vakon tapogatózhatunk. Ezért kérdéses, hogy a hőn áhított kontextusok alkalomszerű felismerése mennyire vonzza magához a nézők figyelmét. Így a kiállítás nem tudott/akart elszakadni tárgya hagyományától, attól az értelmiségi magatartástól, amely elvárja az értelmezőtől a maximális tájékozottságot és az intellektuális nézőpontot.
Mindezt azonban kimondottan pozitív irányba ellensúlyozta az a vetítéssorozat, amelyet a kiállítás ideje alatt rendeztek. Estéről-estére szerepelt egy-egy fontos BBS alkotót, aki elhozta a filmjeit és beszélt róluk. Még ha közvetve is, de a meghívott személyen keresztül megérthettünk valami olyat a BBS lényegéből, amire a kiállítás tájékoztatójában utalnak.
Én például Pintér Georg estéjén vettem részt, aki nem csak (főként) alkotásaiban, hanem személyében és szemléletében is képviseli a BBS hetvenes és nyolcvanas évekbeli „nagy" korszakát. Húszan lehettünk a vetítőben, jórészt a rendező barátai és ismerősei. A filmek műfaja és minősége igen eltérő volt: régi, szerzői kézjegygyel átitatott filmhíradók, Amerikában készült kísérleti filmek, egy Bódy Gáborral együtt írt, Pintér által rendezett csodálatos vizsgafilm és nekrológfilmek. A rendező minden blokk előtt mondott néhány szót a munkák keletkezési körülményeiről. Több olyan filmet is vetített, amelyet nem a BBS keretében készített, ezek közül is kiemelkedett annak a kékkúti részeg éjszakának a dokumentuma, amelyben Cseh Tamás öt percig dialogizál a szerelemről és a házasságról. A legmegdöbbentőbb azonban az a néhány perces (ahogy ő hívta) videó-nekrológ volt, amely nemrég elhunyt feleségéről szól, s nyújt a legbensőbb életükre rálátást, zavarba ejtő természetességgel. Noha a Műcsarnok termei teljesen alkalmatlanok arra, hogy személyes beszélgetéseket kezdeményezzenek, és a filmek után egy kötetlenebb klubéletet éljenek a vendégek, a kiállítás élményét mégis messze felülmúlták ezek az alkalmak. Az este édesbús pikantériája, hogy záróra után az alkalmazottakkal együtt hagytuk el a Műcsarnokot, kivéve szegény Pintér Georgot, akit a személyzet vélettenül bezárt a kiállítótermekbe.
A BBS kiállítás létrehozása fontos és szükséges lépés volt. A Műcsarnok mint helyszín minden személytelensége ellenére arra utal, hogy az anyag a magyar képző- és filmművészet nemzetközileg is egyedülálló gyűjteménye, olyan kincs, amire oda kell figyelni és amelyet ápolni kell. Világosan látszik ugyanakkor, hogy az archívum tudományos földolgozása még gyerekcipőben jár. A BBS ötven éve született, de csak öt éve szűnt meg, így érthető, hogy napi érdekek nem teszik lehetővé az anyag objektív bemutatását. Arra viszont tökéletesen alkalmas, hogy fölhívja a figyelmet a létére és fókuszálja a feladatokat.

Hermann Veronika

„Mikor érkezik (érkezett) el az ön ideje?"

BBS 50
Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet(ek)
A Balázs Béla Stúdió ötven éve

Műcsarnok, Budapest
2009. december 15 – 2010. február 21.

„Mintha minden amit tett és gondolt, körülfogná az embert. Vigyázz, mert betemet az ál-jelen. Nincs olyan gazdag zártság, amely ne vágyódna megszüntetni határait, és nincs olyan zárt tökéletesség, ami ne hordozna magán ápolásért siránkozó sebeket. A biztosíték túl van önmagadon." (Magyar Dezső: *Agitátorok*)

„Képviseljen egy életformát. Egy korosztályt. Egy várost. Egy korszakot."
(Hajas Tibor: *Öndivatbemutató*)

