

GYÖRGY PÉTER

# HUSZONNÉGY ÉVVEL KÉSŐBB

(Mapplethorpe, 1946–1989)



*James O' Higgins: Does this focus on cultural context and people's discourse about their sexual behavior reflect a methodological decision to bypass the distinction between innate predisposition to homosexual behavior and social conditioning; or do you have any conviction one way or the other on this issue?*

*Michel Foucault: On this question I have absolutely nothing to say. "No comment"*

*Sexual Choice, Sexual Act. An Interview with Michel Foucault. In: Salmagundi No.58/59. Fall 1982-Winter 1983. 10–24.*

■ 2012 májusában a Ludwig Múzeum Mapplethorpe kiállításán tartottam tárlatvezetést. Hosszú évek óta ismertem Mapplethorpe munkásságát, több alkalommal írtam róla, alkalmi szemtanúja voltam a kilencvenes évek eleji amerikai Culture Warnak, amelyben az 1989-ben AIDS-ben elhunyt homoszexuális művész munkássága is fontos szerepet játszott. A Mapplethorpe szodomazochista (S/M) szubkultúrához tartozó fényképeiről készült másolatokat Jesse Helms szenátor bűnjelként mutatta be a Kongresszusban, különös, abszurd politikai színház volt, a maga módján avantgárd performance.<sup>1</sup> Budapesten 2012-ben, a fényképek előtt állva és magyarázva, mindez lényegtelennek tűnt. Hozzávetőleges felkészültségem egyetlen pillanatra sem segített a konkrét problémám megoldásában: miként és mit mondanak annak a majd' kétszáz embernek, aki nyilvánvalóan azért ment el kései órán a Ludwig Múzeumba, mert a mitikus Mapplethorpe érdekelt, de a fotográfiák sora felkavarta s érzékelhetően megzavarta a látogatók jelentős részét. A közönség jó része olyan fiatalokból állt, akik vagy 1989 után születtek, vagy legfeljebb kisgyerekek voltak ab-

A szerelem lett  
a modern társadalom  
korlátozhatatlan  
szabadságának  
metaforája...

ban az időszakban, amelyben Mapplethorpe munkássága kibontakozott, majd véget ért. A kiállítás apropóján megjelent *Kölykök*,<sup>2</sup> Patti Smith visszaemlékezés-regénye, csak tovább bonyolította az interpretációs kontextust. Szemben a látogatókkal, háttam mögött az akár pornográfiaiként is nézhető, akként elhíresült fotográfiákkal, úgy kellett beszélnem, hogy véletlenül se bántsam meg azokat, akiknek a képek „soknak” tűntek, s persze ugyanígy szerettem volna elkerülni a neutrális szakértelem látszatát. Ezek a képek készítésük idején részben még ismeretlen, azonosítatlan, a korszakban, illetve utólag, lassan felismert szexuális fertőző betegség történetével álltak összefüggésben, s mégis abszurdum lett volna úgy tennem, mintha annak a New Yorkban élő meleg közösségnek nem a legnehezebb órája lett volna az, amelyben – nagyrészt merőben véletlenül – Mapplethorpe munkássága véget vetett marginális szubkultúrára jellemző némaságának. Akkor következett be a kritikai nyilvánosság-váltás, Mapplethorpe akkor jutott el a múzeumokig, a kortárs művészeti világ akkor szembesült ezekkel a képekkel, amikor a morális pánik már letagadhatatlanul jelen volt a kortárs társadalomban.

