



ENIGMA

an/archívum | Artpool | árnyékkönyvtár
Kürti Emese | Dési Huber | Méliusz József
önhistorizálás | aktív archívumok | Crowley
kelet-európai művészeti hálózatok | Stiles

103

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor és Bardoly István

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával és a Szépművészeti Múzeum, Közép-Európai Művészettörténeti Kutató Intézet, Artpool Művészetkutató Központtal együttműködésben.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhető a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

(AN)ARCHÍVUMOK

Szerkesztette: Markója Csilla

Az (An)archívumok blokk vendégszerkesztője: Kürti Emese és László Zsuzsa

HÍVÓSZÓ – AKTÍV ARCHÍVUMOK, MŰVÉSZETI HÁLÓZATOK

Néhány szó az (An)archívumok összeállítás elé 5

MERIDIÁN – (AN)ARCHÍVUMOK: ELMÉLET

Kristine Stiles 7

A jövő gyűjtése – Egy archívum személyes története

Sven Spieker 19

„Détruire, dit-elle” – Az archívum, archivofília és archivofóbia között

Lina Džuverović 29

Kollaboratív akciók, folyamatos mulasztások – Jegyzetek az 1960-as és 1970-es évek jugoszláv kollektíváinak feminista újraértelmezéséhez: az OHO csoport esete

Zdenka Badovinac 45

Önhistorizálás – Művészarchívumok Kelet-Európában

TRÓPUSOK – (AN)ARCHÍVUMOK: ESETTANULMÁNYOK

Kürti Emese 57

Tárguló underground – Az Artpool útja az öninéztényesítéstől a múzeumig

Tomasz Zaluski 71

Alternatív hivatalos? – A KwieKulik duó Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiója mint államilag finanszírozott performatív archívum a létező szocializmus idején

David Crowley 85

Új szektarianizmus – Művészeti kézikönyv

Agustina Andreoletti 95

Árnyékkönyvtárak – Közösségi modellek digitális archívumok létrehozásához és terjesztéséhez

FAGYÖNGY – DÉSI HUBER LEVELEI

„Hiába, ma mindenből politika lesz” – Válogatás Dési Huber István leveleiből 1. 109

„A régi fegyvertársakat egyre nehezebben értem...” – Méliusz József és Dési Huber István kapcsolata 119

„Ide vezet a szektarianizmus s a pártszellem...” – Válogatás Dési Huber István leveleiből 2. 127

MŰ/HELY – A KOMPLEXITÁS FELÉ

Zrinyifalvi Gábor 134
A kép útja a vizuális-nyelvi komplexitás felé I–II.

NÉHÁNY SZÓ AZ AN/ARCHÍVUMOK ÖSSZEÁLLÍTÁS ELÉ

A hidegháború időszakában Kelet-Európában létrejött művészeti archívumok az avantgárd legújabb, decentralizált és transznacionális feldolgozásainak megkerülhetetlen forrásaivá váltak. Emellett azok a kelet-európai művészek által létrehozott archívumok, amelyek az államszocialista művészeti intézmények egyoldalú gyűjtési politikájának hiányosságait ellenpontoszták, éppúgy kulcsfontosságú bázisai lettek a művészeti színterek társadalmi és politikai folyamataival összefüggésben megfogalmazott kortárs, kritikai művészettörténetnek. Ezek a magán és a nyilvános szférák határterületein felépített archívumok azonban nem pusztán források, hanem saját történettel bíró, a kontextusuk változásaira folyamatosan reagáló alternatív intézmények is egyben. Az archívumokat mint memóriaintézményeket, egy korszak tudásstruktúráit leképező kontemplációs tereket övező elméleti diskurzus a régió neoavantgárd művészeinek archívumaira, azok új interpretációs mezőire is visszahat, és megjelenik a kilencvenes és kétezres évek installációs és performatív művészetében is. A kulturális emlékezet intézményeinek, az archívumoknak és az (ön-)archiváló művészeknek a témáját már a 2000-es évek fordulójától számos nemzetközi kiállítás és kiadvány tematizálta, (pl. *Interarchive*, Kunstraum Lüneburg, 1999; vagy a kulturális ellenállás dokumentumait gyűjtő európai gyűjteményeket összekapcsoló COURAGE nemzetközi projekt, 2016–2019).

Ugyanakkor a jelen kötetben a korszak öninéztényesítő és öndokumentáló művészeti gyakorlatai nem statikus időkapcsolaként, hanem az intézménykritika és az öntörténetiesítés dinamikus és reflektív modelljeiként kerülnek a tanulmányok fókuszába.

A szerzők a negyven éves működését ünneplő Artpool Művészetkutató Központ *Artpool 40. Aktív archívumok, művészeti hálózatok* címmel 2020. február 20–21 között megrendezett nemzetközi konferenciájának előadói közül kerültek ki. A konferencián, melyet Bodor Judit és Hock Beáta közreműködésével Klaniczay Júlia, Kürti Emese és László Zsuzsa szervezett, meghívott előadók és az Artpool nyílt felhívására jelentkező kutatók szerepeltek. A februári konferencia és az *Enigma* szám is az Artpool „aktív archívum” koncepcióját használja kiindulópontként, ennek nemzetközi párhuzamait valamint kortárs értelmezéseit és alkalmazásait tárja fel. Ahogy Galántai György 1979-ben megfogalmazta, az aktív archívum „nem csak gyűjti, ami tőle függetlenül keletkezik, hanem tevékenységével mintegy »előhívja« az archiválendő anyagot [...] projekt-kiírásokkal, kooperációval, cserével, a hálózat bővítésével és az információk hálózatban való áramoltatásával.” Az aktív archívum

történelemszemlélete jövőorientált és dinamikus, ezért „nyitott műként, vagy aktivista művészeti tevékenységként is értelmezhető.” Az aktív archívum fő tevékenysége a művészetkutatás, amely nem egy-egy speciális médiummal vagy témával való foglalkozást jelent, hanem a művészet mindenkori helyét, célját, alapjait kutatja az aktuális társadalmi közegben.

A konferencián felvetett számos témából a kötet tanulmányai az archívumok történetének aktuális fordulópontjára fókuszálnak: hogyan élük túl alapításuk korszakát, hogyan maradnak fenn radikálisan megváltozott kontextusokban? Az önszerveződő archívumoknak Közép-Kelet Európában és azon túl is, az utóbbi években szembe kellett nézniük a fenntarthatóság és az intézményesülés dilemmáival és kihívásaival, melyek kontextusában az Artpool története és túlélési stratégái modellértékűek. Továbbá a kortárs kutatás-alapú művészeti és kurátori gyakorlatok összefüggésében a '70-80-as években alapított művész-archívumok és öndokumentáló gyakorlatok mint művészeti projektek újraértelmezése is különösen aktuális. A nemzetközileg jegyzett kutatók és kurátorok magyarra fordított tanulmányai az intézményesülés és az öntörténetiesítés, valamint a kortárs kritikai újraértelmezések különböző fázisaiban lévő, különböző geopolitikai kontextusok által meghatározott művészeti és kutatói stratégiákat, gyakorlatokat mutatnak be. Közös bennük, hogy azt a folyamatot tematizálják, ahogy az önszerveződő archívumok korábbi interpeszonális hálózatai, utópikus intézménykritikája és transzlokálitása a jelen globalizált és digitalizált környezetében keres helyet magának.

A szerkesztők

Kristine Stiles

A JÖVŐ GYŰJTÉSE

EGY ARCHÍVUM SZEMÉLYES TÖRTÉNETE

A jövő gyűjtése egy felfüggesztett időben élt életet feltételez. A születő archívum elképzelése során a múlt mohó felhalmozásának vágya minduntalan a jelennek követel figyelmet. A gyűjtőnek rendszereznie, átvizsgálania, és katalogizálnia kell; fel kell töltenie a dobozokat és velük a polcokat, az újabb és újabb iratokkal benépesülő tárolókat, és szortírozni az asztalokon és azok alatt növekvő kupacokat, amelyek azzal fenyegetnek, hogy elfoglalják a padló teljes területét. Az egykor katonás rendbe állított gyűlekezet egyre fegyelmezetlenebbé válik; a folyamatos felhalmozódás többnyelvű, polifónikus kórusa egyszerre idézi egy brutális bűntény és egy házibuli helyszínét. Meghívott vendégek és bennfentes bűnözők: archív anyagok művészeknek, művészekről, művészekről, na meg költőktől, értelmiségiektől, családtagoktól, barátoktól és szerelmektől; kollégáktól, diákoktól és elvtársaktól; ellenégektől, ismerősöktől és idegenektől. E bizonyítékokból események, kollokviumok, előadások, szemináriumok, tanórák és beszélgetések egyedi és egymásba gabalyodó történetei kelnek életre, különös kapcsolódási pontokat képezve genealógia és experimentális művészet között.

Ezek a papír-szereplők és -elkövetők a gyűjtőt évtizedeken keresztül fogságban tarthatják, rákényszerítve, hogy megérintse őket és emlékezzen rájuk, visszatartva az amnézia csábításától, a felejtéstől, amely szükségesnek tűnne ahhoz, hogy a felszínen tudjon maradni az archívumból ráömlő homályos emlékek áradatában. A végtelen rendszerezés és szortírozás közben a tudatos és a tudattalan régiók között kikerülhetetlenek az újabb és újabb érzelmhullámok, a visszafojtott érzetek és benyomások, melyeket e tárgyak pusztá kézbevétele is kivált. Ugyanazok a távollévők kísértének a papírlapokon, melyek a gyűjtőre is vadásznak alattomban, figyelmet követelnek, mintha érintésük megszüntetné az emlékezet fogatkozását. Mindeközben a dokumentumok visszatartják a lélegzetüket, noha másra sem várnak, mint hogy a figyelem középpontjába kerüljenek, hogy aztán valamelyik megszánja a gyűjtőt és a kavalkádból kiemelkedve, önkényes döntéssel kristálytisztán feltárja eredetét és történetét. A múlt hirtelen, figyelmeztetés és logika nélkül, egy árva papírlapról is teljes valójában képes életre kelni a gyűjtő elmékedésében, míg az archívum többi része zárkóztottan figyel, gyanúsán lapít, hibernálva vár a következő sarjadó leszámolásra. Ilyen hát az archívum ethosza. Ilyen az archiválás gyönyöre és nyomora.

Az iratok, képek, plakátok, levelek, programfüzetek, jegyzetek, üdvözlőkártyák, e-mailek és faxok áradata pedig az évek múltával megállíthatatlanul duzzad tovább. Egy részük talán értékes lesz, más részük feleslegesnek bizonyul. Az egykor a gyűjtő életéről tanúskodó tárgyak ezrei pedig eközben saját életüket kezdik élni, azt várva,

hogy önmagukért értékeljék őket. Az idő múlása őket csak egyre erősebbé teszi: ahogy növekszik biztonságérzetük a jövőjükkel kapcsolatban, egyre inkább úgy kezelik a gyűjtőt, mint holmi betolakodót, aki azon mesterkedik, hogy az ő jelenbeli jövőjükön keresztül merüljön alá a múltba. És még így is, kezdettől fogva tudta, hogy előbb-utóbb megjelennek majd kíváncsi és tudós elmék, hogy tanulmányozzák és kommentálják gyűjteményét, korábban elképzelhetetlen, különböző alternatív kontextusok, értelmezések és megközelítések mentén. A papírok, képek, plakátok és tárgyak együtt arra várnak, hogy olyan más elmékben szülessenek újra, akik új történeteket, friss, a gyűjtő béklyójától felszabadult narratívákat ajánlanak a gyűjteménynek. Halványan, de mindig is tudatában volt a sorsának. Elfogadva elkerülhetetlen láthatatlanságát, figyelmen kívül hagyva annak érzelmi és intellektuális következményeit, egyszerűen folytatta a gyűjtés vég nélküli folyamatát, még ha ezzel egyre közelebb is került ahhoz, hogy szenvedélye tárgyainak pusztta csatornája legyen, lehetővé téve, hogy azok új világokba juthassanak el, és más történetek szereplőivé váljanak.

Végül elérkezett az évtized, az év és a nap, amikor egy archívumokkal foglalkozó tekintélyes és karizmatikus szakember jelent meg az ajtóban. Ott volt a levegőben, hogy a gyűjtemény felmérése és a döntés, hogy az része lesz-e a neves intézmény könyvtárának, implicit módon ítélet a gyűjtő döntései és múltja felett is. A gyűjtő felvezette őt és asszisztensét *abba a szobába*, majd távozott, hagyva, hogy feltárják a gyűjteményt, élénk várákozással, hogy a dobozok lenyűgözik-e őket... vagy sem. Hogy valamivel elfoglalja magát az ítélet meghozataláig, teát főzött vendégeinek, egy dél-koreai különlegességet, melyet a vulkanikus eredetű Csedzsuszigeten termesztenek. Aznap már süttött egy adag gyömbéres és sáfrányos kekszet is, hogy majd legyen mivel ünnepelni vagy épp vigasztalódni, ha élete gyűjteményét visszautasítják. Végül a két férfi ismét megjelent a nappaliban, ő pedig szótlánul a székek, a tea és a sütemény felé invitálta őket. Az elbűvölő connoisseur szólalt meg először: „Tisztában van vele, hogy mennyire komplikált az archívuma?” A gyűjtő így felelt: „Ezt értem úgy, hogy nem akarják befogadni az anyagot?” Mindketten tévedtek: a gyűjtő tisztában volt vele, a férfi pedig akarta.

A teherautó már a következő napon megérkezett, a szoba kiürült, az archívumot pedig elnyelte a professzionális könyvtárosok és archivisták univerzuma. Innentől kezdve, ha meg akarja látogatni lármás társaságának egy-egy tagját, pontosan meg kell neveznie az adott doboz számát és kérvényeznie, hogy hozzák át a közeli erdőben lévő gigantikus raktárépületből. Hogy hozzájuthasson a doboz tartalmához, minden holmiját, a laptopját és a mobilján kívül szekrénybe kell zárnia, kesztyűt kell viselnie, és csak ceruzával jegyzetelhet, miközben könyvtárosok felügyelik minden mozdulatát. Távozáskor még át is vizsgálják, hátha meg akarja szöktetni valamelyik régi kedvencét. Erre nem került sor... legalábbis eddig.

A fenti szoba ugyanakkor, J. Andrew Amacost (a karizmatikus archívum-szakértő) áldásával időről-időre újra benépesül, és az új szerzemények átkerülnek a Duke Egyetem David M. Rubenstein Ritka Könyvek és Kéziratok Könyvtárába, melynek immár része a *Kristine Stiles Gyűjtemény, 1900-[folyamatban]*. A következőkben

négy különböző, egymással átfedésben lévő szálát bontok ki, amelyek remélhetőleg együttesen kirajzolják e gyűjtemény hátterét és sajátosságait: elsőként azt, hogy az idő egy bizonyos felfogása (amelyre a címmel is utaltam) miként válhat hasznunkra amikor az archívumokról gondolkodunk; másodsor, hogy az életrajzok és a genealógiai információk rögzítése, majd megőrzése miként volt nálunk meghatározó családi tradíció; harmadrészt a „Sohm-módszert,” azaz Hanns Sohm a *Happening & Fluxus Archívumban* megtestesülő példaértékű munkásságát; végezetül, hogy miért a kaliforniai és a kelet-európai művészek anyagai dominálják a Stiles Gyűjteményt.

* * *

A „jövő gyűjtése” cím Henri Bergson *Anyag és emlékezet (Matière et mémoire, 1896)* című művében kidolgozott időfelfogásra utal. Bergson a jelent „oszthatatlan határvonalként” határozza meg, amely „elválasztja a múltat a jövőtől,” majd így folytatja: Amikor az eljövendő jelenről beszélünk, az még nem létezik és amikor azt gondoljuk, hogy létezik, már el is múlt... *valójában egyedül a múltat észleljük* [Bergson kiemelése], hiszen a tiszta jelen a múlt láthatatlan előre nyomulása a jövőbe.¹

A gyűjtés kontextusában az „oszthatatlan határvonal” azt jelöli, ahogy az idő egymást átszövő, tűnékeny eseményeken keresztül átfolyik az életen, melyek közül néhányat megkísérelhetünk tárgyiasítani és anyagi maradványait egy archívumban rögzíteni. Bergson ugyanitt kiterjedésről, kiterjesztett anyagról is beszél, mely „olyan mint egy tudat [...] valóban észlelésünk oszthatlanságát adja; és éppen így lehet fenntartás nélkül meg is fordítani a tételt: az anyagi kiterjedést átvinni az észlelésre.”² A „kiterjedés” e bergsoni felfogása szintén alkalmazható az archívum fenomenológiájára, amennyiben az archívum egy időkontinuum része, szimultán az anyagi világhoz kötődő helyszíneivel és emlékeivel, melyek viszont maguk is az idő időbeli materializálódásai, megszakításai, percepciói. A gyűjtés és az archiválás így lényegében ügyeskedés a múlttal, szerencsejáték a jövővel, és mindig egyidejű a jelennel. Ezt az egyszerre temporális és fizikai tapasztalatot igyekszik megragadni az amerikai költő Joseph Donahue *The Secret History of Secrets (A titkok titkos története, 2014)* című versének két strófájában:

mintha egy tört másodperccel
megelőznénk tudatunkat,
a múlt mindig előttünk van,
újraéljük fodraiban
[...]

¹ Henri Bergson: *Matière et mémoire*. Paris, 1929. 163.

² Uo., 219. Magyar fordításban: Henri Bergson: *Anyag és emlékezet*. Ford. Marsó Paula. *Tér, fenomen, mű*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, 2011. 236–237.

Igazából lehetetlen,
biztosított egy szakértő,
leszúrni térben vagy időben
bármilyen eseményt. Csak az
előtt-után létezik, csak az
itt meg ott...³

Ilyen hát az archívum ethosza, túl konkrét anyagságán. Ezek a gyűjtésre és az archívum természetére vonatkozó filozófiai-poétikus felismerések, melyeket Bergson „oszthatatlan határvonallal” és a „kiterjedéssel” kapcsolatos elgondolásaival tudok a legjobban megragadni, bennem csak évtizedek alatt, fokozatosan tudatosultak, és ilyen konkrét formában itt mondom ki őket először.

Utalva a fenti időparadoxonra és az archívum dinamizmusára, a „jövő gyűjtése” cím a bevett „gyűjtés a jövő számára” fordulatot parafrázálja, amely egy távoli, meghatározatlan időt jelöl ki, míg az előbbi egy nagyon is meghatározott teret, amelyben a jövő már most gyűlik. Azaz a jövő ebben az értelemben már érkezett, hogy hírt adjon egy eljövő jelenről a saját idejében. Az időben mint bergsoni értelemben vett tartamban és folyamatosságban élni annak tudatosítását jelenti, hogy a jelenben létező egy atommásodperc, azaz a másodperc egy kvintilliárdnyi, vagy egy millió tilliárdnyi része alatt tűnik el és adja át a helyét a következőnek. Az archívum szintén felfogható úgy, mint állandóan aktualizálódó és elmúló temporális fenoménnek a folyamatos jelenben való materializálódása. Más szóval, az archívum élete egy pszicho-kognitív folyamatot modellez, amelyben a tárgyak úgy gyűlnek össze, mintha bennük vagy rajtuk keresztül a *jövő már meg is valósult volna*. „A jövő gyűjtése” tehát azon a meggyőződésen alapul, hogy a jövő benne van a személy jelenében és mindabban, amit tesz. A jelen pedig ennek az időnek a dokumentuma.

* * *

Az idő és az archívum elvont összefüggései után egy jóval konkrétabb és személyesebb szál következik. Rövidre fogva, a gyűjtés menekülőutat nyújtott egy nehéz gyermekkor jelenéből, melyben szándékosan olyan könyvekbe, kutatásba, írásba és intellektuális kalandokba temetkeztem, melyek segítettek az ismétlődő traumatikus élményeim tudattalan érzelmi elfojtásában. Ennyit a múlttól. A születő archívum, amint az elkövetkező évtizedek során kibontakozott, az élet szervezéséhez is hasznos eszköznek bizonyult, különösen, hogy a benne foglalt tárgyak története is közvetlen élmények üledékei, és úgy is lehet őket kutatni vagy felidézni, hogy maga a múlt elzárva maradt. Egy rendes archívum építésének gondolatával San Franciscóban kezdtem el játszani a hetvenes évek végén, több egymást átfedő élmény hatására.

³ Poetry by Joseph Donahue. Ed. J. Peter Moore. *Jacket 2*. 2014. december 17. <https://jacket2.org/poems/poetry-joseph-donahue>. Ford. Sipos Balázs és Markója Csilla.

Először is a berkeley-i Kaliforniai Egyetem mesterszakos hallgatójaként Peter Selz volt a mentorom, akivel a közös kutatást az archívumában végeztük, így sokat elleshettem abból, miként rendszerezte könyvtárát és személyes iratait. Míg nyolc éven át Bruce Conner, a művész asszisztense voltam, mélyen tiszteltem, ahogy rendszerezte az archívumát, miközben határozottan nem sikerült elsajátítanom közismerten megalkuvás nélküli kritikus hozzáállását mindenhez a világon. Azt, ahogy más kaliforniai művészbarátaim, mindenekelőtt Peter d'Agostino, Lynn Hershmann Leeson, Mark Thompson és Theresa Hak Kyung Cha dokumentálták a munkásságukat, szintén példaértékűnek tekintetem. Ezen felül ekkoriban a legendás Eugenia Candau vigyázó tekintete alatt kutattam a San Francisco Museum of Art könyvtárában, aki 1968-tól 2001-ig dolgozott ott könyvtárosként; ő volt és marad a tudás megőrzése iránti elkötelezettség megtestesülése.

Ebben az időszakban sűrűn jártam felolvasóestekre, sokat lógtam a Café Triesteben, a North Beach „költőkávézójában” (ahol akkoriban éltem), és gyakran összefutottam költőkkel a City Lights könyvesboltban. Ekkor kezdtem költők anyagainak gyűjtésébe, amiben fontos szerepe volt Jack Micheline-nek, a bohém festőnek és az eredeti beatköltők egyikének, aki akkoriban állandó vendég volt a lakásunkban. Miután megemlítette, hogy jelentős iratgyűjteménye egy New York-i pajtában hever, habozás nélkül odarepültem és elhoztam, amit csak tudtam. Doktoranduszként tett rendszeres utazásaim a még mindig megosztott Európába pedig művészekkel kötött élethosszig tartó ismeretségekhez és ahhoz a kötelezettséghez vezettek, hogy e barátságok és a tőlük tanultak dokumentumait megőrizzem. Jack megmentett iratai és a már eleve tetemes családi kollekció arra készítetett, hogy szisztematikusabb módon kezdjek gondolkodni a gyűjtésről, bár ezt akkoriban nagyképűségnek éreztem volna „archiválásnak” nevezni.

Mindaz az élmény és kaland, amibe gyűjtőszenvedélyem sodort, minden bizonnyal nem történt volna meg édesanyám hatása nélkül, aki nagyon nagyra becsülte a leveleket. Katherine Haller Rogers Dolan, vagy ahogy mindenki ismerte, Kitty a levelek iránti tiszteletét és megőrzésük mániáját apjától, anyai nagyapámtól,⁴ ő pedig az ő apjától⁵ és anyjától⁶ tanulta el, akik szintén a szüleiket követték, és így

⁴ Dr. Frederick Rand Rogers (1894–1972), radikális filozófus-író-oktató volt, a testnevelés és az (általa kidolgozott) „fizikai fitness” keresztresz lovagja, az Állóképességi Index megalkotója. Nagypapa számos könyvet írt, mint a *Hazaárulás az amerikai oktatásban* (1949), amelyben arról értekezik, hogy a Stanford University hogyan vált egy amorális és szüklátóköri tudományosság fellegvárává, a cinikus materializmus, a vallásellenesség, és az akadémiai teljesítmény kultusza nyomán. Ld.: Frederick Rand Rogers: *Treason in American Education: A Case History*. New York–Monterey (CA), 1949. <https://www.readinkbooks.com/product/7785/Treason-in-American-Education-A-Case-History-Rogers-Frederick-Rand>. Nyolc évvel korábban adta ki a *Tánc mint alapvető nevelési módszert* (1941), amely bizonyos szempontból előképe a Joseph Pilates-szel közösen írt *A Pilates-füzet: újjászületés a kontrollógiával* (1957) című anyagnak. Ebben dogozta ki a *kontrollógia* (contrology) módszerét, melynek célja a „magas szintű fizikai szépség és erő elérése az elme felügyelete alatt.”

⁵ Frederick J. Rogers (1860–1945), fizikaprofesszor, Stanford University.

tovább.⁷ Archívumról, mint olyanról sosem esett szó, de Kitty minden egyes levelet megőrzött, és ezt a szokást már gyerekként átvettem tőle.⁸ A legnagyobb hatást azonban kétségtelenül az ő apjától, Roger nagypapától rendszeresen kapott, húszoldalas, sűrűn gépelt levelek tették rám. Nagypapa leveleinek egyik visszatérő témája épp az volt, hogy hogyan kellene nevelni minket, és hogyan kellene viselkednünk. Amennyire féltünk ezektől a levelektől, olyan nagy becsben tartottuk őket.⁹ Kitty belénk verte, hogy a történelem miként ás alá és határoz meg mindent, ennek alátámasztásaként pedig igyekezett lenyűgözni minket „nagyszerű genealógiánkkal,” egy örökséggel, amit tisztelnünk és gyarapítanunk kell.

Míntha e híres ősök súlya nem lett volna elég teher, Kitty sokat mesélt nagypapjáról, Dr. George Spalatin Easterday-ról is, aki 1892-ben az Új-Mexikóban található Albuquerque polgármestere lett, és feleségéről, szeretett dédnagymamánkról, Katherine Hallerről (aki után anyám a nevet kapta). Kitti a kaliforniai aranylásban meggazdagodott apja örökségének köszönhetően beutazhatta a világot miután Dr. Easterday meghalt. Folyamatosan küldte haza a különféle drága bútorokat, ritka tárgyakat, festményeket és ékszereket, amelyek aztán utódról utódra szálltak. Egyik hobbija porcelánedények készítése és festése volt, melyek díszítéséhez huszonnégy karátos aranyat olvasztott, a folyékony arannyal pedig még a monogramját is ráírta a porcelánok aljára. Az edények máig megvannak, csakúgy mint egy doboz Kitti természetes szőke, mintegy harminc hüvelyknyi hajtincsével, amely sosem őszült meg (az elhunyt családtagok hajtincsenek megőrzése egyébként régi viktoriánus tradíció). A nővéreimmel kiskorunkban játszottunk is Kitti tincsével, szőke fűrtként belecsavarva barna hajunkba.

⁶ Josephine Rand Rogers (1869–1950), a Női Szavazók Szövetségének (The League of Women Voters) egyik elnöke, aki aktívan részt vett az antialkoholista mozgalomban (Temperance Movement) és a gyermekjóléti törvények (Child Welfare Laws) kiharcolásában.

⁷ John Rankin Rogers (1838–1901), Washington állam harmadik kormányzója, aki az állami törvényhozáson keresztül bevezette a „Mezítlábás Diák Törvényt” („Barefoot Schoolboy Act”) amely biztosítani kívánta annak feltételeit, hogy az alsóbb osztályok gyermekei is hozzájussanak az ingyenes oktatáshoz. Lásd: https://apps.leg.wa.gov/oralhistory/timeline_event.aspx?e=10. Az 1890-es években rengeteg populista, társadalmi igazságtalanságokat elemző esszét írt, mint *Az ember jogai és jogtalanságai* (The Rights of Man and The Wrongs of Man, 1893); *Othont az othontalanoknak* (Homes for the Homeless, 1895); és a *Szabad föld: megoldás az önhibán kívüli szegénységre* (Free Land: The Remedy for Involuntary Poverty, 1897).

⁸ Amikor anyám meghalt, egy nevémmel ellátott dossziében megtaláltam az összes levelet, amit valaha írtam neki öt éves koromtól kezdve, a négy testvérem leveleivel együtt.

⁹ Tizenkét éves voltam, amikor először rendelt be a nagyszobába egy „beszélgetésre”. Valójában szókratikus módszerekkel igyekezett kritikai gondolkodásra nevelni, olyan ártatlannak tűnő kérdésekkel kezdve, mint hogy „ki a legjobb barátod?” hogy aztán további kérdések végtelen láncával tekerjen körbe. Ezek a disputák nem ritkán akár négy órára is elnyúltak, amikor már nem bírtam tovább és kirohantam a szobából, azt kiabálva anyukámnak, hogy „állítsd le, állítsd le”. Aztán még rendszerint hallottam, ahogy azt mondja anyámnak: „Ügyes volt. Mára megteszi.” Hálás vagyok neki, amiért megtanított a vitaközös művészetének élvezetére.

Hogy tovább tetézzék e megemészthetetlen mértékű múltat, azt is korán meg kellett tudnunk, hogy Kittie valójában nem volt anyánk anyjának, Beatricének az anyja. Kittie, mondták, „meddő” volt, férje, „a drága Dr. Easterday,” pedig történetesen hírhedt szoknyavadász. Miután egyik szeretője terhes lett, Dr. Easterday elvitte St. Louisba, ahol megszülte Beatricét, akit Kittie nyomban magához is vett; akkoriban a felsőbb osztály tagjai így oldották meg az efféle „afférokát”. Máiig sem tudjuk, ki volt az a nő, aki anyai nagymamám vér szerinti anyja volt, a kérdést több generációnyi pletyka és találgatás övezte. Később én is kutatni kezdtem és kevés kétségem van afelől, hogy a vér szerinti dédanyám egy fiatal olasz nő volt, aki nem sokkal korábban költözött férjével Albuquerque-be a Lucca tartományban található Fornovolasco ősi falujából. Még egy fényképet is találtam róla: kistermetű volt, arca finom vonású, csakúgy mint a mi apró, 140 centi magas Beatrice nagymamánknak. Mindenesetre ez a rejtély is hozzájárult az archívumok iránti családi szenvedélyhez.

Apám családjáról ellenben alig esett szó. Anyám szemében az ő tiszta ír vérvonala semmit sem jelentett. „Azért mentem hozzá apádhoz,” szerette mondani, „hogy felfrissítem a túltényesztett családi génállományt.” Apám, Paul, erre azzal vágott vissza, hogy apja egy gazdag, Olaszországban képzett bostoni templomfestő volt, aki még a New York-i St. Patrick Katedrális felújításában is részt vett, de ezt Kitty egyszerűen elengedte a füle mellett. Számomra ez az információ bizonyíték volt, és arra sarkalt, hogy többet gyűjtsek és raktározzak.

Nekünk, ötünknek lehetőségünk sem volt kivonni magunkat e múlt alól, hiszen az otthonunk maga is afféle archívum volt, tele egy régvolt gazdagság maradványaival: Kittie aranyozott edényeiből ettünk; azokon a gyönyörű szőnyegekben játszottunk, amiket Keletről küldött; az ő finoman megmunkált bútorain ültünk és Rogers nagypapa *Harvard Klasszikusok*-sorozatából választottunk olvasnivalót.

Eközben a szüleim alig bírták fizetni a hiteleket, többször csődbe jutottak, ittak és buliztak, szenvedélyesen imádták és megcsalták egymást, állandóan veszekedtek, míg végül el nem váltak. Én 1967-ben, húszévesen szöktem meg Kaliforniába és mentem hozzá Mr. Stileshez, hogy aztán öt év múlva elváljak tőle. Így nem meglepő, hogy a „jövő gyűjtésének” ez a szokása mondhatni a családfámba volt kódolva.

* * *

Egy új korba érkeztem, amikor a mesterképzést befejezve 1974-ben jelentkeztem a berkeley-i Kaliforniai Egyetem doktori programjára. Disszertációm témája a *Destruction in Art Symposium* (Destrukció a Művészetben Szimpózium [DIAS]) lett, amely 1966 szeptemberében zajlott Londonban, tizenöt ország művészeinek munkáival és részvételével. A DIAS performanszokból, költészeti és zenei eseményekből, installációkból, rengeteg robbanószerből és a szervezők letartóztatásából állt,¹⁰ valamint

¹⁰ A német művész Gustav Metzger, a DIAS szervezője és a társszervező, az ír költő, John Sharkey tíz hónappal később a vádlottak padjára került a Központi Büntetőbírószágon, amiért obscén esemé-

egy háromnapos szimpóziumból a hónap közepén, ahol az alkotók a destrukció művészetben betöltött szerepéről vitakoztak és adtak elő. 1978 áprilisában, a disszertációmmal kapcsolatos kutatásom alatt egy amszterdami utcán összefutottam Tom Marionival, az amerikai konceptuális és performanszművésszel. Ő alapította 1970-ben a Museum of Conceptual Artot (Konceptuális Művészeti Múzeum [MOCA]), melynek underground légköre sok amerikai és külföldi művészt csábított San Franciscóba. Tom két mondattal üdvözölt, amivel szó szerint megváltoztatta az életemet: „Mész Bécsbe a Nemzetközi Performanszfesztiválra? Én is előadok.” Bár fogalmam sem volt, miről van szó, azonnal rávágtam, hogy „Igen!” és még aznap este elindultam egy éjszakai vonattal Bécs felé.

Érkezés után bejelentkeztem egy hotelbe, majd megkerestem a térképen a fesztivál központi helyszínét, amely Bécs régi egyetemi negyedében volt, és útközben megálltam egy kávéért az elbűvölő Café Diglas-ban (nem tudva, hogy milyen legendás, 1888-ban alapított helyre csöppentem). Itt, szintén véletlenül, megismerkedtem a német művésszel, Ecke Bonkkal, miután észrevettük egymásnál a fesztivál brosúráját. Bonk (aki akkoriban az Aquinada nevet használta) egy installációval vett részt a fesztiválon, a központi helyszín, a Contemporary Art Gallery lépcsőjén, melyet a bécsi kurátor, Ursula Krinzinger vezetett. A fesztivál végére életre szóló barátságot kötöttünk, miután éjt nappallá téve néztük és vitattuk meg Ulay és Abramović, Charlemagne Palestine, Hermann Nitsch, Laurie Anderson, Stuart Brisley, Simone Forti, Heinz Cibulka, Raša Todosijević, Marioni és mások performanszait.

Amikor a fesztivál Bécsben véget ért és a résztvevők továbbindultak Jugoszláviába, Ecke Bonk és én is arra vettük az irányt. Először az autójával elhajtottunk Zágrábig, ahol megnéztünk néhány performanszt, majd továbbmentünk Belgrádba, ahol az 1970-ben alapított hírhedt Belgrádi Kulturális Központ (SKC) minden eseményén részt vettünk. Az épület korábban a jugoszláv titkosszolgálat irodáinak adott otthont, ami érződött is a hely atmoszférájában.¹¹ Voltak performanszok, amelyekre még ma is tisztán emlékszem, mint Sanja Iveković *Party*-ja (1. kép), Raša Todosijević *Was Ist Kunst*-ja (Mi a művészet?), és különösen Jürgen Klauke *The Harder They Come*-ja. Klauke elsőpró erejű akciója a jóképű, elegáns, karcsú, vonzó, megközelíthetetlen művész önkritikájának tűnt, aki – talpig fehérben és nyakláncokkal meg gyűrűkkel feldíszítve – sétált, futkosott és táncolt Jimmy Cliff *The Harder They Come* című számára egy téglából és kifeszített zsinagekból álló, körkörös labirintusban. Minél gyorsabban mozgott, annál jobban gabalyodott bele a zsinegbe, esett el és állt fel újra és újra a teljes kimerülésig, összetörve a magáról alkotott sérthetetlen művész képét.

nyeket rendeztek a bécsi akcionizmus tagjaival (Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus, Peter Weibel), továbbá az amerikai Al Hansennel és másokkal.

¹¹ Arról, hogy a művészek hogyan jutottak hozzá ehhez az épülethez, ld. az írásom: Cloud with Its Shadow. *Marina Abramović*. London, 2008. 33-94. https://sites.duke.edu/aahvpspdf/files/2020/11/Stiles_MarinaAbramovic.pdf



1. Sanja Iveković: *Party*, 1978. Performansz a belgrádi Diák Kulturális Központban, a kép bal oldalán Ecke Bonk és Kristine Stiles. Fotó: Nebojša Čanković. A belgrádi Diák Kulturális Központ Archívumának © (Arhiva SKC Beograd) jóvoltából.

Ez a történetzsal egy belgrádi étteremben érintkezett a gyűjtés témájával, ahol számos olyan művésszel vacsoráztunk együtt, akinek a szerb művészettörténész és kurátor, Bojana Pejić engem és Eckét korábban bemutatott. A csevegésben és viccelődésben is kiadós vacsora után Pejić körbeküldte a papír tényérelátétjét, hogy mindenki aláírja, e történelmi találkozó mementójaként. Mikor az alátét hozzám ért, már adtam volna tovább, amikor megállított és megkérdezte: „Miért nem írod alá?” „Én csak egy diák vagyok, senki sem fog emlékezni rám,” válaszoltam, mire ő: „Emlékezni fogunk rád. Kérlek, írd alá”. Aláírtam. Ez a gesztus sokat jelentett nekem, részévé vált a Nemzetközi Performanszfesztivál mindhárom helyszínén gyűjtött élményeimnek, és meghatározta későbbi kutatói és gyűjtői utamat. A belgrádi események alatt szerettem bele az akkor még mindig „vasfüggönnyel” elválasztott Kelet-Európába: lenyűgözött az a szellemi intenzitás és a kellemetlen igazságok kendőzetlen kimondása, ami a kelet-európai művészek munkáit jellemezte. Ezért aztán rögtön tudtam, hogy még nem egyszer vissza fogok térni.

Ebben az álomszerű időszakban, ismét Bécsben járva, bejelentkeztem egy látogatásra a Sohm Archivumba, ami akkor Sohm markgröningeni otthonában volt (mielőtt a stuttgarti Stattgalerie-be került), ahol magától a mestertől tanulhattam. Hanns Sohm (1921–1999) engedélyt adott rá, hogy archívumának minden elemét tanulmányozhassam. Türelmesen válaszolt számtalan kérdésemre, akárhányszor csak meglátogattam 1978 és 1980 között. Egy alkalommal Sohm és felesége meghívott, hogy lakjam a házukban és csatlakozzam a vacsoráikhoz, melyek alatt Sohm művészismerőseiről szóló történetekkel szórakoztatott bennünket. Különösen hálás volt Wolf Vostellnek, aki nem csak hogy a kor ellenkultúrája (azaz a happening és a fluxus) és annak gyűjtése felé terelte, de személyesen be is vezette az avantgárd világába és számos művésznek bemutatta. Szintén Vostell volt az, aki a bécsi akcionistákkal együtt rávette Sohmot, hogy elmenjen a DIAS-ra.

Látva, ahogy Sohm szisztematikusan, az utolsó fecniig összeszedte a DIAS minden konzerválható dokumentumát, vagy ahogy Pejić tényérelátéten gyűjtötte össze a művészek szignóit, gyökeresen újra kellett értékelnem ezeknek az emefer anyagoknak és mementóknak a jelentőségét. Sohm rengeteg fényképet is készített a Szimpózium alatt, amelyek az írásos dokumentáció és egyéb anyagok mellett a DIAS eseményeinek és ethoszuknak különösen precíz rekonstrukcióját tették lehetővé. Mivel Sohm figyelme nem csak a Szimpózium minden részletére, hanem a művészek személyiségére is kiterjedt – ki milyen viszonyban áll a többiekkel, ki a macsó és exhibicionista, ki az érzékeny vagy introvertált –, leírásai alapján pontos képet kaphattam a DIAS résztvevőiről, ez pedig felbecsülhetetlen értéknek bizonyult, amikor később a legtöbbjükkal interjút készíthettem. Az sosem derült ki, hogy Sohm pontosan mit látott bennem, amiért a szárnyai alá vett, de én, a huszonhat évnyi korkülönbség ellenére, felismerem magam mohó kíváncsiságában, tudáséhségében és szakmai szívósságában. Amit legjobban csodáltam Sohmban, az a bátorsága, ösztönös tudásvágya, türelme és rendkívüli emberismerete volt, amivel például azonnal ki tudta szűrni az opportunistákat.

Sohm gyűjtői és életszemléletének mindezen vonása kirajzolja azt, amit fentebb tisztelemem jelülül „Sohm-módszernek” neveztem. A „módszer” a következő szervező-

elvekben összegezhető: 1) elköteleződés a művészet egy minél konkrétabb területe, illetve annak története iránt 2) az ehhez a területhez tartozó összes művész, költő, zeneszerző, kurátor és egyéb személy átfogó dokumentációja; 3) művészek és szakemberek levelezései, valamint releváns könyvekben, folyóiratokban, katalógusokban, magazinokban (minél marginálisabb, annál jobb) megjelent írásai; 4) kapcsolódó filmek, videók és az akciókból megmaradt relikviák; 5) kapcsolódó események, mint a DIAS, amely ugyan nem volt sem „happening” sem „fluxus” (amely Sohm archívumának a címében is jelzett fókusza volt), de szellemiségében és praktikusán is kapcsolódott azokhoz, valamint ugyanezen az alapon olyan csoportok, mint a Sztuacionista Internacionálé, a SPUR, a bécsi akcionizmus vagy a ZERO, és egyéb kapcsolódó dokumentumok, konkrét zene és költészet, művészkönyvek és underground irodalom.

Ezt a rendkívüli, váratlan és sorsfordító kutató-tanuló időszakot követően, és miután doktoráltam és tanítani kezdtem a Duke Egyetemen, 1991-ben visszatértem Kelet-Európába. Bécsből Magyarországon át Románia északi határa mentén a festett kolostorairól híres Bukovináig utaztam, melyeket Humoron és Moldovián át Pátrăuțig, Probotán és Szucsáván keresztül Sucevițaig és Voronețig egytől egyig végig szerettem volna látogatni. Azonban egy Szucsáva közelében található hegyvidéki hotelben megszállva valaki robbanószert tett a bérelt autóm csomagtartójába, mely kirobbantotta az ablakokat. Veszélyes időszak volt ez Romániában, mindössze másfél évvel azután, hogy Nicolae Ceaucescut és feleségét, Elenát 1989 karácsonyán kivégezték. Gondolkodás nélkül elindultam visszafelé, egy nap alatt áthajtva Románián. Miután Magyarországot is magam mögött hagytam, megfogadtam, hogy még visszatérek, és a velem utazóknak azt találtam mondani, hogy az elkövetők nem számoltak azzal, hogy a destrukció a szakterületem, így a robbanószert felhívásnak tekintem a visszatérésre.

Hat hónappal később, 1992-ben vissza is tértem és egyenesen Bukarestbe mentem, hogy elmélyüljek a kortárs román képzőművészetben. A sors ezúttal is kegyes volt hozzám, nem csak Dan és Lia Perjovschival találkozhattam és dolgozhattam együtt, akiket azóta is barátaimnak mondhatok, de többek közt Ion Bitzannal, Ion Grigorescuval és Paul Neaguval is. Egy másik kelet-európai út során prágai tartózkodásom alatt Milan Knížákkal, Jan Mlčoch-csal, Zorka Ságlovával és Petr Štemberával volt lehetőségem megismerkedni. Az ezekből az együttműködésekéből és barátságokból származó, illetve itt-ott vásárolt vagy kapott anyagok kezdtek kitenni ezután archívumom tetemes részét. Megjegyzem, e találkozók egy igen szerencsés periódusban zajlottak, nem sokkal a berlini fal leomlása után, de még azelőtt, hogy a művészek túl híresek és elfoglaltak lettek volna ahhoz, hogy hosszú és mély beszélgetésekbe bonyolódjanak velem. Azt, amit Kelet-Európában és az ottani művészeknél ezekben az években tapasztaltam, Richard Powers, a regényíró, a fák túléléséről írt szavaival tudnám megragadni: „A legsötétebb reménytelenség préselődik bennük gyémánttá.”¹² Magam is azon dolgoztam, hogy küzdelmeimet, az archí-

¹² Richard Powers: *The Overstory: A Novel*. New York-London, 2018. 6.

vum formájában, gyémántokká préseljem. A nehézségek arra sarkalltak, hogy a jövőben éljek, és ennyiben tudtam azonosulni a kelet-európai művészekkel, akik, úgy tűnt, érzik és értik ezeket az elfojtott kínokat. Így történt tehát, hogy archívumom negyedét ők teszik ki.

Zárásképp hadd térjek vissza oda, hogy miként került az archívumom a Duke Egyetem Rubenstein Ritka Könyvek és Kéziratok Könyvtárába, melynek missziója a „tudás létrehozása a társadalom szolgálatában”. Eredetileg ugyanis a Getty érdeklődött az archívum iránt és ki is küldtek egy könyvtárost durhami otthonomba, aki hosszú órákon keresztül vizsgálta a dobozaim tartalmát és beleolvasott kifejezetten személyes szövegekbe. Amikor a nő végül lejött a nappaliba, azt mondta: „a Getty hivatalosan kizárólag művészek archívumait fogadja be, de az ön esetében, aki annyi művésszel dolgozott és annyi eseményen vett részt, kivételt teszünk úgy, hogy adunk önnek egy különleges titulust.” Hogy mi volt pontosan ez a titulus, már nem tudom, de mindenesetre hízelgő volt, és egészen elbűvölt, hogy a gyűjteményem a Getty-be kerül. Ezután megkérdezte, hogy mennyit kérnék az archívumért, amire felnevettem és azt feleltem, fogalmam sincs, hogy becsüljem fel. Ő azonban erős-ködött, hogy mondjak egy összeget, így végül mosolyogva azt feleltem, „Mit szólnának 500.000 dollárhoz?” Azzal búcsúzott, hogy erre még visszatérünk, majd visszautazott Los Angelesbe.

Miután hat hónap elteltével sem adott magáról hírt, felhívtam, hogy tisztázzuk a helyzetet, mire kurtán azt felelte: „a Getty művészettörténészekről nem vásárol archívumot, de az ön esetében ajándékként elfogadjuk.” Dühösen, amiért átkutatta az archívumom és beleolvasott a szerelmes leveleimbe, majd kikényszerített belőlem egy önkényes árat, rávágtam: „Ha már elajándékozom az archívumomat egy intézménynek, az a Duke Egyetem lesz, amely egész életemben támogatott.” És ezzel lecsaptam a telefont. A többi történelem. Az archívumomat a Duke-nak ajándékoztam, csupán három dolgot kikötve a szerződésben: 1) hogy a családi iratok, valamint a történeti és archív anyagok benne maradhassanak a gyűjteményben 2) hogy életem végéig lehetőségem legyen bővíteni az archívumot, és hogy 3) a könyvtár halálomig csak az én engedélyemmel bocsáthatja azt más rendelkezésére. A könyvtár mindezt jóváhagyta és ezzel a történet le is zárult.

Zemlényi-Kovács Barnabás fordítása

Sven Spieker

„DÉTRUIRE, DIT-ELLE”

AZ ARCHÍVUM, ARCHIVOFÍLIA ÉS ARCHIVOFÓBIA KÖZÖTT

A következőkben az archívumokkal való művészeti munka olyan extrém formájával fogok foglalkozni, amely első pillantásra igencsak kontraproduktívnak tűnik: a megsemmisítésükkel. Hajlamosak vagyunk, jó okkal, azt gondolni, hogy egy archívum mindig konstruktív cselekvés, a dokumentumok gyűjtése vagy azok megőrzése révén jön létre, ahogy az archívumok felszabadító potenciálját is gyakran elfe(le)dett történelmek dokumentumainak és tárgyi leleteinek megőrzésében és hozzáférhetővé tételében látjuk. Az archívumoknak általában bizonyító erőt tulajdonítunk, melynek előfeltétele az *arkheion*, a dokumentumok helyének fizikai integritása. Ezzel ellentétben az archívumok destrukcióját rendszerint a vandalizmussal és a *Geschichtsvergessenheit*tal, a történelemfelejtéssel és az emlékezet elhanyagolásával kötjük össze.

Kelet-Európában, csakúgy mint többek közt Latin-Amerikában, az „elfelejtett történelmek” (például amelyeket a kommunizmus alatt agyonhallgattak vagy kitöröltek a hivatalos narratívából) körüli diskurzusban az archívum központi szerepet játszott. A kelet-európai művészarchívumok (azaz amelyeket egy művész hozott létre vagy kezel[t]) gyakran töltenek be olyan funkciókat, melyeket a hivatalos archívumok nem tudnak vagy nem akarnak betölteni, és járulnak hozzá addig láthatatlan kisebbségek történetének megírásához. Mint Karol Radziszewski a kelet-európai meleg és leszbikusok életét dokumentáló és bemutató *Queer Archívum Intézete* (Queer Archive Institute), amely a lengyelországi underground meleg közösség egy tagjának a hidegháború alatt felépített archívumára épül; vagy Dan és Lia Perjovschi *Kortárs Művészarchívuma* (Contemporary Art Archive [CAA]), amely szembeállítja a hidegháborús archívumok titkosságát és zártságát egy olyan globális, hálózatos szerkezetű archívummal, amely magát nem információk statikus tárolójaként, hanem a tudástermelés dinamikus folyamatainak eszközeként határozza meg. Hogy be tudják tölteni dokumentációs feladatukat, ezek az archívumok egy érintetlen archívális szubsztrátumon alapszanak – ezt neveztem fentebb *arkheion*nak, az archívumnak otthont adó, annak médiumaként is meghatározható épület görög neve után –, amely a tárolt anyagok olvashatóságát biztosítja.

Mindazonáltal az archívumok (szándékolt) *destrukciója* – és maga a kérdés, hogy egy archívum mennyiben pusztítható el, tartalmának részleges vagy teljes kitörlésén túl – legalább annyira hozzátartozik az archívumok történetéhez, mint azok konstrukciója. Az archívumnak valójában mindig is része volt a destrukció mozzanata, hiszen többé-kevésbé szabályozott szelektálás nélkül nem lenne képes új anyagokat befogadni. A 19. századi archívumelméletben annak az egészséges működése,

amit egy akkoriban bevett metaforával *Archivkörpernek*, azaz „archívumtestnek” neveztek, a szerzeményezés és a szelekció szabályozott körforgásán alapult, megfelelő az adminisztráció, diszkréció és a hatalom változékony konstellációinak.¹ Ez a fajta, az archivisták által gondosan dokumentált destrukció a mitologikus „nyom nélküli eltüntetéssel” szemben többé-kevésbé egy olyan modellt követett, amelyet „konstruktív (vagy kreatív) destrukciónak” nevezhetünk, azaz olyan megsemmisítésnek, amely nem megbénítja vagy rombolja, hanem élénkíti az archívumot.² A 19. századi adminisztratív bürokráciában például a hivatalokban vagy cégekben cirkuláló akták már készítésük pillanatában leltári számot kaptak, jelezve jövőbeni elavulásukat.³ Ennyiben a bürokráciában is visszaköszönt a felismerés, amelyre nagyjából ugyanekkor Sigmund Freud jutott: az információ sorsa, a körforgásból való kivonása, már létrejöttékor meg van pecsételve, hovatovább ez a kivonás létrejöttének feltétele.⁴

Az archívum felhalmozott dokumentumai használhatatlanná válhatnak, vagy akár el is tűnhetnek, de az információk törlésének vagy „elfelejtésének” nem létezik szabályozott mechanizmusa, hiszen a kitörlés általában új nyomokat hagy maga után, naplókban, listákban vagy selejtezési jegyzőkönyvekben.⁵ Umberto Eco, sokatmondó *Ars oblivionalis? Forget it!* című cikkében írta le, más vonatkozásban, a szisztematikus felejtés lehetetlenségét: a bizonyos jelek elfelejtésére használt jelek mindig új jeleket hoznak létre, semlegesítve a kívánt hatást. A módszeres felejtés helyett, tanácsolja Eco, érdemes lehet egy másik stratégiához fordulni, amely a felejtést vagy megsemmisítést nem – a semmivé válás metafizikai értelmében vett – nyomtalan kitörléssel, hanem a *zavarkeltéssel* és a *rendbontással* igyekszik elérni.⁶

¹ Sven Spieker: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge (MA), 2008. 20.

² *Destruction*. Ed. Sven Spieker. Cambridge (MA), 2017. 17–18.

³ Spieker 2008. 35–49.

⁴ Sigmund Freud: *A halálösztön és az életösztönök*. [1920]. Ford. Kovács Vilma. Miskolc, 2011.

⁵ Az archívum elpusztításának kérdésével foglalkozó kevés teoretikus egyike Jacques Derrida volt, aki *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió* (1995) című könyvében, Freudnak a Todestriebbel, a halálösztönrel kapcsolatos eszmefuttatásai nyomán, annak lehetőségét vizsgálta, hogy miközben hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a romboló erők az archívumon kívülről érkeznek, lehetséges, hogy van egy destruktív, „anarchivális” elv is, egy halálösztön, magán a fizikai apparátuson belül, amely fokozatosan felemészti minden törekvésünk az archiválásra és a tanúságtételre. Noha elképzelhetetlen, hogy ez az anarchivális ösztön vagy erő leképződhet a művészetben – tekintve, hogy az nem jelöl semmit, hacsak nem mindenfajta reprezentáció halálát, végét – megkockáztatom, hogy olyan művészek alkotásaiban, mint Jean Boltanski vagy Anselm Kiefer, felfedezhetők ebbe az irányba tett kísérletek. Ilya Kabakovot is érdemes itt megemlíteni, akiknek korai, archívumalapú installációiban, *A nagy archívumot* (The Big Archive, 1993) ideértve, az archívum mint konkrét, racionális szempontok szerint rendszerezett tér minden beazonosítható külső ok nélkül omlik össze és nem marad belőle más, mint szemétkupacok rendezetlen halmaza.

⁶ Umberto Eco: *An Ars oblivionalis? Forget It!* *PMLA*, 103. 1988. No 3. 254–261.

A zavarkeltés és rendbontás (semmint a fizikai megsemmisítés) stratégiái használatának mint az archivális felejtés eszközeinek egy figyelemre méltó példája volt Andrea Fraser 1998-as, *Információs szoba* (Information Room, 1998) című intervenciója a berni Kunsthalle archívumában. Fraser révén a Kunsthalle egyébként hozzáférhetetlen archívuma a galériatérbe került, de úgy, hogy a könyvek és dokumentumok gerince a fal felé nézett. A látogatók tehát vakon, választási szempontok nélkül tudtak csak levenni valamit a polcokról, ezzel pedig megszűnt az archívum meta-architektúrájának, osztályozási rendszerének kontrollja a felhasználó felett. Fraser saját szavaival: „az *Információs szoba* részeként a teljes archívum és könyvtár átkerült a galériatérbe [...]. A trükk az volt, hogy az összes könyvet és tárolót a gerincével a fal felé nézve helyeztük el, így noha a látogatók hozzáférhettek az anyagokhoz, arra nem volt lehetőségük, hogy előre tudják, mit választanak. Egy *cageianus* információs szobát akartam létrehozni, ahol minden elérhető, de csak aleatorikus eszközökkel”.⁷ Fraser anélkül tudta maximalizálni a Kunsthalle archívumának entrópiáját és ezzel a látogatókra bízni a rendszerezés feladatát, hogy bármilyen kárt is okozott volna benne. Elrejtve a címeket és a számokat, amelyek a dokumentumokat hozzákötik az archívum formai, prezentációs és osztályozási rezsimjéhez, Fraser olyan kombinációkat és összefüggéseket tett lehetővé, melyek az eredeti rend keretei között fel sem merülhettek volna. Fraser projektje nem az archívum metafizikai megsemmisítését célozza, hanem a látszólag semleges rendjének és információs rendszerének szubverzióját egy olyan destruktív stratégiát bevezetve az archívum működésébe, mely anélkül bontja meg annak rendjét, hogy az archívum létét megkérdőjelezn.

Ami Fraser révén megfoghatóvá válik, az nem a derridai *anarchívum*, hanem egy konstruktívabb destruktó, amely az archívumok univerzális kategóriarendszerének rend-bontásával egy érzelem-orientáltabb, a kontingenciával és a véletlennel is számoló szemléletet érvényesít. Fraser intézménykritikai megközelítésén keresztül egy olyan archívumokkal szembeni művészi attitűdhöz jutunk el, amely két pólus, nevezetesen az *archivofília* és az *archivofóbia* között oscillál, bejárva a szélső pozíciók közti lehetséges érzelmi viszonyulások skáláját, a gyűjtőszennvedélytől és a létrehozás vágyától a romboló ösztönökig. Antinómiám két pólusa természetesen nem zárja ki kölcsönösen egymást; van, hogy egy művész például – archivofóbiája félreérthetetlen kifejezéseként – egy performansz keretében elpusztít egy archívumot, ugyanakkor – archivofíliájáról tanúságot téve – megőrzi annak maradványait vagy a pusztítás dokumentációját, ezzel újabb archívumot képezve.⁸

⁷ Andrea Fraser – idézi: Karin Prätorius – Anika Hausmann: Questions for Andrea Fraser. *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume Im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Hrsg. von Beatrice von Bismarck, Hans P. Feldmann, Hans U. Obrist. Köln, 2002. 86.

⁸ Minthogy az archívumhoz való viszonyulások lehetőségterének külső határait jelölik, az archivofília és az archivofóbia pozíciói nemigen rögzíthetők, oppozíciójuk dinamikus és változókéony. Ahogy azt számos, lentebb tárgyalt művészeti praxis mutatja, ez a dinamizmus az archivofília és archivofóbia közötti dichotómia kikezdésének vagy meggyengítésének eszköze is.

Az archivofília és az archivofóbia jelöli ki tehát az archívum művészeti újragondolásának kereteit, nem statikus rendszerként, melyben a művész passzív tárgyként szerepel, hanem a legkülönbélebb attitűdöket alkalmazva, a művészi tevékenységébe asszimilálva az archiválási technikákat és folyamatokat. A huszadik századi művészet térképe könnyedén megrajzolható lenne a művészek archívumokkal és dokumentumokkal szembeni attitűdje alapján: a tudattalan tényeinek rögzítésén munkálkodó szürrealizmus például alapvetően archivofil volt (André Breton még saját szürrealista archívumot is alapított), ugyanakkor kritikusan állt az archívum reprezentációs funkcióihoz; a futurizmus ezzel szemben markánsan archivofób álláspontot képviselt, noha az 1917 utáni Szovjetunióban számos futurista megtanulta összebékíteni archivofóbiáját az intézményi archivofiliával, miután állást kapott az újonnan alapított szovjet (művészeti) múzeumokban; az egyszerre archivofób és archivofil dadaizmus pedig amennyire megvetette a formális archívumokat, annyira szenvedélyesen gyűjtötte a mindennapok hordalékát (így kiselejtezett dokumentumait is).

Természetesen minden (analóg) archívumban megtalálható az archivofóbia (többé-kevésbé szabályozott) impulzusa annyiban, amennyiben kénytelen szelektálni az anyagát. Ahogy azt már fentebb említettem, az archivistáknak a véges tárolókapacitás okán folyamatosan selejtezniük kell az általában meghatározott missziót és funkciót betöltő archívumok anyagai közül, a kivezetéseket gondosan feljegyezve különféle naplókban, listákban és jegyzőkönyvekben. A közelmúltban elhunyt John Baldessari ezt az eljárást parodizálta, amikor 1970-ben, nem utolsósorban műterme tárolókapacitásának kimerülése miatt, az 1953 és 1966 között készített összes festményét elégette, majd a hamvakból kekszket sütött. A projektet bemutató installáció többek közt az urnában megőrzött kekszkekből, a hamvasztást dokumentáló fényképsorozatból és egy bronz emléktáblából áll, amelyen a művész neve, illetve az elégetett festmények születési és halálozási dátuma szerepel. Művei elhamvasztásával Baldessari leszámolt a képzettel, hogy egy művész biográfiájának egyenes vonalú fejlődésnek kell lennie, amely materiális művek felhalmozódásában – archívumban – mutatkozik meg. Ahogy azzal is, hogy a művészeti munka esztétikus tárgyak készítésére korlátozódna, felváltva a magányos mesterművek festőjének szerepét egy médiumok széles skáláját mozgósító, önarchiváló művész pozíciójával, akinek a felhalmozás és rombolás nem metafizikai oppozíciót, hanem kulturális technikákat – *Kulturtechniken* – jelent, legalább annyira praktikus, mint tisztán esztétikai igények kielégítésére. Ebben az olvasatban a posztauratikus műalkotás elpusztítása nem barbár szentségtörés, hanem egyszerűen megoldás olyan (többek közt térbeli) kényszerekre és korlátokra, amelyek nem feltétlenül különböznek azokétól, akik a művészeti szférán kívül dolgoznak.

Baldessari *Hamvasztás projektjében* (Cremation Project) archívumának saját kezű elpusztítása, maradványainak felhasználása révén, egy új archívum létrehozását is jelentette. Az archívum racionális alapokra helyezett *arkheionjában*, az intézményi misszió által meghatározott klasszifikációs rendszerének mindenek feletti tiszteletéről Baldessari esetében a művészi attitűdre és a művész szerepének radikálisan kitágított felfogására kerül át a hangsúly, elutasítva a pályakép kronológiai felfogását, amely



1. Altorjai Sándor: *Sugármeghajtású koporsó kék leopárdal színes rongy képében* (Karácsonyra családomnak Munkácsy Mihály ihletése alapján), 1979. 210 x 275 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, JPM 83.20. © HUNGART 2021

minden egyes művet egy egyenes vonalú fejlődés részének tekint. Ennek egy másik figyelemre méltó példája Altorjai Sándor esete, aki 1979-ben, élete utolsó évében csaknem minden korábbi művét új munkákká „szerelte össze”, ötvözve *archivoklazmikus* ösztönét saját archívuma felszámolására egy kísérő tünetként jelentkező archivofil vággyal az archívumban összegyűjtött anyag új munkákká alakítására. Baldessarival ellentétben, aki archívuma hamvaiból szülte meg új művét, Altorjai tehát archivoklazmusát közvetlenül fordította át archivofil alkotóvágyba, melynek termékeiben egy bizonyos fokig felismerhetőek maradtak az eredeti művek is. (1. kép) Galántai György a lényegre tapintott, amikor Altorjai kapcsán azt írta, hogy „A saját művek megsemmisítése újrafelhasználás által, a régebbi munkák beépítése az újakba a múltból nézve egy olyan magatartásból származik, amely csak a szellemi értéket tartja tiszteletben.”⁹ Noha ez kétségtelenül igaz, a destrukció sikere részben annak a

⁹ *Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Eds. György Galántai, Júlia Klanczay. Budapest, 2013. 245. Magyarul: Galántai György: Aleatorikus demontázs vagy képinstalláció? Gondolatok Altorjai Sándor kiállítása kapcsán. Altorjai Sándor (1933–1979) tárgymunkáinak kiállítása. *Balkon*, 1998, 10. 28–29.

rendkívül sokféle, nagyon is praktikus, manuális technikának az alkalmazásán múlt, amellyel Altorjai és Baldessari megváltoztatták műveik „halmazállapotát”.

Különösen izgalmasnak tartom azokat az eseteket, amikor az archivofóbia és az archivofília egyszerre érvényesül, kikezdve azt a képzetet, hogy az archivális destrukció csak egy hirtelen akció lehet. A rombolás sokkal inkább ellenarchívumok konstrukcióját eredményezi, mely szembe megy az archívum és az államhatalom közti összefüggéseket megalapozó, normatív krono-logikai rendszerekkel. Jelentős példa erre a keletnémet művész Cornelia Schleime sorozata, aki 1989-ben részt vett az erfurti Stasi-központ elfoglalásában, majd később magáról készült frivol és provokatív fotókat ragasztott saját Stasi-aktája bizonyos oldalainak felnagyított másolataira, részben kitakarva az eredeti gépírási szöveget, amely a privát életével kapcsolatos jelentéseket tartalmazta. (2. kép) Schleime egyrészt kétségkívül destruálja az archívumot azzal, ahogy szétrobbantja az iratok szigorú formarendjét, ugyanakkor érintetlenül hagyja az eredeti szöveg bizonyos abszurd mondatait – pl. „A bútorok alacsony számával a modern lakberendezési stílust igyekszik követni” –, szubverzív montázsai kulcsfontosságú alkotóelemeiként. Schleime felismerte, hogy a Stasi-archívum destrukciója nem annak teljes megsemmisítésével, hanem egyedül aktív asszimilációjával és játékos rendbontással érhető el (a feje tetejére állítva és a sajátjává téve az archívumot). Schleime kollázsai tehát egyszerre archivofilek és archivofóbok: egyfelől használhatatlanná teszi az eredeti Stasi-iratokat, másfelől annak elemeiből építkezve készít újakat; egy ellen-archívumot, amely a hivatalos anyag dehumanizáló természetével szemben a dokumentumalkotásba bevonja Schleime női identitását, álmait, fantáziáit, valamint a fényképekkel és az írógéppel végzett kísérleteit, amelyek nem is állhatnának távolabb azok „hivatalos” használati módjától. Fontos hangsúlyozni, hogy Schleime eljárásának destruktív és konstruktív pólusa a munkafolyamat szempontjából szétválaszthatatlan, azaz immár nem az archívum építéséről vagy rombolásáról, hanem az archívumon magát átdolgozó művészeti folyamatról van csak értelme beszélni. Ugyanezt állapíthatjuk meg számos, a hidegháború éveiben alkotó kelet-európai művész (ön)archiváló tevékenységével kapcsolatban Jiří Kovandától Tomislav Gotovacig, akiknél az archívum építése és rombolása nem volt más, mint két (alapvető) eszköz arra, hogy elsősorban az archívum cselekvő alanyai és ne tárgyai legyenek.

Hogy az archivofília és az archivofóbia nem zárja ki egymást, az 1989-es időszak általános tapasztalata lett. A berlini Stasi-központ megszállását követő spontán archívum-rongálást az az archivofób felismerés fűtötte, hogy ez a papírtömeg az államhatalom és a megfigyelőrendszer maga, vagy legalábbis annak építőanyaga. Az archivofób dühöt azonban hamar visszafogta a belátás, hogy az NDK elnyomó apparátusainak feltérképezéséhez és a felelősök elítéléséhez archivoklazmus helyett archivofil gyűjtésre és megőrzésre van szükség. A kelet-európai nem hivatalos művészet és általában a hidegháború kutatása, illetve az elnyomás elbeszélése érdekében éppígy félre kell tudni tenni az archivoklazmust, még akkor is, amikor az egykori titkosrendőrségek archívumairól van szó. Például amikor Galántai György az interneten közzétette a „Festő” dossziét – amely az állambiztonsági szervek informá-



2. Cornelia Schleime *Stasi* sorozatának egyik darabja, 1993. 100 x 70 cm, fotó-szitanyomat. © Cornelia Schleime



3. *Memorial Bunuș*, 1982. szeptember, Vizeshalmok, Marosvásárhely.

Fotó: Elekes Károly. Elekes Károly és Ioan Bunuș jóvoltából.

torainak és ügynökeinek jelentéseit tartalmazza Galántai és az Artpool tevékenységéről –, az többek közt annak a demonstrálása volt, hogy a kelet-európai művészarchívumok történetét nem lehet megírni e jelentések és hatósági anyagok nélkül. Ahogy lehetetlen elképzelni a dekolonializmus vagy a posztkolonializmus történetét a kolonializmus nélkül, úgy a kelet-európai nem hivatalos művészet története is elválaszthatatlan a művészeti közeg felett (és azzal kölcsönhatásban) működő állami megfigyelő- és archivális rendszerektől.

A kelet-európai művészek nyugatra emigrálásához gyakran hozzátartozott archívumaik megsemmisítése, vagy a saját maguk vagy az állam keze által. Így például mikor Cornelia Schleime átszökött az NSZK-ba, az összes korai művét kelet-német barátaira hagyta, de végül a rendőrség kezébe kerültek és nyomtalanul eltűntek. Ezzel szemben a román művész Ioan Bunuș, mielőtt 1982 szeptemberében elhagyta az országot, saját kezűleg égette el archívuma egy részét nagyváradi műtermének udvarán, anélkül, hogy ezt dokumentálta volna. Ugyanakkor az archívum másik, többségében rajzokat tartalmazó részét elküldte barátjának, Elekes Károlynak, aki akkor a marosvásárhelyi MAMŰ csoport vezető alakja volt. Ahogy Mădălina Brașoveanu írja: „Bunuș azt írta Elekesnek, hogy rábízta rajzai sorsát, amennyiben sikerül Ausztriába szöknie. Így amikor 1982 szeptemberének végén eljutott Elekeshez Bunuș Bécsből küldött levele, úgy döntött, hogy barátja összes rajzát elégeti. A MAMŰ csoport tagjaival egy akciót szervezett a városon kívül, melynek során Bunuș egyik rajzát formázó vázat építettek az elégetendő műveknek. Az akció és az installáció a *Bunuș emlékmű* (Memorial Bunuș) címet kapta.”¹⁰ (3. kép)

Bunuş sikeres emigrációjának igazolása mintha jel lett volna Elekeséknek arra, hogy a Romániában maradt része – archívumának hátrahagyott fele – immár elhamvasztható, hogy így végleg megszűnjön létezni a hazájában. Ugyanakkor ez az átruházott, ritualizált hamvasztás és annak fotódokumentációja Bunuş hiányának egyfajta emlékműve lett, rokonságot mutatva Baldessari festményekből lett kekszével, illetve az elpusztított művek gondos regisztrálásának mozzanatával.

Szintén a fotográfia, bizonyos értelemben a legesszenciálisabb archivális médium, állt a román művészcsoporthoz, a subREAL *Dekonstrukció, Művészettörténeti Archívum sorozat, 3. lecke (Deconstruction, Art History Archive series, Lesson 3)* című installációjának középpontjában. A subREAL 1993-tól ideiglenesen szabadon használhatta az *Arta* terjedelmes fotóarchívumát, amely 1953 és 1993 között Románia egyetlen hivatalos művészeti magazinja, és mint ilyen, a háború utáni román művészet elsőszámú forrásműve volt. A subREAL az archívumból „hanyagoló adatszobáknak” becézett installációkat készített, a régi és gyakran sérült fotókkal szó szerint kitapétázva műtermük falait, melyek aztán lassacskán lepotyogtak, egyre nagyobb rendetlenséget okozva.¹¹ Ezzel párhuzamosan a csoport több ezer, az *Arta* gyűjteményének részét képező, de sosem használt negatívot hívott elő. A gondosan kivágott és szerkesztett végleges képanyaggal szemben, amellyel a művészek kitapétázták műterem-archívumukat a berlini Künstlerhaus Bethanienben, ezek a negatívok a reprezentáció háttérfolyamatáról tanúskodnak, belőgő kameraállványokkal, félkész díszletelemekkel és névtelen segédekkel. A negatívok előhívásával és többszöri felhasználásával a subREAL kilépett az archívum passzív őrzőjének szerepéből, Altorjaihoz és Baldessarihoz hasonlóan megváltoztatva a gyűjtemény egy részének halmazállapotát. A subREAL persze az utóbbi két művésszel ellentétben a szó szoros értelmében nem destrualta az archívumot, de asszimilálva az életterükbe és beleépítve azokat az elemeket, amelyeket korábban kihagytak belőle, alapjaiban strukturálták újra. A subREAL projektje ennyiben rokon bizonyos egyesült államokbeli művészek praxisával, például Mark Dionéval, aki gyakran forgatja fel vagy „zavarja” össze a fennálló osztályozási és szelekciós rendszereket. A *documenta 13*-ra készített *Schildbach*



3. *Memorial Bunuş*, 1982. szeptember, Vizezhalmok, Marosvásárhely.

