

magyar

172

műhely

magyar műhely 172

Művészeti folyóirat

www.magyardarmuhely.hu

TARTALOM

| | | | |
|--|----|---|----|
| Magén István: egy performansz elé (homage à Láng Eszter) | 1 | Wehner Tibor: A szentendrei poliészter szobrok parkja - 1995 óta | 36 |
| Rőczei György: Ἐπιμηθεὺς Zarathustra vs. Epimétheusz | 3 | Láng Eszter: Bibinke-variációk Vass Tiborra | 41 |
| Székely Ákos vizuális versei | 7 | Imre Zsófia: Csillagközi mozgások | 44 |
| | | Bányai János: Négy és fél évtized: önéletrajzi regény | 47 |
| | | Láng Eszter: A láthatatlan határvonalon innen és túl | 50 |
| 100 ÉVES AZ AVANTGÁRD | | | |
| Hornyik Anna: | | | |
| 1. A dadáról általánosságban | 10 | MMG | |
| 2. Samuel Rosenstock (Tristan Tzara) dada közössége | 16 | Petőcz András: Magyar Skíz. Németh Péter Mikola kiállítása | 53 |
| 3. A dada és a zsidó kultúra | 22 | Perenyei Monika: Hermann Zoltán: Töredékes Monitoring 2. | 55 |
| 4. A zsidó hitéleti formális közösségek és a dada | 27 | Szombathy Bálint: Ocztos István: Vonalnagyítás | 57 |
| ADALÉKOK A MAGYAR MŰVÉSZI PERFORMANSZ TÖRTÉNETÉHEZ | | | |
| Lantos László - Triceps: Csontodiglan - csontomiglan. 25+1 éves az Expanzió Fesztivál | 32 | Híreink | 59 |
| | | Munkatársaink | 60 |

MAGÉN ISTVÁN

egy performansz elé

(hommage à Láng Eszter)

persze mosolygott habár
kényszeredetten
az izgalom elfojtotta a hangját szép
karc
sú alakjával rendelkezett mintha
ott állt v
olna egyszer maga volt a zuhanás
ikarusz
ok zuhannak így a csillagokból
szép karcs
ú combján a veleszületett
igazságérzet mé
ltóságával láthattam mert végül
rám nézet
t szoknyájának ráncai karcsú
dereka körül
úsztak megpróbáltam lebontani az
anyago
t hogy lássam szép feszes mellét és
a nevé
t kiáltsam
nehogy tekintete nélkülüm
suhanjon tova
csak kíváncsi volt a s
zemem a
falakon a meggondolás-rajz
okkal ékes
grafikai lapok és mennyi

re zavart az
öntudat amikor a kalapá
csok kopogták
a bűnt Istent is bevont
ák a
megkülönböztetésbe háromszög
ek jelölték a
Dávid-csillag szokatlan a
ttribucióját és
ő Eszter mintha csak va
lami
áltudományos kísérlet részese len
ne hordozta a kereszt
transzcendentális st
ruktúráját megmutatni hogy
szerepet ölt h
ordozza önmaga fogalmiságát
hogy a jele
nség nem híján való és hogy a
verbális áll
ítmányok sorát nem lehet könnyen
megvá
ltoztatni mert a tárgyi világ
bélyegét viselj
ük melybe beleszülettünk a
kategóriákét m
elyek a szabálytalanság
beözönlését jelzik
mint valami körülmény átdöfték
Eszter kön
nyű kezét és a tárlatlátogató
közönség felsik
oltott a logika
szabálytalansága miatt és
mozdultak
hogy megközelítsék a perfor
mance helyét
és Eszter széttárta karját a
horizontnak és

szép arcán pontosan az a
képzeletbeli
világ amit művészetnek mo
ndunk és új
befogadásnak és a hungarocel
l kalapács
lesújtott a cselekményszövés s
zalai között és
felbukkant a vér mely elő
eviszi a
történetet és Barabás dialektikáj
ára is sort
kerítettek és az erek csatornáib
ól kilépett a
mindennapi auschwitzok vére
és eljátszották
a nem vitatható történelmet

RÓCZEI GYÖRGY

Ἐπιμηθεύς

Zarathustra vs. Epimétheusz

Amikor Zarathustra lejött a hegyről, ahol éveket töltött a csöndben, megállt a faluban, a piactér sarkán. Hajnal se volt még, a Nap első sugarai éppen csak megjelentek a havas hegycsúcs fölött, s az, ami a hegyen csönd volt, szétvált csivitelő madarak hangjára, a hűvös északi szél hangjára, a patak csobogására, később távoli patak hangjára s kerek nyirkorgására. Kinyíltak az ablakok, ajtók, az egyik házból gyereksírás hallatszott. A kapun át megérkeztek az első kereskedők, s ahogy az utolsó éjjeli csillagok is eltűntek az égről, úgy népesült be a piactér. Az árusok leterítették gyékényeiket, felállították kis asztalkáikat, kirakodták a friss és édes gyümölcsöket, vagy távoli vidékek kézműveseinek remekeit. Egyes árusok már a tüzet élesztgették, és sütni-főzni kezdtek. Aztán jöttek a mutatványosok. A kötél-táncosok magas oszlopokat állítottak, a kígyóbűvölő csak leült a porba és kobrát rejtő kosarát maga elé tette. Egy öszvérhúzta kocsiról kis színpadot pakoltak le. Egy férfi nőnek öltözött, két másik lóbőrbe bújt, míg a negyedik páncélba öltözött és kardot meg buzogányt forgatva sétált fel s alá, – és ő mindennek és mindenkinek hallotta a külön hangját. Ezek a hangok – a legvidámabb kacagástól a megfontolt hümmögésig – egy másik hanggá álltak össze, a feszültség és várakozás hangjává: vajon kelendő lesz-e a portéka? Kitar-e a keresett pénz a következő piacig? Ez a hang nem volt sehol, s mégis ott volt mindenben. Különbözött a csöndtől, mégis összeolvadt vele és Zarathustra azt vette észre, hogy hegyi magánya nem sokban tért el e nyüzsgő forogatótól.

Mindenben ott volt minden, de ez a sokféle megvalósulása annyira különböző volt, annyi színű és hangú, illatú, ízű, hogy az egyediség látszatát keltette. Az egyik árus éppen annyira különbözött egy másiktól, mint a vásárlók, nézelődők, vagy a piactéren futkározó gyerekek. Az áruk viszont vagy végtelenen egyformák voltak – mint például a gyümölcsök, vagy éppen a keresettség okán, hiszen minden vásárló ugyanazt kereste. Ímé az élők különbözőségének látszata, s az áruk egyforma létezése. (Bár egy fehér turbános férfi két barna tyúkot figyelt egy lécekből tákolt kalitkában. Az egyik fel s alá futkosott kotkodálva, csőrével kitaróan csépelte a bedrótozott faajtót. Hátha... Viszont a másik meghúzódott a kalitka sarkában, nyakát behúzva, fejét lehajtva várta végzetét, hátha... Az első tyúk gyorsan vevőre talált, és délre már levest is főztek belőle, a másikat azonban – bármennyire is kínálta a paraszt – nem vette meg senki. Haza is vitte a paraszt a tyúkot, s amikor kinyílt a ketrec ajtaja, kiszaladt rajta a barna tyúk, be az ölbe. Reggelre egy szép nagy tojást tojt a szalmába, s büszkén rájacsucsuolt.)

A piactér lassan megtelt vásárlóval, eladóval, áruval s bámész nézelődővel. Epimétheusz nem tudta eldönteni, hogy ő melyik csoportba sorolandó, ezért elvegyült. Mikor, mibe... Zarathusztra ekkor látta meg őt először, de nem utoljára. Egyszerre látta benne az apát, aki leányait árulta, a lopott menyegzői ezüstöt bagóért átvevőt, a rabszolgává ítélt csalót, és Platón barlangban lekötözött jámbor emberét. Így ácsorgott ő a forogatóban. Forgatta szemét. Látta mindazt, amiről mások csak hallottak, s hallotta a tarka-barka színeket, mint ama költő. Érzékszervai ezer antennát virágoztak a völgyre tekintő kopár sziklákra. Kitavasodott éppen. Felserdültek rég a hegyikecskék, szökelltek a kövek között, mint kedves a zöld mezőben. Vér csöppent alá. Elé. Elmerengett ezen, de amikor kihúzta zsebét a kezéből, szétszóródtak drachmái és petákjai.

Ahogy közeledett a dél, a gyümölcsök, virágok illatát elnyomta a savanyított tök és zsírjukban rotyogó kolbászkáké. Fahéj és gyömbér, hagyma, paprika csábította a nagyérdeműt, kiknek érdemeik a bukszáikban lapultak. Epimétheusz jól tudta, hogy az éhség nagy úr. Előre is köszönt minden szembejövőnek.

(Aztán elfogytak a lelkes szembejövők, a lehajtott fejjel szembejövők, a csüggedt szembejövők is. Zarathusztra viszont látta, hogy a szembejövők mögötte tolongtak. Kicsit elgondolkodott ezen.)

– Kivernéd a szemem ennyi apróval? – lökte el egy öreg feléje nyújtott ráncos kezét a terebélyes lángossütő.

– Kiverném... – mondta az öreg, és megköpdöste tenyerében a pénzerméket. – Apád-anyád ide gyűjjön!

Az öreg a kisült lángosokra nézett, és a lángossütő is meggondolhatta magát, mert már nyúlt is a lángosért, amikor egy fiatal leányka pördült elő a sokadalomból.

– Ki a kicsit nem becsüli, az a nagyot nem érdemli! – kacagta, és csillogó szemekkel az öregbe karolt.

Egy kardnyelő az elé tett tányéron koppanó pénzeket számolgatta. Amikor összejött a tíz ezüst, hangosan bejelentette:

– Hát én most bekapom!

És bekapta.

Nyelte a damaszkuszi pengét. A száján és a nyelőcsőjén át a gyomrába tuszkolta az éles kardot. A bámész nép lélegzetét visszatartva némult. Látni akarták a... Mit is? A kockázatos vállalkozás véres kudarcát, a kard pengéjén a vérpatakot, a porba omló merészt, vagy a hihetetlen, hogy lehetséges. Csak a kard markolata a szájban, a homlokról alágördülő verejtékcseppek. Tágra nyílt szemek, nyitva felejtett szájak.

A kard pedig szép lassan megtette a visszautat is. Az acélon csillant a napfény. Egy gyerek nevetve tapsolni kezdett, és nemsokára tapsolt mind, ki látta. A kardnyelő végre magasra emelte a kardot. Mélyen meghajolt. A tányérból kimarkolta díját, megcsörgette markában és az övéről csüngő bőrzacskóba tette.

Valaki megveregette a vállát, fecsegve oszlott a nép, hogy új kíváncsiaknak adjon helyet. Csak Epimétheusz maradt. Újabb pénzdarabot dobott az üres tányérba.

Hátha...

Mindenkinek tele volt a szája. Kinek lángossal, kinek karddal, másoknak szavakkal, megint másoknak némasággal. Zabáltak és fecsegték, lenyelték a ki nem mondott szavakat, vagy megakadt torkukban a szó, mint a sült hal szálkája. Kinek mi jutott. Damaszkuszi penge, damaszkuszi út - egyre megy.

Délutánra a vásárlás feszült alkudozását az önfeledt szórakozás váltotta fel. Árusok összecsomagoltak, és maradtak, hogy más árusoknál hagyják pénzüket. Egy csésze tea mellett meghányták és megvetették a világ dolgait. (Zarathusztra viszont másképpen látta azt a világot, melyben egyesek csak hánytak, mások csak vetettek. És bizony egyre többen hánytak majdan, s egyre kevesebben vetnek. Ím ilyen szólna: ...)

„Aztán emberek jöttek a városba, kiknek ruhái színesek voltak, de szavaik egyformán szürkék valának. Jövének más emberek is a városba, egyforma szürke ruhában, de az ő szavaik rendkívül színesek valának. És köztudott, barátaim, aki sokat hány, keveset arat.”

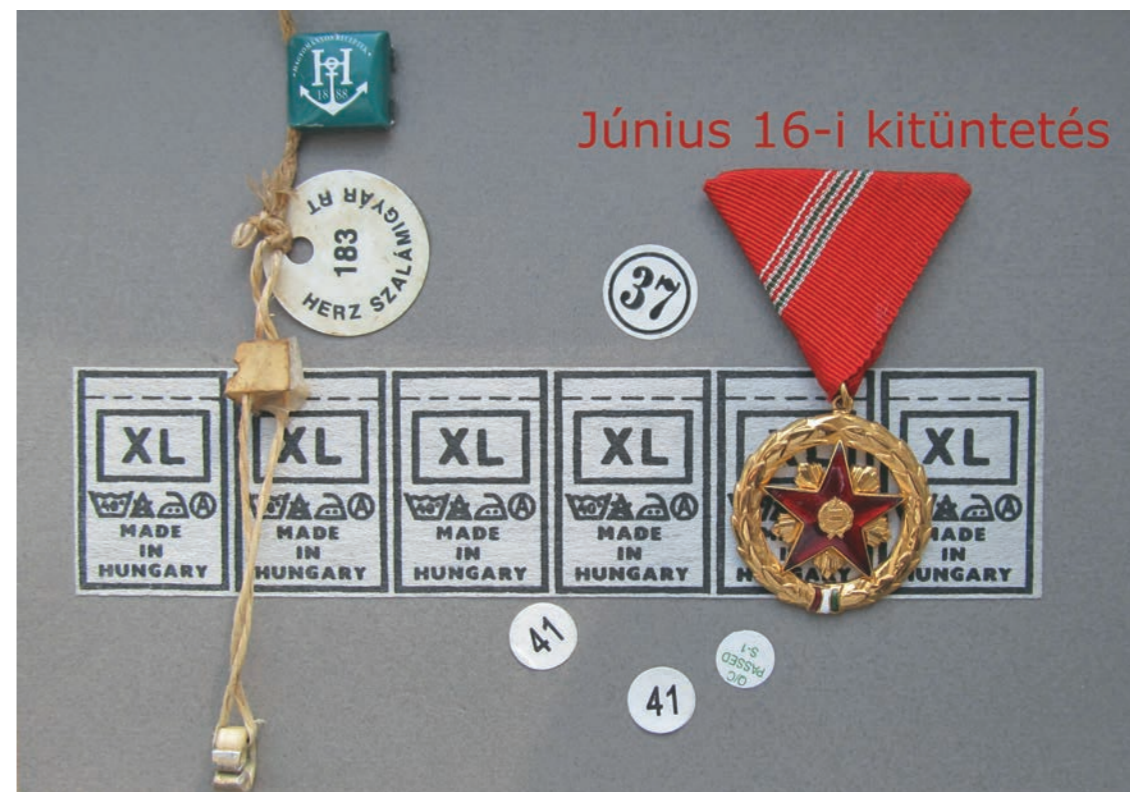
Epimétheusz is hányt-vetett. Néha cigánykereket. Máskor - csak úgy - zabot.

Elment vele az idő.

Egy jött-ment alak ácsorgott az árnyékban, akit sokan esernyőnek néztek. Gondolhatták volna műtőasztalnak is. Nem mindegy?

„Szomorú voltam, mert nem volt cipőm, de találkoztam egy emberrel, akinek nem volt lába” - mondta Epimétheusz, és elvegyült.

SZÉKELY ÁKOS vizuális versei



Június 16-i kitüntetés



Hongrois



Készenléti állapot

HORNYIK ANNA

1. A dadáról általánosságban¹

*Dada was born of moral exigency, from an implacable moral will.
Dada proposed to liberate man from all servitude,
whatever the origin, intellectual, moral, or religious.²*

1.1. KÁOSZ A DADA KÖRÜL – MI A DADA?

A dada fogalma a forradalmi művészeti kiáltványokban került megfogalmazásra először.³ Ettől függetlenül, a dadaelemek már a kiáltványokat megelőző alkotásokban is jelentkeztek, mint motívumok, azonban definíciója jól körülhatárolhatóan és érthetően a kiáltványok révén került meghatározásra, amelyekben egyaránt szerepeltek szabadversek, képversek, rajzok, grafikák, illetve rövid, abszurd prózák.

A dadában nem lehet egyöntetűen elhatárolni a művészeti ágakat és motívumokat, mert azok vegyesen, rendszertelenül jelennek meg, részletként vagy fő vezérfonalként, a mondanivalótól függően. Így a dadaistákat nem lehet aszerint meghatározni, hogy hány művészeti ágban jeleskedtek, inkább aszerint, hogy a dada művelői hogyan határozták meg önmagukat. Így a magyar dada képzőművészetet és szobrászatot például Moholy-Nagy László képviselte. A dada költészetben Kassák Lajos, míg a prózában Déry Tibor, Bartha Sándor hagyott maradandó alkotásokat. A dada abszurd zenéjének képviselői Magyarországon, a teljesség igénye nélkül, a nyolcvanas évek underground világából közismert A. E. Bizottság együttes és tagjainak önállóan megkomponált és előadott zenéi is, a Tudósok zenekar, illetve a Bëlga együttes, de dadaistának lehet tekintetni a meghatározást nélkülöző zenei irányzatokat is.

- 1 A szakdolgozat eredeti címe *Egy speciális igényű zsidó informális közösség támogatása dada művészeti elemekkel – Tristan Tzara dada módszere alapján*, amely az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem Zsidó Közösségszervező alapszakának záróvizsgájára készült, a Közösségszervezés művészetek által kategóriában 2015 tavaszán, védésére 2015. június 22-én került sor. A szakdolgozat teljes terjedelemben az egyetem könyvtárában olvasható.
- 2 DAWN ADES, *Dada and Surrealism = Modern Art – Impressionism to Post-Modernism*, szerk. David BRITT, Thames & Hudson, London, 1974, 203–204. A dada erkölcsi végszükségből született, egy mérhetetlen erkölcsi vágyból. A dadának a célja az emberiség felszabadítása volt, minden, akár származási, intellektuális, erkölcsi vagy vallási szolgátság alól.
- 3 Az első dada kiáltvány megfogalmazójaként számos más dadaista, így Hugo Ball neve is említésre kerül. Ezt azonban egyöntetűen egyik kutatás sem támasztotta alá teljese mértékben, így Tristan Tzara maradt a dada kiötlőjeként nyilvántartva az általa készített dada kiáltványok teljessége és számos dada tevékenysége miatt.



Duchamp, Brancusi és Tzara Brancusi műtermében, 1921

A dada megnevezés a francia Larousse értelmező szótárban szereplő szóra való rábökéssel jött létre. Ámbár maga Tristan Tzara is azt mondja, hogy a „dada nem jelent semmit”,⁴ és hogy felesleges keresni a szó „etimológiai, történelmi vagy legalább pszichológiai eredetét”.⁵ Számos művészettörténész jelentőséget ad a dada szó jelentésének és ebből eredendően magyarázza a dadaizmust, ezáltal szubjektív módon árnyalván annak lényegét, annak ellenére, hogy a név létrejöttének a kontextusa a lényeg, a jelentése – a véletlen szerencsés játéka ellenére – másodlagos.

A fent leírt, gyakorlatban is alátámasztott véletlenszerűséget szem előtt tartva csupán azt lehet megállapítani, hogy a hangsúly magán a spontaneitáson van, a dada nevének nincs azon felül célja, mint hogy „legyen neve a babának” annak közvetlenséggel és humorral párosult életérzéshez, amit a dada sugall. Ezáltal egyfajta nevet kapott az értelmetlenség, vagy új értelmet egy már elfogadott, sztenderd fogalom.

A dadaizmus körül kialakult káoszért nem kizárólag a dadák okolhatók. Egyrészt a (19-20. századi) modern művészetet vizsgálók egyedi hozzáállása az expresszionizmushoz,⁶ valamint magához a dadához, illetve a szellemi felkészületlenség a szabadságra, amit a dada hirdetett.

A dada számos művészettörténészt zavarba ejtett és a mai napig is zavarba ejt, minek eredményeképp egyes művészeti, művészettörténeti lexikonok kihagyják a dadaizmust a művészeti irányzatok felsorolásánál.

4 Tristan TZARA, *AA úr az antifilozófus. Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, Orpheusz, Budapest, 1992, 28.

5 Uo.

6 Egon FRIEDEL, *Az újkori kultúra története*, II., Holnap, Budapest, 1998, 935.

sából.⁷ Más kiadványok egyenesen a dadából eredeztetik az izmusokat,⁸ nem mindig helytálló módon a destruktivizmus pusztító céljaival hozzák összefüggésbe, vagy a futurizmussal tévesztik össze, illetve pont eme két irányzat létrejöttét egyenesen a dadából következtetik,⁹ holott a dadaizmust már megelőzte a destruktivizmus és a futurizmus szele.¹⁰ (Valószínűsíthetően ennek oka az, hogy ezen könyvek a „tárgyilagos kutatáshoz szükséges történelmi idő elteltét” megelőzően kerültek megfogalmazásra.)

A dadának akkor volt és van köze a destrukcióhoz, amikor destrukciót tapasztal(t) a világban. Kizárólag tényekkel foglalkozott és foglalkozik, a maga nemes módján reaktív. A futurizmustól az különböztette meg, hogy felismerte, hogy a tényszerűségben nincs új és nincs régi, hiszen „ilyen különbséget a tények nem ismernek”,¹¹ hiszen nem lehet újat építeni a régi lerombolásával, mert minden új a régihez képest nyeri el az „új” jellegét.

A legméltánytalanabb hozzáállásról a dadához az egyik 20. század elején vizsgálódó művészettörténész munkássága tanúskodik, miszerint „a művészetet, s főként az expresszionizmust tisztavirág életűnek írja le, lármás tudorkodónak, látványos hadonászonak, zsurnaliszta hajlamúnak, amellyel a művészetet a politika és szociológia komor festékébe mártja”.¹²

A fentiekben idézett véleményt támogató nézet a dada gyors halálát hirdette, és tábora sokkal nagyobb volt, mint a dadát támogatóké. A dadát ellenzők a következő logikai bukfencsel igyekeztek alátámasztani véleményüket: „amikor a művészet kezdi átlátni magát, akkor hanyatlása veszi kezdetét”.¹³

Az izmusok megjelenése nem csupán a művészek köreiből váltott ki lelkesedéssel vagy ellenkezéssel vegyített zűrzavart, a 20. század eleji művészettörténészek két nagy csoportra oszlottak: egyikük a hagyományokhoz, a jól bevált és ismert módszerek által vizsgálható műveket dicsőítették, ugyanakkor az újakat személyes benyomások alapján leértékelték. A másik csoport a még nem megfogalmazható, de nagy hatású művészeti irányzatokat szintén személyes vélemény és megélés alapján vették védelmükbe. A fentebb körülírt személyeskedés bűvkörében a művészettörténészek is heves vitába szálltak egymással és a következőképpen nyilatkoztak: „az 1900-as év utáni művészetet vizsgáló szakembereket dilettánsok”,¹⁴ akik „csak értekezhetnek tudománytalan módon, ami már tudomány tárgyává lett”,¹⁵ mert „a művelődés-történet az alkotások fiziológiai jellegét vizsgálja a műalkotásnak [...] milyen fokon mutatták meg az

7 ERNST GOMBRICH, *A művészet története*, Gondolat, Budapest, 1974, 455–490.

8 FRIEDEL, *I. m.*, 907.

9 SALAMON KONRÁD, *Világtörténet*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006, 962; BRENTON SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-1/>; Uő., <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-4/>.

