



K o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t B u d a p e s t

ISSN 1216-8890 880 Ft  
10002  
9 771216 889000

## MAGYARORSZÁG

### Valkó László

● RÁDAY KÉPESHÁZ  
Budapest IX., Ráday u. 27.  
2010. 02. 05 – 03. 02.

### Galambosi Dániel

● CSALÁDI KÖR  
Léna & Roselli Galéria  
www.lenaroselligallery.com  
Budapest V., Galamb u. 10.  
2010. 02. 18 – 03. 02.

### Tranzitland. Közép- és kelet-európai videóművészet 1989–2009

● STÚDIÓ GALÉRIA  
http://studio.c3.hu  
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.  
2010. 01. 22 – 03. 07.

### Berentz Péter, Nagy Gábor György

*Fénycsapdák*  
● KLAUZÁL13 GALÉRIA  
http://klauzal13.hu  
Budapest VII., Klauzál tér. 13.  
2010. 01. 26 – 03. 07.

### Tabu Script

● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM  
www.karton.hu  
Budapest V., Alkotmány u. 18.  
2010. 02. 17 – 03. 09.

### Első Magyar Látványtár Alapítvány

*Rózsadomb és vidéke*  
● VÍZIVÁROSI GALÉRIA  
www.marcsi.hu  
Budapest II., Kapás u. 55.  
2010. 02. 10 – 03. 11.

### Komoróczy Tamás

*„A Poem about Nothing”*  
● LIGET GALÉRIA  
www.c3.hu/~ligal/  
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.  
2010. 02. 11 – 03. 11.

### Small is beautiful – Kis objektok / Small objects

● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA  
www.acbgaleria.hu  
Budapest VI., Király u. 76.  
2010. 01. 29 – 03. 12.

### Ádám Zoltán

*Új képek*  
● K. PETRYS HÁZ  
www.petrys.hu  
Budapest VIII., Horánszky u. 13. II./19.  
2010. 02. 16 – 03. 12.

### Romvári Márton

*Víztűkár*  
● KARINTHY SZALON  
www.karinthyszalon.hu  
Budapest XI., Karinty F. út 22.  
2010. 02. 16 – 03. 12.

### Szabó Eszter Ágnes, Ilauszky Tamás

*Hová költözzünk, drágám? – Szimulátor / Where should we move to, my darling? – Simulator*  
● INDA GALÉRIA  
www.indagaleria.hu  
Budapest VI., Király u. 34. II./4.  
2010. 02. 17 – 03. 12.

### Péter László

*Jó napot, indián!*  
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA  
www.magyarmuhely.hu  
Budapest VIII., Akácfa u. 20.  
2010. 02. 17 – 03. 12.

### Andreas Müller-Pohle

*A rakodópart alsó kövén / A Duna – projekt*  
● NESSIM GALÉRIA  
www.nessim.hu  
Budapest VI., Paulay E. u. 10.  
2010. 02. 10 – 03. 18.

### Németh Krisztián

*Trezor*  
● VAJDA LAJOS STÚDIÓ GALÉRIA  
Szentendre, Péter-Pál u. 6.  
2010. 02. 18-tól

### Szabó Dorottya

*Hívóképek*  
● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA  
www.monogaleria.hu  
Budapest I., Ostrom u. 29.  
2010. 02. 04 – 03. 13.

### Tamási Claudia

*Ütkeső*  
● GODOB GALÉRIA  
www.godob.hu  
Budapest VII., Madách út 8.  
2010. 02. 09 – 03. 13.

### Forgács Péter

*„Col tempo” a W.-Projekt*  
● ERNST MÚZEUM  
www.ernstmuseum.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 8.  
2010. 01. 15 – 03. 14.

### Lénárd Anna

*Fehér lap (beköltözés).*  
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA  
www.obudaitarsaskor.hu  
Budapest III., Kiskorona u. 7.  
2010. 02. 16 – 03. 14.

### Erős Apolka

● ERLIN KLUB GALÉRIA  
www.erlin.hu  
Budapest IX., Ráday u. 49.  
2010. 02. 17 – 03. 16.

### Csató József

*Lány Csató József-kép előtt*  
*Kirakat rendezés alatt*  
● NEXTART GALÉRIA  
www.nextartgaleria.hu  
Budapest IX., Aulich u. 4-8.  
2010. 02. 19 – 03. 20.

### Faun labirintusa

● POLIS CAFÉ CULTURALE  
www.hybridart.hu  
Budapest VIII., Bródy S. u. 8.  
2010. 02. 19 – 03. 20.

### Eva Kotátková

● STÚDIÓ GALÉRIA  
http://studio.c3.hu  
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.  
2010. 03. 02 – 03. 20.

### Baricz Kati

*gÉN / Gene*  
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)  
www.maimano.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 20.  
2010. 02. 04 – 03. 21.

### Homage à Hantai Simon

● MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK HÁZA  
Budapest, XIV. Olof Palme sétány 1.  
2010. 02. 18 – 03. 21.

### Gáyor Tibor

*Staccato*  
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM  
www.budapestgaleria.hu  
Budapest V., Szabad sajtó út 5.  
2010. 02. 25 – 03. 21.

### Csurgai Ferenc

*Késő*  
● FÉSZEK GALÉRIA  
www.feszek-muveszklub.hu  
Budapest VI., Kertész u. 36.  
2010. 03. 02 – 03. 21.

### Eperjesi Ágnes

*Ezek*  
● FUGA – BUDAPESTI ÉPÍTÉSZETI KÖZPONT  
www.fuga.org.hu  
Budapest V., Petőfi S. u. 5.  
2010. 03. 04 – 03. 24.

### Szombathy Bálint

*Aktivizmusok: fotómunkák / Activism: photoworks 1977-1987*  
● VINTAGE GALÉRIA  
www.vintage.hu  
Budapest V., Magyar u. 26.  
2010. 02. 09 – 03. 26.

### Bálványos Levente

*Bútor Cella Múterem*  
● PLATÁN GALÉRIA  
www.polinst.hu  
Budapest VI., Andrassy út. 32.  
2010. 02. 11 – 03. 26.

### Körösényi Tamás

*A művészet él*  
● MTA MŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNYE  
Budapest V., Roosevelttér 9. 3.em.  
2010. 02. 12 – 03. 26.

### Patrick Schmierer

*Kép – épülőben*  
● KNOLL GALÉRIA  
www.knollgalerie.at  
Budapest VI., Liszt F. tér 10.  
2010. 01. 28 – 03. 27.

### Petko Dourmana (Bulgária)

*Túlélőfelszerelés a globális felmelegedés utánra*  
● VIDEOSPACE BUDAPEST  
http://videospace.c3.hu/  
Budapest IX., Ráday u. 56.  
2010. 02. 05 – 03. 27.

### Vancsó Zoltán

*Szándéktalan fény / Unintended light*  
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR FOTOGRAFUSOK HÁZA)  
www.maimano.hu  
Budapest VI., Nagymező u. 20.  
2010. 02. 04 – 03. 28.

### Szőrényi Beatrix,

*Csákány István*  
*Sok sikert!*  
● BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA  
www.budapestgaleria.hu  
Budapest III. Lajos u. 158.  
2010. 02. 18 – 03. 28.

### A Kogart Kortárs Művészeti Gyűjtemény 2009. évi szerzeményei

● KOGART HÁZ  
www.kogart.hu  
Budapest VI., Andrassy út 112.  
2010. 03. 01 – 03. 28.

### Képatchitektúra – képbjekt / Bildarchitektur – Bildobjekt

● KASSÁK MÚZEUM (ZICHY-KASTÉLY)  
www.pim.hu  
Budapest III., Fő tér 1.  
2010. 02. 11 – 03. 30.

### Szunyoghy Viktória

*Frekvenciák*  
● MILLENARIS / B-ÉPÜLET – JÖVŐ HÁZA KIÁLLÍTÁS  
www.jovohaza.hu  
www.millenaris.hu  
Budapest II., Fény u. 20-22.  
2010. 02. 25 – 03. 30.

### Ősi László

*Végtelen történet*  
*Hétköznapok*  
● STUDIO 1900 GALÉRIA  
Budapest XIII., Balzac u. 30.  
2010. 02. 28 – 04. 02.

### A nagy üzlet / Mindig Mindeneknek Mindent

*Páhi Péter*  
*Új haverok / New Fellows*  
● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET  
www.ica-d.hu  
Dunaújváros, Vasmű út 12.  
2010. 03. 05 – 04. 02.

### Iffy, Gulyás Gyula, Mike Tamás

*Spirit of Speed*  
● G13 GALÉRIA  
www.g13.hu  
Budapest VII., Király u. 13.  
2010. 02. 25 – 04. 03.

### MOST WANTED –

**Gyűjteményünk 25 legkeresettebb műalkotása**  
● SZOMBATHELYI KÉPTÁR  
www.elender.hu/~szkeptar  
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.  
2010. 03. 05 – 04. 03.

### Emilio Morandi,

**Świerkiewicz Róbert**  
● 2B GALÉRIA  
www.pipacs.hu/2b  
Budapest IX., Ráday u. 47.  
2010. 02. 23 – 04. 04.

### Ghyccz Dénes

*Mind out of time*  
● DEÁK ERIKA GALÉRIA  
www.deakgaleria.t-online.hu  
Budapest VI., Jókai tér 1.  
2010. 03. 04 – 04. 04.

### Balla Dóra

*Kreatív Evolúció*  
● PRINTA AKADÉMIA  
www.printa.hu  
Budapest VII., Rumbach S. u. 10.  
2010. 02. 16 – 04. 10.

### Glenn Brown

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.ludwigmuseum.hu  
Budapest IX., Komor M. u. 1.  
2010. 02. 05 – 04. 11.

### A nagy üzlet / Szétszerelt világ

● TRAFÓ GALÉRIA  
www.trafo.hu  
Budapest IX., Liliom u. 41.  
2010. 03. 10 – 04. 11.

### Miklós Hajnal

*Kialvadás / Fading frost*  
● MOLNÁR ANI GALÉRIA  
www.molnarinigaleria.hu  
Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.  
2010. 02. 25 – 04. 16.

### Barabás Márton

*Könyvszabrok és sikplasztikák*  
● KASS GALÉRIA  
Szeged, Vár u. 7.  
2010. 01. 29 – 04. 18.

### Vera Molnar / Cézanne

● SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM  
www.szepmuveszeti.hu  
Budapest XIV., Dózsa György út 41.  
2010. 02. 03 – 04. 25.

### Kokesch Ádám

*Paradigmatikus reláció*  
● PAKSI KÉPTÁR  
www.paksikeptar.hu  
Paks, Tolnai u. 2.  
2010. 02. 24 – 04. 25.

### KÉP / VERS, vizuális és konkrét költészet

● VASARELY MÚZEUM  
www.vasarely.tvn.hu  
www.osas.hu  
Budapest III., Szentlélek tér 6.  
2010. 01. 13 – 04. 28.

### Klimó Károly

*Idővesztés / Loss time*  
● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM  
www.pim.hu  
Budapest V., Károlyi M. u. 16.  
2010. 03. 04 – 04. 30.

### Szőllősi Tibor

*Ab ovo*  
● CSIKÁSZ GALÉRIA – MŰVÉSZETEK HÁZA  
www.vasscollection.hu  
Veszprém, Vár u. 17.  
2010. 03. 13 – 04. 30.

### Földi paradicsom – Modern mesterművek a Kasser-Mochary Gyűjteményből

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE, I. EM.  
www.mng.hu  
Budapest I., Budavári Palota  
2010. 02. 05 – 05. 02.

### Baranyai Levente

*Tériszony*  
● DOVIN GALÉRIA  
www.dovinalgaleria.hu  
Budapest V., Galamb u. 6.  
2010. 03. 05 – 05. 04.

### Kicsiny Balázs

*A szabafestő halála*  
● PARK GALÉRIA (MOM PARK)  
Budapest XII., Alkotás u. 53.  
www.molnarannigaleria.hu  
2009. 12. 16 – 2010. 05. 27.

## KÜLFÖLD / EURÓPA

### Ausztria

#### Transitory Objects

● THYSSEN\_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY  
www.tba21.org  
BÉCS  
2009. 07. 03 – 2010. 03. 14.

#### Drago Persic

● ENGHOLM ENGELHORN GALERIE  
www.englholmengelhorn.com  
BÉCS  
2010. 01. 15 – 03. 15.

#### Liam Gillick

*Executive Two Litre GXL*  
● MAK  
www.mak.at  
BÉCS  
2009. 10. 20 – 2010. 03. 21.

#### Corinne L. Rusch

● FOTOGALERIE WIEN  
www.fotogalerie-wien.at  
BÉCS  
2010. 02. 22 – 03. 24.

### Marcellvs L.

*VideoRhizome*  
● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2010. 02. 17 – 03. 28.

### Nicole Six & Paul Petritsch

*Atlas*  
**Christoph Büchel**  
● SECESSION  
www.secession.at  
BÉCS  
2010. 02. 19 – 04. 18.

### Catch Me! Grasping Speed

● KUNSTHAUS GRAZ  
www.kunsthausegraz.at  
GRAZ  
2010. 02. 06 – 04. 25.

### Formats of Transformation 89-09 / Six views on the new Czech and Slovak identity

● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)  
www.musa.at  
BÉCS  
2010. 02. 26 – 04. 30.

### Johanna Billing

● GRAZER KUNSTVEREIN  
www.grazerkunstverein.org  
GRAZ  
2010. 03. 15 – 05. 01.

### Danica Dakić

*Role-Taking, Role-Making*  
● GENERALI FOUNDATION  
http://foundation.generali.at  
BÉCS  
2010. 01. 22 – 05. 16.

### Tatiana Trouvé

*Il Grande Ritratto*  
● KUNSTHAUS GRAZ  
www.kunsthausegraz.at  
GRAZ  
2010. 02. 06 – 05. 16.

### Living and working in Vienna III / Stars in a Plastic Bag

● KUNSTHALLE  
www.kunsthallewien.at  
BÉCS  
2010. 03. 05 – 05. 30.

### Markus Lüpertz

*Metamorphoses of world history*  
● ALBERTINA  
www.albertina.at  
BÉCS  
2010. 03. 11 – 06. 06.

### Pictures about Pictures / Discursive Painting from Albers to Zobernig

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)  
www.mumok.at  
BÉCS  
2010. 03. 25 – 06. 27.

### Thomas Bernhard and the theatre: Salzburg and Vienna

● ÖSTERREICHISCHE THEATERMUSEUM  
www.khm.at/en/austrian-theatre-museum/  
BÉCS  
2009. 11. 09 – 2010. 07. 04.

### Belgium

#### GAGARIN The Artists in their Own Words

● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)  
www.smak.be  
GENT  
2009. 12. 04 – 2010. 03. 14.

**Balkon**

Budapest

főszerkesztő

**Hajdu István**

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

**Százados László**

szazados.laszlo@mng.hu

**Szipőcs Krisztina**

szkriszta@c3.hu

design

**Eln Ferenc**

elnfree@c3.hu

fotó

**Rosta József**

jozsef.rosta@gmail.com

web

**Eln Ferenc**

**www.balkon.hu**

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



**Terjesztés:**

Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodájánál, a Hírlapképzésnél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

**Előfizetési díj:**

Egy évre: 7.080,-Ft  
Fél évre: 3.540,-Ft  
Negyed évre: 1.770,-Ft

**Előfizetési ár:**  
590,-Ft

**Árusítási ár:**  
880,-Ft

**Összevont szám ára:**  
1080,-Ft

Kiadja és terjeszti a  
**Poligráf Könyvkiadó**

**Poligráf Kft.**

2120 Dunakeszi,  
Keszthelyi István u. 5/a.  
Telefon: 27 / 547 825  
Fax: 27 / 547 826  
E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:  
**Hermann Péter**

HU ISSN 1216-8890

Készült a  
**Mester Nyomdában**

**Levélcím:**  
Balkon, Kállai Ernő  
Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2

E-mail: balkon@c3.hu

**2 Derék Pál**

In the Shadow of Yalta  
Második rész

**6 Najmányi László**

SPIONS  
Második rész

**10 Kékesi Zoltán**

Tanúság és archivális hatalom  
Harun Farocki Haladék című filmjéről

**17 Győrffy László**

Van-e élet a halál előtt?  
A memento mori helye a kortárs művészetben

**22 Pelesek Dóra**

Beszéd/tett  
Gondolatok Sugár János „elnézést”-projektjéről

**26 Fenyvesi Áron**

A csoportszextől a nagy monológokig  
Keserue Zsolt 2009-es egyéni kiállításairól

**30 Baglyas Erika**

Bolondok aranya  
Gerhes Gábor: Bolond világ

**33 Soós Borbála**

Keleten a videó  
Keleten a helyzet, közép- és kelet-európai videoművészet 1989–2009

**35 Paksi Endre Lehel**

Gliccs a giccsben  
Elekes Károly: Tuning VI.

**36 Üveges Krisztina**

Stratégiák a Makói Grafikai Művésztelepen (1978–1990)  
Fotóhasználati taktikák a Makói Grafikai Művésztelepen (1977–1990)  
Válogatások Tóth Árpád gyűjteményéből

**37 Tasnádi S. Attila**

(Sz)én-képek  
Csáky Marianne Bilocation (Kettő) című kiállítása

**38 Polyák Levente**

Az informális régió  
Balkanology: Neue Architektur und urbane Phänomene in Südosteuropa

**40 Szarvas Andrea**

Járt-e Jézus az Alpokban? Hast du meine Alpen gesehen?  
Eine jüdische Beziehungsgesichte...

**42 Ivacs Ágnes**

A halál betegsége  
Pippo Delbono: Ez az ordas sötétség

Derékly Pál

# In the Shadow of Yalta

Második rész

**Piotr Piotrowski körképe a szovjet érdekszférába került közép-európai államok és Jugoszlávia avantgárd művészetének fejlődéstörténetéről az 1945 és 1989 közötti évtizedekben (kitekintéssel Romániára és Bulgáriára). Ismertetés és kommentár – magyar szemmel.**

■ Könyve utolsó fejezetében Piotrowski a leginkább akcióművészetként jelentkező testművészettel foglalkozik, és szokatlan módon külön tárgyalja a női és a férfi alkotókat. Érdekes és produktív a női és a férfi testművészet társadalmi nem szerinti megkülönböztetése. Elsőként a fiatalon elhalt ALINA SZAPOCZNIKOW munkásságát ismerteti, különös tekintettel testszobraira. Szapocznikow Párizsban tanult, 1962 és 1965 között kezdte el kifejleszteni testrészekből, testrész-darabokból és organikusnak tűnő absztrakt elemekből összeállított szobrait. Figyelemre méltó például többszörös önarcképe, amely szerves formára helyezett, egymás fölé montírozott négy arc- és vállrészletből áll. A hatvanas évek végén, áttételeket adó mellrákjának kifejlődésével párhuzamosan egyre torzabb szobrok kerülnek ki a keze alól, ám Piotrowski szerint nem magára, a saját betegségére vonatkoztatva, hanem inkább a női test részenkénti nyilvános birtokbavételét, azt a folyamatot tematizálva, amelyet a reklámpiac indított el, ám hamarosan általános szemléletmóddá vált. Rendkívül nagy hatású utolsó szobrai – a *Nagy tumor I.* (1969), az *Alina temetése* (1970) vagy az *Őrült fehér menyasszony* (1971) – az absztrakció útján is elérhető intenzív érzelmek kiváló példái; nem véletlenül került *Kruźlowa* című plasztikája (1971) a Párizsi Lengyel Kápolnába. NATALIA L. L. (LACH-LACHOWITZ) *A fogyasztás művésze* című alkotása révén vált híressé (1972). Világszerte ismert az a képsorozata, amely élelmiszerek (banán, hot dog, nyalóka stb.) falosz-asszociációkat keltő laszcív szájbavételét mutatja be. Annak idején Lengyelországban élesen támadták különféle, esetenként hajmeresztő indoklásokkal (pl. hogy miért kell a banánt pellengérré állítani, amikor úgyis olyan ritkán kapható lengyel piacokon), valójában az agresszió irányának a megfordítása váltotta ki az indulatokat, a falosz instrumentálása egy nő által – a fallikus tárgy bekebelezése, elfogyasztása félelemkeltő volt. Még az akció lebonyolítása (a nézőpont kiválasztása) is női kézben volt, Natalia L. L. volt a rendező és ő kezelte a kamerát. Jugoszláviában szinte teljesen nyugati módon működő fogyasztói társadalom alakult ki a hetvenes évekre. SANJA IVEKOVIC *Cyengéd nap – Erőszakos nap – Titkos nap* című fotósorozata (1976) nem magát a *Marie Claire* make-up reklámot kritizálja, hanem a privát és a nyilvános szféra határainak erőszakos áttörését. Ennél az ismert alkotásánál is híresebbé vált – a *Sourcebook* is nagy teret szentel neki – *Háromszög* című fotósorozata (Zágráb, 1979. május 10.). Ez a méltán híres akció-dokumentáció arról a 18 percnyi időről tudósít, amely alatt a biztonságiak felmérték a terepet, hogy a hatalmas, nyitott Mercedes-Benzben álló Tito és Jovanka zavartalanul integethessen a zágrábi utca két oldalán sorfalat álló ünneplő tömegnek, majd rendőrmotorosok gyűrűjében elhalad a ház előtt a marsall gépkocsioszlopa. Az alattvalóival kegyesen kommunikáló diktátor a háromszög egyik pontja, a másik maga a balkon mellvédjének takarásában ülő művésznő, a harmadik pedig a szemközti panelház tetején posztoló éleslövész.<sup>1</sup> Ez utóbbi a képet a *Sourcebook* nem közli, pedig központi jelentősége van, ugyanis a poszt vette észre távcsővön, hogy a padon ülő, egyik kezében cigarettát, másikban könyvet tartó Ivekovic kissé felhúzott lábait egymáshoz dörzsölve maszturbál. Ő utasította kollégáit rádión a lakásba történő behatolásra, és a célszemély eltávolítására a balkonnól.

<sup>1</sup> pp. 356-357.

Az akció tökéletesen sikerült: a kéjkeltés (szimulálása?) abban a kiélezett helyzetben tőrhetetlen disznóságként, az egész macsó ceremóniát aláásó, sőt akár veszélyeztető provokációként hatott. A legismertebb jugoszláv testművész a mára világhírű MARINA ABRAMOVIĆ, aki 1976-ban hagyta el Jugoszláviát. Piotrowski *Art must be beautiful artist must be beautiful* (1975) című, egy órán át tartó gyötrelmes hajtépését („fésülködését”) méltatja – mit bír ki a test, ha alávetik a szépség diktatúrájának –, majd rituális testmunkái közül elemzi a *Ritmus*-sorozat néhány darabját, mindenekelőtt a nulladikat (1974). Ennek során az akció színhelyeül szolgáló galéria látogatói kb. hetven tárgyat használhattak (és használtak) a részben-egészében lemez-telenített test *kezelésére*. Abramović többi akciója láttán is elborzad a néző, még ma, harminc év múltán is.<sup>2</sup> A férfi testművészek közül HAJAS TIBOR munkásságát mutatja be Piotrowski, majd a kelet-német önátlyuggató artisták csoportjának (HERZ-HORN-HAUT-SCHREIN) indiai jógikra emlékeztető akcióit 1987-ből – itt talán kissé elszalad vele a székér. Pontatlan és felületes, amit a bécsi akcionistaírók írnak említésszerűen: a NITSCH-féle orgia misztérium színház részben és egészében a mester találmánya és körének tagjaival közösen történt továbbfejlesztése, a többi akcionistaé nem volt köze hozzá. Nitsch munkája alapvetően misztikus-orgiasztikus, míg a többieké társadalom- és valláskritikus. A csehszlovák testművészek közül JAN MLČOCH, KAREL MILER és PETR ŠTEMBERA performanszait méltatja nagy terjedelemben – teljes joggal, mivel a műfaj számos klasszikusát sikerült megalkotniuk. Jól átgondolt, elméletileg megalapozott és profi módon kivitelezett (valamint dokumentált) alkotásaik után véleményem szerint kissé meglepő a jugoszláv TOMISLAV GOTOVAC belgrádi (1971) és zágrábi (1979) meztelen utcai rohángálásainak velük egy sorba állítása (*Streaking*),<sup>3</sup> úgy vélem, hogy például SZOMBATHY BÁLINT korabeli performanszai sokkal igényesebbek voltak. A közép-kelet-európai body-art műalkotásai igen kevésbé nevezhetők erotikusnak, bár a legtöbb akció során központi szerepet játszott a részben vagy egészen lemez-telenített emberi test. Inkább a társadalmi nem szituáltságát jeleltették meg a létező szocializmusban, bírálták a művészet intézményrendszerét, illetve mágikus-mitikus jelentéstartalmak kifejezésével próbáltak. A szexualitás, pláne a homoszexualitás tematizálására nem került sor, csak Bécsben (bár a bécsi akcionistaírók is eltévlyedésnek

<sup>2</sup> Abramović *Seven Easy Pieces* címmel 2005. nov. 9-15. között a New York-i Solomon R. Guggenheim Museum nagycsarnokában két saját és öt más művészről származó performanszot vitt színre a hatvanas, hetvenes évekből, 7-7 óra hosszan. (<http://www.sevенеasypieces.com>) Babette Mangolte 2007-ben másfél órás filmet állított össze az anyagból.

<sup>3</sup> p. 375.

ACZÉL GYÖRGY:

# A művészet erejével

Pártunk kongresszusára készülünk: hamarosan a Központi Bizottság elé kerül a kongresszusi irányelvjavaslat, amely a párt, a nép, az egész magyar társadalom erőt mozgósítja a következő évek tennivalóinak meghatározására és elvégzésére. Egy néphez felelős párt ilyenkor köteles áttekinteni tevékenységét és meghatározni a legfontosabb feladatokat.

Ezek sorába tartozik az állásfoglalás is, amelyet az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő Művelődéspolitikai Munkaközösség fogadott el művészetpolitikánk időszerű feladatairól. Joggal vetődhet föl a kérdés: mi tette szükségessé most, hogy mérlegre tegyük, milyen eredményeket értünk el művészetpolitikai elveink valóra váltásában, és megvizsgáljuk, milyen új kihívásokat fogalmaz meg számunkra a változó idő és a világgal együtt változó művészeti élet alakulása?

Azok, akik pártunk politikájának ezen belül művészetpolitikájának lényegét és stílusát sosem értették meg, s ma sem értik, ilyen állásfoglalások kapcsán gyakorta találgatják, vajon „szigorítás” vagy „liberalizálás” következik-e. Számunkra ez áldilemma.

Ha a „liberalizálás” azt jelenti, hogy válogatás nélkül nyissunk nagyobb teret minden kulturális terméknek — a hamisnak, az izléstörő, az agressziót sugallónak is —, akkor ez számunkra nem járható út. Ha a „szigorítás”, a „kemény kéz” politikájával olyan politikára akarnak utalni, amely beleszó az alkotás folyamatába és a napi politika igazolását követeli a művektől, illetve ennek függvényében engedélyezi kiadásukat, bemutatásukat, kiállításukat, ez nem kevésbé hamis alternatíva.

## Művészetpolitika — szövetségi politika

Művészetpolitikánk figyelemre nem elsősorban az alkotó folyamatra irányul, hanem a nép művészetét és a mű-

és elfogadni is kész morálja. Ez a szövetségi politika javára vált a művészetnek, gyarapodására a politikának, előnyére a magyar szellemi életnek, egész szocializmust építő népünknek. Egyetlen jelentős író, művész, tudós sem maradt kívül itt az elmúlt évtizedek nemzeti közmegegyessége érett kollektív erőfeszítésén.

Ezzel kapcsolatban ma nemegyszer hallani, hogy a megváltozott körülményeknek megfelelően, a „nagy nemzedék” távoztával ezt a szövetségi újra kell fogalmazni és újra, másokkal, az alkotó értelmiség mai képviselőivel is meg kell kötni. Lehet, hogy az ilyen irányú felhívások és sürgetés mögött a szándék jó, de a kifejezésére használt kép legalábbis naiv. Mintha az „Oszövetség” után egy „Újszövetség”-re lenne szükség, mintha nullaponttól kellene indulni.

Az ilyen politikai szövetség azonban nem aktusszerűen jött, jön és jöhet bármikor létre, hanem a politika, a művelődés, a kultúra, a művészet és ezzel összefüggésben a társadalom lényeges kérdéseinek megítélése kapcsán, kemény vitákban, esetenként tartós nézeteltérések, alkalmilag élesebb konfliktusok során és révén; ilyen értelemben folyamatosan.

Ha mi vitázunk, ennek a szövetségi politikának a jegyében és ezért a szövetségi politikáért vitázunk. Akik — inkább kevesek, mint számosak — előítéletek alapján kívül helyezkednek az együttes erőfeszítés vállalásának és vállalóinak körén, és ezt az önelhárító szerepüket szemmel láthatóan mindig fontosabbnak tartják eljátszani, mint bármely vitátott kérdés kibogozásához érdemben hozzájárulni, nos azokkal nem tudunk mit kezdeni. Legfőképpen

lis életben is érvényesülő szigorúbb takarékosági-gazdálkodási szabályok, a nem egy területen nehezebb feltételek, a kultúra szerkezetében az ún. autonóm művészetek jelentőségének, súlyának csökkenése nyomán mutatkozó aránytelődések, a tömegkommunikáció térhódítása a művelődésben, a szórakozás-szórakoztatás iránti igények erősödése — külön-külön és együttvéve is olyan aggodalmakat táplálnak a művészek egy részében, mintha társadalmunkban leértékelődött volna a művészet és művészeti intézmények szerepe.

Hozzájárulnak a leértékelődés tudatának kialakulásához azok a technicista ihletettségű vélekedések is, amelyek lebecsülik a művészet szerepét és jelentőségét korunkban, világunkban. Ezek ellen — ahogy a művészetpolitikai állásfoglalás is hangsúlyozza — a meghatározottabban fel kell lépni.

Ebbe a leértékelődési tudatba belejátszik a kultúrát fenyegető kommercializálódás veszélyének túlértékelése is. Ennek egyik forrása egyfajta arisztokratizmus, amely nem jó szemmel nézi a befogadói oldal előtérbe állítását, a kultúra iránti sokszínű igények gazdag, sokszínű kínálatát való kielégítését.

De a lefokozottság érzésének összevetői között megtaláljuk azt a máig élő dogmatikus felfogást, amely azt képzeli, hogy az emberek reggeltől estig klasszikusokat lehet és kell ráerőltetni, és akkor csak idő kérdése, hogy ennek eredményeként társadalmi méretekben magas szintű befogadói kultúra alakuljon ki.

Belejár az ebbe a szerepvárhoz az a szemlélet is, amely a tömegek élet-színvonal-emelkedését, az e területen elért eredményeket nem a kultúra alapjának és feltételének tekin-

nyeket, mondván: „ez is jó a népek”.

Tapasztalható emellett ezen a területen is olyan lappangó ökonomista szemlélet, amely csakis a bevételi eredményeket nézi, és amelynek logikája szerint minden érték, ami pénzt hoz, és minden akkora érték, amennyi pénzt hoz. Vissza kell szorítani a kulturális szabályozó rendszer korszerűsítésével kapcsolatban hozott elvi döntések végrehajtásában tapasztalt káros jelenségeket.

A kultúra iránti társadalmi igények és érdekek ügyét a művészetpolitika nem engedheti át a piaci mechanizmusok érvényesülésének, a kereslet-kínálat szeszélyes hullámzásának. Nem biztos, hogy minden gazdaságos, ami jogos kulturális szükségleteket magas színvonalon elégít ki. Nem engedhetjük, hogy a sok vonatkozásban indokolt gazdaságossági-bevételi szempontok a kommercializálódásnak nyissanak kaput; hogy a fizetőképes közönségre való hivatkozás az alacsony igény szint és színvonal szentesítését jelentse. Csak a művelődéspolitikai szempontok elsődlegességének fenntartása, az érték szerinti következetes szelektív gyakorlata hozhatja meg, hogy egyidejűleg kielégíthessük a közönség igényeit, a társadalmi szükségleteket, a tömegek ízlésszintjének emelését és a kulturális fejlődés kívánalmait.

Ennek érdekében fel kell lépni az utóbbi évek kulturális fejlődését lebecsülő és a valóságos folyamatokat hamisan beállító vélekedésekkel szemben is. Ezeket a vélekedéseket nem támasztja alá sem a kultúra állami támogatása, sem a könyvkiadás vagy a filmgyártás mutatói, sem színházaik, múzeumaik, kiállítótermeink látogatottsága, sem a mozi-

és a rockzenét, Tolsztojt és a jó krimit is. Epp általános kultúrálja lehet a garancia arra, hogy kikapcsolódást keresve se „vegye be” a silány tucaárut, a bővít.

Önkritikusan el kell ismernünk: kulturális politikánk mind máig nincs kidolgozott koncepciója és eszköztára a szórakoztatás befolyásolására. Emiatt sokszor az igényes vállalkozások és törekvések sem kapják meg az indokolt és szükséges támogatást, s a tömeggyerekre hivatkozó, azokat azonban valójában lebecsülő, elsősorban a könnyű üzleti életre tőrsilány produkciók nemcsak szabadon érvényesülhetnek, hanem könnyebb megelérhet és nemegyszer érvényesülést is jelenthetnek. Ennél is súlyosabb kárt okoz azonban az, hogy megfelelő színvonalú kínálat híján a természetes kikapcsolódási igények Nyugatról beáramló vagy a nyomukban itthop termelt, bárgyú, színvonalatlan — eszemiellem nem is mindig ártalmatlan — szórakoztatóipari termékekben keresnek kielégülést.

A szórakoztató művészetek komplex területén nagy jelentősége van a könnyűzenének. Különösen az ifjúság kultúrájában tölt be figyelmet érdemlő szerepet a popzene: értékes törekvései az igényes, de tömegesen átléhető zenei formanyelvet és mondanivalót egy jelentős generációréteg életérzésének kifejezőjévé tudták tenni. Ugyanakkor tömeghatásuk miatt itt jelentik a legnagyobb veszélyt a primitív, értéktárgy, sekélyes szórakoztatóipari termékek, a szennyhullámok, amelyek olykor az agresszív, társadalom- és közösségellenes indulatokat is batorítják.

Az igényes szórakoztató művészetek kímálat egyik akadálya, hogy a művészek egy része az elvont és visszhangtalan önkifejezést és „önmegvalósítást” előbbre valónak tekint az értelmes kikapcsolódás tömegigényénél, a derű, a felszabadító humor, a jóleső izgalom elemi szükségleténél. Nem biztos azonban, hogy a művészeiben is hagytni kell, hogy mindenki minden tekintetben „megvalósíthassa önmagát”, az azonban

Aczél György cikke a Népszabadság 1984. november 3-i számában (részlet)  
(Artpool Művészetkutató Központ)

tartották a homoszexualitást). A transzgender egyedüli példája ION GRIGORESCU *Maszkulin-feminin* című filmjében (1976) a népszerű mozi-filmek által közvetített férfi és női identitást vizsgálja. *Szülés* című filmje (1977) férfitestből alkotja meg, állítja össze, kelti a szülő nő testének illúzióját. A szülőszékbe ültetett, szülőpozícióba görbített férfitest állítólag tökéletesen modellálja a címben megjelölt történet.<sup>4</sup> A műnek az akkori Romániában ráadásul igen súlyos politikai töltete is volt: a 60-as évek végétől 1990-ig tilos volt a fogamzásgátlás és a magzatelhajtás, a páciens is, az orvost is börtönbüntetés fenyegette (ez volt az ún. dekrétum-gyerekek kora). Grigorescu ezért meg sem próbálta nyilvánosan bemutatni a filmjét, amely így teljesen ismeretlen maradt.

