

**MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA**

Hevesi Nándor

Szent reménytelenség, analóg kísértetek és növényi forradalmak

Médiumközi átjárások Igor és Ivan Buharov alkotói praxisában

DLA doktori értekezés

Témavezető:

Dr. habil. Kicsiny Balázs DLA

egyetemi tanár

az MKE Doktori Tanácsának elnöke

Budapest, 2026

Tézisek magyar nyelven

1. A médiumköziség alkotói praxisunkban nem műfajok egymás mellé helyezése, hanem átjárási módszer: a motívumok film, installáció, zene, performansz, archívum és közösségi esemény között vándorolnak, és minden átlépésben új jelentést, új anyagi és politikai működést kapnak.

2. A véletlen, a technikai hiba, az analóg anyag sérülése és az amatőr jelenlét nem kiküszöbölendő zavar, hanem tudást termelő alkotói tényező. A gyakorlatban ezek bontják meg az előre rögzített szerzői kontrollt, és teszik lehetővé az önszerveződő, kollektív forma létrejöttét.

3. A kollektív szerzőiség a Buharov-praxisban közös tudatállapotként írható le. A jelentés nem egyetlen szerzői központból keletkezik: szereplők, helyszínek, tárgyak, hangok, technikai hibák és nézői döntések együtt szervezik a művet.

4. Az analóg kép politikai és érzéki pozíció. A Super/Normal 8mm szemcséje, karca, lejártsága és anyagi bizonytalansága ellenáll a teljes technikai kontroll képzetének; az „analóg kísértet” a múltat nem lezárt dokumentumként, hanem a jelenbe visszatérő, alakítható anyagként működteti.

5. A „szent reménytelenség” alkotói és etikai módszer: a cselekvést leválasztja a siker garanciájáról. A mű létrejöhet kedvező intézményi háttér, biztos jövőkép és eredményígéret nélkül is; a figyelem, az együttműködés és a cselekvés önmagában válik gyakorlattá.

6. A mestermű Szittya Emil archívumát nem háttéranyagként használja, hanem médiummá alakítja. A marbach-i kéziratkutatás, az álomnapló, a Super/Normal 8mm, a telefonhangok, a történeti és pszeudodokumentumok térbeli montázsa a nézőt is a jelentés szervezőjévé teszi.

7. Az antimilitarizmus a kutatásban történeti téma és jelen idejű művészeti feladat egyszerre. Szittya háborúellenes öröksége az erőszakmentes ellenállás, a propaganda eltérítése, a humor és a hatalmi képzelet „hackelése” felől kapcsolódik a kortárs művészeti praxisunkhoz.

Theses in English

1. In our artistic practice, intermediality is not the juxtaposition of genres but a method of passage: motifs migrate among film, installation, music, performance, archive and communal event, acquiring new meanings and new material and political functions with each transition.

2. Chance, technical error, damaged analogue material and amateur presence are not disturbances to be eliminated but knowledge-producing artistic factors. They loosen predetermined authorial control and enable self-organising, collective forms to emerge.

3. Collective authorship in the Buharov practice can be described as a shared state of consciousness. Meaning does not originate from a single authorial centre: performers, locations, objects, sounds, technical errors and viewers' decisions organise the work together.

4. The analogue image is both a political and sensory position. The grain, scratches, expiry and material uncertainty of Super/Normal 8mm resist the fantasy of total technical control; the "analogue ghost" activates the past as mutable material returning into the present rather than as a closed document.

5. "Holy hopelessness" is an artistic and ethical method that separates action from the guarantee of success. A work can emerge without favourable institutional conditions, a secure vision of the future or a promised result; attention, collaboration and action become practices in themselves.

6. The masterwork transforms Emil Szittya's archive from background material into a medium. The Marbach manuscript research, the dream diary, Super/Normal 8mm, telephone voices, historical and pseudo-documents form a spatial montage in which the viewer also participates in organising meaning.

7. Antimilitarism functions in the research both as a historical subject and as a present artistic task. Szittya's anti-war legacy connects to our contemporary practice through nonviolent resistance, the diversion of propaganda, humour and the "hacking" of the imagination of power.

Absztrakt

A disszertáció Igor és Ivan Buharov több mint három évtizedes alkotói praxisán keresztül vizsgálja a médiumok és narratívák közötti átjárást. A film, installáció, zene, performansz, archívum és közösségi esemény egymásba alakulását gyakorlati alapú kutatásként elemzem, belső alkotói nézőpontból. A dolgozat a Super/Normal 8mm és analóg anyaghasználatot, a véletlent és hibát, az amatőr szereplői jelenlétet, a kollektív szerzőiséget, az álomdramaturgiát, a szabad improvizációt, valamint az anarchista, ökológiai, pedagógiai és antimilitarista gondolkodást kapcsolja össze. E fogalmi hálóban jelenik meg az önszerveződő tudat, az analóg kísértet, a szférikus ökológia és a szent reménytelenség. A fő állításokat saját művek elemzése, alkotói archívumok, recepciós szövegek és elméleti források támasztják alá. A mestermű, a Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták című kiállítás Szittyá Emil marbach-i archívumának kutatásából indul ki, és a történeti dokumentumot, álomnaplót, filmet, hangot és pszeudoarchív tárgyat térbeli montázssá alakítja. A kutatás eredménye szerint a médiumköziség nem pusztán formai eljárás, hanem a bizonytalanság, a kollektív figyelem és az erőszakmentes ellenállás gyakorlata.

Abstract

This dissertation examines passages between media and narratives through more than three decades of artistic practice by Igor and Ivan Buharov. From an insider's perspective and within a practice-based research framework, it analyses transformations among film, installation, music, performance, archive and communal event. It connects Super/Normal 8mm and analogue materiality, chance and error, amateur performance, collective authorship, dream dramaturgy and free improvisation with anarchist, ecological, pedagogical and antimilitarist thought. Within this conceptual network I develop the notions of self-organising consciousness, the analogue ghost, spherical ecology and holy hopelessness. The argument is supported by analyses of our works, artistic archives, critical reception and theoretical sources. The masterwork, the exhibition *Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták*, grows from research into Emil Szittya's archive in Marbach and transforms historical documents, a dream diary, film, sound and pseudo-archival objects into a spatial montage. The research concludes that intermediality is not merely a formal procedure but a practice of uncertainty, collective attention and nonviolent resistance.

Tartalomjegyzék

1. Alkotói alaphelyzet és médiumközi módszer.....	1
1.1 Bevezetés: a térkép, amely járni kezd.....	1
1.2 Eger, 40 Labor.....	3
1.3 A magyar kísérleti film kísértete.....	4
1.4 Analóg matéria: a véletlen, mint titkos társrendező.....	5
2. Test, hang, figyelem: a film, mint közös tudatállapot.....	7
2.1 Álomdramaturgia, kollektív szerzőiség, önszerveződő tudat.....	7
2.2 Amatőr test, szereplői jelenlét, kívülállók méltósága.....	9
2.3 Zene, szabad improvizáció, élő rítus.....	10
2.4 Metakogníció: jegyzetek egy saját tudatunkban forgatott filmhez.....	12
2.5 Kukucskáló tekintet.....	13
3. Játékfilmek időrendben: posztszocialista és orbáni idők.....	14
3.1 A rendszerváltás és az Orbán-korszak levegőtlenessége.....	14
3.2 A Program és A másik ember iránti féltés diadala: nulla idős algoritmus, vízibornyú és a félelem rendszerei.....	15
4. Lassú tükör: sors, karma, gyógyító utak.....	16
4.1 A Lassú tükör.....	17
4.2 Nekrorealizmus, halál, humor és gyógyítás.....	18
4.3 Tükör, dzogcsen-esztétika.....	21
5. Az itt élő lelkek nagy része: a tanítás, mint átjáró és szabadiskolai kísérlet.....	23
6. Melegvizek országa és anarchista ökológiák.....	26
6.1 Melegvizek országa: növényi áthangolódás és szent reménytelenség.....	26
6.2 Anarchista művész, ideiglenes autonóm zónák, belső hivatalok.....	27
6.3 Kapitalizmus, mint rosszul sikerült tudatállapot.....	28
6.4 Zöld és pogány anarchizmus: a növények nem kérnek engedélyt.....	29
7. Médiumközi átjárások: versből film, regényből rádiójáték, kiállításból film.....	30
7.1 Kormányeltörésben: a vers elindítja a filmet, aztán megszökik.....	30
7.2 A kitömött madár: kényszerből nyíló átjáró.....	32
7.3 A szándékmező átázik.....	33
7.4 Fekete doboz, fehér doboz.....	34
8. Szittya Emil, háborúellenesség és csavargó tudás.....	35
8.1 Szittya Emil és az anarchista álmok kapcsolata.....	35
8.2 Háborúellenesség, mint parancsmegszüntetés.....	37
8.3 Háborúellenesség, munkakerülés, csavargó tudás.....	38
8.4 Krízisfenntartás: a fekete dobozban megszólaló antimilitarista rítus.....	39
9. Recepció, összegzés.....	40
9.1 Recepció, félreértés, túlélés.....	41
9.2 Összegzés: a film, mint közös tudatállapot.....	42
Felhasznált irodalom.....	45
Képek jegyzéke	51
A mestermű dokumentációja	52
1. A mestermű azonosítása.....	52
2. Archívumi kutatás, mint alkotói módszer.....	52
3. A megvalósult alkotás verbalizálható alkotói programja.....	53
4. A mestermű és a doktori kutatás kapcsolata.....	53
5. Szittya Emil, háborús álmok és az antimilitarizmus jelen ideje.....	53
6. Kutatási előzmények és az azokon való túllépés.....	54
7. A mestermű, mint vizuális és térbeli kifejezési forma nyelvi megfogalmazása.....	55
8. Statement.....	55
9. Technikai adatok.....	55

10. Dokumentáció, fellelhetőség és identifikáció.....	56
11. A mestermű dokumentációjához kapcsolódó források.....	56

1. Alkotói alaphelyzet és médiumközi módszer

1.1 Bevezetés: a térkép, amely járni kezd

E disszertáció gyakorlati alapú kutatásként vizsgálja a médiumok és narratívák közötti átjárást. A vizsgálat anyaga saját alkotói praxisunk: filmek, installációk, performanszok, koncertek, kiállítások, archívumokból előhívott kísértetek, félreértett mondatok, lejárt nyersanyagok, növényi összeesküvések és bárszekrényből előbújt baráti közösségek. Az írás nem kívülről akarja rendbe tenni ezt az anyagot. Inkább vele együtt bolyong, mozog benne, mint egy túl sok ajtóval, egymásból nyíló szobákkal, termekkel, pincékkel és padlásokkal teli épületben.

A hivatkozott gondolkodók ebben a dolgozatban nem előre felállított állványzatként működnek. Mindig valamelyik mű, tárgy, hang, jelenet vagy alkotói seb hívja be őket: Freirét a tanítás, Mbembét a hullatér tapasztalata, Warkot a diafilmbe csúszó hacker-nyelv, Hornyikot a növényi és animisztikus képrendszer, Le Caint a nézői álomzavar.¹ A dolgozat alapállítása egyszerűen hangzik: a munkáink között a motívumok, tárgyak, hangok és történetek gyakran továbbvándorolnak egyik formából a másikba. Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden mű szükségképpen befejezetlen. A mozifilm számunkra éppen azért fontos forma, mert a vetítés időrendje, a vágás és a játékidő egy ponton lezárja az anyagot, és olyan olvasható egész hoz létre, amely több ember számára hozzáférhető. Egy elkészült film később tovább élhet: képkockája tárggyá válhat, jelenete installációba kerülhet, motívuma új filmben vagy performanszban térhet vissza. A mozifilm mégis egy befejezett állapot, egy időre megszilárdult forma az állandó médiumközi mozgásban.

Az alkotói folyamat alapja a figyelem, a nyitottság és a hibákhoz való elfogadó türelem és bizalom. A hiba döntő esemény. A Super/Normal 8mm szemcséje, a lejárt nyersanyag színeltolódása, a kamerában történő vágás visszafordíthatatlansága, a bizonytalan szereplői jelenlét, a félrecsúszó hang, az elrontott fény mind olyan anyagok, amelyben a film gondolkodni kezd. A kontroll helyét egy érzékenyebb együtt-és összeműködés veszi át: kooperáció a technikával, a helyszínnel, a szereplőkkel, a véletlennel, az időjárással, a barátokkal, az anyag saját ellenállásával. Nem előre megtervezett útvonalon haladunk, a mű maga nyitja meg a következő átjárót.

A forgatások elején ezért sokszor teljesen szabadon dolgozunk: alapötletekből indulunk, improvizálunk, hagyjuk, hogy a helyszín, a szereplő, a tárgy, a zene és az analóg anyag beleszóljon. Amikor úgy érezzük, elég anyag gyűlt össze, és a nyersanyag is fogy, megállunk. Visszanézzük, mit mutat a film. Ilyenkor kezd kirajzolódni egy dramaturgiai, algoritmikus térkép vagy maga a nulla idős algoritmus: nem csak mi alakítjuk a filmet, inkább meghallgatjuk, mit tanácsol. Mit kell erősíteni, hol maradjon rés, hézag, mit kell elvarni, melyik motívumot erősítsük és melyik idea kér újabb formát.

A visszatérő saját fogalmak, mint az önszerveződő tudat, a szent reménytelenség, a szférikus ökológia, a revolúcióparabotanika, az analóg kísértetek, a szándékmezőhangolás - munkafogalmak. Olyan szavak, amelyek segítségével a dolgozat közben lehet tapogatózni a sötétben. A szent reménytelenség marad a főnök: benne van a pátosz, a kosz, a félelem nélküli nyitottság, a hamis jövőképek kioldása.

1. Hornyik Sándor, Sötét ikonológia: Művészettörténet a humanizmus korszaka után (Budapest: ELTE HTK Művészettörténeti Kutatóintézet, 2025). A kötet sötét ikonológiai kerete a modern, posztmodern és posztthumán képkalkítás, a populista posztpolitika, az affektív képek és a posztantropocén vizualitás felől ad tágabb elméleti háttér.

Amikor megszűnik a nagy ígérekhez való görcsös ragaszkodás, megjelenhet egy különös, félelemmentes jelenlét, figyelem.

A szférikus ökológia szintén a gyakorlatból születik. A világ nálunk nem egyenes oksági láncolatok szerint létezik. Gömbszerűen kapcsolódó együttlétekből, bátorságfertőzések, visszhangokból, egymásba nyíló érzékelési terekből áll. Egy szereplőn át és keresztül beszélhet egy falu, egy intézmény, egy régi politikai trauma, egy növényi entitás, egy halott barát, egy rossz álom vagy az erőállati emlékezet. A tükrök, lepusztult kádár kori bárszekrények, tárcsázós telefonok, kristályok, jelmezek és jel-mezők saját társadalmi életrajzot hoznak magukkal. A filmanyag emlékező bőrfelület. Hámlik. A néző ideiglenes lakója annak a gömbnek, amelyet a mű egy időre létrehoz.

Ezt a dolgot azért nem kívülről írom a Buharov-munkákról. Belülről beszélek, alkotóként, részben első személyben, részben többes számban, mert Szilágyi Kornéllal, Igor és Ivan Buharov néven több mint három évtizede dolgozunk együtt. A közös szerzőiség régi módszer. Egyikünk hoz egy hangot, másikunk egy képet, valaki egy helyszínt, egy szereplő egy váratlan mondatot, a nyersanyag egy hibát, a mesternövény egy késleltetett döntést. A szerző ebben a helyzetben átmeneti csomópont. A mű sok mindenből és sok mindenből áll össze, majd visszaadja magát annak a közegnek, amelyből előbújt.

A disszertáció nem törekszik teljes életmű-katalógusra. A cél egy olyan esszé-tér létrehozása, amelyben a pálya fő csomópontjai és elágazásai időben és módszertanilag is egymásra világítanak: az egri 40 Labor kezdetei, a posztoszocialista vidéki tér, az Orbán-korszak ízléstelen, romboló, fullasztó levegője, a Super/Normal 8mm és a 16 mm anyagpolitikája, a magyar kísérleti film intézményi kísértete, a játékfilmek időrendben kibomló álomdramaturgiája, a Kormányeltörésben médiumközi elszabadulása, a Melegvizek országának növényi forradalma, a Szittyá Emil köré szerveződő álarchívum, antimilitarista kutatás és munkaellenesség, a dzogcsenből és anarchizmusból táplálkozó szent reménytelenség, valamint a zene és az improvizáció rituális működése. A cél: áttekinthetővé tett bolyongás.

Maga a szöveg nem szeretne akadémiai sírkő lenni. Esszé, de nem menekül az elméleti felelősség elől. Hivatkozásokat láttat, miközben engedi, hogy ezek között is átjárjon a levegő. A tudományos apparátus lámpás a bozótban. A jegyzetekben ott vannak a BBS, az NFI, a Film.hu, az OFF-Biennále, a Kassák Múzeum, az anarchista, ökológiai, dzogcsen és zenei források; a főszövegben pedig az az élő, esetlen, kísérletező tapasztalat, amelyből a művek kinőttek. Innen indulunk. Vagy talán már rég elindultunk, és ez a bevezetés csak utólag lihegve szalad utánunk.

Max Le Cain 2017-es esszéje kívülről is pontosan érzékeli ezt a nehezen besorolható eredetet: a Buharov-filmek hatása számára olyan, mintha „párhuzamos dimenzióból” érkeznenek. Ez azért fontos, mert külső nézőpontból is észleli: a munkák sajátos körülményeinkből, kollektív és privát munkamódszerünk, az analóg anyagból, tárgyakból és szereplőkből növesztenek új filmes testet.²

A belső súlypontokat ezért mindig a cím felől rendezem: médiumok és narratívák közöttiségéről beszélek. A gyógyítás, a tanítás, az antimilitarizmus, a növényi politika vagy a dzogcsen nem külön mellékfolyosók. Mindegyik azt mutatja, hogyan vált alakot egy tapasztalat, amikor más hordozóba kerül. Egy személyes látomásból filmnyelvi módszer lesz. Egy pedagógiai seb Batthyány Ervin alakján át játékfilmes és performatív alakot vesz fel. A háborúellenes düh Szittyá álmán, propaganda-archívumokon és élő

2. Max Le Cain, „Someone Else’s Dream,” booklet essay for Re:Voir DVD release of Ivan & Igor Buharov, Slow Mirror / Mothmilk / Oneheadword Protection / Hotel Tubu, 2017.

színpadi jelenléten és helyzeteken keresztül új narratív testet kap. A dolgozat ennek az alakváltásnak a térképe.

1.2 Eger, 40 Labor

Számomra a film, a képzőművészet és a zene kezdettől egy térben létezett. Közös tanpálya volt, ahol gyorsan át lehetett váltani egyik érzékelési módból a másikba. Egy hang képpé válhatott, egy kép performanszá, egy performansz filmtekerccsé, egy film később koncerthelyzetté. Ezt nevezhetném komplex ritmusnak: idegrendszeri berendezkedésnek, ahol a tempó mellett az arány és az átjárhatóság is dolgozik. Az ember egyik pillanatban kamerát tart, a másikban zenél, aztán talált filmtekerccset narrál, majd valami közös esemény keletkezik, amely nem tudja eldönteni, melyik művészeti ág iratait kellene kitöltenie.

Szilágyi Kornállal az egri tanárképző főiskolán találkoztunk. A késő Kádár-kor maradéka még ott ült a folyosókon, A régi formák széthullottak, az új piaci logika még vad és nyers volt, a szabadság egyszerre ígért mámort és hajléktalasságot. Ebben a közegben alakult ki az a baráti és alkotói tér, amelyből a 40Labor is kinőtt. Horváth László, Nyolczas István, Szilágyi Kornél és én nem vártunk intézményi engedélyekre csak csináltuk a kiállításokat, performanszokat, koncerteket, happeningeket, kiterjesztett mozit, talált tekerccsre improvizált narrációkat, Super/Normal 8mm filmeket. A vidéki lét sajátos érzékelési laboratóriumként jelent meg.

Az első akciókban ott volt a nyilvános tér kockázata. Nyolczas Istvánnal egy utcai performansz rendőri erőszakkal végződött. Ez alaphelyzet: a művészi gesztus közvetlenül találkozik a társadalmi kontrollal. A test, a hatalom, a nyilvános tér és a performansz nem metaforikusan ütközött. A kockázat testi volt. Ez az élmény később is ott maradt a munkáinkban. A művész sérülékeny közvetítő. Kiáll valamivel, aminek még nincs neve, és a rend/őr rögtön megérzi, hogy a névtelen dolgok veszélyesek. A rendszerváltás után bezárt gyárak, széteső mezőgazdasági struktúrák, munkanélküliség, első hajléktalanok, üres intézmények, elhallgatott családi félelmek, kárpótlási jegyek, kocsmákban összegyűlő bizonytalan reménykedés. A jóléti ígéretek himnusza hamisan szólt. Arcokon, gesztusokon, félbehagyott életeken, leállt üzemek ablakain, TSZ-irodák porában láttuk ezt. A posztoszocialista tér anyag lett. Fal, szag, kosz, zavaros fény, rosszul fűtött szoba, idegesen várt busz, és a kocsmában feltett kérdés: Ha tegyük fel elmehetnénk oda, ahol a földhöz hasonló életkörülmények vannak, Ön mit gondol, eljönne velem?

Az amatőr szereplők, az esetlenek, az elesettek, a rurális figurák nem egzotikus látványként kerültek a filmekbe. Ők hordozzák azt az időanyagot, amelyben a rendszerváltás lassan ki-és lebomlik. A szereplő átengedi magán a korszak nyomasztását. A nagymamám, egy ikonikus hajdúnánási arc egy részeg próféta, egy halottlító rokon, egy kozmoszköz munkás, egy paraszt, egy félreértett gyógyító mind magával hozza saját egyedi ízét és történetét. A film nem felülről néz rájuk. Együtt fürdözik velük.

A 40Laborban a szabadság életforma volt, de nem romantikus szabadság. Inkább gyakorlatias, szegény, lázas szabadság. Kevés eszköz, sok idő, sok energia, sok ötlet, néhány nagyon fontos véletlen, közös kockázat. A művek úgy készültek, mint valami illegális házi gyógyszer: összekevertük, ami volt, aztán vártuk, milyen hatása lesz. Nem rendelődünk alá sem filmiparnak, sem akadémiai művészeti oktatásnak, sem piacnak. Ez a körülményekből és szemléletből következő autonómia. Kívül álltunk, mert máshol nem volt helyünk. A kívülállásból módszer lett.

Emellett örököltünk egy radikális magyar kísérleti filmes hagyományt is. A Balázs Béla Stúdió, Erdély Miklós, Bódy Gábor és a magyar neoavantgárd filmnyelvi szabadsága

szellemileg jelen volt, de intézményileg már nem volt számunkra elérhető. A BBS délibábként ott lebegett, de mire beléptünk volna, a laboratórium fénye már csak pislákol majd kihúnyt. A magyar kísérleti film egyik legfontosabb műhelye 1959-ben alakult, és évtizedeken át olyan alkotói teret biztosított, ahol a filmekről lehetett vitázni, szabadon kísérletezni és közösségekben gondolkodni. Mi ennek az örökségnek csak az utórezgését kaptuk: a szabadságvágyat intézmény nélkül.³

A kezdeteink egy korszak félhomályából, barátságokból, anyagihiányból, vidéki tapasztalatból, intézményi árvaságból és abból a makacs meggyőződésből születtek, hogy a művészetnek nem kell engedélyt kérnie a saját életéhez. A film, zene és képzőművészet közti átjárás már a kezdetekben működött. A médiumok és narratívák akkor még nem kaptak filozófiai magyarázatot. Egyszerűen nem maradtak a helyükön.

1.3 A magyar kísérleti film kísértete

Szellemileg közel érezzük magunkat ahhoz a hagyományhoz, amelyet a BBS, Erdély Miklós, Bódy Gábor, Szentjóby Tamás és mások radikális intermedialitása jelöl ki. Ez a hagyomány magatartás: a film lehet gondolkodás, akció, nyelvi kísérlet, zenei esemény, politikai zavar, eszmei és közösségi laboratórium.

A BBS hiánya arra kényszerített, hogy saját laboratóriumot hozzunk létre. Ez eleinte főleg a kreatív baráti kör volt, később a filmek, zenekarok, kiállítási helyzetek, alkalmi és örök nemzetközi kapcsolatok laza hálózata.

A rendszerváltás utáni magyar filmfinanszírozás gyászos története munkáink levegőjében, atmoszférájában is fellelhető, jól mutatják ezt azok az adatok, melyekre később térnék ki. Az MMKA-rendszer még adott valamennyi lehetőséget szerzői, kísérleti, kis költségvetésű filmeknek. Az első nagyjátékfilmünket, A Programot a Duna Műhelyben készítettük; A másik ember iránti féltés diadala és a Lassú tükör már olyan pályázati és produceri helyzetekben született, ahol a szabadság mindig anyagi szűkösséggel párosult. A Program című filmet, A másik ember iránti féltés diadalát még négyen jegyeztük, a későbbi három játékfilmet már csak ketten rendeztük, a közös szerzőiség megmaradt és a finanszírozási szegénység közepette formává vált.

A későbbi központosítás és a demokratikus szakmai kuratóriumok eltűnése egyre kevésbé kedvezett annak az alkotásmódnak, amely nem előre eltervezett forgatókönyv alapján dolgozik. A forgatókönyv-fetisizmus, a piacképesség, a közönségsiker előnyben részesítése, a kis költségvetésű kísérleti filmek marginalizációja olyan vizet árasztott, amelyben a mi munkáink eleve gyanús testekként merültek el, fulladoztak. A 2010 utáni Orbán-rendszerben ez a mocsár még bűdösebb lett: a kultúra körül egyre több lett a lojalitást, ízlést és kiszámíthatóságot kérő adminisztratív nyomás. A pályázati rendszer szereti a kiszámítható jövőt. A mi filmjeink gyakran forgatás közben találunk rá arra, amivé válnak. Ezért nehéz rubrikába írni őket.

Saját tapasztalatunk szerint nagyjából több, mint húsz éve teljesen mellőzött helyzetben dolgozunk a magyar állami filmfinanszírozás felől nézve: nem kaptunk állami játékfilmes támogatást, miközben fáradságot nem kímélve, megfeszített erővel folyt a munka.

Hivatalos papírom nincs arról, hogy feketelistán lettünk volna. Alkotói tapasztalatként mégis sokszor pontosan így érződött: mintha a nevünk, a módszerünk, a politikai és esztétikai szabadságunk előre lezárt volna ajtókat. A támogatás hiánya beleég

3. A Balázs Béla Stúdió 1959-ben alakult; az első években előadások és viták fórumaként működött, majd a magyar fiatal és kísérleti film egyik alapvető műhelyévé vált. Lásd: „A Balázs Béla Stúdió,” Filmkultúra archívum, hozzáférés: 2026. május 12.; továbbá BBS Archívum, intézménytörténeti anyagok.

a képbe. Ott van a rögtönzésben, a szívességekben, az ingyenes helyszínekben, a produceri összefogásokban, a nemzetközi és magántámogatások keresésében, az önkéntes energiában, az alulfinanszírozott dühben. A film nem csak arról szól, amit megmutat; arról is, ahogyan létrejön. A körülmények a képek belső gyökerei. Ezért nevezhető a Buharov-életmű a rendszerváltás utáni magyar filmfinanszírozás negatív tükrének, mert a munkáink megmutatják, mi szorul ki a támogatás helyes nyelvhasználatából. A nem hagyományos narratív logika alapján épülő, analóg, részben improvizatív, képzőművészeti és zenei átjárásokkal dolgozó film nehezen illik a professzionális fejlesztési logikába. A rendszer a jól előre látható dramaturgiai íveket szereti. Mi sokszor az eltévedést tekintjük a mű fontosabb és pontosabb útjának. A független filmkészítés nem romantikus hősiesség. Sokszor fárasztó, kiszolgáltatott, készenléti, problémamegoldó, idegesen derült intuitív állapot. Koldulni kell, kapcsolatokat keresni, magyarázni, miért nem lehet ugyanúgy dolgozni, mint egy szabályos gyártási tervben. A „Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták” ezért túlélési formula is. A morálgiliszta a külső ítélkezés, a belső szégyen, a pályázati megfelelési kényszer és a kulturális normafegyelem nyálkás kis állata. Néha hagyni kell, hogy tekeregjen, aztán tovább kell forgatni. A kísérleti film és a képzőművészet határán mozgó munkák világszerte különös zónában élnek: filmfesztiválok, galériák, biennálék, intézményi meghívások, pályázatok, rezidenciák, ismerős hálózatok között. A mi pályánk is ezek között mozgott. A mozi fekete doboza és a galéria fehér doboza között ingázva lassan kiderült, hogy egyik doboz sem végleges. Dobozok falait a művek feszt kirúgják.

