





TASNÁDI JÓZSEF: Üres szoba, 2020, műanyag (3D nyomtatvány), üres szoba, ~ 150 x 250 x 300 cm © Fotó: Bíró Dávid

Úgy tűnik, hogy az üres szoba valahogy képtelen üres maradni. Lassan ellepi a csend, aztán meg a por. Szarvasbogarak tanyáznak benne. Néha áthalad rajta a fény, máskor még a pillantás is behatol. ¶ Az üres szoba olyan hely, ahol az üresség ellenére – konfliktus van. A látszólagos „eseménytelenség” – az üres szoba belső konfliktusa. Az ő üres magányügye. Egy üres belső világ, amely üres akar maradni. ¶ Egy belső világ, amely homályban akarja tartani – és tartja is – önnön külső képét. Az üres szoba szándékosan hamis képet mutat magáról. El akarja hitetni, hogy benne valóban nincs semmi, hogy tényleg csak üresség van benne. ¶ Elképzelhető, hogy az üresség csak önmaga társaságában érzi jól magát. Mert csak így tud önmaga lenni. Mert, csak akkor szerezhet tudomást önnön azonosságáról. Elképzelhető, hogy nem akarja, hogy bármi is behatoljon – tudván, hogy annak a bárminek a betolakodása tulajdonképpen megszünteti, megsemmisíti az üresség lényegét, ami nem más, mint maga az üresség. Az üresség egyedül akar lenni. (Tasnádi József)



TASNÁDI JÓZSEF: Metaxy, 1996, 2020, rozsdamentes acél, kamera, monitor, gömb, elektronika, ~ 300 x 70 x 250 cm © Fotó: Bíró Dávid

Metaxy = Intervallum = Átmenet ¶ Dinamikus tér – a kitapintható és metaforikus realitás, amelyben a fizikai (izomrendszeri) tevékenységünket kifejítjük, más szóval: az a tér, amelyben mozgunk (élünk). Ebben a térben a távolságokat meg kell tenni, azaz a valós teret a szukcesszivitás jellemzi. ¶ Geometrikus tér – a látott vagy képi realitás, a vizuális valóság (képek és reprezentációk összessége), melyben a szemlélt tevékenységünket fejítjük ki. Ebben a térben a távolságokat elképzeljük, azaz a geometrikus teret a szimultaneitás jellemzi. ¶ A dinamikus tér – a megtett tér – háromdimenziós; a geometrikus tér – a látott tér – kétdimenziós. A megtett tér (egzisztencia) tetelezi a látott teret (az individuumot). A dinamikus (megtett) tér viszonyában a geometrikus (látott) tér statikusnak fogható fel. A látható tér képe akkor jön létre, amikor a menetelő ember megáll, és a további megteendő utat, mint lehetőséget kezeli. A megteendő út = intervallum. Abban a pillanatban, amikor a reális intervallum átalakul egy virtuális kiterjedéssé és a fizikai erőfeszítés tényleges megtétele helyett, csak feltételes erőfeszítés van (lehetőség), ekkor beszélhetünk látható térről. A látható tárgyak képében tulajdonképpen feltételezett vagy lehetséges fizikai (izomrendszeri) működéseket, illetve erőfeszítéseket látunk. (Pleșu, Andrei)



**Hajas Tibor**

*Költői est*, Kossuth Klub,  
Budapest, 1974  
(fotós ismeretlen)  
© Hajas Tibor örököse

4



LUKÁCS NÓRA: „Minden ilyen eljárással gyengítjük a saját pozícióinkat a Berlin-kérdésben.”  
Első rész | Dalos György író és Jovánovics György képzőművész beszélget a DAAD Berlini Művészprogramjáról [Berliner Künstlerprogramm des DAAD], amelynek a nyolcvanas években mindketten ösztöndíjasai voltak.

14



TURAI TAMÁS: Önzörejkritika – Hajas Tibor rádiója



30

KOVÁCS ÁGNES: Itt van az otthonom: Joseph Beuys Itáliában

24



SCHULLER GABRIELLA:  
Párhuzamos életvilágok | *BALRA ÁT, JOBBRA ÁT* | Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban | Az Orfeo és az Inconnu Csoport



34

FEHÉR DÁVID: Eredeti, másolat, lenyomat | Maurer Dóra, Lakner László és a grafika konceptualizálása

**Főszerkesztő:**

HAJDU ISTVÁN  
ihajdu@c3.hu

**Szerkesztők:**

HERMANN VERONIKA  
hermann.veronika@gmail.com  
SZÁZADOS LÁSZLÓ  
szazadoslaszlo@gmail.com  
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA  
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