1976-ban jelent meg *A szexualitás története I. A tudás akarása*, Michel Foucault ma is lenyűgöző remekműve,<sup>3</sup> amelyben a francia filozófus addig ismeretlen politikai összefüggésekben rekonstruálta a szexualitásról való modern beszédmód történetét és társadalmi szerepét, kulturális használatát, illetve példáját adta egy olyan diskurzusnak, amely az olyan kérdéseket kerülte meg, illetve haladta meg, amelyeket 1982-ben neki tettek fel, s amelyekre, mint az a mottóból is látható, igen világosan megtagadta a választ. Foucault elsősorban a szexualitás medikalizált interpretációjának politikatörténetét,<sup>4</sup> szereplőinek szövegeit szedte ízekre, utólérhetetlen nyelvi erővel rekonstruálta a viktoriánus prűdéria lényeges elemét jelentő részletes elemzőkedv, a leírás és osztályozás tébolyult textuális erotikáját, tehát az orvostudomány megjelenését az elnyomás színpadán. „A tudományos művek (akár írják, akár olvassák őket), az orvosi szaktanácsadás és vizsgálat, a kérdésekre való válaszolás közben érzett szorongás és a jóleső érzés, amikor értelmezik az általunk mondottakat, az a sok-sok történet, amelyet önmagunknak és másoknak mesélünk, a sok kíváncsiság, meghitt vallomás, amelynek feladatként kimondandó igazsága a botrány megannyi – mi tagadás, egy kissé ingatag – alapzata, annak a titkos fantáziának az elszaporodása, hogy nem lehet eléggé megfizetni a lehetőséget, hogy mindezt elszutoghatjuk egy értő fülnek...”<sup>5</sup>

Tíz évvel később a nem pusztán homoszexuális, de a kortárs meleg szubkultúrákat személyes tapasztalataiból ismerő Foucault maga is az AIDS áldozata lett, ami nyilvánvalóan alkalmat teremtett vitathatatlan életművének, illetve biográfiájának sajátos áthallásokkal való megírására, megítélésére, mint az James Miller 1993-ban megjelent *The Passion of Michel Foucault* című munkája esetében is történt. Különös, szinte abszurd módon ismétlődött meg Foucault könyvének a kimondás, utalás, sejtetés történetével és használatával kapcsolatos kritikája, hiszen a francia filozófus Berkeley-ben, egy szadomazochista meleg közösségben személyes tapasztalatokra tett szert, s úgymond nyilvánvalónak tűnhetett az itt történtek és a halála közötti összefüggések sora.<sup>6</sup>

S itt bizony meg kell állnunk, mert a Foucault halálával kapcsolatos elhallgatások, sejtetések rendje nagyrészt összefüggésben áll Mapplethorpe megítélésével is, előrebocsájtva, hogy az általa végrehajtott fordulat esztétikai radikalizmusa nem a pornográfia autentikus ábrázolásában, hanem a filozófus által idézett meghitt vallomások helyett a társadalmi nyilvánosság szent templomába: az esztétikai örökkévalóság birodalmába való beemelésében állt, azaz nem a pornográfia a kérdés, hanem az azzal összefüggésben álló képek szimbolikus terekben történt helyváltoztatása.

A modern nagyvárosokban kialakuló, a marginalizáltság különböző formái között élő homoszexuális közösségek hetvenes évekbeli kulturális normái – így adandó alkalommal a sadomazochizmust gyakorló szubkultúrák – ugyanúgy, mint a heteroszexuális világban, a teljes mértékben gyógyítható szexuális úton terjedő betegségek paradigmájának megfelelően alakultak, alakulhattak. A szexuális aktusok, a testnyílások használati formájára vonatkozó szerződéses, a kölcsönös beleegyezések, egyetértések gyakorlatát ez a stabil peremfeltétel alakította, a monogámia, poligámia, a csoportos szexuális aktusok koreográfiáját a szexuális normák medikalizált kontroll alóli felszabadulása jellemezte. (A heteroszexuális viszonyok felszabadultságát ugyancsak drámai mértékben elősegítette a fogamzásgátlás korszerű technikáinak elterjedése.) A szexualitás gyakorlatából eltűntek a félelmek. A homoszexualitás többé nem volt törvénnyel sújtva, ellenben a tudomásul vétel kulturális formái kerültek a társadalmi nyilvánosság centrumába, a heteroszexuális viszonyokban megszűnt a nők kiszolgáltatottsága, a nem kívánt terhességtől, az abortusztól való etikai rettegés, az orvosi szorongás eltűnése mentális forradalom volt százmilliók számára.