1.4 Analóg matéria: a véletlen, mint titkos társrendező

A Super/Normal 8mm választása a videotechnika robbanása idején tudatos gesztus volt. A digitális kép végtelen ismételhetsége, az azonnali ellenőrzés és a javíthatóság helyett olyan médiumhoz fordultunk, amelyben a döntés visszafordíthatatlan. Kevés a nyersanyag, drága a kocka, a jelenetet nem lehet ipari türelemmel újra és újra ismételni. A kamera indítása kockázat. A korai rövidfilmekben a vágás gyakran a kamerában történik. A hibák később derülnek ki, amikor már nem lehet visszamenni. Ez a technikai szegénység formai morállá válik. A hiány súlyt és komolyságot adott a pillanatnak.

A Super/Normal 8mm és a 16 mm nálunk nem csak nosztalgikus retróhangulat, nem csak dekoratív múltidézés, hanem kiugrás az időből. Az analóg filmanyag szerződött társszerző. Él, öregszik, karcolódik, elcsúszik, más színt gondol, mint amit az ember szeretne. A lejárt nyersanyag saját időt hoz be a képbe. A jelen rögtön múltként jelenik meg, a múlt pedig gyanúsán jelen idejűvé válik. Az alkonyi táj, a termálvíz a szántóföldön, a lepusztult gyárcsarnok, az amatőr szereplő, a családi archívum hangulata, a falu pora és a filmanyag roncsoltsága egymásra talál. Az idő szemcsés felület.

A véletlen nálunk titkos rendezői elv, mert nem szeretnénk elvenni tőle a beszéd jogát. A helyszín beleszól. A szereplő beleszól. Az időjárás, a háttérben átkullogó kutya, a beragadó kazetta, az áramszünet, a részegség, a rossz fény, a késve induló piros pulóveres néni, a fáradtság, a félreértett instrukció mind beleszól. A rendezés a zavar ízlelése, hallgatása. Meg kell érezni, mikor dolgozik a hiba a mű javára, és mikor csak zaj. A jó hiba megnyit egy ajtót. A rossz hiba csak becsapja.

Ez a technikai működés újfajta asszociációs gondolkodást hív elő. A szemcsés kép nem engedi a nézőt kényelmesen átnézni rajta. A kép anyaga útban van. A néző észreveszi, hogy néz. A karc, a fényhiba, a remegés, a hangcsúszás olyan metakognitív zavarokat

hoz létre, amelyekben a befogadás is láthatóvá válik. A film karcos tükör. A jelentés a hordozó ellenállásában is megszületik.

Az analóg matéria roncsoltsága allegorikus erővel is bír. Megjeleníti a rendszerváltás elhasználdott ígéreteit, a társadalmi kapcsolatok erózióját, a vidék szétesését, az emlékezet megbízhatatlanságát. Az allegorikus megjelenést a nyersanyag társszerzőként alakítja.

A hordozó maga hordozza. A lepusztult táj és a roncsolt képanyag egymást erősíti. A filmkocka sebei ugyanabban a nagy családban laknak, mint a bezárt gyár ablakai, a félbehagyott életek, a kocsmái fények, a régi SZTK folyosó, a rosszul működő hangosítás.

A digitális technika korában az analóg döntés politikai gesztussá is válik. A korlátlan ismétlés és a folyamatos optimalizáció, az, hogy minden javítható, minden törölhető, minden veríázható, minden kontrollálható a képet is kizsákmányoltta teszi, ahogyan az ipari filmgyártásban látjuk. Az analóg filmezés visszafordíthatatlansága kiszabadít ebből a munkafegyelemből. A hiba nem törölhető, mert vele kell élni. A jelenet megtörtént, így történt meg és a nyersanyag emlékszik rá. Ez a felelősség közel áll az élő performanszhoz és az improvizációhoz. A film egyszeri esemény nyoma.

A szereplők jelenléte is az analóg működéshez igazodik. Az amatőr szereplő nem illeszkedik simán a dramaturgiai gépezetbe, és éppen ettől válik fontossá.

A bizonytalanság, a tájszólás, a szemérmes tekintet, a dada mondata, a megmagyarázhatatlan mozdulat mind megtöri a fikció sematikus, túlzott fegyelmét. A film ilyenkor közelebb kerül ahhoz a zónához, ahol dokumentum és álom összeecsúszik. Nem valóságábrázolás történik, inkább repedések nyitása: beléphet valami, ami se szociológiai adat, se mesei fordulat. Zavaros igazság.

A Super/Normal 8mm olyan társ, amely visszatéríti a filmkészítést a teljes kontrolltól. A képkocka saját időt, saját sérülést, saját humorérzékét ad. Az anyag időnként jobban tudja, mit akar a film, mint mi. A rendezés ebben a helyzetben figyelmi gyakorlat: együtt kell lélegezni vele. A véletlen olyan társrendező, aki soha nem jön el megbeszélésre, de mindig beleszól a végeredménybe.

Az analóg képkocka később ki is lép a vetített időből. Filmjeinkből kivett Super/Normal 8mm mm-es kockákból világító lightboxok készülnek. Egyetlen kocka sem azonos a másikkal: a sorozatban minden apró eltérés, szemcse, karc, expozíciós bizonytalanság és mozdulatmaradvány, hólyag, tükröttozás önálló képi eseménnyé válik. A film itt megáll, és mielőtt elégne a képkapuban, tovább parázslék állóképként. A vetítés ideje tárgyá tömörül, a mozgóképből egyetlen világító ablak válik a falon. Ez újabb médiumközi átjárás: filmkockából objekt, vetítésből lightbox, narratívából anyagmintázat, mozgásból világító relikviák közötti séta egy kurva halk parkban.

A filmkockákból és kellékekből létrejövő tárgyi átjárások közé tartozik a Dunaújvárosi Modern Művészeti Gyűjteménybe került Kozmosz-közmunkás vitrin is. Egy a szocialista időket idéző, üveges asztali vitrinbe került Az itt élő lelkek nagy része című filmből ikonikussá vált textil-szatyorfej maszk, valamint édesanyám TSZ-laborjából származó üvegcsőrendszer. Ezt a laboratóriumi tárgyat hűtőfunkciója miatt mesternövények vaporizálására használtuk, ezért a leülepedett gyantától bong-szerűen megbarnult. A két tárgy egymás mellé kerülve már nem pusztán kellékként vagy személyes relikviaként működik. A szőrös textilmaszk, az agrokémiai labor maradványa, a mesternövényi intelligencia használatának nyoma és a múzeumi vitrin együtt új jelentést rajzol ki: a film testéből kivett fej, laboratóriumi cső, házi pszichobotanikai eszköz és gyűjteményi objekt egyszerre. A vitrin nem zárja le a tárgyakat, inkább új médiumba

teszi őket: a film kelléke, a családi-munkahelyi emlék, a növényi gyanta és a múzeumi display egyetlen barna fényű, kissé illegális tárgy gondolatban áll össze.⁴

A zöld anarchista és ökológiai szemlélet az előhívási eljárásokban is jelen van. Nem véletlen, hogy természetesebb szerekek kísérleteztünk: kávéval, mosósózával, citromsavval, a caffenol technológia különböző házi változataival. Előfordult az is, hogy vörösborral hívtunk elő filmet. Az előhívás ilyenkor konyhai buhera, sufni-alkímia, low budget vagy inkább no budget film-mágia, komposztzagú technikai ellenállás. A kép anyaga már a megszületésekor kapcsolatba kerül növényi, háztartási, erjedő anyagokkal. Csak a fixír marad, ami vegyszerként, mint egy utolsó ipari árnyék vetül a zöldanarchista természetközeli gyakorlatra.

A kutatás és a forgatás eleinte általában teljesen szabadon indul. Van néhány alapötlet, inspiráló történet, kép, álom, mondat, a szereplők energiája, zenei irány, politikai vagy spirituális sejtés, aztán elkezdünk mozogni benne. Improvizálunk, figyelünk, hagyjuk, hogy a helyzet visszabeszéljen. Amikor már úgy érezzük, hogy elég anyag gyűlt össze, és a nyersanyag is fogyni kezd, megállunk és megnézzük, hogy mit mutat az anyag. Ilyenkor kezd kirajzolódni egy dramaturgiai, szinte algoritmikus térkép, vagy maga a nulla idős algoritmus: a film saját tanácsa, nem egy előre megírt szerkezet igazolása. Az anyag megmutatja, merre menjünk tovább, mit kell erősíteni, mit kell elengedni, hol van rés, hiány, mit kell elvarni, hol kell még jobban szétszakítani. A vágás és az újabb forgatás nem egymás utáni ipari fázis, inkább beszélgetés a filmmel. A film időnként okosabb nálunk, csak ki kell bírni és várni amíg megszólal.

A mozifilmek esetében ennek különösen fontos forrása a valóságban megtörtént események anyaga. Hallott, látott, személyesen megélt, illetve másoktól összegyűjtött történetekből indulunk ki: megtörtént esetekből, mondatokból, családi és baráti emlékekből, falusi történetekből, politikai és társadalmi tapasztalatokból. Ezeket nem dokumentarista bizonyítékként kezeljük. A filmben összekeverednek álmokkal, fikcióval, improvizációval és a forgatás közben keletkező véletlenekkel. Fontos azonban, hogy a groteszk vagy álomszerű jelenetek mögött sokszor nagyon is valós, megtörtént esemény áll. A fikció nálunk gyakran a megélt valóság áthangolása.

2. Test, hang, figyelem: a film, mint közös tudatállapot

Ebben a fejezetben a “médiumpok és narratívák közöttiség” testi tapasztalat. A film itt hangból, arcból, amatőr és profi jelenlétből, zenei kockázatból és nézői figyelemből rakja össze magát. A médium nem tartály, inkább közlekedőedény: a test átszivárog a hangba. A hang képet kezd rendezni, a néző pedig mellékszereplővé válik a saját megértési zavarában.

2.1 Álomdramaturgia, kollektív szerzőiség, önszerveződő tudat

A Buharov-filmek dramaturgiája nem klasszikus cselekménylogikára épül, de természetesen néha használja őket, mint csalit, eszközt az eltérítéshez. A szereplők többnyire nem lineáris fejlődéstörténeten mennek keresztül, nem a céljuk felé haladnak, nem oldanak meg dramaturgiai feladatokat. Tudati mezőkben bolyonganak. A jelenetek közötti kapcsolat gyakran asszociatív, ritmikus, aritmikus, álomszerű. Egy kép azért kerül a másik mellé, mert a film belső klímája így kívánja. A néző nem kapja meg

4. A Kozmosz-közmunkás vitrin a Dunaújvárosi Modern Művészeti Gyűjteménybe került objektként a filmkellék, családi-laboratóriumi tárgy és növényi használat médiumközi átjárását rögzíti. Saját alkotói archívum.

a teljes térképet, de kap tájékozási pontokat, jeleket: hangokat, gesztusokat, ismétlődő mintákat, kétes kapaszkodókat.

Az álomszerűség nálunk nem stilizáció. Engedjük, hogy az álom munkamódszerként dolgozzon. Az álom logikája nem irracionális káosz inkább kreatív erő. Motívumokat kapcsol össze, térbeli és időbeli távolságokat rövidít, szereplőket cserél, tárgyakat ruház fel titkos feladattal, egy mondatból egész világállapotot csinál. A film akkor kezd hasonlóan működni, amikor elengedi az ok-okozat kizárólagos uralmát, és a figyelmet más összefüggésekre hangolja. Egy arc jelentése elcsúszik, egy csend túl hosszúvá nő, egy tárgy átveszi a jelenet irányítását.

A szereplők, állatok, növények, drágakövek, kristályok, szellemek, helyszínek szellemei, tárgyak és anyagok nem hierarchikus rendszerben állnak egymással. Mindegyik szervezheti a film logikáját. Egy madár repte fontosabb lehet, mint egy emberi döntés. Egy mesternövény némasága elmozdíthatja a jelenet politikai értelmét. Egy tárgy árnyéka dramaturgiai csomóponttá válhat. Ezt a működést nevezem *önszerveződő tudatnak*. A film tudata kapcsolódásokból keletkezik. Minden elem részt vesz a gondolkodásban, akkor is, ha némának látszik.

A közös szerzőiség is ebből következik. A film nálunk közösségi gondolkodásforma. Az írás, rendezés, dramaturgia, látvány, zene, performansz és szereplői jelenlét nem válik szét tiszta szakmai rekeszekre. A feladatok is átjárnak egymásba. Egy szereplő saját története, álma stb. megváltoztathatja a jelenet szerkezetét. Egy hangpróba vizuális döntést hozhat. Egy spontán helyszínen talált tárgyból új jelenet születhet. A stáb egyben közösségteremtés is.

Ez a közösségi forma nem kizárólagosan idilli. A zavar is közös. Többen vagyunk egy jelenetben, de nem ugyanazt látjuk. A félreértés nem feltétlenül hiba. Időnként éppen a félreértésből keletkezik az a harmadik jelentés, amely egyikünk fejében sem volt meg előre. Mint két rosszul hangolt rádióállomás, amelyek egy pillanatra összeérnek, és új hullámot, rezgést, hangot hoznak létre. A dialógusok gyakran párhuzamosan futó monológok, amelyek véletlenül súrolják egymást. Ebből jön létre a közös tudat egy perspektívája.

A néző ebben a rendszerben nem kívül álló mellékszereplő. A film beírja őt a saját működésébe. A néző dolga, hogy észrevegye saját megfigyelti kényszerét. Amikor a film ellenáll az egyenes értelmezésnek, a néző gondolkodása mutatkozik meg. A frusztráció termékeny lehet. A jelentés a nézőben kezd összeszerelődni, gyakran hibásan, ferdén, részlegesen. Ez a ferdeség a mű része. Minden néző más szinopszist visz haza, és egyik sem teljesen pontos és teljesen téves.

Le Cain szerint egy Buharov-filmet nézni olyasmi, mint „eltévedni valaki más álmában”. Ez pontosan leírja a nézői pozíciót: a film beenged egy idegen, mégis furcsán ismerős tudati térbe, ahol a néző egyszerre kukucskál, résztvevő és álmofertőzött mellékszereplő lesz.

Valamint fontos az a felismerés is, hogy az álmok útra kelnek, személyköziek, közösségeken átszivárognak, mágikus tükröt hoznak létre, amely egyszerre misztikus és politikai. Ez a külső olvasat megerősíti a kollektív szerzőiség tapasztalatát: a Buharov-film közös álomállapot, amelyben a szereplők, tárgyak, hangok, állatok, növények és nézők együtt keverednek.

Le Cain az archetipikus képek és szokatlan ritmusok működését úgy írja le, mint ami a racionális elmét megkerülve módosult tudatállapot felé mozdítja a nézőt. Gyakorlati filmnézési tapasztalatként érte ezt: a ritmus, a hang, a túl gyors vagy túl lassú képsor, az ismétlődés és az értelmezhetetlen tárgyak együttese fárasztani kezdi a megszokott elemző működést, és előlép egy másik figyelmi réteg.

A metakogníció ezért nem elvont pszichológiai fogalomként lép be a dolgozatba, hanem filmnézési gyakorlatként.

A gondolat visszafordul önmagára, észreveszi, hogy néz, vár, értelmez, ellenáll, unatkozik, vágyik a rendre, majd lassan elengedi, amikor is végre az eredeti helyzetben tartózkodik. A Buharov-filmek egyik csendes munkája ez: képeket mutatnak, miközben a nézés, az értelmezés működését is megpiszkálják. A hiba, a lassúság, a ritmus, az elvarratlan mondat mind olyan apró meghibásodás, amelyben a tudat megérzi a saját súlyosnak hitt súlytalanságát.

Az apokapitalista világban a nagy narratívák elhasználódtak, az ideológiák üresen konganak, a politikai nyelv megbízhatatlanná vált. Ilyen közegben a lineáris történet növeli a zajt. Az álomszerű, töredezett, önszerveződő filmnyelv képes érzékeltetni azt, ahogyan a kor a testekben és terekben tükröződik.

2.2 Amatőr test, szereplői jelenlét, kívülállók méltósága

A filmjeinkben amatőr szereplőkkel dolgozunk, mert jelenlétüket nem fésülte színészi rutin.

A bizonytalanság, a megmagyarázhatatlanul őszinte tekintet, a mondat előtti szünet, a gesztus mind olyan anyag, amelyből a film gondolkodni tud.

A professzionális színészi jelenlét gyakran tudja, hogyan kell jelen lenni. Ez a tudás sok helyzetben jól jöhet, de túl hamar lezár. Bár egyre több profival dolgozunk, arra közösen figyelünk, hogy mindenki mesterkélttség nélkül, tisztán és természetesen legyen jelen. Az amatőr szereplő jelenléte nyitva hagy. Nem tudja pontosan, mikor kell belépnie a jelenetbe, ezért az sajátos, váratlan, meglepő ritmust vesz fel. A film számára ez ajándék. A néző érzi, hogy valami nincs teljesen kontroll alatt. A szereplő kóbor hordozó. A tekintete néha máshová kalandozik, és lehet, hogy ott kezdődik a jelenet igazából.

A vidéki szereplők, barátok, rokonok, hajdúnánási figurák, félreértett gyógyítók, alkalmi próféták, látók, sámánok és kocsmából ismerős mellékszereplők nem egzotikus hitelességet szolgáltatnak. A film velük együtt kerül olyan közegbe, ahol a társadalmi szerep, a privát és kollektív traumák és a mitikus funkció összecsúszik. Egy ember egyszerre lehet önmaga, falusi ismerős, történelmi tünet, álombeli küldött, rosszul fizetett kozmikus alkalmazott és külföldönkívüli segítség. Ezek az összecsúszások teremtik a művek atmoszféráját.

A szereplői jelenlétben az esetlenségnek külön etikája van. Az esetlen ember kiszolgáltatható lenne, ha a kamera fölényesen nézne rá. Nálunk a kamera maga is esetlen. Remeg, késik, túl közel megy, nem találja az élességet, hagyja, hogy a helyzet vezesse. Ez a kölcsönös esetlenség védi a szereplőt a puszta furcsává válástól, mert a film vele együtt tart és zavarodik össze.

A szereplőkkel való munka közben a forgatás közösségi gyakorlatra emlékeztet. Egy szereplő sokszor belépési engedélyt kap egy ideiglenes tudatmezőbe és ott átrendezi a helyzetet. Ha rosszul mondja a szöveget, lehet, hogy pont jobban mondja. Ha késik, a késés új ritmust ad. Ha nem érti, mit csinálunk, a nem értés közös nyelvvé válhat.

A forgatás ilyenkor társas kockázat.

Az amatőr jelenlét politikai állásfoglalás is. A médiaipar olyan szereplőket választ, akiknek kiszámítható, gyorsan azonosítható a viselkedése. A piac tempója megköveteli a gyors olvashatóságot, a tudat folyamatos stimulálása, kontroll alatt tartása érdekében.

A szereplő kiszámíthatatlansága lassítja az olvasást, kizökkent a motorikus jelentésadásból, másfajta figyelmet ébreszt. A néző nem tudja azonnal besorolni, milyen szerepet lát: színészt, amatőrt, dokumentumfilmbeli figurát, barátot, szellemet, politikai allegóriát, önmagától elidegenedett embert. Ez a besorolási zavar ellene dolgozik annak

a társadalmi reflexnek, amely mindenkit funkcióvá szeretne alakítani. Az amatőr jelenlét nem hatékonyságra törekvő, de őszinte jelenlét, maga is szabadsággyakorlat. Gyógyító lehet, mert rámutat a néző saját törékeny jelenlétére. A néző a filmben olyan figurákat lát, akiknek a jelenléte hasonlóan billeg, mint az övé. Ez a billegés nem szégyen. A szégyen akkor keletkezik, amikor a társadalmi kép azt követeli, hogy mindenki simán, erősen, piacképesen és értelmezhetően legyen jelen. A mi filmjeink sok szereplője nem így van jelen. Dadog, hallgat, rosszkor mozdul, túl lassan néz. A Buharov-filmekben ezért a mellékszereplő gyakran fontosabb, mint a főszereplő. A periférián megjelenő arcok hordoznak valamit. Egy néma gesztus, egy háttérben álló idős ember, egy rosszul ülő sapka, egy kukoricagórén áthúzott nyestbunda, egy váratlan nevetés hirtelen nagyobb erővel szervezi a filmet, mint a deklarált cselekmény. A centrum ilyenkor bizonytalanává válik. Ez összefügg azzal a szférikus ökológiával, amelyben nincs végleges főszereplő. A világ minden pontja képes középponttá válni egy pillanatra.

Ebben a kívülálló-pozícióban rokonságot érzek az outsider art és Jean Dubuffet Art Brut / outsider art-fogalma felé is. Nem művészettörténeti besorolásként használok ezeket a fogalmakat, és a szereplőinket sem akarom egyetlen kategóriába zárni. A közös pont a magatartás: az intézményi és kulturális elvárásokon kívül megszülető forma, az autodidakta találékonyság, a saját anyagok és saját szabályok használata, valamint az a szabadság, amely nem a szakmai jóváhagyásból nyeri az erejét. Dubuffet az Art Brutban éppen azokat az alkotói működéseket kereste, amelyek a bevett kulturális mintákon kívül, saját impulzusokból építik fel világukat. Ez a nyers, belülről szerveződő hozzáállás közel áll ahhoz, amit az amatőr, naiv és kívülálló szereplői jelenlétben keresünk: nem stílust veszünk át tőlük, hanem teret hagyunk annak, hogy a saját ritmusuk és saját tudásuk alakítsa a filmet. Ettől nyitottabbá válik a film érzékelési tere.

2.3 Zene, szabad improvizáció, élő rítus

A Buharov világban a kép és a hang együtt sodródik, mint két különböző sebességű álmom. A hang sokszor előbb tud valamit. Irányt vált. Megjelenik mellékszövegeként, aztán kiderül, hogy már minden hozzá igazodik., Egy zaj, egy visszaloopolt gitár, egy széteső ritmus elkezdi dolgozni az anyagon, mielőtt a kép összeállna. Mire a jelenet értelmet nyerne, addigra a hang már másfelé tart.

A filmek hang- és zenei anyagát mindig én készítem, hangzástervezőként is gondolkodva. Ez nem technikai utómunka a kép alatt, mögött. Egy másik médium, másik narratíva, másik dramaturgia. A film hangzó anyagának magában, kép nélkül is működnie kell. Úgy kell tudnia élni, mint egy rádiójátéknak: legyen tere, ritmusa, belső ideje, saját sötétje, saját levegője. Ha a képet levesszük róla, a hangnak akkor is vezetnie kell valahová, vagy legalább el kell tévesztenie az utat olyan módon, hogy abból új kép és jelentés keletkezzen a hallgatóban.⁵

A filmzene nálunk nem a hollywoodi vagy hagyományos játékfilmes narratív funkciót tölti be. Nem súgja meg, mikor kell félni, mikor kell meghatódni, mikor kell reménykedni. A hang, zenei szövet nem érzelmi használati utasítás. Inkább új jelentésmezőket nyit. Néha ellentart a képnek, néha aláássa, néha túl korán érkezik, néha késik, néha olyan dolgokat és arcokat kapcsol össze, amelyek a képen még nem is ismerik egymást.

A filmzene néha előbb születik meg, mint a kép. Egy motívum, ritmus vagy zenei légnyomás magához vonz jeleneteket, arcokat, helyszíneket. Máskor a kép hívja elő

5. Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Lincoln, NE: iUniverse, 2005).

a hangot: egy beállítás, egy szereplő öntudatlan mozdulata, egy gyárépület akusztikája kezd zenét követelni. A mű ilyenkor nem aláfestést kap, hanem új belső szervet és elkezd belülről rendezni azt.

A zene tudatmódosító anyag. Áthuzalozza a figyelmet: meglazítja a megszokott asszociációs pályákat, idegen kapcsolatokat nyit képek, hangok, testek és emlékek között. A pszichedelikus kutatások nyelvén ez óvatosan rokonítható azzal, ahogy bizonyos tapasztalatok fellazítják a megszokott agyi hálózatokat, a néző és hallgató belső vezetői másképp kezdenek szikrázni.

Az előadásokon ugyanez a kettős idő működik. Van előre megírt és komponált rész, és van akkor születő, helyben megszólaló szabad zene. Az egyik előkészíti a teret, a másik belenyúl az atmoszférába. A komponált anyag tart egy vázat, az improvizáció a pillanatnak megfelelően hangolja tovább. Így tud a film, a koncert és a performansz tervezetten kockázatosná válni.

Számos formációban játszom, megírt és improvizált szabad zenét egyaránt. Ezek a zenei helyzetek nem külön mellékágak. Ugyanannak a médiumközi praxisnak a hangzó szervei. A zenekari munka, az élő improvizáció, a performanszok zenei tere, a rádióműsorok és a filmek hangtervezése ugyanabból a figyelemből nő ki: hogyan lehet a hanggal teret nyitni, jelentést félrehúzni, ritmust bontani, új érzékelési folyosót vágni a kép mögé.

A hang fertőző anyag. Javít, ront, gyógyít, áthelyez, elhúzza a széket a jelentés alól. Néha egyetlen zörejt többet tud a jelenetről, mint a szereplő mondata. Néha egy rosszul felvett sáv adja meg a film titkos középpontját. Néha a csend viszi tovább a képet, mint egy sötét kis állat a fogai között.

Az élő zenei szertartás ott kezdődik, ahol már nem lehet visszatekerni. Nincs még egyszer, nincs kicsit tisztábban, nincs majd utólag megoldjuk... Van levegő, idő, test, figyelem. A hang belép, és azonnal felelős lesz. Ettől rituálé: a pillanat nem próba, esemény. A filmezésben is ezt keressük. A kamera mozdulata, a vágás, a hang belépése mind hordozhatja az élő akció emlékét. A film zenéje akkor él, amikor helyzetet teremt. A szabad improvizációban a terem nem háttér. A terem szereplő. A falaknak memóriája van, a plafon tudja, mitől lesz vészjósló a csend, a padló ismeri a cipők ritmusát. Amikor játszunk, a tér is játszik velünk. A visszhang nem effekt, a visszhang döntés. A hang elindul, visszajön, és közben megváltozik. A visszatérésben ott a terem véleménye. A közönség sem néma. Lélegzik, moccan, köhint, megfeszül.

A figyelemnek nyomása van, a zenész érzi ezt reagál rá.

A test a legősibb keverőpult. A kéz reszketése, a tüdő, a szájból megakadó nyál, a szemhéj súlya. Az improvizációban mindez hallatszik, akkor is, ha nincs mikrofon rájuk fordítva. A test nem tud láthatatlan maradni. A hangon át kiszivárogoz. Ezért nincs hazugság. Az előadás szó ilyenkor megoldva, és marad belőle valami egyszerűbb: a jelenlét. Andy Hamilton improvizációról szóló gondolatai és Cavell cselekvésfilozófiai megfigyelései is arra figyelmeztetnek, hogy az emberi cselekvés mindig kockázatok, tévutak és invenciók között történik.⁶

A zenei ceremónia egyik titka a kockázat. Nem tudod, mi következik, ez adja a döntés súlyát. A rögzített zene sokszor könnyűnek tűnik, mert már túl van mindenben. Az élő improvizáció kockázatot hordoz, mert vele még most történik meg minden. Jelen van

6. Andy Hamilton, *Aesthetics and Music* (London: Continuum, 2007), különösen 7. fejezet: „Improvisation and Composition”; Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), különösen a „Must We Mean What We Say?” című esszé cselekvésre, szándékra és a hétköznapi cselekvések körülményeire vonatkozó elemzései.

saját folyamatos egyidejű születésében és elmúlásában. A hang nem tudja elrejteni az érzelmeit. Ezt hallani mindig kicsit kínos, intim, nevetséges és szép is egyszerre. A hiba szívesen látott vendégként lép be a szertartásba, nyitva hagyja maga mögött az ajtót, melynek résén át fény tör be, fény, amely kicsavarja a jelenetet.

A filmhez ez úgy kapcsolódik, hogy a zene nem marad a koncertteremben. Átcsorog a képekbe. A kamera részese a mágikus szertartásnak: belégzés, elfordulás, várakozás, késés, közelítés. A vágás is: elengedés és belépés.

Az Örök Szándékmezőhangolásban vagy a Boycott Propaganda sorozat előadásaiban a zene oldja a kijelentéseket. Egy mondat elhangzik, a hang köré tekeredik, mint lassú füst. Mire a mondat a végére ér, már nem ugyanaz.