■ A Balázs Béla Stúdió filmjeinek befogadástörténetét alapvetően meghatározza a korszak, amelyben keletkeztek. A cenzúra, illetve annak kijátszása, a nemhivatalos vetítések, a kényszerűségből hallgató vagy külföldre távozó művészek számontartása, történetük ismerete nélkül az alkotások elemzése szükségszerűen más módon történhetne. Experimentális kategóriaként való tételezése nemhogy megengedi, de el is várja értelmezőjétől a több szempontot alkalmazó és több stratégiát felvillantó elemzést. A Balázs Béla Stúdióra ma már nem tudunk *nem* archívumként tekinteni, mind működését, mind szerveződését – ha úgy tetszik, létmódját – tekintve; a kérdés immáron az, hogyan érthető meg az archívumon keresztül a múlt, hogyan lehet *re-konstruálni* egy szellemi irányzatot az általa létrehozott alkotások segítségével. Miként jött létre a Műcsarnok falai között az *emlékezet tere,* amely úgy állít (benyomásszerű) emléket a Stúdiónak, hogy egyben dialogizál a kortárs kultúra élő paradigmáival, jelenségeivel, termékeivel is. „Az archívum beköltözik a múzeum falai közé" – hangzott az egyik mottó, nyomatékosítva azt a pardoxont, amely a kiállítás dinamikáját is meghatározta, voltaképpen egy végtelenített befogadási folyamatot implikálva.
Fikció és dokumentum, egyéni és kollektív, keret és reprezentáció, mint az archívum a múzeumban – hirtelen mindez összekeveredik. A kiállítás monitorjain a kollektív emlékezet egy része ölt testet, a kiállítótér minden egyes része jelentést nyer: jelekké válnak, kiválasztásuk egyfajta entrópiának is tekinthető. Milyen archívumot hoz létre saját magáról a diktatúra, vagyis bukása után milyen a diktatúra történetét konstruáló „emlékezetgép" léphet működésbe? Az archívummal létrejövő megfordított időtapasztalatnak nagyon fontos része az emlékezés mindenkori jelenidejűsége, amely ez esetben azonos a befogadás aktuális jelenidejűségével. A Balázs Béla Stúdió archívumának és a korabeli dokumentumoknak a bemutatása – foucault-i logikával élve – a korszak bemutatása is egyben, amennyiben a hatalmat és az intézményrendszert az ellenállás formái felől ismerjük meg. Kérdés, hogy mennyiben lehet ellenállásként értelmezni a végig állami pénzen működő Stúdiót, avagy a külföldre távozott alkotók és betiltott filmek mennyiben legitimálják az állam által eltartott ellenállás műhelyét. A korszak

egyik releváns, és azóta is kicsit kínos kérdése, hogy Aczél György híres három T betűje milyen módon tette sokak számára viszonylag kényelmessé az ideologikus kultúrpolitikát, hogyan teremtett nem egyértelmű helyzeteket és helyeket, amelyek akár a szabadság (államilag ellenőrzött) szigeteinek is tűnhettek. Hogyan konstruálta ez az éppen toleranciájában veszélyes kultúrpolitika a BBS történetét, az alkotókat, az elkészült műveket, a vetítéseket, s egyáltalán: mi tekinthető pontosan ellenállásnak? „A kérdés azonban nem is ez, ellenben az, hogy miként értheti a mai néző ezeket a filmeket, annak az audiovizuális térnek, kulturális és politikai összefüggésrendszernek az eltűnése után évtizedekkel, amikor annak a mindennapi életnek, azoknak a lakásoknak, annak a közegnek, amelyben ezek a művek születtek, nyoma sincs."[1] A kiállítótérbe lépve mikrotörténeteket látunk, részleteket, mintha egy heterotópiába, egy eltérő térbe kerülnénk, amely átvezet egy másik, monitorokon és dokumentumokon keresztül elérhető világba. Az első teremben a falon részletes, a BBS elmúlt ötven évének minden fontos állomásáról beszámoló kronológiát látunk, az 1959. december 11-i megalakulástól kezdve egészen a közelmúltig. Filmek, kiállítások, betiltások, disszidálások, halálesetek, emblematikus események és főiskolai osztályok révén vezetnek végig a stúdió ötven évének történetén. A kronológia arra is kitér – ahogyan a későbbiekben még mi is – hogy 1969-ben kiadják a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiadványt. Megkésve és megszűrve tehát, de valójában 1968 után, a világban bekövetkezett és folyamatosan zajló politikai és társadalmi események nyomán jelentkezik a valóságfeltárás igénye. Megnő a társadalmi problémák iránti érzékenység, s a dokumentarista fikció, illetve fikciós dokumentum kifejezéssel (s részben egy, a Stúdión belüli nemzedékváltással) megszületik egy műfaj, amely a múzeum és archívum, privát és nyilvános, centrum és periféria kategóriáihoz hasonlóan a paradox jelenségek olyan egymásra játszását használja ki, amely egyébként magára a korszakra is jellemző volt. „A korszak egyik sajátossága a film nyelvi-stilisztikai aspektusainak hangsúlyozása – a valóságvonatkoztatás, illetve a társadalmiság megkerülhetetlenségének (film) elméleti/politikai belátásával. Ezt példázza mindenekelőtt a hetvenes évek markáns stílusa, a dokumentarizmus, majd a dokumentarista játékfilmek (vagy fikciós dokumentumfilmek) csoportja, továbbá a dokumentarista stílus megjelenése a játékfilmekben."[2] A Kádár-rendszer biztosított bizonyos mértékű személyes szabadságot: ha nincs nyílt rendszerellenesség, nincs retorzió (lásd még: tűrt kategória). De persze azzal a „kis" megszorítással, hogy csak korlátok között lehet „szabadságban" élni, már rögtön törlődik is a szabadság-fogalom lényege.

