

esetben azonban a távolságtartás dominál, s Szajbély mégis kifejezetten üdítő és élvezetes nyelven kalauzol végig Csáth életének történetén.

A kötetet záró sorokban tehát visszatérünk a bevezetőben is idézett, Brenner Dezső által írt, Dér Zoltánnak küldött, a Csáth halálának körülményeit tisztázó levélhez. Ebben Csáth öccse cáfolja a bátyja halála körüli legendákat: az utolsó percek nem színpadias nagyjelenetként, sokkal inkább egy beteg és zavarodott ember szívszorító, de rövid haláltusájaként jelennek meg előttünk. Van valamiféle furcsa paradoxon abban, hogy Csáth sírja mint szimbolikus tér hiányzó kultikus helyként lehet csak Csáth történetének része: „Csonthait lesüllyesztették, fölébe mások temetkeztek, nyughelyét nem az ő neve jelöli” – így a monográfia utolsó mondata (475). Akár egy Csáth-novella lezárása is lehetne.

(*Magvető, Budapest, 2019, 560 p.*)

Háló, háló, háló – Is there anybody out there?

Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981*

Mikor nekifogtam e recenzió megírásának, a járvánnyal sújtott Európa több állama épp azzal volt elfoglalva, hogy ha időlegesen is, de a lehető leghermetikussabban zárkózzon be a koronavírus elől, amely a határokat figyelmen kívül hagyva, de a hálózatkutatással foglalkozó szakemberek előrejelzéseit gócpontról gócpontra beigazolva terjedt. Ha e mostani bezártságban nem állnának a rendelkezésünkre a digitális kommunikáció különféle eszközei, a helyzet – kísérteties módon – azt a fajta tartós elszigeteltséget is felidézhetné, amely egy emberöltővel ezelőtt jellemezte a keleti blokk országait, meghatározva a mindennapi élet különféle dimenzióit, beleértve a kommunikációt, az információáramlást, és velük együtt a művészi alkotás és recepció feltételeit is. Ahogy akkor, úgy most is: lezárt határok, utazási korlátozások, áru- és erőforráshiány, „karanténba zárt” művészet. Ha másért nem, már csak e párhuzam miatt is aktuális volna Klara Kemp-Welch *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981* című könyve, amely azt mutatja be, hogy a keleti blokk országaiiban az experimentális – vagyis a *mail art*, a *fluxus*, a *concept art*, a *happening* és a *performansz* – művészet képviselői milyen kreatív stratégiák segítségével igyekeztek felszámolni saját elszigeteltségüket, kilépni a hivatalos és intézményes művészet „karanténjából”, és bekapcsolódni az európai, sőt globális művészeti transzferek folyamataiba.

A jelen helyzet diktálta körülményeken túl Kemp-Welch könyve azért is aktuális, mert jól illeszkedik a történettudományok legújabb kutatási irányainak trendjébe. Az utóbbi évtizedben ugyanis annak a folyamatnak vagyunk szemtanúi, ahogy a komparatív kutatásokat a transznacionális szemléletű vizsgálatok váltották fel, ami különösen igaz a hidegháborús időszak kutatásainak kontextusában.¹ A transznacionális kapcsolatokra irányuló figyelem jelentősen árnyalta a hidegháborús megosztottságon, elszigeteltségen és a vasfüggöny átjárhatatlanságán alapuló történeti narratívákat, többek között azáltal, hogy a kelet-nyugati, illetve a szocialista országok között feltárta egyrészt a nem hivatalos kulturális, gazdasági és politikai cserefolyamatok széles skáláját, másrészt azon kezdeményezések dimenzióit,

¹ Constantin IORDACHI – APOR Péter, *Introduction Studying Communist Dictatorships. From Comparative to Transnational History*, *East Central Europe* 40. (2013/1–2.), 1–35. A transznacionális történetírásról lásd: DANYI GÁBOR, *A nemzeti versus transznacionális történetírás: égető dilemmák = Uő., Nemzeti vagy transznacionális történelem*, Kalligram, Budapest, 2018, 99–136, különösen 107–110.

amelyek nem a hidegháborús versengésen, hanem nemzetközi együttműködésen alapultak.²

Ebből a munkából Kemp-Welch szóban forgó kötete is jócskán kiveszi a részét. A 2018-ban megjelent könyv széles körben dokumentálja az 1965 és 1981 közötti nem hivatalos művészeti kapcsolatok és cserefolyamatok lengyel, magyar, csehszlovák, keletnémet, jugoszláv, román, szovjet, valamint nyugati szereplőket egyaránt magukban foglaló hálózatait. Az experimentális művészetnek a politikai-ideológiai határokat, a centrum-periféria viszonyokat és az intézményes kereteket egyaránt semmibe vevő transzgresszióit vizsgálva Kemp-Welch a transznacionális művészi kapcsolatoknak egyfajta „sűrű leírását” adja. A kötet korabeli cikkekre, dokumentumokra, levélváltásokra és az egykori résztvevőkkel készített interjúkra támaszkodva a művészeti élet társadalmi és hétköznapi dimenzióját térképezi fel a hidegháború idején, dokumentálva az experimentális művészet körébe tartozó tevékenységek és praxisok létrejöttének kulisszáit azokkal a találkozásokkal együtt, amelyek a kapcsolati hálókat létrehozták, lehetővé téve az eszmék körforgását és a további művészeti transzfereket. A kötet fejezeteiből a nem intézményes keretek között és nem piaci alapon szerveződő művészet működés módja rajzolódik ki, amelynek keretében a művészet a kommunikációs hálózatok részét képezte, miközben a művészet disztribúciója az elidegenedés és az elszigeteltség meghaladásának eszközeként tűnt fel.

Kemp-Welch tehát nem tesz mást, mint pontokat köt össze a vasfüggönnyel kettéosztott Európa térképén, ezáltal olyan, határokon átívelő vonalakat hozva létre, melyek a rendszerváltás utáni időkben – a művészettörténet nemzeti keretek között történő újírása és a nyugathoz való felzárkózás eszményének árnyékában – elhalványultak vagy észrevétlenek maradtak. A jelenség természetéből adódóan e felrajzolt vonalakat, amelyek a nem hivatalos művészeti kapcsolatokat jelölik, gyakran nem előre megtervezett, célirányos és célba juttatott egyenesek, hanem cikcakkosak, bonyolult áttételekkel rendelkezők, olykor eltérítettek, olykor véletlenszerűek.

