

TONY CONRAD

Nézni, ahogy szárad a festék

PERNECKER DÁVID

TONY CONRAD MINIMALISTA ZENÉJE A FELISMERHETETLENNÉ NYÚJTOTT IDŐ ÉS A VÉGLETES MONOTÓNIA PSZICHEDELIKUS, ELMÉLYÍTŐ EREJÉNEK DICSŐÍTÉSE.

A New Yorkban töltött éveinek legmélyebb pontján Tony Conrad (1940–2016) párcentes csirkeszívet kilószámra eszegetve tengette napjait egy fűtés és víz nélküli, lerúgott, penészes kéroban, tök egyedül. Önkéntes elvonulás volt ez mindentől, amit a 20. és a 21. század egyik legkevésbé megénekelt legfontosabb művésze a '60-as évek kezdetétől fogva mélyen megvetett: az európai-nyugati modern művészet kulturális arisztokráciájának kőbe vésett szabályrendszeraitől, valamint az avantgárd elefántcsonttornyainak autoritás- és szerzőfiguráitól. A Harvardon végzett matematikus, zenész, kísérleti filmes, tanár és ki tudja még mi a magas művészet minden létező formája ellen lázadt. Lázadása pedig következetes és kitartó volt, elveit soha nem adta fel, ezer irányba burjánzó kreativitását nem fékezte semmi és senki.

AZ ÖRÖK ZENE

Conrad napestig vesézhető alkotói pályafutásának tökéletes kezdőpontja volt a klasszikus zenei minimalizmus. A John Cage, Karlheinz Stockhausen és Louis Thomas Hardin (azaz Moondog) provokatív, forradalmi kompozícióitól eredeztethető és a Philip Glass, Steve Reich, valamint Terry Riley által meghatározott zenei irányzatban – legalábbis annak kezdetén – minden megvolt, amit Conrad magának vallott. Az '50-es és '60-as évek minimalizmusa határozottan elutasította a klasszikus zenei kánon és szabályrendszer szolgállelkű követését, a szerzői virtuozitás grandiózus énközpontúságát, az egyre hiperaktívabb mindennapokat üresen kitöltő úgynevezett instant gratifikációt. Az ismétlésre és a körkörös dallamvezetésre, kifinomult és kiszámolt modulációkra épülő meditatív zene to-

tális, elmélyült jelenléte követelt meg mind a zenészeketől, mind pedig a hallgatóktól, a figyelmet a hangokban rejlő mikroszkopikus részletekre, a hangok textúrájára és tonális összjátékára irányította.

Conrad – aki középiskolás korától játszott hegedűn – 1962-ben csatlakozott a korszak minimalista zenéjét „legminimalistább” irányba eltoló La Monte Younghoz, akinek az 1958-as lassú, hosszan kitarított hangokból és vastag csendekből álló radikálisan monoton *Trio for Strings* című vonóskompozícióját az igazi zenei minimalizmus eredetműveként szokás emlegetni. Ez az „igazi” minimalizmus a keresztségben a drone, azaz a „búgás” (avagy döngés, zúgás, zümmögés, ilyesmi) nevet kapta. Conrad, Young és felesége, Marian Zazeela, valamint John Cale brácsászenesi (aki a kollektívában csak rövid ideig dobolt) Angus MacLise-zel együtt később a The Velvet Undergroundban kötött ki) közösen alapították meg a Theatre of Eternal Music (Az Örök Zene Színháza) improvizációs kollektíváját. A „színház” döbbenetesen extrém zenéjében ott van ugyan Cage zen buddhizmusban és a Ji Csing misztikus matematiká-

jában gyökerező strukturalizmus formabontása, korai performanszaira pedig akár a Fluxus bélyegét is rá lehet sütni, de mindezt jelentéktelené teszi a megállíthatatlanul ömlő mérhetetlen decibelek és élhetetlen frekvenciák brutálisan pszichedelikus hatása. Fontos: ez nem a Greatful Dead és a Jefferson Airplane pszichedeliája. A felerősített gép- és utcazajok, haláltusát vívó megberhelt hangszerek, végtelenített hangminták, húsba vágó szinuszhangok falbontó, gyomorforogató, túlvilági hangerővel dübörgő repetitív hanghullámainak transzformatív mágiája szédít, hipnotizál és dolgokat látat. Drone-zenéjük a vörösen izzó, tömör, sűrű és ritmustalan statikusság szülte hallucinációk fullasztó kísérleti tere, amelyben nincs helye az ének, csak mindenkinek, mindennek, mindig. A társulat improvizációinak elméleti megalapozottságáért – ami amúgy kimerítette a fix hangnem és a frekvencia meghatározását – Young felelt, aki rögeszmésen kereste az álomállapotban lévő agyhullámokat megidéző ősi, örökérvényű rezgéseket, míg az elementáris hangzáshoz a nyers izmot Conrad és Cale vonópárosa adta: szétszerelt és átépített, rommá torzított, számtalan különböző erősítőn, keverőkön és hangfalakon átvezetett vonósmutánsaiból leírhatatlan, mérföldes fémes sikolyok törtek fel és terítették be a termet.