Az első terem valójában az egyetlen, ahol homogén, hommage-szerű narratíva villan föl, ezáltal alkalmas arra, hogy átvezesse a befogadót a Stúdiót egyszerre felidéző, annak emléket állító és tovább folytató végtelenített kiállításra. Bodó N. Sándor *Nyomógombos kortérkép* című 2009-es installációja a tér mellett mintha a múzeum jelen és az archívum múlt ideje által megjelenített korszakokat kötné össze. A lightbox a szocializmus reprezentatív vagy értelmiségiek által sűrűn látogatott vendéglátóipari egységeit helyezi el egy arányosan lekicsinyített Budapest térképen. A kontextust és a címet is erősíti, hogy az installáció korabeli fényképekkel van körülvéve. Az Éttermi és Büfé Vállalat térkép imitációját szem-

Sára Sándor (rendező), Gaál István (operatőr)
Cigányok, 1962, dokumentumfilm, 35 mm, ff; 17'; © fotó: Rosta József

Gink Károly tanulmányfotói Reidenbüchler Sándor: Egy portré századunkból, 1965 c. filmjéhez
Sára Sándor: *Cigánygyerek sildes sapkában*, 1961; A *Cigányok* sorozatból, 1965; *Cigányember Őszödről*, 1960
© fotó: Rosta József

1 György Péter: *Balázs Béla Stúdió – ötven év után*. Részlet a kiállítás megnyitóján elhangzott beszédből.
2 Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Budapest, Osiris, 2002, 382.

1980-as évek eleje / fotók: Gazsi Zoltán
Méhes Lóránt (Zuzu), Vető János; Cím nélkül; Méhes Lóránt (Zuzu), Vető János;
Valusek Zoltán, Gazsi Zoltán; Cím nélkül; Méhes Lóránt (Zuzu);
Cím nélkül; Valusek Zoltán; Cím nélkül; © reprodukció: Rosta József

lélve megtalálhatjuk az EMKE bisztrót vagy a Te+Én eszpresszót címmel és telefonszámmal ellátva, miközben ugyanazt a várost láthatjuk a térképen, amelyben jelen vagyunk, de más terekkel, más utcákkal, más nevekkel. A rendszerváltozás nemcsak az identitás metanarratíváit írta újra, de a városok térképeit is, utcákat nevezve át vagy tüntetve el. A 35 év alatti magyar lakosság nagy része már feltehetően nem tudja, hogy a szocialista Magyarország fővárosában mit neveztek Dimitrov térnek, avagy fordítva: milyen vidám mozgalmi neve volt például a Vámház körútnak? (Megoldás: Tolbuchin körút[3], Fjodor Ivanovics T. szovjet marsall és hadvezér tiszteletére.) Hová tűnt a Tolbuchin körút?

Csoszó Gabriella *Polcok* (2009) illetve *George's Room* (2008) című fotósorozatai Lukács György, Kádár János és egy magánkönyvtár darabjait ábrázolják. Bár a képeken nincs jelölve, ki lehet következtetni, hogy melyik könyvtár kihez tartozhat: a 24 fénykép egyéni ízlésről és egy korszak ideológiájáról egyaránt beszámol. A muzeális kiadványok – például Marx és Engels német nyelvű összegyűjtött munkái – feltehetőleg Lukács György könyvespolcairól valók. A Kádár János hagyatéka részeként a Politikatörténeti Intézetben őrzött könyvek is sok mindent elárulnak tulajdonosukról: kerti lexikon, holland-magyar szótár és Kádár János tizenkét nyelvre lefordított *A szocializmus Magyarországon* című alkotása sorakozik egymás mellett a polcokon és a kiállítótérben is. Tudható, hogy Kádár János felesége leginkább a krimiket szeretette, több fotón láthatunk bűnügyi történeteket angol és magyar nyelven, (utóbbiakat nagyrészt a minden háztartásban fellelhető, a Magvető kiadó sárga színű Albatrosz-könyvek sorozatából). A Helikon Kiadó Márai-sorozata már feltehetőleg a magánkönyvtár része, ahogyan a Nagy Imre-monográfia is.

A korszak hétköznapi tárgyaiból a korszakra is lehet következtetni, ahogyan egy könyvespolc alapján az egyéni érdeklődést is körvonalazni lehet. Privát és nyilvános keveredik az archívummá tett múzeumban, eltörölt helyeket és nem létező utcákat idézve meg. S noha a kiállítás, az összegzés, az archiválás ténye bizonyos történeti befejezettséget sugall, a kiállítótérben létrejövő – ha úgy tetszik, hermeneutikai – helyzet éppen, hogy az értelmezések és a rekonstrukció lezáratlanságát, jövőbe irányulását hordozza magában. Az első terem közepén található még Keserue Zsolt alkotása, egy monitorfal, amelynek 13 képernyőjén BBS-filmekből kivágott, loopolt szekvenciák futnak folyamatosan. A monitorfal voltaképpen a kiállítást (is) rekonstruálja, hiszen a részletek egyben és külön is nézhetőek, és igazából így is, úgy is értelmezhetetlenek a keret nélkül.

A bemutató hívószava egyébként a monitor. A termekben különféle méretű monitorok sugározzák, közvetítik végtelenítve a BBS alkotóműhelyében, de legalábbis a szellemi befolyása

3 Állítólag Magyarország egyes településein még létezik Tolbuchin utca. Ottfelejtődött. T. marsallról egyébként egy bolgár várost is elneveztek, azt nem felejtették ott, 1990 óta Dobrichnak hívják.

