich Gyula téri Nappali Szanatóriumban, egy progresszív szemléletű pszichiátriai klinikán kialakított művészetterápiás osztály több alternatív-underground zenekar számára biztosított próbahelyet, működési lehetőséget.



OTT VOLTÁL?

**HOL VOLTÁL 89-BEN? LÁTTAD?
NE MI MONDJUK EL HELYETTED!
HOZD BE! MONDD EL!
EMLÉKEZZ! OSZD MEG!**

A Magyar Nemzeti Múzeum nagyszabású, országos tárgy- és emlékgyűjtést szervezett a rendszerváltoztatás 30. évfordulója alkalmából! Ön már elhozta azokat a tárgyakat a Nemzeti Múzeumba, amelyek leginkább tükrözik a rendszerváltás koráról őrzött emlékeit? Ossza meg velünk emlékeit és élményeit! Részletesebb felvilágosítást programunkról: 1989@mnm.hu

Gál Vilmos, projektvezető: 06 1-327-77-64
Berta Erika, közönségkapcsolatok: 06 1-327-77-00 / 343 mellék

1088 Budapest, Múzeum krt. 14–16. • +36 1 327 77 73
facebook/nemzetimuzeum
instagram.com/magyarnemzetimuzeum/
www.mnm.hu

Közös időnk — 1989

EU FÓRI A?

RENDSZERVÁLTÁS-
TÖRTÉNETEK
MAGYARORSZÁGRÓL

2019.
DECEMBER 17.
– 2020.
FEBRUÁR 23.

A kiállítás hétfőtől vasárnapig
11 és 19 óra között látogatható.
Ünnepnapokon zárva.

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
H-1065 Budapest, Nagymező utca 8.
Tel.: (+36) 1 413 1310

www.capacenter.hu



Robert
Capa
Kortárs
Fotográfiai
Központ



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Bánkuti András *Alkony* (Moszkva, 1990)
című fotójának felhasználásával.