Fotó: Elekes Károly. Elekes Károly és Ioan Bunuş jóvoltából.

¹⁰ Mădălina Braşoveanu levele a szerzőnek, 2019. július 30. Ezúton is köszönöm, hogy felhívta a figyelmemet Bunuşra.

¹¹ Ld.: Sven Spieker: *SubREAL During the 1990s: Ironic Monuments, Tainted Blood, and Vampiric Realism in a Time of Transition*. *ARTMargins Online*, 10. 7. 2013.



4. subREAL: *Dekonstrukció, Művészettörténeti Archivum sorozat, 3. lecke* (Deconstruction, Art History Archive series, Lesson 3) installáció, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995.

© Călin Dan & Iosif Király

Xilotékában (Schildbach Xylotheque, 2012) például a 441 hesseni fafajtából készült „könyvből” álló 18. századi fakönyvtárat hat „modern” kötettel egészítette ki, még hozzá a gyűjteményben nem reprezentált öt kontinens egy-egy jellegzetes fájából, illetve a documenta egyik szimbólumának számító tölgyből. Ahogy a subREAL és a többi tárgyalt művész esetében, Dion számára is világos, hogy az archívumok szükséges destrukciója, csakúgy mint Eco *ars oblivionalisa*, nem nyom nélküli elpusztításuk kísérletén, hanem egy aktív asszimilációs folyamaton keresztül vezet annak minden érzelmi vonzatával, amelynek része lehet a rombolás is. De ahogy láttuk, nem mint metafizikai vagy „anarchivális” erő, hanem mint materiális-mediális gyakorlat, *Kulturtechnik*.

Zemlényi-Kovács Barnabás fordítása

Lina Džuverović

KOLLABORATÍV AKCIÓK, FOLYAMATOS MULASZTÁSOK

JEGYZETEK AZ 1960-AS ÉS 1970-ES ÉVEK JUGOSZLÁV
KOLLEKTÍVÁINAK FEMINISTA ÚJRAÉRTELMEZÉSÉHEZ
AZ OHO CSOPORT ESETE

Művészcsoportok alakulásáról és működéséről írva a brit irodalomkritikus, Raymond Williams megjegyzi: „bármely korszerű társadalmi és kulturális analízis igazi tétje, hogy ne csak a megnyilvánult gondolatokra és tevékenységekre fordítson figyelmet, hanem a ki nem mondott álláspontokra és gondolatokra is, amelyek alkalmasint magától értetődőnek tűnnek.”¹ 1980-ban írt kritikájában a szerző figyelemhiátust és a megfelelő eszközök hiányát érzékeli a kisebb kulturális csoportok tevékenységének tanulmányozásában, szemben nagyobb szervezetek, mint az egyházak vagy a nevelésügyi rendszer esetével.

Williams épp negyven éves megfigyelése óta több lehetséges megközelítési mód is kialakult a művészcsoportok és a kollektív gyakorlat tanulmányozásához, olyan változatos területeken, mint többek között a kultúratudomány (*cultural studies*), a művészettörténet, a szociológia, a kurátori és feminista tanulmányok (*feminist studies*). Ezek a megközelítések építenek az egyén és a kollektíva viszonyával kapcsolatos létező elméleti munkákra, ugyanakkor összetett módon elemzik a huszadik századi kollektivitás hagyatékát (és töréseit) is. Gregory Sholette *Collectivism after Modernism* (Kollektivizmus a modernizmus után) című 2007-es szövegében taglalja, hogy a kortárs gyakorlatokban nyoma sincs már a kollektivitás forradalmi múltjának, úgy mutatva fel a kortárs kollektívákat, mint amelyeket a „vállalkozás-kultúra” (Sholette által használt kifejezés) támaszt alá, illetve az, ahogy a galéria rendszer és a művészeti világ mesteri módon kooptálja az anonimitást, a kollektivitást és az efemeritást, amint azt remekül megtanulták a konceptuális művészet és a live art („élőművészet”) kereskedelmi értékesítésén keresztül. A kollektív gyakorlatokkal kapcsolatban használt terminológia – a szerzőség és a részvétel gyakran homályos fogalma, a kollektivitás, együttműködés, interszubjektivitás, kölcsönös függés stb. gyakran egymással felcserélhető terminusainak tanulmányozása külön esszét kívánna. Ellen Mara de Wachter egyfajta ernyőfogalomként vezette be a „co-art” fogalmát, hogy a kollektivitás mai megközelítéseinek sokféleségét és összeférhetetlenségét megengedve tekinthessük át a kortárs művészkollektívák különféle gyakorlatait, megidéz-

¹ Raymond Williams: The Bloomsbury Fraction. In: Uő. *Culture and Materialism*. London-New York, 1980. 356.

ve Richard Sennett gondolatát egy olyan beszélgetésről, „amely nem a közös alap megtalálásával ér véget”.² Maria Lind a művészi hatóerő (*agency*) kérdésére összpontosítva azt feszegeti, hogy milyen mértékben képes a kollektivitás zavart okozni, beavatkozást végrehajtani egy olyan rendszerben, amelynek legmélyebb készítése az individuális géniuszt mint alanyt ünneplése.

A fenti diskurzus az analitikai eszközök sokaságát vezette be a kutatás területére, lehetővé téve nemcsak a művészcsoportok kreatív teljesítményének tanulmányozását, de a működésük mechanikáját és struktúráit is. Az együttműködés kulcsfontosságú szerepe a művészetben már elvitathatatlan, ugyanakkor a csoportokon belüli folyamatok, viszonyok és az operatív dinamika területe további kutatást igényel. És itt különösen fontos, hogy milyen gender-szemponthoz hatnak a kollektivitásban. Ahogy Lind megjegyzi, „még a műterem magányában alkotó művész is függ mások közreműködésétől. Különösen igaz ez a férfi művészekre, akik mindig támaszkodni tudtak a körülöttük élő nők többé-kevésbé láthatatlan támogatására”.³ Jómagam éppen a kollektivitásnak erre a nézetére kívánok összpontosítani.

Még a manapság leginkább mainstream művészeti megnyilvánulások is, mint a művészeti díjak, amelyek történetileg hajlottak egymás ellen ugrasztani a művészeket, kezdik elismerni, hogy a művészetszínélés – csakúgy mint a zene, a film vagy a színház – nem szükségszerűen magányos tevékenység, bármennyire is ezt hiteti el velünk a hegemónikus művészettörténet és műpiac. A 2019-es Turner Prize, a legfontosabb brit művészeti esemény alkalmával például a négy jelölt művész, Lawrence Abu Hamdan, Helen Cammock, Oscar Murillo és Tai Shani kollektívaként lépett fel, azzal a kérelemmel, hogy a díjat egyenlő mértékben osszák fel négyük között. A művészek példa nélkül való gesztusa nagy visszhangot keltett, azt az üzenetet küldve, hogy a gyilkosan kompetitív neoliberais művészeti piac adta körülmények között a művészek inkább vágnak szolidaritásra és kölcsönös támogatásra, mint pazar díjátadó ceremóniákra.

Mindamellettt azonban, hogy manapság egyre inkább elismerjük a kollektivitás központi szerepét a művészetben, továbbra is ritka az olyan mély keresztmetszeti elemzés, amely sorra venné a tényezőket, amelyek meghatározzák és alakítják a művészek részvételének természetét különböző kollektívákban és csoportokban. Az olyan strukturális kérdéseket, hogy milyen módon alakulnak a kollektívák, ki alakítja meg őket, ki határozza meg a működési módjukat, és ki artikulálja őket, annak szélesebb strukturális feltárásával kell alátámasztani, hogy eredendően ki fér hozzá ezekhez a hálózatokhoz, és kiknek a neve marad fenn a csoportok örökségével kapcsolatban, miután feloszlottak.

A célkitűzések és a historizálás kérdései, annak elemzése, hogy mi alkot egy kollektívát, mikor kezdődik és mikor végződik, mi különböztet meg egy művész-

² Richard Sennett – idézi: Ellen Mara De Wachter: *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. London, 2017. 20.

³ Maria Lind: *Complications. On Collaboration, Agency and Contemporary Art*. Public: *New Communities*, No 39. 2009. 53–73.

csoportot a művészek közösségétől, milyen az egy bizonyos hely vagy intézmény, illetve dokumentum, manifesztum vagy valamiféle hittételek körül kialakult művész-közösségek természete, mind kapcsolódnak ehhez a tanulmányhoz. A kollektivitás három nézete, amely foglalkoztat, röviden: a kollektív gyakorlat mechanikája és folyamatai, a terminológia kérdése, illetve a kollektívák historizálódása.

Ebben az esszében, amely a *Kollaboratív akciók, folyamatos mulasztások* című, a kollektív gyakorlat gender-vonatkozásait vizsgáló, nagyobb projekt kiindulási pontja, a fentiek némelyikét kezdem el kibontani, a jugoszláv OHO csoport (1962–1971), majd az abból kinőtt mezőgazdasági-művészeti kommuna, a Šempas Család munkáját használva esettanulmánynak, az 1960-as 1970-es évek jugoszláv kollektív gyakorlatainak szélesebb kontextusában. Ebben az időszakban egyre-másra alakultak művészcsoportok, gyakorta közös posztfordalmi ideológiai alapon állva az (egyben kritikusan értékelt) jugoszláv szocializmussal, illetve az 1968-as globális diáklázadások intézményellenes, ikonoklaszta és szubverzív étoszával.⁴

Kettős megfontolás vezetett arra, hogy a projekt első esettanulmányként az OHO csoportra összpontosítsak. Egyrészt az OHO sokarcú munkássága arra vezetett, hogy beleássam magam a csoport progresszív gondolatai és működési struktúrája közötti viszony vizsgálatába, rákérdezve, hogy a csoport saját szerkezete és munkamódszerei vajon tükrözték-e intézményellenes, hippie étoszukat, a természethez fűződő viszonyukat, a merev társadalmi struktúrák kritikáját, háborúellenes álláspontjukat (lásd pl. a munkáikban megjelenő vietnámi háborúellenes szlogeneket) és a kollektivitás iránti elkötelezettségüket. Másrészt, mivel az OHO műveiben gyakorta megjelenő számos nő ritkán volt feltüntetve a művek alkotójaként, vizsgálni kezdtem a gender-kérdést a csoport tevékenységében. Különösen izgatott a *feszültség* az OHO munkáinak előállításához használt étosz kollaboratív természete és fluiditása, és a narrativizáció merevsége között, ahogyan mindig csak kisszámú férfi alkotót jelöltek meg. Ironikus módon maga ez a feszültség arról árulkodik, hogy – jöllehet, az OHO a jugoszláv társadalom számos erkölcsi szerkezeti elemét elutasította – magukévá tették az országban abban az időben jelen lévő patriarchális struktúrákat.⁵

Ezen felül, miközben tudatában vagyok, hogy egyre egyetemesebben elismerik az OHO és az egész akkori művészgeneráció (Új Művészeti Gyakorlat – lásd alább) kollektív művészi gyakorlatának radikális potenciálját, hogy munkáik részvételre

⁴ A *Collaborative Actions, Continued Omissions* projekt 2019-ben indult, és egy sor tervezett interjú, publikáción és konferencián keresztül folytatódik. <http://dzuverovic.org/?path=/research/collaborative-actions-continued-omissions/>

⁵ Sokat írtak már a nők összetett helyzetéről a háború utáni Jugoszláviában. A nemi egyenlőség meghirdetésével a jugoszláv nők dilemma elé kerültek: egyrészt társadalmi felelősségük volt abban, hogy aktív állampolgárok legyenek, egyenlők a munkaerőpiacon, másrészt küzdeniük kellett a magán-szféra mélyen gyökerező szexizmusával. Részletes kifejtésért ld. Bojana Pejić (*Gender Check, A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*. Ed. by Bojana Pejić. Wien, 2010) és Jelena Petrović (*Women's Authorship in Interwar Yugoslavia – The Politics of Love and Struggle*. Palgrave, 2019.) munkáit.

épülő és inkluzív jellegével, az így létrejövő újfajta affektív észleléssel és viszonyokkal (művész/közönség) lebontsák a falat művészet és nagyközönség eddig elkülönült szférái között, ezzel párhuzamosan ugyanakkor nem reflektálják magának a kollektívának a természetét – összetételét, gyakorlatait és termelését. A tény, hogy nem fordítottak figyelmet a kollaboratív munkák kollektív megvalósulására, feltárja a feszültséget az ideologikus elképzelések (deinstitutionalizáció, deindividualizáció, a polgári hitektől és erkölcsi kódextól megszabadult művész stb.) és a gyakorlat között, amely a jugoszláv művészet formális történetéből öntudatlanul kiír bizonyos alanyokat, akik pedig részt vettek ennek az érzéki forradalomnak a megvalósulásában. A mondanivalóm egyszerű. E forradalmi művészeti mozgalmak története nem teljes, ha a kollektíva egyes résztvevőit kitörlik (a kitörlés nem szükségszerűen jelent teljes elhagyást, alkalmasint csak azt, *ahogyan* beleírják őket a narratívákba). Az érzékelhető megosztása Rancière-i fogalma értelmében tehát – miszerint az eredendően mindig politikus esztétikában benne van a lehetőség, hogy újrendezze a politikai szférát azzal, hogy a látás, érzés és cselekvés bizonyos módjait legitimálja – a szóban forgó gyakorlatok forradalmi lehetőségeik alatt teljesítenek.⁶ Arra teszek hát kísérletet, hogy kiterjesszem e csoportok forradalmi potenciálját azzal, hogy nőket írok bele a narratívába.

„MINDENKI ÉDESANYJA” – CSALÁDI STRUKTÚRÁK ADOPTÁLÁSA

Az egyik legjobb mutatója annak, hogy a jugoszláv kollektív művészeti projektek magukévá tették a patriarchális struktúrákat, a női művészek hiánya a korszak e kollektíváinak narratíváiban. A női művészek hiánya a kollektívákban persze távolról sem csak az OHO-t jellemezte. A hasonló narratívák tartós normalizációja jól felismerhető a női főszereplők kiáltó hiányának nyilvánvaló elfogadásában; olyan egyenlőtlenség ez, amelyet egyetemesen a patriarchális rendszer szerves részeként fogunk fel, még 2012-ben is, amikor az első interjúmat készítettem.⁷ Mikor rámutattam a problémára a régió kulturális munkásaival készített interjúmban, a válaszokat elkerülhetetlenül egy sóhaj kísérte: „igen, tudom, a művészeti élet nagyon szexista volt, más idők voltak azok”, magyarázták interjúalanyaim.

Az OHO csoport tagjaival és a terület más kulturális munkásaival folytatott beszélgetések során is jól érzékelhető volt egy bizonyos nyelvi feszengés a kollektívák nőtagjaival kapcsolatban. Az interjúmban olyan kifejezések hangzottak el, mint „női mellékalakok”, „háttérénekesek”, „a kollektíva lelke”, „mindenki anyukája”, mind

⁶ Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London, 2004. – Magyar fordítása: Jacques Rancière: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Utószó: Slavoj Žižek. Ford. Jancsó Júlia, Jean-Louis Pierson. Budapest, 2009.

⁷ A kutatás témája, amelyre itt utalok, a pop art helyzete volt a szocialista Jugoszláviában: Lina Dzuverović: *Pop art tendencies in self-managed socialism: pop reactions and counter-cultural pop in Yugoslavia in 1960s and 1970s*. PhD értekezés. London, Royal College of Art, 2017. <https://researchonline.rca.ac.uk/2850/>

férfi, mind női interjúalanyok szájából, utalva a kollektívákban részt vevő nők elvárt affektív munkájára és gondoskodó szerepkörére.⁸ Az interjúalanyaim (legtöbbjük a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején lépett a felnőttkorba) szakmai karrierje sok esetben arra látszott utalni, hogy míg a férfi kulturális munkások megtalálták a módját, hogy művészi karriert folytassanak, addig a nők kurátorként, szervezőként, adminisztrátorként, levéltárosként, művészettörténészként végeztek – olyan szerepekben tehát, amelyekben nem a művészi fejlődés, hanem a szervezési, promóciós vagy kontextualizáló készségek kerülnek előtérbe. Eszünkbe jut erről Lucy Lippard 1971-es megjegyzése, miszerint „Sokkal könnyebb női kritikusként, kurátorként vagy történészként sikeresnek lenni, mint női művészként, miután ezek másodrendű vagy háztartási tevékenységek, s így sokkal természetesebbnek fogadják el nők esetében, mint a művészetcsinálás primordiális tevékenységét.”⁹

Célom, hogy azzal tegyek hozzá valamit a gender és művészet Jugoszláviában témában már rendelkezésre álló gazdag tudományos anyaghoz, hogy kifejezetten a kollektivitás történeti artikulációjára összpontosítok. Más források mellett építek Suzana Milevska, Bojana Pejić, Jelena Petrović feminista munkáira a két világháború közötti Jugoszlávia női alkotóival kapcsolatban, a Red Min(e)d kollektívára, Ivana Bago, Antonia Majača, Chiara Bonfiglioli munkáira a Drug-ca Zena konferenciáról (Belgrád, 1978),¹⁰ Sanja Iveković munkájára a nők művei terjesztésére szakosodott „Elektra” hálózattal, Lydia Sklevitsky alapszövegeire, valamint a zágrábi Nőtudományi Központ munkájára.

A MŰVÉSZCSOPORTOK TÖRTÉNETI ARTIKULÁCIÓJÁNAK (HISTORICIZATION) TENDENCIÁI

A férfiak dominálta hálózatok jelensége természetesen nem az 1960-as években jelent meg először, hanem korábbi művészeti vállalkozásoknál, azokban az avantgárd csoportokban, amelyek a Jugoszláv Királyság (1918–1941) idején alakultak. Kizárólag férfi művészekből álltak a nagy befolyással bíró hálózatok, mint a Zenitizmus nevű avantgárd mozgalom és annak lapja, a *Zenit*, amely először Belgrádban majd Zágrábban működött (1921–26), kapcsolatot ápolt az olasz futuristákkal és része volt a széles európai hálózatnak. Ehhez hasonlóan a Traveleri

⁸ Ezek a fogalmak azon interjúmban hangzottak el, melyeket Jasna Tijardović kurátor és Beti Žerovec művészettörténész készített David Nezzel, Marko és Manika Pogačnikkal (OHO) 2014 és 2019 között, nem csak az OHO-val, hanem általában véve a kollektívákkal kapcsolatban.

⁹ Lucy Lippard, idézi Nanne Buurman: *Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA (13)*, *On Curating*, No 29. 2016. május.

¹⁰ Az 1978-as belgrádi konferencia az első, nemzetközi meghívottakkal zajló feminista konferencia volt Jugoszláviában. További irodalom: Zsófia Lóránt: *The Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia*. Palgrave, 2018. (A szerk.)

nevű csoportnak (1922) egyetlen női tagja volt, Višnja Kranjčević személyében, akinek hiányos életrajzából mindössze annyi derül ki, hogy a Horvát Nemzeti Színház (HNK) adminisztrációjában dolgozott, de szinte semmi a szakmai vagy művészi karrierjéről.

Ez volt a helyzet a Zemlja (Föld) művészkollektívával (1929–1935) is, ahol a tíz alapítótag mind férfi volt, és a későbbi kiállításaikon is mindössze két nő állított ki, a dizájnér Branka Hegedušić-Frangeš és a Bauhausban tanult textilművész, Otti Berger. Néhány évtizeddel később a zágrábi illetőségű, dizájnereket, művészeket és építészeket egybefogó Exat 51-ben (1950–1956) szintén nem voltak női tagok, és a Gorgona csoport (1959–1968) (az azonos című, Zágrábban elindult játékos „anti-magazin” szerzői) is kizárólag prominens férfi művészek és művészettörténészek hálózatát fogta össze.

A hatvanas és hetvenes évekkel bejött a konceptuális művészet és a pop art, sok jugoszláv művész pedig (ma mint az Új Művészeti Gyakorlat generáció ismertek)¹¹ kísérletezni kezdett, sok esetben kollektívák alakításával, vagy a korai hetvenes évektől kezdve kevésbé formálisan csoportosulva a frissen alakult Hallgatói Kulturális Központok (SKC) körül Belgrádban, Zágrábban és Ljubljanában. Jóllehet, ekkor már sokkal több női művész dolgozott országszerte, köztük olyan ma jól csengő nevek, mint Sanja Iveković, Marina Abramović, Ladik Katalin, Bogdanka Poznanović és mások, a formálisabb hálózatokat továbbra is férfiak szervezték és vezették.

A zágrábi Hat Művész Csoport (1975-től), amelynek tagjai Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović és Fedor Vučemilović voltak, például „kiállítás-akciókat” szervezett nem művészeti helyszíneken. Egészen 1978-ig, mikor is elindították saját kiadású *MAJ/75* című magazinjukat, női művész munkáját sosem vették be a programjukba. Az évek során 18 számot megért *MAJ/75* magazint Vlasta Delimar és Željko Jerman műtermében nyomtatták, és ennek az együttműködésnek volt köszönhető, hogy Delimar munkája bekerült a lapba.¹²

Annak ellenére, hogy a szocialista Jugoszlávia (1943–1991), legalább a nyilvános deklarációk szintjén, progresszív politikai állásponton volt a társadalmi nemek egyen-

¹¹ Az Új Művészeti Gyakorlat az 1960-as években induló művészgenerációt jelöli, melynek tagjai az új, konceptuális, performatív művészeti tendenciákhoz kötődtek, valamint fotóval, videóval, térintervenciókkal foglalkoztak. A Ješa Denegri által bevezetett fogalom historizálása az 1978-ban Zágrábban, Marijan Šušovski által rendezett kiállítással (*The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*, Gallery of Contemporary Art Zagreb) kezdődött. (A szerk.)

¹² Ez a rövid számvetés távolról sem az ex-jugoszláv kulturális térben működött csoportok vagy kollektívák átfogó története, csupán kis mintavétel, amelyet illusztrációként használok egy, a kutatásom során megfigyelt átfogó tendenciához. A figyelem felhívása e csoportok struktúráira egyik lehetséges módja annak, hogy beszélgetést kezdeményezzek a tevékenységük és alapvetéseik közötti viszonyról. Sok más csoportot – Decembarska Grupa (1955, Belgrád), Bosch+Bosch (1969, Szabadka), Grupa TOK (1968), grupa 143 (1975–1980) – lehetne hozzáadni még a listához mint olyan történetek példáját, amelyekben a nők vagy marginális szerepet játszottak, vagy semmilyen se.

lőségét illetően, a művészeti hálózatok nem mutatták jelét annak, hogy az ország számos más egyenlőségi ígérete közül éppen ezt akarnák beváltani – legalábbis nem a saját felépítésükben. Azoknak a nőknek, akik a késő hatvanas és kora hetvenes években léptek a felnőttkorba, egy egyre konfliktusosabbá váló értékrenddel kellett kiegészüniük.

Egyrészt az Antifasiszta Nők Frontja (ANF) nevű, igen erőteljes női szervezet örökségén és az iránta való tiszteletben nőttek fel; ez a szervezet a Második Világháború idején fejtett ki aktív tevékenységet, majd központi szerepet játszott a nők háború utáni emancipációjában is.¹³ Az ANF öröksége férfiak és nők egyenlőségét hirdette (benne az egyenlő bérezéssel), keresve a módot, hogy a nők is a társadalom aktív dolgozó tagjai lehessenek. Másrészt a jugoszláv nők avval kerültek szembe, hogy fokozatosan visszatérnek a háború előtti patriarchális polgári hagyományok, és egyre uralkodóbbá válnak a magánszférában, ami viszont abba az irányba hatott, hogy a nőknek újra a családi élet és a gyereknevelés legyen az egyedüli felelőssége (miközben fent kellett tartaniuk a társadalmi egyenlőségük külső képét).

Ahogy Bojana Pejić kiemeli, a jugoszláv nők kénytelenek voltak egyezkedni a magán (otthoni) és a nyilvános (állami) patriarchátussal, miközben fokozatosan „láthatatlan alannya” lettek. „A második világháború után a nők egyenlő jogokat nyertek, de egyben újfajta láthatatlanságot is kaptak mellé”,¹⁴ foglalja össze Jelena Petrović, és ez ugyanúgy igaz volt a női művészekre, mint minden más dolgozó nőre.

AZ OHO KÜLÖNBÖZŐ FÁZISAI

Az OHO művészkollektíva 1962-ben, a ma Szlovéniához tartozó Kranjban alakult meg. A csoport magját Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik és Andraž

¹³ Az Antifasiszta Nők Frontja nevű társadalmi és politikai szervezet 1942. december 6-án alakult meg a boszniai Bosanski Petrovacban, a második világháborús Népi Felszabadítási Harc részeként. Elsődleges célja minden nő egyesítése volt a fasiszta ellenséggel szembeni harcban, bevonva őket a partizánharcokba, a fegyveres küzdelembe és elterelő hadműveletekbe egyaránt, a gyermekgondozás megszervezésébe és a nőnevelésbe. Az ország felszabadulását követően az ANF a háború következményeinek elhárításában, egészségügyi, társadalmi és kulturális kérdések megoldásában, különösképpen a sebesültek és a hadiárvák gondozásában vállalt szerepet. Az ANF dolgozott a nők emancipációjának gyakorlati fokozásán, nagy erővel küzdve azért, hogy minél többen kerüljenek be a gazdasági és politikai életbe. Tevékeny szerepet vállaltak a gyógyászat, a tanácsadás területén, az iskolai étkeztetés, a közösségi mosodák és a vegytisztító szolgáltatások megszervezésében. Az ANF határozottan szembeszállt a nőkkel szembeni minden diszkriminációval és tiszteletlenséggel, és fokozatosan az ország egyik hatékony társadalmi és politikai erejévé vált. Az ANF-et a Jugoszláv Dolgozó Nép Szocialista Szövetsége döntésével 1953-ban oszlatták föl, azon az alapon, hogy a társadalmi nemi egyenlőség célját hatékonyabban szolgálhatják nem nemi alapon szervezett intézmények. Az ANF-et azért is kritika érte, hogy állítólag túlságosan belekeveredtek a nagypolitikába (azaz túl sikeresek voltak / túl nagy lett a hatalmuk), és ez vezetett a feloszlatáshoz.

¹⁴ Petrović. 2019. i. m. 4.

Šalamun alkották, akik mellett számos további közreműködő dolgozott, köztük Iztok Geister-Plamen, Marjan Ciglič, Tomaž Šalamun, Matjaž Hanšek, Naško Križnar, Vojin Kovač-Chubby, Aleš Kermavner, Franci Zagoričnik, Marika Pogačnik, Zvona Ciglič, Nuša és Srečo Dragan. Sok további művész, költő és gondolkodó lazább kapcsolatot tartott az OHO-val (rájuk mint „OHO-katalógusra” hivatkoztak), alkalmoszerű részvételeken keresztül a csoport akcióiban és projektjeiben. A csoport elsősorban Kranjban, illetve Ljubljanában is dolgozott 1962 és 1971 között, majd egy Šempas nevű kis faluban, a nyugat-szlovéniai Vipava-völgyben. Tevékenységük az irodalomtól a vizuális költészetten, filmen, happeningeken és land-art munkákon át a konceptuális és részvételre épülő performanszokig terjedt. Az OHO korai munkái felfogásukban az Arte Poverához, a land arthoz, a happeninghez állt közel, és magukba építettek body art gyakorlatokat is; mindez valami olyasmivé állt össze, amit Tomaž Brejc „transzcendens konceptualizmus”-nak nevezett, utalva az érzékekkel felfoghatón túli tartalmakra. A csoport ember és természet kapcsolatát, az emberi test és a környezet viszonyát vizsgálta, illetve a rendszerelmélettől is inspirálódott az installációi megalkotásában. Az OHO tevékenységeinek tág köre semmiképpen nem volt egyedi jelenség, de a csoport hirtelen és végleges kivonulása a művészeti kontextusból, hogy önálló mezőgazdasági kommunát alakítsanak, igen szokatlan gesztusnak mutatkozott. Az aktus maga mára a mitológia része: a csoport 1971-ben feloszlott, egyfajta exodust hajtott végre a művészeti kontextusból és a városi környezetből, hogy a szlovéniai Šempas községben telepedjenek le, Šempas Család néven kommunaként abból élve, amit a föld ad, hogy így közelebb lehessenek a természethez és csoportként harmóniában dolgozhassanak a környezettel és a kozmosszal. A kommuna sok éven át fenntartotta magát, annak ellenére, hogy kezdetben senki nem értett a növénytermesztéshez vagy az önálló mezőgazdasághoz. Végül csak Marko és Marika Pogačnik és gyermekeik maradtak a helyen, ahol a mai napig élnek.

Az OHO-val kapcsolatban a központi kérdés, amely foglalkoztatott, a művész-hálózatokban való részvételre vonatkozik – kik voltak azok a nők, akiket a csoport Super 8-as felvételein és a különböző akció-dokumentációkon látunk? Hogyan kapcsolódtak ennek a korai hippi művészcsoportnak az akcióihoz, miért voltak hajlandók részt venni bennük, és ami még fontosabb, mi történt velük ezt követően? Van közöttük olyan, aki ma művész? A kincstári válasz, amivel gyakran találkoztam, az volt, hogy a férfi művészek barátnői vagy barátai voltak, akik csak úgy ott „lebzseltek” a csoport holdudvarában.

Néhány esetben ezekből a viszonyokból alkotópartneri kapcsolat lett (a művészpárok témája szorosan kapcsolódik az enyémhez, de jelen esszé körén kívül esik), de sok esetben ma csak a művészcsoportokról hallani, míg azokról, akik informálisan vettek részt a munkájukban, alig valamit. Különösen érdekelni kezdtek azok a nők, akik valami okból nem építettek saját, egyéni művészi karriert, de többször feltűnnek az adott csoportok körül, gyakran támogató vagy gondviselő szerepben.



1. Marika és Marko Pogačnik, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović



2. Marika Pogačnik Lina Džuverović-csal, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović



3. Marika és Marko Pogačnik műhelye, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović



4. Marika és Marko Pogačnik kertje, Šempas, 2019. Fotó: Lina Džuverović

INTERJÚK AZ OHO TAGJAIVAL – MUNKAMEGOSZTÁS, SZERZŐSÉG VERSUS RÉSZVÉTEL

Ezidáig egy beszélgetést rögzítettem az alapítótág David Nezzel, 2014-ben, a horvátországi Poreč-ben, illetve egy közös interjút Marko és Marika Pogačnikkal, otthonukban, a szlovéniai Šempas-ban, 2019-ben. (1–4. kép)

Az alábbiakban csak néhány tényt emelek ki ezekből az interjúkból, amelyeket a projekt későbbi szakaszában fogok elemezni. Az interjúk eddig elkészült átiratából központi jelentőségűnek tűnik a kérdés, hogy milyen különböző felfogások éltek a *szerezőség* versus *részvétel* mibenlétével kapcsolatban, illetve e gondolatok gender-szemponjtjainak kérdése. Mint kiderült, a szerzőség az OHO esetében egy-egy ötlet geneziséhez, egy-egy átfogó koncepció megszületéséhez társult, míg a kivitelezést és megvalósítást a részvétel vagy az általános értelemben vett „támogatás” körébe tartozónak tekintették. E vonalak mentén látszik körvonalazódni az OHO-ban a részvétel szerkezete, jóllehet, maguk a művészek nem érezték különösebb szükségét az ilyen típusú strukturálásnak.

A Marko és Marika Pogačnikkal készült interjú előkészületei és levezetésének folyamata során Marika vonakodása a dologtól azonnal egyértelművé tette a különböző, csoporton belüli szerepek dinamikáját. A kapcsolatot a párral egy Marko Pogačnik email címére küldött levélben vettem fel, egy még 2014-ben folytatott levelezés folyományaként. Annak ellenére, hogy nyomatékosan kértem, hogy *mindkettejükkel* beszélhessek, többször is visszakérdeztek, hogy Marika jelenléte valóban szükséges-e.

Az interjúra néhány hónappal később, 2019 augusztusában került sor, a pár házában, Šempas-ban (a Šempas Család kommuna otthonában, ahol a pár azóta is él). A verandán ültünk le (kurátortársam, Saša Nabergoj múzeumigazgató kísért el az interjúra), Marika és Marko együtt láttak vendégül minket. Az interjú elején újra rákérdeztek, hogy Marikának tényleg maradnia kell-e, világossá téve, hogy mindketten azt szeretnék, hogy csak Markóval beszélgessek. Miután ragaszkodtam a jelenlétéhez, Marika mégis velünk maradt az interjú idejére, de a prímet Marko vitte a válaszadásban. A beszélgetés előrehaladtával alkalomszerűen meg-megszakítottam Marko válaszait, hogy ugyanazt a kérdést Marikának is feltehessem.

Marika gyakran otthagya az asztalt, hogy ránézzen a készülő ételre. Megszólalásai teli voltak humorral. Hogy megmagyarázza az ellenkezését, nevetve kijelentette: „Nagyon rossz a beszélőkém. Jól dolgozom, de rosszul beszélek. Így van ez leosztva. Van, aki dolgozik, van, aki beszél. (nevet) Marko hozzátette: „Nélküle nem is működne semmi.”

Az OHO/Šempas Család művészet és élet egysége iránti mély elkötelezettsége ellenére egyértelmű volt egy mélyen rögzült hierarchia az ötletek generálása és azok megvalósítása között, abból, amit Marko az OHO munkamódszerével kapcsolatban mondott: „És nem volt szerző, a szerzőség nem létezett. Ez a munka kollektív volt. Az egyedüli szerzői dolog a konceptjeim voltak, fontosnak gondoltam, hogy amit

csinálunk, amögött legyen koncepció, és azt ki is mondjuk, hogy konceptuális értelemben világos legyen és prezentálható.”

Egyszerre megfogalmazni a szerzőség hiányát és világosan ragaszkodni az egyéni szerzőséghez tömören felmutatja az OHÓ-n belüli kettősséget – az együttműködésben való őszinte hitet, amelyet megakaszt a vonakodás, hogy felfejtsék azokat a struktúrákat, amelyek a csoport gördülékeny működését támogatták. A művek készítésében játszott szerepek kettős felfogását a csoport egyes tagjai más-más módon artikulálták. A nők OHÓ-n belül játszott gondoskodó, támogató szerepe a másik alapítótaggal, David Nezzel készült egyik interjúban is előtérbe került, amelyben arról kérdeztem, jelen voltak-e női művészek az OHO munkáiban: „Ez nagyon jó kérdés. Nem tudom – egyszerűen sosem voltak ott nők. Mindig inkább valami támogató szerepet játszottak. Lehet, hogy ez egyszerűen a hatvanas évekről szól... [...] A nők csak a feminizmussal kezdtek előjönni és megtalálni a hangjukat. Szóval mondhatjuk, hogy egyszerűen tovább vittük a jó öreg patriachális... [...]”

De a kérdés jó, azt hiszem, csak az volt mögötte, hogy a hatvanas években még nem történt meg a nők felszabadulása, az csak később következett be. Soha nem is gondolkoztunk ezen. Nem is igazán volt nő, aki részt vett volna az avantgárdban, amennyire én tudom.

Volt egy barátnőm, aki mindig valahogy féltékeny volt az OHÓ-ra, de sosem tartozott a belső körhöz. Csak köztünk, négyünk-ötünk között élt ez az erős kötődés. Marika mindig... bizonyos értelemben a dolog lelke volt, mindenkit meghívott vacsorára, olyan volt, mintha mindenki anyukája volna, olyan volt nekem, mint az anyám, mint valami pótanya, érti?

LD: Igen, gondoskodó, támogató és kedves?”¹⁵

Nez, a Ljubljában tanult amerikai művész számára, aki a korai OHO munkákban alapítóként tevékenyen részt vett, de 1972-ben visszaköltözött az Államokba, a női résztvevők gyakorlatilag láthatatlanok voltak, miközben ő is utal egy bizonyos kölcsönös függésre, hogy támaszkodtak a jelenlétükre, támogatásukra és részvételükre.

Az ilyesfajta hierarchia jó példája a *Beli Ljudje* (Fehérek) (1969–1970) című 35 mm-es film főcíme. A filmben férfiak, nők, gyerekek és állatok népes csoportja fehérre festve fehér tárgyakkal manipulál és fehér ételeket fogyaszt egy teljesen fehér térben. A végefőcím a mű szerzőjeként Nasko Kriznart, az OHO egy további „belső” tagját jelöli meg, utána egy sor név, akik a forgatókönyvön dolgoztak, míg a többi résztvevő „testek”-ként kerül felsorolásra. Ksenya Gurshtein művészettörténész írja, hogy „A *Beli Ljude*-ban a »testek« kifejezés nem pusztán a hatvanas éveknek a test szexuális felszabadításával kapcsolatos transznacionális retorikájára mutat rá, hanem egyben kiemeli a vásznon látott emberek bizonytalan státusát is, amennyiben azok sem nem a színészek valóságos énei (lévén, hogy a film meg van írva), sem pedig megnevezett vagy meghatározott fiktív karakterek.”¹⁶

¹⁵ Interjú David Nezzel, 2014. július, Poreč, Horvátország.

¹⁶ Ksenya Gurshtein: When Film and Author Made Love: Reconsidering OHO’s Film Legacy. *Kino!*

A résztvevők fél-fiktív szerepe az OHO munkáiban, hajlandóságuk a részvételre és arra, hogy eljuttassanak egy forgatókönyvet (vagy, mint több utcai akció esetében, hogy előre meghatározott szabályokat vagy instrukciókat kövessenek), felveti az ágencia kérdését e munkák elkészítésében. A kérdést, hogy mi alkotta a szerzőséget, jól megvilágítja, ahogyan Nez Marika Pogačnik részvételével kapcsolatban gondolkodik:

„DN: Igen, de igazából nem volt művész.

LD: Nem úgy gondolt magára?

DN: Igen, de nagyon jó kézügyessége volt, tehetségesen varrt, meg ilyenek, és sokat dolgozott együtt Markóval. És azóta nagyon is együttműködő partnerré lépett elő.”

Művészet és kézművesség hagyományos gender-szemponturna hierarchiájának kézre-állón alkalmazása jól passzol ahhoz, hogy a nőket a gondoskodó szerepébe minősítik le, és a kollektívára családi szerepeket vetítenek. Ezt visszahangozza Marko Pogačnik téri analógiája is, amely bináris gender alapon határt húz „belső” (magán-) és „külső” (nyilvános) szféra közé: „Ez a Jin-Jang, valami a csoport belső élete felé irányul, nem csak a feleségek és barátok, de mások is, akik ehhez a körhöz tartoztak, amely befelé fordult. Kifelé pedig a férfiak fordultak. Bent a nőknek volt főszerepük, kifelé pedig a férfiak fordultak. És ebben végül is van valami.”¹⁷

Úgy folytatja, hogy később ez megváltozott, és a későbbi munkákban már ke-resték az egyensúlyt, az élet és művészet egységét kutatva. Pogačnik a Šempas Család részeként készült munkákat említi, amelyekben nők és gyerekek is részt vettek. „Ez megváltozott, később már nem tetszett így nekünk, ez volt az egyik ok, hogy kommunát alakítottunk, ahol ez a közös pillanat volt a középpontban [...] olyan munkák felé mozdultunk, amikben nők és gyerekek is részt vettek. Például a gyapjúból és fából, agyagból és acélból készült mobilok, és a rajzok, amiket közösen rajzoltunk. Ez maga volt az élet / munka a földeken és a műhelyekben az agyaggal és a gyapjúval... igyekeztünk megtalálni az egyensúly megteremtésének ideális útját.”¹⁸

Miközben nem kétséges, hogy Marko Pogačnik (néhány más művész mellett) vezető szerepet vitt az OHO munkáinak szerzőjeként, egyes beszámolók Marika Pogačnik hatását (agency) is kiemelik, amellyel túllépett a gyártó, gondozó és „pót-anya” szerepén. A Beti Žerovc művészettörténésszel az *ARTMargins* számára készült interjúban (2013) Marko Pogačnik egy sor olyan állítást tesz, amelyek rávilágítanak Marika aktív részvételére, nem csak a munkák készítésében, de a döntéshozatalban is: „A feleségem, Marika és jómagam konceptuális diagramokat rajzoltunk minden projektünkről, hogy másolhassuk és terjeszthessük őket.”¹⁹

(Ljubljana), 2010. No 11/12. 149.

¹⁷ Interjú Marko és Marika Pogačnikkal, Šempas, Szlovénia, 2019. augusztus

¹⁸ Uo.

¹⁹ The OHO-Files: Interview with Marko Pogačnik by Beti Žerovc, Ljubljana. Publikálva: 2013.17.27., *ARTMargins Online*, <https://artmargins.com/the-oho-files-interview-with-marko-poganik/>

Majd később: „Mikor Walter de Maria eljött Kranjba meglátogatni Marikát és engem, megpróbált rábeszélni minket [hogy aktívan részt vegyünk a nemzetközi konceptuális művészeti szcénában L.D.], annak okán, hogy úgy mondjam, van esélyünk valami nemzetközileg jegyzett pozícióra a konceptuális csoportok között. Végül aztán teljesen más lépésben egyeztünk meg, a csoportunk szellemi nevelődése alapján [...]”²⁰

Marika Pogačnik szerepe az OHÓ-ban és a Šempas Családban kétségkívül ugyanolyan kulcsfontosságú, mint partneréé, Marko Pogačniké. A *mód* azonban, ahogyan ez a szerep artikulálódik, és az általa végzett munkatípushoz társított érték a hozzájárulását látszólag kevésbé értékessé teszi a művészettörténet hegemonikus nagy narratívájában. Csakúgy, mint más munkakörnyezetekben, a művészi munka is a társadalmi újratermelés láthatatlan, fizetetlen vagy alulfizetett és alulértékelt munkájától függ, amely nélkül még az alapstruktúrák is összeomlanának. Az OHO esetében esetleg Marko Pogačnikot lehetne elővenni, hogy ha „az egyensúly megvalósításának” útját keresi a Šempas Családban, kitágíthatná a szerzőség fogalmát úgy, hogy lefedje (és láthatóvá tegye) a Šempas család minden tevékenységét, kitolva így annak határait, hogy mit jelent egy mű koncepciójának kialakítása.

Ahogy a Mierle Laderman Ukeles által írott *Manifesto for Maintenance Art 1969! Care!* (Kialtvány a Fenntartó Művészetért 1969!, Gondoskodás!) tanítja, a művészet látható „felső rétege” csak azért létezhet, mert olyan munka számos láthatatlan rétegén nyugszik, amely lehetővé teszi a láthatóságot, azaz a művet magát. Ukeles találóan emlékeztet minket, hogy a magasra értékelt munka, amit „fejlesztésnek” nevez, és a levegőnek nézett és alulértékelt munka, amit „fenntartásnak” nevez, közötti egyensúly sosem áll be, mert „a fenntartás terhes dolog. Kib...ott sok időbe kerül”.²¹ A Pogačnik által vágyott egyensúly tehát csak akkor valósulhat meg, ha a főzést, a takarítást, a gyereknevelést vagy a kézimunkát úgy tekintjük, úgy értékeljük és úgy mutatjuk meg, mint ami a magasan értékelt koncept-fejlesztés lényegi része.

Mi tehát a teendő a gender-elfogult művészettörténeti narratívákkal, amelyek folytonosan újratermelik a magasan jegyzett *szerezők* és alulértékelt *„támogató munkások”* hierarchiáját? Az OHO – ez a korát megelőző művészecsoporthoz, amely kihívást intézett a bevett erkölcsi normákhoz, majd, a Šempas Család megalakulásával, a nukleáris családmoddell is elvetette – működését aládúcoló feszültség olyan, mélyen rögzült patriarchális, heteronormatív struktúrákból adódott, amelyeket még az OHO radikális gondolkodói sem tudtak meghaladni.

MEGJEGYZÉSEK A FEMINISTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI INTERVENCIÓKHOZ

Bár a jugoszláv kollektívák gender-megkülönböztetéseken alapuló kritikai elemzése alkalmasint elhomályosíthatja a kollektív gyakorlatban mint olyanban rejló politikai

²⁰ Uo.

²¹ Mierle Laderman Ukeles: „Manifesto for Maintenance Art 1969! Care!”, 1969.

lehetőségeket, különösen a művészeti rendszer ereiben áramló individualizmus lebontásának lehetőségét, mégsem söpörhető le az asztalról, mivel azon kollektív művészeti gyakorlatok, amelyek meg akarnak szabadítani az individualizmustól, nem termelhetik újra ugyanazokat az egyenlőtlenségeket (köztük a gender-egyenlőtlenséget), amelyeket fel kívánnak számolni. Az egyenlőtlenség és bizonyos alanyok elnyomásának fenntartása a kollektíván belül alapvető módon korlátozza a csoport intézmény- és individualizmus-ellenes potenciálját. Egyszerűen elfogadni a meglévő narratívákat, amelyek e kollektívák eredményeit taglalják, többé nem járható út; paradigmaváltásra van szükség, amely lehetővé teszi, hogy a kollektív tevékenység *valamennyi* nézetét, mint a kollektívák munkájának konstitutív és azonos fontosságú elemét érthessük meg, s így az eddig passzív hangokat a működésük kulcsfontosságú, aktív cselekvőivé tegyük.

Hogy meghatározhassuk a tudástermelés kortárs paradigmái kiépítésének feminista megközelítését a történeti művészeti gyakorlatok kapcsán, Griselda Pollockkal szólva azt kell kimondanunk, hogy „nem feminista művészettörténetet” alkotunk, hanem „»feminista beavatkozást« hajtunk végre a művészet történeteiben”.²² Az ilyen intervenciók stratégiáinak nem csak a gondolkodásunkat kell átalakítaniuk, hanem a tudományterület egészét, nem csak magára a művészettörténetre, hanem a harcok jóval szélesebb konstellációjára támaszkodva, kapcsolódva a nőmozgalom örökségéhez, szövetségeket kötve számos területen. Egy ilyen megközelítést keresve Elke Krasny megjegyzi, „valóban lehetséges párbeszédet indítani és ideiglenes szövetséget alkotni aktivisták, művészek, kurátorok, nevelők, történészek, múzeum igazgatók, kutatók, elméleti szakemberek és tudósok között, akik aktív tevékenységet fejtenek ki a női-múzeumokban vagy a feminista kurátorság területén.”²³

Végül, egyetértve Angela Dimitrakaki és Lara Perry művészettörténet-írással kapcsolatos gondolataival, megkérdezhetnénk, mi történne, ha egy pillanatra a feminista művészekről a feminista kurátorok felé fordítanánk a figyelmünket? Jugoszlávia esetében a magam kutatása során nem meglepő módon számtalan női perspektívával találkoztam – olyan nőkről van szó, akik a karrierjük során a csinálástól a kontextualizálás, az elősegítés, a kurátorság, a gyártás, és igen, más művészek támogatása felé mozdultak el. Olyan nőket kérdeztem és kérdezek tovább, akiknek a története a háttérben zajlottak, úgynevezett „támogató munkásokat”, akiknek saját eredményei, a rendes, hegemonikus narratívák szempontjából igen kényelmesen, kívül estek a művészettörténész tollára egyedül érdemes „szerzőség” határain, s így láthatatlanok, legjobb esetben mellékesek maradtak. Dimitrakaki és Perry szavaival: „Vajon egy

<https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>. Utolsó letöltés: 2020. December 7.

²² Griselda Pollock: *Feminist Interventions in Art's Histories*. In: *Uő: Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. New York, 1987. 5.

²³ Elke Krasny: *Rethinking Ideology –Emancipation / Facing Materialist Conception of History*. In: *Women's Museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*. Vienna, 2013.

ilyen (jelenleg inkább elképzelt, mint valóságos) fordulat mutathatna-e valami más utat a feminizmus művészettörténeteire? Ha vajon a művész helyére egy pillanatra a kurátort tennénk, lehetséges lenne-e jobban megértenünk, miért nem sikerült végül a feminizmusnak átalakítania a kapitalista művészet (egykor nyugati, ma globálisan uralkodó) intézményét, amelynek, úgy tűnik, sikerült paradox módon egyszerre beengednie női művészeket és kizárnia vagy semlegesítenie a feminista politikát?²⁴ Talán ha ezeknek a nőknek a történeteit elsődlegesnek látnánk, nem csak másodrendű narratíváknak, amelyek mindig mások történeteit mondják, egy sűrűbb szövéssű, árnyaltabb élmény- és perspektívakészlet birtokában kezdhethetnénk el végre beavatkozni a művészet történeteibe.

Erhardt Miklós fordítása

²⁴ Angela Dimitrakaki – Lara Perry: *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures And Curatorial Transgressions*. Liverpool, 2013. 17.

Zdenka Badovinac

ÖNHISTORIZÁLÁS

MŰVÉSZARCHÍVUMOK KELET-EURÓPÁBAN

Írásomban egyes, kelet-európai művészek által létrehozott archívumok sajátosságaira reflektálok, illetve arra, ahogy az ilyen művészarchívumok befolyásolják és alakítják a historizálásról, következésképpen a múzeumról való gondolkodást.

A témát a saját munkámat áttekintve fogom kibontani, elsősorban néhány olyan kiállítás alapján, amelyeket a ljubljani Moderna galerijában rendeztem, elősegítendő a kelet-európai művészet, közelebbről az egykori közös jugoszláv kulturális tér történeti feldolgozását.

2006-ban rendeztem az *Interrupted Histories* (Megszakított történetek) című kiállítást,¹ amely rendkívül nagy fontosságot tulajdonított a művészarchívumoknak.

Az egyik dolog, ami izgatott, az a mód volt, ahogy a művészek archívumai hatnak a historizálás folyamataira. E területen úttörő munkát végzett Lengyelországban a KwieKulik páros, azaz Zofia Kulik és Przemysław Kwiek, Magyarországon pedig Galántai György és Klaniczay Júlia.² A KwieKulik a kora 1970-es évektől gyűjtött dokumentumokat az akkori nemhivatalos művészettel, művészeti iskolákkal, a cenzúrával és hasonlókkal kapcsolatban. Galántai György és Klaniczay Júlia szintén a kora hetvenes években kezdte kialakítani az aktív archívum sajátos koncepcióját, mikor Galántai műtermében elkezdték gyűjteni és kiállításokba rendezni a konceptművészet, mail art, vizuális költészet, kinetikus művészet, land art, akcionizmus és happeningek elsődleges és kapcsolódó anyagait. Galántai szerint az aktív archívum koncepciója „előhívja» az archiválendő anyagot»,³ felhívásokon, együttműködések, cserekapcsolatokon, hierarchia mentes hálózatok építésén keresztül, művészet-történeti és művészi kutatási módszertanok kombinálásával. Az aktív archívum történelemszemlélete jövőorientált és dinamikus, ezért „nyitott műként, vagy aktivista művészeti tevékenységként is értelmezhető”. (1. kép) Az Artpool, ahogy archívumukat nevezik, a közelmúltban a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet alapját képező gyűjtemény lett, a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

Az *Interrupted Histories* kiállításon való részvételre a román képzőművészt, Lia Perjovschi is felkértem, aki 1985-óta építi Kortárs Művészeti Archívum/Művészet-elemző Központ elnevezésű projektjét Romániában. A román művészeti anyag prezentálásán túl az olyan nyugati művészetről is gyűjt információt, amely annak idején

¹ *Interrupted Histories*. Kurátor: Zdenka Badovinac, Moderna galerija Ljubljana, 2006. március 14 – május 28.

² Ld.: Tomasz Zaluski, illetve Kürti Emese tanulmányát a kötetben.

³ Galántai György: *Aktív archívum*. 1979-2003. https://www.artpool.hu/archiveshu_aktiv.html



1. *Interrupted Histories* [Megszakított történelem] kiállítás Artpool részlege, az előtérben a *Magyarország a tiéd lehet – Nemzetközi Magyarország* című 1984-es kiállítás, a háttérben a Balatonboglári kápolnaműterem dokumentációja, Moderna Galerija, Ljubljana, 2006.

Fotó: Moderna galerija © A Moderna galerija jóvoltából.

bejutott Romániába. A kiállításra apró műanyagzacskókban rendezte el a dokumentum-anyagot egy asztalon, mintha egy rendőri nyomozás bizonyítékairól volna szó. Így olyan detektívként tétélezte magát, aki átrágja magát ezeken az anyagokon és dokumentumokon, valamiféle jelentés, rejtett és elveszett gondolatok, művek és művészek után kutatva.

A kiállításon szerepelt a szlovén művészcsoporthoz, az IRWIN archívuma is. Az IRWIN 2003-ban kezdte fejleszteni az *East Art Map* projektet. A projekt célja, hogy egy a nemzeti hovatartozásuk mellett létező, egységes sémába kössön művészeket egész Kelet-Európából. A munka részeként az IRWIN létrehozott egy online projektet, amely ötven év kelet-európai művészettörténetét mutatja be, egy kiállítást



2. Vagyim Zaharov, *The Archive of Pastor* [A *Pastor* folyóirat archívuma], 1992 – 2001, *Interrupted Histories* [Megszakított történelem], Arteast kiállítás, Moderna Galerija, Ljubljana, 2006. Fotó: Moderna galerija © A Moderna galerija jóvoltából.

az 1950 és 1970 közötti kelet-európai művészetből, szervezett egy szimpóziumot és kiadott egy átfogó kiadványt.

Az orosz művész, Vagyim Zaharov a moszkvai konceptualizmus Oroszországon kívül rendezett kiállításait tartalmazó videóarchívumát egy iratfűzőt formázó installációban mutatta be. (2. kép)

Az *Interrupted Histories* kiállítás valamennyi művész-archívumot művészeti installációként mutatta be, azaz egyszerre mint történeti tárgyakat és a történelem eszközeit – az önhistorizálás és így módon a művész saját munkája önkontextualizálásának eszközeit, anélkül azonban, hogy valamiféle ellen-narratíva kialakítása járt volna a fejünkben. A cél inkább az volt, hogy feszültséget keltsünk nagy és kisebb, hivatalos és nemhivatalos történetek között, amely abból származik, ahogy az informális történetek megszakítják a formális narratívákat. A kiállításához írott szövegemben a megszakítást az egyik legfontosabb történelmi erőként tételeztem.

A kiállítás keretében két új kifejezést alkottam, amelyeket a mai napig fontosnak találok a kurátori gyakorlatom szempontjából: ezek a *historizálás* és az *önhistorizálás*.

HISTORIZÁLÁS

A historizálás jórészt ahhoz társul, ami éppen most lép be a történelembe, ahogy az például a kelet-európai művészet történetével történik. Mindazonáltal, ami éppen most lép be a történelembe, nem pusztán valami új ismeret, amelyet a létező

rendszer magába foglal; inkább olyasvalami, ami szükségszerűen át is alakítja ezt a rendszert. A historizálás így heterogén történeteken alapul, amelyek egyidejűleg kiegészülnek és megszakadnak. A historizálás olyan tudást alkot, amely folytonosan megszakítja önmagát. A historizálás egyik célja, hogy szembeszegüljön az egyetlen nagy történeti narratívával.

ÖNHISTORIZÁLÁS

Az önhistorizálás informális historizálási rendszer, melyet olyan művészek alkalmaznak, akik működő kollektív történet hiányában kényszerűen érzik rá, hogy megkeressék a maguk történeti/értelmezési kontextusát. Miután a nyugati világon kívül az olyan helyi intézmények, amelyeknek rendszerezniük kellett volna a neo-avantgárd művészetet, vagy nem léteztek, vagy elutasítók voltak az ilyen művészetrel, egyes helyeken maguk a művészek kényszerültek arra, hogy archiválják a maguk és más művészek munkája, a szélesebb művészeti mozgalmak és termelési feltételek dokumentumait. Manapság, fiatalabb művészek munkájában, a historizálás stratégiája új formákat vesz fel, különösen az olyan új társadalmi viszonyok kritikájával társulva, amelyek instrumentalizálni próbálják a történelmet. Ha a közelmúltig a historizálás tárgya legfőképp a háború utáni avantgárd volt, akkor ma elmondható, hogy – például az egykori Jugoszlávia területén – e tárgyak között találjuk a szocializmus és a jugoszláv partizánmozgalom kulturális hagyatékát is.

E fogalmak később beépültek a hasonló intézményi és művészi gyakorlatokhoz kapcsolódó helyi diskurzushoz. Az egyik legizgalmasabb ilyen projekt az Ideiglenes Szlovén Táncarchívum, amelyet Rok Vevar, a kortárs színpadművészet elméletével és történetével foglalkozó író, kortárs tánc-történész és archivista hozott létre.

Rok Vevar 2012-ben alapította meg az Ideiglenes Szlovén Táncarchívumot (ISZTA) saját ljubljana-i otthonában, ahol az érdeklődők heti két napon, illetve megbeszélés szerint férhettek hozzá az anyaghoz. A *Maska* magazin számára készült öninterjújában az archívumot egyfajta személyes aktivista kezdeményezésként írja le. Éppen ez a *személyes aktivista* pozíció az, amit jómagam önhistorizálásként definiálok. A munkához az alkotó közvetlen igénye és szenvedélye vezetett, hogy historizálja a nem állami fenntartású szlovén (előadó)művészet területének múltbeli és jelenlegi kreatív mozgásait, ami első körben a saját megértését segítette, majd valahogy túlnőtt ezeken a kezdeti célokon. „Látni akartam, mi történt, hogyan, hol és miért jöttek létre a dolgok, majd hagyták abba őket, alakultak át és fejtettek ki hatást. Ki akartam törni a töredékes szóbeszéd bornírtóságából – az anekdoták, pontatlan spekulációk és pletykák ördögi köréből, ami mindenütt jellemző a helyi szcéákra. ... A másik ok, hogy azt kellett látnom, hogy a kortárs előadóművészetnek, és különösen a kortárs táncnak, nincs intézményes adatbázisa, amely lehetővé tenné az összegyűjtött archív adatokkal való munkát; nem csak Szlovéniában volt ez így, hanem az úgynevezett Nyugat-Balkán egész területén. Míg ez akár normális is lehet, még az egykori Jugoszláv Szövetségi Köztársaságon és más kelet-európai

országokon kívüli kulturális kontextusokban is, a hiány okai országról országra nagyban eltérhetnek. Harmadsorban, az ISZTA az én próbálkozásom arra, hogy körülírjak egy specifikus művészkegösséget és annak kreativitását, amelyet nagyra értékelek, és az életem egyedi és alapvető formálóberejének látok.”⁴

Ez vezetett oda, hogy a Moderna galerija 2018 márciusában meghívta az ISZTÁ-t a Metelkova Kortárs Művészeti Múzeumba, ahol Rok Vevar a mai napig személyesen vezeti „archívum-folyamatban” projektjét. Megkapta az egyik kiállítótermet, szekrényekkel, polcokkal felszerelve, illetve egy asztalt az archívumkezelő Rok Vevar számára. Vevar minden pénteken bent tartózkodik a múzeum nyitvatartási ideje alatt, és az archívum felhasználói és a múzeum látogatói rendelkezésére áll – tulajdonképpen maga is „ki van állítva,” az archívuma mellett. A szerződésben az szerepel, hogy a Moderna galerija helyet biztosít az ISZTÁ-nak az archív anyag tárolására, segítséget nyújt és együttműködik egy diszkurzív program, nyilvános események, promóciós tevékenységek, fotózások és digitalizálási munkák lebonyolításában, valamint technikai támogatást, bútorokat és irodaszereket szolgáltat a számára. Az ISZTA kötelezettségei a szerződés értelmében kiterjednek az archív anyagok professzionális megőrzésére és feldolgozására, illetve a mondott anyag kutatási és tanulmányi célokra történő használatának előmozdítására. Rok Vevar ezen felül maga felel a tér design-jáért, illetve együttműködik az archívum promóciójában, többek között tárlatvezetések megtartásával. Az archívumot szabadságában áll bármikor máshová áthelyezni. Vevar még bízik abban, hogy egy nap létrejön egy Kortárs Tánc Intézet, amelyben az archívuma intézményi otthonra található. Mindeközben a Moderna galerija azzal a javaslattal élt, hogy az archívum váljon a Moderna galerija Archívumának állandó részévé, amennyiben biztosíthatók a szükséges feltételek az archívum intézményesítéséhez, mely esetben Vevar maga is alkalmazható mint archívumkezelő.

Az ISZTA a terület számos jelenlegi problémájának mutatója, például a tény, hogy bizonyos intézmények, mint a Szlovén Színházi Múzeum, amelynek területéhez tartozik egy táncarchívum létrehozása és fenntartása, nem töltik be a küldetésüket. Így más intézményeknek, mint a Metelkova Kortárs Művészeti Múzeumnak, kell kibővíteniük a tevékenységüket előadóművészeti és kortárs tánc-osztályokkal, amihez speciális feltételekre és további támogatásokra van szükségük. Az eset arra is felhívja a figyelmet, hogy milyen bizonytalan az olyan független kurátorok helyzete, mint Vevaré, aki minden segítség nélkül végzi a helyi tánc-szcéna historizálásának jó részét. (3. kép)

Az ISZTA ezen túlmenően, ahogy előtte már az *Interrupted Histories* kiállítás is, aláhúzza a tényt, hogy az önhistorizálás elkerülhetetlenül alakítja a történetírás és az intézményi munka mainstream gyakorlatát. A Metelkova Kortárs Művészeti Múzeum nem pusztán azért fogadta be az ISZTÁ-t, hogy segítséget nyújtson Rok Vevarnak, hanem hogy kritikus és önkritikus távolságból vethessen egy pillantást az intézményi munkára, és ezt a távolságot láthatóvá is tegye azzal, hogy „kiállítja”.

⁴ Rok Vevar: Waste Management. Self-Interview on the Temporary Slovenian Dance Archive. *Maska*, 30. 2015. No 172/174. Autumn, 101.



3. Az Ideiglenes Szlovén Táncarchívum, Rok Vevar, Metelkova Kortárs Művészeti Múzeum Metelkova, Ljubljana, 2018. Fotó: Moderna galerija

© A Moderna galerija jóvoltából.

Azt szeretnénk megmutatni, hogyan működik egy intézmény, és hogyan jönnek létre a nem-intézményi archívumok, gyakorta egyéni kezdeményezések eredményeképpen; ezek a későbbiekben beépülnek az intézményrendszerbe anélkül, hogy a létrehozójukat külön kreditálnák ezért - az intézmény általában megköszöni vagy megfizeti az addigi munkáját, az archívumuk pedig bekerül a meglévő osztályozási rendszerbe.

Az ISZTA kapcsolatban áll a Nomád Táncakadémia nevű Balkán tánc-networkkel, tánc-archivisták, teoretikusok és történészek csoportjával is, amely 2013 óta viszi *A balkán koreografikus gyakorlatainak archiválása* elnevezésű projektet. Rok Vevarhoz és a Nomád Táncakadémiához hasonlóan a Moderna galerija és a Metelkova Kortárs Művészeti Múzeum is azon dolgozik, hogy az egykori Jugoszlávia közös kulturális terét reprodukálja.

Ez az egykor közös kulturális tér, amelyet csaknem elpusztítottak a balkáni háborúk a kilencvenes években, kezd újra kiépülni számos hivatalos és nemhivatalos együttműködésen keresztül, melyekben művészek, nem-intézményi egyesületek, és növekvő számban intézmények is részt vesznek. Ebben a munkában a Moderna galerija az egyelőre kevés olyan intézmény egyike, amelyeknek, a kilencvenes évek háborúi óta, szándékában áll megőrizni ezeket a kapcsolatokat. Valójában éppen a boszniai háború indította el a művészeteken keresztül történő archiválás folyamatát, mivel túl sok archívum semmisült meg ebben a háborúban, emberi életokról és otthonokról nem is beszélve. Az elveszett jelentés keresése pedig egyben az elveszett igazság keresése.

Így válik az igazság kérdése a művészet egyik kulcskérdésévé.

Az otthonaink már régen nem biztos menedékek, ahol a világról való igazságot családi szertartások alakítják. De miféle igazságot veszítettünk el valójában, ha az igazságunk mindig is közvetett volt, régen egyik generációról szállt a másikra, ma pedig egyik médium veszi át a másiktól?

A művészarchívumok éppen erről beszélnek: hogy az igazság valójában sosem volt a miénk.

Az archívumkezelő sosem tudja teljesen ellenőrzése alatt tartani egy archívum életét; az archívum nyitott mű, amely úgy ismételi meg egy bizonyos valóságot, hogy megismétli a különbséget aközött, ami ott volt, és ami nem. Mutatok példát is az ilyen archívumra, jobban mondva „archivált” kiállításra: Bojana Piškur kollégámmal közös, 2017-es kurátori munkánk címe *1989 öröksége / Esettanulmány: A második jugoszláv dokumentumok* kiállítás volt. A ljubljana-i Moderna galerijában rendezett kiállítás újrájátszotta az utolsó nagy pán-jugoszláv kiállítást, amely nemcsak hogy az utolsó nagy átfogó kiállítás volt, de a címében is utoljára viselte a „jugoszláv” melléknevet. Az *1989 öröksége* a közös kulturális tér elvesztéséről szólt, és a közös tulajdon (*commons*) elvesztéséről is, melynek ideáját egyszerre táplálta a kollektívizmus ideológiája, és a multikulturális Jugoszláviában létezett testvériség és egység. 1987-ben három szarajevói művész, Jusuf Hadžifejzović, Saša Bukvić és Rade Tadić elhatározta, hogy biennálét szervez Szarajevóba, amely majd fölhelyezi a várost a világ művészeti térképére, művészeti központtá teszi. Az eseményt szellemesen, és talán egy hangyányi sóvárgással *Sarajevska dokumentán*ak keresztelték, ami bosnyákuul egyszerre olvasható szarajevói *documentán*ak (mint a Kasseli előkép), és szarajevói *dokumentumok*nak, ahogy a kiállítás címének hivatalos fordításában szerepelt. A biennálénak sikerült két kiadást is megélnie, és a művészek éppen a harmadik előkészítésén dolgoztak, mikor a háború leszámolt az ambícióikkal. Piškur és jómagam azt akartuk megtudni, hogy a biennálé második, 1989-es kiadása mennyire érzékelt ezt a végzetes évet, és mutatta-e a háború előjeleit. (4. kép)

A minél alaposabb kurátori munka érdekében kollégámmal felkutatunk a kiállítás még létező dokumentációját (nagy része elpusztult a háborúban). Szerencsére egy ljubljana-i fotósnak, Jane Štravs-nak volt egy sor fotója a kiállításról, amelyeket kinyomtatunk a kiállításunkra. Ahogy már említettem, a kiállítás nem pusztán egy történeti kiállítás reprodukciója kívánt lenni; inkább az a kérdés volt a fókuszában, hogy az eredeti kiállítás vajon miért zárta ki, fojtotta el az időszak szociopolitikai valóságát, ami pedig egész pontosan kitapintható volt már 1989 nyarán. Emlékeztetőül 1989 hazai és nemzetközi eseményeire, a korszak valamennyi nagy jugoszláv napilapjának címdoldalát egyfajta frízként felhelyeztük a falra, elszórtan közbeékelve az eredeti kiállítás azon darabjait, amelyeket meg tudtunk szerezni. Az újságok gyakorlatilag a szarajevói kiállítás megnyitását megelőző teljes hat hónapos időszakot átfogták; a válogatást Tomaž Mastnak politológussal együtt végeztük, aki összehasonlító elemzést is készített az akkori és a mai médiáról. Meglátása szerint a mai média kevésbé informatív, korruptabb és kommerciálisabb, mint az akkori.



4. 1989 öröksége. Esettanulmány: A második jugoszláv dokumentumok kiállítás, Moderna galerija, Ljubljana, 2017. Fotó: Moderna galerija
© A Moderna galerija jóvoltából.

Kiállításunkkal nemcsak e nagy történelmi fordulópont, hanem mindenekelőtt a saját korunk jobb megértését szerettük volna elősegíteni, melyen oly végzetes nyomot hagyott 1989 – a szövetségi állam felbomlását követő háború indította el Európa első menekültválságát a második világháború óta; a második éppen most zajlik, és nem tűnik úgy, hogy hamarosan véget érne. A kiállítás, néhány beemelt kortárs munkán, illetve olyan workshopokon keresztül, amelyek összehoztak egymással menekülteket mindkét generációból, rámutatott a szerves rokonságra, amely a két menekültválság között figyelhető meg, a neoliberais kapitalizmus teremtette feltételek között.

Az 1990-es években nem vesztettük el a kapcsolatot a valósággal, ahogy azt a posztmodern megjósolta; a valódival veszítettük el a kapcsolatot, azzal tehát, amivel sosem rendelkezünk, és amely nem ábrázolható se képben, se szóban, jóllehet, a művészet hozzászóllhat, és a művészetben keresztül a valóságban is artikulálódhat. A kilencvenes évek azt tanították nekünk, hogy a valóságunk nem tűnt el, csak egyre kevésbé lett érthető. Korunk új technológiai egyre láthatatlanabbá is tették. Az archiválás impulzusa a huszadik századi művészetben először a fotográfiában fejeződött ki, majd mindenfajta dokumentum-anyag, újságkivágások és hasonlók beemelésén keresztül; a kilencvenes évekre a művészeknek

alternatív eszközöket kellett találniuk, hogy dokumentálni tudják az elektromagnetikus spektrum láthatatlan tájait.

