

## GYERMEK-ÁLDÁS

GYERMEK- ÉS CSALÁDKÉPEK A KORTÁRS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

*Lilinek, Majának, Emmának...*

Kutya, gyerek – kasszasiker! Mondják Hollywoodban, s a business vonalát követő kortárs képzőművészetben – feltehetőleg a giccstől való páni félelem miatt – viszonylag ritka a gyermeki világot önmagáért kutató, megismerésére törekvő, netán érzelmet, gyengédséget, együttérzést eláruló gyermekábrázolás. Nem önmagában a gyermek, a gyermek világa, gondolkodásmódja, nézőpontja érdeklí az alkotók jelentős részét, – s ezzel eltávolodnak Philip Otto Runge, Paul Klee vagy Jean Dubuffét felfogásától is, – akik a szakralitás, a kreativitás, a lelki tisztaság inspiráló forrását találták meg a gyermekben, s képesek voltak a gyermek nézőpontjának segítségével a felnőtt világot leleplezni, kritizálni. A modernizmus és a posztmodern egyre cinikusabb évszázada minden korábbi értéket megkérdőjelezett, már semmi sem szent, így a gyermek sem. Nem lehet szép, kedves, sokkal inkább a groteszk, blaszfemikus megközelítés jellemző. A jelenkori művészetben a felnőttek világa dominál, a gyermek legtöbbször a társadalomkritika eszköze, a gyerekkorra való visszaemlékezés a felnőtt önértelmezésének alávetett. Hasonlóképpen ritkán jelenik meg a felnőttek felelősségének kérdése is. Pedig lehet, hogy a történelemben a legtöbb bűnt a gyerekekkel szemben követték és követik el, többet, mint amit a felnőtt nemzetek és nemek egymással szemben elkövettek. A jelen helyzetre nézve árulkodó ha egy asszony, mellesleg az ENSZ egykori amerikai nagykövete, később külügyminiszter kijelenti, hogy az Irakkal szembeni szankciók következtében meghalt 500 000 arab gyermek olyan ár volt, amit érdemes volt megfizetni. De kétlem, hogy álmatlan éjszakái volnának utódjának az észak-afrikai gyermekeknek okozott szenvedések miatt, amit az aktív külügyminiszteri ténykedésével kirobbantott háborúk után maradt káosz eredményez, mind a mai napig. Már csak emiatt is szeretném írásomat egy olyan alkotással kezdeni, amely a gyerekek iránti mély felelősségérzetből táplálkozik.

Lovas Ilona 2002-ben először Stuttgartban bemutatott *Innocenti (Ártatlanok)* című képsorozata művészete időbeli dimenziójának kitágulását, a múlt metaforikus alkalmazását mutatta.<sup>1</sup> Különös fotó-tárgy alkotásaiban a múlt művészetét a jelen politikai aktualitásával kapcsolta össze, a klasszikus művészeti örökség egy különösen érzékeny darabjával a jelen háborúi által ejtett sebeket gyógyította. Művében az első európai árvaház, a firenzei Ospedale degli Innocenti homlokzatán mind a mai napig látható, gyöngéden megjelenített, kitárt karral könyörületért esdeklő, mégis méltóságteljes, diadalmas gyermekábrázolásaiból indult ki. A gesztus és a bepólyált alak mintha egyszerre idézné a Fájdalmak Emberét, az Ecce homot és a Feltámadt Krisztust. A tíz mázas terrakotta tondót Andrea della Robbia 1463–66 között készítette, s ipari léptékű termelésének tucatdarabjaival szemben mindegyik relief egyéni karaktert és mély em-



*Andrea della Robbia: Gyermekalakok az Ospedale degli Innocenti homlokzatán, 1487*