10 ELIANA PRINCI, *A művészet története*, Corvina, Budapest, 2009, 287–293.

11 BLAU LAJOS, *Zsidók és világkultúra*, Múlt és Jövő, Budapest, 1999, 423.

12 FRIEDEL, *I. m.*, 935.

13 *Uo.*, 938.

14 FRIEDEL, *I. m.*, 907.

15 *Uo.*, 908.

évszázadnak és a kor testének önnön alakja lenyomatát”.¹⁶ Az izmusok ellenzői akkor még nem tudták, hogy az izmusok nagyon pontosan írták le a „kor szellemének testének önnön alakja lenyomatát”.¹⁷

A művészettörténeti lexikonokon túl számos egyéni kiadvány foglalkozott és foglalkozik a dadaizmus kérdésével, olykor individuális szinten és megközelítésből. Ezek a hozzáállások misztifikálják a dadát és megfosztják az alapelveitől, mely szerint a dada közösségi és egyben individuális művészet. Eme kiadványok többnyire a művészet művelőihez és kedvelőihez, úgymond magányosaihoz, individualistáihoz vagy épp az elit csoportjához szólnak, amivel ugyan gazdagabbá teszik a dada kutatását, gyakorlatilag azonban megnehezítik annak tárgyilagos meghatározását és kifejtett hatását.

Ritkaságszámba mentek azok a dadaisták védelmében felszólalók, mint a 20. század első negyedében tevékenykedő José Ortega, „a metafizika professzora”, aki azt mondja igen mélyen ható könyvében, a *Korunk feladatában*: „soha nem mutatja meg olyan szépen bűvös hatalmát a művészet, mint öngúnyolásában. Hisz éppen azzal a gesztussal őrzi meg művészies voltát, amellyel gúnyt űz magából, a tagadása egy csodálatos dialektika folytán megmaradásává és diadalává válik”.¹⁸

A dadaizmus a kor azon hű képmásának egyike, amely a spontaneitáson túl a rögtönzést, közvetlenséget, humort, reakciót, mozgást, önállóságot, szabadságot, mindenekelőtt pedig az életet¹⁹ hirdette, ezekből az alapelvekből kiindulva mutatta folyamatosan a precíz tükörképét az adott kor töredezett valóságáról.

A dada fenti jellegzetességeit többek között a következő mondatok ötvözik: „A dadaizmus klasszikus meghatározását egy dadaista regény hőse, Moravagine így fogalmazza meg: »La vie est une chose vraiment idiote.« Azaz: az élet valóban idióta egy ügylet.”²⁰ Illetve a dada mozgalom egyik zürichi megalapítója, Marcel Janco a következőképpen próbálta kivédeni a dadát: „az írók nihilista módjára kijelentették, hogy a művészet halott, a dada pedig vice”.²¹

Összegezve elmondható, hogy a dada az élet ellentmondásaira ellentmondással válaszolt, ami további ellentmondásos véleményeket és hozzáállásokat eredményezett, amely folyamatról a legérthetőbben és legegyszerűbben Haim Finkelstein professzor nyilatkozott: „A dadának két oldala látható, az egyik a negatív, amely a skandalumot, a botrányt, az eredménytelen bugyborékolást mutatja és a másik, a pozitív folyam, amely a kreativitást, szabadságot és közvetlen kifejezést helyezi célul, előtérbe.”²² Eme tárgyilagos megközelítést maga Déry Tibor *Dadaizmus* című cikkében sem tudta megfogalmazni, mert szubjektív szempontból azt írja, hogy „a dada nem politika, nem művészet, nem filozófia és nem társadalmi mozgalom, a dada: mozdulatlanság, egy lelkiállapot, melyet a bomlott idők, a kor halotti maszkjának szörnyű látványa idézett elő fiatal s tragikusan koravén lett emberekben”.²³

16 *Uo.*

17 *Uo.*

18 FRIEDEL, *I. m.*, 938.

19 TZARA, *I. m.*, 38.

20 FRIEDEL, *I. m.*, 935.

21 HAIM FINKELSTEIN, *Jews in Dada*, <https://www.youtube.com/watch?v=WefLvFUleZ8>.

22 *Uo.*

23 DÉRY TIBOR, *Dadaizmus*, Nyugat 1921/7., 3.

Ennek oka valószínűsíthetően abban rejlik, hogy a „dada” szó tetszőlegesen behelyettesíthető bármely más szóval, fogalommal, s ily módon a dada értelmezője sajátos, egyéni igazságának adhat hangot. Például a következő mondatban bármely szóval fel lehetne cserélni a dadát, és máris más értelmet kap a mondanivaló: „DADA: föltétlen, vitathatatlan hit minden istenben, a közvetlenség azonnali termékében: DADA; hátránytalan és könnyed ugrás egyik harmóniából egy másik szférába...” (dada = erkölcs, demokrácia, nyúl, piros, szalma...) A továbbgondolásra hajlamos, kreatív emberekre jellemző, hogy olyan szavakkal helyettesítse be a dadát, amely fogalmak vágyottak, közérthetőek és a közízlés formálásában jelentős szerepet játszhatnak, illetve aktuálisak. A dada körülírásához a következő részlet pszichológiai háttere igaznak tűnik: „Bialik életműve szintéziskíséret, a mozdulatlanságával lázadásra készítő hagyományos világ, és a zsidók számára új kereteket teremteni vágyó, de a bukástól is rettegó ifjúság törekvéseinek ötvözése.”²⁴

A dadára mindent lehet mondani, csak azt nem, hogy mozdulatlan, mivel reaktív, ugyanakkor proaktív, ösztönös művészet. Ha nincs történés, nincs dada. Politika, mert mindenkori kiáltványa társadalmi kritikát tartalmaz; művészet, mert a művészet nyelvén lép fel az aktualitások ellen; filozófia, mert eszméje van, és lelkiállapot, mint minden, ami művészet.

1.2. A DADA MEGJELENÉSÉT MEGELŐZŐ TUDOMÁNYOS ÉS TÁRSADALMI ESEMÉNYEK, VALAMINT A DADA HIVATOTT SZEREPE A TÁRSADALOMBAN, MEGJELENÉSÉNEK IDŐPONTJÁBAN

A 21. század végén és a 20. század elején az ipar és a tudomány területén villámszerű gyorsasággal jelentek meg az újabbnál újabb technikai találmányok, amelyek mozgalmas társadalmi-kulturális változásokat, sőt az addig érvényben lévő és széles körben elfogadott életviteli koncepciók megrendítését eredményezték. Példaként csak néhányat sorolnék fel: gőzmozdony, gőzhajó, elektromos áram, telefon, dinamit, szeizmográf, automobil, röntgen, rádiósugárzás, film, távirányító stb. Ezen találmányok, valamint a nem materiális tudományok (pszichológia, filozófia) berkeiben elért eredmények egyaránt kihatottak a politika, állam-berendezés színterén történt változásokra is, ugyanis az új, egyre szélesebben elterjedő vívmányok át-
tétélesen, de megkérdőjelezték a régi társadalmi berendezések helyénvalóságát.

A 21. század végi „liberalizmus hanyatlásának”, „kollektívizmus eljövételének” szele érezhető volt, azaz a „szocializmus térhódításának időszaka”, a „tőkés anarchia” idejének beköszönte, amelyért a fejét felütő „öntudatlan szocializmus” volt okolható.²⁵

A korszak nagy gondolkodói, mint például Freud, Nietzsche egytől-egyig a babonák, hiedelmek és a tudatlanság ellen léptek fel, és az addig tabu témának tartott kérdésekre igyekeztek tudományos válaszokat adni. Ebben az úgymond második felvilágosodás korszakában a pszichológia, filozófia elérhetővé váltak, az „utcára” kerültek, miáltal kétkedést, bizonytalanságot szültek a társadalom által biztosított nyugalmat

24 Jean-Christophe ATTIAS, *A zsidó kultúra lexikona*, Balassi Larousse, Budapest, 2003, 146.

25 FERGE ZSUZSA – LÉVAI Katalin, *A jóléti állam*, Hilscher R. Szociálpolitikai Egyesület, Budapest, 2004, 228.

élvezők köreiben. Az általános léghő az addig érvényes társadalmi berendezkedések új alapokra kell, hogy helyezkedjenek, a „tárgyilagos igazság” alapjaira.²⁶ Társadalmi szinten, a nemzeti (náció)állam ideája, korlátainak kialakulása és megerősödése, a tudomány által megindult általános emberi jólét fejlődésének ellentmondott.

Az addig biztonságban levő és a társadalom szempontjából lényeges szerepet betöltő művelt polgárság kiváltságos helyzetét a munkásosztályból kitermelt új polgárság megjelenése alapjaiban megrendítette. A nemzetállam koncepcióját megvalósulni kívánó vezetés célja, hogy a polgári réteget, amely a társadalom belső diplomáciai rétegét képezte, a saját céljainak megvalósítására használja, nem várt eredményeket hozott. A nemzetállam eme összetartó erőt képviselni hivatott osztályrétege bomlásnak indult. A munkásosztályból kitermelt új polgárság a régi polgárság ízlésvilágát és meghatározó jegyeit mesterségesen és felszínes módon elsajátítva ragaszkodott a hatalomhoz juttatóihoz. Ebben a helyzetben az új polgárság, amely inkább a gazdasági középosztályt képviselte, semhogy az értelmiségi polgárság rétegét, az őt kitermelő vezetőség iránt érzett hálából a nemzetállamisághoz ragaszkodott, és mivel fel lett ruházva a művelt polgárság (értelmiség) jogaival, egyre inkább a nyárspolgárság, kispolgárság jegyeit öltötte magára, ezáltal hozzásegítve a régi polgárság lejáratását. Mindamelletts külsőségekben, bábu módjára igyekezett a művelt polgársággal azonosulni, közte elvegyülni.²⁷

Eközben a polgári osztály értelmiségének minden előfeltétele és hajlandósága megvolt ahhoz, hogy a találmányok terén elért eredményeket és a globális jólét eszméjét rugalmassággal fogadja. Annál is inkább, mert műveltségéből adódóan nem látott veszélyt a nyílt társadalmi rendszerekben.

A fentiekben leírtak alapján megállapítható, hogy a polgárság a 20. század elején észlelhető társadalmi rend változásából, azaz a munkásosztályból kitermelt újpolgárság megjelenésével két, egymásnak ellentmondó társadalmi osztálynak a gyűjtőfogalmává vált, amely az inkább gazdasági középosztálynak nevezhető osztályrétegből és a már meglévő, művelt polgári rétegből állt. Ebben a társadalmi miliőben született meg a dada: a gyors változások időszakában, ahol csupán a technika, ipar, tudomány fejlődött hatalmasat, a nemzetállam vezetői viszont igyekeztek egyfajta önkényuralmat gyakorolni. A dada egyértelműen a fejlődés és az értelmiségi polgári réteg oldalára állt a nemzetállam eszméjével szemben. A nemzetállam eszménye mindinkább erőre kapott, ezért eme léghőben egy olyan társadalmi, majd később művészeti közösséget kellett létrehozni, amely, rejtetten, magában fogja hordozni a tudomány és vallás globális, mindenkire egyaránt kiható pozitívumát, kihagyván minden olyan motívumot, ami korlátokat épít.

26 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-4/>.

27 A tragikusan elhunyt Bada Tibor festő, előadóművész és költővel (1963. 08. 11. Újvidék - 2006. 07. 04. Budapest) alkotókként számtalanszor beszélünk végig a dadát, mintegy bírálva azokat a tendenciákat, amelyek a dadaizmus leple alatt, olykor félreérthető módon jelentek meg. Ezeket a beszélgetéseket leginkább kapcsolatunk elején folytattuk, 1989 és 1992 között, de a pontos időpontokra, tekintettel az idő múlására, már nem emlékszem. Néze-
teink nem mindig voltak azonosak. Dolgozatomban csupán azokat az álláspontokat soroltam fel, amelyekben egyezett a véleményünk.

2. Samuel Rosenstock (Tristan Tzara) dada-közössége

2.1. MINT TÁRSADALMI KÖZÖSSÉG

A dada-közösség, a céljait megfogalmazó kiáltványok alapján,²⁸ nemcsak létrejöttének időpontjában, hanem a későbbiek során is, más szemszögeket mutatott és mutat be az egyre változó világismeretekről és társadalmi berendezkedésekről. A dada, mint társadalmi közösség, akkor nyerte el nem hivatalos szervezeti formáját, amikor egyik megalapítója, Samuel Rosenstock (Tristan Tzara) Zürichben megfogalmazta a *Hét Dada Kiáltványt*.²⁹

Szerveződését tekintve az Alinsky-féle elméletet követve jött létre, a hatalom elemzése alapján, melynek során egyértelműen megállapították, ki a hatalom látszólagos (vezetés) és ki a tényleges birtokosa (műveletlen, nemzeti és önös érdekeket képviselő új középosztály). A hatalom felismerésével egyidejűleg a dadák azt hangoztatták, hogy a hatalmi struktúra nem volt képes és nem is volt hajlandó az igazán fontos ügyekkel foglalkozni és pont ezért hozott létre egy új, eszközeit tekintve művészeti „ellenpólust”, hatalmat. A dada-közösségnek ugyan létezett egy jól körülvehető stratégiája és taktikája, azonban annak véghezvitelében kevésbé volt sikeres. Ugyanis, ahhoz hogy sikeres legyen egy társadalmi közösség, a következő feltételeknek kell eleget tennie: széles körben elfogadottá kell válnia, kellően kell dramatiszálania a helyzetet és a társadalom továbbépítésén kell fáradoznia, a hatalmon lévő „ellenfél” egyensúlyát fel kell borítania, meg kell személyesítenie az ellenfelét, szórakoztatónak kell lennie és tárgyalóasztalhoz kell kényszerítenie a hatalmon levőket.

A dadaisták elemi paradoxonja abban rejtőzött, hogy a társadalom ellen nem egy másik társadalmi renddel léptek fel, hanem a társadalomnélküliséggel. Eme megoldás nélküli kritikai álláspontjuk kiterjedt a kultúra bírálataira is: „az európai kultúra a racionális gondolkodás elidegenülést eredményező segédanyaga volt”.³⁰ Ámbár azt hirdették, hogy „addig, amíg úgy cselekszünk, ahogy régebben gondoltuk, hogy cselekedtünk, nem leszünk képesek bármilyen élhető társadalmat felépíteni”,³¹ egy másik társadalmi rendet nem fogalmaztak meg, csupán azt, hogy mi az, ami nem jó.

Társadalmi közösségként a dadaistáknak, mint ahogyan a mai politikai pártoknak is, voltak és vannak alapszabályzatai, irányvonalai. A dadák mégsem váltak társadalmi-politikai közösséggé, a fogadtatásuk mértéke és mennyisége változó mértékű volt. Leginkább az elért eredményeik határozták meg, hogy milyen irányban halad figyelemfelkeltő tevékenységük.

28 TZARA, *I. m.*, 25-62.

29 *Uo.*

30 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-4/>.

31 Philip BEITCHMAN, „*Symbolism in the Streets*” = *I Am a Process with No Subject*, University of Florida Press, Gainesville, 1988, 37.



Tristan Tzara

Nem kívántak társadalmi vezéralakokká válni (ámbar Tristan Tzarát egyesek prófétának tartották),³² csupán tükörképét mutatták annak az abszurditásnak, amely körülvette őket, és ami elhomályosította az ember, emberiség fogalmát: „a dada az embert keresi”.³³

Egyetlen módja volt annak, hogy a dada eszménye ne váljon politikává, illetve a benne rejtőző paradoxon kifejezésre juthasson: a kiáltványban foglaltak közléséhez a művészeteket hívták segítségül, s mint ilyenek, egy támadható, de nem számon kérhető, inkább figyelemfelkeltő közösséggé alakulhattak.

A dada futótűzként terjedt. Zürich után Berlin, Cologne, Hannover, New York és Párizs³⁴ voltak a dada első színterei, amely továbbterjedt a többi európai ország nagyvárosaira is. A dada közösségek mégis kis létszámúak maradtak. Az adott ország berendezésére, illetve a globálisan értelmezett politikai irány-

32 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-2/>.

33 Az interjú alánya: Róczai György, történész, gimnáziumi tanár és dadaista. Interjúk helye és ideje: Tóth Kocsma, 2014. december 3., BAB Galéria 2015. január 19. Írásbeli interjú: 2014. december 7. A hangfelvétel a szerző tulajdonában.

34 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-2/>.

vonására kemény bírálatot mértek, de – talán – túl korán. Ha a dadát időben felismerték volna, talán a zárt (nemzeti) konzervativizmus, konvencionális sem uralkodott volna el oly erőteljesen, hiszen a dada „fölötte állónak hirdette magát a háborún, az erkölcstelen erkölcsön és a polgári kultúra álszentségén. Amennyiben igaz az, hogy a világ megismerésének három módja van – tudomány, vallás és művészet –, úgy az is érvényes, hogy az egyén (szubjektum) is háromféle módon viszonyul az őt körülvevő valósághoz: tudásával, hitével és gyakorlatával. Nos... ezt a praxist nyújtja a dada!”³⁵

A dada társadalmi közössége aktív közösség volt, amely alapos ismereteket, állandó tájékozódást és határtalan nyíltságot követelt meg követőitől és művelőitől, ezen tulajdonságai miatt lehetett eredeti és innovatív. Sajnos a lelkesedésből, öncélúságból, tájékozatlanságból csatlakozó dadaisták sajátos értelmezést adtak (és a mai napig is adnak) a mozgalomnak. Eme tájékozatlanság veszélyére egy borzalmas tény is figyelmeztetett: a dada művészete a náci tevékenységek önigazolásának esett áldozatul. Ugyanis a dada kiszolgáltatottságát, sérülékenységét mi sem bizonyítja jobban annál a történelmi eseménynél, melynek során a dadát az avantgárd és ezáltal a modern izmusok szellemével együtt a nacionalista németek – tekintettel arra, hogy nagy számban képviselték magukat a mozgalomban a zsidó származásúak – általánosságban a judaizmushoz kötötték.³⁶ Ebből kifolyólag a dada és avantgárd elemeket úgy írták le, mint a minden klasszikus alapelv és klasszikus értelemben vett szépség, valamint a nemzeti hagyomány ellenzőit, elpusztítóit (megemlítendő, hogy nem a nemzeti eszme ellen irányult a dadaizmus, hanem annak korlátai, esetleges korlátoztsága ellen). A dadaistákat az akkor előszeretettel használt „nihilista zsidó szellem”³⁷ bemutatására és körülírására használták, és örülteként bélyegezték meg őket. A (zsidó) dadaisták aktivitására való válaszként a náci elrendelték a „degenerált” művészet betiltását a náci Németországban, illetve Franciaországban is.³⁸

Tzara, miután látta, milyen mértékben védtelen és kiszolgáltatott a dada a kor pusztító szellemével szemben, valamint az egymás után érő destruktív folyamatok túlélése (a spanyol polgárháborúban való részvétele, a II. világháború, a holokauszt, a Francia Kommunista Pártban folytatott tevékenysége) arra készítette, hogy visszatérjen a kabbalához,³⁹ amelynek jegyei egyértelműen kimutathatók a dadában.

A dadát elemzők manapság felismerték és felhívták a figyelmet arra a dadaista gondolatra, mely szerint még a tudás sem lehet a hierarchia alapja,⁴⁰ ami elviekben az egyenlőségen alapuló (társadalmi) közösségi élet egyik meghatározója.

35 Róczy György-interjú, Budapest, 2014. A hangfelvétel a szerző tulajdonában.

36 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzaraand-the-jewish-roots-of-dada-part-2/>.

37 Uo.

38 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-3/>.

39 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-2/>.

40 SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-4/>.

2.2. MINT MŰVÉSZETI KÖZÖSSÉG

„... az ember gyengéiért ne tegyük felelőssé a modern műveltséget: az egyidejűség nem jelent még okozati összefüggést.”⁴¹

A modern művészeti irányzatok többnyire a művészeti-kifejezési eszközök⁴² vagy az eszmeiség (vagy mindkettő) köré tömörülnek, amely a társadalmi élet, életmód vagy gondolkodás kiszélesítésére törekszik. A művészeti közösségek mint közösségek a 20. századtól, az izmusok megjelenésétől kezdve váltak egyre láthatóbbakká, illetve éltek virágkorukat. Ugyanis egy adott eszmeiséget hirdető művészet nyújtotta véleménykimondás lehetőségének tára végtelen, akár a tabutémák feltárására, de az üldözött eszmék (rejtett) megőrkítésére is alkalmas. A művészi szólásszabadság elméletileg nem támadható, pontosabban nehezebben bírálható, mint a formális jelleget öltő civil vagy vallási közösség szólásszabadsága. A szólás- vagy gondolati szabadság korlátozása pedig a mai napig is azt a reakciót eredményezi, hogy bármi áron, akár más kifejezőeszközök segítségével is, de meg lehessen őrizni a véleményt.

A dada művészeti közössége egy olyan eszme köré tömörülő, korlátlanságra igyekvő, rögtönzésen alapuló művészeti eszközöket alkalmazó közösség volt, amely a hirtelen változásokból fakadoztatható veszélyekre igyekezett választ keresni, hogy minél tágabb értelemben lehessen megélni és ábrázolni az életet, az összes abszurdításával együtt, mint ilyen társadalmi emberkritikát gyakorolt és gyakorol a mai napig is.

A dada művészeti közösségek, mint korábban említésre került, számos országban tűntek fel, az adott ország helyzetéhez, kultúrájához csupán oly mértékben asszimilálódva, hogy a dada alapvető koncepciója érthetővé váljon, de ne veszítsen erején. Ez alól Magyarország kivételt képez. A két világháború közötti, illetve a II. világháborút követő Magyarországra néhány éves késedelemmel érkezett a dadaizmus egy árnyaltan egyedi módon értelmezett formában. Ugyanis akkortájt az ország kulturálisan zárttá vált, amely zárttságot a cenzúra állandó jelleggel felügyelte. Ebben a miliőben a dadaizmus elferdítve érkezett Magyarországra (mely szerint a dada össznépi és összérték elleni forradalom), és eme értelmezéseket kiragadott többnyelvű hivatkozásokkal és idézetekkel támasztottak alá mint hiteles véleménnyel.⁴³

A dadát pont ezért nagyobb kétkedéssel fogadták, ha egyáltalán elfogadták, mert a művészek úgymond elit rétege kisajátította, és vitatta, mint egy érzékeny, bonyolult művészeti ágat, amely mindenkire szól, de mégsem, ezáltal üvegkretrebe került, illetve meg lett címkézve. A dada kiáltványok csupán szegmensei

41 BLAU, *I. m.*, 434.

42 A művészeti-kifejezési eszközök alatt nem az ábrázolás technika értendő, hanem az alkalmazott eszközök. Például egy szobor elkészítésekor a modern alkotók már nem csupán gipszet, agyagot, fémeket vagy fát használnak, hanem egyes technikáival ábrázolják a mondanivalójukat, amelybe olykor egy egyszerű használati tárgy beapplikálása is belefér, vagy egy talált tárgy kap jelentést az által, hogy egy új közegbe kerül elhelyezésre.