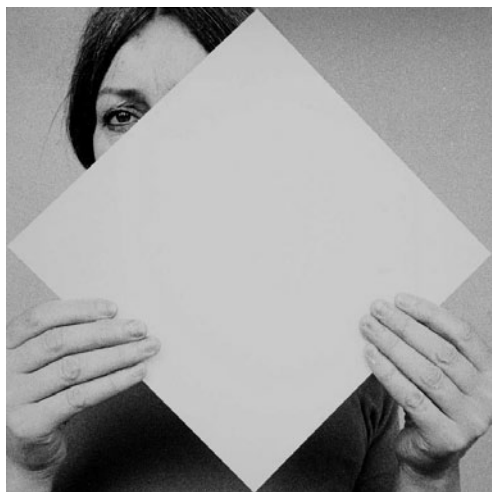
Epilógusában Piotrowski azt tekinti át, hogy milyen kísértetek jártak be Európát a 80-as években. A Szovjetunió, a Varsói Szerződés, a KGST (stb.) szétesésének, a csatlós államok önállóvá válásának, majd osztódás útján történő szaporodásának jó tízéves folyamata már a 80-as évek elejétől-közepétől előrevetítette az árnyékát, noha biztosan nem tudott, nem tudhatott senki. De sok minden mutatott a gyökeres átalakulás felé. JOSEPH BEUYS 1981-ben a Łódzi Szépművészeti Múzeumnak ajándéko-

zott egy 700 darabból álló dokumentum- és műegyüttest (*Polentransport '81*).<sup>5</sup> Széles körben ismertté vált KRZYSZTOF WODICZKO *Lenin-téri vetítés* (1990) című munkája is, amelynek a keretében az átlagos keleti bevásárló turista csomagokkal borított alakját vetítette a kelet-berlini téren álló Lenin-szoborra. A 80-as évek jellegzetes lengyel alakulata volt a NARANCS ALTERNATÍVA nevű anarchoid művészcsoport. Megalapították és fáradhatatlanul propagálták a *Járatok vörösben!* elnevezésű mozgalmat, megünnepelték a Rendőrség Napját stb. (a csoport akcióiról nagy terjedelemben számol be a *Sourcebook* is). De rendeztek teljesen értelmezhetetlen akciókat is, amelyek az akkori körülmények között mérhetetlenül ingerelték a hatalmat (például vagy ezen felöltöztek Mikulásnak, és szétválaszthatatlanul elvegyültek az állami Mikulások közé: a rendőrség nem látott más kiutat, mint hogy válogatás nélkül letartóztassa az összes Mikulást). Festészetük direkt, plakatív, gyakran obszcén, sok képük formailag Otto Mühl börtönfestményeire emlékeztet engem. De Lengyelországban és Magyarországon a hatalom képviselői ekkor már csak fogadkozni és fenyegetőzni tudtak, igazi retorziókról szó sem lehetett, ha nem akarták a nyugati hitelek további folyósítását veszélyeztetni. (Tipikus példája ennek a nagypipájú, kevés dohányú handabandázásnak Magyarországon pl. a *Kritika* 1984. októberi számának mellékleteként megjelent *Az MSZMP művészetpolitikájának időszerű feladatairól* szóló tizenhat oldalas elaborátum, amelynek olvastán még Dzerzsinszkij is elismerően csettintett volna, különösen ha beadhatta volna magának Aczél György megszólalását is e témában, amely *A művészet erejével* címen jelent meg a *Népszabadság* 1984. november 3-i számában. Hatása: annyi, mint halottnak a puszi.)

Más országokban is beindult az erjedés, a forrongás, a nyüzsgés, és nem csak a politikai irányultságú művészet területén, hanem egy teljesen más vonalon is, amelyet Hegyi radikális eklekticizmusnak, új szenibilitásnak, új expreszionizmusnak, szubjektivizmusnak nevezett. Magyar képviselőiként Piotrowski például EL

<sup>5</sup> Egy, az ebből az anyagból válogatott kiállítás Magyarországon is látható volt: *Joseph Beuys: „Polentransport 1981”. Rajzok, nyomatok a Múzeum Sztki gyűjteményéből*, Budapest Galéria Kiállítóterme, Budapest, 1989 márc. 3 – 31.

<sup>4</sup> A könyvben két kocka szerepel a filmből: pp. 382–383.



KAZOVSKIJT és FEHÉR LÁSZLÓT említi (Fehér egyik 1991-es képe került a kötet címlapjára is). El Kazovszkij azon kevés közép-kelet-európai művész egyike volt, aki néhány munkájában foglalkozott a homoszexualitással is. Ezt a témát a létező szocializmus országában teljes mértékben kriminalizálták és marginalizálták, ezért a legtöbb emberben undort és viszolygást váltott ki, valami borzalmas természetellenesség képzetét keltette. Akik megpróbálták ésszerűbb módon közeledni a dologhoz – a liberálisok – nagy árat fizettek, mivel ma Magyarországon a „liberális” szó szitokszóvá vált, nem a nyíltság, tág látókörűség, fogékonyság szinonimájává.<sup>6</sup> Ekkor, a nyolcvanas évek végén kapcsolódik be erőteljesen az új művészet áramába Bulgária. Piotrowski LUCHEZAR BOYADIJEV mellett NEDKO SOLAKOVOT tartja az áramlat legfontosabb képviselőjének. Példaképp Solakov *Kilátás nyugatra* (1989) című munkáját említi. A fénykép Szófia egyik kilátótornyán készült, melynek platformján az öngyilkosságok megakadályozására szögdrót-akadály látható. „Kilátás nyugatra” felirattal. Dehát – haha! – ilyen felirat a berlini falon is lehetett volna, micsoda remek szocializmus-paródia. Piotrowski egyértelmű elismerését nem osztom, Solakov érzéseim szerint mintha lenyúlná és laposra mángorolná azokat a témákat, amelyeket szerinte a nyugati néző izgalmasnak tart. Kétségtelen, hogy megtalálta a számítását. Ilyen volt például a 2007-es Velencei Biennálén kiállított *Tulajdonjogi vita* című munkája is, ahol rendkívül sok Kalasnyikov felnagyított képe volt látható – maga a művész is le volt kapva eggyel –, magyarázatként pedig valami sötét vita háttérrel körvonalazódott, amely a szovjet fegyver bolgár licenccel gyártása kapcsán keletkezett. És ilyen etetésnek tartom a könyvben méltatott *Top Secret* (1989–1990) című művét is. A munka egy katalógus-szekrény kimetszett része. Két fiókot látunk, kartoték-cédulákkal, ami nem más, mint – az alko-

tás fikciója szerint – a bolgár titkosrendőrség nyilvántartása a művészeiről. S miután nagyon sok cédula van, hát biztos nagy ellenálló lehetett, talán még hős is. Hozzányúlni, beletekinteni persze nem lehet, meg amúgy se tud senki bolgáruul. Marad tehát a fejszóválás, a szörnyűlködés. (Ilyen iratok esetében én viszont jobban szeretem, ha megadják irattári, levéltári jelzetüket, fellelhetőségüket, mint tette volt Eörsi István, Galántaiék és sokan mások.) Hozzá kell tennem, hogy ez a talán poszt-szocialista egzotizmusnak vagy a Szocialista Szellem Vasútjának nevezhető ijesztgetés egyre kevésbé eladható, kezd kimenni a divatból.

Egészen más, humoros, laza hozzáállással közelíti meg a témát DAN PERJOVSCHI. Rajzai, karikatúra-szerű graffitijeik közismertek, de kevésbé ismert az az akciója, amellyel a narodnyikok vádjára reagált, hogy tudniillik a kormányzat kilóra eladja a román földet a Nyugatnak: elkezdett 6×8 centis csomagokban román anyaföldet árulni. A poszt-szocialista országokban 1990 után egyre erőteljesebbé vált a képzőművészetben is a kommunista korszak traumáinak a feldolgozása. A lengyelek számára ilyen traumatikus téma volt Szibéria. Erre játszik rá ZOFIA KULIK óriási képe *Szibériától Kibériáig* címmel (1999): több mint tízezer TV-képernyőről készült apró fényképből áll. Közismert a NEUE SLOWENISCHE KUNST, az NSK, valamint a LAIBACH tevékenysége is, akik bizonyos fokig az Ellenség Művészete szerepét játszották. S bár nem fordultak nyíltan a hatalom ellen, sőt, nem is vetettek fel aktuális politikai kérdéseket, úgy is eléggé gyűlöletesek voltak, hiszen zavarteltő módon jelenítették meg mindazt a jel- és gondolatrendszert, amelynek az eltip-

GALÁNTAI GYÖRGY  
Selfpost, bélyegmunka, 1979



<sup>6</sup> p. 410.



MAURER DÓRA

Hét elforgatás (önarckép), 1979

rása a jugoszláv partizán-mítosz alapját képezte. Rajtuk kívül az IRWIN-csoport is hasonló módon dolgozott, A *fekete négyzet rejtélye* című munkájukon (1995) sajnálatos módon a malevicsi fekete négyzet nő ki mind az öt fiú orra alatt, egyértelműen a baljós hitlerbajusz megidézése-képpen. Híres és ismert a *Fekete négyzet a Vörös téren* (*Black Square on the Red Square*) című 1992-es moszkvai performanszuk is, amelynek során az orosz APT ART csoporttal közösen fekete négyzet alakú hatalmas vásznat hajtogattak-terítették szét. Közösen bocsátották ki ugyanekkor a *Moszkvai Nyilatkozatot*, amelyben kinyilvánítják a kelet-európai kulturális örökség egyetemes emberi minőségét és értékét, amely nélkül Európa nem lenne az, ami. Ez alkalommal alapították az NSK moszkvai követségét is. Könyve befejezésekként Piotrowski felteszi azt a kérdést, hogy sikerült-e 1990 után, a lengyel eredeti megjelenéséig eltelt 15 évben valóban beleírni a közép-kelet-európai avantgárd művészet örökségét az egyetemes művészeti örökségbe? Válasza optimista, bár nem tagadja, hogy az ettől eltérő vélemény alátámasztására is bősséggel állnak rendelkezésre érvek.

Végső soron nem ez az igazán lényeges pont a *Jalta árnyékában* koncepciójának megítélésével kapcsolatban. Hanem az, hogy sikerült-e összefüggő, értelmes, koherens képet rajzolni a Kelet és Nyugat között ide-oda rángatott kompozitív országok avantgárd művészetéről az 1945 utáni több mint negyven évben. Szerintem sikerült, nagyszabású áttekintése meggyőzőnek tűnik. A nagy vállalkozásnak persze vannak hátulütői is, a nagyon nagy magasságból készült áttekintés részleteit kinagyítva több hiba, hiányosság rajzolódik ki. Ezek némelyikét említettem már. „Mind ezt majd megírom még pontosabban is”<sup>7</sup> – ígéri Piotrowski -, és ha csakugyan sor kerül majd erre,

akkor legfőképpen a fordítás *utáni* gondos lektorálást tudom ajánlani. Világos, hogy ez roppant feladat vagy tíz olyan nyelv esetében, amelyek mindegyikének írott változata tele van a legkülönbébb diakritikai jelekkel. Viszont ki ne tudná, ha a lengyel szerző nem, hogy ezeknek a pontos idézése nagyon fontos minden érintett anyanyelvű olvasó számára. Ha tíz különféle lektor kell, akkor legyen annyi, kerüljön bármennyibe is. Az a katyvasz, ami ebben a könyvben uralkodik, fájdalmas.<sup>8</sup> Magyar szempontból Piotrowski figyelmébe ajánlanám Szombathy Bálint munkásságának alaposabb vizsgálatát, mára már elég szép irodalma van (angolul is, bár sajnos a kelleténél kevesebb), illetve a szentendrei Vajda Lajos Stúdióé,<sup>9</sup> továbbá az underground avantgárd folyóiratokét, amelyeket szinte hiánytalanul összegyűjtött az Artpool. A homoszexualitás mellett a másik tabutémát, az antiszemitizmust: grafikailag itt Major János munkássága mérvadó, filmen *Verzió* (1979) című alkotásával Erdély Miklós jelenítette meg hihetetlen erővel a témát. És hát a performanszot még alaposabban – esetleg bizonyos mértékben belevonva a lakás-színház intézményét is mint összművészeti teljesítményt. Egyébként Magyarországon is volt néhány női performansz a kérdéses időben (I. ehhez Schuller Gabriella: *Önéletrajzi perspektíva és női performanszok*<sup>10</sup>), illetve az avantgárd fotóművészet bevonását vizsgálódásai körébe.<sup>11</sup> Itt van továbbá a bécsi akcionizmus, amely egyértelműen közép-európai jelenség, társadalmi funkciója csak annyiban különbözött a szocialista országokban élő művészek által gyakorolttól, hogy nagyobb nyilvánosságot kapott, nem lehetett elhallgatni. De az 1968-as egyetemi „shit-in” résztvevői állami szimbólumok (az osztrák Himnusz) meggyalázásáért hat-hat hónap letöltendőt kaptak, ám a börtönbüntetés elől Nyugat-Berlinbe menekültek, s csak azután tértek haza, miután ügyük elévült. Még egy érv szól a bécsi akcionizmus bevonása mellett: tudtommal Abramović *Seven Easy Pieces* című New York-i performansz-újrajtszása mellett a bécsi G.R.A.M. CSOPORT az egyetlen, amely 2002-ben keletkezett újra-inszenálásaival szatirikusan kommentálja a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején alkotott, mára ikonikussá vált műalkotásokat.<sup>12</sup>

8 A magyar olvasó számára ilyen például az INDIGO betűszó feloldása (INterDIsziplináris GONdalkodás, p. 285.), Miklósa Erdély (p. 211.), Erno Kállai, Árpád Mezei (p. 33., 39.), Jenő Barcsay (p. 35.), Béla Bártok (p. 37.), Janos Kadar (p. 63., 166., 208.), János Kadar (p. 126.), Layos Németh (p. 443.), Géza Parnecky (p. 212.), Hans Mattis-Teutsche (p. 115., 485.), Sándora Altorjai (p. 159.), Gábor Altorjay (p. 211.), IPARTEV (p. 212., 213.), és így tovább, még több tucatot idézhetnék, mindet nem írtam ki, elég belepillantani a névmutatóba. A németek sem járnak sokkal jobban: Jürgen Schweinenbraden (p. 151., 152. stb. helyesen Schweinebraden), Kunstlerkarten (p. 269., helyesen: Künstlerkarten), Ich sende Ihnen einen Gedanken zu bitte danken Sie ihn weiter (p. 270., helyesen: ...zu, bitte denken Sie ihn weiter), Franz Erhard Walter (487., helyesen: Erhard) – és ami a legmeglepőbb, még a szláv nevekben is akad szép számmal elírás: Matuszowski (p. 485.), Andriei Zhdanov (p. 487.), a „kevert” nevekről nem is beszélve, hogy csak kettőt említsek: Joif Király (p. 487.), illetve Gergelij Urkom (p. 305., 312., 487., helyesen: Gergely) nevét.

9 Novotny Tihámér (szerk.): *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió: 1972–2002. Kiállítási katalógus* (dokumentum- és szöveggyűjtemény), 2002

10 in: Magyar Műhely (Budapest) 141–142. sz. (2007), p. 2–12.

11 Szilágyi Sándor – Attalai Gábor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben*. Budapest: Új Mandátum, 2007, p. 425.

12 g.r.a.m.: *Wiener Blut nach Motiven von...* Wien: Triton Verlag, 2002. Ugyanehhez a műfajhoz tartozik a Kis Varsó művészeinek az az akciója, amelynek során Szentjóbó – tehát az eredeti alkotó – közreműködésével újrajtszították az 1972-es *Kizárás-gyakorlatot* (mint előképet) l. <http://labor.c3.hu/a-kis-varso-bemutatja-elokep-2005>

7 Esterházy Péter *A szív segédigéi* című regényének szállóigévé vált utolsó mondata

Najmányi László

# SPIONS

Második rész

„Messe agus Pangur Bán,  
cechtar nathar fria shaindán:  
bíth a menmasam fri seilgg,  
mu menma céin im shaincheird.”<sup>1</sup>  
(*Pangur Bán*, Sedulius Scottus 8. századi ír szerzetes verse)

## Bevezetés a kémológiába<sup>1</sup>

■ A kémkedés, az ellenfél, zsákmány, konkurens megfigyelése, mint viselkedési forma már az állatvilágban is megfigyelhető. A méhek virágos réteket, virágzó bokrokat és fákat kereső felderítőket küldenek szét kaptárjaikból. A visszatérő kém-méhek táncuk koreográfiájába kódolva közlik a közösséggel a talált nektár lelőhelyek pontos helyét. Egyes rovarok levelek formáját veszik fel, mások faágakhoz hasonlítanak. A pókok, polipok és más, alsóbbrendű állatokként kategorizált ragadozók fejlett álcázási és megfigyelő képességekkel rendelkeznek. A színét változtatni képes kaméleon tökéletesen beleolvad a környezetébe. A ragadozó madarak magasan a táj felett lebegve lesnek préda után. A fejét 180 fokban forgatni képes, éjjel is látó szemekkel felszerelt bagoly puha tollazata nesztelen repülést tesz lehetővé. A farkasok kiszimatolják zsákmányukat, a tigrisek és oroszlánok tökéletesen belesimulva környezetükbe, zajtalanul kűsznak áldozatuk felé. A hím majmok látszólag önfelédten vakaródnak, vagy rágcsálják a magvakat, gyümölcsöket, pedig csak arra várnak, hogy egy óvatlan pillanatban elcsenják szomszédjuk táplálékát, vagy az alfa hím figyelmetlenségét, távollétét kihasználva megketyintsék annak háremét.

A kémkedést komplex, számtalan módszert és eszközt használó, magas fokú alkalmazkodási képességet és intelligenciát igénylő művészetté az ember fejlesztette. Fajunk evolúciója során kémkedésre specializálódott, arra született egyedek fejlődtek ki, a megfigyelés művészete megbecsült, jól fizetett szakmává vált. *A háború művészete*<sup>2</sup> című, a nyugati stratégiák, hadvezérek, politikusok, gazdasági szakemberek gondolkodására is nagy hatást gyakorló, az i.e. 6. században íródott könyv szerzője, a taoista Szun Cu (Sun Tzu) kínai hadvezér és teoretikus nagy fontosságot tulajdonított az információszerezésnek, álcázásnak, félrevezetésnek, felforgatásnak, aknamunkának. A teoretikusok közül ő fedezte fel elsőként a kettős ügynökök használatának jelentőségét: „Alapvető fontosságú megtalálni az ellenség ügynökeit és lekenyerezni őket, hogy téged szolgáljanak. Adj nekik instrukciókat és törődj velük. Így lehet kettős ügynököket toborozni és használni.”<sup>3</sup> – írja a katonai, gazdasági és politikai stratégiák bibliájává vált könyvében. Az indiai Csánakja (Chānakya), Taksasila (Takshashila) Egyetem tudós professzora, az első Maurja (Maurya) uralkodó, Csandragupta (Chandragupta) tanácsadója és főminisztere (kb. i.e. 350–283) *Arthasásztra* (Arthasāstra) című könyvében nagy teret szentelt a merényletek megszervezésének, a kémek, titkos ügynökök használatának. Tőle ered a mondás, miszerint egy jó kém felér tízezer katonával.

1 „Én és Pangur Bán, a macskám / Feladatunk ugyanaz, bizony ám / Ő egereket kerget szenvedéllyel éjjel / Én szavakra vadászom hasonló szép kéjjel” (NL fordítása). A vers az ausztriai Sankt Paul bencés apátságban (Sankt Paul, Karinthia) őrzött *Rechenauer Schulheft (Reichenau Primer)* című kódexben (Stift St. Paul Cod. 86b/1 fol 1v) található.

2 Szun-ce: *A háború művészete – A hadviselés szabályai – A tábornagy metódusa*. (Cartaphilus Könyvkiadó, 2008)

3 Szun Cu: *A háború művészete* (NL fordítása)

A perzsák, asszírok, egyiptomiak, görögök, rómaiak, tatárok, hunok kitűnően működő kém-szervezetekkel, nagy szakmai tudással rendelkező titkos ügynökökkel rendelkeztek. A tatárok évtizedekkel Oroszország (Rusz) és Magyarország lerohanása előtt izmaelita kereskedőket bíztak meg a meghódítani kívánt területek kikémlésével. A kereskedők speciális „láthatatlan” tintával, titkosírással jegyezték fel megfigyeléseiket. Az állatbőrökre rajzolt írásjegyek csak akkor váltak láthatóvá, ha a bőrt láng fölé tartották. Hasonló tintákat ma is alkalmaznak a kémek, dokumentumhamisítók<sup>4</sup> és puskázó diákok. A feudális Japánban a szerzetesi életet élő, harcművész *ninják* végezték a felderítést. Kiképzésükhöz tartozott, hogy meg kellett tanulniuk napokon keresztül mozdulatlanul ülni, illetve évekig nem szólni egy szót sem. Mata Haritól az amerikai atomtitkot a szovjeteknek átadó Rosenberg házaspárig a történelemtudomány számtalan kém-történetet dokumentált. Különös kém-történetet találunk a héber mitológiában<sup>5</sup>. Két évvel azután, hogy Mózes kivezette népét az egyiptomi fogságból, a sivatagban bolyongó zsidók megérkeztek Kánaán, az Ígéret Földje déli határához. Isten utasítására Mózes elküldött 12 kémét (héberül: סִּיגְרִים, *meraglim*), egyet-egyet Izrael mind a 12 törzsből, hogy kifürkéssék a területen lakók katonai erejét, a vidéken természetű haszonnövényeket, gyümölcsöket, a vízlelőhelyeket, utakat, legelőket, az azok fűvét szerető háziállatokat, megszámlolták az olajfákat és felmérték a szőlőültetvényeket. A kémek három évig gyűjtötték az információkat. Amikor visszatértek a határon táborozó népükhöz, a kémek közül tíz azt jelentette, hogy a területen nyolc láb magas, hatalmas erejű, jól felfegyverzett gigászok élnek, bevehetetlen várakban és megmászhatatlan, lerombolhatatlan falakkal körülvett városokban, akiket a zsidó hadsereg bizonyosan nem tudna legyőzni. A kémek közül csak kettő, az Efraim törzsből származó Józsuá, és a Júda törzsében született Kaleb<sup>6</sup> javasolta, hogy Isten ígéretében bízva, az ő bizonyára megérkező segítségével induljanak el Kánaán elfoglalására. Különösen Kaleb érvelt ékesszólóan az azonnali támadás mellett. Mivel a támadás ellen agítáló kémek többségben voltak, a nép nem mert Kánaán földjére lépni. Isten hitetlenségük büntetéseként 40 évnyi sivatagi vándorlásra ítélte a zsidókat. A tíz kishitű, hazudós kém hamarosan pestisben pusztult el.

4 Magyarországon az autópályák építői, az adó- és járulék fizetés elkerülése érdekében gyakran írnak idővel eltűnő tintával a feketén alkalmazott munkások munkakönyvébe, hogy megtévesszék az ellenőröket. A korábbi foglalkoztatottságot igazoló bejegyzések másnapra eltűnnek, így az ellenőrök nem tudhatják meg, hogy az illető munkás már korábban is dolgozott az építkezésen.

5 *Számok könyve*, 13:1-25

6 *Számok könyve*, 13:30

Az akkor élt generációkból csak két felnőtt, az Isten ígéretében egykor megbízó, Kánaán elfoglalását javasló Józsué és Kaleb léphetett az Ígéret Földjére, amikor a 40 év letelte után a zsidó törzsek végre elindultak annak elfoglalására.

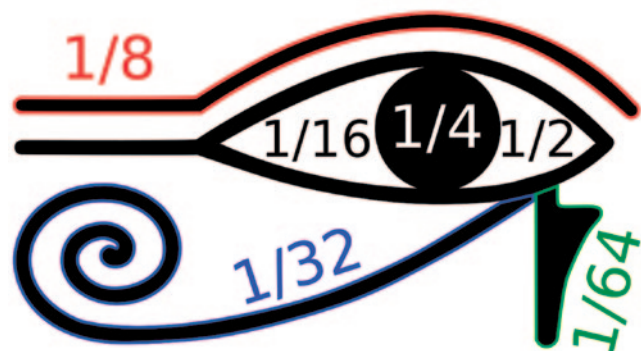
\* \* \*

A kémek szimbóluma a *Mindent látó szem*, amely számos formában jelent meg a történelem folyamán. Először 30-40 000 évvel ezelőtt készült barlangrajzokon bukkant fel, néha szárnyakkal, vagy lábakkal, illetve kezekkel és lábakkal is ellátva. Nemcsak európai és ázsiai barlangok falain, sziklák oldalán találkozhatunk vele, de Közép- és Dél-Amerika indiánjai is használták, oltárokra vésték, aranyból készült amulettekké formálták, cserépedényre festették. Egy maja ábrázoláson a szem egyik végéből füst száll ki, mintha rakéta lenne.

Az egyiptomi mitológiában az egyik legősibb helyi istenség, Wadjet szemeként jelent meg először. Wadjet eredetileg a dinasztiák előtt, a késői kőkorszakban virágzó Dep város helyi istennője volt, majd Alsó Egyiptom patrónusa lett. A Felső Egyiptommal történt egyesülés után először *A Hold szeme*, később *A Nap szeme* néven az egész birodalom védelmezőjévé vált. Később a sólyom képében ábrázolt *Horus szemeként* vált mindmáig ismertté. *A Távoliként* és *Mindenek felett lebegőként* is emlegetett Horus, Isis és Osiris fia az ég, a háború és a védelem istene volt. Horus szemének szimbóluma falfestményeken, reliefszen színt minden fáraó sírjában feltűnik. A hajósok hajóik orrára festették, gyakori volt a temetési amulettek között is. Hét különböző hieroglifát használtak a Szem leírására. Közülük az egyik a „tenni”, „csinálni” és „előadni” igéket kifejező írásjel, a másik az „újra látni”, „kifürkészni”, „kikémlelni” igék megfelelője. Horus szemét a vizuális kommunikáció jeleként is használták.

A Mindent látó szem felbukkan a buddhista ikonográfiában is. Az ősi buddhista szövegekben<sup>7</sup> Buddhát gyakran *A Világ szemeként* nevezik meg, és a Háromságot kifejező háromszög (*Tiratna*, másnéven *Három ékkő*) jelével reprezentálják. Buddha és a megvilágosodottak képein, szobrain a harmadik, belső látást jelképező szemként jelenik meg. A Mindent látó szem a középkorban került be a keresztény ikonográfiába. Először Isten szemét jelentette, később, háromszögbe foglalva a Szentháromság szimbóluma lett. A 17. századtól kezdve felhőkkel körülvéve, sugarakat kibocsátva ábrázolták.

Az egyiptomi eredetű szabadkőműves mozgalom is egyik szimbólumává tette a Szemet, néha önmagában, néha háromszögbe foglalva láthat-



Horus szeme, az arányokból levezetett egyiptomi mértékegységekkel



A mindent látó szem egy korai szabadkőműves ábrázolása, felhővel és félkörös glóriával  
© [http://hu.wikipedia.org/wiki/Mindent\\_látó\\_szem](http://hu.wikipedia.org/wiki/Mindent_látó_szem)

juk a titkos társaság jelképei között. Sokan gondolják úgy, hogy az Egyesült Államok 1782-ben elfogadott Nagypecséjtének hátoldalára szabadkőműves sugallatra<sup>8</sup> került a csonka piramis felett lebegő Mindent látó szem. A pecséten két latin nyelvű mottó olvasható: *Annuit Cœptis* (Ő – nyilvánvalóan Isten – jóváhagyta vállalkozásunkat) és *Novus Ordo Seclorum* (A korok új rendje). Ez a design rákerült a mindmáig használatban lévő egydolláros amerikai bankjegyre is. A Mindent látó szem, a kémek ősi szimbólumának szabadkőműves

<sup>8</sup> A svájci származású szabadkőműves, Pierre Eugene du Simitiere (eredeti nevén Pierre-Eugène Ducimetière /1736?-1784/) filozófus, természettudós és portréfestő valóban a Nagypecsét tervezőinek művészeti konzultánsa volt, s a Mindent látó szem mellett a pecséten szereplő, latin nyelvű mottók is az ő javaslatára kerültek elfogadásra.

A Mindent látó szem az amerikai egydolláros bankjegy hátoldalán



adaptációja ugyancsak látható a francia forradalom idején, 1789-ben kibocsátott *Emberi és polgári jogok deklarációja*<sup>9</sup> eredeti nyomtatán.

A kémek állat-szimbóluma a macska. A kecses állat sokszor előfordul az egyes kultúrák, vallások ikonográfiájában és legendáriumában. Fő attribútumai a titokzatoság, alattomoság és kiismerhetetlenség.

A macska (*Felis silvestris catus*) háziasítása körülbelül 10 000 évvel kezdődött. Sokáig úgy gondolták, hogy a macskát először az ősi Egyiptomban szelídítették meg. 2007-ben nyilvánosságra hozott kutatási eredmények bizonyították, hogy a házimacskák őse a körülbelül i.e. 8000-ben, a mai Líbia területén háziasított afrikai vadmacska (*Felis silvestris lybica*). A legkorábbi bizonyíték a macska házi kedvencként való tartására egy 9 500 éves ciprusi sírból előkerült, gazdájával együtt eltemetett macskatetem. Az igazi kémekhez méltóan a legextrémebb körülményekhez is könnyen alkalmazkodó állatot társaságként és a rácsálók távollátására egyaránt használják. Ma a legkedveltebb háziállat, a Föld legeldugottabb zugaiban is megtalálható.

A kutyákkal ellentétben a macskák nem változtak meg alapvetően a háziasítás során. A házimacska tökéletesen alkalmas arra, hogy vadon éljen. Kiválóan lát éjszaka is, szemei hatszor gyengébb fényt képesek érzékelni, mint az emberi látószervek. A nagy macskákkal, mint például a tigrisekkel ellentétben a házimacskák pupillája hasított, ami lehetővé teszi, hogy még nagyon világos fényben is torzítatlanul lássanak. Pupillájuk, testméretükhöz képest jóval nagyobb a nagy macskákénál. Színérzékelésük azonban korlátozott, csak a kék és zöld színeket látják jól, a vörös és zöld színek közötti különbséget sokkal kevésbé tudják érzékelni, mint az ember. Színvakóságuk egyáltalán nem zavarja őket a táplálékszerzésben, rejtekhelyek megtalálásában. Hallásuk, különösen a magas frekvencia tartományokban ugyancsak remek, még a kutyákénál is jobb. Egymástól függetlenül mozgatható, kónusz-szerű fülcimpáik felerősítik a hangot, és pontosan meg tudják határozni a hang forrásának irányát. Hasonlóan kiváló a szaglószerük is, amelynek érzékenysége alig marad el a kutyákétól. Tájékozódásukat, érzékelésüket hosszú bajusz szálaik segítik, amelyek nemcsak a tárgyakat észlelik, hanem a levegő mozgását is. A macskák, noha nem izzadnak, valószínűleg sivatagi eredetük miatt jól tolerálják a magas külső hőmérsékletet – akár 50 fok feletti hőségben is jól érzik magukat –, és a víz hiányát. Veséik olyan tökéletesen

9 *Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen*

Macskamúmia (A szerző képgyűjteményéből, a fotós ismeretlen)



működnek, hogy csupán húst fogyasztva, ivás nélkül is megéljen, és szükség esetén tenger-vízzel is képesek csillapítani szomjukat.

A macskák éjszaka és nappal egyaránt aktívak, de mint a vámpírok, az éjszakában érzik igazán otthon magukat. Energiáikat alvással konzerválják, némely házimacska fajták akár 20 órát is alszanak naponta. Igen gyorsan el tudnak aludni, álmodnak is, de álmuk könnyű, ébredés után összes érzékszervük azonnal működni kezd. Ezek a tulajdonságok kiváló kémmé teszik a macskát. Minden cicatulajdonos tapasztalhatja, hogy kedvence titokban figyelni őt. Sokak szerint a megszerzett információt a titokzatos állat földönkívüli erőnek továbbítja telepatikus úton. A macska nagy ragaszkodást mutat a gazdájához, hízeleg neki, dörgölődzik hozzá, de ha a körülmények úgy alakulnak, minden különösebb skrupulus nélkül megszökik, s akár új gazdát is találhat magának.

Persze előfordulnak kivételek, kutyáknál is hűségesebb cicák. Az 1970-es évek elején két macskával, Hölderlinnel és Caspar David Friedrich-el éltem együtt zuglói lakásomban. Látványtervezőként sokat dolgoztam a szolnoki színházban, ahonnan vonattal jártam haza. A technikai próbák elhúzódása miatt nem lehetett tudni, hogy mikor érkezem. Macskáim valamilyen módon mégis értesültek érkezésem időpontjáról, a megfelelő pillanatban kiszöktek a lakásból és a közeli vasútállomáson fogadtak, amikor fáradtan lekászálódtam a vonatról. Kutyákként követtek hazáig. Gyakran indultam hosszú sétákra velük, s mint a kutyák, a lábaimhoz hozták az eldobott labdákat, botokat. Ha vendégek érkeztek, közénk ültek és lankadatlan figyelemmel hallgatták a beszélgetést. Időnként kifejezési eszközökben gazdag nyelvükön közbe is szóltak, helyeselték, vagy cáfolták az elhangzott véleményeket. Azonnal megéreztek, ha nem kedveltem valamelyik látogatót. Soha nem ültek az ilyen ember közelébe, s ha az kényeztetni, simogatni akarta őket, felborzolták szőrüket és kivillanó fogakkal fújtak rá. Imádták a marihuána füstjét, különösen méltóságteljessé és közlékenyvé váltak tőle. Még betépve is azonnal engedelmessé váltak minden utasításomnak, s tapintatosan magamra hagytak, ha magányra volt szükségem. Bár számtalan alkalmuk és okuk lett volna rá, sohasem szöktek meg, még akkor sem, ha figyelmetlenségem, vagy elfoglaltságaim miatt hosszú ideig nem kaptak enni. Egyik hosszú vidéki tartózkodásom alatt szomszédjaim valamelyike agyonverte őket, tetemeiket az ajtóim előtti lábtörőre dobta. Köztudott a macska rendkívüli ügyessége. Nincs tériszonya, magas párkányokon, tetőgerinceken sétál magabiztosan. Egy automatikus csavarodási reflex következtében nagy magas-

ságokból lezuhanva is mindig a talpára esik és az esést általában sérülések nélkül megússza. Ken Meyer floridai szenátor Andy nevű macskája 60 méteres zuhanást élt túl sértetlenül. Az egyetlen negatív genetikai változás, amely a macskák érzékelési képességét érintette a háziasítás során az, hogy nem érzik az édes ízt. A macskát szent állatként tisztelték az ősi Egyiptomban. A második dinasztia idején imádni kezdett istennő, Bast földi megtestesítőjének tekintették. Bast kezdetben a Nap és a háború istennője volt, később Alsó Egyiptom védelmezője lett. A *Láng hölgyeként*, *Ra szemeként* és *Minden titkok tudójaként* egyaránt emlegették. Alsó- és Felső Egyiptom egyesülése után arca elé oroszlán álarcot tartó macskaként ábrázolták, jelezve kozmikus kém voltát. A macskaistennő kultuszának központja Bubastis (Per-Bast) városa volt. Hérodotosz görög történetíró i.e. 450 körül látogatta meg a várost. Leírásaiból tudjuk, hogy a különleges mágikus erővel bíró macskákat arany ékszerekkel, nyakláncokkal, koronákkal díszítették és gazdáik tányérből ettek. Halálukat ugyanúgy gyászolták, mint a családtagokét. Hérodotosz a macskaistennőt Zeus és Leto lányával, a vadászat görög istennőjével, Artemisszel azonosította. Per-Bast templomának ásatásakor több mint 300 000 bebalzsamozott macska múmia került elő. A Beni Hasanban és Saqqarában végzett ásatások során további több százezeret találtak. A 19. század végén az Egyiptomot gyarmatosító britek macskamúmiákkal fűtötték a Níluson közlekedő gőzhajókat. Számos ősi vallás követői tisztelték a macskákat. Japánban a Maneki Neko-nak nevezett macska mindmáig a jó szerencse szimbóluma. Mohamed annyira szerette Müezza nevű cicáját, hogy inkább köpönyege nélkül indult utazásra, ha kedvence rajta aludt. A skandináv mitológiában Freyja, a szerelem, szépség és termékenység istennője szárnyas macskák által húzott kocsit hajtott. A középkori Európában terjedt el a nézet, miszerint az utunkat keresztező fekete macska balszerencsét hoz. Irtani kezdték a macskákat, ami a rágcslók elszaporodásához, s ezzel a pestisjárványokhoz vezetett. A középkorban lemészárolt macskák emlékére rendezik évente a *Kattenstoet* (Macska parádé) fesztiválokat a belgiumi Ypres-ben. A kanapén alvást színlelő, résnyire nyitott szemével bennünket figyelő macska nyilvánvalóan titkos ügynök. De mi célból és kinek kémkedik?

\* \* \*

Isten, vagy a Sátán kémeiről szóló történetek gyakoriak az egyes vallások legendáriumában. Az idegen bolygókról, galaxisokról a földre érkezett kémekről a tudományos fantasztikus irodalom és filmek, képregények beszél-



Macskamúmia (A szerző képgyűjteményéből, a fotós ismeretlen)  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cat\\_Mummy.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cat_Mummy.jpg)

nek. Katona, földműves, jogász, cipész, fodrász, kurtizán, mérnök, pék, cukrász – nem volt olyan szakma, foglalkozás az emberiség történetében, amely ne szolgált volna álcául kémeknek. Tudomásom szerint mindmáig egyedül a Spions választotta fedőtevékenységnek a rock and rollt.