**Lapterv:**

ELN FERENC  
elnferenc.com

**Fotó:**

ROSTA JÓZSEF  
jozsef.rosta@gmail.com

**Tasnádi József**

*Üres szoba*, 2020  
*Metaxy*, 1996, 2020



**Balkon**

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu  
<https://balkon.art>

**Poligráf Kft.**

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

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

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

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön  
Felelős vezető: Mészáros László

<http://epcnyomda.hu>

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap







Felolvasás. 1979. szeptember 19., Akademie der Künste, Nyugat-Berlin  
Dalos György – Haraszti Miklós – Hans-Henning Paetzke – Konrád György – Gerald Bisinger  
© Fotó: Archiv Berliner Künstlerprogramm des DAAD



Helmut Schmidt, a Német Szociáldemokrata Párt (SPD) alelnöke Ferenczy Károly 1908-ban a gyermekeiről készített, *Kettős arckép (Béni és Noémi)* című olajfestményét szemléli a Magyar Nemzeti Galériában budapesti látogatása alkalmával. Budapest, 1983. október 4. © Fotó: Manek Attila | MTI Zrt. Fotóarchívum

is, holott nem ismertük egymást. Úgy intézte a találkozót, hogy kezdés előtt reggel nyolcra menjek a Szalay utcába, akkor csak ketten voltunk a Minisztériumban. De nekem sem tudott mást mondani, mint hogy ő nem belügyminiszter, és ez nem az ő döntése. Viszont valahogy mégiscsak megkaptam az útlevelet 1980-ra.

Miért engedtek ki három év után mégis? Ebben szerepet játszott egy történelmi esemény is. Ezt máshol még nem meséltem el, egy ideig a titoktartás kötött, aztán meg elfelejtettem, de most, hogy beszélünk róla, eszembe jut. 1979-ben HELMUT SCHMIDT német kancellár<sup>10</sup> találkozott

KÁDÁR JÁNossal.<sup>11</sup> Schmidt Magyarországra jött, Kádárnak pedig fontos volt a tárgyalás, és alapvetően minden lazulás is. Ezt már csak Berlinben tudtam meg, MARIANNA FRISCHTÓL, Max Frisch akkorra elvált feleségétől, akit Konrád Györgyön keresztül ismertem meg, és aki a magyarok nagy barátja és segítője volt. Marianna Frisch benne volt abban a kulturális tanácsadó csoportban, akiket Helmut Schmidt főtanácsadói megkérdeztek a magyar ügyekről és arról, hogy kulturális témában pontosan mit kellene kérni Kádáréktól a tárgyalások során. Schmidt kiadhatta az ukázt, hogy az emberi jogok és a helsinki egyezmény harmadik kosarával<sup>12</sup> kapcsolatban kell eredményeket elérni, tekintettel arra, hogy egész Kelet-Európával kapcsolatban ismeretes volt a harmadik kosár-probléma: a szovjet hatalom nem enged, de a magyar fél is nehezen mozdul. Ennek fényében Helmut Schmidtnek feldiktálták, hogy van a DAAD, és van egy Jovánovics György nevű képzőművész, akit három éve nem engednek ki. Schmidt a tárgyalás végén ezt fel is hozta a Kádárnak, aki erre azt mondta, hogy jó, és leszólt a belügyminiszternek, hogy ezt a faszt ki kell engedni.<sup>13</sup> Illusztrálandó az akkori világpolitikai helyzetet: ahhoz, hogy Magyarországról egy ösztöndíjra kiutazhassak, az kellett, hogy egy államfő a másik államfővel erről megegyezzen. Ez röhej. Egyszer csak megjött az útlevelem, de a családomé