A boszniai háború sarkallta a szlovén képzőművészt, Marko Peljhan, hogy elkezdjön olyan technológiákat, stratégiákat és taktikákat kifejleszteni, amelyekkel fogható és megfigyelhető az elektromagnetikus spektrum jelei, a benne zajló empirikus és anyagi változások. Ez vezetett *Makrolab* (1997-) című, folyamatosan alakuló projektjéhez. Az egyik kulcsmű, amely a katonai ipar által használt anyagtan információk feltérképezésével foglalkozott, a *Territory 1995* (2006-2009) volt. A *Territory 1995* alapja egy hosszú kutatás, amelyben a művész a legkülönbözőbb forrásokból származó információkat vizsgálta, ami lehetővé tette számára, hogy rekonstruálja a srebrenicai népirtásért felelős csapatok mozgását, valamint megmutassa a nemzetközi közösség, elsősorban is az ott állomásozó holland ENSZ-zászlóalj szerepét és felelősségét.

A mű egy két részből álló installáció: az egyik egy üveglapokból álló labirintus; a lapokra azok a térképek voltak nyomtatva, amelyeket Peljhan maga készített olyan szoftverek és algoritmusok segítségével, amelyeket bűnügyi vizsgálatoknál használnak kommunikációs adatok térbeli leképezésére. A másik rész egy archívum, amely katonai térképeket, a Hágai Nemzetközi Törvényszék (ICTY) dokumentumait, és a srebrenicai népirtással, illetve az egykori Jugoszlávia területén 1991 és 1995 között zajlott brutális háborúk szélesebb kontextusával kapcsolatos egyéb írásos dokumentumokat tartalmazott. Az archívum olyan rádióbeszélgetések átiratát is magában foglalta, amelyek egyértelműen utaltak a vérengzés előkészületeire. Az eseményeket röviden összefoglalva, Srebrenicát 1993-ban az ENSZ „biztonsági zónává” minősítette, amelyet Holland UNPROFOR egységek „védték”. 1995. július 7-én boszniai szerb paramilitáris erők Radko Mladić vezetésével elfoglalták Srebrenicát. A muszlim katonák és civilek megpróbálták átmenekülni a bosnyákok által ellenőrzött területre; közülük nyolcezer a szerbek elfogtak és kivégeztek. 2002-ben a holland hatóságok kiadtak egy beszámolót a holland kéksapkások szerepéről a vérontásban, ami a holland kormány lemondását és előrehozott választások bejelentését vonta maga után. A tény, hogy a *Territory 1995* ma a Van Abbemuseum gyűjteményének része, jelentős; nem csak arról van szó, hogy egy tetszőleges nyugati múzeum kelet-európai művészetet próbál beemelni a gyűjteményébe: ez a múzeum abban az országban van, amelynek békefenntartó csapatai tudták, mi fog történni Srebrenicában, és nem tettek semmit, hogy megakadályozzák.

Vajon az eddig elmondottakból már levonhatjuk azt a tanulságot, hogy van valamiféle sajátossága a kelet-európai művészarchívumoknak, mind a szocialista időszak alatt, mind azt követően? Ha ma művészarchívumokról szóló nemzetközi kiadványokat lapozgatunk, leginkább nyugati nevekkal találkozunk; nagyon ritka a kelet-európai művész, még ritkább a szocialista időszakból. Sokak számára a szocializmus még mindig a nem-szabadság, a cenzúra, az ellenőrzött írógépek, lefoglalt anyagok és bebörtönzések tágas terét jelenti. Jóllehet, igaz, hogy az intézmények több helyütt a peremre szorították a progresszív művészetet, de az is igaz, hogy néhány keleti múzeumnak ennek ellenére sikerült fontos gyűjteményeket és archívumokat építeniük. Bármelyik eset álljon is fenn, ma nem hagyhatunk figyelmen kívül

egyetlen intézményi archívumot sem, még ha nem is teljesek, és még ha eredetileg elnyomó módszerekkel hozták is létre őket. Végül is a rendőrségi nyilvántartásnak köszönhetjük, hogy némely fontos anyag megőrződött, mint például az az archívum, amely Andrzej Kostołowski és Jarosław Kozłowski projektjéből származik. A két művész 1971-ben szerte a világon 350 címre küldte el az általuk írott *NET Manifesztót*, azzal a céllal, hogy egy alternatív kapcsolati hálót alakítsanak ki. A folyamat kezdetén a manifesztó mellé minden címzett megkapta a listát is a többi címzett nevével és címével. Az összes művészi anyag, amely a világ minden tájáról válaszként érkezett a manifesztóra, először Jarosław Kozłowski poznańi lakásában került bemutatásra, majd lefoglalta a titkosrendőrség. Eleinte azzal vádolták a jelenlévő művészeket, hogy államellenes anarchista szervezetet próbáltak alapítani, de végül az ügy elült és az anyagot, legalább is részben, egy éven belül visszaszolgáltatták. Később ez az anyag szolgált a poznańi diákklub programja alapjául, ahol is Kozłowski megalapította az Akumulatory 2 Galériát 1972-ben.

A kilencvenes években, mikor még friss volt az elnyomó rezsimek emléke, egyes művészek közvetlenül hivatkoztak a szocialista időszak rendőri nyilvántartásaira, vagy művészeti intézmények egykorú archívumaira.

1998-ban a subReal nevű román művész duó (Călin Dan és Iosif Kiraly) készített egy installációt *Serving Art* (A művészet szolgálatában) címmel, amely egy fotósorozatból állt; a képeken emberek láthatók, akik jól kivehetően tartanak valamit a kezükben. Tudható, hogy ezek múzeumi alkalmazottak, akik különböző háttereket tartanak a műtárgyak mögé, miközben azokat éppen a román nemzeti művészet narratíváját 1953 és 1989 között uraló *Arta* magazin archívuma számára lefényképezik. Az emberek a fotók permén helyezkednek el, amit később levágtak volna, miután eldöntötték a reprodukció pontos formátumát. A *Serving Art*-ot a kilencvenes évek kontextusában kell értelmeznünk, mikor egész Kelet-Európa visszafojtott lélegzettel várta, hogy nyilvánosságra hozzák a titkosrendőrségi nyilvántartásokat. A probléma, melyet az egyes országok más-más módon kezeltek, azóta is vitákat gerjeszt. A subReal munkája így egyszerre mutat rá az archív anyag nyilvános hozzáférhetőségére és valódi természetére. Utóbbi nyilvánvalóan több, mint osztályozás kérdése, lévén, hogy az olyan mulandó darabok, amelyeket nem szántak megmaradásra, néha hangosabban szólnak.

A különböző állambiztonsági szolgálatok archívumai ma is égető kérdést jelentenek, már csak azért is, mert sokakról kiderülne, hogy belekényszerítették vagy bármi módon manipulálták őket, hogy a barátaikról és ismerőseikről jelentsenek. A bolgár művész, Nedko Solakov megtapasztalta ezt, és elhatározta, hogy a nyilvánosság elé lép vele. 1990-ben mutatta be *Top Secret* (1989–1990) című munkáját, amely első körben egy kétfiókos katalógus-szekrényéből állt, tele kártyákkal, amelyeken rajzok és szövegek leplezik le együttműködését a bolgár állambiztonsági szolgálattal, amivel 1983-ban hagyott fel. 2007-ben egy 40 perces videót csatolt a műhöz, amelyben a kártyákról olvas fel.

A szlovén művész, Alenka Pirman 2005-ös munkája *Az ügy. Művészet és bűnözés*, amelyet az elkészülte évében mutatott be a Moderna galerija projekt-tere,

a Mala galerija, a rendőrséggel való egészen másfajta együttműködés eredménye. A művész a projektet Biserka Debeljakkal, a Szlovén Rendőrmúzeum kurátorával, és Igor Zabellel, a Moderna galerija kurátorával együttműködésben hozta tető alá. A kiállítás rendőrségi aktákból mutatott be eredeti anyagokat: dokumentumokat, fotókat és tárgyakat egy sorozatgyilkos ügyével kapcsolatban, aki a hetvenes években Szlovéniában számos nőt erőszakolt és gyilkolt meg, majd a testüket elégette a kályhájában. Pirman fordítva állította ki a dokumentumokat, csak a hátoldalukat mutatva, hogy elkerülje a spektakuláris hatásokat, amelyeket a hírhedt bűneset keltethetett volna. Ilyen típusú prezentációra nem lett volna mód a rendőrségi múzeumban, amelynek célja az objektív igazság megmutatása. Ennek a művészi prezentációnak ismét csak az igazság kérdése állt a középpontjában. A kiállításlátogatók tudták, hogy a dokumentumok eredetiek, ami feltűzelte a képzeletüket avval kapcsolatban, hogy mit is takarnak el előlük. Pirman azt állítja ezzel, hogy a valóság hozzáférhető; abban azonban nem hisz, hogy objektív módon osztályozható volna, különösen nem hatalmi rendszereken keresztül.

A kelet-európai elnyomó rezsimek félelemben tartották az embereket, elhitették velük, hogy folyamatos megfigyelés alatt állnak. Az „ellenség köztünk van” érzése a szocialista időszak után sem halványult el: először jött a háború, majd a társadalmi és gazdasági válságok. Ehhez adódott hozzá a vég nélküli felhajtás, hogy a kortárs technológiák a világot egyre egyformábbá teszik, és most valamennyiünk közös ellensége - a tőke. Tartok tőle azonban, hogy a népszerűség nagy része világszerte ma szívesebben hisz a post-truth ellenségképekben. A legcinikusabbak azt állítják, hogy az ellenség a máshonnan érkező ember - a bevándorló, a menekült, akiknek száma egyre növekszik. Emlékeikkel együtt érkeznek - nem csak elhagyott és elpusztult otthonaik emlékével, hanem az illegális utazásukéval is a jobb világba.

2017-ben a szlovén művész, Nika Autor készített egy videót *The Train of Shadows* (Árnyékvonat) címmel, amelynek kezdő képsora egy okostelefonnal készült felvétel, egy „potyautas”, egy menekült selfie-videója, aki társával egy vasúti kocsi alatt megbújva utazik Belgrádból Ljubljanába. Ljubljanába érkezve a pályaudvaron találkoznak Nika Autorral, aki éppen ott tartózkodik mint menekülteket segítő aktivista, és rábizzák a felvételt. A *The Train of Shadows* által felvetett legfontosabb kérdés, hogy lehet-e egy ilyen videofelvételnek saját története a filmtörténeten belül. Erre építve, a vagon alatt készült bevezető felvételt vonatokat mutató képsorok követik, a filmtörténetből válogatva. A film végén dokumentumfelvételeket látunk a lepusztult belgrádi pályaudvarról, ahol menekültek vertek maguknak nem hivatalos tanyát 2017 januárjában. Közvetlen közelükben rögtönzött pakolóhelyek, amelyekért a Szerb Államvasutak elbocsátott munkásai szedik a pénzt, hogy összejöjjen a havi betevő. Hátrányos helyzetű szerbek és menekültek kerültek itt össze, mind emlékekkel a jobb időkről.

A kelet-európai archívumok sajátossága sosem kapcsolódhat a titkosrendőrségi archívumokhoz, nemcsak azért, mert az olyan archívumok, mint a Stasié vagy a Securitatéé, rég megszűntek létezni, hanem sokhelyütt Kelet-Európában egyáltalán nem is léteztek ilyenek, még a legnagyobb elnyomás idején sem. Ez a sajátosság nem

annyira az ellenőrzéstől való félelemről, hanem inkább a vágyról szól, hogy jobba tegyük a dolgokat, megkerülve a létező protokollokat. Ennyiben Kelet-Európa még osztozik azon tömegek sorsával, akik nem részei a hiperszabályozott világnak, és a túlélésük jórészt informális rendszereken múlik. Az informális rendszerek minden válsággal egyre erősebbek lesznek, összehozva menekülteket, munkanélkülieket és művészeket, akiket foglalkoztat az alternatív ismeretszerzés és a modernkori „kalózkodás”. Az informális műveletekhez gyakran negatív konnotációk társulnak, hogy bűnös dolgokhoz, korrupcióhoz és hasonlókhoz van köztük, jóllehet szert tehetnek pozitív lehetőségekre is, ha művészarchívumok részei lesznek. A művészarchívumok lényegileg informális, nem-intézményesült archívumok. Egyfajta párhuzamos infrastruktúra olyan emlékek számára, amelyek nem tudnak kapcsolódni a domináns narratívákhoz.

Az EU egy sor kulturális programot indított el, abban a törekvésében, hogy közös európai kulturális teret alkosson, jóllehet, mindannyiunknak más víziói vannak arról, hogy milyen is volna az. Hogyan is építhetnénk kollektív európai emlékezetet, mikor Európát kettéosztja a Schengeni határ, és mikor egyre több és több otthontalan ember érkezik ide? Kinek az otthona Európa, milyen az illata, és miféle igazság száll itt át generációról generációra? Európában múzeumok teszik fel maguknak a kérdést, hogy hogyan segíthetnének a menekülteknek, és programokat szerveznek, hogy integrálják őket a helyi közösségekbe. E menekültek emlékei olyanok, mint a menekült által készített videó a *The Train of Shadows*-ban. Múzeumaink és gyűjteményeink osztályozása még túl merev, és a domináns közösségek kollektív emlékezetéhez vannak szabva. A jövőben más, hibridebb intézményekre lesz szükség, hogy azokban a művészet és más, változatos anyagok együtt olyan történeteket mondhassanak el, amelyeket már nem korlátoz a gyűjtemények szűkös osztályozási rendszere. A művészarchívumok elvein nyugvó múzeum jobban megfelel az ilyen történeteknek.

Erhardt Miklós fordítása

Kürti Emese

TÁGULÓ UNDERGROUND

AZ ARTPOOL ÚTJA AZ ÖNINTÉZMÉNYESÍTÉSTŐL A MÚZEUMIG

1981-ben a Szépművészeti Múzeum megbízta a megélhetését akkoriban alkalmazott grafikai munkákból biztosító Galántai Györgyöt, hogy tervezzen plakátot egy országos múzeumi eseményhez, melynek fókuszában a múzeumok és az emlékművek témája állt. A művész a vizuális elemeket teljesen mellőző szöveges minimalizmussal, Jean Cocteau *Szobrok* című verse magyar fordításának segítségével oldotta meg a feladatot. Az egykor avantgárd költő klasszikus szonettjének emelkedett tónusa az utolsó versszakban megváltozik, és egy váratlan kifejezést használva kielezi a viszonyt az antik művészet kifinomultsága és a múzeumi termék őrzőjének vélt habitusa között:

„Elomló Vénuszok, hajlékony testü nimfák,
isteni halandók, halandó istenek,
világtalan-szemű s szórtlan márvány-sereg,
én szótok ismerem s nézéstek ritka titkát.

Ó, csodás ünnepély! hagyván az állati
hasztalan vágyakat vagy esztelen szerelmet,
rajzát követni lágy kékfinoz ereteknek,
és dermedt testetek csókkal lankasztani.

Nem éreztél sosem, tárlatok kedvelője,
e formák isteni tökélyén elbűvölve,
vágyat, zavart varázst – míg lassan szétömöl

a csend az elvonult bábászok zsvájára,
s elfordul, félrenéz a bamba teremőr –,
vágyat, hogy csókot lopj a szobrok ajakára?”¹

Galántai György visszaemlékezése szerint a plakát szövegének szóhasználata érzékenyen érintette a Szépművészeti Múzeum teremőreit, akik felháborodásukban eredményesen követelték a dokumentum azonnali eltávolítását a nyilvános terekből. A teremőrök, vagyis a klasszikus kultúrát képviselő múzeum és az experimentális szellemiséghez kötődő művész közötti kis interakció így rávilágított a két fél által képviselt szféra közötti diszkurzív távolságra a szocialista Magyarországon.

¹ Jean Cocteau *válogatott versei*. Budapest, 1961. Somlyó György fordítása.

De hogyan jöhetett létre efféle interakció a korabeli kulturális színtér más-más spektrumához tartozó szereplők között? Hogyan történhetett meg, hogy egy kulturálisan és egzisztenciálisan marginalizált művész akárcsak ilyen apró megbízást is elnyerhetett a művészeti kánon csúcsán lévő állami intézménytől? A művészet-történeti elbeszéléseknek megfelelően Galántai György, az emblematikus Balatonboglári kápolnaműterem (1970–1973)² és az Artpool Művészetkutató Központ (1979) megalapítója³ a nemhivatalos kultúra egyik közismert szervezőegységé, és ebbéli státuszából eredő hátrányokat viselő művésze volt. A Kádár-korszak kultúrájában és annak későbbi narratívájában betöltött helyét az ellenkulturális diskurzusok és a disszidens etika formálta, amely ugyanakkor bizonyos pontokon dialektikus viszonyban van önértelmezésével, önhistorizációjával és személyes narratívájával.⁴ Galántai és Klaniczay Júlia proaktív kulturális stratégiája egy autonóm, a kortárs művészet jelenvalóságába beágyazott intézménytípus magyarországi meghonosítására irányult, amely a párhuzamos kultúra kívülállása helyett a változó kultúrpolitikai környezet réseit kihasználva az önmenedzselés fokozatosan elsajátított liberális módszertanán építette fel magát.

A „heroikus avantgárd” nyolcvanas években bevezetett fogalma Galántai esetében így egyszerre tűnik alkalmazhatónak és lebontásra érdemesnek, mert negyven éve fennálló intézménye, az Artpool Művészetkutató Központ éppenséggel a neovantgárd-konceptuális modell kudarcának cáfolataként is értelmezhető.⁵ Jelen írásomban emellett érvelek, hogy az Artpool ambíciói túlmutattak az atomizált underground kezdeményezéseinek léptékén, a marginalitáshelyzet és a lokális kultúra korlátozott perspektívájának elfogadásán, és ellent nem mondvá az avantgárd őstörténetnek, sőt, kanonizálva azt, már a nyolcvanas években az intézményesülés magasabb szintjét célozták meg. Galántai nemzetközi példák⁶ inspirálódó művész-

² *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973.* Szerk. Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Budapest, Artpool–Balassi Kiadó, 2003.

³ A Klaniczay Júliával közösen alapított Artpool programjához és működéséhez ld. Galántai György – Klaniczay Júlia: *ARTPOOL – The Experimental Art Archive of East-Central Europe History of an active archive for producing, networking, curating, and researching art since 1970.* Budapest, Artpool, 2013.

⁴ Vö.: Kürti Emese – László Zsuzsa: Engem az információ érdekelt mindig. Évfordulós beszélgetés Galántai Györggyel. *Exindex* folyóirat, 2019. szeptember 19. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1081>

⁵ Birkás Ákos elhiresült, az avantgárd-posztmodern fordulatot rögzítő 1982-es előadásában összefoglalja az avantgárd mint „követeléscsomag” Magyarországon meg nem valósult elemeit, melynek fontos része az intézményiség, a saját intézmények megteremtésének szüksége, illetve ennek elmaradása. „Itt pedig nem történt ezzel kapcsolatban semmi, nem történhetett. Ami történhetett, az... most nem nézek a Galántaiékra, hanem valahova félre nézek... hát mondjuk mert az egyetlenek, akik igazi, abszolút remek művészeti ösztönnel nyúltak az intézményszervezés kérdéséhez.” Az avantgárd halála. Birkás Ákos második előadása. *Aktuális Levél*, 1, 1983. január, 34.

⁶ Galántai 1972-ben autóstoppal bejárta Nyugat-Európa fontosabb művészeti központjait és meghatá-



1. Galántai György reklámakciója: turistajel a balatonboglári kápolna tornyán, 1971. © Galántai György. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából

archívumának stratégiája leginkább az „expanzív underground” fogalmával írható körül, mely egyszerre jelezheti az underground státuszhoz való kötődését, de az ennek informalitásából kimozduló, terjeszkedő intézményi szándékát is.

Ennek a tézisnek megfelelően először vázoló, hogy a magánalapítású archívumnak a kezdetektől fogva kollektív kulturális igényekre rezonáló, ugyanakkor a hetvenes évek önhistorizáló gyakorlataiban gyökerező premisszái voltak. Majd esettanulmány jelleggel az Artpool Művészetkutató Központ és a Szépművészeti Múzeum rendszerváltást megelőző alkalmi együttműködését mutatom be, amelyen keresztül nem csak az archívum akkori kortársi diszpozíciói, hanem a mai intézményi helyzete is értelmezhető.

Galántai György Balatonboglári kápolnaműterme 1970 és 1973 között a magyarországi nemhivatalos művészet emancipatorikus kísérlete volt a szocialista modernizmus kereteinek improvizatív, az aktuális művészi gyakorlatoknak megfelelő, ugyanakkor stratégiai módszerekkel való kitágítására. (1. kép) A boglári kísérlet sajátossága, hogy Galántai közösségi projektje a kortárs színteret egybefogó és esztétikailag nem priorizáló programmal, egyfajta szocialista társadalmi projektként körvonalazódott.⁷ A magyarországi neoavantgárd művészek többségével ellentétben Galántai nem kívülről, hanem részvételi oldalról kritizálta a létező szocializmus kulturális valóságát. Olyan adottságként fogadta el, amellyel szemben a marxizmus eszköztárának kritikai adaptálása és a technokrácia réseinek a felkutatása volt a módszere. A nyílt konfrontáció helyett a stratégiai kibívók keresése, a hatóságokkal való tárgyalás, az előremenekülés és a proaktív önmenedzselés lépései tették lehetővé a kápolnaműterem négy évig tartó fennmaradását.

A kiállítóhely, programhelyszín és szubkulturális találkozóhely megalapításával Galántai egy független szellemi tér működését modellezte és a hiányzó infrastruktúrát pótolta az underground művészcsoporthoz számára. Ezek a hatvanas évek végétől formálódó szándékok és elvek, amelyek Galántai intézményszervezői praxisában a kutatói magatartás kritériumait, a közösségi funkciókat és az információmegosztás fogalmait érintették, 1979-től az Artpool projekttel váltottak léptéket. Az alapítók műteremlakásában létrehozott archívum alapját a balatonboglári kápolnaműterem projektben keletkezett archív dokumentumok képezték, de gyűjteményezési politikáját a progresszív kortárs művészet, illetve a nemhivatalos kultúra eseményeinek dokumentálása szervezte. Az Artpool gyűjteményét a saját kezdeményezésű művészprojektekből, kiállításokból, illetve meghívásokból következő dokumentumok és elsősorban papíralapú művek, postán érkező mail art darabok cseréje gya-

rozó volt számára a kasseli documenta élménye, de az archiválás intézményesítése szempontjából egy kis alternatív művészeti tér, a kölni Depot jelentett fontos inspirációt. Galántai György: *Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történehez. Törvénytelen avantgárd* 2003. i. m. 72.

⁷ Emese Kürti: *Underground Realism. György Galántai's Institutional Strategies. Subjective Histories. Self-historicisation as Artistic Practice in Central-East Europe*. Ed. by Daniel Grűn. Bratislava, 2020. 23–66.

pította, amit Galántai máig érvényes „aktív archívum”⁸ koncepciója foglalt fogalmi keretbe. Galántainak az Artpool alapítása idején keletkezett naplófeljegyzései szerint a kollektív tudást szolgáló dokumentumok megőrzésének klasszikus funkcióit hosszabb távon múzeumi keretben képzelte el:

Az ARTPOOL alapítása 1979

Legfőbb célkitűzése:

1. Anyagot gyűjtsön a 2079-ben megnyíló művészeti találmányok múzeumába.
2. Inspirációt adjon a múzeum létrehozásához.
3. Átmenetileg periodikus terekkel a hiányt pótolja.
4. A múzeum megvalósulásakor annak részeként működjön (az eredeti elképzelés szerint).

A múzeum tehát az utópikus intézmény fogalmi szerepét töltötte be formálódó koncepciójában, amelyhez az archívumi munka és a francia fluxus művész, Robert Filliou által inspirált „periodikus terekben”⁹ zajló kiállítási tevékenység egyfajta előkészítő fázist és struktúrát jelentett. Galántai nem ismerte a hatvanas évek ekkorra már lecsengő múzeumkritikus elméleteit, illetve a nyolcvanas években újraeledő tengerentúli intézménykritikus koncepciókat sem,¹⁰ múzeumra vonatkozó tervei elsősorban a kortárs művészeti közeg igényeire reagáltak. Az alapítók mai statementje szerint az Artpoolt nem elsősorban a tagadás filozófiája, vagyis a hivatalos kultúrával szembeni elégedetlenség, hanem a független szellemi működés igénye és az információ demokratizálása, másodsorban pedig a magyarországi kortárs kultúra belső pozícióharcával, transzparenciájával és tudásmegosztásával kapcsolatos kritika hívta életre. Az archívum megalapításával olyan tevékenységeket

⁸ „Az ARTPOOL projekt (1979) alap gondolata egy speciális művészeti aktivitás eredményeként létrejövő »AKTÍV ARCHÍVUM«. Az elképzelés abban különbözik a hagyományos archívumok gyakorlatától, hogy nem csak gyűjti, ami tőle függetlenül keletkezik, hanem tevékenységével mintegy „előhívja” az archiválandó anyagot. Az így keletkező élő archívum – a világ szabad és független művészetének hálózatában áramló gondolatok dokumentumaival – a profitorientált művészet számára láthatatlan marad.” Galántai György: Aktív archívum, 1979–2003. https://www.artpool.hu/archiveshu_aktiv.html

⁹ A francia fluxus művész, Robert Filliou 1979-ben Budapestre küldött képeslapja arra inspirálta Galántait, hogy Filliou „Zseniális Köztársasága” (La république géniale) szellemiségéhez csatlakozva létrehozza az Artpool Periodikus Művészeti Terét, amely különböző helyszíneken szervezett és rendezett kiállításokat, eseményeket, akciókat kapcsolt össze. <https://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/Fillioucard.html>

¹⁰ Mint Andrea Fraser írja, az intézménykritikus művészet a múzeumok és galériák struktúráját és logikáját kérdőjelezi meg, a művészet és a művész az őt befogadó intézmény antagonisztikus ellentéte, mely intézmény magába olvasztja és áruvá teszi az egykori radikális gyakorlatokat. (Andrea Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Institutional Critique and After*. Ed. by John C. Welchman. Zürich, 2006. 127.) Ebben az értelemben Galántai és az Artpool programja nem intézményellenes, mert nem foglalkoztatta az állami intézményrendszer, az establishment kritikája, hanem párhuzamos, vagy alternatív intézmény létrehozására törekedett.

vállaltak fel, amelyek meghaladták a neoavantgárd önszerveződések korábbi, marginalizált pozícióit és szűk mikrovilágát. A nyolcvanas évek közepére az Artpool egy önszerveződő magánintézmény benyomását keltette, amely a klasszikus archívumi-dokumentációs tevékenység mellett *Aktuális Levél* (AL) címmel művészeti szamizdat periodikát adott ki, kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszert ápolt, nemzetközi kiállításokat rendezett, és hangkazetták szétküldésével egy underground pszeudo-rádiót működtetett.

Az intézményiség egy következő szintjét jelentette volna egy olyan interdiszciplináris szellemiségű szerveződés, amelyet az Artpool alapítói az AL sikerének lendületében Kortárs Művészeti Egyesület (KME) néven kezdeményeztek. Az egyesület alapításának ötlete a Budapesti Fesztiválenekar egyesületi formában való megalakulása után vetődött fel mint lehetséges intézményesülési forma, amely a legális működés felé nyitotta volna meg az utat. Az 1984. júniusi jegyzőkönyv szerint az alapító tagok Birkás Ákos (elnök), Ascher Tamás, Bak Imre, Ekler Dezső, Forgács Péter, Hegyi Lóránd, Jovánovics György, Nadas Péter, Szemző Tibor, Szőke Annamária (titkárhelyettes), Wessely Anna, Wilhelm András, Klaniczay Júlia (ügyvezető titkár) voltak.¹¹ Az ambiciózus tervek szerint a KME a publikációk megjelenítésével, események, viták, kiállítások szervezésével és oktatási tevékenység felvállalásával a „kiemelkedő és újszerű törekvések” fóruma kívánt volna lenni. A kezdeményezés legalizálását 1985 júliusában Tóth Dezső miniszterhelyettes azzal az érveléssel utasította el, hogy a tervezett kulturális funkciók ellátása állami feladat, melyet a minisztérium több főosztálya és intézménye végez, ezért nem látja indokoltnak, hogy „egy új egyesület szerepet keressen magának és részben állami, részben a művészeti szövetségekre háruló feladatokból kreáljon magának funkciót”.¹² A minisztérium levele arról árulkodik, hogy az állam ekkor még törekedett kulturális hegemoniájának a fenntartására, amely szándék azonban az évtized vége felé, első sorban a Soros Alapítvány működésének következtében, folyamatosan erodálódott.¹³ Két évvel később, 1987-ben Vajda György akkori miniszterhelyettes maga javasolta az egyesület újrakérelmezését, és bár az alapítás első lépései meg is történtek, a

¹¹ A Kortárs Művészeti Egyesületet érintő teljes dokumentáció megtalálható az Artpool Művészetkutató Központban.

¹² Tóth Dezső miniszterhelyettes levele Klaniczay Juliának, 1985. július 23. Artpool Művészetkutató Központ. A bejegyzés elutasításának háttérében a Galántait 1979 óta a „Festő” fedőnéven folyamatosan megfigyelő titkosszolgálat munkája állt. A BM III/III-4-b alosztálya 1985. április 16-án keletkezett jelentésének következtetése szerint „az egyesület létrehozását kérő, valamint a későbbiek során belépő személyek egy része Galántai irányításával, jelenleg is a párt általános és kultúrpolitikája ellen irányuló fellázító tevékenységet folytatnak. Ismerve eddigi tevékenységüket, számítani lehet arra, hogy a »Kortárs Művészeti Egyesület«-ben egységes – a képzőművészet területén működő – ellenséges gócot alakítsanak ki, ezért célszerűnek látszik kérelmük elutasítása.” <https://www.galantai.hu/festo/1985/850416S.html>

¹³ Az Artpoolt is támogató Soros Alapítvány kulturális szerepéről ld. Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon. A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 21, 2014, 6. 192–215.

rendszerváltás folyamata valamint Galántai berlini DAAD ösztöndíja miatt végül az eredeti célok okafogoyottá váltak.

Ez a momentum is jelzi, hogy az Artpool megalapítása és első korszaka markáns esztétikai és politikai változásokat hozó időszakra esett, melynek a dokumentálását részben maga az archívum végezte el. Művészet és kultúrpolitika viszonya sokat változott a hetvenes évek első felének erősen represszív időszakához képest, amikor a szocialista realizmus fogalmi keretének még létezett valamiféle ideológiai tartalma, és a rendszerrel kritikus művészértelmiség sem hagyta még el az országot. A nyolcvanas évek elejétől azonban a hatalom átengedte a kulturális irányítást olyan szereplőknek, akik a művészeti szcéna nagy része számára elfogadhatók voltak, és működő nemzetközi kapcsolatrendszerrel rendelkeztek. 1984-től a legfontosabb kortárs kiállítóhely, a Műcsarnok vezetését Néray Katalin vette át, és ettől kezdve az intézmény a kulturális mező általános, „nyugatisodó” trendjébe illeszkedően egyre inkább hasonlított egy nyugat-európai kortárs művészeti központra.¹⁴ A hatalom lényegében lemondott a kultúra irányításáról, ami hozzájárult ahhoz, hogy az addigi feketelistás művészeket fokozatosan beengedték az állami intézményrendszerbe. A hetvenes években még marginalizáltak nevezhető progresszív művészek egy része egyre gyakrabban állíthatott ki nagy állami intézményekben, sőt 1986-ban már ők képviselték Magyarországot a Velencei Biennále magyar pavilonjában is.¹⁵

Ami Galántai György és az Artpool helyzetét illeti, a hidegháborús viszonyoktól és a szovjet rezsim aktuális irányvonalától befolyásolt kultúrpolitika kiszámíthatatlanságát a személyes kapcsolatok és féllegális csatornák, kurátori meghívások ellensúlyozták. Galántai képzőművészként a nyolcvanas évek közepén már meghívást kapott egy-egy múzeumi csoportos kiállításra. Így szerepelt a Hegyi Lóránd által rendezett, a progresszív festészeti tendenciákat több generáció művészetén keresztül bemutató *Eklektika '85* című kiállításon a Magyar Nemzeti Galériában és a *Digitart* (1986, kurátor: Szentgyörgyi Tibor) címmel megrendezett első magyarországi számítógépes kiállításon a Szépművészeti Múzeumban. Egy évvel később viszont már saját projektjével, a Magyarországon egyedülálló művészbélyeg gyűjteménnyel került be a Szépművészeti kiállítási programjába. Mint más kelet-európai művészek, Galántai is a kapcsolatművészetben és a mail art hálózatban találta meg a kelet-nyugati kapcsolatok egyenrangúságának illúzióját biztosító szellemiséget, és az Artpool intézményi brandje alatt hatalmas nemzetközi postai forgalmat bonyolított. Ebből a tevékenységből nőtt ki a *World Art Post* című nemzetközi művészbélyeg projektje, melynek több száz darabos gyűjteményét 1982-ben a Fészek Galériában rendezett kiállításon mutatta be.¹⁶

¹⁴ Mélyi József: Rendszerváltás, 1983. A továbbélő nyolcvanas évek. *Lehetetlen realizmus*. Szerk. Kürti Emese, Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, XXVI. No 99. 2019 [2020]. 13–21.

¹⁵ *Art and Science*, 42. Velencei Képzőművészeti Biennále, 1986. 1986. június 29. – szeptember 28. Kiállítók: Bak Imre, Birkás Ákos, Kelemen Károly, Nádler István. Nemzeti biztos: Néray Katalin.

¹⁶ *Művészbélyegek. Mail art kiállítás Galántai György gyűjteményéből*. Fészek Galéria, Budapest, 1982. április 6 – április 25.



2. A *Bélyegképek* című kiállítás résztvevői a kiállítás kurátorával a Szépművészeti Múzeum portikuszánál, 1987. © fotó: Pácser Attila. Az Artpool Művészettudató Központ és Galántai György jóvoltából

1987-ben a Szépművészeti Múzeum akkor még pályakezdő kurátora, az Erdély Miklós Indigó-csoportjához tartozó Geskó Judit *Kortárs művészet magyar magángyűjteményekben* címmel kiállításorozatot rendezett, amelynek ex-libris-ekből rendezett kiállítását követően Galántai Györgyöt mint műgyűjtőt kereste meg. Fontos kitérő, hogy Geskó Judit meghívására mindössze három évvel azután került sor, hogy az Artpool a Fiala Művészek Klubjában megrendezte a *Magyarország a tiéd lehet* című nemzetközi mail art kiállítását, amely a rendszerváltás előtti utolsó betiltott eseményként vonult be a művészettörténetbe. Ironikus módon a friss botrány elfedte a régebbi botrány (vagyis a Balatonboglári kápolnaműterem) emlékezetét. A Szépművészeti Múzeum kurátora, aki annak idején részt vett az FMK-beli kiállításon, nem az Artpoolt, hanem személyesen Galántai Györgyöt hívta meg a múzeumi projektben való együttműködésre. A *Bélyegképek* című kiállításon, amely az Artpool és a Szépművészeti Múzeum első komolyabb együttműködése volt, nem csak a már meglévő művek, hanem az ebből az alkalomból közzétett felhívásra beérkezett bélyegmunkák is szerepeltek. (2. kép) A kiállítás infrastrukturális szempontból is mérföldkő volt az Artpool történetében, először fordult elő ugyanis, hogy a projekthez állami finanszírozásban készült katalógus és plakát. Az Artpool és a Múzeum közös történetéhez tartozik, hogy húsz évvel később, 2007-ben erre a kiállításra hivatkozva rendezték meg *Parabélyeg* címmel az Artpool folyamatosan gyarapodó, azóta nemzetközi léptékben is egyedülálló művészbélyeg gyűjteményéből készült újabb válogatást.¹⁷



3. Szembesülés. Fotoakció az 50-es évek kiállításán. Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1981. © fotó: Hegedüs György. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából

Hogy a nyolcvanas években mit jelentett Galántai György számára a múzeumi jelenlét, illetve miként értékelték a kortársak az underground Artpool múzeumi szereplését, a korabeli forrásokból jól rekonstruálható. Elsődlegesen Galántai saját projektjéből, az olasz mail art művész G. A. Cavellini budapesti látogatásán készült 1980-as *Muhina performansz*ból, melynek folytatásaként néhány múzeumi térbe helyezett esemény is megvalósult. Így a *Szembesülés* c. fotoakció egy múzeumi sétát jelentett a székesfehérvári múzeumban, ahol a művészet történetét a fehér ruhájukon „hordozó” performerek az egyetemes művészet univerzalizmusát képviselték a szocialista realizmus lehatárolt időbeliségével szemben. (3. kép) Ehhez a megközelítéshez képest a budapesti Hősök térének két meghatározó kulturális intézménye, a Szépművészeti Múzeum, illetve a Múcsarnok a múlt, illetve a jelen egymással ellentétes pólusaként szerepelt Galántai koncepciójában. A Szépművészeti Múzeumnak az antikvitástól a 19. századig tartó gyűjtőköre egyfajta diszkurzív távolságot jelentett és egyben intellektuális védelmet is biztosított a kortársi dilemmákkal szemben. Galántai számára a Szépművészeti ugyanúgy az immanens kultúra univerzális tere volt, mint ahogyan egyes kortársai, például Birkás Ákos¹⁸ is egyfajta szellemi menedékhelyet találtak a régi mesterek nemzetközi múzeumában, amelyet olykor performatív térré alakítottak – gondolva itt Kele Judit *I am a Work of Art*

¹⁷ *Parabélyeg. A művészbélyeg négy évtizede a fluxustól az internetig.* Kurátor: Galántai György. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2007. március 23 – június 24.

¹⁸ Itt Birkás Ákos: *Kép és nézője (1977–79)* c. fotósorozatára utalok.



4. A *Bélyegképek* c. kiállítás megnyitója a Szépművészeti Múzeumban, 1987. © fotó: Klaniczay Júlia. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából

(1979–1984) című öntárgyiasító intervenciójára a Szépművészeti Múzeum kiállítótermében.¹⁹

Bár Galántai hivatalosan magánemberként és Geskó Judit egyéni kurátori ambíciójából kapta a múzeumi felkérést, a kortársak szimbolikus eseményként értékelték azt a fordulatot, hogy az Artpool egyik alapítója, akitől egy időben még egykori boglári barátai is óvatos távolságot tartottak, az állami intézményi hierarchia csúcsán lévő intézménnyel működik együtt. (4. kép) A kortárs diskurzusokban az avantgárd-posztavantgárd muzealizációjának problematikája összekapcsolódott a korábban mellőzött neavantgárd művészek rehabilitációjának kérdéseivel. Az ezzel kapcsolatos morális dilemmát Pernecky Géza, úgy is mint a nemzetközi mail art hálózat akkor már Kölnben élő tagja fogalmazta meg a kiállítás katalógusának előszavában: „A »kiállító művészek« lelkiállapota ambivalens – egyik szemük sír, a másik nevet. Mert a főntebb ismertetett kvázi-ideológiai háttér egyértelműen azt tanácsolja a Mail Art művészeknek, hogy *kerülje* a hivatalos kiállításokat, a pénzes galériákat és a nagytekintélyű múzeumokat – mert a függetlenségét félti. Másrészt azonban minden Mail Art művész átélte már azokat a megaláztatásokat, amikkel az intézményesített művészeti élet kedveskedik a kívül rekedteknek.”²⁰ A kérdés az volt tehát, hogy kinek a

¹⁹ Kele Judit művének kéziratoss dokumentációja, amelyet Hock Bea illesztett be a formálódó magyarországi feminista diskurzusokba az *Agents and Provocateurs* (Illetékesség és provokáció) c. kutatás és kiállítás alkalmával (Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros, 2009. október 16 – november 20.), épp az Artpoolban maradt fenn.

legitimációs gyakorlata a hatásosabb, a múzeumi kánon erodálódott és nyitott a kortárs művészet felé, vagy a kortárs művészet törte vajon át a hagyományos intézményrendszer falát? Erre a mából nézve sem érdektelen fölvetésre a kortárs kritikusok azzal válaszoltak, hogy az Artpool bélyegkiállítását a múzeum progresszív gesztusaként, a megújulás jeleként üdvözlötték.²¹ A nyilvánosságban kialakult konszenzus szerint az esemény arra volt példa, hogy az adott kontextustól eltérő szellemiségű gyűjtemény pozitívan képes beavatkozni a múzeum már rögzült kulturális gyakorlatába.

Az 1987-es múzeumi kiállítás ugyanakkor azt is illusztrálta, hogy mekkora konceptuális távolságok voltak Magyarországon az első és a második nyilvánosság szférái között, és hogy az átlépés oda-vissza korántsem zajlott problémamentesen. A magyarországi underground mikroszférájában érvényes pozíciók érvényüket veszítették a hirtelen kitágult nyilvánosságban, ahol az évtizedes elhallgatások és diszkontinuitások miatt a komoly áldozatokkal meghozott teljesítmények egyszerűen nem voltak értelmezhetőek. Az akkor már sokéves múlttal rendelkező Artpool olyan marginális művészetet képviselt, amelyhez a mainstream szaksajtó nem talált diszkurzív kapaszkodót, mert hiányoztak az értelmező előzmények, a tendenciák, médiumok széles körű ismerete és az egyes művészlelművek kritikai olvasatai. A domináns kultúrából évtizedek óta hiányoztak (vagy csak negatívan, parodisztikusan jelentek meg) azok a nemzetközi referenciák (a fluxus, a konceptuális művészet, a performansz, az experimentális költészet, a mail art stb. köréből), amelyek az underground művészek többsége számára hivatkozást jelentettek. A kritikusok által kiemelt interpretációhiány, amely a múzeumi bélyegkiállítást jellemezte, ezzel a régi adóssággal, a nem létező avantgárd kánonnal függött össze.²² Az Artpool múzeumi térfoglalása, ha nem is ért el azonnali változást a kulturális közbeszédben és a

²⁰ Perneczky Géza: Művészbélyegek. In: *Bélyegképek*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1987. május 29 – szeptember 25. A kiállítást rendezte és a katalógust összeállította Geskó Judit.

²¹ „A Szépművészeti Múzeum művészbélyegeket állít ki Grafikai Termében: Bélyegképek címmel. Úgy látszik, ez a patinás intézmény most nemcsak falait, de szellemét is megújíthatja. Galántai György (Artpool Archívum) Bélyegkép gyűjtemények bemutatása erre utal. Régebben ugyanis feszültség húzódt meg az intézményes művészetek és az azoktól magát tudatosan elhatároló kortárs képzőművészet jó része – így a Fluxus között is.” Szegő György: Bélyegképtár. Művészbélyegek és borítékok kiállítása. *Magyar Nemzet*, 1987. július 6. 4. „Ilyen is elképzelhetetlen lett volna a hetvenes években! Ha valaki akkor azt mondja nekem, hogy maga a tiszteletreméltóan öreg (sőt: előregedett) Szépművészeti Múzeum rendez majd kiállítást a kortárs képzőművészet egyik legfrissebb műfajának, a mail artnak azaz a postai küldemény-művészetnek, hát körülkacagom az illetőt. [...] Persze a Szépművészeti Múzeum nem saját gyűjteményét mutatja be, hanem lehetőséget adott (vagy fordítva: kapott?) egy művész-házaspárnak: Galántai Györgynek és Júliának, más néven az Artpool »művészeti gyűjtőmedencének«, hogy rendkívüli jelentőségű gyűjtő-dokumentáló-szervező tevékenységük egy részét bemutathassák.” Szemadám György: Sivatagi művésziposta. Bélyegképek a Szépművészeti Múzeumban. *Fotó*, 34. 1987. 499.

²² A kiállításához kapcsolódó kritikájában a neoavantgárral szemben amúgy következetesen kritikus P. Szűcs Julianna arról írt, hogy a nyolcvanas évek „posztmodern” generációja úgy profitált a kultur-

neoavantgárd gyakorlatok kritikai értékelésében, rávilágított a problémára, amely a magyarországi művészettörténetet gyakorlatilag évtizedekig, és a rendszerváltás után is meghatározta.

Az alapításának tizedik évfordulójához közeledve egyre jobban körvonalazódtak az Artpool intézményi sajátosságai és a kortárs magyar kulturális közéletben betöltött szerepe, valamint az a bináris helyzete is, hogy párhuzamosan volt jelen az első és a második nyilvánosságban. Amikor a rendszerváltás évében ugyancsak Pernecky Géza megkísérelte strukturálni az Artpool történetét, az intézményesülés folyamatának fordulópontját az 1984 körüli időszakban jelölte ki. Akkor már működött a kortárs művészet kurrens médiumairól, elméleti vitáiról, mikrovilágáról tájékoztató, a magyar művészetet a nemzetközi trendekkel egységben kezelő *Aktuális Levél*, amely „nem csak az alternatív mozgalmak körében talált visszhangra, hanem egyúttal a magyar művészeti közéletnek is a szerves részévé vált.”²³ Pernecky egyfajta profilváltásként értékelte, hogy a nyolcvanas évek második felében megváltozott az archívum gyűjtőköre, és a korábbinál nagyobb hangsúly helyeződött a helyi művészeti eseményekre. A fókuszeltolódásnak tulajdonította, hogy az Artpool megkapta a Soros Alapítvány anyagi támogatását, ami azt is jelentette, hogy az Artpool, ha nem is vált hivatalos intézménnyé, az elismert félhivatalos vállalkozások egyikévé vált.”²⁴ Ebből a megváltozott státuszából vezette le azt a fejleményt is, hogy könnyebbé vált a nagy múzeumokkal való együttműködés, amelyre az 1987-es bélyegkiállítást hozta fel példaként.²⁵ Az Artpool mai intézményi státusza és a Szépművészeti Múzeumba való integrációja (2015) felől nézve Pernecky Géza konklúziója különösen profetikusnak hangzik: „A kívülálló szemében talán csak különös hobbynak, különös és kurióz foglalkozásnak tűnik az egész. Nem könnyű észrevenni, hogy egy új intézmény van születőben, hogy egy a köz javát szolgáló kulturális létesítmény várja, hogy a társadalom fölfedezze őt és a tulajdonába vegye.” „Az egykor hobbyként kezelt gyűjtemény kinőtte magát, intézménnyé vált,

politikai lazulásból és vette be a kulturális csúcsintézményeket, hogy közben elmaradt a hatvanas-hetvenes évek avantgárdjának az értékelése. Ezért volt szerinte nehéz többek között Galántai teljesítményét értékelni 1987-ben, a perifériáról a „parnasszusra” való ugrás közben: „Csakhogy a hatvanas-hetvenes években létező, több szempontból avantgárdellenes és a nyolcvanas években felkarolt, több szempontból avantgárd utáni művészet között elsikkadt egy nagyon fontos tény. Annak a művészeti vonulatnak az objektív értékelése, trónfosztása, netán rehabilitálása, amely különböző okoknál fogva légzési nehézségekkel küzdött a múltban, és amelynek vállán »poszt«-ék már oly kényelmesen kinn vannak a vízből.” P. Szűcs Julianna: Bélyegképek a Szépművészetiben. *Népszabadság*, 1987. június 30. 7.

²³ Pernecky Géza: Az Art Pool gyűjtemény. Egy magyar művészeti gyűjtemény megszületése. *Művészet*, 30, 1989, 8. 2-5.

²⁴ Uo.

²⁵ „Meglepetés... olvasóink részére!” címmel 1987. október 18. és december 7. között az Artpoolal való együttműködésben rendezték meg az első nemzetközi múzeumi művészkiállítás is, a Székesfehérvári István Király Múzeumban.

és eljön a nap, amikor katalogizálása és fenntartása privát keretek között már nem lesz lehetséges.”²⁶

Perneczky megállapítása összefoglalja az Artpool kortársi muzealizációjának legfőbb indítékát: az egykori underground archívum, majd a kilencvenes évektől nonprofit szervezet túlnőtt önmagán és a független (vagyis kicsi és flexibilis) intézményi kondíciókon. A 2000-es évek közepétől a fővárosi források drasztikus csökkenésével a több mint 300 folyóméternyire duzzadt archívum fenntartása kritikussá vált, és az alapítónak felelős döntést kellett hozniuk az intézmény jövőjéről. Többéves tárgyalási folyamatot követően az Artpool Művészetkutató Központ a Szépművészeti Múzeum egyik gyűjteményi osztályává, majd 2020-tól a múzeum keretei között megalakult Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet részévé vált. Mint láthattuk, az archívum intézményi újakeretezését nem pusztán a fenntartási nehézségei és a gazdasági kiszolgáltatottsága indokolta, hanem Galántainak az archívum hosszútávú jövőjéről való konceptuális elképzelései is meghatározták.

Történetének legújabb kori fordulata az Artpoolt a művészarchívumoknak abba a szűk nemzetközi körébe sorolja, amelyek túléltek a rendszerváltás utáni éveket. A budapesti archívum történetének e szempontból talán legközelebbi párhuzama a belga kurátor, szerkesztő Guy Schraenen művészkönyv gyűjteménye (*Archive for Small Press & Communication*, 1974), amelyet 1999-ben vásárolt meg a brémai Weserburg Museum. Ugyancsak ide sorolható a lengyel KwieKulik művészpáros archívuma, amelyet a varsói Kortárs Művészeti Múzeum vett meg 2011-ben.²⁷ Az integráció során mindkét esetben fontos szempont volt a gyűjtemények integritásának megőrzése, az archívumi profil következetes érvényesítése, illetve az autonómia biztosítása a nagy (múzeumi) formátummal való viszonyban.

Az Artpool esetében ezek a szempontok kiegészülnek azzal az 1987-ben fölvetett kérdéssel, hogy a továbbiakban hogyan képes az archívum pozitív és jövő-orientált módon beavatkozni a múzeum működésébe. Eltávolodva korábbi önhistorizáló gyakorlatától, az Artpool hasznosíthatja a múzeum szellemi terének történelmi, kontextuális és módszertani hibriditását, de együttműködésük a tudásmegosztó archívumok elvein és etikáján kell, hogy alapuljon. A gyűjtés és dokumentálás klasszikus gyakorlata mellett az archívumnak rá kell kérdeznie arra az elsődleges társadalmi kontextusra, amely körülveszi, miközben továbbra is érvényesnek tekinti az aktív archívum koncepciót, amely mind a gyűjtemény gyarapodását, mind a kortárs művészeti életben való jelenlétet biztosítja.

Nem kétséges, hogy az Artpool legfontosabb kulturális tőkéje a saját múltja, jövőjét pedig saját örökségének experimentális, disszidens ethosza, lokális és nemzetközi együttműködésre épülő vonásai határozzák meg. Az amerikai kapcsolatművész Ray Johnson, aki az Artpool történetének egyik meghatározó referenciája volt,²⁸ az ötvenes években vezette be (az „osmotic” – szivárgó anagrammjaként) a

²⁶ Perneczky 1989. i. m. 5.

²⁷ Ld. Tomasz Zaluski tanulmányát a kötetben.

²⁸ Kornelia Röder: Ray Johnson and the Mail Art Scene in Eastern Europe. *Kunsttexte.de, Ostblick*

„moticos” fogalmát saját, szabálytalan alakú tintarajzainak, újságkivágásainak és kollázsainak megjelölésére. Galántai György értelmezése szerint a „moticos” szimbolikája abban rejlik, hogy olyan formákat ábrázol, amelyek semmi másra nem hasonlítanak, csak önmagukra. A kulturális valóság jelen dinamikájában és intézményi környezetében az Artpool-moticos önmenedzselő gyakorlatának öröksége az együttműködéseken alapuló kortárs kritikai gyakorlatokban folytatódhat.

Tomasz Żaluski

ALTERNATÍV HIVATALOS?

A KWIEKULIK DUÓ TEVÉKENYSÉG, DOKUMENTÁCIÓ ÉS TERJESZTÉS STÚDIÓJA MINT ÁLLAMILAG FINANSZÍROZOTT PERFORMATÍV ARCHÍVUM A LÉTEZŐ SZOCIALIZMUS IDEJÉN

A Pracownia Działań Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU) – Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiója egy ügynevezett szerzői, magán és alternatív művészgaléria volt, amelyet Przemysław Kwiek és Zofia Kulik hozott létre és működtetett, akik KwieKulik néven együtt éltek és alkottak a hetvenes-nyolcvanas évek szocialista Lengyelországában.¹ A Stúdió – ahogy az ma már széles körben ismert – a művészi önszerveződés, öndokumentálás és önhistorizálás egy gyakorlatává, valamint nem-hivatalos archívummá vált, amely a fennálló intézményrendszer keretein kívül működött. A hetvenes években a PDDiU-nak a KwieKulik varsói lakása adott otthont (1. kép), majd az anyag a nyolcvanas évek közepén Kulik Łomianki közelében található házába került. A művészek azonban eredetileg egy hivatalos művészeti és kutatóközpontot akartak létrehozni, amely az állami kulturális intézmények égisze alatt – vagy azon belül – működik. Ezért a PDDiU neoavantgárd szerzői galériaként végzett, megvalósult tevékenysége helyett most arra a projektre, programra és lehetőségre szeretnék fókuszálni, amely szerint a PDDiU egy hivatalos intézményi keretek között működő, államilag finanszírozott performatív archívum lett volna. Szövegem nem a kontrafaktuális történetírásnak, hanem inkább annak egy példája szeretne lenni, amit csábítóan tűnik „lehetséges történelemnek” nevezni: a csupán a potencialitás szintjén, de valóban megtörténtek történelmének. Emellett a „hivatalos” kontra „nem-hivatalos” kétes oppozícióján túllépve, az „alternatív hivatalos” szempontjából próbálok meg értelmezni a PDDiU koncepcióját. Ezzel a terminussal elsősorban az experimentális művészek beágyazottságát vagy aktív részvételét igyekszem megragadni az állami művészeti rendszer mechanizmusában a „létező szocializmus” idején. Tágabban véve ugyanakkor ez a fogalom is hozzá kíván járulni ahhoz, hogy elmozdítsuk e korszak kelet-európai művészetének historiográfiáját az uralkodó politikátörténeti paradigmától – a totalitarianizmus és a poszt-totalitarianizmus leegyszerűsítő modelljétől és a „disszidens művészet” kísértő képzetétől, amely implicit módon máig (félre)irányítja megközelítéseinket a szocialista blokk művészetéről – a szocialista modernizációs törekvéseket figyelembe vevő

¹ A KwieKulik művészetéről átfogó képet ad: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Eds. by Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer. Trans. Marcin Wawrzyńczyk et al. Museum of Modern Art in Warsaw, BWA Wrocław – Galleries of Contemporary Art, Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, KwieKulik Archive, Warsaw, Wrocław and Vienna, 2012.



1. A Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiójának (PDDiU) dokumentációs diavetítése, a KwieKulik duó lakásán, Varsóban, 1976. augusztus 10.

Balról jobbra: Andrzej Partum, Jiří Kovanda, Ivan Vacík, Paweł Kwiek, Maksymilian Dobromierz, Przemysław Kwiek.

A Kulik-KwieKulik Alapítvány jóvoltából.

értelmezési keret felé, azok összetett és ambivalens társadalmi, gazdasági és politikai dimenzióval. Ennek megfelelően amellet fogok érvelni, hogy a PDDiU koncepciója mögött egy, a társadalmi és kulturális modernizáció jegyében fogant, a művészeti termelést és annak terjesztését szolgáló intézmény víziója lebegett, egy ilyen törekvést pedig nem csupán a hetvenes évek új, experimentális művészeti tendenciáinak kontextusában kell vizsgálnunk, hanem összefüggésben a Lengyel Népköztársaság hivatalos művészeti rendszerében lezajló strukturális változásokkal és a kultúra terjesztésének állami irányelveivel.

TÖREKVÉS AZ INTÉZMÉNYESÜLÉSRE

A hetvenes évek művészeinek öndokumentálása, önarchiválása és önhistorizálása része volt annak, amit az önmeghatározás neoavantgárd kultúrájának nevezhetünk. A lengyel művészek, csakúgy mint neoavantgárd kollégáik másutt, saját mércéjük és meggyőződésük szerint akarták bemutatni, értelmezni, értékelni és terjeszteni a műveiket. Az volt a tapasztalatuk, hogy az állami művészeti infrastruktúra (a galériák és a múzeumok; a Vizuális Művészek Szakszervezete, tradicionális

művészeti ágak és médiumok szerinti szekcióval; a műkritikusok és a művészet-történészek, stb.) nem tudja, vagy egyszerűen nem akarja felismerni az új, experimentális művészet sajátosságait (szakmán belüli feszültségek és versengések okán, az állampárt kulturális irányelvei miatt, stb.), félreértik, félremagyarázzák vagy alulértékelik elméleti és gyakorlati tevékenységüket. A művészek ezért nem csupán megőrizték a művészeti élet különféle dokumentumait, de növekvő archívumuk segítségével megalkották saját narratívájukat is az új művészetről. A cél azonban kezdettől fogva az volt, hogy a neoavantgárd e maguk által létrehozott archívumai és narratívái végül becsatornázódjanak a mainstream intézményi körforgásba. A művészettörténeti diskurzusban bevettnek számít szembeállítani „hivatalos” és „nem-hivatalos” művészetet vagy kultúrát, amikor a szocialista Közép- és Kelet-Európa experimentális művészetéről van szó, de ez a hetvenes évek Lengyelországnak esetében aligha alkalmazható.² Ezek helyett a „mainstream” és az „alternatív” fogalompárt javaslom, az előbbin konzervatívot és mérsékeltet, az utóbbin kísérletit és modernizálót érve. A mainstream és az alternatív művészeti körök azonban nem voltak elválasztva és nem is álltak szemben egymással; ezer szálon kötődtek egymáshoz, egyazon szocialista állami művészeti rendszer részeit képezve. Míg a neoavantgárd arra használta a különféle intézményi lehetőségeket (főként a diákok számára fenntartott, községi vagy regionális kulturális központokat stb.), hogy kiépítse és bővítse az úgynevezett „szerzői galériák” alternatív hálózatát, közben reménykedett benne és némi sikerrel próbálkozott is azzal, hogy becsatornázza a műveit, archívumait és narratíváit a mainstream művészeti körforgásba, ezzel átformálva és modernizálva azt. Ezek a remények és kísérletek a létező intézményrendszer modernizálására – vagy akár új, experimentális intézmények alapítására – aztán hivatalos legitimitást nyertek a szocialista modernizáció új programja által, amelyet a hetvenes évek elején jelentett be a Lengyel Egyesült Munkáspárt mint Lengyelország saját „harmadik útját”.

Ezzel éppen egyidőben kezdett a KwieKulik lépéseket tenni az efemer művészet létrehozásának, dokumentálásának és terjesztésének intézményesítése érdekében, 1971 és 1973 között különféle intézményekben igyekezve megvetni a lábukat. Megpróbáltak állást kapni a varsói Képzőművészeti Akadémián egy, a diákok egyéni és közös munkáinak új, tanszékeken átívelő formáit létrehozó stúdió alapításának szándékával, amely a művészeti felsőoktatás általános reformjához és modernizációjához

² Noha a hetvenes évek Lengyelországnak társadalmi, gazdasági, politikai és kulturális viszonyai bizonyos pontokon különböztek Közép- és Kelet-Európa más országainak – mint Csehszlovákia, az NDK, Magyarország vagy Románia – helyzetétől, nem állítom, hogy a lengyel művészet esete kivételes volna a hivatalos/nem-hivatalos oppozíció alkalmazhatatlansága vagy az olyan terminusok szükségessége tekintetében, mint az „alternatív hivatalos”. Ellenkezőleg, azt gondolom, hogy az utóbbi fogalom – és mindazon fogalmak, amelyek a hivatalos/nem-hivatalos oppozíció meghaladását célozzák – hasznosnak bizonyulhatnak olyan esetekre alkalmazva mint, csak néhányat említve, Jiří Valoch szervezői és kurátori kezdeményezései a brnói Művészetek Házában és másutt, a Diákok Kulturális Központjának galériái Jugoszláviában, vagy a budapesti Balázs Béla Stúdió.

kívánt volna hozzájárulni.³ Jan Stanisław Wojciechowskival és Paweł Kwiekkel közösen a duó még a varsói állami televíziót is felkereste egy stúdió ötletével, amely videodokumentációkat készített volna az ország különböző pontjain zajló efemer művészeti tevékenységekről, ezekből a műsorok által használható archívumot épített volna, illetve innovatív, a helyi berendezésekkel elvégezhető filmvágási technikákat dolgozott volna ki.⁴ Mivel az akadémiát és a televízióstúdiót egyaránt új gyakorlati ismereteket és szaktudást termelő kísérleti laboratóriumokként közelítették meg, így pályázataikban tevékenységük dokumentációjának és teoretikus eredményeinek terjesztését is megtervezték, előadások, vetítések, folyóiratok és könyvek formájában.

A társadalmi szempontból legradikálisabb projektterv azonban a Varsói Egyetem Sigma Klubjának egy galériaterébe szánt *Fiatalok Kreatív Tevékenységeinek Formáit és Módjait Fejlesztő Kísérleti Központ*, vagy más néven *Művészetterjesztő Kísérleti Állomás* volt, amely az annak finanszírozását vállaló Lengyel Diákszakszervezet égisze alatt jött volna létre. A KwieKulik, Jan Stanisław Wojciechowskival, Wiktor Guttal és Waldemar Raniszewskivel együtt egy olyan oktatási és művészeti kutatóközpontot képzelt el, amely alapjaiban reformálta volna meg az intézményes művészeti termelést és terjesztést. A tudományos-technikai forradalom idejára és a munkaszervezés új módszereire hivatkozva nyilvánították ki határozott szándékukat „a kulturális és művészeti szféra összes jelenlegi formájának és rendezőelvének”⁵ felülvizsgálatára és a kultúra terjesztéséért felelős intézmények modernizációjára. A különféle intézmények tevékenységeinek alternatív modelljeit ebben az elképzelt kísérleti „központban” vagy „állomáson” dolgozták volna ki. A folyamat alapú művészeti praxisokból kinövő modellek jobban megfeleltek volna az adott céljuknak, de a közönség bevonásában is hatékonyabbak lettek volna, mint a kulturális népszerűsítés hagyományos módszerei. A művészet terjesztésének új formái alapvetően a művészekkel való közvetlen, személyes kontaktusokra épültek volna, a párbeszédetől kezdve a kreatív tevékenységeikben való részvétel lehetőségéig. Ez a megközelítés magába foglalt egy kiterjesztett antropológiai és társadalmi művészetfelfogást: a tevékenységek tematikusan kapcsolódtak volna az aktuálisan meghatározó társadalmi ügyekhez, általában a személyiség kérdésére és az egyén adott körülmények közötti önmegvalósításának lehetőségére fókuszálva. Ezek során már létező kapcsolati formák keveredtek volna a művészek által létrehozott újakkal, az „egymással-létükkel” készítetve „kitárulkozásra” a résztvevőket.⁶ A KwieKulik országos körutat terve-

³ Zofia Kulik és Przemysław Kwiek kézzel írt jegyzetei, 1971. augusztus 1. és 1973. eleje, KwieKulik archívum.

⁴ Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jan Stanisław Wojciechowski, Paweł Kwiek: A varsói állami televíziónak benyújtott indítvány egy TV-műsor gyártására, gépelt kézirat, 1972. március 20., KwieKulik archívum.

⁵ Paweł Fleisler, Zofia Kulik és Przemysław Kwiek: A Lengyel Diákszövetség kulturális bizottságának benyújtott pályázat, 1972. február 14., gépelt kézirat, KwieKulik Archive. A szöveget hamarosan nyilvánossá tették a *Notatnik Robotnika Sztuki*-ban (no. 1 [1972. január-március], számozatlan oldalak).

⁶ Uo.

zett, különféle szakmai és társadalmi csoportokhoz csatlakozva, ahol saját akcióik mellett más művészek tevékenységében is részt vettek volna, melynek dokumentációját a „központjuk” vagy „állomásuk” égisze alatt akarták bemutatni. A dokumentációt a tervek szerint további művészeti termelésre és terjesztésre használták volna, egy performatív, öntárguló archívumot képezve.

HURKOK

Miután a sorozatos elutasítások révén egyik projektjüket sem tudták kivitelezni, a duó más lehetőségek után nézett. A következő években három PDDiU-projektet sikerült megvalósítaniuk hivatalos intézményi keretek között, kettőt 1974-ben, a harmadikat pedig 1977-ben. Az első kettőben a KwieKulik a hatvanas évek végétől zajló performatív és archiváló tevékenysége tapasztalataira épített. Ezekben a közönségnek központibb szerepet adó projektekben a művészetre mint a társadalmi és kulturális modernizáció kísérleti terepére tekintettek, ami nemcsak a művészetet a társadalmi változás médiumaként mozgósító avantgárd eszmeiséggel volt összhangban, de a társadalmi haladás eszközeként felfogott kultúra terjesztésének hivatalos állami irányelveivel is. A harmadik projekt, tükrözve a KwieKulik praxisában 1974 után lezajló fordulatot, már kizárólag művészeti és a művészeti intézményekkel kapcsolatos kérdésekre fókuszált.

A Vizuális Művészeti Alap 1972-ben azzal a céllal jött létre, hogy állami pártfogást és anyagi támogatást biztosítson művészeti projekteknek, fejlessze és modernizálja a lengyel állami művészeti rendszert, decentralizálva a finanszírozás és a döntéshozatal bizonyos részeit, ugyanakkor nagyobb kontrollt biztosítva a rendszer felett a Lengyel Vizuális Művészek Szakszervezetének. Az Alap Bizottsága, amelyben a szakszervezet prominens tagjai domináltak, 1974-ben hirdette ki első pályázati felhívását. Az Alap ezzel a támogatott művészeti projektek megvalósulásának feltételeit volt hivatott biztosítani, illetve hozzájárulni a kulturális és oktatási intézmények művészetterjesztő munkájához. Emellett intézményeknek és magánszemélyeknek adhatott megbízást kutatásokra és művészetterjesztő projektekre. A propagáció egyik támogatott – és az alulról jövő művészeti kezdeményezések volta-képpen egyetlen elérhető – formája a galériaalapítás volt.⁷

Az Alap Bizottságához 1974. márciusában beadott pályázatában a KwieKulik „mindenfajta, részvételen és nem részvételen alapuló, dokumentált tevékenység elméletének és gyakorlatának kutatását⁸ vázolta fel, hároméves támogatást kérve ahhoz, hogy „elvégezzék a szükséges kísérleteket és azok elemzését.”⁹ Vállalták, hogy éves beszámolókat tartanak a projekt állásáról, az eredményeket pedig *Sztuka działań*

⁷ „Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej,” *Informator Związku Polskich Artystów Plastyków*, 23. 1975. No 3. March, 2-8.

⁸ Zofia Kulik - Przemysław Kwiek: A Vizuális Művészeti Alap Bizottságához benyújtott pályázat. 1974. március 9., gépelt kézirat, KwieKulik archívum.

⁹ Uo.

– *The Art of Activities* (A tevékenységek művészete) címmel egy lengyel és angol nyelvű, kétkötetes könyv foglalta volna össze, az első kötetben szövegekkel, a másodikban pedig a képanyaggal. A könyv felépítésének vázlatos terve a következő volt: „1. A tevékenység mint nyilvános kreatív folyamat; 2. A tevékenységek típusai; 3. A tevékenységek regisztrálásának (dokumentálásának) technikái; 4. A tevékenységek hatása az egyes társadalmi csoportokra; 5. A Tevékenységek Művészete mozgalom története Lengyelországban; 6. A tevékenységeket végző művészek névjegyzéke; 7. Az eddig megvalósított tevékenységek listája.”¹⁰

Egy ilyen ambiciózus művészeti és kutatási projekt megvalósításához a KwieKuliknak intézményesülnie kellett, így, átmeneti megoldásként, egy hivatalos „szerzői galéria” formájában tervezték megkezdeni működésüket. A galéria kitűzött célja az volt, hogy támogassa és „integrálja a tevékenységeket végző művészeket, hozzáférést biztosítva szálláshelyekhez, technikai eszközökhöz, illetve a dokumentációkat tartalmazó archívumhoz és egy közösen használható könyvtárhoz”.¹¹ A meghívott művészek által megvalósított tevékenységeket a KwieKulik dokumentálta volna, melyekből később szerkesztett kép- és filmvetítéseket terveztek bemutatni négyféle közönség számára: politikai, kulturális és oktatási aktivistáknak; tudósoknak; középiskolásoknak és egyetemi hallgatóknak; művészeknek és művészet-történészeknek. Emellett más művészeti központok munkásságát is tervezték dokumentálni, illetve országszerte és a határon túl is terjeszteni a folyamat alapú művészeti tevékenységekkel kapcsolatos ismereteket. Végezetül a galéria megosztotta volna tapasztalatait és szaktudását a Lengyel Vizuális Művészek Szakszervezetével, a lengyel művészeti gimnáziumokkal és egyetemekkel, tanácsokat adva a tevékenységek művészetének kivitelezésével és dokumentációjával kapcsolatban. Az elképzelés szerint a PDDiU szerzői galériából a hároméves kezdeti szakasz után valamelyik állami intézet osztályává vagy részlegévé nőtte volna ki magát.