A kémek sokszor éveket, évtizedeket töltenek a célterületen. Polgári egzisztenciát alakítanak ki, polgári állást vállalnak, vagy lassú, türelmes helyezkedéssel beépülnek a szervezetbe, intézménybe, amelynek kikémlésére küldték őket. Előfordul, hogy családot is alapítanak. Házastársuknak, gyermekeiknek, új rokonainak, barátainak fogalmuk sincs valódi identitásukról. Megismerkednek a helyi viszonyokkal, kapcsolatrendszereket építenek ki, miközben igyekeznek tökéletesen beleolvadni környezetükbe. Legfontosabb erényük az exhibicionizmus hiánya. Ebben is különböznek a mások bőrébe bújó színészektől, akik született exhibicionisták. A kémek kedvenc színe a szürke, kedvenc formájuk az amorf.

Egyes, a hidegháború idején egymással szembenálló titkosszolgálatok módszereit kutató történészek szerint a szovjet titkosszolgálatok olyan „alvó” ügynököket telepítettek Amerikába és a nyugat-európai országokba, akiket korábban hipnotizáltak, vagy más módon arra programoztak, hogy ne emlékezzenek valódi feladataikra. Akár telefonon is közölhető kulcsszóval, vagy különleges kézmozdulat-sorral, esetleg a kezükbe adott speciális tárgyakkal lehetett őket „felébreszteni”, aktiválni, merényletek, szabotázsakciók elkövetésére utasítani. A kutatók szerint még mindig számos, valódi identitását, az agyába programozott feladatát nem ismerő „alvó” ügynök él a világ országaiban. Ki tudja, hallják-e majd egyszer az aktiváló kulcsszót, amely elindítja őket áldozatuk felé. Az amerikaiak is sokat kísérleteztek alvó ügynökök programozásával<sup>10</sup>. Egyes kutatók szerint az amerikai „új baloldalt”<sup>11</sup> finanszírozó John Lennont 1980-ban meggyilkoló Mark David Chapman is programozott CIA ügynök volt.

Visszagondolva, én is egy ilyen, a csillagok által programozott „alvó” ügynök voltam, akit a rock zene ébresztett fel. Az ébresztő jel megérkezése után több mint 15 év telt el, mire megtudtam, hogy mi a feladatom, s csak további hosszú, gonosz évekkkel később értettem meg, hogy honnan jött a parancs.

(Folytatása következik.)

<sup>10</sup> Project MKULTRA

<sup>11</sup> Az 1960-70-es évek amerikai ifjúsági és polgárjogi mozgalmairól és az amerikai titkosszolgálatok tudatkontroll kísérleteiről a Schuller Gabriellával közösen írt *YIPPIE! Az engedetlen polgár* című könyvben tudósítok kimerítő részletességgel (Golyós Toll Kiadó, 2008)

Kékesi Zoltán

# Tanúság és archivális hatalom

## Harun Farocki *Haladék* című filmjéről

■ 1944 tavaszán a westerborki gyűjtőtáborban egy zsidó fogoly, RUDOLF BRESLAUER a tábor SS-parancsnoka, ALBERT GEMMEKER utasítására filmet készített a tábor életéről.

A tábor életét a kényszermunka, valamint a koncentrációs táborokba induló vonatok menete szabályozta. Westerborkban a foglyok *túlélhető* körülmények között dolgoztak, ezért a hollandiai *Durchgangslager* ideiglenes haladékok jelentett azoknak, akiknek a munkaerejét itt hasznosította a német hadiipar. Gemmeker a tábor „dokumentációs és grafikai részlege” számára készítette a filmet, mégpedig feltehetőleg azért, hogy a náci vezetőket meggyőzze Westerbork gazdasági hasznosságáról és lebeszélje őket a tábor felszámolásáról. A felszámolás a foglyok számára azonnali deportálást jelentett volna, az SS-katonák számára pedig átírányt a keleti frontra. Breslauer számára rövid haladékokat adott a film – a forgatás után néhány hónappal, 1944. szeptember 4-én Auschwitzba szállították, ahol október 24-én meghalt. A film végül sohasem készült el; nagyjából 90 percnyi, jórészt vágatlan filmananyag maradt ránk, amelyről nem tudjuk, elkerült-e valaha is a tábor sorsáról döntő náci vezetőkhez.<sup>1</sup>

Már fent, az első mondatban szerepelnie kellett mindkét névnek: Rudolf Breslauer és Albert Gemmeker nevének, akik – mindketten – más és más módon „jegyzik” ezt a filmet. Vajon mi ez a film – az SS „archívuma” számára készült dokumentum, vagy egy zsidó fogoly hagyatéka és tanúságtétele?<sup>2</sup> Hogyan nyilvánul meg benne, milyen módokon az a hatalom, az az „archivális erőszak”<sup>3</sup>, amely dokumentumként létrehozta? Vajon lehetséges-e a film olyan olvasata, amely megmutatja ezt az erőszakot? S ha igen: hol, milyen szinten adódik egy ilyen, „archivális”<sup>4</sup> olvasat? A filmananyag értelmezésekor mindkét mozzanatot mérlegelni kell: az archívum hatalmi logikáját és az archívummal szembeni tanúságtétel lehetőségét.

Noha tanúságtételről beszélek, Rudolf Breslauer neve – ahogyan máskülönbén Albert Gemmeker is – csak metafora lehet, hiszen aligha van a westerborki filmananyagban olyan másodlagos szintje az értelemnek, ahol egy ilyen, „archivális” olvasatot intencionálisan, azaz Rudolf Breslauer „üzeneteként” biztonsággal rögzíteni lehetne. A kérdés azonban itt és a továbbiakban nem a jelentés hitelessége

1 Vö. Guido Abuys et al.: *Verhalen uit Kamp Westerbork*, Hooghalen, 1995, 29–34.

2 Ezt a kérdést semmilyen olvasati szinten, még az archivumi nyilvántartásba vétel szintjén sem lehet megkerülni. A Holokauszt történetének dokumentációjára alapított Frankfurt am Main-i Fritz Bauer Institut online katalógusában ([www.cine-holocaust.de](http://www.cine-holocaust.de)) például ezt a bejegyzést találjuk a filmanyagról:

„Original Title: Westerbork [ET]

Produced by: Lagerkommandantur Westerbork

Directed by: [?]

Producer: Albert Konrad Gemmeker; Camera: Rudolf Werner Breslauer”

Gemmeker és Breslauer neve itt egy sorba és egymás mellé került: Gemmeker, a producer kitalálta a filmet, előteremtette a tőkét, megbízta a „stábot” (Breslauer mellett egy másik foglyot, Heinz Todtmann újságírót a forgatókönyv megírására), és megszervezte a forgatást; Breslauer, az operatőr pedig leforgatta a filmet. A végső szerzőség helye, azaz a jelentés „eredete” mintegy üresen van hagyva.

3 Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya*, ford. Bereczki Péter, Budapest, Kijárat, 2008, 17.

4 Derrida nyomán, egy később még kifejtené értelemben „archiválisnak” nevezem az archívum hatalmi logikáját feltáró olvasatot.

vagy *tulajdonlása* – tehát nem az, hogy Rudolf Breslauer, Harun Farocki vagy az én nevemhez rendeljük-e –, hanem az, hogy *miről* tanúskodik ez a filmananyag, ha képes tanúskodni egyáltalán. HARUN FAROCKI 2007-ben *Haladék* című filmet készített a filmanyagból.<sup>5</sup> Az eredeti, néma filmananyag részletei mellett Farocki néhány archív fotót használt fel, valamint feliratokat illesztett a filmananyagba. A fotók között szerepel egy kép, amely tulajdonképpen egy *werkfotó*: a képen Breslauer-t látjuk, amint az egyik tábori műhely egy bevilágított részletét fotózza, körülötte néhány férfi áll, akiket nem látszik, hogy foglyok.



Helyezzünk mellé egy másik képet, egy állóképet az eredeti filmananyagból, amely szintén egy tábori műhelyt mutat (talán nem ugyanazt, de nagyon hasonlót); a helyiség két oldalán munkaasztalokon foglyok dolgoznak, középen pedig egy sín halad végig – itt tolták be a feldolgozásra kerülő nyersanyagot.



A két kép nem ugyanazt mondja: a werkfotó, ahogy az egész tábor és a filmet „megrendelő” SS-parancsnok is, a normalitás látszatát kelti: valaki filmet forgat egy üzemben, ahol normális körülmények között munkások dolgoznak. A filmanyagnak az a részlete, ahonnan a második képet kivágtam, mintha mást mon-

5 *Aufschub/Respite*, rendezte: Harun Farocki, Németország, 2007. Magyarországi vetítései: Verzió Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (OSA, 2008), Harun Farocki: *Négy film* (Kino, 2009). Hozzáférhető az Open Society Archive (OSA) archívumában.

dana: a kamera lassan végighalad *ugyanazon* a sínen, amelyen egyébként a nyersanyagot tolják a műhelybe, és amíg végigfahrtol a munkasztalok között, a sín végén, a helyiség szemközti bejáratánál látjuk a kocsit, amely rendszeren végiggurul a síneken a nyersanyaggal. A film ezen a ponton (legalábbis *ebben* az olvasatban: *itt*) azt mondja, *mise en abyme*-szerűen és mintegy észrevétlenül: maga a film is kény-szermunka produktuma. Azaz, ez a film maga is nyersanyag, amely – noha az SS feltehetőleg sohasem hasznosította – maga is része a német hadiipar ökonómiájának.

Ez az olvasati lehetőség nem hagyja érintetlenül sem a filmanyagnak mint dokumentumnak a státuszát, sem azt a pozíciót, amelyet a film a néző számára kijelöl. Hiszen a néző – egy első olvasatban – olyan tekintettel azonosul itt (a kamerán keresztül), amelyik megfigyeli – vagy akár felügyeli – a munkát, e második, mintegy „észrevétlenül” adódó olvasatban viszont olyasvalakinek a nézőpontját veszi fel, aki maga is alávettette annak, amit filmre vesz. A westerborki filmanyag tehát kétféle szerepet jelöl ki a nézőnek, és a nézőnek mindvégig reflektálnia kell mindkettőre. Az egyik az archivális hatalom, a másik a vele szembeni tanúságtétel oldalára helyezi.

De nem túl merész olvasat ez, ha ennyire „észrevétlenül” adódik? Miként lehet a westerborki filmanyag kapcsán egyáltalán jelentést „adni” vagy jelentést „olvasni ki” (két ellentétes irányt, *cserét* vagy *csereforgalmat* sugalló kifejezés), anélkül, hogy olyasmit tulajdonítanánk neki, amit nem akar mondani, és még inkább anélkül, hogy *eltulajdonítanánk* tőle valamit? Hogyan lehet olvasni anélkül, hogy kisajátítanánk vagy – a szimbolikus és a materiális tőke értelmében – *kifosztanánk*? Hogyan képzelhető el e kény-szermunkaként készített filmanyag óvatos „újrahasznosítása”?

Farocki filmjében a werkfotót a westerborki táborba befutó vonat képe követi (azaz a kép az üzemi sínről a vasúti sínré vált), és ezért még valami mást is az eszünkbe juttat: mintha a képek a hadiipar és a genocídium összefüggéséről is mondanának valamit. Ezt a kérdést vizsgálta Farocki egyik korai filmje, az 1970 és 1978

között készített, „brechti”<sup>6</sup> esztétikájú *Két háború között* is. Farocki annak a generációnak a tagjaként indult, amelyik – 1968 után – először kezdte firtatni a német ipar politikai felelősségének kérdését, s amely számára a „médiások” kérdése mindig is összekapcsolódott annak megértésével, hogyan működött a náci rezsim. Farocki későbbi filmjei, elsősorban az 1986-os *Ahogy látunk*, az 1989-es *A világ képei és a háború inskripciója*, majd a 2000-ben készített *Börtönképek* aztán olyan „képi médiaarcheológiát” dolgoztak ki, amelynek egyik fontos kérdése az lett, hogy milyen szerepet játszanak a képek, illetve a képi médiumok a hatalom, a felügyelet és a tudás „előállításában”, és miként illeszkedtek – többek között – a második világháborús haditechnológiába.<sup>7</sup> A *Haladék* e korábbi munkákat folytatja, amennyiben lehetőséget ad arra, hogy a westerborki filmanyag kapcsán a képekből „kiolvasható” és a legalább ennyire a képek által (is) generált történelemre kérdezzünk rá.

### A westerborki filmanyag

A westerborki tábor példa nélküli volt abban az értelemben, hogy itt mindvégig fenntartották a foglyok előtt annak látszatát, hogy a mindennapi élet a deportálás után is folytatódni fog. A foglyok nem szenvedtek a hidegtől, az éhségtől és a betegségtől (és *helyben* nem történtek gyilkosságok); kapcsolatot tartottak fenn a külvilággal (csomagokat és levelet kaphattak), újságot olvastak, munka után sportoltak, esténként koncertet hallgattak és varieté-előadásokat néztek.<sup>8</sup> A gyerekek iskolába jártak, a férfiak és a nők házasságot köthettek. Mindenhol, nemcsak a műhelyekben és a földeken, hanem a tábor teljes adminisztrációjában, az iskolában, a rendelőkben, a sportpályán és a varieté-ben is foglyok dolgoztak.<sup>9</sup> Az a látszat, amelyet a westerborki táborban fenntartottak, példa nélküli volt ugyan, de logikusan illeszkedett abba a „folyamatba”, amely szerint a náci genocídium zajlott, hiszen elsődlegesen a termelés hatékonyságát (tehát a német hadiipart) és a foglyok „továbbításának” zavartalan lefolyását szolgálta. Éppen ezért nem is ért véget Westerborkban; a foglyok előtt a legutolsó pillanatig igyekeztek eltitkolni, hogy mi történik velük. Claude Lanzmann *Shoah* című filmjében az auschwitzi *Sonderkommando* egyik túlélője, Filip Müller elmondja, hogy az *Auskleideraum*, tehát az a helyiség, ahol a foglyok levették a ruhájukat, mielőtt a gázkamrába terelték őket, olyan volt, mint egy „nemzetközi információs centrum”, ahol többnyelvű feliratok tájékoztatták az oda érkezőket a higiéniai intézkedések fontosságáról.<sup>10</sup> Az, ahogyan a westerborki tábor berendezték (benne a „dokumentációs és grafikai részleggel” és a táborról forgatott, illetve forgatandó filmmel), valamint az auschwitzi *Auskleideraum* ugyanannak a folyamatnak a logikus és egymásba kapcsolódó elemei. Nem vagyunk képesek olvasni a westerborki filmanyag képeit, ha ezt nem tudjuk. Amikor a filmen az Auschwitzba induló transzportot látjuk, azt, ahogy a foglyok – zsidók és romák – felszállnak a vagonokba, majd rájuk zárják az ajtót – a film maga, egészen pontosan Breslauer és a kamera jelenléte ugyanebbe a folyamatba, a genocídium módszeresen végiggondolt, akadálytalanul zajló folyamatába illeszkedik, amennyiben segít fenntartani a foglyok előtt azt a látszatot, hogy nem lehet olyan szörnyű, ami történik, ha „filmet lehet forgatni róla” (Farocki).

Az archívumról és a tanúságról írt könyvében Giorgio Agamben idéz egy tanúvallomást, amely beszámol arról, hogy az auschwitzi táborban az SS-katonák és a *Sonderkommando* tagjai focimeccsetek tartottak a „munka szünetében”.

„Ezt a focimeccset az SS és a *Sonderkommando* között”, mondja Agamben, „a normalitás e pillanatát a tábor valódi iszonyatának tartom (...)”<sup>11</sup>. A westerborki

6 Thomas Elsaesser: *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for example*, in: Uő.: (szerk.): *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam, 2004, 133-153.

7 Mivel itt nincs helyem részletesebb áttekintésre, két fontos tanulmányra utalok csak: Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*, New York, 1996, 136-161, ill. Nora Alter: *The Political Im/perceptible*, in: Uő.: *Projecting History: German Nonfiction Cinema 1967-2000*, Ann Arbor, 2002, 77-102, ill. a Thomas Elsaesser által szerkesztett *Harun Farocki: Working on the Sightlines* című kötetre.

8 Mindez ugyanakkor nem jelentette azt, hogy a foglyok nem voltak kitéve megaláztatásoknak és „komoly incidenseknek”, vö. Leni Yahil: *The Holocaust. The Fate of European Jewry*, Oxford UP, Oxford – New York, 1990, 441.

9 A varieté-t a kor egyik híres, zsidó származású német komikus, Max Ehrlich vezette, aki 1944 októberében halt meg Auschwitzban.

10 *Shoah. The Second Era*, rendezte: Claude Lanzmann, Franciaország, 1985.

11 Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York, Zone Books, 1999, 255k.

film forgatása ugyan nem a holttestek elégetésének a szünetében történt, mégis, a néző valójában a „normalitás e pillanatának” a tanúja itt is, *már akkor*, amikor az első képsorokon a vonat befut a westerborki állomásra – és nemcsak akkor, amikor e lehetetlen normalitás „tulajdonképpen” pillanatait nézi, a sárga csillagot viselő nők vidám tornáját a barakkok előtt vagy a varieté-előadást a tábor színpadán.

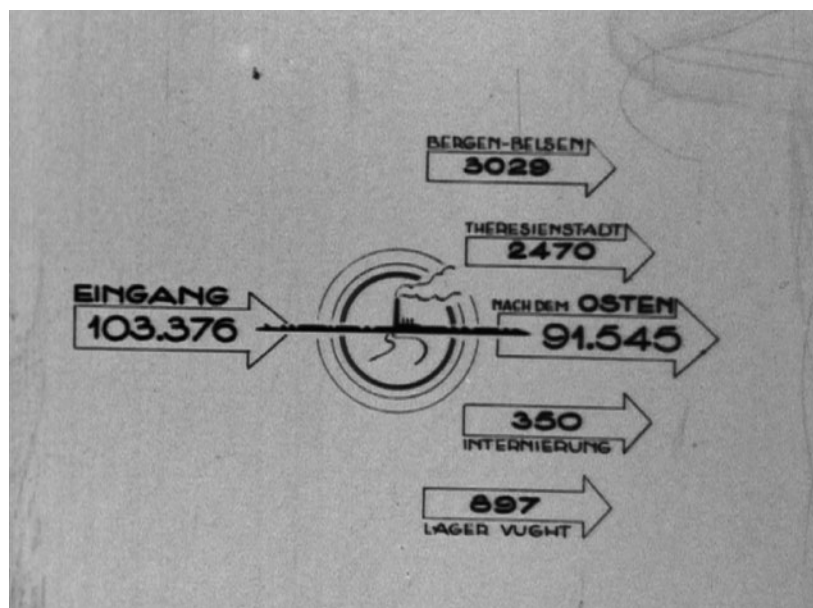


*Maga a film*, amit látunk, „a normalitás e pillanatának” a része. Ilyen értelemben a filmet megnézni valóban *esemény*, amelynek tapasztalata a táborok „valódi iszonyata”, ahogy Agamben mondja, még ha itt távol is vannak még (térben, de időben már nem) a krematóriumok. Minden, amit látunk, *még* a westerborki tábor sajátos körülményei között történik, de már a hetente „keletre” induló transzportok árnyékában. Ezért nagyon fontos, hogy Farocki minimális mértékben nyúl csak bele az eredeti filmanyagba (feliratokat illeszt be, megállít és megismétel jeleneteket),<sup>12</sup> hogy valóban *az a film* peregjen le a szemünk előtt, tehát valóban *annak* a tanúi legyünk, amit ott, akkor forgattak. A westerborki film fennmaradt anyaga a helyszínek szerint mutatja be a tábort, vagy pontosabban: a felvételek a helyszínek rendje szerint követik egymást. Az első képsorokon (legyen ez az „A” szekvencia) először az Amszterdam-

ból jövő vonatot látjuk, amint befut a westerborki táborba, majd a peront, amint leszállnak a foglyok, a peronon az SS-t és a tábori rendőrség (a *Fliegende Kolonne*) tagjait, aztán a regisztrációs irodát, ahol egy sor írógép előtt az adminisztrációt végző foglyok felveszik az újonnan jöttek adatait. Következik a mosoda, ahol nők ágyneműt és ruhát vasalnak, aztán a fogorvosi rendelő, ahol egy orvos és egy asszisztens nő hajol a beteg fölé, majd az üzem, ahol a foglyok fémhulladékot dolgoznak fel, majd egy másik, hasonló üzemet látunk, női munkásokkal, utána a sportpályát, ahol a férfiak fociznak, és egy másikat, ahol a nők tornagyakorlatokat végeznek, végül az esti varietét a zenekarral és a varieté-számokat előadó foglyokkal. Miután a varieté színpadán legördül a függöny, Farocki filmje újra a peront mutatja, rajta a foglyokkal és a „kelet felé” induló vonattal.

Látjuk, két elv dolgozik itt: egy topográfiai és egy kronológiai. Az utóbbi önmagában is kettős, de talán egyértelműbb és transzparensőbb a másiknál: a munka és a pihenés, valamint az érkezés és az indulás (a begyűjtés és a „továbbítás”) egymásutánját követi. De honnan ez a topográfiai pontosság, az a módszeresség, amely megnyilvánul benne? Mintha a film elsődleges célja az lenne, hogy a térben uralkodó rendet, ökonómiát és hatalmat megjelenítse – nemcsak azon keresztül, amit a térből megmutat, hanem mintegy *önmagán* keresztül, a felvételek „rendjén” keresztül is.

Az „A” szekvenciát Farocki filmjében egy diagram zárja, amelyen az SS a tábor működését szemléltette: középen a tábor logója (egy füstölő gyárcíméjén, amely a hadiipart szolgáló termelésre utal), körülötte a bemeneti („Eingang”) és a kimeneti irányt jelölő, kelet felé („nach dem Osten”) mutató nyilakkal. A diagramon feltüntetett számok a deportáltak számát jelölik („103.376”),<sup>13</sup> a grafika viszont azt sugallja, hogy Westerbork egy „ipari vagy kereskedelmi művelet” (Farocki) része.



Farocki itt egy újabb szekvenciát illeszt a filmbe („B” szekvencia), amely ismét a munka folyamatait mutatja, azaz a tábort, mint „ipari vagy kereskedelmi műveletet”. Farocki olvasata inntől válik explicitté. A feliratok kétféle jelentését rekonstruálják a filmnek: az első a foglyokat tünteti fel a képi kijelentések alanyaként: „ne zárjátok be a táborokat, mert hasznos munkát végzünk”; a második szerint a képek azt sugallják, hogy a képen szereplő férfiak és nők a „saját közösségüket építik”. Ha a második olvasatot követjük, a film jelentése nagyon hasonló lesz, mint a theresienstadti táborban nagyjából ugyanekkor, 1944 nyarán között készült filmmé, amely kétféle címen ismert: *Der Führer schenkt den Juden*

<sup>12</sup> Talán ez az egyetlen Farocki-film, amely egyetlen filmanyagra épül, és amelyben a szóbeli narrációt feliratok helyettesítik.

<sup>13</sup> 1942 és 1944 között Westerborkból hetente átlagosan mintegy 1000 embert szállítottak a megsemmisítő táborokba, de volt olyan időszak, amikor 2-3000 embert is. A 107 000 westerborki fogoly közül alig néhány ezren érték túl a Holokausztot.

eine Stadt, és: Theresienstadt. Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet.<sup>14</sup> Ez a második olvasat egyértelmű propaganda, amely kifelé irányul, és azt sugallja, hogy a táborok valójában a zsidóknak épített települések. Az első olvasat címzettjei ellenben maguk a náci vezetők. Ennek az első olvasatnak az erőszaka abban rejlik, hogy a materiálisan kizsákmányolt foglyokat szimbolikusan is kisajátítja, amennyiben lealacsonyító kijelentést tulajdonít nekik ott, ahol eleve nincs esélyük arra, hogy bármilyen kijelentés intencionált szubjektumai legyenek – azaz, hogy bármilyen hatalmuk legyen a jelentés fölött.

Farocki ezután (a „B” szekvencia után) két szakaszban megismétli az „A” szekvencia egy-egy részletét („A1” és „A2”); mindkét ismétlés arra szolgál, hogy „annyira feldúsítsa a képeket, hogy olvashatóvá váljanak”.<sup>15</sup> Az „A1” szekvencia ismétlése arra szolgál, hogy a munka és a pihenés látszólag békés képeiből előhívja azokat a „látens” képeket, amelyeket Auschwitzból és a többi koncentrációs táborból ismerünk, és amelyek (a feliratokon keresztül, a *mi képzeletünkben*) árnyékként vetülnek a westerborki képekre: a munka után a földön pihenő munkásokra az egymáson heverő holttestek képe, a fémszalakat tisztító női munkásokra a levágott női haj képe stb. Ezt az olvasatot segít előhívni az is, hogy a képeknek a filmanyag minőségé-

14 1944 nyarán, a theresienstadti gyűjtőtáborban egy zsidó fogoly, Kurt Gerron „a zsidókérdés rendezésének cseh- és morvaországi hivatalát” vezető SS-parancsnok, Hans Günther utasítására filmet készített a tábor életéről. Gerron, aki a két Világháború közötti időszak egyik ismert német színésze volt, 1933-ban először Franciaországba, majd Hollandiába menekült, 1944 februárjában innen, a westerborki táborból vitték Theresienstadtba. Az SS itt már 1942 vége óta tervezte, hogy propagandafilmet készített a táborról; a Vöröskereszt theresienstadti látogatása (1944. június 23.) és az inspekción végző csoport jól sikerült megtevése után pedig újra elővették a tervet. Gerron filmje a Vöröskereszt látogatása után néhány héttel készült, és közvetlen folytatása volt az azt megelőző ún. „szépitési munkálatoknak” (*Verschönerungsarbeiten*), amelyek keretében, a túlszűfoltóság látszatát elkerülendő, a foglyok egy részét továbbküldték Auschwitzba, ahol a látogatás végéig elkülönítetten (ún. *Familienlagerben*) tartották, majd, miután a látogatás lezajlott, meggyilkolták őket. Gerron filmje a „szépitési munkálatok” során felépített díszletek (kávéházak, könyvtár, sportpálya stb.) között „játszódió”, a forgatás után Gerront és a filmen szereplő foglyok egy részét szintén meggyilkolták. A Vöröskereszt jelentése, amely arról a „hatalmas meglepetésről” számol be, hogy „a gettóban olyan városra leptünk, amelyben majdhogynem normális élet folyik”, 1996-ban vált nyilvánossá (Theresienstädter Studien und Dokumente, 1996/3. sz., 283-297. itt: 296.). A film fennmaradt részlete a video.google.com-on keresztül elérhető. A film háttéréről lásd: Lutz Becker: *Film Documents of Theresienstadt*, in: *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*, szerk. Toby Haggith – Joanna Newman, London, Wallflower, 2005, 93-101., valamint W. G. Sebald regényét, amelyben Austerlitz, aki anyja nyomait keresve a Theresienstadtban forgatott film után kutat, Olympiaként – tehát eleve *holtként*, *bábúként* – képzelet el anyját, amint a theresienstadti táborban, a kettős értelemben is díszletként felépített színpadon fellép a „szépitési munkálatok” keretében előadott *Hoffmann meséi* című darabban, majd „kilép a filmből és átmelegül”. W. G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer, 2003, 350.

15 „*Bilder wie eine Flaschenpost*”. *Filmemacher Harun Farocki über das KZ Westerbork*, 2008. 07. 01. = [www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost](http://www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost)

ből eredően is van egy sajátos hatása: az életlenség valami különös, derengő jelenlétté változtatja a cselekményt, ugyanakkor a képek elmosódottsága miatt gyakran el is vész a személyiségnek minden felismerhető, egyedi jele, a részletek feloldódnak az életlenségben. Ez történik az „A2” szekvencia utolsó képein is, amelyen az Auschwitz felé induló vonatot látjuk. A képek közé illesztett felirat, amelyet fentebb már idéztem, arra utal, hogy a kamera maga is szerepet játszott a normalitás látszatának a fenntartásában. Farocki filmje itt, az „A2” szekvenciával zárul.

## Topográfia és archivális hatalom

Korábban azt mondtam, hogy a westerborki filmanyagban „a felvételek a helyszínek szerint követik egymást”. Mit jelent ez? Az *archívum kínzó vágya* című könyvében Derrida az archívum olyan fogalmát dolgozza ki, amely – a parancs jelentésű *arkhé*-ből és a ‚lakhely’ jelentésű *arkeion*-ból kiindulóan – az archívum legfőbb sajátosságát abban az archivális (vagy ‚arkhonikus”) hatalomban ragadja meg, amely az archívum létesítésében és az archívum helyének kijelölésében nyilvánul meg. Bármilyen írásos vagy más természetű jel csak egy archivális hatalom révén válik *dokumentummá*, kap kiváltságos helyet és az archivális hatalom által jóváhagyott jelentést. Ilyen értelemben az archívum egyszerre topológiai (*toposz* = ‚hely’) és nomológiai (*nomosz* = ‚törvény’) fogalom; az archívum „a hely és a törvény (...) metszéspontjában”<sup>16</sup> jön létre. Az archívum e „toponomológiai” jellege mellé járul másodikként a dokumentumok nyilvántartásba vételének, azonosításának, osztályozásának és rendszerezésének, a „konszignációnak” az elve: az archívum „[n]em csupán azt követeli meg, hogy az archívum elhelyezésre kerüljön valahol (...), ahol a legitím hermeneutikai [azaz értelmezői, itt a jelentés feletti hatalmat jelenti – K. Z.] tekintély rendelkezésére áll. Az arkhonikus hatalomnak az egységesítés, azonosítás és osztályozás is feladata, s együtt kell járnia azzal, amit mi a *konszignáció* hatalmának nevezünk. (...) A konszignáció arra irányul, hogy tér- vagy időbeli rendszerbe foglaljon egy adott korpuszt (...)”<sup>17</sup> A topológiai elv tehát még egy második szinten, a „konszignáció” szintjén is beírja magát az archívum derridai fogalmába, a dokumentumok térbeli rendjeként.

A westerborki filmanyagot többféleképpen is átjárja az archivális hatalom elve. Albert Gemmeker, a tábor SS vezetője parancsot adott a film elkészítésére, a tábor „dokumentációs és grafikai részlege” számára – ez az archívum toponomológiai elve, amely az archívum létesítésére, helyének kijelölésére és rendeltetésének (azaz jelentésének) rögzítésére irányul. A „dokumentációs és grafikai részleg” ugyanakkor maga is része a tábor topográfiájának – annak a topográfiának, amelyet a film rögzít. Ez a topográfia a térben vagy a térbeli elrendezésen keresztül gyakorolt hatalmat jelenti, és a kényszermunka ökonómiája és a felügyelet logikája mentén épül fel. A felvételek „a helyszínek szerint követik egymást”, azaz a filmanyag térbeli rendje a tábor topográfiai rendjét követi és juttatja érvényre – ez a konszignáció, az osztályozás és a rendszerezés elve.

A tábor topográfiája, valamint az archívum toponomológiai és konszignációs rendje tehát megfelel egymásnak és átjárja egymást. Ezt jelenti véleményem szerint a westerborki filmanyag „archivális” olvasata. Amikor a filmet nézzük, egyszerre látjuk a tábor topográfiai rendjét és az archivális hatalom működését – ha valamiről, leginkább erről az archivális hatalomról tanúskodik a film. Az, amit a film „jelentésének” lehet nevezni, és amit Farocki olvasata rekonstruált – tehát az a szimbolikus erőszak, amit a film kifejt –, ennek a szélesebb körű archivális hatalomnak a részle.

Egy pszichoanalitikai olvasat még egy másik irányba is tovább mehet, ha az archivális hatalom és az erőszak egymásba fonódásáról van szó. Ez az olvasat abból a „perdöntő paradoxonból”<sup>18</sup> indulna el, amely az archivális hatalom és a destruktív ösztön közötti belső összefüggést mondja ki, és az „ismétlési kényszer” és a „halálösztön” freudi fogalmán alapul: az archívum feltételezi ugyan, hogy egy „külső helyen” (például filmszalagon vagy emberi testen) létrehozzuk, hogy azután azt, amit rögzít, emlékezetbe lehessen idézni, azaz *ismételni, repro-*

16 Derrida: *l. m.*, 14.

17 Derrida: *l. m.*, 15.

18 Derrida: *l. m.*, 21.

dukálni lehessen, de épp „az ismétlés, az ismétlés logikája, sőt maga az ismétlés kényszere (...) elválaszthatatlan a halálvágytól”.<sup>19</sup> A mi kontextusunkban fontos, hogy az archívumban rejlt destrukciós mozzanat nem csak saját magára irányul (nemcsak saját magát „emészti föl”<sup>20</sup>), hanem ugyanennyire a *másikat* is.<sup>21</sup> A westerborki filmanyag kapcsán pedig fel lehet tenni a kérdést: hol *nincs* itt ismétlődés egyáltalán? Melyik szinten vagy a folyamat melyik szakaszában nincs benne eleve az „ismétlés logikája”? Különösen, ha meggondoljuk, hogy Freud szerint bármiféle „rend”, amely „eldönti, mikor, hol és miként kell tenni valamit”, s ily módon, továbbra is Freudot idézem, „lehetővé teszi a tér és az idő legjobb kihasználását”, tehát maga a „rend” „egyfajta ismétlési kényszer”.<sup>22</sup> Azaz lényegében *minden*, amit Breslauer gépe rögzített – egy mechanikus folyamatot működtető topografikus rend – és mindaz, *ahogyan* rögzítette – a topografikus rendet követő mechanikus reprodukció – „egyfajta ismétlési kényszer”.

### A termelési módok és reprodukciós technikák archívuma

A film ilyen szinten, a mechanikus reprodukció szintjén is összekapcsolódik azzal a térrel és azzal a folyamattal, amelyet bemutat. A felvételek az első képektől mindvégig a lehető legpontosabban rögzítik azt a mechanizált folyamatot, amelynek a foglyok alá vannak vetve: a westerborki állomásra begördülő vonattól az adatok felvételén és a munkafolyamatokon át egészen az állomásról kigördülő vonat képéig.



Nem kivétel ez alól a szórakoztatás sem: az egyik varieté-számban egy táncosnőt látunk, amint kilép egy sor hasonló, papírból kivágott női figura – a *pin up girl*-ök sztenderdizált másai – közül, majd néhány tánc lépés után ismét visszaáll a sorba. Itt is, ahogy a munkát bemutató képeken, ugyanazt látjuk: a szubjektum alávetettségét egy sztenderdizált és mechanizált folyamatnak, amelyet ugyanakkor – a termelésben éppúgy, mint a „szórakoztatásban” – egy gender alapú megosztás is szabályoz. Nehéz nem gondolni arra, hogy ez a kettős elv, a folyamat mechanizáltságának és a gender alapú felosztásnak az elve mindvégig, a megsemmisítés utolsó pillanatáig, tehát a gázkamrákig érvényben maradt. Honnan ez a pontosság nemcsak a topográfia, hanem a mechanizált folyamatok terén is?

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Farocki 1989-es nagy filmje, *A világ képei és a háború inskripciója* a rögzítés és a destrukció ilyen kísérteties összefonódásainak a példáit mutatta meg a náci genocidium és a 20. századi nyugati kolonialista képhasználat kapcsán.

<sup>22</sup> „Die Ordnung ist eine Art Wiederholungszwang, die durch einmalige Einrichtung entscheidet, wann, wo und wie etwas getan werden soll [und] dem Menschen die beste Ausnutzung von Raum und Zeit [ermöglicht].” Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Studienausgabe*, IX. k., Frankfurt am Main, Fischer, 1982, 224.

A *munkások elhagyják a gyárat* (1995) című filmjében Farocki a film történetének egyik „ősjelenetét”, a Lumière testvérek egyik első filmjét dolgozza fel, amelyen a Lumière-gyár kapuján kilépő munkásokat látjuk.



Farocki e jelenet ismétlődéseit vizsgálja a film történetén keresztül, játék-, dokumentum- és propagandafilmeiben, valamint azokat a társadalmi és politikai jelentéseket, amelyekkel ez az „ősjelenet” a film története során feltöltődött. Farocki narrációja szerint a „legtöbb játékfilm akkor kezdődik, amikor a munka véget ér”, azaz a munkások elhagyják a gyárat, és „az individuuum élete megkezdődik”.<sup>23</sup> Mintha a film maga „sietősen eltávolodna a gyártól: a gyár nem vonzotta a filmet, inkább taszította”. Farocki filmjének egyik olvasata a klasszikus adornói-horkheimeri tételből indulhatna ki: a film igyekszik elrejtetni (elfeledni, sietősen eltávolodni tőle), hogy saját maga is a mechanikusság elve alapján működik (nemcsak mint médium, hanem egyben mint ipar is), és a feladata az, hogy képessé tegye az egyént arra, hogy másnap folytassa munkáját a mechanikus termelési folyamatban.<sup>24</sup> Egy másik, foucault-i olvasat pedig abból, hogy Lumière-ék kamerája minden későbbi megfigyelő kamera őse is egyben („ahol valaha az első kamera állt, azt a helyet ma megfigyelő kamerák sokasága foglalja el” [Farocki]), amely a felügyelt, betanított, elkülönített szubjektumok helyett a kapun kiáramló tömeget mutatja, a keveredést, a felbomló rendet és a felszabaduló szubjektumot, ami aztán ismét előhívja és működésbe hozza a felügyelet és a kontroll mechanikáit, a sztrájk és a sztrájk leverésének a dialektikáját, a szabadság fantazmáját és az erőszak fantáziáit. A westerborki és a theresienstadti film is ebbe a „dialektikába” illeszkedik: a munkások a westerborki

<sup>23</sup> *Arbeiter verlassen die Fabrik*, rendezte: Harun Farocki, Németország, 1995. Vö. még: Harun Farocki: *Arbeiter verlassen die Fabrik*, in: Uő.: *Nachdruck. Texte*, Berlin – New York, 2001, 233. A film 2009-ben szerepelt a *Vákuumzaj* című kiállításon (Trafó Galéria, Budapest, kurátor: Erőss Nikolett).

