

# Balkon

2014\_6

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



9 771216 889000





## ◀ b o r í t ó

KARÁCSONYI LÁSZLÓ  
NO MERCY! (Az apokalipszis  
lovasai), 2010, vegyes technika,  
(akril, fa, műanyag), 40×70×70 cm  
A művész tulajdona

## ◀ i n s i d e e x p r e s s

KASZÁS TAMÁS

„Mégsem olyan mély  
az árok mint ahogy  
a mérnök kiszámította”

Kassák Múzeum, Budapest  
2014. július 5 – augusztus 31.

## t a r t a l o m

4



Úszó tárlatok  
Beszélgetések az egykor Velencei  
Biennálén részt vevő magyar  
képzőművészekkel, kurátorokkal,  
nemzeti biztosokkal.  
11. rész – Kérdések  
Sümei György  
művészettörténészhez

11



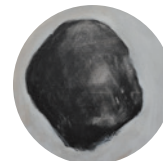
Najmányi László: SPIONS  
Negyvennegyedik rész

15



„Olyan volt, mint egy családtag”  
Corà Erzsébet festővel Darvasi  
Ferenc beszélget Mándy Ivánról

22



Vass Norbert: Színek  
a fájdalom mögött  
Részegh Botond és  
Dragomán György *Erőtánc*  
című albuma apropóján

**Balkon**

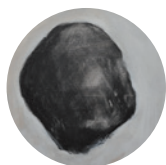
HU ISSN 1216-8890

Levél cím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu  
www.balkon.hu

**Poligráf Kft.**

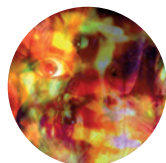
Felelős kiadó: HERMANN PÉTER  
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó  
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.  
Telefon / Fax: +36 27 347 825  
e-mail: poligraf@invitel.hu

22



Vass Norbert: Színek  
a fájdalom mögött  
Részegh Botond és  
Dragomán György *Erőtánc*  
című albuma apropóján

24



Kovács Gergely:  
Mikor megcsillan a transzcendens  
Kecskés Péter *Fényember* című  
kiállításáról

27



Nemes Z. Márió: Csendélet  
a teremtés hatodik napján  
*Halálos természet – Naturalizmus  
és humanizmus a 21. században*

38



Sibrik Attila: *Pipien Molestus*  
Vidák Zsolt *Pipien Molestus*  
című kiállítása

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN

ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

SZÁZADOS LÁSZLÓ

szazadoslaszlo@gmail.com

SZIPÓCS KRISZTINA

szkriszta@c3.hu

Grafikai terv:

ELN FERENC

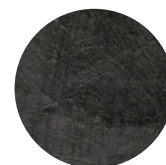
www.elnferenc.net

Fotó:

ROSTA JÓZSEF

jozsef.rosta@gmail.com

41



Somogyi Zsófia:  
Waldsee 1944–2004–2014

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 ügyfél-  
szolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-  
előfizetési Irodájában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.  
Levélcíme: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft  
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft  
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában  
Arctic Volume White papírra.  
Borító: Arctic Volume White 300 gr  
Bélv: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

# Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

## 11. rész – Kérdések Sümei György\* művészettörténészhez

✚ **Bódi Kinga:** *Manapság minden országban más és más rendszer alapján döntik el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondol a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?*

✚ **Sümei György:** Van egyfajta látens ellentmondás abban, hogy a velencei fenntartók a *Biennále* főkurátorát – ismertsége, szakmai kiválósága és a feladatra alkalmasnak ítéltége miatt – meghívják, míg ezzel szemben a magyar kiállítás szervezőjének egy programmal (művésszel, konkrét kiállítással) pályáznia kell. S egy újabb lépcső: a Műcsarnok igazgatója – vagy az onnan épp távozott nemzeti biztos – felel a pályázatokért, a program és a kurátor kiválasztásáért. Újabb apró ellentmondás: ha a Műcsarnok igazgatója nem a képzőművészet vagy a művészet-történet szakembere, akkor a fölkészültségét illetően sorjáznak a kérdések, hogy alapismeretek híján, képes-e a legmegfelelőbb szereplő(k) kiválasztását irányítani. Hiszen ehhez, a hazai képzőművészet világának az elfogulatlan értékelésén kívül, szerintem alapvetően fontos az adott időszak nemzetközi mezőnyének, s még ezt megelőző alapfeltételként Velencének és magának a *Biennálénak* mint intézménynek valamint a magyar részvételek történetének az alapos ismerete. Mégpedig azért, hogy lássa a művészettörténeti összefüggéseket, és el is tudja helyezni őket, ebbe a több mint százéves folyamatba.

A javaslattevőket, a zsűrit is ki kell választani, s itt már szubjektív elemek is felmerülhetnek. Például lehet nagyon elfogult, avagy trendi is az így kiválasztott bizottság. Elannyira, hogy bármiféle tradicionális értéket – a vélt trendiségnek erőltetetten is megfelelni akarván – negligálnak. Nem azt mondom, hogy az állam, az örökké beleszólónak föltételezett kultúrpolitika mondja, határozza meg, hogy mi történjen Velencében, ki állítson ott ki, de talán az sem jó, hogy ebből is véglegesen kivonult. Vegye a kezébe egyszer-egyszer, hiszen a velencei kiállítási épület az ő tulajdona. Azt hiszem, hogy a kinevezéses és a kurátori rendszert kellene okosan váltogatni.

✚ **BK:** *1988 és 1999 között mint minisztériumi osztály-, majd főosztályvezető, illetve főosztályvezető-helyettes koordinálta, követte végig közvetlen állami megbízottként (közvetítőként) a Magyar Pavilon kiállításait. Milyennek látja ezt a szűk két évtizedes időszakot a magyar szereplések szempontjából? Látott, érzékelt-e folyamatokat, fordulópontokat, sikereket, vagy éppen kudarcokat?*

✚ **SGy:** 1984-től 1999-ig láttam a kiállításokat. 1988-ig csak szemlélőként, hiszen a Képzőművészeti Osztály akkori munkamegosztása szerint az osztályvezető, HORVÁTH GYÖRGY, és a minisztérium által kinevezett komisszár, nemzeti biztos végezte a munkát.

A velencei részvételek megszervezésébe, működésébe folyamatában nyertem betekintést, mivel a Műcsarnok napi ügyeit ismertem. Már a legelső, az 1984-es velencei kiállítás megtekintése óta erősen foglalkoztatott a szecessziós részleteket kiiktató vagy eltakaró, részben sejtető kiállítási épületünk állapota. A Képzőművészeti Osztályt 1988-tól vezettem, igazán akkortól lett munkaköri feladatomban is a velencei magyar részvétel szervezése a minisztérium részéről.

Az 1980-90-es évek velencei magyar részvétel-történetében jól kitapinthatók bizonyos tendenciák és változások a korábbiakhoz képest. Jól látszik, hogy 1986-tól jelentős hangsúlyeltolódás történt: megjelenhettek Velencében az új festészet markáns képviselői (1986: BIRKÁS ÁKOS és KELEMEN KÁROLY; 1988: PINCEHELYI SÁNDOR; 1990: FEHÉR LÁSZLÓ). BUKTA IMRE és SAMU GÉZA (1988) vagy Fehér László bemutatása már a fiatalabb generációra irányította a figyelmet, s ez a tendencia fölerősödött 1997-től (pl. EL-HASSAN RÓZA, vagy 1999-ben: BENCZÚR EMESE, CSÖRGŐ ATTILA, ERDÉLYI GÁBOR és IMRE MARIANN).

Bukta Imre és Samu Géza 1988-as szereplését pedig a magam részéről revelációnak éreztem. Azt természetesnek gondolom, hogy mindig nagy elvárásokkal fordulunk a velencei kiállítók felé, már csak a kiállításunk sikere miatt is. Igazi áttörést, meg azt, hogy mondjuk 1990 után nagyobb, elevebb lett volna az irántunk

\* Sümei György (1947) művészettörténész 1971 és 1982 között a kecskeméti Katona József Múzeum muzeológusa volt. 1982 és 2000 között a Művelődési Minisztérium (1990-1998: Művelődési és Közoktatási Minisztérium, 1998-2006: Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma) Képzőművészeti Osztályán dolgozott előadóként, főtanácsosként, osztályvezetőként (1988-1990), főosztályvezetőként (1990-1994), majd főosztályvezető-helyettesként, végül főmunkatársként. A velencei Magyar Pavilon 1992 és 2000 között zajlott rekonstrukciójának kezdeményezője és a projekt vezetője volt. 2001-től 2011-ig az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárának főmunkatársa, a Dokumentációs Osztály vezetője volt.

megnyilvánuló figyelem – nem tapasztaltam. Talán JOSEPH KOSUTH szereplését kísérte – nemzetközi ismertsége miatt – különösebb figyelem, amit a díja is erősített, noha ő az egyetlen külföldi művész a velencei magyar történetben.

Jöttek, érdeklődtek, a nemzetközi sajtó és média tudósított a kiállításainkról, de úgy láttam, hogy elsősorban mindenkit a saját országa produkciója és a sztárok, valamint az újdonságok vonzottak. Ráadásul fokozatosan nőtt a bemutatkozók (országok, pavilonok) száma, így a városban szervezett programokkal együtt szinte áttekinthetetlenül sokhelyszínű óriástárlatban próbált fix pontokat keresni a szakember és az egyszerű látogató is. Kifejezetten kudarcos szereplésről nem tudok, ilyenre nem emlékszem, de talán nem is volt.

✚ **BK:** *Hogyan működött Magyarország velencei szereplésének a megszervezése az 1980-as és az 1990-es években? Pontosan kik és hogyan (milyen szempontok alapján) döntöttek a kurátorok, nemzeti biztosok, kiállító művészek személyéről?*

✚ **Sgy:** A velencei magyar kiállítások feltételeit a minisztérium képzőművészeti osztályának/főosztályának a vezetője szervezte, s a tárlatokat a nemzeti biztos/komisszár valósította meg a rendelkezésére bocsátott eszközök segítségével. A minisztérium mindenkor feladata volt az épület kiállítások fogadására való alkalmassá tétele, a szükséges korszerűsítések elvégzése és a hatósági engedélyezések beszerzése. A kiállítások anyagi fedezetét ugyancsak a minisztérium biztosította a képzőművészeti részleg költségvetésében. A *Velencei Biennále* céljára nevesített összeg egy részét azután a program megvalósítására, a lebonyolítás sokféle teendői miatt, átutalták a komisszár intézményébe (Múcsarnok, István Király Múzeum).

A komisszárt, a nemzeti biztost a képzőművészeti osztály/főosztály vezetőjének a javaslatára, a művészeti területért felelős miniszterhelyettes/helyettes államtitkár kérte föl. A kiválasztását az 1980-as évek derekáig talán még bizonyos konzultációk megelőzhatték, de 1988-ban erre már nem volt szükség. Én akkor, ha úgy tetszik, megörököltém a már korábban fölkerült nemzeti biztost, illetve 1993-ban új megbízás született. Én személy szerint – többek között – STURCZ JÁNOST javasoltam (1999). A választás fő szempontja a szakmai ismeretek megbízhatósága, a kortárs képzőművészet mély ismerete és az arról alkotott tudományos alapú egyedi vélekedés, amit természetesen egyfajta szervező-készségnek is ki kell egészítenie. Ugyanakkor a biennálék már említett ismerete, illetve a nemzetközi képzőművészet világában való jártasság is szükséges. Sturczot azért javasoltam például, mert ő épp a javaslatot elindító időben elindított egy vitát *A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet*

*időszakában*,<sup>1</sup> és ennek alapján gondoltam azt, hogy ő igazán alkalmas lehet ilyen feladatra. Nem csaldódtam benne, ráadásul ő módosította radikálisan a fiatal, a kísérletezőbb generáció képviselői javára a résztvevői arányokat, és ez talán a későbbiekre is pozitívan hatott.

A nemzeti biztosok választották ki és javasolták a résztvevőket, az említett időszakból nincs olyan emlékem, hogy a minisztérium bármelyik tisztségviselője nem értett volna egyet a javaslatlalt, vagy kifogásolta, esetleg tiltani próbálta volna valakinek a szereplését. Tudok azonban egy kirívó példát említeni az önjelölt-ségre. Egy ismert képzőművész a pártközpont művészetekért is felelős titkárával levelet íratott Köpeczi Béla miniszternek annak érdekében, hogy a következő velencei kiállításon az ő művei képviseljék majd Magyarországot. Ezt a javaslatot nem vették figyelembe.

Az külön kérdés, hogy a Velencében bemutatandó alkotások kiválasztásában, a kiállítási anyag meghatározásában a művész milyen mértékben vett, vehetett részt. Ez függhetett a komisszárnak akár az egyes művekre is vonatkozó határozott elképzeléseitől, a művésztől kialakított víziójától, de attól is, hogy a művek mennyire álltak rendelkezésre, nem voltak-e külföldön éppen, vagy kölcsönözhetőek voltak-e, ha már közgyűjteménybe kerültek. A végleges műtárgylistáról mindenesetre a nemzeti biztosnak a művésszel, művészekkel egyetértésben kellett döntenie.

Az első kérdésében azt fogalmazta meg, hogy felügyelőként hogyan dolgoztam. A közvetítői, vagy inkább a semmibe vett felügyelői szerepre mondom egy példát. A képzőművészeti biennálék közötti években kezdtek rendszeressé válni Velencében az építészeti kiállítások. Én határozottan kértem KOVALOVSKY MÁRTÁT, az 1995-ös *Biennále* komisszárját, hogy csak és kizárólag a saját kiállítási programjával és kiválasztottjával (JOVÁNOVICS GYÖRGY) foglalkozzon, és a komisszárak velencei megbeszélésén ne nyilatkozzon semmilyen módon a következő építészeti kiállítás lehetséges magyar résztvevőiről. Ő ezt nem tartotta be, és Velencében bejelentette, hogy az építészeti kiállításon BACHMAN GÁBOR fogja képviselni Magyarországot. Ezzel a saját hatáskörén túllépve, a liberális párt háttértámogatásával kész helyzetet teremtett. Hozzá kell tennem, hogy semmi bajom nem volt Bachmannal, itt csupán a komisszár hatáskör túllépésére említettem egy nagyon pregnáns példát.

✚ **BK:** *Mit jelentett az 1980-as és az 1990-es években egy magyar művésznek részt venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a Biennále akkori magyar és nemzetközi megítélése?*

✚ **Sgy:** Megkülönböztetetten fontos volt bármelyik alkotónak Velencében szerepelni, hiszen az ottani megjelenése következtében erősen nőtt az itthoni reputációja, miközben a nemzetközi ismertségéhez is jelentősen hozzájárulhatott, mint például Fehér László esetében.

A hazai szakmai megítélés általában elfogadó, pozitív volt. Azonban, mivel sok művész vágyott (és nyilván vágyik is) velencei kiállító lenni, elítélő és ellentmondásos hangok is vegyülhettek az elismerő, vagy éppen dicséret kórusba. Én a hazai sajtóban, a médiában tapasztalható megítélésről beszélek. A művészettörténeti tájékozódást mindenesetre úgy is próbáltuk segíteni, hogy kiadtuk a *Magyar művészet a Velencei Biennálén* című háromnyelvű tanulmánykötetet.<sup>2</sup>

A nemzetközi megítélésben nem emlékszem jelentős áttörésre. Vagyis bennünket, a keleti blokk országait, nem kísért nagymérvű figyelem, nem jutott ki korábban soha nem volt érdeklődés nekünk 1990 után sem. Látszott, érezni lehetett, hogy ők, a nyugati országok csinálják a nagy művészetet, ennek a tudatában is voltak, Velencében is jobbára őket díjazták. Annyi azonban bizonyosan változott, hogy az alkotók szabadon mozogtak, és külföldi szerepléseikhez, meghívásaikhoz, a nemzetközi mezőnybe kerülésükhöz a velencei bemutatásuk mindig jó alapul szolgált.

✚ **BK:** *Hová pozícionálná a Magyar Pavilonnak az 1980-as és az 1990-es években rendezett kiállításait összehasonlítva az abban az időszakban a többi pavilonban látottakkal?*

1 Sturcz János: Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában. *Új Művészet* 1998/5, 37-40.

2 Sinkovits Péter (szerk.): *Magyar művészet a Velencei Biennálén / L'arte Ungherese alle Biennali di Venezia / Hungarian Art at the Venice Biennial*. (*Új Művészet Könyvek*, 7.), Új Művészet Alapítvány, Budapest, [1993]



A Magyar Pavilon főhomlokzata. Velence, Giardini Pubblici, 1909  
Tervezte: Maróti Géza

☉ **SGy:** A mezőnyben a jó közepes, Bukta és Samu esetében pedig annál jobb minősítést adnék a kiállításainknak. Igazán nem tudom összehasonlítani a többi pavilon bemutatásával a mieinket, hiszen legtöbbször merőben mások voltak. S nagyon nehéz lenne a képzőművészetben vezető, vagy éppen feljövőben lévő nemzetek fénytörésében cáfolhatatlant mondani a hazairól. Az az érzésem, hogy minket még mindig a második sorba helyeznek. A föltörékvőknek és új pavilont építőknak, az először jelentkezőknek mindig jobban kijárt a megkülönböztetett figyelem.

☉ **BK:** *Mi volt a korábbi véleménye a Biennáléről? Változott-e ez azáltal, hogy állami megbízottként (közvetítőként) is részt vett több Biennálén?*

☉ **SGy:** Nem ismertem a korábbi *Biennálé*kat, csak azt tudtam, hogy ABA-NOVÁK VILMOS volt az egyetlen, aki nagydíjat kapott Velencében. A hazai művészettörténetben ezt egy kicsit beárnyékolta az az erősen túlzó nézet, hogy GEREVICH TIBOR és az ún. római iskolások szinte teljesen kisajátították a velencei kiállításokat. Ez nem volt egészen így, s ennek a megítélése jelentősen változott is az utóbbi évtizedekben.

Valójában akkor tud bármilyen megbízható fogalmat alkotni Velencéről, a *Biennále* működéséről a szakember, ha folyamatában látja, s működésének a legapróbb részleteit is megismeri. Szerencsémnek tartom, hogy a munkám során részese lehettem ennek. Természetesen másként látom az egész intézményt ma, mint művészettörténeti pályám legelején, amikor erre a kérdéskörre vonatkozóan hiányos és felületes ismereteim lehettek.

A minisztériumi munka során nagyon sokféle szempontot kellett összehangolni, így valójában a közvetítő-összekötő-szolgáló funkciót gondolom tartalmilag

kifejezőbbnek. Például folyamatosan egyeztetni kellett az épületről a beruházási osztállyal, a kiutazásokról a nemzetközi főosztállyal, ahol személy szerint az olasz referenssel kellett tartani a kapcsolatot. Vagy értekezleteken (osztálytól a miniszteri értekezletig) kellett megjeleníteni és képviselni a velencei épület és kiállítás aktuális teendőit, megoldandó feladatait. A nemzeti biztossal pedig minden fölmerülő kérdésben evidens volt a konzultáció.

Tapasztalataim szerint nagyon komoly odafigyelést és ugyancsak jelentős anyagi áldozatokat követel egy-egy sikeres velencei részvétel két évenkénti megszervezése. A kiállítási épületeinkre ez van fölírva: *Ungheria Magyarország Hongrie*, vagyis aki ott bármilyen módon megmutatkozik, az a nemzeti pavilonok, a bemutató nemzetek között Magyarországot képviseli ezen az Európában legrégebbi, rangos eseményen.

☉ **BK:** *Örök vita tárgya volt korábban – és ma is az – a rendelkezésre álló szűkös időkeret a kiállítások megszervezésére (késői minisztériumi felkérés, késlekedés a források rendelkezésre*



Az átépített Magyar Pavilon főhomlokzata. Velence, Giardini Pubblici, 1958  
Tervezte: Benkhard Ágost

bocsátásában stb.). Ön hogyan látja tapasztalati alapján ezt a kérdést?

✘ **SGy:** A minisztériumi munkám idején általában nem volt ezzel probléma, mindig elkészültek időre a kiállítások. Igen, az utolsó hetekben feszített munkatempó is előfordulhatott, de ezt a velencei kiszállítások, és akár az időjárás (pl. dagály) is befolyásolták.

A szereplés alapfeltétele szerintem az, hogy az érintettek (résztevők és a szervezők) időben és nagyon pontosan tájékozódjanak a feladatokról, és időben álljanak rendelkezésre a szükséges eszközök. Ha még ezért is küszködni kell, ha a feltételek biztosítása is emészti és elvonja az energiákat, akkor abból kapkodás és idegeség, esetleg átmeneti megoldások szülehetnek, ami az egész produkció színvonalas megvalósítását veszélyeztetheti. Sajnos, az anyagi háttér eleve elbizonytalanodott azzal, hogy kivették a minisztérium költségvetéséből a *Biennálét*, mintha csupán választható, s nem kötelező programja lenne – 1909-től, a velencei kiállítóházunk, múcsarnokunk megnyitásától, az első kiállításától kezdődően – Magyarországnak. Itt

nagyon fontos lenne a tradíciót szigorúan betartani, hiszen Velence biztos nemzetközi mérőórként működik. Az onnét jövő visszaigazolásokra – még ha szűken csordogálnak is – mindig is szüksége volt, s a jövőben is az lesz a magyar művészetnek.