Akármilyen meghatározó is volt a „színház” zenéje (konkrét műfajok nem léteznének nélkülük), a kollektíva mégis a legtipikusabb módon oszlott fel. Ego, önzés és kreatív nézeteltérések. Young ugyanis túsul ejtette a Theatre of Eternal Music több százórnyi rögzített hanganyagát, a felvételek a mai napig ott porosodnak lakásának féltve őrzött archívumában, kiadatlanul. Young az improvizációk

„A mozgás illúzióját tőri darabokra”
(Filmek befőttesüvegben – Kölnischer Kunstverein)



egyedüli zeneszerzőjének kiáltotta ki magát – ami nonszensz – és csak akkor volt hajlandó átadni a mesterszalagokat Conradnak és Cale-nek, ha aláírják egy szerződést, amelyben kijelentik, hogy ők csak Young zenészei. Ezt nyilván nem tették meg. Young pontosan azzá vált, ami ellen Conrad tüntetett: önhitt komponistává és agresszív autoritásfigurává, aki a társaság kompozíciókat rigorózusan kerülő, nyitott és szabad zenéjét érinthetetlen, megfizethetetlen fétistermékké, piederstálra emelt múzeumi műtárggyá tette. Ebből kifolyólag zenéjük néhány kiszívárgott részletet leszámítva leginkább csak az egyre homályosodó kollektív emlékezetben és szóbeszédekben létezik, ami Young szándékával ellentétben baromira nem az örökkévalóság. Young a drone-t ingatag, kevésbé megalapozott matekegyenletekké formálva akarta birtokolni és kontrollálni, Conrad viszont saját lemezeivel – amelyek borítószövegein rendre kritizálta Youngot – demonstrálta, hogy milyen az, amikor a zenész és a hallgató a hangok alázatos alávetettje lesz.

PITAGORASZ FELPOFOZÁSA

Conrad hagyja, hogy a zenéje elvigye, bárhova: nincs kompozíció csak intonálás, nincs számolás, nincsenek kőbe vésett frekvenciák, nincs kezdőpont, nincs végpont, csak a most megélése. Conrad elvetette az örökkévaló kutatását, nem fogalmazott meg elemelt és elvont célokat, számára a drone a jelenpillanat legszebb mélységeit idézi, úgymond a „hangban levést”, a hang belakását, a hangéterben történetekre koncentráló osztatlan figyelmet. Conrad maximalista minimalista: zenéje kevés hangból épül, azokat viszont a bennük megbúvó lehetőségek legtávolabbi határáig húzza és nyúví és gyurmázza. A '60-as években született saját szerzeményeit és korai munkáinak újraképzéseit tartalmazó 1997-es *Early Minimalism* visszamenőleg vált a drone első évtizedének legfontosabb lenyomatává. Az 1964-es *Four Violins* mestéri játék a hegedűk tűrészhatárával: négy egymásra kevert, de nem egyirányú, lassú és hangos és vég nélküli atonális nyeker-gésfutam, körkörös terjengve. Mindenhol szól, bekebelez, a hangok rostjai megfoghatók, ahogy a hangok közötti apró, üres rések is. Conrad 1972-ben két hipnotikus kollaboratív mesterművet is készített, az egyik a Fausttal közös kultikus *Outside the Dream Syndicate*, a másik a Laurie Spiegelgel és Rhys Chathammal