A rádióműsorok és hangjátékok készítésénél ugyanez a hangzó átjárás működik. Közel húsz éve készítetek műsort a Tilos Rádióban irodalmi és zenei témákban. Ez a munka nem mellékes kísérője a filmeknek. Egy másik fekete doboz: mikrofon, archívum, beszéd, zaj, zene, atmoszféra, vers, hallgatói figyelem. A rádióban a kép hiánya nem veszteség, inkább felszabadított űr. A hallgató belül vetít.⁷

A hangos-(verses)könyvekben is hangzástervezőként dolgoztam. A vers alá zene, zörej, tér, levegő, atmoszféra került. Két anyag különösen fontos számomra, melyet a Magyar Rádióknak készítettem. Az egyik Paizs Miklóssal közös Petőfi-anyag, ahol a vers nem nemzeti emlékműként áll, inkább recsegő, élő, kicsit szégyentelen hangtestként mozog. A másik Madaras József József Attila-anyaga. Madaras szerepelt A másik ember iránti féltés diadala című filmünkben; a kómája után szinte csak József Attila versei maradtak meg az emlékezetében. A forgatáson is állandóan József Attilát szavalt. Ebből az élményből és a hangfelvételekből később síron túli hangú, drámai rádióanyag lett. Ez is médiumok közötti átjárás, itt egy forgatási helyzetből verses hangjáték születik. (lásd a 21. képet)

Újra összeér poézis, zene, zaj, hang, emlékezet, atmoszféra és film. A vers előbb egy tudatban marad meg, aztán forgatási helyzetben tör elő, majd rádióműsorént kap másik hordozót. Ez a dolgozat szempontjából azért fontos, mert a médiumköziség nemcsak nagy kiállítási vagy filmes gesztus. Néha egy túlélő hang útja.

2.4 Metakogníció: jegyzetek egy saját tudatunkban forgatott filmhez

A gondolat nem ott kezdődik, ahol észrevesszük. A film sem akkor kezdődik, amikor elindítjuk. Valahol mindig már benne vagyunk. A metakogníció az a pillanat, amikor a gondolat visszafordul, és észreveszi, hogy nem egyedül van. Van egy réteg, amelyik nézi. Aztán egy harmadik, amelyik azt nézi, hogy néz. Ebben a visszafordulásban van valami tragikomikus. Pont olyan, mint amikor egy szereplő a Buharov-filmben hirtelen rájön, hogy a jelenet már rég máshol van.

A nézés, hallgatás és érzékelés közben a tapasztalat sokszor túl gyorsan kap nevet.

Megjelenik egy szín, egy hang, egy forma, egy gesztus, és máris ráugrik a címke: ez szép, ez unalmas, ez provokáció, ez szürrealizmus, ez már volt, ez egy ilyen stílus.

A címkék ilyenkor nem segítenek, inkább lezárnak. A Buharov-filmek egyik célja éppen az, hogy ezt a lezárást késleltesse. A néző egy kicsit tovább maradjon a friss megjelenésben, mielőtt a belső hivatal ráütné az ítékezés pecsétjeit. Ez a metakogníció és a dzogcsen-szemlélet találkozási pontja: az értelmezés nem tűnik el, csak láthatóvá válik, mikor kezd ketreccé keményedni.

Egy ember áll egy szobában, vagy kettő, de lehet, hogy egy sem. Beszélnek, de nem egymással. Inkább valamihez, ami köztük van, de nem látszik. A mondatok körüljárják

7. A Tilos Rádióban készített irodalmi-zenei műsorok, hangjátékok és hangos verseskönyvek saját rádiós és alkotói archívum alapján szerepelnek.

egymást, mintha kutyák szagolgatnának láthatatlan entitásokat. Így működik a gondolkodás is: kerülőutakon, tapogatva, néha fölöslegesen. A film ilyenkor megmutatja, hogyan omlik össze a történet iránti igényünk. Amikor ez megtörténik, furcsa szabadság jelenik meg.

A celluloid szemcséi is szereplők, nem csak háttérzajok. A kép nem enged át simán. Megakad rajta a tekintet. A néző hirtelen észreveszi, hogy néz és ez az a pont, ahol a film átvált a fejben. Már azt figyeled, ahogyan nézel. Ez a metakogníció legcsendesebb formája. Nincs benne nagy felismerés. Csak enyhe zavar. Mint amikor a hiányzó szó mögött egyszer csak feltűnik az a belső hely, ahol a szó lakik, és te kívül rekedsz rajta.

A jelenetek azért esnek szét, mert a gondolkodás sem tartja össze őket olyan erősen, ahogy szeretnénk. A tudat kevésbé szereti a rendet, mint hisszük. Szétszór, majd később megpróbál összeszedni. Addigra minden más lett, jelentése elcsúszik. Egy mondat visszafelé kezd működni. Ez dokumentáció. A gondolkodás dokumentuma.

A kollektív félreértés az egyik legfontosabb alkotói erő. Többen vagyunk egy jelenetben, és nem ugyanazt látjuk. Ez az egyetlen stabil dolog. A dialógusok párhuzamos monológok, amelyek véletlenül összeérnek. Ebből keletkezik valami, ami egyikben sem volt benne. Közös tudat helyett talán pontosabb közös zavarról beszélni. A zavar közeg. A film ebben a közegben lélegzik.

A néző bele van írva a rendszerbe. Az a dolga, hogy észrevegye, hogy meg akarja érteni. Ez fontos különbség. Az első esetben a film rejtvény. A másodikban tükör. De karcos felület, ahol a saját arc és egy idegen arc összeolvad, átvált, leválik az álarc. A néző így saját gondolkodásának statisztája. Néha főszereplővé lép elő, csak erről senki nem szól neki előre.

A technikai hiba azért fontos, mert láthatóvá teszi a rendszert. A tökéletes rendszer láthatatlan. A hibás rendszer azt mondja: itt történik valami, amit nem kontrollálsz. Ez kellemetlen, de felszabadító. A túlexponált kép, a hanghiba, a rossz fókusz mind olyan pont, ahol a film nem engedi, hogy a néző pusztán történetet fogyasszon. A hiba visszahozza az anyagot, visszahozza a testet, visszahozza a döntés kockázatát.

A gondolkodás nem zárul le, csak elfárad. A film sem ér véget, csak abbamarad és otthagyt valami olyasmit, mintha saját gondolkodásod próbáját láttad volna. Mintha valaki kamerát állított volna a fel a fejedben, és azt mondta volna: nézzük meg, ez hogyan működik. Kiderül, hogy nem működik. Vagy legalábbis nem úgy, ahogy szeretnénk. Ez a meghibásodás talán a művészeti praxis egyik kulcsa: hagyni, hogy a rendetlenség láthatóvá váljon.

2.5 Kukucskáló tekintet

A Buharov-filmek nézője gyakran kukucskáló helyzetbe kerül. A kamera résen át néz, ajtófélfák mögül, sáros udvarok széléről, lomtárak, konyha-laboratóriumok és falusi melléképületek félhomályából. A nézésnek van valami enyhén tiltott íze. Valaki olyan jelenléte figyel, amely talán senkinek sem készült. Éppen ettől válik pontosabbá a figyelem. A furcsa, a különös felkínálása érzékelési meghívás: tessék, itt egy alak, egy tárgy, egy rosszul megvilágított arc, egy beszélő növény, egy értelmetlennek tűnő mozdulatsor. Nézd addig, hogy zavarba jöjj.

Ez a voyeur jelleg nem kiszolgáltatásból él. A kukucskáló szem visszakapja saját kíváncsiságának furaságát. A néző figyelni kezd valamit, közben ez a furaság is dolgozni kezd rajta. A jelenet átneveli a tekintetet, elenged és a néző olyan kabinetbe kerül, ahol az alakok, tárgyak, állatok, növények, félőrült próféták, megszeliidített családok, gyógyítók és munkakerülő szentek saját rend szerint sorakoznak.

Szittyá Emil *Das Kuriositäten-Kabinett* című könyve ezért fontos párhuzam. Csavargók, bűnözők, artisták, vallási örültek, szexuális különcök, szocialisták, szindikalisták, kommunisták, anarchisták, politikusok és művészek népesítik be ezt a gyűjteményt. Figyelní azokra, akik a rendes történetekből mindig kiesnek. A Buharov-film ilyen értelemben mozgó Kuriositäten-Kabinett. A néző beles egy repedésen, aztán kiderül, hogy a repedés belül is folytatódik.⁸

A Buharov-világ és a Kuriositäten-Kabinett közötti rokonság felismerése Guća Magdolna pontos meglátása. Nem pusztán tematikus hasonlóságról van szó. Szittyá különösség-kabinetje és a mi filmjeink ugyanazt a hivatalos rendből kihulló érzékelést gyűjtik össze: csavargókat, hibás testeket, túlélő arcokat, gyanús tárgyakat, örült bölcseket, politikai és erotikus zavart, világvégi humort. A kabinet nem múzeumi rend. Inkább nomád tekintet, amely nem akarja megjavítani a furcsát.⁹

A furcsa felkínálása politikai gesztus is. A normalitás gyorsan ítéł, tisztít, fogyasztható formába hoz. A kuriozítás-kabinet lassabb. Megengedi, hogy a néző később jöjjön rá mit látott. A bizonytalan tekintetben a besorolás kis belső gépezete elakad. Címke nélkül marad. A film így kínálja fel a különöst, a nem hétköznapi, az esetlent, az okkultat, a túlvilágit, a vidékit, a testileg elcsúszót, a nevetségesen szentet. Nem dísznek. Társaságnak.

A Hotel Tubu c. rövidfilm kritikájában Le Cain különösen pontosan látja, hogy a Buharov-filmekben a tárgyak eleven hordozók.¹⁰ A fénykép, a porcelánmedve, a cserepes növény, a ház, a vadász és a majom mind médiumként viselkednek: pszichikus vetítések, térbeli átmenetek, identitáscserék hordozói. Ez a tárgydrámaturgia a címhez is visszavezet: a médiumok közöttiség film, installáció, test, tárgy, kép, hang, emlék és álom között történik. (lásd a 10. képet)

3. Játékfilmek időrendben: posztszocialista és orbáni idők

A játékfilmes fejezet időrendben halad, mert itt a médium-köziség a történelmi rétegek egymásra rakódásán keresztül válik láthatóvá. Az analóg filmes anyag nemcsak hordozó, hanem időgép, seb, társadalmi illat és szagcsapda. A rendszerváltás, a gengszterváltás, majd az Orbán-korszak sűrű, lojalitást kérő levegője nem háttérként áll a filmek mögött: beleég a nyersanyagba, a szereplők gesztusaiba, a groteszk filmnyelvbe.

Ebben a fejezetben a narratívák politikai testet kapnak. A filmekből kiolvasható társadalomkritika nem utólagos magyarázat: a képekben, mondatokban, maszkokban, figurákban és befúlladt fejlesztési programokban a kezdettől ott munkálkodik.

3.1 A rendszerváltás és az Orbán-korszak levegőtlensége

A rendszerváltás nálunk nem évszámként jelenik meg. Inkább rosszul előhívott filmkockaként. Folt, derengés, lappangó fényhiba. Egy repedés a hordozón, amelyen át beszívárog valami régebbi idő, valami be nem vallott társadalmi álom, valami szürke, nedves, makacsul életben maradó anyag. Filmjeinkben az átmenet nem politikai

8. Szittyá Emil, *Das Kuriositäten-Kabinett: Begegnungen mit Landstreichern, Verbrechern, Wahnsinnigen und Vordenkern* (1923; Köln: König, 2002).

9. A Kuriositäten-Kabinett és a Buharov-féle különösség-kabinet rokonságának felvetése Guća Magdolna szóbeli és kutatói meglátásához kapcsolódik. Lásd még: Szittyá Emil, *Das Kuriositäten-Kabinett: Begegnungen mit Landstreichern, Verbrechern, Wahnsinnigen und Vordenkern* (1923; Köln: König, 2002); Guća Magdolna, „Szittyá Emil - a határsértés, mint életmodell,” *Helikon* 63, no. 1 (2017): 111-117.

tananyag, nem kronológia, nem az 1989 körüli történelmi pillanat illusztrációja. Érzékelési zavar: a történelem lassú áttüremkedése.

A késő Kádár-kor alattunk. Talajként, penészként, meleg páráként. Nem múlt el, lebomlott, belekeveredett a rendszerváltás utáni szegénységbe, a falusi alkonyzónákba, az intézményi ürességbe, a finanszírozási kísértetekbe, a baráti forgatásokba, a lejárt nyersanyagba. A 2010 utáni Orbán-korszak erre új réteget rakott: központosított, rossz ízlésű, lojalitást kérő, kulturálisan romboló levegőt. A film magán hordja mindkettőt. A celluloid karcaiban, a kézi kamera remegésében, az analóg anyag ízében, szagában, az amatőr szereplők bizonytalan tekintetében ott van a posztoszocialista anyaméh és az utóbbi másfél-két évtized fullasztó sötétje.

3.2 A Program és A másik ember iránti féltés diadala: nulla idő algoritmus, vízibornyú és a félelem rendszerei

Az érzékenység és az éles társadalomkritika a kezdetektől végigkíséri a munkáinkat. Már az első nagyobb filmes formákban is ott dolgozott a rendszerváltás keserű mellékíze, a szabadrablás szaga, a média által lealacsonyított közízlés, a megszűnő gyárak és szétvert mezőgazdaság utáni üres levegő. A rendszer-váltás sokszor inkább gengszter-váltásnak látszott: új arcok, új nyelv, új fejlesztési ígérek, régi alávetettség más ruhában.

A Program fehér ruhás, fehér maszkos programfejlesztői ebből a tapasztalatból érkeznek. Utólag különös módon rájuk vetül a COVID-időszak védőruhás képe is, bár a film jóval korábban készült. A fehér alakok akkor számunkra a nyugati demokrácia néven érkező apokapitalista piaclogika, a neoliberális átszervezés, a mindent felvásárló és mindent fejlesztésnek nevező hatalom figurái voltak. A modern terv csíráját vetik el, kötelező gyűléseken magyarázzák a program lényegét, közben az élet szövete már foszlik alattuk. (lásd a 23. képet)

„Átszervezték az oktatást, a kötelező gyűléseken a program fejlesztői próbálták a modern terv csíráját elvetni és lényegét láttatni.” A televízióját összetörő figura egyszerre nevetséges és pontos próféta: minden elromlott, “aki tanul, az is minnek tanul, senki nem tud dolgozni mostmár, tönkreteszik a népet, mire jó ez a fejlesztés?” Itt a társadalomkritika még nem programszerű beszéd, inkább dühös dadogás, falusi zaj, egy összetört képernyőn át megszólaló népi közérzet.

A másik ember iránti féltés diadala már közvetlenebbül érzékelteti az első Orbán-korszak hatalmi levegőjét. A CFC emberei, az engedelmességre idomító intézményi logika, a közösség átnevelésének nyelve, a másként gondolkodók elnémításának vágya mind ugyanahhoz a baljós rendszerhez tartoznak. A filmbéli törpe levele különösen fontos: mintha személyesen figyelmeztetné a hatalmat, hogy a más véleményen lévőek elnyomása csak ideig-óráig működik. A nyomás nő, a félelem szervez, a kritikus pont egyszer eljön. A hatalom sokáig szoríthatja a torkot, aztán a hang valahol máshol kezd beszélni.

Ezért az első játékfilmeket nem szeretném pusztán posztoszocialista hangulatképként olvasni. Ezekben már ott van az a hosszú, máig tartó társadalomkritikai idegszál, amely később az oktatásrombolás, az állami filmfinanszírozásból való kiszorítás, az ízléstelen kulturális központosítás, a háborús propaganda és a közösségi bizalom szétverése felől is tovább rezeg. A médiumok közötti átjárás nálunk sokszor ebből a nyomásból nyílik: ha egy út bezáródik, a kép átmegy hangba, a film installációba, a vers performanszba, a düh pedig egy groteszk rituáléba.

Ehhez a társadalomkritikai vonalhoz tartozik a Smellection Automata is. Három országban, Magyarországon, Szlovákiában és Ausztriában került közterekre, mindenhol

az aktuális politikai választások előtt. Az alapötlet nagyon egyszerű volt: a parlamentáris demokrácia számomra, anarchistaként eleve gyanús, ezért miért ne választanánk szag alapján? Miért ne engednénk, hogy az emberek a legősibb, testi ösztönön keresztül döntsenek a politikusokról? Szagoljuk meg őket, engedjük az orrnak, hogy elvégezze azt, amit a pártprogramok, kampányígéreték és televíziós viták már úgysem tudnak. A gép természetesen ugyanúgy kudarcot vallott, mint a parlamentáris demokrácia: bedobta a pénzt, és nem adott ki semmit. Ez a semmi volt a válasz. Köztéri tárgy, automata, választási paródia, szag, pénzbedobás és hiányzó kimenet egyetlen abszurd demokratikus performanszá állt össze. A politikai narratíva itt szaglássá, pénz elnyelő géppé, üres mechanikává és hiábavaló várakozássá alakult. (lásd a 12. képet)

A Program című film, az első egész estés kísérleti játékfilmünk még a 40Labor és a Duna Műhely közegéből érkezik, abból a baráti, intézményen kívüli munkamódból, amelyben a film, a zene, a happening és a talált képek már nem külön pályákon mozogtak. A másik ember iránti féltés diadala ezt a működést viszi tovább: vízibornyúval, a hatalom elnyomó kényszerével, és a nulla idő algoritmusával.

A másik ember iránti féltés diadala ebben a zavaros időben vidéki laboratóriumot nyit. A falu kísérleti kamra. A CFC nevű homályos intézmény engedelmisségre, szabálykövetésre, betagozódásra idomítaná a lakókat, miközben egy szobatudós feltalálja a nulla idő algoritmust, és a vízibornyú mítosza átjárót nyit népmesei, tudományos-fantasztikus és bürokratikus rétegek között. A „nulla idő algoritmus” nem csupán absztrakt ötlet. Az idő zörög, elakad, visszacsúszik saját előző állapotaiba.¹⁰

A címben szereplő féltés idegrendszeri állapot. A másik ember veszélyben van, mert mindenki veszélyben van. A rendszerváltás után új félelemrendszerek kezdenek működni: félelem a lecsúszástól, a hatalomtól, a másiktól, a szabadságtól, attól, hogy az ember fölöslegessé válik saját országában. A film ezekből a félelmekből épít nedves, abszurd, mégis gyöngéd szerkezetet. A vízibornyú a táj tudatalattija. A tudomány, a babona, az intézmény és a néző egy akváriumszerű időbe kerül.

A Program és A másik ember iránti féltés diadala még a rendszerváltás utáni szétesés, vidéki zavar és analóg kísérletezés felől indul. A Lassú tükör a gyógyítás és a nem-kettős figyelem felé lassítja a képet. Az itt élő lelkek nagy része már az Orbán-korszak oktatási és politikai levegőjében hívja vissza Batthyány Ervin szabadiskolai kísértetét. A Melegvizek országa pedig a növények és nem emberi szövetségek felé viszi tovább a forradalom gondolatát. A médiumok és narratívák közöttiség túlélési mód.

4. Lassú tükör: sors, karma, gyógyító utak

A gyógyító figyelem végig jelen van a munkákban. A Lassú tükörben azért sűrűsödik össze, mert a tervezett film helyére egy váratlan esemény lépett: egy alkotótárs és barát megmagyarázhatatlan bénulása. A médiumközi átjárás ebben az esetben nem választott formai játék, hanem kényszerű áthangolódás: a film a betegség, a sors, a karma, a látók, gyógyítók, és tibeti mesterek felől kezdett új alakot keresni.

A fejezetben ezért a tükör, a dzogcsen és az anarchista gyógyító praxis mindig a film konkrét anyagából indul. Előbb van a bénult test, a víz, a gyerek médium, az elcsúszó álom és a lassú figyelem. A fogalmak csak később érkeznek és kicsit sáros lábbal koszolják össze a kölcsönkért szőnyeget.

10. Nemzeti Filmintézet, “A másik ember iránti féltés diadala,” Alapfilmek,

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/a-masik-ember-iranti-feltes-diadala.html>.

Az NFI összefoglalója külön kiemeli a négy alkotó - Igor és Ivan Buharov, Vasile Croat és Nyolczas István - közös szerzői működését.

4.1 A Lassú tükör

A Lassú tükör már nem kiabálva ébred álmából. Inkább lassan szivárog elő. Amit látunk, mintha már megtörtént volna, de még nem ért volna ide. A szereplők belső akadályok, előítéletek, testi szorongások, vágyak és félelmek között mozognak, mintha valamilyen alacsony frekvenciájú hívásra figyelnének. A film.hu kritikája is álom és valóság, játékfilm és kísérleti film határvidékén látja a művet, ahol a tétovaság maga válik formai erővé.² (lásd a 28. képet)

A Lassú tükör számomra az *önszerveződő tudat* egyik legtisztább formája. A jelentés nem középről indul, nincs fő csatorna, nincs uralkodó magyarázat. Minden motívum mellékág, mégis mindegyik valahová vezet. A kép, a hang, az ismétlődés, a tévedés, a ritmus és a véletlen együtt hoz létre tudatmezőt.

Kőhalmi Péter filozófiai irányú elemzése a *Lassú tükör* „alapvető értelmezhetetlenségéből” indul ki, és azt figyeli, mi történik, amikor a film minduntalan kiszökik a racionalitás kordájából. Kőhalmi szerint a megszokott narratív és befogadói eljárások csak ideig-óráig segítenek; a film újabb elméleti kerülőutakra kényszerít, majd azokat is kikezdi. Nekem ez azért fontos, mert kívülről erősíti meg azt, amit alkotóként érzek: a film nem kész megfejtést ad; a megfejtés szokását áztatja szét.¹¹

Kőhalmi különösen pontosan nevezi meg a montázs működését: a film „notorikus reflexivitásba” kényszeríti a néző megszokott belehelyezkedését, és a Super/Normal 8mm anyagiságával, a visszacsévévelésekkel, lassításokkal, ismétlésekkel eltéríti a konvencionális befogadást. Ez a reflexivitas nálunk nem hideg formalizmus. Inkább gyógyító zavar: a gondolat észreveszi saját sántítását, a tükör az arc helyett a nézés lázát adja vissza.

Le Cain a Lassú tükörben a „mély és ellenállhatatlan transz” lendületét érzékeli. Külső megerősítés ez arra, hogy a film a nézőt lassan belemossa egy másik figyelmi sebességbe, anélkül, hogy egyetlen nagy megfejtést erőltetne rá.

Ugyanitt jelenik meg az a megfigyelés is, hogy a kamera minden arcot fontosnak tekint. A film nem tesz merev hierarchiát főszereplő és mellékszereplő között; bármelyik arc felveheti a történet fonalát, bármelyik testben megszólalhat egy új réteg. A gyerek médium templomszerű térben jár az alvók között, és mintha az álmaikat hallgatná ki vagy korrigálná. Ez a jelenet a gyógyító, álomfigyelő, nem-hierarchikus filmnyelv egyik csomópontja.

Fontos pontosítani: a gyógyítás nem csak a Lassú tükör sajátossága. Az egész munkásságon átfolyó anarchista gyógyító praxisról van szó, amely ebben a filmben különösen begyűrűzött. A forgatás előtt egészen más film körvonalazódott. Aztán az egyik alkotótársunk és barátunk, Horváth László váratlanul és megmagyarázhatatlan okokból lebéult. A film ennek a valóságosan megjelenő helyzetnek, bénulásnak, sorsnak, karmának, betegségnek és a gyógyulás lehetséges útjainak lett lassú, karcos tükre.

Ezen a problémán keresztül találkoztunk sok gyógyítóval, látóval, parafenoménnel és tibeti mesterrel. A TM-meditációtól a zen koánokig, Chögyal Namkhai Norbu Rimpoce dzogcsen-átadásától a pránanadi gyógyító gyakorlatig futó személyes vonal nem spirituális dísz a film körül. A Lassú tükörben a gyógyítás figyelmi műveletként jelenik meg: a tudat ráeszmél saját szűkületeire, a kép pedig nem megoldást ad, inkább időt nyit arra, hogy a néző és a szereplő együtt tapogatózzon a sérülés körül.¹²¹³

11. Jankovics Márton, „Igor és Ivan Buharov: Lassú tükör,” Filmhu, 2007. február 3.; Kőhalmi Péter, „Egy a valóság, ezer a ruhája – film a kauzalitás felbomlása mögött. Igor és Ivan Buharov: Lassú tükör,” Apertúra, 2009. nyár.

Kőhalmi egyik legerősebb, ide kapcsolódó megjegyzése, hogy a film a befogadói konvenciók működését ellehetetleníti, a formális logika használatát is felszámolhatja, és ezzel az ideológia átadhatóságának közegét aknázza alá: „kitisztít, »kigyógyít« minket minden bajunkból”. Ez a mondat veszélyes ajándék. A gyógyítás itt nem ígéret, inkább a nézői sémák ideiglenes széthúzása. Kőhalmi szerint a Lassú tükör gyógyító ereje a konvenciók megbicsaklásában rejlik.¹⁴

4.2 Nekrorealizmus, halál, humor és gyógyítás

A „nekreolisták vagyunk” mondat egyszerre működik tréfaként, bélyegként és önvédelmi varázsigeként. Vasili Bourekas megjegyzése, amely szerint, mi lennénk a magyar nekreolisták, termékeny félreértésnek bizonyul. Az orosz nekreorealizmus, Jevgenyij Jufit és a leningrádi Mzhalala-kör filmjei a késő szovjet underground egyik legkülönösebb testpolitikáját hozták létre: rángatózó, zuhanó, verekedő, bomló figurákat, élőhalott társadalmi reflexeket, a rendszer kiüresedett mechanikáját. A halál ott társadalmi és testi allegória, fekete humorú roncsolás, a szovjet szervezet utórezgése. A formai rokonság világos: low-tech képi világ, amatőr szereplők, performatív gesztusok, a test méltóságának megbontása, a groteszk radikalitása. A mi világunkban a halál egyszerre bomlás, tetszhalott társadalmi állapot és átjáró. Egyik szférából a másikba nyíló rés. A humor ennek az átjárásnak a kulcsa. A halál tudata lebontja a hamis identitást, a sikerorientált görcsöt, a társadalmi szerepekhez való ragaszkodást. A humor megakadályozza, hogy ez a felismerés pátosszá vagy nihilizmussá dermedjen. A gyógyítás pedig újrakapcsolódás: a tudat eredeti nyitottságához, a közösséghez, az emberi és nem emberi világhoz.

Az „élj úgy, mintha halott lennél” paradoxon nálunk gyakorlati instrukció. A mozgó csontváz már nem hisz saját társadalmi maszkjainak. Ha a halál jelenléte megszabadít az önmagunk fontosságától, akkor a játék komolyabbá válik. Az ember kevésbé védi a saját művészi imázsát, könnyebben vállal esetlenséget, közösségi zavart, öniróniát. A halál perspektívaváltás. Innen nézve minden túl komoly hatalom nevetséges csontváz. A groteszk ezért terápiás módszer. Halálosan komoly helyzetek fordulnak abszurdba, hogy a néző kiléphessen a megszokott passzív lineáris narratívát követő szerepből. A nevetés tudatot módosít. A nekreorealizmus fekete humora gyakran a széthullás kísérőhangja; a Buharov-világban a nevetés kapcsolatfelvétel, mert aki nevet, az már nem egészen kiszolgáltatott annak, ami nála nagyobbak látszik. A humor szökésvonal. A nevetésben a hatalom elveszíti ünnepélyességét, a halál elveszíti kizárólagos rémuralmát, a néző pedig visszakap egy kis derűs, friss levegőt.

A gyógyítás több rétegen zajlik: pszichológiai, esztétikai, politikai, ökológiai szinteken. Munkáinkban az ember nem zárt, kész entitás. Átmeneti képződmény, amelyet álmok,

12. A TM-meditációval, a zen buddhizmussal és Chögyal Namkhai Norbu dzogcsen-átadásával kapcsolatos rész személyes alkotói önreflexió. A tágabb kontextushoz lásd: Maharishi Mahesh Yogi, *The Science of Being and Art of Living: Transcendental Meditation* (New York: New American Library, 1963); Chögyal Namkhai Norbu, *Dzogchen: The Self-Perfected State*, ford. John Shane (Ithaca, NY: Snow Lion, 1996).

13. A Pránanadi / Tibetan Method-vonal és Petrezselyem József megnevezése itt személyes alkotói tapasztalatként szerepel. Lásd még: Petrezselyem József, Pránanadi hivatalos honlapja; Igor és Ivan Buharov, *Infectious Courage*, 6 perc, Super/Normal 8mm/digitális, 2018.

14. Kőhalmi Péter, „Egy a valóság, ezer a ruhája – film a kauzalitás felbomlása mögött. Igor és Ivan Buharov: Lassú tükör,” *Apertúra*, 2009. nyár. Kőhalmi elemzése a film „alapvető értelmezhetetlenségét”, a befogadói konvenciók ellehetetlenülését, a montázs fedetlenségét és a formális logika megbicsaklását emeli ki; a dolgozatban ezek a gondolatok a Lassú tükör gyógyító és metakognitív működéséhez kapcsolódnak.

hitek, mesternövények, kristályok, hangok, vágyak, rögeszmék, kollektív és privát traumák járnak át. A gyógyítás akkor kezdődik, amikor a néző kibillen abból az illúzióból, hogy ura a világnak, és megérzi: szemlélője, segítője, része és részese egy nála nagyobb szférikus ökológiának.