alatt készült filmeket, rövidfilmeket, riportokat, animációkat. Dokumentumok, fikciók, újságcikkek, reprodukciók, de a korszak művészeti alkotásai ugyanúgy az archívum részei, mint az eredeti dokumentumok. Wolfgang Ernst tanulságos szövegében az NDK kapcsán, de általában a szocialista rendszerek emlékezetpolitikájára alkalmazhatóan a feljegyzésen alapuló emlékezet metodológiájáról ír, s ez a BBS-paradoxonra ugyanúgy igaz, mint a korszak megengedő kultúrpolitikájára: „(...) a reálszocialista társadalmakban egy alapvető előfeltétel hiányzott: a megfigyelés tökéletesített technikájával ugyan bevilágítottak a legrejtettebb sarkokba is, az így nyert ismereteket azonban nem használták fel magának a rendszernek a szándékolt megváltoztatásához. (...) A feljegyzéseken alapuló emlékezet azonban elkerülhetetlenül oda vezet, hogy valakik megpróbálják monopolizálni az emlékezetet, míg mások megpróbálnak felépíteni egy ellen-emlékezetet; bármelyik archívumot lehet ellenkező irányban olvasni."[4]
A BBS-archívumot az ellenállás, de a megengedés felől is olvashatjuk, s a nézőpont – a *perspektíva* – az értelmezésre is óhatatlanul kihat.

4 Ernst, Wolfgang: *Archívumok morajlása. Rend a rendetlenségből*. Ford. Lénárt Tamás in: Kelemen Pál (szerk.): *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat, 2008, 142–143.

A kiállítás centrumában, a nagyjából mértanilag is középen elhelyezkedő második teremben külön egységként szerepelnek – különböző médiumokon keresztül, de közös térben és időben megjelenítve – a BBS fénykorát jelentő alkotások. Az archívum-jelleget egyébként tovább erősítik a korabeli újságkivágások, cikkek, levelek, egyszóval a történelem által is kodifikált dokumentumok, amelyek mind azt hivatottak bizonyítani, hogy ez a kiállítás egyben kutatás is, vagy legalábbis egy kutatás illusztrációja, egy archívum és egy történelemkönyv a kiállítótérre szabva, átvéve annak minden sajátságos tulajdonságát, megjelenítve a folyamatos jelenlévőségben létező retrospekció paradoxonát.
A szociológiai dokumentumfilmek, rövid-és experimentális filmek mellett igen tanulságos a tragikus sorsú, első magyar szépségkirálynő, Molnár Csilla esete, amelyet a kiállítótérben egymásra olvasható, ám voltaképpen két különböző befogadási stratégiát implikáló médium jelenít meg. Dér András és Hartai László *Szépleányok* című, 1986-os filmje a szépségverseny menetét és történetét kívánta bemutatni, s végül egy személyes tragédia mementójává vált.
A film mellett kiállított korabeli újságcikkek ismét a dokumentáció irányába billentik a feldolgozást, nemcsak Molnár Csilláról, de a többi jelöltről, illetve a zsűriről vagy a verseny menetéről is képet adva. A fonyódi gimnazistalány története bepillantást enged a kor sajátosan nyomasztó, buta és ideológiailag zavaros hatalmi diskurzusába, amelyben, ahogy a vezetőben is olvasható – mind a szocializmus, mind a kapitalizmus ideológiájából a legrosszabb elemeket sikerült vegyíteni. Az 1985-ös Miss Hungary verseny voltaképpen tanmese is, egy puha diktatúrában, patriarchális kötöttségekben, kicsinyes és kis léptékekben gondolkodó társadalomról. Ennek a társadalomnak az oszlopos tagja volt például Vartus Péter, a Magyar Média főosztályvezetője, aki a verseny lebonyolításában vállalt jelentős szerepe ellenére a következőket nyilatkozta: „Sétálj fél órát a Váci utcában, tucatnyi cicababát láthatsz, különbeket, mint akik itt dúródnak. (sic!)"
Molnár Csilla teste egyszerre lett a haldokló szocializmus és az éledő szépségipar projekciója, ennek a testnek és identitásának a határait azonban nem pusztán

Szilágyi Lenke
Single lens sorozat, 1980-as évek eleje, 120 képeslap-fotó
(Vintage Galéria tulajdona, Budapest); © reprodukció: Rosta József

eltörölte, hanem fölszámolta a szépségversenyekkel töltött időszak, „az érthetőség történelmileg módosítható kritériumának" átmenetekben zajló változása. Tizenhét évesen lett öngyilkos. „Freud szerint „az én mindenekelőtt testi én", továbbá ez az én „egy felszín projekciója", amit imaginárius morfológiaként definiálhatunk újra. Sőt, tenném hozzá, ez az imaginárius morfológia nem valami társadalom előtti, preszimbolikus művelet, hanem olyan regulatív sémák révén játszódik le, melyek érthető morfológiai lehetőségeket produkálnak. Ezek a reguláló sémák nem időtlen struktúrák, hanem *az érthetőség történelmileg módosítható kritériumai*, melyek jelentős testeket hoznak létre és igáznak le."[5]

A testreprezentáció kérdése primer módon Dobay Péter *Archaikus torzó* című, 1970-ben keletkezett s azonnal be is tiltott alkotásában is megjelenik, amelyben a narrátor szerint a főszereplő fiatalember „megengedte, hogy lefilmezzük különös életvitelét." A címben jelenlévő nyilvánvaló Rilke-allúzión túl (*Archaikus Apolló-torzó*: „Ám a csonka test mégis izzik") a testkultusz és az etika kérdései egy goethei, klasszicista embereszmény képében jelennek meg, amely pedig a filmben megjelenő rezignált hangulatot alátámasztva a harmónia elvesztésére való reflexióként is értelmezhető. A film több BBS-alkotáshoz hasonlóan azt a kérdést is fölveti, hogy mivé válhat az egyén az adott társadalom keretein belül, illetve hogy lehetséges-e, hogy a társadalom és a rendszer építette korlátok között az egyén maradt önmaga egyetlen lehetősége.