A könyv egyszerre igyekszik rámutatni a kelet-európai művészek közérzetének kettősségére: az elszigeteltség fojtogató tapasztalatára, és – ezzel szemben – a hálózatosodás adta lehetőségek „mégiscsak” létező, korlátozott szabadságára. E fojtogató tapasztalat – ahogy Kemp-Welch láttatja – egyenes következménye volt a kommunista országok által gyakorolt kulturális monopóliumnak és a hatóságok nem hivatalos kapcsolatokkal és cserefolyamatokkal szembeni gyanakvásának, különösen, ha azok

² Ehhez lásd többek között: Yale RICHMOND, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, Penn State University Press, 2004.; *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, szerk. Peter ROMIJN – Giles SCOTT-SMITH – Joes SEGAL, Amsterdam University Press, 2012.; *Cold War Crossings. International Travel and Exchange across the Soviet Bloc. 1940s – 1960s*, szerk. Patryk BABIRACKI – Kenyon ZIMMER, University of Texas at Arlington, 2014.; Friederike KIND-KOVÁCS, *Written Here, Published There. How Underground Literature Crossed the Iron Curtain*, CEU Press, Budapest – New York, 2014.; *Transnational Anti-Communism and the Cold War. Agents, Activities, and Networks*, szerk. Luc van DONGEN – Stéphanie ROULIN – Giles SCOTT-SMITH, Palgrave Macmillan, 2014.; *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, szerk. Jérôme BAZIN – Pascal Dubourg GLATIGNY – Piotr PIOTROWSKI, Central European University Press, 2016.; *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, szerk. Simo MIKKONEN – Giles SCOTT-SMITH – Jari PARKINEN, De Gruyter, 2018.

nemzetközi szintéren zajlottak. Ahogy Piotr Piotrowski lengyel művészettörténészre hivatkozva Kemp-Welch is tudatosítja a kötet bevezetőjében, a hatalmi szervek tisztában voltak azokkal a különbségekkel, amelyek a gazdasági-politikai helyzet terén a szovjet blokk különböző országai között fennálltak, és pragmatizmusuk arra készítette őket, hogy megelőzzék az egész kommunista rendszer szétesésével fenyegető különbségek eszkalálódását.

A könyv erénye, hogy maga is tisztában van a szocialista országok között fennálló különbségekkel, és azokat a hálózatosodás folyamatának történeti keretei között ragadja meg. Nem véletlen, hogy az időrendben haladó kötet első fejezeteinek főszereplői cseh, szlovák és lengyel művészek, hiszen a nyugati kapcsolatokat tekintve 1968 előtt éppen Csehország és Lengyelország számított a szatellitállamok közül a legnyitottabbnak – miközben a keletnémet művészek nemzetközi kapcsolatai még az 1970-es években is rendkívül korlátozottak voltak. A kötetből kiderül, hogy e tény nemcsak abból a szempontból bírt nagy jelentőséggel, hogy az említett művészek nyugati szövetségeseire és érdeklődő közönségre tehettek szert, hanem abból is, hogy a vasfüggöny mögött élők gyakran nyugati közvetítéssel találtak egymásra, és alakították ki alternatív kelet-európai művészeti hálózataikat (amelyek kiépülése után a kapcsolatfelvételhez és a cserefolyamatok lebonyolításához már nem feltétlenül volt szükség erre a nyugati „mandinerre”). A kötet fejezetei így lekövetik azt a folyamatot, ahogy a hálózatosodás az elzártabb országok művészeire is kiterjedt, integrálva őket a művészeti cserék folyamataiba és összekapcsolva őket hasonló művészekkel, tevékenykedjenek azok nyugaton, vagy valamely más szocialista országban.

Amellett, hogy bemutatja a hálózatosodás kreatív stratégiáit és művészeti praxisait, Kemp-Welch azt a kérdést is felteszi, hogy milyen mértékig lehetett feloldani a fojtogató elszigeteltséget, és milyen következményei lettek a kivívott, de szűk korlátok között maradó művészi szabadságnak. Miközben a hálózatosodás hajtóerejét kétségtelenül az izoláltság feloldásának igénye szolgáltatta, jelentőségét az adta, hogy becsatornázza a kelet-európai művészeket a globális művészi transzferek folyamataiba. A kötet így meghaladni igyekszik azt az elképzelést, mely szerint több, elkülönülő, sőt egymástól elszigetelt művészi világ létezett a hidegháború alatt, és művészeti értelemben a „globális falu” keretrendszere mellett teszi le a voksát.

A globális keretrendszerről szólva elkerülhetetlen, hogy annak egy árnyoldalára a Kemp-Welch által végzett kutatások jellege kapcsán is rámutassunk. Némi kritikára ad okot ugyanis a tény, hogy miközben a szerző nagy fokú mobilitásról tanúságot téve több nyugati és kelet-európai művészeti archívumban is végzett kutatásokat, a munka túlnyomórészt angol és francia, valamint jóval kisebb részben cseh és lengyel nyelvű forrásokra támaszkodik – ez utóbbi esetben is a kétnyelvű (részben angol nyelvű) köteteket részesítve előnyben. Ez még akkor sem feltétlenül szerencsés, ha tény, hogy a kelet-európai művészek gyakran angol, német vagy francia közvetítőnyelv segítségével érintkeztek az ugyancsak a vasfüggöny mögött, vagy nyugaton élő kollégáikkal, és a szóban forgó művészi törekvések a művészet globális vérkeringésébe való bekapcsolódással (nyelvileg is) elszakadtak a nemzeti vagy lokális kontextusoktól.