(mindketten a drone nagyjai) kikísérletezett, egyetlen végítéletésztű témát majdhogynem másfél órán keresztül ismételtető sámani *Ten Years Alive on the Infinite Plain*. Egyik legemlékezetesebb alkotása mégis talán az 1995-ös *Slapping Pythagoras*: egy közel 45 perces komor, nyers, kemény hegedűzajból álló letaglózó hegyomlás (az album producere a Big Black és a Shellac frontembere, Steve Albini volt). Ahogy pedig a Sonic Youthban is megfordult Jim O'Rourke Conrad áthathatatlan zajfalában elveszve miskárolja ki gitárját, az hab a tortán. A lemez címe – *Felpofozni Pitagorasz* – Conrad hitvallásának humoros esszenciája: a kulturális egyeduralmokodók által meghatározott művészi-művészeti közeget „neopitagorasz” világgépnek nevezte (1964-ben Stockhausen egyik premierje előtt is skandálva tüntetett a félistenné vált zeneszerző ellen). Az album fülszövegében így erről: „Pitagorasz túl jónak hiszi magát a közönséges zenéhez, a táncolható fuvoladallamokhoz. Ó, nem, Pitagorasznak a szférák zenéje kell, a bolygók és mennyek harmóniája, amit senki más nem hall, csak ő. Mekkora rakás szar! Erre használtad a zenében rejlő számtant? Azzal, hogy felküldted a mennyekbe, elpocsékolnál egy adag jó matematikát.”

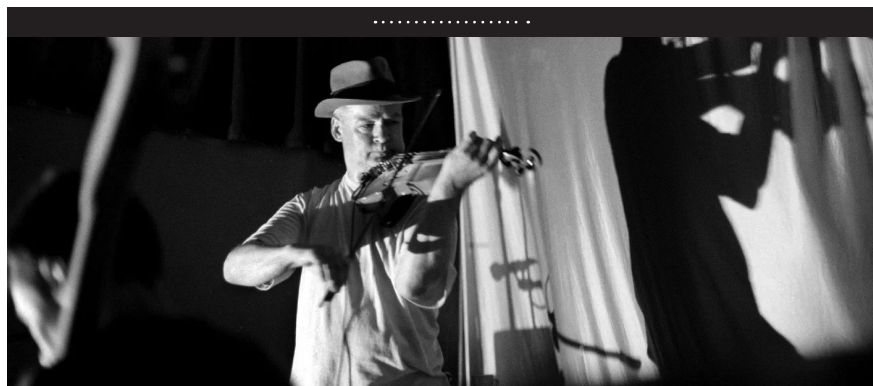
VILLÓDZÁS ÉS SÁRGULÁS

Conrad soha nem mászott ki a drone zsongító masszájából. Ahogy zenéjét, kísérleti filmalkotásait is átjárta a „színház” improvizációiban és szólólemezein egyaránt felismerhetlenné nyújtott idő szemlélése, a meditáció a felnagyított részleteken, a repetitívitás és a monoton hipnotikus, hallucinatív erejének vizsgálata. Magyarán: Conrad filmre akarta lefordítani a drone-t. Legismertebb filmje, a fekete-fehér képkockák stroboszkópot idéző váltakozásából álló 1966-os *The*

Flicker (*Villódzás*) veszélyeire a féllórás mű elején egy '50-es évek B-filmjeit jellemző, szellemesen hatásvadász felirat hívja fel a figyelmet: „a film megtekintése alatt egy orvosnak a teremben kell lennie”. Conradot – mint matematikust – az érdekelte, hogy vajon lehet-e az előre meghatározottan váltakozó képek frekvenciájával hasonló konzonzanciát létrehozni, mint hangrezgésekkel. Nem lehet. Az epileptikusan pergő kockák nem fonódtak össze valamiféle szinesztetikus fénydallamban, az eredmény mégis közelít egy LSD-triphez: a film csúcspontján szinte alig lehet észlelni a villódzást, túl vagyunk holmi optikai csalódáson, amit átélünk, az póre hallucináció. A filmet 2019-ben a bécsi MUMOK Vertigo-tárlatának részeként vetítették egy kis moziteremben: összezavaró, kábító, vad és kegyetlen alkotás, amiről a gyengébbek siktva kimenekülnek, a kevésbé gyengék pedig behódnak elemi ereje előtt. A *The Flicker* lecsupaszított alapösztonökre redukálja az egyszerű nézőt, aki a film felénél már rég elvesztette a kapcsolatot a valósággal. Conrad strukturalista filmje alatt természetesen drone-zene szól, már amennyire ez az észveszejtő, mechanikus-robotikus gépzajjal és vetítógép-sistergással vegyes kattogásfolyam egyáltalán zene. Ahogy a drone alaktalan bűgását letapogatja a fül, úgy néz a stroboszkópon túlról a szem is, ösztönösen kitöltve az űrt, értelmet és jelentést és kapaszkodót keresve ott, ahol semmi ilyesminek nincs helye. Az, hogy mit látunk a *The Flicker*-ben, csak rajtunk múlik. Magunkat látjuk benne. A *The Flicker* egy idő után lefolyik a vásznonról és környezetünk részévé válik. Bármi is legyen, amit a termet kitöltő és felforgató zajban találunk, arra nagyon vigyáznunk kell, mert illekményességében értékes. Conrad többet ért el, mint amennyit el

„Pitagorasznak a szférák zenéje kell”

(Tony Conrad)



akart: akármilyen gyermeket is hangzik, de ez – már ha nem hányjuk el magunkat tőle – varázslat.