Ugyanennek az anyagnak egy másik verzióját nyújtották be a Lengyel Tudományos Akadémia Művészeti Intézetének.¹² Ez egy komplett munkatervet tartalmazott a PDDiU működéséről mint az intézet új részlegéről: tevékenységek megvalósítását, azok dokumentálását, szerkesztését és a szerkesztett dokumentáció bemutatását a fent említett négyféle közönségnek és a munkásoknak. Az itt megvalósított tevékenységeket új típusú művészeti akciók és dokumentációk kísérleteinek szánták, illetve a művészeti együttműködés és a közönségbevonás lehetőségeit akarták volna velük feltérképezni. Minden új típusú tevékenységet kielemeztek, kidolgoztak és előkészítettek volna a nagyléptékű intézményi alkalmazásra. A projekt kutatóorientált jellegét azzal is hangsúlyozták, hogy a munkaterv egy algoritmus formáját öltötte és folyamatábraként volt prezentálva. A tudományos-technikai forradalomból

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

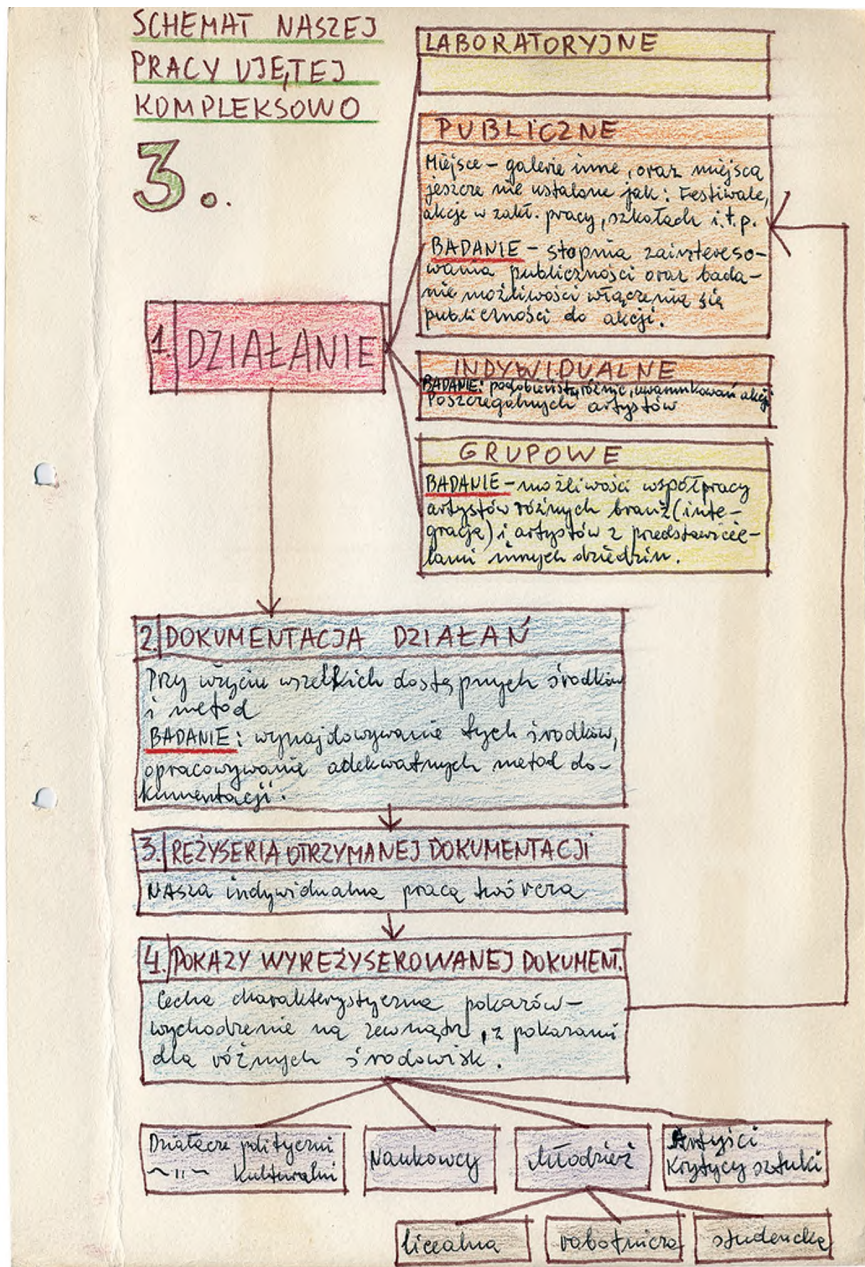
¹² Zofia Kulik – Przemysław Kwiek: *Do Instytutu Sztuki PAN*, 1974. április, kéziratra ragasztott, gépelt szövegről készült fényképeket tartalmazó mappa, 20 számozott és 18 számozatlan oldal, KwieKulik archívum.

inspirálódva a KwieKulik a praxeológiából és a kibernetikából kölcsönzött modellekkel dolgozott. Az algoritmus nem csak hogy leképezte a művészek tevékenységeit, de hurkókként ábrázolta őket, pontosabban a kibernetikában használt visszacsatolási hurkókként. A szerkesztett dokumentációk nyilvános bemutatói maguk is a közönséget bevonó, nyilvános tevékenységek egy formáját képezték volna, új művészeti kísérletekként és új típusú dokumentációkként, melyek szerkesztett változata bemutatatható lenne további nyilvános eseményeken és így tovább; a performatív archívum logikája itt mutatkozott meg a legexplicitebben. A kutatások további terjesztését a KwieKulik a fent említett kétkötetes és kétnyelvű könyvvel, fotódokumentációs archívumuk kiállítások keretében való bemutatásával és számos, szerkesztett dokumentáción alapuló, audiovizuális performansz szervezésével képzelte el. Úgy tervezték, hogy elkészítik e performanszok forgatókönyvét és az audiovizuális elemek és kellékek másolatait is, hogy aztán mások által is bármikor újrarájátszhatóak legyenek.¹³ (2. kép)

A nagyrészt pozitív értékelések ellenére a KwieKuliknak nem sikerült 1974-ben állami támogatáshoz jutnia. Folyamatosan újrapróbálkoztak 1977-ig, amikor ismét pályáztak a Művészeti Intézethez a PDDiU egy módosított koncepciójával. Ezúttal a legégetőbb művészeti és intézményi kérdésekre koncentráltak, kihagyva a társadalmi részvétel szempontját. Három évre igényeltek támogatást, melyet a hatvanas évek végétől épülő archívumuk feldolgozására és rendszerezésére, illetve az aktuális művészeti tevékenységek dokumentálására szántak volna. A duó a PDDiU tereként szolgáló lakását tervezte használni, és a rájuk jellemző (túlzott) ambíciózussággal harminc egyéni és tizenhat csoportos művésztalálkozót akartak megszervezni a folyamatalapú tevékenységek területén alkotóknak, valamint hat tematikus kiállítást és huszonnyolc audiovizuális bemutatót, amelyek a Tevékenységek Művészete mozgalmat propagálták volna. Emellett készült volna három, lengyel és angol nyelvű, szöveges dokumentációt és a tevékenységek művészetének elméletét tartalmazó brosúra, a fent említett kiállításokat és bemutatókat prezentáló katalógus, és egy összefoglaló a teljes projektről, benne a művészeti intézményeknek szánt, az efemer művészet dokumentálásának módszertanával kapcsolatos modernizáló javaslatokkal.¹⁴ Sajnálatos módon a művészeknek ezúttal sem sikerült támogatást kapniuk. Ugyanez történt a nyolcvanas évek elején is, amikor hiába pályáztak több varsói állami intézményhez az utolsó PDDiU-projekt egy redukált változatával. Az ennek az alfejezetnek a címeént használt „hurkok” tehát nem csak a PDDiU-archívum kiberne-

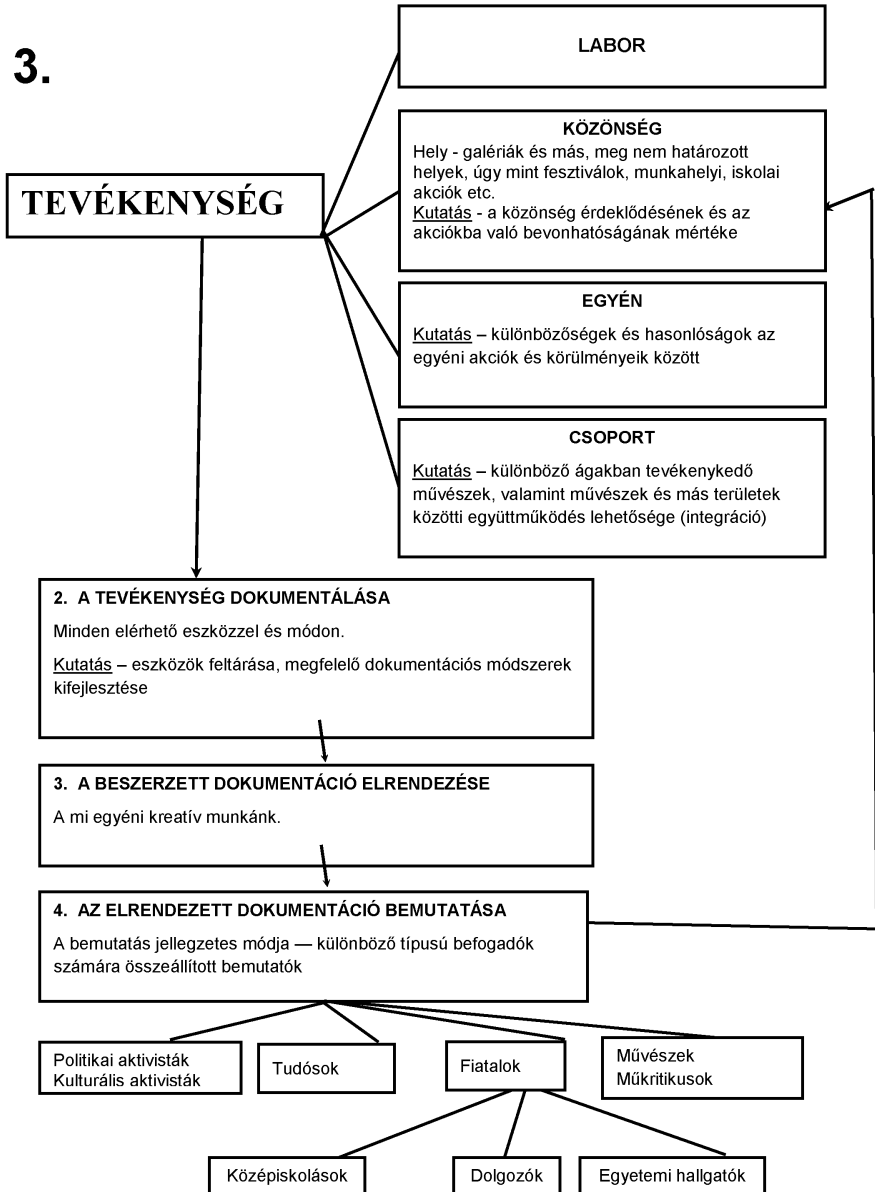
¹³ Uo.

¹⁴ Zofia Kulik - Przemysław Kwiek: *Harmonogram działalności od maja 77 do czerwca 80 r. 1977.* április 8., gépelt kézirat, KwieKulik Archive. E tervezet kézzel írt piszkozata még ambiciózusabb tervekről tanúskodik, mint egy negyedévente megjelenő közlöny lengyelül és angolul; belföldi és külföldi levelezőhálózat kiépítése a résztvevők művészeti praxisának propagálása és nemzetközi együttműködések kialakítása érdekében; kiválasztott művészcsoportok tevékenységének szisztematikus dokumentációja; önfejlesztés - idegen nyelvek tanulása; és végezetül, a Tevékenységek Művészete hazai és külföldi irodalmának követése - Zofia Kulik - Przemysław Kwiek: *Megjegyzések a Művészeti Intézetben tartott találkozóhoz.* 1977. március 31., kézzel írt jegyzetek, KwieKulik archívum.



2. KwieKulik, Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdió folyamatábrája (PDDiU), részlet a Lengyel Tudományos Akadémia Művészeti Intézetének leadott javaslatból, 1975.
A Kulik-KwieKulik Alapítvány jóvoltából.

A MUNKÁNK EGÉSZÉNEK SÉMÁJA



tikából kölcsönzött visszacsatolási struktúrájára utalnak, hanem a KwieKulik körbe-körbe járására is a bürokrácia és a különféle szereplők ellentétes érdekei mentén alakuló állami művészeti intézményrendszer útvesztőiben.

VERSENGŐ MODERNIZÁCIÓK

A kérdés, hogy a KwieKuliknak miért nem sikerült létrehoznia a PDDiU-t mint egy alternatív, mégis hivatalos, államilag finanszírozott intézményt, amely kidolgozta volna a művészeti, társadalmi és intézményes gyakorlatok modernizálásának modelljeit, továbbra is fennáll. Az okok összetettek és túldetermináltak, de van egy tényező, amely feltehetően kulcsszerepet játszott. A hetvenes évek lengyel állami művészeti rendszere, a párt és a központi irányelvek révén alapvetően a társadalmi és intézményi „modernizáció” jelszavát követte. A Lengyel Vizuális Művészek Szakszervezete saját konzervatív avagy mérsékelt modernizációs programját terjesztette elő, amely többek között a művészetet az ipari és városi terek tervezésének és „humanizálásának” eszközeként határozza meg, illetve a „kortárs vizuális művészetek” bemutatására és dokumentálására szolgáló intézmények létrehozását szorgalmazza, beleértve ebbe az összes akkor készülő művészeti terméket.¹⁵

Ez a program szemlátomást részben bizonyos, a hatvanas és hetvenes évek fordulójának lengyel experimentális művészeti köreiből születő progresszív ötletek, elképzelések és alulról jövő kezdeményezések kisajátításán és moderált formában való felhasználásán alapult. Úgy tűnt, hogy a szakszervezet például a saját képére próbálta formálni a „szerzői galériákat”, átvéve a már létező intézmények vezetését és finanszírozását, illetve újakat alapítva, amelyek mellett, hogy a teljes akkori művészeti termelés bemutatására törekedtek, beleértve a tradicionálisabb médiumokat és stílusokat, üzlethelyiségként is funkcionáltak, ahol a művészek eladhatták a munkáikat.¹⁶ Hasonló volt a helyzet a művészet dokumentálását és az azzal kapcsolatos információk gyűjtését végző központ alapításának gondolatával. A KwieKulik nem volt az első és nem is az egyetlen a lengyel alternatív művészkörökben, aki kidolgozta egy efféle ügynökség megalapításának tervét. Egy korábbi kísérlet hasonló – bár kevésbé radikális – elképzelés megvalósítására a műkritikus Jerzy Ludwińskihoz fűződik, aki 1972-ben alapította meg Wrocławban a Művészeti Dokumentáció Központját és Zbigniew Makarewicz-el közösen egy évig sikerült is működtetniük.¹⁷ A hetvenes évek

¹⁵ Ezekről és más ügyekről, amelyek a szakszervezet modernizációs programjának részét képezték (pl. a művészek nyugdíjbiztosítása, a műtermek számának növelése különféle városokban, a külföldön eladott műalkotások után fizetendő adó csökkentése, a megbízások feltételeire és kivitelezésére vonatkozó szabályok stb.) a hetvenes évek során rendszeresen esett szó a szakszervezet két, *Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków* (1974-től *Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków*) és *Informator Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków* című folyóiratában.

¹⁶ Ld.: Maciej Gutowski: Wystawy i galerie. *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP*, 117, 1974, 4. 15–18.

¹⁷ A Művészeti Dokumentáció Központját első lépésnek tekintették egy komplexebb intézmény, a művészeti alkotás, dokumentáció, információ és terjesztés experimentális tereként elképzelt Művészeti Kutatás Központjának létrehozásához. Sajnálatos módon az sosem valósult meg. Ld.: Jerzy Ludwiński: Center for Artistic Research. Programme. [1971]. *Notes from the Future of Art. Selected Writings of Jerzy Ludwiński*. Ed. by Magdalena Ziółkowska. Trans. Katarzyna Bojarska et al. Van Abbemuseum,

közepén aztán a szakszervezet kisajátította a dokumentációs és információs központ ötletét, úgy alakítva át, hogy az magába foglalja és kiemelten promotálja a visszafogottabb és konzervatívabb művészeti praxisokat is.

A Kulturális és Művészeti Minisztériumnak azonban, amely az intézményes művészeti mező finanszírozásáért is felelt, láthatóan megvoltak a maga érdekei egy ilyen intézmény alapításának és irányításának kérdésében. 1974-ben, a Lengyel Vizuális Művészek Szakszervezetének Lublinban tartott XIV. kongresszusán a képviselők szükségesnek nevezték, hogy a minisztérium megalapítsa a „kortárs vizuális művészetek nemzeti dokumentációs és információs központját”.¹⁸ A következő évben, a Lengyel Vizuális Művészek Szakszervezete Művészeti Bizottságának ötödik ülésén többféle tervezetet is bemutattak egy ilyen központ létrehozására, az egyik képviselő azonban világosan kijelentette, hogy a minisztériumnak az évtized végéig nem lesz kerete egy ilyen intézmény alapítására, ugyanakkor nem zárta a ki hasonló, de kisebb léptékű projektek támogatásának lehetőségét.¹⁹ Ennek ellenére a szakszervezet törekvései a következő években egy ilyen kisebb dokumentációs központ létrehozására egy már létező intézet részeként a KwieKulik próbálkozásaihoz hasonlóan rendre kudarcot vallottak.

Végül a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján a Kulturális és Művészeti Minisztérium meglépte egy kortárs művészet bemutatásának és dokumentálásának szentelt intézmény alapítását.²⁰ Noha formálisan már 1981-ben megnyílt Ujazdowski Kastély Kortárs Művészeti Központ néven, de csak a nyolcvanas évek végén valósultak meg az első kiállítások. Ugyanakkor az intézet egy részlege, a Kortárs Művészeti Dokumentációs és Információs Központ²¹ már 1985-ben megkezdte működését, azzal a céllal, hogy gyűjtse a művészeti élet dokumentumait, felépítve egy archívumot és egy nyilvánosan hozzáférhető adatbázist, amely információkkal szolgál művészekről, művekről, művészeti intézményekről, kiállításokról és más eseményekről, művészet-történeti kutatásokról, műkritikákról és szakfolyóiratokról. Emellett tervben volt egy

Veenman Publishers. Eindhoven, 2008. 132–137.; Zbigniew Makarewicz: Polish Art in the West. Jerzy Ludwiński in Wrocław. *Jerzy Ludwiński. Filling the Blanks*. Exhibition catalogue, ed. Piotr Lisowski, Katarzyna Radomska, Center of Contemporary Art Znaki Czasu. Toruń, 2011. 82–83.

¹⁸ XIV Zwyczajny Zjazd Delegatów ZPAP. *Informator Związku Polskich Artystów Plastyków* 13. 1972. No. 4. April, 3.

¹⁹ Bár Kwieket és Kulikot nem hívták meg a találkozóra, de a minisztérium egyik képviselője beszélt a PDDiU-ról – ld.: Elżbieta Zawistowska: V sesja Rady Artystycznej ZPAP w Łodzi. *Dyskusja. Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP*, 120, 1975, 3. 24–25.

²⁰ Ld.: Karol Sieniewicz: *Without the Proverbial Pomp and Circumstance. The Beginnings of the Centre for Contemporary Art and the Cultural Policy of the State*. Letöltés dátuma: 2020. október 20. <https://artmuseum.pl/en/publikacje-online/karol-sieniewicz-bez-przyslowiowej-pompy-poczatki-centrum>.

²¹ 1997-ben a részleget Tudományos Információs és Dokumentációs Központnak keresztelték át. 2016-ig működött, amikor leállt a papíralapú dokumentumok gyűjtésével az addig épített archívum számára, majd a könyvtárral és a multimédia-gyűjteménnyel együtt a Médiaközpont nevű intézet új egységévé vált.

egységesített országos számítógépes rendszer kiépítése is, amely nem csupán az intézményben tárolt archív anyagok adatbázisa lett volna, hanem metainformációs rendszerként koordinálta volna a lengyel galériák, múzeumok és kutatóintézetek adatbázisait. Gazdasági, technikai és szervezeti problémák miatt azonban az 1986–87-ben előterjesztett és 1991-ben módosított tervek sosem valósultak meg.²²

EGY ODÜSSZEIA VÉGE: A KWIEKULIK-ARCHÍVUM INTÉZMÉNYESÜLÉSE

1989 után, a lengyel politikai átalakulások kezdetével egyidőben néhány vezető művészeti intézmény a hetvenes és nyolcvanas évek alternatív galéria mozgalmának ethoszát és annak sajátos működési módját jelölte ki referenciapontként új identitása, kiállítási irányelve és gyűjteményezési stratégiája kidolgozásához. Ennek egyik legjelentősebb példája az Ujazdowski Kastély Kortárs Művészeti Központ volt, amely Wojciech Krukowski vezetése alatt megkísérelte intézményesíteni a neoavantgárd ethoszát és a teljes alternatív galéria mozgalmat, kisajátítva annak szimbolikus tőkéjét mint saját „örökségét”, e művészeti ideák és az azokból születő tevékenységek dokumentációjának raktárává és tulajdonosává válva. Több próbálkozás is történt arra, hogy ennek a szemléletnek a jegyében bevonják az intézetet a Kwiekulik-archívum konzerválásába, feldolgozásába, rendszerezésébe és bemutatásába, de többségében kudarcot vallottak. Az Ujazdowski Kastély fent említett, a kortárs művészettel kapcsolatos dokumentumokat és információkat archiváló részlege a kilencvenes évek elején elkezdte összegyűjteni és bizonyos esetekben megvásárolni a művészek archívumait. Az 1991-es vásárlások között volt egy Kwiek és Kulik által készített dokumentációs „album” is, amely duóként megvalósított tevékenységük egy részéről készült felvételeket tartalmazott. Az intézet emellett 1991 és 1998 között a *Dokumentum Galéria* című hosszútávú program keretében rendezett tárlatokat a hetvenes és nyolcvanas évek lengyel neoavantgárd és posztneoavantgárd kultúrájának archív anyagaiból. Ezek azonban a dokumentációs anyagok szerény léptékű bemutatását jelentették, amelyek – mind térbeli, mind szimbolikus értelemben – az intézmény kiállítási programjának perifériáján helyezkedtek el. Az archív anyagokat ekkor még nem tekintették teljes értékű kiállítási tárgyakként, amelyek a szűkebb értelemben vett műalkotások mellé, azokkal dialógusba kerülhetnek, kontextusteremtő szerepet tölthetnek be – vagy akár maguk is műtárgystátuszba emelkedhetnek.²³ Ami jelentősen hozzájárulhatott volna ennek az intézményi

²² A Kortárs Művészeti Dokumentációs és Információs Központ programjáról bővebben lásd: Tomasz Załuski: *Galeria Wschodnia - A Biography of the Place. Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984-2017 / Documents 1984-2017*. Ed. by Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski. Fundacja In Search Of..., and Muzeum Sztuki w Łodzi. Łódź, 2019. 344-348.

²³ Azok az átalakulások, amelyek a művészetdokumentáció, a művészek önarchiváló, önhistorizáló és önprezentáló praxisának, illetve a művészek saját archívumainak intézményes újraértékeléséhez vezettek, a 21. század első és második évtizedében mentek végbe, követve a globális kortárs művészet szintjén lezajló „archivális fordulatot”, illetve az új típusú kuratori megközelítéseket és gyakorlatokat, különös



3. Zofia Kulik: *A múlt nagykövetei* *Ambasadorowie przeszłości* (Made in GDR, USSR, Czechoslovakia and Poland), 2006. 210 x 81 cm, digitális fotómontázs. A Kulik-KwieKulik Alapítvány jóvoltából.

habitusnak az átformalásához, az a KwieKulik munkáit és archívumát bemutató hatalmas retrospektív kiállítás lett volna Jerzy Truskowski rendezésében, melynek szervezése 1997-ben kezdődött, de sajnálatos módon költségvetési megszorítások miatt a tárlatot visszamondták. Az utolsó próbálkozás 2002-ben történt, amikor Zofia Kulik indítványozta az archívum digitalizálását és historizálását az Ujazdowski Kastély égíse alatt, de az intézmény végül ettől is ellát.

Miután elkülönítette magát a KwieKuliktól és a kilencvenes években egyéni karrierjével nemzetközi elismerést szerzett, Zofia Kulik 2000 körül ismét elszánta magát a duó archívumának feldolgozására és bemutatására. Diákat, fényképeket és papíralapú dokumentumokat szkennelt az archívumból, majd ezekből narratív anyagokat – fotóinstallációkat, kiállítási displayeket és digitalizált diavetítéseket – állított össze. Ezeket aztán különféle lencyel, illetve külföldi galériákban és múzeumokban mutatta be, azzal a szándékkal, hogy maga is formálja a hetvenes és nyolcvanas

tekintettel a kontextus-központú kiállításrendezésre és a hetvenes-nyolcvanas évek művészete intézményi historizálásának folyamatára.

évekbeli lengyel neoavantgárd művészet intézményesítésének és historizálásának folyamatát, opponálva az erről szóló hivatalos és kanonikus narratívák egy részét saját perspektívájával, mint a múlt bennfentese, tanúja és „nagykövete”. (3. kép)

E folyamatos, hosszú távú erőfeszítések eredményeként sikerült több intézményt is megnyerni az ügynek, köztük a varsói Modern Művészeti Múzeumot, amely anyagi, infrastrukturális és humán erőforrásokat adott az archívum egy jelentős részének megszerezésére, digitalizálására és bemutatására a *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek* című, 2012-ben megjelent monumentális könyv formájában.²⁴ A múzeum emellett megvásárolta a KwieKulik eredeti archívumát, amely az intézmény jelenleg (2020. októberében) épülő új épületébe fog kerülni, és egy külön teremben lesz bemutatva mint állandó kiállítás/installáció, Zofia Kulik rendezésében. Ezen felül az archívum minden darabjának digitalizált verziója elérhető lesz online. Azonban az archívum még a múzeumi gyűjtemény részeként is szerzői jogi védelem alatt álló műalkotásnak számít, és ezzel bizonyos mértékig továbbra is él és alakul. Kulik és Kwiek megtartja a jogát annak, hogy az archív anyagok digitális másolatai révén KwieKulik néven duplán dátumozott nyomatokat vagy az egykori diavetítésekből digitális rekonstrukciókat készítsenek (és potenciálisan eladjanak), illetve felhasználják ezeket az anyagokat jelenlegi művészeti praxisukban.²⁵

Az archívum kommodifikálásának és gazdasági kiaknázásának lehetőségére azért van szükség, mert a Kulik által továbbra is végzett archiválási munka állandó költségekkel jár. Az archívumi anyagok új kiadásaiból származó alkalmi összegek azonban nem tudják fedezni az összes kiadást, az archívum költségei jelentősen meghaladják a belőle származó bevételeket.²⁶ Ezért a költségeket nagyrészt Kulik egyéni munkáinak eladásaiból és a Kulik-KwieKulik Alapítvány által gyűjtött támogatásokból fedezik. Ez egy 2016-ban alapított civil szervezet, amely „továbbviszi a Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiójának és Zofia Kulik archivális praxisának szellemiségét”.²⁷ Az alapítvány missziója az archívumhoz kötődő munka, kutatás és oktatási tevékenység finanszírozásán túl Kulik Łomianki közelében található házának karbantartása és ennek az informális „élő múzeumnak” az átalakítása egy Kulik és Kwiek munkásságának szentelt formális intézménnyé. Amikor ez létrejön, a művészek önmeghatározásra és önművelésre irányuló akaratának végső szimbolikus tanúsága lesz.

Zemlényi-Kovács Barnabás fordítása

²⁴ *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek* 2012. i. m.

²⁵ Ez a stratégia biztosítja, hogy megmaradjon az eredeti archívum integritása, miközben megfelel a KwieKulik szellemiségének és annak a módnak, ahogy a duó az archívumot egykor kezelte. A hetvenes és nyolcvanas években Kulik és Kwiek azt egy „banknak” tekintette, ahonnan kiválaszthatták a diákat a szerkesztett és narratív vetítéseikhez. A bemutató után a diák visszakérültek a „bankba”. A kortárs digitális technológia lehetővé teszi az archívumon alapuló összes vizuális narratíva önálló műként való megőrzését.

²⁶ A szerző és Zofia Kulik beszélgetése, 2018. február.

²⁷ A KwieKulik Alapítvány weboldala: <http://kulikzofia.pl/o-fundacji/>.

Dawid Crowley

ÚJ SZEKTARIANIZMUS

MŰVÉSZETI KÉZIKÖNYV

A Moszkvai Ateizmus Intézet 1985-ben publikált egy jelentést azokról a vallási közösségekről és hiedelmekről, amelyek az 1960-as évek óta vertek gyökeret a Szovjetunióban. Hogyan lehetséges, kérdezik a kutatók, hogy a spiritualitás ilyen új formái jelenjenek meg egy társadalomban, amelyet a marxizmus-leninizmus objektíváló ereje szervez? Miért jönnek létre továbbra is új vallások, ha már régen megvannak az eszközök a fejlett ateizmus gyakorlásához? A *Novoje szeptansztvo (Új szeptarianizmus)* című bizalmas dokumentum azon anyagok antológiája volt, amelyeket az Intézet munkatársai az 1970-es évek második felétől kezdve gyűjtöttek össze. Mint mondták, „vallási expedíciókat” vezettek – interjúkat készítettek, szamizdat dokumentumok után nyomoztak –, és így állították össze a Szovjetunió „új szeptáinak” archívumát.

Az *Új szeptarianizmus* nem azokat az atavisztikus hiedelemrendszereket tárgyalta, amelyek az ország legtávolabbi szegleteiben még itt-ott megtalálhatók voltak. Az Intézet kutatóit elsősorban a szovjet városokban élő, tudományos-műszaki és művészeti-irodalmi értelmiség új típusú vallási érzülete érdekelte. A *Kézikönyv* szerkesztője, Rajsza Omarovna Gibajdulina professzor érdeklődése a vallás nem hagyományos, nem szervezett formáira irányult, abból a hipotézisből kiindulva, hogy a Szovjetunióban volna valamiféle eredendő metafizikai többlet, amely a hivatalos ideológia harcos ateizmusa ellenére is tovább él. Ennek az új „vallásosságnak” a különböző megjelenési formái valójában, igen nyugtalanító módon, remekül alkalmazkodtak a specifikus szovjet feltételekhez, esetleg éppen azok termékei voltak: a szepták közül némelyik egyes értelmiségi területeken kapott lábra – orvosok, akik különös jelentést tulajdonítanak a fénynek, vagy filológusok, akik egyes szavakban isteni jelentést látnak. Az új szepták ráadásul feltűnően irodalmiasak voltak: a hitüket igyekeztek szóban is – magánlevelekben vagy szamizdatban, szakmai keretekben – megfogalmazni és tesztelni; mindenütt írásos nyomokat hagytak maguk után, amelyeket az Intézet kutatói azután összegyűjtöttek. A *Kézikönyv* egyfajta táguló világot ír le, amelyben szepták osztoznak és alakulnak, gyakran mindenfajta szervezeti kohézió nélkül.

A kutatók egyik feladata az volt, hogy rendszertant dolgozzanak ki ehhez a sokarcú új szeptarianizmushoz. Gibajdulina csapata különböző kategóriákat alkotott, úgymint „a mindennapok szeptái”, „végítélet kultuszok”, ultrakonformisták, akik az ateizmus vagy a nyárspolgáriság előtt hódoltak, míg mások a hivatalos kultúrában fedeztek fel misztikus és vallási értékeket, mint például a „puskinisták”, akik a nagy orosz költőt messiásnak tekintették. Az egyes kategóriák alá több szeptát

osztottak: a mindennapok szektái közé tartoztak az „ételimádók”, akik szentnek tartották az ételt, de az éhséget magasabbrendű állapotként kezelték; a „házasok”, akik a világ állapotát válságosnak érzékelve otthonukat „mindent átfogó” bioszisztémákká alakították, és így várták az eljövendő utópiát, amelyben minden civilizáció házas formát vesz majd fel; és az „anyag-hívók”, akik úgy szálltak szembe a materializmus hivatalos szovjet doktrínáival, hogy a világ esendő dolgait imádták, és elvetették a „szemiokráciát” – a jelek hegemoniáját –, a tapintás alulértékelt érzékét helyezve előtérbe.

Gibajdulínának bevallottan nehézséget okozott a kultuszok megnevezése. Részen azért, mert nehéz volt elkülöníteni, mi szólt valóban a hitről és mi volt belterjes viccelődés, alkalmasint paródia. Az új szektáriánusoknak szokásuk volt mindennapi tárgyakat és élményeket szentségként kezelni, miközben a szentséget magát kigúnyolták. Egy az *Új szektarianizmusban* is idézett szöveg, *A nevetés szentsége* V. N.-ként ismert szerzője írja: „A vallás mint tárgy kifiguráztatik, hogy megmutathassék a vallás Alanya. A szentbeszéd kifiguráztatik, hogy a szentbeszéd Alanya maga kifejeződhessék... Mert a paródia megöli a komolykodást, az idézet a hamis alanyiságot.” Más szóval, az új szektáriánusok örömeiket lelték a szavak többjelen-tésűségében, az elsődleges és metaforikus jelentések pulzáló váltakozásában.

És ez már egyfajta beismerés. Az *Új szektarianizmus* fikció volt... vagy valami olyasmi: az orosz író és filozófus Mihail Epstein leleménye, amely a Szovjetunió összeomlása után jelent meg, először oroszul az USA-ban 1993-ban, majd Oroszországban 1994-ben.¹ Az író a kéziratot 1985 óta dolgozott, a benne foglalt gondolatokon még korábbról. Valójában maga Epstein vezetett „vallási expedíciókat” a Moszkvai Állami Egyetem számára, a nyolcvanas évek közepén. 1982-ben pedig írt egy esszét a „Minimálvallás”-ról: „A minimálvallás »szegény vallás«. Neve olyan vallásos állapotot idéz meg, amely szánalmat vagy szimpátiát kelt, részvétnyilvánításra késztet. A nulláról indul, és jól láthatóan nincs hagyománya. IsteNe a megvalósulás, az eljövétel istene, a második vagy utolsó eljövételé, amely végítéletet bocsát a világra. Megőrzi az »isteN« szó kisbetűs ateista írásmódját, de az utolsó betű nagy: isteN a történelmi fejlődésnek nem alfája, hanem ómegája.”²

A szegény vallást Epstein mint valamifajta nem evilági vallási érzületet definiálja, amelynek nincsenek templomai, nincsenek tantételei és papjai. A fogalmat Jerzy Grotowski gondolataiból párolta le: a Grotowski-féle Szegény színházban csak a lehető legkevesebb díszlet található, nincsenek fényeffektusok, nincs zene. Epstein nem annyira a krédók vagy rítusok foglalkoztatták, mint a hit továbbélése és alakváltozásai egy olyan társadalomban, amely meghirdette a tömeges ateizmust – és

¹ Mihail Epstein: *Novoje szektantsztvo: tipi religiozno-filozofszkih umonasztrojenii v Rosszii*. Holyoke (MASS), 1993; és Moszkva, 1994. Epstein könyvének angol fordítása *Cries in the New Wilderness: From the Files of the Moscow Institute of Atheism* címmel jelent meg (Philadelphia, 2002).

² Mikhail Epstein: *Minimal Religion. Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Ed. Mikhail Epstein, Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover. Oxford, 1999. 228–229.

ily módon egy pszichológiai jelenséget, vagy, saját szavaival, „egy belső impulzust, lelkiállapotot vagy szellemi hajlamot”³ próbált feltárni, amelyet „poszt-ateista lelki-ségnek” nevezett: „A minimálvallás a Kinyilatkoztatás iróniáira és paradoxonjaira összepontosít, ahol is minden, ami megnyilatkozik, egyben el is rejtezik. Világosan látszik ez Ésaías korai próféciáiból, amelyben a Messiás majdani eljöveteletét hirdeti: „Nem kiált és nem lármáz, és nem hallatja szavát az utcán.” (Ésaías, 42:2) „...nem volt néki alakja és ékessége, és néztünk reá, de nem vala ábrázata kívánatos ... mint a ki elől orcánkat elrejtjük...” (Ésaías, 53:2-3).⁴ Az ateista állapot tehát a legkorábbi kezdetektől bele van kódolva abba, ahogyan a Messiást felfogjuk. A poszt-ateizmus elfogadja Istennek ezt az »eltűnését«, de éppen hogy az Ő autenticitása jeleként értelmezi, nem pedig hiánya bizonyítékaként.”

Az *Új szektarianizmus* volt Epstein kitartó érdeklődésének betetőzése. Emellett a Kinyilatkoztatás gondolata, amelyben „minden, ami megnyilatkozik, egyben el is rejtezik”, és a „poszt-ateista lelkiség” fogalma példázza intellektuális módszerét. (Ekkortájt a szovjet és poszt-szovjet posztmodernizmus foglalkoztatta). Írásaiban jellemzően elvetette az antinómiákat, amelyek a világot ellentétpárokba rendezik – tudomány és vallás; tény és fikció, és így tovább. A gondolkodása ennél jóval binomiálisabb volt, az „és”-t kereste a „vagy” helyett, vagy éppen metafizikát talált az anyagiségben.

Ebben (és más) értelemben az *Új szektarianizmus* – Epstein parafikciója – olyan anyagokból épült, amelyeket alkalmasint tényeknek is mondhatunk. Ahogy az egyes attitűdöket és tevékenységeket leírja, az olvasónak kedve támad arcokat kötni a nevekhez: nem lehet, hogy a „defektorok”, más néven „szemetesek” kultusza, ez az apokaliptikus szekta, amely a világvégét hirdeti és „meghajol a mocsok előtt, leborul az emberi szeméthalmok előtt”,⁵ tulajdonképpen a leningrádi nekrorealista filmek Jevgenyij Jufit körül csoportosuló punk bandája? Nem lehet, hogy *Az Ember, aki nem dobott ki semmit*, Ilja Kabakov híres 1988-as installációja, a *10 karakter* egyik alakja, szintén tagja a szektának?

Az *Új szektarianizmus* hasából ráadásul a szovjethatalom beszélt. Moszkvában volt például a Tudományos Ateizmus Intézete, amely a Társadalomtudományi Akadémia alá tartozott. A Hruscsov-féle vallásellenes kampány (1958–1964) végén alakult meg. A különböző vallási attitűdöket kutatta, a vallást egyfajta szociológiai témaként kezelve; több, mint ötven helyi Tudományos Ateizmus Ház tevékenységét koordinálta; kiadott egy népszerű folyóiratot, amelynek célja a szovjet társadalom világi rítusainak (állami esküvők, névadó ünnepségek és temetések) promotálása volt.⁶ A szovjet élet furcsa mintázatát követve, az ateizmus terjesztését támogató legfontosabb kiadvány, a *Nauka i religija* (Tudomány és Vallás, 1959-től) szolgált

³ Uo., 229.

⁴ Károli Gáspár fordítása.

⁵ Epstein 1993. i. m. 133.

⁶ Ld.: Victoria Smolkin: *A Sacred Space Is Never Empty. A History of Soviet Atheism*. Princeton (NJ), 2018.

forrásokkal azoknak, akiket a hit tiltott gyümölcse érdekelt. „Sok szovjet olvasó számára – írja Victoria Smolkin-Rothrock – a *Nauka i religija* volt az egyedüli hely, ahol szent szövegekkel találkozhattak, és az olvasókról tudni lehetett, hogy kivágyák és elteszik maguknak az újság egyes oldalait”.⁷ A vallásosság, az ezoterikus gondolkodás és a különböző okkult gyakorlatok az 1970-es években kezdtek terjedni a szovjet társadalomban, majd a Glasznoszty időszakában „nyílt” érdeklődés tárgyai lettek.⁸ Megjelentek a leginkább szovjet miliókben is: Borisz Rausenbah, a Szaljut űrállomás dokkolás-technológiáját kidolgozó mérnök, orosz ikonokról is írt egy könyvet; és még a Kremlbe is eljutottak, ahol állítólag Leonyid Brezsnyev pártfőtítkáris az imádkozással gyógyító Eugenia Davitasvili páciense volt.

A spiritualitás a szovjet művészetnek is fontos, bár mindmáig nem kellően tanulmányozott témája volt, legalábbis az 1970-es években. Így a művészet néha közvetlenül kapcsolódott az ortodox egyházhoz: Dmitrij Plavinszkij, egy absztrakt festő, akitől megtagadták a hivatalos Művész Szakszervezet tagságával járó előnyöket, zarándokutakat tett északi városokba, mint Novgorod és Pszkov, hogy a saját szemével láthassa a templomok és kolostorok romjait, és ábrázolhassa „a vallás rémséges helyzetét a Szovjetunióban” (pedig a szervezett vallással szemben is gyanakvó volt, az ortodox papokat besúgóknak tekintette⁹). Tömör felületükkel és durva textúrájukkal Plavinszkij 1960-as és 70-es években festett, kiszáradt középkori freskókat és elaggott kéziratokat ábrázoló festményei mintha magát a bomlást jelenítenék meg. Leningrádban Mihail Csemjakin és az ikonszakértő művészettörténész Vlagyimir Ivanov közösen írták a *Metafizikus szintétizmus* manifesztót az 1960-as évek végén (1974-ben Párizsban adták ki), amely panteista módon azt tételezte, hogy minden vallás és különböző művészeti hagyományok közös nevezőre hozhatók. Ezzel egy olyan új felvilágosodás élcspataként mutatkoztak be, amely magába olvasztotta a pszichoanalízis, a modernista absztrakció és más újdonságok tanulságait: „A huszadik században új típusú kreatív tudat születik: azon folyamatok, amelyek korábban a lélek tudatalattijában és a szupertudat vidékein zajlottak, most – a tudatos Én erejének köszönhetően – bátran belépnek a tudatosság terébe. A művész többé nem szent őrült. A művész alkotó, isten barátja. Munkájának tudatossági fokát az határozza meg, hogy milyen mértékben hatja át őt magát a krisztusi ösztönzés.”¹⁰

Felfogatva múlt és jövő rendjét, a pétervári csoport tagjai – ahogy Csemjakin és kollégái magukat elkeresztelték – a kor új ikonfestőinek nyilvánították magukat.

⁷ Victoria Smolkin-Rothrock: *The Ticket to the Soviet Soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism. The Russian Review*, 73/2. 2014. április. 196.

⁸ Id.: Bernice Glatzer Rosenthal: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997. 29.

⁹ Dmitrij Plavinszkijjal készült beszélgetést ld.: Matthew Baigell – Renee Baigell: *Soviet Dissident Artists: Interviews After Perestroika*. New Brunswick, 1995. 186.

¹⁰ Mikhail Shemyakin – Vladimir Ivanov: *Metaphysical Synthesisism*. Programme of the Petersburg Group, 1974, reprodukálva: *Soviet Art in Exile*. Ed. by Igor Golomshtok, Aleksandr Glezer. New York, 1977. 157.

Megint mások kijelentették, hogy a művészet alapja egyfajta laza, nem doktrínér spiritualizmus. Mikor a Kollektív Akciók (lásd lejjebb) alapítóját, Andrej Monasztirszkijt az 1970-es évek végén megkérdezték, milyen az a spirituális rendszer, amellyel azonosítja magát, így válaszolt: „Azt hiszem, ökumenikus – a szó tág értelmében. Imádság a szimbólumok nyelvén, olyan, amit megértünk. A költészet tisztán provokatív szerepet játszik (a szentség provokációja).”¹¹ Más szóval, a lelkiélet egyfajta közömbösséget sugároz a hatalom prioritásai iránt. A vallomásoknak ez a sora még hosszan folytatható volna, de csak tovább erősítené a mondandónk lényegét, miszerint a vallásosság mélyen áthatotta a Breznyev-éra Szovjetuniójának nonkonformista kultúráját.

Az *Új szektarianizmus* – ez az álnéven írott szöveg, amely egy képzeletbeli archívum műveinek antológiája, és egy intézmény termékének állítja magát – lehetne akár egyik kései, nem nevesített műve a moszkvai konceptualizmusnak, azaz művészek és írók e kicsiny, de annál dinamikusabb hálózatának, amely a szovjet fővárosban alakult az 1970-es évek végén (néhol Moszkvai Közösségi Konceptualizmusnak is nevezik, hangsúlyozandó a tagok egymással való szoros kapcsolatát¹²). Az *Új szektarianizmus* osztozik például a csoport érdeklődésében az archívum és a dokumentum „bürokrata-esztétikája” iránt. Ezalatt nem azokat a gazdasági jellegű, elszemélytelenített és „deszakralizált” vonásokat értjük, amelyekkel a művészettörténész Benjamin Buchloh a nyugati koncept-művészet nagy részének sajátos „adminisztrációs esztétikumát” jellemezte.¹³ Olyan művészekről írva, mint Sol LeWitt, Buchloh ugyanis azt állította, hogy „a konceptuális művészet annyit ért el, legalább ideiglenesen, hogy a transzcendenciára való művészi törekvést (amelynek alapja a hagyományos műtermi készségek és az élményszerzés privilegizált módjai) alávetette az adminisztráció nyelvezete szigorú és könyörtelen rendjének.”¹⁴ Ezzel szemben a moszkvai konceptualisták lírai, költői vagy abszurd dimenziókat fedeztek fel mindenféle beszámolóban, nyilvánartásban, katalógusban, nyilvános értesítőben. Ilja Kabakov egyik korai, 1982-es szövegében (megjelent az *A-YA*-ban, 1984-ben) írja le, milyen transzcendentális minőségeket fedezett fel „jegyzetekben, cetlikben, étlapokban, számlákban, jegyekben”. Amint fanyar humorral írja, „A fehér lap semmisége, nemléte... mindennek a tagadása irányában hat, ez az abszolút üresség, az élet és az ellentéte elutasítása.”¹⁵ Az ilyen magas metafizika a telefonszámlából valami isteni

¹¹ Tupitsyn interjúja Monasztirszkijjal az 1970-es évek végén: Margarita Tupitsyn: *On Some Sources of Soviet Conceptualism. Nonconformist Art: the Soviet Experience*. London: Thames and Hudson, 1995. 317.

¹² Victor Tupitsyn: *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*. Boston (MA), 2012. 101.

¹³ Benjamin H. D. Buchloh: *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. *October*, 55. 1995. tél, 105–143.

¹⁴ Uo., 142.

¹⁵ Ilja Kabakov: *Dissertation on the cognition of the three layers, three levels into which an ordinary, anonymous written product - notices, slips, menus, bills, tickets, etc. - may be broken down*. *A-Ya*, 6. 1984. 31.

ereklyét vagy szuprematista műalkotást csinál. Kabakov egzisztenciális dimenziót sejtett meg az okiratokban, a dokumentumokban, az aktákban is. Itt, a túlvilágról a földre való váltásban, az Epstein *Kézikönyvén* végigvonuló vibráló effektus pontos illusztrációját látni.

És, persze, ahogy azt többen észrevették, Kabakov késő-szovjet időkben készült műveiben mindig van valami szánalmasság. *Ki viszi le a szemetet?* című festménye (1980), amely egy társbérlet házimunka-beosztását dokumentálja, egy olyan falújság reprodukciója, amely ott függött minden szovjet iroda és társasház folyosóján és előszobáiban, kioktatandó az állampolgárt a helyes viselkedésről. A kézzel festett, de nyomtatott vagy metszett betűkre hajazó írással készült falújságból, ahogy Alla Rosenfeld megjegyzi, hiányzik a fenyegető tekintély, amely a szovjethatalom sajátja volt.¹⁶ A valaha oly erélyes szovjethatalmat itt már a házmester vagy a lakóbizottság titkára gyakorolja.

A Kollektív Akciók csoport önarchiváló, önfelügyelő gyakorlataiban, amelyekben alkalmszerűen Kabakov is részt vett – a „bürokrata-esztétika” is megjelent. Korai akcióik – a *Vidéki utazások* – egy alapsémát követtek: húsz-harminc résztvevőt hívnak telefonon, hogy egy előre kijelölt vonattal elhagyják a várost. Megérkezéskor együtt elsétálnak egy távoli mezőre, ahol valami szerény beavatkozást hajtanak végre. Az első, a *Jelenés* (Pojavlenyjejje/Appearance, 1976) című akció során a csoport két emberrel találkozott, akik papírlapokat osztogattak, a következő szöveggel: „Hivatalos igazolás, miszerint _____ tanúja volt az 1976. március 13-i Jelenésnek”. A későbbi akciók már kidolgozottabbak voltak, de az „ürességük” megmaradt. Moszkvába visszatérve a résztvevők beszámolót írtak arról, amit tapasztaltak. Az akció maga, együtt ezekkel a beszámolókkal, további csoportos megbeszélés alapját képezte. „Informátorokként” rögzítve a barátaik tevékenységét, illetve azzal, ahogy Monasztirszkij rendszeresen, „faktografikusan”, fotók és diagrammok segítségével dokumentálta az eventek résztvevőit, a Kollektív Akciók csoport a szovjet állami felügyelet működését tükrözte. Ahogy Cristina Vatulescu 2010-es, *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times* (Rendőresztétika: Irodalom, film és a titkosrendőrség a Szovjetunióban) című könyvében rámutat, a sztálini terror éveit követően már kevesebb volt az ellenforradalmi tevékenységekről szóló hagyományos fikció a titkosrendőrségi aktákban, ugyanakkor az állami felügyelet módszereinek hatóköre kitágult, és egyre több lett a gyanús polgárok – gyakran banális – mindennapi tevékenységét taglaló, terjengős beszámoló.¹⁷ A művészek felügyelete a KGB belső ellenzék megfigyelésére alakult ötödik főigazgatósága egyik egységének volt a feladata. A tudat, hogy az állam alkalmasint megfigyeli őket, dokumentálja a tevékenységüket, állandóan jelen volt a szovjet művészek és írók életében és képzeletében. A festő Gleb Bogomolov szárazon így emlékezett az 1990-es évek elején: „Gondolom,

¹⁶ Alla Rosenfeld: Word and/as Image: Visual Experiments of Soviet Nonconformist Artists. *Moscow Conceptualism in Context*. Ed. Alla Rosenfeld, Marek Bartelik. München, 2011. 188.

¹⁷ Cristina Vatulescu: *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Redwood City (CA), 2010. 1. fejezet.

ők leginkább is unhattak minket, mi viszont el voltunk tőlük ragadtatva”.¹⁸ Ilyen tekintetben a Kollektív Akciók nemcsak az állami felügyelet technikáit rekonstruálta, hanem az irattára banalitását (más szóval, ideológiai ürességét) is.

Epstein – személyesen és szellemileg – közel állt a moszkvai konceptualistákhoz az 1980-as években.¹⁹ Nem is nehéz felfedezni az affinitást írásai, valamint Kabakov és mások, köztük Viktor Pivovarov művészete és írásai között. Az *Új szektarianizmusban* az egyik legélénkebb színekkel megrajzolt kultusz az anyag-hívőké, akik: „...abban hisznek, hogy a paradicsomban minden lélek meghaladja „jelszerű” kettőséget, és eljut az önmagán kívül semmi mást nem jelentő dolog tiszta létéhez... szertartásokon szentelnek fel egészen jelentéktelen dolgokat, homokkristályokat és faragott kanalakat, mivel ezek éppoly egyszerűek mint Isten, türelemmel viselnek minden szenvedést és fogékonyak bármely szükségre. Az anyag-hit szerint az embernek a dolgok útját kell követnie, mert azok megmutatják a lét csendes és alázatos bölcsességét.”²⁰

Pivovarov 1975-ben készült festménye, a *Hogyan ábrázoljuk egy Lélek életét?* mintha hasonló témákkal foglalkozna. Tizenhat mindennapi háztartási tárgyat látunk egy rácsszerkezetben a takaros betűkkel felírt „Tudok rajzolni...” szavak alatt, mint valami tankönyvben. A címben feltett kérdés szándékosan kétértelmű: vajon a tárgyknak van lelkük? Vagy ezek szolgáltatják az alapanyagot, hogy egy másik személy belső életét megvilágíthassuk?

A moszkvai művész és illusztrátor Pivovarov, aki 1982-ben hagyta el a Szovjetuniót, az 1970-es években egy sor festményt készített, amelyeket egyben, „egyetlen, egységes struktúrának” tekintett. Ezek a szeriális művek, hirdetésményekre hajazó betűtípussal készült táblázatok, taxonómiák és listák, osztoznak a moszkvai konceptualizmus „bürokrata-esztétika” iránti vonzalmában. A képek melankolikusságukban is gyakran viccesek, ugyanakkor önéletrajzi ihletésűek. Pivovarov 1984-ben így írt: „Egy szegényes szobában születtem és nőttem fel. Itt kezdtem, itt vannak a gyökereim, ez a hazám. Ezt szívtam magamba az anyám tejével, együtt minden szegényes tárgyával... Ezt a szobát rajzolom, és ez egyszerre a világ, amelyben élek, és a belső önarcképem.”²¹ Szovjet éveiből talán legismertebb munkája a *Tárgytervezés egy magányos embernek* című sorozat (1975). Első darabja a *Lakótér terve egy magányos embernek*, egy „égre néző”, 32 négyzetméteres lakás alaprajza; a második az otthonhoz szükséges vagyontárgyakat mutatja be, mindet tárgyszerű leírással kísérve; a harmadikon azt látni, ahogy az égbolt képe változik az ablakon át; a negyedik pedig emberünk szokásos napi teendőit rendező táblázatba, 24 órás bontásban. Még az álmai is katalogizálhatók, ami a sorozat ötödik képének témája. Végül Pivovarov szóban is elénk tárja a magányos ember életrajzát, aki csak „az

¹⁸ Gleb Bogomolov. Ld.: Baigell 1995. i. m. 139.

¹⁹ Ld. tőle: The philosophical implications of Russian Conceptualism. *Journal of Eurasian Studies*, 1, 2010, 1. 64-71.

²⁰ Epstein 1993. i. m. 173.

²¹ Viktor Pivovarov, cím nélkül. *A-Ya*, 6. 1984. 21.



1. Viktor Pivovarov: No. 10, Szakralizátor szimfonikus koncerthez. 1979.
30 x 24 cm, grafit és akvarell papíron. © A művész jóvoltából.

egyetem, a katonai szolgálat, egy enyhe lefolyású nemibetegség, házasság, megcsalás, válás, második házasság, egy gyerek, újabb megcsalás, válás, disszidálási kísérlet, laktér vásárlás” után áll készen rá, hogy birtokba vegye új otthonát, és vele a „tudatos magány” ígéretét. A „tervezés” itt a remete lelki megvilágosodáshoz és örömteli magányhoz vezető útjának lépéseiként van prezentálva, jóllehet szembe megy a magántulajdonról való lemondással, amely sok miszticizmusban központi szerepet játszik: „a [sorozatban] bemutatott projektek segítenek elérni a magány

negyedik állapotát, amely bár egybeesik a személy halálával, mégis valódi szabadságot hordoz, és összeköt a végtelennel”.

Mint több barátja a moszkvai művészeti körökből, Pivovarov is az 1970-es években kezdett érdeklődni a spiritualitás iránt, mikor szoros barátságot kötött a filozófus, filmkészítő és teológus Jevgenyij Siffersszel, akitől is végül eltávolodott, mert az megpróbálta az ortodox hitre téríteni.²² Ez a távolságtartás jelenik meg a poszt-ateista spiritualizmushoz való, finoman ironikus hozzáállásában is. Az 1979-es *Szakralizátorok* című akvarell-sorozat minden darabján egy-egy férfi portréja látható, főül a kép címével, amely a hétköznapi élet valamilyen eseményét vagy körülményét írja le. Az abszurd, tárgyilagosan megfestett, faarcú karakterek mindegyike valamilyen jelentéktelen mindennapi tárgyat vagy háztartási eszközt „visel” az arcán és a fején. A *No. 7, Szakralizátor tévénézéshez* című képen látható fiatalember láthatólag úgy készült az utazásra, hogy a feje tetejére egy kolbászt, a füle mögé pedig egy uborkát kötözött. Az orrára egy tekerics vécepapír van húzva. A *No. 10, Szakralizátor szimfonikus koncerthez* címűn a szereplő egy süteményestányért kötözött a fejéhez, amiről vékony zsinórokon egy teáscsésze és egy csészealátét lóg. (1. kép) Legyenek bár maszkok vagy protézisek (például egy karóra mint szem, vagy egy villanykörte mint orr egy másik *Szakralizátoron*), ezek a hétköznapi tárgyak a sorozat címét adó „szakralizátorok”, amelyek védelmezik használójukat a mindennapokban leselkedő gonosztól. Egyszerre tipikus szovjet áruk és fétisek, ámbar a Marx definiálta fétis-fogalomnál korábbi értelemben. A Marx által használt fétis kifejezés a portugál *fetiço*-ból ered, amelynek jelentése egyfajta bűbájosság. A tizenhatodik-tizenhetedik században a nyugat-afrikai partok mentén működő portugál kereskedők nevezték *fetissónak* a helyiek által viselt, balszerencsétől és rossz szellemektől védő amuletteket vagy eszközöket. A nyugati hagyományban azért ragaszkodunk fétis-tárgyakhoz, mert azok irracionális hatalommal bírnak felettünk, illetve hogy így hirdessünk magunkról egyfajta progresszivitást vagy felsőbbrendűséget. Marx árufétist taglaló szövegei ebbe a hagyományba tartoznak: „Azzal, hogy fétisjelleggel tulajdonított az árunak – írja Peter Stallybrass –, Marx nevetségessé tette a társadalmat, amely úgy vélte, meghaladta a tárgyak »puszta« imádását, amit a »primitív vallások« jellegzetességének tételeztek.”²³ Itt, ezek a szovjet fétisek egy fejlett, progresszív társadalomban fogják újra munkára a „mágiát”.

Az a gondolat, hogy dolgok *aktív cselekvők* lehetnek – ami hit dolga Epstein „anyag-hívői” számára, Pivovarov finom szatírájának pedig témája –, végigvonul a korszak több más szovjet műalkotásán. Vitalij Komar és Alekszander Melamid, az 1976-os *Szupertárgy-katalógus – Szupervigasz szuperembereknek* című mappában például 36 protézist vonultat fel, amelyek megváltoztatják viselőjük viszonyulását az érzéki világhoz. A „CHAROG-15”, amely egy az arc elé rögzített fémrács, az alábbi funkciókkal bír:

²² Viktor Pivovarov: *The Agent in Love*. Moszkva, 2019. 110.

²³ Peter Stallybrass: *Marx's Coat. Border fetishisms: material objects in unstable spaces*. Ed. by Patricia Spyer. London, 1988. 186.

Órzi gondolatai tisztaságát:

A CHAROG tulajdonosának nem kell félnie ráolvasásoktól és átkoktól.

CHAROG: Az igazi védelem tömeghipnózis és demagógia ellen!

Vékony, aranyozott huzalok zárják rács mögé a külvilág erkölcsstelenségét, és védik az Ön személyiségét a goromba támadásoktól.

A CHAROG teteje fekete fából készült, és mint sisak egészíti ki ezt az eredeti kialakítású fátlyat.

A CHAROG-on át Ön magabiztosan tekinthet a jövőbe!

Egy másik eszköz, a Ksushna, amely a tudatosságot fokozza, egy homlokon viselt antenna formáját veszi fel:

Hatodik Érzék Erősítő:

Dobja maga mögé az anyagi világot!

Kapcsolódjon a Ksushna segítségével az Egyéni Ideál irracionális érzékeihez!

Mint a Ksushna boldog birtokosát, Önt emberi nyelven kifejezhetetlen feszültségek fogják elönteni.

Könnyű bronz diadém, melyet krómacél antenna koronáz.

A fonalak, melyek egyesítik a tudatot az érzékfeletti világgal, természetes kínai selyemből készülnek.

Komar és Melamid tárgyai, amelyeket egyszerre inspiráltak az áruesztétika harsány túlzásai és a szovjet állampolgársággal járó magasztos értékek, tulajdonképpen olvashatók szovjetellenes satíráként (mely erősen jellemezte a Szoc-Art mozgalmat, melynek a művészek úttörői voltak). Komar és Melamid „szupertárgyaiban”, ahogy Pivovarov *Szakralizátor*aiban is, sok humor van, de azért nem *pusztán* sötét irónia és abszurdítás fejeződik ki bennük. Hasznos itt felidézni Epsteinnek az *Új szektarianizmus*ban idézett dokumentum, „A nevetés szentsége” közvetítésével mondott szavait: „A vallás mint tárgy kifiguráztatik, hogy megmutatkozhassék a vallás Alánya.” Van egyfajta pátosz a *Szupertárgyak*ban és a *Szakralizátorok*ban, ahol hétköznapi tárgyakra hárul, hogy viseljék a metafizika kiszámíthatatlan „súlyát”. Ezek a művek egyfajta „emberdologiság” felé mutatnak, amit Epstein a hétköznapi, névtelen dolgokhoz való emberi viszonyulásokban ismert fel. „A »dologiság« – mondja –, az emberi lényektől származtatja a »fejét«, és cserébe úgy hat, mint egy kiterjesztett emberi »test«. Ahol csak van dolog, ott megnyílik egy speciális kijárat is az emberi lény számára, hogy túllépjen a testén: a természetbe vagy a művészetbe, a térbe vagy a szellembé, a cselekvésbe vagy a nyugalomba, a szemlélődésbe vagy a kreativitásba.”²⁴

Erhardt Miklós fordítása

²⁴ Mikhail Epstein: Thing and Word: On the Lyrical Museum. Uő.: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst, 1995. 253–289.

Agustina Andreoletti

ÁRNYÉKKÖNYVTÁRAK

KÖZÖSSÉGI MODELLEK DIGITÁLIS ARCHÍVUMOK LÉTREHOZÁSÁHOZ
ÉS TERJESZTÉSÉHEZ

Az árnyékkönyvtárak története összefonódik a nyomtatás és a cenzoriális rendszerek, illetve a szerzői jogérvényesítés fejlődésével. Az árnyékkönyvtárak az informális tudásáramlásra alapulnak, azt erősítik, túllépve a kormányzati struktúrák, a gazdasági hatalom, és az ezek által formált intézmények területén. A törvényesség zónáin kívül zajló tevékenységük olyan igények megjelenését jelzi, melyeket a könyvtárak és hivatalos archívumok nem hajlandók vagy nem képesek kielégíteni.¹ Ahogy mindennapivá váltak az új technológiák, a kiadványok könnyű másolhatósága és megoszthatósága nagy vonzerőt jelentett. Az 1990-es évekre az olcsó fénymásolás megjelenésével kialakult egy virulens, informális mellékág a terjesztésben, amely versenyre kelt a kiadóvállalatok és könyvtárak körül szervezett, fentről lefelé építkező modellekkel, és alkalmasint meg is előzte azokat. Az internettel, a 2010-es évek szoftver és hardver fejlesztéseivel ezek az alternatív csatornák elkezdtek átvonulni az online térbe.

Mindazonáltal nem az új technológiák voltak a központi tényezők a kulturális kiadványok alternatív cseréjének megjelenésében. A különböző hálózatok és digitális eszközök megsokasodása csak ráirányította a figyelmet az alapvető problémára: a tudáshoz való egyenlőtlen hozzáférésre, amely a földrajzi hely, az osztály, a faj, a gender és az alárendeltség egyéb rendszereinek következménye. Az illegális másolás és megosztás széleskörű elterjedése hasonló nehézségeket okoz a kiadói ágazat számára, mint ahogy a zeneiparban és a filmiparban több mint egy évtizede volt megfigyelhető. A kiadók akciói és intézkedései azonban nem csak a piacra vannak hatással, hanem közvetlenül befolyásolják a könyvtárak működését is.

Bodó Balázs médiakutató így ír az árnyékkönyvtárak egy példájáról *Könyvtárak az információbőség korában* című tanulmányában: „a jogszerűség határain túl működik, mivel szinte az összes tevékenysége jogsértő, beleértve a könyvek jogtalan digitalizálását, a hivatalos szövegrepozitóriumból való tömeges jogosulatlan letöltéseket, a könyvek jogosulatlan feltöltését az archívumokba, és a könyvek engedély nélküli terjesztését”.² Bodó megmutatja, milyen sok szinten kapcsolódik az intézményi- és árnyékkönyvtárak története a kiadók piacához. A könyvtárak azért jöttek létre, hogy

¹ Bodó Balázs: Libraries in the Post-Scarcity Era. *Copyrighting Creativity: Creative Values, Cultural Heritage Institutions and Systems of Intellectual Property*. Ed. by Helle Porsdam. Farnham, 2015. 75-92. – magyarul: Bodó Balázs: Könyvtárak az információbőség korában. *Könyv és Nevelés*, 19, 2017, 1. 38-57.

² Bodó 2017. i. m. 52.

demokratizálják a könyvekhez való hozzáférést: olyan feltételekkel kínálnak tartalmakat, ahogy kiadók vagy kereskedők nem képesek vagy nem hajlandók. A könyvtárak egyik célja, hogy egyensúlyt teremtsenek a könyvpiarban; ez még a könyvnyomtatás előtti idők öröksége. Azonban a közösségi felhasználásból fakadó előnyről, amely a könyvtár központi érdeke, a szerzők és kiadók által felügyelt szerzői jogi törvények mondják ki a végső szót.³ A könyvtár egy a szerzői jogi rendszer felhasználói sorában, és működésében ki van szolgáltatva azoknak a korlátozásoknak és előjogoknak, amelyeket a jogtulajdonosok az egyes publikációk terjesztésére megszabnak.

A poszt-szovjet Oroszországban más tényezők alakították ki a szükséges feltételeket a legkorábbi amatőr digitális könyvtár-mozgalom fejlődéséhez. Az egyik legelső és legnagyobb létező online árnyékkönyvtár, az Aleph, 2008-ban született Oroszországban; létrejött egyszerre volt köszönhető a gazdag irodalmi hagyománynak, a szamizdat örökségének, az egyetemi kompjuterekhez való hozzáférésnek, a különféle másoló technológiák gyors terjedésének, illetve a digitális szerzői jogra vonatkozó törvényi szabályozás hiányának. Az oktatásban használható, naprakész és megfizethető árú, nyugati publikációk fájó hiányával szembesülő, különböző kutatóintézetekben dolgozó orosz akadémikusokból lettek az első digitális árnyékkönyvtárosok.⁴ Az egyetemistáknak, egyetemi oktatóknak és más kíváncsi embereknek egyedül kellett szembenézniük a kihívással, hogy elérhető hozzáférést találjanak a friss tudományos irodalomhoz, nemcsak Oroszországban, de az egykori Kelet és a Globális Dél legnagyobb részén is. A fénymásolók, majd később az internet és a kompjuterek terjedésének köszönhetően a publikációk terjesztésének informális modelljei egyre inkább képesek voltak kompenzálni a hivatalos terjesztési modellek elégtelenségeit.

Annak ellenére, hogy a felsőoktatás milyen fejlődésen ment át a közepes és alacsony jövedelmű országokban, több állam kivonult az oktatás anyagi és szervezeti támogatásából.⁵ Az árnyékkönyvtárak újra szervezik az oktatási és kutatási kiadványok terjesztését, a szerzők, kiadók és könyvtárak helyett az egyetemi hallgatókat és kutatókat, a viszonylag gazdag egyetemek helyett a szegény egyetemeket részesítve előnyben.⁶ A kedvezőtlen feltételek ellenére így az érdeklődők az informális hálózatokon keresztül hozzá tudnak jutni az anyagokhoz, amelyekre szükségük van. A lehetőségek P2P (peer-to-peer, személytől személyig) megosztott hordozható adathordozóktól⁷) és privát GoogleDrive mappákon át⁸ olyan online adattárakig terjednek,

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ Bodó Balázs: The Genesis of Library Genesis: The Birth of a Global Scholarly Shadow Library. *Shadow Libraries. Access to Knowledge in Global Higher Education*. Ed. by Joe Karaganis. Boston (MA), 2018. 25–51.

⁶ Joe Karaganis: Introduction: Access from Above, Access from Below. *Shadow Libraries*, 2018. i. m. 7.

⁷ Joel Lenin Pinargote Bravo - Rafael Beto Mpfumo - Luis Alejandro Madruga Milanés et al. Lessons from El Paquete, Cuba's Offline Internet. *COMPASS*, No 11. 2018. 1–12. https://www.researchgate.net/publication/325891540_Lessons_from_El_Paquete_Cuba%27s_Offline_Internet

mint az AAAAARG,⁹ vagy olyan P2P terjesztésű gyűjteményekig, mint a *Memory of the World* [A világ memóriája].¹⁰

A digitális másolatoknak köszönhetően megszűnik a korlátozott kínálat problémája. Már a legegyszerűbb technológia birtokában bárki képes lehet alacsony költségű tudás-hozzáférést biztosítani. Bár az árnyékkönyvtárak a törvényesség határain kívül léteznek és a tartalmuk korántsem egyetemes, a felhasználóik bürokratikus és gazdasági korlátok nélkül hozzák létre saját gyűjteményeiket. A digitalizált kiadványokat amatőr árnyékkönyvtárosok tárolják, rendezik és terjesztik a maguk és a kollégáik számára. Jelen tanulmány lényegi belátása, hogy azok, akik kiadványokat osztanak meg, nem „kalóznak”, és amit tesznek, nem „kalózkodás”.¹¹ Ahogy a fiatalon elhunyt internet hacktivistá, Aaron Swartz mondta: „Lopásnak vagy kalózkodásnak nevezik ezt, mintha a tudás megosztása erkölcsileg ugyanaz volna, mint kifosztani egy hajót és kardélre hányni a legénységét”.¹² Az a kutató tehát, aki egy másik egyetem kutatója által írott könyv egyik fejezetét megosztja, nem kalóz. Ha a szerzői jog körén kívül történő információmegosztást kalózkodásként definiáljuk, a klasszikus tulajdonelmélet keretein belül maradunk, és nem hagyunk teret a birtoklás és felhasználás kérdéseinek újragondolásához. „A kalózkodás nem változtatja meg a tulajdon fogalmát – hanem megerősíti”.¹³

Ezért használom az „árnyékkönyvtár” kifejezést, amelyet Lawrence Liang vezetett be a szerzői joggal kapcsolatos szövegeiben. Liang szerint az árnyékkönyvtárak a monumentális könyvtárak nagyívű történetének árnyékában léteznek. Bár a történetükre gyakran nem fordítunk figyelmet, „ezek az árnyékok néha túlnőnek a testen”.¹⁴ Liang a fogalmat az alexandriai könyvtár és a városban mellette létező másik, kisebb könyvtár történetére építi fel. Ez a második könyvtár, amelyben a Museion könyvtárának valamennyi kötete megtalálható volt másolatban vagy másodpéldányban, olyan kutatók számára létesült, akik nem voltak a Museion tagjai. Ez az árnyékkönyvtár átvészelte a tűzvészt, amely a főkönyvtár pusztulását okozta, a

⁸ Például ilyen a Charles Preston által kurált google drive mappa, a Black History Month Library: <https://drive.google.com/drive/folders/0Bz011IF2Pu9TUWlxVWxybGJ1Ync>

⁹ Jodi Dean – Sean Dockray – Alessandro Ludovico et al.: Materialities of Independent Publishing: A Conversation with AAAAARG, Chto Delat?, I Cite, Mute, and Neural. *New Formations*, 78. 2013. 157–158. <https://chtodelat.org/b5-announcements/a-7/materialities-of-independent-publishing-a-conversation-with-aaaaarg-cto-delat-i-cite-mute-and-neural/>

¹⁰ What, How & for Whom / WHW: There is Something Political in the City Air. *Extending the Dialogue*. Essays by Igor Zabel Award Laureates. Ed. by Urška Jurman. Ljubljana-Berlin, 2016. 286–307.