A munka elméleti megalapozottsága ugyancsak hagy némi kívánnivalót maga után. A bevezetőben felvázolt elméleti háttér egyrészt a művészettörténet globális keretrendszerét megerősítő tézisekből tevődik össze, másrészt az érintett korszak másként gondolkodóinak utópikus, s talán ezért is nagy hatású gondolataiból a civil társadalomról, a párhuzamos kultúráról (Václav Havel) és a horizontális kapcsolatok építésének szükségességéről (Konrád György), harmadrészt pedig Bruno Latour csupán felületesen tárgyalt cselekvő-hálózat elméletéből. Ez utóbbiból Kemp-Welch azt emeli ki vezérfonalként, hogy „a cselekvési folyamat csak ritkán tevődik össze kizárólag emberek [...] vagy kizárólag tárgyak közötti kapcsolatokból, ellenkezőleg: minden valószínűség szerint e kettőből fonódik össze”.³ A kötet fejezetei az emberinek és a nem emberinek ezt a kibogozhatatlanságát viszik színre az experimentális művészet cserefolyamatainak kontextusában, amennyiben a művészek között gazdát cserélő számtalan levél, fotográfia és publikáció jelentős mértékben hozzájárult e társadalmi közeg kialakulásához és formálódásához.

Az alternatív művészeti szféra hálózatosodásának kelet-európai történetét a kötet három részre tagolva beszéli el, amelyek mindegyike egy-egy rövid bevezetőt és öt-öt – illetve az utolsó rész esetében csak négy – fejezetet foglal magában. Az első rész, amelynek címe *Mobilization*, a hálózatok létrejöttére összpontosít a hatvanas évek közepétől az 1972-ig tartó időszak tükrében. A második rész az 1972–1975 közötti éveket vizsgálja azokon a kapcsolódási pontokon keresztül, amelyek az experimentális művészethez kötődő szereplők találkozhelyeit és a művészi transzferek voltaképpeni helyszíneit képezték – innen e rész címe is (*Points of Passage*). A harmadik rész (*Convergences*) a hetvenes évek második felére összpontosít, megvilágítva, hogy a különböző alternatív helyszínek, publikációk és nemzetközi cserék milyen szerepet játszottak az experimentális művészeti törekvések egymáshoz való közeledésében.

Annak érdekében, hogy feltárja a hálózatokat, Kemp-Welch különböző bemeneteket választ, így egy-egy szereplő vagy művészeti projekt több fejezetben is felbukkan. Az előfordulások intenzitása alapján akár kiemelkedő szerepet játszó közvetítőkről is beszélhetnénk, akik több „részhálózat” között teremtettek kapcsolatot. Közéjük tartozott például Jindřich Chaloupecký csehszlovák műkritikus és művészettörténész, Beke László, a magyar neoavantgárd egyik legfontosabb teoretikusa és Pierre Restany francia műkritikus is – akik a kötet által vizsgált másfél évtizedben széles kiterjedésű kapcsolati hálót működtettek, és meghatározó szerepet játszottak a transznacionális művészeti cserék kezdeményezésében és fenntartásában. Nem véletlen, hogy a kötet első fejezete, amelynek középpontjában Alex Mlynárčik szlovák happeningművész és a francia kritikus barátsága áll, a nem hivatalos diplomácia egyik példjaként említi Restany tevékenységét, amely döntő jelentőséggel bírt a prágai művészi közeg és a fiatal csehszlovák művészgeneráció kibontakozása szempontjából. E barátság – ahogy Kemp-Welch írja – „a kölcsönösen felvillanyozó, kelet-nyugati, nem piaci alapú, nemhivatalos cserék egyik legkorábbi példája” volt.

³ Bruno LATOUR, *Reassembling the Social. An Introduction of Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005, 75.

A kötet narrációja úgy áramlik, akár a *fluxus* maga: hol biográfiai, hol recepció-, hol eseménytörténeti váltásokkal talál utat magának. Az elbeszelt történetek is szerteágazóak, kitérőkkel tűzdelték, kapcsolati hálók, találkozók, művészi projektek közös pontok felé mutató vektorai szerint szerveződnek. Hogy érzékeltessük ezt a fajta történetvezetést, elég egy keresztmetszetet nyújtani a kötet második fejezetének kapcsolatrendszeréről – amelynek középpontjában a cseh happeningművész, Milan Knížák tevékenysége áll. A kérdés úgy szól: hogyan jutunk el a hatvanas évek derekán egy csehszlovák festőtől egy dél-amerikai happeningművészhez? A válasz pedig a következőképpen hangzik. 1964-ben a festő Jan Kotík képviselte Csehszlovákiát a Velencei Biennálén, ahol tanúja volt a Merce Cunningham Dance Company előadásának. Miután sikerült hivatalos meghívót kieszközölnie a társulat számára, Prágában is felléphettek. A prágai előadáson a nézőtérén ott ült a fiatal művész, Milan Knížák, az Aktual Art művészcsoporthoz tartozó alapítója is. Az elszigeteltségben tevékenykedő Knížákot a jó kapcsolatokkal rendelkező Jindřich Chaloupecký kötötte össze más happeningművészekkel. Chaloupecký egy tanulmányt is közölt Allan Kaprow, John Cage és Wolf Vostell happeningjeiről, amely – Knížákkal ellentétben – a nyugatnémet művészeknek, Vostellnek nagyon tetszett. Vostell első kelet-európai kapcsolatait Altorjay Gábornak és Szentjóbó Tamásnak köszönhette. Altorjaynak magának is számos kapcsolata volt, és *Laura* című szamizdat lapjában nem csak argentin kollégái happeningdokumentációját közölte újra, de felhívást intézett a korszak egyik legjelentősebb dél-amerikai művészehez, Marta Minujínhoz is. Az experimentális művészet szövevényes hálózatait kutatva Kemp-Welch kötete tehát néhány bekezdés alatt képes eljutni a Velencei Biennálétől Prágába, onnan Budapestre, Párizsba vagy éppen New Yorkba, miközben nem feledkezik meg a művészi gondolkodás párhuzamos vonásainak, a közös inspirációknak és művészi projekteknek a tárgyalásáról sem.