⊕ **BK:** *Hogyan működött a kiállítások finanszírozása az 1980-as és az 1990-es években? Mennyire változott évről-évre a rendelkezésre álló keret? Kaptak-e a kiállító művészek honoráriumot, anyagköltséget, napidíjat?*

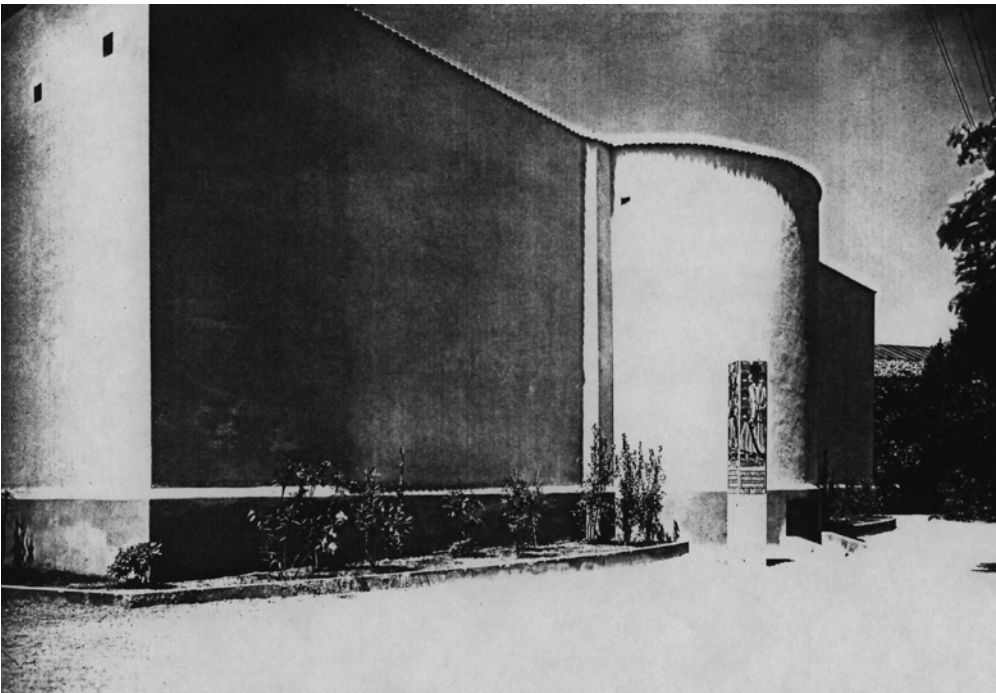
✘ **SGy:** Már említettem, hogy a minisztérium saját költségvetésében biztosította a kiállítások megvalósításához szükséges összegeket, ami a lassú pénzromlás miatt emelkedett, ha jól emlékszem. Ha körültekintő tervezéssel, átgondolt költségvetéssel történtek az előkészületek, akkor nem állt elő semmiféle anyagi természetű probléma. Az installáció elkészíttetése, a szállítási, utazási és szállásköltségek, valamint a katalógus tettek ki a kiadások zömét. A kiállítók utazási és szállásköltségeit – ahogyan a kiállítás létrehozásában résztvevőket is – a *Biennále* költségvetése biztosította. Talán valamiféle előleg, vagy a munka megkezdéséhez szükséges anyagköltség biztosítása is előfordulhatott. Én személy szerint arra emlékszem, hogy ilyen céllal jártam – a komisszár javaslatára – Bukta Imrénél Szentendrén. Azt senki nem gondolhatta, hogy a velencei meghívásuk miatt az alkotók vállaljanak magukra anyagi terheket. Anyagköltséget, napidíjat, szállást tehát magától értetődően kaptak a kiállítók, s honoráriumot a műveik megvásárlásával. Az utóbbi esetben a minisztérium a nemzeti biztos, vagy valamelyik múzeum (jobbára a Magyar Nemzeti Galéria) javaslatát vette figyelembe. A szükséges anyagiakat a minisztérium képzőművészeti osztályának a vásárlási kerete biztosította, amely az éves költségvetési alku miatt változott

ugyan, de 1990 és 1999 között 11 és 30 millió forint közti sávban helyezkedett el.<sup>3</sup> 1993 és 1999 között a műtárgyvásárlási bizottság<sup>4</sup> javaslatainak és véleményének figyelembe vételével vásároltunk – a *Biennálén* bemutatott művekből is. Általában a velencei részvétel évében történtek a nagyobb volumenű vásárlások, amelyeket egyébként nyomon lehet követni a *Kortárs művészet múzeumi gyűjteményben 1988–1999* című könyvben.<sup>5</sup> Bár az említett kiadványba, egyes

3 Sümegi György: Appendix, avagy adalékok a kortárművészeti vásárlásokhoz. In: Pataki Gábor – Sümegi György (szerk.): *Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999*. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2001, 550.

4 A bizottság akkori tagjai voltak: Lovag Zsuzsa múzeumigazgató (Iparművészeti Múzeum), Horváth György főigazgató-helyettes (Magyar Nemzeti Galéria), Kovalovszky Márta gyűjteményvezető (Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár), Pataki Gábor igazgatóhelyettes (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet), Sümegi György főosztályvezető (Művelődési és Közoktatási Minisztérium).

5 Pataki Gábor – Sümegi György (szerk.): *Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999*. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2001.



A Magyar Pavilon átépített hátsó homlokzata. Velence, Giardini Pubblici, 1958  
Tervezte: Benkhart Ágost

Az előkerült mozaikok a Magyar Pavilon északi oldalhomlokzatán (Kupa vezér és Szent Imre herceg).  
Velence, Giardini Pubblici, 1999  
A mozaikokat készítette: Kőrösfői-Kriesch Aladár



múzeumok tiltakozása miatt, nem kerültek be, s így nem váltak publikussá a beszerzési összegek, egy példát, ami az akkori összehasonlítás miatt erősen megmaradt bennem, mégis megemlítenék. JOVÁNOVICS GYÖRGY A *Nagy Hasáb I.* (1995) című munkáját (Velence előtt a Szépművészeti Múzeumban láthatta a szakmai közönség) ugyanannyiért vásároltuk meg, mint amennyiért Csontváry Kosztká Tivadar *Esti halászat Castellammaréban* (1901) című képe, az addigi legmagasabb csúcs-áron, elkelt a műkereskedelemben. Ekkor már az alkotó határozta meg a művének az árát, nem a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrizése alapján alakult ki a vételár.

✚ **BK:** *Kik és milyen (magyar, esetleg nemzetközi) intézmények, partnerek vettek részt az Ön által ismert években az egyes kiállítások megvalósításában? Kialakultak-e a Biennálénak köszönhetően nemzetközi együttműködések hazai és külföldi múzeumok, illetve kurátorok között?*

✚ **SGy:** Logikus, hogy a nemzeti biztos a saját intézményét vette igénybe a kiállítás megvalósításakor, mikor a Múcsarnok igazgatójának a személyével egybeesett a nemzeti biztosé, akkor a Múcsarnok szervezői, kiállításépítői és gazdasági hivatala végezték a munkát. Ugyanígy volt az István Király vagy a Ludwig Múzeum esetében. Nemzetközi, akár személyes vagy intézményközi kapcsolatok létrejöhetnek, de erről első sorban a nemzeti biztosok, kurátorok tudnának számot adni.

✚ **BK:** *Hogyan zajlottak az installálások és a megnyitók Velencében? Részt vettek-e állami képviselők a megnyitókön?*

✚ **SGy:** A nemzeti pavilonok kiállításainak bemutatói a *Biennále* nagy megnyitója előtti, ún. sajtónapokon (ez általában 3 nap szokott lenni) zajlottak. Ilyenkor a Giardini Pubbliciben lévő pavilonok tárlatai voltak a nemzetközi sajtó érdeklődésének a középpontjában, hiszen azok egymás után nyíltak (utána fogadásokkal, étellel, itallal). Azt meg lehetett figyelni, hogy a nyugati országok megnyitóján általában keveset beszéltek: bemutatták a komisszárt/kurátort és a művész(ek)e)t, aztán biztosították a kérdezés, az interjúkészítés lehetőségeit. A magyar és általában a (volt) keleti blokk országainál hivatalos személyek hosszasan beszéltek, s ezt még párhuzamosan le is fordították, tehát fölöslegesen elhúzódó, magyarázkodónak ható megnyitókra emlékszem. (Ennek ellenhatásaként egyik alkalommal egy oldalnyi megnyitó szöveget írtam Bachman Gábor *A semmi építészete* című bemutatójához. Mivel ez nem az aktuális miniszter pártjában fogalmazódott meg, az általam javasolt helyett, egy hozzá közelebb állótól származó, ám szerencsére szintén rövid szöveget olvasott föl.) Az is föltűnő különbség volt, hogy a magyar vezetők fölolvasták a szöveget,

míg a korábban szabad világnak nevezettek országait képviselőik papírok nélkül, kötetlenül beszéltek.

Miniszterek, miniszterhelyettesek, helyettes államtitkárok nyitották meg a kiállításokat. Egy alkalommal (1995) a köztársasági elnök velencei látogatását is megszerveztük.

✚ **BK:** *A Velencei Biennálét régóta erősen kritizálják nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt. Mennyiben gondolja úgy, hogy a Magyar Pavilonban az 1980-as és az 1990-es években megrendezett kiállítások az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálták Velencében?*

✚ **SGy:** A nemzeti pavilonrendszert szerintem nem kritizálni, hanem alapadottságként hatékonyan és minél sokrétűbben kellene használni, beleértve ebbe az épület lehetőségeit is. Ez utóbbit azért mondom, mert megesett, hogy a jobboldali körteremben szemetet tároltak, ami nyilván lehetetlen dolog, míg a teljes épület kiállítótérként való fölhasználása abszolút lehetséges.

Az 1980-as, 1990-es években kiállító magyar képzőművészek a hazai szcena fontos irányzatait, irányultságait, meghatározó életműveit mutatták be. Összességében jellegzetes képet rajzoltak a magyarországi képzőművészetéről. Elsősorban természetesen önmagukat vagy azt a szellemi kört képviselték, ahonnan vették, de az ország kétévenkénti művészeti termésének megjelenítésében nem lehettek – már ha egyáltalán létezik egyáltalán ilyen kiállítás a szűkös keretek között – kompetensek nagy százalékban.

Különös, és talán itt is el lehet mondani, hogy soha föl nem merült nemzetiségi vagy Nyugaton élő magyar képzőművészek velencei bemutatásának az igénye.

✚ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak az 1980-as és az 1990-es években? Visszatekintve sikeresnek tartja-e az Ön által koordinált kiállításokat?*

✚ **SGy:** A visszhangra, a kiállítások fogadtatására korábban utaltam. Ha így kell fogalmazni, hogy az általam koordinált kiállításokat sikeresnek tartom-e, akkor azt válaszolom, hogy az adott időben, az adott körülmények között igenis sikeresek voltak. A komisszárok és csapataik jó színvonalú kiállításokat tartak a nemzetközi közönség elé.

✚ **BK:** *Ön dolgozta fel számtalan publikációban a Magyar Pavilon építéstörténetét, ráadásul Ön volt az épület 1992 és 2000 között – több szakaszban – megvalósuló rekonstrukciójának kezdeményezője és a projekt vezetője. Ennek köszönhetően ma a Magyar Pavilon az egyetlen a Giardini területén, amely eredeti formájában áll a közönség előtt.*

*Hogyan született meg a rekonstrukció ötlete? Milyen szempontok alapján zajlottak a helyreállítási munkálatok? Kik vettek részt a projektben?*

✚ **SGy:** A velencei kiállítóházat – eredeti nevén a velencei magyar műcsarnokot – én a magyar képzőművészet (nemcsak időrendi okok miatt) legelső számú nemzetközi megjelenési helyének, kapujának tartom. Már 1984-ben is föl-tűnt nekem, hogy milyen durván építették át az eredetileg szecessziós architektúrát, ezért

A Magyar Pavilon eredeti állapotának helyreállítása. A főhomlokzat még a Csete György által tervezett új tetőszerkezet nélkül. Velence, Giardini Pubblici, 1995



elkezdtem kutatni a történetét. A *Magyar organikus építészet* bemutatásakor, 1991-ben nyílt lehetőségem arra, hogy Csete Györggyel együtt alaposan megvizsgáljuk az épületet a pincétől a tetőig. Éppen a lapostetőről láttuk a főhomlokzat sarkaihoz ragasztott toldalékokat, amelyekkel valójában elfalazták, eltakarták a nagyméretű homlokzati mozaikokat.

E beszélgetés kereteit szétfeszítenék a történet részletei, ezért csak röviden: 1995-re, a *Biennale* centenáriumára, a CSETE GYÖRGY és DULÁNSZKY JENŐ tervei szerinti épületrekonstrukció és átépítés nagyrészt befejeződött. A teljes főhomlokzatot (Körösfői Kriesch Aladár két mozaikját) a Zsolnay-díszes bejáratral együtt restaurálták, megépült a falakat fedő dús borostyánnal harmonizáló, zöldmázias cseréppel fedett magastető. Több publikációban, egy kis pavilon-történeti kiállításon (*7. Nemzetközi Építészeti Biennale*, 2000) és SZAKÁLY ISTVÁN rendezte filmen is beszámoltam minderről. Talán azt még hozzá kell tennem, hogy az általam látott építészeti bemutatóinkon mintha a képzőművészetieknél nagyobb sikert,

őszintébb nemzetközi fogadtatást és érdeklődést tapasztaltam volna. Ilyen volt például MAKOVECZ IMRE szuggesztív erejű bemutatása is PORTOGHESI professzor előadásán.

Azonban 1995 óta, az épület oldalfalain föltárt négy mozaikkép (az épület mögötti mozaikoszlopot ezeknek az újrarakott képeiből kompilálták 1958-ban) a mai napig nincs restaurálva, vagyis a helyreállítás általunk tervezett és elképzelt része még nincs befejezve.

✪ **BK:** *Milyenek látja a Velencei Biennale jövőjét és benne a magyar szereplést?*

✪ **SGy:** A *Velencei Biennale* 1895 óta – a háborúk miatt kisebb megszakításokkal – létezik, és egyre terebélyesedik. Ugyanis nemcsak a kiállítási pavilonok, tehát a Giardini Pubbliciben bemutatkozni tudó országok száma nőtt, hanem a *Biennalén* kívüli programok is jelentősen megsaporodtak. Vagyis igen jelentős a világ képzőművészeti érdeklődése Velence iránt, nemhogy csökkent volna, inkább egyértelműen növekszik. Ebben a sokszínű képben, ma már megakiállításban, részt nem venni nagy mulasztás, a magyar képzőművészetnek a tradicionálisan legfontosabb nemzetközi pálya kihagyása lenne. Ez szerintem megengedhetetlen, éppen a mindig változó ország-megítélés, országgép miatt.

Én inkább mindenféle programokkal, a kiállításokra rászervezett alkalmakkal és kiadványokkal vagy online-hozzáférésekkel erősíteném a magyar jelenlétet Velencében. Azt soha nem szabad elfelejteni, hogy a magyar kiállítási épület 1909-ben, harmadikként épült meg Velencében, s ez az idők múlásával is kötelezi Magyarországot.

Készült: Budapest, 2013. október 3.

A Magyar Pavilon eredeti állapotának helyreállítása. A főhomlokzat az elkészült új, Csete György által tervezett magastetővel. Velence, Giardini Pubblici, 1999–2000



# SPIONS

## Negyvennegyedik rész

### A SPIONS menedzsere, taktikai visszavonulás

„Ha valamikor éltél a kémkedés kifordított világában, soha nem tudod levetkőzni. Ez egy mentalitás, a létezés kettős mércéje.”

JOHN LE CARRE

A SPIONS-eposz előző, 43. részét az 1978 nyarán, Bryon Gysin, Robert Filliou és Henri Michaux társaságában zajlott beszélgetéssel zártam. A beszélgetés közben asztalunkhoz érkezett a SPIONS akkor még a Serguei Pravda fedőnéven kémkedő frontembere, egy valószínűtlenül sovány, elegáns, középkorúnak látszó, apró termetű férfi, és két gyönyörű, magas, karcsú, egymáshoz nagyon hasonlító hölgy társaságában.<sup>1</sup> „Monsieur Havas, a SPIONS menedzsere”, mutatta be Serguei Pravda a férfit. Laslo Havasról, a SPIONS első és utolsó menedzseréről nagyon kevés információ lelhető fel, az Interneten jóformán semmi. Amit róla tudok, annak nagy részét a SPIONS frontemberétől, valamint Budapesten élő, vér szerinti fiától,<sup>2</sup> és tőle magától hallottam. Egyik forrást sem tekintem megbízhatónak,<sup>3</sup> ugyanakkor a történetet tartom annyira tanulságosnak, hogy közzétételét fontosnak gondolom. A legendák, mítoszok legtöbbször igazabbak, többet mondanak el a világról, a valóságról, az emberi lény kiismerhetetlen természetéről, mint a legjobban dokumentált tények, mert a költészet műfajába tartoznak.

A középkorúnak látszó, választékos eleganciával öltöző és viselkedő férfi valójában 73 éves volt megismerkedésünk idején. Nála soványabb embert addig nem láttam, nem nyomhatott többet 40 kilónál. Minden tökéletes volt rajta. Tökéletes manikűr, tökéletes arany pecsétgyűrű a jobb kéz hosszú, karcsú gyűrűsujján, fekete ónixkővébe<sup>4</sup> vésett grófi koronával és LH monogrammal. Ugyanabból a készletből való, szintén monogramokkal ellátott, ónixkőves, arany mandzsettagombok. Hátrafésült, hullámos gesztenyebarna haj, őszülő halánték, tökéletes fodrászmunka, tökéletesen simára borotvált arc. Tökéletesen a filigrán testre szabott, világoszürke öltöny. Tökéletesre vasalt, törtfehér ing, tökéletes szürkemintás selyemkendő az ingnyakban, tökéletes háromszögre hajtott, a kendő anyagából készült zsebkendő a zakó felső zsebében. Tökéletes, nyilván egy vagyonba került cipők az elegánsan keresztbetett lábakon.

1 Mint később kiderült, a két nő, anya és leánya, Laslo Havas élettársai voltak.

2 Az illető megkért, hogy soha ne áruljam el rokoni kapcsolatukat, tartom magam az ígéretemhez.

3 Miután az akkor előbb „Molnár Gergely”, majd „Anton Ello” fedőnevű frontember 1977-ben felfedte rock and roll kém mivoltát, gyorsan a hazudozás kémkedéshez nélkülözhetetlen művészeté mesterévé vált. Amit e rendkívül kifinomult művészet titkairól tudok, tőle tanultam. Monsieur Havas biológiai gyermeke az egyik leggátlástalanabb, de sajnos meglehetősen szellemtelen hazudozó, akivel valaha is összehozott a sors. Édesapja pedig – ahogy a későbbiekben megkísérlem szemléltetni – történelmi léptékű, profi szélhámos volt, aki nemcsak rutinszerűen hazudozott, de Budapesten élő, vérségi leszármazottjával ellentétben rendkívül ügyesen és szórakoztatóan keverte a hazugságot a fikcióval. Ügyelt arra, hogy soha, senki se tudja hazugságait leleplezni.

4 Apám fekete ónixkőves, családjunk nemesi címerével és az NL monogrammal díszített arany pecsétgyűrűjét hagyatékom gondozójának, DJ Shurikennek ajándékoztam 2013-ban.

Monsieur Havas kísértetiesen hasonlított az akkor már hét éve néhai Lukács György bolsevik cenzorra, mintha annak – vele ellentétben jó ízléssel és humorral megáldott – ikertestvére lett volna. Anyanyelvi szinten, akcentus nélkül, rendkívül választékosan beszélt németül, franciául, angolul és spanyolul. Magyarul csak egyszer hallottam megszólalni, amikor meglátogattuk az akkor nyugati száműzetésben élő híres magyar író éppen virággyermek korszakát élő feleségét, aki azonnal meggyűlölte a macskaszőrrel bélelt, fahéj és macskapisi illatú kommunába belépő világfit. A hosszú, kínos csendet Monsieur Havas azzal törte meg, hogy füstös kabaré-stílusban első világháborús katonanótákat kezdett énekelni. Aztán felállt, franciául megkérdezte, hogyan kell magyarul elbúcsúzni, majd meghajolt és távozott.

A világpolgárságára büszke Monsieur Havas mélységesen lenézte a magyar disszidenseket, gondosan kerülte negatív energiákat árasztó, egymás ellen áskálódó, rosszindulatú társaságukat. Energiavámpiroknak nevezte őket, tőle hallottam először ezt a kifejezést. Decens nosztalgiával emlékezett budapesti ifjúkorára, amelyet a New York és Luxor kávéházakban, a kor híres írói és művészei társaságában töltött. Az 1950-es években kémkedés vádjával halálra ítélték. 1956 októberében kiszabadult a börtönből, és családját hátrahagyva nyugatra távozott. Németországban gyakorló szexológus lett, mások kutatási eredményeit lenyúlva könyvet is publikált az akkor még újdonságnak számító témában. Könyvét a szakma nagy felhördüléssel fogadta, de tudomásom szerint plágium-perek nem indultak ellene.<sup>5</sup>

Röviddel nyugatra érkezése után a legnagyobb német újságok és magazinok munkatársa lett. A Der Spiegel-ben fényképekkel, segélykérő levelekkel, és más, hamisított dokumentumokkal alátámasztott cikksorozatot publikált arról, hogy az ománi szultánok ügynökei osztrák asszonyokat és lányokat rabolnak el Bécs utcáiról, akik arab háremekbe kerülnek, sokszor anyák és leányaik ugyanabba a hárembe. A cikksorozatból óriási botrány kerekedett. Az osztrák rendőrség és az Interpol nyomozni kezdett. Ausztria egy időre felfüggesztette diplomáciai kapcsolatait Ománnal.

1967-ben, ugyancsak hamisított dokumentumok felhasználásával írt könyvet<sup>6</sup>: hogyan próbálta meg Hitler kedvenc kommandósa, a nem

5 Monsieur Havas szexológia-könyvének címét és kiadóját nem sikerült kinyomoznom. A könyvről az ő szellemes beszámolójából tudok. Büszkén emlegette, milyen ügyesen sajátította ki a nemzetközileg ismert specialisták munkáit, ügyelve arra, hogy ne perelhessék be a szerzői jogok megsértéséért. Louis Pauwels (1920–1997) belga származású, francia újságíróval kollaborálva később még egy, a témához kapcsolódó könyvet publikált – Laslo Havas et Louis Pauwels: *Les dernier jours de la monogamie* (A monogámia végnapjai, Párizs, Mercure de France, 1969).

6 Laslo Havas: *Hitler's Plot to Kill the Big Three* (UK, Cowles Book Co., 1967).

sokkal korábban az alpesi Gran Sasso hegy tetején lévő Campo Imperatore Hotelben fogva tartott Mussolinit kiszabadító (*Unternehmen Eiche* – „Tölgyfa hadművelet”) Otto Skorzeny (1908–1975) vezette különítmény bevetésével meggyilkoltatni a „Három Nagy”-ot<sup>7</sup> az 1943. november 28 – december 1. között megrendezett Teheráni Konferencia idején (*Unternehmen Weitsprung* – „Távulgrás hadművelet”). Bár neves történészek cáfolták a könyvben leírtakat, és a könyv megjelenése idején Spanyolországban élő Skorzeny is tagadta, hogy az akció túljutott volna az ötletelés fázisán, Monsieur Havas könyvét az összes világnyelvre lefordították, és a „szabad világ” szinte valamennyi országában kiadták. A szerző egyik beszélgetésünk során elmondta, hogy Otto Skorzeny bizalmas levélben gratulált neki: „Soha senki nem jutott olyan közel az igazsághoz, mint Ön.”, írta. Meg is mutatta Skorzeny<sup>8</sup> levelének másolatát, amely ugyanúgy lehetett hamisítvány, mint valós dokumentum. Kezembe adta a kémkedés etikájáról – amelynek alapja a hazugság – írt tanulmánykötetét is.<sup>9</sup>

Monsieur Havas következő nagy dobása az első rock musical, a *Hair*<sup>10</sup> párizsi bemutatójának megszervezése volt. A konzervatív nézőket a szereplők meztelensége, pacifizmus, és a hippi életstílus magasztalása miatt megbotránkozató darabot 1967. október 29-én, Joseph Papp produkciójában mutatták be New Yorkban. Amikor híre ment, hogy tervezik a *Hair* párizsi bemutatását, óriási tiltakozáshullám indult el Franciaországban. A katolikus egyház mellett az Üdvhadserg (*L'Armée du Salut*) protestált a legvehemensebben a „szemérmetlen”, „erkölcstelen”, „drogos” hippie-musical színre vitele ellen. A *Hair* párizsi bemutatójára 1969. május 30-án, a St. Denis bulváron lévő Porte-Saint-Martin színházban került sor.<sup>11</sup> A produkció sajtóreferense, Monsieur Havas a bemutató ellenzőit, köztük az Üdvhadserg teljes vezérkarát, és a *Hair* bemutatásának támogatóit egyaránt meghívta a premierre. A nézőtéren tömegverekedés tört ki, amelynek csak a rendőri beavatkozás tudott véget vetni. A botrányról szóló fényképes tudósítások – az egyik, több napilapban és magazinban megjelent fényképen az Üdvhadserg szakállas, ősz hajú vezérlő generálisát saját mankójával püfölte egy hosszúhajú

virággyermek – napokig dominálták a francia sajtót. Monsieur Havas egycsapásra a francia média kedvence lett. A bulvárértelmiségi társaságok középpontjává vált, az újságírók tőle remélték a sajtót éltető botrányok megszervezését. „Évekig minden estére volt vacsorameghívásom”, mesélte nevetve.