43 Déry Tibor cikkében gyakran idéz ismertebb alkotókat, gondolatmeneteket, amelyek ugyan kiegészítő irodalomnak, párhuzamok és hasonlatosságok feltüntetésére alkalmasak, de nem a dada tényszerű alátámasztásaként. Kétséget kizáróan irodalmi mű, értekezés formájában kifejezve, a tájékozott művészetkedvelők részére íródott. Ugyanakkor a dada vonakodott mindentől, ami bonyolít, és túlságosan szellemi, tudorkodó. Vö. DÉRY, *I. m.*

a dadaizmusnak, amely ennél sokkal tartalmasabb, egyszerűbb, átláthatóbb, kevésbé intellektuális, emberibb. Arról nem is beszélve, hogy nem az egyéni kiáltványok azok, amelyek meghatározták a dadát.

Ez részben a fent említett, zárt társadalmi-politikai rendszernek és a köztudott cenzúrának volt köszönhető, másrészt a szunnyadó közizlés preferálásának és támogatásának a politikai és művészeti elit részéről, illetve nem kellő tájékozottságnak a dada művelői részéről. A dada művészeti ellenállás, ebből kifolyólag Magyarországon nem tudott olyan nyers formában kitörni, ahogyan az a többi európai országban történt, hanem a hazai viszonyokhoz mérten mérsékelt formába lett ültetve, illetve csupán a dada egy szegmense volt közkedvelt még a magyar underground művészek körében is. Az értelmieskedők, akik a konvencionális művészen nevelt új értelmiségi rétegből jöttek, kevésbé paradoxon módon, önmagukat és a társadalmat kevésbé kipelengérezve „vicceskedve” kezdték bírálni. Ez a dada elbogatellizálásához és további félreértéseihez vezetett, ami miatt perifériára szorult, mint egy félrevezető, önszórakoztató álművészeti irányzat. Ehhez az általánosan kialakult véleményhez nagyban hozzájárult a korabeli művészettörténeti könyvek magyar nyelvre ültetett kiadásainak, az előzőekben említett, nem mindig helytálló, objektívnek egyáltalán nem mondható hozzáállása a dadához, ugyanis a művészettörténet 20. század fogalmazói, jellemzően a 21. század végén megjelenő művészeti irányzatok céljait úgy írják le, mint „a legjellemzőbb vonása ezeknek a művészeti irányzatoknak – az ósdiak minősített múlt lerombolása, azoknak az egymással összefüggő társadalmi folyamatoknak a félresöpörése, amelyek a korábbi nemzedékek által felhalmozott tapasztalatoknak, hagyományoknak segítettek az ember mindennapi életét”.⁴⁴ A magyar köztudatba tehát azok a művészettörténeti anyagok kerültek, amelyek idegenkedve álltak hozzá mindahhoz, ami nem közérthető, tapintható. Ebből kifolyólag a hagyomány, a mindennapi élet ellenségévé kiáltották ki a modern művészetet. A dada művészeti közösségről Magyarországra a későbbiek során helyes, de nem teljes gondolat jutott el, amely szerint „tiltakozott az I. világháború pusztításai, a modern civilizáció, a polgári társadalom konvenciói és a művészeti hagyományok ellen... legfőbb reményük az volt, hogy a világháború vérfürdője után bekövetkezik a megtisztult emberiség győzelme”.⁴⁵ Súlyos, vádló kijelentések voltak ezek, amelyek erősen kétségbe vonhatók, azonban az akkori, önmagát náció-, nemzeti államként definiáló Magyarországnak kapóra jött.

Tristan Tzara a rombolásra vonatkozó véleményét nem az I. világháborúra, hanem általánosságban a háború pusztítására vonatkoztatta, mintegy rögzítette az érzékelhető rombolást, vizionálhatta Hitler pusztításra való buzdítását⁴⁶ és a pusztítás elleni harccal válaszolt (a téboly az egyetlen válasz a tébolyra).⁴⁷

Eme nyilvánvalóságnak a felderítését az nehezítette, hogy Tristan Tzara a kiáltványában nem használt idézőjelet, mint a gondolatiság dualizmusának jelét, amellyel a valóságot kettéválasztaná, hanem egymásutánban használta mind a pusztításra való buzdítást és az erre adott választ. Az antiszemitizmus és a kiáltványban szereplő, romboló jelképek a II. világháborúban teljesedtek ki. Tehát az izmusokból eredő művészeti közösségek létrejöttének oka a 20. század elején nem csupán a már említett katartikus események pozitív kimenetelének megkérdőjelezésében keresendők. A kialakulóban levő, új társadalmi

44 SALAMON, I. m., 962.

45 Uo.

46 TZARA, I. m., 36.

47 Uo.

rendből egyre inkább kirekesztett, gondolkodó, művelt értelmiségiek olyan művészet adta szabad területet kerestek, ahol önmaguk lehettek és ahol az egyre szűkebbre szabott elvárásokkal teli társadalmi konvenciók ellen fordulva, a társadalomtól való függetlenséget hirdethették.

A dadaisták munkássága leginkább a festészet, szobrászat (nem klasszikus értelemben vett szobrok, domborművek, hanem úgynevezett ready made-ek⁴⁸), performansz, (film)színház és szabadköltségzet területére, a dada próza mint olyan pedig a kiáltványokra és a többnyelvű montázsokra korlátozódott.

A dada művészeti közösségének elfogadtatása többszörös nehézségekkel nézett szembe, hiszen nem csupán multikulturális ismereteket feltételezett a dada a művelőitől és kedvelőitől, de az írott dada esetében többnyelvűséget is. Ugyanis az írott művészet egyik jelentős korlátja pont maga a nyelv, amely egy adott kultúrát, kulturális gondolkodást tükröz. A dada ezt a határt igyekezett és igyekszik megszüntetni, az úgymond „érthetlenségével”, többnyelvű verseikkel, prózáikkal, szamizdatjaikkal. A dada festészetben, szobrászatban alkalmazott elemeket kellő tájékozottsággal sokkal könnyebb felismerni, megérteni és átérezni, hiszen a festészet mint ahogyan a zene is, korlátlanabb, nyelvismerettől függetlenül sokkal több emberhez szólhat, mint egy adott nyelven megfogalmazott írott mű.

A dada színház, rögtönzés, performansz, valamint a dadaisták rendszeres találkozói, melyek során megvitatták a társadalmi eseményeket és tudományos felfedezéseket, illetve bemutatták különböző alkotásaikat és ötleteiket, a dada közösségi minőségének és mivoltának alapjai, valamint hiteles alátámasztói.

A dada célja a megrázás élményéből fakadó felismerés volt. Metaforái, allegóriái, alliterációs képversei tükörképei az egyre korlátozó valóságnak, amelyek pont olyan mértékben voltak megterhelőek, mint a valóság, amely kitermelte őket. A valóságból nem tett hozzá és nem vett el belőle. A valóság szélsőségének példáján keresztül az arany középutat mutatta, amely olykor a maga egyszerűségével hatott.

A nyolcvanas évek Közép-Európa válságainak előjeleit észlelő, immáron már több kultúrával érintkező és szélesebb látókörnek örvendő, érzékeny magyar művészek újraismerték a dadát. Az addig legfeljebb két nyelvet beszélő, keményen felügyelt és cenzúrázott magyar dadaistáknak rá kellett jönniük, hogy mi a dada valójában, és milyen átültetett formáját ismerte meg addig a magyar művészeti társadalom. De még így sem tudott a dada sokáig megmaradni, mert a válságok elmúltak, a dada művészek ismét kiszorultak, individuális művészekké⁴⁹ váltak.

Az utóbbi években a felgyorsult és szélesebb körnek elérhetővé vált gyors kommunikációnak köszönhetően egyfajta válságérzet ébred újra a művészek körében is, és érdekes módon ismét a dada kerül előtérbe az avantgárd, underground művészek berkeiben. Mintha a dada volna a gyógyír, a válasz minden társadalmi és emberi problémára: például az egyik égető, mai társadalmi gond a perifériára szorultak, kirekesztettek problémája, amely a dada egyik „gyermekét”, a primitív, outsider művészetet tette aktuálissá.

Megállapítható, hogy a társadalmi-politikai válságok és a dada társadalmi-művészeti közösségek felbukkanásai és tevékenységei szorosan összefüggnek egymással és egyenes arányban vannak. Minél nagyobb a gond egy társadalomban, annál erőteljesebben mutatkozik meg a dada művészeti közössége.

48 Ready made: bármely (használati) tárgy, amely más miliőbe (múzeumba, kiállítóterembe) való elhelyezésével új, művészeti értelmet kap.

49 Róczai György-interjú, Budapest, 2014. A hangfelvétel a szerző tulajdonában.

3. A dada és a zsidó kultúra

3.1. MITŐL ZSIDÓ A MŰVÉSZET ÉS MITŐL NEM AZ?

A kérdés költői, hiszen annak, aki erre a kérdésre a választ keresi, ugyanazzal a nehézséggel kell szembenéznie, mint annak, aki megkérdezi: ki és mitől zsidó a zsidó? A kérdés megválaszolását nehezíti a megszámlálhatatlan zsidóellenes vérengzés, zsidóüldöztetés, illetve a zsidók kiirtására vonatkozó 20. század elején kihirdetett rendeletek, amelyeknek megfogalmazói maguk is ezzel a kérdéssel foglalkoztak. A zsidó eredet kérdése egyes körökben egyenesen tabuvá vált annak ellenére, hogy Izraelben erre vonatkozó jogszabályok állapítják meg a zsidó származást. Ebből a bonyolult és érzékeny helyzetből kiindulva meghatározni azt, hogy mitől zsidó a művészet, szinte lehetetlen. A történészek egy része úgy véli, hogy egyes zsidó művészettörténeti lexikonok olyan művészeket is megemlítenek, akiknek eredete nem zsidó, ugyanakkor kihagyják a számukra köztudottan zsidó származású művészek munkásságát.⁵⁰ Ez csupán arra enged következtetni, hogy az adott művészeti lexikonok a zsidó művészetet nem a művész eredete, hanem inkább művészetének mondanivalója határozza meg, azaz hogy mennyire egyeztethetők össze a művészetében foglaltak a zsidó vallási étellel vagy zsidó életmóddal. Ugyanakkor felvetődik a kérdés, hogy ha a tizparancsolat bálványkészítésre vonatkozó szabályát szó szerint, kissé radikálisan és mereven értelmeznénk, az írott szó művészetén kívül semmilyen művészetnek nem volna elviekben helye a zsidó kultúrában, miért van mégis zsidó festészet.

Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a zsidó vallási élet szertartásaiban léteznek szimbólumok, amelyek nem tévesztendőek össze a bálványozással: ezek a zsidóság több évezredes történelme során használt eszközök, tárgyak, jelképek ábrázolása, amelyek inkább a „megemlékezés” parancsolatának teljesítését, semhogy a bálványozást segítenék elő.

A zsidó írott művészet helyzete sem egyszerűbb, mint a képzőművészeté, mert a bálványozás még az írott művészetben is előfordulhat; nem feltétlenül a képi ábrázolásra vonatkoztatható, például amennyiben egy ember tevékenységének, életének, tulajdonságainak minősítése emberfeletti megmagyarázhatatlan jelzővel történik, ez értelmezhető akár bálványozásként is. A zsidó írott művészet tehát a mindennapi életről szól, annak jó és rossz oldalairól, amelynek célja a tanulság vagy a feszültségoldás (humor).

Az impresszionizmus korszakában a zsidó képzőművészetet tematikáját illetőleg a vallási szertartások, rítusok ábrázolása határozta meg, amelynek során gyakran látható olvasó rabbi az olajfestményeken. Ezek a festmények nem a rabbi fizikai szépsége vagy a szobája felszerelése, hanem a kép hangulata, mondanivalója hordozta magában az üzenetet, mint ahogyan a sábatot ábrázoló olajfestmények is magát a szertartást, a családi hangulatot volt hivatott bemutatni, ami a zsidó művészetre mindenféleképpen mondható, az az, hogy a didaktikán alapul, mint ahogyan a zsidó életmód a tanok tiszteletén.

⁵⁰ Róczy György-interjú, Budapest, 2014. A hangfelvétel a szerző tulajdonában.

Az izmusok üzenetértékű elméletet, érzést, hangulatot, gondolatot és nem úgymond plasztikus, fizikális szépséget ábrázolnak, ezért könnyebben egyeztethetők a zsidó vallással, mint például a barokk vagy a szecesszió, amely a tapinthatóan, ízlést meghatározóan és diktatórikus módon ábrázolt szépséget preferálja. A modern művészetek körében számos zsidó eredetű művész képviselteti magát, ami szintén arra enged következtetni, hogy a zsidó művészek felismerték a modern művészetekben rejlő lehetőségeket.

3.2. DADA ZSIDÓK, ZSIDÓ DADÁK

„Három zsidó találkozik Zürichben 1916-ban. Janco és Tzara főiskolai ismerősök, románok, Hans Richter német zsidó.”⁵¹ Ezzel a mondattal kezdődik Haim Finkelstein előadása a dadaizmusról, a dada alapítóról. Eme kijelentés valójában azt sugallja, hogy a dada művészet zsidó találmány.

A zsidó gyökerekhez való tartozás egyszerű tényének felgöngyölítését maguk a dadaisták nehezítették, mert „a dadaisták fáradhatatlanul hirdették az univerzalizmust, megtagadván a nemzeti, etnikai, vallási partikularizmust”,⁵² ami azt eredményezte, hogy „számos zsidó származású ember, aki a zürichi dadával azonosult, odáig elment, hogy nevet változtatott, és alternatív művészi identitást választott”,⁵³ „származásukat mint a judaizmushoz való kapcsolódásukat hátuk mögött kívánták hagyni”.⁵⁴ Eme univerzalizmushoz csatlakoztak nem zsidó származásúak is, akik az alapítókat követve úgyszintén megtagadták saját eredetüket, művész-, álneveket találtak ki maguknak, ilyen módon egyrészt „egyenrangúvá” váltak a dada közösség többi tagjával, másrészt teljesítették a társadalmi és más elvárások alóli kötelezettségmentességüket, illetve megalapozták függetlenségüket. Mindezek ellenére a zsidó dadaisták „származásukat soha nem tudták sem elfelejteni, sem elrejtteni. Tzara például a Dada szótárban megmagyarázza a Sami Rosenstock romániai rövidítését, ami »samiro«. Hugo Ball a Cabaret Voltaire-ben való megjelenésükkor orientalistának minősítette a fellépőket, a »négy kis emberke meghajlásaival«, ami a zsidó származásukra történt utalás.”⁵⁵

A szakdolgozat terjedelme miatt és a teljesség igénye nélkül csupán néhány zsidó származású dada művészt említek: Richard Huelsenbeck (költő, író, zenész), Franz Kafka (író), Gertrude Stein (író), Marcel Avramescu (szurrealista és kabbalista író), Allen Ginsberg (költő), Walter Serner (esszéista), Arthur Segal (festő), Morton Schamberg (festő és fotóművész), Man Ray (született: Emmanuel Radnitzky, divat- és portréfényképész, képzőművész), Max Ernst (festő, grafikus, szobrász, költő), Hans Arp (festő, író, szobrász), Raoul Hausmann (költő, képzőművész)⁵⁶ stb.

⁵¹ FINKELSTEIN, *Jews in Dada*, <https://www.youtube.com/watch?v=WefLvFUeZ8>.

⁵² *Uo.*

⁵³ *Uo.*

⁵⁴ *Uo.*

⁵⁵ *Uo.*

⁵⁶ SANDERSON, *Tristan Tzara and The Jewish Roots of Dada*, <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-1/>.

Fontos megemlíteni, hogy az alapítóknak és a hozzájuk csatlakozóknak a Cabaret Voltaire-ben folytatott munkásságát elsősorban zsidó származású mecénások és iparosok támogatták.⁵⁷

3.3. ZSIDÓ KULTURÁLIS ELEMÉK A DADÁBAN

„Prof. Milly Heyd állítja, hogy ámbár Tristan Tzara tagadja a judaizmust, lehetséges felfedezni judaisztikus gondolati elemeket az univerzális dada kiáltványokban.”⁵⁸

„A zsidó alkotók többsége, akik Párizsba mentek, nem ragaszkodtak a kubizmushoz, nem preferálták a módosult alkotásokat. Olyan változásokat vártak és követtek el, amelyekkel a saját személyiségüknek adtak teret a kibontakozáshoz.”⁵⁹ Azaz olyan területeket kerestek, ahol nem különcök, hanem eredeti alkotók lehettek. Csakúgy, mint a zsidó tanításokban is: az elzárkózás, a különködés nem kedvelt, hiszen a zsidó élet az egyén életén túl magának a zsidó közösségnek az életéről is szól. Eme eddig kifejtett általános hasonlóságokon túl a dada művek – ösztönösen vagy szándékosan – zsidó tanításokat tartalmaznak, mint például Bartha Sándor következő felszólítása, amely a *Tisztelt Hullaház!* című művében olvasható: „Le a rézemberrel!”⁶⁰ ami értelmezhető akár a bálványozó kultúrák lerombolására való buzdításként, mintegy az aranyborjú szobrára való utalásként.

A zsidó életigenlés, az élethez való ragaszkodás az alábbi dadaista idézetből (is) visszaköszön: „Az élethez vezető egyetlen út az élet maradék nélküli (maradékaltan) megkívánása.”⁶¹

A nem romantikus értelemben vett, kisbetűs élet feltétlen megkívánását hirdető dadaizmus, valamint a dada által hirdetett elszigetelődés a társadalmi megbélyegzésektől (vallási, etnikai hovatartozás, társadalmi pozíció, vagyon stb.) nem a különbözőség ellen, hanem a különbözőség töretlen fennmaradása érdekében történik. Amennyiben a különbözőség ellen törekedett volna, a nihilizmust preferálta volna, vagy az uniformizálást, ami a dadára egyáltalán nem jellemző.

Magának az egyszerű életnek a megéléséről Bartha Sándor dadaista is így ír: „Filozófusokba temetkezett halottsiratók művészetbe szomorodott poéták savreakciókon üldögélő kémikusok most kórusban óbégathatjátok felém VISSZA A MAGAD TERÜLETÉRE DILETTÁNS DE ÉN MONDOM: egyszerű ember vagyok; minden terület az enyém; minden területen egyformán látó; minden képleteken, technikákon, beszajkózottságokon túl.” Azaz aki „beleszorodik a szellemi tevékenységbe, ennek a beleszorodásnak és nem az életnek ad hangot”.⁶² Eme gondolatmenet nem a tudományt, a művészetet semmizni ki,

57 *Uo.*

58 FINKELSTEIN, *I. m.*

59 FRANZ LANDSBERGER, *A History of Jewish Arts, The Union of American Hebrew Congregations*, Cincinnati, 1946, 305.

60 BARTHA Sándor, *Tisztelt hullaház!*, Ma (Bécs), 1921, 15.

61 *Uo.*, 3.

62 *Uo.*, 2.

Elsa von Freytag-Loringhoven. Ismeretlen fotográfus (1915-1917 között)



Francis Picabia

ellenkezőleg: egyrészt a filozófusokhoz csatlakozó dilettánsok ellen szólal fel (mint ahogyan a zsidó tanítások is óva intenek az úgynevezett „gyorsbölcséktől”), a tudós embereket gyakran támadó megcsömörlöttséget, egyhangúságot ítéli el és az egyszerűséget helyezi előtérbe. Ugyanis a dadák rájöttek, hogy a hosszú reáltudományok kutatásaiban töltött tevékenység, ami egyhangúságot szül, olykor szubjektív álláspontot eredményez, ami a reáltudományokra akár károsan is hathat, hiszen elméletileg a tárgyilagosságra kellene törekedni, azonban a monotonitás elviselésének érdekében megjelenik az individuuum. Ha már nem lehet kikerülni az individuuum kérdését, Bartha az egyszerűség individuumát dicséri, amely az élet megélésére törekszik.

A másik, igen fontos zsidó kulturális elem a dadában az igazsághoz való ragaszkodásban rejlik: „Az igazság, ténszerűség zsidó megközelítéséhez való ragaszkodást hirdették, amit ma *tikkun olam*-nak nevezünk.”⁶³

Közhelynek tűnő, de akár vitatható tanítások is olvashatók a dadák soraiban: „Nincsenek értelmes és értelmetlen processzusok, csak processzusok”,⁶⁴ írja Bartha, ami hasonlít azokra a zsidó tanításokra,

63 *Tikkun olam* jelentése: társadalmi igazságosság, az emberiség javítása ennek elérése érdekében.

64 BARTHA, *Tisztelt Hullaház!*, 2.

amelyek azt állítják, hogy nincsenek jó és rossz válaszok, csak válaszok. De akár Spinoza tárgyilagosságra törekvő tanításai is felfedezhetők ebben a mondatban. Ellentétek nincsenek, hanem hiányok: az, amit valaminek az ellentétének vélünk, nem ellentét, hanem annak a hiánya.

A felvázolt általános hasonlatosságokon túl meg kell említeni, hogy Tzara költészetének zöme a szmirnai Rabbi Eliahu Kohen Itamari haszid kabbalista kommentárján alapul, amely szerint „ha a hívő naponta ismételi, akár egyetlen verset, elérheti a megváltás érzetét, mert mindennap a betűk sorrendje attól a pillanattól és aszerint változik, hogy milyen állapotban van a hívő...”⁶⁵

Segal a „művészeti ekvivalenciát” alkalmazta absztrakt festményein, amely az egyenjogúságot és nem-hierarchikus berendezkedést hirdette. Segal művészeti elméletébe átültette azt a haszid tanítást, mely szerint „minden ember egyforma az Ist-n előtt és önmaga előtt, a végső és mozdulatlan harmóniában”.⁶⁶ Eme tanítás a kabbala tanításában is fellelhető.

A dada és a zsidó kultúra közös motívumainak egyike a humor, azonban amíg a dada humor nyersen, abszurd formában tör ki, a zsidó humor árnyalt. Mindkettőnek didaktikus céljai vannak. Úgyszintén a dada grafikákban, kollázsokban gyakorta fordulnak elő karikatúrák, a karikatúra pedig megjelenésekor jelentősen „befolyásolta a zsidó művészetet”.⁶⁷

„Ahogyan azt kollégánóm, Milly Heyd professzor állítja annak ellenére, hogy Tzara tagadja a judaizmust, zsidó gondolkodási elemeket lehet kiolvasni az univerzális dada kiáltványok mondataiból. Ezeket az 1918-as Dada kiáltványban szereplő három mondatból olvassa ki: »Dada az emlékezet eltörlése«, »a próféciák eltörlése«, »dada a jövő eltörlése«, »a dada segít megszökni a sorsod elől«. Az »emlékezetnek«, »próféciáknak« és »sorsnak« különleges jelentése van a judaizmusban. A judaizmus az emlékezet, a megemlékezés vallása. Az »emlékezz« központi parancsolat, amely 169 alkalommal kerül említésre a Tórában. Tzara a zsidó gondolkodás terminológiáját használja, de agresszív, nihilista módon. Paradox kapcsolatról ad ez tanúbizonyságot, eme koncepciók támadásával valójában élénk tárul azoknak a mély hatása, amely hatásoktól meg akart szabadulni.”⁶⁸

Nem feltétlenül, inkább a judaizmustól való távolodást vagy éppenséggel újraértelmezését kísérelte meg az univerzalizmus hirdetése érdekében paradox módon. Miután ezt nem sikerült elérnie, Tzara visszafordult a zsidó tanokhoz, pontosabban a kabbalához. A zsidó kulturális elemek (és különösen a kabbala) a beavatottak számára egyértelműen átítatják a dadát, ezért, „a világháború utáni Franciaországban a dadát a judaizmus szinonimájaként használták, és a külföldi érdekek egyik kinyilatkoztatásaként”.⁶⁹ Ezen kijelentések miatt „Tzarának védekeznie kellett, mert olyan támadások is érték, hogy német-barát! Válaszul azt mondta: »Valakinek a temperamentuma sokkal inkább meghatározza a művészetét, mint a fajtája vagy pl. zsidó identitása.«⁷⁰ Sajnos eme válasz nem jutott el messzire.