Ebben a teremben található még két, bár nem a BBS-ben készült, de a hetvenes években markánsabbá váló társadalmi érzékenység megnyilvánulásaként értelmezhető, az 1972-es *Társadalmi előítéletek* sorozat részeiként bemutatott alkotás. A Neményi Mária szociológus által szerkesztett és Kardos Ferenc rendezte dokumentumfilmek (*Cigányok és magyarok*; *Nők*) a romák és a nők társadalmi pozícióját, illetve a marginális vagy marginalizálódó társadalmi csoportokat általában is körülvevő sztereotípiákat mutatják be. Árulkodó, hogy a filmeket a magyar televízióban csak ideológiailag előkészített bevezetővel lehetett bemutatni. Az is tanulságos, hogy a helyzet, ha valamit javult is azóta, de semmi esetre sem oldódott meg. Magyarországon még mindig az emancipáció fogalma adja a problémák elgondolhatósági keretét, és még a 21. században is kevés nyoma van valamiféle alternatív szubjektivitás megjelenésének. A két film érdekesen koreferál a harmadik teremben kiállított szociofotókkal, amelyek részben az 1983. márciusa és augusztusa között a Fényes Adolf teremben látható, ötrészes (fiatalok, öregek, környezetképek, ünnepek, gyász) szociofotó-kiállítás dokumentációját mutatják be.

A *Más hangok, más szobák*ra azért is alkalmazható a végtelenített jelző, illetve azért fontos többszörösen kiemelni a határátlépést és a dialogikus jelleget, mert amellett, hogy fikció és referencialitás, keret és reprodukció, privát és nyilvános vagy múzeum és archívum közötti határokat feszegeti, a munkák egymással és a jelenlegi kortárs szcénával is párbeszédet folytatnak. A *Kisszínpadon nagy színház* (Duna Műhely, Hunnia Filmstúdió, Mtv Rt, r.: Saár Tamás) című 1999-es dokumentumfilm például az 1960-es években kialakuló alternatív színházi műhelyeket idézi föl, megszólaltatva többek között az Egyetemi Színpad, a Stúdió K, a Manézs vagy a Lakásszínház alapítóit és résztvevőit, Halász Pétertől Ruszt Józsefen át Jordán Tamásig. A filmből kiderül az, amire már korábban is utaltunk: a rendszer furcsa logikájával a lokalitásnak, a közösségnek kedvezett, miközben valamiféle folyamatos hivatalos felügyeletet is megpróbált fenntartani, amely (például Halász Péterék esetében) gyakran egy házmester vagy egy rosszindulatú szomszéd képében jelentkezett. Egy másik falon a Lakásszínház, majd a New York-ban alapított Squat Theatre előadásairól készült fényképek mellett azok a fotók is láthatóak, amelyek 1976. január 20-án Ferihegyen készültek Halász Péter, Koós Anna, valamint lányuk, Galus és Breznyik Péter búcsúztatásán. A disszidálás tényét a hatóságok nemhogy siettették, de ellenőrizték is, mint ahogy Koós Anna nemrégiben megjelent könyvéből[6] az is kiderül, hogy nemcsak az ő elutazásukat kísérték figyelemmel az álruhában újságot olvasó ügynökök, de azokat is szemmel tartották közben, akik akkor valóban búcsúzni érkeztek.

Kiemelt helyen szerepel a kiállításon Erdély Miklós 1979-es *Verzió* című, azóta ikonikussá kanonizálódott alkotása, illetve a Szalai György és Vitézy László által 1979-ben rendezett *Leleplezés* című film, amely a híres dombóvári munkásszobor-ügy feldolgozása, a valódi szereplők megszólaltatásával. Az ügyhöz kapcsolódó anyagok, például a Képző-és Iparművészeti Lektorátus dokumentációs osztályán keltezett levelek a kiállítótérben digitalizálva elolvashatóak, így a valódi dokumentumok és a dokumentumfilm együtt alakítják ki a benyomásainkat a korszak bizarr kultúrpolitikájáról.