pátiát hordoz, azt a humanizmus nyomán kialakult szemléletváltást jelezve, amellyel a kor a gyermekek, a szegények és a betegek felé fordult. Ezt már maga az intézmény is jelzi, amely nemcsak árvákat, de kitett, elhagyott gyerekeket, leányanyákat, öregeket is befogadott. A gyerekeket nemcsak gondozták, táplálták és felnevelték, de szakmát is tanítottak nekik, még hozzá meglehetősen nagy számban. 1467-ben 600 gyermekről gondoskodtak, 200 árvának, dajkának adtak otthont, 1647-ben már 1091 csecsemőt és 642 kisgyermeket neveltek, mintegy 400 alkalmazottal. A történészek számításai szerint öt és fél évszázad alatt a komplexum 375 000 csecsemőt és kisgyermeket fogadott be. Az „Ártatlanok Kórházát” a Signoria megbízásából és támogatásával magánszemélyek, a selyemkereskedő céh tagjai tartották fenn 1294-től. Az eredeti tondók 1487-ben kerültek a helyükre, 1845-ben a sorozatot mindkét oldalán két pár, az eredetiekről készített másolattal egészítették ki. Della Robbia „bambinijei” közül hét a mellkasától a lábujjáig szorosan bepólyált, kettő pólyája a csípő, illetve a térd alatt megbomlott, míg egyikükről teljesen leesni látszik. Egyes értelmezők szerint a lehulló kötések a társadalmi megbélyegzettség – mások szerint a betegségek – alóli felszabadulás jelképei, az intézmény gondoskodásának következményei. Nem véletlen, hogy Lovas Ilona főleg ez utóbbi három, meztelen felsőtestű gyermekábrázolást használta fel a jelenre értelmezve. A helyszínen készült fotókat számítógéppel manipulálta, a reneszánsz gyermektesteket aktualizálta, kortárs torzókká változtatta, a nagyítás által fejüket és lábukat teljesen, míg karjaikat részben „amputálta”, a színeket kivonta, az élénk színű reliefeket a haditudósítások újságfotóihoz hasonló, életlen fekete-féher fényképekké alakította. A gyermekek védtelen céltáblákká változtatott törzsére célkörszerű vörös és fekete ostyákat helyezett, lött sebeket és a halált idézve, a kortárs háborúk gyermekáldozataira emlékeztetve. A sérüléseket szimbolikusan, saját gyolcskötésével, a torzók finom bélhártyával történő bepólyálásával gyógyította, kompetenciájának korlátait is jelezve. Ahogyan Lovas 1980-as pécsi environmentjében az afganisztáni, úgy 2002-es sorozatában az iraki háború ellen lépett fel, de tágabb értelemben minden háborúban szenvedő vagy a „békebeli” fogyasztói társadalomban élő, a felnőtteknek kiszolgáltatott, testileg-lelkileg sérült gyermekekre is ráirányítja a figyelmet. A test fragmentá-



lása, a kötésen átütő vér a fizikai fenyegetettséget jelzi. A szétesés határáig történő felnagyítás azonban a gyermekek végletes lelki, morális és szellemi kiszolgáltatottságát sejteti. Azokra a veszélyekre – fogyasztói, politikai manipuláció, reklám, modern rab-szolgatartás, kábítószer- és médiafüggőség, szexuális dezorientáció, konzumidiotizmus – utal, amelyek az identitás elvesztéséhez, a személyiség széteséséhez vezetnek. A rasztereire bomlott képnek az egyéniség széthullása metaforájaként való értelmezése Michelangelo Antonioni *Nagyításában* (1966) és Ingmar Bergman *Szenvedélyében* (1969) kapott klasszikus megfogalmazást. Mindkét film háttérben hangsúlyosan van jelen az erőszak, a Szenvedély esetében pedig a háború. Ahogy a Tisza élővilágának kipusztítása ellen fellépő korábbi installációjában, Lovas itt is az „ártatlanok” ellen elkövetett bűnökkel szembesíti a jelen emberét, s az Ospedale degli Innocentiben már egyszer megtalált humanizmus példájának felmutatásával jelzi a problémák orvoslásának le-



*Lovas Ilona: Innocenti, 2002–2003*



*Lovas Ilona: Sebzetten, 2012*



*Lovas Ilona: Nullpont I-IV. 2015. Print, üveg, ostya, marhabél*



*Lovas Ilona: Nullpont I-IV. 2015, Print, üveg, ostya, marhabél*

hetőségét, szociális érzékenységre, szerepvállalásra sarkallva nézőjét. Az *Öt Ártatlant* Lovas 2003-ban, a KAS Galériában itthon is bemutatta, majd 2004-ben a lepukkant szófiai női fürdőben állította ki, ahol a helyszín nyomasztó atmoszférája felerősítette a kiszolgáltatottság érzését, s a művet a balkáni háborúk áldozataira való emlékezéshez kapcsolta.