A bénulás egyszerre személyes krízis, közösségi próbatétel és filmnyelvi kényszer lett. A belső akadályokon át botorkáló alakok, a zavaros önismereti helyzetek és a lassú tükröződés együtt hoznak létre egy olyan teret, ahol a gyógyulás mellékhatásként jelenhet meg. Aki túl gyorsan akar választ kapni, az elvéti. A film inkább együtt vár a kérdéssel: mi történik egy testtel, egy közösséggel, egy barátsággal, amikor a mozgás hirtelen kivonul belőle, és a világ nem ad hozzá értelmes használati utasítást?

Ennek a gyógyítás motívumnak van egy nagyon korai, személyes előtörténete is. Bár gyermekkoromban sokat voltam testen kívül, gimnáziumi éveim elején megismerkedtem a TM-meditációval; egy közös meditáció alatt ekkor volt nagy közösségben először testen kívüli élményem. Ez volt az első repedés azon a hétköznapi meggyőződésen, hogy a tudat pontosan ott végződik, ahol a test körvonala. Ezzel párhuzamosan a zen buddhizmus felé fordultam. A koánok azóta is lenyűgöznek, mert kis robbanószerkezetekként működnek a fogalmi gondolkodás alatt. Később a Chögyal Namkhai Norbu Rimpocséval való találkozás és átadás a dzogcsen tiszta szemléletét hozta. Ez azóta is az alap.

A Duna-parton Kornállal, egy pszilocibint tartalmazó gomba által megnyitott állapotban kövekkel és növényekkel próbáltunk kommunikálni. Ekkor jutott eszembe egy név, amelyet lehet, hogy már korábban már hallottam: Petrezselyem József. Ahogy kimondtam ezt a nevet, abban a pillanatban egy csokorba kötött petrezselyem úszott felénk a Dunából, egyenesen, mintha a folyó válaszolt volna. Másnap egyből utánajártam, ki ez az ember. Azonnal elmentem egy tanfolyamra, és a Pránanadi, más néven Tibetan Method energetikai gyógyító módszerből hármas szintig elvégeztem a képzést. Azóta is használom. Ez a történet olyan erős nyomot hagyott, hogy később bekerült az Infectious Courage című filmünkbe is.

Gyógyító és tanító álmok, előző életbeli utazások és utaztatások, pszichedelikus tapasztalatok, ayahuasca-szertartás, magyar, nemzetközi és tibeti mesterekkel, látókkal, gyógyítókkal, parafenoménnel való találkozások, megmagyarázhatatlan véletlenek, rosszul időzített csodák és túl pontos félreértések mind hozzáadtak valamit ehhez a szemlélethez. Nem hitrendszer építettek, inkább meglazították a hitrendszerek túl szoros csavarjait. Terence McKenna növényi intelligenciáról, pszichedelikus tapasztalatról, nyelvről és archaikus képzeletről szóló gondolkodása ebben a közegben rokon föld alatti áramlat: annak felismerése, hogy a növényekkel, gombákkal, látomásokkal és hangokkal való találkozás kulturális és érzékelési szerkezeteket is megbontó esemény lehet. Jack Kornfield szív-központú buddhista gyakorlata ehhez egy másik, józanabb, hétköznapiabb hőmérsékletet ad: a szív útja figyelmi fegyelem, együttérzés és a spirituális tapasztalat földi, kapcsolati beépítése. Amikor a HeartMath szívkoherenciával és szív-agy kommunikációval kapcsolatos anyagaival találkoztam,

ugyanez az igazság erősödött bennem: a tudat nem elszigetelt fejjép, a szív nem érzélgős metafora, a figyelem testi és kapcsolati mezőben szerveződik.¹⁵¹⁶

Ez a gyógyítás nem harmonikus restauráció: olyan átrendeződés, amelyben a sérülés láthatóvá válik, a nevetés átjárót nyit, a közösség ideiglenesen újravezet magát. Egy film, performansz vagy koncert nem oldja meg a társadalmi traumát. Megváltoztathatja a betegség alakját. Ez már fontos. A gyógyító folyamat nem mindig gyógyulásként néz ki. Néha zavar, nevetés, rossz álom, túl hosszú csend, növényi jelenlét vagy egy halott anarchista telefonhívása formájában jelentkezik.

Pontosan ezért lehet a Buharov-munkákat anarchista gyógyító praxis felől olvasni. Itt a gyógyítás nem terápia, nem szakértői beavatkozás, nem megváltó program.

Viszonyokat hangol át. Képzleti és közösségi infrastruktúrát épít a túléléshez és a szabadsághoz.

Ivan Illich egészségügy-kritikája ugyanebbe a szabadság-kérdésbe nyit új járatot. A Medical Nemesis számomra nem orvostudomány-ellenes pamfletként fontos, inkább autonómiakritikaként: arra figyelmeztet, hogy a gyógyítás intézményei könnyen kisajátítják a testhez, fájdalomhoz, betegséghez és halálhoz való viszonyt. A Lassú tükrök körüli bénulás-tapasztalatban éppen ez vált kézzelfoghatóvá. A test hirtelen kilépett a megszokott magyarázatokból, a film pedig diagnózis helyett teret nyitott körülötte. A gyógyítás itt átjárás: orvosi, spirituális, közösségi, képzleti, zenei és filmes formák között.

Az anarchizmus ebben az értelemben sem háttérhangulat. A Szittyá Emil köré szervezett Kassák Múzeum-beli kiállítás címében is ott áll a morálgisztáktól való nyugtalanság megtagadása: a külső fegyelmezés, az állami-polgári besorolás, a rendes életrajz és a jó modor gilisztás erkölce ellen dolgozik. A DIY-poétika ugyanezt a gyakorlatot viszi tovább. A minimál költségvetés, a baráti munka, az analóg eszközök, a kölcsönös segítség és a saját eszközök újrakódolása nem szegénységi romantika.

A függőségek csökkentésének, a cselekvőképesség visszaszerzésének esztétikája.

A groteszk és a transzcendens találkozása. Átkeretezés. A trauma nem hallgat el, formát kap. Olyan formát, amely nem engedi meg a patetikus megváltástörténetet, inkább ironiával, álomszerűséggel, rítussal és zajjal tartja nyitva a sérülést. Ezért fontosak az összművészeti események is: az Antimilitarista Szalon, a Krízistenhit, az Örök szándékmező hangolás és a többi átmeneti együttlét mikro-intézmény, közös figyelem, vita, hangolás, ideiglenes menedék, ahol ki lehet próbálni, hogyan lehet másként érzékelni és reagálni.

15. A HeartMath-ra való hivatkozás a szívkoherencia és a szív-agy kommunikáció kutatásának személyes alkotói recepcióját jelöli, nem klinikai állítást. Lásd: Rollin McCraty, *Science of the Heart: Exploring the Role of the Heart in Human Performance*, vol. 2 (Boulder Creek, CA: HeartMath Institute, 2015). A pszichedelikus és növényi tudatosság kulturális-alkotói vonalához lásd: Terence McKenna, *Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge: A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution* (New York: Bantam Books, 1992); Terence McKenna, *True Hallucinations: Being an Account of the Author's Extraordinary Adventures in the Devil's Paradise* (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1993). A szív-központú buddhista gyakorlat és az együttérző figyelem hétköznapi integrációjához lásd: Jack Kornfield, *A Path with Heart: A Guide Through the Perils and Promises of Spiritual Life* (New York: Bantam Books, 1993).

16. A pszichedelikus kutatásokra való utalás itt alkotói-metaforikus használatú, nem klinikai állítás. A nagy agyi hálózatok pszichedelikus hatás alatti átmeneti átrendeződéséhez lásd: Robin L. Carhart-Harris és mtsai, „The Entropic Brain: A Theory of Conscious States Informed by Neuroimaging Research with Psychedelic Drugs,” *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (2014); R. E. Daws és mtsai, „Increased global integration in the brain after psilocybin therapy for depression,” *Nature Medicine* 28 (2022): 844-851; J. J. Gattuso és mtsai, „Default Mode Network Modulation by Psychedelics: A Systematic Review,” *International Journal of Neuropsychopharmacology* 26, no. 3 (2023): 155-188.

A gyógyító művész alakja nálunk emiatt anti-megváltó. Nem egyetlen autoritás beszél a magasból. A szerzőség hálózatos, önironikus, sokszor zavaros, és éppen ettől élő. A rendező, zenész, szereplő, tárgy, néző, kurátor, kiállítótér, filmanyag és helyzet együtt dolgozik. A szent reménytelenség ehhez adja a belső atmoszférát: nincs végső gyógyulás ígérete, van makacs hangolás, újrapróbálás, közös levegővétel, és az a furcsa bátorság, amely a remény nélküli helyzetben sem engedi el a szabadságot.

A Buharov-féle nekrorealizmus ezért nekroökológiaként is olvasható. A halott ideológiák, bomló társadalmi formák között furcsa élet keletkezik: a komposztélet. A rothadás és a termékenység ugyanabban a sötét anyagban dolgozik. A rom talajjá válik. A halál átmenetté. A humor lehet a komposzt gőze.

Itt Achille Mbembe nekropolitika-fogalmát fontosnak tartom megemlíteni. Mbembe a modern szuverenitást a halálnak való kitettség elosztásaként írja le: megmondják, hogy ki élhet, ki romolhat el lassan, ki válhat már életében adminisztratív maradvánnyá, fölösleges testté és statisztikai veszteséggé. A halálvilágok olyan terek, ahol az ember még jár, beszél, pályázik, tanít, forgat, nevet, de a körülötte lévő levegő már hullatérként működik. Papírok, sorompók, kamerák, közönyös döntések, állami ízléstelenség, lezüllesztett iskolák és megvont támogatások között az élet fennakadások, késleltetett megszűnések, furcsa túlélések sorává válik. A Buharov-féle nekrorealizmus ebben a térben ellenmozgás: a romlásból átjáró, a hullatérből közösségi szeánsz, a politikai fulladásból röhögéssel, zenével, analóg szemcsével és gyógyító képzelettel átitatott mozdulat keletkezik.¹⁷

A *szent reménytelenség* mondata, hogy minden jó lesz, mert már most is minden nagyon jó, nem naiv optimizmus. Abból indul ki, hogy a világ sérült, abszurd, pusztuló, nevetséges. Ha ezt nem tagadjuk, a remény jövőbeli ígéret helyett jelen idejű tudatállapotként jelenhet meg. Nem azért lesz minden jó, mert a történelem megoldódik. Azért, mert a haláltól való félelem helyén létrejöhet egy másik szabadság. Ez a szabadság koszos, esetlen, gyógyító, néha túl hangosan és rossz helyen nevet fel.¹⁸

4.3 Tükör, dzogcsen-esztétika

A tükör példája hosszú ideje kíséri a munkáinkat. Egy kis tükörben egész város jelenhet meg: folyók, fák, madarak, emberek, gyárak, házak. A tükörben még sincsenek folyók, fák, madarak, emberek. A tükör lehetőséget ad a megjelenésre, miközben nem válik azzá, amit tükröz. Ez a kép gyakorlati tájékozódási eszköz. A filmkép is ilyen. A világ megjelenik rajta, de nem birtokolható. A néző gyakran a tükörképekkel azonosul, ahelyett, hogy észrevenné magát a tükröző képességet, mely a tudat természetével analóg.

A dzogcsen számomra folyamatosan ébren tartó gyakorlat. Chögyal Namkhai Norbu tanításaiban kifejti, hogy a tapasztalatok - jók és rosszak - a primordiális állapot díszai; a gyakorló a tapasztalatot használja az éber tudásban való tartózkodáshoz. Ez a filmkészítésben nagyon konkrétan működik. Jó felvétel, rossz felvétel, sikerült jelenet, elrontott hang, váratlan zavar: mind tapasztalat. A kérdés az, tudunk-e velük dolgozni anélkül, hogy azonnal kizárnánk őket a műből.

17. Achille Mbembe, „Necropolitics,” *Public Culture* 15, no. 1 (2003): 11-40; Achille Mbembe, *Necropolitics*, translated by Steven Corcoran (Durham: Duke University Press, 2019). A dolgozatban a fogalom a nekrorealizmus és az intézményi romlástapasztalat sűrítésére szolgál, nem teljes politikafilozófiai kitérőként.

18. A szent reménytelenség fogalma a dolgozatban saját alkotói és meditációs munkafogalomként szerepel. A szent reménymentesség ennek belső pontosítása: a hamis reményképek nélküli, félelemmentes figyelem neve. Rokoniható bizonyos dzogcsen és anarchista hagyományokkal, de itt saját praxisból kinövő munkaszóként működik.

Ezt nevezhetjük akár dzogcsen-esztétikának is, mivel itt tudati módszerről van szó, nem vallási rendszerről, stílusról vagy keleti ezo-díszletről: mi történik a tapasztalattal, amikor nézek, hallgatok, érzékelek, és mennyire kötöm meg ezt a tapasztalatot fogalmakkal, elvárásokkal, szerepekkel? A mű, tárgyból eseménnyé válik. A mű nagy része abban a találkozásban történik, abban a kis időrésben, ahol a kép, a hang, a test és a nézői tudat még nem döntötte el, mi is akar lenni.

„Ha gondolatok jönnek, maradj jelen abban az állapotban.” Ez a filmnézésben is használható. Ha unalom jön, maradj jelen. Ha ellenállás jön, maradj jelen. Ha azonnali ítélet jön, maradj jelen. A film nem kéri, hogy higgyünk neki. Azt kéri, hogy ne meneküljünk rögtön a címkéink mögé.

A művészet ereje innen nézve a létrehozott jelenlét minőségében dolgozik, nem az üzenetátadásban. Egy Buharov-film vagy élő performansz nem mindig történetet mond; gyakran az észlelés automatikus útvonalait lazítja fel és azt kérdezi: tudsz-e még egy pillanatra itélet nélkül maradni? Nem tisztán, nem szentül, csak nyitottabban, mint ahogy beléptél.

Üresség. Szabadságtér. A mű nem kötelez egyetlen fix jelentésre, inkább teret enged a tapasztalat mozgásának. Az alkotói oldalon ugyanez történik: a művet sokszor nem kitaláljuk, inkább feltételeket teremtünk neki. Keretet, ritmust, helyzetet, anyagot, közösséget, zavaró és segítő körülményeket. Aztán várjuk, hogy a munka megtalálja saját útját, médiumát és narratíváját. A szuper 8, az improvizáció, a hang, a lightbox, a rádiójáték, a diafilm és a performansz mind ilyen forma.

Ez a szemlélet veszélyes is lehet, mert könnyen válhatna belőle spíri-stílus, önigazoló homály vagy egzotikus menekülés. Ezért kell mindig visszahúzni a kontextusba: intézmények, piac, háború, oktatásrombolás, filmfinanszírozási mellőzés, szegénység, test, betegség, barátok, közös munka. A dzogcsen-esztétika a világból való kifelé menekülés helyett élesebben látja a világ fogságait. Ahogy Namkhai Norbu idézete is mondja: „figyeljétek magatokat és fedezzétek fel azt a ketrecet”. A film itt kulcsígért helyett megmutatja, hol kezdődik a rács.

Garab Dordzse végrendelete, „A három velős útmutatás, mely fején találja a szöget” számomra ennek a szemléletnek a legtömörebb formája. A három sor különösen fontos: „Vezesd be az állapotot. Ne maradj kétségek között. Teljes meggyőződéssel folytasd az állapotban.” Ez a hármasság figyelmi sebességváltás: 1. közvetlen bevezetés a rigpa állapotába; 2. döntés, hogy csak ez az egy számít; 3. teljes bizalom a feljövő gondolatok felszabadulásában.¹⁹

Patrul Rimpocse kommentárjában a gyakorlás nem egy külön, üvegbura alatti szellemi gyakorlatként jelenik meg. A nyugalom, a mozgás, a vágy, a harag, a bánat, az öröm ugyanabban az áramlásban oldódik fel. A tanítás egyik kulcsmondata számomra az, hogy nincs különbség meditáció és hétköznapi élet között. „Meditation in action.” Innen nézve a film sem külön szakrális tér. A forgatás, a várakozás, a rontás, a véletlen, a néző unalma, a szereplő zavara mind a felismerés anyaga lehet. Minden Dharma, minden tanítás.

A gyógyítás itt nem harmonikus lezárás. Bizalom abban, hogy ami feljön, annak nem kell azonnal személyes börtönné keményednie.

A kép időt kap arra, hogy a nézőben felmerülő gondolat, ellenállás, unalom, kíváncsiság, szegénység vagy nevetés ne keményedjen azonnal értelmezéssé. A néző lassan

19. Garab Dordzse, „A három velős útmutatás, mely fején találja a szöget” (Tshig gsum gnad brdags), Patrul Rimpocse kommentárjával. Az itt szereplő magyar cím és a három velős útmutatás a dolgozatban használt magyar fordítás szerint szerepel; a tágabb angol hozzáféréshez lásd: Garab Dorje, „Three Statements that Strike the Vital Point,” ford. Adam Pearcey, Lotsawa House.

észreveszi a saját reflexióit. A tükör nem ad új identitást. Csak megmutatja, hogy ami jön, megy is. Ez a gyógyítás egyik formája.

Visszanézve a TM-módszertől a zen kóanok makacs derűjén át Csögyal Namkhai Norbu Rimpocse közvetlen átadásáig ugyanaz a vonal rajzolódik ki: a tudat tér, amelyből újra és újra ki kell szabadítani a ráakódott magyarázatokat. Ezért jelenik meg nálunk a gyógyítás gyakran groteszk, hibás, növényi vagy filmanyagszerű formában.

A tiszta szemlélet nem steril; átmegy a karcon, a rossz hangon, a félelmen, a nevetésen, a testen és a közös munka izzadságmentes ideiglenességén.²⁰

A nem-kettős szemlélet segít elengedni a hamis ellentéteket: dokumentum és fikció, komoly és nevetséges, halál és gyógyítás, politika és spiritualitás, emberi és nem emberi, művészet és élet. Ezek a párok persze működnek a nyelvben, de a művekben gyakran összezsúsznak. A szereplő egyszerre nevetséges és szent. A hiba egyszerre rontás és bejárat. A rom egyszerre vég és talaj. A bűdös, sötét iszapból nő ki és nyílik ki a víz felett a lótuszvirág.

A *szent reménytelenség* mélyén is nem-kettős mozdulat van. Ha reménykedünk valamiben, a jövőbe vetítünk egy képet, és a kép mellé rögtön odaáll a félelem: vajon úgy lesz-e, ahogy szeretnénk? A remény így könnyen a félelem ikertestvére lesz.

A félelem a remény árnyéka. A *szent reménytelenség* a hamis jövőkép elengedése.

Tiszta, gyermeki nyitottság: nincs mit bebiztosítani. Ebből a térből lehet cselekedni anélkül, hogy a cselekvés eredménye tartaná fogva a tudatot.

Ez a szemlélet nem ment fel a felelősség alól. Ellenkezőleg. Ha nincs nagy megváltó narratíva, akkor a kis gesztusok felelőssége nő. A forgatás, a közös munka, a gondoskodás, az antimilitarista artikuláció, a növényekkel való szövetség, a baráti stáb összehívása, a humor mind jelen idejű felelősség. A nem-kettős látás nem azt jelenti, hogy minden mindegy. Inkább azt, hogy mind Egy. Azt jelenti, hogy a dolgok nem szoríthatók végleg azokba a kategóriákba, amelyekkel uralni szeretnénk őket.

A mi tükrünk karcos, fekete, párás, néha obszidiánból van, néha lassú, néha túl gyorsan kacsint vissza. A tükörben/tudatban feltűnik a dualista tudat "jó és rossz" -a, de egyik sem maszatolja össze a tükröt és tükröző minőségét. Nem szennyezi be sem, sem a halott anarchista, sem a növényforradalom, sem a finanszírozási hiány, sem a néző saját arca, sem a félelem, sem a humor, sem a hiba. A tükör természete nem változik. Ebből a perspektívából a művészeti praxis inkább önkioldásként írható le. Az alkotó olyan helyzeteket hoz létre, ahol az identitás meglazulhat. A néző, a szereplő, a tárgy, a hang, a növény, a kamera és a nyersanyag közösen vesznek részt ebben a kioldásban. A film lyukakat üt az identitás falán. A lyukakon friss levegő áramlik be. Az időhuzat becsapja a lelkiismeret ítélőszékének kapuit.

5. Az itt élő lelkek nagy része: a tanítás, mint átjáró és szabadiskolai kísérlet

Ez a fejezet azt mutatja meg, hogy a médiumköziség a tanításban és tanításként is működik. Batthyány Ervin szabadiskolai kísértete, McKenzie Wark hacker-gondolkodása és a saját tanári tapasztalatom mind a film felől érkeznek, nem külön polcra tett elméletként.²¹

20. Chögyal Namkhai Norbu, Dzogchen: The Self-Perfected State, ford. John Shane (Ithaca, NY: Snow Lion, 1996).

21. McKenzie Wark, Hackerkiáltvány, ford. Nagy Mónika Zsuzsanna (Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010). A könyv az új világot létrehozó, új fogalmakat, érzékeléseket és érzeteket termelő hacker-osztály eredetét, célját és érdekeit teszi láthatóvá. A dolgozatban Wark gondolata az Itt élő lelkek nagy része pedagógiai, információpolitikai és médiumközi rétegéhez kapcsolódik.

A tanítás itt ugyanazt csinálja, mint a film: átjárókat nyit. A diák, a szereplő, a néző, a hacker, az anarchista tanár és az amatőr alkotó ugyanabban a szabad levegőt kereső térben él és mozog.

Az itt élő lelkek nagy része sötétebb hangulatú közegben készült. A film 2015/2016 körül készült, amikor a rendszerváltás utáni kábulatból már az Orbán-rendszer fullasztó, kontrolláló, oktatás és ízlésromboló, levegőjébe ér. A szabadság körüli beszéd elhasználódik, a közélet vásári mutatvánnyá válik, az intézményekben egyre nagyobb a lojalitást kérő félhomály. Batthyány Ervin alakja anarchista kísértetként érkezik a filmbe: olyan szabadiskolai szellem, árnyék, akit a jelen nyomorúsága idézett meg. A film a polgári engedetlenséget, a civil kurázsit és az anarchista örökséget szabad asszociációs, propagandisztikus, groteszk formában mozgatja.²²

A tanítás ebben a filmben nem mellékszál. Számomra médium. Olyan átadási forma, amelyben test, beszéd, kép, hang, gesztus, figyelem, kudarc és példa jár át egymáson. A fővonal itt pedagógiai alakot ölt: a tudás több csatornán kering: közös munkában, bátorságban, improvizációban és egymásra figyelésben.

Ez személyesen is fontos szál, mert alkotótársammal mindketten tanárok vagyunk.

A 2010 utáni Orbán-korszakban sokszor úgy éreztük, hogy a legkreatívabb életszakaszunkban húzzák ki alólunk azokat a deszkákat, amelyeken egy szabadabb művészeti és pedagógiai gyakorlat állhatna. A közoktatás központosítása, a tanári autonómia szűkülése, a státusztörvény körüli konfliktusok és a pedagóguspálya megalázó anyagi állapota nem háttérzajként érintett minket. Ez volt az a levegő, amelyben Batthyány Ervin újra lélegezni kezdett.²³

A hierarchiamentes oktatás számomra a művészeti gondolkodás egyik alapfeltétele.

A tanár nem kis főnök, nem piacra előkészítő idomár, nem ízlésrendőr. Inkább gyűjtőpont, társ, figyelő, kísérő, időnként akadályokat lebontó segédmunkás.

A szabadságra és kritikai gondolkodásra nevelés akkor működik, amikor a diák vagy fiatal alkotó belső igénye kezd dolgozni: megfelelési kényszer, piaci logika és gyors eladhatóság nélkül. A tiszta motiváció sokszor az amatőr, naiv vagy kívülálló művészekben mutatkozik meg a legpontosabban: abban, ahogyan valaki még nem tudja, mit is kellene csinálnia, de csinálja ezért váratlanul és hitelesen jelenik meg az igazság. A művészeti oktatásban ezért a bátorság átadása érdek. Szikrát adni, hogy aztán fellángoljon. Megmutatni, hogy a hiba nem szégyen, az improvizáció nem pótlék, a kísérletezés nem előszoba a rendes műhöz. A keresés maga munka. Az új utak abból jönnek, hogy valaki mer rosszul kezdeni, mer egyedül maradni egy ötlettel, mer közösségben elrontani valamit, és mer újra belépni a képbe. Ez ugyanaz a módszer, amely a filmjeinkben is működik: a médium hibája, a szereplő esetlensége, a hang elcsúszása, a helyszín ellenállása pedagógiai eseménnyé válik.

Paulo Freire bankárpedagógiát leíró kritikája számomra nagyon közeli. Az elnyomó oktatás a tudást bank-betétként kezeli: a tanár letétbe helyez, a diák őriz, vissza-ismétel, engedelmeskedik. Freire felszabadító pedagógiája párbeszédet, kritikai tudatot, közös világot olvasást keres. Az Itt élő lelkek nagy része szabadiskolai kísértetfilm: azt kérdezi,

22. Csiger Ádám, "Az itt élő lelkek nagy része: Szabad asszociációs biopic," Filmhu, 2016. március 15., <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/az-itt-elo-lelkek-nagy-resze-szabad-asszociacios-biopic>.

23. A 2010 utáni magyar közoktatási helyzethez és a pedagógusok jogállásának átalakításához lásd: 2023. évi LII. törvény a pedagógusok új életpályájáról; Magyar Helsinki Bizottság, "Curtailling the Rights of Teachers Who Demand Improvements in the Public Education System," 2023. március 24., <https://helsinki.hu/en/curtailling-the-rights-of-teachers-in-hungary/>; Justin Spike, "Students Call for Education Reform in Hungary Protest March," Associated Press, 2023. március 15., <https://apnews.com/article/1c6c96e81c7bec71cb8e62a3cb0c11b1>; Boldizsar Gyori, "Teenagers Tear-Gassed at Protest against Orban's Education Reforms," Reuters, 2023. május 3. A dolgozatban szereplő „Orbán-korszak” megnevezés alkotói-politikai tapasztalati keretként szerepel.

hogyan lehet tanítani akkor, amikor az iskola fegyelmező apparátussá válik; hogyan lehet szabad tudást létrehozni, amikor a hatalom tantervet, munkarendet, lojalitást és cenzúrált hallgatást kér.²⁴

Illich iskolátlanító gondolkodása a film konkrét pedagógiai helyzete felől értelmezhető. Az iskola nála függőséget termel, vagyis rászoktat arra, hogy a tudást csak kívülről, engedéllyel, fokozatokon, tanúsítványokon és hierarchiakon keresztül várjuk és kaphatjuk meg. A művészeti tanításban engem ennek a függőségnek a meglazítása érdekel. Olyan helyzetet keresek, ahol a tanulás felszabaduló figyelem, kísérletezés, bátorság, saját hang és közös kockázat. A szabadiskola, Batthyány Ervin alakja, Freire párbeszédes pedagógiája, Illich iskolátlanító kritikája és a jelenlegi tehetséggondozói (zenei és képzőművészeti mentor) munkám ugyanarra a kérdésre nyit ajtót: hogyan lehet szikrát adni anélkül, hogy a szikra rögtön tantervvé, osztályzattá, piaci portfólióvá vagy engedelmisségi gyakorlattá szelídülne.²⁵

Batthyány Ervin figurája ezért pedagógiai rokon. A bögötei szabadiskola, az ingyenes oktatás, a tankönyvek és ruhák biztosítása, a gyakorlati tudás és az önálló, kritikai gondolkodás hangsúlya történelmi ellenpélda, amely a film jelen idejébe szivárog. Kropotkin kölcsönös segítség-etikája és Colin Ward hétköznapi anarchizmusa ugyanebbe a földalatti pedagógiai hálózatba kerül. A filmben a tanítás felszabadító gyakorlat: emberek, tévedések, régi könyvek, mezők, rítusok, szabad mondatok és kudarcra ítélt közösségi kísérletek átmeneti iskolája.²⁶

A filmben a demokrácia kritikája tantermi játékként jelenik meg, amely egyszer csak kellemetlenül pontos lesz. A tanárnő azt mondja a gyerekeknek: „Játszunk demokráciát.” A kitöltött boríték az urnaszerűen kivágott végébe kerül, majd jön az utasítás: „Úgy, és most húzd le!” A választás rítusa szó szerint lefolyik. A jelenet nevetséges, obszcén és felszabadító. Rövid, gyermeki mozdulatba sűrített rendszerkritika: a forma megmarad, az értelem lefolyik.