- 11 Az 1979. szeptemberében lezajlott budapesti Kádár János – Helmut Schmidt találkozásról, amin Franz Joseph Strauß, Bajorország miniszterelnöke is részt vett ld. még a *Spiegel* tudósítását: JÜRGEN LEINEMANN: *Das ist abgebrannt wie ein Feuerwerk* [Ez elégett, mint egy tűzijáték], *Spiegel*, 1979. szeptember 10., ld <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39909442.html>
- 12 A helsinki záróokmány az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet országai által 1975. augusztus 1-jén aláírt dokumentum, politikai kötelezettségvállalásokat tartalmazó egyezmény. A dokumentum három fő kérdéskörre, ún. kosárra, oszlik: 1) Az európai biztonsággal kapcsolatos kérdések. 2) Együttműködés a gazdaság, a tudomány, a technika és a környezetvédelem területén. 3) Együttműködés humanitárius és egyéb területeken (emberi jogok néven vált ismertté ez a kosár).
- 13 Ezt a jelenséget, vagyis Kádár és pártja a nyugati partnerek felé a kultúra és a tudomány területén tett alkalmi engedékenységet támasztja alá a Kulturális Kapcsolatok Intézetének 1976-os, a BM III/II-es kémelhárítással foglalkozó részlegének küldött éves jelentése, ami az ösztöndíjas csereprogramok kapcsán megjegyzi: „Operatív erőink útján keletkezett megegyező információk alapján az 1975/76. évi kulturális, műszaki-tudományos munkatervi tárgyalásokon – különösen a NATO országok – taktikai lépéseiket egyeztették, a részükre kedvező, egyoldalú előnyök elérése érdekében. A személyes és a tanulmányozandó témák kiválasztásánál monopól helyzetre törekedtek. Törekvéseiket megkönnyíti hivatalos szerveink alapján védekező szemlélete és gyakorlata szemben nyugati partnereinkkel, amelyek tevékenységére elsősorban offenzivitás jellemző. Kihasználják a helsinki Záróokmányból adódó ún. „harmadik kosaras lehetőségeket.” ÁBTL 3.1.5 O-18100/1 84.

nem, erre mondtam, hogy így nem utazom. Akkor már tudták, hogy abból balhé van, ha én balhézők, szóval nagy nehezen megjött a feleségem, majd egy harmadik körben a két gyerekem útlevele is.-

**LN:** *Korábban is kapott egy nyugat-német ösztöndíjat: 1971-ben a Folkwang Museumét Essenbe, Bak Imrével közösen, ahova szintén Dieter Honisch hívta meg.*

**JGy:** Az esseni ösztöndíj részletei hasonlóak. Időben Helmut Schmidt előtt járunk, Willy Brandt kancellársága idejében,<sup>14</sup> de a séma ugyanaz, hasonló a politikai konstelláció: Magyarország a hetvenes évekre felvette az NSZK-val a diplomáciai kapcsolatot, ami elsősorban gazdasági és politikai célt szolgált, de hozadéka volt, hogy a kultúrával is kellett foglalkozni. Később talán annak is szerepe volt a „kelet” felbomlásában, hogy Magyarországon – az NDK kérése ellenére – mégsem tudták vagy nem akarták teljesen blokkolni az NSZK közeledését.<sup>15</sup> Az európai hagyományokból adódóan egy ilyen diplomáciai viszonyba rutinból beletartozik a gazdaságilag teljesen feleslegesnek hitt kultúra is. Illik azt mondani, hogy Heinrich Böll jöjjön Magyarországra, és Déry Tibor, Illyés Gyula vagy Füst Milán menjen hozzánk. A neves magyar írok mellett (a fentiek közül kettő Nobel-díjra is jelölve volt) a kultúrába beletartozik a képzőművészet is, ahol viszont senki nem volt neves. Külföldön a magyar képzőművészetéről csak egy halvány emlék élt, a három nagy konstruktivistáról: Kassák Lajosról, Moholy-Nagy Lászlóról és PÉRI LÁSZLÓRÓL. Közülük Péri<sup>16</sup> konkrétan Berlinben lett világsztár a húszas években, az első nagy avantgárd kiállítás alkalmával, amin főleg oroszok szerepeltek. Itt csinálta meg azt az óriási, többtíz méteres betonreliefet a három híres Péri-motívummal,

- 14 WILLY BRANDT (1913-1992) szociáldemokrata politikus 1969-től 1974-ig a Német Szövetségi Köztársaság kancellárja, előtte 1957 és 1966 között Nyugat-Berlin főpolgármestere volt.
- 15 Vö.: MASÁT ADÁM: *Magyarország és a két német állam kapcsolatának alakulása 1949 és 1989 között.* in PRÓHLE GERGELY (szerk.): *Újrakezdekés krónikája.* Magyar-német diplomáciai kapcsolatok 1967-2001, Corvina, Budapest, 2001, 123-148.
- 16 PÉRI LÁSZLÓ (1899-1967) a húszas évek elejétől 1933-ig élt Berlinben. Konstruktivista korszaka, amely során többek között festett betonból készült plasztikáival és kompozícióival tűnt fel 1925-ig tartott, utána építészeti feladatokat vállalt, majd a figurális művészet felé fordult. A húszas évek első felében rendszeresen kiállított Berlinben Herwarth Walden *Der Sturm* galériájában – többször Moholy-Nagy Lászlóval közösen – és 1927-ig publikált a *Der Sturm* folyóiratban. Az 1923-as *Große Berliner Kunstausstellung* (Nagy berlini művészeti kiállítás) mutatta be a *Térkonstrukciók*-at, a három részes fali betonreliefet.