Lovas későbbi bepályált fotóin sajátos családkép bontakozik ki, jellegzetes testművészeti nézőpontból. Önmaga, édesanyja, férje és gyermekei tenyerének és talpának

Zámori Eszter:  
*Origo fragmenti –*  
*Fragmenti originis,*  
interaktív installáció,  
2000. 1–2



fotóit gyógyító ostyákkal és béllal pólyázta be. A képek furcsa paradoxona, hogy miközben az ábrázoltak legegységibb rajzolatot mutató bőrfelületeit látjuk, mégsem tudjuk beazonosítani őket. A tapintás, a cselekvés és a járás helyeinek, a talp stimulálható, gyógyításra alkalmas idegvégződéseket hordozó testfelületének kezelése a mágikus orvoslás rítusait idézi.

Zámori Eszter 2000-es *Origo fragmenti* című alkotása szintén családképet mutat és ugyanúgy a fotó archaikus, fekete-fehér médiumát használja, mint Lovas Ilona. A művész testének jelentésváltozását kutatva érzékeltem, hogy az Amelia Jones által meghatározott észak-amerikai és nyugat-európai művész-testtípusok mellett van egy olyan helyi, illetve regionális jelenség, ami nem sorolható be a jones-i kategóriákba, s amit személyes testként nevesítettem. Az észak-atlanti kultúrkör kortárs művészetét a nemi és faji identitást kinyilvánító művész test dominanciája jellemzi. A kilencvenes évek második felének magyar művészetében, különösen a női alkotók körében az önazonosság meghatározásának ettől merőben eltérő, a személyhez, a szűkebb emberi közösségekhez, családhoz, barátokhoz kötődő formái jelentek meg. A családdal való önmeghatározásnak egy szemléletváltásból fakadó oka is volt. A kilencvenes évek második felében jelentkező korosztálytól ugyanis már távol állt az a családot megkérdőjelező attitűd, amely a hatvannyolcas eszméket testközlelől megtapasztaló mai hetvenes generációt jellemezte. Az a fiatalabb nemzedék, amelyik gyermekként a család szétzilá-



Zámori Eszter:  
*Origo fragmenti – Fragmenti originis,*  
 interaktív installáció, 2000. 3–4

lásának csak negatív következményeit és nem a szüleik által „élvezett» felszabadító hatását élte meg, érthető módon nem látja annyira kritikusan az emberi együttélés ezen formáját.

A családban való hit, sőt tudás és bizonyosság fogalmazódik meg rendkívüli tisztasággal és egyszerűséggel Zámori Eszter önmagát és tágabban értelmezett, választott családjának tagjait, testvérét, annak gyermekeit, saját lánya nagyanyai szerepet betöltő óvónőjét és annak lányát 19. századi fotókon látottakhoz hasonló ruhákban és beállításokban megjelenítő 160 darabos csoportportré-sorozatán. A sötét szobában csak néhány kellék, szófa, karosszék, gyertyatartó jelzi az otthonot, a hangsúly a „szereplők” közötti interakción van, amelyeket nem a művész, hanem a családtagok között folyó diskurzus alakított ki.

Csak a család nőtagjai jelennek meg, széles gesztusok nélkül, ölbe tett kézzel várakozva, nyugodtan ülve, állva, a kamerába nézve, mosolyogva, egymás vállát megérintve, gyermekek és felnőttek egymást megölelve. Vélhetnénk, hogy az alakok egy ó-konzervatív mintának engedelmességgel vetik alá magukat a férfiak által nekik előírt szabályoknak. Erről azonban szó sincs. Ahogy azt a látszólag beállított képekből áradó, egészen szokatlan fesztelenség, az élvezetes együttlétekből fakadó felszabadultság és önbizalom is jelzi, nagyon is tisztában vannak a női szerep fontosságával, történelmi jelentőségével, megtartó erejével. Ezt nemcsak a fotók historizálása jelzi, de expressis verbis ki is mondja a sorozatot kiegészítő szöveg: „Télen, a nagy ünnepek után, a hosszú és sötét januári délutánokon, mielőtt a vadászó férfiak a vadászatból hazatérnek, a máskor nagyon elfoglalt, a házat rendben tartó, növényt, állatot, gyereket nevelgető, gyűjtögető nőknek alkalmuk adódik, hogy egymásról, ma-