Az Itt élő lelkek nagy része másik fontos belső hajtóereje McKenzie Wark Hackerkiáltványa volt. A vektoralista osztály a csatornákat, hozzáféréseket és információs útvonalakat próbálja birtokba venni. Ez számunkra pedagógiai és filmnyelvi kérdéssé vált: kié a tudás, kié az átadás, ki rendelkezik az érzékelés infrastruktúráival, hogyan lehet szabad tanulási helyzeteket létrehozni ott, ahol a rendszer a tudást tulajdonná, adatfolyammá, tantervvé vagy propagandává alakítja. Ebből nőtt ki a film egyik különös utóélete is. Az Itt élő lelkek nagy része képkockáiból később saját diafilmet készítettünk, gyerekkorunk diafilmjeinek, mesefilmjeinek sötét, az égő por és celluloid szagának vetítési emlékét előhívva. A Hackerkiáltványból válogatott szövegek három verzióban magyar, angol és ukrán nyelvű feliratokban kerültek rá a diafilmekre. A mozgóképpé állóképpé szikkadt, a politikai manifesztum gyermeki, mesés vetítési formába költözött, a játékfilm kiállítási olvasógéppé vált. A munkát többek között a Kijev Biennálén és a bukaresti MNAC-ban is bemutattuk. Itt a médiumok közötti átjárás szó szerint dolgozott: filmkocka, diafilm, manifesztum,

24. Paulo Freire, *Az elnyomottak pedagógiája: Senki sem szabadul fel egyedül*, ford. Lukács Laura (Budapest: Open Books, 2024), különösen a „banki oktatás” kritikájáról és a problémafelvető oktatásról szóló részek.

25. Ivan Illich, *Deschooling Society* (New York: Harper & Row, 1971); Ivan Illich, *Medical Nemesis: The Expropriation of Health* (London: Calder & Boyars, 1975); Francisco Ferrer, *The Origin and Ideals of the Modern School* (London: Watts & Co., 1913); Peter Kropotkin, *Mutual Aid: A Factor of Evolution* (London: Heinemann, 1902); Colin Ward, *Anarchy in Action* (London: Allen & Unwin, 1973).

26. Bozóki András és Sükösd Miklós, *Az anarchizmus elmélete és magyarországi története* (Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1994), különösen 99–112; továbbá Batthyány Ervin, *Az anarchizmus* (Budapest: Társadalomtudományi Társaság, 1906 körül).

fordítás, gyerekkori optikai emlékezet és kelet-európai kiállítótér egymásba nyílt. (lásd a 18., 21. és 27. képet)

Jelenleg többek között tehetséggondozással foglalkozom a budapesti VIII. kerület Balogh Paci programjának közegében, zenészekkel és képzőművészekkel. Ebben a munkában ugyanaz a kérdés tér vissza, amely a filmjeinkben is: hogyan lehet olyan szabad, kreatív teret létrehozni, ahol valaki nem a saját társadalmi sérülésének foglya, nem elvárt szerepet teljesít, nem mások ízléséhez igazodik, és lassan megtalálja saját hangját, képét, ritmusát.²⁷

Az Itt élő lelkek nagy része ezért a pedagógiai átjárás filmje is. A tanítás médium, a médium tanítás. A narratíva itt szabadiskolai helyzetek sorozataként nyílik meg: beszédek, félresikerült gyakorlatok, anarchista kísértetek, csoportos tévelygések, hamis prófécia és valódi szabadságvágyak között. A film nem tananyagot ad át. Azt próbálja gyakorolni, hogyan lehet a tanulást kiszabadítani a félelemből.

Ebben erősen jelen van a *szent reménytelenség*. A hamis remények kivonása a tudatból és a vérből. Forgatni kell, zenélni kell, tanítani kell, barátokat kell összehívni, főzni, és valakit meg kell kérni, álljon oda a kamera elé. Ez a parányi, makacs, gyanúsán komoly, ezért komolytalan gesztus nehezebben kezelhető, mint a nagy politikai póz.

6. Melegvizek országa és anarchista ökológiák

A Melegvizek országa fejezete a médiumok közti átjárást kiterjeszti a nem emberi világ felé. Itt már nemcsak versből lesz film, filmből installáció vagy tárgyból lightbox.

A növény, a víz, a gőz, a gyanta, a caffenol előhívó, a vörösbőr, a hajnalka és a kádár kori bútor is médiumként viselkedik. A természet nem háttér, hanem lassú szerkesztő.

6.1 Melegvizek országa: növényi áthangolódás és *szent reménytelenség*

A Melegvizek országa ebből a *szent reménytelenségből* növényként hajt ki. A növények belépnek a forradalomba, vagy talán mindig is ott voltak, csak az emberi történelem túl gyorsan beszélt ahhoz, hogy meghallja őket. A filmben a külföldönkívüliek, a gyógyítás, az okkult tudás, a falusi beszéd, a világpolitikai lidércek, a növények és parafenomének egyetlen meleg, zavaros tóba vagy medencébe kerülnek. A Melegvizek országa körüli interjúk és recepciók is kiemelik a növényforradalom, a humor és a performanszból mozifilmmé váló forma kérdését.²⁸

Időrendben ez a film már a hosszú mellőzöttség, az állami támogatás nélküli túlélés és a politikai-kulturális fulladás utáni növényi lélegzetvétel. A forradalom itt bioenergiaként, gyökérnyomásként, meleg vízként, bőrkiütésként, rádióhullámként, parafenoméneként tér vissza. A film a rendszerváltás utáni üledékből és az Orbán-korszak fojtott levegőjéből a nem emberi szövetségek felé keres kijáratot.

Hornyik Sándor olvasatát itt pontosabban érdemes idézni, mert a Revolúcioparabotanika és a Melegvizek országa körül olyan fogalmakat rögzít, amelyek a film saját párájából nőttek ki. Hornyik a kiállítás diszkurzív terében felvillanó „tisztító karmaporszívó” és „tanító mester-növény” motívumait emeli ki, majd a tárgyi környezetet is a „posztoszocialista jelen” felől olvassa: bárszekrény-képernyők, régi telefonok, futóka, izzasztósátor és világítódobozokon kirajzolódó animisztikus történet kerül közös

27. Józsefvárosi Önkormányzat, „Balogh Paci 30+ – Józsefvárosi 30+ Művészeti Alkotói Támogatás Balogh Lajos emlékére 2026,” 2026. március 4.; Józsefvárosi Esélyegyenlőségi Program 2023–2028, amely a Balogh Paci Ösztöndíjat hosszú távú ösztönművészeti ösztöndíjprogramként írja le feltörekvő fiatal művészek számára.

28. Babos Anna, „Ivan Buharov: Világ parafenoménei, egyesüljetek!,” Filmhu, 2022. április 10.

mezőbe. Ez a külső olvasat azért fontos, mert nem rávet egy elméletet a munkára, inkább észreveszi, hogy a tárgyak, növények, bútorok és hangok már eleve gondolkodnak. A növény nem motívum, a telefon nem kellék, a bársekre ny nem retró bútor. Mindegyik saját járatot nyit az emlékezet, az okkult gyógyítás és a nem-emberi politika között.^{29 30 31}

6.2 Anarchista művész, ideiglenes autonóm zónák, belső hivatalok³²

A Buharov-filmekben az anarchista művész többnyire nem lobogtat zászlót. A zászló beakadna az ajtófélfába, belelógna a levesbe, rátekeredne egy beteg növény szára. Az anarchia nálunk gyakran kisebb, koszosabb, háztartásibb ügy. Egy szobában kezdődik, ahol a falak túl sok emberi sóhajt szívta magukba. Egy konyhaasztalnál, ahol a félig kihűlt tea mellett valaki olyan mondatot mond, amelyet talán egy kozmoszközmunkás forradalmár, vagy egy halott rokon, talán egy gomba diktált. Hakim Bey ideiglenes autonóm zónája nálunk lakás, elhagyott intézet, külvárosi erdőszél, rosszul világított művelődési ház, laboratóriumnak álcázott szűk, álom-lomtár. A zóna rövid ideig él, akár egy lázas állat. Megjelenik, összegyűjti a testeket, tárgyakat, hangokat, félmondatokat, aztán eltűnik, mielőtt kartotékot nyitnának róla. A szabadság itt nem épület, nem intézmény, nem bejegyzett szervezet. Egy este, egy közös ház, egy frenetikus forgatási nap, amikor a társadalmi szerepek meglazulnak, és mindenki átfolyik saját körvonalain.

A művészet is a bátorság is közös fertőzés. A forgatás titkos társaság, potlacs, félresikerült szeánsz. Időt adunk bele, testet, zavart, barátságot, nyersanyagot, kölcsönruhát, kölcsönhangot, kölcsönszorongást. A film visszanez ebből az üstből, és a tekintete már nem egészen emberi.

A hatalom a filmjeinkben gyakran belső hangként működik. Nem egyenruhában jár. Jöhet orvosi javaslatként, pályázati mondatként, családi intelmekként, józan tanácsként, kulturális elvárásként. A fejben is ülnek ügyintézők. Számozzák az álmokat, iktatják a vágyakat, engedélyhez kötik a túlvilágot. Az anarchista művész ebben a közegben először a saját mellkasában hallja meg a hivatal folyosójának csendjét. A film időnként kinyit egy ablakot ezen a folyosón, és bejön rajta a szél, madárürülék, távoli zene, szétmálló kozmikus humor.

A poétikus terrorizmus nálunk inkább poétikus szivárgás. Lassú nedvesség a falban. Először csak folt, aztán szag, majd megmozdul a vakolat, a tapéta felvállal és suttogni kezd. Inadekvát gesztus. A néző talán később veszi észre, hogy valami elmozdult benne. Másként néz egy növényre, egy bokorra, egy idős ember kezére, egy szocreál folyosóra. A film ekkor végzi anarchista munkáját: átrendezi a figyelmet.

29. OFF-Biennále Budapest Archivum, „Igor és Ivan Buharov kiállítása - Revolúcióparabotanika / Revolutionparabotany,” 2021.

30. Hornyik Sándor, „Hungarofuturista „néprajz”,” exindex, 2021. május 7. A szöveg a Xenotopia és a Revolúcióparabotanika kontextusában tárgyalja a Melegvizek országa köré épülő Buharov-világot, a karmaporszívó, a tanító mesternövény, a posztoszocialista dizájn és az animisztikus lightbox-történet motívumaival.

31. Hornyik Sándor, „Hungarofuturista „néprajz”,” exindex, 2021. május 7. A dolgozatban idézett kifejezések: „tisztító karmaporszívó”, „tanító mester-növény”, valamint a „posztoszocialista jelen” által meghatározott kiállítási tér. A tágabb módszertani kerethez lásd: Hornyik Sándor, Sötét ikonológia: Művészettörténet a humanizmus korszaka után (Budapest: ELTE HTK Művészettörténeti Kutatóintézet, 2025).

32. Hakim Bey, T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism (Brooklyn: Autonomedia, 1991).

A társadalom szereti megszelídíteni a különösséget. Meghívja, katalogizálja, pályázati rubrikába írja, fesztiválszövegbe csomagolja. A lázadásból kulturális íz lesz, különleges aroma, amelyet hozzá lehet adni a jól finanszírozott vacsorához. A Buharov-anyag sokszor azért csúszik ki ebből a konyhából, mert túl élő. Túl koszos, túl szomorú, túl vicces, túl gyerekes, túl misztikus, túl földi, vagy túlságosan sokat beszél a halottakkal. Nem szárad rendes termékké. Nedves marad. Gyanús marad és valahol tovább erjed. A buddhista, dzogcsen anarchizmus itt kezd derengeni: gyakorlatként, amely egyszerre nyúl a belső rendőrállamhoz és a külső erőszak gépezeteihez. A düh megtanul lélegezni. A szorongás leül egy székre, kap egy pohár vizet, és lassan elveszíti parancsnoki rangját. A hatalmat nem kell tovább etetni. A Buharov-világ anarchista művésze alakváltó lény: próféta, bolond, kertész, gyógyuló beteg, médium, amatőr vegyész, félreértett hivatalnok, őrült vándorszerzetes, szentjánosbogár. Az identitás átmeneti. Reggel még önmaga, délutánra már közösségi kísérlet hordozója, estére csatorna, amelyen ismeretlen eredetű mondatok jönnek. A rendszer stabil alakokat szeret. A metamorfózis pontatlanná teszi a kartotékokat.

6.3 Kapitalizmus, mint rosszul sikerült tudatállapot

A kapitalizmus nem pihen. Villog, számol, nyitva tart, átáraz, optimalizál, regisztrál mindent, amiből termék lehet. Nincs benne éjszaka. Az éjszaka is műszak. A csillagok fölött valaki már régen excel táblázatot nyitott, és a holdfényből teljesítménymutatót csinált.

Fontos megemlíteni Elias Capriles -t, akinek kapitalizmuskritikája egy olyan látószög, amely a kapitalizmust a dualisztikus tudat társadalmi-gazdasági formájaként értelmezi.³³ (lásd a 16. képet)

Capriles dzogcsenből induló gondolkodásában az avidyā, a nem-tudás és a modern gazdasági szerkezet ugyanannak a mozdulatnak különböző lenyomatai. A tudat összerándul, különálló énnék képzelet magát, majd elkezd gyűjteni: tárgyakat, pénzt, élményeket, státuszt, spirituális bizonyítványokat, politikai igazolásokat. A hiány előbb jelenik meg, mint maga a bolt. A bolt már csak templom ehhez a hiányhoz. A folyó energiaforrás lesz, az állat protein, a másik ember munkaerő, a saját test humántőke, a figyelem monetizálható készlet. Banktemplomszolga.

A munkatársadalom ennek a zajnak a fegyelmezett formája. Nem elég élni; hasznosnak kell lenni. Nem elég jelen lenni; teljesíteni kell. Nem elég tapasztalni; produktív tapasztalattá kell alakítani. A modern szubjektum reggel munkába áll önmaga ellen. A munkaidő beszívárog az álomba, a szerelembe, a meditációba, az alkotásba, a barátságba, a halálfélelembe. Mindennek lesz hatékonysága, kimenete, eredménye, haszna.

A munkaellenes anarchista hagyomány, Lafargue lustaságjoga, Bob Black munkafelszámolása, Weeks és Frayne posztmunka-politikái ugyanazt a kérdést feszegetik: miért lett ez a kényszerített tevékenység az emberi méltóság fő bizonyítéka? Miért kell az életnek előbb engedélyt kérnie a termelékenységétől? Miért áll a társadalom kapujában az a rosszkedvű portás, aki munkaviszonyt kér, különben fölösleges létezőnek minősít?^{34,35}

33. Elias Capriles, Beyond Being, Beyond Mind, Beyond History: A Dzogchen-Founded Metatranspersonal, Metapostmodern Philosophy and Psychology for Survival and an Age of Communion (Mérida: Universidad de Los Andes, online kézirat, 2000-es évek).

34. Paul Lafargue, Le Droit à la paresse (Paris, 1883); Bob Black, „The Abolition of Work,” in The Abolition of Work and Other Essays (Port Townsend, WA: Loompanics Unlimited, 1986).

A dzogcsen munkaellenes olvasata különösen fontos. A spirituális piac gyakran ugyanazt a munkamorált árulja: dolgozz magadon, fejleszd a tudatodat, optimalizáld a jelenlétedet, válj magasabb rezgésű munkavállalóvá a kozmikus HR-osztályon. A rigpában, a tudat eredeti, nyitott terében tartózkodás, az éber jelenlét, botrányos, mert nem teljesítmény. Nem megszerzett állapot, nem a szubjektum diplomamunkája. A tudat természetét nem lehet karrierként felépíteni. A megvilágosodás nem vállalkozói inkubátor.

A *szent reménytelenség* itt megállítja a „majd” futószalagját. Majd, ha eleget dolgoztunk. Majd, ha fenntarthatóbb lesz a növekedés. Majd, ha spirituálisan fejlettebb verziót gyártottunk magunkból. A *szent reménytelenség* nem ígér fényes jövőt. Kinyitja a jelen rozsdás ajtaját, amely mögött eddig is ott ült valami névtelen, csöndes, használhatatlanul teljes.

A Buharov művek világa különös pontossággal érzi ezt a beteg metafizikát. A szereplők úgy sodródnak benne, mintha valaki félálomban kinevezte volna őket egy olyan intézmény alkalmazottainak, amelynek alapítója elfelejtette a célját. A bürokrácia démonológia: papírok, utasítások, szervezeti rend. A munkatársadalom penészként ül rá a dolgokra, elfoglalja a nyelvet és elront mindent.

Capriles ekkommunizmusa olyan közösségi és ökológiai létezés képe, amelyben a fogyasztás visszafogása nem önbüntetés, mert a hiány rossz varázsa meggyengült. A világ újra telített lesz, de nem áruval. Jelenléttel. A kenyér kenyér marad, a folyó folyó, a test test, az idő nem ellenség, a másik ember nem humán-erőforrás. A történetek ennek az álomnak málladozó előszobájában játszódnak, ahol valaki már odakészítette a pálinkát, de a forradalom eltévedt a tyúkszaros hátsóudvarban.³⁶

6.4 Zöld és pogány anarchizmus: a növények nem kérnek engedélyt³⁷

A növények nem kérnek engedélyt a közgyűléstől, a gyökerek nem töltik ki a pályázati adatlapot, a moha lassan benövi az objektum homlokzatát, és ebből lesz a politika. Ez nem természetromantika. A természet nem díszlet, nem üdülőövezet, nem háttér a szenvedő ember mögött. Saját szerveződés, saját akarat, saját lassú intelligencia. Az ember ebben a rendszerben elveszíti a főszerepet.

Andy Price a zöld anarchizmus alapelveiként a részvételt, sokféleséget, komplementaritást és kölcsönös függést emeli ki. Ezek föld alatti gyökérrajzok. Részvétel, ahol senki sincs kívül. Sokféleség: a forradalom nem egy hangon beszél. Komplementaritás: a különbségek egymásba kapaszkodnak. Kölcsönös függés: minden létező tart valakit, és minden létezőt tart valami. Az anarchia itt túl sűrű rend, amelyet az állami szem már nem ismer fel. A komposzt anarchiája. A gombafonalak föderációja. Füvek néma parlamentje.³⁸

Bookchin társadalmi ökológiája szerint az ökológiai pusztítás nem választható el az uralom társadalmi formáitól: az ember ember fölötti uralma előkészíti a természet fölötti uralom képzetét. Nálunk ez nem tézisként jelenik meg. Szétesett falvakban,

35. Kathi Weeks, *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries* (Durham, NC: Duke University Press, 2011); David Frayne, *The Refusal of Work: The Theory and Practice of Resistance to Work* (London: Zed Books, 2015).

36. Elias Capriles, „¿El ecosocialismo como vía hacia el ecomunismo? Una propuesta pragmática,” *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos* 2, no. 2 (2007): 85-125.

37. Christopher Scott Thompson, *Pagan Anarchism* (Gods & Radicals Press, 2016); magyarul: *Pogány anarchizmus*, ford. Welczenbach Balázs (Budapest: Empyreum Kiadó, 2025).

38. Andy Price, „Green Anarchism,” in *The Palgrave Handbook of Anarchism*, ed. Carl Levy and Matthew S. Adams (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 281-291.

zavaros kommunákban, félkész rítusokban, elhagyott intézményekben bujkál. A hierarchia nem mindig rendőrcsizma. Néha tanácstalanság, rossz beidegződés, megszokott emberi fölény. Az ember belép a kertbe, és azt hiszi, tudja, ismeri a növényt, de a növény közben már rég figyelte őt.³⁹

A Melegvizek országa és a *Revolúcióparabotanika* innen érthető igazán. Az OFF-Biennálé archívuma kiemeli, hogy a kiállítás kiindulópontja a Melegvizek országa c. film és a növények forradalmán keresztül a forradalom fogalmának újraértelmezésére, a politikai szféra nem emberi életformákra való kiterjesztésére tesz kísérletet. A forradalom elveszíti kizárólagosan emberi arcát. Nem vezér, nem tömeg, nem transzparens. Átváltozás. Klorofillpolitika. Lassú átcsúszás egyik testi formából a másikba. (lásd a 7. és a 9. képet)

Christopher Scott Thompson pogány anarchizmusa a kapitalizmus és autoritás elleni lázadást a szellemek, mágikus gyakorlatok és földi kötődések segítségével gondolja újra. Nálunk az animizmus technikai probléma: a tárgyak nem maradnak tárgyak. Egy obszidián tükör sokáig marad a képen, és jelenteni kezd valamit, amit nem kérdeztünk tőle. Egy bokor statisztává válik, aki nem mondja a szövegét, mert nincs szövege. Ez a zavar lebontja a hierarchiát, mert nincs stabil pozíció. A szereplők átmeneti csomópontok egy rosszul működő hálózatban. A hatalom hiánya nem mindig eufória, sokszor koordinátavesztés. Nem tudni, ki beszél. Nem tudni, ki néz. A kapitalizmus ebben a térben visszhangként jelenik meg: reklámszerű mondatok, amelyek már semmit nem akarnak eladni, mert minden el lett adva. A tárgyak kivonják magukat saját használati logikájukból. A jelenet nem záródik le.

A zöld és pogány anarchizmus a Buharov-univerzumban végül fajok közötti önszerveződésként jelenik meg. Nem emberi forradalom növényekkel kiegészítve. Itt a növény politikai tényezővé válik, az állat történelmi szereplővé, a táj memóriává. A politika kilép az emberi létből és megjelenik a gyökerekben, a gombok hálózatában, a víz hőmérsékletében, a testek fáradtságában, a filmanyag hibáiban. A forradalom lassan elveszíti emberi nyelvét és talán ez az egyetlen esélye.

7. Médiumközi átjárások: versből film, regényből rádiójáték, kiállításból film

Nem marad semmi a helyén. A vers útra kényszeríti a kamerát, a film többcsatornás installációba vált, a képkocka egy köztéri plakátként néz vissza a város lakóira, a regényből forgatókönyv lesz, majd mentőövet dobna neki és rádiójátékban bukkan fel, a kiállítás pedig későbbi filmek csírait hordja a zsebében.

Az átjárás sokszor kényszerből születik. Nincs támogatás, nincs engedély, nincs rendes bejárat. Akkor nyílik egy kiskapu: hang, rádió, diafilm, lightbox, vitrin, koncert, szalon. A mű átszivárog.

7.1 Kormányeltörésben: a vers elindítja a filmet, aztán megszökik

A Kormányeltörésben először úgy állt előttünk, mint rosszul kitöltött határátlépési engedély. Volt rajta pecsét, de másik országból. Volt benne nyelv, de már csak törte a magyart. Domonkos István verse nem kínált történetet, amelyet át lehetett volna ültetni jelenetekre, szereplőkre és kényelmes dramaturgiai sorrendre. Inkább hibás adóvevőként működött, amelyen valaki a saját eltűnését közvetíti. A versben a nyelv

39. Murray Bookchin, *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (Palo Alto, CA: Cheshire Books, 1982; Oakland, CA: AK Press, 2005).

vándorol, a mondatok menekülnek, a beszélő már túl van azon a ponton, ahol még érdemes rendesen ragozni és hazát keresni.⁴⁰

Először a hang felől közelítettünk. Színészek mondták a verset: komoly hang, törött hang, fáradt hang, ünnepélyes hang. A vers minden alkalommal gyanúsán meglépett vagy bemerevedett. Túl irodalmi lett, túl kulturált, túl jól viselkedő.

A Kormányeltörésben legnagyobb ereje éppen a rossz viselkedés. Nem áll sorba. Nem köszön előre. Nem fogad szót a nyelvtannak. A hangpróbák után kiderült, hogy a versnek nem kell hallhatóan jelen lennie. El lehet tüntetni a felszínről, hogy belülről kezdje marni az anyagot.

A vers így optikai és lelki zavarrá vált: fátyol az objektíven, idegen nyomás a képek mögött. Mint amikor egy házban senki sem lakik, mégis hallani, hogy valaki járkál odabent. A forgatás kérdése átalakult. A vers az úton levés, a nyelvi otthontalanság, a kormányozhatatlan sodródás állapotát hordozta. Útra kellett kelni.

Az utazás munkamódszerré vált. A film anyaga mozgásban, véletlen találkozásokban, benzinkutaknál, idegen utcákon, alvás és ébrenlét közötti zónákban.

A Kormányeltörésben lassan maga alá gyűrte saját kiindulópontját. A vers elindította a filmet, aztán eltűnt egy kanyarban, mi pedig mentünk utána kamerával, hangszerekkel, bizonytalan szerkezetekkel. A Manifesta 8-hoz kapcsolódó első bemutatás és a későbbi előzenés kiterjesztések már ezt a médiumközi sodródást tették láthatóvá.⁴¹ (lásd a 22. képet)

Elkészült a harmincperces változat, majd az ötvenperces, élő zenével kísért előadás. Ebben már szeánszerű erő volt. A vetítés eseményné vált, a hang odaköltözött a képek mellé, mint rossz szomszéd, aki éjszaka is fúr. A film egycsatornás maradt, de belsejében ajtók nyíltak. A kép nem akart egyedül maradni. Oldalra nézett. Másik vásznat kívánt. Társakat, ellenképeket, párhuzamos utakat.

Amikor galériák, kiállítóterek és biennálék kezdték hívni, a film felöltöket kapott. Több vásznat, több hangforrást, több bejáratot, több irányt. A kiállítótérben a film másképp lélegzik. A néző nem ül le fegyelmezetten, hogy a mű végigvonuljon előtte. Belép valahol, rosszkor, félidőben, egy hang mögül, egy kép elé, egy másik néző árnyékába. A sorrend szétesik. A kezdet elbújik. A vég nem hajlandó előjönni az ágy alól. Valaki három percet lát, valaki negyvenet. Valaki csak a hangot viszi magával a következő terembe.

A többcsatornás forma felszabadító lett. A film feldarabolódott, de a darabok külön-külön is élni kezdtek. A vásznak között rések nyíltak és ezekben a résekben a néző gondolkodása mozgásba jött. A hiány munkára fogta a figyelmet. A töredékek kapcsolatokat kerestek egymással, a séta szerkesztési elv. A kihagyás dramaturgia.

A szinopszis a néző fejében képződik, majd rögtön el is romlik.

Számunkra ez valódi fordulóponttá vált. A filmfesztivál fekete dobozából átjutottunk a galériák fehér dobozába, de útközben mindkét doboz fala megrepedezett. A film kilépett saját vetítési fegyelméből. A vers eltűnt a hangszalagról, de ott maradt a képek alatt. A narratíva elveszítette az egyenes út illúzióját, és oldalirányban terjedt. A néző teste bekerült a szerkezetbe: járkál, dönt, téved, visszanéz, kihagy, összeköt.

A Kormányeltörésben installációs formája médiumközi balesetként olvasható. A vers beindította a filmet, a film túlnőtt a vásznon, a vászon megsokszorozódott, a néző pedig gyanút fogott, hogy talán ő is részese a szerencsétlenségnek. A kormány valóban eltört. Az iránytartás megszűnt. A mű szétgurult a térben, mint szétszedett jármű alkatrészei.

40. Domonkos István, "Kormányeltörésben," in *Áthúzott versek* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1971).

41. Jegy.hu, „Igor és Ivan Buharov Kormányeltörésben c. filmje élő zenével,” eseményleírás; Svit Praha, „Igor & Ivan Buharov - Rudderless,” kiállítási/programszöveg. Mindkét forrás jelzi a Manifesta 8-hoz és a Domonkos-vershez kapcsolódó kiindulópontot.

A néző megpróbál hazatalálni, de közben lehet, hogy a haza is portábilis vagy csak átkerült egy másik hordozóra, csatornára.

A többcsatornás Kormányeltörésben-installációt többek között Białystokban, a Galeria Arsenalban is bemutattuk. Ez a helyzet azért fontos, mert a munka itt már nem filmként volt jelen, hanem térben szétterített, bejárható szerkezetként: a Domonkos-versből indult anyag a kiállítóterben, több vásznon, párhuzamos hang- és képfolyamok között folytatta az irányvesztést. A vers, az utazás, a film és az installáció így újabb átjárót nyitott. (lásd a 26. képet)

Ugyanez az átjárás egyszer a város felületére is kikerült. Az FKSE által működtetett multiplakát Löwölde téri tábláján a Kormányeltörésben egyik képkockája jelent meg: Nyitrai Illés menekül a Lánchídon átlovagló huszárok elől. A felirat: „Külföldönkívüli segítséget!” Ez a mondat fricskaként működött a Fidesz plakátokon és köztereken futó migránsozós, külföldellenes gyűlöletkampányára. A külföld, mint fenyegetés helyett itt egy lehetetlen kívülálló-pozíció kér segítséget. Egy versből lett film képkockája köztéri plakáttá vált, majd politikai-poétikai mondatként kezdett működni a járókelők gondolatébresztésére. A mozi megszökött a vetítőteremből, egy képkocka rátapadt a közlekedésre, a térre, a kába, munkába vezető mindennapi útvonalakra. A néző nem jegyet váltott rá, csak beleütközött. Ez az ütközés fontos: a médiumváltás a kép menekülési útvonala. Amikor a filmkocka plakáttá lesz, a narratíva szétszakad, és egyetlen sűrű jelként kerül vissza a közös térbe. (lásd a 20. képet)

7.2 A kitömött madár: kényszerből nyíló átjáró

A Kormányeltörésben után Szilágyi Kornéllal és Tolnai Szabolccsal elkezdtünk forgatókönyvet írni Domokos István - A kitömött madár című regényéből. A könyv nagy hatású anyag volt számunkra. Skatulya Mihály, a cigány nagybőgős története tudatregény, bűnügyi történet, tengerparti hallucináció, vajdaságból elszabadulás, szegénység, vágy, zene, üzletelés, szégyen, szerelem és pusztulás egyetlen, ziháló szövegben. A vers után regény következett. A nyelvi kormányvesztés után egy prózai labirintus.