A jó drone-zene körberöhögi az idő-érzékelést, értelmezhetetlenné és feleslegessé teszi azt. A nem múló jelen és a megmásíthatatlanul elmúlt évtizedek között húzódó szakadéknak állít zavarba ejtő emléket Conrad abszurd – a Fluxus-blöff határait súroló – *Yellow Movies (Sárga filmek)* című 1972-ben indult húszdarabos installáció-sorozata, ami ugyan nem kimondottan film, de mégis az – legalábbis Conrad annak nevezte. Pedig a *Yellow Movies*ban csak azt nézzük, ahogy a festék szárad. Mármint szó szerint. Conrad mozivászaron-arányos fekete kereteket festett nagy papírlapokra, a kereteket pedig a lehető legolcsóbb fehér falfestékkel töltötte ki, amelyről tudta, hogy idővel be fog sárgulni. A film maga a besárgulás. A besárgulás pedig folyamatos, a film tehát akkor is pereg (pont, mint a festék), amikor nem látjuk, immár 50 éve. Conrad csak egyszer „vetítette le” közönség előtt, de az eseményt képes volt új filmjének premierjeként reklámozni (a képek azóta már a New York-i MoMa tulajdonában vannak, de párat bemutattak 2007-ben Kölnben is). A *Yellow Movies* – mint a világ leglassabb és leghosszabb filmje – egy fantasztikusan komolytalan, ugyanakkor meglepően izgalmas válaszreakció volt Andy Warhol sokkal kevésbé érdekes sokórás kísérleti filmjeire. Conrad alkotása rácsafol Warhol állítására, miszerint a film médiuma megragadja az idő múlását. A *Yellow Movies* ugyanis nem az idő múlását ábrázolja, hanem az idő múlásának érzékelését alkotja meg, kisördögként eljátszva annak szubjektív viszonylagosságával. A rendező csak lenyomta a gombot, a film viszont magát vési a vászonra, a saját történet nélküli történetét, a saját idejében. Mint a drone: mozdulatlan, de mégis mozog. A változás nem mérhető, olyan nincs, hogy valakinek a szeme láttára sárgul egy fokkal sárgábbra a kép (továbbra sincs instant grafikáció). De mégis sárgább lesz. Lehet, hogy épp most, ebben a pillanatban is sárgább lett. Nem nehéz elképzelni. Conrad állítása az, hogy minden film csak a képzeletünkben, a tudatunkban lesz film. Számára egyetlen művészeti ágazat integritása sem kikezdehetetlen, a *Yellow Movies* pedig felfogható egy nevelő szándékú tockosként is. A projekt a szélsőséges lassúság és a radikálisabbnál is radikálisabb monotónia erődemonstrációja: a zenében a kompozíciót és a

komponálást teszi láthatatlanná és szünteti meg, a színházban bármilyen cselekményt a hétköznapiok érdektelenségévé redukál, a filmben pedig a nyersanyag, a rendezés, a nézés határait robbantja szét. Első ránézésre a sárga filmek a *The Flicker* szöges ellentétei, de egyáltalán nem azok: ahogy a villódzásba, úgy a száradó festékbe is bele lehet látni bármit. A befogadás más: a *The Flicker* megerősököl a látóideget, a *Yellow Movies* szériája viszont a mindig jelen idejű nézés nevetséges eseménytelenségével hipnotizál. Csak nézhető, de végignézhetetlen „filmek” ezek, amelyek azáltal, hogy húsbavágó döngunalmmal felemésztik az egyetlen cselekményt – a sárgulást –, rávilágítanak az érzékelés, a nézés hatáira. Conrad fülsiketítő lemezeinek végén, a hirtelen támadt kussban ezernyi mindennapi hang tűnik fel új fénytörésben: olyan hangok, amelyeket amúgy észre sem vennénk. A *Yellow Movies* hasonló: ha levesszük róla elfáradt szemünket, többet látunk a hétköznapiok jelentéktelenné tűnő, gyönyörű változásaiból. Ilyesmivel szórakozik el Charlie Lyne is a 2016-os, 10 órás, imádni valóan provokatív „festékszárados” ötlet-filmjében (*Paint Drying*), de Conrad művészeti projektjében valamivel több történet-történet. A száradó festék nemcsak folyamatosan sötétül, textúrája is változik, vastagodik, kopik, töredezik, domborul, véletlenszerűen alakuló mintázatán pedig épp úgy vonul végig a tekintet, mint a *The Flicker* egybemosódó képkockáinak fénytűréjében. A *Yellow Movies* nézésében ráadásul van valami akaratlanul képes, valami szexuális: mintha női idomokat, másodlagos nemi jellegeket vizslatnánk. Ha lenne műfaja, erotikus szatíra lenne.