A kötet első részének további három fejezete egy-egy művészeti projektet jár körül. Közülük az első a *mail art* hálózat születését tárgyalja Jean-Marc Poinot *Mail Art. Communication à distance. Concept* című gyűjteményének kontextusában, amely 1971-ben mindössze 1500 példányban jelent meg Párizsban. Poinot a fluxusművész Ben Vautier-n és Jochen Gerzen, a Franciaországban élő német *concept art* művészen keresztül tett szert további kapcsolatokra, akik közül végül negyven művészt válogatott be a katalógusba. Kemp-Welch részletesen áttekinti a gyűjteményben szereplő műveket, amelyek sok szempontból tematizálják a levél műfaját. Ez alól nem kivételek Tót Endre és Petr Štembera munkái sem, amelyek a levél médiumát kimozdították a feladó-címzett közötti kétirányú mozgásból, széles körű és sokirányú keringéssé változtatva azt (hiszen minden címzett továbbküldhette a levelet, amely útja során folyamatosan változott). Kemp-Welch ugyanakkor kitér a gyűjtemény tágabb kontextusára is, hiszen a könyvkatalógust összeállító Poinot a műveket egyrészt a Párizsi Biennálén is bemutatta, másrészt a jugoszláv érdeklődésnek köszönhetően vándorkiállítás formájában Belgrádba és Zágrábba is eljuttatta – így a küldeményművészetről szóló kiállítás maga is küldeményművészetté vált.

A kötet negyedik fejezete két lengyel művész, Jarosław Kozłowski és Andrzej Kostołowski kezdeményezését, a *NET*-et mutatja be, amely egyfajta levelezőlista

létrehozását szorgalmazta az experimentális művészek körében. A mind a kapitalista, mind a kommunista ideológiával és azok művészetéhez való viszonyával szemben kritikus kezdeményezés kilencpontos felhívását a két lengyel művész több mint 350 címzetthez – túlnyomó többségében észak-amerikai és nyugat-európai, valamint jóval kisebb számban kelet-európai művészekhez – juttatta el. Ez a tény – ahogy Kemp-Welch is megjegyzi – leleplezi a szocialista blokk országai közötti kapcsolatok korlátozott jellegét, és a vasfüggöny mögött élő művészek nyugati orientációját.

Ebből a szempontból is nagy jelentőséggel bírt a következő fejezet középpontjában álló kezdeményezés, Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyvprojektje, amely jelentősen eltolta a kelet-európai művészeti kapcsolatok fókuszpontját, és döntő szerepet játszott abban, hogy a kelet-európai művészek között is közvetlen kapcsolatok létesüljenek. (Kemp-Welch kötetét kiegészítendő itt akár idézhetnénk is Beke Lászlónak a szóban forgó kötetéről született recenziójából: „Hosszú évtizedek után először egy nyugati kiadványban kellett összekerülniük az egyébként egymás közvetlen közelében, rokon problémákon munkálkodó lengyel, csehszlovák, szovjet, román, jugoszláv és magyar művészeknek. Szükségszerű volt, hogy ez így történt.”⁴)

A kötet második részében, amely ott veszi fel a fonalat, ahol az előző rész elejtette, a magyar neoavantgárd művészet hálózatosodása és disztribúciója válik hangsúlyossá.⁵ A második rész nyitófejezete a nyugatnémet emigrációban élő művészek kapcsolatrendszerét vizsgálja. A fejezet főszereplője az 1970-ben Magyarországot elhagyó és Kölnben letelepedő Pernecky Géza, aki Groh könyvének hála számos kelet-európai művésszel épített ki kapcsolatot, beleértve a cseh Jiří Valochot és Jiří Kocmant is, és az új kapcsolatoktól felvillanyozódva maga is hasonló vállalkozásba kezdett: 1973 februárjában elindított egy saját maga által előállított alternatív folyóiratot a kelet-európai művészetéről *Important Business* címmel, amelyben természetesen új kapcsolataitól származó munkákat is közölt. Kölnbe, az *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című kiadványt ünneplő kiállításra Maurer Dóra és férje, Gáyor Tibor is eljutott. A fejezet nem mulasztja el hangsúlyozni, mennyire kivételes pozícióban volt bécsi illetőségű férje révén Maurer, és mennyire jelentős volt az az összekötő szerep, amelyet a Maurer–Gáyor házaspár játszott a magyarországi művészi szcéna és a nyugati művészvilág között. (Tót Endre például annak köszönhetően vehetett részt a *Fluxshoe* című fluxus vándorkiállítás turnéján az Egyesült Királyságban, hogy Maurer – Klaus Groh-on keresztül – korábban megismerkedett annak londoni kurátorával, David Mayorral. Sőt, Mayor kezdeményezte azt is, hogy Maurer – Beke Lászlóval közösen – szerkesszen egy számot a *Schmuck* magazinnal a magyarországi nem hivatalos művészeti szcénáról.)

A következő fejezet a fiatal magyar művészgeneráció alkotásainak disszeminációját vizsgálja lengyelországi kontextusban. Kihasnálva a lengyelországi kulturális

⁴ BEKE László, *Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról*, Magyar Műhely 12. (1974/43–44.), 48.

⁵ Ehhez lásd a szerző kimondottan a magyar underground művészet hálózatosodását tárgyaló tanulmányát: Klara KEMP-WELCH, *Soft-spoken Encounters: International Exchanges and the Hungarian 'Underground'*. In *Double Speak and Beyond. Art in Hungary 1956–1980*, szerk. Edit SASVÁRI – Sándor HORNYIK – Hedvig TURAI, Thames & Hudson, London, 2018, 273–289.

élet relatív szabadságát és a „szürke zóna” intézményeiben rejlő alternatív lehetőséget, Brendel János, a „magyar kultúra nem hivatalos nagykövete” kezdeményezésére 1970-ben három lengyel városban – Poznańban, Łódźban és Szczecinben – is megnyílt a Magyar Művészek Csoportos Kiállítása, amelyen huszonhat magyar művész munkái szerepeltek – köztük Konkoly Gyulának az 1956-os forradalom nem hivatalos emlékezetének terében rezonáló, és az 1969-es magyarországi II. Iparterv-kiállításon betiltott vérző „emlékműve”. Két évvel később, 1972-ben egy újabb magyar kiállítás nyílt meg a varsói Galeria Foksalban, amely hat magyar művész – Erdély Miklós, Jovánovics György, Szentjóby Tamás, Lakner László, Pauer Gyula és Tót Endre – konceptuális munkáit mutatta be. A fejezet legizgalmasabb pontjai azok, ahol Kemp-Welch áttekinti, hogy milyen jelentéseket vettek fel az egyes alkotások a lengyelországi kiállítás, valamint a közös kiállítótér és ezen keresztül egymás kontextusában. Lakner László öt nyelven megszólaló Wittgenstein-idézete („Whereof | il n'est pas possible de | Sprechen | arról | trzeba milczeć” [Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell]), amelyben az egyes nyelvek határai közé a lengyel „határ” szó (*granica*) került, például egyaránt rámutatott a mondat egyes részeinek nyelvi és geopolitikai elszigeteltségére és az európai határokon átívelő szabad mozgás elé gördített akadályokra. Eközben Lakner hallgatásról szóló installációját az öncenzúra gyakorlásának speciális formájaként is lehetett érteni, amire Tót Endre kiállításon szereplő *Zér0* darabjai is ráirányíthatták a figyelmet.