A központosított filmfinanszírozási világban, az Andy Vajna nevével jelzett Filmalap-időszakban a forgatókönyv-fejlesztés lett az egyetlen engedélyezett bejárat. Jött a kérdés, hogy mi történik, ha a Buharov-féle álomlogika belép egy szabályosabb, filmiparilag olvashatóbb szerkezetbe, persze úgy, hogy közben nem köt kompromisszumokat, mert ha zöld utat kap a forgatókönyv, már senki sem szólhat bele, hogy mit és hogyan forgatunk.

Megírtuk, pályáztunk és kaptunk egy kisebb fejlesztési támogatást, mellénk rendelték egy fejlesztőt, ebben szerencsénk volt: az ízlésünk találkozott. Dolgoztunk a könyvön, sokáig, makacsul és körülbelül egy év fejlesztés után, az általuk kijelölt irányokat is követve, a rendszer végül lezárta az utat. A döntés zavarba ejtő volt. Olyan elemeket hiányoltak, amelyek éppen a fejlesztői tanácsok nyomán kerültek a szövegbe. Ez a kudarc újra megmutatta a rendszer álságos működését: a szabályos bejáraton is be lehet menni, aztán a folyosó végén ugyanaz a fal áll. A forgatókönyv-fétis. A film ott áll a küszöbön, kezében a saját javított változatával.

Lefordítottuk angolra. Az Európai Filmakadémia egyik jeles tagja elismerően írt róla, és pontosan azt emelte ki, amit itthon a rendszer nem tudott vagy nem akart meghallani: hogy ebből az anyagból erős, különös atmoszférájú “arthouse cinema” születhetne. Közel öt év munka sűrűsödött bele ebbe a tervbe. A film még nem készült el, de nem halt meg, csak másik kijáratot keresett.

A szent reménytelenség egyik gyakorlati példája, hogy a forgatókönyvből kényszer szülte előtanulmányként rádiójáték készült neves színészek és színésznők bevonásával.

Úgy gondoltuk, hogy ez jó felkészülés lesz a filmhez: a dialógus, a hang, a zene, a belső tér, a ritmus, szóval az akusztikus forma előbb próbálja ki magát, mint a vizuális, vagyis a kamera. A rádiójáték a Magyar Rádió archívumában megtalálható; a hangjátékot Kulcsár Péter, Kakó Gyula, Cseicsner Otília, Hevesi Nándor, Szilágyi Kornél és Tolnai Szabolcs készítette a Magyar Rádió 20-as stúdiójában, 2015-ben.⁴² Ez is médiumközi átjárás, bár kényszer szülte átjárás. A regény forgatókönyvvé akar válni, a forgatókönyv rádiójátékba menekül, a rádiójáték előtanulmányként születik meg a meg nem valósult film helyett. A médium szellőzőnyílás. Ha az egyik ajtót bezárják, az anyag feldugja a fejét máshol, levegőt vesz, hanggá válik, és tovább hordozza a film lehetőségét.

7.3 A szándékmező átázik

A film nálunk gyakran akkor kezdődik - lehet, hogy túl korán - még mielőtt filmnek neveznénk. Valahol hátul a sufniában már matat. Egy kaktusz ferdén áll a konténerben és gyanúsán sejt valamit, amikor magunkkal visszük. Az obszidián tükör visszanez, és az ember érzi, hogy késésben van saját magához képest, de mégis fiatalodott.

A Melegvizek országa is jóval a forgatás előtt indult erjedésnek. Grazban, a Steirischer Herbst meghívására létrejövő Örök Szándékmező hangolás idején már ott rezgett a levegőben, nem volt rendes formája. Inkább installatív, zenei, filmszerű, tárgyszerű, kissé gyógyhatású ködként volt jelen.

Az Örök Szándékmező hangolásban a képek átszivárogtak a térbe, a hang tárgyakba kapaszkodott, a performansz a koncert mögül mászott elő, a kiállítás időnként úgy tett, mintha régi falusi rendelő lenne, ahol növények írják fel az orvosságot az emberi történelemre. A néző zavarba jön. A zavar belépőjegy. Aki teljesen biztos magában, azt valószínűleg félrevezette egy medve-nipp. (lásd a 2., 3., 5. és 8. képet)

Az Inárut-i jóslat c. műben is főszereplő kádár kori kis tükrös bárszekrényeket nagyon megszerettük, egyrészt a kispolgári ál-luxus esztétikája, másrészt a forgatható tükrös felület miatt, melyre filmeket vetítünk. Üzeneteket, jóslatokat és rituálékat, mozgóképeket helyeztünk beléjük, különbözően installálva kívül és belül. A szekrény úgy tesz, mintha tárolna valamit, kinyílik, bezáródik, forog a színpad és áthelyez valamit a tudatban. Egy obszidián tükör először tárgy. Aztán képi motívum. Aztán fekete szem, ősökkel beszélő tárgy, fekete lyuk, mobiltelefon, sötét tükröződő felület, melyet mindenki zombiként megbabonázva bámul. A performatív zenei előadás alatt a néző már úgy érzi, a tükör figyeli őt. Egy idő után a tükörnek több önbizalma van, mint a szereplőknek. Lehet, hogy ez jó jel. A tárgy átvette a dramaturgiai feladatot. (lásd a 19. képet)

A gyógyító mesternövények hasonlóan viselkednek, organikusan átszervezik a jelenetet. A növények türelmesek. Megérik az emberi narratíva kifáradását, leülését, aztán odaajtenek mellé egy magot. Abból nő ki a következő jelenet. Vagy forradalom. Ezt előre nehéz megmondani, a növények nem írnak szinopszist. A növény lassú dramaturg, de makacsabb, mint az ember.

A Floraphilia kiállításon a Melegvizek országa egyik fontos jelenete újabb alakot öltött. Itt szintén átjárást látunk. A filmbeli hipnózis-jelenet táncosok testébe költözött. Elakadt

42. Domonkos István, *A kitömött madár* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1969). A regény az MMA-MMKI Lexikon szerint az 1968-as újvidéki Forum-regénypályázatra íródott, harmadik díjat nyert, és a recepció egy része a jugoszláviai magyar irodalom egyik kiemelkedő teljesítményeként tartja számon. A rádiójátékhoz lásd: Rádiójáték-adatbázis, „Domonkos István: A kitömött madár,” Magyar Rádió, bemutató: 2015. március 28.; az adatbázis szerint a hangjátékot Kulcsár Péter, Kakó Gyula, Cseicsner Otília, Hevesi Nándor, Szilágyi Kornél és Tolnai Szabolcs készítette a Magyar Rádió 20-as stúdiójában.

egy mozdulatban a performatív táncelőadásban. Mondatok helyett izom, ismétlés, billenés, forgás, kisiklás. (lásd a 14. és a 15. képet)

A Warsaw Biennale és a Revolúcióbotanika újabb komposztálóhelyek voltak. Motívumok érkeztek, bomlottak, csíráztak. A botanikai anyag egyre nyíltabban követelte saját politikai szerepét. A növény nem dísz. Lassú összeesküvés. Levele van, árnyéka, nedvek keringenek benne és van titkos időszámítása. A forradalom nála növekedési forma. Gyökérrel írja a föld alatt és terjeszti makacsul a szamizdat kiáltványt. Mire észrevevessük, már megrepedt a járda.

A Melegvizek országa ilyen átjárásokból lett: ázott tárgyakból, fekete tükrökből, hipnotikus testekből, növényi forradalmárokból, privát terekből, kollektív kísértetekből, performanszokból, koncertekből, jóslatot mormogó bútorokból. A film végül elkészült, de korábbi alakjai benne maradtak, mint ásványok a vízben, melyek láthatatlanul módosítják az ízt. A néző talán nem tudja, melyik motívum honnan érkezett, de érzi, hogy a film nem egyetlen forrásból táplálkozik.

A médiumok közti közlekedés gyakran illegálisnak tűnik. A film átmegy installációba, az installáció koncertbe, a koncert jóslatba, a jóslat játékfilmbe, a játékfilm kiállításba, a kiállítás archívumba, az archívum vissza egy dadogó mondatba. Közben senki nem pecsétel. Nincs vámkezelés. A tárgyak hamis papírokkal utaznak. A szereplők álnéven lépnek be. A növények diplomáciai mentességet élveznek, de sajnos csak addig, amíg nem fordulnak termőre.

7.4 Fekete doboz, fehér doboz

A mozi fekete doboza és a galéria fehér doboza két külön világ volt számunkra.

A fekete doboz fegyelmez: leülünk, elhallgatunk, a kép előttünk van, az idő előre halad, a végén kijövünk, kész. A fehér dobozban másképpen járkalunk, nézünk, értelmezünk, éljük a teret, bármikor beléphetünk, bármikor kiléphetünk. A Buharov-munkák mindkét dobozban felrúgják a pátoszt és dacosan, provokatívan, otthontalanul viselkednek. Ez az állandó kivetettség lett az egyik legerősebb médiumközi erő.

A fekete dobozban a néző idejét a mű szervezi. A fehér dobozban a film elveszíti ezt az egyeduralmat. A néző rosszkor lép be, elmegy egy fontosnak hitt rész előtt, túl sokáig marad egy mellékes képnél, hangokat hall másik irányból. A művet a néző járása, útvonala, figyelme alakítja, szabdalja.

A helyzet interaktív. Nem arról van szó, hogy a néző választhat néhány előre kijelölt út között. A kiállítótérben installált film inkább szivárgó időt hoz létre. A képek nem záródnak egyetlen láncolatba. A hang néha megelőzi a képet, néha lemarad, néha egy másik vászonhoz tartozik, de mégis a másik jelenetet fertőzi meg. A néző saját testével végzi el az asszociációt. A tér dramaturgiai szervvé válik. A falak, sarkok, távolságok, áthallások mind részt vesznek a kiterjesztett mozgóképes installáció gondolkodásában. A fehér doboz sem ártatlan. A galéria is tud domesztikálni. A kísérleti film ott könnyen válhat elegáns installációs műtárggyá, különlegesen csomagolt kulturális terméké a pátosszal felkent múzeumi közegben. A Buharov-anyag akkor marad eleven, ha zavarja a teret: A túl steril térben a film reprezentációvá aszalódna.

A fekete dobozban eltöltött közös időnek rituális ereje van. A sötétben együtt ülni még mindig erős archaikus helyzet. A nézők teste egyszerre hallgat, egyszerre lélegzik, egyszerre fárad. A film lassúsága, humora, zavara közös testi és lelki tapasztalattá válik. Egy nevetés terjed, a csend megfeszül és a terem egész idegrendszere reagál.

A mozivetítés ezért egy másik rituális doboz. A kérdés az, mikor melyik doboz repedésein jön be tisztább levegő.

A médiumközi praxisban a két doboz között nincs végleges választás, de a formák nem azonos módon működnek. A mozifilm esetében tudatosan vállaljuk a lezárást: a vágás,

a játékidő és a vetítés sorrendje egy befejezett alakot ad az anyagnak. Ezt a formát azért is választjuk újra és újra, mert így a sokfelől összegyűjtött, hallott, látott és megélt tapasztalatok egy szélesebb közönség számára olvasható közös idővé szervezhetők. Ettől a film utóélete még nyitott marad. Egy képkocka installációban folytatódhat, egy kellék műtárggyá válhat, egy motívum későbbi játékfilmben térhet vissza. A kész mozifilm tehát nem átmeneti vázlat, hanem lezárt mű, amelyből később új átjárók nyílhatnak.

A térben a nézői felelősség is megváltozik. Nem lehet teljesen rábízni magunkat a vetítés menetére. Dönteni kell. Merre menjek? Meddig maradjak? Mit hagyok ki? Mit kötök össze? Ez a helyzet hasonlít a gondolkodás működésére. A tudat is mindig belép valahol, kihagy, visszatér, összeköt, téved. A többcsatornás installáció térbeli forma és metakognitív modell. A néző saját figyelmének útvonalait járja.

A fekete és fehér doboz közötti mozgás végül intézménykritikává is válik. A filmipar és a képzőművészeti rendszer eltérő módon osztja el a figyelmet, pénzt, tekintélyt, szakmai nyelvet. A Buharov-munkák mindkettőből tanulnak, de egyiknek sem adják oda magukat teljesen. A mű akkor marad szabad, ha egyik levegőben sem fullad meg. Az átjáróban élés fárasztó, mégis termékeny.

8. Szittyá Emil, háborúellenesség és csavargó tudás

A Szittyá-fejezetben a médiumköziség archívumi és politikai alakot ölt. Egy írói életrajz hamis ereklyetartóvá, Super 8mm-es vándorlássá, telefonon hallgatott háborús álommá, filozófiai vitává, antimilitarista szalonná és színházi-performatív rítussá változik. Szittyá nem idézetként áll a dolgozatban, hanem átváltoztató anyagként. Az anarchizmus és a háborúellenesség ezért itt sem elméleti címke. A médiumváltás maga is engedetlenség.

8.1 Szittyá Emil és az anarchista álmokkapcsoló

A Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták című kiállítás illegális telefonközpont a történelem gyomrában. A Kassák Múzeum termében régi telefonok várakoztak hangtalanul hátha valaki felveszi őket, a falak mögött hamisított analóg filmtekercsek kaparták a vakolatot, és valaki újra meg újra belesuttogta Európa fülébe: a háború először a nyelvben kezdődik, aztán a gyomorban, aztán az álomban, és csak később jön a behívó meg a halálba küldő tábornok. (lásd a 6. képet)

Szittyá Emil számunkra nem a Kassák-legenda poros mellékszereplője. Kóborló vibráló, elektromos lény, katalizátor, aki átjár nemzetközi avantgárd, anarchista mozgalmak, csavargás, lapalapítás, festészet, háborús álmogyűjtés és politikai nyugtalanság között. A hivatalos kánon sokáig nem tudta hová rakni. Ez az ő dicsősége. A besorolhatatlanság szökési technika. Szittyá nem akart szépen mosolyogni a művészettörténet vitrinjében. Mászkalát, szervezett, önmitológiát gyártott, füllentett, figyelt, gyűjtött, csavargott, kiadott, vitatkozott, eltűnt, újra felbukkant.⁴³⁴⁴

43. Kassák Múzeum, "Igor és Ivan Buharov: 'Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták'," időszaki kiállítás, 2023. június 22. – október 29., <https://kassakmuzeum.hu/hu/kiallitas/idoszaki-kiallitas/igor-es-ivan-buharov-minket-anarchistakat-nem-nyugtalanitanak>.

44. Györgyei Szabó Magdolna, "'Minket, anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták' – Szittyá Emil emlékezete," Kultúra.hu, 2022. május 26., <https://kultura.hu/minket-anarchistakat-nem-nyugtalanitanak-moralgilisztak-szitty-a-emil-emlekezete/>; Artmagazin, "Igor és Ivan Buharov nyerte a Kassák kortárs művészeti díjat," 2022. április 19., https://www.artmagazin.hu/articles/hir/igor_es_ivan_buharov_nyerte_a_kassak_kortars_muveszeti_d

A kiállításban ál-ereklyetartót építettünk- személyes tárgyakból, dokumentumokból, spekulatív, hamis relikviákból, múzeumi közegben. Ezek a tárgyak is fertőztek. Azt akarták, hogy a látogatóban megmozduljon egy hamis emlék, amelyről hirtelen kiderül, hogy valóságosabb, mint az anyakönyvi kivonat. A mítosz ellenarchívum. Ott dolgozik, ahol a dokumentum elégett a bombázás alatt, ahol a történelem nem hagyott rendes nyomot, csak kopott cipőtalpat, álmofoszlányt, kétes anekdotát.

A 82 álom a második világháború idején című könyve és Kassák Egy ember élete című könyvének csavargásai olyan nyersanyagot adtak, amelyből magától kezdett nőni egy filmötlet.⁴⁵

Kassák - Egy ember életének csavargás-epizódjában Kassák szemén át látjuk Szittyát: az úton, gyaloglásban, éhségben, vitában, európai sodródásban. Ez a nézőpont egyoldalú. A német irodalmi archívumban végzett kutatás és Guca Magdolna által feltárt anyagok mellé újabb, makacsabb Szittyá-alak került: egy ember, aki nem simul bele a fiatal szocialista Kassák történetébe, és akit a saját önmitológiája is folyton arrébb lökdös.⁴⁶

Ebből táplálkozva forgattunk egy külön Super 8mm-es vándorlást. Ez a filmcsatorna a háborús lázálomok inspirációja nyomán készült anyagoktól elkülönülve egy másik teremben kapott helyet. A két alakot, Szittyát és Kassákot végig háttal látjuk. Mennek a tájban, mintha a történelem maga fordítaná el az arcát róluk. A dráma az arcokról átkerül a hangba, a lépésekbe, a bejárt berkekbe, a szuszogásba, abba a furcsa hallgatóságba, amelybe a néző belekukkant.

Elképzeltünk és írtunk nekik egy filozófiai vitát. Szittyá, a Stirner felől érkező individualista anarchista, munkaellenes csavargó vitatkozik a nála jóval szabályosabb, fiatal szocialista Kassákkal. A beszélgetést külön vettük fel, utólag került a képek alá, Olasz Renátó, Kassák, Hajdu Szabolcs, Szittyá hangjaként. Arcokat nem adunk csak hátakat, járást, tájat, vitát. Így a csatorna egyszerre Super 8mm-es útinapló, hamis történelmi rekonstrukció, hangjáték, filozófiai árnyékszínház és installációs elem. A médiumok közti átjárás itt megint kutatásból, játékból és történelmi hiátusokból integet felénk.

A régi telefonok ezért kerültek a térbe. Halottak adminisztrációs készülékeiként működtek. A látogató felemelte a kagylót, és belépett valaki másnak az álmába. A vonal túlsó végén egy második világháborús karakter beszélt: rettegve, szégyenkezve, zavaros erotikával, állati félelemmel és tárgyilagossággal. A kiállítás közepén álmokkapcsoló. Ez a projekt központi eleme, mely napjaink háborús konfliktusaira is érzékenyen reagál. Szittyá háborús álmogyűjtése ma is idegsebészeti fontosságú. A háború nem az első lövéssel kezdődik. Dolgozik az újságokban, rádiókban, családi ebédekben, térképekben, testtartásban, biopolitikában, mondatszerkezetben, hamis hősi férfiideálban, erkölcsi zsarolásban, nemzeti önsajnálásban, patriotizmusban. Szittyá az alvó emberekből ásta ki a háborút. Belső romokat keresett a másfajta tudatállapotok kreatív erőit. A frontvonal az álomban már rég megjelent, amikor a politikus még a béke megőrzésének fontosságáról papolt.

A kiállítás recepciója is része lett a műnek. Mélyi József kérdése - lehetünk-e Szittyá-Buharovok? – továbbírja a projektet. Nem az a kérdés, vissza lehet-e menni Szittyához. Az a kérdés, lehet-e ma úgy élni, mintha Szittyá még mindig hamis útlevéllel mozogna a kontinens idegrendszerében. A kiállításból egyenes út vezetett a Boycott Propaganda Antimilitarista Szalon felé. Szittyá és Kassák csavargásai, a második világháborús

íjat.

45. Emil Szittyá, 82 rêves pendant la guerre 1939–1945 (Paris: Les Diurnales, 1963)

46. Kassák Lajos, Egy ember élete (Budapest: Magvető, 1983),

álomfoszlányok, az analóg vetítés, a kísérleti zene, a dadaista jelenetek és a jelenkori militarizáció elleni düh egy közös plazmává nőtt össze. A kagyló azóta sincs letéve. Gucsa Magdolna, Szittyá kutató mutatott rá egy közös beszélgetésben, hogy Szittyá folyamatos, mániákus önújrairó és önmitizáló munkája erős politikai állítás, ami azt mondja, hogy az ember nem azonos azzal, amit a polgári társadalom, az állam, a hatósági papír, a törvény vagy a rendőri tekintet róla állít. Veszélyes anarchista, nemkívánatos idegen, internálandó bevándorló, szexuálisan deviáns alak, zsidó, gyanús munkaellenes csavargó: ezek a bélyegek mind az adminisztratív világ erőszakos, hamis portréi. Szittyá a maga legendagyártásával visszaveszi a portrékészítés jogát. Nem tisztázza magát a hatalom előtt. Újrairja azt a felületet, amelyre a hatalom írni akart.^{47,48} Ez a gondolat párhuzamot mutat saját munkánkkal. A Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták című kiállításban, a valódi és meghamisított személyes tárgyakban, az álarchívumban, a Super/Normal 8mm hamis múltidőben és a Szittyát filmesként is megidéző gesztusban ugyanezt az önfelszabadító munkát folytatjuk. A művészetnek van joga újrairó munkát végezni: a személy és a közösség visszafoglalásaként. Gucsa Magdolna inspiráló gondolata azért fontos, mert Szittyát mozgó önalakító erőként érzékeli, amely a mi saját módszerünkben is tovább él. A Szittyá-kutatásból ezért nő ki egy készülő játékfilm is. A kutatás megkívánja, sőt könyörög a filmnek. Megint kéri a jeleneteket, arcokat, hangokat, álmokat, hamis bizonyítékokat, politikai zavarokat.

8.2 Háborúellenesség, mint parancsmegszüntetés

A háborúellenesség az egyik, talán legfontosabb művészeti praxis. A mű megszünteti a parancskövetés működőképességét. Anarchista nézőpontból a háború a rend gépezete is: fegyelem, hierarchia, engedelmesség. A félelem kipurciózása.

A Buharov-filmekben a háborúellenesség ellenállásként működik, a narratíva szétcsúszik, mert a haditervet összetépték. A hatalmi gesztus komikussá válik, mert a parancs csak akkor parancs, ha azt komolyan veszik és követik. A hősi póz összeesik. A félelem pedig - az egész gép üzemanyaga - egyszerűen nem kap helyet: nincs stabil ellenségkép, nincs rendes dramaturgia, nincs mire ráakasztania a kabátját.

David Graeber és David Wengrow Mindenek hajnala című könyvének legfontosabb gesztusa számomra a szükségszerűség mítoszának meglazítása. Az emberi múlt nem egyetlen lépcsősor a vadászó-gyűjtögető egyszerűségtől az államig, a városokig, a hierarchiáig és a hadseregig. A régészet és antropológia anyagából sokkal játékosabb, emberibb kép rajzolódik ki: közösségek évszakonként váltanak társadalmi formát, városok képesek központi uralom nélkül működni, emberek kipróbálnak rendszereket, majd elhagyják őket. Ők is átjárnak.⁴⁹

A könyv három gyakorlati szabadságról beszél: szabad elmenni valahonnan, szabad engedetlennek lenni, szabad új társadalmi viszonyokat létrehozni. Ez a három szabadság a parancs ellenmérge. A hadigépezet azt szeretné, hogy az ember engedelmeskedjen és

47. Mélyi József, "Lehetünk-e Szittyá-Buharovok?," Élet és Irodalom 67, no. 33 (2023. augusztus 18.), <https://www.es.hu/cikk/2023-08-18/melyi-jozsef/lehetunk-e-szittya-buharovok.html>.

48. Gucsa Magdolna, „Szittyá Emil – a határsértés, mint életmodell”, Helikon 63, no. 1 (2017): 111–117. A dolgozatban Gucsa Magdolna gondolatát veszem át Szittyá önújrairó, önmitizáló munkájának politikai jelentőségéről.

49. David Graeber és David Wengrow, *The Dawn of Everything: A New History of Humanity* (London: Allen Lane, 2021). Magyarul: *Mindenek hajnala: Az emberiség új története*, ford. Ábrahám Zoltán és Tóth Gábor (Budapest: Helikon, 2025). A könyv a lineáris civilizációs fejlődés és a hierarchia történelmi szükségszerűségének mítoszáat bontja meg; különösen fontos benne a szabadság három gyakorlati formája: elmenni, engedetlennek lenni, új társadalmi viszonyokat létrehozni.

beálljon a sorba. Graeber és Wengrow azt súgja: az emberi társadalmak mélyebb emlékezete tele van hierarchiamentességgel, szökéssel, átjárással, visszautasítással, újrendezéssel, ideiglenesen fennálló rendekkel, önironikus, hatalmat játszó ünnepekkel, szezonális fegyelemmel, majd annak elengedésével.

Ez a gondolat a mai újramilitarizálódást is más fénybe teszi. A Mindenek hajnala azért fontos nekem, mert reményt ad arra, hogy egy jobb társadalmat újra elképzelhetőnek érezzünk. A haditerv elveszíti természetesen álcázott tekintélyét.

A Buharov-féle antimilitarizmus innen nézve történeti izomlazítás. A könyv egyik nagy ajándéka, hogy a természetinek mondott rendről lehúzza a katonai pokrócot. Maradnak az emberek, akik sokféleképpen éltek, szerveződtek, tűntek el, tértek vissza, találtak ki ünnepi uralmat, ideiglenes főnököt, játékos szabadságot. Ez a sokféleség a militarizmus rossz álma. A hadigépezet egyetlen ritmust szeretne. A történelem viszont tele van off-beatekkel, kihagyásokkal, váratlan szünetekkel.

Az anarchista háborúellenesség kijáratkeresés a parancsból: a parancs-fegyelem-félelem szentháromságának blaszfémiája. A művészet, mint zavar, amely kihúzza a csatlakozót.

8.3 Háborúellenesség, munkakerülés, csavargó tudás

A háborúellenesség nálunk idegrendszeri ellenállás. A háború geopolitikai esemény és nyelvi fertőzés egyszerre. Mielőtt a fegyverek megszólalnak, már működik a szavakban: haza, védelem, áldozat, szükségszerűség, stratégia, erkölcsi kötelesség, árulás. A propaganda először udvarias. Később követel. A végén elszámoltatja az álmaidat is. Aki nem akar együtt menetelni, arra azt mondják, naiv. Aki nem akar gyűlölni, arra azt mondják, felelőtlen.

Szittyá Emil háborús álmogyűjtése azért fontos, mert a háború belső előkészületeit mutatja. Az álom nem menekülés a történelemből. Az álom a történelem titkos, kreatív laboratóriuma. Az alvó testekben félelmek, vágyak, szégyenek, bűntudatok, állati menekülési impulzusok és morális zsarolások keverednek. A háborúellenes művészetnek ezért nem elég béke-plakátot készítenie.

A munkakerülés ebben az összefüggésben politikai és antimilitarista gesztus.

A munkatársadalom fegyelme könnyen átfordítható hadi fegyelemmé. Aki megszokta, hogy idejét, testét, figyelmét külső parancsra osztja be, az könnyebben mozgósítható.

A csavargó zavarja ezt a rendszert. Nem pontos, nem mérhető, nem akar rendes karriert, nem akar hősi halott lenni. Szittyá és Kassák kivonják a testet a hasznosság és engedelmesség gépezetéből.

Itt kapcsolódik össze Capriles munka- és kapitalizmuskritikája a Szittyá-kutatással és a készülő Szittyá-film tervével. Szittyá egész élete a munkatársadalom elleni szól. Nem rendes pálya, nem polgári karrier, nem jól csengő önéletrajz: csavargás, lapalapítás, hamisítás, önmitizálás, anarchista antimilitarizmus, állandó alakváltás. A szituacionisták dérive-je, a lettristák nyelv- és életforma-rombolása, Szentjóbby Tamás Kentaurjának radikális szökésvágya nem külső referencia, inkább rokonság. A készülő Szittyá-filmben a munkaellenesség nem tézis. Testtartás, tempó, ellenidő. A kamera azt keresi, hogyan nem dolgozik valaki, miközben mégis folyamatosan létrehozza saját menekülő világát.⁵⁰

50. A munkaellenes és csavargó hagyomány összekapcsolásához lásd: Elias Capriles, „¿El ecosocialismo como vía hacia el comunismo?” *Humania del Sur* 2, no. 2 (2007): 85-125; Guy Debord, *A spektakulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós (Budapest: Open Books, 2022); Internationale situationniste, válogatott szövegek; Isidore Isou és a lettrista mozgalom korai kiáltványai; Szentjóbby Tamás, Kentaur, 1975/1984 körüli film- és akciókonceptió, illetve a Szentjóbby-életmű kapcsolódó dokumentációi.

