

Hornyik Sándor

## APOKALIPTIKUS SZIMULÁCIÓK

Atemwende Drezdában és Budapesten

A drezdai Ostrale, a legnagyobb ex-kelet-német megakiállítás 2021-es kiadása a titokzatos *Atemwende* címet kapta. Paul Célan kifejezése magyarul lélegzetváltásként ismeretes, és egy sajátos, szomatikus esztétika szimbóluma. Célan szerint ugyanis az erős költészet testet ölt, a szó egybeforr a lélegzettel, és ha tényleg erős, akkor meg is tudja változtatni annak ritmusát: elakad a lélegzet, felgyorsul a pulzus, a művészet valósággá válik. Célan inspirációit és értelmezéseit tekintve azt is mondhatnánk, hogy a rilkei imperatívusz („Változtasd meg élted!”) átlép nála a biopolitikai dimenzióba.

Célan liminális (csernovici) identitása, kelet-közép-európai intellektusa, szorongó-szorongató habitusa tudatosan és tudattalanul is áthatotta a litván-horvát-magyar kurátori csapat által rendezett *Atemwendét*, amelynek anyagából a magyar kurátor, Kukla Krisztián állított össze egy válogatást, ami az erős popkulturális asszociációkat keltő „Biztos, hogy kiszállsz?” címet kapta. A cím angol verziója (*Are You Sure You Want to Leave the Game?*) egyúttal Petra Mrša munkájának címe is: *Biztos, hogy be akarod fejezni a játékot?*

A film egy kollaboratív gyakorlat dokumentuma, melynek során az alkotó gyerekekkel kommunikál (beszélgetnek és játszanak — eljátsszák, hogy mit csinálnak a játékokban) a számítógépes játékok és a valóság viszonyáról. Mrša művének erős végkicsengése a Jacques Ranciere-re visszavezethető intellektuális keretből adódik: az alkotó ugyanis a gyerekek szomatikus élményeit politikai aktusként értelmezi, [1] hiszen a szimuláció nemcsak másolja a valóságot, de a valósághoz hasonlóan reagál is a játékos tetteire.

A *Biztos, hogy kiszállsz?* igen sűrű kiállítás, rengeteg videóval és rengeteg képernyővel, avagy — ha tetszik — rengeteg szimulációval. Mrša és Kukla kérdését tehát úgy is értelmezhetjük, mint ami a valóság és a szimulációk viszonyára reflektál. A számos dokumentarista, illetve pszeudodokumentarista mű miatt azonban a laza kérdés meglehetősen aggasztó és hátborzongató jelleget ölt, hiszen Guy Debord, Jean Baudrillard, a *Mátrix* és a *Truman Shaw* világában élünk, a spektákulum és a szimulákrum valóságában, ahol a reprezentáció és a valóság lényegében megkülönböztethetetlen. [2]

Ha tehát ki akarunk lépni a játékból, akkor először azon kell elgondolkodnunk, hogy mit is tekintünk szimulációnak? A szórakoztatóipar és a művészet alternatív valóságát? Vagy esetleg a valóságot magát, amelynek illúzióiból éppen a művészet rángathat ki? Egy biztos, a kelet- és kelet-közép-európai művek jó része az illúzió és a valóság viszonyát boncolgatja. Egyrészt jellemzően visszatérnek a valóságba, mint Ghenadie Popescu, aki Moldova folyói mentén gyalogol végig, átéli a tájat, rögzíti, majd fikcionalizálja a helyek történeteit. Másrészt viszont előszeretettel rá is mutatnak a valóság konstruáltságára, szimuláció-jellegére, ahogy azt Michael Heindl teszi zseniálisan frappáns videócollázsában. A *Keményfejű harmóniában* ugyanis a művész bronz szobrokat kólint fejbe kalapáccsal, amelyek Konfuciusztól és Kolumbusztól Marxon és Freudon át Chaplinig és Gandhiig — ideológiai alapállásuktól függetlenül — ugyanolyan hangot adnak ki.