Erdély Miklós filmje a dokumentarista fikció egyik legjobb példája, a forgatókönyv a tiszaeszlári per, illetve Eötvös Károly *A nagy per* és Krúdy Gyula *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* című regényei alapján íródott. A film az egyes rendszereket legitimáló koncepciós perek allegóriájaként is értelmezhető, a csendbiztosként (álnéven) szereplő ifjabb Rajk László szerepeltetése pedig egyértelmű provokációnak minősült. A filmben a képtilalom emlegetésekor szó szerint elsötétülő kép ideológiakritikaként is értelmezhető, illetve erősen kapcsolatba hozható André Bazin híres szövegével, amely a fénykép (kultúr-és technológiatörténeti) jelentőségét az objektivitás mozzanatában határozza meg: a film pedig „a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti."[7] A *Verzió* a többi hasonló, dokumentarista stílusban forgatott filmhez hasonlóan manipulatív, ugyanakkor dokumentum és fikció kódjait nem egymás ellen, hanem egymásra játssza, kiemelve ezáltal mindkettő jellegzetességeit. „Erdély nem konvenciók felvetésével, majd megtagadásával zökkenti ki a dokumentarizmust és a fikciót a megszokott kerékvágásból, hanem sokszorosan kétségessé teszi a filmi kifejezés dokumentarizmusának igazságtartalmát. (...) Mindezt Erdély a dokumentarizmus és fikció radikális és meghökkentő egymás mellé rendelésével éri el."[8] Erdély további kiállított munkáihoz ugyanúgy kapcsolható ez a film, mint például Major János a korban hatalmas botrányt kavart *Biboldó mosakszik* című 1967-es rézkarca vagy az 1966-os *Scharf Móric emlékezete* című alkotás, amely a rézkarc mellett egy, Dr. Szita Ernőhöz, a Kulturális Kapcsolatok Intézetének vezetőjéhez címzett levelet is tartalmaz, amely Scharf Móricról mint „a szüleit megtagadni kényszerülő gyermekről" ír a tiszaeszlári per kapcsán. Ezek mellett található egyébként Erdély Miklós *Időutazás I-V.* (1976) című ötrészes fotósorozata vagy az *Isten-Isten* című pécsi, performansz jellegű kiállítás (1974) dokumentációja is, amely arra reflektál, hogy a személyes

5 Butler, Judith: *Jelentős testek. A „szexus" diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum, 2005, 27. (kiemelés – H.V.)

6 Koós Anna: *Színházi történetek – szobában*, kirakatban, Budapest, Akadémiai, 2009.

7 Bazin, André: *A fénykép ontológiája* in Uő. *Mi a film?* Esszék, tanulmányok, Budapest, Osiris, 1995, 21.

8 Gelencsér 2002, 402–403.

veszteséget hogyan próbálják társadalmi szolidaritásból, illetve állami érdekekből kompenzálni. A meghalt testvérekért kapott 8125 forint pálinkába forgatása azt jelzi, hogy a személyes veszteség semmiképpen nem pótolható utólagosan és objektív meghatározottságban, profán megfogalmazásban: az emberi élet értékét meglehetősen nehéz pénzben kifejezni, s ha mégis, a veszteségből óhatatlanul távolságtartás keletkezik. (A korszak ellentmondásos kultúrpolitikai stratégiájának egyik sarokpontja a Déry Tibor kisregénye alapján készült *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, lásd még: hány cédula egy élet?)

Hajas Tibor *Öndivatbemutató* (1976) című alkotásához tartozó „kisegítő kérdések" a Jelenlét 1989/1-2 számában jelentek meg, ahogyan ez a vezetőn is olvasható a Hajas Tibor és Vető János által a filmről készített fényképek mellett. „Ebben a városban, ugyanúgy, mint a század elején, a hetvenes években is megállt az idő. Kádár koráról mindenki azt hitte: örökletes. *A valóság részben illúzióvá lett*, az erkölcs részben etiketté, a közösség pedig cinkossággá."[9] A film (álló) jelen ideje az öröknek hitt puha diktatúra, figurái pedig annak jellegzetességeit tükrözik. Az *Öndivatbemutató* ilyen értelemben maga is archívumnak tekinthető, mely felvillantja, mintegy leltárba veszi a kor embereit, hogy aztán a jövő majd a kollektív emlékezet segítségével múltat konstruálhasson belőle. A benne szereplő karakterek nem beszélnek, a film készítői adják a narrációt. Ez a metaleptikus szerkezet rájátszik a dokumentum-fikció ellentétére, hiszen a kamera kezelőjének folyamatos közbeszólása fölhívja a figyelmet a film készítésének, rögzítésének aktusára. „Vajon melyik az 'igazabb' beállítás – a rejtett kameráé, a megrendezettség nyomait gondosan eltüntető 'dokumentumé', vagy az *Öndivatbemutató*é?"[10] A narráció folyamatos negációkat tartalmaz, a narratíva megképződik, majd lebontja magát, dinamizmusban tartva a filmet. A második részben a diktatúra mechanizmusának ellent mondó szövegek hangoznak el, ezzel mintegy ironizálva az agitációs propaganda túlretorizáltságát és szegényes stilisztikai eszköztárát. „Mi nem akarunk az Ön sorsából másokkal tanulságokat levonatni a magunk szájíze szerint."[11] Az *Öndivatbemutató* szereplői a dokumentarista értelmezésben a mindennapi ember típusait képviselik, ugyanakkor mindenki mögött felsejlik a saját fikciója, a saját valóságának képe, amely körülveszi az archivált testet. Bármelyikünk lehetett volna a film szereplője, sőt, bizonyos mértékig mindannyian azok vagyunk. Pontosan erre reflektál a hátsó teremben felállított MOME Media Playground egyik alkotása, Ráday Dávid *Ön: archívum* című installációja, amely a monitort egyszerre médiumnak és interfésznek tekintve a látogatókról készített filmszekvenciákban hozza létre az „öndivatbemutatót", amelyet a világhálóra mint az öndivatbemutató legjobb, végtelen tárhellyel és kioltott idődimenzióval rendelkező virtuális terébe továbbít. A MOME Playground – egy teremben a BBS archívumot tartalmazó számítógépekkel – erősíti a jelennel (jövővel) folytatott dialógust, miközben teret biztosít fiatal művészeknek arra, hogy munkáikkal egy szimbolikus szellemi közösség alkotásaira reflektáljanak.