¹¹ Henry Warwick: *Radical Tactics of the Offline Library*. Amsterdam, 2014. 9.

¹² Aaron Swartz: *The Guerilla Open Access Manifesto*, 2008. http://archive.org/stream/GuerillaOpenAccessManifesto/Goamjuly2008_djvu.txt/

¹³ Warwick 2014. i. m. 11.

¹⁴ Lawrence Liang: Shadow Libraries. *e-flux*, No 37. 2012. szeptember. <https://www.e-flux.com/journal/37/61228/shadow-libraries/>

történetét azonban felülírta a másik mítosza.¹⁵ Ennek analógiáján tehát az árnyékkönyvtár az a hely, amely biztosítja a hozzáférést, amelyet a közkönyvtár megtagad, csökkentve a helyzet aszimmetriáját. Jóllehet, gyakran figyelmen kívül hagyjuk őket, alapot teremtenek ahhoz, hogy feltárjuk, milyen archiválási és felhasználói gyakorlatok jelennek meg az opacitás és az *undercommons*¹⁶ kontextusában.

OPACITÁS

A könyvtár információt gyűjt, indexel és prezentál, figyelembe véve különböző archiválási, gazdasági és tudáselőállítási elveket. Az árnyékkönyvtár ugyanilyen módon működik, de nem-hivatalos céllal. Az árnyékkönyvtárak infrastruktúráját magánkezdeményezések, kisebb csoportok vagy olyan egyének építik ki és működtetik, akik, a gyakorlatuk törvénysértő természete miatt, sokszor névtelenek maradnak.¹⁷ Az árnyékkönyvtárakban található tartalmakat ugyanakkor gyakran jelentős méretű csoport osztja meg, akik az anyagot feltöltik és katalogizálják. Ezek az amatőr könyvtárosok, akik szintén névtelenségbe burkolódnak, vállalják a nekik kiosztott feladatot, hogy a maguk szükségletei szerint szervezzék a tudás-darabokat, fenntartva és folyamatosan bővítve a gyűjteményt, törvényi státusuktól függetlenül.¹⁸

A szerzői jog megkerülése, ami e projekteket jellemzi, távolról sem új dolog. Bodó szinte egyenes vonalat húz a szovjet cenzúrát kijátszó, illegális fénymásoló- és csempészálózatoktól az orosz tudósok 1990-es évekbeli erőfeszítéseig, hogy a gazdasági válság és az intézményi összeomlás fenyegetése alatt digitalizálják és terjesszék az orosz tudományos irodalmat, egészen a 2000-es évekig, mikor ezeket a gyűjteményeket beszkenelték és rendszereztek. Mindazonáltal a szerzői jog kérdése körül vívott számos „kereskedelmi” csata pusztán álcája a kiadványok szabad terjesztésével szembeni intézményi ellenállásnak. Az árnyékkönyvtárak nem harcolnak az intézményekkel, hanem, egyfajta progresszív vagy forradalmi gyakorlat nevében, egyszerűen nagyobb hozzáférést kínálnak ahhoz, ami az intézményen „belül” van, organikus módon átemelve azt a nyilvános térbe.

Az AAAAARG nevű online platform eredetileg mint *arg.org* jött létre. Könyvtári részét 2004-ben Sean Dockray képzőművész és néhány barátja kezdeményezte informális módon, hogy megoszthassák egymással az egyes szövegekkel kapcsolatos gondolataikat. Az AAAAARG működése tulajdonképpen egy helyi könyvklub vagy

¹⁵ Uo.

¹⁶ Az *undercommons* kifejezés eredete Fred Moten és Stefano Harney 2013-as esszégyűjteménye, a *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (<https://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf>). Maga a kifejezés a *commons* („közjavak”) terén kívül rekedtek nehezen kategorizálható körét írja le, elsősorban az akadémiai tudás-professionalizációval szembeni ellenállás és szolidaritás kontextusában. (a ford.)

¹⁷ Cornelia Sollfrank: *The Surplus of Copying. How Shadow Libraries and Pirate Archives Contribute to the Creation of Cultural Memory and the Commons*. 2018. <http://www.ocopy.net/essays/cornelia-sollfrank/>

¹⁸ Bodó 2018. i. m. 29–39.

irodalmi vitakör működésére hasonlít: emberek kiadványokat, gondolatokat és megfigyeléseket osztanak meg egymással. Az idők során a projekt fókusza elmozdult: immár nem a tagok kis csoportja osztja meg egymással gondolatait néhány könyvvel kapcsolatban, hanem több ezren töltenek fel és töltenek le ingyenesen anyagokat a szerveréről. Az adattárként működő weboldal felhasználói túlnyomórészt írók, művészek, szervezők, aktivisták, kurátorok, építészek, könyvtárosok, kiadók, dizájnerek, filozófusok, tanárok vagy diákok.¹⁹ A kiadványok nagy része a kritikai és a politikai elmélet területéről való, de előfordulnak műszaki dokumentációk, bírósági ítéletek, szépirodalom, sőt, kormánynyilatkozatok is.

Az AAAAARG kezdettől fogva támogatta az önszerveződő olvasóköroket és az önképző tevékenységet. Mikor ezek a csoportok feltöltenek néhány szöveget, hogy így terjesszék azokat a tagságuk között, az adott dokumentumok hozzáférhetők maradnak a platformon.²⁰ Az AAAAARG lehetőséget biztosít, hogy csoportok vagy egyének gyűjteményeket hozzanak létre és vitatkozzanak, és így felépüljön egyfajta kollektív bibliográfia. A platform szerkezetét és tartalmát társadalmi mozgalmak, szabadúszó tudósok, időszaki projektek és kutatók aktiválják, kihasználva a hálózati kommunikáció nyújtotta lehetőségeket. Az AAAAARG dizájnya és tagsági szerkezete néhány éve átalakult. Az eddigi pályázati rendszer helyett ma már csak egy másik tag meghívásával lehet taggá válni. Ez a struktúra decentralizálja a hálózatot, és más viszonyokat alakít ki a régi és a frissen meghívott felhasználók között. Ahhoz, hogy valaki a platform része legyen, ismernie kell valakit, aki már az. Az óvatosságnak gyakorlati oka van; ha a platform túl gyorsan növekszik, könnyebben szemet szúr a hatóságnak. Ez az underground opacitás hátulütője: a kis struktúra megakadályozza, hogy a platformot széles körben lássák vagy használják. Ha növekszik, több emberhez jut el és nagyobb mélységben terjeszthet szövegeket a társadalmi térben, ugyanakkor ezzel valószínűbbé válik az is, hogy jogi intézkedésekkel kell szembenéznie.²¹ A részleges láthatóság stratégiájával egyensúlyban tartható a nyíltan terjesztett szubverzió.

Sean Dockray az AAAAARG-ot egyfajta intézményközi generatív „állványzat”-ként határozza meg: „Az állványzat képzetével egyszerűen egy olyan irányultságot kívántam leírni az intézményekkel kapcsolatban, amely nem belső, és nem külső, nem függő vagy független, reformista vagy ellenzéki, stb. Annak idején intézmények alatt sajátosan egyetemeket értettem, amelyek, úgy tűnt, szemináriumi szobákba, akadémiai formalitásokba és az elitistakiadók körébe zárták az elméletet. [...] Az »állványzattal« egyszerre akartam utalni a hálózati kommunikációs médiára és prefiguratív, improvizatív kvázi-intézményekre. Valahogy az a lehetőség jelent meg előttem, hogy az irodai dolgozó szépen bezárja az ajtaját, és kimászik az ablakon».²²

¹⁹ Warwick 2014. i. m. 37-38.

²⁰ Jonathan Basile: Who's Afraid of AAARG? The crisis of academic publishing and the uncertain future of the humanities. *Guernica*, 2016. augusztus 25. <https://www.guernicamag.com/jonathan-basile-whos-afraid-of-aaarg/>

²¹ Warwick 2014. i. m.

²² Dean 2013. i. m.

Azzal, hogy a digitalizált kiadványokat a helyi terjesztés, árak és szerződések szabályozta csatornákon kívül terjesztette, az AAAAARG olyanok találkahelye lett, akiknek azelőtt nem volt hozzáférésük az ilyen anyagokhoz. Azonban voltak olyan szervezetek, amelyek kifogással éltek az oldallal szemben. 2009-ben a Verso Books az 1998-as Digital Millennium Copyright Act (USA digitális szerzői jogi törvény) nevében valamennyi kiadványa eltávolítását kérte. A következmények nem voltak hosszúéletűek; volt, aki újra feltöltse a könyveket, lévén, hogy több felhasználó is rendszeresen letölti a tartalmakat a platformról, hogy éppen az ilyen esetekre rendelkezzen biztonsági másolattal.²³ 2010-ben az AAAARG-ot végleg lelőtték, válaszul a Macmillan kiadó bizonyos szövegek, köztük a *Tőkén túl* jogosulatlan terjesztése miatt benyújtott keresetére.²⁴ Az amatőr könyvtárosokat azonban ellenálló anyagból gyűrják, és néhány héttel később az oldal teljes tartalmát feltöltötték, hasonló néven, egy másik szerverre. Ez az oka, hogy az AAAARG elnevezés változott az idők során, általában egy további „A” hozzáadásával minden „költözéskor”. A platform úgy mozog, ahogy a digitális adatok teszik: egyik tárhelyről a másikra másolják, nevet vagy címet változtat.

Jóllehet, a szerzői jogi törvények betartását több állam és számos kiadványtalan erőlteti, vannak olyan intézmények, amelyek inkább félrenéznek. Sok szerzői jogi törvény rendelkezik kivételekről vagy méltányos használatról. Ezek nagy változatosságot mutathatnak az egyes nemzeti törvénykezések és kulturális hagyományok függvényében, de lehetővé teszik, sajátos feltételek teljesülése esetén, jogvédett művek felhasználását a jogtulajdonos engedélye nélkül. Nyilvános megjelenések és prezentációk alkalmával Dockray a projekt edukációs jellegét és nem-kereskedelmi irányultságát szokta kiemelni.²⁵ Ennek célja, hogy a figyelmet átirányítsa a kalózkodás fogalmáról a közérdek és a közjó kérdéseire.²⁶ A másik álcázó eszköz, amit a platform használ, hogy az AAAAARG-ot művészeti projektként adják el. Jóllehet, a művészet olvashatósága és láthatósága meglehetősen korlátozott, ugyanakkor a szerzői jogi törvények betartatása művészeti környezetben nehezekebb, így a védekezés több időt vesz igénybe.

REPRODUKCIÓ

A Memory of the World / Public Library (A világ emlékezete / Közkönyvtár) című projektet Tomislav Medak és Nenad Romić (más néven Marcell Mars) indította el azzal a céllal, hogy segítsen az embereknek olyan készségeket elsajátítani, amelyekkel valódi amatőr árnyékkönyvtárosként működhetnek, hogy digitalizálhassanak, gyűjtsenek, megoszthassanak és megőrizhessenek olyan kiadványokat, amelyek túl drágák, nem

²³ Warwick 2014. i. m. 38.

²⁴ Kevin von Duuglas-Ittu: The AAAARG.org. Discussion of the Macmillan Threat. *Mitochondrial Vertigo blog*, 2010, április 25. <https://mitochondrialvertigo.wordpress.com/2010/04/25/a-bit-more-on-the-macmillan-attempted-takedown-of-aaaarg-org/>

²⁵ Dean 2013. i. m.

²⁶ Sollfrank 2018. i. m.

hozzáférhető vagy valamilyen szempontból nemkívánatosak.²⁷ Az online platform maga, illetve kiállítási formában való megjelenései Aaron Swartz egyik központi gondolatát manifesztálják: „Meg kell szereznünk az információt, bárhol is tárolják, másolatokat kell készítenünk és meg kell osztanunk a világgal.”²⁸ Ez egyben egyik alapelve a tudás önjelölt „őrzőinek”, ennek az értelmiségi csoportnak, amelynek célja, hogy az állampolgárokat a tartalom-szkennelésen és -megosztáson keresztül tegyék cselekvő alanyokká. Medak és kollégáinak szavaival: „Mi mind a tudás őrzői vagyunk, őrzői annak az infrastruktúrának, amelytől a saját tudástermelésünk is függ, őrzői termékeny, ám törekeny szellemi köztulajdonunknak (*commons*). Őrzőnek lenni konkrétan annyit tesz, hogy az ember letölt, megoszt, olvas, ír, ismertet, szerkeszt, digitalizál, archivál, könyvtárat tart fenn és tesz hozzáférhetővé. Azt jelenti, hogy hasznára vagyunk a közös tudásnak, nem hasznot húzunk belőle.”²⁹ Az árnyékkönyvtárak platformot teremtenek a hagyományos értékfogalmakkal szembeni ellenálláshoz, és a könyvtár konvencióit mint a lázadás, rugalmasság és játék mechanizmusait használják. „Közkönyvtár” elnevezése szándékosan a könyvtáros és archivista szakma hagyományos fogalmához köti a projektet. Ugyanakkor ezek az alternatív könyvtárak a társadalmi terek elidegeníthetetlen pluralitásának felismerésével elvitatják a hagyományos könyvtárak mint a tudás intézményi autoritásainak szerepét.³⁰

A *Memory of the World* gyűjteményét jórészt olyan egyének és közösségek hozzák létre, akik a maguk személyes használatára, a saját erejükből digitalizálják a könyveket. Miközben mindenki egyenként csak kisszámú kiadványt képes digitalizálni és indexelni, a sok kis hozzájárulás együtt mégis jelentősen növeli a gyűjteményt. A *Memory of the World* túlélését egyének önkéntes munkája biztosítja. Azzal, hogy a projekt mindenkinek lehetőséget ad, hogy másokkal együttműködve szervezze az adattárat, egyben arra bátorít, hogy a könyvtárat szabad térként gondoljuk el, amely korlátlan hozzáférést biztosít a tudáshoz. A projektben való részvétel így az ellenállás jelentős lépése az oktatás áruvá válásával és a tudás mestersegesen indukált hiánygazdaságával szemben.

A projekt részvételre hívja az egyént: politikai ösztönzés a szellemi magántulajdon és a belőle fakadó tőkefelhalmozás aláásására. A projekt politikai aspektusai és a mozgalommá alakítására tett erőfeszítések még kifejezettebb módon jelentek meg a madridi Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofiában 2014-ben rendezett csoportos kiállításon³¹ és a zágrábi Galerija Novában rendezett önálló kiállításon, melyek kurátora a horvát WHW kollektíva volt. A *Közkönyvtár* a művészetet hasz-

²⁷ Tomislav Medak – Nenad Romić: *Amateur Librarian – A Course in Critical Pedagogy*. Bruxelles, 2016. 48–56.

²⁸ Schwartz 2008. i. m. 2.

²⁹ Solidarity with Library Genesis and Sci-Hub. *Custodians.Online*, 2015. november 30. <http://custodians.online/>

³⁰ Marie L. Radford – Garry P. Radford: Power, Knowledge, and Fear: Feminism, Foucault, and the Stereotype of the Female Librarian. *The Library Quarterly*, 67. 1997. 250–66.

³¹ What, How & for Whom / WHW: *Press Kit. Really useful knowledge*. Madrid, 2014.

nálja alapként, hogy a kiadványokat felszabadíthassa a szerzői jogi korlátozások alól, és a művészeti világ kulturális tőkéjével legitimálja és védi magát az esetleges szerzői jogi keresetekkel szemben.³² A projektet bemutató és megvalósító, egymással szövet-séges intézmények közötti térben elvész a törvényesség kérdése.

A projekt védelmének alapja „a művészet autonómiája”, melynek értelmében a művészetre mintha külön törvények vonatkoznának, hogy külső erők ne vonhassák ellenőrzésük alá.³³ A WHW és a *Memory of the World / Public Library* projekt a fenti állítás erejét teszteli azzal, hogy a művészetet mint „a korlátlan szabadság terét” instalálják.³⁴ Egy lehetséges kereset esetén Medak, Romic, a WHW, a múzeum vagy a galéria ellen minden fél cinkosságra lép egymással. Az intézmények közötti együttműködés fokozza az árnyékkönyvtár befolyását a nyilvános szférában, ami csökkenti a projekt veszélyeztetésének kockázatát.

TERJESZTÉS

A szerzői jogi szabályozás lehet a politikai cenzúra gyakorlásának eszköze is. Az 1990-es években az internetet tekintették a decentralizált kommunikáció és részvétel betetőzésének. Az emberek büszkéek voltak a rizomatikus hálózat kínálta lehetőségekre, amely ideális esetben meghaladhatta volna a cenzúrát és a korlátozásokat. Utóbb kiderült, mekkora tévedés ez – először 2011-ben az egyiptomi Mubarak-rezsim alatt³⁵, majd 2013-ban, Edward Snowden kiszivárogtatásaikor³⁶ –, és azóta is folyamatosan evvel szembesülünk, mikor nemzeti kormányok és nagyvállalatok igyekeznek korlátozni, szűrni, nyilvántartani és más módokon akadályozni az interneten a szabad információáramlást. A kormányok és a magánvállalatok cenzúrázzák a fel-

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/no-tas-de-prensa/press_kit_really_useful_knowledge_exhibition.pdf/

³² WHW 2016. i. m. 290.

³³ Kerstin Stakemeier – Marina Vishmidt: *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis and Contemporary Art*. Berlin, 2016.

³⁴ WHW 2016. i. m. 292.

³⁵ A 2011-es egyiptomi forradalom kezdeti napjaiban a Mubarak-rezsim lekapcsolta az országban az internetet, így gyakorolva cenzúrát és felügyeletet. Daniel Arnaudo – Aron Alva – Phillip Wood – Jan Whittington: *Political and Economic Implications of Authoritarian Control of the Internet. Critical Infrastructure Protection VII. ICCIP 2013. IFIP Advances in Information and Communication Technology*. Vol. 417. Ed. by Jonathan Butts, Sujeet Sheno. Berlin–Heidelberg, 2014. 3–19. https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-642-45330-4_1.pdf

³⁶ Edward Snowden információ-szivárogtatásai 2013-ban USA kémprogramokat lepleztek le, és ráirányították a figyelmet arra, hogy milyen fenyegetést jelent a nemzetközi jogra nézvést a tömeges internetes megfigyelés. Christian Fuchs – Daniel Trottier: *Internet surveillance after Snowden. A critical empirical study of computer experts' attitudes on commercial and state surveillance of the Internet and social media post-Edward Snowden. Journal of Information, Communication and Ethics in Society*, 15. 2017. 412–444.

használás jogát, hogy elérhessék céljukat, a szólásszabadság ellenőrzését.³⁷ Annak idején jó stratégiának tűnt az online információ felszabadításáért küzdeni. A meta-adatokkal kapcsolatos kérdések miatt azonban a taktikának irányt kellett váltania: az ellenállás fő trendje ma az információ felszabadítása helyett az információról szóló információ felszabadítása lett. A fájlokkal és a felhasználókkal kapcsolatos meta-adatok (mikor, ki és hol töltötte le, vagy osztotta meg a publikációkat, milyen változtatásokat hajtottak rajta végre, milyen kompjúteren, stb.) a mindennapi felhasználó részére hozzáférhetetlenek, a tech vállalatok azonban hozzáférnek, és mint tulajdonukat megoszthatják az üzleti élet szereplőivel és kormányokkal.

Az információ folyamatos mozgásban van, függetlenül attól, hogy van-e korlátlan internet-hozzáférés vagy sem. A szabad internet hozzáférés – mint becsempészett pendrive-ok példája mutatja Észak-Koreában, ahová ellenzékiek viszik a kulturális forradalom érdekében,³⁸ vagy az infrastruktúra hiánya miatt a Salamon-szigetekre³⁹ – még nem garantált. Így aztán, hogy a korlátlan információcsere fennmaradjon, B-terveket kell improvizálni. Manapság az offline fájl-rendszerek állandó kapcsolatban vannak az online fájl-rendszerekkel, kiegészítve egymást. Jóllehet a gyors offline kommunikáció lehetetlen, az emberek képessége, hogy nagy adatmennyiségeket cserélhessenek egymással, nagyban megnövekedett a hardver és szoftver-technológiák fejlődésével. Az offline fájlmeosztás az 1990-es években a *Sneakernet* („Tornacipós hálózat”) névre hallgatott, utalva azok viseletére, akik floppy lemezekre osztották meg egymással az információt. Később, az online adatátvitel volumenének és sebességének gyors növekedésével az offline meosztás idejétmúlttá vált, különösen kisebb fájlok vagy szövegalapú anyagok tekintetében. Az online tér újfajta kitettségével, sérülékenységgel azonban új lendületet kapott az offline digitális terjesztés. A kortárs eszközök fejlettsége révén gyorsabban és nagyobb adatmennyiséget lehet így terjeszteni – még akkor is, ha ez visszalépést jelent a cseré egy korábbi formájához. Az offline meosztás módszereit gyakran használják művészeti projektek. Az egyik ilyen munka a *The PirateBox* (Kalózdoboz), David Darts kreatív gesztusa. A dobozt Darts eredetileg saját magának építette, majd egy, a projektnek dedikált wiki-oldalra feltöltötte az összeállítási instrukciókat. Az első prototípus egy feketére festett fém uzsonnás doboz volt, rajta fehér koponya és lábszárcsontok. A belsejében egy Linuxszal futó mikroszerver, azon pedig egy Python-meghajtású web szerver és egy Wi-Fi router volt található. Az eszköz lényegében egy nyitott fájlmeosztó rendszert alkot, bármilyen nyilvános térben,⁴⁰ a wiki pedig instrukciókat nyújt az érdeklődőnek, hogy magukévá tehessék a technológiát.

³⁷ Bodó Balázs: The common pathways of samizdat and piracy. *Samizdat. Between Practices and Representations*. Lecture Series at Open Society Archives, Budapest, February–June 2013. Ed. by Valentina Parisi. Budapest, 2015. 19–33. [továbbiakban: Bodó 2015b]

³⁸ Jon Christian: Fighting the State, Without the Web: North Korea’s Sneakernet Insurgency. *Techli*, 2012. május 29. <https://techli.com/north-korea-sneakernet-insurgency/30545/>

³⁹ Geoffrey Hobbs: The MicroSDs of Solomon Islands. An Offline Remittance Economy of Digital Multi-Media. *Digital Culture and Society*, 3. 2017, 2. 21–39.

⁴⁰ Matthias Strubel: PirateBox FAQ. *piratebox.cc*, 2018. <https://piratebox.cc/faq>

Egy másik példa a *Dead Drops* (Titkos postaláda),⁴¹ a Berlinben élő konceptuális művész, Aram Bartholl projektje. Bartholl 2010 októberében helyezte ki a nyilvános térbe az első USB-háttértárolót Brooklynban, amit több másik követett. Az eszközöket általában kültéri téglafalakba építi be és betonnal erősíti meg. Mindez egyfajta implicit meghívás a járkelőkhöz, hogy csatlakozzanak a laptopjukkal vagy mobileszközeikkel a falba épített eszközhöz, és keressenek rajta, vagy éppen töltsenek fel rá különböző fájlokat. A *Dead Drops* tekinthető egyfajta anonim, offline fájlcsere hálózatnak. A projektet dokumentáló, azonos nevű website instrukciókkal ad ahhoz, hogy mindenki megépíthesse a saját eszközét.⁴²

Jóllehet, Darts és Bartholl felvetései általában véve relevánsak az árnyékkönyvtárak terjedése szempontjából, különösen, hogy nyitott forráskódú munkákról van szó, azonban az ezekhez hasonló gyakorlatok akkor válnak valóban többé kreatív gesztusoknál, amikor a Globális Dél országaiiban jelennek meg. Kubában a legmagasabb az írni-olvasni tudók aránya a világon, ugyanakkor az internethez való hozzáférés itt az egyik legalacsonyabb. A legtöbb kubai nyilvános wifi-parkokban csatlakozik az internetre, ami drága, megbízhatatlan és nehézkes. Némelyeknek van munkahelyi vagy iskolai hozzáférésük, de a sávzélesség mindenütt korlátozott, és vannak olyan tartalmak, amelyek nem érhetőek el.⁴³ Ezért a kubaiak kialakítottak egy offline rendszert, amellyel digitális tartalmakat terjeszthetnek, oszthatnak meg: az *El Paquete Semanal* (Heti Csomag). Az *El Paquete Semanal* egy digitális könyvtár, amelyet nem hivatalos módon, USB drive-okon és háttértárakon terjesztenek körülbelül 2008 óta. A tartalom változatos, vannak benne filmek és TV-show-k, zene, videójátékok, digitalizált magazinok és könyvek, vallásos anyagok, mobil- és PC-alkalmazások, és teljes weboldalak másolatai, köztük a Wikipédiáé.

Az *El Paquete* terjesztése azért lehetséges, mert az állam gyakorlatilag félrenéz - addig tolerálja az *El Paquetét*, amíg a „paqueterók” öncenzúrát gyakorolnak, és nem terjesztenek nyíltan politikai tartalmú anyagokat.⁴⁴ Miközben a kubai kommunikációt még szinte teljes mértékben az állam és a hivatalos média alakítja, az *El Paquete* példája mutatja, hogy egy decentralizált hálózatot gyakorlatilag lehetetlen ellenőrzés alatt tartani. Csaknem minden kubai hozzájut valamilyen forrásból az *El Paquetéhez*, akár egy üzletben, akár a helyi terjesztőtől, akinek fizet, vagy éppen ingyenesen egy barátján keresztül. Mihelyt valaki megvette az adatcsomagot egy terjesztőtől, azt követően már közvetlenül megoszthatja másokkal, vagy USB-eszközökön, vagy mobileszközről mobileszközre, Bluetooth-on keresztül. A tartalom

⁴¹ Az angol kifejezés kifejezetten a kémek, titkos ügynökök által használt titkos rejtékhelyekre utal, melyek segítségével információt cserélhetnek, tárgyakat juttathatnak el a társukhoz személyes találkozás nélkül. (szerk.)

⁴² Aram Bartholl: *Dead Drops*, 2011. <https://deaddrops.com/>

⁴³ Bravo 2018. i. m.

⁴⁴ Steffen Köhn: Unpacking El Paquete. The Poetics and Politics of Cuba's Offline Data Sharing Network. *Digital Culture & Society*, 5, 2019, 1. 105-124.



1. kép Julia Weist és Nestor Siré: *17.(SEPT) [By WeistSiréPC]TM*, 2016-18. A projekt az El Paquette Semanal 52 hetes archívumának adatbázisát tette elérhetővé a közönség számára, valamint felállítottak egy másoló állomást és az El Paquette jelenséget dokumentáló videó munkákat mutattak be.

nagy része tehát pénzért talál gazdára, de sok kubai barátokon, családon belül, másodkézből jut hozzá.⁴⁵ (1. kép)

A külföldi anyag mellett a tartalom jelentős része külön az *El Paquete* számára készül, például a *Vistar* (kubai kultúrával foglalkozó független magazin), a *PlayOff* (sport és testkultúra magazin) és a *!!!Sección A R T E* (kubai művészeti anyagok gyűjteménye). A *!!!Sección A R T E* egy adott héten tartalmazhat e-könyveket és pdf-eket, audio előadásokat, videoklipeket, képeket és lementett html dokumentumokat, teljesen kihasználva a digitális terjesztési rendszer lehetőségeit.⁴⁶

Az egyes gyűjtemények merevlemezeken utazzák be Kubát, autókban, repülőgépeken, vonatokon és autóbuszokon. A köztes terjesztők közül sokan alakítanak is a tartalom, szerkesztenek, kivesznek vagy hozzáadnak fájlokat. A terjesztőhálózat alapját azok a régi csatornák képezik, amelyeken egyes vállalkozók nemzetközi kiadványokat terjesztettek a Forradalom után, a hetvenes években. Eleinte olcsó regények forogtak ilyen földalatti terjesztésben, és bár nehéz volt hozzájutni ezekhez a könyvekhez, az egyetlen lehetőség a kínálat bővítésére az volt, hogy egy különböző váro-

⁴⁵ Bravo 2018. i. m.

⁴⁶ Uo.

sokat összekötő hálózat jött létre, melybe így több forrásból érkeztek a kiadványok. A fizikai csere kulcsfontosságú volt ahhoz, hogy a kormányzati ellenőrzés kikerülésével jusson valaki hozzá a sajtótermékekhez.⁴⁷ Az új terjesztőhálózatok a kommunikáció e régi formáin szerveződnek. A fájlok beszerzésében az információelérés intézményes és földalatti módzatai egyaránt szerepet kapnak. Az *El Paquete* tartalmait titokban töltik le egyetemi számítógépekről, kormányzati munkahelyeken vagy luxushotelekben, merevlemezekre hozzák be az országba barátok vagy családtagok, vagy illegális műholdantennákkal töltik le őket.

Az offline terjesztés sajátos anonimitást biztosít: nagyobb láthatóságot a földalatti terjesztési rendszerben résztvevőknek, és kevesebb kormányzati vagy vállalati felügyeletet. Mivel ez a nagymértékben decentralizált és személyes terjesztési forma kizárja a monopolizálódást, az *El Paquete* gyakorlatilag az ország minden sarkába eljut. Ez a rugalmas hálózat az *El Paquetét* olyan nagykomplexitású rendszerre teszi, amelyben az infrastrukturális, technológiai és társadalmi elemek kölcsönösen függenek egymástól. Az *El Paquete* távolról sem csak adatokkal telitömött mappák halmaza; ugyanannyira fontos benne a paqueterók infrastrukturális „láb munkája.” A paqueterók és ügyfelek közti bizalmi viszony különleges helyi szükségszerűségekből ered, a problémamegoldás és találékonyság sajátosan kubai kultúrája alakítja, alapját pedig a szolidaritás és újraelosztás kubai társadalmi értékei képezik, s így a lényege a társadalmi kontextus ismerete nélkül nem is érthető meg.⁴⁸

LEGITIMÁCIÓ

Az elmúlt években a copyright-rendőrség listázni kezdte az online közvetítőket, igyekezett az internet-technológia alapvetőbb, architekturálisabb szintjeire beépülni. Ez alkalmazkodásra és fejlődésre sarkallta az embereket: a szerzői jogérvényesítésnek való ellenállásukban a cenzúrával sújtottak eszközeihez fordultak. Az amatőr árnyékkönyvtárosok többet nyertek, mint pusztán egy, az internetes szűrést megkerülő technológiát: még nyilvánvalóbb ügyeket pártol a lázadásuk – ellenállást az üldözéssel, politikai cenzúrával és gazdasági kirekesztéssel szemben.⁴⁹ Az árnyékkönyvtárak olyan helyek lettek, ahol a felhasználók nemcsak információt osztanak meg egymással, hanem a névtelen, biztonságos és zavartalan online kommunikáció iránti vágyukat is.

Ha tudományos folyóiratokhoz, cikkekhez vagy könyvekhez való hozzáférésre van szükség, az árnyékkönyvtárak tökéletesen működnek. Ezeknek a másolt kiadványoknak az értéke azonban az eredeti példányok archivált, megbízható változatainak létén nyugszik. Ha kétség merül fel egy-egy másolat megbízhatóságával kap-

⁴⁷ Julia Weist – Nestor Siré: The Download #7: In-person file sharing / El intercam- bio de archivos mano a mano. *Rhizome*, 2018. január 29. <http://rhizome.org/editorial/2018/jan/29/the-download-7-in-person-file-sharing/>

⁴⁸ Köhn 2019. i. m.

⁴⁹ Bodó 2015b. i. m.

csolatban, a felhasználó lehetőség esetén mindig fordulhat az eredeti dokumentumokhoz. Az árnyékkönyvtárak konfliktusban állnak a domináns gazdasági renddel, de nem bojkottálják. Ebben a helyzetben kevésbé jogszerű, kevésbé értékes anyagok is, hirtelen és váratlanul, részt kaphatnak a tudástermelésben. Mitől lesznek egyes diskurzusok dominánsak, mások marginálisak? Mely intézmények szervezik, terjesztik és teszik érvényessé ezeket a diskurzusokat? Az intézményes könyvtár kulcsszerepet játszik bizonyos diskurzusok fenntartásában és legitimálásában, a többi rovására.⁵⁰ Sok amatőr árnyékkönyvtárost ezek a kérdések sarkallnak cselekvésre. Miután érdeklődésük középpontjában elfeledett történetek és különböző diskurzusok metszetében létrejövő gyakorlatok állnak, munkájukkal jelzik, hogy mi hiányzik még a hivatalos könyvtárakból és adatbázisokból. Számos olyan kiadvány, amely nem felel meg a nyugati, fehér, patriarchális akadémiai kánonnak vagy a kiadói intézményrendszernek, a peremre szorul, nem is valamiféle cenzúra következtében, hanem mert az ilyen típusú tudásnak nincs megfelelő terjesztése. Képzeld el például a publikációk vagy beszerezhetetlen könyvek, amelyeket nem nyomtak újra, sőt, le sem fordítottak, azért maradnak kívül bizonyos intézményeken, mert egyszerűen nem állnak rendelkezésre, ami lényegében egy piaci korlát. Az árnyékkönyvtárak „tranzakciós térként”⁵¹ kezelik a kiadványokat és így ellenpontozzák az aszimmetrikus hozzáférési viszonyokat, és egyben arra is rámutatnak, hogy az intézmények új belátásokra jutottak a tudás létrehozásáról mint transzfer kapcsolatokról. A transzfer e kiterjesztett definíciója jegyében az árnyékkönyvtárak a hangsúlyt más hangok és nyelvek bevezetésére helyezik át, helyi perspektívából emelve szót különböző nemzetközi vitákban. Alessandro Ludovico ezt a jelenséget nevezi „Megosztott Könyvtárnak”:⁵² olyan tartalmak gyűjteményéről van szó, amelyek nagyrészt hiányoznak a könyvtári katalógusokból, és különböző kisebb kollektívák vagy egyének állítják össze és tárolják őket. A Megosztott Könyvtárak gyorsabban és hatékonyabban képesek növekedni, mint a szabvány könyvtárak, miután nincsenek egyetlen fizikai helyhez kötve. A tudásmegőrzés ilyen körülmények között új értékre tesz szert, amely társadalmi szükségletekből és önszerveződő hálózati struktúrákból ered, és így a tudásmegosztás stratégia lesz, nem korlát.

Kívülről nézve a szerzői jogérvényesítés mint magánérdek és a kormányzati cenzúra egymás gyökeres ellentétének tűnik. Mégis, a végrehajtás hasonlósága és a kettő között lehetséges szinergia miatt mindkettő a kontroll erősítése irányában hat az online térben. Annak ellenére, hogy eleinte az a megközelítés volt általános, hogy az online hálózatok autonóm teret alkotnak, az elmúlt években világossá vált, hogy

⁵⁰ Gerry P. Radford: Positivism, Foucault, and the Fantasia of the Library. Conceptions of Knowledge and the Modern Library Experience. *The Library Quarterly*, 62. 1992. 408–424.

⁵¹ Helga Nowotny - Peter Scott - Michael Gibbons: *Re-thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*. London, 2001. 154.

⁵² Alessandro Ludovico: Temporary and Distributed Libraries, Breaking Boundaries, Creating New Resources. *ISEA2017 Manizales Bio-Creation and Peace. Proceedings of the 23rd International Symposium on Electronic Arts*. Manizales, 2017. 511–514.

az interneten ugyanazon korlátok vannak jelen, mint bármely egyéb médium esetében. A kormányzati és vállalati cenzúra világszerte rutinszerűen akadályozza meg egyes szövegek digitális terjedését. Az Egyesült Királyságban a pornográfia mellett a kiskorúak számára károsnak minősülnek „szélsőséges tartalomnak” és „ezoterikus anyagnak” nevezett sajtótermékek, míg másutt, például Kínában vagy Egyiptomban, politikai vagy vallásos ellenzéki megnyilvánulásokat cenzúráznak.⁵³

A fent bemutatott viták bizonyítják, hogy az árnyékkönyvtárak jelensége nem fokozható le pusztán a szerzői jogsértés aspektusára. Ellenkezőleg, egy szélesebb társadalompolitikai vita kontextusában kell értelmezni, amely a tudáshoz való szabad és korlátlan hozzáférés követelését a többi olyan erőfeszítés között pozicionálja, amelyek szembeszegülnek a tőke logikájával, amely ma az élet valamennyi aspektusát áruvá takarja tenni. Miután az oktatási elvárások, a szerzői jogi törvények és a technikai lehetőségek nincsenek egyensúlyban, nem meglepő, hogy magánkezdeményezések születnek a kulturális emlékezet gyűjtése és megőrzése céljával. Ezek a kezdeményezések kihasználják a digitális technológia és infrastruktúra olcsóságát és elérhetőségét, és úgy vállalnak felelősséget a kulturális javak megőrzéséért, hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyják a szerzői jogi korlátozásokat. Kiváltságuk az aktív felhasználói magatartás, szemben az intézményi könyvtárak örökségével, a passzív kihelyezéssel és prezentációval. Gyakorlatuk kihívás a kultúra mint magántulajdon ideájával szemben. Az árnyékkönyvtárak a hozzáférés körül vívott kulturális küzdelmekre adott reakciók, egy olyan gazdaságban, amely mesterségesen próbálja korlátozni a digitális kultúra bőségét, amelyben a *sharing* nem megosztást, hanem megsokszorozást jelent.

Tomislav Medak és Marcell Mars szerint, „ha a társadalom minden tagja egyetemesen hozzáfér a tudáshoz, az önmagában tudást, a tudásról való tudást, a tudásátvitelről való tudást termel: a közkönyvtár társadalmi kapcsolatokat (*sociability*) állít elő”.⁵⁴ E gondolat értelmében az árnyékkönyvtár társadalmi térré változik, amely olyan ismereteknek és tapasztalatoknak ad otthont, amelyeket az a közösség szervez, amely használja őket. A részvétel lehetősége olyasmiről, amiből az intézményesült könyvtárak is tanulhatnak: a felhasználónak is szava van a katalógizálás és állományépítés folyamatában. Ennek az új hibrid modellnek az alapja a digitális könyvek olcsó rendelkezésre állása, és így másfajta hozzáférést tesz lehetővé a tudáshoz, olyat, amely lehet korlátlan, kutató és nomád. Ily módon e projektek célja legalább is kettős: a tudásterjesztés és tudásmegőrzés. Jóllehet, hatásuk más a globális Északon és a globális Délen, az önművelődés, az árnyékkönyvtárak és az amatőr könyvtárosok mindenütt a kiváltságok, a kivételezés ellen küzdenek.

Erhardt Miklós fordítása

⁵³ Chris Alton: *The Routledge Companion to Alternative and Community Media*. London–New York, 2015. 237.

⁵⁴ Tomislav Medak – Marcell Mars – What, How & for Whom/WHW: *Javna knjižnica / Public Library*. Zagreb, Galerija Nova, 2015. 82.

„HIÁBA, MA MINDENBŐL POLITIKA LESZ”

VÁLOGATÁS DÉSI HUBER ISTVÁN LEVELEIBŐL 1.

Tímár Árpád 1970-ben az MTA Filozófiai Intézetéből indult, innen került a Művészettörténeti Kutatócsoportba. Kutatási témákat nem váltott, csak munkahelyet. Henszlmann Imre, Lukács György, Popper Leó, Fülep Lajos, Hauser Arnold ismeretlen és elfelejtett írásainak feltárása, vagy a már kiadott szövegek helyreállítása – tágabb értelemben a magyar művészettörténetírás tudománytörténete – mellett Dési Huber István életművének, elsősorban írásos hagyatékának összegyűjtése állt munkássága homlokterében. Dési Huber Istvánné jóvoltából lehetősége nyílt a gazdag levelezés-hagyaték feldolgozására, illetve összegyűjteni és a korábbi kiadásnál bővebb anyaggal, a festő elméleti munkásságát áttekintő utószóval közreadni írásait (Dési Huber István: *Művészeti írások*. Budapest, 1975.) A teljes levelezés összegyűjtése és kiadása is tervei között szerepelt. 1976-ban egy recenziójában (*Magyar Nemzet*, 1976. október 24. 13.) gondosan felsorolta azokat a kérdéseket és problémákat, amelyeket egy Dési Huberről szóló könyvnek (mert „igencsak időszerűvé vált egy Dési Huber művészetét feldolgozó tudományos monográfia megjelenítése is”) érintenie kell. Nos, pont az általa felsorolt problémák politikai tartalma, illetve az akkor még élő szereplők és elmergesedett ellentétek kérdésessé tették akkoriban nemcsak a levelezés kiadását, de egy alapos monográfia elkészültét is. Ezzel persze ő is tisztában volt. S bár vissza-visszatért a témához, így a mester születése 90. évfordulóján¹, sőt, összeállított egy emlékkönyvet is a Dési Huberről szóló írásokból is (amit majd 1988-ban a Kossuth Kiadótól azzal kapott vissza, hogy „kiadónk jelenlegi helyzetében nem áll módunkban megjelenetni”), tehát noha érdeklődése ugyan más témák felé fordult, de azért ha belebotlott valamilyen Dési Huberre vonatkozó adatba, azt élete végéig gondosan feljegyezte és eltette. 2012 elején Dési Huber legépelt leveleivel teli dossziét tett elém, s szelíden megkérdezte, hogy nincs-e kedvem számítógépbe rögzíteni azokat. Volt. S mikor végeztem, vártam a következő adagot, de a válasz csak az volt: igen-igen, összerakom. Ma már tudom, hogy heteket igényelt volna, hogy visszarázódjon a hatalmas, régen nem bolygatott, ágas-bogas anyagba, erre akkor nem volt ideje, s tán már kedve sem. Ismét (vagy végleg?) letett az evvel való foglalkozásról, más munkáinak befejezését ítélve fontosabbnak.

¹ *Dési Huber István*. Fészek Galéria, 1985. április 2–26. Bev. Tímár Árpád. Budapest, Fészek Galéria, 1985.; Dési Huber István levelei Detre Lórándnak. *Művészet*, 26, 1985, 5. 6–8.; Hincz Gyula tanulmánya Dési Huber István megjegyzéseivel. *Ars Hungarica*, 13. 1985. 233–235.

Az alábbi leveleket az eredeti kéziratból tehát Tímár Árpád olvasta ki, s most nagy szeretettel, megjegyzetelve adjuk közre hagyatékából.²

Dési Huber István – feleségének
[1935. december 13-14.]

Kis Bogaram!

A Róbert képeiről senki se mondotta, hogy szörnyűek.³ Természetes, hogy nagyon sokan egy életen át megélnének abból, ami festői értékben, tudásban csak a mai anyagában van. A kemény kritikát itt relatíve kell érteni. Nem arról van szó, hogy a képek rosszak, hanem hogy a Róbert kivételes képességeitől többet, sokkal többet várt a fiatalság. És különösen fájjaljuk, hogy már nem festői elvekért, hanem társadalmi sikerekért dolgozik. Róbert kétségtelenül megunta a mellőzött szerepét,

² Tímár Árpád hagyatékából. Szerkesztette Markója Csilla (BTK MI, ELKH), közreadja Markója Csilla (BTK MI, ELKH), Bardoly István.

³ Berény Róbert gyűjteményes kiállítása 1935. december 1-én, vasárnap nyílt meg a Fränkel Szalonban. Dési Huber már 1935. december 3-án kelt levelében rákérdezett feleségénél: „Berényt láttad-e? már a képeit gondolom.” Néhány nappal később írt levelében ismét rákérdez, de egyúttal felidéri egy beszélgetését is, amit Sugár Andorral és feleségével, Sugár Katával folytatott: „Itt abba kellett hagynom az írást, mert megjöttek a gyerekek. Kata sokkal bájosabb így síkosztümben, Bandi kezd megint eltérélyesedni. Beszélgettünk, mint jó ismerősökhöz illik, kiállításról, mozirol, sielésről és más ilyenféléről. Berény képeiről volt szó s amennyire ilyen beszélgetés közben elejtett dolgokból megítélhettem, a Bandi festői szemlélete változatlan – semmit se fejlődött bensőleg. El van ragadtatva Róbert képeitől s egyáltalán nem látja, milyen bajok vannak; nem vitatkoztam vele – még mit nem –, csak épp megjegyeztem: tényleg nagyon szépek azok a képek, óriási tudás, elmélyülés, sajnos kicsit fáradt, kicsit naturális, kicsit túldolgozott benyomást kelt az egész. Arról már nem is szóltam, ami a legszomorúbb, hogy Bernáth, Szőnyi és Berény között lassan elmosódik a határ, annyira átveszik egymás fogásait – meglátásait, mert láttam, hogy Bandi számára ezek nem létező dolgok. – Bernáth képeit nagyon csepülte, valószínű épp oly indokolatlanul, amint dicsérte ezt. Másoktól úgy hallottam, körülbelül egy nívón mozogtak a Róbert dolgaival. Gyula [Hincz] valami olyat mondott, hogy Bernáth, ha lehet még egy teljes fokkal rosszabb. Igaz viszont, hogy ő még nálam is jobban rühelli B-ot. Gyula Kmettyre esküszik, úgy mondja, hogy a nyári dolgai nagyon szépek, érettek. Ugyanakkor Mária mesélte, hogy Nyenyő [Barcsay Jenő] is látta a János képeit s neki nagyon nem tetszettek, szerinte ugyanazok csak tökébe, mint Bernáth, Berény stb.” Felesége december 12-én írta: „Voltam ma a Berény és a Borberekki kiállításon. Én mint laikus, természetesen nem találtam oly szörnyűnek a Berény kiállítást, némely dolga, mint a portréi, az öreg néni, az a zsupfedelű ház a sok szénával, nagyon tetszett, az Etáról készített képe nem tetszett, s én hasonlatot Bernáthtal tulajdonképpen csak a tájképeiben látok. De azért az ő tájképei jobban tetszenek, mint Bernáthéi.” Egyúttal azonban figyelmeztette férjét: „Örülök, hogy Bandiéknek nem mondtál semmi rosszat Berényről, nagyon hamar megtudta volna esetleg más is. Általában szeretném, ha a rosszalló kritikáiddal óvatosabb lennél, mert azzal szerzel magadnak ellenségeket.”

melyet részben kommünbeli szereplése, részben avantgardista festő volta miatt kellett viselnie, s most hivatalosan is be akar érni. A cél a Szinyei Társaság, a minisztérium – érted most. Persze nem ilyen világosan kimondva, de mégis az. – Róbert egyszerűen azt mondja: „a kísérletek ideje lejárt s itt az ideje, hogy műveket alkossunk”. S ez idáig rendben lenne, baj, hogy a valóságban a művei csak – műtárgyak. Emberileg még ez is érthető, de etikailag nem lehet tudomásul venni. A magyar festészet fejlődésének szemszögéből nézve teljesen mellékes pl., hogy Ferenczy Károly három házat festett le, de döntő tény, hogy egész életében művészi elvekért küzdött és meg nem alkudott soha. Itt is áll az, amit a mozgalomban hallottam valakitől: meg lehet dögleni, de engedni – nem! Erről van szó. – Mindannyian tudjuk mit tett Róbert a magyar festészetért és nem fogjuk elfelejteni soha, de fáj, hogy (lehet csak ideiglenesen) feladta a harcot. –

Nem tudom, miért jársz te Polyák mamával kiállításra és miért nem egyedül.⁴ De kár, hogy nem tudsz kicsit gőgös fensőbbeséges lenni kifelé is, hidd el mindjárt egész másként hajolna meg Tamás úr;⁵ az ilyen commerciante népet kár komolyan venni különben is.⁶ Úgy fáj, mikor hallok vagy olvasom, hogy kínlódsz az ilyen „úri” inzultusok miatt – sajnos nem tudok segíteni, nagyon meg kéne gazdagodnom vagy pénzben vagy hírnévben, hogy az ilyen urak ne tegyenek ilyen megkülönböztetéseket. Fene vigye el őket. –

Arról az önarcképmről írtam, amelyiken egyik kezemre támaszkodom, s a másik félig lelógó kezemben szenet tartok, fekete kabát lóg az ajtón a hátam mögött. Azt hiszem így már tudod, melyikről van szó. A két csendélet keretéről meg a következőket gondoltam: kell csináltatni vagy Tamásnál vagy asztalosnál nyers puhafából egy lécet és rá kell erősíteni kívülről ilyen formán. Ez a keret rajza most, ha jól emlékszem. Ez lenne az új léc, amit hozzá kéne erősíteni. [rajz]

Így megmaradhatna a régi keret is, mert a hozzátoldott résszel már elég masszív lenne és csak üvegre volna még szükség. Úgy gondolom, kb. három centiméter vastagságú léc már megtenné. Meg lehet kérdezni Gyulát is.⁷ Ennyit erről.

⁴ Polyák Béla ügyvéd felesége. Ő védte 1934-ben Dési Hubert és feleségét, amikor többekkel együtt letartóztatták avval a váddal, hogy kapcsolatot tartottak a kommunistákkal és támogatták a Vörös Segélyt. Ld.: Dési Huber Istvánné: *Dési Huber István*. Budapest, 1964. 73., 75.

⁵ Tamás Henrik (1879–1960) könyvkiadó, műkereskedő, műgyűjtő. Galériáját 1928-ban nyitotta, ahol 1944-ig 155 kiállítást rendezett.

⁶ Felesége december 12-én írta: „Tamás talán neheztel reám, hogy nem küldtem el neki első szóra a képet, vagy mert megírtam, hogy olcsónak találtuk az árat, de lehet, hogy tévedek és az a különbség, ahogy engem és Polyáknét üdvözölte, csak a társadalmi különbségünknek szólt. Ha tudnád, mily elveszettnek érzem magam ilyenkor. Egyébként magamban leszögeztem, hogy Pistinek igaza van, az anyjával nem lehet kiállításra menni. Még jóformán be sem lép a terembe, amikor elkiáltja magát: Nahát ezek a színek! Vagy Borberekínének, még mielőtt a képeket látja: gratulálok, hogy milyen kiváló férje van.” Dési Huber a Tamás Galéria 1935. október 6–21 között megrendezett *Modern magyar akvarell* c. kiállításán szerepelt, s egyik képének ára körüli vita ekkor keletkezett.

⁷ Hincz Gyula (1094–1986) festő, illusztrátor, tanár, az Új művészek Egyesülete, illetve a KUT tagja.

A Bajor Gizi féle akció karácsonyra lesz esedékes a főorvosnő szerint, Herman Lipót jön ki megnézni, mert szegény jó Petro még most se tud járni. Úgy gondolom, azt a hármast prosti képet mutasd meg, azt a vörös rózsaszínű hegy tájképet és azt a hosszúkás csabai tájat, amelyik körülbelül így néz ki emlékezet után. [rajz]

Lehet, hogy van valami eltérés, de így egy félév után már nem emlékszem a részletekre.

Mutasd meg még a napraforgó csendéletet (középen) esetleg azt a hosszúkás képet, ahol a nyitott ablak előtt lenn a kép bal sarkában egy kis gyerek majszol, a második önarcképet, sárgás rózsaszín, kicsit vörhenyes ing van rajtam, s a karom fel van emelve, aztán a másik napraforgós csendéletet (több napraforgó). Ezekből azt hiszem már választhat, mindegyik jó kép. Persze megmutathatod a többit is, ha óhajtja, de jegyezd meg, hogy valaki, aki látta az anyagomat és nagyon jóban van Bajor Gizivel, tanácsolta, hogy a fennemlített képekből küldjünk, mert az ő felfogása szerint ezek tetszenének. – Erről még beszélni fogunk.⁸

Gyulának mondd meg, hogy jó lesz, ha ő is előkészít néhányat erre a célra.⁹

Dési Huber barátja és műteremszomszédja.

⁸ „A Nemzeti Színház kiváló művésznője egy szezonban többször is összehívja a barátait, a pesti társaság tehetősebb előkelőseit minden alkalommal egy-egy festő, vagy szobrász műtermébe. A meghívottak a művészpikniken való részvételt egy-egy sorsjegy megvételével váltják meg s az egybegyűlték között néhány műalkotás sorsolásra kerül.” *Hétfő*, 1938. december 27. 9. Bajor művészpártoló mozgalma a Szinyei Társaság – Petrovics Elek, Hoffmann Edith, Herman Lipót és mások – közreműködésével zajlott. A Társaság 1938-ban babérkoszorúval köszönte meg Bajor Gizi munkásságát. – Miután sok művésznak nem volt megfelelő műterme ilyen célra, ezért ahhoz a művészhez vittek el tőle 1-2 képet, aki átengedte erre alkalmas műtermét. (Dési Huberné 1964. i. m. 86.) Mint felesége írta 1935. december 19-én kelt levelében: „Ma, még mielőtt leveled megérkezett, elvittem a két képet Petrovicshoz. Szegény az ágyból kelt fel, nincs jól. A vicivel mentem el, délben találkát adtam vele a Gellértnél, ezt találtam az egyetlen jó megoldásnak. Azt mondta, hogy a dolog anyagi részét valószínűleg Bajor Gizi vagy Barát Irén fogja elintézni. Ez már az ő dolguk. Biztosan nem adnak az asszony kezébe pénzt, mit lehet tudni, hátha nem is ad belőle annak a szegény művésznak. (Ez persze csak vicc!) A tájat választotta, mondván, hogy nagyon nehezen tud választani, mert nem tudni, kihez fog kerülni, de ebben talán kevesebb kivetnivalót találhatnak, lévén ez konvencionálisabb, mint a prostik. Mondtam, hogy nem a legjobb dolgaidat küldted, s nem is azokat, amelyek Reád a legjellemzőbbek, hanem amelyeket Barát főorvos a cél érdekében helyesnek tartott. Tegnap Gyula volt nála. Őt ti. megfogta a Japánban Herman Lipót, s felment vele a lakásra. Azt mondja Gyula, hogy alig talált megfelelőt, mert mindenre azt mondta, ez túl modern nekik. Végre kiválasztott néhányat a leggyengébbekből, s Gyula szerint ezekkel ment fel Petrohoz, amelyből ő még a leggyengébbet választotta ki. Gyula mindkét helyen említett Téged, mire Petro nevetett, hogy «ezek a jó barátok, egyik a másikat ajánlja». Egyébként nagyon kedves volt Petro, s lehet, hogy ha nem éppen az ágyból kelt volna fel, többet is beszélgetett volna.” Bajor Gizi Vidovszky Béla műtermét látogatta meg társaságával december 21-én. *Esti Kurir*, 1921. december 21. 12.

⁹ Herman a látogatást megörökítette naplójában: „1935. december 18. A kávéházban ott találtam Hinczet, majd felmentem vele a műtermébe, hova eleinte azért nem akart felvinni, mert rendtelenség van. Illusztrálta Mécs László verseit [*Megdicsőülés*. Budapest, 1935.] s az íveket most nála színezik. No,

Barát Irén¹⁰ oly kedves volt, hogy még a múlt hét pénteken, tehát aznap, mikor beszéltem velem, megemlítette Gyula nevét Bajor Gizinek, s ő rögtön felhívta Petrovicsot, s így tudta meg, hogy Gyula is benne van.

Gyuri írt egy nagyon kedves levelet, így kezdi: „Pistám! Nem tudok szabadulni képeid lenyűgöző szuggesztíója alól. – Legjobban szeretnék beülni egy szobába közédük, s 3 napig szívni magamba az energiájukat s szépségüket, ami belőlük árad.”¹¹ – Nagy öröm ez az elismerés. Ma meg egy lapot kaptam tőle, melyben azt írja, hogy az Iparművészeti Kiállítás egyik minta-szobájában lóg a *Sakkozóm*, nagyon jól hat és nagyon tetszik neki. Erről nem is tudtam. Egyébként lehet, hogy vasárnap kijön. Én most írok egy hosszú levelet neki. –

Tegnap beszéltem a kis öreg Biróczy dr.-al,¹² lehet, hogy a jövő hét keddi napján csinálják a frenicust.¹³ A caverna kisebbedik – mondotta s reméli, hogy három hónap alatt meggyógyulok. Persze semmi se biztos.

Nem tartom helyesnek, hogy Barát és Hirsch Irénnek¹⁴ küldeni akarsz valamit karácsonyra. Félreérthetik. Ők azon fáradoznak, hogy valami pénzhez juttassanak és

ez engem igazán nem zavar. Dési Huber műtermének szomszédságában lakik, valami nagy rend nincsen a két helyiségben – de rengeteg vászon, rajz s mindenféle kacat. H. tehetséges fiúnak látszik – annak idején Szentendrén is konstatáltam rajta minden absztrakt kísérlete dacára. Most is sok érdekeset láttam, de az akció számára nem volt könnyű kiválasztani úgynevezett elfogadható munkákat. Könyvillusztrációi minden esetre érdekesek, mondtam is – vigye azokat is Petrovicshoz, ha másképpen nem megy, majd felnagyít belőlük valamit s azt sorsolják ki. Rengeteg dolga van ennek a fiúnak s a sajátos módján sokat dolgozhatnak, ezt látni a műtermében. Ha valakinek az ízléséhez szólnak ezek a munkák bizonyára sok érdekest találhat bennük. Van benne valami Czöbelből s az ilyen hasonló törekvésű emberekből. Lehel [Ferenc] egyszer avval jött a kávéházba, hogy Hincz a legtehetségesebb a fiatalok közt. Most már kezdem sejteni, hogy mért mondta ezt. Az illusztrációin – hol érthetőbb s kötöttebb – látni, hogy valóban nagyon tehetséges. Minden esetre kellemes, hogy segíthetek rajta. Hálából mindjárt felajánlott egy példányt könyvéből, de nem fogadtam el.” Herman Lipót naplója, 59. füzet. 8338-8339. p. (Magyar Nemzeti Galéria, Adattár)

¹⁰ Barát Irén (1890-1972) tüdőgyógyász főorvos. 1914-ben szerzett diplomát a Budapesti Tudományegyetemen. 1924-től a budakeszi Erzsébet Királyné (utóbb Országos Korányi Frigyes) Szanatóriumban dolgozott. Dési Huber egyik kezelőorvosa és mentora.

¹¹ Rácz György (1907-1989) építész. Dési Huber betegtársa Budakeszin. Ismeretségük régebbi keletű, mindketten tagjai voltak a Bartha Miklós Társaságnak. Dési Huber Istvánné írta az egyik levélhez fűzött megjegyzésében: „Gyuri = Rácz György építészmérnök a 36-os években ismerkedtek meg és jó barátok lettek. A Pista műtete előtti időben «Bénivel», a későbbi Péter Gáborral feküdtek egy szobában.”

¹² Biróczy József (1900-1976) tüdőorvos. 1929-ben végzett a Pázmány Péter Tudományegyetem Orvostudományi Karán. 1935-ig a Maglódi úti Horthy Miklós Kórházban volt segédorvos, majd Budakeszire került. 1943-ban Csepelen a tüdőgondozóban dolgozott.

¹³ Phrenicus – rekeszizom.

¹⁴ Barát Irén főorvos barátnője volt báró hatvani Hatvany Irén (1885-1944), akinek férje Hirsch Albert (1880-1944) tagja volt a család tulajdonában lévő több érdekeltség igazgatótanácsának. Ld. még: Dési Huberné 1964. 88., 90.

nem hiszem, hogy örülnének, ha azt látnák, hogy mi ilyesmire költjük. Én különben is kifejezést adtam utoljára írt levelemben azon reményemnek, hogy valamikor még egy-egy nagyon szép és szívből festett képpel róhatom le hálámat. Azt hiszem ez a módja a dolognak. Most elég, ha írunk, vagy Te írsz.

Nagyon örülök a kis ruhádnak és most pláne nagyon szeretném, ha a fekete plüss szilszkin bundából egy rövidke bundát csináltatnál. Az olyan jól állna neked és olyan öröm lenne nekem. Csináltasd meg kérlek. -

Karácsony estéjére el kéne valahogy juttatni Edéhez és Máriához¹⁵ a *Röghöz kötöttet*, úgy gondolom ez volna az egyetlen méltó dolog, amit adhatunk. Tudom, hogy szeretik és örömük lesz benne és úgy szeretném, hogy úgy legyen. - Úgy gondolom, hogy írok egy levelet is, s azt mellé tesszük. Gondolkozz ezen, hogy lehet ezt megcsinálni.

Emilék nagyon kedvesek, majd beszélünk a dologról, egyelőre nem tudom melyik képet szeretnék. Gyurinak azt hiszem az újságolvasó képet adom, az nagyon tetszik neki, mert jó konstruktív és nálam keret nélkül előbb-utóbb tönkre megy. A Zalán képet¹⁶ nem a festők, hanem én gondoltam kettévágni, mert zavar a portré-szerű beállítás, de ez egyelőre csak terv. Majd meglátom.

Drága kis sugaram te, nagyon fáj, hogy árvának tudlak, hogy nehéz a sorsod, de mit tegyek - semmit se tehetek. Légy még egy kis türelemmel, majd csak vége lesz már ennek a bajnak is és akkor ismét jó lesz együtt élni. -

Hidd el nekem is nehéz, én is egyedül vagyok s aztán én még dolgozni se tudok. Szóval kitartás kis Kedves! Lesz ez még jobban is.

Nagyon szép könyvet olvastam. Nizsinszkij-t. El kell olvasnod okvetlen. Sokat hallottam, itt-ott olvastam is valamit erről a nagy táncosról és sohasem tudtam megérteni, miért rajongtak úgy érte, de most már értem. Nagy ember és nagy művész lehetett, kár, hogy megőrült. De az asszony, Pulszky Romola, Márkus Emília lánya is elsőrangú ember lehet. Ő írta a könyvet, és azt hiszem asszony még sohasem állított ilyen emlékművet a férjének.¹⁷ Tiszta, mély emberi írás. Talán az ő szerelmük volt a kor legnagyobb és legragikusabb szerelme.

Kúrán írok, mert el akarom még ma küldeni, de hideg van és nem tudom folytatni.

Szervusz Kicsi

P.

¹⁵ Modok Mária (1896-1971) festőművész. Első férje Perlaki Ede (1897-1945) jogász, a KUT főtitkára volt. 1938-ban a Pestmegyei Államépítészeti Hivatal munkatársaként 40 000 Pengőt sikkasztott. Modok Mária a Szentendrei Művésztelepen dolgozott, itt ismerkedett meg Czóbel Bélával, akivel 1940-ben házasodott össze.

¹⁶ Konkoly Thege Zalán ezüstműves az *Ifjúmunkás* c. szénrajz, illetve festmény modellje M. Heil Olga: Adalékok Dési Huber István művészetéhez. (Ember- és típusábrázolás). *Művészettörténeti Értesítő*, 15. 1966. 228., 231.

¹⁷ Nizsinszkijné Pulszky Romola: *Nizsinszkij*. Ford. Lengyel Lydia. Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T., 1935. - Pulszky Romola (1891-1978), Pulszky Károly /1953-1899) művészettörténész és Márkus

Dési Huber István – feleségének
[1936. január 6.]

Köszöntlek Kedves Kicsi Asszonyom!

Tegnap nem volt nálam senki. Egy darabig lent sétáltam, aztán feljöttem és fél négy körül elkezdtem kúrázni, hideg volt, köd volt, de este felé nagyon szép számokat adott a rádió, köztük Kodály Hány szvitjét¹⁸ s ez kibékített valamennyire a világgal. De szép ez a szvit! Kezdődik egy furcsa primitív hanggal, mintha a szél dörmögne-sírna a síkság felett, hirtelen megszólal a falu harangja: egy harang – sok harang, egy falu – sok falu s egy olyan csodálatos harangjáték alakul ki, hogy csupa gyönyörűség, aztán megszólal a juhász melódia búsongó hangja: Tiszán innen – Dunán túl – s egyazon dallam szebbnél szebb változatai után átmege az egész pattogó csárdás vagy más friss magyar ritmusba. Székely motívumok, amik Ázsiára, Kínára emlékeztetik az embert, eszembe jutott fatornyos hazám és gyermekkoromban hallott dalok emlékfoslányai. Szép volt, most is itt cseng a fülemben, s ahogy írok, hol ez hol az a rész jut eszembe. Ha meggyógyulok, megnézzük egyszer ezt az operát, ugye kedves?

Hogy telt a tegnapi nap Kicsikém? Remélem nem dolgoztatok egész nap, s egy keveset pihenhetél is. Néha elfog a félsz, hogy megárt Neked az a sok nem alvás, az arcoskád is fáradt és megviseltnek tűnt fel vasárnap néha. Azt gondolom, nem kéne annyit mosni, vasalni, stoppolni esténként, éjszakánként, hanem inkább aludni. Vigyázz Magadra Kedves, és ne kínozd nagyon el magad.

Nálam semmi újság, legfeljebb az, hogy újabban éjszakánként szavalni szoktam a szobatársaim szerint. A gyógyszerész úr mellettem fekszik és az éjszaka sokáig szokott olvasni, ő mondja, hogy valamelyik éjjel nagy nyöszörgés közt felsóhajtottam: Óh Istenem! Jaj Istenem! Ez lett hát a dolgok vége! utána csend, akár a görög sorstragédiákban, égre ismét felkiáltottam: Na mindegy! – mindegy, hisz csak egy bűdös libagége! Hát mit szólsz ehhez? A gyógyszerész úr, mint mondja, majd leesett az ágyról, annyit nevetett. Úgy tizenkét óra körül történt, és töprengő lelkem alvó porhüvelyem felett biztos a lét legsúlyosabb problémáival foglalkozott. Tegnap éjjel meg, azt mondják, a középkori lovagok szomorúságáról regéltem. Ha így megy, megérem, hogy egy egész tragédiát írok valamelyik éjjel.

Most kaptam Évától¹⁹ levelet. Írja, hogy majdnem idekerült ő is, mert az elmúlt héten vért kezdett köpni, megröngenezték, megkopogtatták, de mindent rendben

Emília (1860–1949) színésznő leánya, Vaclav Nizsinszkij (1889–1950) balett-táncos felesége. Nizsinszkij 1917-től kezdődő és egyre súlyosbodó elmebajjal élt, 1944-ig Budapesten, anyósa Hűvösvölgyi úti villájában.

¹⁸ 1936. január 6-án adta a rádió.

¹⁹ Kepes Éva (1913–1994) mozgásművész, Dienes Valéria és Madzsar Alice tanítványa. 1937-től Párizsban élt. Ld.: Szabó Júlia: Kepes Éva 1913–1994. *Felfedezett és felfedezésre váró életművek, művészsorsok a XX. század első felének magyar művészetében*. Szerk. Reczetár Ágnes. Szombathely, 1998. 117–120.

találtak nála. A garatban sérült valami meg és onnan jött a vér. Úgy látom krízisben van a kis öreg, sokat ír magáról és bajairól. Rövidesen írni fogok neki.

Írok-írok és a tanulmány nyúlik, mint a rétestészta, egyik probléma hozza a másikat, s kezdek félni, hogy nem tudok megbirkózni az anyaggal. Egész őszintén és nyíltan szeretném nézni a dolgokat, úgy érzem legfőbb ideje, hogy végre valaki hozzáfogjon ahhoz az Augias istállóhoz, amiben a szocialista festészet, általában művészet ma hever – csak kérdés, elég-e a felkészültségem hozzá. Akárhogy is lesz azonban, egyre jó lesz ez az írás, arra ti., hogy önmagamban tisztázzam az egész kérdéskomplexumot.

Ma felhívtam Gergelyt,²⁰ s tőle tudom, hogy találkozotok. Máli ma vagy holnap érkezik. Azt hiszem végleg a jövő hét mellett döntök kimenőt illetőleg. Szombaton nyílik meg ugyanis a *Dán festők kiállítása* a Nemzeti Szalonban²¹, legalább azt is megnézem egy füst alatt. Gergely látta úgy Derkovits mint Farkas István kiállítását,²² de úgy vettem észre, hogy Farkas István dolgai nemigen tetszettek neki. Hát nem tudom.

Szeretnék valamire megkérni kicsike. Végy valamelyik gyógyszerárban egy kis szagtalan jodoform port (sárga) és küldd ki a töltőtollal egyetemben. Feldörzölődtem valahogy, már egy hete legalább, és itt nem lehet kapni. Szeretnék rendbe jönni kimenetel előtt. Nem muszáj okvetlen kihasználni ezt a ziccert, de azért csúfolkodhatsz, ha jól esik, kis öreg.

Szegény kis Magdit is sajnálom azért, úgy látszik nem tud belenyugodni, hogy elvesztette Bélát – fájdalmas érzés lehet. Béla is ideges, s őt is megviselte ez a dolog – szomorú, hogy két ember, aki valamikor szerette egymást, s akik különben jókderekak, így összetörjenek az együttélésben.²³ Ki fene tudja hol itt a hiba.

Gyuri volt fenn? Hát írj Kedves.

Csókollak – szeretlek

Dési Huber István – Dési Huber Istvánnénak
[1936. augusztus 1. után]

Ma megkaptam Ica²⁴ címét a Táborból,²⁵ tehát nem kell kérni a gyerekektől, rövidesen írok neki és remélem nemsokára visszaküldi a könyveket.

²⁰ Gergely Tibor (1900–1978) festő, Lesznai Anna, azaz Máli férje.

²¹ *Dán reprezentatív képzőművészeti kiállítás*. Nemzeti Szalon, 1936. január 11–26.

²² Derkovits Gyula grafikai hagyatéka a Tamás Galériában volt látható 1936. január 5–19. között. Farkas István újabb festményeiből és rajzaiból 1936. január 4-én nyílt kiállítása az Ernst Múzeumban.

²³ Szász Béla (1910–1999) újságíró, lapszerkesztő, részt vett az illegális kommunista mozgalomban, 1937-ben előbb Franciaországba, majd 1939-ben Argentínába emigrált.