A SPIONS első és utolsó menedzsere jogi bölcsnek tartotta magát. Gyakran emlegette, hogy az ismert színész, a később velünk is különös kapcsolatba került Pierre Clementi (1942–1999) az ő közreműködésének köszönhetően, hogy 17 hónap után, 1973-ban kiszabadult az olasz börtönből, ahol kábítószer-bűncselekmény vádjával tartották fogva.<sup>12</sup> Monsieur Havas ugyanazt az érvelést használta, mint amellyel később, 1977 februárjában a hasis és heroin birtoklásáért a The Rolling Stones gitárosa, a Torontóban letartóztatott Keith Richards ügyvédje védte kliensét. Pierre Clementi jelmezként viselte a zakót, amelynek zsebében a rendőrök megtalálták a heroint, bárki magára vehette a kérdéses ruhadarabot, és a zsebében hagyhatta a tiltott anyagot, érvelt elmondása szerint Monsieur Havas az olasz bíróság előtt. Védekezése sikeresebbnek bizonyult, mint négy évvel később Keith Richards ügyvédjéé Torontóban. Pierre Clementit bizonyítékok hiányában felmentették, míg Keith Richards-ot ingyenes koncert formájában letudott közmunkára ítélte a kanadai bíróság.

Monsieur Havas májbetegsége miatt nem ihatott alkoholt, helyette a legfinomabb hasist szívta, amelyet – ahogy ezzel eldicsekedett – az ő specifikációi alapján nemesítettek ki Marokkóban, és külön futár hozta házhöz Párizsban. Nagy élvezettel, igen sármosan számolt be szélhámosságairól. Fekete humora, vagánysága, intelligenciája elbűvölt bennünket. Kémkedésben utazva igazi rokonléleknek tartottuk és igyekeztünk tanulni tőle. Nagyon élvezte a guru szerepét és azt, hogy elektromos rózsaszínre festett hajú, a Vörös Hadserg egyenruháját viselő punkokkal flangálhatott újságíró ismerősei szemei és fényképezőgépei láttára, mint a *new wave* titokzatos rangidőse. Miközben úgy fizette ki a számlákat törzshelyén, a Les Deux Magots<sup>13</sup> kávéházban, mintha a fogát húznák, óráig tartó monológokban leckéztette az intellektuális vetélytársának tartott Serguei Pravdat. Szerette az életet, és lenézte a SPIONS frontemberét annak aszketikus, munkaközpontú életmódja miatt. Imádta ugyan a skandallumokat, tökéletesen tisztában volt reklámértékükkel, de úgy vélte, hogy rock bandák esetében csak szexbotrányok és szállodai

7 Jozsip Sztálin (1878–1953) szovjet diktátor, Franklin D. Roosevelt (1882–1945) amerikai elnök és Winston Churchill (1874–1965) brit miniszterelnök.

8 1944 októberében Hitler értesült arról, hogy Horthy Miklós kormányzó titkos békétárgyalásokba kezdett a szovjet hadsereg vezérkarával. Magyarország kiszállása a háborúból elzárta volna a Balkánon harcoló német csapatokat az anyaországtól. Hitler Otto Skorzenyt küldte Budapestre, hogy oldja meg a helyzetet. Az *Unternehmen Eisenfaust* (Páncéllököl hadművelet) keretében Skorzeny különítményesei elrabolták, és szőnyegbe csavarva kicsempészték a budai várból, majd a dachau koncentrációs táborba szállították a kormányzó fiát, ifj. Horthy Miklóst (1907–1993). A megszarolt Horthy kénytelen volt lemondani, és megengedni a Szálasi Ferenc (1897–1946) vezette Nyilaskeresztes Párt hatalomra kerülését. A diktátori hatalommal felruházott Szálasi megalapította a Nemzeti Összefogás Kormányát, amelynek rövid életű, 163 napig tartó működése alatt újra kezdődött és felgyorsult a zsidók Horthy által betiltott deportálása a haláltáborokba, és 10–15 ezer zsidót gyilkoltak meg Budapesten és vidéken.

9 A világosbarna és okkersárga árnyalataiban megkomponált borítójú könyv címét, megjelenésének évét és kiadója nevét sajnós elmulasztottam feljegyezni, és az Interneten sem találtam rá.

10 Libretto: James Rado és Jerome Radni; zene: Galt MacDermot.

11 A musicalt Jacques Lanzmann adaptációjában, Bertrand Castelli szövegkönyve alapján, Annie Fargue produkciójában mutatták be Párizsban.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Russian Way Of Life, 1978–2014, plakátterv (a művész archívumából)



12 Az Yves Allégret, Luis Buñuel, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Liliana Cavani, Glauber Rocha, Jancsó Miklós, Philippe Garrel, Dusan Makavejev és Fred Haines filmjeiben nagy sikerrel szereplő, és saját rendezésű underground filmjei révén is ismert, a SPIONS frontemberével szerelmi viszályba kerülő Pierre Clementiről később fogok részletesen írni.

13 6 Place St Germain des Prés, 75006 Paris.

szobák szétverése megengedhető. Korábban már menedzselte egy francia zenekart (az együttes nevére nem emlékszem), állandóan annak a sikereire hivatkozott. Persze a SPIONS radikális punk programja is zavarta. „Ez a műfaj nem arról szól, hogy milyen okos vagy, hanem arról, hogy neked van a legnagyobb szerszámod!”, kiabálta minden találkozásunk alkalmával, hogy mindenki hallja. Néhány hónapig tartó menedzseri tevékenysége kizárólag ezekben a leckéztetéseken és be nem váltott, nagyszabású ígéretekben – koncert a párizsi Olympiában, lemezszerződés, stb. – nyilvánult meg. A SPIONS frontemberével való intellektuális rivalizálása gyorsan nyílt ellenségeskedésbe fordult, és az egykori menedzser mindent megtett, hogy az együttes első lemeze ne jelenhessen meg – erről majd később számolok be részletesen.

\*

Afganisztán az 1960-as években, az 1970-es évek végéig a nyugati hippy vándorok egyik kedvenc úticéljának számított, ahol fillérekkel meg lehetett élni, a vendégszerető lakosság rendkívül barátságosan fogadta a színpompás kosztümöket viselő, hosszúhajú, szelíd idegeneket, és olcsó, könnyen beszerezhető volt a hasis és az ópium. 1978. április 28-án a magát kommunistának valló, a Szovjetunió által támogatott Afganisztáni Népi Demokratikus Párt katonai puccsal megdöntötte a nyugatbarát, Afganisztánt modernizálni szándékozó Daoud Khan<sup>14</sup> kormányát (*Saur Forradalom*). Az államelnököt és családját meggyilkolták. Polgárháború tört ki az országban. A felkelőket Pakisztán és az Egyesült Államok segítette, a Szovjetunió „katonai tanácsadók” ezreit küldte a puccsisták támogatására. Párizsban óriási felháborodás fogadta a bolsevista puccs és a szovjet beavatkozás hírére. Bombák robbantak a szovjet érdekeltségek közelében, naponta rendeztek tömegtüntetéseket. A szovjetellenes tömegek gyakran tüntettek a Pompidou Centre előtt is, amelynek galériájában Robert Filliou és partnere, Joachim Pfeufer amerikai építész *Real Space Time Poipoidrom # 2. 00 Prototype* című installációjának részeként a Vörös Hadsereg egyenruhájába öltözött, vörös csillagos kitüntetésekkel viselő SPIONS próbált délutánonként. Az együttes tagjait rendszeresen inzultálták a tüntetők, sokszor csak rendőri kísérettel tudtunk bejutni a futurisztikus stílusú épületbe. Festettem egy jókora táblát, amelyre orosz stílusú, szögletes betűkkel írtam fel a SPIONS nevet, és a slágergyanús, a párizsi sajtóban sokszor idézett *Russian Way Of Life* szám címét. Nem volt könnyű szovjet ejtőernyős overallba



Summertime (A SPIONS frontembere © Fotó: Ámen, 2012, Montreal, Canada)

öltözve, jobb karomon vörös SPION karszalaggal keresztül navigálni a táblával a szovjetellenes jelszavakat skandáló, agresszív tömegben. A két hétig tartó próbákon nem csak Monsieur Havas és látványos élettársai jelentek meg rendszeresen, hanem anyám is, aki feleségem, Orsós Györgyi társaságában 1978 augusztusának első napjaiban megérkezett Párizsba. Ahogy korábban beszámoltam róla, feleségem velem egy időben beadott útlevelekérelmét – ahogy a SPIONS frontemberének felesége, Eörsi Katalin útlevelekérelmét is – „Kiutazása közérdekelt sért” indoklással visszautasították. Párizsba érkezve telefonon közöltem vele, hogy amennyiben nem kap útlevelet, a francia sajtóban megszégyesítem az ügyet. Telefonbeszélgetésünket, ahogy vártam, lehallgatta a magyar titkosrendőrség, s mivel a nyugati bankok felé akkor már súlyosan eladósodott diktatúra el akarta kerülni az újabb nemzetközi emberjogi botrányt, feleségem röviddel beszélgetésünk után, 1978 májusában megkapta az útlevelet. Azt reméltem, hogy azonnal utánam jön Párizsba, de nem ez történt. Különböző, nekem mondva csináltak tűnő indokokkal halasztgatta az utazást, amelyre csak akkor szánta el magát, amikor anyám közölte velem, hogy elkíséri.

\*

Anyám a második világháború előtt a bécsi egyetemen fejezte be tanulmányait. Bécsben volt 1938. március 12-én, Ausztria lerohanása (*Anschluss; Unternehmen Otto* – „Otto hadművelet”) napján is. Láta, hogy a bevonuló német csapatokat örömmujongással, virágokkal, horogkeresztes zászlókat lengetve fogadta az osztrák lakosság. Hallotta Hitler 1938. március 15-én, a bécsi Hősök Terén (*Heldenplatz*), több mint 200 ezer lelkes osztrák híve előtt elmondott beszédét is: „Als Führer und Kanzler der deutschen Nation und des Reiches melde ich vor der deutschen Geschichte nunmehr den Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich.”<sup>15</sup> Az Ausztria lerohanását követő napokban több mint 70 ezer embert tartóztatott le a Gestapo. Anyám számos barátja is köztük volt. Tanulmányait megszakítva visszautazott Magyarországra. Azóta, a Párizsba érkezését megelőző 40 évben nem járt Nyugaton. Hatvan évesen látta meg életében először a francia fővárost. Nem tudott betelni az utcák hangulatával, a nevezetességekkel, a párizsiakkal. Mivel sok időmet elfoglalták a SPIONS körüli teendőik, és mert némi készpénz és későbbi

<sup>14</sup> Sardar Mohammed Daoud Khan (1909–1978), Afganisztán első elnöke az 1933 óta uralkodó, a Szovjetunióval jó kapcsolatokat ápoló Zahir Shah (1914–2007) monarchiáját megdöntve, 1973-ban jutott hatalomra.

<sup>15</sup> „Mint a Német Nemzet és Birodalom vezére és kancellárja bejelentem a Német Történelemnek szülőhazám csatlakozását a Német Birodalomhoz.” Forrás: Vejas Gabriel Liulevicius: *The German Myth of the East: 1800 to the Present* (New York, Oxford University Press, 2009).

lakhatás reményében Fejtő Ferenc (1909–2008) történész, író Párizs előkelő Neully negyedében lévő lakásának kifestésén<sup>16</sup> is dolgoznom kellett, többnyire egyedül vagy feleségem társaságában járta a várost. A Montmartre egyik utcájában, az akkor éjszakánként meglehetősen veszélyes helynek számító Pigalle környékén lévő kölcsönlakásunkból minden reggel útnak indult, sokszor csak a hajnali órákban tért vissza, a frászt hozva rám. Nem beszélt franciául, de valamilyen módon mindig jól megértette magát. „Nagyon érdekes emberekkel beszélgettem ma éjjel a Pigalle-on”, kezdte sokszor útibeszámolóját, amelyből kiderült, hogy kurvákkal és stricikkel csevegett valamilyen metanyelven órákig az utcán, akik sokszor meghívták egy italtra vagy vacsorára valamelyik lepusztult étterembe. Pár hét alatt többet ismert meg Párizsból, mint én, aki már hónapok óta ott laktam. Elment az összes múzeumba, híres templomba és galériába, gyönyörködött a Champs Élysée elegáns üzleteinek kirakataiban és a város parkjaiban. Mivel kevés volt a pénzünk, többnyire gyalog járt, naponta 20–25 kilométert gyalogolt, de a fáradtságát elnyomták az élmények. „Párizs sokkal szebb, mint Bécs vagy Berlin”, lelkesedett gyakran. Nagy élményt jelentett számára, amikor az engem abban az időben sokat segítő Rajk László és francia barátai meghívására ellátogattunk a nagy színész, Gérard Philipe (1922–1959) Párizs környéki kastélyába.<sup>17</sup>

\*

Feleségem, Orsós Györgyi Párizsba érkezésük estjén közölte velem, hogy távollétem idején gróf Károlyi Mihály (1875–1955) özvegye, Andrásy Katinka (1892–1985) grófnő egyik, a volt Károlyi Palota<sup>18</sup> hátsó traktusában lévő rezidenciájában rendezett összejövetelén<sup>19</sup> megismerkedett egy ifjú német arisztokrátával, és engem elhagyva, vele kívánja folytatni életét. Csak azért jött ki Párizsba, hogy megnézze, mert még sohasem járt itt. A bejelentés letaglózott. Mintha a testem és lelkem felét amputálták volna.

Tompa kábulatban jártam a várost, intéztem a SPIONS ügyeit, festettem Fejtő Ferenc lakását. Megoldásokon gondolkodtam. Végül sorsdöntő elhatározásra jutottam. Visszautazom feleségemmel Magyarországra, megpróbálom elérni, hogy velem maradjon. Az utazáshoz pénzre volt szükségem. A Fejtő Ferenc lakásának kifestéséért kapott összeg csak napi szükségleteink fedezésére volt elég. Eladtam tehát az apámtól örökölt, duplafedelű, tizenöt rubintkövet tartalmazó, az 1900-as párizsi Világkiállítás nagydíját elnyert arany zsebórát, amelyet anyám hozott magával Párizsba. 700 frankot kaptam érte. Legalább a tízszeresét érte. Ez az összeg kevés volt a benzinköltségek, autópályadíjak és egyéb úti kiadások fedezetére. Bejelentettem a rendőrségen, hogy ellopták a fényképezőgépetem és összes pénzemet tartalmazó táskát a metróban. A kapott igazolással elmentem a magyar nagykövetségre, és segílyt kértem a hazautazáshoz. Legnagyobb csodálkozásomra megkaptam a kölcsönt, amelyet Budapestre érkezésem után, egy hónapon belül kellett visszafizetnem.

Meglátogattam a SPIONS frontemberét, aki még mindig a Mexikóban túrázó Alain Daré színészbarátom lakásában lakott. Fásultan fogadta a hírt. Megvolt a maga baja. Megbeszéltük, hogy kapcsolatban maradunk, folytatom a munkát a SPIONS arculatának tervezésén, a terveket megpróbálom majd valamilyen módon Párizsba juttatni a Vasfüggöny mögül. Mivel jócskán túlléptem a magyar diktatúra által a turistautakra engedélyezett 30 napot, biztos voltam benne, hogy hosszú ideig nem tudok majd nyugatra utazni, talán ez az utolsó találkozásunk.

1978. szeptember 2-án, hajnalban hagytuk el rozoga Zsigulimmal Párizst. Anyám pár nappal korábban vonaton utazott Svájcba, hogy meglátogassa ott élő, régi barát-nőjét. Mi is Svájcot céloztuk meg, hogy elbúcsúzhassunk a Genfben lakó, akkor az Emmy Grant nevet használó Szentjóbó (St. Auby, IPUT, Szt. Turba) Tamástól.

16 A lakásba 1978 őszén néhány hétre beköltözött a SPIONS, erről később fogok beszámolni.

17 *Maison d'Anne et Gérard Philipe*, Cergy-Pontoise, Ruelle du port de Gency.

18 A mostani Petőfi Irodalmi Múzeum.

19 A bolsevista társutasnak számító, ezért a diktatúra által megbecsült „Vörös Grófnő” rendszeresen rendezett soirée-kat budapesti rezidenciáján a később „demokratikus ellenzék”-nek nevezett művészek, írók, értelmiségiek laza kapcsolatban lévő csoportja számára. Néhány ilyen találkozón én is részt vettem Párizsba utazásom előtt. A fehér, hálószerű, földig érő, ódon vászonruhába öltözött, kísértetszerű háziasszonyt több rajzon, festményen megörökítettem. A találkozóról csak kínlóva elfojtott röhögőgörcsök az emlékeim.

Genfből New Yorkba tartó, éjszakai repülőjártat az Atlanti-óceán felett. Az utasok alszanak. Az elsőtétített utastérben szemüveges, bajszos, szakállas férfi lép az egyik első ülésen pihenő stewardesshez. Összehajtott cédulát csúsztat a kezébe, megkéri, hogy adja át a kapitánynak. A kapitány elolvassa a cédulára írt üzenetet. Bomba van a gépen, amely fel fog robbanni, ha azonnal nem engedik szabadon az Uruguayban bebörtönzött Tupamaros gerillákat,<sup>20</sup> az Olaszországban fogva tartott Vörös Brigádok,<sup>21</sup> és a Nyugat-Németországban őrzött Vörös Hadsereg Frakció életben maradt tagjait.<sup>22</sup> Nemcsak a szélsőbaloldali gerillák azonnali szabadon bocsátását követeli az üzenet, hanem a németországi Spandau börtönében életfogytiglani büntetését töltő Rudolf Hess,<sup>23</sup> Hitler egykori helyetteséét is. A repülőgép pilótája rádióan értesíti a svájci hatóságokat az üzenet tartalmáról, majd visszafordítja a gépet, amely Genf repülőterén landol. A behatoló kommandósok nem találják a zsaroló üzenetet átadó, szemüveges, bajszos, szakállas férfit az utasok között. Genfben érkezésünk idején a fegyveresek által körülvett gép a repülőter egyik kifutójának végén parkolt. Az utasok nem szállhattak le róla, amíg, ragasztónyomok után kutatva, valamennyiük arcáról bőrmintákat nem vettek. A zsaroló üzenet átadója nem került elő, bombát sem találtak a gépen. Az eseményről, néhány órával megtörténte után a SPIONS első és utolsó menedzsere, Laslo Havas tudósított először a francia sajtóban. Tudósítása olyan részleteket tartalmazott, amelyet csak az tudhatott, aki maga is az óceán felett repülő gép fedélzetén volt azon az éjszakán. Monsieur Havas az érvényes törvényekre hivatkozva nem fedte fel információi forrását a vizsgálat során. A nyomozás eredménytelenül zárult. Egyesek szerint Monsieur Havas maga szervezte meg az akciót, a zsaroló üzenetet állítólag átadó bajszos, szakállas férfi nem is létezett, a papírcetlit a kapitánynak továbbító stewardess a happening szervezőjének jól megfizetett kollaborátora volt.

Folytatása következik

20 A Tupamaros (*Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros*, MLN-T) az egyik legismertebb városi gerilla csoport volt az 1960–70-es években Dél-Amerikában. A csoport egyik vezetője Uruguay mostani elnöke, José Mujica volt.

21 Az 1970-ben alapított Vörös Brigádok (*Brigade Rosse*, BR) tagjai számos véres merényletet és rablást követtek el Olaszországban, ők rabolták el és gyilkolták meg Aldo Moro (1916–1978) miniszterelnököt is.

22 Ahogy erről a SPIONS-eposz 22., *Végre az úton* című részében beszámoltam, a Baader-Meinhof csoport néven ismertté vált Vörös Hadsereg Frakció (*Rote Armee Fraktion*, RAF) 1972 óta bebörtönzött vezetői, Ulrike Meinhof (1934–1976), Jan-Carl Raspe (1944–1977), Andreas Baader (1943–1977) és Gudrun Ensslin (1940–1977) az azótai is vitatott hatósági jelentések szerint öngyilkosságot követtek el a Stuttgarthoz közeli Stammheim börtönben, a csoport más tagjai fogságban maradtak.

23 Rudolf Hess (1894–1987) 1941-ben Hitler békeüzenetével titokban Skóciába repült. A Nürnbergi Perben életfogytiglani börtönbüntetésre ítélték. 1987-ben, 93 éves korában öngyilkossággal vetett véget életének a Spandau börtönben.

# „Olyan volt, mint egy családtag”

Corà Erzsébet festővel Darvasi Ferenc beszélget  
Mándy Ivánról

✚ **Darvasi Ferenc:** *Mikor találkoztak először Mándy Ivánnal?*

✚ **Corà Erzsébet:** Első éves voltam a képzőművészetin. 1948 nyarán találkoztunk, a politikai fordulat idején, Pécsen. De egyáltalán nem is beszélünk egymással, annyira el voltam foglalva a saját problémáimmal, terveimmel. Az egyik barátnőm rögeszméje az volt, hogy meg kell házasodni, és disszidálni kell, nem szabad Magyarországon maradni. Iván és a férjem, Gyuszi (Sugár Gyula festőművész – DF) már hamarabb összebarátkozott Mándyval. Gyuszi adta a kezembe a *Francia kulcs* című könyvét.

Tudtam, hogy sürgősen férjhez kell mennem, és meg kell változtatnom a nevemet, ha el akarok élni valamit az életben. De csak két évig tudtam kihúzni a főiskolán mint Sugár Gyuláné. Kirúgtak onnan, mint osztályidegent. 1953-ban nagyon nehéz privát korszakban voltam. A Városház utcai műtermet használtuk, Gerlőczy Gedeon egykori tervezőirodáját, ahol akkor még Csontváry képek voltak. Gerlőczy, a főiskola építésztanára átadta nekünk a műtermet, nehogy elvegyék tőle. Ide jártunk festeni. Én ekkor már nem voltam főiskolás.

Közben megtudtuk a kislányunkról 9 hónapos korában, hogy gyógyíthatatlan beteg, 3 éves koráig velünk volt, utána a szüleimhez került. Lelkibeteg lettem a főiskolai kirúgás és a gyerek miatt. Mi úgy éltünk a férjemmel, mint két művész egy fedél alatt. Nem beszéltük meg a dolgokat, nem terveztünk előre. Gyuszi inkább a barátainak nyílt meg. A sikerek és a kudarcok sem érdekelték. Elég sokára törődtem bele, hogy ilyen. Boldogtalan voltam. Ekkor, évekkal a pécsi találkozás után, egy kiállítás megnyitón botlottam újra Ivánba. Én már egy másik ember voltam. Azt mondta rám csipkelődve: „csinos, csinos, de hogy el fog hízni...” A későbbiekben is a magázódásnál maradtunk.

✚ **DF:** *Rendszeresen találkoztak ezután?*

✚ **CE:** Barátok lettünk. Kölcsonösen segítettünk egymásnak a bajban. Ő kihúzott engem a csalódott ifjú nő és a beteg gyerek anyja státuszából. Végtelenül hálás voltam ezért. Neki és Kálnoky Lacinak köszönhetem, hogy kihevertem a traumákat, és normális ember lett belőlem. 1953-tól 1957-ig szoros barátságban álltunk Ivánnal. Olyan volt ez, mint mikor két ember valóban tud beszélni egymással. Ez nagyon ritka dolog.