<sup>24</sup> Vö. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája*, ford. Bayer József et al., Budapest, Gondolat – Atlantisz, 1990, 166.

filmnyelvről is „elhagyják a gyárat”, hogy sportolni és szórakozni menjenek, és még inkább – azaz még pontosabban, még kényszeresebben ismételve meg a filmnek ezt az ősjelenetét – a theresienstadti filmben, amelyben a már réges-rég alávetett és elítélt szubjektumokkal újrajátszották a szabadság e fantazmáját.<sup>25</sup>



Adorno és Horkheimer könyve 1947-ben jelent meg, és tisztában vagyok vele, hogy az a mechanikus kor, amelyről írtak – s amelynek alighanem a film volt a *par excellence* repro-

25 Ha már idáig jutottunk, nem lehet nem gondolni a film egy másik „ősjelenetére”, *A vonat érkezése a Ciotat-i állomásra* (1895) című Lumière-filmre. A kép jobb szélé felől, a képen keresztbe begördül egy vonat, mellette, a kép jobb oldalán utasokat látunk a peronon, közöttük egy vasutast, aki mindjárt kiválik a csoportból, és a kocsi mellett előrefut a vonat eleje felé, majd bal oldalt kilép a képből. A beállítás kísértetiesen ugyanaz, mint 1944 tavaszán a westerborki filmben: a kép jobb szélé felől, a képen keresztbe begördül egy vonat, mellette, a kép bal oldalán két férfit látunk, amint köpenyükbé burkolózva a vonatra várnak és beszélgetnek, vagy legalábbis odaszólnak egymásnak valamit, mielőtt *lassan és kényelmesen, megszokott mozdulatokkal* a begördülő vonat felé lépnek. Amint a vonat beáll, a két férfi megfordul, és az egyikükön megpillantjuk a köpenyére varrt sárga csillagot: ők ketten feltehetőleg a *Fliegende Kolonne*, azaz a tábori rendőrség tagjai. A westerborki filmnyelvről tehát annak az „ősjelenetnek” az ismétlődésével indul, amelynek eredeti érdekessége és vonzereje abban a *mise en abyme*-szerű szerkezetben rejtett, amelyben a két mechanikus médium, a vonat és a film – a mozgás élményén keresztül – összekapcsolódott.

dukciós médiuma –, ma nagyon távoli már, ahogy a hozzá kapcsolódó szókénc is. Mégis, igyekszem itt ezt a szókéncet használni – Benjaminét és Adornóét –, és „reprodukciónak” mondani ott, ahol ma „reprezentációnak” mondanánk, mert ebből a szóból ki lehet hallani azt is, hogy akkor, amikor az archívum hatalmáról és a westerborki filmnyelvről beszélünk, a reprodukció – már nem annyira adornói, inkább derridai értelemben – a hatalom reprodukcióját, újratermelését is jelenti. Az, amit a westerborki filmnyelvről „rögzít”, tulajdonképpen éppen ez, illetve ez is: a hatalom gyakorlása, úgy is mint az *archivális hatalom gyakorlása* a mechanikus termelési, felügyeleti, adminisztrációs módok és reprodukciós technikák alkotta történelmi feltételek között. Vagyis a westerborki filmnyelvről keserű megerősítése annak a felismerésnek, amely Vertovtól (*Az ember a felfelvétéllel*, 1929) Benjaminig (*A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, 1936) azt mondta ki, hogy a film a maga mechanikusságában a legmegfelelőbb médium arra, hogy archiválja – és ily módon ki- vagy újratermelje – egy alapvetően mechanikus kor termelési és politikai viszonyait.

### „Playing a game”

„We were happy, it was like playing a game... You know, like kids playing a game... We had fun” – mondja a westerborki tábor egyik túlélője, Hannelore Cahn egy vele készült, 2007-es interjúfilmben.<sup>26</sup> Hannelore Cahn a tábori varieté tagja volt, és az egész visszaemlékezését zavarbaejtő módon áthatja a nosztalgia. A fenti mondat kétszeresen is zavaró, hiszen többet mond, mint egyszerűen azt, hogy varietét csinálni annyit jelentett, mint „játszani”, és nem gondolni arra, hogy mi lesz másnap, vagy hogy milyen a tábor egyébként („while we were doing it, we didn't feel that we were encapsulated”). A túlélő azt állítja, hogy a tábor ugyan nem volt vidám hely („it wasn't funny”), ők mégis „boldogok voltak”, olyanok, mint a gyerekek, akik mintegy alárendelődtek a „felölttek” hatalmának. A westerborki filmnyelvről egyik legmegdöbbentőbb részlete az a jelenet, amelyben a tábori színpadot látjuk, amint egy énekesnő és két zongorista egy zenés számot adnak elő.



A varieté tagjai az FK-ba, a tábori rendőrségbe tartoztak, de itt egyikükön sincs tábori ruha, sárga csillag és „FK” jelzésű karszalag; a színpad volt ugyanis az egyetlen hely, ahol ezeket nem kellett viselni. A színészek azt játszották (és természetesen ez is kényszermunka volt, mint minden más a táborban, ha más módon is), hogy nem rabok és Westerbork nem tranzittábor. Aztán a kép jobb olda-

26 *Westerbork Girl*, rendezte: Steffie van den Oord, Hollandia, 2007. Magyarországi vetítése: Verzió Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (OSA, 2008). Hozzáférhető az Open Society Archive (OSA) archívumában.



lán hirtelen feltűnik egy tábori ruhába öltözött női alak, a karján az „FK” jelzéssel, a kezében pedig egy talicskával, amely azokra a kocsikra emlékeztet, amelyeket az FK tagjai a transzportok *berakodásakor* használtak. (Farocki egy ilyen kocsi képét vágja a jelenetbe, az eredeti filmanyag egy másik részletéből [az „A” szekvencia végéről], amelyen egy transzport indulását látjuk.)



Ez a tábori ruhába öltözött női alak a felvételek szerint még egyszer feltűnik a színpadon, mégpedig a fináléban. Egy színész, aki a tábori rendőrség, az FK egyik tagját *játssza*? Azt mondja ez a jelenet, hogy „valójában mi is az FK tagjai vagyunk”? Hogy „látszólag vidámak vagyunk”, „but it isn't funny at all”? Hogy most játszunk, de hamarosan elindulnak – vagy már el is indultak („nemrég”, „éppen most”) – a transzportok? És mit jelent itt az alakok nevetése? Milyen nevetést váltott ki ez a jelenet? És kikből – kik a címzettjei? Tudjuk, hogy más táborokban is

voltak színpadi előadások, hol titokban, hol (mint itt) az SS jóváhagyásával, sőt, Buchenwaldból olyan eset is ismert, amelyben a varieté-előadások szatirikusan reflektáltak a tábori körülményekre, ami nem zavarta a nézőtérben ülő SS-t<sup>27</sup> – ez pedig sok mindent elmond arról, hogy milyen szimbolikus lehetőségei voltak a nevetésnek és a reflexiónak egyáltalán. Tisztában vagyok vele, hogy kifordítom Hannelore Cahn mondatának a jelentését, de mintha a szóban forgó jelenet erről is szólna: „It was like playing a game” – azt játszottuk, hogy (szimbolikusan) ellenállunk. Az, hogy a jelenet filmre, az SS „archívumába” került, leginkább erről, az ellenállás szimbolikus formáinak a kudarcáról és a jelentésadás feletti hatalom radikális hiányáról tanúskodik.

### Az „archivális” fordulat

A westerborki filmanyagból korábban az a néhány perces részlet volt ismert, amelyen az Auschwitzba induló transzportot látjuk (tehát az „A2”-es szekvencia). Ezt a részletet használta fel többek között Alain Resnais 1955-ben készült *Éjszaka és köd* című filmje is, amelynek kulcsszerepe volt a Holokausztról készült dokumentum-filmek sorában és tágabban a Holokauszt-diskurzus történetében. Az *Éjszaka és köd* jelentősége abban állt, hogy elsőként helyezte a Holokauszt filmes reprezentációját az *emlékezet* kérdésének a horizontjába, mégpedig azzal, hogy az archív anyagokat (fotókat és filmfelvételeket) a táborokról készült jelenkori felvételek kontextusában mutatta meg, a jelen és a múlt közötti vágásokat pedig a néző múltba történő traumatikus áttaszításának és a múlt jelenbe történő sokkszerű betörésének az érzékeltetésére használta.<sup>28</sup> A westerborki filmanyag részlete az *Éjszaka és köd* egyik kulcsfontosságú helyén jelenik meg; a vonat itt elindul, a rákövetkező képsoron pedig, egy másik felvételen, befut az auschwitzi állomásra – a narrátor szavai szerint az „éjszakába és ködbe”. A film címe ekkor nyeri el a maga metaforikus jelentését, azaz innentől nemcsak arra utal, hogy a genocídiumnak titokban kellett zajlania, hanem – túl a „Nacht und Nebel” náci terminológiáján – a „felejtés leplére” is, amelyet a film a maga modernista technikáival – a jelen és a múlt kontaminációját szolgáló vágással – áttörni igyekszik, hogy az esemény traumatikus tapasztalatát újra érvényre juttassa. A westerborki filmanyag ilyen felhasználása – tehát az az „ökönómia”, amely ezt a filmanyagot, illetve annak egyes képeit általában a Holokauszt metaforikus jeleiként használja fel –, önmagában ugyan legitim,<sup>29</sup> egyvalamit azonban mégis elfed: azzal, hogy a szekvenciát kiemeli eredeti, „toponomológiai” és „kon-szignációs” helyéről, hogy valami mást helyettesítsen vele (a Holokausztot mint traumatikus eseményt), a filmanyagot leválasztja saját archivális környezetéről, azaz arról a kontextusról, amelyben fel lehet tenni mindazokat a kérdéseket, amelyek a dokumentumot előállító szándéokra és hatalomra, valamint ezen „archivális hatalom” működésére vonatkoznak. Amikor Farocki egy interjúban azt mondja, hogy „a történeti képeket komolyan kell venni”,<sup>30</sup> és éppen ezért el kell kerülni a kompilációjukat, tulajdonképpen ennek az archivális kontextusnak a helyreállításáról beszél. A *Haladék* épp ezzel nyitja meg az utat a westerborki filmanyag „archivális” olvasata felé.

27 Vö. Alvin Goldfarb: *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, in: *Performing Arts Journal*, 1976/2. sz., 6.

28 Vö. Joshua Hirsch: *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, 2004, 48sk. Az *Éjszaka és köd* narrációs technikáinak némelyikét később több fontos film is átvette a traumatikus esemény elbeszélésére (többek között Claude Lanzmann már idézett *Shoah*-ja is), vö. 62.

29 A filmanyag Resnais által felhasznált részlete ugyanakkor nemcsak a hasonló felvételek ritkasága miatt volt alkalmas arra, hogy a zsidó Holokauszt egyik ikonikus képsorává váljon, hanem a képeken feltűnő kislány miatt is: amint a kamera lassan felfelé halad az egyik vagon oldalán, az ajtónyílásban megjelenik egy kislány arca, és a kamerába néz. A gyerekképek felhasználását azóta azért bírálták a traumatikus események elbeszélése kapcsán, mert egyrészt túlságosan könnyű azonosulást és túlságosan gyors megkönnyebbülést kínálnak a néző számára, másrészt pedig mert a gyerekképek könnyen eltörlik a hely és az idő specifikumait – azaz velük együtt a képek archivális kontextusát is – az egyetemes (nek gondolt) tapasztalatok javára. (Vö. Marianne Hirsch, *Kivetített emlékezet – Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia, in: *Enigma*, 37-38. sz., 2003, 127.) Nem véletlen, hogy a képek „hely- és időbeli specifikumait” kellett helyreállítani ahhoz is, hogy Aad Wagenaar holland újságíró 1992-ben folytatott – és Farocki filmjében is felhasznált – kutatásai nyomán kiderüljön, a westerborki filmanyagon feltűnő, az 1944. május 19-ei transzporttal Auschwitzba szállított és 1944. augusztus 3-ára meggyilkolt kislány Settela Steinbach volt, egy hollandiai sinti közösség tagja.

30 „*Bilder wie eine Flaschenpost*”. *Filmemacher Harun Farocki über das KZ Westerbork*, 2008. 07. 01. = [www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost](http://www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost)

# Van-e élet a halál előtt?

## A memento mori helye a kortárs művészetben

*Ha levágnád a fejem mit mondanék...Én és a fejem vagy én és a testem?*

*Milyen jagon hívhatja magát a fejem Énnek?*

(Roman Polanski: A bérlő)

■ „Az az önző élvezet, amit az embernek a műalkotás létrehozása okoz, történetesen az eltestetlenedés élvezete. Míg úgy tűnik, a művész arra van pozicionálva, hogy kifejezésre juttassa és manifesztálja a látens Ént, annak helyzete valójában teljesen különvált a mű elkészítése alatt: létrehozol egy tárgyat, ami tudathasadásos módon nem te vagy.”<sup>1</sup> A művészi alkotás természetét vizsgálva előtérbe kerül a freudi halálöszton axiómája („minden élet célja a halál”), mintha az alkotó folyamatosan a szervesen állapotba való visszatérésen dolgozna, szüntelenül gyártva az őt reprezentáló és túlélő tárgyakat. Majd ahogy ezek az Én-másolatok mumifikálódnak a művészet mauzóleumaiban, úgy válik egyre kínosabbá és zavaróbbá a művész romló és kiszámíthatatlan testének jelenléte, amely egy nyugtalanító gondolatot implikál: tényleg csak a halott művész jó művész? Talán nem, mindenestre az Én határainak művészi átlépése jó kiindulópont a haláltól, vagy a testünk belsejétől való irtózás megértésében, amelyhez az *abject* kategóriáját köthetjük. „Nem a tisztaság vagy az egészség hiánya okozza a visszataszító, gusztustalan érzést (abjection), hanem az, ami zavarja az identitást, a rendszert, a rendet. Az, ami nem tiszteli a határokat, a pozíciókat, a szabályokat.(...)A legfontosabb ilyen határ az, amely elválasztja a test belsejét és külsejét, s elválasztja az Ént (self) a Másától (other).”<sup>2</sup> Az utóbbi félév hazai és külföldi kiállításainak tengerében rendre feltűnnek az *abject art* hullámai, amelyeket némileg sikerül elsimítania a hazai képzőművészeti életet átható puritanizmusnak, amely nem szívesen vesz tudomást a *fin de siècle* elkerülhetetlen dekadenciájáról.

*Evie közvetlenül anyu mellett ülne, a nyitott koporsó mellett.(...)*

*Tuti elintézte volna, hogy a temetkezési vállalkozó valami totál ciki cuccba öltöztessen.(...)*

*Szarul nézek ki, mint egy hulla.*

*Hulla szarul nézek ki.*

(Chuck Palahniuk: Láthatatlan szörnyek)

Az AES+F csoport tisztátlan Díszfelvonulása (*Defile*, 2007)<sup>3</sup> éppen időben érkezett, hogy megfelelően propagálja a Nekrokrácia megingathatatlan pozícióját. A névtelen hullák és az haute-couture ruhamodellek fotóinak digitális egybedolgozása transzgresszív etikát és esztétikát követ, amely a „divat és halál összekapcsolásával egy új ellentétpárt hoz létre” – hacsak nem számítjuk ide a gothic-wave ruhatárát vagy éppen Fellini *Rómájának* (1972) egyik jelenetét. Az egyházi divatbemutató képtelen képsora pont ezt a jelenséget, az ellenreformáció halálkultuszának korszerű továbbélését vitte filmre lefegyverző szarkazmussal: a túlvilági ragyogás

csúcsmo­delljét a Halál beugrója vezeti fel, az a műsorszám, amelynek senki nem tapsol. Az ASF+F modelljeinek vonulását a koporsó-szerű light-boxok fagyasz­­tják megszakított mozdulatokká, egyaránt utalva – akár a barokk, akár az Európán kívüli – fényűző temetkezési rítusokra, és a divatvilág poklára, amelynek bugyirairól Chuck Palahniuk tudósít kíméletlen, gyorsmontázsos prózájában<sup>4</sup>. A túlvilági V.I.P. party vakítóan fehér vakufényében a moszkvai társasági élet kontúrjai rajzolódnak ki: az AES+F felkavaró tablója tökéletes esszenciája az orosz társadalmi elit Viktor Pelevin által leírt ambivalens képletének, amelyet a *glamour* és a *diskurzus* egymásba fonódó fogalma határoz meg, a „modern társadalom két fő tartópillére, amelyek magasan a fejünk felett boltívet alkotnak”<sup>5</sup>. A *glamour*nak, mint „az anonim diktatúra ideológiájának” a legfontosabb művészeti ága a reklám, „egyetlen valós tartalma pedig az átöltözés és az álcázás”<sup>6</sup>. A Vanity Fair világában a legjobb reklám éppen a halál, amely mártíromsággá nagyít egy balesetet (Lady Di), vagy vitalizálja a lemezadási mutatókat egy zombilétben stagnáló alkotói pályá végén (Michael Jackson). A reklámok képi világára építő AES+F kiválasztottjai – akik valószínűleg méltatlan körülmények közt hunytak el – extrém ruhakölteményeinek dress-kódjai a legelőkelőbbek státuszára utalnak: ennek megfelelően kényelmetlenek, akadályozzák a mozgást, vagyis hordhatatlanok. Ez azt is jelenti, hogy e méregdrága öltözékek viselése az átlagfogyasztók számára fizikailag azért is megengedhetetlen, mert már nem az élet része. A topmodellek biológiai modellje egy olyan konzumbirodalom elérhetetlen szépség­szemén­ye, amelyben az anorexia/bulimia betegsége látszólag egy szimmetrikus egyensúlyi állapot eszközévé válik (a száj-végbél­nyíláson keresztül éppen annyi a betét, mint a kivét), míg a csontsovány test egy *létrejövő szépség* performatív ideáját fogalmazza meg, amelyhez legfeljebb csak közelíteni lehet, mert a tökéletesség elérése egyet jelent a halál pillanatával.

*Az emberi arc szakítószilárdsága*

(J. G. Ballard: The Atrocity Exhibition)

A csontváz a test belsejében tartósítja a halál ígéretét, a hús szétfoslása után adva jelet ateizmusáról, majd fossziliaként megtagadva a lebomlást, megkövesedett formává fogalmazza át a halál utáni örök élet ötletét, anyagi tömegéhez igazítva a transzcendens isteni üdvözülést. WIM DELVOYE Thanatosz és Erősz nászából született műszai rezisztensek a *Mes-*

1 Jake Chapman on George Bataille: an Interview with Simon Baker. In: *Papers of Surrealism* Issue 1 winter 2003, p. 11

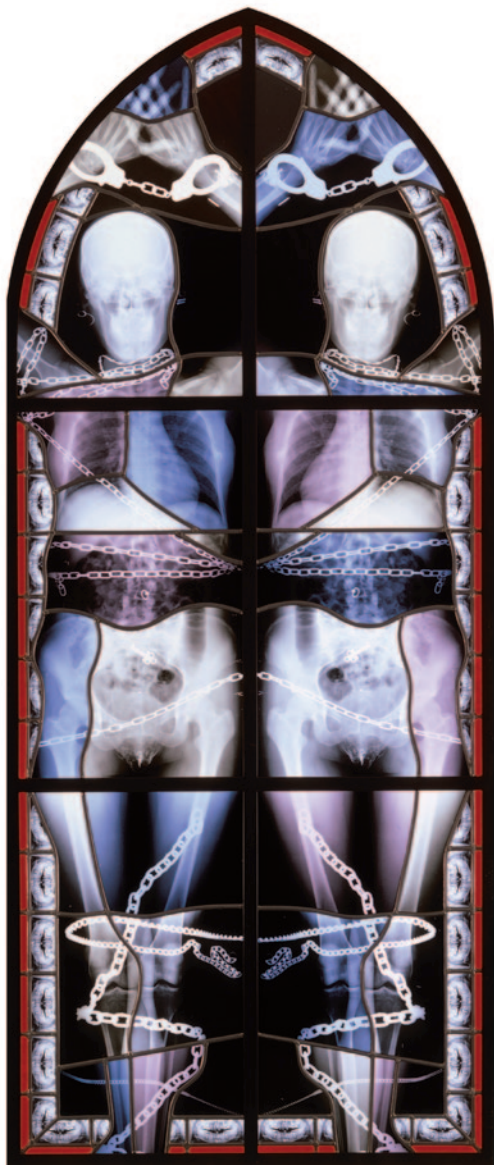
2 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia Press, New York, 1982.

3 AES+F: *Defile*. Knoll Galéria, Budapest, 2009. máj. 18 – júl. 31. (ld.: Baglyas Erika: *Megszűnt jogi személyek gyűlekezete*. Balkon, 2009/7.8., 20-22.)

4 Chuck Palahniuk: *Láthatatlan szörnyek*, Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2009.

5 Viktor Pelevin: *Empire .V’ – Elbeszélés a valódi felsőbbrendű emberről*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2008, 68.

6 i.m. 81-83.



WIM DELVOYE  
Calliope, 2002, acél, röntgenfelvételek, ólom, üveg,  
200 x 80 cm; © fotó: Wim Delvoye Studio, Belgium

siások? hamis megváltására: csontjaiknak geometriája Freud és Euklidész katedrálisában rendeződik csúcspontokká, ahol fedésbe kerül az ablak és az emberi test (röntgensugár általi) transzparenciája. Delvoye festett üvegablakai áttörnek a szakralitását vesztett gótika, és a szakralitássá emelt erotika közötti vékony falat, röntgenfelvételeken rögzítve azt a mindenben áthatoló „isten” tekintetet, amely profanizálja azt a látványt, amire irányul. A test belsejének titkait kifürkésző *orvosi szem* az ezredforduló művészetének domináns néző-

7 A *Messiasok* című tárlatnak, amely 2009. december 31-ig volt látható a debreceni MODEM-ben, marketing szempontból hatásos koncepciója a keresztény vallás propagálása mellett azt az addiktív etikát is magában hordozta, miszerint a (modern) művészetnek, bármennyire is szekulárisra vált, feltétlenül megdöbbentő erővel kell bírnia, miközben a bemutatott művek némelyike épp annak köszönheti erejét, hogy nem bír redemptív értékkel. (a kiállításról ld: Mestyan Ádám: *A magyar Messiasok, avagy kattintson drágám, illyet még nem látott*. Balkon, 2009/10., 25-30.)

pontja, amely a klasszikus művészetben szent egésznek tartott emberi testet felboncolja, és halott anyagi realitások halmazaként határozza meg. Ez az istentől ellopott anatómus/művészi tekintet azért obszcén, mert olyasmint mutat meg a nézőknek, melyet nem szabadna látnia. Ballard írja módszerében maga a tudomány a pornográfia, „amelynek fő célja, hogy az eseményeket vagy tárgyakat izolálja idő- és térbeli kontextusuktól”:<sup>8</sup> a holttesteket fragmentáló orvosi vagy rendőrségi fényképek a végtelenségig nagyítva elvesztik emberi vonatkozásukat, miközben az esztétizálódás révén érzéki vágyat keltenek. ANDRES SERRANO hullaházban készült monumentalizáló fotó-sorozata (*Morgue*, 1992)<sup>9</sup> ebbe a nekrofilias képi kultúrába illeszkedik, amely a *Hetedik* (r: David Fincher, 1995) című thriller előképe nyomán szériában gyártott helyszínelő krimiken keresztül a racionalizmus vallását sugározza a vizuálisan kielégült, kivörösödött szemű nézők millióinak. Serrano hiperesztétikus fényekkel, színekkel és kompozíciókkal operáló beállításai az engedélyezés miatt nem ábrázol(hat)nak felismerhető arcokat. (Hasonló kényszer motiválhatta GOTTFRIED HELNWEIN erőszakos halált halt emberekről készült, teljesen elhomályosított portréfotó-sorozatán – *Poems*, 1997 – a digitális beavatkozást). Az elhunytakat egyedül haláluk módja (égés, szívroham, gyógyszer-túladagolás stb.) identifikálja, végül is biológiai lényünk cáfolhatatlan valósága többet elárul életünkről, mint egy jól megkonstruált és kozmetikázott felettes Én-portfólió. A katolikus neveltetésű Serrano naturalizmusa egy túlvilág nélküli barokk látványvilágot idéz, feldíszítve azt az űrt, amely az undort táplálja: „nekünk, túlélőknek ez a holttest, amely közeli oszlással fenyeget, nem felel meg semmiféle olyan várakozásnak, amelyet ehhez a kiterített emberhez életében fűztünk, hanem félelmet ébreszt: így ez a tárgy kevesebb, mint a *semmi*, rosszabb, mint a *semmi*.”<sup>10</sup> De bármennyire is tárgyszerűek és személytelenek Serrano halottai, annyira feloldódnak makulátlan szépségükben, hogy nem tudják feledtetni az idealista kultúra örökségét, melyben a halált ünnep, és tisztelet övezi. Ezt a pátoszt számolja fel MAURIZIO CATTELAN – visszahozva a nevetést a temetésbe (putting the *fun* back into *funeral*) – akinek egy soha fel nem növő kamasz hangján felharsanó kacaja megtöri a ravatalozó csendjét.

#### *Pourquoi Moi?*

(Maurizio Cattelan sírfelirat terve – a még élő – François Pinault műgyűjtő számára)

Az autodidakta Maurizio Cattelan a művészi karrierjét megelőzően egy halottasházban is dolgozott, ahol megfelelő módon kifejlődhetett a túlélést biztosító fekete humora, amellyel – gyakran önmaga ellen dolgozva – rendszeresen kikezdi a művészet tekintélyét. Miközben szó szerint aláássa a kultúra szabályrendszerét,<sup>11</sup> minden pillanatban tudja, hogy fegyelemsértéseit az általa kritizált diskurzus keretein belül követi el. Így Cattelan művei egy skizoid, valóság és fikció közti állapotot teremtenek, ahol a kontextusukból kiemelt motívumok folyamatosan zavarják saját pozíciójukat. Az öngyilkos pózába helyezett kítőmött mókus (*Bidibidobidiboo*, 1996) aprócska enteriőrje a privát környezetet emeli be a white-cube nyilvános terébe, oda-vissza hiteltelenítve mindkettőt. Az általában dekorációs, vagy ismeretterjesztő céllal preparált állatok halála szükség-szerű banalitás, Cattelan modelljeinek tolmácsolásában viszont tragikomikus értelmetlenség, amely a művészi koncepciót szolgálja, elliptikus pályán tartva az értelmezést. A szuicid mókus „rossz döntését” a művész ötletének köszönheti, de jelenléte a művészet közegében idegen marad, akárcsak a kiállítóter magasában lógó, fejfel a falba „ugrott” ló fordított trófeája (*Untitled*, 2007). Cattelan abszurd színháza gyakran a történelem rossz lelkiismeretét állítja színpadra, mintha egy kollektív hallucináció részesei lennénk: Milánó egyik történelmi viharokat megélt terének faóriására három akasztott gyermek megté-

8 J. G. Ballard: *The Atrocity Exhibition*, London, Harper Perennial, 2006, 49.

9 Serrano-hoz ld: Berecz Ágnes: *Csak egy művész. Beszélgetés Andres Serranoval*. Balkon, 2002/3., 20-23.

10 Georges Bataille: *Az erotika*, Nagyvilág, Bp., 2001, 70.

11 Arra utalok, amikor gödröt fúrt a rotterdami Museum Boijmans Van Beuningen padlójába, ahová önmaga kikukucsukáló viaszmasát helyezte el (*Untitled*, 2001).

vesztésig élethű figuráját helyezte el köztéri installációként (*Untitled*, 2004).

A nyilvános kivégzések felidézésével rákérdez a terror és a szórakoztatás kapcsolatára, illetve a művész felelősségére, bár Cattelan nem foglал el semmilyen ideologikus álláspontot, megkímélve munkáit a moralizálás zsákutcájától. Szintén a befogadói reflexekkel játszik az a Pinault-gyűjteményben<sup>12</sup> található, carrarai márványból kifaragott kilenc szobor is, amely fehér lepellel letakart ismeretlen holttesteket mintáz (*All*, 2008). Az azonosítás immár teljesen lehetetlen, így a művek értelmezési terébe lépve minden néző a saját kulturális mintáinak foglyává lesz: Cattelan szimulációja gyilkos íróniával fordítja ki a michelangelói ars poeticát – a Canova anyaghűségét megközelítő szobrok arra kényszerítik a perszonalizálásra kárhoztott tudatot, hogy kihámozza az absztrakcióból a mártíromságot szenvedett embert. Cattelan szubverzív humora nem kímél sem Istent, sem embert, de legfőképpen nem a művészeti establishment képviselőit: a művész fentebb idézett szemtelen ajánlatával a saját határáival szembesíti a neki megrendelést és szabad kezet adó gyűjtőt. Ha a művészet deklarálta halott, és mégis működik, miért ne ölhetnénk meg újra és újra? Ennek a cinikus és ciklikus szisztémának védelme alatt úzi felkavaró játékait JAKE & DINOS CHAPMAN párosa is, az egyén kultuszával szemben a művészeti ipar öntőformáiba helyezve a halált.

*Auschwitz után nincs költészet*  
(Theodor W. Adorno)

*A költészet a szavak holokausztja*  
(Georges Bataille)

Jake & Dinos Chapman pokolvíziója (*Fucking Hell*, 2008) – amelyet Brian Sewell brit műkritikus az új millennium első nagy alkotásaként aposztrofált – kilenc, horogkereszt alaprajzban felállított makett-asztalból áll, melyen több ezer hüvelyknyi méretű, modellező festékkel kifestett műanyag figura az összes lehetséges és lehetetlen módon kínozza, csonkolja és gyilkolja egymást, alapvetően náci ruhás katonának/meztelen mutánsok felállásban. A *Fucking Hell* elődje, a *Hell* (1998–2000) ironikus módon megsemmisült a MOMART londoni raktárát elpusztító 2004-es tűzvészben, de a Chapman művek újabb terméke alapvetően hű mása a prototípusnak, csak még nagyobb, részletesebb, gazdagabb, tehát kegyetlenebb. Ez a hamvaiból feltámadt enciklopédikus tabló ter-

<sup>12</sup> A François Pinault-gyűjtemény *Mapping the Studio* című megatárlata 2010 júniusáig látható Velencében, ahol Cattelan kitömött lova és márványszobor együttese mellett megtekinthető Jake & Dinos Chapman *Fucking Hell* című installációja is.



MAURIZIO CATTELAN  
*Untitled*, 2007, kitömött ló: lóbbőr, üveggyapot, gyanta, 300 × 170 × 80 cm; © fotó: Györfly László



MAURIZIO CATTELAN  
*All*, 2008, 9 fehér carrarai márványszobor; © fotó: Györfly László



JAKE & DINOS CHAPMAN  
Fucking Hell (részlet), 2008, üvegyapot, műanyag és vegyestechnika  
© fotó: Gyórfy László

mékeny táptalaja a félreértelmezéseknek, így például a németalföldi előképek analógiájának: Hieronymus Bosch infernójának keresztény tanítókat kódoló, titokzatos szimbólumrendszerével szemben a Chapman manu-faktúra végtelenségig eltúlzott delíriumában mindenféle morális üzenet megfullad a részletek súlya alatt. A fájdalom eme univerzuma nem vesz

JAKE & DINOS CHAPMAN  
Fucking Hell (részletek), 2008, üvegyapot, műanyag és vegyestechnika  
© fotó: Gyórfy László



rólunk tudomást, ideje a folyamatos jelen, mint Sade apatikus és repetitív erőszakgépezetének, amely semerre sem halad: „az ismétlés a Pokol” (Stephen King). A különböző történelmi és mitológiai elemeket összeolvasztó mű arra az idealizmusra reflektál, ami mindenben, még a gyilkolásban is kényszeresen értéket és szépséget keres: éppen a kultúránkat meghatározó kereszténység alapelve Istent fiának megölése. Chapmanék Apokalipszisében (most és mindörökké) ezernyi lokális, szétaprózódott katasztrófa zajlik, rámutatva arra, hogy a háború vagy az erőszak megállításának közös vágyalma mindig csak illúzió marad, hiszen pont a gyilkosság aktusa jelöli ki azt a határt, mely nélkül nem létezne társadalmunkban a rá irányuló tiltás fogalma: „a háború az emberi faj fejlődéstörténetének szerves része” (Pierre Teilhard de Chardin). Ám a Pokol mesterséges konstrukciójában az erőszak bármennyire is extrém, csak annak metafizika nélküli reprezentációja, ily módon a borzalom borzalmas nevetéssé torzul. A *Fucking Hell* halálorgiája a bűn voyeurisztikus azonosítását szolgálja, a részletek szkopofilias élvezetét: miközben a vitrinek nézelődésre csábítanak, a hobbi-modellezők monomániás terepgyakorlata épp attól távolítja el a nézőt, amit a mű ábrázol. Ebben az összefüggésben is nyilvánvaló, hogy a *Fucking Hell* nem a Holokauszt

tragédiáját dolgozza fel, hanem a horrorfilmek narratíváit, főleg azok b-kategóriás műfajainak szubkultúrájából merítve (Cannibal Holocaust, 1980), egyaránt felhasználva azok ikonográfiáját és (gyakran elhallgatott) társadalomkritikáját, amely a tudomány visszajára forduló racionalizmusát veszi célba. A *Fucking Hell* zöldellő dombjait és vizeit benépesítik a Chapman birodalom már jól ismert szereplőinek miniatűrízált változatai: Stephen Hawking figurája (Ubermensch, 1995), Dr. Moreau szigetének génmódosított rémálmai (DNA Zygotic, 1997), vagy az újonnan kitenyésztett transzgenikus mutánsok sokasága az Istentelenség Temploma körül, melynek kápolnájában éppen maga a Kaszás kereszteli meg Hitlert. Hitler plan-air festőként is megjelenik decens tájképe mögött egy hullatemető szélén, ahol nem messze egy elgurult autógumi árválkodik. Habár a teljes szétszóródás szellemében a *Fucking Hell* nélkülözi a kitüntetett nézőpontot, Jake Chapman szerint ez az apró részlet a mű lényegét érinti: „minden abban a pillanatban történik meg, miattal a kerék elgurul, meginog, majd eldől. A szörnyűség ekkora terjedelme is csak egy szemvillanást vesz igénybe.”<sup>13</sup> Egy másik rejtőzködő-értelmező motívum egy zombi-náci csontváz, aki

13 Jake Chapman In: Will Self: *Jake and Dinos Chapman*, Art World, 2008, AUG/SEP, 35.

egy szobabiciklit hajtva látja el árammal az egész termelési folyamatot, miközben fülhallgatójával szórakoztatja magát: WORK HARD/PLAY HARD – hirdeti a halálgyár kapujának felirata. Ebben a pszichotikus vidámparkban a skizoanalitikus szemlélet (Deleuze–Guattari) nyújt követhető stratégiát, amelyben a tudatalatti nem egyéni, hanem gépies: a totalitárius fasiszta államot az általa működtetett „háborús gépezet kisajátítja és beolvasztja az abszolút háború áramlásába, amelynek egyetlen lehetséges következménye magának az Államnak az öngyilkossága.”<sup>14</sup> Azonban Chapmanék terepasztalán a pusztítás nem kizárólag az emberi faj vírusának következménye – az installáció makettjeinek alapja a kiismerhetetlen tektonikájú Gonosz Gaia, aki már születésükkor halálra ítéli gyermekeit, a vaktságot és rákot okozó halálos Nap alatt: a központi diorámában tűzhányó köpködi ki önmaga mélyéről mérgező füstjét és ocsmány teremtményeit. Ebben a prehisztórikus időspektrumban nem fér meg a fejlett világ büntudatából burjánzó ökoérzékenység manipulatív természetképe: „a Green Peace csak a Fekete Halál prizmás fénytörése.”<sup>15</sup> Úgy tűnik, Freud axiómájából nincsen kiút. „Hogy a halál a világ ifjúkora, arról az emberiség nem vesz tudomást. Bekötött szemmel nem vagyunk hajlandók észrevenni, hogy egyedül a halál biztosítja azt a folyamatos újrafakadást, amely nélkül elfogyna az élet.”<sup>16</sup> A Chapman fivérek vad pesszimizmussal és gyönyörködtető gyerekességgel átítatott munkáját – amelynek végignézése több óras élmény – szívesen jelölném ki az alkotópáros pályájának csúcspontjaként, de tudván, hogy ezzel a gesztussal csak a művészet halálszagú mauzóleumába helyezném a fivéreket, inkább így fogalmaznék: a *Fucking Hell* kitüntetett helyet foglal el kultúránk öndefiníáló versenyében, amely egy pillanatra magára ismerhet a pusztulás mintaképeinek feltartóztathatatlan áramlásában, amelynek soha sem lesz VÉGE.