gukról fényképeket készítsenek. Családi képeket. Családmodell képeket. Férfiak nélkül. Férfiakat is megidézve. És azokat a női családtagokat is, akik manapság vadászni járnak. Azzal a türelemmel és kreativitással, amivel nagyanyáink hímezték és meséltek, örökíthetővé tették a kultúrát. Ilyen vagyok, ilyenek vagyunk. Év eleji számvetés. Az önvizsgálat, az alámerülés, az őszinteség ideje, amely a fénykép természetéből adódóan objektívnek és örökkön érvényesnek mutatkozik.

Ádám és Éva. Madonna gyermekével. József és testvérei. Örök szerepek. Új szereposztás.

A szereplők az egyszerű, sötét szoba megvilágított szegletében nagyon kevés tárggyal körülveve állnak a kamera elé. A beállítást közösen alakítja a család – a női tagok. Egy tükörben figyelik magukat. Mindenki magát mutatja, akinek gondolja magát. A maga módján a szerephez illeszkedik. A beleélés és távolságtartás kettőssége feszül a mozdulatokban. A tárgyak – egy karosszék, egy gyertyatartó, egy szál virág – segítik a lazulás és koncentráció egyidejű és ellentétes állapotának elérésében. Senki nincs egyedül. Legalább párban vannak. Az anyához és testvérekhez fűződő viszony, a biztonság áthatja a pózolászt. Női és férfi szerepek próbálgatása, állandó szerep csereberével, komoly-nevetős téli színház. A másikban látom saját felnagyult arcom. Valódi képmásom. A családi élet alapzaja tölti be a szobát. Csak akkor némulnak el, amikor várják az exponáló gomb meghitt kattanását.”<sup>2</sup>

Zámori szerettei arcképét tehát nem a szokásos módon, kívülről nézve, tárgyként kezelve állítja be és fényképezi le. A nyugati művészettel szembeni markáns különbséget William Wegman családi gyökereit hűvösen, konceptuálisan feltáró művével szeretném érzékeltetni, amelyen szülei és önmaga igazolványkép-szerű fotóarcképeit montírozta egymásra. Zámori nem mozgatja modelljeit kívülről, még annyira sem, mint Janine Antoni, aki ugyan a sminket hordozóiként használta szülei testét, amikor anyja arcát apjává és apját anyjává festette át. Zámori családja portréját nem tagjainak külső képével, hanem egy szerepjátékkal kapcsolatos akcióban felszabadítva mutatja be, a közösség vitalitását, belső dinamikáját, működőképességét tárva fel. Ám a csoportportré egyben a sajátja is, mintha a sok rokon arc egymásra vetítésével teremtene meg a sajátját. Ahogy József Attilát parafrázálva írja: „A másikban látom felnagyult arcom. Valódi képmásom.” Mind e mögött azt a felismerést sugallja, hogy az ember nem kis mértékben elődjei génjeinek, illetve rokon, emberi kapcsolatainak összessége. Ám a fotókon megjelenő család egyéni átformálása, „külső tagokkal” való kiegészítése azt is jelzi, hogy az egyén nemcsak biológiai determináció eredménye.



Zámori Eszter:  
*Origo fragmenti – Fragmenti originis,*  
interaktív installáció, 2000. 5