A Kaukázustól az Északi-tengerig ívelő különféle történetek az aqb-ben egy installált centrum köré szerveződnek, amelyet nagyméretű képek töltenek ki és egy humanitárius folyosó vág ketté. A képek egyrészt majmok portréfotói, másrészt képregényre emlékeztető, életnagyságú plexipanelek. A történeti festményeket idéző panelek között húzódik Seçkin Aydin *Humanitárius folyosója*, egy kordonon, amelyet Diyarbakirban (a szíriai háború sújtotta kurd városka) talált cipőfűzőkből és cipőkből font a művész. A műtárgy-kordon a valóság célani poézisét valósítja meg, a valóság reprezentációját a valóság

konkrét elemeiből építi fel. Ha ugyanis a szavaknak lélegezniük kell, akkor a képeknek is valóságként kell hatniuk, a műveknek belakhatóvá, átélhetővé kell válniuk. Így lehet eltörölni a valóság és a fikció határait, így hathat a művészet vissza a valóságra, így írhatja újra az esztétika és politika határait. [3]

Palásti Andrea *Állatkerti sétája* a bécsi (ha tetszik a régió egykori centruma) állatkert múltjába kalauzol, felidézve kis történeteket lovakról, zsiráfokról, jegesmedvékről és végezetül egy híres orángutánról, aki a melankóliába pusztult bele. Az *Atemwende* perspektívájában az elzárt, szabadságától megfosztott állat a kultúrába és a politikába „zárt” ember allegóriája lesz. A kiállítás magjának harmadik alkotóeleme a Studio Asynchrome *Önpropaganda — avagy a tőke rossz mediátor* sorozata, amely a posztmodern, globalizációkritikai melankóliát narrativizálja.

Az áttetsző plexi képeken mottóként és alcímként is olvasható feliratok (ellenállás, befolyás, tudatosság, határ, elosztás) kísérik a valóság különféle leképezéseit: térképeket, diagramokat, híreket, reklámokat és művészettörténeti toposzokat. Az *Ellenállás* például Delacroix (*A Szabadság vezeti a népet*) újraértelmezése, ahol Marianne egy másik panelről, az ikonikus Iwo Jima-i amerikai zászlókitűzés haláltáncosított verziójáról átlógó fehér zászlót ragad meg. A *Tudatosság* paneljén pedig Margaret Thatcher figyelmeztet arra egy szóbuborékban, hogy a kapitalizmusnak nincs alternatívája, az *Elosztás*, a *Határ* és a *Befolyás* az ebből fakadó politikai konfliktusokat szemlélteti.

A központi tértől kicsit távolabb az ukrán Nikita Kadan vizuálisan is reflektál Delacroix, Iwo Jima és a Studio Asynchrome zászlóira *Gazelka* című objektjével. Az ex-szovjet Gaz teherautó golyó lyuggatta lemezéből készült zászló a 2015-ös orosz-ukrán háború után keletkezett, és magát a háborút reprezentálja, illetve annak testi valóságát, „nemzetek alattiságát”, kísérteties bensőségességét, amit éppen a gazellácskának becézett gép szimbolizál, amelynek szétlőtt és újrahasznosított darabja nem egy nemzetet reprezentál, hanem a puszta létet [4] és a túlélést. Az említett zászlók égisze alatt most csak néhány történetet tudok kiemelni a kiállítás és az Ostrale igen gazdag anyagából, melyek kifejezetten a valóság és a fikció összemosódását vizualizálják.