14 Gilles Deleuze and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*, London, Continuum, 2009, 255.

15 Jake Chapman: *Meatphysics*, London, Creation Books, 2003

16 Georges Bataille i.m. 72-73.

JAKE & DINOS CHAPMAN  
Fucking Hell (részlet), 2008, üvegyapot, műanyag és vegyestechnika  
© fotó: Gyórfy László



# Beszéd/tett

## Gondolatok Sugár János „elnézést”-projektjéről

„Kimondani annyit tesz, mint elveszett tereket és időket összefűzni”  
(Elena Ferrante)

■ Úgy tűnik, SUGÁR JÁNOS egy ideje önmagát ismétli. Pontosabban egyetlen szót; igaz, három különböző nyelven: magyarul, románul és legújabb, a Pozsonyi Városi Galériában rendezett kiállítás<sup>1</sup> résztvevőjeként, szlovákul. Ettől persze a szó ugyanaz marad. Mégis *elnézzük* neki. Hogy miért? Talán azért, mert – noha a szó szoros értelmében (ön)ismétlés történik – a 2004-ben induló „elnézést”-projekt sajátos kortárs művészeti jelenséggé, és immár valódi utóélettel (is) rendelkező (befogadás/recepció-) történetté nőtte ki magát az elmúlt évek során. Az első, 60 × 200 cm-es, mind anyagában, mind pedig tipográfiájában közlekedési táblát imitáló „elnézést”-felirat a meglehetősen forgalmas budapesti Batthyány téren tűnt fel, a szemfülesebb járókelők nem kis megrökönyödésére. Sugár 2004-es az ARC köztéri szoborpályázatára készített minimálakcióját egy, a Szabadság híd közelébe, illetve 2005-ben a Szent Gellért térre kihelyezett újabb tábla követte.

<sup>1</sup> Ilona Németh / Martin Piaček kiállítása. Pozsonyi Városi Galéria / Galéria mesta Bratislavy, Pozsony, 2009. december 17 – 2010. január 31. Kurátor: Katarína Kišová. Sugár Jánost vendég-művészként meghívta, és az elnézést-táblák megvalósításában közreműködött: Németh Ilona. (www.gmb.bratislava.sk)

Budapest, Gellért tér, 2005



A *pont:itt:most* elnevezésű public art-projekt keretében<sup>2</sup> megvalósított munkát ezúttal is egy lámpaoszlopra szerelték. A felirat szándékosan került a közúti helységnévtáblákkal körülbelül azonos magasságba, hiszen ez az a magasság, ahol a tábla reflektálni tud saját kontextuális jellegére: a nyüzsgő (fő)városi közegre, az autós/gyalogos létre, a reggeli csúcsforgalomra, a dugókra, a tolokodásra, a füstre, a tolerancia általános hiányára. Úgy képes diszkréten belesimulni környezetébe, hogy közben egyfelől megőrzi „autentikus pozícióját”, másfelől ellenáll az esetleges külső behatásoknak (rongálásnak, önkényes leszerelésnek stb.) Megközelíthetetlen, ugyanakkor kommunikatív. Esetlegesen közvetít, és véletlenszerűen kommunikál: üzenetet vált azokkal, akik észreveszik. Ám *kizárólag* azokkal.

Sugár János projektje ezen a ponton válik igazán izgalmassá, hiszen alapvetően a public art körébe tartozó táblái ötvözik a graffiti és a belőle kifejlődő street art számos elemét is. Habár a public art-ra jellemző módon a kortárs művészet által támogatott beavatkozásokról – vagyis legálisan kihelyezett, helyspecifikus munkákról – van szó; a művész mégsem jelenik meg a maga *alkotói* mivoltában. Akárcsak a graffiti vagy a street art produktumainál, az elnézést-táblák esetében is igaz, hogy a munkák önmagukban nem adnak az alkotó kiletére vonatkozó felvilágosítást. Ebben az értelemben enigmatikusak, rejtélyesek, kódoltak: látszólag

<sup>2</sup> <http://www.pontittmost.hu/jelentes>



Szombathely, 2008



Győr, 2008



Illetékesség és provokáció, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2009. október 16 – november 20.



NÉMETH ILONA, MARTIN PIAČEK, SUGÁR JÁNOS  
Városi Galéria, Pozsony, 2009. december 17 – 2010. január 30.



Ha nem provokálsz, a hatalom láthatatlan, Sugár János kiállítása, B5 studio, Marosvásárhely, 2009. szeptember 18 – október 18.; © fotók: Fekete Zsolt





Ismeretlen alkotó, Rákóczi tér, Budapest, 2008



Ismeretlen alkotó, Bródy Sándor utca, Budapest, 2008

Ismeretlen alkotó, Szentkirályi utca, Budapest, 2008



csak a beavatott kevesek ért(het)ik őket. A kódoltság érzetét ellensúlyozza azonban a táblákra írt szó, maga a nyelvi kijelentés, az univerzális és közérthető üzenet: *elnézést*. Sugár egyszerűsége törekedett: egyetlen beszédített, ún. performatívumot választott. Olyan jelen idejű kijelentést, amely a beszéd pillanatában hívja életre magát a személyközi cselekvést: azt a tettet, amelyet e kifejezés kimondásával végzünk. Azzal, hogy kimondjuk: *elnézést*, egyszersmind elnézést kértünk: nemcsak mondjuk, hanem tesszük is. Beszéd és tett egyszerre, egyidőben valósul meg – a táblát megpillantó egyén pedig ösztönösen értelmez és dekódol. Dekódolja a beszédaktust, az üzenetet, vagyis a bocsánatkérés tényét – még akkor is, ha fogalma sincs róla, ki kér elnézést és miért. A jelentés, az üzenet ezen a ponton tehát egyértelműnek tűnik, a szituáció azonban már annál kevésbé! A hiányzó beszédhelyzet következtében tehát multiplifikálódik a jelentés is, hiszen a beszédített elveszíti a kontextusát, a szemlélő csak saját gondolataira, előzetes tudására hagyatkozhat. A szentibilis néző többé nem képes kivonni magát a mű hatása alól (még akkor sem, ha történetesen nincsen tisztában annak műalkotás-mivoltával), hanem öntudatlanul reflektál rá. Értelmezni, dekódolni kezdi a megtaláltnak vélt üzenetet, szubjektív viszonyt alakít ki vele.

Az, hogy a néző éppen milyen fajta viszonyrendszert tételez, hogyan helyezi el a művet és önmagát egy tágabb kontextusban, vagyis mi viszonyulásának súlypontja, az minden esetben az egyén személyétől, benyomásaitól, aktuális lelkiállapotától, preferenciáitól függ. A viszonyulás iránya eszerint lehet például társadalmi, erkölcsi, politikai vagy pszichológiai. Fontos leszögezni azonban azt, hogy a szubjektum viszonyulását és reakcióját nagymértékben meghatározza az a helyszín is, ahol az illető a munkával találkozik.

E tény bizonyítására kiváló alkalom volt a 2008-as, a Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus kezdeményezésére megvalósuló „Te itt áll” elnevezésű public art program,<sup>3</sup> melynek keretében a művész négy magyar városban, összesen öt helyszínen szerelte fel a táblákat. A miskolci, szombathelyi és győri, illetve a két egri tábla (melyek közül az egyik az Érseki Székesegyház szomszédságába került) engedélyeztetése és fogadtatása jelentős eltéréseket mutatott mind a városvezetés, mind pedig a közönség részéről. Míg két városban osztatlan sikert arattak a táblák, addig máshol ellenérzéseket, zavart, nehezen lecsillapodó indulatokat szültek.

Sugár János munkái – csakúgy, mint a public art-program többi résztvevőjének alkotásai – ilyen

<sup>3</sup> <http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public.nyertesek.html>

értelemben a modern művészet működését modellezzik. Egy public art-munka esetében nyilvánvaló ugyanis, hogy az adott város közönségének reakciója is helyspecifikus, a város történetének, a lakosság összetételének és a kortárs művészeti jelenlét szokványos vagy éppen szokatlan voltától függően. Míg egy hagyományos értelemben vett, rögzített, köztéri szobor esetében nincsen mód arra, hogy a mű kiváltotta hatás helyszínenkénti különbözőségei felszínre kerüljenek, addig Sugár János táblái mozgathatóságuk következtében módot adnak az efféle szociológiai felismerések tudatosítására is. Érdekes kísérletként könyvelhetjük el a művész 2009-es kiállítását<sup>4</sup>, amelynek során két másik művével<sup>5</sup> együtt a Platán Galéria falára, konkrét költészeti szituációba helyezte (oszlopban, egymás alá szerelte) a táblákat. Ám a közönség reakciói egyértelműen a 2009-es, kétnyelvű táblák esetében bizonyultak a legszélsőségszerűbbnek.

A Marosvásárhelyen románul és magyarul megvalósuló projekt, és evvel egy időben a dunaiújvárosi *Illetékesség és provokáció* című nemzetközi csoportos kiállításra<sup>6</sup> készült szlovák-magyar táblák – melyek a 2010 januárjában záruló pozsonyi, szlovák-magyar bemutatkozás közvetlen előzményének tekinthetők – hatványozott reakciót váltottak ki. A kezdeti értetlenség mindhárom helyszínen rendkívül gyorsan csapott át pozitív vagy negatív attitűdbe – ismét csak a nézők szándékától függően. Senki nem maradt, maradhatott azonban közömbös. A provokációt sejtők a zavar, a ködös indulatok és a düh érzésével méregették a táblákat, míg a másik oldalon működésbe lépett a graffiti két, jellemző hatásmechanizmusa. Egyesek tisztelettel, elismerően nyilatkoztak a táblákról, respektálva azokat (ún. „king”), mások értelmetlen játéknak (ún. „toy”) fogták fel a projektet: a táblákat humoros objektumokként használták s fényképezkedtek alatta.

Az elnézést-táblák egyik érdeme nem más, mint az a különös működés, ahogyan egyetlen szó, egyetlen hétköznapi beszédített/beszédaktus automatikus, szándékolatlan asszociációs hálót generál, majd hely- illetve egyén-specifikus interpretáló aktusokat indukál. Az értelmezés és újraértelmezés már beindult: a 2004-es projekt óta Budapest több pontján találkozhatunk az elnézést-táblákra reagáló street art-reflexiókkal. Úgy tűnik, Sugár János egy ideje önmagát ismétli. Mások pedig őt. Pontosabban egyetlen szót. Mi pedig csak nézünk – és *elnézünk* nekik.

4 Sugár János: *Tűz a múzeumban*. Platán Galéria, Budapest, 2009. február 19 – április 10.

5 *A tíz legnépszerűbb magyar politikus démonjai*, installáció, 2007; *Tűz a múzeumban*, projektleírás, terv, 2009

6 *Agents & Provocateurs (Illetékesség és provokáció)*. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaiújváros, 2009. október 16 – november 20. (ld.még: <http://www.agentsandprovocateurs.net>)



Ismeretlen alkotó, Bródy Sándor utca, Budapest, 2008



Tűz a múzeumban, Sugár János kiállítása, Platán Galéria, 2009

A tíz legnépszerűbb magyar politikus démonjai, Ha nem provokálsz, a hatalom láthatatlan, Sugár János kiállítása, B5 studio, Marosvásárhely, 2009. szeptember 18 – október 18.



Fenyvesi Áron

# A csoportszextől a nagy monológokig

## Keserue Zsolt 2009-es egyéni kiállításairól<sup>1</sup>

■ Két látszólag nagyon eltérő tematikájú és méretű egyéni kiállítása volt KESERUE ZSOLTNak 2009-ben. A *23 monológ* Pakson alapvetően egy Dunaújváros történetének kultúr- és városantropológiájától ihletett komplex installáció volt, míg a Múcsarnok Menüpontjában bemutatott *Oldáskényszer* a férfi-női szerepek felcserélődésének dinamikáját és dekonstruálódását elemezte esettanulmányokon keresztül. Mindezen tények ellenére, sőt éppen ezekből kiindulva jogosan tehetjük fel a kérdést, hogy mi az, ami mégis összekapcsolja ezeket a különféle diszciplínákkal dialogizáló műveket? A kérdés megválaszolásához nem árt, ha nem felejtjük el, hogy a kortárs képzőművészeti alkotások nem tudományos művek, sőt még akkor sem válnak azokká, amikor az egyes tudományterületek által használt kérdésfelvetéseket vagy metódusokat sajátítanak ki céljaik elérésé-

hez. Ugyanakkor tény, hogy a jelenleg uralkodó intézményi kánon a tudományt és a kutatási módszertant tartja a naprakész kortárs képzőművészek anyanyelvének, és nem mellesleg, a modernizmus legitim alkotói örökségének is. Így Keserue Zsolt – egyébként a kurátoroknak való bármiféle megfelelés különösebb kényszere nélkül – kortárs képzőművészként két olyan művet is létrehozott 2009-ben, amelyben úgy reflektál tudományos beszédmódokra, hogy közben a művészeti diszciplínák között is okosan egyensúlyoz. A műfajok szintetizálása egyébként Keserue egész eddigi tevékenységére jellemző, míg a tudományossággal való kísérletezés a *Lekerekítés* (2006–2007) című projektje óta vált szembetűnővé.

Műfaji viszonylatban az eddigi legnagyobb kitérőt a művész pályáján – a paksi kiállítás szempontjából is döntő fontosságú dokumentumfilm – a *Nagyolvasztó* (2008) leforgatása jelentette. Ennek a filmnek az alapján már akár azt is hihettük volna, hogy Keserue, miként egykor pécsi festődiplomája után médiumot váltott és a videót kezdte el anyanyelveként használni, most majd dokumentumfilmesként folytatja pályáját. A művész vélt dokumentarista fordulata azonban pontosan 2009-es kiállításai nyomán vált másképpen is értelmezhetővé: a '90-es évek magyar médiaművészeti boomjának összeomlása és formalizálódása után evidens megoldásként kínálkozhat az, hogy a videóművészek

<sup>1</sup> Keserue Zsolt: *23 monológ*. Paksi Képtár, Paks, 2009. máj. 12 – jún. 7.; Keserue Zsolt: *Oldáskényszer*. Menü Pont – Múcsarnok, Budapest, 2009. okt. 10 – nov. 08.

KESERUE ZSOLT  
23 monológ, 2009, videóinstalláció, Paksi Képtár; © fotó: Keserue Zsolt



a dokumentum műfaj felé fordulva újítsák meg eszközkészletüket és szótárukat. Ezt azonban Keserue-höz hasonló módon, tehát különösebb politikai aktivizmus nélkül, csak nagyon kevesen tették meg a magyar szcénában.<sup>2</sup> Mint azt már említettem, kifejezetten ebbe az irányba mutatott már a Stúdió Galéria *Kamikaze*<sup>3</sup>, és a Trafó Galéria *A Másik Város* című kiállításain<sup>4</sup> is – eltérő módokon – bemutatott *Lekerekítés*-projekt. Ebben a műben Keserue dokumentarista affinitása, valamint alkotótársai módszerei és nyelvezte egyaránt a *Nagyolvasztót* előlegezték meg. Keserue egy nagy videó-, fotó-, interjú-, és szöveg-alapú dokumentum archívum létrehozásával mutatta be műve tárgyát, és az ennek kapcsán felvetődő kérdésekre módszertani válaszokat adott. Persze az érdekesség az, hogy a panelházak antropológiája legalább annyira privát motiváció is a művész számára, mint amennyire érvényes képzőművészeti kijelentés – mondjuk – egy urbanisztikával foglalkozó művet létrehozni. Alföldi Nóra is inkább „így jöttem” műként aposztrofál sok korábbi, a Dunaújvárosi tematikára felfűzhető munkát, mint például a *Dreams Come True* (2002) című videót is, amely dunaújvárosi garázsbandákról szól.<sup>5</sup> Más művész esetében talán valós veszélyforrásnak számítana a szociális-, mentális-, vagy éppen épített mikrokörnyezet ilyen szisztematikus tematizálása. Viszont Keserue Zsolt sajátosan szenttelen dokumentarista stílusával szinte kommentár nélküli üzemmódban antropológiázál és dolgoz fel hozzá sokszor közel álló jelenségeket. Épp az általa használt dokumentarista videó műfaj teszi lehetővé számára, hogy megkerülje az öncélúvá váló mitikus beszédmódot. Hiszen a róla való beszéd folyamán nem vizsgálhatjuk és kérdőjelezhetjük meg magát a mítoszt, mivel annak léte hatályon kívül helyezi a tudományos megismerés működés módjait. Keserue pedig voltaképpen pont ennek az ellenkezőjét csinálja: demitizálja és mérhető jelenségként tünteti fel a környezetének segítségével, annak bevonásával végrehajtott önvizsgálatát. Ráadásul nem is esik át a ló túloldalára, vagyis nem tudományos kutatásokat illusztrál, hanem sokszor csak megmutat, dokumentál – beszédmódot, helyzetet –, így joggal hivatkozhat munkamódszere kapcsán Frazon Zsófia is a Foucault-féle archeológiára.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Hasonló médiaművészeti kiütkeresésként értelmezhető Kispál Szabolcs *Legkisebb Közös Többszörös* című Ernst Múzeumban megrendezett kiállítása (Budapest, 2009. szept. 19 – dec. 13.), amely viszont más kiutat, mégpedig egyértelműen a politikai aktivizmusét sugallja.

<sup>3</sup> *KAMIKAZE I. Művészetstratégiai kiállítás és eseménysorozat, a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának éves csoportos kiállítása*, Stúdió Galéria, Budapest, 2007. márc. 20 – 31.

<sup>4</sup> *A Másik Város*. Trafó Galéria, Budapest, 2006. dec. 7 – 2007. jan. 21.

<sup>5</sup> Alföldi Nóra: *Kettős Vetületek. Keserue Zsolt öt filmje*. In: *Keserue Zsolt: 23 monológ*, Paksi Képtár, Paks, 2009. 8. o.

<sup>6</sup> Frazon Zsófia: *A modernitás mint helyi hagyomány – szubjektív városarchívum*. In: *Keserue Zsolt: 23 monológ*, Paksi Képtár, Paks, 2009. 20. o.



KESERUE ZSOLT  
23 monológ, 2009, videóinstalláció, Paksi Képtár; © fotó: Keserue Zsolt



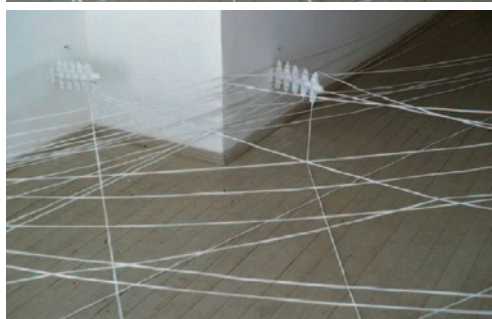
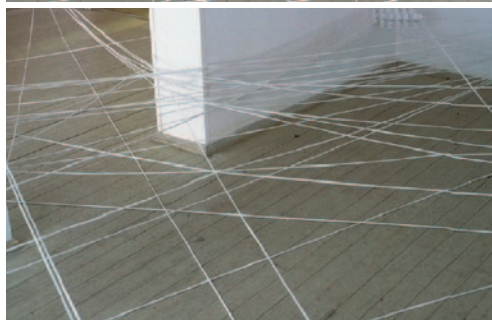
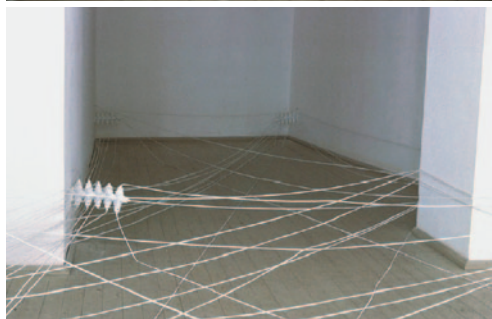
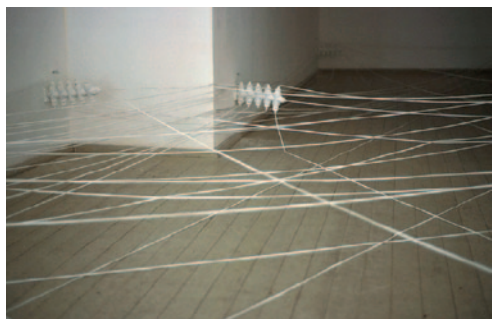
KESERUE ZSOLT  
"Dreams Come True", 2009, dokumentum film, MaDoK film

KESERUE ZSOLT, POLYÁK LEVENTE  
*Lekerekítés* (vázlat), dokumentum film, 2006, Trafó Galéria



Ez az archeologizáló megértésmód kulminál a *23 monológ*ban és a *Nagyolvasztó*ban is. Ezen a ponton már elengedhetetlen, hogy visszatérjünk paksi kiállításának interpretálásához, amely mint konceptuális konstrukció a művész már emlegetett műfaji flexibilitására felhozható legújabb és talán legmeggyőzőbb bizonyíték. A *23 monológ* ugyanis a *Nagyolvasztó* interjúalapú részleteinek teljes nyersanyagkészletét tartalmazza, természetesen sok új, és a filmben még nem szereplő kulcsfigurával történő beszélgetés mellett. Keserue képes volt arra, hogy dokumentumfilmje nyersanyagát átkontextualizálja, képzőművészeti alkotássá alakítsa. Megtehetette ezt, mivel fizikailag annyi mozgóképet hozott létre a kiállítás alkalmából, hogy azt a potenciális néző többszori meglátással sem tudta volna végignézni. A megértésről, és a megértetésről való lemondás gesztusával, pedig elérte, hogy a kiállításon ne didakti-

KESERUE ZSOLT  
Csoportszex, 1999, installáció, Stúdió Galéria (Képiró utca)  
© fotók: Keserue Zsolt



kus és frontális információátadás történjen, mint egy dokumentumfilm esetében, inkább sok párhuzamos, ráadásul egymással sokszor nem is dialogizáló narratívát kínál fel alternatívaként Dunaújváros kulturális életének létrejöttéről. A *23 monológ*nak, miként a város kulturális életének is többféle olvasata létezik, és az ezek labirintusán áthaladó számos ösvényen a művész nem fogja a néző kezét, hanem csak választásokat, útirányokat kínál fel a számára. Keserue – mint arra már céloztam korábban – ebben és más munkájában sem értelmez, hanem az értelmezhetőség lehetőségeit ajánlja fel. A paksi kiállítás esetében a téma sem írható le egysíkúan: egy város kulturális életének létrehozása, miként annak a megélése is sok választási lehetőséget kínál, és problémát vet fel. De mindig megadatik – a mechanizmusokban való részvételnek köszönhetően – a kilépés és egy másik fonál felvételének lehetősége. Akit nem érdekel a dunaújvárosi táncmozgalom, az Uitz Terem genealógiája, a progresszív rajzkör létrejötte, vagy éppen a kocsmák, garázsok és baráti társaságok köré rendeződő alternatív zenei élet, de még a vasmű és a szoborpark kapcsolata sem, az a kiállításon még mindig választhatott magának egy másik történeti direktívát. Keserue Zsolt dunaújvárosi oral history adatbázisa így egy hatalmas művé állt össze a paksi Képtár posztindusztriális terében. Az eposzi hosszúságú verbális archívum pedig nem is annyira a neutrális beállítású képekre helyezte a hangsúlyt, mint inkább a történetmondás bábeli zűrzavarára igyekezett irányítani figyelmet.

A monológok szétszálazott narratívái pedig pontosan annyi információt hordoztak az egyes szereplőkről, hogy az egyik tétvétől a másikhoz átülő befogadó, már pozicionálni tudja a beszélő személyt. Így a mű intencionális tájékozódási pontokat is kínált, voltaképpen úgy működött, akár egy gps Dunaújváros absztrahált kulturális terében. Vagy akár egy poposabb, hétköznapibb hasonlattal élve, olyan konstrukcióként is értelmezhető lett volna, mint egy Dunaújvárosi kultúrtörténeti iwiw, amelynek része az a kapcsolódásokból és ellentmondásokból kirajzolódó sajátos háló, amit az impozáns, gyáracsarnokból átalakított kiállítótér terében egy minimalista installáció emelt ki még jobban. A kiállítás mozgóképeinek bemutatása kimondottan hangsúlyos plasztikai jelenlétté vált a kiállításon labirintusszerűen sörösrekeszekre installált tévék tárgyyszerű tömege révén, amely irányokat és ösvényeket jelölt ki a befogadó számára a térben.

Az installálás és a szociometria motívumának kettős kiemelése pedig már az *Oldáskényszer* és a *23 monológ* összefűzésének egyik fonálát adhatja a kezünkbe. Érzésem szerint a teret lecsupaszító installálási mód és a szociometrikus összefűzés sokkal elementárisabb kapcsolatot képez a két kiállítás között, mint akár a videóhasználat, amely kifejezetten kontrasztos a két mű viszonylatában. Ráadásul ezt a két motívumot – térinstalláció és szociometria – Keserue már korábban használta a kiállításain, akár csak a videó médiumát. Ennek alátámasztására fel is idézném Keserue Zsolt első Stúdió Galériabeli önálló kiállítását 1999-ből, a *Csoportszexet*<sup>7</sup>, amely a fenti két munka fényében, legalábbis számomra biztosan, teljesen új jelentést nyert. A *Csoportszex* ráadásul a *23 monológ*hoz hasonló installációs vázzal rendelkezett, ahol egyszerű térbeli elemek diktáltak egyfajta, a mozgás mentén kibontakozó narratívát a befogadó számára. A Stúdió Galériás kiállításon Keserue, végletesen leegyszerűsítve, a kiállítótér összes konnektorát hosszabbítók segítségével összekötötte – rövidre zárta – egymással: s a vezetékek térbeli pókhálójában hagyta bolyongani a látogatóját a kapcsolódási pontok között. Tulajdonképpen a *23 monológ*ban is majdnem ugyanezt csinálja: összehozta a Dunaújvárosi kultúrtörténete szempontjából fontos szereplőket, és hagyta őket beszélni egy térben, amelynek bejárásával információkhoz juthatott a mű befogadója. Persze a *Csoportszex* installáció volt, és nem komplex videóinstalláció, így voltaképpen az épített és szociális teret mutatta be, még pontosabban hagyta lélegzethez jutni a maga póreségében. Ha jobban belegondolunk, nincs ez nagyon másképpen az *Oldáskényszer* installációs részében sem, ahol kegyetlen absztrakcióként mutatja fel a művész azt a szimbolikus tartalommal is felruházott lakóteret, amelyben élünk. Az utóbbi mű kíméletlenségének előszele már Lars von Trier *Dogville*-jének megidézése kapcsán is jelentkezik. Egész pontosan a film díszleteihez hasonló közegben, ahol Keserue munkája esetében egy nukleáris család „nyeri el” ugyanazt a tragikus színpadiasságot, amit

7 Keserue Zsolt: *Csoportszex*, Stúdió Galéria, Budapest, 1999. aug. 31 – szept. 18.

Triernél egy egész város közössége. A Menü-pont fekete terében fehér vonalak jelzik a szobák falainak alaprajzát és csak a kiemelt apa feliratú bögre világít sárgán a képzelt nappali ülőgarnitúrája előtti dohányzóasztalon.

Az *Oldáskényszer* videójáról már tényleg elmondható, hogy főként formai szempontból tökéletesen sterilre csiszolt mű. Technikailag nehéz kivetnivalót találni benne: nagyon profi a kameratezelése, mozgása, ritmusa, és magyar videómű viszonylatban kivételesen jó minőségű a hang. Azonban, ha túllépünk a technikai formán, az *Oldáskényszer* beállításai mégsem nevezhetők sterilnek, sőt épp a mű technikai sterilitásából következő manipulativitásából táplálkozik az elfojtás és kiáradás dinamikájából következő alapkonfliktus. Hosszú percek keresztül fürkészi a kamera, és általa a videó nézője is a filmben szereplő nők szereptudatosan kisminkelt – a sztereotipikus nemi szimbólumokra reflektáló – arcát, és főként azt, ahogyan a női arcok sokszor öntudatlanul is reagálnak az elhangzó férfi-monológokból összefűzött dialógusokra, amelyekből valóságos panasz univerzum bontakozik ki. A beszélgetésekben a klasszikusnak vélt nemi szerepek felcserélődése okozta konfliktusok miatt tönkrement házasságokról, családkról, sorsokról van szó, szexuális frusztrációk és társadalmi szerepzavarok kendőzetlen és gyakori felelőtlenségével.

Az *Oldáskényszer*ben bemutatott nemi szerepfrusztráció okozta trauma kapcsán egy partalan, de az esetekre vonatkozóan bizonyára őszintének vélt vádaskodás alakul ki, amelynek folyamszerűen felduzzasztott áradásában a magát hirtelen bírói szerepben találó néző nem is tudja pontosan, hogy kinek adjon igazat. Persze itt nem az igazság megtalálása a lényeg, hiszen az elhangzó monológok nem a cím által sugallt dialogikus feloldozáshoz vezetnek. A mű katarzis nélküli.

Az *Oldáskényszer* bemutatásmódja szokatlanul manipulatív olvasatot kínál: a film tanulsága mintha valahol mégis a férfiaknak adna igazat, a nők némasága folytán a verbális igazság lehetősége a férfiak potenciálja. A női szereplők voltaképpen kellékek és illusztrációk, akik ráadásul nem is feltétlenül állnak kapcsolatban a beszélő férfiakkal, már persze az általános nemi szerepen túl, amire a videó felvételei is vonatkoznak. Persze erről szól a kiindulópontnak választott probléma is: mi van akkor, ha a 21. század férfija, vagy alfa-hímje hirtelen a feminizmus előtti artikulálatlan női szerepben találja magát? Nyilván csakis skizoid mechanizmusok indulhatnak el benne, amelynek eredményeképp a szerepből való menekülési vágy kényszere fogja el. Így ez a mű is interpretálható utópia-, és/vagy mítoszrombolásként.

Ugyan a párkapcsolati kiscsoportdinamika és dominancia kérdéséről szóló mű a maga mód-



KESERUE ZSOLT  
Oldáskényszer, 2009, videóinstalláció, Múcsarnok, Menü Pont Galéria  
© fotók: Keserue Zsolt



ján szenvtelenül fogalmaz, a téma önkéntelenül is a művel való relációba, állásfoglalásra kényszeríti a befogadót. A szenvtelen közvetítés pedig ebben talán még inkább teatralizál, és még erősebb emotív hatást válthat ki: ez az őszinteség felzaklató. Ráadásul a mű egy olyan időszakban teszi mindezt, amikor a kortárs művészeti diskurzus az érzelmekkel szemben nyíltan és kendőzetlenül averziókat táplál. Mikor éreztünk utoljára emotív ingereket egy konceptuális képzőművészeti konstrukció kapcsán? Maradjon is a végszó ez a Jörg Heisertől kölcsönzött kérdés: Mentálisan érdekes művek miért ne válthatnának ki érzelmi hatást?<sup>8</sup>



A szerző az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjasa.

<sup>8</sup> Jörg Heiser: *Romantic conceptualism and the problem with the sublime*. in: *Now is the time. Art & Theory 21st century*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2009. pp. 177

Baglyas Erika

## Bolondok aranya

### Gerhes Gábor: *Bolond világ*

➔ Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

➔ 2009. november 21 – 2010. március 15.

■ Minap találkoztam egy emberrel, aki azt mondta, azért nem tudod megismerni a világot, mert rosszul moralizálsz – gondoltam, bolond. Bementem a hozzám legközelebb eső langyos épületbe; egy néprajzi kiállítás díszletei között melededtem föl! Mértanilag szerkesztett tálalásban mesterségek, foglalkozások eszközei, bizonyítékai vettek körül. Aznap akkor gondoltam először arra, hogy én is egy néphez tartozom. Aztán jött egy másik (múzeumi) ember és a kezembe adott egy bakelitlemeztok méretű füzetet, amelynek a borítója nagyon finom tapintású, csontfehér papírból készült. A mérete épp akkora, amit az ember nem tud kényelmesen a hóna alá venni, álldogálva nem jó fogni, de táskába rakni sem lehet, és azóta kiderült, hogy a könyvespolcra is lelóg. Nem illeszkedik a megszokott keretekhez. A borítón a termékhez tervezett, egyedi típusú betűvel az állt: „Bolond világ”. A betűtípus alapján egy brandnek tűnt. Az épület új néprajzi kiállítása fölött volt még egy szint, langyosnál is hidegebb, ott egy kortárs képzőművészeti kiállítás fogadott, GERHES GÁBORÉ, amihez a fent említett katalógus tartozott. Lent tehát a normális, fent pedig a bolond. De persze Gerhes, a kiállító nem ezt mondja, nem állítja, hogy a világ bolond. Kiállítása címében nem tesz fajsúlyos kijelentést, csak elnézően konstatál.

A három részből álló tér főhajójának egyik végében egy felfüggesztett, óriási, vígyorgó golyófej, egy okostojás himbálózik kalapban (*Bolond világ*, vinyl-öntvény, 2009) szájában pipával, afféle Maigret felügyelő. Szemközt vele két, zászlóra emlékeztető tárgy, keresztbe téve. Kétféle öntudat áll itt szemben egymással. Az előbbi hű mása a moralizálható valóságnak, az utóbbi re-kreált relativitás, amely a különbözőség hasonlóságára, az azonosság viszonylagosságára kérdez rá. A *Kulturális relativizmus* című mű (2 db 2 × 1 méteres, varrott zászló, 3 osztatú függőleges mezővel, fekete, fehér, szürke osztással, keresztbe elhelyezett zászlórudakon, 2009) „abból a felismeréséből ered,

1 *Tárgyalkotó hagyomány – Fejezetek Fejér megye néprajzából*, Szent István Király Múzeum új állandó néprajzi kiállítása, Székesfehérvár

Gerhes Gábor –  
*Bolond világ*  
 – Silly World  
 2009. november 21. – 2010. március 15.

hogy – az 1989-es román forradalom óta – a korábbi címerétől megfosztott, hármas osztatú trikolór teljesen azonossá vált a közép-afrikai Csád zászlajával”,<sup>2</sup> nyilatkozza Gerhes a zászlóra emlékeztető tárgyakról.

Egy zászló éppen különbözőségében hordozza a nemzeti identitás jelképét, így válik a nemzeti önazonosság szimbólumává. Itt olyan tárgyakat látunk, amelyek megfelelnek a zászló formai követelményeinek, hiszen rúdra erősített téglalap alakú textildarabok, de mégsem zászlók, mivel nincs ilyen feladatuk, vagyis nem szimbolizálnak ügyet, intézményt vagy országot. Nem azért lógnak itt, hogy nemzeti jelképek legyenek. Bár tárgyi mivoltukban egyediek, mégsem hivatottak arra, hogy eme kiállítási alkalom ünnepélyességét hangsúlyozzák. Éppen ellenkezőleg, meg vannak fosztva mindattól, ami az alaptulajdonságuk: a színeiktől és a szimbólumaiktól. Koloritjukat elvesztve univerzális, szürke sorkatonákká váltak, s így az egyforma – de legalábbis a hasonló – ideológia letéteményeseivé váltak. Az egyedi jelkép relativizálódott a múzeumi kontextusban. Átellenben az idegesítő okostojás, a fekete űrben száguldó glóbusz most mozdulatlanul áll és ráérősen pipázgat. Míg az ő nyugodt fejében pörög a világ, léte egzakt, és elég nagy ahhoz, hogy ne lehessen figyelmen kívül hagyni. Ráadásul egy földgömbforma a golyófej, amely, ha úgy tetszik, egy világméretű egocentrikus attitűdöt foglal magába. Könnyű anyagból készült – ami

2 *Gerhes Gábor – Bolond világ*, kiállítás katalógus, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009



GERHES GÁBOR  
*Bolond világ*, részlet a kiállításról, 2009

miatt súlytalanul lebegőnek tűnik – és az egész kiállítást uralja pimaszsága. A selyem trikólór „lobogók” fekete-fehér-szürke gyászában az egyedi megszűnik, és a „globális” nemzetközi jelképévé válik, a fekete fej pedig – mint egy „nemzetek közötti” egzotikus uniformis – végül is mindenkit tartalmaz. Amikor az ember kicsodálkozta magát ezen a fejen, körbenéz, és innentől már a falakon lógó képek kapják a főszerepet. Az istenfélő nemzeti öntudat erősödni látszik, amint az életnagyságú *Nimród oltár – a kereszt leváltása* (fotográfia, 2009) megjelenik feketén-fehéren: egy IKEA papírdoboz tetejére kipakolt, bárhol és bármikor berendezhető pogány háziszentély mindenféle gicszekből, mérnöki pontossággal kimódolt, laza szarkazmussal felépítve. Szarvas-koponya agancsán bizsu gyöngysorok és a forgandó szerencse dobókockái lógnak, alattuk művirágok, biliárdgolyók, mécsesek, kövek vegyesen, és mi pontosan tudjuk, hogy külön-külön mi mit jelent. Lent a kereszt exsecratioja: tárgyként, finoman ledöntve és korszerű, laminált felülettel beborítva. Az őskultusz, a magyarság egyedülállósága, a sámánizmus, a táltosság napjainkban újraértelmezett zavaros eszméi fonódnak össze a jelenkor politikai ideológiáival, Gerhes ezek finom kritikáját foglalja keretbe.