65 SANDERSON, *I. m.*, <http://www.theoccidentobserver.net/2011/11/tristan-tzara-and-the-jewish-roots-of-dada-part-1/>.

66 *Uo.*

67 LANDSBERGER, *I. m.*, 305.

68 FINKELSTEIN, *I. m.*

69 *Uo.*

70 *Uo.*

4. A zsidó hitéleti formális közösségek és a dada

4.1. A ZSIDÓ HITÉLETI FORMÁLIS KÖZÖSSÉGEK ÉS TRISTAN TZARA DADAISTA TÁRSADALMI-MŰVÉSZETI KÖZÖSSÉGE KÖZÖTTI HASONLÓSÁGOK, ILLETVE KÜLÖNBÖZŐSÉGEK

„A vallás a hit kulturális leképződése.”

A zsidó hitben számos globális jólétre vonatkozó vágyakat találhatunk: már maga a végcél, illetve az őt megelőző és hirdető Eliahu érkezése nem következhet be más ember (sőt élőlény) békéjének megcsorbításával, hiszen ez paradoxon volna, amit a zsidó hit felismer.

Úgyszintén univerzalizmusnak tekinthetőek azok a parancsolatok, amelyek mindenkire egyaránt vonatkoznak, a globális emberi értékrendszer meglétét biztosítják, az igazságosságra és az élet minőségi élhetőségére terjednek ki. (A zsidó szent könyvek például alapvetően a humánus viszonyokról és eme viszonyokat megalapozó kötelező cselekedetekről szólnak, amelyek nem csupán a Tanachban, de az azt magyarázó szent könyvekben is olvashatók, mint például a Talmudban⁷¹.) Tehát ahhoz, hogy a zsidó hit, amely a zsidó életmód elementáris eleme, valóra váljon, a parancsolatok teljesítése nélkülözhetetlen. Ezzel egy időben a zsidó hit nem elvakultságot, hanem ellenkezőleg az Ist-nbe vetett feltétel nélküli bizalommal és szeretettel együtt az egészséges kételkedést, mértékletességet sugallja, amely a parancsolatok teljesítésével érhető el.

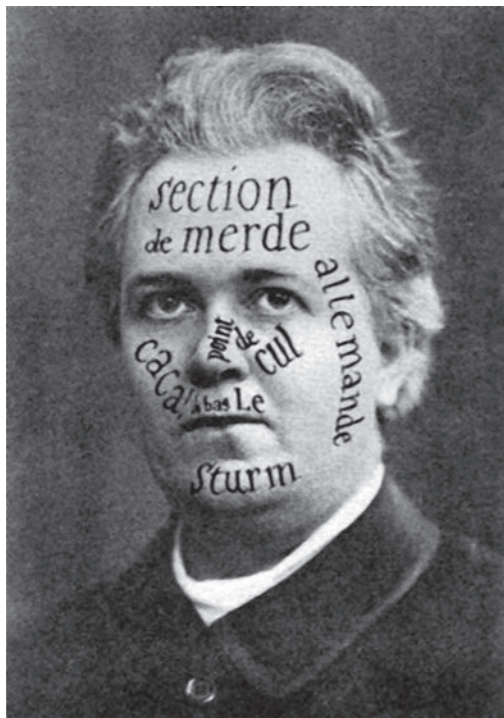
A dada - a zsidó hittől eltérően - nem int mértékletességre, hanem minden érzésnek, gondolatnak a felszínre hozását sugallja, mintegy a valódi élmények, élet megélése érdekében, azonban a kételyt mint feltételt a dada kiáltvány is hirdeti.⁷²

A fentiekben kifejtett eszmei hasonlóságokon és különbözőségeken túl a két közösség gyakorlati hasonlósága, illetve különbözősége az alábbiakban rejlik: a zsidó hitéleti közösségek tagjai több szinten találkoznak és működnek együtt: nem csupán a zsinagógai imádságok idején, szombatfogadáson vagy ünnepek alkalmával, hanem kirándulások, közös programok megszervezésekor és lebonyolításakor is együtt vannak, mintegy családként (a zsidó származású emberek egy családot alkotnak). Ezzel egy időben a zsidó hitéleti formális közösségek tagjai igyekeznek minél szélesebb körű társadalmi-humanitárius szerveződésekben is részt venni, ezzel is teljesítvén a szegényekre, árvákra, özvegyekre, illetve más nézetbeliekre vonatkozó tevőleges parancsolatokat.

A dada művészeti közösség nem mondható családiasnak, ilyen szempontból eltér a zsidó hitéleti közösségek felépítésétől. Tagjai nem feltétlenül ápolnak szoros kapcsolatot, találkozásaik helyszínei és

71 Ezeknek a rendeleteknek a betartása egy központi ígéret, amelyet az ÖV-nak tettek.

72 TZARA, *I. m.*, 53.



Raoul Hausmann, 1921

időpontjai kiszámíthatatlanul, ad hoc történnek, illetve a programjaik is spontán módon szerveződnek meg (kivételt képez ez alól a Haifa mellett létrehozott Ein Hod művészfaló, amelyet Marcel Janco dadaista alapított, és amelyről a későbbiekben több szó esik majd). A dadák nem képviseltették és nem képviseltetik sem magukat, sem közösségüket más fórumokon, esetleg a (politikai) művészet berkein belül, ők csupán a társadalmi, művészeti, vallási jelenségek kritikusai.

Nincsenek viseleteik (mint egyes zsidó formális hitéleti közösségek tagjainak, illetve a hitélet gyakorlásához szükséges viseletek), sem előírásaik, viszont a kiáltványaik követése és betartása hasonlóságot mutat a zsidó hitéleti közösségek működésével, amelyek a tanokhoz való ragaszkodást írják elő, mint ahogyan a zsidó hitéleti közösségeket a történelmük során számos alkalommal üldözték, a dada közösség eszményeit, megalakulása óta, az uralkodó politikai eszmék kiirtandóknak minősítették, mivel erős kritikát gyakoroltak és gyakorolnak az általuk igazságtalannak vagy értelmetlennek tartott eseményekre.

Amíg a zsidó formális hitéleti közösségek rejtőzködtek, túléltek üldöztetéseiket, a dada közössége szétbomlott, de az eszménye és ápolói még jelen vannak. Sőt egy-egy kritikussabb társadalmi helyzetben a dadák erőteljesebben képviseltetik magukat a művészeti életben.

Végezetül, amíg a zsidó hitéleti közösségek a tagjaiknak a zsidó életmód és életminőség javítását hivatottak elősegíteni, a dada közösségek a közösség tagjainak és szimpatizánsainak a gondolati szabadságáért, társadalmi/művészeti/vallási függetlenségéért, egyenjogúságáért küzdenek.

4.2. A ZSIDÓ TANOK ÉS TRISTAN TZARA DADA KIÁLTVÁNYÁNAK, ILLETVE A DADA MŰVÉSZI FORMÁINAK VISZONYA

Ha RaMBaM (Maimonidész), vagy akár más neves tudós (Talmud- és Tóra-komentátor) ama igyekezetét tartjuk szem előtt, amellyel minden, a tévedések útvesztőjében veszteglőt a helyes értelmezés irányába kíván terelni, amely nem a tanok individuális megélését, hanem azok megértését segíti elő, valamint azt a gondolatot, hogy „a modern művészet bizonyos konkrét problémákra akar válaszolni”,⁷³ akkor a zsidó tanítások és a dada művészete nem összeegyeztethetetlen. Ugyanis a dada sem egyezik az olyan életmóddal, amely bonyolít, valamint nagy akar lenni, sokat, „újat” akar mondani – mint a művészeti irányzatok és főképp a művészek, általánosságban. Ezért is maradhatott, maradt a kívülálló, az úgynevezett outsiders (társadalmon kívüliek) művészete.

A dada kifejezési formái közül zeneművészete többnyire improvizációs zene, amely gúnyval, aszinkronitással, rögtönzésből eredő diszharmóniával és humorral vegyül; instrumentális, spontán és ösztönös jam session. Az „ének”, amely a káoszt, zenénélküliséget rendeltetett bemutatni, hangokkal és zajokkal, a spontaneitáson túl harmóniát is sugallhat. Ily módon egy dada zene hallgatása nem több és nem kevesebb más zenénél, s mint olyan hallgatható, akár meditációs eszközként is felhasználható.

A korábban kifejtett gondolat az írott művészetről a zsidó hitéletben a dada írott művészetére is vonatkoztatható. Ugyanakkor, kivételként szerepelhetnek a következő példák: az *Igénytelen kiáltványban* olvasható egy részlet, miszerint „keressük az egyenes tiszta józan páratlan erőt nem keresünk semmit hirdetjük minden pillanat életrealitását”,⁷⁴ amely akár az Örökkévaló keresését és a keresésére fordított időt, imádságot is jelentheti, miközben ez a keresés féltett, tagadott.

A „Kiáltsa minden egyes ember: pusztító és tagadó, nagy munka vár elvégzésre. Söpörni és takarítani kell”,⁷⁵ „Az erősek szóval vagy erővel majd túlélnek”⁷⁶ részletek a Noé bárkájának történetéhez kapcsolhatóak, mely szerint az Örökkévaló özönvizet zúdított a földre, de a kitartóak imádsággal, hittel és munkával (Noé) túléltek az özönvizet.

A dada festészete úgyszintén felhasználható a tanok illusztrációjaként, bármilyen döbbenetesnek is tűnhet eme kijelentés. Ugyanis a legdöbbenetesebb képek, abszurd installációk is kevésbé hatásosak azokhoz az eseményekhez képest, amelyek a világtörténelem során előfordultak. Mivel feltételezhetően a kabbala misztikus tanításainak alapjain – és ezen belül is a kabbalának a teremtéssel foglalkozó passzusain – pihen a dada alapeszménye és (re)aktív mivolta, mondhatni, hogy a dada akár a kabbala modern magyarázata is lehet. Ugyanis a kabbalában elemzett szellemi szférák (szefirák) alapján létrejött materiális valóság és az egymásra mért kölcsönhatások⁷⁷ ismeretét igyekezett a dada is művészi megélt formában

73 GOMBRICH, I. m., 455.

74 TZARA, I. m., 40.

75 Uo., 36.

76 Uo.

77 Tim DEDOPULOSZ, *Kabbala, a zsidó miszticizmus titkos tanainak kézikönyve*, Pannonica, Budapest, 2005.

átadni, illetve a helytelennek vélt materiális valóságra alkalmazták a tükör-reakciót, hogy a reakció által a materiális valóság jobbra váljon (javítás).

Példaként, a Teremtés Világáról (Briá) Amos Oz író a dadaistákhoz, s főként Tristan Tzara kiáltványához hasonlóan a következőket mondja: „ellenzem a természet megvédését. A megőrzés fogalma elfogadhatatlan számomra az élet bármely területén. Nem azért jöttünk erre a világra, hogy megfigyeljünk vagy megőrizzünk bármit: a parancsolatokat sem, sem az elődeink ültetvényeit, sem a természetet, sem a kulturális örökségünket. Nem örököltünk múzeumot, és nem azért jöttünk erre a világra, hogy türelmesen lefűjjük a port a kiállított tárgyakon, vagy megtisztítsuk a kitekintő ablakot. Nem azért jöttünk létre, hogy megőrizzünk... mert ha így volna, az életünk kultikus ereklye volna... A természet nem múzeum... Az érintés azonban megengedett! Helyénvaló, ha megmozdítjuk a dolgokat... hogy megváltoztassuk őket, és hogy nyomot hagyjunk magunk mögött. Egy feltétele van: hogy mindezt szeretettel tegyük... Amíg a körülöttem élők, vagy a környezetet... változtatod, légy arra készen, hogy ők is megérintenek és az érintés által megváltozol. Amennyire alakítod a világot, engedd meg, hogy a világ is alakítson téged.”⁷⁸

A dadában a fenti részletben említettek közül a szeretet mint esszenciális érzet nem kerül megfogalmazásra, mivel nem csupán a szeretetet érzetét tartja lényegesnek, hanem minden őszinteségen alapuló érzelmet.

Az eddig kifejtett hasonlóságok és különbségek alapján az a következtetés vonható le, hogy több ponton is érintkeznek a zsidó tanok a dada művészettel, azaz hogy a dada jellegzetes forrásai a zsidó tanok.

4.3. A DADA MINT A ZSIDÓ HITÉLET MELLETT MŰKÖDŐ TÁRSADALMI-MŰVÉSZETI KÖZÖSSÉG

Amikor a vallásban megjelenik a humor, az a rálátást bizonyítja.

Izraelben a dadaizmus ismert, erről ad tanúbizonyságot az Ein Hod művészfaluban található (Marcel Janco Dada múzeum, valamint maga az Ein Hod művészfaluban működő dada művészeti közösség működése is.

Ein Hod művészfalu Haifa északi részén fekszik. A falut Marcel Janco alapította 1953-ban, ugyanis Janco a falu pusztulásának megakadályozásáért cserébe az izraeli kormánytól engedélyt kapott Ein Hod művészfalu megalapítására. Manapság számos izraeli festő, szobrász és zenész él ott. A faluban található étterem-bár a zürichi Cabaret Voltaire mintájára lett restaurálva. A 2008-as népszámlálás során megalapították, hogy 559 állandó lakosa van.¹

A művészfalunak 22 galériája, 14 műterme, 2 múzeuma van és 14 kiadó szobája turisták részére, kéthetente koncerteket és vendéglőadásokat szerveznek, tehát lakosai aktív művészeti életet élnek, illetve a művészfalu látogatottsága, illetve az érdeklődés nagyszámú. Lényeges megemlíteni, hogy a művészfalu tíz lakosa, művésze kapta meg ez idáig az Izraeli Díjat Izrael Függetlenségének Napján: 1955-ben

⁷⁸ Amos Oz szövegrészlete az Izraeli Kulturális Intézet által kiadott Seder Tu B'Shvat kiadványban 7-8.

Zahara Schatz festőművész és szobrász, 1967-ben Marcel Janco festőművész, 1968-ban Gertrud Kraus táncos, 1975-ben Simon Halkin író, 1983-ban Haim Hefer héber dalszövegíró, 1995-ben Natan Zach költő, 2000-ben Michael Gross festő és szobrász, illetve 2004-ben Gila Almagor színész. Mindezen adatok azt bizonyítják, hogy a dadaizmus elfogadott és ápolott művészeti irányzat Izraelben, amelynek valószínűsíthetően számos, eddig rejtett felhasználási és alkalmazási lehetősége van.

Amíg a hitéleti közösségek a gyökerekhez, a hagyományápoláshoz ragaszkodnak, „a globális világ nem törődik sem egyesekkel, sem nemzetekkel, sem kicsinyekkel, sem nagyokkal, halad az uralkodó eszmék kijelölte úton, mindinkább távolodva az otthon hagyottaktól”.⁷⁹

A dada a sajátos, ellentmondásos módján a hagyományos és a világi nézet között foglalván helyet képes hidat képezni a hagyományápolók és a „világ” között, hiszen a dada akár világinak, akár vallásinak minősített eszméje hol felvillan, hol lecsillapodik, attól függően, hogy milyen mértékű az adott (társadalmi-vallási) helyzet radikalizmusa. Ha nincs úgymond ok a (heves) reakcióra, a dada is alszik.

A dada társadalmi-művészeti közösség képes rámutatni arra, hogy: „a zsidóság vallásos missziója dacára nem volt pusztán teológiai nép. Ilyenné csak a világtörténeti újkor tette azáltal, hogy a közművelődésből erőszakkal kizárták.”⁸⁰ A közművelődési száműzetésből való visszatérés lehetősége a művészetek ápolásában rejlik, de addig, amíg a művészetek félreértelmezése is okokat adhat az antiszemitizmusra, ez nehezen valósítható meg. A dada a mai modern felvilágosult világban, ahol az univerzalizmust hirdető száma egyre növekszik, világi szempontból feltételezhetően kevesebb veszélyt hordozna magában az, ha a közösség érdekében és céljaiért felhasználásra kerülne, mint esetleg pár évtizeddel ezelőtt, hiszen felismerésre került a művészetek szellemisége.

Halachikus szempontból viszont megosztó álláspontok várhatók arra vonatkozólag, hogy lehet-e és szabad-e világi (művészeti) eszközöket hitéleti célból alkalmazni a zsidó hitéleti közösségekben. Eme kérdés – a felvilágosodás idején felvetett, zsidó iskolákban történő tantárgyak oktatására vonatkozó kérdéshez hasonlóan – valószínűleg különböző álláspontokat fog eredményezni. Ugyanis az ortodoxia és az ultraortodoxia a kérdés felvetésekor nem találta szerencsésnek a világi reáltantárgyak tanítását zsidó iskolákban, ezzel szemben a neológia eme tantárgyak tanítását támogatta, amennyiben a reáltudományokat a diákok a „Tóra szemszögéből, a Tóra nagyítója segítségével” sajátítják el.

Eme (világi szempontból) könnyített helyzet ellenére a dadát nem közvetlenül a hitéleti elemek kiegészítésére, hanem inkább a kételkedések csökkentésére, illetve az esetlegesen kialakuló elfordulás megelőzése érdekében fel lehetne használni informális, sérülékeny zsidó közösség támogatására ahhoz, hogy visszatérjen a hitélethez.

⁷⁹ BLAU, I. m., 424.

⁸⁰ Uo., 425.

LANTOS LÁSZLÓ – TRICEPS

Csontodiglan – csontomiglan

25+1 éves az Expanzió Fesztivál*

Vác álmos kisváros – semmi sem emlékeztet a mocskos, erőszakos Budapest közelségére. Házfalain nem hirdetnek Magnum jégrémet, robusztus barokk katedrális memento mori tekint le ránk. A Duna-parti Vadkacsa vendéglőben remek a halpaprikás. Emlékműveket, püspöki könyvtárat, középkori pincegalériát lehet látogatni. Este tíz után minden elnéptelenedik, nyugszanak élők és holtak. A girbegurba utcákat a polgárháború előtti Szabadka és az elforradalom utáni Kolozsvár melankóliája lengi be.

Ötödik éve borzolja fel a polgárok idegeit Németh Péter Mikola (Madách Imre Művelődési Központ) és Bárdosi József (Tragor Ignác Múzeum) alternatív művészeti hétvégéje, az *Expanzió*. Ez a „terjeszkedés”, „hódító törekvés” Nitsch, Beuys és Cage világa felé tiszteletre méltó és reménytelen: az *álmódosítások kórát* juttatja eszünkbe, amikor Isten, Ember, Állat és Művész egyazon katartikus lázban égett. A kisvárosi kívülálló makacs szelleme lobog itt, a „gyökértelen avantgárd” művelőie, akik, ha kell – Csáth, Méliusz és Tsúszó mintájára, – megteremtik a maguk lázadásának archetípusait.

A térség első megbízhatóan dokumentált happeningje Vácott történt. 1764. augusztus 27-én Mária Terézia anyánk idelátogatott, és tiszteletére a város diadalkaput emeltetett. A római ívek mintájára készült masszív, kétemeletnyi magas kopár Kőkapu látványa azonban megrémítette a császárnőt – talán nem bízott a „pártos honfivérben” és könnyen rádőlő Potemkin-falra gyanakodott –, ezért nagy ívben elkerülte. Kísérete és a nézősereg engedelmesen követte, megvalósítva a modern happening minden ismérvét. Ahol elvonult, ott ma a fegyház tűzfala áll, őrtornyokkal, nem emlékeztet rá vörös márványtábla.

A Görög templom rusztikus hajójában látta és hallotta egymást három napig mindenki, aki számít, és aki nem. Volt irodalom, zene, színház és *primus inter pares*: performansz. A remek poéták: Kurdy Fehér János, Háy János, Fabó Kinga (Geltz Péter szavalta), Petőcz András és Kettős Tamás (*Katedrális*), valamint Kukorelly Endre (*Európai utas*) érdekesek és unalmasak voltak. A deklamált és skandált szövegek kora lejárt: semmilyen „értelmi mag” vagy „érzelmi felbuzdulás” nem mentheti a reménytelen monotoníával és remegő térdekkal fejünkre olvasott szentenciák bölcselőit. Példaképpül álljon előttünk Petőfi Sándor, a harcos költő, aki az egyik mellékutcában írta az *Anyám tyúkjá* című versét. Kivételt hárman képeztek: ők a költemények hang-szálaikat a *virtuális valóság* anyagába igyekeztek szőni. Mikola a változó határok

* *Expanzió V. (A Zene)*, Görög Templom kiállítóterme, Madách Imre Művelődési Központ, Vác, 1993. július 2-4.

szándékosan színtelen, erősödő ritmusú és intenzitású sorolásával Gerhard Rühm konceptuális és Lipcsey Emőke vizuális Európa-víziójának aktuálpolitikai „határkorrekcióját” adta – felmutatva az elhatároltság és az elhatárolódás életidegen abszurditását (Expeditál(t) Európa N^o 1). Szkárosi Endre párhuzamosan kommunikáló videófilmek, tükör-fény-játék és tudatos, érthetetlen szaválás technikai zűrzavarába süllyesztette transz-poézisét. Ladik Katalin fekete csipkeruhába öltözve, fejét fehér csipkekendővel leborítva suttopta és sikoltotta fónikus látomásait: az „ernyőn fel nem fogható kép” és a „szalagra fel nem vételezhető hang” látszólagos és lehetséges realitásába hatolva (Balladák).