amivel később én is foglalkoztam.<sup>17</sup> Tehát a kortárs magyar képzőművészetről a hetvenes évek elején, külföldön szinte semmit nem lehetett tudni, mindenesetre az intelligensebb németekben felmerült a kérdés, hogyha keletebbre megyünk, akkor milyen lehet a képzőművészet? Így találták meg WILLY BRANDT tanácsadói DIETER HONISCHT, aki egyrészt értett a konstruktivizmushoz és a Bauhaushoz is, ami kelet-európai vonatkozású témának is számított, másrészt büszke volt arra, hogy egy lengyel cigány család leszármazottja, hogy ő valójában egy keleti ember. Ez a *Neigung* [hajlam] mindig is megvolt benne a kelet iránt, holott igazi tüchtig, sörhasú, erős német ember volt. De nagy vonzalommal viseltetett az amerikai absztrakció, a ZERO csoport és alapvetően minden új művészeti irányzat iránt is.

Honisch felkérte a kormány, hogy utazzon Magyarországra, és mint ahogyan az ilyen diplomáciai ügyek kimenetele szokott lenni, keressen ki itt műveket arra, hogy cserekiállítást csináljanak: német alkotásokat hoznak, magyarokat visznek. Ez meg is történt: Magyarországon, a Szépművészeti Múzeumban tényleg a vezető német művészeket állítottak ki.<sup>18</sup> Amikor azonban Dieter Honisch végigvitték a Múcsarnokon, hogy válogasson az éves kiállításon, onnan kijött, azt mondta, hogy „ez nagy gáz, ettől hányni tudok, nulla, ez semmi, ilyen nem vihetek Németországba kiállítani.” Ekkor történt az, ami az elmúlt időben több fórumon is elhangzott, hogy SINKOVITS PÉTER, aki a mi *Iparterv* kiállításunkat kitalálta, és aki aztán velem és másokkal együtt megszervezte, bevitte Dieter Honisch az addigra már a rendőrség által bezáratott kiállításra. A német látogató ott eltátotta a száját és közölte a megbízóival és a magyar minisztérium embereivel, persze úgy, hogy ne legyen sértő: ezt a kiállítást vinné Bonnba. Diplomáciailag azért elég kínos volt, hogy egyetlen mű sincs a Múcsarnokban, sőt, ez a teljes társaság Magyarországon kvázi tilos. A német diplomácia viszont Dieter Honisch mögé állt. És erre a magyar diplomácia nem azt mondta, hogy ez be van zárva, maguk meg le vannak szarva, hanem azt, hogy jó, mondjon kettőt, és minden következő évben még kettőt. Azok mehetnek. Az első Jovánovics György, BAK IMRE volt. Így kerülünk Essenbe, ahol Honisch akkor a Folkwang Museum kurátora volt.<sup>19</sup> Egyébként már ott, Budapesten elhatározta, hogy egyszer az ott lévő *Ember* című szobromat szeretné megvenni egy német múzeumnak. Az ajánlattétel aztán húsz évvel később le is zajlott, amikor már jó barátok voltunk, és mindketten Berlinben éltünk. Jelezte, hogy kellene neki