A következő fejezetben fordul a kocka: a balatonboglári kápolnatárlatok (1970–1973) jól ismert és széles körűen dokumentált történetét e fejezet annak tükrében mutatja be, hogy a magyar neoavantgárd e kivételesen fontos helyszínén milyen nemzetközi művésztalálkozók és kulturális cserék zajlottak le. A külföldről érkező látogatók sorát – a Magyarországra néhány havonta ellátogató vajdasági Szombathy Bálint közreműködésével – a Bosch+Bosch csoport nyitotta, de Beke László is több nemzetközi programot szervezett Balatonboglárra. Ezek közül szimbolikusnak tekinthető a cseh és szlovák művészekkel való 1972-es találkozó keretében szervezett „kézfogási akció”, amelyre Kemp-Welch is részletesen kitér. Az egyedi kézfogások sorozata, amely a résztvevők közötti összes lehetséges kapcsolatot fizikai gesztus formájában dokumentálta, a két szocialista ország között a prágai tavasz leverése óta fennálló politikai feszültséget a művészi szolidaritás kifejezésével oldotta fel. Kemp-Welch egészen a kápolnatárlatok bezáratásáig nyomon követi az eseményeket, kitérve az 1973 augusztusában nyíló *Tükör – Mirror – Spiegel – Miroir* című installációra, amelyet Beke László harmincöt művész munkáiból készített, és az experimentális költészetnek szentelt *Szövegek / Texts* című kiállításra, amelyet a Bécsből visszatérő Maurer Dóra szervezett Tóth Gáborral együtt. A könyvnek ez a fejezete meggyőzően éri el, hogy a balatonboglári kápolnatárlatokat, amely a magyar underground művészet egyik emblemikus helyszíne, kimozdítsa a megszokott perspektívából és a transznacionális művészi együttműködések terepeként mutassa be.

A balatonboglári kápolnatárlatokat életre hívó és működtető Galántai György elkötelezettségéhez, kitartásához és kreatív energiájához volt fogható a következő fejezet főhőséé, Richard Demarcoé is, aki a skóciai Edinburghban a Traverse Theatre,

a Richard Demarco Gallery és az Edinburghi Fesztivál keretében szervezett kiállításai és programjai a vizuális és performanszművészetet népszerűsítette. Kemp-Welch tág teret szentel Demarco kelet-európai kapcsolatainak: bemutatja az 1969-ben *4 Romanian Artists* címmel rendezett kiállítást, az 1972-es együttműködést a Łódzi Muzeum Sztuki-val, illetve azokat a kiállításokat, amelyeket Demarco a hetvenes években jugoszláv művészek munkáiból állított össze. Neki köszönhetően több ezer műtárgy lépte át a határokat, és olyan személyiségek jutottak fellépéshez Edinburghban, mint a lengyel kísérleti színház meghatározó alakja, Tadeusz Kantor, vagy a rendkívül sokoldalú román művész, Paul Neagu. A vonatkozó fejezetből egy olyan kultúrákzvetítő alakja rajzolódik ki, akinek megvolt a képessége arra, hogy ügyesen lavírozzon a szocialista adminisztráció útvesztőiben és a szocialista szervekkel való együttműködés szűkös keretei között, mégis „megkapja, amit akar”.

A könyv második részének záró – és talán kissé karcsú – fejezete is egy 1973-as edinburghi találkozással kezdődik. Ennek a kapcsolatnak köszönhetően, amely Tom Marioni amerikai (konceptuális) művész és Wiesław Borowski lengyel műkritikus, a varsói Galeria Foksal egyik alapítója között létesült, 1975-ben kiállítás nyílt Marioni műveiből a Foksalban. A kiállítás apropóján az amerikai művész egy körutat is tett Kelet-Európában, amelyről saját, *Vision* című lapjának második számában számolt be. Áttekintve e publikációt, amely a szerző szándéka szerint egy kiadvány köntösébe bújtatott kiállítás lett volna a kelet-európai művészetről, Kemp-Welch részletes vizsgálatnak veti alá Marioni centrumpozícióját, amerikai beágyazottságát és mindazokat az ideológiai előfeltevéseket, amelyek ellenzöt voltak a művész szemére kelet-európai körútja során, és azt eredményezték, hogy a művészvilág decentralizációjának Marioni által vallott programja Amerika-centrikus, míg a hidegháborús ideológiai sémák kritikája csak részleges maradt.

A könyv harmadik részének első két esettanulmánya az alternatív művészi kezdeményezések önszerveződő intézményesedését járja körül, mindenekelőtt Lengyelország kontextusában, ahol a hetvenes években nagy számban jelentek meg függetlenül működő művészeti galériák. A „szürke zóna” különböző magánlakásokban vagy hivatalos szervezetek – például egyetemi klubok – ernyője alatt működő helyszínei a lengyel művészi szcéna decentralizáltságára utalnak. A harmadik rész nyitófejezete, amely az experimentális költészetre összpontosít, több alternatív művészeti galéria nemzetközi kapcsolatait is bemutatja, köztük az Ewa Partum által Łódźban működtetett Galeria Adresét, az Andrzej Partum által Varsóban létrehozott Biuro Poezji-ét, illetve a KwieKulik néven együttműködő Zofia Kulikét és Przemysław Kwiekét – amely vállalkozások nemzetközi párhuzamaként egyébként a kötetben is tárgyalt Fiatal Művészek Klubja kínálozik, ahová az intézmény számára 1973-tól kiállítászervezőként dolgozó Beke László is rendszeresen hívott külföldi művészeket.