Baranyay András (rendező)
Önarckép Jane Morris-szal, 35 mm, színes, 5'; © reprodukció: Rosta József

Lehetetlen feladat volna a kiállítás egészéről, annak minden darabjáról írni, hiszen ha csak a filmanyagot nézzük, máris több száz órányi időről beszélhetünk. A kiállítás kapcsán nemcsak tanulmánykötet jelent meg Gelencsér Gábor szerkesztésében, hanem DVD-kiadványok[12] is, amelyek remélhetőleg továbbviszik a Stúdió még korántsem lezárt történetét. A Műcsarnok tereiben a Peternák Miklós által 1983-ban rendezett *Film/művészet* elnevezésű kiállítás dokumentumai mellett például Bódy Gábor *Pszichokozmoszok* című 1976-ban készült 13 filmjét is vetítették, amely a számítógép egyik első művészeti felhasználása volt Magyarországon. A rövid alkotás a hármas szám szimbolikáját kihasználva alkot természettudományos alapú társadalomkritikát, hiszen a számítógépbe betáplált, háromféle pötty formájában megjelenő három „tulajdonság" az agresszív, a védekező és a közömbös többség. A fehér keretbe foglalt, fekete háttér előtt mozgó apró pontok három kis etűdben jelenítenek meg valamiféle rendszerkritikát, miközben a zenei aláfestés mintegy szonátaformával erősíti a hármas szám dominanciáját. Bódynak természetesen több alkotása jelen volt a kiállításon, de az egyik megjelentetett DVD is Magyar Dezső vele közösen jegyzett filmje, az *Agitátorok* (1969). A Színház és Filmművészeti Főiskola által a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára kiírt pályázatra készült alkotás rögtön tiltólistára került. Az *Agitátorok* fő konfliktusa az elmélet és a valódi élet közötti szakadék felismerésének a tragédiája:

9 György Péter: *A halhatatlanság halottja. Hajas Tibor (1946-1980)* in Filmvilág, 1989/12. (kiemelés – H.V.)
10 Beke László: *A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei* in Uő. *Médium/Elmélet.* Tanulmányok 1972–1992, Budapest, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, 68.
11 Hajas Tibor: *Öndivatbemutató* in: Uő. *Szövegek.* Sajtó alá rendezte F. Almási Éva, Budapest, Enciklopédia, 2005, 195.

12 Magyar Dezső: *Agitátorok*, 1969, valamint *Kezdetek / Beginnings*, Kézdi-Kovács Zsolt, Sára Sándor, Gábor Pál, Elek Judit, Rózsa János, Novák Márk, Kardos Ferenc és Szabó István rövidfilmjei (Műcsarnok, BBSA, Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2006, illetve 2009)

a Tanácsköztársaságot és a néhány, a kommunista hatalomátvételt meggyőződésből támogató lelkes és fiatal agitátor allegóriájában a rendszerkritika mellett az 1968 után lehetséges baloldaliság kérdései is fölmerülnek. A film betiltása után nem sokkal Magyar Dezső külföldre távozott.
A vetítővásznakon a Balázs Béla Stúdió, a dokumentumokban a fikció jelenik meg: a kiállított tárgyak, a vetített alkotások, újságkivágások és fényképek egy korszak, egy rendszer, egy sajátos szellemi közösség arculatát rajzolják ki, különféle összefüggés-rendszereket is megvilágítva. Huszárik Zoltán *Elégia* című 1965-ben készült filmjére valószínűsíthetően hatással volt Nagy László *Búcsúzik a lovacska* című 1963-as hosszú-verse, amelynek első kiadását a kiállításon szintén szereplő Kondor Béla illusztrálta. Kondor ellentmondásos viszonya a rendszerhez, illetve korai halála ugyanabba az enigmatikus láncba illeszkedik, amelybe a többi haláleset, eltávozás, betiltás. Mindezek mellett viszont akadnak olyan alkotások, filmek, kísérletek, amelyek más történeti-politikai-társadalmi körülmények között talán már érvényüket veszítenék.

A BBS, de tágabb értelemben az egész Kádár-kori, a hatalommal közvetlenül nem összejátszó értelmiség egy sajátos kódrendszert fejlesztett ki, amely a hétköznapokhoz hasonlóan és a rendszer logikájához alkalmazkodva sokszor paradox, kicsavart vagy – mondjuk ki – akár megalkuvó is volt. Egy zavaros kor tiszta dokumentációja jelent meg a Műcsarnok archívummá alakított tereiben, ahol személyes és kollektív, privát és nyilvános, valóság és fikció mentén rekonstruálódott egy alkotóműhely, egy letűnt város és egy eltűnt kor, s ennyiben a kiállítás alcímében jelzett „kísérlet" sikeresnek mondható. A koncepció egésze a Stúdió helyét és továbbgondolhatóságát keresi, az archívum és múzeum kettősségével pedig a létmódjára kérdez rá. A korábbi experimentális médiumok és alkotások mellett a MOME Playground révén a jelen illetve a jövő kísérleti alkotásai is helyet kapnak, miközben ez a folytatólagosság a művészi invenció játékosságának posztmodern elvárása mellett a tömegmédia jövőjére is rákérdez. Molnár Csilla egykori szépségkirálynő ma 41 éves lenne. Bódy Gábor filmrendező 64. Erdély Miklós 82, Aczél György 93, Kondor Béla 79. Tolbuchin marsall 126 – és ki emlékszik ma már rá.
Az 50 éves Balázs Béla Stúdióban érnek össze a szálak, s a címben feltett – egyébként az *Öndivatbemutató*hoz tartozó – kérdés mellett maga a Stúdió sem csupán a jelen vagy a múlt korrelátuma. Mindkettőé egyszerre, és a folytatás a kiterjeszthető térben és időben még csak most kezdődik.