Szinte életmentő volt számomra Iván, aki mint egy türelmes barátnő végighallgatott. Remekül tudott hallgatni. Érdekelte, mit mondanak az emberek. Átírásokat készített akkoriban a rádióknak. A saját műveit az asztalfióknak írta. Férjemmel a Podmaniczky és Izabella utca sarkán laktunk, és a közeli Lukács presszóba jártunk Ivánnal. Három

éven keresztül naponta találkoztunk. Számára legalább olyan fontosak voltak a találkozásaink, mint számomra. Mintha egy külföldi kiküldetésen lett volna közben, mert ő korábban nem találkozott olyan emberekkel, mint mi.

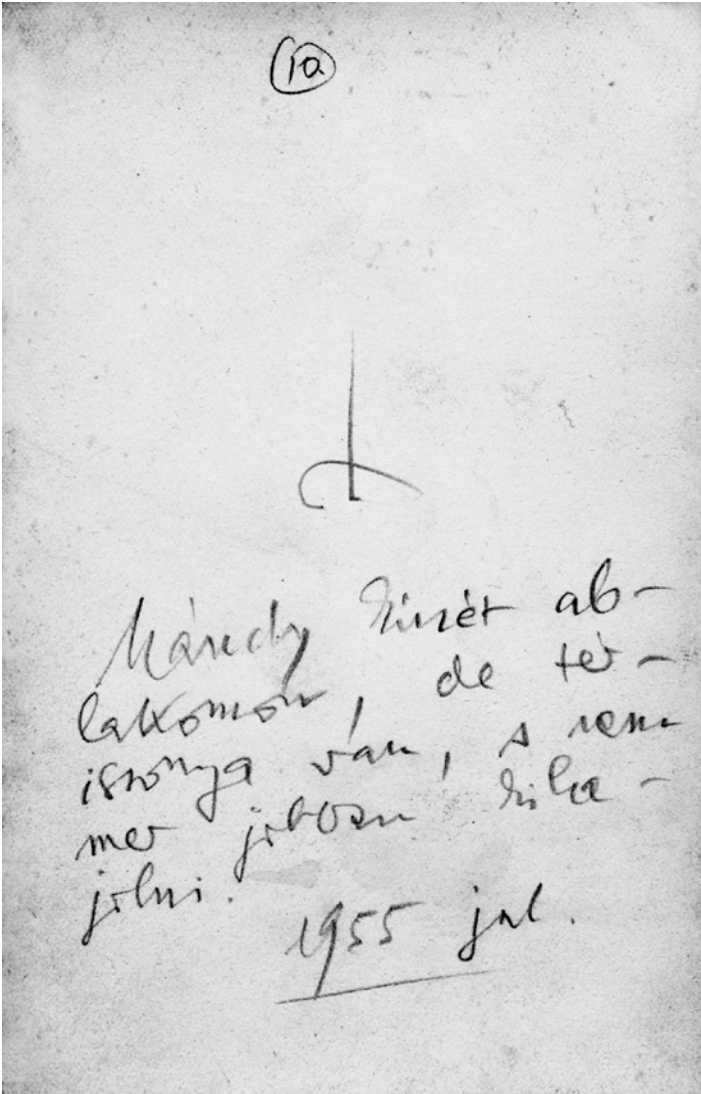
✚ **DF:** *Milyen emberekkel?*

✚ **CE:** A felmenőim régi iparos, gazdag emberek voltak Nyugat-Magyarországon, ügyvédek, cukorgyárosok, sörkereskedők, nagypolgári öntudattal. Ők éltek a kisváros legjobb lakásaiban. Nagycsaládban nőttem fel. Hozzánk nem jártak barátnők vagy osztálytársak zsúrba, csak a rokonaimmal találkoztam. Annyi unokatestvérem volt, hogy folyton a nagymamámhoz mentünk születés- és névnapokra. Egészen a második világháborúig azt gondoltam, hogy mindenki úgy él, mint mi.

Apám véletlenül került Sopronba, a Monarchia gyermekeként. Az apja Velencéből származott, olasz rendőrtisztviselő volt, ő maga osztrák katonatiszt lett, majd igazgató egy soproni bankfióknál. Ő már Ausztriában nőtt fel, az anyanyelve német volt, de tökéletesen megtanult magyarul. Német könyveket olvasott, németül számolt, de magyarul és németül felváltva beszélünk. Én tizennégy évesen már a *Varázshegyet* olvastam. A gyerekkorom különleges miliőben zajlott, ami nekem csupán akkor tűnt fel, amikor Pestre kerültem.

✚ **DF:** *Amiről mesélt, az egy író számára is kiváló téma lehet. Iván ráadásul rendszeresen beleosztotta az őt körülvevő emberek történeteit a prózájába. Megírta Önöket is?*

✚ **CE:** Későn jöttem rá, hogy Iván számára velem, a rokonaimmal és a történeteinkkel egy addig



Mándy Iván az ablakban, 1955. július  
A kép hátoldalán Lakatos István kézírása

idegen világ nyílt meg, amit kívülről figyelve beszívott magába. Nagyon távol esett ez a Teleki tértől, az Árusok terétől. Ő és Kálnoky Laci akár milyen komoly és tehetséges emberek voltak is, nagyon élvezték azokat a kötetlen társaságokat, mondjuk, a húgaim világát. Ahogy a társbérletben éltünk a férjemmel, az is anyag lett Iván számára az írásaihoz. Nagyon türelmesen végighallgatott. Ő is mesélt egyet s mást például az apjáról vagy a rádiós munkáiról. Egyszer elmondtam neki, hogy a későbbi férjem, miután először megcsókolt a Városligetben, megkérdezte tőlem, hogy tulajdonképpen mi is a nevem, amivel persze mélyen megsértett, hiszen azt hittem, rég tudja. Ez aztán a *Homokos part* című novellájában meg is jelenik.

Vagy ott van a *Levél vidékről*. Az ebben szereplő levél nagyon humorosnak látszik, valójában Györgyi húgom egy levele volt a kiindulópontja. A testvéreim időnként följöttek hozzám, megnézni, hogy élek Pesten. Nekik érdekes volt az életformám, amely teljes mértékben különbözött az övékétől. Iván pedig úgy figyelte őket, mintha moziban ült volna. Aztán megírta ezeket az önérzetes embereket, akik úgy élnek bele magukat az új nyomorba, ami a második világháború

után valóban elterjedt, hogy közben megőrzik a belső tartásukat, polgári életmódjukat. Iván valószínűleg nagyon élvezte a húgom levelét, melyben visszautazva Pestről beszámol az otthoni nyomorról. Egyébként átírta Györgyi mondatait, hozzáadott ezt-azt, és a neveket részben megváltoztatta.

A *Hang a telefonban* című hangjátékát az én egyik álmom alapján írta meg. Sokszor meghallgatta, hogy mit álmodtam. Akkor éppen azt, hogy felhívtam őt, beszéltem vele, és egyszer csak kiveszi Judit (Simon Judit, Mándy Iván felesége – DF) a kezéből a telefont, és azt mondja, hogy Sziszi, az Iván meghalt (a Sziszi Corà Erzsébet beceneve – DF) – de a novellában ez másképp van leírva, és terjedelmesebben: úgy, hogy Gyuszi olvassa a reggelinél az újságot, melyben ott van Iván, alias Zsámboky János halálhíre, és én meg mondom neki, hogy de hát épp most beszélek vele telefonon. Ivánt szórakoztatták a képi ugrálásaim, álmaim, alapanyagot jelentettek számára.

☛ **DF:** „A társbérelőink is megjelentek a könyveiben, ilyen a *Mi van Verával?* például” – nyilatkozta az *Őn fia, Sugár János képzőművész Mándyról a Balkon folyóirat 2005/5-ös számában*.

☛ **CE:** A *Mi van Verával?* a társbérletünkben szerzett élményeiben gyökerezik, annak a háznak és az ott megforduló embereknek a története. Akkor vettük ki a Podmaniczky és Izabella utca sarkán álló albérletet, amikor összeházasodtunk Gyuszival. A három szoba hallos lakás két szobája lett a miénk. Társbérelőket kaptunk egy ismeretlen család személyében: az akkor 6-7 éves Verát (Bíró Olgát) és a szüleit. Kicsi volt a lakás ennyi embernek. Eleinte nagyon rossz volt a viszonyunk velük. Fenntartásokkal fogadtak minket. A szakmánkat és az életformánkat is. A lányuk, Olgi volt az egyetlen kapocs, aki mint gyerek fenntartások nélkül elfogadott minket. A fiam, János és ő úgy nőttek fel, mintha testvérek lettek volna. Lidi, Olgi édesanyja megsértődött a kötet megjelenése után. Tulajdonképpen

kiadta magát Ivánnak, akiben azonban ez a figyelem ugyanúgy működött a saját szüleiével, sőt, a személyes csődjeivel kapcsolatban, hogy azokat is megírta. Feljegyezte Olgi osztálytársainak a nevét, ha olyan nevet hallott, amiről úgy érezte, hogy egyszer majd fel tudja használni a hangzása miatt. Én akkor voltam gondban, amikor egy unokaöcsém elvitte az egyik Mándy-kötetemet, a *Séta a ház körül*. Abban a könyvben jelent meg a *Levél vidékről*, amiben az unokaöcsém nagymamája szerepel. Iván nem változtatta meg a nevét, hiszen nem gondolta, hogy valaha majd egy családtag kezébe kerül a kötet. Egyébként megúsztam a dolgot, nem vette észre az unokaöcsém.

Abban a pár évben, 1953 és 1957 között Iván olyan volt, mint egy családtag. Ott ült a konyhában, velem vagy Lidivel, aki nagyon csinos, nálam idősebb nő volt. Iván tudta értékelni a csinoságát. Olgi ott járkált közöttünk. Iván ki-be sétált az életünkben. Pokoli rossz hírem volt akkoriban, mert mint férjezett nőt, mindig vele láttak. A nővérem is árulkodott az édesanyámnak, hogy Sziszi túl sokat jár össze Mándy Ivánnal. Iván pedig kicsit kihasználta ezt. Nem bánta, hogy az emberek félreértették a helyzetet.

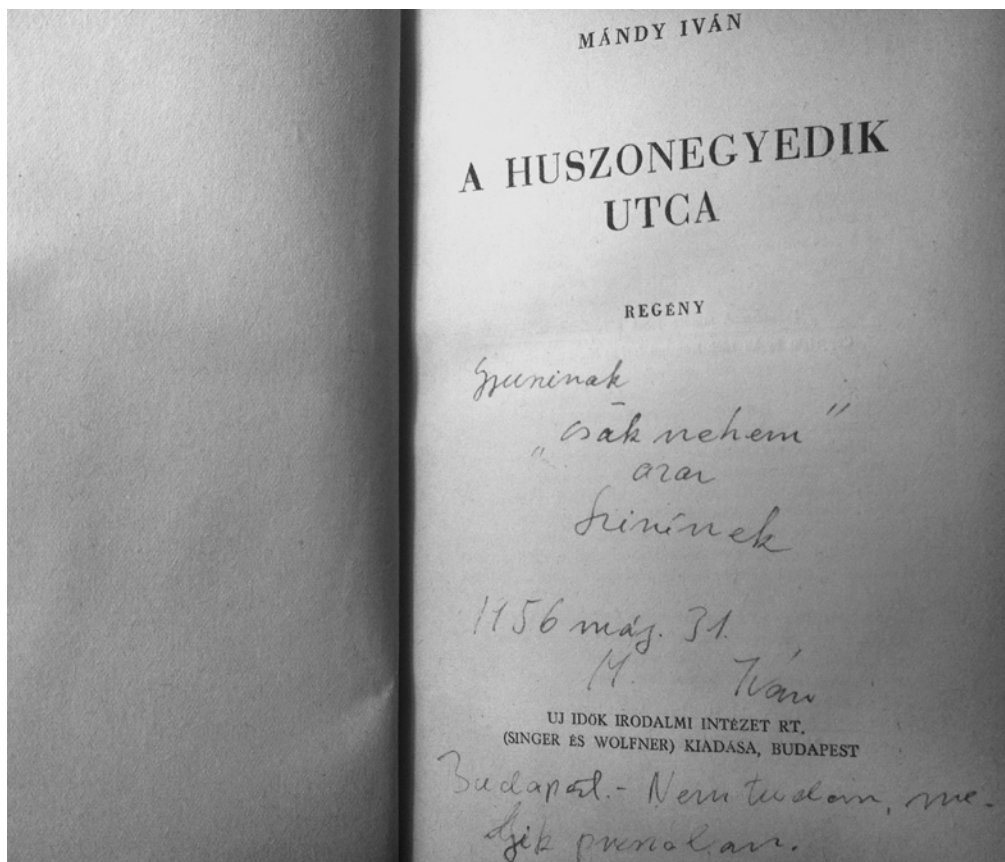
⊕ **DF:** Tudna erre egy példát mondani?

⊗ **CE:** Amikor a fiamat megkeresztelték, keresnünk kellett keresztapát és keresztanyát. Egyedüli katolikus ismerősünk Kálnoky László volt és a mamája. Ahogy elindultunk a Városház utcából a keresztelőre, mi Ivánnal Gyusziék mögött kullogtunk a mőzeskosárban fekvő Jánossal. A Pilvax presszóból kiszaladt elénk a presszós nő, aki nap mint nap látott minket, és elkiáltotta magát, hogy *Ivánka, gratulálok!* pedig nevetett magában, dehogy világosította fel, hogy nem ő az apa.

⊕ **DF:** Mennyire valószínűen írta meg Önöket a szövegeiben?

⊗ **CE:** Eléggé, mert a valóságból indult ki, ha mondjuk a párbeszédet nézzük, de aztán mindig elrugaszkodott a megtörtént dolgoktól. Úgy működött az agya, mint egy mobiltelefon fényképezőgépe. Mindig mindenhol mindent megfigyelt. Az elhangzott mondatokat beépítette a novelláiba, néha rá is ismertem egyikre-másikra. Volt egy művészettörténész barátunk. Kedveltük, a légynek sem ártott a gátlásosságával. Ült egy támlás karosszékben és hallgatott, zavarban volt. A *Homokos part*ba az ő történetét is belegyúrta Iván több másikkal együtt. Gizi én vagyok, Kálmán pedig a férjem a novellában, amiben erősen benne van a gonoszágunk. Az emberben annyi gonoszág van, ami a másik embert nagyon szórakoztatja. Iván kifejezetten élvezte az ilyen szituációkat. Engem egyébként legtöbbször Giziként vagy Gizkóként írt meg.

A *Homokos part*ban hozzáfűzte a miénkhez a művészettörténész barátunk történetét a menyasszonyairól – aki egyszer az én kezemet



Egy dedikáció a sok közül, 1956



Corà Erzsébet, Sugár Gyula, Kálnoky László és édesanyja, 1958, augusztus

is megkérte a Várban, mi pedig Gyusziival, a férjemmel eljártunk a gondolatlan, hogy mennyi pénzért adna oda neki, ahogy az Iván kisprózájában is szerepel. A művészettörténész figurája, Károly abszolút hiteles. Történetének kétharmada szintiszta valóság Ivánnál, aki aztán elrugaszkodott a realitásoktól. Néha szerettem volna figyelmeztetni az ismerőseimet, hogy legyenek óvatosak, mert Iván öntudatlanul is megjegyez mindent. És nemcsak a történetekre figyelt, ugyanúgy megnézett egy fát is.

⊕ **DF:** 1956 mekkora változást hozott az életükbe?

⊗ **CE:** 56-ot is együtt csináltuk végig. Október 23. délutánján itt festettem a műteremben, amikor felvonultak az egyetemisták. Találkoztunk meg aznapra Ivánnal a Böszörményi úti Tik-Tak presszóba. Mikor odaértem, ő már ott ült. Talán



Corà Erzsébet, a 60-as évek elején © Fotó: Arató István

fagyiztunk. „Dögunalom az élet”, mondtam neki. Amikor mentünk haza, a Moszkva térnél már be volt törve a villamoskocsik ablaka. A Podmaniczky utcai lakásban egy üzenet várt Gyusztól: „nagy dolgok történnek, gyertek ki a Városligetbe”. Ő ott festett, és éppen akkor döntötték le a Sztálin-szobrot. Nagyon izgalmas napok voltak. Iván és Gyuszi az utcákat járták. Mikor lekísértük Ivánt és Vargha Kálmán irodalomtörténészt a Lenin körúton (a mai Teréz körúton – DF), ott lógott az Aradi utca sarkán az ávos.

⊕ **DF:** *Iván, akit leginkább apolitikus alkatként szokás leírni, hogyan viszonyult a forradalomhoz?*

⊕ **CE:** Iván bármilyen nemzetiségű ember lehetett volna, nála az emberség volt az elsődleges. Nagyon bátor volt. Ő, aki azon is elgondolkodott, hogy egy utcán átkeljen vagy ne, gyalog járt mindenhol akkor is. Kivitte a Köztársaság térre (a jelenlegi II. János Pál pápa térre – DF), a színházhoz az édesanyját, aki akkor már nem látott. Szép napos idő volt. Éppen kezdődött a cirkusz a téren. Iván nagyon őszinte volt magával. Nem úgy politizált, mint mondjuk Lakatos Pista a Petőfi-kör vezetőségi tagjaként. Iván, ha passzív volt is, teljesen pontosan tudta, miről van szó. Ide-oda járt, figyelt. Ő és Kálnoky Laci nálunk aludtak 1956 szilveszterén is, amikor kijárási tilalom volt. Verával és az osztálytársnőivel táncoltak.

⊕ **DF:** *Megváltozott a kapcsolatuk az '56-os események hatására?*

⊕ **CE:** 1956 rettenetes csalódást okozott. Nagy pofára esés volt, amit kilátástalan beletörődés követett. Nem a barátságunk lett vége, de a vidám intimitásnak igen. Disszidált a barátok nagy része, minden és mindenki egyre komorabb

lett. Valami véget ért. Ami utána jött, borzasztó volt. Jó barátok maradtunk, de az önfeledt, tréfás hangulat megszűnt, pedig korábban minden problémán nevetni tudtunk. Én innentől számítom a felnőttégünket. Akik később születtek, a Kádár-korszakot békés időszaknak gondolták – de akik kicsit jobban belekóstoltak, azok tudták, hogy ez nem igaz.

Összejártunk persze 1956 után is, és a fiam úgy ismerte Ivánt, mint egy közeli rokont. De valahogy csalódtak bennem a fiúk, amikor János 1958-ban megszületett, mert az már egy más életforma volt. Igaz, Iván János fiam megszületése után is mindig elballagott hozzánk nagyon hűségesen. Jóban volt a fiammal. Jóval később egyébként, amikor a 70-es évek végén aláírást gyűjtöttek a csehszlovákiai események, a Charta 77 perében hozott döntések elleni tiltakozás részeként, és Iván nem írta alá az ívet, született egy novellája erről *Egy este* címmel.

⊕ **DF:** *Mennyire volt erős személyiség?*

⊕ **CE:** Elsőre visszahúzódo, félénk embernek tűnt, valójában volt egy nagyon kemény magja a személyiségének. Azt csinált, amit akart, ebben nem ismert tréfát. Nem volt könnyű élete, de a saját magának felállított szabályokból nem engedett a szakmai kérdésekben. Pontosan tudta a helyét, és hogy mit akar csinálni. Sajnos nem volt erős a fizikumja. Sok mindent szeretett volna még megcsinálni, például Kálnokyról írni egy könyvet. Azt mondta, addig nem ül neki, amíg nem írhatja meg úgy, ahogy szeretné. Erre aztán már nem maradt ereje. Amikor 1988-ban megkapta a Kossuth-díjat, és láttam, hogyan áll fel, hogy átvegye, becsuktam inkább a szemem... Egyébként abból is fakadt az utazás iránti ellenszenv, hogy amikor már szabadon mehetett volna bárhová, nem volt olyan jó állapotban.

⊕ **DF:** *Mennyire viselte meg, hogy hosszú éveken át nem jelenhetett meg könyve?*

⊕ **CE:** Soha nem panaszkodott. Nagyobb volt akkor még az emberek tűrőképessége. Nem tört meg. Hatalmas hendikep, ha valaki nem publikálhat. Ezt az elvesztett időt, az agyonhallgatás éveit nem lehet behozni. Mégsem hallottam őt és a barátait soha úgy panaszkodni, mint egyes középszerű művészeket. És soha nem törekedtek rá, hogy bekerüljenek azokba a bizonyos belső körökbe, melyektől akkoriban protekciót lehetett volna remélni. Lakatos István az *Aeneist* fordította, mikor lecsukták. Ő sem panaszkodott soha a börtönre.

Mint valami szekta, titkos társaság vagy arisztokrácia, olyanok voltunk. Ivánékban az írás tartotta a lelket, és az, hogy tudták magukról, egymásról, hogy tehetségesek. Ha valamelyikük el volt keseredve, az azért lehetett, mert nem volt megelégedve önmagával. És ha Laci és Iván vitatkozott is, azok mindig minőségi viták voltak. Kegyetlenül kritikusan és szigorúan beszéltek egymás alkotásairól, de a sajátjukéről is. Nem foglalkoztak



CORÀ ERZSÉBET  
Mándy Iván portréja, 1957 © Fotó: Sugár János

azzal, hogy a kiadói igényeknek megfelelően írják át a műveiket. A legtöbb művész viszont igyekezett találni valamilyen rést, hogy a megélhetését tudja biztosítani. Garai Gábort például be lehetett törni, mert neki fontos volt, hogy elismerjék. Mindig csodáltam, hogy tudott mondjuk Váci Mihállyal barátkozni. Azt hiszem, az ilyen kitörésnek nagy ára van.

☞ **DF:** Kik jártak még a közös művésztársaságba?

☞ **CE:** A festőbarátaink, Iván, Kálnoky Laci és az ő ismerőseik, akiket időnként felhoztak. Amikor Kálnokyt megismertem, Ivánnal éppen egy presszóba mentünk Budára. Laci a sarokban ült télikabátban és sapkában, úgy fordította a *Faustot*. Lacival aztán nagyon jó viszonyba kerültünk, sokat jártunk hozzájuk a Mészáros utcai lakásukba. Rajta keresztül Lakatos Istvánnal is összejártunk.

Iván Ottlikkal, Nemes Nagy Ágnessel, Rónay Györggyel egy körbe tartozott. Ez egy külön társaság volt. Abszolút elfogadták és elismerték egymást, nem lehetett közük bekerülni. A mi műtermünk volt egy amolyan átmeneti hely, ahová Iván, Laci és még egy-két bátrabb ember eljött. Laci és Iván papírstószokból olvasták föl nálunk a későbbi könyvekben is megjelent verseiket és a novelláikat. Akkor még nem a Városház utcai műteremben laktunk, de minden héten egyszer ott találkoztunk. Tulajdonképpen akárki eljöhetett. A barátok abszolút megbízhatóak voltak, mindenki azt mondott, amit akart, és bárkit hozhatott. Ez volt a gyülekezőhely egészen 56-ig.

☞ **DF:** Simon Judit előtt volt Ivánnak hosszabb ideig tartó kapcsolata? Ismerte Iván korábbi szerelmeit?

☞ **CE:** Igen. Minden csinos nővel szívesen volt együtt. Igazi szívfejdítő szerelme Panni és jóval 1956 után egy Judit nevű költő volt. Mikor én úgy jobban megismertem, Pannival volt, aki bölcsészkart végzett az egyetemen, annak ellenére, hogy az apja maszek szűcs volt a Kossuth Lajos utcában, és Pasaréten laktak, jómódban. Panni szóke lányként le akart sülni, de sosem sikerült neki. Iván azt mondta, hogy „egyszer beleolvad a flaszterbe, de akkor sem fog lebarolni”.