A zenészek kiválóak voltak: a *Makám* (Krulik Zoltán, Grensó István) és a *Talajjárma* (Kopasz Tamás, Árvai György) kezdtek, majd a Velencei Biennálét járt Lois Viktor „vízzenéje” következett, a *Tundravoice* a váci rév menetrend szerinti járatán adott koncertet. Sípoló-dudáló-pengő hangszer objektjei szent ijedelmet váltottak ki a szentendrei piknikről hazatérő gyanútlan szerencsésekben. És *réveille!* is az ilyen „kvázi szakrális” előadásmód: ki kell szabadulni a galériákból, koncerthallokból és stúdiókból, el kell juttatni a mű-vészt a hív-ők közé. Szabados György egyetlen, egyórás free jazz improvizációt adott elő: a zongorának „visszabeszélő” mester, a zongoristának „visszazengő” stimmetlen hangszer duettjével végezve. „Az emberi élet eredendően eszmélet, eszméletek foka, az eszmélet rácsodálkozása a bennünk megtestesülő világra, s a rácsodálkozás: esztétika. S a magyar zeneiség megújulása sem több, de nem is kevesebb, mint szemléletünknek önmagunkon át való és a mindenséghez méltó megújulása a világ el-sekélyesedett, öncélúságba tévedt krízisében.” (Szabados, 1985-1986)

Három kisszínházi produkciót láthattunk: egy jót és két rosszat. A Dream Team társulat (Balázs Mari, Tóth Imre és Régenhart Éva) A mese bűvölete című pszichoanalitikus drámajátékot mutatta be, felnőtteknek. Gyermekkorunk tipikus meséivel (Jancsi és Juliska, Csipkerózsika, A békakirályfi stb.) operáltak, az álmvilág és a fantázia csodás és rémisztő kockáit rakosgatva egymásra, ledőlő kolosszust vagy elroppanó cukorfigurát építve belőlük. Az átgondolt, pontos dramaturgiával illeszkedő, furcsa-grotesz-sejtelmes mozgások csiszolt koreográfiájára épülő, álságos ál-mesék nagy gyönyörűséget okoztak nekünk, Cocteau-i kölyköknek. Az Andaxínház duója (Geltz Péter és Stubnya Béla) falra mászott, de nem sikerült átjutnia. A Ketten egyedül című vontatott, zavaros, önsajnálattól és sajnálmönttől átítatott mutatványa kellemetlen és fárasztó élményt nyújtott. Nyújtotta az idegeinket, mert konvencionális volt benne a teatralitás, ügyetlen a kontaktmozgás és funkciótlan a „medialitás” (látjuk, hogy a tévében ők látják, amint mi látjuk, hogy ők látják magukat a tévében). És a maníros banalitás csúcsa: a befalazott Kapu, amit rohamozni kell, haha. Olescher Tamás Multi Média Színháza pedig nem multimedialis, és nem színház. Az Oltár-élőkép (Teremtési re-kreáció) című darab esetlegesen egymás mellé adjusztált képzőművészet (vászoncsikokra festett, naiv absztrakt tablók), folklór (moldvai és gyimesi csángó muzsika és tánc, élőben) meg elektromos zavarás (vetített diakép, Biblia-idézetekkel és gyerek-körtánc, monitoron). Ez igazi adiabázis: az alkotó „hőenergiát alakít át anélkül, hogy a környezetének hőt adna le, vagy onnan hőt venne fel”. Végül, következzenek a fő sztárok, minden alterfeszt ászai és kóklerei, barátok és ismeretlenek: a performer. A litván Dziugas Katinas és Linas Liandzbergis nyitották az *Expanziót*. *Anatómialeckék*jük szellemes párhuzamra épült az emberi test nedvei (vér, nyirok, vizelet) és a fogyasztásra ajánlott lónyálak (Coke, Pepsi, Fanta) között. Rostos vagy szénsavas üdítőt venni ki a vénákból, és befecskendezni a világnak, az lenne a jó! Vega neoizmus. Az *étel és ital*, az *evés és ivás* volt, paradox módon a performanszok zömének



eszköze és témája. Deli Ágnes és Bánföldi Zoltán óriási szendvicset készítettek: két vízzel teli töltött, vulkánfíber koffert közé szeletelték be a virslit és uborkát, locsolták a mustárt és ketchupot. A kiéhezett nézők ezt később jóízűen elfogyasztották (*Akcio*). Kovács István a könnyebb utat választotta: rögtön terített asztalhoz ült és keatoni faarccal ette végig önmagát (*Hiúságevés*). Tar koponyájára főtt spagettiből rendezett frizurát, szemét két nyers, kicsurgó tojással helyettesítette – Arcimboldo, a zöldség- és gyümölcsfejű notabilitások festője fiává fogadta volna. Szürrealista akcióját görögdinnyesakban végezte, szétosztva a csöpögő, édes húst a közönségnek. Az érsekújvári Juhász R. József sárkányi, meleg levegővel puffasztott fekete hurkabőrben kúszott: befelé mint kutyaevő ember, kifelé mint emberevő ordas. Rövid szünet után, hatalmas lélegzetet véve, farkasüvöltés hangjára visszabújt (*Black Life Line*). Társa, Mészáros Ottó száz szűz tojás (*A tojás*) mártírhalálával illusztrálta individuális különbözőségüket, különbözőségünket. Végül az üveglapon széttört tojásokkal keringőzött, Strauss muzsikája hömpölygött, folyt a fehérje és sárgája: „ezekben a tojásokban

az a közös, hogy együtt nem hasonlítanak a többihez”.

A fesztivál két legkomolyabb performanszát képzőművészek hozták. Különös, szomorú párhuzam feszült közöttük: a *józsanság* és *lerészedés*, a *részegség* és *kijózanodás* férfias játékát játszották, megdöbbentő hitelességgel. feLugossy László és Szirtes János, a Provokátor Lányok társaságában, gallonnyi vörösbort ittak ki és hánytak vissza (*Halott költő*). A tupamaro-álarcos, kiskosztümös, piroskafarkas-kosárcás hölgyek egymás ujját szopogatták. Harisnyanadrágok feszültek a combokra és a megadó nyakakra. Férfisoviniszták, travoltajanik, szexisták – kaputt! A jugó Szombathy Bálint és Slavko Matković 18 perces body art akciót mutatott be: Tisztelet az utolsó költőnek. 36 kupica vodkát nyeltek, 36 holt avantgardista emlékére, miközben ismeretlen katonák fejfáit vetítették rájuk és Eric Satie zongoradarabjai szóltak. Mikola monoton hangon idézte fel nevüket: *Majakovszkij, Tzara, Breton, Apollinaire...* A mámor és a tompaság, a meggátolhatatlan bánat és a fizikai rosszullét stációin mentek keresztül, percek alatt. A polgárháború és emigráció, Crnjanski és Remarque döbbenetét éltük át velük: a harang értünk is szólt. Kora hajnalban az Opál Színház (Brenner Zoltán, Zorkóczy Zenóbia és Triceps) Hét könnyecsepp című rituális performansza zárta a napot. A férfi és női Krisztust hét alkalommal megkísértő Sátán zarándokútját jelenítette meg a Tejút jéghideg, időtlen sodrású csillagfolyójában.

Nem volt önfeledt záróbuli: a nézők és az alkotók hazamenekültek házaikba, és bezárták ajtóikat. A két holtfáradt szervező keserűen kortyolgatta a borát, a rendezvény megszüntetését fontolgatták. Pedig a boldogtalan szív gázainak, a forrongó lélek gőzeinek kell ez a „nyomáscsökkentéssel együtt járó térfogat-növekedés”, amit a váczi expanzió aurája nyújt.

EPILOGUS

Húsz évvel később, 2013. szeptember 4-én a pesti Petőfi Irodalmi Múzeumban ünnepli fennállásának 25. évét az *Expanzió*ból lett *Ekszpanzió*. Mikola Miklává vedlett, nincs rajta próféta lapel, de a szakálla ugyanolyan bozontos. Bárdosi már 2001-ben kilépett, fest és zenél, hiánya érezhető. Régi és új arcok bukannak elő a patinás teremben: sokan nem jöttek el, néhányan nem kerültek sorra. Van irodalom, zene, képzőművészet és *pares inter primus*: performansz. HaÁsz Ági elektrografikus háttere az egyetlen vizuális elem a térben, de elég is: a szürke óceán, zöld szem és kék beton világába kényszerít bennünket.

Komoly művészetelméleti előadások sorozata (G. Komoróczy Emőke, Köpöczi Rózsa, Jász Attila, Zsille Gábor, Petőcz András, Kecskés Péter) után a költők vonulnak, emlékeztünkben a megrendítően fiatal, 70 éves Ladik Kati (igen) és Barna T. Attila maradnak meg, aki nyers, szociografikus verseivel egyszerűen leüti a közönséget. A János Kórház betegszállítója, aztán irány a Mokka presszó: hat unikummal leöblíteni a savanyú vér szagát. Mikwla a felserdült lányával recitál, szívet szorongató, az ősz Grencsó István szaxofonjának futamaira. Kanalas Éva archaikusan sámándobol és kántál, elszáll az agyunk, a nagymarosi bitang, Kettős Tamás pedig az ifjú Vadszamarakkal rappel: „*Én a szeleket hívom, az eleven szeleket, a Napszelet, aki kiviszi a szemetet...*”

Az angolpázsiton, sűrűsödő félhomályban ad elő Dénes Imre, az enformel festőből lett lírai akcionista. Utána Kovács Pisti jön, aki *memento arti* húsz évvel ezelőtti performanszát hozza, de a dinnyét nem osztja szét a közönségnek. Az Opál Színház sem rituális már, néhány éve meghalt két frontemberük, Gas és Judy. A *Mrt* című „szuperfónikus” performanszukat darálják „neogyagygya netpoézisre”, az öngyilkos, sirálybőgő Bada Dadára emlékezve. Fölcsendül Mikwla örökbecsű nótája: „*Kassák Lajos azt üzente, elfogyott a regimentje!*”

Éjfél van és vége, valaminek vége. A túlélők a nyőckeri Mersz Overgrund szobaklubba mennek, Malevics alvadt vér keresztje alá: vörösbort inni, elfeledett számokat gitározni és aludni, kicsit aludni. Mindenki más lett. Ezúttal nem volt csoportkép, ami meghamisította volna a művészet haldoklását.

WEHNER TIBOR

A szentendrei poliészter szobrok parkja – 1995 óta

Az alapkérdés ebben az esetben valószínűleg az, hogy húsz éves fennállás, az állandóság vagy az átmenetiség, a változatlanosság vagy az ideiglenesség tartományában jelöli meg a szentendrei Posta-park szobrainak státuszát? Hogy köznapi szinten ennyi idő alatt eggyé forrt-e ez a szoborpark-együttes a városképpel – ha ezt a városkép kifejezést egyáltalán használhatjuk a Posta-parkra és környékére vonatkoztatva –, vagy inkább úgy ítéljük meg, hogy ezekre a poliészter szobrokra úgy kell tekintenünk, mint a bizonyos időszakok eltelte után lecserélendő, vagy még inkább eltüntetendő utcabútorokra?

Az 1990-es évek második felében, a kettő és fél ütemben megvalósított műegyüttes már a létesítésének tervétől, majd fokozottan az első munkák felállítása óta a viták és az eltávolítási szándékok, az erőszakos beavatkozások, a rombolások kereszttüzeiben állt és áll. Végső soron – és valóban – ez a tér más szobormű, hagyományos, konvencionális emlékmű pompás helyszíne is lehetne, de a neónak vagy posztnak nevezett avantgárd, mint napjainkra már kissé lelassult előőr, még húsz esztendővel ezelőtt is gyorsabb volt a térfoglalásban, mint a hivatalosok kissé szervezetlenül és nehézkesen mozgó csapata.

1995 decemberében jelent meg az első három mű: Aknay János *Angyal*, Deim Pál *Lehajló bábu* és ef Zámbo István *A végtelen érintése* című alkotása, amelyet 1997-ben újabb három követett – feLugossy László *Vidám totem*, Matyófalvi Gábor *Konstelláció* és a Bukta Imre – Elekes Károly alkotópáros *Szent Sebestyén* című kompozíciója. A harmadik ütemben a tervezett újabb három – Farkas Ádám, Konkoly Gyula és Szirtes János alkotása – közül már csak egy mű valósult meg: Szirtes János *Térkonstrukció* című munkája. A művek az 1990-es évek törvényi szabályozása szerint előírt engedélyezési eljárások betartásával jelentek meg a szentendrei köztéren: anyagi támogatásért a művek megvalósítását koordináló Vajda Lajos Stúdió Egyesület pályázatokat nyújtott be a közterületi képzőművészeti alkotások támogatási alapját kezelő Képző- és Iparművészeti Lektorátushoz, majd a zsűrizett, szakmailag jóváhagyott és javasolt tervek alapján, az elnyert összeg segítségével elkészített művek elhelyezési szándékát a Stúdió a város önkormányzatával engedélyeztette. Az állami forrásokból elnyert támogatás összege a lektorátusi nyilvántartások szerint 1995-ben művenként 300.000, az 1997-es alkotások esetén művenként 250.000, az 1999-es terv realizálásakor művenként 300.000 forint volt. (Ekkoriban ez normális mértékű támogatásnak volt ítéltető, hasonló volumenű munkák minimálisan 50.000-100.000, maximálisan 500.000 forint anyagi segítséget kaphattak.) A szentendrei szoborpark műveinek megvalósítása azonban speciális volt:

Matyófalvi Gábor



ef Zámbo István



a támogatási összeg kizárólagosan az anyagszükségletet és a Vajda Lajos Stúdió által szervezett és levezetett házilag kivitelezés költségeit fedezte, és mivel más forrás nem állt rendelkezésre, a művészek nem számíthattak tiszteletdíjra sem. A város ugyanakkor így egyetlen fillér költségvállalás nélkül gyarapodott a szobrokkal, illetve végső soron egy városi teret gazdagító szoborparkkal.

Időközben több változás is szétzilálta az eredeti szoborpark-konceptiót, illetve a szobrok eredeti megjelenését. A Bukta Imre – Elekes Károly által megvalósított *Szent Sebestyén* című alkotást, felállítása után röviddel ismeretlen elkövetők megcsonkították és összetörték, amely hosszú ideig így, sérülten állt, s a maradványok lebontása után ma már a parkban csak egy faoszlop-csonk fogadja a látogatókat. feLugossy László *Vidám totem* című alkotását is tönkretették a modern művészet ellenségei, amely rejtélyes rekonstrukciós utakon Móra vándorolt, és ma Takács Lajos műgyűjtő magán-szoborparkjának egyik ékeként áll. (Szentendrére való visszaállítása érdekében lépéseket kellene tenni) Deim Pál *Lehajló bábu*ját a Posta-parkból időközben áthelyezték a HÉV-állomással átellenben fekvő autóparkoló járdaszíjére.

Mindeme változások mellett egy-egy műnél többször zajlottak felújítási-átfestési munkálatok, így például Deim Pál bábuja színben többször is változott. Érdekes, hogy a poliészter-szobrok kollekciójában sajátos anyaghasználatával – fa-plexi fő összetevők, és egy kis poliészter nyílvesztő-alkotóelem – jelent meg a Bukta Imre – Elekes Károly alkotta mű, emellett Szirtes János *Térkonstrukciója* teljes egészében fém-plasztikaként került az együttesbe. Nem tudható pontosan, hogy az állami támogatás kifizetése ellenére az utolsó, harmadik ütem két alkotása, Farkas Ádám és Konkoly Gyula kompozíciója miért nem valósult meg: a tervek elkészültek, modelljeik elfogadását a Fő téri Béke Étterem teraszán felvett zsűri-jegyző-könyv dokumentálta.

Szentendre meglehetősen sokrétű, mértéktartó kifejezéssel igencsak változatosnak ítéhető köztéri műegyüttesébe az 1990-es évek második felében váratlanul került be a Vajda Lajos Stúdió által kezdeményezett, s elsősorban a stúdió tagjainak munkáit monumentális méretben megvalósító, anyagában és technikai kivitelében a magyar körülmények között újszerűnek ítéhető poliészter szoborkollekció: ez a szemlélet, ez a hangvétel a fennkölt, heroizmusra hangolt köztéri terekben nemcsak Szentendrén, más-hol is szokatlan volt korábban és akkoriban. A köznapi fogalomhasználattal műanyagnak aposztrofált szobrok magyarországi meghonosításában Paizs László (1935-2009) szobrász- és festőművész játszott úttörő szerepet, akinek a hetvenes években kibontakozó műanyag-kisplasztikai munkásságát követően monumentális poliészter plasztikai is elkészülhettek. Az 1979-es kőszegi *Kettős gömb* és a kecskeméti *Kábelköteg* című főposta-applikáció volt az első ilyen alkotás, amelyet az 1980-as években számos újabb követett, mint a szegedi, a budapesti, hódmezővásárhelyi és 1983-ban a szentendrei, a Magyar Néphadsereg Művelődési Háza elé állított *Hármas poliészter plasztika*. (Egyébként Paizs László kecskeméti műve volt a műanyagszobrászat első magyarországi hősi halottja is: a *Kábelköteget* 2005-ben a művész tudta nélkül bontották le és a szigorú környezetvédelmi előírásoknak kínosan megfelelő, veszélyes hulladékként semmisítették meg – nem kis mértékben hozzájárulva így a művész viszonylag korai halálához). Paizs László törekvései nyomán később Körösenyi Tamás (1953-2010) is csatlakozott a műanyagszobrászok nem túl népes táborához. 2002-ben *A gondolat, mint téri út* című kompozícióját a lágymányosi új egyetemváros épületei között avatták fel. Paizs László és Körösenyi Tamás nyomdokain napjainkban Kelemen Zénó készít egyéni technikával polisztirol-üvegszál plasztikákat, rendkívül finom grafit színezéssel, illetve felületkezeléssel, vagy fehér színben, mint amilyen az *Élet menete* című, 2014-ben Budapesten köztérre került munka. A szentendrei műanyagszobrok művészettörténeti előzményeit kutatva nem elhanyagolható tényező a Vajda Lajos Stúdió művészeinek 1977-es leninvárosi (ma Tiszaújváros), a Tiszai Vegyi Kombinátban lezajlott szimpóziuma sem, amelynek plasztikai terméséből 1978-ban a budapesti Dorottya Galériában rendeztek kollektív Fiatal Képzőművészek Stúdió-díjjal elismert kiállítást. Ezek után csak ef Zámbo István svédországi és szentendrei műhelyében készültek nagyméretű, színes poliészter szobrok, és több mint másfél évtized múltán valósíthatták meg ez irányú aspirációkat a Posta-park program keretében a stúdió művészei Szentendrén.

Az 1995-ös év Szent Miklós napján, a HÉV-végállomás és a Posta épületének tömbje által közrefogott térségen, az első három műanyagszobor felavatása alkalmából hivatkozhattunk arra, hogy immár önfeledten dúdolgathatjuk a felejthetetlen reklámsláger szövegét – mert ez műanyag – Budapestről Szentendrére érkező, miután immár három, az állandóság igényével állított poliészter szobor fogadja a városban

előket és a városba látogatókat. Az állandóság igényével – idéztük már akkor a köztéri mű-létrehozás jellegzetes fordulát –, jóllehet a háztartásokban és az úrkutatásban is olyannyira megszokott anyagra, a műanyagra még nincsenek több évszázados vagy évezredek szavatossági garanciáink, mint ahogy a bronzra és a márványra vannak. Ámbár nem is ez a fontos: az új anyag és technika által életre keltett szobortárgyak addig élnek, míg a fennmaradás esélye így vagy úgy megadatik számukra. A három mű, a három szentendrei művész alkotása megszületett, létük megcáfolhatatlan, s emléküket, emlékképüket az esetleges károsodásuk, eltűnésük esetén is pontosan rögződik, rögződött vizuális emlékezetünkben, a képzeletbeli múzeumban. Elmondtuk a szoboravatón továbbá, hogy az anyag és a technika különleges voltán túl a szobrok megvalósításának módozata sem mellékes, nem elhanyagolható tényező. Ugyanis ezek az üvegszállal erősített poliészter szobrok nem megbízásra készültek, nem a hatalom, nem az adminisztráció által adott megrendelésre születtek, hanem a művészi akarat, a művészi koncepció szabad megtestesüléseiként, az önkifejezés korlátolatlan tanúiként jöttek létre, és mindez köztéren meglehetősen ritkán fordulhat csak elő. A megrendelő az első ütemben a három művész volt: Aknay János felkérte Aknay Jánost, Deim Pál Deim Pált és ef Zámbo István ef Zámbo Istvánt, hogy ugyan, művész úr, csináljon már egy műanyagplasztikát, és ha elkészült, állítsa fel kedvére. Nem volt tematikai kánon. Nem volt tartalmi és formai – valamint társadalmi – elvárás, nem volt program-utasítás és nem volt cenzurális jellegű stilisztikai módosítási javaslat sem: némi szakmai konzultáció zajlott csupán, amely lehetővé tette a felállítási engedélyek kérvényezését és kiadását. Mérsékeltlen dolgozott a bürokrácia, rendkívül ösztönző hatást kifejtve működtek a szponzorok – polgárok, társaságok és társulások, egy-két hivatal és szervezet –, és így helyére kerülhetett Aknay János testet öltött villáma, suhanó szellem- vagy angyal szárnya, Deim Pál nárcisztikusan önmagához hajló bábuja, az önmegadás és önimádat egyesült emlékműve, és ef Zámbo István paradicsomi Isten-ujja, felkiáltójel-álom-látomása. Áll a három szobor Szentendre közterén, vidáman, játékosan és ugyanakkor megrendítőn: lelki szférákat borzolván, megannyi értelmezési lehetőséget kínálván. És persze színesen: mert a műanyagszobrok egyik legfontosabb hatóeleme a szín: a kék, az okker, a rózsaszín, a vörös. Messzire vezetne, ha akár a színek, akár a formák, akár a motívumok nyomán megpróbálnánk felfejteni e művek Szentendre művészeti hagyományaihoz való kötődését, ha regisztrálni szeretnénk a konstruktív, a szimbolikus, a szürreális tendenciák létének, továbbélésének, megújulásának jelenségvilágát. Azt azonban különösebb kutatómunka, elmélyülés nélkül is leszögezhetjük, hogy a szentendrei festészeti tradíciók mellett most már az egyre erőteljesebb szentendrei szobrászati, plasztikai, térszervezői kezdeményezések mérlegelése, elemzése elől sem térhetünk ki. Ezt nemcsak a városban több évtizede dolgozó szobrászok egymástól olykor kissé elszigetelt, fontos munkálkodása, hanem a műhelyjellegű összefogás által létrehozott, ezen új monumentális műcsoport is indokolja.

Az ezredforduló után már – az 1996-os avatóbeszédet követően – védőbeszédet kellett fogalmazni a szentendrei szoborpark művei érdekében, hangsúlyozva, hogy ez az anyagválasztásában, technikai kivitelében és szemléletében is újszerűnek és korszerűnek – vagy provokatívnak – ítéhető kompozíció-együttes azért éleszt ellenérzéseket és konfliktusokat, mert nem unalmas, hazug és ostoba emlékművek kollekciója, nem közhelyszerű, szokványos emlékszobrok, nem sűrű portrék, nem ürességtől kongó díszítőszobrok gyűjteménye. Hanem autonóm műalkotások együttese: saját mű-világukat öntörvényűen megteremtő, eredeti látásmódot tükrözőtető, valóságos és korszerű, alapvetően plasztikai, esztétikai problémákkal foglalatalkodó, dús gon-

dolatisággal áthatott szobrok kollektója... Mindez abból is eredeztethető, hogy ez a matéria különleges plasztikai jelenségek megteremtésére, szokatlan hatásrendszerek kibontakoztatására nyit lehetőséget. A poliészter formálhatósága, könnyű súlya és a belőle alakított testek viszonylag korlátozatlan mérete révén ismeretlen tömegalakítási esélyeket, korábban ismeretlen mű-közegeket és áthatható tereket tárt a régi módszerekkel követ, fát és fémeket megmunkáló, számos korláttal szembesülő szobrászok elé, akik a tömegalakítási és térszervezői lehetőségek kiaknázása során szabadon, műveik hatásrendszerébe vonhatták a színeket is. Az anyagukban színes, élénk színekben tündöklő (és időszakonként az időjárás, a napfény hatására megfakuló és ezért megújítandó) poliészter-plasztikák környezetük rendkívül hangsúlyos, központi, s mindennek ellenére hallatlan könnyedséget sugárzó elemeiként jelennek meg – nem úgy, mint az egy-két év alatt megfeketedő, pátosszal övezett bronz szobrok vagy a szürkéségbe olvadó mészkő-faragványok. Az együttesről, a húsz esztendő során sújtó változások és a változtatások ellenére elmondható, hogy a Posta-szoborpark művei napjainkra a városrész hangsúlyos elemeivé váltak, szervesen összefonódtak a szentendrei városképpel, a település mindennapjainak életével, s egyszersmind a modern magyar szobrászat egyik különálló, fontos fejezetének minősíthető, monumentális művekben testet öltő törekvéseit reprezentálják. E szobrok a városba érkezőket köszöntik, és a városból távozókat búcsúztatják – izgalmas plasztikai vibrálással, élénk színekkel, különösségekben játszó atmoszférával. A műegyüttes eltávolítását – vagy áthelyezését – célzó indítványok újraéledése mély szomorúsággal töltheti el a Szentendre esztétikai értékei iránt fogékony, felelősséget érző művészetkedvelőket. Ne gyarapítsuk – már egyébként is súlyos veszteségeinket – aggodalmainkat szoborvédő fogalmazványunkban.