²⁴ „Mária és Ica a Mészáros nővérek”. „Ica, az egyik Mészáros lány, Laci huga, a Tábor, az otthon Budakszin, ahol a két Mészáros lány diakonissza nővérek, képezhetetlen [...] gyermekek ápolónője volt. Ica akkor már valószínűleg férjnél volt, majd gyermekszülésben meghalt.” Dési Huber Istvánné 1977 – 1939. május 9-én írta feleségének: „Ma itt volt megint Mészáros Mária, de csak rövid ideig. Jól néz

Tegnap reggel valóságos mámor fogott el az erdőben. Ezer gondolat, kép, hasonlat jutott az eszembe és arra gondoltam, mindezt megírom Neked, hadd legyen így közvetve részed a dologban, ha már sajnos másként nem lehet. De aztán letettem róla, olyan szegény az emberi szó – legalább az enyém, ha a természetről kell beszélni. A festés mégiscsak más, ott az ember quasi azonos eszközökkel adja vissza s a fény – fény, a színek – színek. Szóval vizuálisan visszaadott, de így? Mit mond az, hogy a napsugár millió változatban rezeg a dombok közt, vagy hogy a zöld színek minden gazdagsága kitarult előttem – semmit, vagy nagyon keveset. Szeretném nagyon egyszerűen, emberien elmondani Neked, hogy amit láttam megindítóan szép volt, de sajnos nem tudom, mert a következő pillanatban az tolakodott a gondolataim közé, vajon hogy is kell a színeket egymásra tenni, egyszer pasztózosan, másszor lazúrosan, és sokszor-sokszor, hogy megjelenjen az a sejtelmes sokféleség, ami színben, tónusban, valórben itt él a fák között. Olyan különös, szövevényes dolog. Mintha tíz-húsz különböző világ ragyogna át egymáson: finom világoszöldek simulnak mély, majd-nem komor cinőberzöldek közé, s köztük alig érzékelhetően mozog a levegő kékje, lilája. A fény valóságos orgiákat ül, játszik, szerelmeskedik. Elbújik, majd újra feltűnik és néha azt kell hinnem, csókolózik a csibész, olyan furcsa hangokat ad. Csupa dallam az erdő, és ez a sokféle hang olyan melodikus, csak hangszerelni tudnám, de nem tudom. Hej, ha festhetnék, a kutya mindenit! de jó lenne, de jó. Küldd be, Kedves Kis Bogaram, a könnyű festőállványomat, mert aug. második felében, ha fene fenét eszik is, festeni fogok. Aztán jó lenne, ha megírnád – feltéve, hogy tudod: mikor jön Polyák Pisti²⁶ vissza. Festéket akarok kérni tőle, no csak afféle olcsó temperát, hisz végül is oly mindegy, hogy ő maszatolja fel egy csomó 4-5 méteres vászonra és dobja el, vagy én kenem papírra. Sőt! nálam legalább lesz belőle valami, és megmarad, ha megmarad. Papírt, fehér miniszterpapírt majd kérek a gyerekektől, sőt, őket fogom megkérni, hogy szerezzenek be valamilyen szívópapírt az akvarellhez. Folyton kérnem kell, hol ezt, hol azt, s bizony sokszor bánt, de mit tegyek. Se egészségem – egyelőre – se keresetem, olyan nyomorúságos így az élet, s ha nem élne bennem a remény, hogy rövidesen másként lesz, és nem érezném, még tudok valamit összehozni, ami szép lesz – meggondolnám érdemes-e még vacakolni vele, de így: kérek-kérek és alig várom már, hogy dolgozhassak.

ki, úgy látom kezd megnyugodni, kezdi kiheverni szegény kis Ica halálát s azt a bánatot is, hogy volt sógora nem őt vette el.”

²⁵ A budakeszi ún. Tábor Tüdőbeteggyógyintézetet (Tábor Diakonissza Szanatórium), 1922-ben alapította a Magyarországi metodista Egyház tüdőbetegek, illetve mentális problémákkal élő gyermekek számára. Egy ottani látogatásáról, és az ott látottakról 1936-ban beszámolt feleségének is. Ld.: Dési Huberné 1964. 124.

²⁶ Polyák István ügyvéd, festő, Polyák György ügyvéd fia. Róla írta Dési Huber 1936 júliusában félig tréfásan feleségének: „Festéket akarok kérni tőle, no csak afféle olcsó temperát, hisz végül is oly mindegy, hogy ő maszatolja fel egy csomó 4-5 méteres vászonra és dobja el vagy én kenem papírra. Sőt! nálam legalább lesz belőle valami és megmarad, ha megmarad.” 1938-ban feleségével, Molnár Klára gyógytornáossal, elhagyták az országot, 1939-ben már Sydneyben éltek.

Ahogy már mondtam, bizonyos rossz érzéssel olvastam Méliusz cikkét.²⁷ Úgy nem szeretem, mikor ilyeneket írnak rólam: a magyar festészet legnagyobb reménysége. Ez először is gyerekes dolog, másodsor nem is igaz: Gyula színesebb egyéniség, Jenő²⁸ szerencsésebb s talán többet is tudnak. Hiába, ma mindenből politika lesz – igaz, ez mindig így volt, de az is igaz, hogy a művész kínlódott miatta. A művész szeretne őszintén ember lenni, szeretne megmutatkozni, s végül mindenki mást lát benne. Saját törekvései eltorzulnak külső hatások alatt. Az egyik gyűlöli, utálja, a másik egekig dicséri s ő, ez esetben én – úgy érzem, egyiknek sincs igaza. Nem, nem szeretem a politikát, s bár tudom – hideg átgondolás után –, hogy politizálni kell, mégis szívem mélyén undorral és iszonyattal gondolok reá. Olyan jó lenne szépen, harmonikusan élni, csak festéssel és más effélével törődni. – Hiába, az embert néha elfogja a melankólia, a vágy valami után, ami tisztább, mint napjaink mocska.

Nem folytatom, Kicsi! Úgy látszik rossz napom van és nem akarlak Téged is elszomorítani. Felkavart ez a cikk, mert eszembe juttatta, mióta nem dolgoztam már, mennyit kell még várnom rá, és mennyit kéne még dolgozni, hogy valóban vigyem valamire. Vajon lesz-e rá idő. Élek még én annyit? – Fene egye meg ezt a nyomorult tébécét.

Szervusz Kicsi Édes, legközelebbi levelem Görömbölyre írom,²⁹ de előbb neked kell írnod.

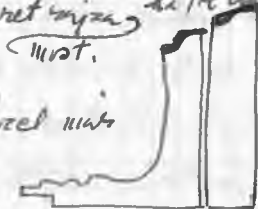
²⁷ Méliusz József: Az új magyar festészet egyik legnagyobb reménysége: Dési Huber István. *Független Ujság* [Cluj], 1936. augusztus 1. 5. Ld.: a levélközlések végén. – Méliusz József (1909–1995) író, újságíró, a *Korunk* főmunkatársa, a *Brassói Lapok* tudósítója. Ő és felesége Dési Huber és felesége legközelebbi barátai.

²⁸ Hincz Gyula és Barcsay Jenő (1900–1988) festő, tanár.

²⁹ 1936. augusztus 9-én írta Dési Hiber István Méliusz Józsefnek: „Stefike végre szabadságra megy, holnap indul Görömböly-Tapolcára Miskolc mellé, ahova a MABI utalta be. Úgy mondják nagyon szép hely. Sajnos csak tizenkét nap az egész, nem sok ugye?”

így már tudod, melyikről van szó. A két eseményt kerthelyre meg
 a közelebbi időt kezdtem: Kell említenem vagy Tomszkiát vagy
 vatalonál nyers puskafélt, a lelet is rá kell említenem. Ki
 vatalonál is en formán. Én a keret rajza ha jól emlékszem.

Így megmutathatom a régi
 keret is, mert a hozzá tartozó rajzot már
 elég hamar látni és csak

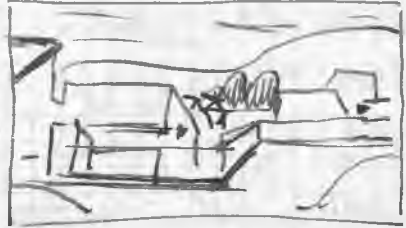


Ez lenne
 az új
 lelet amit
 hozzá írok
 vatalonál

mégre volna még néhány. Ha szabadom írok. Hívom
 centiméter vastagságú lelet más megfűtve. Megkötés
 mi helyét is. Én még itt voltam.

A Brijuni Szaí féle ábrák karakterszerűen leírásos és
 jellemzők szerint, Heurmann lapot jár ki megújítani, mert
 mégis jó Petris meg most se tud járni. Ha szabadom
 azt a hirtelen próba képet mutatni meg, azt a város
 részleteit így látni és azt a hirtelen embert ki-
 jart a nagy kővel belül így is ki emlékszem utam.

Lehet hogy van valami
 elhírs, de így az felír
 utam más nem emlékszem
 a részletekre.



Egy oldal Dési Huber István levelezéséből. Tímár Árpád hagyatékából

„A RÉGI FEGYVERTÁRSÁKAT EGYRE NEHEZEBBEN ÉRTEM”

MÉLIUSZ JÓZSEF ÉS DÉSI HUBER ISTVÁN KAPCSOLATA¹

1. Méliusz József Dési Huber Istvánról

Az új magyar festészet egyik legnagyobb reménysége
Dési Huber István²

Dési Huber Istvánt, akit a tragikus végű Derkovits Gyula után leginkább vall magáénak a magyar szegény-osztály, a Vilmos császár út egyik bérházkolosszusának hatodik emeletén találjuk meg. Vasárnap délután van. Csak ilyenkor találni otthon. Hétköznapjait a budakeszi szanatóriumban tölti, ahol a festő munkás-sorban edzett fizikuma, az orvostudomány segédletével küzd a nagy proletárbetegség, a tüdővész ellen.

A Vilmos császár út 22. számú ház³ egyébként úgy látszik, arra van hivatva, hogy bevonuljon a magyar művészet történetébe. Mindjárt Dési Huberék mellett balra, a remeteéletű és nagy ígérteű Hincz Gyula műterme, vagy pontosabban: padlás lakása, jobbra pedig Ferenczy Noémi zárdái puritánságú műhelye, ahol vagyonokat érő, immár klasszikus gobelinjeit szövö. A munkásbarát erdélyi művésznőnek már megvan a helye a magyar művészet történetében. Erdélyi a szomszéd Dési Huber István is, aki most teszi át lábát a művészgyilkos polgári közöny szakadékán: a képzőművészet magyar értői felfedezik.

Az idei márciusi KUT kiállítás bírálói vagy elsőként emelik ki a fiatalok közül, vagy elhallgatják nevét. Akik elhallgatják, – és ezzel máris harcot indítottak körülötte – a jobboldali reakciós sajtó.

Derkovitsnak előbb el kellett távoznia az élők sorából, hogy akként vonuljon be a magyar köztudatba, aki volt és akit képei még nagyon sokáig hirdetni fognak, – a magyar szegénység festőjeként, aki palettáján nem csak új színeket kevert, hanem témáiban a huszadik század döntő történelmi elemeit vetítette fel vásznaira. Dési Huberre mintha előbb mosolyogna rá a megmentő közönytelenség.

¹ Szerkesztette: Markója Csilla (BTK MI, ELKH). Közreadja Markója Csilla (BTK MI, ELKH), Bardoly István.

² Forrás: Méliusz József. *Független Ujság* [Cluj], 1936. augusztus 1. 5.

³ Részletesen ír az itteni életről s a körülményekről: Dési Huber Istvánné: *Dési Huber István*. Budapest, 1964. 47–49., 55–57., 72–73.

Az egykori öreg dési aranyműves fia, István naptól vörösré égett arccal áll képei között. Ahogy paraszti szögletes fejét nézed, mintha maga lenne a ragyogó egészség. Csak sípoló lélegzetvétele és láztól csillogó szemei jelentik, hogy baj van: a jobb tüdőszárnyban két kaverna tátong és belőlük, mint a reflektor sugarai rajzanak szét a szervezetre támadó mikroszkopikus ellenségek. Most egy éve úgy vitték el a szanatóriumba, hogy talán már nem is tér vissza képei közé, melyekből oly hatalmasan ágaskodik elő a puszták zsellére, a falvak parasztja – az, akit most Illyés Gyulának az uralkodó-osztály fejére idéznek – és a városi munkás, aki fölött a hosszú történelmi éjszaka eme órájában senkiségi törődik.

A Japán-kávéház művész asztalánál, a szerkesztőségekben néhány fiatal újságíró, néhány munkás, – akik Dési Huberért és elvokon festőtársai képeiért eljöttek a KUT kiállításra, – szorongva lesik sorsát. Rövidesen tüdőplasztikára kerül sor: felnyitják a bordákat, összepréselik a beteg tüdőszárnyat és Dési Huber újra egész emberként hagyja el a szanatóriumot, hogy megoldja azt a rettentő sok és súlyos kérdést, ami elé a piktúra és hajthatatlan világnézete állította.

– A végtelen szanatóriumi fekvés közben volt időm gondolkodni, töprengeni – mondja Dési Huber. – Festézetem számára tisztáztam azt a kérdést, hogy a szemlélet nem lehet képben kifejezett program, szándékoltság, külső szándék hatása alatti prédikálás, illusztráció, hanem a valóság képi elemeivel kifejezett teljes tartalomként kell megnyilatkoznia, nem elvontan, hanem az egyetlen értelemben vett haladó ember és történelmi szándékai megvalósítójaként.

Már a második mondatnál megfelelkezik betegségről, hangosan, temperamentummal beszél. Felesége csendesíti. Elméleti felkészültsége, művészettörténeti, esztétikai szaktudása, – amit már a *Korunkban* írt kitűnő cikkeiből is ösmerünk –, széles koncepcióba állíttatja vele minden problémáját, amelynek középpontjában, a társadalmi ember és történelmi szerepe áll.

Sorra előkerülnek képei.

A legszebbek egyike a mély, komor tónusú *Szemétbánya* már nincs itt: megvette a Főváros. De többi kiállított képét is megvették. „Csoda történt” kiáltanak fel ilyenkor a kiállítások bennfentes látogatói, ha valamely homályban tartott tehetségre nemcsak a közönség és a kritikusok figyelnek fel, hanem még a hivatalos közegek is.

Itt van a Vihar előtt az ember pusztaságba belekiáltott szorongásával. A megsemmisülés veszélye borzong elő a mély színek alól. Nem tehetek róla, újra Illyést kell idéznem, csak ő látja ilyen víziókban, de ennyire tárgyilagosan a népet, a reája váró sorsot, ha továbbra is minden a változatlanban marad.

– Gyermekkori élményeimből tolt fel ez a kép, – mondja Dési Huber, – a Tiszamentén, Mezőtúron rögződött egyszer így belém a vihar előtti borzadály érzete, ami ma visszaérezve a parasztság és mindnyájunk elhagyatottságának érzésével azonosul bennem.

Ez a kép megjárta a KUT kiállítását és a Nemzeti Szalont is.

Azután a többi parasztkép és a *Kubikusok* a maga egyértelmű ellentétességeivel: lent a mélyben görnyesztő munka, fönt a harmonikus napsütéses élet területe. Ez a kép befejezetlen. A befejezésre hosszú, hosszú hónapok után kerül csak idő. És még

egy egész sor drámai ütemű vászon előtt ismétli el Dési Huber:

- Ha túl leszek a betegségen ezt is befejezem.

Két kép: a *Kőtörők*, az első, még bizantikus torzulatokkal, a munkás mitikus megfogalmazása és az újabb: *Földmunkás* szabadabb, emberibb formaképzéssel.

Egy kék zubbonyos *Munkás* egész alakja. A tudatosság, a történelmi célra törekvés esszenciája ez a kemény fej, az összeszorított száj, a biztos szem. Az a bizonyos „tárgyi tisztelet”, amire Dési Huber oly sokszor és oly komolyan hivatkozik ismételten, talán itt és paraszt alakjain érződik a legkristályosabban.

Amikor Derkovits és az ő festészete közötti viszonyról beszélgetünk, azt a megjegyzést kockáztatom meg, hogy ezekben a képekben Derkovits művészete tulajdonképpen tovább fejlődik, mert mindenekelőtt a népi rétegek pozitív történelmi tudatának kifejezése jellemzi őket.

- Derkovitsnál - mondja Dési Huber - majdnem vallásos odaadásból született a kép; nálam a líra nekifeszülés. Derkovits olyan nagy művész, hogy szinte félek az olyan megfogalmazástól, amely tovább lépésként állít be valamit is az új magyar festészetben, vele szemben. Ő tényleg passzívabb, de nagyobb mélységhez és festői intenzitáshoz jutott el a maga területein. Amit én akarok, tényleg aktívabb.

Kis szünet.

- Még csak öt éve festek.

Hallatlan energiáról tanuskodó vázlatkötegek közül kerül elő egy régi akvarell. A fiatal, kereső, szürrealista, formarobbantó Dési Huber egy egészen különös alkotása: *Parasztasszonyok*. Sejtetett alakján erdélyi román népművészeti motívumok díszlenek. Itt látszik, hogy milyen mélyen az eredeti otthonában gyökerezik Dési Huber. Tájain, figurális képein is mindig újra felöltik a hegy dús sötétlő színeivel, ahogy ezt csak Erdélyben látni.

- Öt éve nem jártam Erdélyben - mondja Dési Huber, - legnagyobb vágyam: újra feleleveníteni az otthont. A régi erdélyi festőket szeretném felkutatni. Kolozsvárt szeretnék kiállítani, összeösmernedni, bemutatkozni annak a világnak, amelyből Budapestre kerültem. Mi tagadás: még ma is erdélyi magyarnak érzem magam és aggodalommal figyelek minden otthoni hírt...

Amikor Dési Huber tőlünk elkerült, - először a forradalmak alatt, - majd néhány évvel visszatérése után, még nem volt festő. Apja aranyműves műhelyében ötvözte, javítgatta aranyholmijait, akiknek még maradt ilyenjük. 25 éves volt, amikor szabadidejében rajzolgatni kezdett. Egy napon elhatározta, hogy szakít a pepecseléssel és művész lesz.

Budapesten ezüstgyárba állt be munkásnak. Nem ösmerte a szakmát, de elvállalta a munkát, mert éhes volt és szeretett dolgozni. A felemelő igaz munkásszolidaritással itt ösmernedett meg, ahogy társai takargatták mesterségbeli hiányosságait és tanították, míg hirtelen csak az első szakmunkások sorába nem emelkedett. Szabadidejében itt is rajzolt, de leszámolt a dilettantizmussal. Tanulni kezdett. Reggel fél hattól este ötig dolgozott a gyárban, aztán a Podolini rajziskolába rohant este kilencig. Ennek most öt éve. Azután szakított a gyári munkával is és már csak a piktúrának élt. Öt év alatt példátlan piktorkarriert futott be: munkásból - elismert

művészig, akit ma az egyik legnagyobb magyar festő, Derkovits Gyula örököseként emlegetnek.

Jelek szerint Dési Hubernek még életében jut osztályrészül a siker, ami Derkovitsot csak halála után emelte az őt megillető magaslatra.

Hacsak... Hacsak kibírja a tüdőplasztikát...

2. Dési Huber István – Méliusz Józseféknek

[1938.] júl. 17.

Kedves Szeretett Barátaim!

Magam is hónapok óta készülök írni s csak az Isten a megmondhatója, miért nem írtam. Ráfoghatnám, hogy a festés az oka, mert elég kiadósan dolgozom, de ez nem igaz, hisz attól igazán írhattam volna. Közelebb járok az igazsághoz, ha bevallom, hogy valami szellemi egyoldalúság jött reám: csak festek, rajzolok s néha olvasok – ennyi az egész. Az íráshoz semmi kedvem, mint a csiga behúzódtam én is, s várom a jobb időket. Sokat járok a határban, nézem a földeket, figyelem a parasztok végtelen gazdaságos mozdulatait, belefelejtkezek a felhők járásába és sokszor így el-elábrándozok egy ültőhelyemben, hogy alig találok vissza magamhoz. Megpróbáltam már ráncbaszedni magam, afféle belső számadást csinálni, hol s merre jártam s egy kicsit rendbe hozni a gondolataimat, de nem megy. Annyi minden omlott össze bennem az utolsó években, oly fásult, kiábrándult, s oly egyedül vagyok (nem lelkileg, hisz itt van mellettem Stefike, hanem, hogy is mondjam: szellemileg!). A régi fegyvertársakat egyre nehezebben értem – lehet bennem van a hiba – görcsös ragaszkodással egy mindjobban tűnő világhoz, csak fájdalommal tölt el, de nem hangol semmire. Olykor rájuk is szólok: ej! ne ámitsátok magatokat! de utána szégyenlem magam: ugyan mire jó szétrombolni szalmaszál illúziókat? Igaz, én jobb szeretek szembenézni a dolgokkal, akármilyen feketék is, de hát nekem van egy kis gyakorlatom ebben, az utolsó évek szörnyű megpróbáltatásaiban, mikor csakugyan egy vékony hajszálon lebegtem a semmi fölött, hozzászórtam a rosszhoz. Mindezzel csak azt akarom valamiképp körülírni, hogy tudatában vagyok, milyen baj, hogy már nem értek azoknak a nyelvén, akik nem is oly rég közel álltak hozzám, de legalább pillanatnyilag nem tudok változtatni a helyzetemen. Marad hát a magány, s egy kicsit a némaság is, mert látod Nelóm! ilyenkor érzem csak igazán, mennyire nem lehet még kibogozni a szálakat, amik bennem csomósodnak. Várni kell vele, akár a képpel: hadd alakítsa ki önmagát.

Más oldalról itt van ez a „szép új világ”, ez a „náj módi”, ahogy néhai Apor bátyánk nevezte jó kétszáz év ezelőtt, ez a neovandalizmus, mely mint a dudva és a burján, úgy veri fel, lepi be életünket. Elnézem ezeket a bután brutális vagány legényeket és nem tudom hova tenni őket, majd rajtakapom magam, hogy úgy figyelem őket, mint valamikor régen gyerekkoromban az enyedi Bethlen Collegium fűvészkertjében a bogarakat: bé furcsa lények! s ni, hogy emelgetik a csápjajkat...

Természetesen ez is fokozza, sőt ez fokozza csak igazán magányérzetemet.

De nem magyarázom tovább némaságomat, azt hiszem, Te hasonló helyzetben vagy, s így megérted, mennyire szükségszerű állapot ez ma.

Az egészségem – el ne kiabáljam – tűrhető és Stefike is megvan valahogy. A kedve és csöndes, halk hősiessége a régi, de már igen-igen ráférne egy kis szabadság szegénykére; sok ám nagyon naponta tizenkét órát hajszás robotban tölteni. Van egy szép tervünk a nyárra, nem tudom lesz-e valami belőle: le szeretnénk menni két hétre Bátorligetre, (Szabolcs megye) Ortutayval.⁴ Ő meséket gyűjtene, én rajzolni szeretnék sokat, szép kemény magyar parasztféjeket, Stefike meg lelkesedne mind a hármunkért – visszafele pedig bekukkantani egy napra a Hortobágyra. Jaj, Istenem! de jó lenne, csak sikerülne.

Holnap bemegyek Pestre s akkor érdeklődni fogok Derkovitsnél, azaz hogy most másképp hívják, mert újra férjhez ment⁵ – a Dózsa metszetek felől⁶ s majd megírom, mit végeztem.

Örömmel olvastam, hogy szorgalmasan dolgozol és igen kíváncsi vagyok – mit; de azért az érzelmeidet kár leszólni Nelóm. Valahogy úgy áll a dolog, hogy úgy az érzélem, mint a szemlélet, művészi tudatosság és még sok minden más egyformán fontos az alkotáshoz, de még fontosabb az a megnevezhetetlen plusz, az a szavakban ki sem fejezhető valami, ami ott lebeg minden jó művészet – jó és igaz – felett. Ő adja a színt, az erőt, ő teszi hajlékonyá a formát, beszédessé a szavakat, tölti meg tartalommal a sorok között. Minden művésznél más és mégis azonos, egye meg a fene! nem tudom megmondani mi az. Persze a fineszek is fontosak, olykor nagyon jól kiegészítik az embert, de csak – kiegészítik.

Náthás szénáidon remélem túladtál közben és Klári is apró nyavalyáin. Szegény Tihanyi⁷ mindenem túladott vagy rajt'adtak túl a mindenek – ki tudja – milyen kár

⁴ Ortutay Gyula (1910–1978) néprajzkutató, 1936-ban Bátorligeten gyűjtötte Fedics Mihály (1851–1938) mesemondó anyagát, s 1940-ben könyvalakban is megjelentette. A szabolcsi látogatás megvalósult. Bátorligetről írta Dési Huber, 1938. augusztus 28-án Méliusz Józsefnek: „Nem folytatom lírai beszámolómat a nyírségi tájról, hanem rátérek egy másik itteni élményemre, az öreg bátorligeti mesemondóra, aki úgy néz ki három lépés széles, hat lépés hosszú kunyhójában, mintha maga is mesebeli figura lenne. Az is tulajdonképp, mert egy régmúlt világ itt felejtett utolsó mohikánja, akit ma már senki sem vesz komolyan rajtunk kívül. A falusiak vén hazudozónak tartják és nevetnek rajta s legfeljebb azóta irigylik s szidják valamennyire, amióta a társam [Ortutay Gyula], akiben egy nagyon kedves, korrekt fiút ismertem meg – felvitte Pestre s a rádióban is beszélt.”

⁵ Derkovits Gyuláné sz. Dombai Viktória (1898–1976) munkásnő, modell. 1920-ban házasodott össze a festővel. Második férje Marjai (Melichárek) Ferenc (1898–1961), akivel 1938. március 27-én házasodtak össze. *Magyarország*, 1938. március 27. 9.

⁶ A Dózsa-sorozat (1514) az Ernst Múzeumban rendezett hagyatéki kiállításon volt látható 1934-ben, majd 1938-ban Bálint György és Kállai Ernő írásaival. *1514. 11 fametszet*. Budapest, 1936. (mappában) – Bálint György írása újra kiadva: Bálint György: *A toronyőr visszapillant*. I. Budapest, 1976. 602–605. – Kállai írása újra kiadva: Kállai 2002. i. m. 187–188.

⁷ Tihanyi Lajos 1938. június 11-én halt meg Párizsban.

érte s milyen kár, hogy nem ismerjük, mit csinált az utolsó tizenöt évben. Nagyon szép lenne egy hagyatéki kiállítás, épp így egy könyv is, de félős, hogy egyikből sem lesz valóság.

Sugárék megvannak. Kata izeg-mozog, mint egy kukac a hátsó formációkban, ugyanezt teszi Bandi is, de egy oktávval mélyebben. Szorgalmasan fest a fiú, sajnos nem szeretem, amit csinál. Állandóan túlkompenzálja a dolgait, s úgy tesz, mint aki túl akarja kiabálni saját magát. A végén mindig bereked. Bereked és – megreked.

Két nappal később. Bent voltam Pesten és érdeklődtem Derkovits Dózsa sorozatának ára iránt, Bandi szerint egy lap 25 P-be kerül, míg az egész sorozat, 11 lap kb. 250 P. Most hát írd meg, melyiket akard és akkor kimegyek az asszonyhoz – kint lakik valahol a világ, akarom mondani a város túlsó másik végén, a Mexikói úton – és elintézem.

Bandi – néhány megjegyzés után gondolom, amit tegnap tett – úgy látszik, végre rájött, hogy rossz úton jár. Kíváncsi vagyok, merre veszi a legközelebbi indulásnál az irányt.

Hogy magamról is írjak, kb. decemberre vagy januárra tervezem a kiállításonkat, feltéve, hogy lesz helyiség, ahol még ki lehet állítani, mert ha igazak a hírek, hogy az Ernst Múzeum, mint a Fränkel Szalon, de még a Tamás Galéria is becsuk állítólag. Hogy ebben az esetben mit fogunk csinálni mi szegény és jámbor művészek, azt tán még az ördög se tudja. – Szorgalmasan dolgozom én is, és folytatom azt az utat, amit – jobban mondva, amelynek az eredményeit tavaly láttatok. Épp a múlt héten volt kint nálam a fotográfus⁸ és tizenöt felvételt csinált a képeimről. Szó van róla ugyanis, hogy talán a kiállítással egyidőben hosszabb tanulmány fog megjelenni a festészetemről a Magyar Művészetben. – Hogy jellemezzem azt, amit csinálók? Talán így: a mondandók emberi része, úgy az egyéni, mint az általános mindinkább festői vagy rajzproblémává mélyül el. Nincsenek programjaim, sem speciális szándékaim, nem akarok sem próféta, sem pap lenni, a prédikáció teljesen idegen lett számomra. Festek, mert részemre ez az élet legmagasabb és legtisztább formája, de mikor festek vagy amikor a motívumok, a vizuális tények előtt állok, az egész mindenség, az egész komplikált és félelmetes, varázslatos és döbbenetes élet átrezeg rajtam s valamely titokzatos képesség révén a vászonra, vagy papírra kerül. Így születnek az olyan képek, mint a *Keserves*, melynek itt küldöm egy nagyon futó vázlatát s egy másik a könyökölő öreg parasztról, vagy a *Viharmadarak*, amelyiket Ti is láttatok – itt van emlékeztetőül egy vázlat. – Ezek mellett sok tájképet, figurát is festek s mindinkább rákapok az önarcképek festésére. A múlt héten a kánikula kellős közepén a fejemre tettem egy széles karimájú szalma-kalapot, felvettem egy lila inget és a napfénytől szikrázó lombok közé álltam, úgy, hogy az arcom, az ing, a kalap árnyékban legyen, de ezek az árnyékban tartott színek

⁸ A felvételeket Petrás István (1904–1980) az MTI fotósa készítette Kállai Ernő: Dési Huber István festményei. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 11. sz. november, 326–334. tanulmányához. A cikk újra közlése: *Kállai Ernő összegyűjtött írások. 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 2004. 89–93.

valósággal szikráztak a legkülönböző kontra színekben, míg hátul a levelek csillogó arabeszkjei látszottak. Egyike a legnehezebb festő feladatoknak, de épp ebben telt kedvem. Előtte néhány igen keserű rajzot csináltam, az egyikről itt küldök egy rossz fényképet, és szükségem volt valami vigasztalásra, vagy csak narkotikumra, nem tudom. Külön feladat volt arra vigyázni, hogy impresszionizmusba ne essek, ami azt hiszem sikerült is.

Végül szeretném, ha írnál egyet-mást, literárisan vagy a sorok közt, ahogy tetszik, az ottani magyar irodalmi és publicisztikai életről. Olykor kedvem volna folytatni a művészetről szóló cikkeket, de másként. Gaál Gábor lapjába⁹ különböző okok miatt nincs kedvem írni, néha arra gondolok, Szentimreit¹⁰ kéne felkeresni, talán a Brassó Lapokban jöhetnének az írások s onnan talán pénzt is láthatnék - olyan nagyon kéne - a tavaly ugyancsak pórul jártam Kolozsvárt.

Mit gondolsz erről Nelóm? Írd meg. Egyáltalán mi a véleményed egy nyári kirándulásról - mondjuk jövőre - végig Erdélyen, Kolozsvár környékén, majd a székelyek közt - rajzolni, festeni s visszafele Temesvár. Mondd, van erre lehetőség? meg lehet szervezni? Persze pénzem nem nagyon lesz előreláthatólag akkor se, viszont az igényeim minimálisak. Látni szeretnék és dolgozni - ezért kéne.

Most csak informatíve kérdek. Írd meg a véleményed, de egész őszintén, s ne hagyj ki egy nehézséget se. Hosszú évek óta ábrándozom egy ilyen útról, s szeretném tudni, van-e valami reális lehetősége. Esetleg előadásokat is tarthatnék a modern magyar művészetről, persze vetített képek nélkül. Attól tartok, hogy mindaz, amit most leírtam, naiv ábrándnak hat - mindegy, mégis érdekel a feleleted.

Hát szervusztok Gyerekek. Elég lassan készült el ez a levél, de legalább sokat összeíráltam. Klárit¹¹ nagyon sokszor öleljük és Téged is.

Szeretettel

Stefike és Pista

Szamárság, de azért leírom, hogy mindaz, amit a Bandiról írtam, csak nektek szól.

P.

júl. 17. Végre megkaptam - megtaláltam! - a címeteket s itt küldöm a levelet.
Öllelek

P.

⁹ Gaál Gábor (1891-1954) író, a *Korunk* szerkesztője. Dési Hubernek Gaál folyóiratában 1938 januárjában jelent meg utoljára írása mégpedig Thorma Jánosról. Írásait utóbb már csak az *Ország Útja* és a *Népszava* hasábjain közölte.

¹⁰ Szentimrei Jenő (1891-1959) író, újságíró, a kolozsvári *Ellenzék* szerkesztője és a *Brassói Lapok* munkatársa volt.

¹¹ Méliusz Józsefné sz. Hoffmann Klára (1910-1950).

„IDE VEZET A SZEKTARIANIZMUS S A PÁRTSZELLEM”

VÁLOGATÁS DÉSI HUBER ISTVÁN LEVELEIBŐL 2.¹

Dési Huber István – feleségének
[1936. szeptember 19–26. között]

Édes kicsi Kicsim!

Nem voltam moziban, ahogy mondtam elmentem Fränkelhez, megnéztem az akvarelleket,² s ott találkoztam Kállaival, Radnai Bélával³ és elbeszélgettük az időt. Utána lementem Szélpálhoz,⁴ de nem tudtam végezni semmit. Még nem volt ideje elolvasni a cikket.⁵ Viszont a rajzok nem közölhetők. Az a két nagy szénrajz, amit ott hagytlál nála az elmúlt hetekben, mert nem jó a formátuma, nem elég hosszúka. –

Beszélt a kiállításról és úgy mondta, nem fűz hozzá sok reményt. Szerinte hiba, hogy új realizmus név alatt akarják beharangozni, megrendezni s ugyanakkor olyan embereket hívnak meg, akiknek semmi közük ehhez az elnevezéshez. Nem tudtam semmit a csoport védelmére felhozni, hisz igaza van, én magam is figyelmeztettem őket erre. De Szélpálnak az ő anyagukhoz sincs bizalma, ez elől kitértem – merthogy semmit se láttam új dolgaikból.⁶

¹ Tímár Árpád hagyatékából. Szerkesztette: Markója Csilla (BTK MI, ELKH). Közreadja Markója Csilla (BTK MI, ELKH), Bardoly István.

² *Új magyar vízfestmények* c. kiállításról van szó (Fränkel Szalon, 1936. szeptember 6–28.). A kiállítás katalógusának bevezetőjét Kállai Ernő írta. Ld.: *Kállai Ernő összegyűjtött írások. 3. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 2002. 174–175.

³ Kállai Ernő (1890–1954) művészeti író, kritikus. Radnai Béla (1891–1962) gyorsíró, műgyűjtő.

⁴ Szélpál Árpád (1897–1987) író, költő, újságíró. 1928-tól a *Népszava* munkatársa lett, 1935–1949 között a lap párizsi tudósítója.

⁵ Mint Tímár Árpád írta: „A fennmaradt kéziratok tanúsága szerint Dési Huber több részből álló tanulmányt tervezett, illetve írt” *Tanulmány a szocialista festészetéről* címmel. A tanulmány három része megjelent, a negyediknek csak rövid töredéke maradt fenn. A tanulmányt az eredeti kéziratok alapján Tímár Árpád közölte: Dési Huber István: *Művészeti írások.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 1975. 67–94., 269. – Azt, hogy erről az írásról – vagy ennek egy részletéről – van szó, s amelyet ugyan cím nélkül, de többször említ korabeli leveleiben az is bizonyít, hogy Körömdi András, akinek elolvasásra elküldte, 1936. július 29-én kelt válaszlevelében külön említi a Bernáth-Derkovits részt.

⁶ Újrealista csoport bemutatkozó kiállítása. Tamás Galéria, 1936. október 3–12. – A kiállítás kataló-

Onnan szép lassan hazamentem részint villanyoson, részint gyalog. A Japán teraszán ott ült Barcsay, s pár percig elbeszélgettem vele; ahogy vártuk, Jenő nem fog kiállítani – úgy mondotta ma írni fog Bandinak⁷ és lemondja a részvételt. Nem tehetem, mondotta – én fővárosi tanár vagyok. Szóval erős politikai híre van a társaságnak. Művészi értékük (ezt már én mondom) bizonytalan, kritikájuk kevés, szeretnének valami nagyot csinálni, de csak szavakig, jelszavakig jutnak el. Hiába, nagy a pipájuk és kevés a dohányuk. Úgy találom, helyes volt, hogy én az első perctől kezdve ellene voltam ennek a kiállításnak és a szereplésnek. Ahogy már írtam neked kicsim, se bizalmam, se kedvem nincs ezekkel az emberekkel együtt dolgozni. – Izgága, fontoskodó féltehetségek. Bandinak igazán jól jön Amerika és őszintén hálás lehet törpe barátjának, világot lát és pénzt is kereshet – csak lenne szerény és maradna meg a kisigényű dolgoknál.⁸ A figurához nincs se tudása, se ereje, míg egy-egy tájképe, csendélete egész szép, kellemes. Lehet, hogy a portré is menni fog neki, elég jól rajzol, ha ragaszkodik a természethez. Csak komponálni nem szabad neki. Legyen ő az, aki: kedves, finom kis festő. Holnap szólok a főorvosnak, hogy vasárnap kimenőt szeretnék. Remélem megadja. Tegnap épp, mikor benn voltam, keresett főorvosi vizsgára. Soron kívül bejött délután, szóval tudja, hogy Pesten jártam, de remélem ez nem lesz baj. Mozi három jöhet számításba: City, ahol Harry Baur játszik. A Royal Apollo, ahol Kiepura énekel és az Omnia, ahol Az utolsó pogány megy Malával,⁹ <...>, aki az Eszkimót játszotta.

Hát szervusz édes, ha közbe jönne valami, amit nem hiszek, telefonálni fogok.
Csókollak

Pista

Ne haragudj, hogy csak ennyit írtam. Rajzolni szeretnék és a svédet is el akarom olvasni vasárnapig.

Dési Huber István – feleségének
[1936. október 25.]

gusát, illetve a kiállításról kialakult vitacikketek ld.: „Szabadság és a Nép”. *A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai*. Szerk. Aradi Nóra, Láncz Sándor. Budapest, 1980. 60–82.

⁷ Sugár Andor.

⁸ 1936. szeptember 15-én írta feleségének Sugár Andorral kapcsolatban: „Aztán hallom, hogy beszélni szándékoznak Perlakival, azaz az amerikai barátjuk akar beszélni vele, hogy csinálna kinn a modern fiataloknak kiállítást, s általában foglalkozna a képek eladásával.” Az amerikai barát Tímár Árpád feljegyzése szerint – bizonyára Dési Huber Istvánnétól származó információ alapján – egy Glücksmann nevű műkereskedő volt.

⁹ Ray Mala (1906–1952) filmszínész. Az *Eszkimó* c. filmet 1933-ban, *Az utolsó pogányt* 1936-ban mutatták be.

Kedves Kicsikicsim!

Annyi mindenről szeretnék írni Neked, de félek, hogy a fele se jut majd az eszembe. Kezdem a mai leveleddel. Szeretném olvasni Kállai kritikáját,¹⁰ amilyen természetesen találok, hogy az ő kritikája rossz – egy lelkiismeretes kritikus nem sok jót írhat szegény fiúkról, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy milyen igényekkel, milyen pretencióval álltak ki; megmondtam nekik, mikor itt voltak nálam, hogyha az ember valami újjal áll ki, annak valóban újnak és főleg jónak, nagyon jónak kell lenni, de hát ők sohase hittek nekem; sok minden közt ez az egyik ok amiért semmi közösséget nem érzek már velük, mint festő, de mint ember se sokat – szóval, hogy a Kállai rossz véleménnyel van róluk, ez rendjén van, de hogy ennek pont Vértes¹¹ úr ad helyet a lapjában enyhén szólva pimaszság, de végülis úgy kell a csoportnak. Ha valaki, hát Vértes úr tehet arról, hogy ez a nagyon közepes kis társaság rossz témafestést csinál még ma is, azt hiszem csak „nálunk” baloldalon lehet ilyen urakat találni mint Vértes – nem hiába vagyok újabban torkig a „baloldali” urakkal. Nagy hiba lett volna félreértett szolidaritásból kiállítani velük.

Annyi minden kószál a fejemben Kedves, mindig többet gondolok rá, hogy egy művész hűsége hűtlenségeiben fejeződik ki, különösen az ilyen átmeneti időben, mikor a társadalom és a szellemi élet folytonos hullámszásban van, s ami ma igaz, holnap már tévedésként hat – ezt nem értik ezek a szegény apró titánok, s ezért éri annyi pofon mindenfelől őket. De hát ez az ő bajuk.

Nem az a baj, hogy prolikat festenek témaként, hanem, hogy rosszul festik meg őket; nem láttam a kiállítást, de el tudom képzelni, milyen ásitóan unalmas lehet az a sok barna szósz. A barna gyönyörű szín, én magam is nagyon szeretem és sűrűn használtam, de ha zsírozzák, olajba mártják, mint nagy korlátoltságú Fenyő¹² barátunk, kibírhatatlan, s úgy látszik ezt a módszert átvették a többiek is. Ide vezet a szektarianizmus s a pártszellem, a minden áron való politizálás.

A héten nem rajzoltam semmit, festettem, azaz küszködtem, vergődtem és most nagyon le vagyok törve. Tele vagyok színnel, vízióval, festői élményekkel és nem tudom kifejezni őket, amit csinálok rossz. Hogy a fene ott enné meg az akvarellt, ahol találja, sehogy se tudok rájönni, hogy kell kezelni, azaz legyünk őszinték, nem bírja a természetem. Túl könnyű, túl felszínes, túlságosan csak csillogó, olyan, mint egy könnyű franciás csevegés, gondolhatod, mivé lett az én kezemben. Azzal vigasztalom magam, hogy színjegyzeteknek azért jó és majd otthon temperával átgúrom őket, emlékezetből majd jobban fog menni a dolog.

¹⁰ Kállai Ernő: Új valóságglátás a képzőművészetben. *Gondolat*, 2. évf. 8. sz. 1936. október–november, 472–477. – újra kiadva: Kállai 2002. i. m. 181–187.

¹¹ Vértes György (1902–1978) író, szerkesztő. 1936–1937-ben ő szerkesztette a *Gondolatot*, az illegális Kommunisták Magyarországi Pártja legális folyóiratát. A Szocialista Képzőművészek Csoportjában „éles viták robbantak ki, mert Vértes – Dési Huberrel szemben – másodrendűnek tartotta a művészi fejlődést. Pista szenvedélyes vitában ütközött össze Vértes merev, ellentmondást nem tűrő vitamódszerével.” Dési Huberné 1964. i. m. 62.

¹² Fenyő A. Endre (1904–1971) festő, kritikus, a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagja.

Itt érek a magam hűtlenségéhez: úgy érzem, most egy nagy elkanyarodás következik a festészetemben, ha festéshez jutok ismét, olyan romantikus, irreális dolgok mozognak bennem, mind itt szedtem fel őket az erdőben, a tájban, az őszben, biz én a végére akarok járni, s csak aztán nyúlok ismét figurához, s azt hiszem, hogy akkor érek majd el igazi magamhoz. Hiszem, hogy épp ezeken a kanyargásokon, látszólagos hűtlenségeken át találom meg azt, hogyan kell a szegényeket, munkásokat, parasztokat úgy festeni, hogy az ne legyen „szegényember-festészet”. Ma már nem tudnám „Terézt” úgy megfesteni, ahogy megfestettem, nem érzek már úgy és olyannak, mint akkor. Sajnos mindez egyelőre csak elmélet – ki tudja mikor jutok én festéshez – jutok-e egyáltalán. Örült igazságtalanság lesz, ha elpusztít ez a kór, mielőtt, hogy úgy mondjam, újra tudnék születni. Viszont más oldalról az jár az eszemben, hátha éppen erre a sok kínra volt szükség, hogy kikerüljek abból az egyoldalúságból, amibe oly sokan igyekeztek beragasztani.

Érdekes, épp tegnap gondoltam rá, hogy mennyire félreértettük a marxizmust mindannyian, mikor metafizika-ellenesnek hirdettük. Alig ismerek világnézetet, ami úgy át lenne itatva a jó értelemben vett metafizikával, mint épp a marxizmus; nem is lehet másként, hiszen a hegeli filozófia, a klasszikus idealista szemlélet volt a szülőanyja. És eszembe jut egy nagyon szép görög mondás, amit Werfel *Musa Dagh*-jában olvastam: „a megmagyarázhatatlannak bennünk és fölöttünk”,¹³ magamban hozzáteszem, és körülöttünk; és az is eszembe jut, hogy mit mondott Kata meg Bandi, mikor dicsértem nekik ezt a könyvet: „hogyan lehet szép, amit egy neokatolikus írt” – látod kicsim, ez az elfogultság az, amit hovatovább nem bírok el. – Visszatérve a metafizikára, a baj ott volt, hogy mi ezt is politikának, azaz svindlinek fogtuk fel, pedig a metafizika nem más, mint a dolgoknak az a különös mozgása, változása, akciója-reakciója, amit emberi ésszel csak sejteni lehet: megérezni, felérezni, mint mondani szokás, de tudni, előre látni nem. A marxisták – egykori magamat se veszem ki közülük – folyton a dialektikáról beszéltek és beszélnek, de érteni alig értik. A dolgok kölcsönhatása, egymásba átcsapása skolasztikus frázisokká merevedtek kezeink között, ezért ér annyi vereség minket, és ezért mondta ki Marx: *zső nő pa marxist [Je ne suis pas marxiste]*¹⁴ és ezért írta le Lenin, hogy: többet ér egy okos idealista, mint tíz buta materialista.¹⁵ – Ezekre gondolok mostanában magamban sok öngúnnal, elégedetlenséggel, mert én mindezt éreztem, ezért volt mindenütt annyi baj velem, ha beszélni kezdtem, ezért vitáztam annyit Szolnerrel, Antal Jancsival,

¹³ Werfel regénye Tamás István magyar fordításában 1934-ben jelent meg először. Az említett mondás a regény Harmadik könyv, VII. fejezetének címe.

¹⁴ Marx – Engels egy 1882-ben írt emlékezése szerint – Lafargue „marxizmusáról” mondta. „Nos, a franciaországi úgynevezett »marxizmus« kétségtelenül egészen sajátos termék, mégpedig annyira, hogy Marx azt mondta Lafargue-nak: »ce qu'il y a de certain c'est que moi, je ne suis pas marxiste«” – Csak az bizonyos, hogy [ha ő az] én nem vagyok marxista. *Karl Marx és Friedrich Engels művei*. 35. Budapest, 1976. 366.

¹⁵ „Az okos idealizmus közelebb áll az okos materializmushoz, mint a buta materializmus...” V. I. *Lenin összes művei*. 29. Budapest, 1979. 229.

Harasztival¹⁶ és másokkal, de nem tudtam eléggé a sarkamra állni és le hagytam magam terrorizálni. Hol lehetnék ma, ha mertem volna az ösztönökre hallgatva festeni. Még most se volna baj, még mindig be tudnám hozni, ha meggyógyulnék, ha legalább tíz évig festeni tudnék. Tíz év! úgy áll ez a szó előttem, mint vágyaim netovábbja s néha úgy érzem, meg is kapom. Higgyünk, higgyünk, talán meg is kapom – kapjuk. De nem is megyek én, csak a saját bolond fejem után.

Apropó! bolond fej, férfi hibák. Azt hiszem, Kicsi, nincs igazad és csak olyan kijelentés volt részedről, hogy: hibáink miatt szerettek, mert máskülönbem nem tudod, miért szeretnétek; – próbáld elképzelni, hogy „csak” hibáim vannak; vajon szeretnél-e akkor is, ha hibáim mellett nem lennének meg azok a kvalitások, amik megvannak. A szeretet és a szerelem is nem érdem miatt adódik – érzés, hajlam, lelkiakat dolga. Néha egész apró dolgok váltják ki, máskor meg épp küzdünk ellene, és mégis szeretnünk kell a másikat. Túlságosan vulgáris felfogásnak tűnik előttem, hogy a szeretet vagy épp a szerelem ilyen egyszerű legyen. A szerelemben s egyáltalán mindenben, ami nem köznapi, az a szép, hogy tele van boldogsággal, ellentmondással. Ez a feleletem egyben arra a megjegyzésre is, hogy nagy bolond vagyok, mert úgy írtam Barcsra, ahogy írtam. Persze, hogy bolond vagyok, minden egész ember az, csak a félemberek józanok, alkalmazkodók. Én csak magamhoz voltam hű, mikor kiálltam érted, tőlem mi sem áll távolabb, mint egy szentimentális porondra állás az asszonyért. Remélem, nem szomorít el az őszinteségem. Hűség, hűtlenség igen jól megférnek egymás mellett – legalább nálam – te tudod Kedves, hogy minden szeretetem, szerelmem dacára nem egyszer eltávolodtam tőled, de csak azért, hogy annál edesebb legyen a visszatalálás, a hazatérés. Lehet, mindez csak védekezés részemről. Nem bírom a jó polgári, házastársi szerelmet, viszonyt – ahol minden nap megolajozzák a kerekeket, hogy azok egyformán fussanak egy életen át. Én olyankor szeretlek legjobban édes, mikor kicsit hűtlen, csapodár vagyok. Azt hiszem azért olyan friss a szerelmünk ma is, a tizennegyedik év dacára is, mert állandóan mozgásban van. Nem gondold?

Ezzel kapcsolatban jut eszembe, hogy a héten egy nagyon érdekes interjút olvastam a *Napló*ban az egy vagy többnejűségéről, a keleti asszony kérdéséről szólva.¹⁷ A mai *Napló*ban viszont Rátz Kálmántól van egy jó cikk: Propaganda,¹⁸ majdnem minden megállapítását alá lehet írni. Ugyancsak ott olvastam egy kis Bálint cikket, hogy végre megjelent magyar nyelven Rabelais *Gargantuája*.¹⁹ Régi vágyam olvasni ezt

¹⁶ Szollner József (1896–1957) nemesfémipari munkás, politikus, 1918 óta a KMP tagja. Rendszeresen vezetett szemináriumokat a Nemesfémipari Munkások Szakszervezetében. Antall János (1907–1943) író, újságíró. Az illegális KMP tagja, a *Korunk*, 100 %, *Gondolat*, *Társadalmi Szemle* közölte rendszeresen írásait. Haraszi Sándor (1897–1982) író, újságíró. Az illegális KMP tagja, a *Korunk*, *Társadalmi Szemle*, *Századunk*, *Válasz* közölte rendszeresen írásait.

¹⁷ F. Á. [Fedor Ágnes]: Kelet „nőügyeiről” beszélt Budapesten báró Omar von Ehrenfeld osztrák etnológus. *Pesti Napló*, 1936. október 20. 6.

¹⁸ Rátz Kálmán: A propaganda. *Pesti Napló*, 1936. október 25. 39.

¹⁹ Bálint György: Rabelais. *Pesti Napló*, 1936. október 25. 31. – François Gargantua. *Pantagrueli vidám*

a könyvet s épp Detrének²⁰ panaszkodtam, hogy milyen nagy baj, ha az ember nem tud franciául. Ha egyszer örömet akarsz szerezni nekem, ezt kerítsd meg valahogy.

Végül beszéljünk reális dolgokról is. A szombat-vasárnapi bemenetel mellett vagyok, de nem jövök vissza délután, mert fel akarok menni Prityhez,²¹ hogy megnézzem a Detre képeit. Rád bízom annak az eldöntését, hogy te mit csinálsz, feljössz-e vagy tényleg hazamész. A pihenés szempontjából mindenesetre helyesebb, ha hazamész. Az öltönyt csak azért szeretném Zuckermannal megcsináltatni, mert róla tudjuk, hogy jó szabó és fontos lenne, hogy a ruha jól is álljon.

Nehezen várom én is a hazamenetelt, de sajnos nem tudom, csak most nem tudom igazán, hogy lesz. Dani bá épp szerdán nekem rontott, hogy ne várjak tavaszig, hanem csináltassam meg még karácsony előtt a replasztikát. Nem tudom mi ütött bele, s még beszélni fogunk erről a dologról, mielőtt döntök, de tény hogy nem örülök neki, már teljesen beleéltem magam a téli otthonlétbe, munkába, együttélésbe. Nehéz az élet nagyon e. m. a. f. Nagyon örülök, hogy végre könnyelmű mersz lenni, és veszel magadnak egyet-mást. Szeretném, ha amennyire csak lehet, mindig és minden vonalon jól öltöznél. Hidd el, nagyon fontos.

Jól esett olvasni a Gyula szerencséjéről, ráfért már egy kis jó szegény fiúra, most aztán festhet. Majd gratulálok neki. Most egész biztos fel fogja karolni a familiája is. – Nincs elég papírom, azért írok ilyen mákszem betűkkel, remélem el tudod azért olvasni. Méliusznak majd írok, bár már semmi kedvem sincs a tanulmány leközléséhez.²² Nem vesztede el ugyan az aktualitását, de pont oda nem jut el, ahova szántam. Szélpál nagyon csúnyán viselkedik, de eszedbe ne jusson felhívni, majd később biztos adódik még alkalom, hogy értésére adjam neheztelésemet. Így van ez mindenütt, csak az a jó, aki nyal vagy állandóan a nyakukon lóg.

Mondd Kicsi, fizetik-e rendesen a részleteket Ibiék,²³ tudod a Gizi képre gondolkodok. Mondd, te mondtad, vagy csak álmodtam, hogy meghalt a Laci nővérenek a férje?

Hogy telt az idő Máriáéknál²⁴ és kik voltak ott rajtad kívül? Máliék²⁵ nem írnak s néha az a buta gondolatom támad, hogy Málinak nem esett jól, amit Máriáról

ságok könyve. Ford. Kemény Katalin. Bev. Benedek Marcell. Budapest, 1936.

²⁰ Detre Loránd (1903–2001) festő. 1925-től Berlinben majd Párizsban élt. A világháború kitérése előtt súlyosan megbetegedett s hazatért; Dési Huber betegtársa volt. A háborús években Svájcban egy szanatóriumban kezelték. *Detre Loránd festőművész kiállítása*. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Kiállítóterme, 1967. [1–2.] és Tímár Árpád: Dési Huber István levelei Sajtó alá rend. és bev. Tímár Árpád. *Művészet*, 26, 1985, 5. 6–8.

²¹ Kálmán Klára (?–1959) grafikus, Kálmán Kata fotóművész húga, Scheiber Gábor felesége.

²² A cikk végül 1937-ben, három részben, megjelent a *Korunkban*.

²³ Gereblyés László (1904–1968) költő feleségének sz. Weisz Erzsébetnek húgáról, Weisz Ibolyáról van szó, aki szintén tüdőbeteg volt. Férje Szaberszky (Szaberszky) József (1904–1953) bőrkereskedő, utóbb az ÁVH ezredese, majd a Pénzügyminisztérium munkatársa. Kövér György: Írott orális történelem. *Forrás*, 43, 2011, 7/8. 182.: 11., 12. jegyzet.

²⁴ Modok Mária.

²⁵ Polyák István nővére.

írtam - mit gondolsz, lehetséges ez?

Polyák Bözsinek²⁶ megírtam a levelet és szeretném, ha Pistától megtudnád a címét, hogy el is küldhessem végre.

Bizony ránk férne már egy kis jó, szegénykém, de úgy látszik, nekünk nagyon meg kell dolgozni mindenért. Egész életemben így volt és nálad is így volt - kivel szálljunk perbe érte!

Csókollak Kicsikicsikém, aki csak a hibáimért szeretsz. Lásd én a hibáiddal együtt szeretlek, mert neked, nektek is vannak hibáitok - és hidd el sokkal jobban hangzik és igazabb is az egész!

Ölellek

Pista

Bandiék kimennek jövő szombaton este?

²⁶ Lesznai Anna (1885-1966) iparművész, író.

Zrinyifalvi Gábor

A KÉP ÚTJA A VIZUÁLIS-NYELVI KOMPLEXITÁS FELÉ 1.

A képek alkalmazásában egészen új szintet jelentett a szituáció megjelenése. Ez a képtípus ugyanis nem egyszerű jelenbe állításként működik, s már nem olyan egyszerű és magától értetődő, mint amilyen az idol.* Éppen a nyelvi generált társadalmi jelentése, tartalma és témája miatt szorul magyarázatra, mivel a képi jelenet vagy szituáció önmagában nem mindig elegendő a látványként való megértéséhez, illetve nem ad teljes értékű vizuális információt önmagáról. Ennek az összetett – a látható mellett egy nem látható komponenst is tartalmazó – képtípusnak a megértéséhez szükség van bizonyos nyelvi kommunikációval terjedő, mai kifejezéssel kulturálisnak nevezhető ismeretekre, akárcsak a szimbólumok, allegóriák, utalások, metaforák ismeretére.

Ezek a változások arra vezethetők vissza, hogy az első nagyobb, több közösséget összefogó központi települések más alapokon szerveződtek, mint korábban a törzsi közösségek. Ekkor már léteztek a mítoszok, és a fokozatosan kidolgozott vallásos rendszerré átalakuló istenekbe, démonokba, láthatatlan erőkbe vetett hitek és az egyéb nyelvi terjedő ismeretek. Ezeket a kollektív képzelet által szült lényeket képeken is igyekeztek megörökíteni. Az egyes kulturális területeken elterjedt hitek, mítoszok és a velük kapcsolatban kialakult képzetek, valamint egyéb nyelvi kreált létezők és történeteik alapján lehetett az összetett képjelenségeket értelmezni. Ezek a hatalmasra nőtt, nyelvi szinten megteremtett, majd idolk segítségével érzékelhetővé tett szellemalakok és a történeteik, a róluk szóló kiszínezett mesék és mítoszok tették ki az egyes közösségi kultúrák szellemi oldalának jelentős részét. A különböző szellemalakok történeteinek, valamint az emberekhez való viszonyuknak az elbeszélése és közösségi funkcióba állításuk nem állt meg a városok kapujában, hanem a korabeli kereskedőkhöz hasonlóan maguk is vándorlásba kezdtek, s a még nagyobb, egymással szoros hatalmi viszonyban álló közösségek, társadalmak kultúrájának alapját vetették meg.

Egy mítoszra, mesére, de akár egy valóságos történetre épülő, vizuálisan megragadott és képi formában rögzített többalakos szituáció vagy jelenség azon a módon

* A tanulmány Zrinyifalvi Gábor: *A képjelenség fejlődéstörténete* munkacímű megjelenés előtt álló kötetéből származik. A kötet több tanulmánynak és vázlatnak ad helyet, amelyekben kifejtésre kerül a képi megmutatkozás/megjelenítés és a képjelenség fogalma, valamint a közöttük fennálló viszony. Itt e fogalmakkal kapcsolatban annyit kell megjegyeznünk, hogy képi megmutatkozáson, amilyen az idol is, a magában álló képi figurát értjük, míg képjelenségen és szituáción a többalakos kompozíciót, amelyben az alakok valamilyen módon aktívan viszonyulnak egymáshoz.

szinte sohasem magától értetődő, ahogyan egy puszta jelenlétét demonstráló emberi vagy egy állati figura, illetve valamilyen forma azonos a megmutatkozájával. Az új alkotóelem ezekben az összetett képekben a történet, a mese, az elbeszélés megjelenítésének az igénye volt. Ez egészen átalakította a képi jelenbe állítás korábbi formáit. Nem ezek voltak az első kísérletek a nyelvi jelentések képi megjelenítésére. De ekkor vált egyértelművé, miként lehet a képi formával meghaladni a puszta jelenbe állítást. Az idoból a képjelenségbe vezető átmeneti formák ugyanis még nem álltak össze egységes képjelenséggé. Az egyes megmutatkozások ugyanazon felületen történő elhelyezése önmagában nem hoz létre zárt képi szerkezetet. Egymás mellé állításuk önmagában nem képes az egyes képi alakokat egységes jelenetté, történetté, szituációvá összeilleszteni.

A képalkotók a képjelenség létrehozásakor azonnal egy kizárólag vizuálisan teljesen sohasem kielégítően megoldható problémába ütköztek. Amint egy olyan jelenséget próbáltak meg képileg rögzíteni, amely folyamatában, változásában volt értelmezhető, a képi lehetőségek önmagukban már kevésnek tűntek. A nyelv elbeszéli és egy lineáris szátra fűzi fel az eseményeket, de egy képi jelenet a forma vagy az alak rögzítésének köszönhetően statikus, s nem képes egy történetnek az elmesélésére. Ha ez így maradt volna, a mítoszokat és az idoloikat, általában az eseményeket és szereplőiket nem tudták volna összeilleszteni. Az elbeszélés igényével előállított kép alkotója is ugyanarra a közös kulturális alapra támaszkodik, amelyről feltételezhető, hogy a közösség minden tagja és leendő képének a nézői is ismerik. Ha a mítoszok szereplői nem lettek volna képesek megelevenedni és cselekvően megmutatni létezésüket, a mítoszok hiteltelenné, a képalkotások alakjai pedig tehetlenné váltak volna.

De akad még más is, amit meg kellett oldaniuk a korabeli társadalmaknak. A képi jelenetek szereplőinek olyan vizuális alkotóelemeket, jeleket, jelzéseket, karakterjellemzőket, állandósult ismertetőjegyeket, azaz pátoszformulákat kell hordozniuk, amelyek alapján a kép nézője ráismerhetett a jelenet vagy szituáció szereplőire és közös akciójukra. A vizuális jelenbe állítás hiányosságait azzal a nyelvvvel kellett pótolni, amelyben az elbeszélő formák megszülettek, azaz nyelvi szinten. Ezért a nyelvi jelentés vagy tartalom meghatározó, bár láthatatlan részét képezi az ilyen összetett többalakos képalkotásoknak. A nyelvileg generált értelemnek a képekbe hatolása tehát feltétele volt a szituatív képjelenségek létrejöttének, akárcsak a társadalmi viszonyok és a hatalom demonstrálhatóságának. A hatalom igényei adták meg a végső lökést a képalkotóknak ahhoz, hogy teljesítsék a képekkel szembeni új elvárásokat. Szerencsére, nem a semmiből kellett hirtelen egy új képi konstrukciót megteremtíteniük, mivel a korábbi kezdemények már rendelkeztek azoknak az alapvető alkotóelemeknek egy részével, amelyekre szükségük volt az új képfajta megalkotásához.

Amint létrejöttek az első kifejezett társadalmak, amelyek már szerkezetüket tekintve differenciáltak voltak, a képjelenség korábbi puszta megjelenítő funkciója a közösség igényeit többé nem volt képes minden téren kielégíteni. Az idoloik mozdulatlansága és változatlansága nem volt képes megfelelő módon megjeleníteni és élőként érzékelteni a mítoszok és egyéb elbeszélések szereplőinek a történéseit, ezért szüksé-

gessé vált ezen alakok érzéki szinten történő „mozgásba lendítése”. Az összetett és többalakos képjelenségekhez mindig társult egy korábban is létező, de kevésbé feltűnő, a képre és nézőjére egyaránt kihatással lévő, az e viszonyból fakadó adottság, mégpedig annak a még csak kirajzolódóban lévő pontnak a megjelenése, ahonnan a kép nézője értelmezi a képen észlelhető jelenetet, szituációt. Az idolk alakjait egyszerűen szembenézetből érzékelték a benne hívó közösség egyedei. Még nem egy konkrét, a képet szemlélő nézőnek az optikai szempontból kijelölt nézőpontjáról volt szó, hanem egy általános, az ő társadalmi helyzetét tükröző nézőpontról. Ez a nézőpont, amely legáltalánosabb szinten a kommunikáció két pólusát állította egymással szembe, nem mindig és nem minden tekintetben felelt meg egy olyan társadalomnak, amelyben éppen csak kialakulóban volt az egyéni szemlélet s amelyben a közösségi érdekek hangsúlyozásának még nagy jelentősége volt. Egy képi szituáció, amelyben két megmutatkozás vesz részt, éppen úgy fordul egymás felé, miként két személy teszi ezt a taktilis valóságban. A kommunikatív viszony képalkotásra történő átvitelének következményeként azonban a képen szereplő alakok alkotóinak el kellett dönteniük, hogy a megmutatkozásoknak az egymással való viszonyát teszik-e hangsúlyossá, vagy a nézőhöz való pozíciójukat részesítik előnyben. Ha az előbbit választják, gyengébbé válik a kép-néző-viszony, hiszen megszűnik az idollal való szemkontaktus, ha az utóbbit, könnyen felszámolódhat a két képi figurának az összetartozása.

Ezért az optikai viszonyokat még csak a megérzések szintjén alkalmazó és ezért még nem nézőpontként felfogott képi megmutatkozás és a néző viszonya bizonytalan volt. Ugyanakkor összemosódott a képalkotások megrendelőjének és többi nézőjének a képjelenségekkel szembeni társadalmi pozíciója. Ha a képjelenség meg akarta őrizni közösségi vagy társadalmi jellegét, akkor megrendelője és létrehozója kénytelen volt a képjelenséget témája és jelentése tekintetében is úgy a nézők elé tárni, hogy azok képesek legyenek megérteni azt. A király és a szolga képpel szembeni pozíciója továbbra is éppen úgy megegyezett egymással, mint amikor egy közösség áll szemben az idoljával. Ez a polarizált felállás megőrizte a legősibb viszonyt, ami az embert a saját teremtményéhez kötötte.

A szituatív képek esetében azonban már nem elegendő a néző pusztán formára vagy alakra (megmutatkozásra és azon keresztül a megmutatkozóra) való ráismerése, ahogyan általában az érzékileg, illetve gyakorlással megszerezhető *gyakorlati tudás* és *tapasztalat* sem tűnik kielégítőnek, mert immár szüksége van a nyelvileg generált értelemnek arra a kommunikációval terjedő segítségére is, amelyben a képjelenség értelmet nyerhetett. A képjelenség a megmutatkozással szemben elveszítette azon képességét, hogy teljesen önmagára támaszkodjon. A társadalmi viszonyok arra kényszerítették, hogy segítségül hívja a nyelvi értelmet. Ez azonban egy korábban nem ismert lehetőséget is rejtett magában. A képjelenségek nyelvi tartalmuk és jelentésük segítségével *interaktív*vá váltak, minthogy mozgósították nézőjük intellektusát, tudását és a nyelvileg megszerezhető ismereteit. Ezzel szemben teljesen háttérbe szorult a képjelenségeknek a néző fizikai aktivitását mozgósító képessége és az a viszony, amelyben a képi megmutatkozás és a néző egyfajta kvázi párbeszédet folytathatott egymással. A nyelvileg közvetített ismeretek az általános nyelvhasználattal szemben

egyáltalán nem voltak „demokratikusak”, azaz mindenki számára egyformán elérhető. A nyelv olyan eszköz, amelynek az elsajátítása mindenkinek, még a hatalom birtokosainak is érdeke. Ezzel szemben a nyelv segítségével megszerezhető ismeretek már közel sem feltétlenül annyira közösségek. A tudás elrejtése annak birtoklását jelenti.

Kisajátításával vette kezdetét a képek szellemivé válásának többezer éves, egészen a mai napig is tartó folyamata. Az ismeretek elrejtése, tartalmak eltitkolása, azaz a kommunikációból való kivonása és hamis tartalmakkal történő helyettesítése éppoly jelentőséggel bír, mint maga a kommunikáció. Ha a nyelv közösségi szerepét megnezzük, azonnal kiderül, hogy mint az egyetlen komplex kommunikációs eszköznek, mekkora hatalma lehetett mindenek, amit a közösség manuálisan előállított. Amint a nyelv behatolt a képi megmutatkozások területére, azok jelenbe állításából fakadó egyértelműsége megszűnt.

Attól kezdve, hogy a nyelvi tartalom a képjelenségek megértésének a feltételévé vált, többé nemcsak arról volt szó, hogy a nézőnek rá kellett ismernie a megmutatkozásra, mint egy idol esetében, mert a képjelenség többalakos összetett érzéki egységként arról szólt, hogy fel kellett ismerni az alakok viszonyát, a situációt, az adott jelenetet vagy állapotot is. E feltételnek akkor lehetett megfelelni, ha a néző ráismert a szereplőkre, képi helyzetüket megértette, s képes volt azt az adott szituációban elrendezve érzéklni, és a taktilis valóságból ismert viszonyként megérteni. Meg kellett értenie a kép látványának a lényegi és a lényegtelen vonatkozásait, azaz a kép által bemutatott legfontosabb összefüggéseket. Ez a korábbiaknál sokkal összetettebb feladatot jelentett. Ilyen problémával a képi jelenbeállításokkal kapcsolatban sem az őskor, sem az idolkor ember nem találkozott. A képjelenség nézőjének a megfigyelői és megértői kapcsolata, amelyben egy jelenettel vagy szituációval áll szemben, a mester és tanítvány, illetve a tanár és a tanuló viszonyában is felismerhető.

A képjelenségek azt is tudatják velünk, hogy a törzsi viszonyok zárt szerkezete felbomlott, hiszen a hierarchizált társadalmakban már nem arról volt szó, hogy a közösség minden tagja egyenlő mértékben részesül tudásából. Már a törzsi közösségekben kialakulóban volt egy egyszerű munkamegosztás, és az ennek megfelelő tudás és ismeret is kezdett szétválni. Akárcsak a gyakorlati ismeretek, a nyelven alapuló szellemi ismeretek is önálló területként kezdtek működni. Az egyes törzsi közösségek egyedeinek a tudása azért állt megközelítőleg azonos fokon, mert a munkamegosztás is kezdetleges volt, s ezért inkább csak az egyéni képességek és tapasztalatok terén voltak lényegesebb eltérések. A munkamegosztás következtében viszont a gyakorlati tapasztalatok és a szellemi ismeretek is szétváltak. Egyes esetekben a tudás elrejtendő kincsévé vált. A képalkotásoknak ezért csak arra volt lehetőségük, hogy a társadalom még nem specializálódott és nem privatizált ismereteit ragadják meg, lehetőleg a már ekkor kialakult hatalom birtokosainak a nézőpontjából. A kézművesmesterségekkel szemben a képek alkotása még a törzsi társadalmakban is többnyire véletlenszerű volt, s csak a társadalmak megalakulásával vált ez a tudásmód önálló tevékenységi területté. A képalkotó egy volt a mesteremberek között, gyakran nem is ez volt a fő foglalkozása.

A komplett szituatív képek megértéséhez azonban még egy lépéssel visszább kell lépni, egészen az első képalkotó emberi közösségeikig. Az őskori ember hétköznapi tapasztalatának köszönhetően azonnal ráismert a falon rögzített vagy plasztikusan megmintázott állatalakra, ahogyan azon jelszerűvé stilizált megmutatkozásokra is, amelyek a nemiséggel álltak kapcsolatban. Az ismeretek általánosak voltak, s bár létezett egy nemek és kor szerinti szétválás, az ismereteket a közösség egésze megosztotta egymással. Ebben a kezdeti korban az idol egy meghatározott léleknek/szellemnek volt az érzéki megmutatkozása és persze a közösségben való jelenlétének a bizonyítéka és biztosítéka. Azonban a nem idolként alkotott képi megmutatkozások felismerése sem okozott gondot. De az már értelmezési problémát jelentett volna, ha egy összetett, többalakos jelenetet, netán valamilyen konkrét szituációt vagy eseményt kellett volna megérteniük.