Nagyon tetszettek neki a nők úgy általában. Azt sem bánta, ha valaki – mint például a képzős és iparművészeti lányok – kicsit feltűnőbb. A társbélőnőmet például elvitte színházba, aztán jókat nevetett rajta, mert Lidi olyan volt, hogy az első sorban ülve megszólalt, amikor meglátta Agárdi Gábort, hogy „jaj, istenem, de jóképű, kár, hogy ilyen görbe a lába”. Amit gondolt, azt ki is mondta rögtön.

☞ **DF:** Juditról, a költőnőről milyen benyomásai voltak?

☞ **CE:** Neki Székely Magda volt a nagy barátnője. Úgy ismertem meg őket, hogy kijártak Kálnoky Lacihoz. Szolid bölcsészlányoknak tűntek. Iván és Judit kölcsönösen szerették egymást, éveken át tartott a kapcsolatuk. A lányt meghívták Max Guillaume-ék Franciaországba, ahol a férfi már beleszerethetett. Egyszer, amikor Iván Judittal jött fel hozzám, Olgi épp a mamája varrta bikiniket próbálta. Berontott hozzánk, hogy „Gyuszi bácsi, Sziszi néni, jaj, Iván, melyik a jobb?” Később Iván nevetve mesélte nekem, hogy Judit azt mondta neki: „micsoda család ez, ki-be rohangálnak bikiniben.”

☞ **DF:** Simon Judit és Iván házassága milyen volt?

☞ **CE:** Csendesen bontakozott ki a kapcsolatuk. Judit egy kedves nő, aki Ivánt igazán szerette, civil módon. Jól, kiváló ösztönrel választott Iván. Erős, józan, kellemes emberre volt szüksége, aki úgy fogadja el őt, ahogy van. Mint ahogy az ember egy gyereket örökbe fogad, akiről gondoskodik és nem akarja megváltoztatni. És Judit el is fogadta őt így – ami nagyon nagy és nehéz dolog. Tetszett neki több lány is, de egyikkel sem tudott volna együtt élni, csak Judittal, aki sokat és hosszan segített neki az életében. Iván nem tudta volna egyedül rendezni az életét, ahhoz nem értett és nem is érdekelt. Ő a munkáiban tudott keményen rendet tartani.

☞ **DF:** A gyerekkoráról mesélt?

☞ **CE:** Egyszer, amikor Dunaföldvárra, a férjem rokonságához mentünk nyaralni, Iván is eljött. Elmesélte, hogy ő már járt Dunaföldváron, ott keresztelték meg. Kicsi volt még, legalább három, de legfeljebb öt éves, egyedül arra emlékezett az egészből, hogy elmentek utána egy étterembe, ahol valaki cimbalmon játszott.

☞ **DF:** Ismerte a szüleit?

☞ **CE:** Igen. Iván küszködött az apjával, eltartotta, de mindemellett az egyik legszebb könyvét,



Corà Erzsébet és Mándy Iván a Különlegességi (Lukács) cukrászda teraszán, 1966 © Fotó: Sugár János

CORÀ ERZSÉBET  
Táj, 1979, farost, pigment, 34 x 60 cm © Fotó: Sugár János



a *Mi az, öreg?*-et róla írta. Ismertem Mándy Gyulát, aki egész másmilyen volt, mint Iván. Egyszer mentünk ki villamossal Kispestre egy varrónőhöz, a villamos másik végéről egy idős úriember, Mándy Gyula egy jó barátja átkiabált, hogy „Jancsi, mi van apáddal?” (Otthon és baráti körben Jancsinak becézték Mándy Ivánt – DF). Mándy Gyula nagyon olvasott ember volt, mint ahogy Iván is művelt volt bizonyos dolgokban. Irányította a fiát, de békén is hagyta. Nem kényszerítette semmire. De olyan vagabund életet éltek, ami viszont nekem volt fantasztikus. Csodálkoztam, hogy lehet így élni. Iván meg azon álmélkodott, hogy úgy hogy lehet, ahogy mi éltünk gyerekkoromban.

✚ **DF:** *Az édesanyjáról milyen benyomásai voltak?*

✚ **CE:** Alfay Ilona törekeny nő volt, aki valaha biztosan szép lehetett. Szép barna szeme és keskeny arca volt. Nehéz eldönteni, hogy alkaltilag kire hasonlított Iván, de számomra a törekenysége és a vonásai inkább az édesanyját idézték fel. Amikor én megismertem Ilonkát, már nem látott, hiába operálták meg korábban többször a szemét. Ivánnal lakott, de én leginkább a Mándy-könyvekből ismerem az ő és a férje kapcsolatát. Elváltak, Gyula újranősült. Ivánnak volt is egy kistestvére, aki korán meghalt. Az ostrom után az apja visszatért az anyjához. Csak egy napra kéredzkedett be, aztán ott maradt. Néhányszor találkoztam csak Ilonkával a Fiumei úton.

Elég rémes lehetett együtt élni abban a kétszobás lakásban. Az ablakok a temetőre néztek. A Kerepesire, ahol aztán eltemették Ivánt. Ostrom után kerültek oda, úgy emlékszem, a korábbi lakásukat bombatalálat érte. Régről ottmaradt bútorok közt éltek, de ez egyiküket sem zavarta. Ennek az életformának vetett véget Simon Judit, aki mint a friss levegő érkezett meg oda. Először a Fiumei úti lakást alakíttatta át, aztán a Szabadság tér közelébe költöztek, amerre Judit rokonai laktak.

Iván azért írta presszóban a műveit, és azért ment el reggel, mert a szülei otthon mint a kutya és a macska marták egymást. Ettől függetlenül tökéletesen gondoskodott róluk. Volt, hogy bejárónő ment hozzájuk, ha a szülők betegeskedtek. Egyszer találkoztam Ivánnal, amint tortaszettekkel ment hazafelé karácsonykor. „Jézusom, ennyi náluk a karácsony”, gondoltam magamban. Egy légtérben éltek, de ő reggel felöltözött, étteremben evett, presszóban kávézott. Azért esett be mindig egy baráti társaságba, egy társbérletbe is, mert inkább odament, mint hogy hazainduljon. Ivánhoz vendégként Simon Judit idejében lehetett menni először.

✚ **DF:** *Volt valamilyen kellemetlen tulajdonsága Ivánnak?*

✚ **CE:** Sokat vitatkoztunk és epéskedtünk egymással. Noha igazi veszekedésre nem

emlékszem, néha kibíráhatatlannak tartottuk egymást. Főleg mikor az 1956 utáni kijózanító idők jöttek. Komoly szabályai voltak. A rádióból járt egy társasággal ebédelni. Felolvastatta valakivel a menüt, vagy hagyta magát rábeszélni egy-egy ételre. De én ritkán jártam velük enni.

Egyébként viszont bájos, szelíd, nagyvonalú ember volt. Lehetett kedvelni. A sógorom, Gyuszi bátyja meghalt 33 évesen agydaganatban. Amikor előtte Gyuszi megtudta, hogy az orvosok nem tudnak rajta segíteni, elviharzott egy művésztelepre. Iván képes volt eljönni velem, együtt ültünk a váróban. Nem lehetett bemenni a sógoromhoz, a váróban ültünk, míg meghalt. Iván utána elkísért a Nyugatihoz, ahol feladtuk a gyásztáviratot Gyuszinak; és még haza is kísért, feljött hozzánk. Ezt olyan természetességgel tette meg, mint egy testvér. Egészen a haláláig találkoztunk és telefonáltunk egymásnak, csak már ritkábban.

✚ **DF:** *Úgy tudom, egyszer készített egy portrét Mátyásról.*

✚ **CE:** Igen, egy kis képet, ami most Simon Juditnál van. De nem kellett portrét ülnie hozzá, annál sokkal jobban ismertük egymást, pontosan tudtam, milyen ember. Emlékezetből festettem meg, néhány vonallal. Nem fényképszerű portrét készítettem, hanem arra törekedtem, hogy azt jelenítsem meg, ami belőle tör elő. Nagyon vonzó volt. Nem a külsejére mondom ezt, hanem a személyiségére. Rendkívül kevés embernél tapasztalni ilyen kisugárzást.

Megvolt benne az a fajta finomság, érzékenység, ami a legtöbb férfiban nincs. Odafigyelt a másikra. Ha nem is úgy viselkedett, mint egy úrifíú, de tapintatos volt.

Külsőre abszolút úriember volt. A régi rokoni köröm sem ijedt volna meg tőle. Már az ötvenes években is nagyon tipp-topp volt. Nem öltözött soha sportosan. Szelíd külseje mögött egy olyan ember rejtőzött, aki nagyon éberem figyelte az életet. Közben roppantul szerényen élt. Ezek miatt sokan tehetetlen alaknak gondolták.

✚ **DF:** *Őn egyetértett ezzel a vélekedéssel?*

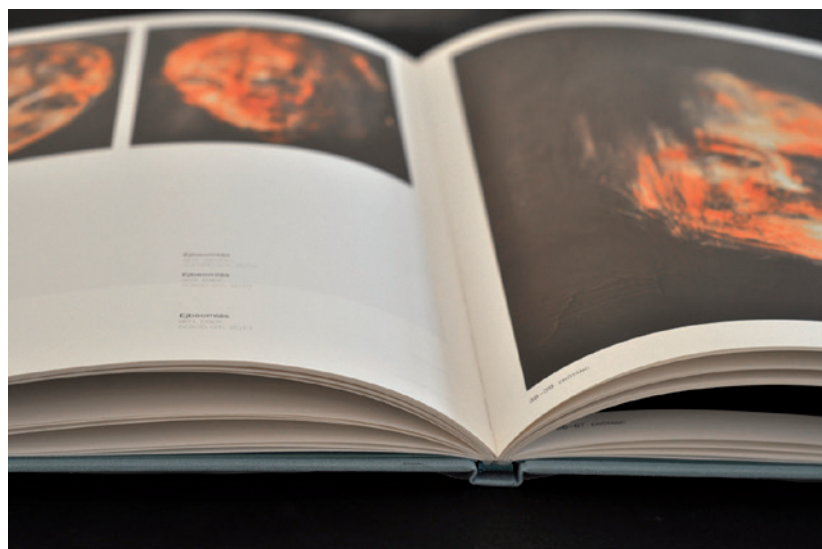
✚ **CE:** Nem tehetetlen volt, hanem kicsit kényelmes. Hagyta magát kényeztetni. Szerencséje volt Simon Judittal, mert ő mindent megtett érte, a tenyerén hordozta, őszintén szerette. Iván ezt elfogadta. Amikor kirángatta Ivánt a Fiumei úti lakásból, az Aulich utcai költözésnél mindent Judit bonyolított le, miközben ő szállodában lakott addig. Nagyon harmonikusan éltek együtt, az Iván kívánságai szerint. Judit kiváló fül-orr-gégésznek számított, és akár dolgozhatott volna Svájcban vagy az Amerikai Egyesült Államokban is, de számára magától értetődő volt, hogy mindent Ivánnak rendeljen alá.

CORÀ ERZSÉBET  
Csendélet, 1978, farost, pigment, 60x80 cm © Fotó: Sugár János



# Színek a fájdalom mögött

Részegh Botond és Dragomán György *Erőtánc* című albuma apropóján



Az erőtánc ősi rítus. Szavak nélküli átokmondás, agypankráció, varázslat. A siralomház vákuumába zárt, a térből is kimetszett időtlenségben formát öltő folyamatos jelen, az idegpályák összegubancolásáig folyó párbaj. Mindentől messze, egy öreg tűzhányó megkövült magmagyomrában, az összes nehézkedést magába szippantó fekete lyuk szuperbiztos börtönében zajlik. Az embernek maradásról dönt. Ha elkezdődött, áldozat nélkül nem ér véget. Nyertese sincs viszont. Olyan, mint foncsorréteggel farkasszemezni. Sírig tartó, hasztalan kapaszkodás. Kiűz az agyból minden álmot, azoknak ül a helyére. A megtörésről, a létezés kisajátításáról szól. S bár elítélt és fogvatartó vesznek benne részt, ne higgyük, hogy az agresszornak volna egyszerűbb a dolga. Mert, ahogy a sötét-, világos- és tükörczárkák elmebomlasztó térnélkülisége, úgy a szűk iroda is tömlöc. És nem csak a kiszolgáltatottság, a határtalan hatalom birtoklása is rettenetes. RÉSZEZH BOTOND és DRAGOMÁN GYÖRGY *Erőtánc* című albuma a maga szürreális valójában mutat meg egy, a világtól elzárt kegyetlen világot. Sallangmentes, sűrű szekvenciákban számol be elembertelenedésről és bomlásról. De miatt a rabság, a kínzás, a túrés és a bűn lélektana felé fordulnak, a szabadon élés nehézségeiről is szólnak a szerzők.

Részegh *Éjbeomlás* című sorozatának nyitó darabja olyanféle, mintha Magritte lebegő szikláját a Hold sötét oldalán készített koponya CT-vé absztahálta volna az alkotó. Akárha egy levegőtlen kozmosz születne, egy fekete szív először dobanna meg. Kontinensnyi, tömör meteoritot látunk. Részecskéit a félelem kovalenskötése tapasztja egymáshoz. Egyszerű, dísztelen, absztrakt és konkrét. Ha elég ideig nézzük, lebegő arccá alakul át. Reményvesztett, megtört, legyőzött, de valahogy mégiscsak megkönnyebbült. A rabtartóé vajon, aki képtelen volt tovább túrni a karcer csendes káoszát és főbe lőtte magát, hogy falra fröccsenő agyveleje mementó, a felelősség terhének allegorikus Rorschach-freskója legyen? Vagy a fogvatartotté, akit ezerszer elítéltek már, nevét és vétkeit ugyan elfeledték rég, szétroncsolt arcvonásai azonban örökre az örök emlékezetébe égtek, s aki riadt lidércként, némán kísért most a cúgos folyosókon? Elképzelhető, hogy mindkettejüké, az ütközet során elvégre egymásra hasonlító zombivá válik fogvatartó és rab. Merthogy az erőtánc – ahogy az albumból megismerjük – egyfajta lassú, mentális lobotómia. Kilúgozza az agyat, kiűzi a testből a lelket.

Fájdalom, Magány, Kiszolgáltatottság és Klausztrófia – a személyre szabott apokalipszis éjben kísértő démonai. A monokróm purgatórium koporsónyi súlytalanságában efféle, emberalatti létbe taszított torz, kataton lények vegetálnak. Mintha Bosch infernális karneválján

tobzódó rémek halotti maszkjait venné sorra a sorozat. Ahhoz hasonló hatást kelt, mintha Dreyer *Szent Johannájáról* Arnulf Rainer festene koponyaközeli, vagy egy túlbuzgó roswelli kórboncnok röntgenfelvételeit lapozgatnánk. A túl sötét és a túl sok fény aszott ufonautákká, lakatlan bolygókká mumifikálja ugyanis az arckat. Kikészült idegpályák, szétroncsolt vonások, kiszáradt könnycsatornák emlékeztetnek arra, hogy ezek az élőholtak valaha érezhettek, képesek voltak egykor kommunikálni, érveket mérlegeltek.

„Akit ide zárnak, az anélkül szűnik meg létezni, hogy elnyerhetné a pusztulás szabadságát, a lét és a nemlét közti mezsgyére kerül, létezésének egyetlen értelme, hogy tudja, többé már nem létezik” – írja Dragomán. Húsba vágó karcolatai végigvezetnek a börtön celláin, de nem csak a helyszíneket mutatják meg. Mint egy folytatásos, lélektani krimi epizódjai, rávilágítanak a kínzót gyötrő kételyekre is. A képekhez kulcsokat adó ekfrázisokként, a festményeket és rajzokat még szorosabban sorozattá szervező, a befogadó számára izgalmas dramaturgiai ívet ajánló útmutatóként is működnek a szövegek. Afféle kontextuskínáló kémlelőnyílások. A határozott, szikár mondatok úgy is olvashatók tehát, mint az ecset- és tusvonások meghosszabbításai. Hiszen az arasznyi passzusok és a képek egymást erősítő, organikus textúrává olvadnak össze a könyvben. Plasztikusan mutatják be a gyűlölet vájta barázdákat az arcon, humanizmussal tudósítanak az irgalom hiányáról, fülünkbe súgják az ellehetetlenülés néma indulóját.

Nem hallatszik hang. A villanykörtéket rég kicsavarták már, a vészkijáratot jelző lámpákra pedig traktorkerékbelsőt húztak. Mi lehet vajon a falakon túl? Egy stilizált börtön beláthatatlan léleklabirintusa látszik csak számunkra. Hogy elítélt és őrzője hogy kerültek oda, arról nincs tudomásunk. Talán már elfelejtették ők is. Meglehet, öröktől fogva ott vannak, és egy idő után arra döbbenünk rá, hogy be vagyunk zárva immár mi is.

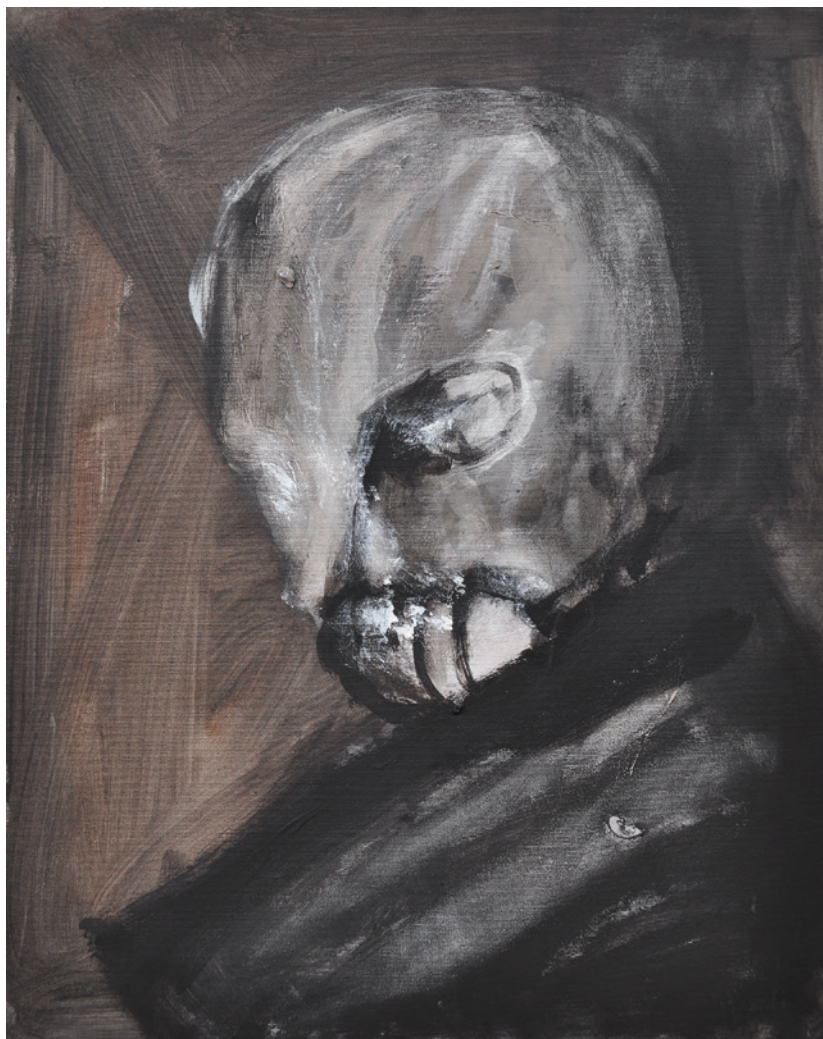
Az itt-ott feltűnő élénk foltok – lilák, ciklámenek, ciánok – az agyból kivesző színtartomány utolsó lobbanásai talán, és az ingerszegénységet kompenzáló hallucinációk első jelei. Mert az erőtáncot az örület övezetében járják. Részegh Botond képei és Dragomán György szövegei pedig a tudathasadás előtti utolsó pillanatokat makrózzák. Szétégett egómaradványokat, felismerhetetlenségig torzult vonásokat mentenek ki a felszámoló személyiség romjai alól. Az album a megszűntetés múzeumának tablóképeit prezentálja. Hatása alól nem egykönnyen szabadulunk. Ha szabadulás egyáltalán létezik...

Részegh Botond és Dragomán György *Erőtánc* című kötete 2014-ben jelent meg, a Bookart Kiadó gondozásában.

RÉSZEGH BOTOND  
Éjbeomlás, 2011,  
akril, tus, vászon,  
60×50 cm



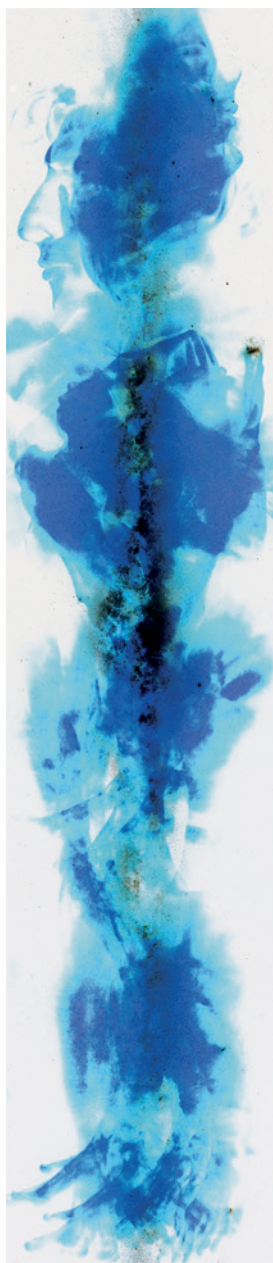
RÉSZEGH BOTOND  
Éjbeomlás, 2012,  
akril, vászon,  
50×40 cm



# Mikor megcsillan a transzcendens

## Kecskés Péter *Fényember* című kiállításáról

Faur Zsófi – Ráday Galéria, Budapest  
2014. május 31 – szeptember 1.



KECSKÉS PÉTER  
*Astral Body Milky Way*, 2014,  
digitális print,  
100×18 cm

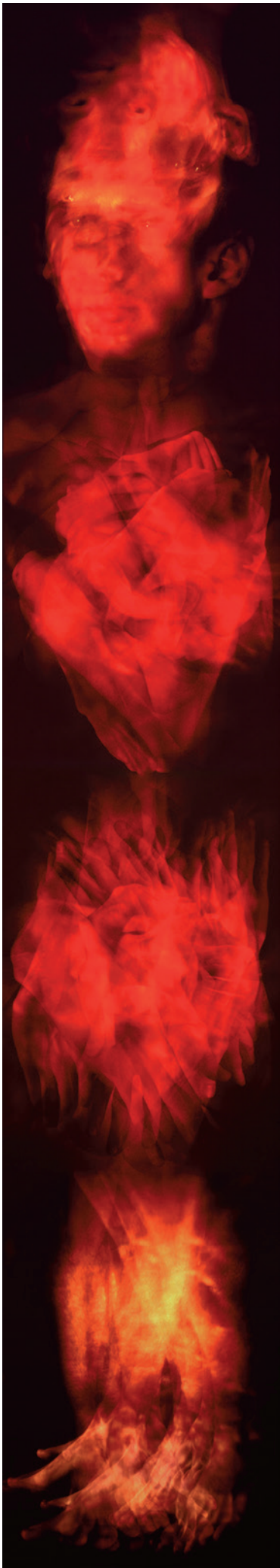


KECSKÉS PÉTER  
*Beyond the Cinvat Bridge*, 2014,  
digitális print,  
100×18 cm

A fény, mint egy a puszta eszköznél jóval nagyobb relevanciával bíró, már-már önálló létező, évszázados – majdhogynem évezredes – hagyománnyal és szereppel bír a képzőművészet kontextusán belül. Nem újkeletű, hogy a puszta láttatáson, trompe l'oeil hatások kiváltásán, továbbá bizonyos jelenségek vizuális hangsúlyozásán túlmenően a sötétséggel alkotott kontrasztja vagy éppen a chiaroscuro alkalmazása súlyos tartalmak, képzetek, mondanivalók átadására is képes lehet. Különösképpen, ha olyan volumenű entitással párosul, mint maga az ember.