A Robotron épületeiben megrendezett Ostrale egészét idézi fel frappánsan Nadja Buttendorf *Robotron* című trash szappanoperája, egyszemélyes Youtube mini-sorozata, amely az NDK legnagyobb és leghíresebb számítástechnikai vállalatának „életéről” szól. Az ironikus „tech opera” a paródia és az emlékezés regisztereit kombinálja, amikor is hip-hop zenével és vágással idézi fel és személyesíti meg a kommunizmus korszakának mindennapjait archív fotók alapján. A személyessé tett valóság egy másik, jóval hátborzongatóbb dimenzióját mutatja meg Glorija Lizde édesapja skizofréniás vízióinak újrarájátszásával. Az aktusokat szürreálisnak tűnő szociofotók (címük objektíven: *F20,5*) dokumentálják, amelyek valójában egy skizofrén psziché képeit vetítik ki, vagyis a skizofrén apa vízióiból kiindulva alakítják és formálják a valóságot kifejezetten azzal a céllal, hogy empatikusan megértsék és átérezzék egy másfajta elme képét a világról.

Az azeri Farid Rasulov és a német Gaby Burckhardt is a másság és az identitás pozícióit vizsgálja és vizualizálja. Rasulov egyik munkája (*Mi a különbség?*) egy ember és egy állat, egy művész és egy birka izomszövetének hasonlóságára mutat rá. Másik műve az *Europallet* a közismert európai raklapok tetejére helyez arabeszkkel díszített, különleges, dekoratív „keleti” verziókat, amivel a globális kereskedelem eszköze egy mára erősen megkopott, illetve átírt kulturális reprezentáció (az Ezeregyéjszaka világa) hordozójává, médiumává válik. Gaby Burckhardt euroamerikai ornamentikája (*Napi telegram* címen) viszont kézzel szőtt QR-kódokból áll, amelyekkel a német művész minden egyes nap a „Még élek. On Kawara” üzenetet közvetíti.

Mindezzel szemben Szolnoki József és Abdoul-Ganiu Dermani az identitás geopolitikai dimenzióinak összeomlását képezi le. Szolnoki alternatív Európa térképén domborzat és népesség helyett vonalkódok töltik ki az országokat, amit a Norbert Bolzot idéző „maga a fogyasztó a termék” cím kommentál. Dermani pedig Afrika térképét rajzolja ki meglehetősen értéktelen, de mégis az afrikai kultúrát reprezentáló nemzeti bankjegyekből, miközben az egyszerre szomorúan és röhejesen csengő — geológiai tekintetben mégis a valóságnak megfelelő — „Afrika gazdag” mondatot ismételteti különféle (részben afrikai) világnyelveken.

A posztkommunista és posztkolonialista identitás történeti horizontján Larion Lozovij Kelet-Európa, egészen pontosan Ukrajna fiktív vidékeire kalauzol. *A gép és a kert* diavetítése a kommunista tájat mutatja, amely a szocialista kultúra és a kommunista hősök háttéréként funkcionált. A videó konklúziója szerint azonban a táj, és nem melleleg az ukrain táj eközben elvesztette sajátosságát, identitását, puszta díszletté vált az el nem idegenedett szocialista munkáshős ábrázolása mögött. Nemes Csaba a szocialista múlt magyar jelenét mutatja be pszeudoszociografikus tájképeivel, hiszen a *Munka + Tanulás (Velenca-telep)* az ózdi „Velenca”, a borsodi Wekerle-telep álszentsimentális reprezentációja.

Mellette Stipan Tadić egy horvát párhuzamot hoz álnaiv lakótelepi festményeivel, amelyek *Gyerekkor a Sigettóban* cím alatt Le Corbusier Unité d'Habitation-jának zágrábi verzióját mutatják be. A szentimentalitást szinte kínosan mai politikai környezetbe helyezi Szabó Attila a csirkefarhát emblémáján keresztül. *Szentimentális emlékműve* egyik eleme egy forgó kasza, melynek pengéin a hass, alkoss, gyarapíts szavak olvashatók, másik eleme viszont egy csirkefarhát kerámianippekéből álló négyzettrács. A forgó kaszák, vagy éppen az Iwo Jima-i haláltánc mentén átléphetünk akár a fikció és a valóság kapcsolatának kísértetiesebb dimenzióiba is, amelyek megmutatják, hogy miért is olyan nehéz kiszállni a „játékból”. Egyrészt azért mert az emberek nem szívesen hagyják el otthonukat, bármekkora is ott a pusztítás, másrészt meg azért, mert a valóság éppen pusztulásával válik tragikusan és heroikusan vonzóvá.