A magyar püspöki kar a katolikus egyház létét érzi veszélyeztetve az utóbbi évtizedekben Magyarországon gyökeret vert és egyre erősödő pogány vallási tendenciák miatt; erre hívja fel a figyelmet a 2009-ben szétküldött körlevelük. Az anyaszentegyház helyett ezen a képen egy szál gyertyaláng őrzi a „magyarok igazát”. Egymással össze nem illő dolgok fetisizálódnak, a New Age vallási ideológiái egy új rend eljövételét sürgetik, ami valójában csak káoszhoz vezet(het), miközben a „rend” visszaállítása sokak vágya ebben az országban. De mit is jelent ez a rend? „A rend egyéni, relatív, sokkal inkább idea, mint valóság.”<sup>3</sup> A megépített, rendezettnek tűnő oltárhoz közel *Az értelem esélye* (fotográfia, 2009) című kép a káosz viszonylagosságával ad definíciót a rendre, a kép címe mintha szomorú leltára lenne az élet nevű helyzetnek. „A neodarwinizmus evolúcióelmélete teljesen mellőzi az egységes teremtő- és rendezőelv ésszerűségének eszméjét, a létezés hasznosságát” – írja katalógusában a kép mellé Gerhes. Az új evolúcióelmélet egy tudomány magyarázat a műhöz, a talált helyzetről készült kép (egy felszámolt irodahelyiségben „ottfelejtett” szemétkupac) pedig a bizonyítéka mindennek. A mindennapjainkat átszövő irodai bürokráciában a vasalt ingek tökéletes külcsíne mögé bújó alkalmazottak öltözékének látványa nem a civilizáció záloga, kiszámított rendjük látszatvilág, már nem a stílus, a viselkedés maga az ember. Maguk mögött rendtelenséget és szemetet hagynak, mint bárki más, a kép címe rámutat e rend esélyére és idealisztikus voltára. Ezzel éppen szemközt egy 'memento mori', egy fejlel lefelé álló emberi koponya képe lóg a falon (*Értelmetlen élet*, fotográfia, 2009), az orrcsont orrüregeinek formája szívre emlékeztet. De ez talán véletlen. Az viszont szándékos megtévesztés, hogy a mindennapi tárgykultúránkat előntő egzotikus, kézzel faragott (indonéz) szobrok ebben a térben fehérre festve jelennek meg, az európai nappalikak belakó, selymesen fénylő nippel utódjaivá válva. Ám itt nem a realista ábrázolás határozza meg az öklömnyi alkotások formavilágát, hanem mindezt felváltja a mára klaszszikusá érett absztrakt művészet formai hagyománya. Kisebb képzavar jön létre: a feketén még százforintos egzotikumnak számító tömegtárgyak Gerhes beavatkozása által más színben tűnnek fel és gnóm, kicsavarodott testű, ufo-fejű alakokká válnak, többnyelvű, „transzkulturális” tárgyakká.

A fali polcra tett installációban, amely itt így, fehérre festve lett EU kompatibilis és egyúttal szalonképes, bujtatva benne van a sötét bőrszín kifehérítése, a feketék domesztikációja, a vad, primitív művészet háziasítása. A nemzetközi helyzet pedig egyre fokozódik, amikor belépünk abba térbe, ahol *Kína fegyvereit* (négycsatornás videolooop, 2009) látjuk digitális keretben. Egy irányított hadműveletben a láthatatlan kéz játékfegyvereket működtet, de a csapda itt van a közelünkben; az animált állóképeknek tűnő mozgóképeken színes villogás jelzi a valódi veszélyt. Mielőtt továbblépnénk, egy pillanatra érdemes megállni, mert itt nem egy ügyesen összedobott animációról van szó, hanem valódi, működő játékfegyverekről készült videó felvételeket látunk, csak éppen az láthatatlan, amittől működnek. Gerhes megint a lényegre tapint, egy háromdimenziós tárgyat kétdimenzióssá tesz, és ezáltal elveszi a fegyver életét. A kínai harceszközök pontosan ilyenek: játékvakok tömegei, amelyek ártatlannak tűnnek. Kína ontja magából a fogyasztói igényeket kiszolgáló szemetet (néhány éve még legyintettünk, de ma már tudható, mekkora a veszély), és éppen a fogyasztók (tehát a mindannyiunk) erre irányuló vágyain keresztül igazza le az emberiséget. Ez csak néhány darab a tömeggyártott, szívárványos műanyagkutyuk tengeréből, amelyek előállításuk módja és a létrehozói igény szempontjából is szemben állnak a másik fal mellé állított aprócska, porcelán



GERHES GÁBOR  
Símáskz belülről,  
2009, fotográfia

szobor egyediségével. Ez egy guggolni készülő kalapos gomba éppen letolja a nadrágját. Nem tudjuk, hogy bolond-e, de úgy tűnik bioaktív és tesz mindenkire (*Megérteni egy kis életet*, porcelán, akril-lakk, 2009).

A kiállítás első termében, amelyet utoljára hagytam, többnyire fekete-fehér fotográfiák láthatók, valamint egy kuttyáról készült film (*Kutya télen II.*, videolooop, 2009), amelyben, bár folyamatosan havazik, az állatot mégsem lepi el a hó. A végtelen történetnek mintha nem lenne kezdete és vége. A fotográfiák fekete keretén belül képcímek olvashatók az „ábra” alatt, akár egy növényhatározó albumban. Gerhes beemeli a címet a képbe, amivel egyúttal meg is óvja a művet a figyelmetlenségtől: a cím így nem elérhető vagy össze-cserélhető, s többé már nem választható el a képtől. Az elnevezés a létezés megerősítése. A képhez rendelt megkérdőjelezhetetlen szavakat teremtő erővel ruházza fel, hasonló módon a Gölem történetéhez, akinek legendájában az alakatlan, idomtalan, élettelen agyagtömeg varázsígék segítségével emberi lényévé válik, amely különböző szolgálatokra képes. A fekete-fehér fotográfiák azonos méretű képek, melyek enigmatikus jelenetek sorozatába rendeződnek. A legrejtélyesebb közülük egy csendélet, a *Könyv, amibe belekerültem* (fotográfia, 2009). A néző nem tudja, melyik könyvről van szó, de ez talán nem is fontos: a sok közül az egyikről. A „könyv” itt egy olyan rendszer szimbóluma, amely saját preferenciáinkat figyelmen kívül hagyva beszippan, vizsgál és használ, miközben gyakran tőlünk független, önálló életet él. *Símáskz belülről* (fotográfia, 2009), ahogy egy utcai tüntető ritkán látja. Az általában arc-talan (maszkkal borított) ember képmásának kifordított rétegét látjuk, ame-



GERHES GÁBOR  
Tóth Attila vagyok,  
2009, fotográfia

3 Részlet Fejős Zoltán szövegéből, in: *Gerhes Gábor – Bolond világ*, kiállítási katalógus, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009



GERHES GÁBOR  
Lehetséges előfordulása, 2009, fotográfia

Ilyen a szem számára láthatatlanul ugyan, de ott van az emberi arc lenyomata. A fotográfia (mint technika) a valóság lenyomata az örökkévalóság számára, az pedig, amit ábrázol az a viselő, az értelmező valóságban hagyott ideiglenes nyoma. Majd egy férfiportré következik, alatta a felirat: *Tóth Attila vagyok* (fotográfia, 2009), nomen est omen, a nevében a végzete. Ám a képen nem Tóth Attila látható, hanem valaki más, az ember és a neve nem ér össze. A kép tartalma itt valójában kódolhatatlan a címe által; Gerhes visszaél a látogató, a néző bizalmával. Egy névvel magyarázza a kiállított portrét, és a legjobb példát hozza a megtévesztés leleplezhetetlenségére. A tájképábrázolás klasszikus alapszabályát Gerhes sem töri meg azzal, ahogyan tájképet fotózik, négy helyen is rajta van az ember *Lehetséges előfordulása* (fotográfia, 2009), de csak nyilakkal jelölve. Majd végül, ahogy a katalógus utolsó oldalán is az *Apám lába – rekonstrukció* (fotográfia, 2009) zárja a sort. Mintha egy fekvő helyzetű, halott férfi talpát látnánk. A sorozat drámai befejezéseként, az ismert mantegna-i kompozíció parafrázisa által, egy vallási téma deszakralizálódik. Legalábbis ezt hihetnénk. A tíz lábujj helyett azonban csak kilenc van. Mert valóban annyi volt neki? Vagy ez is hozzátartozik Gerhes iróniájához? Gerhes a saját lábáról készült képet retusálja, ami így valódinak látszik, de kettős a csavar. Miközben a dokumentumfotó látszatát kelti – a kép címe és az ábrázolás nem hagy kérdést maga után –, mégis a valóság és fikció viszonyát feszegeti épp a digitális trükk alkalmazásával, amelynek az a célja, hogy újra az egykori valóságot,

GERHES GÁBOR  
Apám lába – rekonstrukció, 2009, fotográfia



az apja lábát mutassa. Mintha mindezt valójában a néző megtévesztésére hozta volna létre. Csapdát állít, többet is, mi pedig majdnem mindig beleesünk. De ugyanezt teszi a csontfehér borítójú katalógusában is. A művészet mint kulturális rendszer brandekből és az ezeket hordozó nevekből áll. Nem mintha a teljesítmény lényegtelen lenne, de most inkább maga a rendszer érdekes, amely láthatóvá tesz, felemel és időnként elfelejt. Gerhes kanonizált helyzetben (múzeum) a társtudományok módszereit és szakembereit bevonva jeleníti meg saját brandjét (azaz e rendszer működési modelljét), ahol a tárlat címének betűtípusa, a művek témája és közlésük módja mind e rendszer alkotóelemeit képezik. Rég felismerte és sikeresen alkalmazza a tény, hogy az alkotáshoz hozzátartozik a kommunikáció mikéntje is. (Hogy mindez létrejöhessen abban persze nem kevés szerepe volt IZINGER KATALIN művészettörténésznek, a kiállítás kurátorának, akinek kitartó munkája meghatározó szerepet játszik abban, hogy a székesfehérvári múzeumban kortárs képzőművészeti kiállítások is rendszeresen helyet kaphatnak.) Gerhes Gábor finom rendszerkritikája fricska, melyben a pozíciója egyúttal oppozíció: nemcsak létrehozó, de kijelentései hogyanjával újraértelmező is. Felkérésére FEJŐS ZOLTÁN etnográfus, antropológus rövid interpretációival kommentálja végig a műveket, szövegei egyenesen tudományos kontextusba helyezik Gerhes munkáit. Mindez megtévesztés volna? Vagy valóban a művész szerepének megváltozásáról van szó? Gerhes a kortárs népművészet teljes eszköztárát beveti a pogány oltártól a kézműves giccsekig, már-már nemzeti és nemzetközi néprajzot kínál, csak egy picit más értelemben, mint az első emeleten látható néprajzi kiállítás. Magtartása inkább egy etnográfuséhoz hasonló. A Nyugat-Európában és Amerikában kialakult etnográfia (az angol Ethnography) tudománya a néprajztudománytól elkülönül. „Ez alatt ugyanis elsősorban más népek életének a „résztevé megfigyelés” módszerén alapuló leírását értik.(...) A résztvevő megfigyelés azt jelenti, hogy a kutató tartósan együtt él a tanulmányozott népcsoporttal, alkalmazkodva az őslakók életéhez, szokásaihoz és elsajátítva nyelvüket. Így képessé válik arra, hogy hitelesen leírja kultúrájukat, hitvilágukat, hagyományaikat.”<sup>4</sup> Gerhes mint képzőművész tartós együttéléssel megfigyelővé válik, aki elsajátítja az „őslakók” nyelvét, és bár nem él velük egy fedél alatt, egészen közelről figyeli őket, saját magát azonban nem tartja hozzájuk tartozónak. Nem épít magának otthon pogány oltárt, hacsak nem kell azt egy kiállítás kedvéért lefotózni. Gerhes ebben a kontextusban inkább olyan, mint az egyik képén lévő jeti (*Yeti – a kisebbségi kérdés*, fotográfia, 2009). Múzeumi keretek közé szorul, de a fejtelenségben – a jettivel ellentétben – nem veszíti el a fejét, csak ül és vár. A nézők relikviákat hordanak neki, a figyelmükkel adóznak és beleírnak a vendégkönyvbe. Szarkasztikus ars poeticája nem csak a művész létet, de a kiállítást mint műformát is kipellengérez. Olyan tárgyakat, képeket állít ki, amelyek a művész saját pozícióját értelmezik. A kívülálló, aki benne van a társadalomban, csak éppen nem szerves része. Ezúttal etnográfusként figyel, tartósan együtt él például a magyarokkal, akik közül néhányan rovásírással azt közlik: hazsa,<sup>5</sup> de ezt inkább tudományos elhivatottságból teszi egyrészt a születése okán, másrészt a leleplezés kedvéért. Megrendezett jelenetek fotográfiáit állítja ki, privát kutatási eredményekkel rukkol elő, a tárgy- és a fogyasztói kultúrát kritizálja, majd mindezekhez klasszikus, múzeumokban kanonizálódott prezentációs eszközöket választ. A kollektív tudat lehulló morzsáit szedegeti össze nagyvonalúan, és közben cinkosan mosolyog. Gerhes könnyed humora elveszi a nagy formátumú problémák élet, amelyek köré kiállítását építette.

Egy múzeumban, a művészet letűnő fényű szentélyében ál/tudományosan konstruál, saját(os) módszere van, a vele szemben álló idegen megértésének módszere. Számtalanszor feldobja a labdát, kiváló passzokat ad a probléma-érzékenyeknek, ám mindez nem róla, hanem a kultúrafüggő néző megismeréséről szól. Sejteti a világválságot, az identitásvesztést, a transzkulturális lét csapdait, a magyar nemzeti öntudat álságos megnyilvánulásait, a fogyasztói társadalom végzetét. És ott van a műveiben a rendszerváltás, a zöldmozgalom, az intézménykritika, az álpolitika, az értelmi káosz, a hiábavalóság, de mindez – kedves olvasó – szemfényvesztés, bolond világ, kalapban nevet ránk az okostojás. Gerhes Gábor nem moralizál – hisz’ nem bolond. Ő pontosan tudja, hogy ki nevet a végén.



OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM  
A Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesült.

<sup>4</sup> <http://hu.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9prajz>

<sup>5</sup> Gerhes Gábor talált egy öngyújtót, a rajta lévő rovásírást „lefodította magyarra”, a szöveget elírták, a haza helyett helytelenül az a szó került rá, hogy: hazsa.

## Keleten a videó

### Keleten a helyzet, közép- és kelet-európai videoművészet 1989–2009

➤ Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

➤ 2010. január 22 – március 07.

■ A *Transitland* mintegy száz videót magában foglaló gyűjteményéből<sup>1</sup> látható válogatás<sup>2</sup> annak bizonyítéka, hogy milyen sokat számít a jó installálás, valamint példa arra is, hogy hogyan képes egy tér értelmezni egy digitális archívumot, hogyan segíti a befogadást, jelöli ki a témákat és központi, szervező erővel bír műveket úgy, hogy az új környezet ellenére minden egyes mű külön is élvezhető.

Érdemes három, párhuzamosan látogatható kiállítás kontextusában vizsgálni ezt a tárlatot. Bécsben, a MUMOK-ban a *Gender Check*,<sup>3</sup> a Kunsthalleban az 1989. *A történelem vége vagy a jövő kezdete?* című kiállítások,<sup>4</sup> Budapesten a Múcsarnokban rendezett *BBS 50. Más hangok más szobák* lehetnek a viszonyítási pontjaink. Az első kettő a berlini fal leomlásának huszadik évfordulójára készült, így a volt Kelet és Nyugat viszonyát, valamint Közép- és Kelet-Európa művészetét mutatja be, míg a *BBS 50* egy óriási filmarchívumba enged bete-

1 A *Transitland* EUROPA egy nemzetközi archiválási projekt, melyet a berlini fal leomlásának huszadik évfordulója alkalmából indult el. Az ötletgazdák JOANNE RICHARDSON (D Media, Kolozsvár), DAVID RYCH (Berlin) és KATHARINA KOCH (Videoaktiv, Berlin) voltak, a projekt kivitelezésében az InterSpace Association (Szófia), a berlini transmediale, illetve az ACAX (Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest) működött együtt. További részletek, illetve a teljes válogatás a *Transitland* honlapján: <http://transitland.eu/archive/>

2 Kiállító művészek: Gordana Andjelić-Galić, Apsolutno, Azorro, Yael Bartana, Pavel Braila, Egon Bunne, Chto Delat, Kaspars Goba, Hámos Gusztáv, Ana Hušman, Kai Kaljo, Šejla Kamerić, KissPál Szabolcs, Damir Nikšić, Adrian Paci, Radek Community + Dmitrij Gutov, József Robakowski, Anri Sala, Sólyom András, Milica Tomić, Artur Żmijewski.

Kurátorok: Kálmán Rita, Stepanović Tijana

3 [www.gender-check.at](http://www.gender-check.at)

4 1989. *Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?* Kunsthalle Wien, 2009. október 9 – 2010. február 7.

kintést. A *keleten a helyzet* ezekhez a kiállításokhoz képest csupán egy kicsi gyűjteményt mutat be, és egy látszólag könnyen körülhatárolható problémát dolgoz föl. Míg az 1989-es kiállítás a bipoláris világ megszűnéséről beszél, a Ludwig Múzeum videóművészeti tárlata a régi rendszer romjain élő művészetet mutatja be. A *Gender Check*, amelyen több videómunkát is felfedezhetünk a *Transitland* anyagából, különleges nézőpontot választ, és ebből a pozícióból adja rendkívül alapos és nagy léptékű feldolgozását a kelet-európai művészet elmúlt mintegy ötven évének. A *Transitland* archívum ugyancsak a vasfüggöny felszámolásának huszadik évfordulója alkalmából jött létre. A gyűjtemény harminc ország művészeinek a rendszerváltások utáni, átmeneti időszakra vonatkozó videóművészeti alkotásaiból álló szelekció, melynek összeállításában mintegy ötven kurátor vett részt. Különlegessége abban áll, hogy érdeklődése körébe csupán a közép- és kelet-európai poszt-szocialista országok változásait és átalakulását bemutató művek tartoznak, és nem a régió videóművészete általában. Ez a koncentrátság segít abban, hogy a konkrét témában minél mélyebben és teljesebb körben tájékozódhassunk.

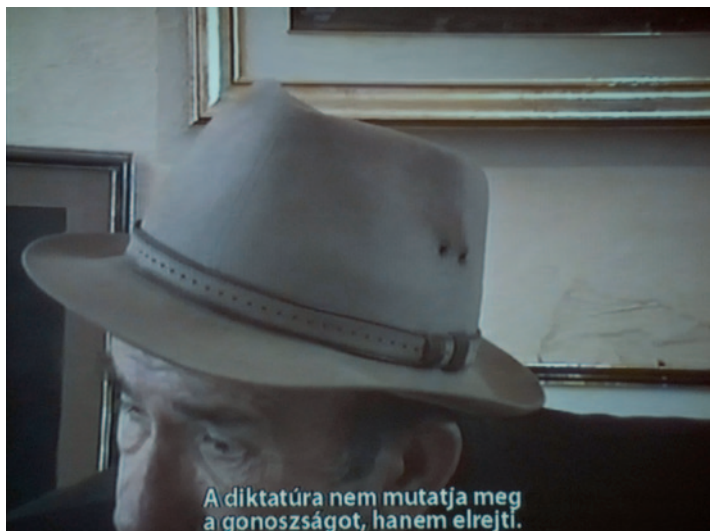
Az átalakulás minden országban más és más volt. Ezen összetett folyamat sokszínűségét mutatják be a művek. A videó különösen alkalmas eszköze a dokumentációnak, a tényfeltárásnak és a történetmesélésnek. A kiállítás többek között azt vizsgálja, hogy hogyan alakult át az adott nemzeti identitás, illetve az egyéni életút a rendszerváltás után, milyen társadalmi átrendező-dés ment végbe és milyen politikai vagy egyéb csoportok jönnek létre az egyes országokban.

Kiindulópontunk az ANRI SALA 1998-ban készült *Intervista* című videójával elindított nyomozás lehetne. Hogyan változott meg a világ és az ember az új világ-rendben, felismerjük-e magunkat, fel tudjuk-e dolgozni tudatosan a változást, vagy inkább amnéziába menekülünk? Sala egy archív felvételt talál a hetvenes évekből, amelyen édesanyja, mint fiatal aktivista, az Albán Ifjúsági Kongresszuson látható Enver Hodzsa mellett, később pedig lelkesen nyilatkozik egy riporternek. A film hanganyaga elveszett, csak egy süketnéma tolmács fordítása révén sikerült a művésznek rekonstruálnia, és így szembesítenie édesanyját egykori önmagával.

A kiállítás középpontjában két mű áll: ARTHUR ŽMIJEVSKI *Ők* című műve egy pszichodráma emlékeztető kísérlet, melynek során négy lengyelországi szervezet képviselő vitatják meg egymással ellentétes hitvallásukat. Az új nemzeti érzelmű fiatalok, a fundamentalista katolikusok, a zsidó fiatalok és ifjú baloldali aktivisták nyílt konfrontációba kerülnek egymással, amikor egy workshop keretében a nézeteiket szimbolizáló jelképeket festenek díszletekre. A kizárólagos igazságként kezelt világnézeti rendszerük nem kompatibilis egymással. A másik kiemelt jelentőségű videó a CHTO DELAT művészcsoport *Peresztrojka*



GORDANA  
ANDJELIĆ- GALIĆ  
Mantra, 2006  
© fotó: Rosta József



ANRI SALA  
Interjú. A szavak keresése, 1998; © fotó: Rosta József



DAMIR NIKSIĆ  
Ha nem muszlim lennék, 2004; © fotó: Rosta József

ARTUR ŹMIJEWSKI  
Ók, 2007; © fotó: Rosta József



*daljáték. Diadal a puccs felett* című alkotása, amely egy a didaktikus népszínműveket megidéző énekbetétes tragikomédia formájában meséli el a peresztrojka történetét, a demokraták, a kommunisták, az üzletemberek és a nacionalisták veszekedését és kölcsönös értetlenségét. Az ezen két műben látható, egymás mellett és egymással szemben megfogalmazott nézetek és identitások harca a térség elmúlt húsz évének és a kiállítás egészének központi problémája.

A művek legnagyobb része társadalomkritikus, önironikus és sokszor kiábrándult. Talán ez a humorral párosuló irónia érzékelhető a legerősebben a kiállítás egészében. KAI KALJO *Lúzerként* mutatja be magát, mikor egyszerű tényeket sorol föl magáról. Az észt művész kora, súlya, keresete és lakhatási feltételei mind valós adatok, ám a pénz és sikerorientált világ normái közepette meglehetősen abszurdan hangzanak. Hasonló kilátástalanságot sugall a lengyel AZORRO-CSOPORT videója, a *Már mindet megcsináltak I.* Egy művészekből álló baráti társaság ül egy kertben és próbál előállni valamilyen eredeti dologgal. Röpködnek a jobbnál jobb ötletek, csak egy gond van: mindegyikről kiderül, hogy valahol, valaki már megcsinálta. DAMIR NIKSIĆ a *Ha nem lennék muszlim* című videójában a *Hegedűs a háztetőn* híres dalának humoros átíratát készítette el. Az itt is megnyilvánuló, a kölcsönös tolerancia iránti igény a kiállításon végighúzódnó másik fontos szál.

A nacionalizmus és identitás kérdéseivel foglalkozik a kiállításon belül a művek egy nagyobb egysége. KISSPÁL SZABOLCS *Rever (Himnusz)* című videójában egy lánykórus a magyar himnusz éneklő magyarul, a román himnusz dallamára. A *Milica Tomić vagyok* (Kai Kaljo művéhez hasonlóan) nem először látható Ludwig Múzeumban. A 2007-ben kelet-európai művészek munkáiból rendezett *Határátlépések* című kiállítás egyik központi alkotása méltán került most is a válogatásba. Az identitás az önazonosság tanult folyamata. Minél többször jelenti ki valaki magáról, annál jobban rögzül az identitása. Milca Tomić hatvannégy kijelentésen keresztül hatvannégy különböző identitást tesz magévá, miközben minden mondata után újabb sebet szenved el. A fentiekén kívül számos fogalom felmerül még, többek között a nosztalgia, legerősebben talán SEJLA KAMERIC *Mit tudok* című négycsatornás videójában – de ez az érzés nem csak a műveket, hanem a látogatót is átjárja. A gyönyörű beállítások és a lassú folyású történet líraiságával talán csak PAVEL BRAILA *Cipők Európához* című műve vetekedhet.

Az egészen sötét gondolatok és a büntudat is megjelenik néhány mű erejéig. YAEL BARTANA *Rémálmok* című alkotásában a lengyel himnusz dallamai közben Sławomir Sierakowski egy órási, üres stadionban szónokolva az elűzött hárommillió zsidót arra kéri, hogy térjenek haza, és segítsenek a lengyeleknek a rémálmaik leküzdésében; váljanak egy nemzeté és mutassák meg Európának „hogyan legyen önmaga, és hogyan legyen egy mindenki mással”.

A kiállítás művei egy különleges szempontból tekinthetők azonosnak: az elmúlt húsz évet mindannyian a múlt árnyékában értelmezik. Az András Edit által szerkesztett *Transitland* kötet<sup>5</sup> angol nyelvű tanulmányaiból azonban az is kiderül, hogy minden ország minden művésze egy speciális és egy egymástól nagyon különböző szempontból szemléli a világot. A tárlat tanulsága szerint két alapvető probléma van jelen a térségben: a széthúzás, valamint a múlttal való szembesülés, illetve annak hiánya.

<sup>5</sup> *Transitland: Video art from Central and Eastern Europe 1989-2009* Szerkesztette: András Edit. A kötet szerzői: András Edit, Ruben Arevshatyan, Giorgio Bertellini, Konstantin Bokhorov, Svetlana Boym, Boris Buden, Călin Dan, Margarita Dorovska, Zoran Erić, Antonio Geusa, Boris Groys, Marina Gržinić, Kathy Rae Huffman, Ryszard W. Kluszczyński, Mihnea Mircan, Peternák Miklós, Tomáš Pospiszył, Boryana Rossa, Katarína Rusnáková, Keiko Sei. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2009

Paksi Endre Lehel

## Gliccs a giccsben

### Elekes Károly: *Tunning VI.*

➤ Memoart Galéria, Budapest

➤ 2009. december 28 – március 28.

■ Előbbi kifejezés viszonylag friss lelemény: becsúszott hiba, például a digitalizálás során egy hang- vagy képállományban megjelenő zavar; valami olyasmi, aminek egyáltalán nem kellene ott lennie, mégis, a nullákra és egyekre bontás, majd az újra összeállítás közben az áramköröcskében keletkezik. Thomas Ruff .jpeg-sorozata gyakorlatilag már gliccsművészet, de a Coil egyes dalaiban is hangmintaként szerepelnek ezek a teremtetlen, bizarr tartalmak.

ELEKES KÁROLY *Tunning VI*-ját a giccsben megjelenő gliccsként azért célszerű értelmezni, mert mintha a giccs működési elvét hekkelné meg művésziünk. A romos állapotban szerzett képeket úgy építi újjá, hogy struktúráik különböző helyein a meglévő elemek értetlen értelmezéséből fakadó hibát olt beléjük, s ezzel a mutációval növeszti késszé az egyes tárgyakat. Mindez lehet egészen egyszerű fizikai beavatkozás is, például a hordozó anyag sérüléseinek absztrakt képi elemmé transzformálása, egy vörösre kiszínezett ráfolyás, amely még klónozódik is (*Habilitált hiba*, 2007). Ugyanakkor azonban jelenthet egészen fogalmi beavatkozást is, s ez utóbbi típusból készült több.

A munkák között több olyan is található, amely egészen konkrétan utalni, „kiszólíni” látszik a jelennel kapcsolatban: a szinte monokróm téli tájba festett virágzó barackfát akár a klímaváltozáson moralizáló képként is fölfoghatjuk (*Az évszak dilemmája*, 2003). Ettől az egy, izlésemnek talán gyengébb momentumtól eltekintve azonban a képek egyáltalán nem didaktikusak, a tárlat csupa talány, fölforgatóan értelmetlen.

De kít és mit forgat föl valójában? Az eddigiek alapján, a műértő tekintélyből beszélő pozícióját fölveve, azt állíthatnánk: tisztos posztmodernként fölforgatja a játékot, elrontja az igénytelenek szépségigényének kielégülését. Ez az értelmezés szerencsénkre ott máris bukik, amint Elekes nem viszi vízszára a bolhapiacra az átalakított képeit, és nem gubbaszt földre terített ponyvája mögött, hogy mulasson az érdeklődőin. Maradna az a mechanizmus tehát, midőn az elegáns lipótvárosi galériában elképzelnék az általunk giccsnek ítélt termékeket fogyasztók elvárt zavarát, de ezért értékeljük ott, a Lipótvárosban a műveket. Kortárs képzőművészetünk nem egy befutott alakja él ezzel az álprovokációként meghatározható munkamódszerrel: saját közönségének azt mutatja be, amiről saját közönsége úgy tudja, hogy az valójában valaki másnak van címezve.

Ami számomra egyértelműen bizonyítja az álprovokáció vádjának megalapozatlanságát, az a nyersanyag megválogatásának módja. Elekes ugyanis nem a mind motívumaiban, mind színeiben tiritarka giccsset vadássza, hanem a szellemi szegények szépségét, amely egy valaha létező, tisztességes kismesterségbeli tudás ipara által jött létre. Vagyis Elekes célja inkább e halott, nevenincs mesterek és megszűnt célközönségük körében létezett „ízlés-világ” reintegrálása a kortárs kultúrába úgy, hogy eközben nekünk, a kortársiságot a provinciálissal szemben meghatározó műbarátoknak szegezi a kellemetlen kérdést: vajon mennyire jogosan alkotunk lesajnáló ítéletet (velünk ugyebár egyenlő) embertársainkról boldogságuk egykori kulcsai alapján? Ez a valódi fölforgató elem a tárlaton.

Vagyis a társadalmi érzékenység távolról sem idegen a *Tunning VI*-tól.

S ez nemcsak az olyan konkretizálható példákban van jelen, mint amikor gazdaságkritikába csap át az idilli tájakra belefestett ipari jellegű létesítmények képein (*Farm télen* 2008, *Fordított kép* 2006).

Ezeken a kivételesnek tekinthető, könnyebben egy irányba interpretálható kiegészítéseken túl azonban a gliccs dalol, úgy a sormintává sokszorozott staffázs-madarak (*Hattyúsor*, 2006, *Diszítősor I.* 2004), vagy a „kifogyott a kék patron” effektel egy bizonyos vízszintes vonal alatt már paprikapirossá váló őz-staffázsok (*A szomjúság útja*, 2004), mint a pseudo-geometrikus, természetet túlhangsúlyozó elemek esetében (*Sikertelen kísérlet* és *Tágított kép*, 2008). E nagyszabású spontaneitás (autista ízü sikertelen programvégrehajtás, mint minimalizált művészi ego) miatt a tárlat moralitása gördülékennyé lesz, vagyis Elekes úgy veszi magát komolyan, hogy egy percig sem vette magát komolyan.

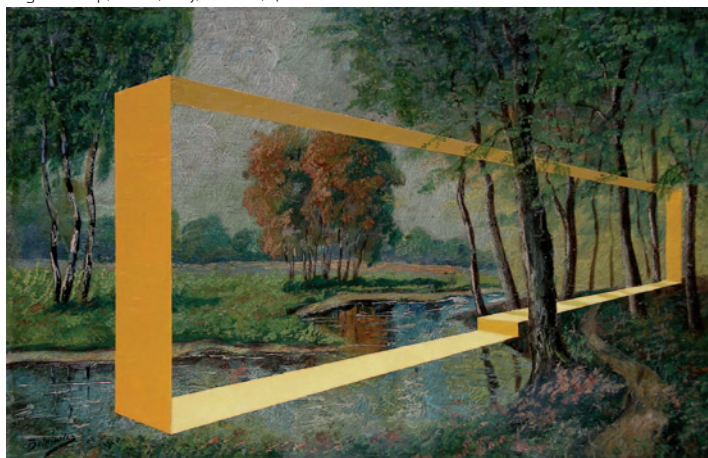


ELEKES KÁROLY  
*Farm télen*, 2008, olaj, vászon, kasírozva, 25 × 35 cm



ELEKES KÁROLY  
*Hattyúsor*, 2006, olaj, vászon, 40 × 60 cm

ELEKES KÁROLY  
*Tágított kép*, 2006, olaj, vászon, 40 × 60 cm



Üveges Krisztina

## Stratégiák a Makói Grafikai Művésztelepen (1978–1990)

### Válogatás Tóth Árpád gyűjteményéből

☛ Régi Művésztelepi Galéria, Szentendre

☞ 2009. november 14 – december 16.

## Fotóhasználati taktikák a Makói Grafikai Művésztelepen (1977–1990)

### Válogatás Tóth Árpád gyűjteményéből

☛ Hattyúház Kortárs Művészeti Kiállítótér

☞ 2010. január 29 – február 26.

■ A magyar grafika történetének különleges szegmense a TÓTH ÁRPÁD által évek óta szisztematikusan feldolgozott Makói, korábban Marosmenti Művésztelep (MMT). A szentendrei tárlat az első bemutatója kutatási eredményeinek, amelyeket szándéka szerint az ott készült művek teljes katalógusa követ majd.

Az MMT 1971-es alapítását Rudnay Gyula 1925–1927 között itt működtetett festőiskolája inspirálta. A városi tanács a hagyomány felelevenítésével a város kulturális és szellemi életének minőségét, rangját kívánta emelni. Résztvevői a Képzőművészeti Alap vagy a Képzőművészeti Szövetség tagjai közül kerülhettek ki: nyaranta három hétig dolgoztak itt, az elkészült műveiket a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrizte. Ezek az alkotások kötelezően szerepeltek a zárókiállításon, a József Attila Múzeumnak pedig meghatározott számú példányt kellett ajándékozni a helyi gyűjtemény gyarapítására. A festészet mellett a narratív képgrafikai hagyományok szellemében készült alkotások voltak a jellemezőek.

Az 1977–78-as évek akár a „fordulat éveinek” is nevezhetők az MMT történetében, ekkor vette át az irányítást Kocsis Imre és Dévényi István. Kettőjük, és később Hajdu István munkája során a fő profil a helyi nyomda eszközeire támaszkodó sokszorosított grafika lett, a narratív felfogás mellett pedig megjelent a konceptuális, fotóalapú szita- és ofszetnyomás is. Ez a változás fontos hazai reakció a nemzetközi képzőművészeti szcénában lezajlott eseményekre. Ott, többek között, Dine, Lichtenstein, Rauschenberg, Vostell és Warhol tevékenységéhez kötődik az addig ipari felhasználású szitanyomás és ofszet, valamint a fotó beemelése a grafika területére. De ugyancsak fénykép alapú, igaz a pop art fotó felfogásától eltérő, grafikák születtek Richter és Close munkásságában is. Az absztrakció szintén tovább élt Stella, valamint Kelly litográfiáiban és szitanyomataiban.

Ezt a multimediális gondolkodásmódot, amely kitágítva a műfaj határait egyre markánsabban jelent meg a hetvenes években a magyar grafikában, emelte ki a kiállítás. Így bár Tóth Árpád válogatásának súlypontját a konceptuális munkák adták, képet kaphattunk a telep egyik fő erőnyének tekinthető stílus- és felfogásbeli sokszínűségéről is: Galántai György *Két közlés a tárgy hajóról* (1977) című rotaprintje együtt látható Szemethy Imre *Szeizmo*-jával (1979), illetve a narratív képgrafikai területre sorolható Karsai Ildikó és Jamborné Balogh Tünde a makói tájat ábrázoló munkáival (*In memoriam Krúdy*, 1971; *Makó városának leírása, Sír-bik-szélmalom*, 1978).