E fejezetek annak a folyamatnak a tükröi, ahogy a „szürke zóna” alternatív helyszínei kínálta lehetőségek – vagyis a személyes találkozók – kiegészítették és intenzívebbé tették a korábbi nemzetközi forgalomban keringő publikációk és *mail art* dokumentumok révén fenntartott kapcsolatot. Ezek e fejlemények is hozzájárultak ahhoz, hogy a távolsági kommunikáció helyett a közvetlen jelenlét, a *mail art* helyett

a *performanszművészet* került előtérbe – ahogy az a csehszlovák művészek útkeresésében is tükröződik. Miközben a csehszlovák művészi szcéna a normalizáció időszakában súlyos korlátozásokat volt kénytelen elszenvedni és a hazai keretek között elszigetelt körökre tagolódott, képviselői – például a Petr Štemberából, Karel Milerből és Jan Mlčochból álló performansztrío vagy Jiří Kovanda és köre – rendszeres vendégekké váltak a lengyel „szürke zónában”.

Az experimentális művészi közeg intézményesedésével és a *performanszművészet* térnyerésével ugyanakkor együtt járt az olyan nagy fokú kreativitást igénylő művészeti praxisok felvállalása is, mint a tünékeny művészeti alkotások dokumentációja. Kemp-Welch e praxisokat mindenekelőtt a KwieKulik művészpáros tevékenysége tükrében elemzi, akik a művészi tevékenységek dokumentációja és népszerűsítése érdekében 1973-ban saját stúdiót hoztak létre. Kezdeményezésüket egy olyan mentőautóhoz hasonlították, „amelynek elsődleges funkciója az volt, hogy megmentse a művészi tevékenységek életét, nemcsak a sajátjaikat, hanem társaikét is”. A szóban forgó fejezetből az is kiderül, hogy a dokumentáció gyakorlata nehezen volt elválasztható más művészeti praxisoktól: a dokumentációra való törekvés „melléktermékeként” olyan művészeti formák is megjelentek, mint például a KwieKulikék által művelt „parazita művészet”, amelynek keretében a páros más művészek munkáiba avatkozott be, és az átdolgozásokat a sajátjukként terjesztette.

A kötet utolsó előtti fejezete, amely az alternatív galériákról más típusú nemzetközi találkozókra – lengyelországi nyári művésztelepekre és nyugat-európai művészi turnéokra – irányítja a figyelmet, több szempontból is bemutatja a nemzetközi kapcsolatok korlátait. A fentebb említett KwieKulik művészpáros egyik külföldi szereplése kapcsán például a „halott csillag fényének” metaforáját használta, kifejezvé, hogy művészetük csak késve ér el nyugatra, ami megfosztja őket az egyidejű művészi kontextusokban való jelenlét lehetőségétől. A kapcsolatok korlátai ugyanakkor nemcsak a recepció megkésetttségében és a művek újdonságértékének kialvásában, hanem geopolitikai és fizikai értelemben is jelentkeztek. Kemp-Welch több helyütt is rámutat, hogy a határ gyakran csak egy irányban volt nyitott: miközben külföldiek számára lehetséges volt a beutazás a szocialista országokba, a cseh vagy a lengyel művészek számára a külföldre utazást előszeretettel lehetetlenítették el a szocialista hatóságok. Jellemző, hogy a kelet-európai művészek személyes jelenlétük hiányában gyakran a művészanyagok vagy a performanszok előállításának „használati utasítását” juttatták ki külföldre – ahogy az Jan Mlčoch *Hostel* című installációja esetében történt az 1979-es *Works and Worlds* című kiállításon. Ez az amszterdami De Appel Galériában szervezett kiállítás ugyanakkor további korlátokra is rámutatott. Kemp-Welch izgalmas módon tekinti végig az eseményre érkezett reakciókat, amelyek közül több is kifogásolta, hogy a kelet-európai művészeket felvonultató kiállítás újratermelte a nyugat szabadságának és univerzalitásának mítoszát, és a művek politikai jelentés-összefüggéseinek túlhangsúlyozásával – a disszidens egzotikumának paradigmája szerint – egyfajta gettóba zárta a kelet-európai művészetet.

A kötet záró fejezete a művészeti cserék három, határokon átívelő tengelyét világítja meg, amelyek végül egy háromszöget zárnak be. A Milánó–Prága-tengelyt Giancarlo

Politi, milánói műkritikusnak, a Flash Art magazin alapítójának az alternatív csehszlovák művészi szcénával való szakmai (majd részben magánéletivé váló) kapcsolatai képezik. Kemp-Welch Politi két nagy horderejű vállalkozására tér ki: a Flash Art magazinra és az *Art Diary* című kiadványra. A Flash Art felbecsülhetetlen jelentősége abból fakadt, hogy a radikális gondolkodásra való nyitottsága, internacionalista elkötelezettsége és a műkritikai hozzáállással szemben előnyben részesített informatív jellege olyan alternatív vizuális felülette tette a lapot, amelynek segítségével a művészek meg tudták kerülni a nyugati galériák infrastruktúráját. 1973-tól a kelet-európai művészet is hangsúlyosan megjelent a lap hasábjain, beleértve Attalai Gábor, Karel Miler, Natalia LL és számos más kelet-európai művész munkáit. Kemp-Welch kitér Politi másik fontos vállalkozására, az *Art Diary. The World's Art Directory* című évente frissítve megjelenő publikációra is, amely többek között a művészek címlistáját tartalmazta ábécérendben, megerősítve a kelet-európai művészek pozícióját a globális művészvilág kontextusában. A kiadvány, amely az experimentális művészet „hálózati adatbázisának” első nyomtatott változatát és a hálózatosodás informális gyakorlatának formalizálását jelentette, azt az ívet is felmutatta, amelyet az experimentális művészet a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig leírt.