- 17 Jovánovics Péri Lászlónak ajánlott sorozata a 11 darabból álló *Péri-bagatellek*, amiket a Kassák és Moholy-Nagy hommage-reliefekkel együtt 2002-ben a Neue Nationalgaleriában (már Dieter Honisch igazgatósága után) is kiállítottak. A magyar konstruktivista hagyomány Jovánovics által megidézett három jeles képviselője Berlinben élt a húszas években. V.ö.: Jovánovics György: *Diirambikus retrospektív. Öntárlatvezetés*, in: *Lettre*, 53. szám, 2004., ld. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre53/jovanovics.htm>
- 18 Feltehetőleg erre a kiállításra utal Jovánovics: *Tendenzen der Kunst in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945 / Művészeti irányzatok az NSzK-ban 1945 után* (kiáll. kat.), Szépművészeti Múzeum 1977. november 19 – december 31, Essener Verlagsanstalt, Essen, 1977. A kiállítást rendezte: FELIX ZDENEK, az esseni Folkwang Museum kiállítási osztályának vezetője, a két nyelvű katalógust kiadta: Folkwang Museum, Essen.
- 19 DIETER HONISCH erre így emlékszik vissza: „1968-ban volt Bak Imre és Nádler István első közös kiállítása a stuttgarti Müller Galériában, a legújabb amerikai művészeti áramlatokat bemutató akkoriban egyik legfontosabb német galériában. Én ekkor látok először Bak-és Nádler-képeket. (...) Többre voltam kíváncsi mindkettejüktől, ezért Budapestre utaztam. Láttam 1969-ben az első, megnyitása után nem sokkal bezáratott Iparterv-kiállítást. Ahol nem tetszett ugyan minden, néhány dolog azonban nagyon is, így például Jovánovics, akit már ott nagy művésznek láttam. Bak Imre, hiszen ma róla van szó, akkoriban nem a képen dolgozott, hanem a képek szegélyein.” DIETER HONISCH: Kétszer tizenöt. *Bak Imre kiállítása*, megnyitászöveg, Szent István Király Múzeum Csók István képtár, Szekesfehérvár, *Balkon* 1999/9., 29-30., ld. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/06honi.htm>., illetve: „Moholy-Nagyot fantasztikus gondolkodónak tartom, rajta keresztül kezdtem el foglalkozni a magyar művészettörténettel. A hatvanas évek végén Budapesten megismerkedtem Bortnyikkal, Kassákkal sajnos már nem. Périt és a többieket, akik nagyon nagy jelentőségűek, szintén megpróbáltam megfejteni a magam számára. A kortársakat csak mellesleg ismertem meg, az Iparterv-kiállításon. Hallottam, hogy néhány fiatal – akik valami mást akarnak, nem szocialista realizmust – független kiállítást rendez. Odautaztam Stuttgartból, de akkor már rövid nyitva tartás után be is zárták a tárlatot. A művészek ezután egy hátsó ajtón keresztül vittek be. A következő évben megint megrendezték az Ipartervet, más ösztöndíjakkal, azt is láttam, illetve jártam a műtermekben. Jovánovicot például így ismertem meg.” „Számomra mindig csak egy művészet létezett”, MÉLYI JÓZSEF: *i.m.* 2005/3., 5.

<sup>10</sup> HELMUT SCHMIDT (1918–2015) szociáldemokrata politikus, 1974 és 1982 között a Német Szövetségi Köztársaság kancellárja.





**JOVÁNOVICS GYÖRGY**  
Ember, 1968, gipsz, vászon, selyem, 200 cm  
© Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
Balkon archivum.

az a szobor, megvenné a múzeum gyűjteményébe, és kérdezte, hogy hol van az most. Mondhattam volna, hogy a padláson rohad Magyarországon, csak hogy én azt válaszoltam, hogy ne haragudj Dieter, válassz inkább valami mást, valamit, amit itt csináltam a Bethanienben. Vannak dolgok – Szinyei *Majálisa* például – ami nem lehet Bécsben vagy Párizsban vagy Londonban, és ugyanígy nem adhatjuk ki a *Nemzeti dalt* először svédül. Ha nincs meg magyarul, akkor milyen ország vagyunk? Az *Ember* című szobor a mi sorsunk. Nem érdekes, hogy mennyi nyugatnémet márkát

kapnék, és a világ legszebb modern múzeumaiba kerülne,<sup>20</sup> Mies van der Rohe csodálatos utolsó épületébe. Így történt, hogy végül egy nagy reliefemet<sup>21</sup> vette meg, ami a berlini műteremben készült. De nem az ősmű volt, amit Dieter szeretett volna, ami szerinte szinte forradalmi tett volt.<sup>22</sup>