A szellemi nyitottságot mentette át Tóth azzal is, hogy a kronologikus rendezést jó érzékkel írta felül tartalmi összefüggések megteremtésével. Így például Károlyi Zsigmond, a festményein is megjelenő témáit, az absztrakt elemekké redukált építészeti komponenseket újra fogalmazó ofszetjeli (*Kívül-belül, Ablak-sor*, 1980) és Kocsis Imre *Felülnyomás* (1979), valamint Barabás Márton *Tükröződés* (1979) című, forma- és térkísérlet jellegű nyomatai között. Az absztrakció mellett jelen volt a figurális is: a szálkás vonalkezeléséről



LENGYEL ANDRÁS és SARKADI PÉTER  
Genetic Surgery, 1985, ofszet, 43 x 31 cm

jól felismerhető BANGA FERENC a „hétköznapi” szereplőit bemutató, groteszk hangulatú ofszetjeli (*Lesen; Vadász; Madár*, 1977), éppúgy, mint UJHÁZI PÉTER a szintén rajzos kalligráfiájú, nagy intenzitású ofszetjeli (*Video; Adj; Mert*, 1981).

Többen és többféleképpen – más és más aspektusait kihangsúlyozva – használták fel a fotót. A pop-vonalat képviselték PINCZHELYI SÁNDOR Coca-Colás és csillagos nyomatai (*Makó, IV.; II.*, 1980; *Nem Makó*, 1983), amelyek a fotó dokumentum-jellegét használták fel a tárgyak új jelleppé alakításához.

A nyolcvanas évek pop-kultúrájának ikonjai sorakoznak VESZELY FERENC *Ideál* című ofszetjén (1987), miközben LENGYEL ANDRÁS és SARKADI PÉTER közös képe (*Genetic Surgery*, 1980) jól illusztrálja a sok résztvevő által emlegetett „makói buli hangulatot”. Hasonló Veszely *6 szín kolor Makó* ofszetjé is, amely három 1982-es, díjazott fotóját egyesítette egy robbanó erejű montázsban. BUKTA IMRE grafikái viszont, harsány vidámság ellenére valahogy mégis szívszorítóak: a kiserdő, a szénakazal és a türkevei tsz fotói négy színnel nyomva a csiricsáré giccs és a reménytelenség furcsa elegyét adják (*Lengyel tájkép, Kazal, Türkevei tsz délelőtt és délután*, 1982).

BARANYAY ANDRÁS munkája a személyiség ábrázolási módjait, a fotó dokumentumként való elfogadását kérdőjelezi meg (*Alvó kép*, 1987), SZÉCHY BEÁTA pedig a magánszféra lenyomatait, saját és archív fotókat használ fel KÉRI ÁDÁM (*Macska I.*, 1986) és (*Militáns / 1, 2*, 1986) varrott képein. Az akció-fotó műfajára is láthatunk példákat. Memento moriként az élő test pusztulására, valamint a halál utáni transzcendens átváltozásra emlékeztetnek HAJAS TIBOR szitái (*Cím nélkül és Vér*, 1980), amelyek érdekes párbeszédbe kezdtek CÉMES PÉTER archaikus-misztikus vízióival (*A Bal kéz felőli végtelen, A jobb kéz felőli végtelen*, 1987; *Herakleitos, Osztóvonal*, 1989). Ehhez a mű-csoporthoz sorolható még SZIRTES JÁNOS *Eröss János* című performansz-fotóinak 1982-es ofszet változata is. SZABADOS ÁRPÁD három *Hajas hommage*-a (1981) a Hajas életmű egyik központi motívumát, a sötétségből felvilanó fényt használja, mint (kép)formáló eszközt.



PINCZEHELYI SÁNDOR  
Makó II., 1980, ofszet, 30 × 42 cm



VESZÉLY FERENC  
Makó-82-kommersz-6-szín-Color, 1982, ofszet, 30 × 40 cm

A fotó-felhasználás mellett még számos más alkotói megközelítésmódot mutatott be a kiállítás. VÁRNAGY ILDIKÓ 1981-es szitanyomatai – *Plasztikus írás, Csípeszek, Igennemde* – például előrevetítik későbbi szobrászi megformálásukat. Az írott jelek foglalkoztatták LAKNER LÁSZLÓT is, aki betű-képein a nyelvi elemeket képi jelenségként értelmezi újra. Matematikai jeleket használt LUX ANTAL 1980-as *Jelek és funkciók* című sorozatában, KOVÁCS ATTILA pedig matematikai számításokon alapuló geometrikus formáival meta-struktúrákat hozott létre (*Vég nélküli imaginárius oszlop p4*, 1985–86). BAK IMRE *Posztmodern I., III., IV.* című ofszetjein (1982) a szigorú geometrikus struktúra már játékosan ötvöződik a posztmodern elemekkel.

A kiállított 54 művész képei bizonyítják, hogy a makói telep éppúgy lehetőséget adott új sokszorosítási eljárásokkal való kísérletezésre az eziránt érdeklődő grafikusoknak, mint a más műfajok felől közeledő pályatársaiknak. Abban, hogy a szita és az ofszet a nyolcvanas évek végére, művészi kifejezőeszközként itthon is elismerté vált, a Pécsi Műhely és a Pesti Műhely mellett kulcs szerepe volt a Makói Művésztelepnek. Az eltelt évtizedek pedig már egyértelművé tették, hogy sok alkotó hozott létre az egész életműve szempontjából is jelentős alkotásokat a makói nyarak során.

Tasnádi S. Attila

## (Sz)én-képek

### Csáky Marianne *Bilocation (Kettő)* című kiállítása

➤ Memoart Galéria, Budapest

➤ 2009 szeptember 30 – december 26.

■ Úgy tűnik, a Memoart Galéria az utóbbi időben kiállításait sorra egy határozott koncepció mentén rendezi; a legszembeötlőbb a fotók eluralkodása. CSÁKY MARIANN múlt év végén bemutatott kiállítása már a sokadik, ahol egy képzőművész fénykép alapú művekkel áll elő. KELEMEN KÁROLY, SZILÁGYI LENKE és Csáky Marianne több, itt megrendezett bemutatója követte egymást ebben a sorozatban. Csáky Marianne mostani művei így közvetlenül reflektálni látszanak Kelemen Károly előzőleg itt rendezett *Ugrás a semmibe* című kiállítására (a közös jellemzők: a hozott felvétel, a rátét, a nagyítás), éppúgy, mint saját előző, *Time Leap* című sorozatára (akkor: időutazás, most: idő- és térbeli utazás együtt).

Az új, 2009-es *Bilocation* széria a korábbi *Time Leap* szerves folytatásaként hat. Csáky Marianne a múlt és a jelen idősíkjait a kivitelezés technikája révén mindig gondosan elkülöníti. A *Time Leap* sorozatban hol önmagáról készített jelenkori, színes fénykép-negatívjait küldte vissza a gyermekkorának idejét megjelenítő fekete-fehér negatívokra, hol pedig a gyermekkori képek alakjainak – például önmaga gyermekkori képmásának – selyemből kivágott sziluettjeit helyezte el a jelenben készült felvételeken. A két idősíki most is elkülönül egymástól, az időbeli jelen azonban most földrajzi távolléttel kapcsolódik össze. A high-tech képzeteket keltő Távollét-Keletet paradox módon az egyik leghagyományosabb technikával, a szénrajzzal örökíti meg. A filmkocka ábrázolja a múltat, a térbeli ittlét így időbeli távolléttel párosul.

Ezúttal tehát nemcsak időben, hanem térben is távollevő szereplők, események találkoznak. Régi felvételeken feltűnik a titokzatos távolléti nő, pontosabban a róla készült szénstúdiumok. A „távoli társ” mint téma az irodalomban és filmművészetben különösen gazdag. A legközvetlenebb példaként talán Kieslowski filmje, a *Veronika kettős élete*, illetve Cortázar *A távoli társ* című novellája említhető. A filmben a párizsi lánynak ugyanúgy megvan krakkói alteregője, ahogyan a novellában a jómódú Buenos Aires-i asszonynak budapesti koldusasszony hasonmása. Mindkettő egyfajta Kelet-Nyugat szembeállítás is egyben, akárcsak a *Bilocation* darabjai, számolva természetesen azzal, hogy a nézőpont mennyire viszonylagos. És akkor még nem esett szó arról a misztikus jelenségről, amit a kiállítás angol címe felidéz:

CSÁKY MARIANNE

*Time Leap – Madonna*, 2009, lightjet print, silk, 114 × 100 cm





CSÁKY MARIANNE  
Bilocation (Kettő), 2009, vegyes technika, fotó, szénrajz, 164 × 98 cm

a két (vagy több) helyen egyidőben való megtestesülésről. (Ezt a magyarra fordított cím, a „Kettő” érthetetlen – vagy inkább sejtelmes – módon nem törekszik visszaadni).

A kiállított művek technikája sokkal összetettebb, mint pusztán fénykép és szénrajz együttese, aminek első ránézésre vélhetnénk. A fotók ugyanis valójában szupernyolcas filmekből vett állóképek. Fényképeknek hatnak, de az interpretáció során mégsem lehet őket pusztán annak tekinteni. Vizuális hatásuk más, mint a fotóké: ilyen mértékű nagyításon beszédessé válik szemcösségük, homályosságuk, elmosódottságuk. Ami azonban ennél is fontosabb: a filmezés mint művészeti ág nemcsak tényleges megvalósulási formájában tér el a fényképezéstől, hanem nyilvánvalóan a megalkotás szándékában és lehetőségeiben is. A fényképezés egyetlen pillanat, míg a film egy folyamat kiragadásával tesz kísérletet az időbeliség újratemtésére.

Ebben a szembeállításban Csáky Marianne módszere köztes állapotot képvisel: hiszen a pillanatképhez viszonyul a szénrajz. Kelet lánya ugyanakkor mediális helyzetbe kerül az alkotó és a néző kapcsolatában is. Mindkét oldalhoz tartozik, a filmes állóképek nézője és a kompozíció része egyidejűleg.

Az ázsiai nő első pillantásra nem tud mit kezdeni azokkal a képekkel, amelyekkel kapcsolatba került. Úgy tűnik, mintha pózolna a régi filmkockák előtt. Hamar felfedezhető azonban a kommunikáció, sőt, az interakció közöttük.

A sorozat első képén az ázsiai nő a csoportkép egyik tagjának, a képből kinéző lánynak a mozdulatát ismétli meg. A másodikon szembenéz az egyik – férfi – szereplővel. A harmadikon fiatalságának tudatában kihívóan fordul egy idősebb nő felé. A következő képen mintha a csoport egyik tagja lenne. Az ötödiken a képen levő fiúnak kellett magát, csábító mozdulattal igazítja a haját. A képeket számozásuk szerint nézve olyan, mintha a keleti nő jelenléte felszámolná a régi képeken levő csoportot: a résztvevők eltűnnek a régi filmkockákról. Először a hasonmás, aztán a fiatal nő, majd az idősebb nő, végül a két férfi közül az idősebb, így a nő kettesben marad a fiatalabb férfival.

A *Time Leap* sorozathoz hasonlóan a *Bilocation* képei is arról tanúskodnak: nem az a kérdés, hogy lehetséges-e az időutazás, hanem épp ellenkezőleg, hogy lehet-e időutazás *nélkül* élnünk? A válasz most is nemleges, a tudat minden pillanatban ide-oda kalandozik, így a múltbeliség mindig helyet követel magának a jelenben, a jelen pedig átalakítja a múltat.

Személyes, érzékeny vallomás ez a kiállítás arról, hogy a múltbeli élmények mennyire meghatározóak: egykori vágyak élnek tovább később is, átalakult formában. A múlt, illetve a múltbeli események ereje eszerint olyan mértékű, hogy távoli földrészekig képes hatni, ottani emberek sorsát képes befolyásolni. A mű egyben annak felmutatása, hogy az ember nem az az önmagában létező, független lény, akinek hinni szereti magát. Mélységesen meghatározák az adottságok: szülei, nagyszülei, neveltetése, környezete, így legintimébb pillanataiban sincs egyedül – mindezek a hatások ott munkálkodnak benne még legösztönösebbnek vélt megnyilvánulásaiban is. Másfelől a jelen (akár egy messzi ország lakója révén is) képes folyamatosan formálni, módosítani, sőt talán fel is számolni a múltat.

Polyák Levente

## Az informális régió

### Balkanology: Neue Architektur und urbane Phänomene in Südosteuropa

Architekturzentrum Wien, Bécs

2008. október 22 – 2009. január 18.

Ha ez ember 2009 őszén a bécsi Museumsquartier-ba keveredett, akkor folytonosan, már-már szinte lépésről-lépésre a kelet- és kelet-közép-európai kultúrával, illetve a rendszerváltás társadalmi folyamataival foglalkozó kiállításokba botlott. A Kunsthalle 1989-es<sup>1</sup> és a MUMOK Gender Check című<sup>2</sup> kiállításával átellenben, a quartier21-ben egy Real-World Laboratory elnevezésű, az új kelet-közép-európai design-nal foglalkozó kis válogatása<sup>3</sup> is helyet kapott. Ha mindeme kiállítások mellett a látogatónak még jutott ideje elkalandozni az MQ keleti szárnya felé, akkor az Architekturzentrum Wien termében egy olyan kiállításra bukkant, amely a kérdéseivel hamar a falnak szegezte: hogyan lehet értelmezni egy régió társadalmi átalakulásait az építészeti szempontjából? Mi a szerepe egy nemzetközi építészeti kutatásnak abban, hogy egy régió városainak fejlődése igazságosabb és fenntarthatóbb módon folytatódjon? Hogyan tud egy építészeti kiállítás hozzájárulni ahhoz, hogy a kutatás által megfogalmazott ajánlások nagyobb legitimitást kapjanak? És végül: az építészet milyen definíciójával kell dolgoznunk, ha mindeme kérdéseket ténylegesen építészeti központok és szervezetek hatáskörébe tartozónak ítéljük?

Hogy megértsük a *Kai Vöckler* berlini kurátor, az AzW, a bázei Schweizerisches Architekturmuseum, valamint számos balkáni kutató és civil szervezet együttműködésének eredményeképpen létrejött *Balkanology* kiállítás kérdésfelvetéseit, érdemes egy pillantást vetnünk a régió városfejlődésének problémáira. Ismert, hogy a balkáni háborúk és az általuk előidézett népmozgások jelentősen átalakították a Balkán-félsziget demográfiáját, menekültek tömegei települtek le a régió nagyvárosaiban, illetve azok határában. A háború által érintetlen Albániában hasonló folyamatok játszódtak le: a rendszerváltás lendületével meghozott, a szabad lakóhelyválasztást lehetővé tévő törvény következtében a legelmaradottabb hegyvidéki régiókból tömegek költöztek a több lehetőséget nyújtó tengerparti országrészekre, illetve a nagyobb városok közelébe, elsősorban Tiranába, amelynek lakossága húsz év alatt megháromszorozódott. Ezek a vándorlások mind a volt Jugoszlávia utódállamaiban, mind a környező országokban egy megváltozott politikai környezetben mentek végbe. A szocialista, állami várostervezés túlszabályozottságát a Balkánon a rendszerváltással egycsapásra felváltották a gyakorlatilag tervezési irányelvek nélkül maradt piaci városfejlődés dinamikáinak, amelyek közepette burjánzásnak indultak a városokba frissen érkező menekültek illegális, tervek nélkül készült épületei és emeletráépítései. A *Balkanology* egyik fő célja az ilyen módon létrejött informális építészeti struktúrák rehabilitációja, legalizálása és a hivatalos építészeti diskurzusokba való beléptetése.

#### Informális építészet és Turbó-urbanizmus

Az informális építészet kutatása a legkevésbé sem új terület. A modernista várostervezési kánon 1960-as évek-beli megingásának folyamatában az építészeti viták előterébe került Non-Plan koncepciója<sup>4</sup> együtt járt a várostervezés radikális decentralizációjának eszméjével, az építészeti nélküli építészet ideáljával<sup>5</sup>, és közvetetten az informális városfejlődés megnyilvánulásai, a fejlett majd a fejlődő országok informális városrészei, a favelák, shanty town-ok és bidonville-ek iránti kulturális érdeklődéssel, valamint a „do it yourself” építészet és urbanisztika iránti vonzalommal.

A *Balkanology* szerzői, miközben a Balkán informális építészetét társadalmilag és politikailag is az említett afrikai, ázsiai és latin-amerikai, illegálisan

1 1989. *End of History or Beginning of the Future?* Kunsthalle, Bécs, 2009. okt. 9 – 2010. febr. 7.

2 *GENDER CHECK – Femininity and Masculinity in Eastern European Art.* MUMOK, Bécs, 2009. szept. 14 – 2010. febr. 14.

3 *REAL-WORLD LABORATORY – Central European Design.* quartier21, Bécs, 2009. szept. 29 – nov. 20.

4 Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall & Cedric Price: *Non-Plan: an experiment in freedom.* New Society, vol. 13., no. 338, 20 March 1969

5 Bernard Rudofsky: *Architecture Without Architect. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture.* New York, 1964.

emelt városrészekhez hasonlítva, ugyanebbe a diskurzusba helyezik el, szerencsénkre túllépnek az informális egyoldalú dicséretén. Az informális építészeti terjedésének mozgatórugói között ugyanis legalább akkora szerepe van az építőipar egyedülálló profitabilitásának, mint az egyéni és családi túlélés szükségleteinek. A SRDJAN JOVANOVIĆ WEISS „Turbó-építészetének” hatására a KAI VÖCKLER által „Turbó-urbanizmusként” nevezett jelenség kevésbé idilli, mint azt sokszor az építészeti nélküli építészeti ügyvédek szavai sugallják: az újonnan, tervek nélkül létrejött városnegyedeket a biztonságos épületszerkezetek, a szociális és közösségi intézmények, valamint a technikai infrastruktúra szinte tökéletes hiánya jellemzi. A radikálisan decentralizált építészeti gyakorlatilag nem más, mint a közösségi szférát eltörölő, szélsőségesen individualista, csak a saját telekkel és annak ellátottságával foglalkozó „neoliberális” építészeti, amely a klasszikus értelemben vett város töredezettségéhez, egységének megszűnéséhez vezet.

Érdekes kicsit elidőznünk a Jovanović Weiss által életre hívott „Turbó-építészet”<sup>6</sup> koncepciójánál. A szó a zenéből ismert „Turbo Folk” kifejezésből származik, amely az 1990-es években a hagyományos dallamokat elektronikával „felturbózó”, nagy kereskedelmi sikereket elért dalok leírására vált általánossá. Jovanović Weiss definíciója, ami a kiállítás paneljein és a könyvben is szerepel, egy kiáltvány nyelvéen szól a látogatóhoz: „A Turbo Folk kultúrája a poszt-szocialista táj töréseiben kibontakozó kultúra, amely (...) végül a város urbanisztikájában is kifejezésre lel. A Turbó-építészet, a Nyugat-Balkán szülőlttje, egyszerre a válság építésze és az építészeti, ami a válságból kifelé vezető utat mutatja. A Turbó-építészet értékei a sürgősség, az illegális ereje és a térben való megszilárdulás sebessége. (...) Mint a Turbó-építészet, amely a tiszta modernista formák elleni vehemens reakcióként fejlődött ki, a turbó-urbanizmus város és vidék éles szétválasztása ellen fordul. (...) A Turbó-építészet frusztrált, mert az értelmiségiek nem vesznek tudomást róla.”<sup>7</sup> A kiáltványt becsült statisztika teszi nyomatékossá: a Milošević-korszak minden egyes napján mindegy 210 informális épület jelent meg Jugoszláviában, köztük a belgrádi belváros 5-6 emeletes épületeinek tetejére helyezett családi házak.

### Társadalmi igazságosság és építészeti minőség

A *Balkanology* „Dél-Kelet-Európa új építészetét és városi jelenségeit” vizsgálja. Ebből az ambícióból következik, hogy a szerzők nem elégedettek meg sem új építészeti projektek, sem archív dokumentumok bemutatásával; az átmenet elemzése érdekében új tartalmat kellett létrehozniuk. A kiállítás több, egymással helyenként igen laza kapcsolatban lévő, eltérő médiumot, illetve dokumentumtípust használó részből áll, amelyeket a scenográfia különbségei igen jól megkülönböztetnek egymástól.

A terembe belépő először ANRI SALA videójával (*Dammi i colori*, 2003) találja szembe magát, amit az albán művész a tiranai polgármesterrel, Edi Ramával készített egy taxiban ülve. A videóban a tiranai épületeket színesre festető és ezzel világhírnévre szert tevő Rama munkájáról beszél a festésben saját terveivel részt vevő Salának: „A város olyan volt, mint egy állomás, ahol mindenki várt valamire. A kérdés az volt, hogy miként lehet ebből a városból egy barátságos helyet varázsolni. (...) Egy városban, ahol normálisan zajlanak a dolgok, a színek olyanok, mint a ruhák.... itt a színek a belső szerkezetet helyettesítik.” Az infrastruktúra és a felszín, a formális és informális épületek, a kemény és

6 Srdjan Jovanovic Weiss: *What was Turbo Architecture*. In: *Almost Architecture*, Stuttgart / Novi Sad, 2005.

7 Kai Vöckler (szerk.): *Balkanology. Neue Architektur und Urbane Phänomene in Südosteuropa*. SAM 2008/6 és Kai Vöckler: *Pristina is Everywhere. Turbo Urbanism: the Aftermath of a Crisis*. Archis, 2008



VOJNIN BAKIĆ  
szobrász és  
BERISLAV ŠERBETIĆ  
építész Petrova  
Gora-i emlékműve,  
(Horvátország), 1981  
© Wolfgang Thaler

lány beavatkozások közötti feszültség tartja életben a kiállítást. A *Balkanology* nem kínál recepteket, inkább leltárt nyújt a hasonló problémákra adott különböző válaszokból, amelyek mögött egyszer politikusok állnak, máskor civil szervezetek, megint máskor helyi vagy nemzetközi híró építészek. Az urbanizációs alapproblémát látványosan szemléltetik a résztvevő kutatók és csoportok által összeállított diagramok, térképek és elemzések, amelyek nem csak rávilágítanak a Balkán városfejlesztésének mintázataira, de javaslatokat is adnak a fejlődés ellenőrizhető mederbe terelésére. Itt fontos szerepet kapnak a migrációs statisztikák: a „diaszpóra várostervezésben játszott szerepét” vizsgáló ábrák azt a folyamatot teszik láthatóvá, amelyben a nemzetközi családi hálózatok a hazai informális építkezéseket finanszírozzák. Az adatok megdöbbentőek: a külföldön dolgozók hazautalásai Boszniában 17,2%-át, Albániában 14,9%-át teszik ki az ország teljes GDP-jének. A szocialista központi várostervezés menetével szemben, ahol az infrastruktúra létrehozását követi az építkezés, majd a kész lakások elfoglalása, a Balkán poszt-szocialista szabad piacán mindez fordítva zajlik: a föld elfoglalását követi az építkezés, és csak utólag kerül sor az infrastruktúra kiépítésére. Ez utóbbi lépésben van döntő szerepe a térség civil szervezeteinek, akik a hatóságok által hagyott vákuumban, a piaci erők konszolidálásán dolgoznak. A Pristinában (az „informális építészet fővárosában”) az illegális építmények legalizálásán dolgozó holland inspirációjú ARCHIS INTERVENTIONS, a Tiranában részvételi várostervezést és információs irodák felállítását kezdeményező Co-PLAN, a Pulában a katonai infrastruktúra újrahasonosításán és a turizmus káros hatásainak csökkentésén dolgozó PULA GROUP, a Kotorban kampányokat és kiállításokat rendező EXPEDITIO, a szófiai belváros rendezési terve ellen alternatív terveket készítő FORUM SOFIA, a bukaresti lakótelepek revitalizálásán dolgozó ZEPPELIN

Illegális emeletráépítések (Pristina, Koszovó) © Kai Vöckler





Szabályozás nélkül – Pristina és Szkopje között; © Kai Vöckler

és ATU, a belgrádi BAZA és B92, az újvidéki KUDA és ÚJ21, a zágrábi ANALOG és PLATFORMA 9,81 valamint a ljubljanai INSTITUTE FOR POLITICS OF SPACE kiállított projekt-dokumentációiból kirajzolódik az egész Balkán építészettel és urbanisztikával foglalkozó civil szervezeteinek térképe, akik közül sokan a 2006-os *Lost Highway* projekt során találtak egymásra a hosszú elszigeteltség után; ez a projekt a *Balkanology* előzményének is tekinthető.

A *Balkanology* egyetlen klasszikus építészeti része némileg leválik a kiállítás koncepciójáról. A VLADIMIR KULIĆ és MAROJE MRDULJAŠ által válogatott és kommentált szocialista és posztzocialista építészeti ikonok a központi tervezés sikerét hirdetik: „A Balkánon építészeti minőség az elmúlt évszázadban csak közpénzből valósult meg” – jegyzi meg Mrduljaš, némileg összezavarva az eddig az építészeti minőség kérdéséről a humanitárius katasztrófák és geopolitikai összefüggések térképeinek láttán megfélemező látogatót. Mindenesetre az „instabil és irracionális társadalmi kontextus történelmi valósága elől félig tudatosan menekülő jugoszláv modern építészett” különös kincseire találunk a kiállítás végén „lebegő szárnyakra” installált dokumentációban, amely az informalitás iránti érzékenység után a szocialista nosztalgia érzékenységét is kielégíti. A témák (*Emlékművek, Kísérleti építészett, Urbanizmus, Közterek, Építészett és hatalom, Lakásépítészett*) szerint párba rendezett épület-dokumentációk között egymás mellett találjuk például VOJNIN BAKIĆ szobrász és BERISLAV ŠERBETIĆ építész Petrova Gora-i emlékművét, STEFAN KALIN Operaházát Skopjében, ANDRIJA MUTNJKOVIĆ Pristina-i Nemzeti és Egyetemi Könyvtárát, VJENCESLAV RICHTER jugoszláv pavilonját az 1958-as *Brüsszeli Expo-n*, Skopje KENZO TANGE által újjáépített központját vagy a NATO által lebombázott belgrádi Védelmi Minisztérium épületét. A szocialista korszak nemzetközileg ismert, de a kritikusokat ma is zavarba hozó épületeivel szemben itt a rendszerváltás utáni építészett kiemelkedő épületei állnak.

### Globális balkanológia

Egy *Balkanology* léptékű kiállítástól aligha várható el, hogy több legyen, mint „Bevezetés a Balkanológiába”: a látogatóban számos kérdés gyűlik föl, amelyekre nem kap választ, és a felvázolt társadalmi problémákra javasolt megoldásokat sem találja mindig meggyőzőnek. Mégis, változatos módszertanával és információgazdagságával a *Balkanology* hozzájárul az építészeti kiállítás, és egyúttal az építészett tágabb koncepciójának elfogadtatásához, amely egyszerre foglalja magába térbeli-társadalmi folyamatok elemzését, közösségi tevékenységek kezdeményezését vagy épületek tervezését.

Egy jól működő nemzetközi építészeti projekthez olyan konstelláció szükséges, amelyben a résztvevő kutatók, menedzserek és kurátorok érdeklődése, terepismerete és szakmai kompetenciája sikeresen mozgósítható a kulturális fordítás folyamatában. A *Balkanology* sikere részben geopolitikai természetű: helyi folyamatokat globális tendenciák sajátos változataiként, tüneteiként mutat be, megfelelő közvetítők segítségével. Mindehhez Bazel és Bécs nagyszerű láthatóságot, a Balkán pedig kimeríthetetlen forrásokat biztosít. Mint ahogyan azt a zágrábi Marko Sančanin megjegyzi: „Kezdetből fogva nyilvánvaló volt, hogy munkánk tökéletesen illik a kortárs kulturális piacra: egyetemek és intézetek, specializált galériák, művészeti központok, ösztöndíj-alapok és non-profit szervezetek, biennálék és fesztiválok, könyv-projektek és magazinok mind készen álltak rá, hogy önnön túlélésük érdekében létrehozzák ezt a piacot.” Nekünk is érdekünk, hogy rátaláljunk erre a piacra.

Szarvas Andrea

## Járt-e Jézus az Alpokban?

### Hast du meine Alpen gesehen? Eine jüdische Beziehungsgesichte...

📍 Jüdisches Museum (Palais Eskeles), Bécs

📅 2009. december 16 – 2010. március 14.

„Szemem a hegyekre emelem, onnan jön az én segítségem.” (121. zsoltár)

■ Nem áll messze a romantika eszméitől, ha egy kiállítás ideája úgy fogalmazódik meg, mint a zsidók vándorlástörténete hegyről le és hegyre fel. Ezek a fáradhatatlan lendülettel és nem csekély idealizmussal rendelkező emberek, akik részesei voltak a mára már legendává formálódó eseményeknek, olyan folyamatot indítottak el, amely arra készíteti napjaink generációjának tagjait, hogy vissza-visszalátogassanak a magasba. Tehát könnyed alpi romantikánál jóval többről van szó ezen a kiállításon, mely az Alpok vidékein élő csekély számú zsidó népességgel, történetükkel, jelentéssel helyekkel és tárgyakkal foglalkozik egy rendhagyó kiállítás keretein belül.<sup>1</sup>

A zsidók viszontagságos szerelme a hegyek iránt persze nem újkeletű. Mózesre tekinthetünk úgy is, mint az első hegymászóra, aki a megpróbáltatások után a

<sup>1</sup> A bécsi Zsidó Múzeum a hoheneim Zsidó Múzeummal együtt az Alpokban – Hohenems, Innsbruck, valamint Merano, Lugano és Luzern területén – élő zsidó közösség történetéről rendezett kiállítást. A rendhagyó utazás során bemutatják a városi léttől nagyban eltérő zsidó létformát a huszadik század első felében: a zsidó alpinistákat, a nemzetközi turizmus céljaira átalakuló hegyeket, majd az üldözöttséget és a háború utáni visszatérést. A hegyek olyan szellemi és érzéki tapasztalatot jelentettek nemcsak a hegymászók és turisták, de az értelmiségiek, tudósok, írók számára is, mely sokban kötődött magához a zsidó tapasztalathoz, ill. az európai polgári létformához. [a szerk.]

PAUL PREUSS zsidó hegymászó, a szabad stílusú hegymászás propagálója, 1910 körül, kölcsönző: Jimmy Petterson

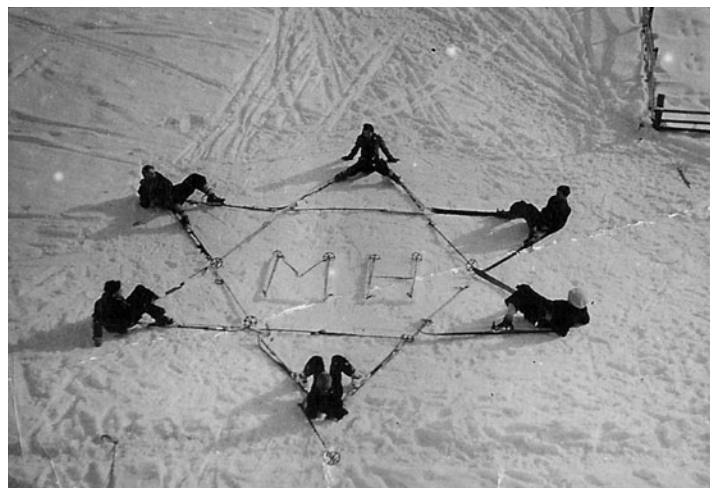


Sínai hegy tetején megkapta a Tízparancsolatot. Vele kezdődik a zsidók közös története, nála kezdődik a hegyek szeretete. A 2285 méter magas, azóta Mózés-hegynek is nevezett domborulat azonban még így is elmarad az Alpok legmagasabb csúcsától, a 4807 méteres Mont Blanc-tól. Az Alpok – vagy régiiesen szólva Alpések – Európa egyik nagy hegylánc, az eurázsiai hegységrendszer tagja, amely keleten Szlovéniából és Ausztriából indul, majd Olaszországon, Svájcban, Lichtensteinen és Németországon keresztül egészen Franciaországig nyúlik.

Az idő téli, a kiállítás a harmadik emeleten van, ami a lépcsők számát tekintve egy kevésbé edzett látogatónak akár túráként is felfogható. Kellemes légszomj, az atmoszféra tehát adott. A kiállítótér fagerendás házikók, faépítmények tömbjei közé rendeződik. Minden kuckó a tárlat egy-egy tematikus szelét adja. „Lélegezni az Alpokban”, „Körülnézni az Alpokban”, mintha az Alpok már egy másik világ része lenne. Való igaz, más a levegő, más a látvány. A kiállítás SAMSON RAPHAEL HIRSCH német rabbitól, a modern ortodoxia atyjától kölcsönzött töredékekkel indul: „Wenn ich vor Gott stehen werde./ wird der Ewige mich fragen:/ Hast du meine Alpen gesehen?” (Amikor az Isten előtt fogok állni/ a Mindenható megkérdezi majd:/ Láttad az én Alpeseimet?) Akár szimbolikus kulcsként is értelmezhető a hegylánc, vele együtt pedig a természet szeretete. Már a 19. századtól visszatérően többen hivatkoznak az Alpokra: Georg Simmel esszéket írt az Alpokról, Paul Celan, Adorno, Vilém Flusser, Ernst Bloch mind megemlékeznek róla. BALÁZS BÉLA 1932-es filmje a *Kék fény*, mely alcíme szerint „Hegyi legenda a Dolomitok világából”, szintén ott játszódik. A film élményét – melyből vetítenek is a kiállításon – azonban nem a története adja, hanem sokkal inkább az Alpok látványa. A hegyek és a rajtuk megtörő fény-árnyék játékok varázsa, a dolomitok holdbéli tájhoz hasonló formái mind a természet misztikumához vitték közelebb a nézőt. Felfedezték a hely varázsát, és a hegyek egy idő után ezreknek nyújtott lehetőséget arra, hogy a városokból egészségesebb környezetbe kerüljenek. Hotellek, éttermek épültek. Elindultak a szervezett kirándulások, új sportolási lehetőségek nyíltak, síelők, hegymászók és túrázók paradicsoma lett a hegylánc; megnyílt az Alpok kapuja. Az 1800-as évek végéig a hegység legtöbb csúcsát már meg is hódtították, pedig a sziklamászás akkoriban gyakorlatilag szabad mászást jelentett, biztosítószerzők védelme nélkül. A korszak kiemelkedő hegymászója volt PAUL PREUSS, aki fiatal korában bekövetkező halála ellenére, huszonhét éves koráig, 1913-ig több mint 1200 útvonalon járt a Kelet-Alpokban. A hegyeken pezsgő élet folyt, minden fejlődésnek indult.

1920-tól azonban megváltoztak a körülmények. Voltak emberek, akikről megvonták a szabadság e formáját, a hegység bizonyos részei tiltott területnek számítottak. Az Alpok Szövetségének hatezer tagjából mintegy kétezer zsidó volt, akiket egyenesen kitiltottak a területről. Így ideológiáktól sem mentes, nacionalista és rasszista propagandák vitaterületévé vált a természet.

„Az Alpok nem »Európa játszótér«, hanem katonai terepasztal, a természet grandiózus díszlete pedig nem »morális«, hanem hadi intézmény lett” – fogal-



A cionista Makkabi Hatzair sportegyesület síelői Tiroiban, 1920-as évek

mazta meg JOSEPH BRAUNSTEIN bécsi zenész és hegymászó 1936-ban, nem sokkal az Egyesült Államokba történő emigrálása előtt. Napjainkban azonban már vannak újra visszatérő vendégei az európai hegyeknek. MICHAEL MERCER és PATRICIA SCHON zsidó családokat kísért el az Alpokba. Az általuk készített képek mintha csak „véletlenül” születtek volna: könnyed fesztelenség uralkodik rajtuk, mégis lenyűgözően szépek, vibrálóak. A páros korábban évekig a New York-i zsidók mindennapjait követte nyomon, ott Mercer fényképeit Schon interjúi egészítették ki. A túrázók mozgalmas időtöltését itt is sűrített pillanatokon, kimerevített mozdulatokon keresztül látjuk – a könnyed szórakozást csak úgy, mint egy-egy élesebb, a kamera felé tett mozdulatot. A méretes printeknek igen hangsúlyos a jelenléte a többi, jórészt kisebb fekete-fehér fotó, írásos dokumentum, néhány tárgy és személyes emlékek által övezett kiállítótérben. Ezekkel ellentétben ők nem kommentálnak és nem magyaráznak, csak mintegy ablakot és kilátást nyitnak az Alpok felé.