KECSKÉS PÉTER aktuális kiállítása nem vállalkozik kevesebbre, mint hogy egy tíz képből álló sorozaton keresztül az imént felvázolt konfliktushelyzetből kinövő problémákat világítsa meg – a szó legszorosabb értelmében. Nem túlzás kijelentünk, hogy az egyes alkotói periódusaival szinte tökéletesen analóg, pillanatszerű, dinamikus, örvénylő attitűd mögött igazi sorskérdések bújnak meg, melyek formai megjelenítése, tematikája és szimbolikája csak látszólag esik messzire az oeuvre legszignifikánsabb részeitől. A csillagoktól ezúttal a földre leereszkedő művész ugyanis lényegében nem vizsgál mást, mint asztrológiai témájú képein: figyelmét ezúttal a végtelenre, magára a létezésre és a benne domináló rend(szer)re összpontosítja, csak éppen ezt a bizonyos kozmoszt mikroszintre, egy szűkebb dimenzióba, a teremtés koronájának organizmusába transzponálja. A kiállításon a két gondolatkör találkozik a Tejút és az emberi test egymásra helyezésekor.

Kulcsfontosságú, hogy ne mondjam, alapvető jelentőségű gesztusa a tárlatnak, hogy az organizmus szót rögtön vessük is el, vagy legalábbis ne pusztán biológiai értelemben, hanem egyszer mind emocionális síkon ragadjuk meg. Tudniillik, Kecskés Péter művészete, bármennyire is – a kifejezés korántsem kihívó értelmében – tudományosan elemző jellegű, mindemellett egy percre sem hagyja figyelmen kívül az alkotó és a befogadó diskurzusa során megszülető lelki folyamatokat sem. Így persze nem véletlen, hogy az ember a főszereplője eme narratívának. Az ember, akibe a néző bármely mű esetében könnyedén beleképzelheti saját meghoszszabbított alakmását; ezt a repoussoir-figurát pedig nem más, mint a művész világítja meg, más szóval: interpretálja. Azaz, hogy pontosabban legyünk, az ember itt maga a világ, melyet Kecskés a derridai dekonstrukció elvének megfelelően előbb szétrobbant, atomjaira bont, majd felépít – de legalábbis megadja a rekonstrukció bizonyos lehetőségeit. Ez a befejezetlenség a transzcendens felszínre kerülésében kulminál: a világegyetemet körülengő, értelemmel fel nem fogható sajátosságok mind-mind ott lakoznak a „szereplők” lényegében, ám identitásukhoz hűen, természetesen sosem öltönek megfogható



KECSKÉS PÉTER  
Man of Light, 2014,  
digitális print,  
100×18 cm



KECSKÉS PÉTER  
Pillar of Light, 2014,  
digitális print,  
100×18 cm



KECSKÉS PÉTER  
Rainbow Body,  
2014, digitális  
print, 100×18 cm



KECSKÉS PÉTER  
Resurrection Body,  
2014, digitális print,  
100×18 cm

testet. Következésképpen az az első pillantásra egyébként logikusnak tűnő gondolat is kerülendő, mely szerint e seregszemle tematikája esetében pusztán a genesis leképeződésével lenne dolgunk. Az épülési folyamat ugyan számos pontján megragadható, csak éppen a történet itt nem ér véget, a konstrukció valamennyi esetben torzóban marad, szándékoltan persze, hogy az ember és a fény kölcsönhatásán alapuló „evolúciós” folyamat, a világegyetem működését szimbolizáló átalakulás és mozgás kerüljön felszínre. Mindez a kiállítás összképét is nagyban meghatározza: a folyamatos haladásban lévő, gördülékeny műfolyamban plasztikusan kivehetők a megtorpanás, majd a kibillenés és a továbbgördülés ezredmásodpercnyi nüanszai.

Az említett transzcendencia megragadásához visszatérve két további tényezőt feltétlenül ki kell hangsúlyoznunk. Egyfelől, noha Kecskésétől eltérő koncepció, formanyelv, jel- és eszközkészlet szerint, de a megfoghatatlan törvényeknek az emberi test és arc segítségével történő kifejezésére több példát is találunk a posztmodern művészetben, így elég csak Arnulf Rainer, avagy a hazai anyagból Hajas Tibor munkásságát említenünk. Másfelől, e folyamat során nem mindegy, pontosan milyen típusú fényt választ a művész. Nem jelent különösebb nehézséget annak felismerése, hogy Kecskés Péter luminizmusa nem egy impresszionisztikus, empirikus, külső fényt testesít meg. Ezen a ponton talán Edmund Burke-öt érdemes idéznünk, aki szerint „a pusztán fény túl köznapi dolog ahhoz, hogy erőteljes benyomást tegyen elménkbe, márpedig erős benyomás nélkül semmi sem lehet fenséges. Ám az olyan fény, amilyen a Nap fénye, mely közvetlenül hat szemünkre és uralkodik érzékszerveinken: szerfölött nagy idea.”<sup>1</sup> Konkrét szellemi háttérét tekintve az iráni, buddhista, kabbalisztikus, neoplatonikus fotizmusok szolgálnak alapvető metafizikai forrásul a művész számára. Ezen belül különösen fontos Henry Corbin Magyarországon kevésbé ismert kutatása a síta imaginalizmusról. A corbini mundus imaginalis a víziók, revelációk és transzszubsztanciációk tere.

A szóban forgó sorozat darabjain valóban a fenséges ideája válik érzékelhetővé a helyesen megválasztott fényhasználat következtében. Már annak forrásai is ezt támasztják alá: az embert a Napból, szivárványból, tűzből fakadó fények világítják meg, ráadásul úgy fest, az irány akár meg is fordítható, minek további fontos tartalmi következményei vannak. Hiszen bizonyos ábrázolások esetében azt érzékelhetjük, hogy a fény éppenséggel az embertől érkező árad szét környezetében, melynek értelmezésekor a felvezetésben említett kérdésekhez, az asztrológiai párhuzamhoz jutunk vissza. Ezt a revelációt tekinthetjük az abszolút tartalmi csúcspontnak, mivel itt válik teljességgel plasztikusan körvonalazhatóvá az ember – a tudomány, az irodalom, egyes teológiai tanítások által egyébiránt hosszú ideje meghatározott és hangoztatott, a művészet által azonban egy szinten talán mégiscsak szenzibilisebben átélhető – pontos, szinte már négyzetmilliméterre meghatározott helye az univerzumban. A pozíció pedig magáról az egzisztenciáról is szemléletesebb képet fest, avagy, hogy jobban igazodjunk a narratívához: élesebb megvilágításba helyezi azt. Így áll előttünk egyfajta szerényen triumfáló, egyszerre szakralizált és köznapias formában az ember, mint a világmindenség legelképezhetőbb paradoxonjait megtestesíteni képes létező, aki egyszerre teremtett és teremtő, vagyis egy személyben a fény célja és forrása. Továbbá, aki egyszerre testesíti meg a tökéletességet és az esetlegességet, amely a fény sajátos használatának hiányában egyáltalában nem realizálódhatna. A helyenként erős fényárban úszó, másutt szinte olvashatatlan sötétségbe burkolózó részletek, az arcok egyes darabjai ugyanis ennek megfelelően hol kaotikusak, hol az ismert megközelítéseknek megfelelőek. Tehát ténylegesen ugyanazt a primordiális káoszt testesítik meg, amely a világegyetemben is tetten érhető, és amelyben ugyanakkor a legfelsőbb rend, erő, tökéletesség honol.

Mindezek tisztázását követően a kiállításról nagy valószínűséggel azzal az érzéssel léphetünk ki, hogy a látottak korántsem alkotnak a hétköznapi konvencióknak megfelelő rendet fejünkben. Inkább egy transzcendens betörésről van szó, mely szétszaggatja és transzmutálja a közvetlen fenomének világát és visszavezeti azokat az ideák terébe. Válassza tárgyául akár a csillagokat, akár az embert. Vagy éppenséggel a világmindenségben domináló, misztikus fényembert.

1 Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott ideáink eredetét illetően*. Fordította: Fogarasi György. Magvető Kiadó, Budapest, 2008, pp. 96.

# Csendélet a teremtés hatodik napján

## Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században

MODEM, Debrecen

2013. november 17 – 2014. március 2.

A *Halálos természet* az emberábrázolás kortárs képzőművészeti lehetőségeit vizsgálja, mégpedig egy rendkívül karakteres tendenciára, a poszthumán antropológia által (is) inspirált szubverzív testpoétikákra koncentrálna. Ez a megközelítés nem társtalan az utóbbi évek kiállítás-panorámájában, hiszen az előképként értelmezhető besztecerbányai *Organs&Extasy*<sup>1</sup> ugyancsak a humanizmus emberképeinek sürgető újraértését jelölte ki programként, de a legutóbbi hónapok eseményei közül meg lehetne említeni a kecskeméti Kápolna Galériában rendezett *Határlények* kiállítást is,<sup>2</sup> mely a *Halálos természetet* mintegy „folytatva” a metamorfózisok és átváltozások vizuális katalógusát próbálta összeállítani. Vagyis nyilvánvaló, hogy itt egy alakulóban lévő poétikai hálózatról van szó, mely a kortárs fiatal képzőművészet egy jelentős szeletét érinti. A debreceni tárlat ennek a mozgásnak az eddigi – intézményi értelemben – legjelentősebb demonstrációja és seregszemléje.

A HORNYIK SÁNDOR által létrehozott kurátori koncepció a különböző képkultúrák és művészetelméleti diskurzusok keresztútjára pozicionálódik, híven ahhoz a lokális kontextusban akár újszerűnek is vélhető felismeréshez, miszerint az ember (ön) képei nem vizsgálhatóak „monokulturálisan redukált” (K. Ludwig Pfeiffer) perspektívából, hiszen az antropológiai hibriditás felé orientálódó testképek a kulturális és mediális ökonómia „nyitott” formáit részesítik előnyben. Vagyis egyszerre táplálkoznak a magaskulturális (festői, filozófiai, irodalmi) tradíciókból, illetve ezeknek a tradícióknak az elitizmusát folyamatosan aláássák a szubkulturális jelszóródás eszközeivel, ahogy az „emberi állapot” mediatizálódását sem csak egyfajta (poszt) avantgárd és/vagy tudományos kívülállásból, hanem a tömegkultúra képvilágaiban „benneállva” reflektálják.

Ezt a situációt jelzi az a gesztus is, ahogy Hornyik a „halálos természet” fogalmát a horror-paradigmák és a *natura morte* művészettörténeti tradíciójának egybegondolása által próbálja a poszthumanitás irányában megnyitni. Ennek a hibrid diskurzusnak a jellemzéséhez én is egy művészettörténeti értelemben „idegen” forrást idéznék, mégpedig Robert Musil, aki *A tulajdonságok nélküli ember* harmadik

kötetében egy rövid gondolatmenetet szentel a *natura morta*, illetve csendélet témájának. Musil ezen ábrázolások lényegét a „festett élet titokzatos démoniájában” látja, vagyis egy olyan természetesztétikában, mely az emberen túllépve élvezzi az emberi természet romjait, illetve az ember sugallatát az ember nélküli természetben. „Tulajdonképpen minden csendélet a teremtés hatodik napján festi a világot; amikor Isten és a világ még magában volt, ember nélkül!”<sup>3</sup> Látható, hogy itt a teológiai és a művészeti narratíva metszéspontjában egy az emberre irányuló teremtési folyamat áll, melyből ugyanakkor az ember kísérteties módon még/már hiányzik. Vagyis a csendéletek esztétikai titka egy olyan poszthumán „démoniaként” írható le, mely nem antropocentrikus mimézis, hanem az emberi formák „halottidézése”. Musil számára tehát – akinek egész óriásregénye olvasható egy antropológiai válság („Kulturnot”) irodalmi reflexiójaként – az antropocentrizmus művészi dekonstrukciója nem jelenti az emberitől való totális „megváltást”, inkább egy az emberi iránti „ferdére futott szerelemről” van szó, mely „esztétikai nekrofiliként” az antropomorf formákon „élősködik.”<sup>4</sup>

A fentiek fényében fogalmazhatunk úgy is, hogy a *Halálos természet* művészei különböző eszközökkel és hangsúlyokkal ugyan, de az esztétikai nekrofilia alapállásából közelítenek az ember-test-kép képanropológiai hármasságához, hiszen a humanista emberábrázolási kánonokat meghatározó „keresztény hasonlóságot” (Didi-Huberman) és a zárt-steril-plasztikus testképet egyaránt kritikával illetik, ugyanakkor nem „írják ki” a vizualitásból az emberalakot, hanem belülről decentralizálják, hogy olyan szökési pontokat és átváltozási zónákat fedezhessenek fel, melyek felől átrendezhetővé válik az emberinek és nem-emberinek a hagyományos viszonyrendszere.<sup>5</sup> Neil Badmingtonnak az a különösen termékeny megfigyelése válik itt mértékadóvá, miszerint a poszthumanista gondolkodásban, illetve az ehhez a gondolatkörhöz (is) társítható művészeti kísérletekben nem arról van szó, hogy a humanizmust és a hozzá kapcsolódó esztétikai hagyományt egyszerűen megtagadjuk, hiszen a pusztán negáció újratermeli a meghaladni kívánt mintákat. Ehelyett – a nem-dogmatikus poszthumanizmusban – inkább egyfajta ismétlés általi kimozdításról van szó, vagyis egy olyan kritikáról, ami magában a humanizmusban történik meg az antropocentrizmus de-centrálása, „kibillentése” által.<sup>6</sup> Vagyis, ahogy a téma egyik hazai

3 Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember* (III. kötet), fordította Tandori Dezső, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2013, 115.

4 Robert Musil i.m. 116.

5 Vö. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, 2010, 147.

6 Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*, 14. és Neil Badmington: *Alien Chick – Posthumanism and the Other within*, Routledge, London, New York, 2004, 109–121.

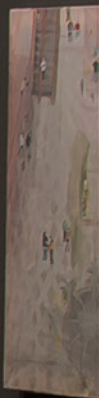
1 *Organs & Extasy*, Stredoslovenská galéria, Besztecerbánya, 2012. november 24 – 2013. január 6. (ld.: Bartók, Imre: A szervek lázadása. *Balkon*, 2013/2., 34–37.)

2 *HATÁRLÉNYEK*. Kápolna Galéria, Kecskemét, 2014. június 21–27.



Informational text panel on the wall.

Kiállítási enteriőr az előtérben Fülöp Gábor szobraival, és jobbra Verebics Ágnes festményével.





PÉLI BARNA  
Szocmózis, 2011-2013, vegyes technika (festett purhab, préselt szivacs),  
változó méretek, a művész tulajdona

szakértője fogalmaz: „Most ért véget a humanitás, de nem abban az értelemben, hogy valami más kerülne a helyére, hanem abban, hogy kiderült róla, egyazon pillanatban vált megemésztté, és mutatkozott megemészthetetlennek.”<sup>7</sup> Jelen esetünkben ezt a paradigmát hívatott leírni a Musiltól kölcsönzött „démonia” fogalma, mely a humanitás egyfajta szellemidézése és egyben démoni megszállása. Az otthonosnak vélt humán testiség/biologikum olyan esztétikai kisajátítása, mely kísérteties élvezettel és progresszív anarchiával (de)formál. Az emberalak posztumán megszállása (el)másítás, (el)változtatás, pontosabban képanthropológiai megnyitása mindarra, ami – még/már – nem ő, de aminek idegenségei létezését.

A démonia segítségével a már könnyebben értelmezhetjük a tárlat művészeinek a horrorkultúra(k)hoz való viszonyát is. Mivel a *Halálos természet* központi kérdésselvetése szempontjából az emberi test horrozzá válhatósága, illetve (ön)elidegenítésének módjai kerülnek fókuszba, ezért a legfontosabb kontextussá

az ún. *biohorrorok* esztétikája válik.<sup>8</sup> Ennek a szemléletnek alapvető jellegzetessége a testiségre vonatkozó tapasztalatok és ismeretek deracionalizálása, vagyis az anatómiai „tudás” – és az erre (is) alapozó hétköznapi testtapasztalat – észelvőségének felszámolása. Mindez legtöbbször egy olyan szervesség igézetében történik, mely intranszparens, vagyis nem lehet „mögéje” kerülni valamilyen ideológia és/vagy transzcendencia nevében, tehát nem lehet „feltérképezni” és „rögzíteni”, hiszen alapeseeménye a metamorfózis: az antropomorf és nem-antropomorf formák kölcsönös destabilizációja. A posztumán démonia során ez az amorf elevenség szállja meg

7 Bartók Imre: A megfeszített állat – A Kairos egyik költeményéről, *Enigma*/77., 78-82., i. h. 82. Vö. Bartók Imre: *A test felnyílása – Határlények – Az emberi test átváltozásai*, <http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=7542>

8 Vö. Nemes Z. Mária: „Örök forrás és állandó koitusz” [http://tranzit.blog.hu/2013/11/14/\\_orok\\_forras\\_es\\_allando\\_koitusz](http://tranzit.blog.hu/2013/11/14/_orok_forras_es_allando_koitusz) és Nemes Z. Mária: *Immanens transzcendencia*, [http://tranzit.blog.hu/2013/11/12/immanens\\_transzcendencia](http://tranzit.blog.hu/2013/11/12/immanens_transzcendencia)

az emberalakot, pontosabban a „belső” és „külső” természet helyét a kísérteties elkülönböződések dinamikája veszi át.

Ez az excesszusoktól és higiéniai határsértésektől hemzsegő testképkészlet alaposan átrendezi a naturalizmusról és realizmusról kialakított fogalmainkat is, ahogy ezt a problematikát a tárlat alcíme („*Naturalizmus és humanizmus a 21. században*”) is jelzi. A biohorror ábrázolások egy része – pl. a David Cronenberg-filmek vizuális világa – erőteljesen épít egyfajta klinikai kódra, vagyis felvonultatja az anatómiai racionalitásnak alávetett steril és „naturalizált” testtárgyakat, de csak abból a célból, hogy sokszerű módon ráébresszen ennek a klinikai „realitásnak” a műviségére. A testek felfokozott valóságúsága – mint egy optikai „hélium” – alatt-mögött ugyanis állandóan ott munkál az amorf eleveenség, mely bármikor előtörhet, hogy „elmásítsa” a konszenzuálisnak hitt biológiai normákat.

CZENE MÁRTA, NYÁRI ISTVÁN és GYÖRFFY LÁSZLÓ egyes festményeit például a fotó- és/vagy filmalapú realitás ígérete jellemzi, ugyanakkor ezek a megjelenítések folyamatosan hangsúlyozzák a mediális közvetítettség és mesterségesség kontextusait, illetve – a kísérteties elkülönböződések színrevitelével – a test kiszámíthatóságáról vallott elképzeléseink ideologikus voltát leplezik le. Czene esetében ez a hatás erőteljes filmes reflexió által jön létre, hiszen a képszekvenciákból konstruált tablók pszichothrillerek és misztikus bűnügyi filmek (Roman Polanski: *Iszonyat* 1965, Dario Argento: *Phenomena*, 1985) narratíváját és képvilágát remixelik. Ezek a tablók a „testbe vetett” (női) szubjektum egzisztenciális-pszichológiai drámáját helyezik képkulturális összefüggésbe, hiszen a testies „Én” különböző optikai rendszerekkel szembeni kiszolgáltatottságát, illetve szubjektum számára uralhatatlan képalkotás következményeképp előálló pszichotikus „szétdarabolódást” jelenítik meg.

Nyárinál erősebb a fotó- és/vagy a plakátesztetika hatása, mely ugyanakkor elválaszthatatlan a vizuális-fizikai erőszaktól, ugyanis az éles kép(ki) vágások „húsba” hatolnak (*Van Gogh Syndrome*, 2009), mintha a láthatóság komponálásának lehetősége egyet jelentene a test biológiai „cenzúrázhatóságával”. Ez a festészet kritikai viszonyban áll a populáris szépségkultúrával, pontosabban a „dekorativitás” kódjainak beíródását olyan vizuális intervencióknak látta, ami a testtárgyat a vivilágtól újtján közelíti meg. Mindez a cyber-punk paradigmák testfelfogását (a *Neurománc*tól és japán splatterpunkig) is megidézi, mely a technológia és a hús egymásba hatolását nem harmonikus fúzióként, hanem kölcsönösen roncsoló parazitizmusként értelmezi.

Györffy László munkáiban az emberi realitás effektusai már inkább csak zavarba ejtő nyomok, a poszthumanista szellemidézés tünékeny ektoplazmái, hiszen arra az antropológiai

maradványvilágra mutatná rá, melyet felfüggeszteni élvezet és szükségszerűség. *A kortárs magyar képzőművészet barátai és ellenségei* (2011) című enciklopédikus műve grafikus mikrojelenetek sorozatából építi fel azt a heterogén panorámát, mely különböző szubkulturális és magasművészeti utalásokat hibridizál egyetlen – (vezér)perspektíva nélküli – kulturális mezővé. A kép bestiáriumának imaginárius középpontja a Brian Yuzna *Society* (1989) című biohorrorjából származó – az amorf eleveenség egyik legexplicittebb vizuális megjelenítéseként értékelhető – ún. *shunting*-jelenetnek a Matisse-féle *La danse*-ra (1910) is utaló újraalkotása. A Györffy-életműre vonatkozó jelentőségén túl ez a munka a kiállítás egészére nézve is reprezentatív, hiszen térképszerűen tárja fel azt a vizuális hagyományrendszert, melyhez a szereplő művészek jelentős része – egyéni érdeklődésük és választásaik mentén – kapcsolódik.

*A Halálos természet* egyik nagy erőssége, hogy a sok szálon érintkező hibrid stratégiákat mediális szempontból (is) változatos módon mutatja be. Ebből a szempontból talán a plasztikai munkák és a különböző tárgyformálások jutnak vezető szerephez, ami a tárlat Kunst und Wunderkammer-jellegét, illetve „színpadi” hangulatát erősíti. Péli BARNÁK *Szocmózi*a (2011–2013) például egyfajta fiziognómiai színházként működik, hiszen a különböző figurák közti lehetséges alaktani és gesztikus jelentésekből, „szenvédélyformákból” épít fel egy teátrális jelrendszert. Ugyanakkor ezek a figurák nem rendelkeznek materiális és/vagy pszichikai identitással, szabadon variálható „testcsonkok” csupán, vagyis az alakegyüttes egésze is csak imitálja a drámai szituációkat, hiszen a szoborpark bármikor újra-programozható. Az amorf eleveenség tapasztalatával találkozunk itt is, ugyanis Péli alakjai egy olyan interszubjektív formátlanságból „merülnek fel” uszadékszerű formahulladékként, mely bármikor visszazippanthatja őket.