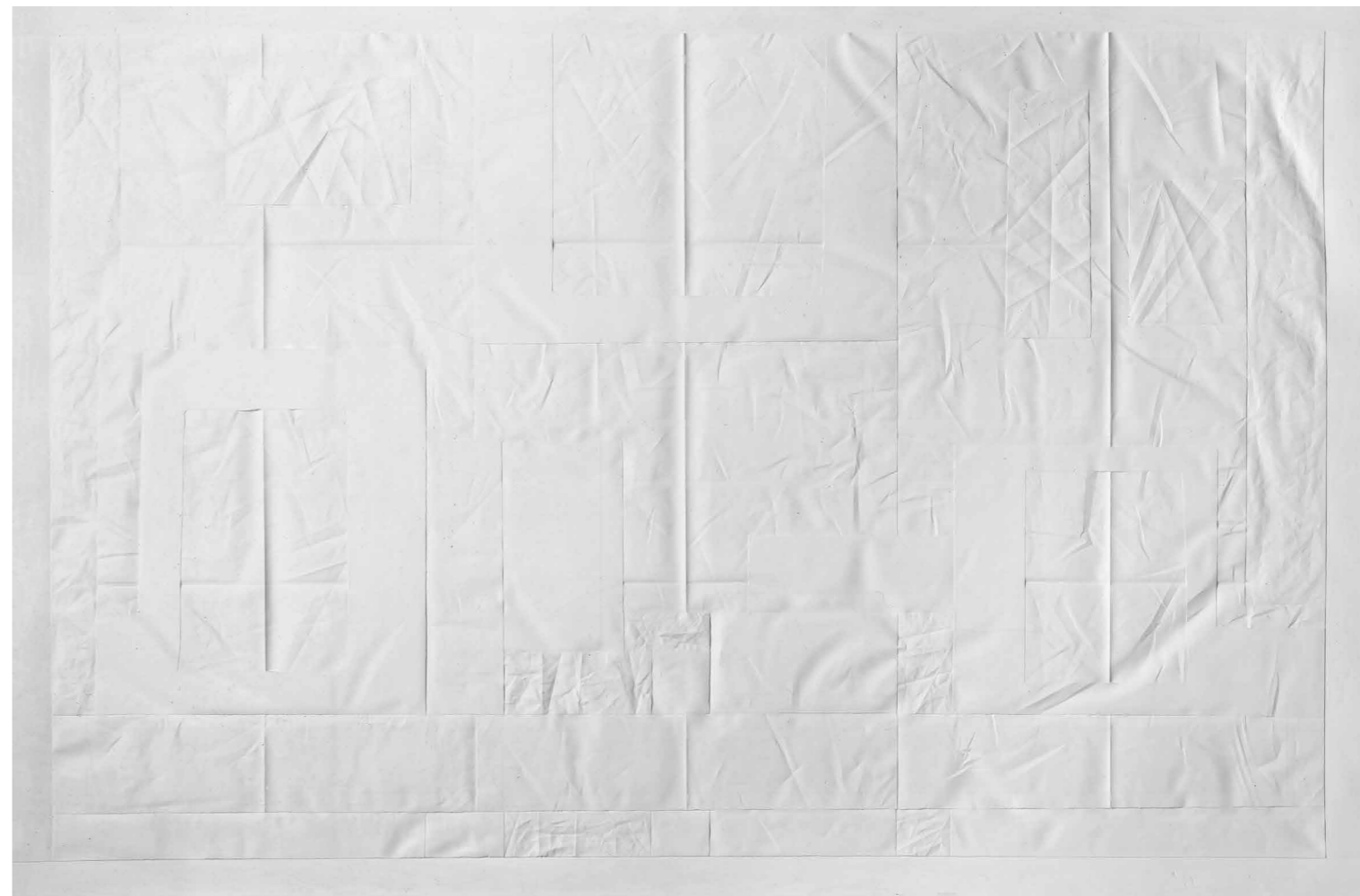
**LN:** Az Előttörténetekből idézek: „Így árulkodnak majd korunkról a jövőnek a dokumentumok. Mítoszainkból a XXI. század másodfokú egyenleteket olvas ki, a társadalmelemző tanulmányainkból babonás hiedelmeket. A monográfiákat elfelejtik, a használati utasításokat idézni fogják. (...) A tényleges kortudatot önkéntelenül kimondott, leírt szövegek hordozzák. (...) A nagy drámák mellékkörülményei izgatnak. Hamlet egyévi jövedelmét szeretném kiszámítani, kíváncsi vagyok Chopin lázgörbéjére, Patricia Hearst mosdai számlájára. A megrendelők hangulatához igazodó hangulatjelentésekre. A belső használatra szánt kiáltványokra. A korszak hétköznapjaira. A hétköznapok korszakára. Arra, ami velem/velünk történik. A balesetre.”<sup>23</sup>

**JGy:** De jó, Gyuri, ezt még sosem olvastam tőled, zseniális, ahogy írod, hogy Hamlet jövedelme érdekel.

**LN:** És valóban, engem is ezek a konkrétumok, a részletkérdések és mellékkörülmények izgatnak a DAAD ösztöndíjjal kapcsolatban.

**DGy:** A két dolog – az irodalom és a képzőművészet – összefügg, a saját műfaján belül mind a szabadságot igényelte. Létezett akkoriban egy minimális értelmiségi konszenzus arról, hogy azt kell írni, amit akarunk, azt kell festeni, amit akarunk, a többi nem számít és erre volt közönség is. Például az egyik központ volt a boglári kápolna, ami az avantgárd művészetről szólt, de a közönsége politikailag ellenzéki körökből került ki. Én Jovánhoz a hetvenes évek elején Haraszti Mikin, Konrádon, BIKIN [HAJAS TIBOR] keresztül kötődtem.