Itt kell megjegyezni, hogy Conrad a filmnyersanyag lehetőségeivel és a filmek örökéletűségével nem csak a fentiekben kísérletezett. A különböző celluloidok funkcióját szórakozott anarchista humorral értelmezte újra. Halála után suf-nijából előkerült megannyi befürtött, tele a filmfeldolgozást és filmarchiválást parodizáló pácolt, fritőzben kisütött, ecetben elrakott, curryben megfőzött és meggrillezett filmszalagokkal.

A TÉVÉZÉS FELSZABADÍTÁSA

A '90-es években a buffalói önkormányzati tévét indított sajátos, performansz-szerű oktató műsorokat. A *Studio of the Streets (Az utcák stúdiója)* egyik szegmenseben a városháza lépcsőjén állva kérdezte az érkezőket-távozókat arról,

hogy, min kellene változtatni a városban és mi az, amire a helyi közösségeknek szükségük lenne. Egy másik műsorblokkban a város peremkerületeire szorult, elfeledett és meg nem hallgatott lakosokkal beszélgetett cenzúrázatlan kerekék között szegénységről, rendszerszintű rasszizmusról, bűnözésről. Volt egy másik programja is a csatornán, amelyben közérthetően magyarázta el, hogyan kell hasonló, mindenki számára elérhető tévéadásokat készíteni. Az egyik legjobb viszont az a műsora volt, amelyben olyan diákok hívását fogadta, akiknek segítségre volt szüksége a házi feladatok megoldásában: a problémákat közösen, a stúdióba meghívott iskolásokkal oldották meg. A fentiek nem csupán Conrad híres jófejségének mintapéldái. Conrad ugyanis tudatosan használta arra a lokális tévézés begyöpösödött, korlátolt és prúd médiumát, amire senki: a szigorúan behatárolt formátum limitációinak rései közé bekúszva próbálta meg fenekestül felforgatni, felszabadítani és megreformálni a tetszhalott, gagyi műformát.

KÍSÉRLETEZEK

Egyik legszórakoztatóbb kísérleti filmje az 1973-ban készített – de csak 2011-ben, halála előtt 5 évvel előhívott – *Loose Connection (Laza kapcsolat)*, amelyben Conrad családjával együtt, egy saját készítésű, speciális guruló alaplaztra rögzített, mechanikusan körbeforgó 8 milliméteres kamerát tolvajra vág neki New York utcáinak. Az esetlegesen zötykölődő, dülöngélő, előre és hátra is mozgatható kamerát Conrad úgy állította be, hogy kisebb megszakításokkal rögzítsen, ennélfogva panorámaképe kihagyásos, folyton változik, nem látni ugyanazt kétszer a felvételen. A város zaja és a városiak hangja ezzel ellentétben viszont lineáris, folyamatosan hallható – innen a „laza kapcsolat”. Míg a *Yellow Movies*ban a filmidőt gyalulja le, addig itt – noha kevésbé szélsőségesen – a filmképek által keltett folyamatos mozgás illúzióját törli szó szerint darabjaira. Végtagok, arcok és tekintetek, kamionok, taxik, hirdető-táblák, szeméthegek részleteire úszik rá a kiabálások és beszólások, dudálások, csoszogások, zörgések organikus, szerkesztetlen, őszinte kakofóniája. Valaki meg akarja nézni a felvételeket, valaki odaóbbégtatja, hogy „nagy a farkam!”, valaki pedig megkérdezi, hogy Conrad mégis mit csinál. Azt válaszolja, hogy „kísérletezek” és megy is tovább. •