A megmutatkozások megmutatói esetében akkor vált szükségessé a nyelvileg megszerzhető tudás és ismeret, amikor azok nem általában vett állatalakokat, hanem például valamely mítosz vagy mese egyik szereplőjét, a közösség egy élő vagy elhunyt tagját, valamely funkciójában regnáló személyét, nemrég elhunyt egyedét jelenítette meg. Ez azonban nem okozott problémát, mivel a képi megjelenítések ilyen konkrétumokat csak kivételesen rögzítettek.

A közösség vagy a törzs tagjainak viszont már ismerniük kellett az idojukban lakozó szellemet, a hozzá való viszonyukat, a szellem tulajdonságait, a hozzá kapcsolódó történeteket, mítoszokat, elbeszéléseket stb. Ám ezek az ismeretek egyszerűek és meglehetősen maguktól értetődőek voltak, és bár nyelvi szinten működtek, a pusztá ráismerés szintjének a meghaladásánál nagyobb ismeretre nem volt szükség. Az idoloikat még nem megismerték, hanem rájuk ismertek. Ezért nem kellett különleges formai változatokban és meghatározott szituációknak megfelelően megformálni őket. A jelenlétükön volt a hangsúly és nem egyes megnyilvánulásaikon, cselekvéseiken. Ezért az adott ős vagy szellem megformált érzékelhetővé tétele és ezzel bizonyított jelenléte is elegendőnek bizonyult. A rögzített figurák mozgását szimbolikus mozdulattal és pátoszformulákkal reprezentáló megoldásokat nem ismerték. Nem volt szükség az idol érzéki szinten történő egyénítésére, sem a különböző vizuális jelekre, tárgyi és egyéb kiegészítésekre, különleges gesztusokra, hogy az idolban lakó ős lelke, a szellem vagy később az istenség a maga személyében felismerhető legyen. Az idolt a benne lakó szellem jelenlétének a közösségi tudata tartotta életben. Ha több volt belőle, a közösséget alkotó családok számon tartották, ki kinek volt az őse, kinek kell róla gondoskodnia, a közösség egészét tekintve mi a szerepe.

Ami az idollal fenntartott és rítusokban formalizált eseményként ritmust adott a közösség életének, abban a fizikai cselekvésnek legalább akkora volt a szerepe, mint azon nyelvi tartalomnak, amelyre a közösségnek a vele fenntartott kapcsolatában szüksége volt. Az idoloikat gyakran etették, itatták, s egyes kultúrákban még meg is sétáltatták, míg más közösségekben gondosan elzárták az élők elől. A rítusokban nyelvi szinten kimondásra kerültek a közösség szellemével vagy szellemeivel kapcsolatos elvárások, a velük való bánásmód részletei, miként az is, amit cserébe mindezért felajánlott a közösség. A rítus lényege a meghatározott elvárások szerint

formalizált cselekvés. Az idolk statikus jellemzőit, ismertetőjegyeit a közösség által bemutatott rituális és összetett közösségi cselekvés, a jelenetek és az egyéb megnyilvánulások és szituációk feloldották. A kollektíva aktivitása serkentette cselekvésre az idolban lakó szellemet, miként a szellem aktivitása is a rítusok megismétlésére kényszerítette a közösséget.

A társadalmak összetett képjelenségei – a jelenetek és szituációk segítségével – követték és demonstrálták a társadalmi változásokat, miközben e közösségek kifejeződéseivé váltak. A megértés és a megfelelő viselkedési mód gyakorlása azonban egyre kevésbé volt egyforma lehetőségként adott a közösség minden tagja számára. A tudás mindinkább egyes személyeknek a kiváltságává vált. Ők társadalmi státusuknak köszönhetően nemcsak a hatalmat, az anyagi javakat, de az ismeretek egy jelentős részét is kisajátították. Elsősorban azokat, amelyek a közösség belső és külső viszonyait, általános szintű tapasztalatait és lehetőségeit foglalták magukba. Mindez arra utal, hogy a tudás kisajátításának folyamata már meglehetősen korán elkezdődött.¹ Amit a gnosztikus tanok hirdetőinél láthatunk, már csak egy késői formája a tudás direkt módon történő elrejtésének.

A közösségek belső életében bekövetkezett szerkezeti változások lehetősége régóta felismerhető az őskor egyes legkorábbi ma ismert képalkotásain is. Számptalan lelet bizonyítja, hogy már jó ideje igény volt a képek esetében olyan megoldásra, amely az általánosságokon túlmutatott, és konkrétabb, azaz a pusztán jelenbe állításon túlmenő tartalmat és jelentést is hordozott. Az ilyen képalkotások azonban egyfelől sokáig kivételek vagy másodrangúak maradtak a korábbi általánosan elterjedt képi formához, az idolhoz képest, másfelől, minthogy az eredeti értelmezésük mikéntjéről nincsenek pontos ismereteink, nem állíthatjuk, hogy a korabeli képekkel kapcsolatos gondolkodás azonosítható lenne azzal, ahogyan mi, a saját történeti pozíciónkból fakadó tapasztalataink alapján ezt elképzeljük.² Ezért és a nyelvi jelentések ismeretének a hiányában nem mehetünk el a legkorábbi képi megmutatók értelmezésében olyan konkrétumig, mint az egyes lehetséges képi funkciók megnevezése, ami a magaskultúrák korát közvetlenül megelőzően, de főleg az első társadalmak képeire már jellemző lehetett. Egyelőre csak azt állítjuk, hogy e közösségi kultúráknak a gondolkodásmódjáról semmit nem állíthatunk teljes bizo-

¹ Az eltérő társadalmi csoportok kialakulása azt jelentette, hogy a társadalmi munkamegosztás előzményeként alá-fölé rendelt szintekre lettek osztva a közösség egyedei. A törzsi közösségekben a fiatalok felnőtté válását igazoló beavatási szertartások, a nők és a férfiak munkamegosztásuk szerinti elkülönítése és minden egyéb csoportosítás és megkülönböztetés ekkor és ezzel vette kezdetét. A társadalmivá szintűvé válás egy minőségi ugrást eredményezett e folyamatban.

² Amikor arra kérdezzük rá, hogy mit jelentett egy korai, a társadalommá válás előtt álló közösség számára a képi jelenbe állítás, arra a mi elképzelésünk szerint nem lehetséges egyértelmű és konkrét választ adni, mivel gondolkodásuk nem azon a módon differenciált, ahogyan a miénk. Az ilyen kérdéseket az adott korban feltehetőleg irrelevánsnak és értelmetlennek tartották volna, mivel számukra a képek előállítás, ami lényegében a megmutatók jelenbe hívását/állítását jelentette, egy létlehetőség volt, amelyet nem feltétlenül a mai értelemben vett praktikus célokra használtak fel.

nyossággal, s amit e korszak egyes közösségei a környezővalóságukról gondoltak, a mi szemünkben már egészen más jelentéssel és jelentőséggel bír. Nemcsak azt nehéz elképzelni, hogy mi lehet azokra a kérdésekre a válasz, amit még nem tudunk, de azt is, hogy miként mondhatunk le azon ismereteink érvényesítéséről, amellyel mi rendelkezünk, de amely az általunk vizsgált korszak számára még nem volt elérhető.

A képi megjelenítésbe eleve kódolt többértelműség, a nem konkretizált jelentés hiányából fakadó megértési mód is megváltozott, amikor a képek nyelvi értelmezésének köszönhetően az új formai lehetőségek kibontakoztak. Attól kezdődően, hogy elindult előbb a törzsi közösségekben, majd a társadalomban felgyorsult a differenciálódás és vele egy sokkal összetettebb közösségi struktúra és viszony kialakulásának a folyamata, a képek korábbi funkcióját is újakkal egészítették ki. A társadalmi differenciálódás, amely a kisebb közösségek nagyobb társadalmi viszonyokba való átmenetének korára volt jellemző, a képekben is megtalálta a maga kifejezési formáit. Egyre kevésbé tekinthették a képi figurákat maguktól értetődőknek, s nem is ugyanazon a módon vonatkoztak a társadalomra átformálódó közösség minden tagjára, mint korábban. A társadalom rétegződésének köszönhetően az egyéneknek a társadalmi helyzetéből fakadó látásmódja is differenciálódott.

Az egyértelműség hiánya azonban nem kizárólag a képi jelenbe állítás többféle nyelvi tartalmat hordozni képes érzéki bizonytalanságából fakadt, de abból is, ahogyan a képeket az egyes társadalmilag determinált nézőpontokból értelmezni lehetett. Annak ellenére sem ítélték meg a képalkotásokat ugyanúgy a hatalomban érdekelt és az alárendelt társadalmi csoportok tagjai, ha netán nyelvi szinten ugyanazokat a szavakat és kifejezéseket használták. Az összetett képjelenségek társadalmivá válása, s az, ahogyan a nyelvi értelemnek fokozatosan alávetették őket, megakadályozta, hogy továbbra is olyan egyszerű és meghatározatlan „tartalmat”, lényegében a vizuális megmutatkozásra redukálható létmódot hordozzanak, mint ahogyan ezt a barlangok korai képalkotásai, vagy később az idolek esetében tapasztalhattuk. Amint a közösségeken belül kialakultak a társadalmi rétegek és ennek nyomán létrejött az egyének közötti differenciálódás, többé nem lehetett mindenkinek ugyanúgy értelmeznie a közösségre vonatkozó eseményeket, jelenségeket, szituációkat, minthogy az egyének nézőpontját és értelmezését a társadalmi pozíciójuk determinálta. Az sem mindegy, hogy felülnézetből, alulnézetből vagy oldalirányból tekintünk meg valamit, mert bár úgy tűnik, mindegyik esetben ugyanazon „objektum” a megfigyelő érzékelésének a tárgya, a szemlélő valójában minden nézőpontból egészen eltérő formákkal kerül szembe és ennek megfelelően változik a kép és néző viszonya is.

A tudás és az ismeretek társadalmi rétegekhez kötése önmagában hordozta az értelmezés differenciálódását. Ami a nyelv szintjén, a szavak jelentése terén még nem történt meg, az egyes személyek társadalmi pozíciójának köszönhetően, a gondolkodás szintjén már valósággá vált. Az első társadalmi rétegződések megjelenésével párhuzamosan ugyanazon szavak és kifejezések jelentéseikben, összefüggéseikben eltérő értelmet kezdtek hordozni, s ezen változások alól a képjelenségek sem vonhatták ki magukat. A szavak jelentésének az efféle társadalmi pozícióhoz való illeszkedése a nyelv téridőbeli kiterjedésének a társadalmi dimenzionáltságát jelezte.

A korábban kisebb, egymástól elkülönülő rétegekbe szerveződött közösségeket összefogó és megszervező birodalmakká alakult társadalmak bizonyos szempontból a korábbiaknál zártabbakká váltak, ami abban mutatkozott meg, hogy belsőleg tovább differenciálódtak és átstrukturálódtak. A társadalom központosítása elősegítette a többi törzsi közösségtől és társadalomtól való elkülönülésüket. Csak lassan alakultak ki a minden társadalomra jellemző közös szerkezeti elemek. A birodalmak elviselték az eltérő nyelveket, az együtt élő kultúrákat és szokásokat, az egyes hiteket stb. A hatalomnak a fentiek mindegyikére szüksége volt ahhoz, hogy a többi hasonlóképpen uralkodóvá válni akaró társadalom között hatalmát és a közösségek irányítását megtarthassa.

Ezt a folyamatot kiválóan reprezentálták a hatalom részéről megrendelt képalakítások is. Amint egy képtől többet vártak el az idOLOKRA jellemző pusztá megjelenítésnél, és a hatalmat gyakorlók öngazolására a társadalmi cselekvések, viszonyok, szituációk bemutatására kezdték őket alkalmazni, a képek többalakossá váltak. Ettől kezdve ugyanis nem a közösségnek a környezővilágával fennálló viszonya, hanem a társadalom belső viszonyainak és összefüggéseinek a bemutatása volt a feladatuk. Ennek megfelelően a képjelenségen a szituációk egyes szereplői is eltérő feladatot kaptak. A tény, hogy kialakultak a többalakos, összetett képi kompozíciók, annak volt a jele, hogy a képet alkotó megmutatkozások a társadalom belső viszonyai, illetve meghatározott módon értelmezhető nyelvi összefüggéseik irányítása alá kerültek. Nem kerültek felszámolásra a korábbi környezővilággal fennálló összefüggések, de ezeket immár beleillesztették a társadalmi viszonyok szerkezetébe. A társadalom szellemi szerkezete a nyelv által kidolgozott vallásos hitrendszerben bontakozott ki, és az volt a feladata, hogy magába rejtse és az egyes rétegekkel elfogadtassa és konzerválja a fennálló hatalmi állapotokat. Az új képtípusnak az volt a feladata, hogy mindezt reprezentálja.

Azonban a szituatív kép nem egycsapásra alakult ki. Az ezzel a névvel illelhető képi alkotásokat megelőzték azok a többalakos, szimbólumokkal és tárgyi kellékekkel kiegészített kompozíciók, amelyek egy a képi megmutatkozásokon kívüli szempontból értelmezett szituációnak a kellékeiként kerültek egymás mellé, de nem alkottak egységes, belső összefüggések alapján keletkező képjelenséget. E megmutatkozások közös helyszínén, egy meghatározott elv vagy elképzelés alapján jelentek meg, de még nem rendeződtek egymással viszonyt alkotó szerkezetbe, minthogy semmilyen önálló, egységesként értékelhető közeget nem hoztak létre. A szimbolikus formák és nyelvi tartalmak felsorakoztatása, egymás mellé, mögé vagy éppen fölé helyezése még nem tekinthető zárt, viszonyokat és összefüggéseket megjelenítő képi szerkezetnek, minthogy a taktilis valóság részeként jelentek meg. Már elkülönítették a profán és a szent térrészeket, de még nem alakult ki egy önálló és identikus képi rend, amely egységes megoldásával különül el a környezővilág többi jelenségétől.

A szent tér kijelölése az első olyan lépés volt, amely megalapozta a képjelenségek téridőbeliségét. De a szent tér, amely a képjelenséget is tartalmazta még a képi létmódtól független, önálló identitásként működött. Ez a tér tartalmazta a képi megmutatkozást (idolt), s nem fordítva. A szent teret kijelölő eszközként funkcionáltak

az idolk, ahogyan mindazon nyelvi, tárgyi és képi kellékek is, amelyek a két egymással szembeállított térrész – a szent és a profán – elválasztására szolgáltak. Ezekről a nyelvileg egyben tartott, a vizuális érzékelés tekintetében azonban nem ugyanazt a minőséget képviselő elemek szent térben való elhelyezéséről még nem állíthatjuk, hogy a hétköznapi tapasztalathoz hasonlóan állnak össze egyszerű hal-maznál szorosabb érzéki egységgé. Az ezen a módon létrehozott vizuális jelenség önmagán kívül, a nyelvben hordozza nemcsak a tartalmát, a jelentését, de vizuális szerkezetének a feltételeit is. Az ilyen rend a vizuális megjelenítés érzéki tapasztalatához viszonyítva irreleváns. Ugyanis nem a részeinek érzéki összefüggéséből, nem is a megmutatkozók viszonyára utaló szituációból vagy a formák egyneműségéből fakadó egységet alkot, hanem egy nyelvi elvonatkoztatás valóságot teremtő erejének az eredményeként formálódik meg. Az egymás mellé került szimbolikus képi és/vagy tárgyi, illetve jelmotívumok olyanok, mint egy orvos műszerei, amelyeket az operációhoz használ, de amelyek együttesen nem tekinthetők zárt komplexitásnak, mivel az egyes eszközök között nincs közvetlen kapcsolat, hiszen mindegyik külön-külön a beteggel és az orvos tevékenységével van összefüggésben.

Amilyen mértékben vált egy képjelenség a vizuális tapasztalathoz hasonlóvá, azaz érzéki egységként kezelve zárttá és identikussá, olyan mértékben növekedett meg benne a társadalom tudását, összefüggéseit, működését tartalmazó nyelvi ismeretek mennyisége is. A nyelvi értelem (jelentés, tartalom) láthatatlanul egészítette ki a képi alkotást. De a két megismerési módnak, a tapasztalatinak és a nyelvinek együttesen kellett közreműködnie egy képi szituáció kialakításában.

A társadalmak kialakulása után is az egyes formák és alakok jelentették a képjelenség vizuális alapját. De már nem kizárólag ez hordozta a képjelenségek lényegét. Főleg nem a képben rejlő további lehetőségeket, miként már nem az érzéki jelen-beállítás képezte a képalkotások egyetlen célját sem. Láthatatlanul ugyan, de mind nagyobb mértékben a néző és a képjelenség közé szorult a nyelvi értelem, amely vizuális érzékelésen kívüli létmódjának köszönhetően egy második szinten működő, de a kép vizuális létmódjának a strukturálódását is elősegítő erőként lépett működésbe. Jelenléte hatással volt a képjelenségek előállítására éppen úgy, mint a kép érzékelőinek az észlelésére. Ennek következtében a képalkotásoknak kettős szerkezete alakult ki, amelyet a vizuális érzékelés számára ellentmondásmentes egységgé kellett összeilleszteni. A képjelenségekben a nyelvi jelentések nem működhettek alapvetően másként, mint a tapasztalati valóságban. Egy képjelenségen érzékelhető szituációhoz is úgy viszonyulunk, ahogyan a taktilis valóságban tesszük, hiszen ez az érzéki megismerés alapja, amelyhez a képalkotások is kénytelenek igazodni. Annak ellenére sem képzelhető el egy kimondottan képekben szerveződő valóság, amelyet a képek alkotói a vizuális tapasztalataik nélkül állítanak elő, hogy tudjuk, a képeket némileg mégiscsak másként érzékeljük és értelmezzük, mint a taktilis valóság más jelenségeit.

A nyelv a taktilis tapasztalati valóság mellett a képjelenség kialakulásában és megértésében is mediális szerepet vállalt magára. A társadalomban élő ember a nyelv segítségével – közvetetten és közvetve egyaránt – a társadalmi tudatot reprezentálva képes értelmezni a képjelenséget, azaz észleletté alakítani a vizuális érzetet. A kép-

jelenség legjelentősebb alkotóelemévé a kompozíció vált, amely vizuális szerkezetként működik, míg a másik alkotóeleme, amelyet a nyelvileg generált értelem reprezentál, a képen kívül, egy szellemi térben elhelyezkedő jelentés és tartalom hordozója. Ezek majdnem úgy vonatkoznak a képjelenségre, ahogyan egy megmutatkozásra vonatkozik a nyelvi jele, azaz a neve.

Az ember taktikusan nem érinthet meg egy képjelenséget, csak a festéket, a hordozóanyagot, de a nyelvi tartalmak képesek a képek egészét átítani. A nem taktikus képi megmutatkozás vagy szituáció és a még ennél is kevésbé megérinthető nyelvi jelentés és tartalom éppoly könnyen egyesül, ahogyan egy tárgy a funkciójával. A személynevekkel ellentétben, amelyek a képjelenség egyes szereplőivel azonosíthatók, az, amit a tartalom és a jelentés fogalmaival kifejezünk, a képjelenség minden részletét magába foglalja. A képjelenség egésze azonban nem azonos részeinek egyszerű halmazával vagy összességével. Azonban – mint említettük – éppen nyelvi létmódjuknak köszönhetően a képjelenségek jelentései és tartalmi nem közvetlenül a vizuális szerkezet részeként válnak a képi megjelenés részévé, hanem egyfajta néma és láthatatlan, vizuálisan csak jelekkel jelzett szereplőkként, amelyek úgy lépnek működésbe, hogy még csak auditív módon, kommunikációként sem kell elhangozniuk. A képen való jelenlétüket bátran tekinthetjük szelleminek, minthogy a képre vonatkozásuk nem ragadhatók meg általuk sem vizuálisan, sem taktikusan vagy másként. A nyelvi jelentés és tartalom nem effektív módon, tárgyként és nem is alakként válik a képjelenség részévé, és a maga tulajdonképpeni létmódjában nem a kép vizuális szerkezetében jelenik meg, hanem a néző elméjében. Ott is csak háttérben, a gondolkodás rejtett eseményeként. Ennek következtében ezek a jelentések és tartalmak nem a beszélt nyelv lineáris, elbeszélő és leíró szerkezetében, vagyis nem effektív kommunikációként jelennek meg a képjelenségen, hanem jelek, jelzések és utalások segítségével szétszórva lehet „rájuk ismerni”, ahhoz hasonlóan, ahogyan a hétköznapi életben is tapasztaljuk a jelek működését. Ezen a képjelenség struktúrája is csak részben képes változtatni, mégpedig oly módon, hogy a képet vizuálisan igyekszik minél zártabbá formálni, a megmutatkozások belső viszonyait és egymásra utaltságát minél jobban kihangsúlyozni. A nyelvi értelem, jelentés és tartalom minden képjelenség értelmezésében jelen van, mégpedig a képjelenségen jelekkel jelzetten, valójában azonban az értelmező személy elméjében. Habár a közvetlen kommunikáció verbális-auditív megnyilvánulásai nélkülözhetők, a képértelmezésnek mégiscsak feltétele a képek általános tapasztalata.

A képjelenség nyelvi alkotóelemei egy jelentős részének a képjelenségen kívül, a kép szemlélőjében és értelmezőjében is jelen kell lennie tudásként, ismeretként. A néző részéről ezen ismeretek a kép vizuális jelenségére adott reflexióként, a vizuális érzékelés kiegészítéseként jelennek meg. A képi jelenet szereplőire történő *ráismerés* a képen belüli vizuális alkotóelemekből való következtetés. Egy figurára a mozulatai, eszközei, viszonyai, formai jellemzői stb. alapján lehet következtetni. Egy személyre viszont az arcképe, a testalkata és az előbb említettek segítségével következtethet a képjelenség nézője. A személyre és a cselekvésére, a viszonyaira, összefüggésekre vagy történésekre utaló formavariációk viszont a képalkotáson belül

helyezkednek el. De azokkal az ismeretekkel, amelyekre a képalkotás nézője ráismer, már előtte is rendelkeznie kellett. Nem lehetséges ráismerni valamire vagy valakire anélkül, hogy róla korábban valamilyen érzéki vagy nyelvi információval már nem rendelkezünk volna. A kép értelmezésekor a néző mozgósítja a képen kívüli vizuális és nyelvi ismereteit. Olyan ismeretekre is szüksége lehet, amelyek konkrétan semmilyen módon nincsenek jelezve a képjelenségen. A kép vizuális jelenségként akkor válik értékelhetővé és értelmessé, ha nézője nemcsak beazonosítja, amit lát, de azt bele tudja helyezni a világába. A kép látványa a néző elméjében olyan reflexiók hullámokat indít el, amelyek különböző mértékben mozgósítják elméjének tartalmait. Ahogyan egy kommunikációs üzenetet két fél – az üzenet feladója és annak fogadója – együtműködése biztosít, úgy egy képjelenség esetében is szükség van a fogadó oldal, azaz a néző elméjének az aktivitására.

Ugyanezt tapasztaljuk a taktilis valóságban is, hiszen ott is a jelenségek és események vonatkoztatása dönti el azok tartalmát. A tartalom fogalma ebben az esetben a képjelenség nézőjének a magára való vonatkozását jelenti. A képet érzékelő személynek még arra sincs szüksége, hogy némán, magában megfogalmazza, amit a képjelenségben észlel, mivel a ráismerés és minden, ami ennek kapcsán benne *érezéki* értéként rezonálni kezd, majd ismeretként megformálódik, s akár belső beszéd nélkül, egy *ézésben* is megragadásra kerülhet. Az ézés még ki nem bontott csomagként, de már magában tudja a képjelenséggel kapcsolatos értékítéletét is, amit nyelvi ismeretei csak kiegészítenek. Hosszú fejlődési periódus után kristályosodott ki a nyelvnek a képjelenséghez való viszonya. A művészettörténet ragadta meg és azonosította, rendszerezte, azaz kategorizálta ezeket a nyelvi ismereteket, s nevezte el ikonográfiának és ikonológiának, ikonikának.

A képjelenség egységét és egyöntetű értelmezését megjelenése óta több dolog is fenyegette. Például az, hogy a képalkotók és megrendelők akarata ellenére – gyakran a már említett társadalmi rétegződésnek köszönhetően – az egységesnek gondolt látásmódot és a belőle fakadó értelmezést időnként felváltotta több, párhuzamos, egymással versengő vagy egyenesen egymásnak ellentmondó értelmezés. Ezért az eltérő értelmezésekkel szemben a legfontosabb elvárás az volt, hogy lehetőleg egyetlen alapvető, a fennálló társadalmi és a kollektív tudati viszonyokat hűségesen tükröző, de azon belül is elsősorban a hatalmat képviselő, ám mindenkire érvényes látásmód érvényesüljön. Az összes egymással vitatkozó, egymásnak ellentmondó értelmezésnek egy olyan alapértelmezés köré kell csoportosulnia, amelynek hiányában a lehetséges egyenrangú értelmezések sokasága megszámlálhatatlanul sok lenne. Ennek kialakulásához arra volt szükség, hogy az értelmezés műveletében elválaszthatóvá váljon a képi látvány elsődleges jelentése azoktól a társadalmilag determinált nézői pozícióktól, amelyek meghatározók a megértés műveletében. Minden konkrét értelmezésnek alá kellett vetnie magát ezen elsődleges nézőpontnak.

A hatalmi látásmód és gondolkodásmód a vele szembenálló társadalmi nézőpontból fakadó értelmezések ellenére azért képes érvényesülni, mert a többi nézőpont képviselői ismerik ezt a nézőpontot és saját ítéletük meghozatalában abból indulnak ki. Az első társadalmakban a hatalmi elvárásokat gyakran a közösség

összetartozására utaló mitológiai témában, vallási köntösben stb. elrejtve jelenítették meg.³ Az elsődleges jelentés és tartalom tagadása csakis az elsődleges képalkotói szándékból indulhat ki. A „másként értőnek” ismernie kell az elsődleges jelentést és a képalkotói szándékot, hogy azután azt a saját nézőpontjával összevetesse.⁴ Egy példával élve, valamely uralkodó tetteit dicsőítő képalkotás az ellenségei szemében éppen az ellenkezőjét fejezték ki annak, amit a képalkotás megjeleníteni szándékozott. Mindezt úgy, hogy a néző eközben elismeri azt, amit tagadni szándékozik. A képen megjelenített tettek negatív előjelet kapnak. Az eredeti cél nem veszett el, hiszen az is kiolvasható egy képalkotásból. A tartalmak negatívba fordítása mindaddig észrevétlen maradt, amíg olyan szimbolikus cselekvésekben, mint például a kép megrongálása, egyértelműen kifejezésre nem jutott.⁵ A képalkotás megrongálása vagy megsemmisítése olyan szimbolikus cselekvés, amelynek a célja az, hogy a szimbólumot lerombolja, s ezzel a szimbólum felállítójának ártson. Ez is a harc egy formája, amely azonban nem az ellenfél megsemmisítését célozza meg, hanem annak hatalmi helyzetét igyekszik lerombolni. A képjelenség olyan reprezentációs eszköz, amelynek megsemmisítésével maga a reprezentáló személy (a megmutató) válik védtelenebbé, erejében meggyengítetté.

A nyelvi aktus tartalmára vonatkozó *kifejezés* szó, amely teljessé tesz egy képjelenséget, nem tekinthető azonosnak az érzéki *jelenbe állítással*. Egy nem vizuális, a képjelenség látványán kívüli, nyelvi jelenséget jelöl.⁶ A kép *jelenbe állít*, a nyelv *kifejez*. Minthogy a nyelvi tartalmak tulajdonképpen hordozói a kép észlelői és megismerői, a kifejezés az ő feladatuk. Amikor értelmezik a képjelenséget, jelentést és tartalmat tulajdonítanak neki, önmaguk értését fejezik ki. Ez kétségtelenül annak a jele, hogy a vizuális képi jelenbe állítás annak ellenére, hogy alapvetően megőrizte

³ A több nézőpontnak a korai kultúrákra való rávetítése csak akkor jogos, ha feltételezzük, hogy a hatalomért valóban folyt belső küzdelem. Az egyes társadalmi rétegek és csoportok egységességének képzete olyan merev társadalmat feltételez, amely aligha maradhatott volna fenn hosszabb ideig. Teljes egység és nézet- és érdekezozonosság egyetlen egészségesen működő társadalomban sem képzelhető el. Ennek ellenére a művészettörténetben mindig prioritása van a hatalmi szempontoknak és nézeteknek.

⁴ A múlt képalkotásait már másként értelmezzük. Minthogy azok kikerültek az őt megalkotó korszak egzisztenciájából, az új viszonyítási alapot a művészettörténeti kutatások nyújtják a nézőnek. A művészettörténész azon médium, amely közvetíti a képalkotó feltételezett intencióját. E segítség nélkül a múlt képi alkotásai olyan pusztán érzéki formák, amelyeknek a nyelvi jelentése és a tartalma elérhetetlen a mediális közvetítés hiányában.

⁵ Amikor egy képet megsemmisítenek, az olyan tagadása a képalkotás tartalmának és jelentésének, amelyben a képrombolók előzetesen elismerték a kép állításait és közösségre gyakorolt hatását.

⁶ A kifejezés szónak a képzőművészetben való alkalmazása metaforikus. Azért lehetséges absztrakt műveket a kifejezés szóval illetni, mert a nyelv ezen szavát kiterjesztették a nem nyelvi alkotásokra is, függetlenül attól, hogy az adott vizuális alkotás megragadható-e verbálisan is, illetve hogy a nyelvi megragadás hordoz-e valóban társadalmilag releváns tartalmat. A képi megjelenítés sikeressége azonban nem tekinthető kifejezésnek. A kifejezés fogalmának a képekre történő alkalmazhatósága összefügg a képjelenségek világának a kialakulásával.

érzéki karakterét, a nyelvi értelem szintjén is működik. Elsősorban ezzel a nyelvileg generált jelentéstartománnyal lehetséges a képi jelenetet a társadalomra vonatkoztatni, mivel ez motiválja és hordozza a képjelenség társadalmi tekinthető jelentéseit, tartalmait, aminek csak a jeleit láthatjuk a képjelenségen. A képjelenségek nyelvi oldala tehát megosztott, mert a képet érzékelő személy elméjében, és a kép látványának a részeként, jelek formájában van jelen. Habár a vizuális jel nem nyelvi jel, a jelként való működés/értelmezés lehetővé teszi, hogy a nyelv szintjén a vizuális jelenség jelentéshordozóként jelenhessen meg. Az érzéki megmutatkozás mellett megjelent egy vizuális formában fellépő, de nyelvileg is értelmezhető jelenség. Azonban a megmutatkozáson érzékelhető nyelviként is olvasható jelek – annak ellenére, hogy nem választhatók le a megmutatkozásokról – képesek a képjelenséget becsatlakoztatni a társadalom szellemi szerkezetébe. Ezek a jelek, mivel nem közmegegyezésen alapulnak, közel állnak a természetes jelekhez. Minthogy nem effektív olvasással ismerhetők meg, mint az írott szövegek, és saját jelformájuk sincs, „ráta-padnak” a megmutatkozásokra, átfomálják, módosítják őket, akár csak a taktilis valóság természetes, tapasztalati úton megismerhető jelei. A szituációt alkotó megmutatkozások efféle jelei egymásra vonatkozásaikban értelmezhetők. Az egyik megmutatkozáson megjelenő jelek túlmutatnak a hordozóikon és feltételezik a szituáció másik alakját és annak jeleit.

A képjelenségek tehát társadalmilag generált, adekvát módon a nyelvi értelem segítségével kifejezhető tartalmak vizuális megjelenítőiként és hordozóiként működtek. A képalkotás a benne felismerhető nyelvi jelentésre utaló jeleket hordozza. Az élet egyes szituációi, jelenetei és jelenségei a taktilis valóság érzéki jelenségeiként már ismertek. Most ezek sietnek a néző segítségére, hogy felismerje a képen a hasonló jelenségeket, szituációkat. Az egyes komplexitásukban kezelhető érzéki jelenségek tartalmaikkal együtt a társadalomból kerültek át a képjelenségekbe, mégpedig annak következtében, hogy a képi megmutatkozásokra és szituáltságukra a kép szemlélője ráismer. A képen felismerhető jelek, jelzések és utalások nyelvi értelemben való átfordítása nem okoz különösebb problémát annak, aki az adott kultúrában járatos.

Ez egyben azt is jelenti, hogy a képi megmutatkozás, de főleg a képjelenség már nem kizárólag a megmutatkozóhoz kapcsolódik, nem egyszerűen annak a vizuális jelenbe állítását jelenti, hanem a megértésnek és a megismerésnek egy másik ágán a társadalom nyelvi szintjéhez, nyelvileg generált értelmi rétegéhez, a szellemi létmódjához is kötődik.⁷

⁷ A nyelvi értelem a társadalmak minden szintjét, rétegét, területét behálózza. Valamit akkor értünk meg valóban, ha nyelvi szinten is megismerjük. A nyelv teszi lehetővé, hogy ismereteinket stabil tudásként beillesztjük korábbi ismereteink közé. A nyelvi megértés ugyanakkor eltérő szinteken mehet végbe. Egy összetett szituatív képjelenség értelmezésekor minden nyelvi ismeret és tudás, akár a hétköznapi életben, több lépcsőben működhet. A pusztá ráismerés egy formára vagy alakra csak a megértés alapszintjét jelenti, ahogyan ez az őskori barlangfestmények és az idolk esetében történt. A szituatív képnél a ráismerés csak a feltétele a képjelenség megértésének. Amit megértünk, csatlakozik más ismeretekhez és tudásokhoz, s ezek köre egyre szélesebbé válik. Minél több nyelvi területet

Annak ellenére, hogy az érzéki jelenbe állítással szemben a nyelvi kifejezés nem valamilyen test, forma vagy alak jelenléteként valósul meg, lényegét tekintve a nyelvi jelek – közöttük az írás is – vizuális formában kerül rögzítésre. Az írás olvasásakor viszont nem alakokat és szituációkat, hanem tisztán csak jeleket látunk, amelyekből értelmet olvasunk ki. Az írásjelek a nyelvi értelmezés alkalmával azonossá válnak a jelentésükkel és tartalmukkal, s ennek következtében eltűnnek mögötte. Az írásjeleket látjuk és olvassuk, de valójában az e jelek mögött felbukkanó jelentéseket és tartalmakat tudatosítjuk. Írásjelekként továbbra is érzékelhetőek maradnak, de lényegüket immár a nyelvi értelmük hordozza. A vizuális érzékelés háttérbe szorul a jelek jelentése és tartalma mögött, ami egyértelmű jele a nyelv érzéki tapasztalat elé kerülésének. Ezt úgy is kifejezhetjük, hogy a képi látványban megjelenő megmutatkozásnak a rögzített létállapotát egybevonjuk a belőle kiolvasott értelemmel és jelentéssel; lényegében azzal a nyelvi artikulációval, amivé a kommunikatív jelek tartományában vált. Ilyenkor úgy érezzük, hogy a megmutatkozó létállapotát vagy valamely létviszonyát kifejező képi megmutatkozás formai sajátosságai pontosabban hordozzák nyelvi tartalmának a vizuális jeleit.

Feltéve persze, hogy létezik valamilyen vizuális formája a „kifejezett” jelenségnek, hiszen például a szavak éppen az általános tartalmuknak és jelként való működésüknek köszönhetően a konkrét érzéki jelenlét vagy jelenbe állítás képességével nem rendelkeznek. Viszont a nyelv olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amely a képi jelenbe állításnál nagyobb mértékben teszi lehetővé az állapotok, összefüggések és viszonyok valamilyen viszonyban való jelenlétét, mégpedig akár képi megmutatkozásai hiányában is. A nyelvi kommunikáció tárgya nem feltétlenül azonos valamely megmutatkozóval, mivel lehet cselekvés, történet, leírás, tárgy stb. Viszont a képi jelenbe állításnak feltétele, hogy a jelenbe állított megmutatkozó rendelkezzen anyagi léttel, téridőbeli kiterjedéssel, felülettel, fényvisszaverő képességgel, megfelelő léptékmérettel, nézőponttal stb. A nyelv sem független ezektől, hiszen a nyelv alapvetően az érzéki megismerésre építve képes a kommunikáció eszköze lenni.

Ezért van nagyobb szükség arra, hogy a szavak és a fogalmak megfelelően legyenek a szöveg mondandójának egészéhez applikálva, azzal összhangban legyenek. A szavakban, kifejezésekben, mondatokban, elbeszélésekben rejlő általános tartalmakat sokféleképpen lehet vizuálisan megjeleníteni. Az ilyen nyelvi tartalmak után készült képjelenségeknek mindegyike konkretizálja, illetve önmagához köti ezeket a tartalmakat. Ezt nevezzük illusztrációnak, mivel a nyelvben kommunikáltak képpel történő kiegészítése vizuálisan jelenlétet biztosít az előbbi számára. Az érzéki tapasztalat megerősítheti, de akár differenciálhatja, finomíthatja is a nyelvi kifejezést. Az érzéki jelenlét teljes hiánya esetében a nyelvnek saját eszközeivel kell teljessé tennie tartalmát.

Azonban egészen más a helyzet, amikor a nyelvi jelentést és tartalmat egy képjelenségből kell kiolvasni. Az ilyen esetben lép színre a képjelenségen az alakok

vagyunk képesek hozzáilleszteni a képjelenséghez, az annál átfogóbbá, gazdagabbá és világszerűbbé válik számunkra.

konkrét léthelyzetét, állandósult vagy pillanatnyi létállapotát, létszituációját konkretizáló „formatorzulás”, amely a megmutatkozás jelenlétét megfosztja általános lététől és egy konkrét szituációra vagy jelenetre korlátozza. Természetesen a képi megmutatkozás nem alkalmas arra, hogy az általános jelenléte nélkülözve, csak a konkrét szituációban való jelenlétét rögzítse. A nyelvi kommunikáció esetében is feltétel, hogy a szereplők a konkrétan kommunikált létállapotukon túlmenően általában vett léttel is rendelkezzenek. Egy szereplő életkorára redukált nyelvi bemutatása feltételezi, hogy az illető megszületett, gyermekkorra volt, majd felnőtté vált. A néző tudatában a képi megmutatkozás esetében is jelen kell ennek a téridőbeli kiterjedésnek, de amit a képi megmutatkozás valóban a jelenbe állít, az akárcsak a nyelvi kifejezés esetében, egy konkrét szituáció, létállapot, esemény stb. Az alakok valamilyen mozdulatát, gesztusát, mozgásállapotát vagy éppen érzését rögzítő „formatorzulását” egy az elménkben elvégzett értelmezési műveletnek köszönhetően „desziffrózzuk”, aminek nyomán a jelenetet vagy a szituációt azonosítjuk valamilyen hétköznapi tapasztalatból ismert konkrét jelentéssel vagy tartalommal. A vizuális jelenséget a nyelvi értelemmel összeillesztő elmeművelet teszi lehetővé, hogy egyszerre értsük meg vizuálisan és nyelvileg is a képjelenséget, illetve hogy amit vizuálisan megértettünk, azt képesek legyünk a nyelv szintjén kommunikálni és fordítva.⁸

A képi alakokkal szemben általános tapasztalat, hogy a létezés szempontjából passzív tárgyak formájával⁹ ellentétben rajtuk felismerhetők a létezés aktivitására utaló jelek, mivel az alak „normális alapesetéhez”, a pusztá jelenléthez képest a konkrét létállapot vagy szituáció mindig valamilyen eltérést, „torzulást” okoz, ami az alak formái átalakulását eredményezi.¹⁰ Az őskorban született barlangképeken

⁸ Az érzékelés és észlelés, majd pedig a nyelvi megértés és e megértés képre való vonatkoztatásának az állomásai itt csak nagy vonalakban foglalható össze. Ezzel a kérdéssel több tudomány, például a neurobiológia is foglalkozik. A látáskutatás már önmagában is egy rendkívül összetett folyamatként írja le azt a folyamatot, amelyet közönségesen látásaktusként szokás emlegetni. Az agy és az elmekutatás olyan összetett folyamatként értelmezik a látást, a látás nyelvi értelmezését és az érzékelés és a nyelv viszonyát, amelynek az ismertetésére ezen írás keretei között nincs lehetőség. De az emberi megismerés és megértés részletes ismertetése nem a képjelenség fejlődéstörténetét, hanem annak befogadóját jelöli meg tudománya tárgyaként.

⁹ A forma, amely természeti vagy társadalmi eredetű lehet, más módon veti fel a jelentést és a szituációt. Az összetett tárgyak formai karaktere és e tárgyak alkalmazása már nem egyszerűen jelek formájában jelenik meg a tárgyakon. Különösen az ember által alkotott összetett tárgyak esetében nem beszélhetünk arról, hogy a forma jeleket és jelzéseket hordoz magán, mivel a tárgyaknak nincs sem önmozgásuk, sem reflektálni nem képesek azon a módon, ahogyan az ember és az állat reflektál környezetére. Az ember által létrehozott formák nem választhatók el az embertől, nem vizsgálhatók formák és jelek együtteseként.

¹⁰ Amit normál állapotnak tekintünk, az valójában a létezés megállíthatatlan folyamatán kívüli, pusztá jelenléte jelent. Minthogy az élőlényeknek nincs ilyen normál állapotuk, mivel minden pillanatban a létezés folyamatába vetettek, ezt az állapotot úgy konstruáljuk meg, hogy az alakot megtisztítjuk a létezés lehetséges jeleitől. A nem önálló cselekvésként történő megmutatkozás még nem feltétlenül

nem a megjelenítettekre jellemző konkrét mozgástípusok ismerhetők fel, hanem csak az életre utaló, de nem konkretizált formajellemzők.¹¹ A halottak „létállapota” is meglehetősen jellegzetes testhelyzetet kíván meg. Az tehát egyértelmű, hogy ezek a képi megmutatkozások nem elhullott állatokat igyekeztek megjeleníteni. Úgy tűnik, alkotóik kerülték az ilyen nagyon egyértelmű állapotokat és szituációkat, mert az egyszerű jelenbe állítást tekintették fontosnak.

Az alakok pusztán jelenben állását konkretizáló és átformáló jelek tehát a jelenlét érzékelhetőségén túlmenően valamilyen egyéb jelentéssel látják el a megmutatkozásokat és ezzel belehelyezik azokat a tériidőbe. Azonban a magában vett létet megjelenítő megmutatkozások a cselekvő jelenlét hiányában csak egyfajta visszafogott absztrakcióval hozhatók létre. Amennyiben egy szituáció részét alkotná vagy létállapotot akarna bemutatni egy képi megmutatkozás, akkor a pusztán *létnek* és az aktív *létezésnek* jeleinek egymástól elválaszthatatlan egységben kellene megjelenniük. Az őskori barlangképek alkotói is felismerték ezt, s bár a céljuk a létezőnek a mind teljesebb megjelenítése volt, ezt a céljukat csak úgy sikerült elérniük, hogy az élet konkrét jeleit meglehetősen visszafogottan, szituáció és létösszefüggések nélkül mutatták meg.¹² Ám e megjelenítések a konkrét viselkedés, létszituáció vagy létállapot hiányában is rendelkeznek az *élet* bizonyos nem konkrét jeleivel, s ezért látunk bennük annak ellenére mi is élő állatfigurákat, hogy e képi alakok nem a vizuális tapasztalattal egyező mozgásnak megfelelően lettek rögzítve. Habár a mozgás lét-folyamatként jelenik meg, amelyet nem lehet időbeliségének megfelelően rögzíteni a hordozófelületen, de egyes tipikus testhelyzetre vonatkozó állapotait lehetséges valamely mozdulattal reprezentálni. A barlangképeken azonban mégsem ilyen reprezentatív mozgásállapotokat látunk.

Az ezeken az állatokon látható, bár nem konkrét cselekvésre és létállapotra utaló jelek nem valamely természetben felismerhető *jelrendszer* részei. De nem is a társadalmi jelekhez hasonlóan mesterségesen, egy közösség által lettek megformáltak, mint például az írásjelek, a viselkedési normákra utaló jelek. Az élet meghatározott

jelenti az élet hiányát, ha az alakon nem ismerhetők fel azon jelek, amelyek ezt az életet követő létállapotot jelölik.

¹¹ Habár számunkra úgy tűnik, hogy ezek az állatalakok futnak, rohannak vagy éppen heverésznek, valójában semmilyen módon nem cselekednek. Az őskori ember tisztában volt azzal, miként fut egy ló vagy egy bölény, s nem kétséges, hogy ezeknek az állatoknak a lábtartása nem felel meg a korabeli jó megfigyelő képességgel rendelkező emberek tapasztalatának. Ezek az állatalakok nem csinálnak semmit, pusztán képi megmutatkozásaik segítségével „jelen vannak”. Nem cselekvéseikre tették a hangsúlyt, hanem érzéki megjelenítésükre.

¹² Igazán könnyű cáfolni azokat az állításokat, amelyek szerint ezeket a képi megmutatkozásokat vadászjelenetként kell értelmeznünk vagy a vadászat gyakorlására, mágikus bemutatására hozták létre. Egyrészt, semmi okuk nem volt arra, hogy egy ilyen jelenetet ne a taktilis valóságban mutassák meg a következő generációnak, másrészt egy ilyen kép aligha lehet alkalmas a vadászat gyakorlására. A „mágikus” céllal létrehozni sincs sok értelme ilyen képeket, mivel nem ismerték a mágiát, s aligha tartották volna célravezetőnek az ilyen taktilis gyakorlat szempontjából haszontalan tevékenységet.

jelei a megmutatkozóznak a létezéséből következnek, és a létmódjában folyamatosan bekövetkező téridőbeli változásokat jelölik. A képi megmutatkozás azáltal képes túllépni az alak egyszerű formáján, hogy módosulásai időbeli és térbeli kiterjedésére utaló jelekként vannak jelen rajta. Az alak alapvető tulajdonságaként a részeinek egymáshoz való alapviszonyában, a test és a végtagok illeszkedésében, összefüggéseiben, a figura egészként való működésében változatlan marad. Formai átalakulás csak ott ismerhető fel, ahol a részek *téridőbeli pozíciójában* alakul ki új állapot.¹³

Mivel a magában vett létet megjelenítő alak a jelek hatására válik a létezőt létezése folyamatában és összefüggéseiben megragadó, az identitását megőrző *érzetegységgé*, ezzel a lehetőséggel elsősorban az élő organizmusok rendelkeznek. Kizárólag az ember és a térben mozgó állatok képesek meghaladni a puszta forma létállapotát. Ezeket az organizmus fogalmával különítjük el a létezés szempontjából passzív állapotú anyagi-tárgyi dolgoktól, amelyek csak formával rendelkeznek. Az őskori barlangképek arra is bizonyítékkal szolgálnak, hogy e korszak képalkotói pontosan tudták, mi különbözteti meg az embert és az állatot az élettelen dolgoktól, az egyszerű formától.¹⁴ Később, a vallásos gondolkodás alapját megteremtő idolkorában ennek a szempontnak már azért nem tulajdonítottak jelentőséget, mert az élő és az élettelen különbségét sokkal összetettebben képzelték el és ezért más szempontok alapján differenciáltak a valóság dolgai és jelenségei között.

Nem tartották lényegesnek az érzékelésnek ezt a képi megértésre vonatkozó aspektusát, mert a testből kiszabadult lelket, ezt a szellemi létmódot tették felelőssé a nem érzékelhető változásokért is. Ezzel párhuzamosan az ember érzéki létegyységét, a figurát részeire bontották: tapintható testre, látható alakra és csak ezeken keresztül, azaz közvetetten érzékelhető lélekre. Ennek tudható be, hogy abban a képalkotó periódusban, amelyben az idolkor voltak az uralkodók, nem számoltak a képen vagy

¹³ Egy álló figurának a lábai a térbeli pozíciójukat tekintve másként viszonyulnak a törzshöz, mint egy futó alaké. De a testrészek viszonylatában nem következik be alapvető változás a futás alkalmával, minthogy a lábak változatlanul a törzs alatt, meghatározott módon csatlakoznak az alak egészéhez. Azonban az alak formaként jelentős változáson megy keresztül, amikor az álló helyzetből mozgásba lendül. Az alaknak az a képessége, hogy sokféle forma felvételére képes, különbözteti meg az egyszerű önmozgásra nem képes formától.

¹⁴ A kőkorszakban élt ember felmérte, hogy az általa létrehozott eszközök minek köszönhetik használhatóságukat, s azt is, hogy ő - eszközhasználó lényként - mivel járul hozzá ahhoz, hogy ezek az eszközök a mozgásuk segítségével képesek mutatkozzanak formájuk megváltoztatására. A formaváltozás azonban az ember tevékenységének volt köszönhető, s nem az eszköz önmozgását lehetővé tevő akaratának, szándékának. A följajzott íj formaváltozása, az elhajított lándzsa helyváltoztatása külső erőnek, az e tárgyakat mozgó embernek köszönhető. A nyelv viszont azt is felismerte, hogy az eszközhasználó emberi figura az eszköze által meghatározott. Az íjat vagy lándzsát használó személy nem egyszerűen ember, de a vadász szóval meg lehet különböztetni az éppen tüzet csíholó társától. A tárgy használatával az ember ugyanúgy megváltozik, mint ahogyan az alak a mozgásának köszönhetően. A tárgyak az emberi alakot kiegészítve, maguk is jelekként járulnak hozzá az ember létezésének érzetéhez.

képként megjelenő alakok formaváltozásával és az abból fakadó jelentésváltozással. A korabeli emberi közösségeknek egy ilyen lehetőségre nem is volt igénye. Ennek ellenére, a puszta formát meghaladó alakokon felismerhető jelekből kiolvasható az is, hogy a nyelvnek és a térbeli mozgásnak miféle összefüggéseit fedezték fel és igyekeztek vizuálisan megragadni.

Ezek a felismerések nem igényeltek különleges képességet. A mozgásból mint létállapotból való „jelolvasás” képességével az állatok is rendelkeznek, s még a mozdulatlanak vélt növények is érzékelik a mozgás és a változás egyes fajtáit és reflektálnak is azokra. De csak az ember képes ezt a fajta érzéki észlelését egy absztrakt rendszerbe állítani, a nyelvbe integrálni és az érzékelt jelenségen kívül, mégis arra vonatkoztatható aktív és összetett műveleteket végezni vele.

Azért nem tudjuk, mi lehetett a konkrét célja az őskori embereknek a barlangokban rögzített képi megjelenítésekkel, mert a képi tartalomnak a konkretizálása vezeti el a képalkotás nézőjét a képjelenség nyelvileg is megragadható tartalmához, jelentéséhez. Nem kizárt, hogy azon túl, hogy észrevették képalkotói képességüket, nem volt más céljuk e képekkel, mint hogy magukat szórakoztassák. Ha belegondolunk, nem találunk olyan feladatot a képi megmutatkozások számára, amelyben segítettek volna a hétköznapi létezés.

Amikor két alakot együtt látunk, s azt tapasztaljuk, hogy közöttük valamilyen viszony formálódott ki, már nem külön-külön értelmezzük őket. Ahogyan a vad és a vadász együttesét a vadászat szóval illetjük, úgy minden efféle együttes fellépésre, annak jellegétől függően, külön szóval reflektálunk. Az összetartozásuk jellege meghatározza, milyen szóval illetjük közös jelenséget alkotó együttlétüket. Más szót használunk kommunikációjuk vagy szembenállásuk esetében. Az egyes lehetséges viszonyokat az alakok viselkedésén, egymásra reflektálásuk *jelein* mérjük le.

Vitathatatlan, hogy két alak csak abban az esetben képes egymásra hatni, egymással kapcsolatot kiépíteni, viszonyt kialakítani és ezáltal közös jelenséget alkotni, ha rendelkezik valamilyen közös közeggel. A közös közeg feltétele a téridőbeli együttlét, amely eleinte a létezés, a mozgás és a változás számára fenntartott kitöltetlenségként jelent meg. A képjelenség esetében ez a megmutatkozás hiányaként, az alakok kontúrján kívüli, a megjelenítés szempontjából „üresen” hagyott részként vált érzékelhetővé. Az efféle üresen hagyott hordozófelület-szegmentum azonban nem jelenti azt, hogy itt valami felesleges van jelen. Már az alakok kiterjedésének az érzékeltetéséhez is szükség van az ilyen megjelenítésen túli üres létmód képbe emelésére. Ha egy képjelenség nem rendelkezik ilyennel, akkor az nagy valószínűséggel plasztikus képalkotás. A hordozófelületen rögzített képi megmutatkozásoknak azonban szükségük van az efféle hordozófelületen képi megjelenítéssel ki nem töltött szegmentumokra.

A közös közegben megjelenített alakok kontúrvonalai nem érintkezhetnek folyamatosan egymással, nem fedhetik teljesen le a másik alak kontúrját, ahogyan nem is takarhatják el teljesen a másik alakot. Ezért nem lehetséges egy képjelenségen egyetlen kontúrvonallal egyszerre két formát vagy alakot körülfogni. Ez a kontúr képalkotó funkciójára utal, arra, hogy ez a vonalszerű képződmény az alakot úgy

választja el a rajta kívüli közegtől, ahogyan ezt a taktilis valóságban is tapasztaljuk. Mindig keletkeznie kell két alak között némi hézagnak, hogy az egyes alakok önállóságát, téridőbeli kiterjedését a saját kontúrjuk vonala érzékeltethesse. A közös kontúrvonallal rendelkező formák dekoratív mintázatot alkotnak és önmaguk elvontságán kívül nem jelenítenek meg semmit. A kontúrnak a feladata tehát az egyes érzéki egységek (formák és megmutatkozások) szétválasztása, elkülönítése, s nem a képalkotást alkotó megmutatkozásoknak az összeillesztése.

Az első képjelenségekből ez a közegként értelmezhető „üresség” vagy a megjelenítés szempontjából „semmi” nem volt kiiktatható, mivel a hordozófelület részét képezte. A képjelenség további történetéből azonban látni lehet, hogy ez a képi formák és alakok között fellelhető üres felület mekkora jövő előtt állt, s miként vált előbb közeggé, majd fokozatosan formákkal kitöltött térré, azaz maga is létezővé, mára pedig a téridőbeli kiterjedés elengedhetetlen feltételévé. Felszámolásának eseménysorozata a képjelenség világgá való átalakulásának a történetét meséli el. A képi megjelenítésre kiszemelt felület előbb csak több megmutatkozás közös helyévé vált. Az üresen hagyott felületszekciók léttel való kitöltésének története tette lehetővé a technikai kép megjelenését, amely – többnyire – optikai vetítettségének köszönhetően már eredendően is rendelkezik az efféle fizikai dimenziókat megjelenítő kitöltöttséggel. A korábban üresen hagyott képhordozó felületi szegmentum már az antik időkben eljutott oda, hogy a képi megmutatkozások számára a *hic et nunc* téridőbeliségét, a létezéshez elengedhetetlen (fizikai és társadalmi) dimenzionáltságot megjelenítse. Ennek a megmutatkozások közötti felületszekciónak a képtörténeti fejlődése e képtípus tulajdonképpeni fejlődésének a kulcsa.

Ami kitöltésével láthatóvá válik, nem egyéb, mint annak megértése, hogy a képen a viszony vagy a szituáció mindig a létezésnek a fizikai test és alak határain túlrá történő kiterjedéséből fakad. Ez pedig nemcsak a környezővalóság téridőbeli kijelölését követeli meg, de annak a konkretizálását is.¹⁵ Ezt a hétköznapi tapasztalataink alapján tekinthetjük mozgástérnek, vagy az összefüggések terének, ami az állatok esetében a természeti létezésnek, az ember esetében pedig a természeti mellett a társadalmi térnek is megfelel. A történelem azt bizonyította, minél kevesebb tér és idő állt az emberek rendelkezésére, annál nagyobb szerepet kapott a tér a gondolkodásban és a képalkotásokon. A képi tér kiterjedése a néző térérzetét olyan helyen bővíti ki, ahol a taktilis tér lehetőségei beszűkültek. Ebben a tekintetben a képi tér és idő a valóság eltérő léptékben fellelhető kiterjedéseiben, valamint a képzelet, az álom stb. képeivel áll közös platformon. A téridő efféle taktilis tapasztalaton kívüli módoszatai viszont az ember számára adott fizikai tér korlátozott lehetőségeit hivatottak kiegészíteni.

¹⁵ A képjelenség világgá válása e folyamat betetőzése. A világgal rendelkező képjelenségre jellemző, hogy a részei legalább a vizuális érzékelés szintjén olyan egységet alkotnak, amelyben minden mindennel összefügg.

A KÉP ÚTJA A VIZUÁLIS-NYELVI KOMPLEXITÁS FELÉ II.

„[...] *ami a földet, a hegyeket, a folyókat, erdőket, az egész eget illeti, és mindazt, ami körös-körül az égen van és kering, meg vagyunk elégedve, ha valaki csak némileg is hűen tudja utánozni őket; továbbá, minthogy ezekről semmi pontosat nem tudunk, nem is igen vizsgáljuk és kutatjuk az ábrázolásukat, hanem bizonytalan és csalóka körvonalakkal is megelégszünk. Ha ellenben a mi testünket próbálja valaki ábrázolni, éles szemmel észrevesszük a legcsekélyebb mulasztást – hiszen az emberi test állandóan a szemünk előtt van –, s így szigorú bírái leszünk annak, aki nem adja vissza mindenben a teljes hasonlóságot.*”

Platón¹⁶

Nem a környezővilág fizikai kiterjedése és e kiterjedésnek a taktilis tapasztalata volt képes a konkrét minőségeket nélkülöző léttel – a képi megjelenítés esetében a pusztá megmutatkozással – szemben a téridőbeli dimenziókat létezőként előnyben részesíteni, hanem a nyelvi kommunikáció. A képalkotásokat felületesen szemlélve könnyen úgy tűnhet, hogy a vizuális megjelenítés módja egyforma, akár élő organizmusról, akár élettelen formáról van szó, s talán csak a kidolgozottság, a centrum és periféria tekintetében lehetnek eltérések. Azonban a szituatív képek a térbeliség egy új lehetőségét mutatták meg. Főleg, ha figyelembe vesszük, hogy ami a kommunikáló feleket egymással összeköti, gyakran nem látható, mert az a felek elméjében végbemenő folyamat. Láthatjuk a kommunikációt szituációként, de ha nem konkrét és jól ismert személyek közötti viszonyról van szó, sohasem kerülhetünk közelebb a képjelenség segítségével e dialógus nyelvi tartalmához.

Ami auditíven érzékelhetővé válik, nemcsak a képjelenségeken, de a létezés fizikai közegében sem hagy maradandó nyomot maga után. Általában csak következményei vannak az auditív jeleknek. A nyelvi kommunikáció a vizuálisan kitöl-

¹⁶ Platón összes művei. III. Kritiasz. Ford. Kövendi Dénes. Budapest, 1984. 414. – 107c, d. Sok konzekvenciát levonhatunk ebből az idézetből. Elsőként azt, ahogyan Platón a vizuális megismerés és a nyelv szerepét látta a képi megismerésben. Másodsorra, hogy ez a leírás pontosan figyelte meg azt, hogy a még csak kialakulófélben lévő képjelenségek esetében a figyelem mindig az emberi és/vagy állatalakon van, s minden más mellékes ezekhez képest. Ez a leírás a képjelenségen belül már térbeli helyzeteket különít el, miközben ebben a korban még az effektív képalkotásokon ennek alig volt nyoma. Megjelent a centrum (emberi figurák) és periféria (hegyek, folyók stb.), vagyis az alak és a forma ekkoriban kialakuló, a képalkotókban még nem tudatosult viszonya is. De éppen a fenti kérdésekben elrejtve megjelenik a lét és a létezés kettősségének képi problematikája is.

tetlennek tűnő térben minden irányban a forrásától távolodva és a téridőben kiterjedve, egy vizuálisan megismerhetetlen létmódnak, a *hic et nunc*nak ad létlehetőséget. Mégis a vizuálisan nem rögzíthető auditív nyelvi jelenség kényszerítette rá az emberi közösségeket és a képi megjelenítéseket arra, hogy új alapon szerveződő érzéki egységbe rendeződjenek. Habár az emberi közösségek létösszefüggéseinek a jelentős része a vizuális érzékelés által válik információvá és ezáltal megragadhatóvá, a nyelvi kommunikáció azt igazolja, hogy léteznek olyan létmódok: viszonyok, kapcsolatok és összefüggések, amelyeknek a lényegét nem lehetséges vizuálisan fel- és megismerni.

A mozgás és annak vizuális érzékelése mellett a nyelvi kommunikációt lehetővé tevő „auditív tér” nyújt olyan lehetőséget, amelyet az ember minden más élőlénynél nagyobb mértékben képes kihasználni. A vizuális és az akusztikus tér fizikai tulajdonságai és a kiterjedése tekintetében nem teljesen azonos. E két érzéki megismerési mód olyan fizikai térben zajlik, amely különböző információtípusok elérését teszi lehetővé. A fizikai kifejezés ebben az esetben túlságosan általános jelzője a térnek, mivel nem tesz különbséget a vizuális és az auditív érzékelés szempontja között. A fizikai teret egységesként ítéljük meg, pedig az érzékelés módjától függően ez a tér különbözik is önmagától.¹⁷

A vizuális érzékelés a környezővalóságot mint entitások térbeli struktúráját alkotó együttesét nyújtja számunkra, amely a szemünkbe a folyamatos változásai ellenére is mindig kompakt, egyidejű jelenléte és teljes kitöltöttséget közvetít. Az akusztikus nyelvi kommunikációt lehetővé tevő tér viszont egy diszkrétebb és az előbbieken alapuló lehetőségmezőt alkot. Ez a tér azonban diszkontinuus, szakadozott, töredezett és nem alkot kontinuum, világszerű egységet. Az akusztikus tér lyukakkal, azaz csönddel teli, mi több, az auditíven eredendően üres létet csak egyes helyeken és ideiglenesen szakítják meg a hangok. A különböző téri irányokból érkező hangok vezetnek el bennünket a hangok forrásához, amely lehetővé teszi, hogy az akusztikus teret kiterjedésében érzékelve ismerjük meg.

Annak ellenére, hogy az akusztikus tér nem teljesértékű a vizuális térhez képest, a nyelv azon eszközünk, amely lehetővé teszi világunk kialakítását. A látás tere formákkal kitöltött. Ám ezek az egymásba érő, egymással érintkező vagy egymásban lévő és egymást elfedő létmódok mégis hiányosak. Amik az auditív és a vizuális megismerési módokat összekötik egymással, azok éppen a különbségeikből fakadó lehetőségeik. Az egyik megismerési mód réseit a másik tölti ki, és megfordítva.

Mindazonáltal a környezet érzéki megismerése tekintetében a látásnak van első-sége, közösségi és egyéni létezésünket megalapozó szerepe, de a dolgok összetartozásának, viszonyainak, kapcsolódásainak a megértése már nyelvi, azaz szellemi és társadalmi szinten megy végbe. Amennyiben mindezt figyelembe vesszük, megért-

¹⁷ Sem a hangképzés, sem a vizuális érzékelés szempontjából nem mindegy, hogy az adott tér hegyekkel teli, netán síkságként terül el előttünk, egy erdővel benőtt terület, vagy egy barlang belső tere. Sem a látás, sem a hangképzés vagy a hallás tekintetében nem egyformák a terek, amelyeket egyszerűen a „fizikai” jelzővel illetünk.

hetjük, hogy az emberi faj számára az akusztikus térnek is legalább akkora a jelentősége, mint a vizuálisnak.

A fentiek ellenére a képek tere bizonyíthatóan elválasztható a kommunikáció terétől, hiszen egyetlen képjelenség sem képes nyelvi jeleket és nyomokban ilyen tartalmakat vagy másfajta akusztikus jeleket hordozni. A hordozófelületen rögzített képjelenségek tere a taktilis térben csak kétdimenziós, míg a hangok akusztikus terét nem lehet elkülöníteni a taktilis tértől. Az akusztikus tér nagyobb komplexitásának az érzete sztereóhatással oldható meg; míg a vizuális térérzetet a perspektíva és egyéb a téri mélység érzetet segítő eljárásokkal is csak részben érhetjük el. Azonban e két érzékelésmódot egyetlen egységgé szervezni csak a technika képes. Ez az egység csak az érzékszervi lehetőségek egymás mellé helyezésével jön létre. Amíg az auditív tér a taktilis térnek a részét alkotja, a képi tér önállóként, de egyben részlegesként, nem teljesértékűként jelenik meg. Egyelőre azonban a színházi előadásokon kívül nincs még megoldás arra, hogy a perspektivikus vizuális és a sztereo akusztikus hatást valóban formai megoldás szempontjából is egyetlen nem taktilis téridőbeli egységbe lehessen szervezni.¹⁸

A fizikai térnek a létezése számunkra eredendően adottként jelenik meg. De a korai társadalmak legyőzendő távolságként értelmeztek ezt az akadályokkal teli teret. Ezért nem feltételezték, hogy annak is képivé kellene válnia, illetve a képen kell megjelennie. A képi jelenbe állítás lényege ugyanis éppen az, hogy a megmutatózó és a néző közötti távolságot a megmutatózás segítségével legyőzi és kiiktatja. A társadalmivá válás folyamatában a nyelvileg generált értelem kényszerítette ki, hogy az egyes képi megmutatózások egy közös szituációban vagy jelenetben összezárva jelenjenek meg, ami azonban idővel magával hozta azt a távolságot és kiterjedést, amelyről kiderült, hogy az egyes megmutatózásokat nemcsak elválasztja egymástól, de össze is kapcsolhatja őket.

A képjelenségeken a megmutatózással ki nem töltött „üres” szegmentumok képesek a társadalmiság alapját jelentő szellemi létezés – némiképp meghatározhatatlan és megmérhetetlen – terét is befogadni. Mégpedig a képi tér tudatos megjelenését jóval megelőzően. Az „üres” helyek paradox módon a téri mélység helyét jelölik. Úgy jelenítik meg a teret, hogy annak leglényegesebb tulajdonságát, a létezőkkel való kitölthetőségét jelenítik meg.

Az eddigiekben azt állítottuk, hogy a törzsi közösségek és a társadalmak a nyelvi igényeik hatására kényszerítették ki a képi szituációkat és jeleneteket. A megmutatózások közös jelenetbe állításához arra volt szükség, hogy az egyes figurák aktívan viszonyuljanak egymáshoz. Két vagy több alak egymással való kapcsolatának a képen való érzékeltetése azonban még nem jelenti egy teljesértékű viszony bemutatását. A terüktől és az időbeliségüktől megfosztott, de egymásra reflektáló képi alakok azonban már azzal is megalapozták a képi teret, hogy a képalkotók számításba vették a közöttük fellelhető távolságot is. A megmutatózásokat ugyanis még

¹⁸ A színpad mint a színházi képek terének helyszíne nem önálló, mint a perspektivikus képjelenségek tere, mivel csak ideiglenesen működik képi térként és azért effektíve nem választható el a taktilis tértől.

jó ideig ez a hordozófelületen jelenlévő üresség vette körül. Ez a szituációt és jelenetet magába fogadó „kitöltetlenség” jó ideig csak meghatározatlan közegként működött. De így is lehetővé tette, hogy a képjelenség vizuális egységként önmagába záródjon, mivel segítségével el lehetett választani a képet hordozó felületet a környezetétől. Habár az üresen hagyott hordozófelület-szegmens a taktilis és a képi megmutatkozás között átmeneti szerepben – egyszerre a képen belüliként, de egyben megmutatkozásokat nem tartalmazóként – lépett fel, hosszútávon a képjelenség mégiscsak profitált az egyre nagyobb mértékben formákkal kitöltötté és a képjelenség részévé váló jelenlétéből.

Miközben a képeken belüli kitöltetlen felületrészek elsősorban a megmutatkozások *kvázi mozgásterévé* váltak, s összefogták a megjelenített figurákat, a néző és a képi szituáció (a hordozófelület) közötti térben kimondottan a nyelvi értelem kapott helyet. Ez a taktilis teret jelenti, azt a teret, amelyben néző és képjelenség egyaránt megjelenik. A kétféle tér – a képi és a taktilis, amely tartalmazza az akusztikus teret is – ugyan korunk háromdimenziós képeinek a felbukkanásáig soha nem egyesülhetett, de mindig hatással voltak egymásra. Sokáig mégsem volt egyértelmű, hogy a vizuális képjelenség és az akusztikus nyelvi megértés minőségében is eltérő helyszíneken keletkezik.

A képi szituációkra és jelenetekre jellemző, hogy a nyelvi „metamorfózisnak” (a beszédhangból értelemmé, jelentéssé, tartalommal válásának) köszönhetően képesek a közvetlen megmutatkozáson, azaz a vizuális jelenlét érzékelhetőségén túlmenően, úgynevezett társadalmi tartalmaknak a közvetett hordozására is. Azonban – mivel képjelenségekről van szó – a nyelvi tartalmak, jelentések és általában a társadalmi létet reprezentáló szellemi jelenlét is igényli a vizuális érzékelhetőséget. A képjelenségekkel kapcsolatos „metamorfózis” lényege azonban az, hogy a szellemi tartalmaknak nem kell feltétlenül közvetlenül nyelvi formát ölteniük, s nem kell kommunikációként sem jelen lenniük. Elegendő, ha a jelentés vagy a tartalom a képjelenség nézőjében reflexíve ugyan, de „némán” jelenik meg. Miközben az érzékelés alkalmával a néző szeme a képjelenség és a közte lévő távolságot az értelmező tudata számára megjeleníti, de ugyanakkor fel is számolja, aközben a nyelvi értelem mindenféle közvetítés nélkül képes kitölteni a kép vizuális jelensége és a néző által elfoglalt térbeli pont közötti tér kiterjedést. A nyelvi értelem nem járja be, nem ugorja át vagy teszi meg a térbeli távolságot a képjelenséget hordozó felület és a néző között, miként a szem teszi a látás folyamata alkalmával, mivel erre a fizikai műveletre egyszerűen nincs szüksége. A nyelvi értelem számára a képjelenség érzéki képe már a néző elméjében van jelen. Amikor a képjelenség az elmében a figyelem és az elme tárgyaként megjelenik, a potenciális nyelvi tartalmak helyben várják, hogy egybeolvad hassanak, illetve azonossá válhassanak vele. A megértés alkalmával az érzékelés észleléssé, azaz értelmes, a nyelvi értelem által is megragadott látásaktussá válik. Amikor valamit a maga konkrétságában észlelünk, nemcsak az érzéki tapasztalataink és emlékezetünk képei aktivizálódnak, de – nyíltan vagy rejtetten – a nyelvek is. A nyelvi reflexió azon eszközünk, amelynek segítségével képesek vagyunk az érzéki jelenségeket értelmesként felfogni, tartalommal feltölteni és ezáltal társadalmiként a világunkban elhelyezni.