20 JOVÁNOVICS GYÖRGY: *Ember*, 1968, gipsz, vászon, selyem, 200 cm. A mű 1982-ben bekerült a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményébe.  
21 JOVÁNOVICS GYÖRGY: *Relief, ohne Titel* [Relief, cím nélkül], 1980, gipsz, vászon, 127×194 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.  
22 ERIŐL DIETER HONISCH: „Jovánovics *Ember*-ét mindenképp meg akartam venni, de nála gránitba ütözköttem. Tettem neki egy ajánlatot, de azt mondta, hogy három műve, a *Fekvő*, az *Ember* és a *Gilles* nagy magyar gyűjteményekben kell, hogy maradjon. Ezt már akkor eldöntötte. Különben az *Ember* ma Berlinben lenne. Ezt a művet a háború utáni nagyon kevés kiemelkedő alkotás közé sorolom. Heroizmus, archaizmus teszi azzá. Ez a figura nem volt sem munkás, sem hivatalnok, sem kapitalista, sem más egyéb; Jovánovics egy valódi jelenséget alkotott ebben a csúcsművében.” MÉLYI JÓZSEF: i.m. 2005., 13.  
23 DALOS GYÖRGY: *Előttörténetek*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983, 5-6.



**JOVÁNOVICS GYÖRGY**  
Relief, ohne Titel [Relief, cím nélkül], 1980, gipsz, vászon, 127×194 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. © bpk | Nationalgalerie, SMB | Jörg P. Anders

Ez részben az a társaság volt, amely a balatonboglári kápolnatárlat miatt a belügyminisztérium abszolút megfigyelése alá került.<sup>24</sup> Gyakorlatilag ők akkor, 1971-72-ben a későbbi szovjet avantgárd szituációjában voltak. Ennek a dolognak az irodalmi vetülete a Haraszti-per volt, 1973-ban, a *Darabbér* című írása kapcsán.<sup>25</sup>

**JGy:** Amiben ZSABÓ [HAJÓS GABRIELLA], a feleségem is vádlott volt, egy példányt nálunk találtak meg, a lakásunkon.

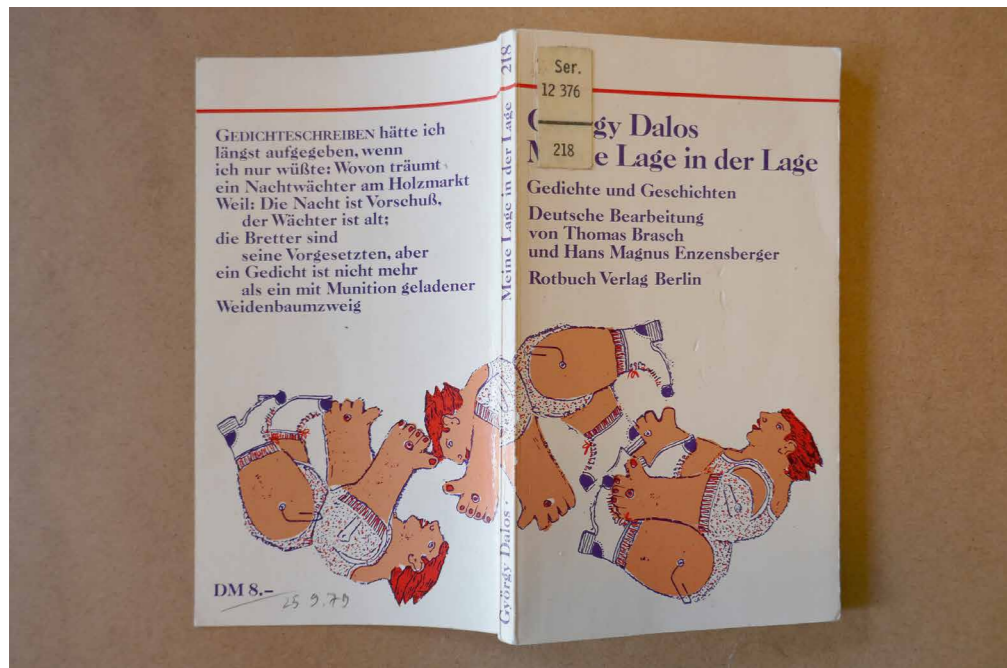
**DGy:** A betiltott írók esetében a BM abból indult ki, hogy amit nem adnak ki, az a szöveg tilos. Tehát kéziratokra vadásztak. Ennek a vadászatnak az első állomása a *Darabbér*-per volt. Haraszti letartóztatták, ő viszont megkockáztatta, hogy csak akkor válaszol a kérdésekre, ha előtte bebizonyítják, hogy a műve államellenes izgatás. Ezt nem lehetett bizonyítani. Ennek következtében előállt az a helyzet, hogy a bíróságon semmiféle vallomás nem volt Haraszti-tól, azon túl, hogy hol lakik és mikor született. A rendszer megpróbált a dolognak jogi formát adni. Tehát legyen védelem, legyen ügyvéd, legyenek tanúk és szakértők. Az íróktól, akiket beidéztek, nagyjából húsz jelent meg a bíróságon, Konrád György is köztük volt, és más művészek és barátok is. Azt kérdezték, hogy szokásos-e az, hogy egy író a kész kéziratát másoknak is megmutatja, mielőtt beadná a kiadónak.