Hogy az Alpok története értelmezhető-e úgy, mint Európa rövid története, ahogyan azt Arnold Zweig német író vélte,<sup>2</sup> kérdés – ám legyen. Saját álmok, saját történelem.

2 “The history of the Alps roughly and succinctly reflects the history of Europe, in other words our civilisation”, azaz: “Az Alpok története nagyjából és tömören Európa története is egyben”, írta Arnold Zweig 1940-ben Haifában poszthumusz kiadott, “Az Alpok dialektikája” című könyvében (idézet a kiállítás sajtóanyagából). [a szerk.]



MICHAEL MELCER és PATRICIA SCHON  
Ortodox nyaralók Graubündenben, 2008  
színes fénykép

Ivacs Ágnes

## A halál betegsége

### Pippo Delbono: *Ez az ordas sötétség*

➔ **Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest,**

➔ **2009. november 25–26.**

➔ **Kortárs Drámafesztivál, 2009. november 20–28.**

*Megkérdezted: Miért halálos a halál betegsége? Azt feleli: Azért, mert akit utólér, nem tudja, hogy a halált hordozza magában. És azért is, mert úgy hal meg, hogy előzőleg nem is élt igazán, fogalma sincs róla, mit jelent az életben a halál.*<sup>1</sup>

Marguerite Duras

■ Közönségtalálkozó a darab után.<sup>2</sup> Meglepően nagy tömeg a Trafó színház-termének előterében. Végre megjelenik az örökké késő PIPPO DELBONO, a kérdezővel és a tolmáccsal együtt elhelyezkednek az asztalnál; az első szék sor a látható tolongás ellenére teljesen üres. A társulatból jelen van még a süket-néma BOBÒ, a down-szindrómás GIANLUCA és a csontsovány NELSON. Az első kérdés az előadás fogadtatását firtatja: vajon másképp viszonyul-e az olasz közönség a darabhoz, mint a magyar? Hogyne, feleli a rendező, a nápolyiak például sokkal többet nevetnek, az itteniek szinte alig vették észre a komikumot, mintha szomorúbbak vagy intellektuálisabbak lennének. A második kérdés az előadást inspiráló Harold Brodkey-könyvre irányul, hogyan lelt rá, mi fogta meg benne, és még a harmadik, sőt talán a negyedik is ezt a témát feszegeti, amikor Pippo megelégedi a dolgot és színlelt felháborodással kikel magából: De hát miért csak a könyvről kérdez, arról én nem sokat tudok, én az előadást csináltam! És a rendező Delbono kezébe veszi az irányítást, túl lassú ez így egy olasznak: ugye mindenki beszél angolul (gyors szavazás), akkor talán mellőzhetnék a tolmács közvetítését, javasolja felszabadult örömmel – senki sem mer tiltakozni. A színész Delbono inentől kezdve elemében van: bár láthatóan fáradt (hogyan is lenne az), és az angol is legfeljebb a negyedik nyelv, amelyen „elboldogul” (a közönségnek gyakran kell sügnia, mire ő nagylelkűen és egyre nagyobb derűltéggel közepette felajánlja a spanyolt, az olaszt, s legvégül a fran-

1 Marguerite Duras: A halál betegsége. In: *A halál betegsége. Modern francia elbeszélések*. Nagyvilág, 2005

2 2009. november 26. Trafó. Vezető: Jászay Tamás szerkesztő, kritikus

COMPAGNIA PIPPO DELBONO

Ez az ordas sötétség; © fotó: Gianluigi di Napoli



ciát), mégis ontja a poénokat és játszik, már az sem érdekes, hogy mit válszol, elvégre magát adja – az igazi, vérbeli komédiást, aki néha azért elkomorodik. Elkomorodik, amikor a kortárs olasz színház kerül szóba: Olaszországban a politikai manipuláció eszközzévé, árucikké vált a kultúra, mondja a Berlusconi-rezsimre utalva, de „világszerte válságban a színház” – s ezt már az egyik interjújából idézem –, „mert eltávolodott a valóságtól, az élettől, amikor polgári színjátszássá vált. A színház eredeti feladata az, hogy válságot idézzon elő bennünk, hogy önmagunk megkérdőjelezésére, örökös *kérdésre* ösztönözzön. Nem tökéletes művészetre, hanem radikális, forradalmi művészetre van szükség, amely képes megváltoztatni a világról alkotott képünket”.<sup>3</sup> Dióhéjban összefoglalva a ma ötven éves, hagyománytagadásáért ünnepelet olasz színész, író, rendező pályafutását: színházi stúdiumait félbehagyva 1986-ban Pepe Robledóval, az Argentínából menekült színésszel alakított együtttest, hogy személyes tapasztalatai, híryanagok és az életből vett elbeszélések felhasználásával a maga teljességében mutassa be a világot. A nyolcvanas években csatlakoztak az Iben Nagel Rasmussen vezette dán Farfa csoporthoz, majd együtt dolgozott a táncos-koreográfus Pina Bausch-sal, és létrehozta „a szükségszerűség” vagy a test költészetének színházát, mely Pasolini, Beckett és Tadeusz Kantor világlátását ötvözte. Ösztönei a távoli keletre – Kínába, Indiába és Balira – vitték, ahol a hagyományos színészi és tánctechnikákat tanulmányozta. Hazatérésekor egy önálló darabbal, az *Il tempo degli assassini*val (A gyilkosok idejével, 1987) mutatkozott be Olaszországban, mellyel bejárta a világot.<sup>4</sup> Azóta közel húsz előadást vitt színpadra, többek között az egzisztenciális magányról szóló *Il murò*t (1990), a Pier Paolo Pasolini emlékének szentelt *La rabbiát* (1995), a társadalomból kirekesztettek sorsát bemutató *Barbonit* (1997), az elnyomást megjelenítő *Urlót* (2004) vagy legutóbbi darabját, a *La Menzognát* (2008). Nem egy filmet készített. Társulatát énekesnőkből, hivatásos színészekből és olyan társadalmon kívüli amatőrökből hozta létre, mint az egykori hontalan Nelson, a klinikailag elmebetegnek nyilvánított Bobò vagy a down-szindrómás Gianluca. Azt mondják, ebben a fellinis színházcsaládban mindenki egyenrangú, és valódi alkotótársként működik. Ennek persze ellentmondani látszik, hogy Delbono maga írja, rendezői és főszereplő saját történeteit, egy azonban biztos: előadásainak a közösség, a szellem szabadsága és az improvizáció a kulcsa.

Pippo Delbono formabontó színházát a kollázsszerűen szerkesztett jelenetek, az ellentétek játékára és a folytonosan variált vizuális idézetekre mint ismétlésekre-párhuzamokra épülő epizodikus forma jellemzi. „[A polgári közönség] még mindig a logikus történetmesélést várja a színházától” – panasolja a már idézett interjúban –, „pedig az én színházam költészet. Olyan dolgokat tesztek egymás mellé, amiket soha nem szoktunk egymás mellett látni.”<sup>5</sup> A 2006-ban készült *Ez az ordas sötétség* (Questo buio feroce) egyszerre idézi meg a film-történet itáliai nagyjainak nosztalgikus ikonográfiáját, az expresszionista tablóképek vészjósló hangulatát, a halk szavú poézis meditatív létállapotát és a giccs határán egyensúlyozó filmzenék keserű világát. „Meséje” a film, a festészet, a költészet, a zene elemeiből építkezik hol a színpompás revü vagy a magával ragadó karneváli forgatag, hol az egyszemélyes stand-up comedy, hol a fájdalmas önvallomás hangján. Mesél a fotelban ülve, a színpad szélén fekve a halálra várva, mesél furcsa, esetlenül megejtő táncát lejtve, és akkor is, amikor éppen nincs a színen. S ha a mesés Keleten Seherezáde eredetileg azért mesél, hogy a történetmondás idejéig távol tartsa a halált, akkor Pippo épp ellenkezőleg azért fog bele történetébe, hogy megidézzék a halált. Az előadás kiindulópontját képező Harold Brodkey-mű, a *This Wild Darknes* (1996) az AIDS-zel küzdő szerző haláltusáját írja le, melyre véletlenül talált rá Delbono egy burmai hotelszobában, hogy maga is HIV-pozitív lévén felfedezze benne saját utazását, s feldolgozza a halálra készülő ember végső állapotait. A haldoklást,

3 <http://kadmusarts.com/podcasts/>

4 „Évekig gyakoroltam a keleti színház nem könnyű technikáit, és ez önbizalmat adott a testemnek. Mély sebet hordoztam magamban, gyászt, ürességet, dühöt. Vágyat, hogy ezt a dühöt kiordítsam magamból. Kövek, lázadás és menekülés emlékei égtek bele a húsomba. Aztán találkoztam Pepével, akinek másféle sebei voltak, a diktatúráé és a száműzetésé. Szenvedésünket és az úgynevezett színházi őszinteséget íróniával akartam kommentálni. Nagyon mélyen azonban az volt a vágyam, hogy a hagyomány kötöttségei nélkül kezdjem el járni színházi utamat. Szabadon. Egy nem interpretálható, hanem eltáncolható színházban. A Gyilkosok idejével beutaztuk a világot. Egy kis bőröndben vittük a holminkat, ezért nemcsak színházban, de elhagyott falvakban, börtönökben, politikai konfliktusok érintette területeken is játszhatunk. És még ma sem birtoklom egészen az előadást, még ma sem ismerem igazán a lehetséges mélységeit. Vannak jelentésrétegei, amelyek a felszín alatt maradnak, értelmezhetetlenül, titoknak. Az előadás még mindig kérdéseket hagy bennem, bizonytalanságot, rejtélyt. Talán ezért pulzál, ezért életképes még ennyi év után is” – idézi Papp Tímea a rendezőt a [http://www.szinhasz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35233:a-halal-bohoca&catid=weboldalon](http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35233:a-halal-bohoca&catid=weboldalon).

5 <http://kadmusarts.com/podcasts/>

melynek gondolatát „teljesen száműzték a nyugati országokból; mely mindig a félelmet, a veszteséget, a fájdalmat idézi fel, s csak nagyritkán beszélünk róla úgy, mint tiszta és elmélyült tudásról, amelynek mégiscsak az élethez van köze”.<sup>6</sup>

A színház esztétikája szempontjából paradoxnak tűnhet egy olyan darab, amely a halált mint eltűnést teszi meg tárgyának. Hiszen a színházi előadásnak, amely az „itt és most” művészete, lényegéből fakadóan a jelenlétet kell foglalkoznia – az eltűnés az, amit nem képes megmutatni. Pippo, a mesélő, mégis az eltűnésben van jelen. Miközben előrevetíti saját eltűnését, az életre emlékezik: mindarra, amit a maga teljességében és végig a saját útját járva megélt, és ami most, a halállal szembenézve egyszer s mindenkorra elmúlik; az Életről elmélkedik: mindarról, ami mítoszként vagy kultúraként a vérébe ivódott, és ami ebben a formában örökké fennmarad. Személyes és univerzális találkozik az elmúlás képeiben: a víz fojtogatta Velence így lesz egyszerre az örök szépség metaforája és anyagiságba temetkezett korunk lassú agóniájának talmi visszfénye.

Ebben az ellentétes minőségeket egymással felcserélő esztétikában anyagának mutatja magát az anyagtalannak mutatkozik az anyag. A színház tere a nézőtér felé kinyíló, fehér falú doboz: a Peter Brook-i „üres tér”, a csupaszn színpad; de lehetne akár üres festővászon: a kép helye és a kép hiánya, vagy a végső absztrakció – a malevicsi fehér a fehéren, esetleg civilizációban intézményesült kultúránk „white cube” tere; vagy akár fehéren világító vetítővászon: a „mozgó kép” lehetősége. A játék formális keretét is fehér fény adja: a teljes sötétet követő vakító világosságban egy álarcos alak jelenik meg a színen: fehér álarc primitív halotti maszk, beszélő némaság, enigma; teste törékeny és színtelen, már-már légies – felszívja a tér –, mégis döbbenetes erőt sugároz. Pusztá jelenlétével bejelenti a nem-létet, hogy azután a tetőtől-tér-dig vörösbe öltözött, kerekesszékekben betolt lábatlan és narcisztikus transzvesztita – a bizonytalan nemi identitású magamutogató, a két lábbal a földön járni képtelen, másoknak kiszolgáltatott fogyatékos – nyomban az életet és a túlélés reményét szegezze vele szembe. Pontosabban nem is szembe szegez, mert Delbono színházában valamennyi szimbólum magában hordozza önmaga ellentétét is, inkább mellérendeli, ahogy a szemben lévő színek egészítik ki és harmonizálják egymást a színekörben – úgy komplementer itt a fehér és a vörös, a semmi és a vágy. A halálra készülők – az apró öregembert kísérő vidéki fiatalasszony, a falábú hölgyemény, a magas sarkú cipős úr stb. – groteszk balettje a betegek számolásába beleörülő nővérrel és a fehér egyenruhás szürrealis járványörökkel lesz teljes. S nem utolsósorban Pippo táncával, mely a rendező kezdettől fel-felhangzó kommentárjával együtt mintegy narratív keretbe foglalja az AIDS-esek és minden halandó szenvedéstörténetét, akit idejekorán ragad el a vég. A stigmatizált „vérbeteg” megfeszítése a darab kontextusában azt a felismerést hangsúlyozza, hogy rettegő társadalmunk az erőszakos halállal azonosítja a korai halált, ezért vonul teljes fegyverzetben hadba ellene, s eképpen a keresztre feszítés már nem csupán a katolicizmust fricskázó ironikus metaforaként értelmezhető, hanem Krisztus vértanúságának az egész darabra érvényes modern allegóriájaként is, melyben az öregségtől és az elmúlástól való félelemét áldozza fel álszent korunk. A magamutogató kétségbeesett ellenstratégiái – az arkansasi lány befejezhetetlen történetében, a pornográf apróhirdetéseken, melyek abszurditása a transzvesztita kerítő személyében és a szexuálisrabszolgá-vásárlására való felhívásban csúcsosodik ki, vagy az ördögien cinikus gyászbeszédben, melyet azoknak a millióknak az emlékére celebrál a felső tízezer képviselőitében tündöklő showman, akiket szabadságunkért és boldogságunkért áldozunk fel – messze túllépi a komikum és az irónia határát. Azt a kérdést szegezik a nézőnek, hogy az önmagát vulgárisan felfedő test és az ezt kiszolgáló szellemtelenség kultuszában vajon mi számít obszcénnek: a test vagy a szellem betegségének megmutatása? Ki a beteg? Az, aki a maga útját járva tévedett, amikor az ifjúságot az érzékek ünnepeként élte meg – a fantasztikus pasolinis képben megjelenő down-szindrómás Gianluca mint túllszoknyába öltözött homoszexuális cupido vagy a Frank Sinatra-dalt egy szál alsónadrágban előadó komikus Nelson –, vagy az, aki az örök ifjúságba és szépségbe kapaszkodva vásári színjátékot csinál az életből, mint a jelképes divatbemutató álomszerű kompozíciójában (Wong Kar-Wai filmzenéjére) felvonuló káprázatos árnylények? Persze, ebben a színházban valamennyi szimbólum magában hordozza önmaga ellentétét is: az önvalomás egyben irónia, a „nagy maskarádé” pedig maga a nagybetűs Élet, ami a kultúra és a mítoszok közvetítésével a vérünkbe ivódott, s ami vágyainkat formálja, szüntelen vérrrel táplálja és élteti. Realitás és költészet – a giccs határán.



COMPAGNIA PIPPO DELBONO

Ez az ordas sötétség; © fotó: Gianluigi di Napoli

Pippo, akárcsak Seherezádé, szakadatlanul mesél. Mesél a fotelban ülve, a színpad szélén fekve a halálra várva, mesél furcsa, esetlenül megejtő táncát lejtve, és akkor is, amikor éppen nincs a színen. Talán mégiscsak szeretné távol tartani a halált, ugyanakkor persze azért is fog bele történetébe, hogy szembenézzen önmaga halandóságával és végre megértse, hogy fellebbentse a fátylat emberi mivoltunkról (ha ez egyáltalán lehetséges), mely mindannyiunkat összeköt. És mert, mint mondja: „Ha megfeledekzünk a halálról, megfeledekzünk az életről is”. Paradox módon ő az egyetlen szereplő, aki azonos önmagával, a többiek mind típusok: jelmezbe bújtatott arctalan, névtelen, jobbára néma szereplők. Pusztá testek: szenvedő testek, eldeformált, torz testek, születési hibás testek, obszcén testek, mutatós és magamutogató testek, koreografált testek – a commedia dell'arte rögtönözött típusainak megfelelő kosztümös-maszkos szereplők. A „divatbemutató” után megjelenő két harlequin is a commedia dell'arte szereplője eredetileg, a kisember, aki a polgári színjátékot megelőzően az ostoba szolga vagy a melankolikus ifjú megtestesítője volt, sajátosan bohócszerű figura. Delbono koncepciójában a számkivetettek megfelelője, azoké, akiktől, akárcsak Fellinivel, a költészet ered. Buddha világosságát látni rajtuk – jegyzi meg valahol. Bobò és Gianluca komikus bújócskájá és esetlen „tánca” a mesélő eltemetett gyermeki énjét, a megejtő ártatlanságot szimbolizálja, és felidézi első táncát, miközben előre vetíti a másodikat. Azt a leírhatatlan táncot, mely leginkább talán a levelét hullató fára emlékeztet, és Pina Bausch mozdulatait juttatja eszünkbe először barokk zenére, majd egy Charles Aznavour-sanzonra komponálva. Amikor valaki a közönségtalálkozó végén rákérdez táncá értelmére, Pippo nem találja a megfelelő angol szót. *Shame* – sűg a közönség, igen, ez az, bólint komolyan, bocsásson meg, de szégyellem elmondani, mit jelent. Meggyőződésem, hogy őszinte ez a felelet. Talán éppen azért, mert a két tánc formálisan azonos és mégsem az. Az egyik mérhetetlen kétségbeesést tükröz, a másikat majd szétveti a felszabaddultság. Hogyisne vetné, hisz amikor meséje végén az elbeszélő a létezés margójára csúsza farkasszemét néz a halál ensori expresszionista csoportképével, s az vele, a halál bizonyul gyengébbnek, visszavonul. Emberi mivoltunkban a személyest vagy másságot mint egyediséget a legnehezebb megfogalmazni, s ha mégis sikerül, aligha talál megértésre, mert nincs közös platformunk hozzá, ellenben nagyon is megmutathatjuk az egyformaságunkat mint halandóságot. „Ahogy teltek az évek” – vallja Delbono –, „kezdttem megérteni: az, hogy képtelen vagyok elvonatkoztatni önmagamtól, társadalmi, politikai szükségéből fakadt – abból, ahogyan kegyetlenül ellentmondunk a világ nagy, megbotránkoztató kérdéseinek. A személyes egyben politikus – kiáltották a hatvanas években. Hiszek abban, hogy ez a mondat ma, a mélyen gyökeröz hazugságok korában még aktuálisabb és égetőbb.” A színház pedig mint a jelenléti művészete egyfajta profán moralitásként képes színtetizálni a személyest és az univerzálit, a társadalom- és a kultúrkritikát. Megismerhetők-e igazán egy darab lehetséges mélységei? Delbonóval szólva, egy előadás akkor jó, ha mindig lesznek olyan jelentésrétegei, amelyek a felszín alatt maradnak, melyek kérdéseket és bizonytalanságot hagynak bennünk, mert ha mindent értünk, már nem érdekes.

6 <http://www.trafo.hu/programs/>

7 [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35233:ahalal-bohoca&catid](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35233:ahalal-bohoca&catid)



SZACCSVA Y PÁL | VIDEÓ RETROSPEKTÍV | LÉGIPARÁDÉ ÉS TŰZIJÁTÉK | 2010. február 17 – március 23. | Millenáris, Pixel Galéria



<p><b>ANIMISM</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUHKA, EXTRA CITY KUNSTHAL ANTWERPEN</li> <li>www.muhka.be</li> <li>ANTWERPEN</li> <li>2010. 01. 22 – 05. 02.</li> </ul>
<p><b>Le Fabuleux Destin du Quotidien</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS</li> <li>www.mac-s.be</li> <li>SITE DU GRAND-HORNU</li> <li>2010. 02. 07 – 05. 23.</li> </ul>
<p><b>Electrified 02 – Hacking Public Space</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.)</li> <li>www.smak.be</li> <li>GENT</li> <li>2010. 03. 04 – 06. 13.</li> </ul>
<p><b>Closing Time</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ATWERPEN</li> <li>www.kmska.be</li> <li>ATWERPEN</li> <li>2010. 04. 24 – 10. 03.</li> </ul>
<p><b>Csehoország</b></p> <p><b>Chelsea Hotel: The Ghosts of Bohemia</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)</li> <li>www.doxprague.org</li> <li>PRÁGA</li> <li>2009. 12. 04 – 2010. 03. 29.</li> </ul>
<p><b>Michael Najjar</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● DVORAK SEC CONTEMPORARY</li> <li>www.dvoraksec.com</li> <li>PRÁGA</li> <li>2010. 02. 03 – 04. 09.</li> </ul>
<p><b>City dreamers</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● EMIL FILLA GALLERY</li> <li>www.gef.cz</li> <li>USTI NAD LABEM</li> <li>2010. 02. 25 – 04. 22.</li> </ul>
<p><b>ZDENĚK SÝKORA 90</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MĚSTSKÁ KNIHOVNA</li> <li>www.ghmp.cz</li> <li>Prága</li> <li>2010. 02. 12 – 05. 02.</li> </ul>
<p><b>Gaspar of the Night</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● FUTURA</li> <li>www.futuraproject.cz</li> <li>PRÁGA</li> <li>2010. 03. 03 – 05. 09.</li> </ul>
<p><b>Prinzhorn Collection</b></p> <p><i>The StB Registry of Persons of Interest</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)</li> <li>www.doxprague.org</li> <li>PRÁGA</li> <li>2009. 11. 12 – 2010. 05. 10.</li> </ul>
<p><b>Dánia</b></p> <p><b>I-Lands</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BRANDTS EXHIBITION COMPLEX</li> <li>www.brandts.dk/</li> <li>ODENSE</li> <li>2009. 09. 18 – 2010. 04. 11.</li> </ul>
<p><b>Make the Most of Now!</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● KUNSTHALLE EXNERGASSE</li> <li>http://kunsthalle.wuk.at</li> <li>BÉCS</li> <li>2010. 03. 25 – 04. 24.</li> </ul>
<p><b>Sigmar Polke</b></p> <p><i>Works from a decade</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● GALLERI BO BJERGGAARD</li> <li>www.bjerggaard.com</li> <li>KOPPEHÁGA</li> <li>2010. 01. 27 – 04. 24.</li> </ul>

<p><b>Pipilotti Rist</b></p> <p><i>Homo sapiens sapiens</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST</li> <li>www.louisiana.dk</li> <li>HUMLEBÆK</li> <li>2010. 01. 07 – 04. 25.</li> </ul>
<p><b>Finnország</b></p> <p><b>Abdel Abidin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● KIASMA</li> <li>www.kiasma.fi</li> <li>HELSINKI</li> <li>2010. 02. 12 – 04. 25.</li> </ul>
<p><b>HELSINKI SCHOOL – Photography and Video NOW</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TAIDEMUSEO MEILAHTI</li> <li>www.taidemuseo.fi</li> <li>HELSINKI</li> <li>2010. 04. 24 – 05. 23.</li> </ul>
<p><b>Franciaország</b></p> <p><b>Christian Boltanski</b></p> <p><i>Après</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MAC/VAL (MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DU VAL-DE-MARNE)</li> <li>www.macval.fr</li> <li>VITRY-SUR-SEINE</li> <li>2010. 01. 15 – 03. 28.</li> </ul>
<p><b>Elliot Erwitt</b></p> <p><b>Philippe Bordas</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE</li> <li>www.mep-fr.org</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2010. 02. 02 – 04. 04.</li> </ul>
<p><b>Sturtevant</b></p> <p><i>The Razzle Dazzle of Thinking</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS</li> <li>www.mam.paris.fr</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2010. 02. 05 – 04. 25.</li> </ul>
<p><b>Claude Parent</b></p> <p><i>Architectural Work/Graphic Work</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</li> <li>www.citechaillot.fr</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2010. 01. 20 – 05. 02.</li> </ul>
<p><b>PERGOLA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● PAKAIS DE TOKYO</li> <li>www.palaisdetokyo.com</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2010. 02. 19 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>Gilles Saussier</b></p> <p><i>Le Tableau de chasse</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● LE POINT DU JOUR</li> <li>www.lepointdujour.eu</li> <li>CHERBOURG-OCTEVILLE</li> <li>2010. 03. 06 – 06. 06.</li> </ul>
<p><b>Crime and Punishment. 1791-1981</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSÉE D'ORSAY</li> <li>www.musee-orsay.fr</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2010. 03. 16 – 06. 27.</li> </ul>
<p><b>Ben</b></p> <p><i>Retrospective</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON</li> <li>www.moca-lyon.org</li> <li>LYON</li> <li>2010. 03. 03 – 07. 11.</li> </ul>
<p><b>Beat Takeshi Kitano</b></p> <p><i>Gosse de peintre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● FONDATION CARTIER</li> <li>www.fondation.cartier.com</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2010. 03. 11 – 09. 12.</li> </ul>

<p><b>Hollandia</b></p> <p><b>Alexander Rodchenko</b></p> <p><i>Revolution in Photography</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM</li> <li>AMSTERDAM</li> <li>www.foam.nl</li> <li>AMSZTERDAM</li> <li>2009. 12. 18 – 2010. 03. 17.</li> </ul>
<p><b>Elizabeth Peyton</b></p> <p><i>Live Forever</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BONNEFANTENMUSEUM</li> <li>www.bonnefanten.nl</li> <li>MAASTRICHT</li> <li>2009. 10. 18 – 2010. 03. 21.</li> </ul>
<p><b>Nicholas Nixon</b></p> <p><i>The Brown Sisters</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NEDERLANDS FOTOMUSEUM</li> <li>www.nederlandsfotomuseum.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2010. 01. 09 – 03. 28.</li> </ul>
<p><b>Made in Holland / Dutch Inventions</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● ROTTERDAM KONSTHAL</li> <li>www.kunsthall.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2009. 12. 19 – 2010. 04. 05.</li> </ul>
<p><b>German Expressionism 1905-1913</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● GRONINGER MUSEUM</li> <li>www.groningermuseum.nl</li> <li>GRONINGEN</li> <li>2009. 12. 13 – 2010. 04. 11.</li> </ul>
<p><b>Portscapes</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE</li> <li>http://www.boijmans.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2010. 01. 30 – 04. 25.</li> </ul>
<p><b>Carsten Höller</b></p> <p><i>Divided Divided</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE</li> <li>http://www.boijmans.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2010. 02. 06 – 04. 25.</li> </ul>
<p><b>MORALITY – ACT IV: I Could Live in Africa</b></p> <p><b>MORALITY – ACT V: Power Alone</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● WITTE DE WITH</li> <li>www.wdw.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>AMSZTERDAM</li> <li>2010. 02. 20 – 04. 25.</li> </ul>
<p><b>Sonic Acts</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE</li> <li>www.montevideo.nl</li> <li>AMSZTERDAM</li> <li>2010. 02. 25 – 05. 01.</li> </ul>
<p><b>Sophie Calle</b></p> <p><i>Talking to Strangers</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST</li> <li>www.depont.nl</li> <li>TILBURG</li> <li>2010. 01. 23 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>QUICKSCAN NL#01</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NEDERLANDS FOTOMUSEUM</li> <li>www.nederlandsfotomuseum.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2010. 01. 16 – 05. 26.</li> </ul>
<p><b>Haute Couture – Voici Paris!</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG</li> <li>www.gemeentemuseum.nl</li> <li>HÁGA</li> <li>2010. 02. 19 – 06. 06.</li> </ul>

<p><b>Ari Marcopoulos</b></p> <p><i>It might seem familiar</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM</li> <li>AMSTERDAM</li> <li>www.foam.nl</li> <li>AMSZTERDAM</li> <li>2010. 02. 27 – 06. 16.</li> </ul>
<p><b>Paul Graham</b></p> <p><i>a shimmer of possibility</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM</li> <li>AMSTERDAM</li> <li>www.foam.nl</li> <li>AMSZTERDAM</li> <li>2010. 04. 02 – 06. 16.</li> </ul>
<p><b>Írország</b></p> <p><b>Between Metaphor and Object: Art of the 90s from the IMMA Collection</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● IRISH MUSEUM OF MODERN ART</li> <li>www.imma.ie</li> <li>DUBLIN</li> <li>2009. 05. 14 – 2010. 04. 04.</li> </ul>
<p><b>Luxemburg</b></p> <p><b>Le meilleur des mondes (Du point de vue de la collection Mudam)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MUDAM LUXEMBOURG</li> <li>www.mudam.lu</li> <li>LUXEMBOURG</li> <li>2010. 01. 30 – 05. 23.</li> </ul>
<p><b>Nagy-Britannia</b></p> <p><b>Progress Reports: art in an era of diversity</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● INIVA (INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS)</li> <li>www.iniva.org</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 01. 28 – 03. 13.</li> </ul>
<p><b>Candice Breitz</b></p> <p><i>Factum</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)</li> <li>www.whitecube.com</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 12 – 03. 20.</li> </ul>
<p><b>Mark Rothko</b></p> <p><i>The Seagram Murals</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE LIVERPOOL</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LIVERPOOL</li> <li>2009. 10. 02 – 2010. 03. 21.</li> </ul>
<p><b>Tim Etchells</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● GASWORKS</li> <li>www.gasworks.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 05 – 03. 28.</li> </ul>
<p><b>Carlos Amorales</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● CORNERHOUSE</li> <li>www.cornerhouse.org</li> <li>MANCHESTER</li> <li>2010. 03. 05 – 03. 28.</li> </ul>
<p><b>Franz Ackermann</b></p> <p><i>Wait</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● WHITE CUBE (MASON'S YARD)</li> <li>www.whitecube.com</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 10 – 04. 01.</li> </ul>
<p><b>The Uniflow Series: Miroslaw Balka</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE MODERN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 13 – 2010. 04. 05.</li> </ul>
<p><b>Jane Bown Exposures</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NATIONAL PORTRAIT GALLERY</li> <li>www.npg.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 12. 01 – 2010. 04. 05.</li> </ul>

<p><b>Exchange Mechanism</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BELFAST EXPOSED, BELFAST</li> <li>www.belfastexposed.org</li> <li>BELFAST</li> <li>2010. 02. 11. – 04. 09.</li> </ul>
<p><b>DLA Piper Series: This is Sculpture</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE LIVERPOOL</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LIVERPOOL</li> <li>2009. 05. 01 – 2010. 04. 11.</li> </ul>
<p><b>Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE LIVERPOOL</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LIVERPOOL</li> <li>2010. 01. 29 – 04. 15.</li> </ul>
<p><b>Arshile Gorky</b></p> <p><i>A Retrospective</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE MODERN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 10 – 05. 03.</li> </ul>
<p><b>Jordan Baseman</b></p> <p><i>The Most Powerful Weapon in this World</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART</li> <li>www.balticmill.com</li> <li>GATESHEAD</li> <li>2010. 02. 06 – 05. 09.</li> </ul>
<p><b>Chris Ofili</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE BRITAIN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 01. 27 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>Ron Arad</b></p> <p><i>Restless</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BARBICAN CENTRE</li> <li>www.barbican.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 08 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>Douglas Gordon</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE BRITAIN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 16 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>Jenny Holzer</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART</li> <li>www.balticmill.com</li> <li>GATESHEAD</li> <li>2010. 03. 05 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>Constructing a New World – Van Doesburg and the International Avant-Garde</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE MODERN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 04 – 05. 16.</li> </ul>
<p><b>Cerith Wyn Evans</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● WHITE CUBE (MASON'S YARD)</li> <li>www.whitecube.com</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 04. 14 – 05. 22.</li> </ul>
<p><b>Rachel Cunningham, Ellie Davies, Richard Kolker</b></p> <p><i>Sight Unseen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● PHOTOFUSION</li> <li>www.photofusion.org</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 04. 09 – 05. 21.</li> </ul>
<p><b>Angela de la Cruz</b></p> <p><i>After</i></p> <p><b>Anna Maria Maiolino</b></p> <p><i>Continuous</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● CAMDEN ARTS CENTRE</li> <li>www.camdenartscentre.org</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 04. 01 – 05. 30.</li> </ul>

<p><b>Joana Hadjithomas and Khalil Joreige / Eileen Simpson and Ben White</b></p> <p><i>I Want to See / Struggle in Jerash</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● GASWORKS</li> <li>www.gasworks.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 04. 16 – 05. 30.</li> </ul>
<p><b>Irving Penn</b></p> <p><i>Portraits</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● NATIONAL PORTRAIT GALLERY</li> <li>www.npg.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 18 – 06. 06.</li> </ul>
<p><b>Johanna Billing</b></p> <p><i>I'm Lost Without Your Rhythm</i></p> <p><b>Maria Pask</b></p> <p><i>Déjà vu</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● MODERN ART OXFORD</li> <li>www.modernartoxford.org.uk</li> <li>OXFORD</li> <li>2010. 04. 17 – 06. 06.</li> </ul>
<p><b>'We are all mad here': Alice in popular culture</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● V&amp;A</li> <li>www.vam.ac.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 03. 05 – 06. 12.</li> </ul>
<p><b>Raqs Media Collective</b></p> <p><i>The Things That Happen When Falling in Love</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART</li> <li>www.balticmill.com</li> <li>GATESHEAD</li> <li>2010. 04. 02 – 06. 20.</li> </ul>
<p><b>Relics of old London: Photography and the spirit of the city</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● ROYAL ACADEMY OF ARTS</li> <li>www.royalacademy.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 10 – 06. 22.</li> </ul>
<p><b>Henry Moore</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● TATE BRITAIN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 02. 24 – 08. 08.</li> </ul>
<p><b>David Adjaye</b></p> <p><i>Urban Africa</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● DESIGN MUSEUM</li> <li>www.designmuseum.org</li> <li>LONDON</li> <li>2010. 03. 31 – 09. 05.</li> </ul>
<p><b>Németország</b></p> <p><b>Baselitz</b></p> <p><i>30 years of sculpture</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● STAATLICHE KUNSTHALLE BADEN-BADEN</li> <li>www.kunsthalle-baden-baden.de</li> <li>BADEN-BADEN</li> <li>2009. 11. 24 – 2010. 03. 11.</li> </ul>
<p><b>"Where is the wind, when it doesn't blow – Political Comics form Albrecht Dürer to Art Spiegelman"</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● KUNSTVEREIN IN HAMBURG</li> <li>www.kunstverein.de</li> <li>HAMBURG</li> <li>2009. 12. 19 – 2010. 03. 14.</li> </ul>
<p><b>Kurt-Schwitters-Preis 2008 für die Bildende Kunst der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: Tacita Dean</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● SPRENGEL MUSEUM</li> <li>www.sprengel-museum.com</li> <li>HANNOVER</li> <li>2009. 11. 29 – 2010. 03. 28.</li> </ul>



# 4,500 KIDS WILL DIE TODAY FROM WATER RELATED DISEASES. HELP.

[charitywater.org](http://charitywater.org)

UNSAFE WATER AND LACK OF BASIC SANITATION CAUSE 80% OF ALL SICKNESS AND DISEASE, AND KILL MORE PEOPLE EVERY YEAR THAN ALL FORMS OF VIOLENCE, INCLUDING WAR. MANY PEOPLE IN THE DEVELOPING WORLD, USUALLY WOMEN AND CHILDREN, WALK MORE THAN THREE HOURS EVERY DAY TO FETCH WATER THAT IS LIKELY TO MAKE THEM SICK. THOSE HOURS ARE CRUCIAL, PREVENTING MANY FROM WORKING OR ATTENDING SCHOOL. CHILDREN ARE ESPECIALLY VULNERABLE TO THE CONSEQUENCES OF UNSAFE WATER. OF THE 42,000 DEATHS THAT OCCUR EVERY WEEK FROM UNSAFE WATER AND A LACK OF BASIC SANITATION, 90% ARE CHILDREN UNDER 5. WE BELIEVE WATER IS A BASIC HUMAN RIGHT, AND WE'RE DOING SOMETHING ABOUT THAT. CHARITY: WATER IS A NON-PROFIT WORKING TO BRING CLEAN, SAFE DRINKING WATER TO PEOPLE IN DEVELOPING NATIONS. WE GIVE 100% OF THE MONEY RAISED TO DIRECT PROJECT COSTS, FUNDING SUSTAINABLE FRESHWATER SOLUTIONS FOR PEOPLE IN NEED.

**\$20 CAN GIVE A PERSON CLEAN WATER FOR 20 YEARS.**

START BY HELPING ONE. [CHARITYWATER.ORG/TWESTIVAL](http://CHARITYWATER.ORG/TWESTIVAL)