KOVÁCH GERGŐ és FÜLÖP GÁBOR munkái Péli bizarr színházához képest könnyedebb hangütést, egyfajta „lágy pszichoterrort” (Hornyik Sándor) képviselnek. Kovách hibrid figurái (*Jani*, 2011, *Tavaszi kuvasz*, 2011) a kortárs rajzfilmkultúra és játékgyártás popszurrealizmusát vegyítik a történeti avantgárd egyes emberkritikai megoldásaival, így a kubista/futurista deformálásokat „parodizáló” színrevitel nemcsak a művészettörténet narratíváit idézi meg, hanem például a *Transformers*-univerzum robotvilágát vagy Saint-Exupéry mesei fantáziáját. A félállati és egyéb keveréklények szerepeltetése Fülöp Gábornál is központi jelentőségű, ezzel is kihangsúlyozva a poszthumán antropológia metamorfózisok iránti érdeklődését. *A Nagy szürke* (2012) „hungarotaurusza” a fogyasztói kultúra testkódjait, illetve a különböző nemzeti-mitikus narratívák elemeit és klasszikus szobrászati reminiscenciákat egyesít magában, ufonauta porontyai (*Grundufo* II. 2012, *Grundufo* IV., 2013). pedig hasonló jelkeveréssel mixelik egybe a szociológiát és az X-aktákat. A személyes bestiáriumok kapcsán érdemes kiemelni, hogy az állatvilág, illetve az animalizálódás, az állattá-válás iránti érdeklődés kitüntetett szereppel bír a tárlaton. SZÖLLŐSI GÉZA állatpreparátumai például olyan „tróféák”, melyek a természet erőszakos (de)konstruálhatóságára hívják fel a figyelmet, arra a jelenségre, hogy az emberi érzékelés és kulturális/ipari gyakorlat számára a nem-emberi életvilág „nyersanyagként” jelenik meg, ugyanakkor – és ez a leginkább riasztó – poszthumán kondíciók között (az emberi és nem-emberi relativizálódása mentén) ez a „naturalizálás” kiterjed az emberi testre is. Vagyis az ember esztétikai tróféájává válhat a high-tech biopolitikának, miközben „önmaga” és/vagy a „hatalom” bioszobraként preparálódik.<sup>9</sup> Mindez persze már sci-fi „hangulatú”, ugyanakkor a poszthumanista gondolkodás kulturális jelentősége épp „retrofuturista” jellegében rejlik, abban a paradoxonban, hogy amit bizonyos gazdasági, etikai perspektívából utópikusnak tűnik, az valójában már megtörtént vagy épp most történik meg.

Ha a Deleuze-Guattari szerzőpárosnak igaza van abban, hogy az „állat” képének minden pontja az átváltozás ígéretét exponálja,<sup>10</sup> akkor VEREBICS ÁGNES állatfestményei a konkrét metamorfózis bemutatása nélkül is az állat-ember dichotómia felbontásáról árulkodnak. Ugyanakkor ezekben a képekben – Lars von Trier *Antikrisztusához* (2009) hasonlóan – egyfajta „sötét panteizmus” is megjelenik.

9 Ennek a jelenségnek az egyik legizgalmasabb feldolgozása az utóbbi évekből Brandon Cronenberg *Antiviral* (2012) című filmje, mely a „celeb”-tematikát ötvözi a járványfilmek motívumaival, hogy egy hideg-kelet biopunk látásban összegezze a humántróféák kultuszát.

10 Gilles Deleuze – Felix Guattari: *KAFKA – A kibebbségi irodalomért*, fordította Karácsonyi Judit, Qadmon Kiadó, 2009. 45.



A természet „érez” és „beszél” hozzánk, de ezzel mégsem valamiféle harmonikus egységtudat bontakozik ki, inkább valami unheimlich elkülönböződés, amikor az állat kísérteties hasonmásként vetül ki belőlünk, illetve – párhuzamos eksztázis során – mi válunk ki az állatból, miközben ezek a szökésvonalak elválaszthatatlanul összegabalyodnak a festmény terében. MOIZER ZSUZA *Kivégzése* (2009) hasonló szökésvonalakkal és metamorfózisokkal dolgozik, csak itt az *animal subjectivity* kérdése a személyesség és nőiesség regisztereiben értelmeződik. Az állatmotívumok mint „maszkok” a szubjektum színrevitelét – „mitopoétizálását”<sup>11</sup> – segítik elő, vagyis egy privát történet „megvallása” megy végbe, miközben a személyes referenciákat állandóan felülírják a fikciós gesztusok.

KARÁCSONYI LÁSZLÓ kiállított műveire a mediális pluralizmus jellemző, a „crazy pop” (Fenyvesi Áron) barkácsmesterétől festmény (*On the Moon*, 2010), dioráma (*Deep show*, 2010), tárgykonstrukció (*Chrome Force*, 2010) egyaránt szerepel. A *Halálos természet* egészére jellemző transzkulturális nyitottság Karácsonyi esetében fokozottan van jelen, talán a *geekesség*, illetve a *fan-art* hangoltság játéka hozása miatt is, vagyis itt tényleg visszatérünk minden kreativitás bölcsőjébe, abba a poszt- és prehumán gyerekszobába, ahol az akciófigura-fétisnek és a középkori haláltáncnak egyaránt megvan a maga poétikai érvényessége, sőt, ezek a dimenziók leginkább együtt, egymás kölcsönös irritációja által válnak a művész számára érdekessé (vö. *No Mercy / Az apokalipszis lovasai*, 2010). Ezen a ponton a Musilnál érintett természetesztétikai perspektíva is előkerül, hiszen Karácsonyi gyerekszobája a polgári Bildung előtti „természeti állapotot” rögzíti, ami itt a szigorú – higiéniailag megalapozott – kulturális markerekkel szembeni érdektelenséget, illetve az ezek alóli (vissza)emancipálódás ígéretét jelenti.<sup>12</sup>

Érdekes szerepet tölt be ebben a kontextusban a dinoszaurusz-reprezentáció (vö. *Pseudofosszília*, 2013), ugyanis a „dinó” valóban az emberi – és a zsidó-keresztény értelemben átteologizált – természet előtti entitás, ugyanakkor esztétikai értelemben helyesebb „kívülségről” beszélni. Az őslények ugyanis csak

11 Vö. Hans-Georg Gadamer: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*(1967) GW Band 9, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1993, 289-305.

12 A geek tehát természeti lény és/vagy újbarbár, abban az értelemben, hogy képes fiziológiailag – mintegy természetként – megélni önnön kulturális szerepeit.

paleontológiai szempontból bírnak biztos természettörténeti pozícióval *előttünk*. Kulturális státuszuk ezzel szemben rendkívül ellentmondásos: egyrészt – egyfajta popmitológiai szimulációként – nagyon is jelen vannak mint ember alkotta képek, de ugyanakkor távol („kint” és „máskor”) is vannak mint az antropocentrikus ontológiát megkérdőjelező inhumán „idegenek”.<sup>13</sup> A poszthumán paradigma egyik fontos popkulturális vonatkozási pontjának tekinthető *Jurassic Park* (1993) például arról (is) referál, hogy a biotechnológia ennek – a természettörténet fikcionalizálódásából is fakadó – ambivalenciának előbb-utóbb „testet adhat”, illetve hogy optikai rendszereink szimulációs kvalitása miatt a dinoszauruszok már most köztünk járnak – és sokkal „valóságosabbak” mint a belvederi Apollón.<sup>14</sup> MÁRIÁS ISTVÁN AKA. HORROR PISTA itt látható munkái több szempontból közelíthetők Karácsonyi poétikájához, hiszen a dioráma újrafelfedezése, illetve a geekség és a populáris kultúra „tisztátalan” régiói iránti szenvedélyes érdeklődés egyaránt összeköti őket. A diorámák mindkét művésznél atopikus helyé változtatják a gyerekszoba egyes szegleteit, vagyis a játéktérrel által benépesített („lakott”) mesterséges környezet önálló univerzumává tágul. Ezáltal egyfajta animálódás megy végbe, hiszen immár nem tekinthetjük használati eszköznek a tárgyakat, nem „játszhatunk” velük, csupán „belehetünk” önálló, alternatív életükbe, melyet épp a mi jelenlétünk pusztá tettevé válása motivál. Míg Karácsonyinál a popkultúra tárgyi rekvizitumai állnak a középpontban, addig Horror Pistánál erősebb a képregény- és horrosesztétika hatása, melyet egyes munkáiban a nemzeti történelemre és/vagy folklórra tett utalásokkal egészít ki.

Ez a vonás ugyanakkor a tárlat egy nagy közös poétikai paradigmáját képezi, hiszen már Fülöp Gábornál is megfigyelhető volt a nemzeti-történeti narratívák és motívumok iránti ironikus érzékenység, mely a hibridizációs eljárások egyik forrása, de Karácsonyi *Bús, magyar sors II.* (2009) című festménye is példaértékű ebben a tekintetben. A képen egy a 19. századi nemzeti-allegorikus festészet toposzait megidézõ<sup>15</sup> „pusztai” térben egy AT-AT birodalmi lépegető látható. A „sánta, elhagyott” ló helyébe állított gépmonstrum abban a pozícióban látható mielőtt *A birodalom visszavág* hothi csatájában a lázadók „térdre kényszerítik”. A sci-fi motívum „beoltása” a nagymagyar bánattal hibrid alakzatot hoz létre, mely nem szintetizálja a különemű elemeket, inkább a jelek kölcsönös és ironikus metamorfózisát indítja el, hiszen lehetővé teszi nemzeti mitológiánk úroperaként való „olvasását”, illetve a STAR WARS mélymagyar interpretációját, miszerint a rend elvén álló birodalom fenséges szimbólumát heterogén fajok összeesküvése alázza meg. A szub- és elitkulturális jelek újraelosztásában Kis RÓKA CSABA ugyancsak érdekelt, illetve talán az ő pseudo-történeti festészetét jellemzi leginkább a nemzeti narratívákkal szembeni érzékenység. A természet-történelem-ember viszonyrendszer hangsúlyos szerepet kap, hiszen Kis Róka posztapokaliptikus művésze a „keverék idők” perspektívájából reflektálja az emberi természet témáját. Ez azt jelenti, hogy itt – Karácsonyi poszthumán gyerekszobájához hasonlóan – egy olyan esztétikai kívülség jön létre, melyből „visszatekintve” az ember természettörténete és történelme nem valamiféle teleologikus narratívának látszik, hanem egyfajta szellemi-biológiai kompozitum, melyből szabadon kinyerhető bármilyen heterogén alakzat. Ennek a „történelem nélküli történeti” festészetnek a gazdag összefüggésrendszeréből most az ideologikritikai aspektusokkal is rendelkező nemzeti bestiárium jelenségét emelném ki. Erre jó példa a *Hazatérőben* (2011) című festmény, melyen egy alföldi táj felett lebegő, paraszti ruhát viselő vámpírszerű alak látható.

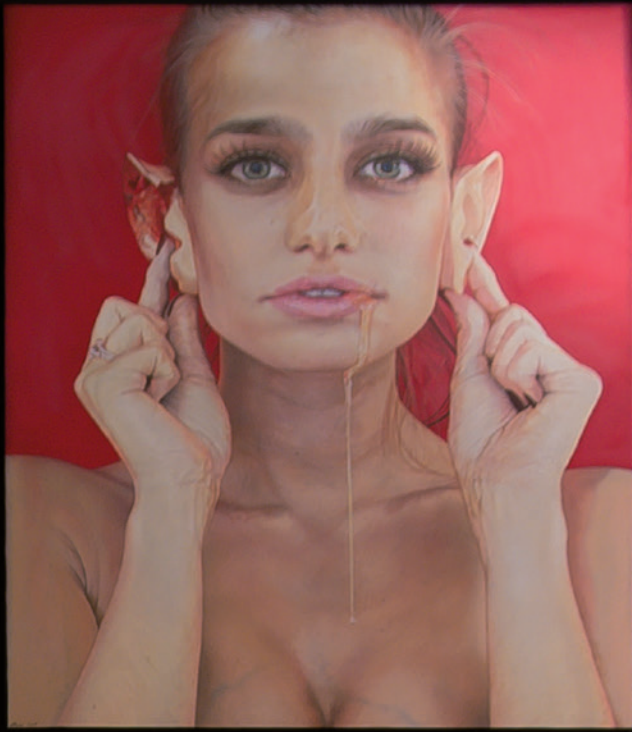
A festőre általában jellemző – az amorf elevenséget exponáló – torzó-lények helyett itt egy „típusfigura” jelenik meg, mely több különböző kulturális tipológiát remixel. A „vámpríbetyár” tehát elsősorban nem fiziognómiájában jeleníti meg a hibriditást, hanem Fülöp Gábor *Nagy szürkéjéhez* és Karácsonyi „lépegetős” festményéhez hasonlóan a kulturális-vizuális kódok interpenetrációja által keltett vibrálással játszik. A vámpír-mitológia átszűrése a betyár-ikonográfián igazi

13 Bartók Imre ezt az állapotot – a *Denver, az utolsó dinoszaurusz* (1988) című rajzfilm kapcsán – *akronotópiaként* írja le, vagyis olyan konstellációként, amikor jelenlét és jelenidő kioltják egymást. Bartók Imre: *Denver és mi*, in: *Technologie und das Unheimliche Vol. II*, 2014.

14 Művészileg legalábbis érdekesebbek, ahogy ezt a tárlaton Karácsonyi munkája mellett Fülöp Gábor *Raptorja* (2013) is bizonyítja.

15 A festmény alapjául Tornyai János *Bús magyar sors* (1908) című képe szolgált.





Small, illegible text label on the wall.



Small, illegible text label on the floor.

*eastern cult* válasz a *True Blood* tévésorozat dekonstruált „southern gothic”-jára, míg azonban az amerikai sorozat genderpolitikai aspektusból játszik a másság szubverzív és nem-higiénikus jeleivel, addig Kis Róka Csaba festménye a betyársághoz kapcsolódó ideológiai rétegeket (népi hőskultusz, autenticitás-mítosz, Robin Hood-éthosz stb.) töri fel a parazitisztikus „ragadozóként” megjelenő vámpír éjszakai alakjával. Ez a stratégia több szempontból hasonlít Rózsa János *A trombitás* (1979) című filmjéhez, mely az idealizált kurucmítoszt írja át egy naturalisztikusan erőszakos „backwoods horrorrá”, csak míg a film fő hatás eszköze a bestialitás – műfaji filmes eszközöket is megidéz – explicit ábrázolása, addig a vizuális erőszak és a horror esztétikák „gore” tartománya iránt ugyancsak nagy érzékenységet mutató Kis Róka esetében nem lehet elvonatkoztatni a minőségvegyítések ironikus hangsúlyaitól sem.

A MAGYARÓSI ÉVA festményei által megjelenített „privát világok” a tárlat szereplői közül talán Moizer Zsuzsa hasonlóan finom gesztusokkal felépített pszeudo-személyes poétikájához állnak közel, bár Moizernél erősebben jelen van egy absztrakciós tendencia, mely a festői fogalmazást allegorikusabb irányba tolja el. SZABÓ ESZTER videóinak viselkedéstani tanulmányai (*Mennyibe kerül egy kiló párizsi?*, 2008–2009) Péli Barna fiziognómiai érzékenységre rímelenek, ugyanakkor ezeket a különben kiváló műveket nem éreztem igazán szorosan kapcsolódni

a tárlat központi tendenciáihoz. Magyarósi és Szabó említését mediális okokból hagytam a szöveg végére, ugyanis az ő „mozgóképes” világuk a *Halálos természet* egy koncepcionális és tárlatrendezési sajátosságára is (újra) ráirányítja a figyelmet, mégpedig a „mozival” mint kulturális térrel és optikai rendszerrel való kapcsolatra. A MODEM termeinek bársonyos sötétre festett falai és a műtárgyak – árnyékhatásokkal operáló – megvilágítása a vetítőterem és/vagy a plázamozik dekoratív otthonosságát sugallja, vagyis egy olyan befogadói teret kínál fel a nézőnek, mely a képek interiorizálásában érdekelt, illetve a képeket eleve „belső” képekként (is) tételezi. Ezt úgy értem, hogy a „white cube helyett black box” szituáció a képhez való dinamikus viszonyt technológia és érzékelélmélet kölcsönös határsértéseiben exponálja, miközben a képektől való megbabonázottság, illetve a „saját” és „idegen” képeknek való

KARÁCSONYI LÁSZLÓ  
Bús magyar sors II., 2009  
olaj, vászon, 72×62 cm, Szűcs-gyűjtemény





KIS RÓKA CSABA  
Hazatérőben, 2011, olaj, vászon, 55x70 cm, Szűcs-gyűjtemény © Fotó: Sulyok Miklós

kiszolgáltatottság szituációját is játékba hozza. Elsőre túl sterilnek és dekoratívnak találtam ezt a szcenírozást, ugyanakkor a poszthumanitás paradigmáival való kapcsolatot azon kittleri gondolat mentén mégis felfejthetőnek véltem, miszerint a technikai médiumokat az „ellenségeinknek” kell tekintenünk.

Kittler itt Carl Schmitt ellenség-fogalmával operál, aki az ellenséget a saját magunkra, mint alakra vonatkozó kérdésként fogja föl. „Azért léteznek médiumok, mert az ember (Nietzschével szólva) a »még nem megállapított állat«. És éppen ez a nem annyira dialektikus, mint inkább kizáráson vagy ellenségességen alapuló kapcsolat gondoskodik arról, hogy a technikatörténet mégsem annyira embertelen, hogy egyáltalán ne tartozna az emberekre.”<sup>16</sup> Amennyiben tehát a „még nem

megállapított állat” tudatosítja saját nem-esszencialitását – és ez a poszthumanitás egyik kritériuma – beláthatóvá válik, hogy ellenségeink, vagyis a médiumok nem „kívülről” fenyegetik emberségünket, hiszen önkritikus humanitásunk „elvévé” éppen az állandó önmegkérdőjelezés, illetve újrafeltalálás képessége válik. Ebben a játékban a technológia immár „belső ellenség”, vagyis egyik antropológiai lehetőségének, ahogyan a „képalkotó szervességként” (Helmuth Plessner) felfogott ember megérti és gyakorolja önnön médiumantropológiai megelőzöttségét. A poszthumán démoniát a cikk elején az emberi természet, illetve az emberi alak egyfajta kísértetidézésésként, démoni megszállásaként értelmeztem. A démonia tehát a mediális képalkotás egy olyan formája, amikor a humán (ön)reprezentáció válik belső ellenséggé, mivel folyamatosan megkérdőjelezi önmagát, noha ezt a folyamatot egyfajta „belső mozgás” során esztétikai élvezettel kísérjük. Ez a kettség valóban kísérteties abban a freudi értelemben, hogy az otthonosság és idegenség dichotómiája felbomlik, ugyanakkor a határsértés antropológiai indexeket is kap, mert önmagunk emberalakként való érzékelhetősége alkot kéjteli dilemmát a mássá-válások sodrásában elmerülve. A *Halálos természet* ennek a dilemmának állít színvonalas esztétikai emlékművet, miközben arra is rávilágít, hogy a kérdés árnyalása és differenciálása nem csupán kultúrelméleti probléma, hanem az emberi test és képzőművészet viszonyrendszerének kortárs szinten megkerülhetetlen aspektusa.

<sup>16</sup> Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, fordította Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005, 27.

# Pipien Molestus

## Vidák Zsolt *Pipien Molestus* című kiállítása

kArton Galéria, Budapest

2014. június 13 – július 4.

„Most, amikor szó szerint minden párhuzamos vagy ellentétes irányultságú jelentős vagy jelentéktelen alkotó törekszik az egyszerűsítésre, a minimalizálásra, és stílusa egyszer s mindenkorra való megalapozására, szükségszerűen meghunyászkodva a kortárs európai, amerikai vagy japán piac törvényei előtt, az alkotók új generációja, befolyásolva az 1990-es évekbeli vagy későbbi fanzinektől, tudatosan vagy öntudatlanul, néha véletlenül, de szinte mindig csakis ösztönösen, mellesleg fanatikus intenzitással, termékenyen folytat, elmélyít és bonyolultabbá tesz korábban már befejezett munkákat, egyrészt, másrészt pedig a kezdetek kezdetétől fennálló íratlan egyezséghez híven folytatják a kísérletezést a stílusokkal, melyeket a képregény rövid, de elképesztően gazdag történetének alkotóitól, csoportosulásaitól, mozgalmaitól lestek el, rossz példákkal a közelmúltból és majdnem tökéletes példákkal főleg a kezdetek kezdetéről, amikor Gertrude Stein, Jack Kerouac, Pablo Picasso csodálta és kritikátlanul körülrajongta őket, vagy olyan alkotók munkáival, akiknek képregényei szomorkás mosolyt fakasztanak színészek, írók, aktivisták, csoportok, platformok, diáktalan iskolák, ceruzátlan diákok, ötödikes ceruzák ajakán.” (Radovan Popović: *Láthatatlan képregény*)

### Háttérviszonyok

A képregényről mint olyanról régóta beszélnek úgy, mint problémás műfajról, problematikussága pedig többek között hibriditásából fakad, vagyis abból a jellegzetességéből, hogy az írás és a vizualitás egymásbahajlásából megszülető határterületen foglal helyet. De hát ki szereti a senkiföldjét? Nem egyszerű a dolog, viszont ha VIDÁK ZSOLT művészetét egy nemzetközileg feltérképezhető független, underground vizuális világ boszorkánykonyhájában keressük, könnyebb dolgunk lesz, egyszerűbben felleljük művészetének csipetnyi összetevőit, mint ha a mainstream képregényvilág – Magyarországon is több alkalommal reflektorfénybe kerülő – dísztermeiben szemlélnénk.