Najmányi László

SPIONS

Harmadik rész

„számold fel a közösséget
az egész világ az ellenséged"
SPIONS: Rock and roll kamikáze
(1978 – részlet)
Dalszöveg: Anton Ello

Bevezetés a kémológiába 2.

■ Álltunk az avas zsír- és lábszagú, néptelen budapesti éjszakában. Mindkettőnk számára nyilvánvaló volt, hogy nem vagyunk sehol. Kabaré ment a tévében, kéken villogott minden ablak. Harsogtak a rettenetes poénok, egyszerre röhögött a lakótelep. Rendőrautó kanyarodott be két panelház között, mellénk érve megállt. Gumibotjaikat markolva két testes zsaru szállt ki a kocsiból. Igazoltatás. „Álldogálunk? Nézelődünk? Ilyen későn? Reggel meg el fogunk késni a munkahelyről?" Este 10 óra lehetett. A Molnár Gergely kódnevű kém személyi igazolványában nem volt érvényes munkahely bejegyezve. Abban az időben fél év börtön járt a „közveszélyes" munkakerülésért. Ha valaki hat hónapnál régebben nem dolgozott, „közveszélyes" munkakerülőnek számított. Én még egyetemista voltam abban az időben, ezt a személyim is igazolta. Hosszas keresgélés után a Molnár Gergely kódnevű kém gondosan összehajtott, borítékba zárt szerződéssel bizonyította, hogy szabadúszóként német nyelvet tanít egy nyelviskolában. „Nyelvet tanítunk, mi? Miért nem megy inkább gyárba dolgozni? Ott megtanulná, hogy milyen az igazi élet.[1]" Hosszas vizsgálódás után a zsaruk hitelesnek találták a szerződést. Egy ideig játszottak velünk. A papírt markoló rendőr úgy tett, mintha nem akarná visszaadni. Kétszer, háromszor odanyújtotta, aztán vihogva visszahúzta. A másik megpiszkálta gumibotjával a tarkómat. „Maga fiú vagy lány? Ideje lenne fodrászhoz menni! Ha még egyszer ilyen hosszú hajjal látom, magam nyírom le a rendőrollóval![2] Na, jó éjszakát!" Az igazoltatás véget ért, mehettünk tovább. Sétálva, néha meg-megállva vagy leülve valamelyik utcai, játszótéri padra már 7-8 órája beszélgettünk a kémkedés és a színház kapcsolatáról. Négyszer igazoltattak azon az éjszakán.
Reggel 5 körül értem haza. Feltettem a Jimi Hendrix szalagot a Terta 811-es magnómra, lecsavartam a hangerőt, hogy ne ébresszem fel a családot. Nagyon keveseknek volt magnója azokban az időkben. A Terta 811-et használtan vettem, két teljes nyarat végigdolgoztam érte. A Hendrix-felvételekhez, mint a többi rock and roll kincseimhez (Cream, John Mayall, Led Zeppelin, Beach Boys, Black Sabbath, Steppenwolf számokhoz) barátok révén jutottam. Nyugati lemezeket abban az időben nem lehetett legális úton beszerezni Magyarországon. Elalvás előtt beírtam naplómba mindazt, amit az aznapi beszélgetésből fontosnak tartottam: „A profi kémek az igazi színészek. Élő színházat játszanak. Valódi kockázatot vállalnak: lebukhatnak, ha rosszul alakítanak. Az élő színház közönsége könyörtele-

1 Az elképzelés, miszerint az életet kizárólag a fizikai munkán keresztül lehet megtanulni, gyakran felvetődött neves, fizikai munkát életükben sohasem végző, a másképpen gondolkodást nehezen toleráló értelmiségiek részéről, a hozzánk hasonlóakkal kapcsolatban. A neves filmrendező azt javasolta Bálint István költőnek, a Kassák Stúdió (Lakásszínház, később Squat Theatre) tagjának a Balázs Béla Stúdió egyik ülésén, hogy menjen el gyárba dolgozni, akkor majd nem mond „ennyi hülyeséget". Később, Párizsban a legismertebb „ellenzéki" író tanácsolta a Spionsnak, hogy hagyja abba a „gyerekes hülyéskedést" és csatlakozzon egy kibuchoz Izraelben, hogy megismerje az életet.
2 A rendőrollót már ismertem. Az előző nyáron autóstoppal utaztam a Balatonra dolgozni. Székesfehérvár előtt igazoltattak és bevittek a rendőrkapitányságra, ahol többször megpofoztak, majd egy jókora papírvágó ollóval vágták rövidre és lépcsősre a hajam.