A csavargó tudás nem akadémiai tudás, ehelyett úton szerzett érzékelés. Tudja, hol lehet aludni, melyik városban milyen a szél, hogyan beszélnek a rendőrök, mikor kell eltűnni, mikor kell nevetni, mikor kell hazudni, mikor kell meghallgatni egy idegent. Ez a tudás a művészet számára is fontos. A független alkotói módszer egyszerre csavargó praxis: intézmények között, médiumok között, pénzhiányok között, nyelvek között, baráti hálózatokon át mozog. Nem mindig öltözik elegánsan, de életben marad.

A Boycott Propaganda Antimilitarista Szalon is ebből táplálkozik. Nem tiszta politikai fórum, nem koncert, nem filmvetítés, nem kiállítás, nem színház. Mindegyikből van benne valami, és egyiknek sem engedelmeskedik teljesen. A szalon egyszerre intim és nyilvános, komoly és rögtönzött, archívumokat idéz, de jelen idejű. A háborúellenes düh hangok, képek, idézetek, zenei helyzetek, álmofoszlányok és performatív gesztusok között kering és rángatózik. (lásd az 1. és a 4. képet)

A háborús retorika ünnepélyességet kíván. Komoly arcokat, térképeket, grafikonokat, hősies hanghordozást. A humor megbontja ezt a misehelyzetet, megfosztja a háborút attól a pátosztól, amelyben szeret fürdőzni. Egy jól elhelyezett abszurd vizuális vagy zenei gesztus néha pontosabban mutatja meg a militarizált gondolkodás örületét, mint egy mondat. A nevetés légvédelmi rés.

A munkakerülésben és háborúellenességben is a legfontosabb a test visszakövetelése. Az emberi test nem lehet humán erőforrás, katonai erőforrás, és főleg nem nemzeti nyersanyag. A test lélegző, vágyakozó, félő, nevető, öregedő, megbetegedő és meggyógyuló lény. A művészetnek emlékeztetnie kell erre, főleg akkor, amikor a politikai nyelv újra absztrakt áldozati kategóriákban kezd beszélni. A Buharov-univerzum csontvázai, bolondjai, növényei, munkakerülői és kóbor szentjei mind azt mondják: nem adjuk oda a testet ilyen könnyen.

A csavargó tudás végül a dolgozat módszerére is kihat. Kitérőkön át halad. A kerülő ösvényen jelennek meg azok a dolgok, amelyek a főútról nem látszanának.

A disszertáció csavargó szerkezete így tárgyának megfelelő közlekedést biztosít.

8.4 Krízistenhit: a fekete dobozban megszólaló antimilitarista rítus

A Krízistenhit a Szittya-kiállítás, a Boycott Propaganda Antimilitarista Szalon és a Trafó fekete dobozában találkozásából született. A címben a krízis isteni szintre emelkedik. Vallás, pénz, tudomány, biololitika, biztonságpolitika, közbeszéd, folyamatos parázttatás ugyanarra az oltárra kerül. A krízis klíma. Benne élünk, belélegezzük, vitatkozunk vele, elalszunk benne, aztán talán álmodunk valamit, amiből jó lesz felébredni.⁵¹

A Boycott Propaganda több éves performatív happening-színházi gyakorlata, a Képzőművészeti Doktori Iskola nemzetközi doktoranduszai, személyes barátaim: Enkhtaivan Ochirbat, Chinchilakashvili Erekle, Atsushi Kuwayama és olyan neves színész barátok, mint Bukovszky Orsolya, Háda Fruzsina, Olasz Renátó, Szabó Domokos, Hernádi Csaba, a Kaos Camping csapata, valamint a más performer és zenésztársak munkája ugyanabba az élő archívumba vezet, ahol kevés a próba, sok a kockázat. Erős karakterek, háborús családtörténetek, saját düh, saját szégyen, saját nevetés.

A Kassák Múzeumban Szittya Emil 82 álma már megnyitották ezt az utat. A Krízistenhitben ezek az álmok újra megszólalnak, együtt a Kaos Campinggel épített analóg propaganda-archívummal: hatvanas-hetvenes évekből oktatófilmekkel, háborús felkészítő anyagokkal: Mi a teendő háború esetén? Teljes elsötétítés mindannyiunk

51. Orbán Krisztina, „Mindegy, hogy jobb- vagy baloldali vagy náci szimpatizáns vagy.” Beszélgetés Igor és Ivan Buharovval a Krízistenhit című multimediális performanszról, Revizor, 2026. január 1.

érdekében - típusú képi anyagokkal. A néző egyszerre kerül híradóba, katonai oktatóterembe, jövőbeli romszínházba és múltbeli álomba.

A Trafó nagyterme ehhez másfajta testet ad. Fekete doboz, üres tér, mozgó vetítési felületek, szereplői gócpontok, tekintetváltások, kényelmetlen nyakak. A néző teste is bekerül a dramaturgiába. Elfordul, odébb áll, leül, mégis mozognia kell belül is. A performansz nem kér tőle megfajtást. Nyitottságot kér, a bináris ítélkezés átmeneti letételét, gyermeki kíváncsiságot. Ha elalszik, az sem baj.

A Krízistenhit a háborúellenesség élő rítusa. Nem ordítás helyett suttogás, nem suttogás helyett ordítás. Hangolás. A tehetetlen düh rendberakása saját magunkban, együtt a nézőkkel. A háborús beszéd a családokban, archív felvételekben, tanult félelmekben és média által ömlesztett képekben folytatódik. Az előadás ezekből főz. A parancs eltérítetett. A propaganda alá kúszik egy rossz álom. A katonai oktatófilmre ráül egy néző. A krízisisten köhögni kezd.

A Trafó 2025-ös évadfókuszú programja, Az erőszak vége, ezt a munkát nyitóeseményként fogadta be: nagyszabású multimédiás előadásként, Igor és Ivan Buharov, illetve az Antimilitarista Szalon közös eseményeként. A helyzet belülről úgy nézett ki, mintha a háborúellenes álomarchívum egyszer csak színpadot, hangszereket, vetítőgépeket és nézői bolyongást kapott volna.⁵²

A háborús propaganda minden oldalon bináris rendet gyárt: barátot és ellenséget, hazafit és árulót, győzelmet és megadást, tiszta célt és eltakarítandó akadályt. Az előadás vitatkozik a renddel. Elálmosítja, széthangolja, groteszk szögben láttatja. A Szittyá-álmok, az analóg filmvetítések, az élő zene, a dadaista jelenetek, a mozgó nézők együtt olyan krízisisteni álomteret hoznak létre, ahol a militarizált tudat megszokott reflexei - félelem, azonosulási kényszer, ellenségkép, parancsvárás – megszűnnek.

A háború töredezett képekben, személyes rémálmokban, nagyra nőtt abszurd víziókban, erotikus, spirituális és politikai szempontból is kifordított helyzetekben jelent meg.

A közönség szabadon mozgott és a saját belső háborús reflexeivel került kissé kényelmetlen közelségbe.

A szent reménytelenség lencséjén átnézve a Krízistenhit nem a béke ígérete. Rituális forma annak felismerésére, hogy a háborús logika újra és újra visszatér, mindig más zászlóval, más grafikai arculattal és más szakértői hanggal. A performansz mégis létrehozhat mikroszkopikus demilitarizációkat: apró belső kilépéseket a háború reprezentációs gépéből. Nem meggyőzni akar. Elhangol. Ez lehet, hogy kevésnek tűnik, de a parancs gépezete éppen az ilyen kis ritmusvesztésektől kezd recsegni.

9. Recepció, összegzés

Az utolsó fejezetben a recepció is médiumként jelenik meg. A kritikák, a fesztiválok ajánlói, a külföldi nézők és a félreértések újabb átviteli felületek. A művek tovább élnek abban, ahogyan mások rosszul, pontosan, álmosan, szeretettel vagy gyanakodva beszélnek róluk.

A lezárás nem akarja véglegesen rendbe tenni a Buharov-anyagot. Inkább visszanéz arra a hálózatra, amelyben a film, hang, tárgy, tanítás, gyógyítás, politika és a figyelem

52. Trafó Kortárs Művészetek Háza, „Igor & Ivan Buharov – Antimilitarista Szalon: Krízistenhit”, programlap, 2025. szeptember 19. A program a Trafó 2025-ös Az erőszak vége évadfókuszú sorozatának egyik nyitóeseményeként, nagyszabású multimédiás előadásként szerepelt; a programlap előzenét, analóg filmvetítéseket, dadaista jeleneteket és szabad nézői mozgást emel ki. A szöveg részletei Szittyá Emil 82 rêves pendant la guerre 1939–1945 című anyagából származtak, Gucca Magdolna fordításában.

egymásba kapaszkodik. A végén nem pont van, inkább egy nyitva felejtett csap és alatta egy lyukas vájling.

9.1 Recepció, félreértés, túlélés

A Buharov-munkák recepciója gyakran a félreértések története is. A félreértés annak jele, hogy a mű nem egyetlen olvasati pályán mozog. Egyes nézők a humort látják meg először, mások a politikai dühöt, megint mások a spiritualitást, a növényeket, az analóg szépségét, a szegénység líráját, a filmnyelvi radikalitást vagy az amatőr szereplők furcsa méltóságát. Ezek az olvasatok különböző mélységű merülések ugyanabban a gyanús termálmedencében.

A kritika sokszor keresi a kapaszkodót. Avantgárd film? Kísérleti játékfilm? Underground? Képzőművészeti mozi? Posztoszocialista abszurd? Nekrorealizmus? Spirituális polgári engedetlenség? Ezek a címkék néha hasznosak, mert megnyitnak egy beszélgetést. Időnként viszont túl hamar bezárnak. A mű felcímkézett állattá válik, amelyet el lehet helyezni a kulturális állatkertben. A mi szempontunkból a legjobb címke az, amely rögtön le is hull és az állat kiszabadul.

A „filmjeinket gyógyszerárakban szeretnénk forgalmazni” vagy a “nekrorealisták vagyunk” mondatok, a Lassú tükör álomlabirintusként való leírása vagy a Melegvizek országa parafenoménjeinek és humorának kiemelése mind része lett annak a külső beszédnek, amelyben a filmek tovább élnek. A recepció nem udvarias visszhang. Néha visszahat a munkára. Egy kritikai félmondatból új önértelmezés nőhet, vagy éppen új ellenállás.

A magyar recepcióban Kóhalmi szövege azért különösen fontos, mert nem pusztán kritikaként közelít a filmhez. A *Lassú tükör* nála a filmelméleti fogalmak terepe.

A kauzalitás, a fabula, a montázs, az ideológia és a megértés kérdése nem kívülről kerül rá a filmre; a film szívja be ezeket a fogalmakat, majd kissé megázva adja vissza őket. Ez jó recepciós példa arra, amikor egy kritikai szöveg maga is médiumközi átjáróvá válik: Buharov-film, Erdély Miklós-i montázsgondolkodás, narratológia és filozófiai hermeneutika között nyit kaput.

A külföldi recepcióban is megjelent ez a zavaros, politikailag érzékeny forma. Kim West a *Kunstkritikk* Steirischer Herbst-ről írt kritikájában Az itt élő lelkek nagy része kapcsán „fragmentált, anarcho-szürrealista” játékfilmről beszél, és külön leírja a végé-urnás demokrácia-jelenetet: a szavazócédula a koszos végébe kerül, majd jön a lehúzás. A külföldi kritikus számára ez a jelenet túlnő a helyi poénon: a posztpolitikai táj egyik pontos képe lesz, abszurd humorral, fatalista iróniával és politikai tehetetlenség dühével.⁵³ (lásd a 17. képet)

A Melegvizek országa nemzetközi útja is segít elmozdítani a recepciót a hazai mellőzöttség szükségéből. A film többek között a belgrádi Auteur Filmfesztivál Brave Balkans szekciójában fődíjat kapott, majd a párizsi L'Europe autour de l'Europe fesztiválon elnyerte a Sauvage-díjat a legjobb fikciós filmnek járó díjat. Ezek jelek arra, hogy a hazai finanszírozási és intézményi vakságon túl a filmek máshol mégiscsak találhatnak érzékeny nézőket.⁵⁴ (lásd a 13. képet)

53. Kim West, “Unity in Defeatism,” *Kunstkritikk*, 2018. október 11., <https://kunstkritikk.no/unity-in-defeatism/>. A kritika a steirischer herbst Volksfronten programjában szereplő Buharov-munkákat, különösen Az itt élő lelkek nagy része demokrácia-jelenetét is tárgyalja.

54. A Melegvizek országa nemzetközi fesztiválrecepciójához lásd: Cineuropa, „The Belgrade Festival of Auteur Film wraps amidst Film Center controversy,” 2021. december 7.; Cineuropa, „Land of Warm Waters triumphs at L'Europe autour de l'Europe,” 2022. április 1.

Az ökológiai olvasat is átlépett a határon. Egy friss angol nyelvű tanulmány a Melegvizek országát a kelet-európai ökofilm ritka játékfilmes példái között említi, azok között a munkák között, amelyek az antropocentrikus és ipari modernitás kérdését kísérleti formákkal mozdtítják ki. Ez fontos, mert a növényi politika és a szférikus ökológia mások számára is érzékelhető szervezőelvként jelenik meg.⁵⁵

A félreértés különösen termékeny lehet, amikor a néző azt hiszi, hogy valami „csak vicc”. A Buharov-humor sokszor éppen ott buherál, ahol a vicc és a rituálé nem különíthető el. Egy nevetséges mondat válhat halálosan komollyá. Egy prófétai gesztus kocsmai röhejé. Egy politikai állítás megjelenhet úgy, mintha rossz kabaré lenne, közben szép lassan beleég a nézőbe. A humor védi a művet a pátosztól. Nem üresíti ki, mintha egy komoly, fontos dolgot viccel ütnénk el, inkább álruhát ad. A komolyság és annak komolytalan fontossága így könnyebben átszökik a kerítésen.

A recepcióban visszatérő „érthetetlenség” nem kudarc. A művek a túl gyors érthetőség ellen dolgoznak. A túl gyors érthetőség sokszor a hatalom egyik formája: besorol, megnyugtat, fogyaszthatóvá tesz. A lassú értés, a félértés, a késleltetett értés több időt ad a néző saját tapasztalatának. Aki három nap múlva gondol vissza egy mellékes tárgyra, talán mélyebben értette meg a filmet, mint aki azonnal összefoglalta a „mondanivalót”. Az itt élő lelkek nagy részének vetítése után egy idős néni a vetítőteremből kilépve odajött gratulálni:” egy kukkot sem értettem az egészből, viszont teljesen egyet értek vele!”

A mellékes túlélése a munkáink egyik alaptörvénye. A fő motívumok gyakran elfáradnak, a mellékszálak viszont makacsul tovább élnek. Egy tárgy vagy motívum, kis szekrény, egy telefon, egy vers átmehet másik műbe, majd visszajön, bekopog, helyet kér. A mellékes dolgokban sokszor több élet van, mert kevésbé terheli őket a jelentés hivatalos felelőssége. A mellékes szabadabban fertőz.

A nézői emlékezet is ilyen mellékutakon működik. Nem feltétlenül a fő jelenetet viszi haza. A film így darabokban folytatódik. Ezek a darabok később váratlan helyzetekben aktiválódnak: növényöntözéskor, buszon, álomban, politikai hírek olvasása közben, egy hivatalban várakozva. A mű ekkor folytatja munkáját. A recepció a néző életében tovább mozog.

A szakmai elismerések és intézményi meghívások ezért ambivalens módon fontosak. Jó, ha a munka láthatóvá válik, utazik, beszélnek róla, bekerül archívumokba, díjak, kritikák és kiállítások kapcsolódnak hozzá. Közben mindig fennáll a megszélesítés veszélye. A feladat az, hogy az elismerés ne szívja ki az anyagot. A műnek tovább kell maradnia kissé illegálisnak, még akkor is, amikor meghívták.

9.2 Összegzés: a film, mint közös tudatállapot

A dolgozatban végig egy mozgó alakzatot próbáltam követni. Átjárásokat rajzoltam fel. A Buharov-praxis film, képzőművészet, zene, performansz, archívum, rítus, gyógyítás, tanítás és politikai képzelet között mozog. A címben szereplő médiumok és narratívák közöttisége az alkotói túlélés gyakorlata. Vannak visszatérő csomópontok: analóg anyag, véletlen, amatőr jelenlét, anarchista kísértet, *szent reménytelenség*, növényi forradalom, metakognitív zavar, élő zenei szeánsz, hierarchiamentes tanítás. Ezek szívgátsági pontok.

A médiumok közötti átjárás nem csak interdiszciplinaritás. A mi esetünkben életben maradási technika. Amikor a filmipari rend nem ad helyet, a film átmegegy a galériába. Amikor a vászon kevés, többcsatornás installációvá válik. Amikor a kép nem bírja egyedül, jön a zene. Amikor a zene nem elég, belép a performansz. Amikor a jelen túl

⁵⁵A Melegvizek országa ökofilmes olvasata ebben a dolgozatban saját elemzési keret.

szűk, halottakat hívunk elő az archívumból. Amikor az iskola fegyelmez, szabadiskolát akarunk. Amikor az emberi politika elfárad, növényekhez fordulunk. Minden médiumváltás újabb levegővétel.

A *szent reménytelenség* ennek a működésnek az egyik rejtett motorja. Nincs garancia. Nincs biztos háttér. Mégis létrejöhetnek kicsi, makacs szabadságfoltok. Egy forgatási nap. Egy koncert. Egy kiállítóterben recsegő telefon. Egy mellékszereplő, aki sugározza saját megmagyarázhatatlan jelenlétét. Ezek a foltok nem döntenek le a birodalmakat, de átrendezik a figyelmet és bátorsággal fertőznek meg.

Az *önszerveződő tudat* fogalma a művek szerkezetére és a létmódra egyszerre vonatkozik. A jelentés nem központi parancsból jön létre. Kapcsolódásokból, véletlenekből, hibákból, ismétlődésekből, testekből, tárgyakból, hangokból, gombafonalakként áll össze. A film ideiglenes tudatállapot. A kamera belép.

A nyersanyag emlékezik.

A *szférikus ökológia* ennek a tudatállapotnak a tágabb neve. A világ nem piramisként áll előttünk, ahol minden létező rangsorolható. Gömbszerű mezőként érzékelhető, amelyben az ember, állat, növény, gomba, kő, halott, múzeum, hang, mozi és néző közösen lélegzik. E közös légzés persze nem harmonikus. Zavaros, gyakran komikus, de közös.

Az anarchizmus ebben a dolgozatban sokféle megszabadulási gyakorlat neve. Megszabadulás a külső hatalmi formáktól, a belső hivataloktól, a munkakényszer metafizikájától, az emberközpontúságtól, a remény propagandájától, a műfaji rendőrségtől, a piaci oktatás logikájától. Az anarchista művész élni próbál, miközben nem kér folyamatosan engedélyt az élettől. Közösségeket gyűjt be rövid időre, aztán hagyja őket füstölni az emlékezetben.

A Buharov művek végső soron nem lezárt műtárgyak. Közös tudatállapotok, ideiglenes szeánszok, anyagba zárt szándékmezők. A halálból átjáró. A humorból tudatmódosító gyakorlat. A növényből politikai szakértő. A zenéből ceremónia. A nézőből fertőzött mellékszereplő.

Le Cain záró gondolata szerint amíg a mozi engedi, hogy a Buharovokkal együtt álmodjunk, a film kollektív álma mindig újjászületik. Ezt nem ünnepélyes végmondatként veszem át, inkább munkaleírásaként: a film akkor marad élő, ha képes mások álmaiban, félreértéseiben, későbbi emlékeiben, kiállítási sétéiben, és saját belső képeiben újra testet ölteni.

És talán ez a módszer: megbotlani a világgal együtt. Nem kijavítani azonnal a botlást. Figyelní, mit mond a föld, amikor közelebb kerülünk hozzá. A film elindul, a vers hátramarad, a néző gyanút fog. A tükör párásodik, a kaktusz hallgat, a telefonvonalat zavarják. A dolgozat itt abbahagyja, de a munka nem ér véget. A térkép tovább jár.

A dolgozat minden pontján visszatér az a tapasztalat, hogy a művészet akkor kezd élni, amikor hajlandó elbizonytalanodni. A bizonytalanság érzékelési nyílás. Egy túl erős állítás gyorsan bezárja a világot. Az esszéforma azért szükséges, mert a tárgy maga is esszéisztikusan viselkedik: kísérletezik, visszatér, elágazik, saját lábjegyzeteiből újabb jelenetet növeszt.

A médiumközi munka nem azt jelenti, hogy több műfaj egymás mellé kerül. A lényeg az, hogy egyik médium sem marad tiszta. A film megfertőződik a zenével, a zene a képpel, a kép a tárggyal, a tárgy az archívummal, az archívum a fikcióval, a fikció a politikai jelen szorongásával. Ez a járvány teremti meg azt a sajátos Buharov-nyelvet, amelyben a határok porózussá válnak. A porózus határ izgalmasabb, mint a határtalanság, mert mindig érezni rajta az átjutás kockázatát.

Az analóg kép politikája ebből a kockázatból táplálkozik. A digitális kontroll társadalmában az analóg anyag makacs ellenálló. A karc, a szemcse, a lejárt emulzió

emlékeztető: a valóság több, mint adat. Az anyag romlik, és a romlásban gondolkodik. Ezért tud az analóg film egyszerre családi archívum, politikai diagnózis, halotti maszk és gyógyító eszköz lenni.

A közösségi alkotásban a bizalom technikai feltétel. Aki improvizál, annak bíznia kell abban, hogy a többiek is elbírják a tévedést. Aki kamera elé áll, annak bíznia kell abban, hogy esetlensége nem válik kizsákmányoló látvánnyá. Aki barátként segít egy filmben, annak bíznia kell abban, hogy a közös munka nem használja ki. A bizalom a független film egyik láthatatlan nyersanyaga.

A dolgozatban szereplő anarchizmus ezért intézménykritika és figyelmi etika egyszerre. Az uralom gyakran ott kezdődik, ahol a figyelem birtokolni akar. Meg akarja nevezni, osztályozni, hasznosítani, véglegesen értelmezni a másikat. Az anarchista figyelem közben időt hagy. Nem kapkodja el a következtetést. Hagyja, hogy a növény növényként, a tárgy tárgyként, az amatőr szereplő saját nehézkes jelenlétében álljon. Ez a kontrollról való lemondás aktív gyakorlata.

A *szent reménytelenség* a dolgozat végére módszertanná válik. Nem várunk kedvező történelmi klímára ahhoz, hogy elkezdjünk dolgozni. Nem várunk tökéletes anyagi feltételekre, teljes politikai biztonságra. A munka a bizonytalanban történik.

A bizonytalan állandó közeg. Ezt a közeget kell megtanulni lakni, mint egy rosszul fűtött, de barátokkal teli házat.

A végén mégsem valamelyik izmus marad. Nem módszertani zászló, sem guru, sem eszme, sem végleges hitrendszer. A munka legmélyebb rétege számomra a nem-kettősség, az ítéletmentes, nyitott tartózkodás a tudat eredeti tiszta állapotában. Innen nézve a szabadság nem távoli ígéret, hanem gyakorlat. Nem kell megvárni, amíg a hatalom engedélyezi, amíg megérkezik a pénz, a béke, a megfelelő intézmény vagy a kedvező történelmi pillanat. Lehet filmet forgatni, zenélni, közösséget szervezni, növényt ültetni, megtagadni a háború logikáját, kiszabadítani egy képet a propagandából, vagy egyszerűen nem engedelmeskedni annak, ami félelmet, gyűlöletet és alávetettséget termel. A szent reménytelenség ezért számomra végül derűs ellenállás: nincs garancia a győzelemre, így a győzelem ígérete többé nem tarthat fogva. Marad a cselekvés, a figyelem, az együttérzés és a félelem nélküli jelenlét. Az anarchizmus itt találkozik a dzogcsennel: a külső és belső uralom elengedésében, abban a nyitott térben, ahol nincs mit megvédeni, mégis van miért kiállni. Innen lehet újra és újra nekivágni. A birodalmak elmúlnak. A tudat tere marad, és ebben a térben mindig újra meg lehet gyűjtani egy kis szabadságot.

Tayatha Om Bekandze Bekandze Maha Bekandze Radza Samudgate Soha.

Felhasznált irodalom

2023. évi LII. törvény a pedagógusok új életpályájáról. Nemzeti Jogszabálytár.
- Artmagazin. "Igor és Ivan Buharov nyerte a Kassák kortárs művészeti díjat."
2022. április 19.
https://www.artmagazin.hu/articles/hir/igor_es_ivan_buharov_nyerte_a_kassak_kortars_muveszeti_dijat.
- Babos Anna. „Ivan Buharov: Világ parafenoménjai, egyesüljetek!” Filmhu,
2022. április 10.
- Batthyány Ervin. Az anarchizmus. Budapest: Társadalomtudományi Társaság, 1906 körül. Digitalizált kiadás: Magyar Társadalomtudományok Digitális Archívuma.
- Bey, Hakim. T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. Brooklyn: Autonomedia, 1991.
- Black, Bob. „The Abolition of Work.” In *The Abolition of Work and Other Essays*. Port Townsend, WA: Loompanics Unlimited, 1986.
- Bookchin, Murray. *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Palo Alto, CA: Cheshire Books, 1982; Oakland, CA: AK Press, 2005.
- Bozóki András és Sükösd Miklós. *Az anarchizmus elmélete és magyarországi története*. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1994.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.
- Capriles, Elias. „¿El ecosocialismo como vía hacia el comunismo? Una propuesta pragmática.” *Humania del Sur* 2, no. 2 (2007): 85-125.
- Capriles, Elias. *Buddhism and Dzogchen: The Doctrine of the Buddha and the Supreme Vehicle of Tibetan Buddhism. Part One: Buddhism: A Dzogchen Outlook*. Mérida: Universidad de Los Andes, 2003.
- Capriles, Elías. *Beyond Being, Beyond Mind, Beyond History: A Dzogchen-Founded Metatranspersonal, Metapostmodern Philosophy and Psychology for Survival in Communion*. Mérida: Universidad de Los Andes, provisional online edition, 2007–2011.
- Carhart-Harris, Robin L., Robert Leech, Peter J. Hellyer, Murray Shanahan, Amanda Feilding, Enzo Tagliazucchi, Dante R. Chialvo, and David Nutt. “The Entropic Brain: A Theory of Conscious States Informed by Neuroimaging Research with Psychedelic Drugs.” *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (2014): 20.
<https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00020>.
- Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Cineuropa. „Land of Warm Waters triumphs at L'Europe autour de l'Europe.”
2022. április 1.
- Cineuropa. „The Belgrade Festival of Auteur Film wraps amidst Film Center controversy.” 2021. december 7.
- Csiger Ádám. „Buharovok: 'Nekrorealisták vagyunk'.” Filmhu, 2016. március 18.
- Csiger Ádám. “Az itt élő lelkek nagy része: Szabad asszociációs biopic.” Filmhu, 2016. március 15. <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/az-itt-elo-lelkek-nagy-resze-szabad-asszociacios-biopic>.

- Daws, Richard E., Christopher Timmermann, Bruna Giribaldi, James D. Sexton, Matthew B. Wall, David Erritzoe, Leor Roseman, David Nutt, and Robin Carhart-Harris. "Increased Global Integration in the Brain after Psilocybin Therapy for Depression." *Nature Medicine* 28 (2022): 844–851. <https://doi.org/10.1038/s41591-022-01744-z>.
- Debord, Guy. *A spektakulum társadalma*. Fordította Erhardt Miklós. Budapest: Open Books, 2022.
- Domonkos István. *A kitömött madár*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1969.
- Domonkos István. "Kormányeltörésben." In *Áthúzott versek*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1971.
- Dubuffet, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949.
- Ferrer, Francisco. *The Origin and Ideals of the Modern School*. London: Watts & Co., 1913.
- Frayne, David. *The Refusal of Work: The Theory and Practice of Resistance to Work*. London: Zed Books, 2015.
- Freire, Paulo. *Az elnyomottak pedagógiája: Senki sem szabadul fel egyedül*. Fordította Lukács Laura. Budapest: Open Books, 2024.
- Garab Dordzse. „A három velős útmutatás, mely fején találja a szöveget” (Tshig gsum gnad brdeg). Patrul Rinpoche kommentárjával. Angol hozzáférés: „Three Statements that Strike the Vital Point,” ford. Adam Pearcey, Lotsawa House.
- Gattuso, James J., Daniel Perkins, Simon Ruffell, Andrew J. Lawrence, Daniel Hoyer, Laura H. Jacobson, Christopher Timmermann, et al. "Default Mode Network Modulation by Psychedelics: A Systematic Review." *International Journal of Neuropsychopharmacology* 26, no. 3 (2023): 155–188. <https://doi.org/10.1093/ijnp/pyac074>.
- Graeber, David, and David Wengrow. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. London: Allen Lane, 2021. Magyarul: *Mindenek hajnala - Az emberiség új története*. Fordította Ábrahám Zoltán és Tóth Gábor. Budapest: Helikon, 2025.
- Gucsá Magdolna. „Szittyá Emil – a határsértés mint életmodell.” *Helikon* 63, no. 1 (2017): 111–117.
- Gyori, Boldizsar. "Teenagers Tear-Gassed at Protest against Orban's Education Reforms." Reuters, 2023. május 3.
- Györgyei Szabó Magdolna. "„Minket, anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták” – Szittyá Emil emlékezete." *Kultúra.hu*, 2022. május 26. <https://kultura.hu/minket-anarchistakat-nem-nyugtalanitanak-moralgilisztak-szittya-emil-emlekezete/>.
- Hamilton, Andy. *Aesthetics and Music*. London: Continuum, 2007.
- Hevesi Nándor. *Tilos Rádióhoz kapcsolódó irodalmi-zenei műsorok és hangos verseskönyvek. Publikálatlan hanganyagok és dokumentumok, saját alkotói archívum*.
- Hornyik, Sándor. *Sötét ikonológia: Művészettörténet a humanizmus korszaka után*. Budapest: ELTE HTK Művészettörténeti Kutatóintézet, 2025.
- Hornyik, Sándor. „Hungarofuturista „néprajz”.” *exindex*, 2021. május 7.