A magyarországi képregénytermés megítéltsége a második világháború után – amikor a képregény műfaját Amerikából érkező durva, erőszakos és megvetendő imperialista szemétnak tekintik – majd a rendszerváltásig tartó időszakban, amikor a nemzetközi kommunikáció a társadalmi körülmények közepette lehetetlenül el, túlságosan is korlátolt. Mindez a későbbiekben, a kilencvenes majd a kétezres évek folyamán is csak foltokban oldódik fel. Létrejön néhány műhely, képregényes rendezvényeket, fesztiválokat rendeznek, majd 2004-ben egy kisebb alkotói csoport lelkesedésének köszönhetően Kecskeméten megalakul a Magyar Képregény Akadémia, az ő gondozásukban, saját pénzen jelenik meg a Pinkhell, ami rendkívül igényes, de a fősodorba tartozó, mainstream képregénnyel foglalkozik és inkább a rendszerváltás előtti képregényes hagyomány talajából nő ki, erősen történetközpontú alkotásokat jelentet meg, klasszikus képregényes formában. Később, 2005-ben, szintén alulról szerveződő módon, Pesten napvilágot lát a független, kísérletező

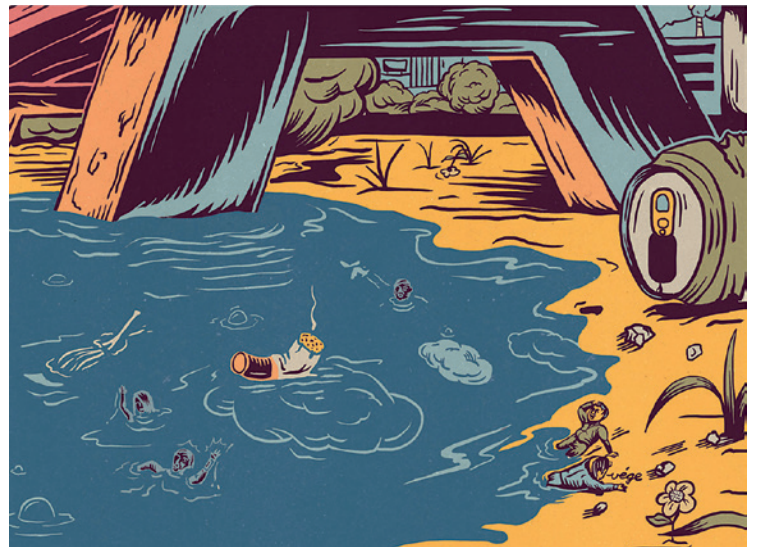
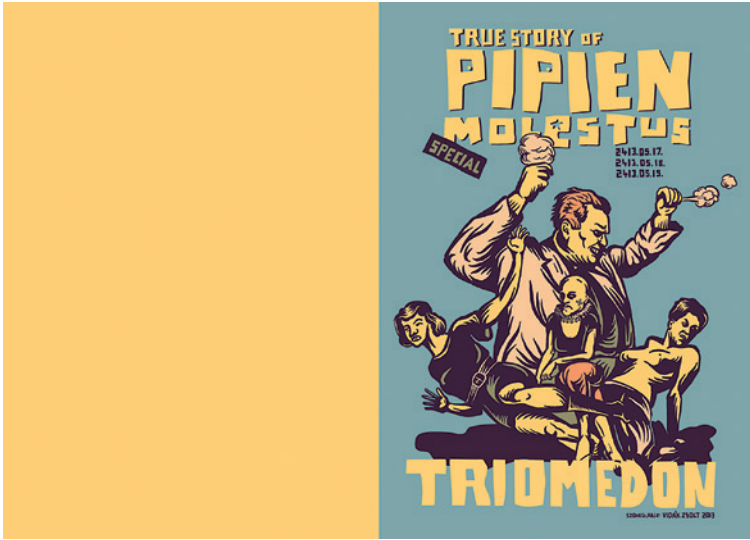
szcénát összefogó Roham magazin, itt publikálja első képregényeit és számos grafikáját Vidák Zsolt is, aki szintén – akárcsak a Roham szerzőinek többsége – a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem hallgatója volt. Itt, az iskolapadban rajzol először képregényt, ahol gyakorlatként négy képben kell feldolgoznia, vizualizálnia egy fogalom párt, a rendet és a káoszt úgy, hogy minden egyes kép között 25 százalékkal több különbség legyen, mind tartalmilag, mind formailag egyaránt. Ez volt élete első képregénye, amit később a *Symposion* című irodalmi és művészeti folyóirat *Sínbusz* számában dolgoz fel újra és amely majd, első magyarországi, önálló kiállításán, a kArton Galéria falain is megjelenik. Ahogyan 2000 után a megjavult kommunikáció és a fokozott mobilitás, az internetes kezdeményezések és portálok létrejötte, valamint a könnyebben megszervezhető nemzetközi események kölcsönöztek új lendületet a képregényes formának Magyarországon is, úgy ennek köszönhetően Vidáknak már a kétezres évek elején szerencséje van, alkotásait látva ugyanis, hála az internetnek, megkeresi egy holland alkotócsapat, amelynek tagjai külföldön szerveznek kiállításokat. Így kerül a nemzetközi képregényvilág figyelmének perspektívájába, több országban, többek között Cape Town-ban is kiállít, valamint munkái nemzetközi folyóiratokban jelennek meg. Magyarországon 2014-ig kell várnia arra, hogy önálló kiállításon mutassa be munkáit. Persze így akár, ha összehasonlítással kezdünk el foglalkozni, könnyedén fordulhatunk zsákutcába, ahonnan elképzelhető, hogy nehezen tudnánk kikeveredni, belegabalyodva metaforáink, hasonlataink pókhálójába.

### Zsúfoltsággal kiiktatott felesleg

„Az álomtartalom nem kizárólag helyzetekből áll, vannak benne elszórtan be nem olvasztott vizuális képrészletek, beszéd-töredékek, sőt elfordíthatatlan gondolatmorzsák is.” (Freud: *Az álomról*)

Ha figyelmesen elidőzünk Vidák alkotásaiban – amelyek közül egyesek, részletgazdagságukkal képesek akár órára is lekötni a figyelmünket – észrevesszük azt az erőteljes szorongást, feszültséget keltő effektust, amely megjelenik ezeken a képeken, a képek világában, amely a befogadás során teremtődik újra, az esztétikus színkavalkád és a kellemes látványt nyújtó vizuális orgia felszíne alatt. Az entrópia és a lokális mikroszituációk egymásnak feszülése szüli meg ezt a remegő neurózist? Miből fakad a szorongás, hol érhető tetten Vidák világában a szorongást keltő mozzanat, személyes marad-e, vagy valamely, az egyénin felül álló dolog – hatalom, természet –, a valaminek való kiszolgáltatottság strukturálja?

Érdemes szemügyre venni a Vidák által a képek terébe applikált, szürreális nyelvjátékkal operáló, összefüggő szövegrészleteket is, hogy közelebb kerüljünk a megoldáshoz. Szövegei,





amelyeknek narrátora egyben a kiállítás címét is jelölő főhős, Pipien Molestus, töredezettségükben – valamint azáltal, hogy sok esetben kikikattatja belőlük az alanyt, felértékelve a narrátor magatehetetlenségét – egy az áloméhoz, az álomvilághoz hasonló atmoszférát teremtenek, amelyek sajátja éppen az, hogy mindig mindenki az álmodó egy-egy tulajdonságának (érzelmének, elfojtott gondolatának) kivételése, vizualizált megjelenése, amely nem állóképeként, hanem filmszerűen jelenik meg. Vidák ugyan nem filmzéssel foglalkozik, nem ebben a műfajban teremt újra személyes élményeit, álom-vallomásait, viszont egy olyan műfajjal dolgozik, amely nagyon közel áll a filmes, mozgóképes logikához. Képei, ahogyan sok esetben egy álom is, összekuszáltak, fulladáiig zsúfoltak. És ez persze nem véletlen, a figurák és a situációk összezsúfoltsága, egymás mellé halmozása által jönnek létre, teremtődnek meg olyan köztes terek, amelyek asszociatív értelemmel és számos értelmezési lehetőséggel töltdnek fel. Vidák ilyen jellegű képein elveszti értelmét a lényeges és a lényegtelen közötti különbség, ezekben az általa teremtett dimenziókban, akár csak egy álomban, minden lehetséges, minden értelmet nyer, sőt minden apró részlet különös jelentőséget nyerhet, nem hagy helyet a feleslegesnek. Mert semmi sem felesleges. Minden a végtelenségig átgondolt, vidákosan kifejezve: „átzizegetett” ezeken a felületeken, olyannyira, hogy egy pillanatban interakcióba kerülnek egymással az elemek.

Vidák képein ott pulzál a textuális elemek, lineárisan lekövethető történetekre való utalások, allúziók, az egy-egy történethez tartozó legkülönfélébb motívumok, interpretációk és asszociációk végtelen érrendszere. Ugyanakkor sok esetben megjelenik az önreflexív humor is, főként azokon a rajzain, amelyek naplószerű vázlatoknak tekinthetőek, ilyen például egy 13.11.18.-as vizualizált feljegyzés, ahol az alkotó piros karikával jelöli be: „elrajzoltam”. Vidák, választott főhősén, Pipien Molestuson keresztül egy olyan folyamatos narrátor/szereplői kommentárral játszik, amely a tipografikus megjelenésen, a textuális dimenzió túl az egész műre kiterjedő parodisztikus ábrázolásban nyer végleges formát. Bár az alkotó egy kieszt figura mögé bújjik, mégis, főként vázlatkönyvének oldalain, az őszinteség elhíntésével nyílt teret képes teremteni, és ebben a nyitott térben azután helyet kaphatnak vágyképei, félelmei, legrejtettebb titkai is akár, ha úgy dönt, feloldja azokat. Ha akarjuk, a végsőkéig személyes művészet Vidák Zsoltté, vagy gondolhatjuk azt is, hogy az őszinteség a hiteles reprezentáció illúzióját megteremtő retorika eszköze. A kérdés az, hogy befogadóként mennyire tudunk őszintén nyitni a képek irányába, mert ha nem, akkor sincs nagy baj, marad a szintiszta melankóliába ágyazott humor és a gag, ami ránkacsint valamiféle azonosíthatatlan, anyagiságon túli dimenzióból.

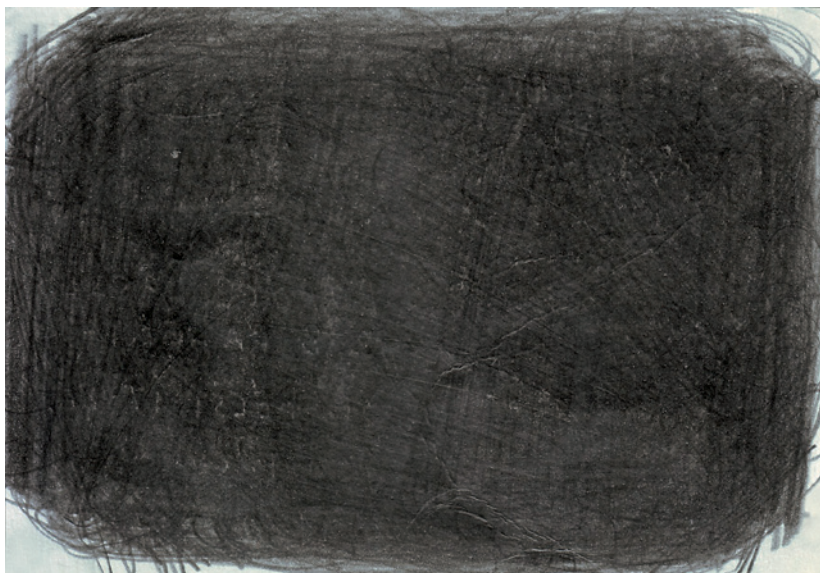
# Waldsee 1944–2004–2014

2B Galéria, Budapest  
2014. június 6 – július 2.

A *Waldsee* kortárs művészeti képeslap-projekt 2004-ben, a magyar holokauszt 60. évfordulója alkalmából vette kezdetét: a két kurátor, BÖRÖCZ ANDRÁS és BÖRÖCZ LÁSZLÓ kortárs művészeket kért fel, hogy készítsenek egy-egy képeslapot.<sup>1</sup> Egy másik, korábbi képeslap-készítetésre reflektáltak: 1944-ben az Auschwitzba érkezett, elgázosítás előtt álló magyar (és görög) zsidókkal olyan levelezőlapokat írtak őrök, amelyekben megnyugtató szavakat, sorokat kellett hazaküldeniük: „Jól vagyok. Dolgozom.” vagy „Kaptam munkát a szakmában”. Bár néhányan a nevüket úgy írták, hogy a náci katonák ne érthessék – valójában héber nyelvű üzenetek voltak az otthoniaknak –, mégis, sokáig nem jöttek rá, hogy Waldsee, a feladás feltüntetett helye, nem létezik. Ez a színjáték beleilleszkedett abba a folyamatba, amelynek során fokozatosan, életük és létük, majd haláluk összes aspektusában megfosztották az áldozatokat az önrendelkezés és a méltóság minden lehetőségétől, így kényszerítve őket folyamatos meghasonlásra, hazugságra, önnön valójukból és a valóságnak hitt dimenziójukból való totális kifordulásra. Külön tragédia, hogy az itthoniaknak akár egy percre is megkönnyebbülést hozhatott egy-egy ilyen lap: ők nyilván nagyon szerették volna elhinni, ami rajtuk szerepelt. Elhitték, amit olvastak, inkább, mint amiről csak hallottak, mert ez volt ezeknek a dolgoknak természete: hiszen nehezen elképzelhető, hogy levelezőlap-

1 *Waldsee 1944 – Nemzetközi levelezőlap kiállítás.* 2B Galéria, Budapest, 2004. május 19 – július 3. (ld. [http://www.balkon.hu/balkon04\\_05/10turai.html](http://www.balkon.hu/balkon04_05/10turai.html))

VÁRNAGY TIBOR műve, 2004, 10,5×15 cm



hazugságra vegyenek rá bárkit, az pedig ép ésszel felfoghatatlan, hogy meztelenül gázosítsanak el tömegeket...

A holokauszt-téma ábrázolhatatlanságának, illetve ábrázolhatóságának kérdésköre az azóta eltelt évtizedekben sokat változott, korábban elképzelhetetlen módokon és területeken bővült az ikonográfiája és szimbolikus nyelvrendszere. Az egyik fontos tendencia (s nem csak a holokauszt esetében) a személyessé, konkrétá tétel. A sokkolás, a sokkoló információ megléte nem elengedhető, ám a továbblépéshez más is kell. A beleérzés, a belegendolás lehetősége, amellyel szemben nem „zár le” a szervezet, amelytől nem zárkózik el a befogadó. Annak az esélye, hogy egy pillanatra átérzhessük: csak a véletlen műve, hogy nem mi állunk a puskák előtt. Így talán már létrejöhet az a felismerés, ami már magában hordozhatja az emlékezés egyik lényegi elvárt következményét: hogy *ne történhessen meg még egyszer*. Közben tudjuk: megtörtént. Európában is. Ezért kell még határozottabban, újra és újra, ugyanarról beszélni, változó és időszerű módokon, hogy mindenkinek legyen lehetősége kapcsolódni, az új generációk nyelvén is érthető legyen a történet, az üzenet. Hogy ne legyinthessen senki: á, ezt már tudjuk. Mondjunk olyat, amit még nem tud. Mondjuk úgy, ahogy még nem mondták neki.

Ez a személyes-konkrét irányvonal jellemző itt-hon is. A közelmúlt botrányai („idegenrendészeti eljárás”) okozta felháborodás, a hatalmi szóval, egyeztetés nélkül hozott döntések (a német megszállási emlékmű terve, építésének és „átadásának”) folyamata a Szabadság téren vagy a Sorsok háza) alulról jövő, személyes bevonódást tettek elengedhetetlenné. Például életre hívták az *Eleven emlékmű – az én történelmem*<sup>2</sup> csoportot, amely a személyes emlékezést helyezi a középpontba, résztvevői saját idejüket, emlékeiket illesztik össze emlékművé, vagy az *Elfeledett szomszédaink* című kiállítást,<sup>3</sup> amelyben azok kapnak arcot, alakot, akik elvesztek, eltűntek, így válik személyessé, konkrétá a rájuk való emlékezés.<sup>4</sup>

A *Waldsee* tárlat képeslapjai ebben a kiélezett helyzetben szintén a kicsi, személyes léptéket hozzák, még akkor is, ha az adott lap felhasznált művészi kódjai, nyelve idegen a nézőétől, s nem érthető rögtön, hogy egy-egy darab hogyan is kapcsolódik a témához. Mindezek ellenére tudjuk, hogy mindegyik mögött egy

2 <https://hu-hu.facebook.com/ElevenEmlkmu>

3 <https://hu-hu.facebook.com/elfeledett.szomszedaink>

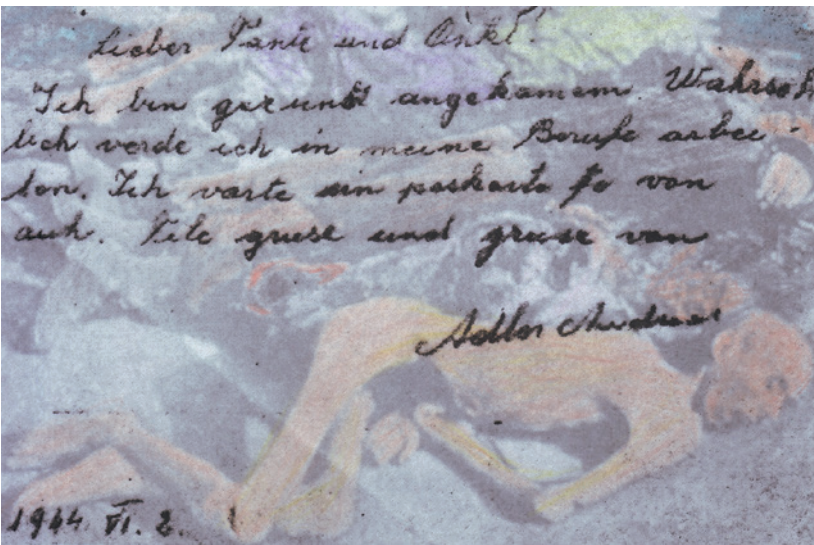
4 V.ö.: „Nem lehet erőszakosan megértetni a magyarokkal, hogy a történelmünk traumatikus történelem. Egyetlen dolog működik: a katarzis, és az emlékmű nem jó eszköze a katarzishoz. Hideg médium. A színház, a mozi, a személyes emlékezetpolitika a jó módszerek. Azok az emlékezetpolitikai megoldások működnek, amik téged személyesen involváltnak.” Szabadság téri emlékmű: nem hevertük ki, hogy elvesztettük a II. világháborút. Interjú György Péterrel. [http://index.hu/belfold/2014/04/14/szabadsag\\_teri\\_emlekmu\\_nem\\_hevertuk\\_ki\\_hogy\\_elvesztettuk\\_a\\_ii\\_vilaghaborut/](http://index.hu/belfold/2014/04/14/szabadsag_teri_emlekmu_nem_hevertuk_ki_hogy elvesztettuk_a_ii_vilaghaborut/)



NEMES CSABA  
műve, 2013,  
10,5×15 cm



SZÁSZ LILLA  
műve, 2013,  
10,5×15 cm



TÓTH GÁBOR  
műve, 2013,  
10,5×15 cm

alkotó ember áll, akinek érzéseit, gondolatait megmérhetjük a sajátjainkban. A 2004-es kiállítási anyag az elmúlt tíz évben tovább bővült, s így változott az emlékez(t)ést beindító, kiváltó módozatok lehetősége is. Az alkotók többféle stratégiát választottak: volt, aki a holokauszt közismertebb ikonográfiájából választott, saját stílusát hol jobban, hol kevésbé megőrizve, vagy esetleg teljesen félretéve. Volt, aki saját művészi nyelvezetét, vagy egy olyan gesztust alkalmazott, amely első ránézésre nem evidensen kötődik a témához. Ilyen például VÁRNAGY TIBOR feketére satírozott lapja: ami olvasható lenne,

az nem igaz, ami igaz, az viszont nem leírható, mert nem elképzelhető – hát ne látszódjon, ne legyen olvasható semmi. A lapot szinte beborító fekete felület zavarba hoz: tudjuk, hogy van alatta valami, amit mi nem láthatunk. A jelenből próbálkozó, de a múlt valóságát soha meglátni nem képes pillantásunk modellje is a lap annak minden frusztrációjával együtt. Az elfeketedett semmibe bámulunk, a múltnak ez a fejezete maga az értelmetlen, mindent kitakaró sötétség.

A most először látható lapok közül Nemes Csaba egy korábbi festményének képeslap változatát készítette el. Mindkettőn egy emlékműként talapzatra emelt vagon látható. A festmény a MÁV, és egy tágabb körben a magyarok felelősségének kérdését is feszegette, míg a lapon csak némán, jeltelenül, magában áll a deportálások egyik legerősebb szimbóluma egy étlettel teli, napsütéses erdő közepén.

RÁCMOLNÁR SÁNDOR az *Arbeit macht Frei* felirattal dolgozik: ezt írja egy 30-as évek-beli képeslap csodás kék egére, miközben egy boldog árja férfi vall térden állva szerelmet (rózsák) egy boldog árja nőnek. Az idill és a tökéletesség(ük) már nem is lehetne teljesebb. Ezt az élethazugságot árnyékolja be, azaz leplezi le, az égen kirajzolódó, ugyanezen eszme értékrendjét tükröző, de egészen másoknak, más céllal készült felirat. Éppen olyan látszatfenntartó gesztus volt ez is, mint maga a levelezőlap-íratás.

TÓTH GÁBOR a konkrét történet vizualizálja: egy eredeti „Waldsee-i” képeslap szövegét pauszpapírra írva mutatja, amely mögül átsejlik valami nehezen beazonosítható, felfogható látvány. Csak akkor látunk tisztán, ha szó szerint mögé pillantunk az álcázására készített hazugságnak, azaz felhajtjuk ezt a réteget. Alatta viszont a holokauszt emlékezetét talán legbrutálisabban őrző koncentrációs-tábor fotók egyikének átíratás szerepel.

SZÁSZ LILLA képeslapja fotó: egy régi fényképekkel teleragasztott falrészlet látunk, előtte két óra is jelzi az idő múlásának tényét, naptárral, emlékebe eltett rózsaszállal kiegészülve. Ilyen emlék-szentélye minden családnak van, vagy lehetne, ha élnének azok, akik ezeket a falakat teleragasztják, hogy azokat öregkorukban nézgetve felidézzék életük, családtörténetük számukra kedves vagy fontos pillanatait. Itt viszont egy ravensbrücki túlélő nő emlékeit látjuk, aki számára mindez mást jelent: az a múlt, ami a falon szerepel, nem egyszerűen csak elmúlt, továtűnt, hanem megszakadt, végleg elveszett.

Nem csak a bővülés vagy az aktuális kontextus miatt más ez a *Waldsee* tárlat mint a korábbi: mintegy a kiállítottak komplementereként *Kegyetlen levelezés* címmel egy, az 1900-as évek elejéről való antiszemita képeslapgyűjteményt is megnézhetünk a 2B Galériában, a Queensborough Community College / Harriet

and Kenneth Kupferberg Holocaust Resource Center & Archives<sup>5</sup> anyagából. A képeslapok fénykorának nevezett időszakban ezek ugyanolyan evidensek voltak, mint az Eiffel-toronyról vagy más nevezetességekről készült lapok. És épp ilyen magától értetődően küldték egymásnak az emberek vagy az egyiket, vagy a másikat. Nem ismeretlen az a végletesen sztereotíp, karikatúrisztikus, undort felkelteni igyekvő zsidó-kép, ahol a nagy orr, a pénzhez való viszony, a testi fogyatékoságok, az állatokként való megjelenítés vannak a fókuszban. Ám döbbenetes látni ezt a sokféleséget, fantáziát, a gondos és aprólékos megjelenítést, és valóban szembesülni azzal, hogy a náci ideológia olyan előítéletekből, sztereotípiákból (is) táplálkozott, amelyek egész Európa, sőt, a világ nagy részének gondolkodásmódját mélyen áthatották. De félreértés ne essék. A gyűlölet-piramison ez csak az első két lépcső.<sup>6</sup> A többen a nácik és csatlósai rohanást meneteltek végig. A Waldsee kiállítás képeslapjai mintha egyesével állítanák helyre a sebeket, amelyeket az antiszemita lapok karcoltak fel, és a „Waldsee”-iek mélyítették halálosra. Igen, még nagyon sok kell belőlük.

<sup>5</sup> <http://www.qcc.cuny.edu/KHRCA/>

<sup>6</sup> Első szint: közvetett előítéletes megnyilvánulások – viccek, sztereotípiák. Második szint: közvetlen előítéletes megnyilvánulások – gúny, sértés, megalázás, bünbakképzés, kiközösítés. Harmadik szint: diszkrimináció – társadalmi szintű kirekesztés (iskolai, munkahelyi). Negyedik szint: erőszak – személy és tulajdon elleni fizikai erőszak. Ötödik szint: népiirtás. A gyűlölet-piramis többféle lehet, egyes szerzők, pl. Gordon Allport egyben kezelik az első két szintet, de megkülönböztetik a személyes elkerülést és az intézményes diszkriminációt.



RÁCMOLNÁR SÁNDOR  
műve, 2013,  
15×10,5 cm

i n s i d e e x p r e s s ▶

KASZÁS TAMÁS

„Mégsem olyan mély  
az árok mint ahogy  
a mérnök kiszámította”

Kioszk telep dioráma, 2013–14

Kassák Múzeum, Budapest  
2014. július 5 – augusztus 31.