Az 1980-as évek első felében, az elsősorban a homoszexuális közösségeken belül jelentkező betegségek – a tüdőgyulladás, illetve a Kaposi-szarkóma – hirtelen terjedése nehezen volt értelmezhető, de nyilvánvalóan alkalmat teremtett a meleg kultúra marginalizálására, elítélésére, illetve viktimizálására. Ha Foucault úgy vélte, hogy egyszerűen politikai előítélet egy, csak a meleg kisebbséget érintő betegségcsoport azonosítása, akkor abban, ami a dolgok természettudományos részét illeti, teljesen igaza volt, azonban ami a dolgok szociokulturális valóságát illette, abban nem, de ez más kérdés. Halála előtt sem maga Foucault, sem orvosai nem voltak bizonyosak benne, hogy mi is a baja, hiszen az AIDS sztenderd kórképletként való leírása, felismerése sem volt még kész. Minden úgy történt, ahogyan azt ő tanította és gondolta. A meleg kultúra gyakorlata etikát jelentett, s a gyakorlat peremfeltételeinek változása okozta a pánikot, nem annak ténye és mikéntje. És persze semmi, de semmi sem volt könnyebb, igazságtalanabb, mint az időközben módosult feltételekről tudomást nem venni, s így a hetvenes-nyolcvanas évek első felének kulturális normáit, szexuális formáit azonnal etikai ítélőszék elé állítani.

Mapplethorpe négy évvel élte túl Michel Foucault-t, s két évvel nagy szerelmét, jötevőjét, a galérista-kurátor és nagyszerű intellektuel Sam Wagstaffot, akiről példátlanul drámai portrékat készített, még gyanútlanul. Munkásságában a sadomazochista pornográfia fontos szerepet játszott, de világosan kell látnunk, hogy művészettörténeti fordulópontként való értelmezése, az a példátlan súly, amely arra rára-kódik, elválaszthatatlan a fenti kontextustól, hiszen a neokonzervatív kritika lényegében épp a homoszexualitás remedikalizálásában állott, s persze az AIDS volt a legvilágosabb bizonyítéka annak, hogy Krafft Ebing és a 19. századi diskurzus mégis igaz volt. Mapplethorpe pedig, részben mit sem sejtve az alakuló paradigmáról, egyszerűen áthelyezte a marginális szubkultúrát a mainstream magaskultúra világába.

De mit is jelentett mindez?

Mapplethorpe képei, amennyiben pornográfián a szexuális kielégülés vizuális technikai segédeszközét értjük, nem tartoznak ezen ábrázolások univerzumába. Nem izgalomra, izgatásra, vágykeltésre szolgálnak, ellenben annak a világnak a katalógusszerű, hűvös és részvétlen bemutatását jelentik, amelynek centrumában a magára maradt kielégülés és kielégítés áll, a magukban álló testek, testnyílások, a funkcionális nemiszervek. Mapplethorpe közel állt az S/M kultúrában élő emberekhez, akik éppúgy megbíztak benne, mint egymásban, s elfogadták azt, hogy mindazt szoborszerű mozdulatlanlanságban mutassák be, amit addig s azt követően maguk és egymás kielégülésére cselekedtek. A mozdulatlanlanság önmagában véve is a felvételek