- Igor és Ivan Buharov. Az Itt élő lelkek nagy része diafilm-változatai. Magyar, angol és ukrán verziók. Saját alkotói archívum; bemutatta: Kijevi Biennálé és Bukarest, MNAC.
- Igor és Ivan Buharov. Infectious Courage. 6 perc, Super/Normal 8mm/digitális, 2018.
- Igor és Ivan Buharov. Smellection Automata. Köztéri installáció/automata, választások előtti bemutatások: Magyarország, Szlovákia, Ausztria. Saját alkotói archívum.
- Illich, Ivan. Deschooling Society. New York: Harper & Row, 1971.
- Illich, Ivan. Medical Nemesis: The Expropriation of Health. London: Calder & Boyars, 1975.
- Isou, Isidore. Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique. Paris: Gallimard, 1947.
- Jankovics Márton. „Igor és Ivan Buharov: Lassú tükör.” Filmhu, 2007. február 3.
- Józsefvárosi Önkormányzat. „Balogh Paci 30+ – Józsefvárosi 30+ Művészeti Alkotói Támogatás Balogh Lajos emlékére 2026.” 2026. március 4., utolsó frissítés: 2026. április 27.
- Józsefvárosi Önkormányzat. Józsefvárosi Esélyegyenlőségi Program 2023–2028. Budapest, 2023.
- Kassák Lajos. Egy ember élete. Budapest: Magvető, 1983.
- Kassák Múzeum. “Igor és Ivan Buharov: ‘Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták’.” Időszaki kiállítás, 2023. június 22. – október 29.
<https://kassakmuzeum.hu/hu/kiallitas/idoszaki-kiallitas/igor-es-ivan-buharov-minket-anarchistakat-nem-nyugtalanitanak>.
- Kornfield, Jack. A Path with Heart: A Guide Through the Perils and Promises of Spiritual Life. New York: Bantam Books, 1993.
- Kropotkin, Peter. Mutual Aid: A Factor of Evolution. London: Heinemann, 1902.
- Kóhalmi Péter. „Egy a valóság, ezer a ruhája – film a kauzalitás felbomlása mögött. Igor és Ivan Buharov: Lassú tükör.” Apertúra, 2009. nyár.
<https://www.apertura.hu/2009/nyar/kohalmi/>.
- Lafargue, Paul. Le Droit à la paresse. Paris, 1883.
- Le Cain, Max. „Someone Else’s Dream.” Booklet essay for Re:Voir DVD release of Ivan & Igor Buharov, Slow Mirror / Mothmilk / Oneheadword Protection / Hotel Tubu, 2017.
- Magyar Helsinki Bizottság. “Curtailling the Rights of Teachers Who Demand Improvements in the Public Education System.” 2023. március 24.
<https://helsinki.hu/en/curtailling-the-rights-of-teachers-in-hungary/>.
- Maharishi Mahesh Yogi. The Science of Being and Art of Living: Transcendental Meditation. New York: New American Library, 1963.
- Mbembe, Achille. „Necropolitics.” Public Culture 15, no. 1 (2003): 11-40.
- Mbembe, Achille. Necropolitics. Translated by Steven Corcoran. Durham: Duke University Press, 2019.
- McCraty, Rollin. Science of the Heart: Exploring the Role of the Heart in Human Performance. Vol. 2. Boulder Creek, CA: HeartMath Institute, 2015.

- McKenna, Terence. *Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge: A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution*. New York: Bantam Books, 1992.
- McKenna, Terence. *True Hallucinations: Being an Account of the Author's Extraordinary Adventures in the Devil's Paradise*. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1993.
- Mélyi József. "Lehetünk-e Szittya-Buharovok?" *Élet és Irodalom* 67, no. 33 (2023. augusztus 18.). <https://www.es.hu/cikk/2023-08-18/melyi-jozsef/lehetunk-e-szittya-buharovok.html>.
- Namkhai Norbu, Chögyal. *Dzogchen: The Self-Perfected State*. Translated by John Shane. Ithaca, NY: Snow Lion, 1996.
- Namkhai Norbu, Csögyal. *A tükör: Tanácsok a tudatos jelenléthez*. Fordította Kazsoki János. 2., javított, bővített kiadás. Budapest: Magyarországi Dzogcsen Közösség Egyesület, 2019.
- Nemzeti Filmintézet. "A másik ember iránti féltés diadala." *Alapfilmek*. Hozzáférés: 2026. augusztus 24. <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/a-masik-ember-iranti-feltes-diadala.html>.
- Næss, Arne. "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary." *Inquiry* 16, nos. 1–4 (1973): 95–100. <https://doi.org/10.1080/00201747308601682>.
- OFF-Biennále Budapest. "Igor és Ivan Buharov: Revolúcióparabotanika / Revolutionparabotany." 2021. OFF-Biennále Budapest archívum.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Lincoln, NE: iUniverse, 2005.
- Orbán Krisztina. „Mindegy, hogy jobb- vagy baloldali vagy náci szimpatizáns vagy.” Beszélgetés Igor és Ivan Buharovval a Krízistenhit című multimediális performanszról. *Revizor*, 2026. január 1.
- Petrezselyem József. Pránanadi hivatalos honlapja. Hozzáférés: 2026. május 13.
- Price, Andy. "Green Anarchism." In *The Palgrave Handbook of Anarchism*, edited by Carl Levy and Matthew S. Adams, 281–291. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-319-75620-2_16.
- Rádiójáték-adatbázis. "Domonkos István: A kitömött madár." *Magyar Rádió*, bemutató: 2015. március 28. Hozzáférés: 2026. augusztus 24. <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/22473/>.
- Spike, Justin. "Students Call for Education Reform in Hungary Protest March." *Associated Press*, 2023. március 15. <https://apnews.com/article/1c6c96e81c7bec71cb8e62a3cb0c11b1>.
- Stirner, Max. *Der Einzige und sein Eigentum*. Leipzig: Otto Wigand, 1845.
- Szentjóby Tamás. *Kentaur*. Film- és akciókonceptió; archív dokumentáció, 1975/1984 körül.
- Szittya Emil. *Das Kuriositäten-Kabinett: Begegnungen mit Landstreichern, Verbrechern, Wahnsinnigen und Vordenkern*. 1923. Köln: König, 2002.

Szittyá, Emil. 82 rêves pendant la guerre 1939–1945. Paris: Les Diurnales, 1963.

Thompson, Christopher Scott. Pagan Anarchism. Gods & Radicals Press, 2016.

Toldi Éva. “Domonkos István: A kitömött madár.” MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Magyar Művészeti Akadémia Lexikon. Hozzáférés: 2026. augusztus 24. <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/a-kitomott-madar>.

Trafó Kortárs Művészetek Háza. “Igor & Ivan Buharov – Antimilitarista Szalon: Krízistenhit.” Programlap, 2025. szeptember 19. https://trafo.hu/programok/fokusz_eroszak_buharov_1.

- Ward, Colin. *Anarchy in Action*. London: Allen & Unwin, 1973.
- Wark, McKenzie. *Hackerkiáltvány*. Fordította Nagy Mónika Zsuzsanna. Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010.
- Weeks, Kathi. *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- West, Kim. "Unity in Defeatism." *Kunstkríttikk*, 2018. október 11.
<https://kunstkríttikk.no/unity-in-defeatism/>.

Képek jegyzéke

1. kép — Boycott Propaganda Antimilitarista Saloon (Budapest, Fészek Klub) / fotó: Chris Allan
2. kép — Diéta – Örök szándékmezőhangolás (Budapest, Vasas Székház) / fotó: Simon Zsuzsanna
3. kép — Eternal Intensionfield Tuning – Steirischer Herbst / Graz
4. kép — Boycott Propaganda Antimilitarist Saloon (Budapest, Fészek Klub) / fotó: Chris Allan
5. kép — Növényi forradalmi röplapok – Örök szándékmezőhangolás (Budapest, Vasas Székház) / fotó: Simon Zsuzsanna
6. kép — A „Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták” c. kiállítás plakátja
7. kép — Revolúcióparabotanika – részlet a kiállításból (OFF Biennálé, ISBN)
8. kép — Örök szándékmezőhangolás (Budapest, Vasas Székház) / fotó: Simon Zsuzsanna
9. kép — Revolúcióparabotanika – részlet a kiállításból (OFF Biennálé, ISBN)
10. kép — Képkocka a Hotel Tubu c. rövidfilmből
11. kép — Képkocka a Melegvizek Országá c. filmből
12. kép — Smellection Automata (Budapest, FKSE)
13. kép — Melegvizek Országá c. film francia plakátja
14. kép — A hipnózis jelenet a Melegvizek Országá c. filmből
15. kép — A hipnózis jelenet a filmből táncos performanszba szökik (Varsó Biennálé)
16. kép — Igor és Ivan Buharov pénzt égetnek
17. kép — Az itt élő lelkek nagy része c. film francia plakátja
18. kép — Az itt élő lelkek nagy része c. filmből és a Hacker Manifesto-ból készült: A szűkösség ivadékai c. ukrán nyelvű diafilm / installáció (Kiev Biennálé)
19. kép — Az Inárut-i Jóslat kis kádárbarátszékénye
20. kép — A Kormányeltörésben c. versből készült film egy jelenete multiplakátként
21. kép — Madaras József A másik ember iránti féltés c. filmben
22. kép — Kormányeltörésben / installáció (Manifesta 8, Murcia)
23. kép — A Program c. film programfejlesztői
24. kép — Mozgóképes installáció (Sausaler Biennale, Ausztria)
25. kép — Szittyá Emil személyes iratai között talált fotó (Deutsches Literaturarchiv, Marbach)
26. kép — Kormányeltörésben többcsatornás audio-és filminstalláció (Arsenal Gallery, Białystok)
27. kép — Képkocka A szűkösség ivadékai c. diafilmből
28. kép — Képkocka a Lassú tükrök c. filmből

A MESTERMŰ DOKUMENTÁCIÓJA

Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták

Igor és Ivan Buharov

Kassák Múzeum, Budapest

2023. június 22. – október 29.

1. A mestermű azonosítása

A Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták című kiállítás 2023. június 22. és október 29. között volt látható a budapesti Kassák Múzeumban. A projekt a 2022-ben elnyert Kassák kortárs művészeti díj nyomán jött létre. Kurátor és alkotótárs Erdődi Katalin, történész-szakértő Gucsa Magdolna volt. A díjra benyújtott terv egy Super/Normal 8mm technikával készülő többcsatornás filminstallációból indult ki, amelynek középpontjába Szittyá Emil alakja, anarchista és antimilitarista gondolkodása, csavargó életformája, önmitologizáló életrajza, írásai, festészete és háborús álmogyűjtése került.

A megvalósult munka során Szittyá történeti alakja fokozatosan kilépett az életrajzi rekonstrukció keretéből. Egy médiumokon át vándorló, dokumentarista és fiktív elemeket összekapcsoló művészeti tér középpontjává vált. A kiállítás számunkra nem emlékmű és nem illusztrált életrajz, hanem működésbe hozott, bizonytalan archívum.

2. Archívumi kutatás, mint alkotói módszer

A mestermű létrejöttében meghatározó szerepe volt az elsődleges forrásokkal végzett kutatásnak. Gucsa Magdolnával és Erdődi Katalinnal közösen jutottunk el a Deutsches Literaturarchiv Marbach gyűjteményébe. Szittyá Emil személyes iratait, kéziratait, jegyzeteit és dokumentumait nem reprodukcióként vagy idézetként láttuk, hanem fizikailag jelen lévő anyagként vehettük kézbe. Számomra ez a találkozás megváltoztatta a kutatás természetét. A papír, a kézírás, a javítások, az elmozduló sorok, a használat nyomai ugyanúgy információt kezdtek hordozni, mint maga a leírt szöveg. (lásd a 25. képet)

A marbach-i kutatás egyik legerősebb pillanata Szittyá saját álomnaplójának megtalálása volt. Az álomanyag addig történeti és irodalmi forrásként állt előttünk; a kézirat kézbevétele után személyes nyommá, tárgyá és időbeli átjáróvá vált. A kutatóút tapasztalata közvetlenül hatott a kiállítás nyelvére. Az archívum többé nem háttéranyag volt, amelyből adatokat emelünk át a műbe. Maga az archívum vált médiummá.

Ebből a tapasztalatból nőtt ki a dokumentum és a pszeudodokumentum közötti játék is. A kiállításban régi telefonok, Super/Normal 8mm filmanyagok, hangok, szövegek, történeti dokumentumok, talált tárgyak és általunk létrehozott, bizonytalan státuszú ereklyék kerültek egymás mellé. A hamisítás itt kutatási eszköz: megmutatja, milyen könnyen épül fel a hitelesség, és milyen erősen vágyunk arra, hogy egy tárgy mögött biztos eredetet, egy történet mögött biztos igazságot találjunk.

A kutatás számomra ezen a ponton vált gyakorlattá. Nem előbb gyűjtöttük össze a tudást, hogy utána műalkotást készítsünk belőle. A kézirat kézbevétele, a történeti hiány, a filmforgatás, a tárgykészítés, a hang, az installáció és a nézői helyzet ugyanannak a kutatási folyamatnak különböző állomásai lettek.

3. A megvalósult alkotás verbalizálható alkotói programja

A mestermű alkotói programja közvetlenül kapcsolódik a disszertáció fő kérdéséhez: hogyan képes egy történet, gondolat vagy motívum egyik médiumból a másikba átlépni úgy, hogy közben megváltozik a jelentése és működése. Szittyá Emil esetében egy történeti személyből indultunk ki, de a hiánytalan életrajz helyett a hiányok, ellentmondások, önmitologizáló történetek és töredékes dokumentumok kezdtek érdekelni.

A kiállításban a történeti dokumentum és a fikció közötti határ átjárhatóvá vált. A néző nem lezárt elbeszélést kap, hanem maga kezd kapcsolatokat létrehozni a tárgyak, hangok, filmek, történetek és hiányok között. A tér egy rosszul kapcsolt, illegális telefonközpontként működik a történelem gyomrában. A múlt hívható, félrehallható, újrajátszható, meghamisítható és újraaktiválható anyaggá válik.

4. A mestermű és a doktori kutatás kapcsolata

A mestermű a disszertációban vizsgált médiumközi alkotói praxis egyik legsűrűbb megvalósulása. A dolgozat egyik alapállítása, hogy a műveink nem készülnek el véglegesen: egy gondolat vagy motívum időlegesen testet kap egy filmben, installációban, hangban vagy performanszban, majd továbbhalad egy következő formába.

A Szittyá-projektben ez a mozgás különösen világosan követhető. Egy történeti kutatásból tárgye gyűttes, kéziratból hang, filmből installáció, archívumból fikció, háborús álomból telefonon meghallgatható jelenlét, történelmi személyből kortárs politikai kérdés keletkezett. A mestermű ezért nem a disszertáció illusztrációja. Ugyanannak a kutatásnak egy másik teste.

Az analóg kísértet fogalma is konkrét formát kap. A Super/Normal 8mm film anyaga, sérülése, időbelisége és bizonytalan dokumentumstátusza részt vesz a történet létrehozásában. Ugyanez történik a telefonkagylókkal, kéziratokkal és az archívumot utánozó tárgyakkal. A médium nem egyszerűen közvetíti a múltat, hanem létrehozza annak kísértetszerű jelenlétét.

5. Szittyá Emil, háborús álmok és az antimilitarizmus jelen ideje

Szittyá Emil háborúellenessége a kutatás során egyre kevésbé tűnt történeti kuriózumnak. A második világháború idején gyűjtött álmokban a háború már jóval a front előtt behatol az alvásba, a testbe, a félelembe és a képzeletbe. Ez a felismerés a mestermű egyik politikai magjává vált.

A száz évvel ezelőtti avantgárd és anarchista művészek hangosan léptek fel a militarizmus, a nacionalizmus és a háború ellen. A jelenben ennek a hangnak a hiánya számomra egyre nyugtalanítóbb. Értelmetlenül hálnak meg és szenvednek gyerekek, családok éheznek, fiatalokat küldenek háborúba, miközben a fegyverkezésre fordított összegek az egekbe szöknek. A SIPRI adatai szerint a világ katonai kiadásai 2025-ben 2887 milliárd dollárt értek el; ez a tizenegyedik egymást követő év volt, amikor a globális katonai kiadások növekedtek, és a 2016–2025 közötti évtizedben összesen 41 százalékkal emelkedtek. Európában 2025-ben egyetlen év alatt 14 százalékos növekedést mértek. Számomra ezek a számok ugyanannak a félelemre épülő politikai

logikának a jelei, amely ellen Szittyá és számos avantgárd művész már száz évvel ezelőtt tiltakozott.

Magyarországon ezzel párhuzamosan néhány év alatt látványosan megnőtt a hadiipari gyártókapacitás. A hivatalos honvédelmi források már legalább hat magyarországi helyszínt sorolnak fel a kiépülő védelmiipari rendszer részeként: Zalaegerszegen Lynx harcjárművek készülnek, Kiskunfélegyházán kézfegyvereket gyártanak, Gyulán katonai helikopterekhez kapcsolódó Airbus-alkatrészek készülnek, Várpalotán lőszer- és robbanóanyaggyártó komplexum épült ki, Kaposváron a Gidrán harcjárművek integrációjához kapcsolódó kapacitások jelentek meg, Győrben pedig további harcjárműgyártási fejlesztéseket terveztek. Számomra ennek a gyors terjeszkedésnek az ijesztő volta éppen abban áll, hogy a fegyvergyártás lassan természetes gazdaságpolitikai célként jelenik meg. Miközben emberek éheznek, a természet pusztul, és a háborúkban fiatalok ölik egymást, a globalizált gazdasági és politikai elit számára a fegyverkezés újabb növekedési piaccá válik.

Szittyá antimilitarizmusa azért marad jelen idejű, mert a félelem ma is politikai szervezőerő. A háború nyelve lassan természetessé teszi a fegyverkezést, az ellenségképzést és az engedelmisséget. Magyarországon is látványosan épül a hadiipari infrastruktúra; a fegyvergyártás és a katonai logika ismét a gazdasági és politikai jövőkép részévé vált.

A mestermű ezért az antimilitarizmust jelen idejű művészeti feladatként kezeli. Szükség van az erőszakmentes ellenállás technikáira, a propaganda eltérítésére, a félelem nyelvének megzavarására, a humorra, a szabotázs képzeleti formáira, az autonóm közösségi terekre. A művészetnek folyamatosan hackelnie kell az apokaliptikus kapitalizmus és a militarizált hatalom képzeleti infrastruktúráját: azokat a képeket, történeteket, nyelveket és reflexeket, amelyek természetessé próbálják tenni az erőszakot és az engedelmisséget.

Ebben az értelemben a Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták nem Szittyá Emilnek emelt emlékmű. Kísérlet arra, hogy az archívumban megtalált háborúellenes energiát visszkapcsoljuk a jelenbe.

6. Kutatási előzmények és az azokon való túllépés

A mestermű előzményei a korábbi filmjeinkben, installációinkban és a disszertációban tárgyalt médiumközi munkákban találhatóak. A Kormányeltörésben esetében egy vers mozdult film, hang és többcsatornás installáció felé; az Örök Szándékmező hangolás, a Floraphilia és a Revolúcióparabotanika során növényi, politikai és rituális motívumok vándoroltak kiállítás, performansz és játékfilm között. A Szittyá-projektben ez az átjárás az archívum, a történeti emlékezet és az antimilitarista cselekvés területére lépett.

A mestermű egyik fontos lépése, hogy az archívumot nem háttéranyagként használja. Maga az archívum válik művészeti médiummá. A dokumentum, a hamis dokumentum, a talált tárgy, a létrehozott erekllye, a film, a telefonon megszólaló hang és a történeti tény azonos térbe kerül.

A korábbi filmjeinkben működő álomdramaturgia itt térbeli dramaturgiává alakul. A film időbeli montázs helyett a néző mozgása is vágást végez: ő dönti el, melyik tárgy után melyikhez lép, melyik hangot hallgatja meg, milyen sorrendben olvassa össze a töredékeket. A néző a montázs egyik végrehajtójává válik. A narratíva szervezésének egy része az alkotótól a térhez, a tárgyakhoz és a nézőhöz kerül.

7. A mestermű, mint vizuális és térbeli kifejezési forma nyelvi megfogalmazása

A kiállítóterben különböző időrétegek élnek egyszerre. Tárcsázós telefonok, analóg filanyagok, tárgyak, dokumentumok, hangok és fiktív történeti maradványok hoznak létre egy bizonytalan archívumot. A tárgyak nem egyetlen történetet bizonyítanak. Egymást fertőzik meg jelentéssel.

A telefon kommunikációs eszközből időgéppé válik. A Super/Normal 8mm film egyszerre dokumentum és hamis emlékezet. Az archív tárgy elveszíti biztos eredetét. A hamis tárgy történeti súlyt kezd növesztetni. Szittyá Emil egyszerre történeti személy, anarchista kísértet és a jelenbe behívott beszélgetőtárs.

A néző saját mozgásával hozza létre a kiállítás ideiglenes sorrendjét. A látás, hallgatás, olvasás, mozgás és kételkedés egyetlen érzékelési folyamat része lesz.

8. Statement

Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták egy Szittyá Emil köré épített bizonytalan archívum. Történeti dokumentumok, analóg filmek, beszűrődő zajok, talált és létrehozott tárgyak segítségével próbál kapcsolatot teremteni egy olyan figurával, aki maga is folyamatosan átírta saját életrajzát.

A kiállítás nem rekonstruálja Szittyá életét. Megpróbálja újra működésbe hozni. A történelem itt rosszul kapcsolt telefonközpont. A dokumentum időnként hazudik, a hamisítvány igazat mond, az ing emlékezni kezd a lövésre, egy háborús álom évtizedekkel később beleszól a kagylóba.

A mestermű kérdése a jelennek is szól: hogyan lehet a háború, a félelem és az engedelmisség nyelvét eltéríteni? Hogyan tud a művészet erőszak nélkül ellenállni, és olyan képzeleti tereket létrehozni, amelyekben a parancs elveszíti magától értetődő erejét?

9. Technikai adatok

Cím: Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták

Alkotók: Igor és Ivan Buharov

Év: 2023

Helyszín: Kassák Múzeum, Budapest

Kiállítás időtartama: 2023. június 22. – október 29.

Előzmény: Kassák kortárs művészeti díj, 2022

Kurátor és alkotótárs: Erdődi Katalin

Történész-szakértő: Gucsa Magdolna

Installációtervezés: Igor és Ivan Buharov, Vándor Csaba

Grafikai tervezés: Fignár Réka

Kivitelezés: Álomvadász Kft.

Műfaj / médium: többcsatornás, analóg technikára épülő filminstalláció és multimediális kiállítás

Kiemelt médiumok: Super/Normal 8mm film, mozgókép, hang, régi telefonok, tárgyak, archív és pszeudoarchív dokumentumok, installációs elemek.

A kiállítás létrejöttéhez a Deutsches Literaturarchiv Marbach is kapcsolódott.

10. Dokumentáció, fellelhetőség és identifikáció

A mestermű, a *Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták* című kiállítás videódokumentációja az alábbi linken tekinthető meg:

<https://www.youtube.com/watch?v=mGSLtvEg0o>

A kiállítás 2023. június 22. és október 29. között volt látható a budapesti Kassák Múzeumban. A mestermű részletes identifikációs és technikai adatait a 9. pont tartalmazza.

11. A mestermű dokumentációjához kapcsolódó források

Kassák Múzeum. „Igor és Ivan Buharov: »Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták«.” Időszaki kiállítás, 2023. június 22. – október 29.

Erdődi Katalin, Guca Magdolna, Nemes Z. Márió és Szittyá Emil. Igor és Ivan Buharov: *Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták*. Kiállítási katalógus. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2023.

Guca Magdolna. „Szittyá Emil – a határsértés, mint életmodell.” *Helikon* 63, 1. szám (2017): 111–117.

Mélyi József. „Lehetünk-e Szittyá-Buharovok?” *Élet és Irodalom* 67, 33. szám (2023. augusztus 18.).

Deutsches Literaturarchiv Marbach. Szittyá Emilhez kapcsolódó személyes iratok, kéziratok és jegyzetek. Helyszíni kutatás Guca Magdolnával és Erdődi Katalinnal; saját kutatási jegyzetek és alkotói archívum.

Liang, Xiao, Nan Tian, Diego Lopes da Silva, Lorenzo Scarazzato, Zubaida A. Karim és Jade Guiberteau Ricard. *Trends in World Military Expenditure, 2025*. SIPRI Fact Sheet. Stockholm: Stockholm International Peace Research Institute, 2026.

Honvédelem. „Magyarország jó időben kezdte újraépíteni védelmi iparát.” 2024. május 10.

Nyilatkozat a mesterséges intelligencia (MI) használatáról

Doktori értekezésem elkészítése során az OpenAI ChatGPT-t támogató eszközként használtam nyelvi és stilisztikai szerkesztésre, irodalomkutatásra, forrásrendezésre és formai előkészítésre. Az MI közreműködésével készült részeket ellenőriztem és átdolgoztam; a dolgozat művészeti és kutatási tartalma kizárólag saját munkámból származik. Az alkalmazott utasítások és a munkafolyamat elektronikus formában megőrzésre kerültek.



1. kép — Boycott Propaganda Antimilitarista Saloon (Budapest, Fészek Klub) / fotó: Chris Allan



2. kép — Diéta – Örök szándékmezőhangolás (Budapest, Vasas Színház) / fotó: Simon Zsuzsanna



3. kép — *Eternal Intensionfield Tuning* – Steirischer Herbst / Graz



4. kép — *Boycott Propaganda Antimilitarist Saloon* (Budapest, Fészek Klub) / fotó: Chris Allan



5. kép — Növényi forradalmi rölapok – Örök szándékmezőhangolás (Budapest, Vasas Színház) / fotó: Simon Zsuzsanna



6. kép — A „Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták” c. kiállítás plakátja



7. kép — *Revolúcióparabotanika* – részlet a kiállításból (OFF Biennálé, ISBN)



8. kép — *Örök szándékmezőhangolás* (Budapest, Vasas Színház) / fotó: Simon Zsuzsanna



9. kép — *Revolúcióparabotanika* – részlet a kiállításból (OFF Biennálé, ISBN)



10. kép — *Képkocka a Hotel Tubu c. rövidfilmből*



11. kép — Képkocka a Melegvizek Országa c. filmből



12. kép — Smellection Autómata (Budapest, FKSE)



15. kép — A hipnózis jelenet a filmből táncos performanszba szökik (Varsó Biennálé)



16. kép — Igor és Ivan Buharov pénzt égetnek



17. kép — Az itt élő lelkek nagy része c. film francia plakátja



18. kép — Az itt élő lelkek nagy része c. filmből és a Hacker Manifesto-ból készült: A szűkösség ivadékai c. ukrán nyelvű diafilm / installáció (Kiev Biennálé)



19. kép — Az Inárut-i Jóslat kis kádárbárszekrénye



20. kép — A Kormányeltörésben c. versből készült film egy kockája multiplakátként



21. kép — Madaras József *A másik ember iránti féltés* c. filmben



22. kép — *Kormányeltörésben* / installáció (Manifesta 8, Murcia)



23. kép — A Program c. film programfejlesztői



24. kép — Mozgóképes installáció (Sausaler Biennale, Ausztria)



25. kép — Szittya Emil személyes iratai között talált fotó (Deutsches Literaturarchiv, Marbach)



26. kép — Kormányeltörésben többcsatornás audió-és filminstalláció (Arsenal Gallery, Białystok)



27. kép — Képkocka A szükség ivadékai c. diafilmből



28. kép — Képkocka a *Lassú tükör* c. filmből