Nos, a hely, a déli városkapu, a kavalkádszerű megjelenés, a hatalmas átmenő forgalom és a kiszolgáló jellegű létesítmények – parkolók – átmenetiséget sugárzó jellege ellenére is, vagy talán pontosan ezért fontos és hangsúlyos tere, közege Szentendrének. A műegyüttes a két évtized során ennek a környezetnek nagyon hangsúlyos elemévé vált. Az anyagból, a technikából, és az időjárási viszontagságokból eredőn a művek napjainkban már igencsak megviseltek. A hiányzókat vissza kell állítani, a meglévőket fel kell újítani, vagy újra kell önteni: húsz évenként egy ilyen helyreállítás, felújítás egyébként a kőszobroknak, a fémszobroknak is kijár. Ez egy egységes szoborpark, Szentendre művészettörténetének immár szerves, az 1990-es évek művészeti törekvéseit és történéseit megtestesítő együttese, nem egy művésztelepi, alkotótelepi, idényjellegű működéshez kötődő, a dunaújvárosihoz, a villányihoz vagy a nagyatádihoz hasonló kollektív. Ugyanígy gondoskodni kellene a város másik két szoborparkjának kellő megjelenéséről is: Mészáros Dezső 1986-ban létesített szoborparkjának műveire is ráférne már egy tisztítás, és a Kerényi Jenő 1978-ban létesített egykori emlékmúzeumának parkjában álló, jelen állapotában minden koncepciót nélkülöző kollektívájával is kellene valamit kezdeni, mert így megmagyarázhatatlan és értelmetlen. Van tehát halaszthatatlan tennivaló bőven Szentendre szoborparkjaiban.

BIBINKE-VARIÁCIÓK VASS TIBORRA

*Vass Tibor kiállítása a Magyar Elektrográfiai Társaság galériájában
2015. április 8-16.*

Hogy Bibin valójában kicsoda, mi köze Bibinkéhez, a versekből szökött-e a képekbe, hogy hol is rejtőzik, a hernádkaki mikrovilág melyik szférájából kerül időnként elő, nehéz lenne egzakt módon megválaszolni, ha egyáltalán kérdeznénk. De már tudható, Vass Tibor esetében nem szükséges mindenféleképpen kérdéseket feltenni, mert a legizgalmasabbak azok a válaszok, amelyek a fel nem tett kérdésekre adhatók. Ilyen ez a kiállítás is a Magyar Elektrográfiai Társaság Bölcső utcai galériájában. Belépsz, keresed a képeket a szemed magasságában, de csak a csupasz, fehér falba ütközik tekinteted. Ám, mire megfogalmazódna benned a kérdés, hogy hát akkor hol is a tárlat, a tekinteted feljebb téved, az öt méter magasán lévő plafon irányába, és rájössz, hogy a fejed fölött, a mennyezet alatt folytatólagos szalagszerű mezősáv fut körbe frízszerűen, a helyiség díszítőelemévé válva. És a kb. tizenöt méter hosszú, másfél méter széles papírsávon két, egymás feletti sorba nyomtatva, három egységbe tagolva ott láthatók a művek, Vass Tibor színes elektrográfiai, legutóbbi munkái.

Az első, ami a képekről eszébe jut az embernek, az egységesség, a sorozat elemeinek szoros összetartozása, az egy gondolatra felépített variációk összekapcsolódó, harmonikus egésze. Mint egy nagy család ikergyermekei, ahol az arcokon a hasonlóság tűnik fel először, hogy aztán egyenként megkeressük az eltéréseket, a finom különbségeket, elkülönüléseket. A másik jellemző a harmónia, egyrészt a színek harmóniája, másrészt a struktúráké és a belső karakteré. Ráadásul szépek ezek a képek, dekoratívak és festőiek, noha a dekorativitás finoman tör elő, nem dominál. Keresi a befogadó a mondanivalót, s meg is találhatja, ha figyelmesen vizsgálódik. Talán mindenki mást olvas ki a munkákból, hiszen az absztrakciónak ezen a szintjén nagy a szabadságunk, és épp ez teszi izgalmassá és érdekessé e kiállítást is. Persze lehet keresni a munkákban némi konkrét fogódzót, lehet asszociálni állatok bundájára, meleg, prémes felületekre, vagy akár finom szálú pázsitra is, domborodó természeti képződményekre, ennek mind csak a fantázia szabhat határt. S lehet kutakodni az után is, mit jelent Bibinke után Bibin, állat-e vagy valamilyen emberi figura, netán álruha, álnév, mely mögött a művész/költő rejtjezik. Lehet belemenni a kiállító művész irodalmi tevékenységének labirintusába is egyúttal, ami még izgalmasabbá teszi a képnézetést. Ámde a kiállított műveknek az irodalmi háttér nélkül is meg kell állniuk a helyüket, s meg is állják.

Vass Tibor nem fél attól, hogy „szép” képeket alkosson, korábbi munkái alapján bizton állíthatom, hogy a rútban is megtalálja, feltárja a szépet. Itt rútról szó nincs, csak titokról, amelynek mélységeit rajta



Fotó: Bibók Bea

kívül nemigen ismerhetjük. E munkák nem először láthatóak, hiszen ez év februárjában már kiállította őket a miskolci Feledy-házban is, de egészen másképp, mint most. Miskolcon három teremben elhelyezve, *I. Villák, kulcsok, pikkelyek, szanaszét tükrök; II. Bibinke fél a lélek tükrét zárni ott; III. Bibinke a tyúk-kultúrház tetején halhólyagot lyukkaparás* sorozatcímekekkel ellátva kerültek közönség elé e munkák, egészen intim kapcsolatot teremtve a befogadóval. Ott a játékosság és a festőiség szembetűnőbb volt, mert közelebb voltak hozzánk a képek, a MET galériájában viszont az összefüggés-láncolat került előtérbe, s valamiféle elegáns távolságtartás is. A két kiállítás eklatáns példája annak, hogy a rendezéstől függően mennyire másképp szólalhat meg ugyanaz a képanyag.

Vass Tibor bensőséges viszonyban él környezetével, udvarában néma kacsától különlegesebbnél különlegesebb fajtyúk és -kakasok, macskák garmadája és három kutya is otthon érzi magát, s a betérő

vendég is. A képekben is, tegyük hozzá. Ha egyszer kinyitjuk a beléjük nyíló ajtót, kicsit beljebb lépünk a művek világába, olyasmiket fedezhetünk fel, amiket közönséges halandó az ajtón innen nem venne észre. Egy alkotóművész belső alkatát, lelki rezdüléseit, színvilágát, harmóniáit, titkait vizsgálhatjuk, s az alkotófolyamat végére megszületett eredményt. Mert hogyan is jön létre egy ilyen mű? Egy elektrográfia utolsó fázisa a nyomtatás, vagy az utolsó előtti, mert valójában utolsónak a kép bemutatását tekinthetjük (ha nem akarunk tovább bódorogni a kortármű-kereskedelem alig létező világába). Nem, nem egy-két kattintás a számítógép valamely programjában, ahogy sokan képzelik. Amikor Vass megjelöli a műfajt (vegyes technikával készült elektrográfia), a következőket sorolja fel a felhasznált eszközök és módszerek között: számítógép, szkennel, fényképezőgép, fax, fénymásológép, vágódeszka, lánc, evőeszközök, kulcsok, kapupánt, lakat, döglegyek, halbelsősegek, halkülsősegek, kakasvér, kacsatoll, kutyaszőr, fűrészpor, indigó, írógép javítófesték, ezüstpor, faszén, grafit, akril, akrillakk, ruhafesték, letraszet, fapác, hamu, rozsdapor, liszt, lazúr, lenolaj, faggyú, bélyegzőfesték. S még akkor is, ha esetleg ez barokkos túlzásnak, netán a költői fantázia megnyilvánulásának tűnhet, vagy valóban ilyen változatos eszköztáron át jutott az alkotó a végeredményhez, (nemigen tudnám magam sem biztosan megmondani, de én hiszek Vass Tibornak), annyi mindenképpen igaz, hogy az eredmény imponáló. Az, hogy ilyen, a Vass-i versvilághoz koncepcionálisan illeszkedő munkák születhessenek, amelyek ugyanakkor önálló műalkotásként jegyezhető képek, nagyon tudatos alkotói folyamatot sejtet, akkor is, ha a létrehozásuk folyamatában véletlenek is közrejátszottak, mint ahogyan ez gyakran lenni szokott a képzőművészeti alkotófolyamatban (s a költészetben is). Ugyanis a kép önmagát alakítja, bármilyen eszköztárral dolgozunk, s az elképzelésünkbe a pillanatnyi intuíció, érzélem, hangulat is belejár. Ez sejtethető a három sorozat alakulásából, miközben nagyon ott van mögötte az alkotói fegyelem és szándékoltás is. A képszerkezetre általában a rafinált kiegyensúlyozottság jellemző, miközben benne a dinamika is.

Vass Tibor remekül alkalmazza a színeket, engem talán ez ragad meg leginkább. Szétterülnek a foltok, birtokba veszik a felületet, szabályosan vagy szabálytalanul, mégis formát öltve, színekkel szövetkezve. Gyönyörű, ragyogó pirosak, kékek az indigótól az ultramarinon és királykéken át az égbélig, telt sárgák és fehérek erősítik egymást, míg a barnás-zöldes sorozata visszafogottabb, kevésbé harsány, épp ezért erősödik meg e közegeben a kobaltkék. Harmadik sorozatán a barnák, vörösek, téglaszínűk dominálnak, angol-, velencei és miniumvörösek, nápolyi és kadmiumsárgák, az ember úgy érzi, melegedni lehetne mellettük. Bár képi megfogalmazásban és szerkezetileg semmiképp, színhasználatban található közös pont Gyarmathy Tihamér festményeivel, de Gyémánt Lászlónak az 1990-es évek elején festett absztraktjai-val is, Klimó Károlynak Marquis de Sade-illusztrációival, elsősorban a színek intenzitásában. Schénernek az 1960-as évek végén készült csurgatott munkáihoz is vezet ösvény. És feltétlenül meg kell említenünk a Magén István legújabb munkáinak intenzív színvilágához való közelséget is, amennyiben a kortárs képzőművészet széles palettáján megpróbálkozunk Vass Tibor elhelyezésével. Utóbbi ráadásul műfajilag is azonos.

A hosszú, költői címek szerepet kapnak, egyszerre orientálnak és teszik rejtélyessé is a képsorozatot. Bibinke itt, Bibinke ott, míg aztán egyszerre előttünk áll a nagy Bibin, vagy ha úgy tetszik, a Vass-világ, most éppen egy fríz formájában. Jól van ez így.

LÁNG ESZTER

CSILLAGKÖZI MOZGÁSOK

Károly-Zöld Gyöngyi *Konstellációk* című kiállítása, MET Galéria, Budapest, 2015. május 6-28.

„Mióta készülök, hogy elmondjam neked / szerelmem rejtett csillagrendszerét; / egy képben csak talán, s csupán a lényegét.” - írja Radnóti. A gondolatok, érzések elmondhatatlansága, a megfogalmazás nehézsége oly gyakran kísért engem is. Hogyan fogalmazzuk meg, mi a fontos, ha belépünk egy kiállítóterbe az alkotó-mű-befogadó örök hármásának viszonyrendszerébe? Nézni, de látni is. Érteni, de értve lenni is. Messzire megyek: értve lenni magunk számára is. Értve lenni azáltal, hogy a látott munkák hatását magunkon átengedjük, megvizsgáljuk. Nemhiába: „*Változtasd meg élted!*”

Konstellációk: a dolgok összefüggése, az égi palettára tekintve a csillagok és bolygók állása, egymáshoz viszonyított pillanatnyi helyzete. A spiritualitás oldaláról értelmezve determinációnk vagy lehetőségeink, helyzeteink: kezdünk-e vele valamit? Képi konstellációkra tekintünk, vajon eszünkbe jut-e az összefüggések szó, vagy az, hogy viszonyítási pontokat keressünk éggel és lélekkel, tartalommal és formával? A kiállított munkák e dialógusra hívnak, a kiállítóterbe belépve a hatalmas vásznak mellett szembetűnő a fényinstalláció is. Az egyik vászon áttörve engedi át, két másik pedig csupán sejtelemesen láttatja a vibráló-villódzó fényt. Leköt és megváltoztat ez a játék, vonzza a tekintetet, ugyanakkor átalakítja, feléleszti a munkák addig szürkékbe, feketékbe merevített harmóniáját.

A csillagállások egyik lényege a kimerevítettség, pillanatnyiségükben értelmezhetők, s vetíthetők földi létünkre. Ki ne játszott volna már kaleidoszkóppal? A tükrök közé zárt apró részecskék állandó játékra hívnak, nyughatatlanságuk képi variációk sorát hívja elő. Ezt a nyughatatlan - részben a fény által előhívott - játékot, ám a pillanat örökre való megfogottságát, az így, az esetlegességekből deklarált rendet és rendszert idézik meg számomra Károly-Zöld Gyöngyi munkái. Innen indulunk.

Bemutatás helyett bátorkodom csupán sokat rejtő hívószavakat kiemelni életéből, melyeknek jelentését, tartalmát, pontos körvonalait csak az érti, aki végigcsinálta, benne vagy legalábbis a közelében volt. Grafika-textil tagozat. Textilművesség. Alkotó lét. Erdélyi magyar lét. Láthatatlan-spirituális hálórendszer. Összekötöttség. Rész és egész. Kozmikus rendszer. Tovább élő életfák. Vas akarat (sic!).

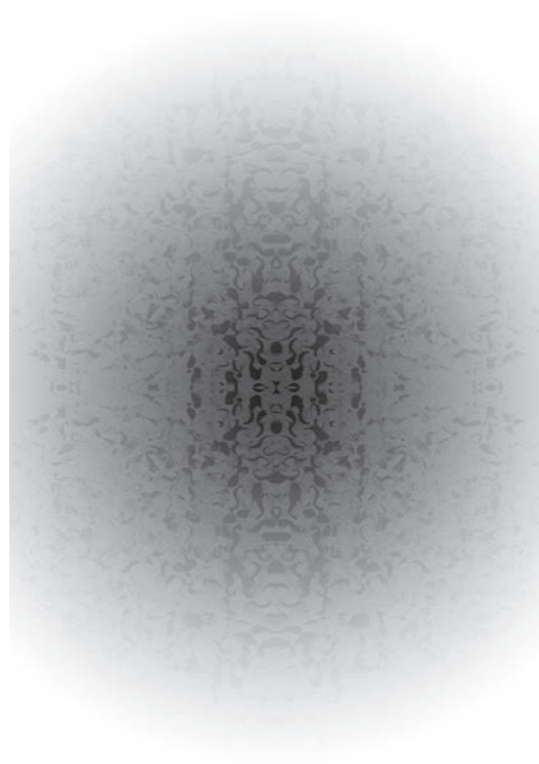
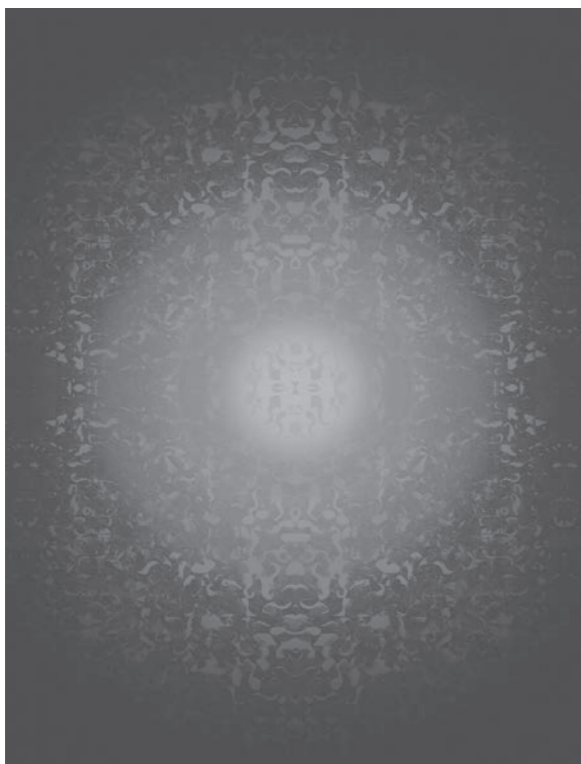
Havadi Nagy István kérdésére, hogy alkotóként mivel szeret kísérletezni egy interjúban így felelt: „*Mindezzel. Az anyagok kapcsolataival, időszerűségével, a fény- idő- térben való egymásra hatásával, az átélés, élet, születés, halál, megértés, észlelés, látásmód harmóniájának megteremtésével. A rész-egész*



összefüggéseivel, a tükröződések rejtőző-őrző spirituális sejtelmével, a szellem-érzelem-értelem rezonálásával.”

És haladunk tovább: egy talán mindmáig új és ismeretlen műfajjal, az elektrográfiával. Jelhagyás, jelelfogás, vizuális manipuláció, azaz egy autonóm képi világ megalkotása olyan eszközökkel, melyek alkalmazását csak az elektronikus vagy elektromos médium teszi lehetővé. Nem nyomtató, szkener, fénymásoló. Nem nyomda- vagy nyomtatás technika. Nem grafika. Nem fotó. Nem festmény. Nem csak. Így voltaképpen igen, mindez együtt: mindeme médium, műfaj és technika egymás szolgálatában, olykor pandant-jaként, vagy éppen határán.

A kísérletezés lehetősége és tere így módon adott. A nagy leleplező maga a szem. Bár a Trompe l'oeil: az ő becsapása is elő-elő fordulhat. Így helyes ez. Ne fürkesszünk ki minden égi-földi titkot. Ha a munkákra tekintünk, a jelen lévő rendet, szimmetriát és harmóniát, a szürkés-fémes tónusokat, geometrikus formákat, a mögöttük rejlő fényjátékot vesszük észre először. Majd a tükörtengelyeket, a kiemelt, felnagyí-



tott, sokszorozott, végül forgatott formákat, részleteket, motívumokat. Kereshetjük a részek jelentését, de a nagy egész összefüggéseit és továbbmenve a hozzá köthető analógiákat is. Fraktálszerű. Mandala-szerű. Otthagyt fénycsíkok. Belső tükröződések. Nagy szavak. De mennyiben lehetnek sajátjaink, vagy helytállóak? Hiszen például valami vagy fraktál, vagy nem az. Kérdés, hogy ezzel vonva párhuzamot a töredezettséget, determinisztikus káoszt, folytathatóságot meglátom-e a művekben? A mandalaként pedig felidéz-e az elmélyedni tudást, a teljességre törekvést, a mikro-és makrokozmoszsal való kapcsolatot? Helytálló-e éppen valaminek nevezni, hiszen így nemcsak a jelentéshez közelítünk, ugyanakkor nem kerülök el a leegyszerűsítést sem. Óvatosan közelítsünk hát.

Keressük meg saját szavainkat, figyeljünk úgy e képi konstellációkra, hogy a születést, örök körforgást, de a kimerevített pillanat általi meghatározottságot is észrevehessük benne. Itt és most a bennünk rejlő összefüggéseket képpel, gondolattal, lélekkel. Sikerülhet-e Radnóti szavaira visszatekintve egy képen, szóban, lélegzetvételnél gondolatban elmondani valami lényegit? Aligha. Tétovák lehetnek csak a szavak, rejtett csillagrendszere van minden műnek és e kiállításnak is. Különleges szereplők együttállása: vászonra vitt elektrográfia, képekben megállított, ám a fényvel mégis játékba hívott örökre otthagyt csíkok és pillanatok - viszonyítási pontok.

IMRE ZSÓFIA

NÉGY ÉS FÉL ÉVTIZED: ÖNÉLETRAJZI REGÉNY

Szombathy Bálint *YU retorika*¹ című könyve negyvenöt év művészeti munkáiból készült válogatás, célirányos válogatás, mert a könyv címének megfelelően azokat a munkákat tartalmazza, amelyek közvetlenül vagy közvetetten összefüggésbe hozhatók a már nem létező ország, az egykor volt Jugoszlávia jelképeivel és nyelvi alakzataival. Leginkább persze az országot fenntartó örökös elnökkel, Titóval, aki a könyvnek szinte minden tartalmi egységében jelen van. Van, ahol ő maga dominál, és van, ahol csak jelvényként vagy éppen zászlóként van jelen. Tudni kell, hogy ezek a munkák, néhány kivétellel, nem most készültek, hanem még az egykor volt ország idejében, így aztán sok szempontból előre jelezték a véres fordulatot, az ország felbomlását, a tagköztársaságok önállósodását. A könyv Szombathy Bálint munkái mellett eligazító tanulmányokat, esszéket tartalmaz a művész munkásságáról, mégpedig két nyelven, magyarul és szerbül is. Itt olvasható Nebojša Milenković *A történelmi bőség mint művészeti alapanyag* című, Szombathy munkásságának jelentős részét áttekintő tanulmánya, melyben a szerző elhelyezi a művész munkásságát a közép-kelet európai térségben. Ez azért fontos körülmény, mert Szombathy munkáival bejárta ezt a vidéket, sokhelyütt talált ugyanazokra a jelekre és sokhelyütt mutatott be a mindennapokat meghaladó akciókat. Ezért mondhatja Milenković tanulmányának zárógondolatában, hogy „A művészetet a kultúra ismertetőjeleként olyan térként értelmezve, amelyben állandó a társadalom hatalmi kinyilatkoztatásainak és manipulatív formáinak a jelenléte, megnyilvánulása és átértelmezési igénye, Szombathy négy és fél évtizede tevékenyen alkot, továbbra is tartva magát etikai elveihez és motivációihoz. Az ifjúkori, újbaldali eszmék, a szebb, jobb és igazságosabb világ iránti vágyódása idővel felismerhető művészi és etikai credóvá formálódik, melyet dióhéjban három domináns elvként összegezhetnénk: a) soha ne légy a tömegben, b) legyen álláspontod, c) ne tény kompromisszumot (sem magaddal, sem a környezeteddel).” Szombathy művészetének megértéséhez ezek kulcsfontosságú szavak és fogalmak. Valamennyire elrendezik, mégpedig a poétika és a retorika mentén mindazt, amit Szombathy Bálint „az akcióművészetől a performanszig, az objektművészetől az installációig” alkotott.