dokumentum-, illetve műtárgy jellegét erősíti s nem használati értéküket. Ezek a képek, mint azt a felvételek alanyai, tárgyai maguk pontosan tudták, a szubkultúrán kívül élők számára készültek, s ez a bizonyosság, az áthelyezés kulturális izgalma volt a lényegük. Ezek a férfiak, egy anonim, az agresszió rítusait megformáló, marginális közösség tagjai most odaálltak egy olyan ember kamerája elé, akiről tudták, hogy nemcsak s nem is elsősorban a saját lapjaik számára készíti felvételeit, hanem a kurrens artworld, a gazdagok, a heteroszexuális nyilvánosság számára. Az igazság az, hogy mindez kiszolgáltatottá, feszültté tette őket, ugyanúgy, mint nézőiket, mint végül, egy mellékes epizódban, engem is: amint álltam egy kortárs múzeumban, s részben évtizedek óta halott férfiak erekcióban lévő nemiszerveit ábrázoló képekről kellett beszélnem s írnom. Mint is állunk tehát a Foucault által kritikával illetett helyzettel, a nyelv általi bujtogatással, amelynek persze ő maga ugyanúgy a mestere volt, mint megvető szemlélője? Hogyan írjak a *Korunk* olvasói számára a képekről? Hogyan jussunk el a képek leírásáig, hiszen digitálisan, ha másként nem is, könnyűszerrel láthatóak a világhálón – az egykori coming out, a fordulat, tehát azok áthelyezése a Times Square alatti mellékutcák meleg bárjaiból a Whitney Museum of American Artba: régen nem létező kulturális távolságokat idéz.

A Mark Kutner (1946–1989), azaz Marc Stevensről (Mr. 10½), a biszexuális táncosról, pornósztárról 1976-ban készített Mapplethorpe kép leírásának nehézségei világossá tehetik a kései értelmezés, illetve szemlélődés problémáit. Az S/M kultúrában használt, hátulról nyitott bőrnadrágban egy posztamensre hajló, izmos, kigyúrt férfi erekcióban lévő, körülmetélt pénisz a kép szó szoros és átvitt értelmében vett centruma. A 10½ egyrészt annak hosszára utalt, másrészt Fellini filmjére, ez volt Stevens egyik önéletrajzának a címe is. (A másik címe sem volt kevésbé egyértelmű. „Making it Big”.) Stevenst, aki sztár volt abban a szubkultúrában, mára gyakorlatilag elfelejtették, élete, tevékenysége emlékéét döntő mértékben a Mapplethorpe által készített kép őrizte meg. Akármint is: ennek az embernek az élete a nemiszerve körül forgott, abból élt s csinált művészetet, annak nyilvános használata alakította az Egóját, s ott volt körülötte az a – mára teljesen elsüllyedt, elveszett – világ, amelyben mindez nem tűnt marginálisnak, a magánélet zárt tereibe szorítottnak. A pornósztár a világnak élvezett, s a kortárs társadalom – minimum – figyelemre méltónak tartotta azt.

Mapplethorpe S/M kultúrát ábrázoló felvételei tehát azért olyan zavarba ejtőek, mert nem egyszerűen a szexuális segédeszközök, hanem egy eltűnt korszak emlékezetét idézik fel, egykoriakat, akik végül az életükkel fizettek a szenvedélyükért, felszabadítónak vélt testi tapasztalataikért. Egy olyan fordulat, mint az előző mondatban használt „életükkel fizettek” ugyancsak nem más, mint a szerző zavarodottságának, illetve annak elfedésének jele. A sorsszerűség, az etikai vétség interpretációs gépezetének beindítása önmagában véve is kétséges vállalkozás. New York adott korának szemtanúja, Arthur C. Danto Mapplethorpe-ről, illetve az S/M kultúráról írott tanulmányában épp ezért zárkózott el az etikai-nosztalgia értelmezésétől. S persze nem könnyű az S/M kultúra rítusait ábrázoló felvételek kapcsán az idegenségen túl az ártatlanság világát meglátnunk, a kölcsönösség etikai garanciáján túl mégis ott van a gyönyör és a testek használata közötti összefüggések antropológiai kérdése.