## A MŰVÉSZ ÉS CSALÁDJA

Gyenis Tibor: *A művész és családja*, 2000

Zámori Eszter és női alkotótársai játékosan a hagyományos, férfi-fényképészek által felépített kommersz vizuális toposzokat sajátítják ki, azok nem elméleti, hanem gyakorlati feminizálásával – merthogy a képeken a nők csak maguknak és egymásnak pózolnak – hozzák létre saját, női nézőpontú portréjukat. De nem a férfiak kizárásával, hanem egy kedves vadásztörténet kitalálásával a férfiakat a fikcióba bevonva, de egyből „...el is távolítva”. Zámori tehát nem veti alá magát az ábrázolás szokványos nemi hierarchiájának. Ám eszköze már nem a második generációs feminista művészek, például Barbara Kruger vagy Cindy Sherman férfi reprezentációs kliséket dekonstruáló eljárása, hanem azok szelíd kisajátítása, transzponálása egy, a fotót a happeninggel, szöveggel és interaktív diaporámával egyesítő műfaj segítségével. A 160 dia ugyanis két vetítőgéppel került bemutatásra, amelyek túl gyorsan kattogtak akkor, ha a néző gyorsan haladt előttük, de lelassultak, ha több figyelmet szentelt nekik. Ilyen módon arra is utalt, hogy a bizalmas közösségben való részvételnek, de legalábbis megfigyelésének előfeltételei vannak.<sup>3</sup> Az is árulkodó, hogy Zámori már nem az avantgárdhoz vagy a szórakoztató filmek, például a horror toposzaihoz, hanem a 19. századi kommersz fényképészek fél-amatőr és átlátszó fogásaihoz nyúlt vissza, egy olyan kort megidézve, amelyben a család integritása még sértetlen volt.

Szövegében világosan megjelöli azokat az értékeket is, – biztonságot, türelmet, kreativitást és mindennek felett a kultúra átörökítését – amelyeket a családban fontosnak tart, s mindezeket a nőkhöz köti. A nőnek a kultúrával való ilyen radikális összekapcsolása egyáltalán nem mondható konzervatívnak, hiszen éppen a feminista teória, – például Hélène Cixous és Catherine Clement – szorgalmazta a nők természettel való azonosításának elvetését, s ehelyett a kultúrába való visszahelyezését.<sup>4</sup> Zámori ezen is túllépve a kultúra lényegi vonását, a kontinuitást azonosítja a nőkkel. Itt tehát nem valamilyen feminizmus előtti, hanem nagyon is azt követő, de egyben a hagyományba is illeszkedő vélemény kinyilvánításáról van szó.

A képek játékos hangulata és a szövegben felvetülő téli családi játék *Ingmar Bergman* Fanny és Alexandere bensőséges családportréjának atmoszférájával rokon.

Zámorinál azonban a családi együttlét nem a gyermekkor iránti nosztalgia, hanem élő valóság. A mű verbális része a történelem különböző időszakai között lebeg, a vadászó férfiakra és a gyűjtögető nőkre vonatkozó kitétel akár az ő- vagy középkorra, míg más részei a 19. vagy 20. századra is utalhatnak. Ez az időfelettség, a fantázia korok közötti szabad mozgása *Virginia Woolf* Orlandójára, *James Joyce* Ulyssesére és *Ezra Pound* Cantóira emlékeztet. A ruhák és a kellékek is egyszerre kortalanok és historizálók, és bár elsődlegesen a 19. századot idézik, akár ma is hordhatók lehetnének.

A családdal való önazonosítás férfiművész által vállalt példája Gyenis Tibor *A művész és családja* (2000) című óriásplakátja, amely nem klasszikus előképet, hanem a hirdetések elemeit alkalmazza familiájának megjelenítésében. Mégsem reklám-szerű, még ha alkotása nem is családja belső életéről, intim titkairól, hanem a faji előítéletekről beszél, s egy gesztust tesz az ezen alapuló félelmek feloldására. Gyenis a Benetton reklámok bizalmaskodást és felületes politikai korrektséget egyesítő eljárását ellentétébe fordítva, családportréján egy „idegent”, egy kedvesen mosolygó, Buddha-szerű cigány fiatalembert illeszt önmaga és felesége közé. Nemcsak egy intim, testközeli szituációba fogadja be, – a pár alsóneműben jelenik meg – de rábizza, kezébe adja saját gyermekét, csecsemő kisfiát. A képen, ha „csak” egy műalkotás erejéig, a Másik a családba adoptáltatik. A középpontba helyezett, nagy fizikai erejű roma „izomkolosszusról” sok minden mondható, csak az nem, hogy erőszakos, fenyegető volna. Sötét teste nem áll a „fehér” pár közé, bizakodóan és a családnál is derűsebb mosollyal tekint a nézőre, biztosan, de gyengéden tartja a gyermeket, külső és belső erőt, nyugalmat sugározva. A három felnőtt egyenrangú félként jelenik meg, azonos ruhában, vizuálisan is egymás mellé sorolva. Nincs leereszkedés, vállon veregetés, nagy szavak és széles gesztusok, „csak” a bizalom. Ezzel Gyenis átlépi azt a határt, amit a Benetton plakátok nem, a Másikat ugyanis nem személytelen, csak a faját reprezentáló szereplőként jeleníti meg, hanem a maga egyediségében, sőt személyében fogadja el és be.<sup>5</sup> Így nem pusztán a politikai korrektség szabályainak megfelelő gesztust gyakorol. Akinek van gyermeke, tudja, hogy „legdrágább kincsünk” más kezébe adása a legnagyobb bizalmat jelenti. Gyenis tette ezért egy olyan belső emberi interakciót és kapcsolatot feltételez, amelynek mindegyik félben mély lelki nyomot kellett hagynia, s túlmutat a művészet keretein, s az alkotó személyes, hétköznapi életébe vezet.