Ez utóbbi szavak a kötet előszavában olvashatók. Nem jelöli ugyan a könyv az előszó szerzőjének nevét, de minden bizonnyal maga Szombathy Bálint az, benne valamennyire kívülről beszél önmagáról, ami

1 SZOMBATHY Bálint, *YU retorika*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2014.

persze szoros összefüggésben van azzal, hogy ő maga, testével és vérével vált művészetté, önmaga köré rendezte el művészeti anyagát, önmagát használva fel jelentéshordozó jelként, s ebben egyáltalán nem kíméletes. Kórházi ágyon fekvé csöpögteti véré az egykor volt ország alkotmányára és más dokumentumokra, amivel arról beszél, hogy véres kimenetele volt a posztszocialista és posztkommunista fordulatnak, amit csak távolról lehet rendszerváltozásnak mondani. Szombathy nem is mondja ezt a fordulatot rendszerváltozásnak, ellenkezőleg, az átalakulások visszaját mutatja meg, mégpedig, hangsúlyozom, nem egyszerűen a mai bölcsesség fényében, hanem jó előre jelezve, hogy hová vezethet mindaz, ami az országban a jelek és jelképek, a tömegmozgások és a látszólagos lelkesedések nyomán vezethet. A könyv fedőlapján Szombathy szendvicsemberként áll a velencei biennále Jugoszlávia feliratú kiállítási csarnokának bejáratánál, és *Emlékezz!* feliratot visel magán. Az akció 2012-ben játszódott, akkor, amikor már nem volt

jugoszláv képzőművészeti kiállítás az épületben, mert nem volt már az ország sem, legfeljebb az emlékezésben állt fenn, de nem nosztalgikus emlékezésben, hanem mély fájdalommal bélelt tapasztalatban, amely fájdalom láttán a kiállítási tér bejáratának gyülekező nézők csodálkoztak. Nem igazán érthették a művész emlékezésre intő gesztusát.

A könyv második oldalán egy 1996-ban készült *Szuvenír* nevű objektum áll, rajta éles keretben fafelület, amin fent Tito arcképének domborműve, középtű két őzagancs, lent pedig virágcsokor, amivel egyszerre kerül ironikus szövegkörnyezetbe a dombormű, s ezzel együtt az örökös elnök, aki tudvalevően szenvedélyes vadász volt. A virágzirmok még hangsúlyosabbá teszik az objekt ironikus hangvételét, mert egyfelől az emlékezés, másfelől pedig az elmúlás jelképei. Az irónia nem áll távol Szombathytól, szinte minden munkáját, akár a legvéresebbeket is ironikusan lehet érteni, amit azzal lehet bizonyítani, hogy minden munkáját valamilyen szövegkörnyezet fogja körül. Minden munkájához hozzá tartozik látatlanul is a szöveg, ami azt jelenti, hogy munkáinak mindig van nyelvi vonatkozása, valójában a

nyelvből nőnek ki és a nyelvben vesznek el, mert a nyelv teszi érzékelhetővé mindazt, amiről Szombathy Bálint performanszai, installációi, objektjei beszélnek. Azt, hogy beszélnek, szó szerint kell érteni, mert ezek a munkák megszólalnak és egyúttal meg is szólítanak, nem lehet szó nélkül elmenni egy-egy installáció vagy objekt mellett, válaszolni kell a jelenségben feltett kérdésekre, ami azt is jelenti, hogy Szombathy Bálint, mint minden igazi művész, kérdéseket fogalmaz meg, kérdéseket tesz fel, s ezek a kérdések ott rejlenek a munkákba vont jelek mentén.

A *YU retorika* úgy épül fel, ahogyan regények és verseskötetek épülnek fel, fejezetekre és ciklusokra osztva a könyv anyagát, ami némi megszorítással úgy is olvasható, mintha regény vagy verseskötet lenne, s ezen felül önéletrajz, az elmúlt négy és fél évtized történéseiről számol be, s ezeknek a történéseknek a kö-

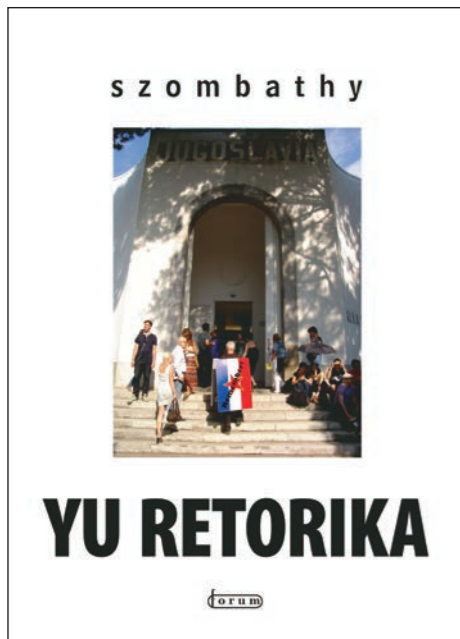
zépontjában mindig maga a művész áll. Ő az, akinek a vérént ontják, ő az, aki magával viselt transzparenszel, Lenin képével járja be Budapest utcáit. Ő az, aki az egykor volt ország zászlóját tűzi a homlokára, miközben zászlókat helyez fák törzsére, füves felületekre. Ő az, aki halpusztulás idején az elpusztult halra helyezi a trikolor, mindezt papírra nyomtatott zászlócskákkal, majd később az egész zászlót is kezelésbe veszi, forró vasalóval égeti ki belőle a vörös csillagot. Ő az, akinek a mozgásában ott ragyog a már eltűnőben levő zászló, a zászló, amely nemzeti szuverenitást jelöl és megkülönböztet, ám amikor a művészi kifejezés tárgyként jelenik meg, akkor szoros összefüggésbe kerül a művész testével, a művész által kiválasztott helyszínekkel és tájakkal. Ő az, akinek látókörébe kerülnek az egykor volt ország jelképei, jelvényei, de oda kerülnek az egykor volt ország neves művészeinek alkotásai is, amelyekbe beavatkozik, mert mindig beavatkozik. Beavatkozik a tájba, a látványba, a fényképbe, mindenbe, ami körülveszi, előtte semmi sem marad érintetlenül, nem maradnak érintetlenül az egykor volt ország ünnepei sem, leginkább az egész országot behálózó stafétafutás, amelynek végállomása a nagy tornamutatványokkal és válogatott közönséggel megtelt stadion, ahol az arra kiválasztott ifjú vagy leányzó átadja a stafétát az elnök születésnapját téve ünnepélyessé.

Ilyen fejezetekből épül fel a *YU retorika*, és minthogy minden fejezet élén Szombathy Bálint eligazító szövege olvasható, amely szöveg említést tesz az objekt, az installáció, a performansz alkalmáról és körülményeiről. Leginkább persze önmagáról számol be ezekben a rövid írásokban, ezzel is jelezve, hogy a könyv önéletrajzi regényként is olvasható. Aminthogy önéletrajzi jellegére utal azzal is, hogy a könyv élén Szombathy korai versei állnak, meg a korai filctollal készült rajzok, amelyek mintegy bevezetőjeként értelmezhetők a későbbi művészi történéseknek, hiszen bennük, a szénemberekben, a könnyező verssorokban, az éles vonásokkal megrajzolt arcékekben már felfedezhető valami abból, amerre majd Szombathy életútja vezet. Idézem a *Könny*-sorozat egyik versét: „Kétszer az undergroundot, / hatszor is. / Készüljön forradalmuk. / Kimerítő és fütyülő lesz / hosszú lövésem. / Készüljön forradalmuk, / a kommunista terror.” 1971-ben jelent meg ez a vers, tehát Szombathy korai munkái, az 1969-ben készült rajzok, az általa és a szabadkai barátai által alakított Bosch+Bosch csoport működése, egyben persze az újbals gondolkodás körébe tartozik, ablakot nyitva a művész későbbi munkáinak megértése felé. Szombathynak művészi útján mindig voltak társai, pedig ő maga mindig csak a saját útját járta, ezek a társak viszont elkísérték. Vele voltak, amikor installációit vagy performanszait mutatta be, vele voltak akkor is, amikor szendvicsemberként jelentkezett az utcán, mert sok munkájának éppen az utca a helyszíne, az utca mozgása és látványa jelenik meg ezeknek a munkáknak a keretében.

Szombathy munkái keretekbe kerülnek, s ezek a keretek - bár semmit sem zárnak le - mindenképpen a szöveg felé nyitják meg az értelmezési lehetőségeket. Van valami egészen mély összefüggés az utca, a táj, a fatörzs, az elpusztult hal és a zászló érintkezésének látványában és abban, hogy mindez a művész testén, a művész állandó jelenlétében valósul meg. Szombathy Bálint könyve, mondom, önéletrajzi regényként olvasható, és ha így olvassuk, akkor válik olvasója számára igazán tartalmassá, és akkor lesz olyan művészi dokumentum, amely egészében egy letűnt világ fennmaradt tárgyi világából épül fel.

A *YU retorika* kétnyelvű kötet, az említett Nebojša Milenković tanulmánya mellett Borivoj Čosić és Vladimir Kopicl esszéje is olvasható Szombathy művészetéről, ez utóbbiak Lenkes László értő fordításában.

BÁNYAI JÁNOS



A LÁTHATATLAN HATÁRVONALON INNEN ÉS TÚL

Géczi János: Hosszúversek/Képversek, Gondolat Kiadó, 2014, 244 oldal



Ott óvakodik az igéknél és a főneveknél, a mellénevekről és képekről nem is beszélve, Gécz János, és a mondataiban, na meg a rózsáiban, a tiltott ábrázolásokban, néha Viotti, néha Trivulsio képében. De lehetne akár nagymama is, sosem tudni, hogyan, honnan bújik elő és nézi az éjszakát, nézi a nappalt, utazik és költözik, és konferenciázik, és tanít, és udvartartása van. Tartása is. A biológiától indult, s noha úgy tűnik, el sose hagyta, most hosszú- és képversekben tűnik fel, s képekben is, hogy egy pillanatra se engedje el figyelmünket, mert Gécz ilyen, képes leláncolni olvasóját. Jó olvasóját. Rossz olvasó pedig nincs, mert az nem olvasó. Négy neoavantgárd hosszúverset olvashatunk a *Hosszúversek/Képversek* című kötetben. A hosszúvers arra kényszeríti olvasóját, hogy együtt gondolkodjon a szerzővel, lírai énjével

együtt bukdácsoljon át a köveken, melyek útját állnák a folyónak, belemélyedjen a filozofikus és profán gondolatfolyamba, átíveljen egy életszakaszt, mely nem az övé, és mégis...

Tandori intermedialis költőnek nevezi Géczit,¹ magam meg Tandori és Kassák rokonának, költői módszerét, verbális plaszticitását tekintve – ami nemcsak verseiben, de prózájában is egyként jellemző. De rokonának említhetem az idősebbek közül az erdélyi Szilágyi Domokost és a délvidéki Tolnai Ottót is. A hosszúvers az „arctalan nemzedéknél”, Szócs Géza, Zalán Tibor, Endrődi Szabó Ernő, s más neoavantgárdok munkásságában jelenik meg, összefogva egyben a hazai neoavantgárd korszak végének eredményeit, és ebbe a sorba illeszkedik pályája elejétől fogva Gécz János. Hosszúversei semmiképpen nem arra valók, hogy elemezzük és magyarázzuk, vagy tartalmilag ismertessük, mindössze olvasni és átérezni kell, élvezni a stílust, a létkritikai és lételfogadó alapon nyugvó szövegek struktúráretegeinek szerteágazó,

1 TANDORI Dezső, A „magyar mediterráneum”. (Ez-az Gécz János költészetéről), Tiszatáj 1994. április, 28-32.

mégis koherens összefüggését, a szövegépítést. A külső és belső megjelenítés olykor költői, olykor bizarr, de mindenképpen sajátos módszerét, azt, ahogyan a költő a „tárgynak” odaadja magát, ahogyan egyesülni képes a természettel, ahogyan közvetíti a „versébe falazódott” világot. Figyelemre méltó a képiség, a metaforahasználat: „zsoltárrá nőnek és nyílnak a labodák”, és „kimagoznak a nyárejszakák / a vadóc kertben / pedig tele vannak vészkijáratokkal / gyümölcsfák ágaival kórakott / kúttal vasvillával kenderkötéssel / a rézmérleg fölfüggesztve az ereszen / rajta a pókháló összehányt hernyóselyem / villogó lányruha amiből párna lesz / ha ráhajtanám a fejem lukat égetne rajtam”. „Géczi érzékelésében a táj is szöveggént fedeződik fel. Az intermedialitás szépséges diadala: a hibátlan épségű szöveg »nem szöveg mégsem« (nem csak az). Hanem? Dinamikája a matériának, de nem a »modernség« klasszikus, mondjuk, kassáki eszköztárának jegyében. S nem »posztmodernük«. Hanem a »hagyományos lehetőség« visszavételének PRAE-je!² Ahogyan egyszer egy korábbi írásomban³ megfogalmaztam: a szöveg maga a Paradicsom. Néhol mint a muzsika, néhol érdes, brutális a közönségességig, ahogy maga az élet is. Hosszú és rövid szótagok szabályos váltakozásában gördül, perog, folyik, lüktet a szöveg, daktilusok, spondeusok és trocheusok építik a hexametereket, türelemre és elmélyedésre szoktatva, s megingathatatlan bizalomra a szavak iránt. És persze a belefeledkezés képességét edzik az olvasóban, hogy úgy mélyedjen bele a szövegbe, mintha magányosan üldögné egy folyóparton, órákig elmerülve a víz látványában, sodrásában, változásaiban, a fények rezgésében, a hullámok játékában, a víztükörben lebegő tájban és égben. Olyan legyen ez az állapot, mint amikor Gécz ül Veszprém fölött „...mozdítatlan / itt a város felett / törökülve / a muzulmánmetető turbános roncsai fölött / ebben a halvány lúgkék tisztaságban”, vagy a tengerparton, „az okeánost akartad / látni amint üvegkönyvvé válik / s az üvegborítók között háborog / viharosan borszínűen / apadva dagadva tizenkét morával / vihar után elcsendesedetten / halzsírfénylőn olvadt üveggént / de ismét víz szeretne lenni / ringva hínárokkal locsolni hínárok lábát”. Ahol „...a hely – színén és fonákján / nyarad a ligetes fával felmosott napokkal”.

Szólhatna-e a tengeren, délszaki szigeteken kívül másról, mint Veszprémről a kötet, nem tudom. Mert persze alapvetően ugyan Gécz magát írja, bármiről is van szó, végső soron mindig csak róla, de ugyanakkor életének meghatározó helyszíneiről is, több évtized óta, szívósan, mintha mindent rögzíteni akarna, ami körülveszi, és ami benne van. Hogy Veszprém például ezért hálás-e, hálás lesz-e valamikor, nem tudom. Tény azonban, hogy Gécz által többször meg van írva, géczüül, e hosszúversek némelyikében is. S hogy „ez a város az-e, vagy kizárólag benne épül”, ezen elgondolkodhat olvasója, de hogy izgalmas és gyönyörű és örök általa, ebben bizonyos vagyok. S a Séd is itt, legyen épp az a folyó, amit fentebb emlegettem. És van holdfoltos hal, szitakötőálca, szünyszárny, zengő hangú nádszál, rózsa, oleander, aranyvessző és orgona, meggyveres bokor, benedekrendi moharózsza, fanyar som, s van isten is, kis- és nagybetűvel, számon kérve, kioktatva, döntésképtelenné nyilvánítva, akár csak Magén István *Isten a fegyvergolyóban* című regényében. A költő költő, akkor is, ha Istent állítja pellengérré, akkor is, ha egy oligofrén által beszéli el a szexuális vagy pornográf vágyakat és kínokat.

2 Uo.

3 LÁNG Eszter, A szöveg maga a Paradicsom, Spanyolnátha, <http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2011-4/38/papir-vaszon-deszka/a-szoveg-maga-a-paradicsom-br-em-geczi-janos-koteterol-em-/2953/>

És benne fut le vöröskő lépcsősoron a festő és Krisztus is, s „őket követi a huzatos isten(Isten) / zúgolódó angyalaival feje fölött”.

Géczi János művészeti tevékenysége a kezdetektől fogva sokrétű, s kötetekben az írások mellett mintegy húsz éve megjelennek a képzőművészeti alkotásai is, ahogy a mostaniban is: a kötet felét a vizuális alkotások teszik ki. Képversei átlendülnek azon a láthatatlan határvonalon, ami a verset a képtől elválasztja vagy összeköti, s messze túllép az avantgárdon. Itt a szavak, mondatok elmosódnak, feloldódnak a képiségben, elvesztik szövegfunkciójukat (hasonlóan Magén némely elektrográfiájához, bár ott a képszöveg egészen másképp épül fel, és a szövegstruktúra másképp alakítódik). A betűk esztétikai elemekként funkcionálnak, sűrűségük, geometriai struktúrákba rendezettségük, számítógéppel manipulált formában való megjelenésük, tehát tradicionális funkciójuk átalakul, finom, horgoltcsipkeszerű grafikák, szövetek, fűzér-láncolatok lesznek belőlük, vagy szív-, kehely-, különféle geometriai formák, labirintusok. A papír sokoldalú felhasználásáról szólnak azok a miniatűr próbababák, amelyeket újságpapírba öltöztet, ezek fotóiból is láthatunk néhányat, de erről szólnak a címsorokból kialakított képek és a tépett plakátok is. Géczi gondosan ügyel képeinek szerkezetére, a színek összhangjára, a mű egyensúlyára és dinamikájára, az írásoknál is alkalmazott módon. S bár többször hangot adott annak, hogy e műveket nem tekinti műalkotásoknak, munkáinak – minden ellenkező szándéka ellenére – esztétikai tartalma van. *Ready-made aided*-jei a ready-made irányából vezetnek a képi világ irányába, s akár ábrázoló, akár absztrakt alkotásról beszélünk, mondanivalója általában nem direkt. A kortársak közül az újrealizmus képviselőjeként számon tartott francia *Jacques Villeglé*vel és az olasz *Mimmo Rotella*val állítható párhuzamba. Géczi elvontabb világa azonban sokkal több értelmezési lehetőséget nyújt a befogadónak, mint Villeglé vagy Rotellaé, ahol a pop art látványosságra törekvése és a mondanivaló, a fogyasztói társadalom kritikája, akár csak az újrealizmus többi képviselőjénél (például. Raymond Hains vagy François Dufrêne) direktebb, harsányabb módon jelenik meg. A kötet megítélésem szerint a tavalyi év egyik legszebb könyve, „egy komplex világértelmezés képi-nyelvi dokumentumai”.⁴

LÁNG ESZTER

4 A kifejezés Bohár Andrásról származik. Vö. BOHÁR András, *Vizuális destrukciók – Géczi János munkáiról*, Új Forrás, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00074/020407.htm>

MAGYAR SKÍZ

Németh Péter Mikola kiállítása

2015. január 8–30.

Korunk művészetelméleti és irodalomtudósi álláspontjai között olyan nézetek is feltűnnek, miszerint a jelen, vagy – pontosabban szólva – a *közeli jövő* a szakrális irodalomé és művészeté lehet vagyis, hogy éppen a szakralitás lesz az, ami meghatározó módon megjelenik majd az alkotók gondolkodásában, kreativitásában. Amikor Németh Péter Mikola *Magyar Skíz* című, egy verseskönyv lapjaiból készült kiállítását látjuk, valójában a szakralitás hagyományának megerősödését tapasztalhatjuk, vagyis modern művészeti gesztusokba és formákba sűrítve a szakralitás iránti érzékenység megnyilvánulását érzékelhetjük.

Lehet, hogy a jövő – részben – a szakrális irodalomé, a szakrális művészeteké lesz. Nyilvánvaló persze, hogy a művészet sokszínűsége nem tűnik el soha, de az is tény, és láthatjuk is, hogy a művészetből ez a szakrális gondolkodás sem tűnik el soha. Volt olyan korszak, amikor a szakralitás kissé háttérbe szorult, de ez a korszak mindenképpen a múlté. Németh Péter Mikola működése is azt bizonyítja, hogy még az avantgárd keretei között is feltűnik/feltűnhet a szakrális érzékenység, az ő sokirányú művészeti tevékenysége, szervező munkássága, versei, képversei, vizuális költészete, performanszai, videói mindezen szakrális gondolkodás élő, mai lenyomatai. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy az avantgárd „találta fel” a képverset, a vizualitást az irodalomban, hogy mindez valamikor a XX. század elején kezdődött. Pedig valójában a vizuális költészetnek több köze van eredetileg a szakralitáshoz, mint a „lázadó” és „avantgárd” gesztusokhoz, másképpen szólva: a vizuális költészet a múltban, a történelemben, a hagyományban mindig is erősen kapcsolódott a szakralitáshoz.

Az ókori képversek, Theokritosz, Szimiász művei nagyban kötődtek a mitológiához, a vallási szertartásokhoz. Ugyanígy szakrális vizuális munkákról beszél-

tünk a középkorban. Mint tudjuk, az arámi ábravers, az „abrakadabra” a képiségeivel a „baj”, a „rossz” elűzését kívánta szolgálni. Ha a magyar reneszánsz, illetve barokk művészet képverseit, rózsza vagy kereszt alakú és latin nyelvű munkáit megnézzük, azt láthatjuk, hogy ezeket is mélyen áthatja a vallás, a szakralitás, egyszerűbben szólva: a hit. Lepsényi István híres gyűjteménye, Moesch Lukács munkássága, amelyet Kilián István professzor dolgozott fel, bizonyítja, hogy a vizuális költészet igen erős szakrális hagyománnyal bírt a magyarországi irodalomban is. Hasonló jellegű Szenci Molnár Albert művészete, amely ugyan kevésbé a vallási hagyományt szólaltatja meg, de bőven merít a szöveg „mágikus” erejéből, vagyis kötődik ahhoz a hiedelemhez, hogy a leírt szónak van valamiféle „bűvös” hatása. Ilyen a híres *Cubus* című munkája, amit Tandori Dezső fordított, és így szól: „Légyen a férfierő négyzete, képe tiéd”. A négyzet alakú képvers ebben az esetben is szakrális szerepet tölt be. Hogy mennyire így is gondolta a szerző, arról maga Szenci Molnár Albert tanúskodik, vagyis az a levél, amelyben kifejti, hogy a verse erősítő, gyógyító hatású lesz annak számára, akinek írta, vagyis német területen élő barátjának, mesterének.

Németh Péter Mikola munkái esetében ez a régi típusú szakrális hagyomány jelenik meg. Az ő költészete sokkal inkább kötődik az itt felsorolt ókori, középkori művekhez, a keresztényi, mitologikus gondolatkörhöz, mint a XX. századi, vagy XXI. századi avantgárdhoz. Ha megnézzük közelebről ezeket a műveket, azt látjuk, hogy Németh Péter Mikolánál egyszerre jelenik meg a mitológia, a vallás, a szakralitás, és mindez az avantgárd hagyomány formáiba bújva. Valójában azonban melyik avantgárdhoz kötődnek ezek a művek? Mondhatjuk-e azt, hogy ezek a munkák kapcsolódnak az expresszionizmushoz vagy a futurizmushoz? Mondhatjuk-e azt, hogy ezek a művek valamiféleképpen kötődnek a Tamkó Sirtató Károly fémjelezte dimenzionista vizuális költészethez? Mondható-e az, hogy ezek a munkák valamilyen módon kapcsolódnak a hetvenes, nyolcvanas évek avant-



gárdjához, annak szövegköltészeti hagyományrendszeréhez? Rokona-e ez a költészet Papp Tibor, Nagy Pál vagy éppen Bakucz József, Kibédi Varga Áron munkásságának? A kérdés az, hogy kapcsolódnak-e az itt kiállított munkák ezekhez a világokhoz, vagy Németh Péter Mikola teljesen saját utat jár, teljesen saját úton halad, és legföljebb csak apró momentumokat vesz át ezeknek az alkotóknak a formavilágából? A válaszom egyértelmű: Németh Péter Mikola munkásságában erőteljesebben van jelen a szakralitás, a mitológia, mint az avantgárd hagyomány. Ugyanakkor úgy építi fel a saját munkásságát, hogy az avantgárd építkezésből különféle momentumokat átemel, ezáltal megerősítve azt a fajta szakrális, mitologikus világképet, amit képviselni kíván.