Anna Karenina a szabad szerelem mítosza volt s maradt. Pár évtizeddel később a szexuális forradalom lényege épp a test és a sors közötti világos választóvonal meghúzásában állt. A szabad szerelem drámai küzdelem volt, az önfelszabadítás kérdése, az elismertetés jogáért, a sors uralásáért folytatott harc. A szerelem lett a modern társadalom korlátozhatatlan szabadságának metaforája, a hűség és hűtlenség nem technikai, hanem etikai, azaz gyakorlati kérdés volt. A szexuális forradalom a testek kölcsönös használatának jogát jelentette, s a szabadság épp azért és addig lehetett

korlátlan, ameddig az aktusok következmény nélküliek maradhattak. Utólag mindez utópikus aranykornak is tűnhet. A szexuális forradalom ártatlanságának igazi politikai súlyt adott, hogy nem kis részben összefüggött a 60-as évek emancipációs politikai mozgalmaival, s nyilván hozzá is járult azok kulturális sikeréhez, örökségéhez. A szexuális forradalom a hatalomból való kivonulás, az ellenkultúra utópikus gyakorlatának volt a része, a nagy és represszív társadalmon kívüli létet jelentette. A szubkultúra emancipációs közösségei azt ígérték, hogy végre senkinek sem kell (meg)fizetnie azért, amit ő maga is akar, úgymond ingyen ad. A szabad szerelem a társadalmi küzdelem terepe, a szexualitás szabadsága a testnedvek szabad áramlásának utópiája volt, amelynek megfelelően a sors alakításában többé semmi szerepe nem volt. A korlátlan szexuális együttlétek lényege a társadalmi szerepek előli emigrálás volt, s így volt ez annak minden formájában, változatában. Az S/M kultúra ebben a kontextusban nézendő és érthető, s minthogy mindez kultúrtörténeti emlék, illetve társadalomtörténeti tény, ezért ezek a felvételek igen zavarba ejtőek.

Mapplethorpe utolsó éveiben egyre több antik szoborról, illetve akként fényképezett biológiai létezőről, növényekről s emberi testek torzóiról készített képeket. Sam Wagstaff halála után pontosan tudta, hogy mi fog történni vele. A klasszicizmus megfelelő válasznak tűnt. A véletlenek végzetes romlásának emlékművei lettek a képek. A romlandó testek romolhatatlan szobrokká változtak át, az eltűnő élet helyett az örökkévalóság formáit láthatja a néző az utolsó évek képein. A body builder Lisa Lyon az 1980 körüli felvételeken diadalmas pózokban áll a tengerparton. Az ugyancsak body builder Lydia Chengről 1987-ben készült képeken már csak testrészei láthatók: has, mellek, combok. Az arca már nem. Az ártatlanság korának vége volt.

Robert Mapplethorpe példátlan munkásságában a szexuális forradalom megjelenítése fontos szerepet játszott, az S/M kultúra dokumentálásával összefüggő képei miatt lett elátkozott s persze végtelenül híres is. Az elmúlt évtizedben munkássága végül Rodinnel vált összevethetővé, úgy tűnik, azok a képek, amelyeknek hírnevét köszönte, kordokumentummá válnak, kései klasszicizmusa az új korszak vitathatatlanul nagy művésztette.

#### ■ JEGYZETEK

1. Richard Meyer: *The Jesse Helms Theory of Art*. October 2003. 104. 131–148.
2. Patti Smith: *Kölykök*. Magvető, Bp., 2012.
3. Michel Foucault: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. (Ford. Ádám Péter) Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999.
4. A nem kis részben Foucault nyomán átalakult történeti szemléletből lásd pl. Arnold I. Davidson: *Sex and the Emergence of Sexuality*. Critical Inquiry 1987. 14. 16–48; Edward Ross Dickinson: *The Men's Christian Morality Movement in Germany, 1880-1914. Some Reflections on Politics, Sex and Sexual Politics*. The Journal of Modern History 2003. 1. 59–110; Robert Beachy: *The German Invention of Homosexuality*. The Journal of Modern History. Science and Making of Modern Culture 2010. 4. 801–838
5. Foucault: i. m. 74.
6. Vö. David M. Halperin: *Bringing out Michel Foucault*. Salmagundi 1993. 97. 69–93. A Salmagundi hivatkozott száma Foucault etikai, tudományos örökségével foglalkozik. E helyütt nyilván csak utalhatok erre a kérdésre, de a hivatkozások mégoly vázlatos áttekintése is meghaladja ennek a szövegnek a kereteit.