A megértési folyamat legfontosabb feladata, hogy kiegészítsük és megerősítsük világunkat, hogy az lehetőleg ne tartalmazzon ismeretlen jelenséget, amellyel szemben az ember kiszolgáltatottnak érzi magát. A képi jelenbe állításnak és a képjelenség meghatározott helyszínen való elhelyezésének az a célja, hogy a képi megjelenítés segítségével közvetlen segítséget nyújtson egy világ felállításához és fenntartásához. Ezért válhatott a képjelenség a hatalom eszközévé.

A kép megismerésének és megértésének a művelete tehát már a képjelészen kívül, a befogadás elméleti folyamataként megy végbe. A kommunikációt leszámítva a nyelvi megértésnek és általában az emberi szellemnek nincs szüksége arra, hogy elhagyja az érzékelő és értelmező elmét. A fizikai térben a kommunikáció és a látás folyamata történik meg. Amit viszont szellemi kiterjedésnek hívunk, azt az emberi agyban végbemenő elfolyamatnak, gondolkodásnak, értelmezésnek stb. nevezhetjük. A társadalmi tér viszont mindkettőre kiterjed. A társadalom szellemi terének kidolgozásához és működéséhez szükség van a fizikai térre.

Az elmében végbemenő folyamatok leírása a képészlelés és képmegértés szempontjából nem tartozik ezen tanulmány vizsgálatának körébe, minthogy ez a terület az agykutatásra, a pszichológiára, a látás és a halláskutatásra, valamint a tudat működését vizsgáló egyéb tudományterületekre tartozik. Habár nem húzható éles határvonal a képjelenség és a befogadása közé, ezen a ponton visszafordulunk a történeti leíráshoz, valamint az analitikus és dekonstrukciós elméleti értelmezés irányába.

Az eddigiekből kiderült, hogy ha az egyén és a közösség szellemi létmódjának a jeleit keressük a képjelenségeken, akkor előbb a hétköznapi élet jelenségeinek, történéseinek és eseményeinek a jeleit kell megvizsgálni. Amellett érvelünk, hogy miután az élet nem redukálható az egyes megmutatkozókra és megmutatkozásaikra, a létezés (aktivitásként) a „természetben” és az emberi társadalomban egyaránt túlmutat a testfelületen vagy az alakon. Valami olyan kerül bele ezáltal a formák és alakok látványába, aminek eredményeként azok entikus és aktív létezőkként elkülöníthetők egymástól, de egyben egy konkrét és náluk átfogóbb egységnek a részeként állnak elének.¹⁹ Az általunk az életnek a képjelenségeken keresett jelei és a segítségükkel érzékelhetővé vált összefüggések a létezés mindennapi eseteit, folyamatait, jelenségeit hivatottak ezen a módon megformálni. Miközben a képjelenségek az ilyen szituációkat általános érvényüként mutatják be, egyben érzéki minőségükkel konkretizálják is őket. A többalakos képjelenségeken az *általános* és a *konkrét*, a *rész* és az *egész*, a *centrum* és a *periféria* kérdéskörével keveredik. Ezek a nyelvileg megállapított minőségek azonban a képjelenségeken még vizuálisan szétbontatlanul

¹⁹ A természeti létet reprezentáló kitömött múzeumi állatok is azt igazolják, hogy a megmutatkozás elsősorban és elsődlegesen a puszta létet, a formát vagy alakot igyekszik megragadni, a létezés több alakot és viszonyt, összefüggést, vonatkozást igénylő szituáltságával szemben. A kitömött állatok képekként nem különböznek az őskori ember képi megmutatkozásától. Az ilyen állat felülete azonos a róla alkotott kép felületével. A teljes azonosság és az érzéki azonosítás között azonban alig van különbség, a kitömött állatmodell „csupán” az élet jeleit nélkülözi.

jelennek meg, s csak a nyelvi analízis és dekonstrukció teszi lehetővé, hogy ezen eltérő fogalompárok alapján értelmezzük e jelenségtípust.

A megmutatkozás és a képjelenség különbségéről eddig mondottakat úgy lehetne tömören és leegyszerűsítve összefoglalni, hogy a magában álló, viszonyra és létállapotra nem utaló, szimbólumot nem tartalmazó képi megmutatkozás a pusztá létet jeleníti meg, míg az élet és a társadalmiság jeleivel ellátott és a nyelv jelentéseivel rendelkező megmutatkozások egymással való viszonyaikban és összefüggéseikben magát az életet, a létezést mint a téridőben kiterjedő és mindent átszövő társadalmi folyamatot állítják a jelenbe és ezt a nyelv segítségével ki is fejezik. A képi megmutatkozás képjelenséggé válásában ezek a tulajdonságok tekinthetők vízvázlatzónak. A vizuális jelenbe állítás még csak a képi létmód első lépése volt, s a képjelenségek tulajdonképpen története csak ezek után vette kezdetét.

Az ember által alkotott kép fokozatos identikus jelenséggé, azaz *képjelenséggé* válásának, majd pedig világot megjelenítővé fejlődésének nem pusztán a téridőben jelekkel történő kiterjedés volt a feltétele, de a nyelvi értelemnek a képbe illeszthetősége is. A nyelv érzéki formákba és a figurákba való behatolásának és egyben a kép feletti „hatalom átvételének” az eredményeként elsőként a szimbólumok jelentek meg. Ez a szellemi erő és forma az élet minden területére behatolt. A képi szituáció és jelenet azonban nem válhatott teljesen szimbolikussá vagy kizárólag jelként működővé, mert akkor elveszítette volna legjelentősebb képességét, az érzéki jelenbe állítás lehetőségét. Ezért egyszerre két elvárásnak – a taktilis tapasztalatnak és a nyelvi kifejezésnek – is meg kellett felelnie.

Azonban egy képjelenségnek a nyelvi tartalmi sokféleképpen, sokféle formában, megfogalmazásban és szinten jelenhetnek meg. Minthogy az élet jelei jelentéseiknek, hatásuknak, tartalmuknak, vonatkozásaiknak, valamint a formát érzéki szinten átalakító képességeiknek köszönhetően áthatolnak a test térbeli kiterjedését érzékeltető forma vagy alak kontúrjának vonalán, felbomlasztják a formák addig abszolútnak tartott egységét, hogy egy más módon szerveződő érzéki egységnek adják át a helyet. Ennek a nézőpontváltásnak köszönhető az is, hogy az alak meghaladta a pusztá forma létszintjét. Nem kíván különösebb magyarázatot, hogy amíg formával az élettelen dolgok és jelenségek is rendelkezhetnek, az *alak* olyan tulajdonságokat egyesítő komplexitás, amellyel elsősorban a helyváltoztatásra, önálló mozgásra és főleg a környezeti hatásokra reflektálni képes állatok és az ember rendelkezik.²⁰ Elsősorban ezt a fajta aktivitást és képességet értelmezzük az élet jeleként.²¹ Azonban a képi megmutatkozás határát „átléphetővé” tevő jelek segítségével érzékelhetővé váló mozgás és téridőbeli kiterjedés nem feltétlenül és direkt módon vagy közvetlenül irányul egy másik megmutatkozásra. A teljesértékű létezésre ugyanis az a jellemző, hogy önmaga téridőben kiterjedő létfolyamatába más létezőket is bevon.²²

²⁰ A pusztá forma tárgyyszerű léte nem önmaga számára adott, hanem elsősorban az ember számára, aki elválasztja környezetétől és önálló formalétet tulajdonít neki.

²¹ Az emberek évezredekig ezen jellemzőik alapján különítették el az élőket az élettelenektől. A növényeket azért nem tekintették élőlényeknek, mert nem képesek az önálló helyváltoztatásra.

De akkor hogyan lehetséges, hogy a képi megmutatkozások annak ellenére is fel vannak ruházva az élet jeleivel, hogy a felületen való rögzítésnek köszönhetően mozdulatlanok? Talán csak azért, mert e jelek jelentős része felismerhető e kimerített statikus állapotban is. A képi figurák rögzítése ugyanis nem a jelenetben való aktív részvételüket, hanem a folyamatnak az időbeliségét, idődimenzióját redukálja radikálisan nullára. A szituáció ebben olyan átmenetet jelöl, amelyben a létezés valamely folyamatát annak egy rögzített és jellegzetes pillanata reprezentálja. Akkor megfelelő a rögzített szituáció, ha felismerhető benne a folyamat is. Ám a szituáció azért képes reprezentálni a létfolyamatot, létállapotot, mert belsőlegesen és akaratlagosan irányított mozgásként értelmezzük. A képi szituáció látványát a néző létfolyamattá és összefüggések hálózatává egészíti ki. Ez vezeti el őt az élettelen képi látványon keresztül az élet vizuális érzékeléséhez. A megmutatkozóval és megmutatkozásával közös alakban lakozó lélek válik láthatóvá a képi megjelenítés létfolyamatot reprezentáló érzékelése esetében. Ha viszont a képi szituáció egyes figuráit elkülönítjük egymástól, akkor azok érthetetlen, bár kétségtelenül az élet jeleit mutató gesztusok megjelenítőiként állnak elénk. Miközben életteliségükre ráismerünk, viszonyaink, szituáltságuk, jelenségben való működésük ismeretlen marad előttünk. Ez arra utal, hogy az élet és a társadalmi létezés jelei összetettek és rétegzettek.

A több figurának az egymáshoz való viszonyát, illetve az egymásra vonatkozását megjelenítő képi szituációval kapcsolatban azért élhetünk a *kifejezés* fogalmával, mert a megmutatkozások pusztán érzéki felületein és a fizikai léten túlmenően, a nyelvi értelem segítségével egy szelleminek tekinthető létmód kerül a képjelenségbe.²³ A szituációk és a jelenségek aktív alakítására – az olyan kivételektől eltekintve, amikor egy halott megmutatkozása kerül képi megjelenítésre – kizárólag élő emberek, istenek és állatok képesek. A holtak a szituációkat a pusztán dolgokhoz hasonlóan csak elviselik.²⁴ A szituációk és jelenetek képi látványa mögé is odaillesztjük azon

²² Ahogyan erre a nyelvtanban a névmás is rámutat, az *Én* nem létezik a többi, a *Másik*, a *te*, az *ő*, a *mi* a, *ti* és az *ők* nélkül. E szavaknak nincs is önmagukban vett, kontextust nélkülöző jelentésük. Ugyanez érvényesül a megmutatkozóknak a képi megmutatkozásain is. Az élettelen formák között nem létezik az élő szervezetekre jellemző interakció, csupán a mechanikus fizikai és a kémiai reakciók és változások jellemzik. A szél felkavarja a port, hullámmásra kényszeríti a vizet, kergeti a felhőket, mégsem tekintették sohasem ezeket a mozgásba lendült jelenségeket élő organizmusoknak, mivel mozgásukat másról kapiják, s nem maguk irányítják mozgásukat. A valamilyen szituációban való részvételtől elvárták, hogy aktivitást mutasson. Nemcsak a fizikai helyváltoztatás ilyen, de például az arcon megjelenő érzelmek is, amelyek átalakítják az arc mimikáját, s amelyek ezáltal szintén a környezethez tartozóként mutatkoznak meg. Az arcmimika a *Másikkal* való aktív viszonyának a reflexív jelei.

²³ Az élő és az élettelen dolgok megkülönböztetésére az állatok is képesek. De ezekben a megkülönböztetésekben egyszerű érzéki elemek vesznek részt, míg az ember képi alkotásain az életnek vagy az élet hiányának társadalmi tartalma is van. A szituatív képek esetében a megjelenítés lényegét éppen ez a társadalmi tartalom hordozza, míg a pusztán jelenben állítás alkalmával az élettelen testnek a vizuális megjelenítése értelmetlennek tűnhet.

²⁴ Ennek ellenére a halottat sirató vagy eltemető jelenetet is szituációként értelmezzük, mivel e

lelkiként ismert létmódot, amelyet minden ember esetében feltételezünk, s amelyet az egyes alakokon felismerhető jelek megerősítenek, ha nem is minden esetben konkretizálnak megfelelően.

Habár a létezés képi jeleivel kapcsolatos felvetésünk evidensnek tűnik, de talán éppen emiatt került el eddig a művészettörténészek és a laikus nézők figyelmét, hiszen ami magától értetődő, az nem kíván magyarázatot. Minden képnézőben él az előfeltevés, hogy kizárólag az élő embernek van akarata, elképzelése, érzékelése és ebből fakadó szituáltsága, létállapota, reflexiója, valamint testi-lelki aktivitása, s hogy a képjelenségeken is ilyen alakokat (megmutatkozó megmutatkozásait) helyeztek el alkotóik. Ez az előfeltevésünk olyan magától értetődő, hogy tematizálása fel sem merült a képi művészet értelmezésében. De evidenciaként fogták fel azt is, hogy az életet és a lelket közvetlenül nem látjuk a képjelenségeken, hanem arra különböző jelek alapján következtethetünk, ahogyan ennek az ellenkezőjét is, amikor a képi megmutatkozás egyértelműen egy holttestnek a képi jelenbe állításaként működik.²⁵

A gondolkodás akkor ülhet ünnepet, amikor valamilyen evidensnek hitt dologról kiderül, mennyire nem az, aminek gondolták, hanem csak a megszokás, a hagyomány, az érzékenységnek és a kérdés képességének az elvesztése és a szellemi restség szülte vélekedésről van szó. Ha a megmutatkozásoknak a megmutatkozókhoz való viszonyát vizsgáljuk, hamar eljutunk oda, hogy semmi nem igazolja egyértelműen ezt a kapcsolatot. Ugyanis a képjelenségeket úgy is felfoghatnánk, mint amelyeken nem élő emberi figurák, hanem kitömött bábok lettek bemutatva, ahogyan ez Platón barlanghasonlatában olvasható, hiszen ezt az alternatívát semmi sem zárja ki.²⁶ Egy képjelenség megmutatkozásai esetében utólag nem lehet ellenőrizni, hogy a megmutatkozó személyét illetően mi az igazság, hiszen a bábokat

cselekvési módok esetében a holtat az élőkkel aktívan összekötő társadalmiság jut érvényre. A társadalmi viselkedésben a halott még nem veszítette el teljesen az élőkhöz való tartozását.

²⁵ Amikor az Egyiptomi Újbirodalomban a halottak múmiájának arca elé a halott portréját állították, nem a halott, hanem a még élő ember arcát festette meg a képalkotó. A középkori katedrálisokban elhelyezett királyok esetében viszont már az elhunyt uralkodónak a fekvő alakját helyezték el. Ezek a különbségek az élet és a halál, a test és a lélek, valamint a kép eltérő funkcióját hivatottak kifejezni, ezért értelmezésük sokkal komplexebb, mint amit ezek a képi megoldások első pillanatban sugallnak. Csak akkor értjük meg e különbséget, ha a mögötte meghúzódó kultúrát, illetve e kultúrának a halottakhoz és a képekhez való viszonyát is megértjük.

²⁶ Amikor a képalkotók modelleket alkalmaznak, a modellt még abban az esetben is képként, azaz nem élő személyként használják fel képeikhez, amikor annak a feladata egy élő személy helyettesítése. A színházi kellékek és díszletek a tárgyakat megfosztják használati funkciójuktól, amikor képpé alakítva veszik őket használatba. Az élő emberi alak és az élettelen modell vagy báb közötti eltéréseket gyakran igyekeznek eltüntetni a képalkotók. A múlt kellékei, reprezentációi a jelenben gyakran a képekben élnek tovább. A rekonstrukció a múlt jelenben való képi megmutatkozásaként, azaz lényegében képi problémaként jelenik meg. A kérdés az, hogy a múlt elmúltként és a jelenben romként, világtól megfosztott zárványként történő megjelenítése a fontosabb, vagy eredeti jelentésében és kiterjedésében, teljes formaként és világgént való megjelenítését állítsuk-e a megőrzés előterébe?

is be lehet állítani oly módon modellként, hogy életszerűek legyenek, miként az élő modellek is reprezentálhatnak holt személyeket. Ez azt bizonyítja, hogy amint a képi jelenbe állítás több megmutatkozás egymást feltételező komplexitásává, azaz szituatív jelenséggé vált, megszűnt a vizuális-képi egyértelműségük. De mivel tudjuk, hogy csak élő emberek képesek egymással kapcsolatba kerülni és viszonyba állni, Platón azon feltételezése, hogy csak bábok képi megmutatkozásait látjuk és nem élő személyeket, vagyis a megmutatkozások valamilyen bábokról készültek, nem releváns. Egy portrészoborról készült festett arckép egyaránt reprezentálja a megmutató személyt és a szobrárt. A szoborportré, a róla készült festett arckép és az érintett személy arca ugyanis egy dologban kétséget kizárólag azonos, ez pedig a *formakarakterük* vagy vizuális *személyiségjegyük*. Ahogyan egy emberi alak vagy egy állatfaj felismerhető a figurája után, úgy az egyes – valóságos vagy képzeletbeli – személyiségek is megjelenhetnek képi megmutatkozásokon a személyiségjegyeik alapján. A forma teszi lehetővé, hogy akár egy konkrét személlyel azonosítsuk az adott képi megmutatkozást.

A tárgyak és eszközök megformálása, de általában a forma alapján történő tájékozódás és értelmezés az emberi fajnak a formákra való vizuális érzékenységére utal. Az ember nemcsak ráismer egy tipikus formára, tájra, környezetre, egy növény- vagy állatfajra, vagy annak egyedeire, de maga is képes új formák létrehozására. A képi megmutatkozások és a képjelenségek előállításakor szintén a forma kerül az emberi figyelem előterébe. A vizuális forma megismerésben betöltött szerepének az elsősége biztosítja a látás folyamatában, hogy az ember ne csak megértse környezővilágát, de azt alakítani is tudja. A tárgyak és eszközök lényege a létrehozásukban és alkalmazásukban rejlik, szemben a képjelenséggel, amely bár szintén létrehozás következtében válik jelenséggé, tulajdonképpen célja a létező figurák jelenbe állítása. Közvetetten ez is formaalakítást és új formák létrehozását jelenti, hiszen a környezővilág képekkel történő kiegészítése a környezet átformálásával jár. A kép új vizuális teret hoz létre.

Miután a képek mindig a múltat jelenítik meg, a tér mellett az idő érzetét is formálják. Nemcsak az összetett szituációt, jelenetet, történetet rögzítő képjelenségek, de a magukban álló megmutatkozások is aktívan belenyúlnak az idő érzetének alakulásába. Ebben a tekintetben azonban a képek nem egyedülállóak, hiszen az emlékezet és nyomában az ismétlődések mindig a múltat őrzik meg a jelenben, miközben aktualizálják is. A kép az emlékezetet (tapasztalatot, tudást, ismeretet) abban haladja meg, hogy az ezen a módon érzékelhetővé vált múltat a környezővilág részévé teszi.

A képi jelenbe állítás az általános formák mellett az egyedi karakterjellemzők rögzítésére is képes. A formán érzékelhető személyiségjegyek olyan jelekként működő karakterjegyek, amelyek azáltal keletkeznek, hogy a dolgokat képesek vagyunk részekre bontani és összevetni a többi ugyanebbe a kategóriába sorolt jelenséggel. A részek összevetése, az általános karakterjellemzők és az egyedi személyiségjegyek alapján történő megkülönböztetés olyan általános képessége az embernek, amely biológiai adottságunk. Kétségtelenül nem az ember lát a legélesebben, a leg-

messzebbre, és a legnagyobb látószöggel sem az ember rendelkezik. Azonban csak az ember képes a formák ilyen széles skáláját átfogni és kimondottan a formai jellegzetességek alapján tájékozódni. A képek elsősorban felismert formák vizuális jelenbe állítását jelentik. De arra is alkalmasak, hogy a taktilis valóságban érzékelt és megtapasztalt összefüggéseket, jelenségeket, viszonyokat és folyamatokat is érzékeltessék.

Némileg más a helyzet a nyelvileg generált értelemmel. Láttuk, a nyelvi értelmezés hatására a bonyolultabb szituációkat, jeleneteket és jelenségeket megjelenítő képjelenségeket a rajtuk fellelhető jeleknek köszönhetően, írásjelek nélkül is „olvasni”, azaz értelmezni tudjuk. A nyelv olyan jelek „kiolvasását” teszi lehetővé, amelyeket önmagukban a vizuális karakterjellemzők nem árulnának el. A karakterjegyek vagy vizuális személyiségjegyek „olvasása” viszont egyáltalán nem az írásjegyekhez hasonló lineáris jelolvasást jelent, hanem a formák és alakok ismeretőjegyeinek a vizuális érzékelését és rendszerezését. A valamire történő *ráismerés* alkalmával nem egyenként vesszük sorba az egyes jeleket, hanem érzéki *látványegységükben*, egy nagyobb érzéki egység részeként értjük meg őket. Ez arra utal, hogy a vizuális érzékelés és észlelés holisztikus (görög *holos* = egész, teljes, átfogó) képesség, amelyben osztozunk az állatokkal is. A képek esetében a forma olyan identikus képi egészet, azaz alakot jelent, amelynek megjelenítésében ráismerünk a taktilis valóságban megtapasztaltakra. Holisztikus létmódjának köszönhetően a forma és az alak nem jel és nem is jelek csoportja, hanem egészletében felismerhető entitás. A nyelvileg generált értelem ebbe az holisztikus entitásba hatol be, hogy azt részeire szedje, miközben vizuális adottságait tartalmaival kiegészíti.

Vizsont a ráismerés és az átlátás biológiailag adott holisztikus képességének köszönhetően a szituatív képjelenségek „olvasása” mégiscsak valami olyasmit jelent, hogy az egyes összefüggések a hordozófelületen kétirányú kiterjedésüknek köszönhetően az írás egyirányú szerkezetéhez képest nem rendezhetők vizuálisan lineáris sorrendbe. A lineáris szerkezetbe állítás az értelmezés azon lehetősége, amelynek során a holisztikus entításokat jelek rendszerévé, struktúrájává alakítjuk át. Mégis azt tapasztaljuk, hogy miközben ezek a formaegységek jelenséggként holisztikusak, nyelvi értelmezésük nem ezen a módon valósul meg. A képi jelek „anarchikusan” helyezkedtek el a taktilis valóságban és a képjelenségeken is. Miután a korai szituatív képek még nem mozgóképek voltak, nemcsak az egyes formákat és alakokat, hanem az értelmezésüket, összefüggéseiket sem lehetett vizuálisan felfűzni egy a képalkotó által előre kialakított, az időbeliséget a megértésbe bevonó egyenesre. Miután azonban a nyelv részeire bontotta a jelenségegységet, másként felépülő és működő rendszerré, szerkezeté transzformálja. A nyelvben a jelenség oly módon alakul át, hogy már nem igényli a jelentettnak az érzéki jelenlétét. A nyelvi jelrendszer képes helyettesíteni a megjelenítettet és annak létállapotát, létösszefüggéseit is.

A nyelv lineáris időbeli szerkezete ellenére is meglehetősen képlékeny, illetve variabilis. A képjelenségek nyelvi megértésének ezért sohasem volt egy előre meghatározott sorrendet követő és egyetlen jelentéssel rendelkező „olvasata”. A jól ismert témák felfejtése és jelentéseik összeillesztése is mindig a néző egyéni feladata maradt,

ami bizonyos fokú szellemi aktivitást követel meg tőle. Ez azt jelenti, hogy az érzékelés egyéni lehetőségei kihatással vannak a nyelvi megértésére is, azaz segítségére van az érzéki megismerés személyhez köthető tapasztalata.

A nyelvi értelem hatására a képjelenségen megformálódó jelek mégsem uralhatják el teljesen a képjelenséget, és nem léphetnek minden szinten az érzéki megmutatkozás helyébe. Nemcsak azért, mert maguk is vizuálisak, de azért sem, mert érzékelésük is elsősorban ilyen megértést követel meg. A képi megmutatkozások és a képjelenségek számára is a mintát a taktilis valóság tapasztalata nyújtja. A képalakítások esetében a vizuális és a nyelvi megértésnek egyaránt a képi szituáció által elrendezett és egymással interakcióban álló alakok *létösszefüggésével* kell kezdődnie. A képalakítónak olyan viszonyba kell állítania alakjait, ahogyan azt a taktilis valóságban bárki megtapasztalhatja. A képjelenség szemlélője a megmutatkozók vizuális azonosítását követően a részletek értelmezésével, illetve a megmutatkozásokon felismerhető összefüggések, egymásra vonatkozások, utalások irányába haladhat tovább.²⁷ A képek megrendelőinek és alkotóinak az elvárása szerint a meghatározatlan számú egyéni vizuális és nyelvi megismerési és megértési módnak ugyanabban a formális jelentésben kell találkoznia ahhoz, hogy a szituáció vagy jelenség a képalakítói szándéknak megfelelően legyen kiolvasva. A nyelvi jelentésnek az érzéki jelentést le kell fednie.

A képalakítók legnagyobb igyekezete ellenére ez még sincs mindig így, hiszen a nézők gondolatait, érzéseit, egyelőre még nem lehet sem felismerni, sem ellenőrizni.²⁸ Az elme tartalmi még titokban tarthatók.

Mindennek azért van relevanciája, mert a törzsi közösségeknek, majd a társadalmaknak a kialakulásával a hatalmat gyakorlók igyekeztek kisajátítani a képekben rejlő érzéki és tartalmi lehetőségeket. Azonban az egyéni értés nem feltétlenül jelenik meg érzékelhető módon is. Ugyanakkor az egyedi megértés csak valamilyen már létező közösségi értelmezésen belül lehetséges. Az egyszerű képi megmutatkozással szemben az összetett szituatív képjelenség nemcsak a hordozója révén válhatott a társadalom valamely egyedének a tulajdonává, de gyakran az értelmezése tekintetében is kisajátíthatónak bizonyult. Egy nyelvet a társadalomnak az egyedei beszélnek, akik befolyásolhatják annak alakulását. A nyelv azonban bizonyos mértékig az egyének szándékától és akaratától függetlenül maga is alkalmazkodik a társadalmi viszo-

²⁷ Ez a megértés két irányba történő kiterjesztését jelenti. Miközben a részletek megismerésével a kisebb képalakító szegmenseket érti meg a néző, az összefüggések és viszonyok feltárásával a megmutatkozásoknál nagyobb képi egység irányába halad. Végül el kell jutnia a képjelenség érzéki egységének (entitásának) a megértéséig. A rész és az egész viszonyában értelmezve ez a méretekre vonatkozó kitágítás egy a kontúrjukkal körülvevett képi alakoktól eltérő egész érzetéhez vezet.

²⁸ Amint az egyéni érzékeléstől és értéstől a nyelvi kommunikáció veszi át az irányítást, azok sokkal egységesebbnek tűnnek, mint amilyenek valójában. Létezik a vizuális érzékelésnek olyan területe, amelyet a nyelv nem, vagy csak nehezen ér el. A szubjektív megélés és megítélés az egyén történeti létében, adottságaiban és képességeiben rejlik. Ezen a ponton is az egyénhez, a nézőhöz érkezett el a leírás, ezért újra fel kell függesztenünk az ebbe az irányba való továbbhaladást.

nyokhoz és tükrözi is azt. A hatalmi viszonyoknak megfelelően az egyes rétegek eltérő módon befolyásolják az egyes szavak és kifejezések jelentését, gyakran pedig egyenesen elválílik egymástól a társadalom hatalmat gyakorló felső és az alsó rétegeinek a nyelvhasználata. Ennek ellenére a nyelv alapjai tekintetében nem veszítheti el kollektív jellegét és minden részleges szétaprózódása (szleng, tájnyelv, szaknyelv, nyelvkeveredés, dialektus stb.) ellenére, egészében általános kommunikációs eszközként mindig megmarad egy közösség tulajdonában és használatában.²⁹

Mindezzel számolnunk kell, ha meg akarjuk érteni, miként vonatkozik a képekre, illetve épül bele a képekbe a nyelvi értelem. A nyelvnek az érzéki megértéstől eltérő képessége azonban nem azonosítható minden tekintetben magával a megértéssel és még kevésbé a képjelenséggel. A nyelvhasználat előnye a vizuális megértéssel szemben az, hogy bizonyos aspektusaiban függetleníthető a közvetlen taktilis valóságban történő megismeréstől. Eltérő kontextusban ugyanazon szavak és kifejezések alkalmazása sem jelenti azt, hogy a nyelvhasználó ugyanazt akarja kifejezni, mint egy másik kontextusban más személyek. A nyelvi kommunikáció nem mond el mindent használójának képről alkotott valóságos gondolatairól és érzéseiről, gyakran ugyanis éppen ezek elleplezésére szolgál.

A nyelvileg generált értelem a kommunikációban betöltött szerepének köszönhetően képes kiindulni valamilyen érzéki jelenségből, majd e kiindulási ponttól eltávolodva, egészen más, jelen nem lévő jelenséghez eljutni. Ugyanazt a képjelen-

²⁹ Miután a nyelv társadalomformáló erő és egyben az egyes közösségeket reprezentáló eszköz is, képes belsőlegesen differenciálódni (pl.: korunkban a szleng, a tájnyelv). A nyelvileg generált értelemnek és kifejezésnek az írásban való rögzítése láthatóvá teszi azt is, miként lehet a nyelvi tartalmakat kisajátítani. Amint egy nyelvi értelmet (jelentést, tartalmat, kifejezést) akarunk a társadalom hatalmi viszonyai között elhelyezni, azt tapasztaljuk, hogy az értelmezésnek különbözőképpen differenciálódott fokozatai alakultak ki. A nyelv azonban képes védekezni a túlságosan sokféle vagy bizonytalan, homályos jelentésű jelentés ellen. Ha erre igény mutatkozik, idővel egyes jelentések leválnak a többi jelentésről, miközben az e jelentést hordozó szó esetleg kikopik a nyelvhasználatból. Máskor a szavak jelentése módosul valamilyen irányba. A rétegnyelvek, a szleng, a tájnyelvek és általában egyes elzárt közösségek nyelvhasználata azonban nem távolodhat el teljesen az általános beszédtől, mert az a társadalmi rétegek közötti megértést teljesen ellehetetlenítené. Egy jelenségnek ugyanazon jelentésű vagy tartalmú, de eltérő szavakkal történő érzékeltetése nem jelent feltétlenül lényegi változást. Inkább csak a megértő személyének a társadalmi szintjéről és helyéről árul el valamit. Egy meghatározott nyelvet beszélő közösség minden tagjának érdeke, hogy a metafora és a szimbólum vagy az intencionális torzítás következtében keletkező jelentéstartalmak bővülése vagy változása ellenére a nyelvi jelentés vagy értelem ne legyen teljesen kisajátítható egy közösségen belüli csoport által. Ugyanakkor a titkos, csak a beavatottak számára érthető beszéd vagy jel közösséget teremtő, illetve az elkülönülést és identitást elősegítő erőként is működhet, miként ezt a szlogen (jelmondat) esetében tapasztaljuk. A társadalmi nyelvhasználat nem egységes. A nyelv az összetartozás és a megkülönböztetés eszközeként is működik. A társadalom egyes rétegeiben, például az egyes korosztályok között, az eltérő iskolázottsági szintek, földrajzi különbségek, szakterületek stb. alapján jelentős csoportidentitást erősítő nyelvhasználat alakul ki. Ez kihatással van a képek értelmezésére és értékelésére is.

séget sok nyelven és többféleképpen le lehet írni, el lehet mondani, s ezeknek mindegyike adekvát lehet. Eközben nincs szükség arra, hogy a néző auditívan kommunikáljon a kép alkotójával, azaz nem kerül sor *nyelvi érintkezésre*, eszme-cserére, a képjelenség nyelvi megvitatására vagy információk átadására. A kép alkotójának és kép a nézőjének nem kell ugyanazon a nyelven beszélnie, hogy a képjelenség tartalma és jelentése tekintetében közös nevezőre jussanak. Azonban a nyelveknek a különbözőségeik ellenére is meg kell őrizniük a képjelenségre vonatkozó tartalmi és jelentésbeli egyezsüket ahhoz, hogy a képjelenség egysége megőrizhető legyen.

A képjelenség megjelenésével az érzéki megértés mellé állandósult társként csatlakozott az önmagában is mind összetettebbé váló nyelvileg generált értelem. Azonban a nyelv képekbe történt behatolása ellenére sem a nyelvi aktus, sem a tartalma nem tekinthető a képészlelés és képmegértés végső céljának vagy végeredményének. Az auditív megnyilvánulások nem helyettesíthetik a képjelenség vizuális érzékelését. Egy portré talán a legjobb példa arra, hogy egy vizuális jelen-séget nem lehet auditíven oly módon elmondani vagy pusztán a tartalmában megragadni és reprezentálni, hogy azzal az alak vagy a forma jelenlétének közvetlen-ségét helyettesíthessük.³⁰

Mindez alighanem összefüggésben áll azzal, hogy a nyelvileg megállapítható jelentés vagy tartalom a jelentősége ellenére sem lehet a képjelenség esszenciája. Az *ekphrasisz* az antikvitásban a nyelv azon igyekezetéből született meg, hogy az érzéki valóságot teljesen maga alá rendelje és akár helyettesíteni is képes legyen. Könnyű bizonyítani, tévedés, hogy a nyelv és az érzéki megismerés pontosan lefedheti egymást, s az egyik a másikkal helyettesíthető. A legtökéletesebb és legrészletesebb nyelvi leírás sem képes konkurálni a portréval, ahogyan egy portré sem képes a megmutatkozó élete történetének az elbeszélésére. A kép leírása alkalmával az értelmezőben keletkező elemkép nem azonos a leírásban megragadni kívánt érzéki jelenséggel. A szituatív képek jellemzője, hogy az érzéki és a nyelvi alkotóelemek egymásra támaszkodnak, s mindegyik hozza a képjelenség megértésébe a maga eszköze által nyújtott lehetőségeit. A leírás olvasása nyomán keletkező elemkép és a nyelvileg tált képjelenség csak abban az esetben lehet azonos, ha a leírásban az olvasó ráismer egy általa már látott képjelenségre.

A látás és a belőle megszülető emlékkép mindig is részét képezte a nyelvnek. A nyelvnek a képekbe történő behatolását is normális eseményként kell felfognunk,

³⁰ Mindezek ellenére már az antikvitásban történtek kísérletek a nyelv képjelenséget helyettesítő használatára. Az ekphrasztikus irodalomban gyakran egyes híres képjelenségeket igyekeztek „szavakkal visszaadni”. E kísérletek eredménye azonban az volt, hogy az olvasóban létrejött egy fantáziakép. Az *ekphrasisz*, azaz a kimondás lehet illusztratív, demonstratív vagy *hüpotipózis*, leírás (*deskripció*), megmarad a nyelv, a szavak és a kifejezések közegeiben, mert szerkezetileg nem képes szimultán több téri dimenzióban kiterjedni. Ez fordítva is elképzelhető, amikor egy szöveg vizualizációja illusztrálja az adott szöveg tartalmát. Azonban az efféle vizualizáció is könnyen félrevezeti a nézőjét, ha az megpróbálja visszatranszformálni eredeti nyelvi formájába.

hiszen nem működhet a két megismerési és megértési mód úgy egymással szinkrónban, ha nem érintkeznek és nem hatják át egymást. Belső képeinket belső néma beszéddel kísérvük és értelmezzük, miként belső beszédünket is elmeképeink egészítik ki.

Ha a nyelvi tartalmak és jelentések leválaszthatók a konkrét nyelvről, ami azt jelenti, hogy a tartalmak hordozására bármely másik nyelv is képes, akkor ez azt is jelenti, hogy ezek a tartalmak és jelentések nem azonosak az adott kultúra beszélt nyelvével. A tartalmak és jelentések a nyelv közvetítésével terjedhetnek, ám a konkrét nyelvtől részben mégiscsak független a képjelenség által kifejezett képi tartalom. De arról sem feledkezhetünk meg, hogy a képjelenség érzéki jelei sem tartalmazzák a tartalmait és jelentéseit.

Hol található tehát ez a tartalom?

Mindennapi tapasztalatunk, hogy a vizuális érzékelés és a nyelvi megismerés és megértés sem teljesen azonosítható egymással. Kommunikációnk alkalmával gyakran találkozunk azzal, hogy a nyelv nem képes kielégítően visszaadni egy érzéki jelenléteket vagy az azzal kapcsolatos érzéseinket. Ezzel szemben a nyelvi generált értelem képes új, vizuálisan nem megjeleníthető jelentések és tartalmak előállítására. Ezért kijelenthető, hogy sem a nyelv, sem a képjelenség nem tökéletesen zárt rendszer, amelynek fel kell kutatni a még rejtett összefüggéseit, tartalmait, vagy a már eredendően adott jelentéseit és igazságait, ahogyan ezt a filozófusok gyakran teszik. A nyelv és a képjelenség bizonyos célokra alkalmas közvetítőeszköz, médium. Mindkettő meghatározott érzéki és szellemi alkotások létrehozására alkalmas, folyamatosan bővülő, felesleges alkotóelemeitől megszabaduló „formakészlet”.³¹

A fentiekből az következik, hogy a képjelenség „csendestársává” lépett elő egy gyakran néma, nyelvi nem artikulált értelmi szint, amelyet a képek érzékelésekor tapasztalunk. Ez arra utal, hogy a valóság taktilis tapasztalatához hasonlóan a szituatív képek tartalmukban és jelentésükben nem a nyelvi rendszernek megfelelően, azaz nem a nyelvképződés szabályai szerint működnek. A képi figurákon elhelyezkedő érzéki jelek nem nyelvi, hanem vizuális jelek. A nyelv azonban képes e jeleket nyelviékké transzformálni. Ennek során a jelenléteket kiteljesítő vizuális jelek nyelvi jelekké alakulnak át.

Az állatok jelenséggelismerése esetében is elindul egy jelentéssé váló átalakulás. A jelek felismerését reflexió, fizikai cselekvés, illetve hasonló jeladás követheti. Amikor a jelenségek vizuális jelei a nyelv komplex jelrendszerében nyelvi jelekké alakulnak,

³¹ Tudjuk, hogy lehetséges az egyik nyelvből a másikba jelentéseket, tartalmakat átfordítani. De azt is tudjuk, hogy az egyes korok és kultúrák nyelvhasználatában a társadalomnak megfelelően alakul a szavak és kifejezések használata, miként ezek egymással és a taktilis tapasztalattal való összefüggései, viszonyai is. Azért értünk meg más kultúrákat és a múlt alkotásait és szándékát, mert a le- és az átfordíthatóság dominál. Ennek ellenére azt is tudjuk, hogy nem minden esetben lehetséges a pontos vagy megfelelő fordítás. A lényeg a nyelvek egymásba fordíthatósága, minthogy a nyelvben való gondolkodás ellenére is ez biztosítja a gondolkodás nyelvtől - részben - független tartalmát, jelentését és a taktilis tapasztalathoz való hozzáigazíthatóságát.

kommunikációként jelennek meg. A nyelvben azonban olyan jeljáték indul el, amely a természeti és természetes jelekre nem jellemző. A nyelv segítségével történő gondolkodás és kommunikáció egyaránt ennek a rendszert alkotó jeljátéknak a részeként működik. A nyelvtani szabályokkal, a nyelv használatának az explicitté vált szabályaival és a jelek használatára vonatkozó szabályokkal a vizuális megismerés és megértés nem rendelkezik. A nyelv szabályjátéka a társadalmi lét kialakulásában is hatalmas szerepet kapott, minthogy a társadalmak működése is szabályjátékokon alapul. Lényegében a képjelenségek létrehozása és érzékelése is meghatározott szabályjátékok alkalmazásával történik. A szabályok, amelyek a legáltalánosabb értelemben a valóság formalizálásának és nyelvivé transzformálásának következtében jönnek létre, áthatják a vizuális jelenségeket is. Ez jelentősen megkönnyíti a képjelenségek értelmezését. Az ilyen szabályok megismerése és megértése teszi lehetővé a képjelenség fejlődéstörténetének a feltárását is.

A szituatív képek az éppen kialakulóban lévő törzsi és társadalmi közösségek tagjait szembesítették azzal, hogy miként lehetséges a természeti létből átlépni egy a nyelv által megmutatott új kollektív játéktípusba. Az érzéki tapasztalat is ismer a természetben alkalmazható szabályokat. Az emberi faj esetében azonban a társadalom létrehozásának az volt a célja, hogy a legfontosabb szabályokat ő maga alkossa meg, s ezzel kivonhassa magát a természeti lét azon bizonytalanságából, amelyben addig az emberi közösségek léteztek.

A nyelv a valamilyen képi szituációban való jelenléte alkalmával nem előre lép az egzaktabbá, logikusabbá, formalizáltabbá, elvontabbá és autentikusabbá válás felé, hanem az érzéki megértés javára éppenséggel enged elvontságából. De ennek a visszalépésnek az eredményeként mégis inkább a képjelenség emelkedett a nyelvi kommunikációhoz közelebbi szintre, ami érthető, hiszen tartalmán és jelentésén keresztül maga a nyelv vált a képjelenség részévé. A képjelenség jelentésének és tartalmának a megértése azonban, mint láttuk, nem effektív nyelvi szinten (beszédaktus formájában) megy végbe, hanem a kép érzékelése alkalmával, de az ember elméjében válik jelentéstelivé. Nincs szükség arra, hogy egy képjelenség nézője konkrétan nyelvileg is artikulálja egy kép jelentését, mivel a megértés a tényleges nyelvhasználat nélkül is megtörténik. A nyelv ugyan a megértés folyamatában kétségtelenül igyekszik a saját közegébe transzformálni a vizuális látványt, de mivel nincs kommunikatív szituáció, mediális szerepükben a képi tartalmak és jelentések felsejlenek, de implicitek maradnak. Ezt onnan tudjuk, hogy amikor egy számunkra jól ismert szituatív képjelenséget érzékelünk, úgy érezzük, tisztában vagyunk annak jelentésével vagy tartalmával. Ám, amint ezt a jelentést auditív módon artikulálni, majd kommunikálni kell, rájövünk, hogy a kép látványával kapcsolatos gondolatainkat meg kell fogalmaznunk. Vagyis nem elég homályos átmeneti állapotában megőrizni érzéseinket, hanem pontosan és részletesen kell szavakba transzformálnunk a képjelenség látványát. A transzformáció művelete alkalmával a vizuális jelenséget egy lineáris és jelekkel helyettesített formaszervezetté alakítjuk át. De nem pusztán a vizuális jelenséget vesszük figyelembe, hanem legalább ilyen mértékben a képjelenségről kialakult érzéseinket is nyelvivé alakítjuk. A kommunikatív aktus kényszere

azután a képjelenség megértésének egy kidolgozottabb szintjéhez vezet bennünket. Ami eddig nyelvtanilag kibontatlan volt és csak a transzformáció lehetőségeként sejlett fel bennünk, azt most elő kell hoznunk értelmünk hátsó udvarából és verbálissá kell alakítanunk. Ez azonban már nem kimondottan a képből eredő jelentést vagy tartalmat jelenti. Amint kommunikációra kerül sor, megjelenik a nyelvvel szembeni elvárás artikulációra vonatkozó szintje is a kommunikációban.

A képjelenséggel kapcsolatos, vagy rá vonatkozó kommunikáció nem azonos a kép érzéki tapasztalatával, de a nyelvi megértésével sem teljesen egyezik meg, mivel egy másik szituációt, másik aktustípust (beszédaktust) jelent, amely hozzáilleszkedik a kép megértésének folyamatához, de már nem azonos vele.

A képjelenség megértését követően a róla való kommunikáció a korábbi vele fenntartott megismerői és megértői viszonyoknak a feladását jelenti. A képjelenségnek a kommunikációtól való elválása a nyelv közegében jelként való elhelyezésével veszi kezdetét. Azaz a rá vonatkozó nyelvi jelek által a kommunikáció tárgyaként való megjelenése már nem feltétlenül követeli meg a képjelenség vizuális érzékelhetőségét. A nyelv a jelenléte helyettesítő jelek közege, amelyben csak idegen elemként lehetséges az érzéki jelenléte elhelyezni. Ám érzéki jelenléte és jel együttműködhet. Az érzéki jelenléte és a nyelvi kommunikáció ugyanis bármikor képes egymáshoz csatlakozni és egymást kiegészíteni. A nyelv közegében újfajta egységbe rendeződik mindaz, ami a képjelenségből a nézőben nyomot hagyott. De ez a jelszerkezetbe történő elrendeződés nem számolja fel a képjelenségnek az elmében megőrzött képét, hanem kapcsolódik hozzá, vonatkozik rá, s ezáltal némileg befolyásolja e képtípus létmódját. A kommunikáció kényszere mindenképpen jótékony hatással van a megfigyelő képről való gondolkodására, mert explicitté teszi azt, ami más-különben kibontatlan, illetve implicit, néma és rejtett, ezáltal pedig kevésbé megértett maradt volna.³²

A képjelenség tartalmára és jelentésére vonatkozó nyelvi kifejezéseket attól függően választjuk meg és állítjuk a gondolatsorban a megfelelő helyre, hogy látványként milyen kontextusban és kommunikációs viszonyban vizsgáljuk meg. Azonban ugyanazon nyelvi tartalmat sokféle konkrét nyelvi formában mondhatjuk el. Amit a kép látványa egyetlen érzéki egységként nyújt át nekünk, azt nyelvi értelmezésünkkel sokféleképpen vagyunk képesek artikulálni és kommunikálni. A nyelvi szerkezetbe történő átfordítás tehát némi szabadsággal rendelkezik. A nyelvi artikuláció, azaz a nyelv kommunikációs eszközként való alkalmazása, valamint a konkrét szituáció, amelyben megfogalmazásra kerülnek a képpel kapcsolatos vélekedéseink, akarattunk ellenére szintén kihatással lehetnek a képjelenség jelentésére és

³² Mivel a nyelv nemcsak a tartalomra, jelentésre, de a kép formai létmódjára is hatással van, a képmegértés explicitté tétele és kommunikációja az érzéki oldalára is kihatással van. A nyelv egyik lehetősége az is, hogy bizonyos vizuális jelenségekre, adottságokra stb. felhívja a néző figyelmét. Általában a látás tudatosság tétele a látás vizuális folyamatában is szerepet kap. Ha a nyelv segít bizonyos vizuális sajátosságokra, adottságokra, lehetőségekre felhívni a figyelmet, akkor ennek hatására a látás is megváltozik.

tartalmára. Egy megfogalmazás előnyben részesítése a másik lehetséges megfogalmazással szemben gyakran tartalmi eltérést is jelez. A képi téma bizonyos elvárásoknak való alávetése láthatatlan alkotóelemként vesz részt a képjelenségben és az értelmezésében. Ennek köszönhető az is, hogy az értelmezés mindig meghatározott irányba hajlítja el a képjelenség nyelvi jelentését, tartalmát, s még inkább a kommunikációját.

Attól kezdve, hogy egy törzsi közösség társadalommá vált és a szerkezetében, valamint gondolkodásában differenciálódott, a megmutatózó pusztai formái létre redukált jelenbe állítása önmagában már csak bizonyos közösségi területeken lehetett kielégítő. Az idolkonzerválták ezt az ősi formaszemléletet. Az a szokás, hogy bizonyos jelenségeket új közösségi pozícióba helyeztek, általában a nyelvben is tartós nyomot hagyott. A törzsi közösségek és a társadalom hatalmi pozícióinak a kijelölését felgyorsította, hogy e szerep kedvéért másodlagos nyelvi jelentéssel láttak el egyes korábban közös formákat és jeleket. A gyakorlati funkcióban működő formát kiemelték eredeti használati módjából és a nyelv erejével *szimbólummá* alakították át. Ez a megformálásnak azon módja, amikor nincs feltétlenül szükség a forma effektív vizuális átalakítására, mert ezt a műveletet a nyelv hajtja végre. Ebben az értelemben a kép története egyben az adott korszakokban bekövetkező társadalmi átalakulások történetének is lenyomata. Egy szimbolikus forma létrehozásának ugyanis a feltétele volt, hogy el kellett tudni választani a hétköznapi gyakorlati feladatot ellátó formától. Ezért a szimbolikus formákat olyan formajegyekkel látták el, amelyek lehetővé tették megkülönböztetésüket. A díszítés, amely korábban viszonylag ritka, esetleges és viszonylagos volt, ebben a situációban a szimbólummá vált tárgyak nyelvi tartalmának megerősítését szolgálta.³³ A változások mindig a közösségi létezés szintjén a legjelentősebbek. A késő paleolitikus korszak, de főleg a vadászatot és gyűjtögetést felváltó mezolitikum időszakában ment végbe a földeknek az egyes közösségek általi kisajátítására.

A késő kőkorszakban uralkodó képtípus, az idolkészlet, ez a plasztikus képi jelenbe állítás általában megőrizte hagyományos magában állását, és szerepet kapott a

³³ Napjainkban a szimbólum nyelvi telítettségével szemben a tisztán díszítő szándékkal létrehozott formák tartalmi szempontból már üresek. Korábban e formák és jelek funkcionálisak és nem ritkán maguk is szimbolikusak voltak. Feladatuk azonban fokozatosan leegyszerűsödött, amikor használatuk arra korlátozódott, hogy a szimbolikus formákat megkülönböztethetővé tegyék. Ez az érzéki forma és a nyelvi jelentés ellentétében megmutatózó polarizáltság jól mutatja azt a változást, ami általában a nyelv és az érzéki forma viszonyában bekövetkezett. A díszítmények eredetileg maguk is olyan stilizált képekből leegyszerűsödött jelek voltak, amelyeknek a mágikus cselekvésekben az volt a feladata, hogy kifejezzenek valamilyen lényeges szellemi szinten megkülönböztetendő dolgot. Pusztai formává válásuk jelzi, hogy a közösség szellemi szinten változáson ment keresztül. A szimbolikus tartalmat hordozó formává válás kialakulásának a folyamatát jól illusztrálja a kínai írás, amelynek kialakulása a jóslócsontokra vezethető vissza. A nyugati írásmód a Közel-Keleten gazdasági iratként, de még képek jelként történő használatával és fokozatos elabstrahálódásával alakult ki. A kép és az írás összefüggései meghatározóak a képjelenség és a vele ellentétes irányba fejlődő írás esetében.

szellemi szint kidolgozásában. A történelem egésze során is csak meglehetősen ritkán alkottak szobrokból nagyobb csoportot, a szituációba rendezett csoportképek létrehozására pedig még ennél is ritkábban került sor.³⁴ Egyetlen kultúrából sem ismerünk olyan megoldást, amikor kettő vagy három plasztikus figuránál több alkotott volna csoportot, szituációt, jelenetet vagy szoborkompozíciót. Annál több olyan megoldást ismerünk, amikor az egyes plasztikus képi alkotások egymás mellett lettek elhelyezve, de kompozíciójuk nem alkotott összefüggő jelenetet, hanem csak egy architektonikus teret töltöttek ki. A plasztikus képek esetében az átmenetet a pusztán jelenbe állításból egy kvázi (!) szituációba az építményekhez, épületekhez csatolásuk jelentette.

A szabadon álló, az oltárokon felállított és az épületekhez csatolt szobrok a plasztikus képi megjelenítésnek több szempontból is eltérő típusai voltak. Az oltárhoz kapcsolódó idolk egyértelműen jelezték, hogy ez a fajta képi megjelenítés egy konkrét és a profán környezetből kiemelkedő térhez, időhöz és jelenséghez kötődik.³⁵ Amíg az épület részét alkotó szobrok az épület funkcióját voltak hivatva megerősíteni és kifejezni, a szabadban, magukban álló plasztikus képalakítások a szentnek tartott természeti formákhoz hasonlóan, a környező teret töltötték fel jelentéssel és tartalommal. Az épületeken belül felállított szobrok a megmutatkozásnak a társadalomban elfoglalt pozícióját az épületnek a közösség terén belüli elhelyezésével, díszítettségével, monumentális méretével is reprezentálták. A szobrok fokozatosan foglalták el az épületen belüli teret. Az elhelyezésük is jelölte funkciójukat, ami a közösségnek a teret differenciáltan használó szokására utal. Előfordultak olyan megoldások is, amikor a plasztikus képek nem az épület részét alkották, hanem funkciót és célt adtak az épületnek. A görög templomok mellett más népek kultúrájára is jellemző, hogy az épület valamilyen istenség szobrának ad helyet. Az építmények épületté válását jelzi, hogy a külső tér helyett a belső tér jelentősége megnőtt. Korunkban viszont a kiállításokon a szobrok értelmezik az épületet, minthogy az épület feladata ebben az esetben az, hogy szobrok, felületen rögzített képek és műalkotások gyűjteményének és bemutatásának biztosítson helyet. A kevés olyan kivételtől eltekintve, mint a graffitik, a reklámok vagy a plakátok, a képek már minden tekintetben belső zárt terekben foglalnak helyet. A belsővé válás folyamatát jelzi, hogy már nemcsak építészeti értelemben beszélünk belső térről, de a képeket hordozó virtuális eszközök terei is a taktilis téren belül, egy újabb és még belsőbb teret foglalnak el.

A szobrokkal szemben, a hordozófelületnek való alávetettségük ellenére, az ilyen képek előtt egy sokkal szélesebb lehetőségmező nyílt meg. E képtípus viszonylag

³⁴ Amikor ilyenre bukkanunk, gyakran kiderül, hogy az nem szoborcsoport, hanem modellek gyűjteménye, mint az egyiptomi királysírokban talált hajómodellek és emberi alakok. Máskor a megmintázott és közös alaplapon elhelyezett szoboralakok nem alkotnak egységes szituatív kompozíciót.

³⁵ Az idolk gyakran nem faragott alakok voltak, hanem természeti formák, szent hegyek, folyók, források stb., amelyek maguk is az idolkhoz hasonlóan működtek. A természeti formák és helyszínek szentként történő tisztelése legalábbis egy idős az állat vagy ember formára faragott idolkkal.

hamar az épületeken belül találta magát. A hordozófelületen elhelyezett képek azonban mégsem részei a taktilis térnek, minthogy maguk nem foglalnak el teret. Ez a képtípus – az építészeti térhez való csatlakozásának köszönhetően – a taktilis tér határfelületén történő elhelyezkedésével határozza meg környezetét. Egyszerre van a téren belül és rajta kívül. Miközben jelenlétével lehatárolja a taktilis teret, egyben ki is tágítja azt, mégpedig azáltal, hogy létet állít a pusztá építészeti határfelület helyére. De éppen ezért, a teret önmaga felől átértelmező szoborral ellentétben a hordozófelületen rögzített képtípus jobban kiszolgáltatott az építészeti térnek.

A szobrok terét a tér zártsága vagy nyitottsága határozta meg. A szobrokat el lehet helyezni a külső vagy a belső térben, illetve magát az építészeti formát megbontva, egy szoborfülkében. A plasztikus képek esetében mindig a bejárható taktilis tér jelöli ki a megmutatkozás lehetőségeit. A felületen elhelyezett képtípus ellenben, éppen e hétköznapi térbeliség hiánya miatt állt nagy lehetőségek előtt. A felületen elhelyezkedő képtípus mégis elsősorban a belső terek esetében tűnik hatásosnak, mivel a nyitott térrel szemben elsősorban a zárt teret képes kitágítani. A külső térben való megjelenésével inkább csak elzárja a tekintet elől a téri mélységet. Nem csökkentik a falfelület teret magába záró működését, hanem éppenséggel kiemelik azt. Ezért meglehetősen ritkák a külső felületeken rögzített perspektivikus képjelenségek.³⁶

Minden képi alkotás legalapvetőbb alkotóelemének a formát kell tekintenünk. A vizuálisan érzékelhető és a tapintható dolgok identitását évezredekig a forma hordozta. De a kép fejlődéstörténetének tanúsága szerint az első magasan szervezett társadalmak kialakulása óta már nem kizárólag ennek az érzéki identitásnak a jelenbe állítása volt a képek egyetlen feladata, illetve a kizárólagos célja. Mai megítélésünk szerint a képi megmutatkozások maguk is egy szellemi tartalomnak és jelentésnek az eszközei. A képek nemcsak egy vizuális és virtuális térnek adtak helyet, hanem a társadalomban működő és egyre jobban kibontakozó szellemi létformáknak is. Miután a hordozófelületnek a képpé formálása a helyszín terét alakítja át, ez lehetőséget nyújt arra, hogy a képjelenség konkrét társadalmi funkciókat erősítsen meg jelenbe állító képességével. A képjelenségnek helyet biztosító helyszín térbelisége nem azonos a hordozófelülettel, amelyen elhelyezésre kerül egy képjelenség.

Annak érdekében, hogy a hordozófelület még szorosabban a képhez tartozóként jelenhessen meg, csökkenteni kellett a képjelenségnek a helyszínhez mint meghatározott térhez való tartozásának érzetét. Ez ellentmondani látszik előbbi állításunknak, azonban ez a két állítás egymás kiegészítése. Miközben a képjelenség a

³⁶ Az antikvitásban még elő-előfordultak nem megfelelő mélységérzetet keltő képalkotások külső falfelületeken. De a perspektíva felfedezése és alkalmazása után már alig találunk ilyen képi alkotásokat. Nemcsak azért, mert az olajképek átvették a falfestészet helyét, s e képeket már át lehetett helyezni az egyik falfelületről a másikra, hanem azért, mert a perspektivikus képek térbelisége némileg furcsán hat egy olyan nyitott térben, amelyben a taktilis tér mélységének az érzékelhetőségével kellene konkurálnia. A képjelenségek virtuális tere ott érvényesül, ahol a tér zártságának köszönhetően a mélység érzete korlátozott.

belső teret érzéki látványának erejével, témájával és tartalmával értelmezi, e képességének a megerősítése érdekében önállósítania kell magát attól a taktilis tértől, amelyben elhelyezésre került. A saját tér kialakítása a kép látványát önálló érzéki egységgé fokozza. A kép ezen önálló jelenségegységgé válásának története a kép-jelenség világgá formálódásával azonos. Az önálló képi tér és idő kiemeli a taktilis térből a szituációt és a jelenetet.

Mindenesetre e folyamat oda vezetett, hogy egyre egyértelműbbé vált, hogy a képjelenséget az identitásának megnövelésével le kellett választani a falról és el kellett távolítani az építészeti struktúráktól. Azonban csak a konkrét faltól, ettől az építészeti formától és a belső tértől kellett megszabadítani a képjelenséget, s nem a (valamilyen) hordozófelülettől, amely működésének a feltétele volt. Amíg a technika nem tette lehetővé a képjelenségek hordozófelületének önállóvá válását, a fal és a hordozófelület ugyanazon dolog volt két eltérő funkcióban. A képjelenség szempontjából a falfelület médiumként működik, hiszen a képi jelenet és a képnek helyet biztosító helyszín között közvetít, de a képjelenség is médiumként értelmezhető, ha arra gondolunk, hogy vizuális eszközökkel gondolatokat közvetít. Azonban a képjelenséget hordozó felület és az építészetben tartófunkciót ellátó és tereket elválasztó fal több lépésben elváltak egymástól. Miközben az építészetben a fal vizuális érzékelésnek gátat emelő és tereket elzáró szerepe anélkül csökkent, hogy ezzel egyben a térelválasztó funkciója felszámolódott volna, a képjelenségeket új hordozófelületeken helyezték el. Ezek a felületek azonban már nem voltak az egyes képjelenségek kizárólagos hordozói.

A képek történetében, egészen a XXI. századig a szituatívva vált és hordozófelületen rögzített képjelenségekben mentek végbe a legjelentősebb változások, s a plasztikus képek társadalmi képalkotó jelentőségükben erősen visszaszorultak. E képjelenségeken a forma *élettelisége*, a létezését érzékelhetővé tevő téridőbeliség vizuálisan egyre újabb lehetőséghez jutott. A hordozófelületen elhelyezett képi megmutatkozások között kialakult *viszony*, *jelenet* a korábban magukban álló és kizárólag a nézővel kapcsolatba kerülő, pusztán a formájukkal reprezentált megmutatkozásokat éppen úgy egymás felé fordította, társadalmiságukat kifejező viszonyba állította, ahogyan ezt a korabeli társadalom egyedei a tapasztalati valóságban önmagukon is érzékelték. Ennek hatására megszűnt a képileg jelenbe állított formáknak és alakoknak a létezésből való kimetszése. A megmutatkozások visszakерültek oda, ahonnan ki lettek emelve, a létezés téridőbeli dimenziójába. Szituáltságuknak köszönhetően többé nem idolk voltak, hanem a társadalmat diverzitásában tükröző vizuális létmódnak az alkotóelemei.

A magukban álló képi jelenbe állításokra jellemző volt, hogy a képi formát körülkerítő kontúrvonal egyben a képi kiterjedés határát is kijelölte. Miután a megmutatkozások önmagukban álltak, s nem rendeltek melléjük/köréjük létközeget, mozgásteret, azaz nem állították bele őket egy konkrét vagy elvont térbeliségbe, amelynek eredményeként egy konkrét környezővalóságban jelenhettek volna meg, a forma határát jelölő vonalon kívül eső hordozófelület sem válhatott aktívan a kép részévé. Az ilyen megmutatkozással ki nem töltött felületrészek vizuális jelenségként

potenciálisan megőrizték hordozófelületi minőségüket. De közben összekötötték az egyes alakokat.

A megmutatkozásoktól nem független, ám saját formával és kiterjedéssel mégsem rendelkező, s ezért önálló alakban nem megmutatkozó összefüggések, utalások és viszonyok pozíciókként működtek. Elengedhetetlen részei voltak a megjelenítő képjelenségeknek, mivel testetlenségük ellenére is a téridőben való létezés fizikai és szellemi lehetőségeit hordozták. Habár úgy tűnik, hogy az a hordozófelületrész, ami nem vált valamilyen megmutatkozás részévé, kívül rekedt a tulajdonképpeni értelemben vett képjelenségen, valójában ez a képi szegmentum olyan vizuálisan rejtett lehetőségként kezdett el működni, mint a szellemi létezők. A képjelenség történeti fejlődése során azután ezek az üres helyek fokozatosan feltöltődtek megmutatkozásokkal és a létezés jeleivel. Ez a feltöltődés addig tartott, amíg a képjelenség képes volt lyukak és kihagyások nélkül beborítani a hordozófelület egészét. Az ilyen üresen hagyott képi helyek tették lehetővé, hogy egyazon hordozófelületen több képi megmutatkozást vagy akár önálló jelenetet is el lehessen helyezni. Ahol nem jött létre az egyes megmutatkozások között ez a láthatatlan közös és üres közeg, ott nem volt meg a lehetősége annak, hogy egyazon téridőbeli kiterjedésben jelenjenek meg a megmutatkozások, azaz nem vált lehetségessé egy jelenet vagy szituáció érzéki egységként történő megjelenítése. A képet alkotó szituációnak vagy jelenetnek feltétele, hogy közös teret és időbeliséget jelöljenek ki a megmutatkozások számára, hiszen a találkozás és az összetartozás csak ezzel a feltétellel lehetséges. Ugyanis nem képzelhető el cselekvés, szituáció, kollektív téridőbeli jelenlét valamilyen közös közeg feltételezése nélkül. A szituatív kép kialakulása tehát szükségszerűen a térbeliségnek és az időbeliségnek a képen belüli megnövekedő jelentőségével járt. A térnek és az időnek ezen rejtett, sokáig a hatalmi elvárásokkal ellentétesnek tartott és ezért ellenségesen kezelt megjelenése alapvetően formálta át a hordozófelületen rögzített képi megmutatkozások létkezelését is, hiszen a képkalkotások általános megmutatkozásokból konkrét létezést megjelenítőkké váltak.

De nemcsak ennyi volt a változás. Amint a kép többalakossá és szituatívvá vált, többé már nem az egyes alakok jelentették a megmutatkozás egészét, de még csak a lényegét sem. A főszerepet átvette az alakok egymással való viszonya, amit a legpontosabban jelenettel lehetett bemutatni. A szituatív képek egyes alakjai ettől kezdve nem jelentettek olyan érzéki *Egész*et, amelyet a korábbi magukban álló megmutatkozások, ezek között is elsősorban a plasztikus képi megmutatkozások jelentettek. A viszonyoknak azonban, mint tudjuk, nincs saját formája, ezért nem létezik kontúrja sem. Ilyenről legfeljebb metaforikus értelemben beszélhetünk.

A társadalmi viszonyok olyan szellemi képződmények, amelyek a közösség és a társadalom *önkifejeződései*, *önmegvalósulásai*. Ahogyan a tömegvonzást vagy a többi alapvető fizikai erőt sem láthatjuk, úgy a társadalmi viszonyoknak sincs saját érzéki létük vagy kontúrral keretezett formájuk. Ezért nem ragadhatók meg az anyag (tömeg, kiterjedés, forma) segítségével. A társadalmi viszonyok viszont éppannyira szellemi konstrukciók is, mint a fizika törvényeit rögzítő képletek, egyenletek, jelek és számok.³⁷ Talán még ennél is pontosabb, ha azt mondjuk, hogy a viszonyok és

összefüggések olyan számai a társadalmi létezésnek, amelyek a dolgokat láthatatlanul kötik össze, s amelyek magukba foglalják és konkrétta, a létezés időbeliségében folyamatossá és ennek köszönhetően létezővé alakítják át a létet. Az egymással viszonyba került képi megmutatkozások a formamódosulásaikkal, egymásra hangoltságuk érzéki jeleivel, létállapotukból felismerhető egymásra reflektáltságukkal fejezik ki *viszonyukat*.

A hétköznapi nyelvhasználat után azt gondolhatjuk, tisztában vagyunk az olyan egyszerű szavak jelentésével, mint amilyen a *viszony* (*reláció*) is. A szótári jelentése is jelzi, hogy e szó a dolog és a tulajdonság mellett az egyik legfontosabb kategória. Nem is független az előbbi két fogalomtól, hiszen minden viszony elsősorban valakik (személyek) között alakul ki, amit azok tulajdonságai alapján lehet megállapítani. A jelenség, amelyre a *viszony* szóval ebben az esetben utalunk, eleve legalább két résztvevőt feltételez egy közös létmódban együttműködni. A viszony jellemzője, hogy a benne résztvevők létezését időben és térben összevonja. Ugyanakkor a viszonyban a lét és az élet azon jellegzetessége kerül előtérbe, amelyben a pusztá téridőbeli kiterjedésén túl az összefüggések, egymást feltételezések, a résztvevők egymást alakító-formáló közös létet alkotó hatása valósul meg. A viszonyban állók létmódját egymás képességei, lehetőségei, adottságai és tulajdonságai determinálják. A viszonyban az identikus, a formájukba vagy az alakjukba zárt (izolált) létezők átlépi pusztá, felületükkel reprezentált érzéki kiterjedésük határait, s „hatóerejük”, azaz a tulajdonságaik, adottságaik, képességeik segítségével aktivizálódva, kiterjesztik magukat a velük relációba kerülőkre is. Ennek során az egymáshoz viszonyuló (egymásra irányuló és egymást feltételező) összekapcsolódásuk révén kölcsönös függésbe kerülnek. A relációba kerülők tulajdonságai a reláció alappillérei, minthogy a viszony aktivitását ezek biztosítják. A másira tett hatás és a másik hatásának az elviselése domborítja ki egy viszonyban álló tulajdonságait, jellegzetességeit. De a viszonyban állóknak nem minden tulajdonsága válik érzékelhetővé, vagy aktivizálódik egy-egy konkrét szituációban. A lehetséges viszonyok előrevetítése vagy utólagos értelmezése a viszonyban állók tulajdonságaival, jellemzőivel fejezhető ki. Az emberi viszonyokra a társadalmi determináltság a jellemző. Az egyes tipikus

³⁷ Ahogyan a matematikában egy művelet csak a benne résztvevő tagoknak a viszonyában nyer értelmet, úgy egy természeti vagy társadalmi szituáció is csak a „részelemek” összefüggésében válik értelmessé. A képi szituáció párhuzamba állítható azzal, ahogyan a számok léteznek és működnek: önmagukban semmit sem fejeznek ki, csak valamilyen matematikai műveletben elfoglalt helyük avatja őket egy értelemegész részévé. A matematikában lehetséges a számok viszonyát egy önálló szimbólummal jelölni, de miután a képjelenségek elsősorban jelenbe állítások, nincsenek vagy ritkák az efféle szimbolikus jelek. A viszony tehát sem a taktilis valóságban sem a képjelenségeken nem önálló vizuális jelenség, nem olyan, mint a forma vagy a forma kontúrja, amely egy felületnek egy adott nézőpontból érzékelhető határát, térbeli kiterjedését mutatja meg. Habár a viszonynak is lényeges eleme a vizuális érzékelés, de ez nem lokalizálható valahol a térben határvonalall kijelölve, mivel a megmutatkozásokon fellelhető jelek által szétoszlik a képjelenségen.

viszonyokat nyelvileg is ki tudjuk fejezni. Az olyan szavak, mint a szerelem, a gyűlölet, a jószívűség, a barátságosság, figyelmesség stb. lehetséges és jól elkülöníthető általános emberi-társadalmi viszonyokat fejeznek ki, amint érzelmekként lecsapódnak a pszichében. Az ismertetőjegyek és a tulajdonságok éppen úgy nem léteznek önmagukban, ahogyan a dolgok sem léteznek ismertetőjegyeik, tulajdonságaik nélkül. Az ismertetőjegyek az identikusként értelmezett létezők tulajdonságainak a hordozói, amelyek alapján ráismerünk a „dologra”. Az egymással relációba kerülők tulajdonságai a feltételei a viszony minőségének. Az ismertetőjegyek feladata viszont az, hogy rá lehessen ismerni a viszonyban állókra és következtetni lehessen a viszony feltételeire. A viszonyban úgy kapcsolódnak össze az egyes megmutatkozások, hogy általuk a dolgok tulajdonságai „hatóerőkként” jelennek meg. Ugyanakkor a tulajdonságokból, jellemzőkből, ismertetőjegyekből nem feltétlenül lehet visszakövetkeztetni azok hordozójára, tulajdonosára. Mindezek figyelembe vétele a feltétele annak, hogy a pusztá jelenbe állítás és a szituatív kép különbségét megértjük.