És még egy gondolat, nagyon röviden. Ki kell mondanunk még valamit, egy kifejezést Németh Péter Mikolával



kapcsolatban, az pedig az *önmitológia*. Merthogy olyan mítoszt épít fel a saját munkásságából, ami valójában *önmítosz*, tehát a szakralitás mellett a saját szakralitását építi, vagyis önmagát emeli be művészete középpontjába. Mindez persze nem egyedi, ez az *önmítosz*-teremtés. Közismert Tandori művészete ilyen szempontból, de lehetne említeni más művészeket is, Gilbert és George művészetére gondolok például, akik a saját testüket állították ki, mint műalkotásokat. Mindenesetre érdekes az összefüggés: szakralitás, *önmitológia* és mindezekben az avantgárd gesztusok.

Németh Péter Mikola ebben a kiállításban a szakralitást és az *önmitológiát* mutatja fel, és ezáltal válik mindez, vagyis ezen gesztusa az egyik fontos állomásává életének és művészetének.

PETŐCZ ANDRÁS

Fotó: Pető Hunor



HERMANN ZOLTÁN: TÖREDÉKES MONITORING 2. 2015. március 5-27.

Számomra a kiállítások megnyitásának igazán tartalmas részét azok a műterem-látogatások jelentik, amelyek megelőzik magát a publikus eseményt. Ekkor kaphatunk betekintést a műteremben gondosan őrzött, a közönség elé talán sosem kerülő művekbe, az alkotófolyamat fázisaiba, a döntéshelyzetekbe. Az élményt azonban nem, vagy csak részben a helyzet exkluzivitása táplálja. Inspiráló örömforrások ezek az alkalmak. Olyan pillanatok, amikor beavatást nyerünk a másik gondolatvilágába. Oldott formában, a képek egymásból kibomló láncolatának megismerésén keresztül alakul párbeszéd: a művésznek feltárulkozás, a művészettörténész látogatónak a gondolkodás vizuális formáinak, a technikai műveleteknek, az alkotói aktus vizuális jellel alakuló nyomának megtapasztalása. A látás, a megmutatás és a megértés vágyának bensőséges iskolája. Hermann Zoltán alkotófolyamatából, a műtermi bőség keltette asszociációim megregulázása, illetve a tapasztalatok közvetíthetősége kedvéért három, egymással szoros kapcsolatban lévő összetevőt emelnék ki: a motívumai tárházában megnyilvánuló *folytonosságot*, a *lenyomat*-készítés műveletét és a *sokszorosítás* lehetőségével bíró technikai képalkotó eljárások használatát.

Sosem riadt vissza a képek sokszorosíthatóságának

létmódjától – mondja magától értetődő hangnemben Hermann, a festőként végzett és a festészet praxisát (is) művelő alkotó. Ám ez a hosszú évek munkájában kiforrott állásfoglalás igencsak különlegessé válik, ha belegondolunk, hogy Walter Benjamin 1936-ban megjelent írása – az a bizonyos, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című – milyen végletes, a művészetet elparentáló sirámokat, vagy új korszakot vizionáló hipotéziseket váltott ki (és vált ki a mai napig, idestova 80 éve) a műtárgy auráját annak egyediségében látni vélő professzionális, vagy laikus műélvezőkben. Georges Didi-Huberman a francia filozófus és művészettörténész az *invenció* és a *mimézis* fogalmára épülő művészettörténeti hagyomány mellett egy olyan képtörténetet konstruál és tár elénk, amelyben a lenyomat-készítés a főmotívum. A domináns műértelmezői tradíció ellentétjeként „megszóllaltatott” képhagyomány a neolitikum halottkultuszától az ókori ősgalériákon, majd a reneszánsz szobrászműhelyeken (Donatello) és Rodin gipszgyűjteményén keresztül a jelenig ível. Az ív folytonosságát a domináns hagyomány nézőpontjából paradigmaváltó Duchamp életműve sem töri meg, sőt éppen az ő alkotói gyakorlata teszi láthatóbbá. Művei új fénytörésben jelennek meg, s a nagyvonalúan ready-made-ként, az ismétlésnek is teret nyitó lenyomatként számon tartott műveinek kiviláglik manuális, érzéki aspektusa. Az aura elvesztését sirató érvelők nem vesznek tudomást arról, – mondja Didi-Huberman – hogy a lenyomatkészítés, a sokszorosíthatóság a képek intézményének ősi, mágikus hatalommal és az átörökítés lehetőségével bíró, az optikai mellett az érintkezés, az érintés dimenzióit is megnyitó, a távolság és a közelség dinamikáját életben tartó eljárása.¹ Könnyen adódik, talán éppen ezért annyira revelatív a szexuális úton történő átörökítést

¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Hasonlóság és érintkezés. A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*, ford. HÁZAS Nikoletta, MOLDVAY Tamás, SEREGI Tamás, Z. VARGA Zoltán, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014.



leíró analógia, ahogy gyermekeinknek tovább adjuk testi létezésünk nyomait, elmúlásunk után is őrzik arcvonásainkat, mozdulatainkat, hanghordozásunkat, úgy a képek genealógiájában, a hasonlóságok átörökítésében is tagadhatatlanul jelen van az érintkezés, a préselés, az egymásra simítás, a szorítás és a behatolás mozzanataival működő lenyomat- és másolatkészítés amelynek eredménye mindig valamilyen anyagban megtestesülő kép.

Hermann Zoltán 1979-től készít fotomontázsokat. Az 1980-as évek elejétől ehhez leginkább a rokonoknál fellett képes magazinok, főképp a Nők Lapja szolgált ingerlő képi forrásként. A kötöttségektől mentes elfoglaltságban erősen sminkelt, vérvörös és rózsaszínű szájak, makulátlan csupaszc testrészek és hajlatok, különféle drapériák, selymek és szőrmék fényképeinek töredékeiből játékos figurák keltek életre. A drasztikusan kivágott részletek önfeledt párosításával teremtett lények (képek) hol ki-

hívóan obszcén és bizarr, hol bájosan pajkos alakzatukban ma is elbűvölnek. E színes montázsokról készített fotómásolatok tovább darabolásával, léptékük, színük, illesztéseik megváltoztatásával egy szakadatlanul bővülő motívumtárat hozott létre alkotójuk. Ezek a Hermann-motívumok őrzik a montázs eljárásban születő eredetük, ám az újabb és újabb testet öltő képi megjelenés során – ugyan a hasonlóság az ősökkel még átsejlik – egyre inkább önállósult lényekként kerülnek elénk. Eldönthetetlen, hogy a láthatóság spektrumán túl a mikroszkopikus, vagy inkább a makro tartományba helyezzük őket, mindenesetre létezésüket a tudományos dokumentarizmus stílusjegyeit felidéző képeken demonstrálja teremtőjük. Belemegyünk a játékba, hiszen már rég lemondtunk a fénykép bizonyító erejű objektivitásáról, beláttuk a fénykép konstruált és manipulált mivoltát. Nem egyszerűen elfogadjuk, de örömmel is lelhetjük abban, hogy

ez a szintaxis nélküli, a sokszorosítás lehetőségével bíró technikai eljárás a fantáziák és vágyak vizualizálására, egy a képzelettel együtt formálódó világ megmutatására, a hasonlóságot átörökítő képek megteremtésére és áttelekítésére is alkalmas. Lélegzet – ez a címe annak a kiállításon bemutatott 46 perces mozgóképeknek, amelyen az egyik domináns motívum metamorfózisát követhetjük nyomon.

A motívumok genealógiáján, a lenyomat és a sokszorosítás problémakörén túl még egy Hermann-kézjegyről szólnék: a fekete pöttyökről. Lehetnek ezek az érzékelésünk és megértésünk, a látásunk és a belátásunk vak foltjai is (akár), mindenesetre Hermann Zoli sokszor él vele, könnyörtelenül befesti velük a rózsaszín, vörös, testszínű képi világot és viszi tovább árnyukat a fotografikus eljárással nemzett utódokra is. Ez a „fekete eső” – említette Zoli, ám ez a lezser megjegyzés nyugtalanító asszociációként kezdett rezonálni bennem. Georges Simenon kisregénye jutott eszembe.² A festői kézjegy elnevezésének és az író regénycímének azonosságában – bármiféle közvetlen kapcsolat híján, s éppen ezért izgalmas – látásmódbeli érintkezés lehet. Simenon fekete esője egy feszültséggel terhes, megmagyarázhatatlan szorongást kísérő légköri jelenség, egy olyan hangulatállapot megnevezése, amelyben kiélesíthetjük ugyan érzékeinket, úgy sem láthatjuk az enyhülést hozó megoldást. Az apró részleteket fotómémoireiával rögzítő, a látásban és a láttatásban remeklő, a bonyolult lelki problémák megoldhatatlanságát belátó író éppen a *Fekete eső* című kisregényében írja le az emlékezés töredékes természetét. A fájón bevésődő, sokszor még szagokat és tapintási érzeteket is kiváltó éles emlékképeink között sokszor nem tudjuk rekonstruálni az eltelt időt és eseményeket, mégis ezek a képek segítenek abban, hogy életben tartsuk és újraértelmezzük múltunkat, újra- és újra szembenézzünk magunkkal és formáljuk kapcsolatainkat.

PERENYEI MONIKA

² Georges SIMENON, *Fekete eső*, Magvető, Budapest, 1970.



Fotó: Kocsis Ferenc

OCZTOS ISTVÁN: VONALNAGYÍTÁS 2015. április 2–24.

Ocztos Istvánnak lenyűgöző a kreativitása. Akik lapunkat kísérik, néhány esztendeje olvashatták benne verseit. Azt is tudjuk róla, hogy valamikor zenekari ember volt, újabban pedig az tette népszerűvé, hogy fő kezdeményezője annak az *Élő tűzfalak* nevű mozgalomnak, amely a VII. kerület csupaszon ásító tűzfalainak képzőművészeti alkotásokkal való átalakítását, betelepítését célozza. Az Akácfa utcában is látható belőlük néhány, többek között a budapesti varrónők tiszteletére festett címpéldány. Mindemellett, a számos nyilvános tevékenységen túl Ocztos odaadással dolgozik rajzciklusain, melyeket nagyobb mennyiségben a feketével nyomott Élet és Irodalom című hetilapban szokott publikálni évente, két évente. A legnagyobb számban azonban a blogján találjuk őket, ahol immár üdítő színekben köszönnek vissza a böngésző érdeklődőkre.

Abban nincs semmi szokatlan, amikor valaki derűre hajló rajzokat készít, ezúttal azonban nem tekinthetünk el a mellett, hogy Ocztos István akkor vetette papírra vídám karcolatainak egész szériáit, amikor életének egyik legnehezebb szakaszán ment át, küzdve a pusztá em-

beri megmaradással. Mondhatnánk tehát, csodaszerként vetette be a képzeleti varázslás legközvetlenebb öngyógyító eszközét, ezeket a finom kis „aprólékokat”, amelyek idővel líraisággal és gyermeki tisztasággal áthatott



fejezetekbe rendeződtek. 2009-ben például az O és az U betű formai zárványai mentén mozogva hozott létre egy kiállításnyi anyagot, amelyben az esetlegesség és a véletlen a szigorú tervezettséggel fonódott át, mintegy jelezve, hogy esetében a költői alkat racionális tulajdonságokkal vegyül el, hiszen Ocztos végzettségét tekintve építész. Korabeli csepelei kiállítása alkalmával azt találtam mondani, hogy gyógyító hatású képei elé oda kellene vinni az ország apraját-nagyját és általuk kiölni az emberekből a borúlátást, a depressziót, egyszersmind

megerősítve a lelküket, önbizalmukat. Mindezt csak ismételni tudom ezúttal is.

Ocztos kiművelt magának egy hol bájosan gyermeki, hol tragikusan fájó univerzumot, és úgy döntött: az előzőt előtérbe helyezve közelebb lép a gyerekek világához. Így alakult ki sajátos gyermekrajz figurálműve, előbb csak fekete vonalrajzokon, majd ama színes tinták által, melyekről annak idején Kosztolányi is álmodozott, Csáth pedig megrajzolta velük páratlan orvosi naplóját. Majd felöltött benne, a kifestő könyvek mintájára miért ne ruházhatná át fekete tollrajzainak színezését másokra, élve az elektronikus világháló flexibilis előnyeivel, kapcsolati rendszerével, kívül a kiállítói intézmények merev működési mechanizmusán. Ilyen volt például a Myspace nevű közösségi oldal, amely több ezer kreatív embernek volt az egyidejű találkozóhelye, szellemi agorája.

Ocztos betagotha munkáit egy kreatív nemzetközi hálózatba, amelyben interaktív módszerekkel arra nyílt lehetőség, hogy ki-kí rádolgozzon mások alkotásaira. Ez volt az úgynevezett *Game* projekt, 2012 táján. Az internetes rajzkiállításból fejlődött ki aztán a külföldi alkotókat is tettekre készítő budapesti *Élő tűzfalak* mozgalom. A művész rajzai nem süppedtek bele a műtermi elszigeteltségbe, sem pedig a galériás környezetbe, hanem elindultak a kirajzás új lehetőségei felé, a legtágabb szociális hálóba. Jelen kiállításán is látható az a szándéka, hogy a rajzokat kibillentse a síkból, a fali instalálás kötött keretei közül.

A papírlaptól a tűzfalakig, foglalhatnánk össze tömören Ocztos István utóbbi évtizedben demonstrált útját a kifejezés lehetőségeinek a skáláján. Ez a nagy darab ember cseppet sem nyers vagy darabos, ellenkezőleg, tele van finom érzelmekkel, átható gondolatokkal és nemes szándékokkal. Mária a VII. kerület nagy legendáját tisztelhetjük a személyében. Alakjának majdani megfestéséhez egy helyi tűzfalat fog kiszemelni az őt becsülő jövő nemzedék.

SZOMBATHY BÁLINT

HÍREINK

Mozgósított művészet címmel nyílt kiállítás a budapesti MAMÚ Galériában 2015. április 17-én, Zakariás István ötlete alapján. Kiállított: dr.Máriás Béla, Horror Pista, Kacsó Fügecu, Ladányi-Tóth Miklós, Molnár Judit Lilla, Németh Róbert, Pacsika Rudolf, Pető Hunor, Szigeti Gábor Csongor, Szombathy Bálint, Útó Gusztáv, Vass Sándor és Zakariás István.



Nagyszabású kiállítással ünnepelte fennállásának 5. évfordulóját a sepsiszentgyörgyi MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótér, amelynek ez idő alatt mintegy 250 alkotó volt a munkatársa. Az április 28-án nyílt *Give me five!* című kiállításon az ötös szám jegyében fogant munkák kerültek közönség elé.

Újabb állomásaihoz érkezett a *Fotószuprematisták* című kiállítás, melyet Szombathy Bálint kurátor indított útjára 2014 januárjában a budapesti Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban. A vespéremi Csikász Galériát is megjárt anyag március 24-én került a moszkvai közönség elé. A kiállításra az Állami Építészeti Múzeumban került sor. A Minyó Szent Károly, Robitz Anikó és Szombathy Bálint alkotásait bemutató rendezvény bécsi megnyitója a Photon Galériában zajlott április 29-én.

Április 29-én a Roham Bárban tartották sajtótájékoztatót a *Szekszárdi Magasiskola írói alkotótábor és mesterkurzus* ez év júliusi, harmadik kiadásáról a szekszárdi és budapesti szervezők. A nyári íróiskola tanárai ezúttal Tóth Krisztina, Baranyai László, Kukorelly Endre, Mészáros Sándor, Péterfy Gergely és Székárosi Endre lesznek, Géczy János vizuális műhelyt, Horváth Kristóf és Színész Bob slam-workshopot tart. Az íróvendégek között lesz a két legutóbbi Mészöly-díjas, Györfly Ákos és Szilasi László, valamint Agoston Zoltán, a Jelenkor főszerkesztője. Az esti programokban a Spanyolnátha internetes folyóirat alkotóbrigádja, valamint a PAD folyóirat szerzői fognak szerepelni, a záróesti slam-partin pedig Bárány Bence, Csider István Zoltán, Gábor Tamás

Indiana, Kemény Zsófi, Kövér András, Mavrák Katalin, Tengler Gergely, és természetesen Színész Bob, továbbá a szekszárdi slammerek fognak szerepelni – a partit Csi Korea zenei programja zárja.

Május 7-én és 8-án a szegedi Gran Caféban *Hajnóczy a könyvtárban, avagy „a kékből kell kiindulni!”* címmel rendezte meg a SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszékén működő Hajnóczy Péter Hagyatékigazdász Műhely és a SZTE ÁJTK Jogbölcsészeti és Jogszociológiai Tanszéke a kétévenként szokássá vált konferenciát. Erdélyi Ágnes és Cserjés Katalin megnyitó szavai után sorrendben Cserjés Katalin, Németh Gábor, F. Tóth F. Péter, Hoványi Márton, Nagy Tamás, Jánossy Lajos, Bencsik Orsolya, Székárosi Endre, Kötél Emőke és Mekis D. János tartottak előadást. Levetítették Vánca Gábor *Álomkatona, A földmérő* és *Silence* című kisfilmjeit, valamint Harsányi Attila bemutatta Hajnóczy *A herceg* című monodrááját, amelynek előadását Balogh Józseffel közösen készítette. Az irodalmi hagyatékok sorsáról és gondozásáról Jánossy Lajos moderálásával Szilágyi Zsófia, Buda Attila és Reichert Gábor tartott kerekasztal-beszélgetést.

Május 14-én a Szépirók Társasága a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett beszélgetést a 30 éve alakult Örley Körrel, amely a független, progresszív irodalmi gondolkodás egyik első olyan szervezete volt, amely az állami intézményrendszeren belül alakulhatott meg. Előzetes hosszas alkudozás és harc után született meg az a lehetőség, hogy a Magyar Írószövetségen belül baráti körök alakulhassanak, immár nem műfaji-szakosztályi, hanem esztétikai és irányzatos rokonszenvek alapján. Az Örley Kör hosszú éveig minden szerdán találkozott az Astoria Szálló halljában, és számos rendezvényt kezdeményeztek. Ezek közül a legizgalmasabb és hosszú távon az egyik legmélyebb nyomot hagyó esemény az évenként megtartott Örley-hajó volt, amely a pesti hidak és Szentendre között körözve felolvasó és vitarendezvényeknek, koncerteknek adott helyet.

A 30 éves megemlékezésen a Kör alapítói közül Györe Balázs, Németh Gábor, Rácz Péter, Székárosi Endre, Tábor Ádám és Zirkuli Péter szóltak fel.

Szombathy Bálint *YU retorika* című kötetének (Forum, Újvidék, 2014.) bemutatójára május 18-án Újvidéken, a Vajdasági Művelődési Intézetben, 26-án pedig a Magyar Írószövetségben került sor. A könyvet Vladimir Kopicl író, Virág Gábor kiadóvezető és Baranyi Anna művészettörténész mutatta be.

Fotó: Magma

MUNKATÁRSAINK

HORNYIK ANNA

1969-ben született Újvidéken. Fordító, költő, novellaíró. 1989-ben az Új Symposion szerkesztőségének volt a tagja. 1992-ben telepedett Magyarországra, jelenleg az Országos Rabbiképző - Zsidó Egyetem végzős hallgatója.

LANTOS LÁSZLÓ (TRICEPS)

1955-ben született a vajdasági Nagyikindán. Író, kulturális szervező, performanszművész, filmrendező. 1995-2001 között a budapesti Black-Black Galéria, 2002-2005 között a Merz Ház vezetője. *Az éhezőművész* című kötete 2006-ban jelent meg.

LÁNG ESZTER

1948-ban született Korondon; képzőművész, művészeti író. 2010-től tagja a Magyar Elektrográfiai Társaságnak. 2013-ban elnyerte Miskolc Város Diszoklevelét.

MAGÉN ISTVÁN

1950-ben született Budapesten. Ismert képzőművész, rendszeres publicisztikai tevékenysége mellett elbeszéléseket publikál, könyveket illusztrál. *Isten a fegyvergolyóban* című regényét 2014-ben adta ki a Pont Kiadó.

PERENYEI MONIKA

Perenyei Monika 2001-ben diplomázott az ELTE BTK művészettörténet szakán, 2002 és 2006 között a Vadnai Galéria - kortárs művészeti galéria - művészeti vezetője volt. Jelenleg a MTA BTK Művészettörténeti Intézetének munkatársa és az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény kurátora. Rendszeresen publikál művészeti folyóiratokban, magazinokban kortárs képzőművészet témában (Balkon, Új Művészet, Műértő, Artmagazin).

PETŐCZ ANDRÁS

Író, költő, 1959-ben született Budapesten. Kassák-, József Attila- és Márai-díjas. Szerkesztője volt a Jelenlétnek (1981-től), a Magyar Műhelynek (1989-1992). *Médium-Art* címmel reprezentatív vizuális költészeti antológiát szerkesztett 1990-ben. Legutolsó könyve: *Másnap* (regény, 2011).

RŐCZEI GYÖRGY

1956-ban született Budapesten. Tanár, képzőművész, szerkesztő. „A művészet szabadságáért végzett kiemelkedő munkásságáért” többször megkapta az NIPP-díjat. *A sámán útján* című képregénye 1995-ben jelent meg.

SZÉKELY ÁKOS

1970-ben a Szegedi Tudományegyetem magyar-történelem szakán végzett. 1970-től Szombathelyen magyar irodalmat tanított, jelenleg Budapesten él. 1989-től 1995-ig a Magyar Műhely szerkesztője, 1995-től a *Leopold Bloom* című művészeti mappá alapító és felelős szerkesztője. Az évente megrendezésre kerülő Bloomsday című művészeti fesztivál szervezője Szombathelyen, majd Budapesten, Bécsben, Milánóban, Londonban.

SZOMBATHY BÁLINT

1950-ben született. Költő, képzőművész, művészeti író, a Magyar Műhely felelős szerkesztője.

WEHNER TIBOR

Író, művészettörténész. 1948-ban született Sopronban. Az ELTE művészettörténet szakán diplomázott. Kutatási területe a 20. századi, illetve a kortárs művészet, különös tekintettel a szobrászatra. Tanulmányai, cikkei hazai és külföldi szakfolyóiratokban jelennek meg. Szépiróként prózai műveket és drámákat ad közre.

magyar műhely

MAGYAR MŰHELY művészeti folyóirat
Ötvenharmadik évfolyam
172. szám - 2015/2

Felelős szerkesztő: Szombathy Bálint

Főmunkatárs: L. Simon László

Szerkesztők: Juhász R. József, Szkárosi Endre

Alapító szerkesztők: Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor

A borító első oldalán Károly-Zöld Gyöngyi fényinstallációja a *Konstellációk* című sorozatból, 2012

A borító negyedik oldalán Man Ray felvétele Tristan Tzaráról, 1921

Tördelés:

Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák:

mondAt Kft.

www.mondat.hu

Cím/Address:

H-1463 Budapest, Pf.: 823, Hungary

Tel./fax: +36-1-321-4757

Kiadja a Magyar Műhely Alapítvány

1072 Budapest, Akácfa utca 20.

Felelős kiadó: Szombathy Bálint

Adószám: 18073946-1-42

Számlaszám: 10102086-09742602-00000000

ISSN 0025-0201

Előfizetési díj: 3000 forint/év

Egy szám bolti ára: 800 Ft