A Velence–Moszkva-tengelyt képező történet is Politi kelet-európai művészet iránti elkötelezettségéből ered. 1976-ban Politi élesen kritizálta a Velencei Biennálé szervezőit amiatt, hogy az esemény keretében csak elenyésző számú vasfüggöny mögött élő művészeknek adtak teret. Kemp-Welch részletesen tárgyalja ennek az akciónak a következményeit: az 1977 telén Ripa di Meana által rendezett Biennale del Disenso (Disszidens Biennále) című, nagy vihart kavaráó rendezvényt, amely kiváltotta Moszkva tiltakozását és a szocialista országok bojkottját a soron következő biennálékkal szemben.

A harmadik, Moszkva–Prága-tengelyt a műkritikusi tevékenységét a kapcsolat-teremtésre és a hálózatépítésre alapozó Jindřich Chalupecký szovjet alternatív művészi körökkel való kapcsolatai képezik. A cseh műkritikusok közül Chalupecký fedezte fel elsőként a szovjet nonkonformista művészet jelentőségét, amelynek képviselőit – kiállítóhely és anyagi eszközök hiányában – elismerésben és tiszteletben teteszt öltő morális támogatásban részesítette. Beszámolván a nyugati művészvilág fejleményeiről, Chalupecký fontos összekötővé vált a külföldre való utazásukban tökéletesen korlátozott moszkvai conceptualisták számára. E kapcsolatok ápolása terén Chalupecký társául szegődött Milena Slavická is, aki a prágai tavasz leverése után kimondottan attól a szándéktól vezérelve utazott rendszeresen Moszkvába, hogy az ottani nem hivatalos szovjet művészetet felfedezze. Közös projektjük keretében Chalupeckýnek és Slavickának sikerült Ilja Kabakovot, Viktor Pivovarovot, Ivan Csujkovot és Erik Bulatovot vendégül látniuk Prágában. Kemp-Welch nem mulasztja el, hogy a figyelmet azokra a jelentős kulturális, valamint a művészi nyelvben tapasztalható és a kreatív folyamat célját érintő különbségekre irányítsa, amelyek ezeket az együttléteket áthatották.

A Chalupeckýhez való visszatéréssel nemcsak a Prága–Milánó–Moszkva-háromszög zárul be, de az a kör is, amely a kötet szépen összefűzött fejezeteiből áll össze.

A munka nyolcvanas évek kezdetén történő lezárását az indokolja, hogy – ahogy Kemp-Welch is jelzi – a nyolcvanas évektől már egy új időszak következik, hiszen Helsinki következményei, valamint a Szolidaritás mozgalom fejlődése alapvetően változtatták meg a társadalmi-kulturális viszonyokat. A könyv célkitűzését tekintve nyilván messzire vezető kérdés volna, hogy a hálózatosodással kapcsolatos tapasztalatok hogyan épültek be a nyolcvanas évek művészeti viszonyaiba, sőt a tágabb értelemben vett kulturális ellenállás és ellenzékiesség gyakorlataiba. Mégis érdemes talán ezen egy-két bekezdés erejéig eltöprengeni.

A „networking the bloc”, vagyis a hálózatosodás jelensége ugyanis nemcsak művészeti és kulturális, hanem politikai projekt is volt, s olykor ezek az aspektusok nem is voltak élesen elválaszthatók egymástól. Bár Kemp-Welch összegzésében nem merészkedik addig, hogy az experimentális művészet kapcsolatrendszerének valamifajta tipológiáját is kidolgozza, a könyvet olvasva mégis szembeötlő az a számos párhuzam, amely a Kemp-Welch által vizsgált művészeti törekvések és a nyolcvanas évek ellenzéki csoportjai közötti transznacionális cserefolyamatok formái között húzható. Ez utóbbihoz Padraic Kenney kínál keretrendszert, aki az ellenzékiek közötti érintkezési módok több fajtáját dolgozta ki.⁶ Ezek közé többek között a „szöveg”, a „futár”, az „összehívás” és a „zarándoklat” kategóriája tartozik – valamennyi értelmezhető az experimentális művészet Kemp-Welch által vizsgált nem hivatalos kapcsolatainak szempontjából is.

Amikor Kenney a „szöveg” kategóriájáról, vagyis a szamizdatban és a nyugati sajtóban megjelenő írásokról beszél, amelyen keresztül a másként gondolkodók közvetlenül léphettek egymással párbeszédbe, akkor művészeti vonalon a gyakran postai úton keringő projektdokumentációk, kiállítási katalógusok, képeslapok, valamint a *correspondence art* darabjai tűnnek fel – mint például Tót Endre *Esőálló ideák* sorozatának képeslapjai. Az ellenzéki csoportok között a hírek, technikai felszerelések és anyagok szállítását magukra vállaló „futárok” kategóriájába művészeti vonalon (az utazási szabadságukban kevésbé korlátozott nyugati) kurátorok, kiállításszervezők és művészek tartoznak – például az a két dániai fluxusművész – név szerint Eric és Tony Andersen –, akik 1964-ben Lengyelországban, Magyarországon, Csehszlovákiában és a Szovjetunióban tett körútjuk során a mozgó könyvtárrá alakított Renault 4 segítségével magukkal vitt kiadványokat a vasfüggöny mögött élő művészeknek ajándékozták. Vagy – hogy egy másik példát említsünk – Körner Éva, a Corvina Kiadó szerkesztője, akinek moszkvai útjai alkalmával sikerült műtárgyakat – például Kabakov rajzait – kicsempésznie a Szovjetunióból. Bizonyos értelemben ugyancsak a futár szerepét töltötte be a *mail art* erőforrásaként használt posta is, amit számos kelet-európai művész használt fel kapcsolatépítésre. Kenney tipológiájában a „zarándoklat” nemcsak a bajtársiasság kifejezésére szolgáló, hanem gyakran a tudásszomj által vezérelt utazást is jelentette – erre is akad példa művészeti vonalon: például az szlovák művész, Alex Mlynárčik története, aki 1964 áprilisában Párizsba utazott,

⁶ Padraic KENNEY, *Opposition Networks and Transnational Diffusion in the Revolutions of 1989 = Transnational Moments of Change. Europe 1945, 1968, 1989*, szerk. Gerd-Rainer HORN – Üő., Rowman & Littlefield, 2004, 207–223.