Az albán Vangjush Vellahu a közelmúlt háborús konfliktusainak helyszínein forgat ismeretterjesztő dokufilmeket, amelyek erősen építenek a fenséges és a sci-fi képi toposzaira is, miközben címük költőien patetikus: *Töredékek I – Ahol a történetek átvágják a földeket*. Megjelenik például Dél-Oszétia (Chinvali városa) az orosz-grúz háború helyszínéeként, illetve egy másik kevésbé ismert kisváros, a karabahi Agdam is, ahol örmény-azeri háború folyt. A dokumentarista filmekben helyi lakosok mesélnek életükről posztapokaliptikus, szétrombolt háborús tájak kulisszái előtt. Az igazán kísérteties azonban az, amikor az abháziai Oчамchira egyik lakója arról beszél, hogy a felülről gerjesztett politikai konfliktus előtt abházok, mingrélek, grúzok, örmények, görögök és oroszok éltek boldogan és békében egymás mellett a soknemzetiségű, multikulturális városkában.

Vellahu road movie-ba csomagolt kísérteties fensége sokáig velünk marad, már csak azért is, mert igen gyakori eszköz a szimulációkat gyártó szórakoztatóiparban is. Márpedig Debord-tól, Baudrillard-tól és Ranciere-től is tudható, hogy a passzív kontempláció igen veszélyes, mivel fenntarthatóvá teszi a Föld és a valóság kapitalista kizsákmányolását. Az üzég származású Viktor Brim talán ezért is adta az impozáns szovjet gyémántbánya vizualitását feldolgozó filmjének a *Sötét anyag* címet. Az Univerzum sötét anyaga ugyanis láthatatlan, ám a standard elmélet kiterjesztése szerint meghatározza annak mozgását és jövőjét is. A vágy és a profit logikája ugyanilyen titokzatos módon formálja a Földet és a fogyasztói társadalmat. A szibériai Mirnij fotógén, posztapokaliptikus tája gyönyörű látvány, miközben valójában egy hatalmas seb a bioszférán.

A fenséges effekt még kísértetiesebb a horvát Lana Stojićević fotóin (*Fekete domb*), ahol 140 ezer tonna koromfekete salakszerű ipari hulladék alkot Marsbéli vagy inkább a Plútót idéző tájat, melyen futurisztikus népviseletbe öltözött nő barangol melankolikusan. Záróképpnek Goran Škofić tengerpartját (*Tengerparton*) választanám, ahol a természetfeletti fenséges regiszterében sétálnak bele hétköznapi emberek a tengerbe a menekültválság, a romantikus tájfestészet (Caspar David Friedrich és társai) és a kortárs sci-fi sorozatok látványvilágát kombinálva. Škofić Célan, Ranciere, Mrša és a horvát gyerekek társaságában arra is figyelmeztet, hogy a valóság és a történelem értelmezése minden esetben esztétikai és politikai gyakorlat is, ami mindig azzal a veszéllyel fenyeget, hogy az apokaliptikus és a posztapokaliptikus narratívák kedvéért könnyen elszakadunk attól a valóságtól, ami túlságosan is lehangoló és még csak valódi alternatívája sincs.

---

[1] Jacques Ranciere: *Esztétika és politika*. (2000) Műcsarnok, Budapest, 2013.

[2] V.ö.: Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. (1968) Tartóshullám, Budapest, 2006. Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. (1981) <https://mediavadasz.info/jean-baudrillard-a-szimulakrum-elsobbsege/>

[3] Jacques Ranciere az *Esztétika és politikában* ezt nevezi Foucault nyomán a látható, avagy az értelmezhető valóság újra felosztásának.

[4] Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, Stanford, 1998.

2022. május 21.