Olivier Toscani óriásplakátjai közül leginkább az vethető össze Gyenisével, amelyen egy fekete nő szoptat egy fehér csecsemőt. Gyenis poszterén a Másik az apa szerepét „veszi fel”, kvázi „pótpapaként” jelenik meg. De mivel a valódi apa is jelen van, a „befogadott” nem pusztán „wet-nurse-ként” funkcionál, mint a Benetton hirdetésen, hanem valóságos, hús-vér emberként, aki teljes valójában, személyiségével, arcával reprezentálódik, nem úgy, mint Toscani fekete Madonnája, aki csak teste anonim, női tápláló funkciót „szolgáltató” részlete által jelenítődik meg. Mi több, mivel Gyenis képén a roma férfi tartja a gyermeket és ő áll középen – melleleg méreténél fogva is fölébe nő a csoportnak – a szülőkhöz képest is kiemelt szerepe van. A szimmetria, a frontalitás, a plasztikus megvilágítás és a gyermek feltartásának motívuma ugyanúgy kelthet a nézőben hagyományos szakrális képi asszociációkat, mint a Benetton Madonna. Gyenis művén is lényegében egy Zámori Eszteréhez hasonló, kiegészített, egyénien kialakított, általuk választott család jelenik meg, még ha a cél, a rejtett faji előítéletek önmagukban való feloldásának vágya más jelentést is hordoz.

## JEGYZETEK

1. A művek elemzésében korábbi írásaimra támaszkodtam.
2. Média Modell. Intermédia, új képfajták, interaktív technikák. Szerk. *Eröss Nikolett*. Budapest, Műcsarnok, 2001: 132. (Kiemelések tőlem. S. J.)
3. A mű 2000-ben a Média Modell című kiállításon, a Műcsarnokban került bemutatásra. A kísérő szövegben a médiumról ezt írja: „A téglalap alakú térben két, posztamensekre állított diavetítő összesen 160 db diát vetít véletlenszerű sorrendben, egyszerre, egymás vetítőfényét keresztezve. A térbe épített mozgásérzékelő a belépők mozgását érzékelve működésbe lép: a vetítőket vezérli, és amíg mozgás van a térben, a diák gyors ütemben váltják egymást. Ha a néző nem mozog vagy kimegy a térből, a vetítők is időznek egy képnél, amíg valaki újra meg nem mozdul. A vetítők gyors mozgása élvezhetetlenné teszi a képeket, az interaktivitás nem működik, illetve túl bonyolult, hiszen a mozdulatlanságot követően a vetítő, mielőtt megállna, még nyolc képet villant fel, kizárva ezzel a néző akaratától függő dianézegetést.” i. m.: 132.
4. *Hélène Cixous-Catherine Clement: The Newly Born Woman*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
5. V. ö. *György Péter: A Benetton kampány. Reguláció és destrukció. Művészet és média találkozása a boncasztalon. Kulturtrade, Budapest, 1995: 132–148.*

JÁNOS STURCZ

*A CHILD IS A BLESSING*

*IMAGES OF CHILDREN AND FAMILIES IN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART*

*ABSTRACT*

As opposed to the international art scene dominated by gender identification from the second half of the 1990s, Hungarian artists, especially female ones created widely different forms and manifestations of defining identity which were related to the person and small communities or the family, intimate subjectivity becoming more and more openly confessed. After a short historic introduction, János Sturcz's lecture examines artworks of the period, the family and child image of contemporary Hungarian artists, as well as the changes in the symbolic meaning of the child motive understood through the international context.

sturcz@mke.hu