hogy felvegye a kapcsolatot Pierre Restanyval, a nemzetközi hírű francia kritikussal, aki Mlynárčik rendelkezésére bocsátotta könyvtárát, és segítette a szlovák művészek további kapcsolatokat létesítenie a francia fővárosban. Az „összehívás” esetében pedig az országhatárokkal dacoló ellenzéki aktivisták gyűltek össze annak érdekében, hogy „eszmét cseréljenek”, stratégiát, taktikát, programokat egyeztessenek egymással – ennek a kategóriának művészeti vonalon leginkább a közös happeningek és kiállítások felelnek meg. Példaként a Galántai György által rendezett Balatonboglári Kápolnátárlatok, vagy az az engedélyezetlen kiállítás kínálkoznak, amelyet a már említett Alex Mlynárčik szervezett Pozsony belvárosának nyilvános férfi mellékhelyiségeiben a Műkritikusok Nemzetközi Szövetségének 11. Kongresszusához kapcsolódva.

A fenti párhuzamok azt bizonyítják, hogy a hidegháborús izoláció mind politikai, mind kulturális, művészeti – és tegyük hozzá, gazdasági szempontból is – arra sarkallta az egykori szereplőket, hogy maguk hozzanak létre nemzetközi kapcsolatokat, maguk építsenek ki hálózatokat. Bár ezeket az erőfeszítéseket a hatalmi szervek igyekeztek akadályozni, talán nem túlzás azt állítani, hogy a nem hivatalos művészeti, politikai és gazdasági kapcsolatok jelentős mértékben alakították át a szovjet blokk lakóinak valóságérzékelését és a térség intellektuális és művészeti tájképét. A fentiek alapján Kemp-Welchnek a kelet-európai művészet történetének kereteit újragondoló könyve nem csupán a művészettörténettel foglalkozó kutatók érdeklődésére tarthat igényt, hanem mindazokra, akik a hidegháború időszakának alulról jövő kezdeményezéseit, azok mozgásterét és hatásait igyekeznek megérteni, legyenek bár a történelem, az irodalomtörténet, a kultúratudományok vagy a társadalomtudományok diszciplínájának művelői.

A kötet szűkebb értelemben vett célközönsége számára pedig bizonyosan növeli a munka értékét a fantasztikusan gazdag képi anyag, melynek jelentős része magánarchívumokból és az egykori résztvevőktől származik, és a kötetben tárgyalt *mail art* és *concept art* munkákat, az alternatív publikációkat, a performanszok, happeningek dokumentációját egyaránt megjeleníti. Nincs ez másként a kötet borítójával sem, amely a Flash Art magazin két szerkesztőjét, az 1977-ben házasságot kötő olasz Giancarlo Politit és a cseh Helena Kontovát ábrázolja egy performansz közben, amelyet a pár cseh művészbarátja, Milan Knížák szervezett a ceremóniát megelőző napon *Esküvői szertartás* címmel. Az egész könyvre nézve szimbolikus erejű fényképet maga Knížák készített, aki az ifjú párt egy rájuk szabott, művirágokkal díszített, különös, piros ruhában egyesítette a „flower power” jegyében. A fénykép nem csak az experimentális művészet korlátozott erőforrásokból táplálkozó „do it yourself” jellegére vagy humorára mutat rá, de arra is, hogy milyen erős dinamikával rendelkeztek, és milyen kreatív energiákat szabadítottak fel a határokon átívelő kapcsolatok, amelyek a művészet erejével hozták közelebb egymáshoz a vasfüggöny által elválasztott Európa egymástól látszólag elszigetelt, távoli pontjait.

(The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London, England, 2018. 468 p.)

IN MEMORIAM

Kiczenko Judit (1945–2020)

Behynáné Dr. Kiczenko Judit pályafutása két intézményhez kötődött. A tanárnő több mint két évtizedet töltött előbb az ELTE 18–19. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékén, majd a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Magyar Irodalomtudományi Intézetében, ahol a magyar szak egyik alapítója volt. Ez utóbbi helyen nyugdíjba vonulását követően is oktatott – nehéz is lett volna elképzelni Őt úgy, mint aki tanítás nélkül éli napjait. Munkásságának középpontjában mindig is a tanítás állott, ahogy mondani szokás, a lelkét is kitette a hallgatók érdekében, a klasszikus magyar irodalom értékeinek minél elmélyültebb ismeretért, a vizsgára fölkészítésért, a dolgozataik sikeréért, az OTDK-szereplésükért, a doktori iskolások előmenetelért. Kutatóként a 19. század második felével foglalkozott elsősorban, doktori értekezését az 1870-es években megújuló magyar prózáról írta. Addig alig olvasott szövegekre irányította a figyelmet, az irodalmi kánonból kiszorult – azóta visszakért, sőt divatba jött – századvégi alkotók műveinek egyik legjobb, lelkes ismerője volt. Petelei Istvántól Ambrus Zoltánig terjednek azon szerzők nevei, akiknek műveiről gazdagon árnyalt értekezéseket közölt. Egy akkor még – ideológiai okokból – szinte teljes ismeretlenségben hagyott terület alkotásait fedezte föl az irodalom minél nagyobb közönsége számára. Kutatói módszerét elsősorban az irodalmi toposzok, a mítoszi intertextusok poétikai alkalmazásának a vizsgálata jellemezte. Tudományos-szakmai habitusához hozzátartozott a nemzeti kultúra elkötelezett szolgálata és az olvasói tapasztalatok minél szélesebb körben történő megosztásának a vágya, ezért közmédiákban is vállalt szerkesztői-szakértői feladatokat. Szövegkiadásával – Toldy István, Asbóth János műveinek közreadásával – a könyvterjesztés mulasztásait is pótolni kívánta: a *Kötelező ritkaságok* sorozatban adta ki a Pázmány Péter Tudományegyetemen a könyvtárak mélyén szunnyadó, nehezen vagy egyáltalán nem hozzáférhető, értékesnek és érdekesnek tartott szövegeket, melyeknek gondos sajtó alá rendezője volt. A legtöbbet azonban Arany János életművével foglalkozott, főleg az utóbbi évtizedben közölt fontos