24 VÖ.: KLANICZAY JÚLIA, SASVÁRI EDIT (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári műterme 1970-73*. Budapest: Artpool-Balassi, 2003  
25 HARASZTI MIKLÓS: *Darabbér. Egy munkás a munkásállamban, szamizdat*, Budapest, 1973. Külföldi megjelenések (válogatás): *Stücklohn*, Rotbuch Verlag, Berlin, 1975; *Darabbér*. Magyar Füzetek Kiadása, Párizs, 1980. Első magyarországi megjelenés: *Darabbér*, Téka Könyvkiadó, Budapest, 1989. A naplószerű szöveg a szerző a kispesti Vörös Csillag Traktoryárban szerzett benyomásaira épül, ahol marósként dolgozott. Haraszti a mű írásakor elvetette a korra jellemző öncenzúrát, a szöveg szamizdatként terjedt, amiért letartóztatták. Az ezt követő per a demokratikus ellenzék egyik első szembeküldése a hatalommal.

Természetesen minden írónak voltak kéziratjai, és nem örültek meg, hogy magukat is feljelentsék, tehát gyakorlatilag Haraszti védte azzal, hogy elmondták: igen, van úgy, hogy 50-60 ember is elolvassa a kézirataimat. Ez a per bukott, egy óriási bukta volt, lényegében azért, mert Haraszti nem vallott.

A másik központi kérdés az volt, hogy hány példány és milyen gépen készült a *Darabbér*-ből. Előállítottak egy írógépszakértőt, aki elmondta, hogy szerinte olyan 30-40 példány létezhet és elektromos írógépen készült. Erre Haraszti odasúgott valamit a védőjének, aki az ügyvédi kamara helyettes elnöke volt, tehát egy magas rangú elvtárs. Azt mondta, felhatalmazást kapott védencétől az alábbiak közlésére: 60 példány van, és valamennyi egy mechanikus írógépen készült, amit egy adott kölcsönzőben kértünk ki, megvan róla a papír is. És az az írásszakértő, aki nem tudja megkülönböztetni az elektromos írógépet a mechanikustól, az nem szakértő, és ezzel be is rekesztették a tárgyalást. Ennek ellenére a BM nyomta tovább a kéziratheccet,





© Fotó: Lukács Nóra

és a következő évben a Konrád-Szelényi kéziratot kobozták el.<sup>26</sup> Ott már nem az volt a cél, hogy pert csináljanak, hanem szovjet mintájú kezdeményezés volt: Szolzsenyicin kiutasítása után el akarták érni, hogy ezek ketten szintén menjenek a francba.

**JGy:** Csakhogy Konrád nem volt hajlandó.

**DGy:** Konrád meggondolta magát, és maradt, SZELÉNYI IVÁN és SZENTJÓBY TAMÁS viszont elhagyták az országot.<sup>27</sup> De több pert már nem mertek vállalni. Látták, hogy ez nem megy. Ráadásul 1975-ben közbejött a Helsinki-konferencia és a záróegyezmény harmadik kosara az emberi jogokról, amihez viszonyulniuk kellett. Én a magam részéről elhatároztam, hogy kijuttatom és kiadom a műveimet nyugaton, az NSZK-ban. Magam fordítgattam az írásaimat németre, HANS MAGNUS ENZENSBERGER javította, szerkesztette és több kitűnő német irodalmár barátom közreműködésével létrejött az írásaimból a *Meine Lage in der Lage*<sup>28</sup> [Helyzetem a helyzetben] című kötetet, amely 1979 végén jelent meg a Rotbuch Verlagnál Nyugat-Berlinben.

**LN:** *Hogyan kerültél kapcsolatba ezzel a külföldi kiadóval?*

**DGy:** Ez is a *Darabbér* hozadéka, hiszen 1975-ben az volt az első, a magyar ellenkultúrából érkező, illegálisan kijuttatott irodalmi mű, ami Magyarországon nem, de az NSZK-ban megjelenhetett. A Rotbuch, ez a viszonylag kicsi, baloldali kiadó adta ki és felkérte Heinrich Böllt, hogy írjon előszót hozzá, ami nagyon jól tett a könyv fogadtatásának. Meg is jelent utána összesen tizenegy nyelven. A Rotbuchhoz közel állt Hans Magnus Enzensberger és az által szerkesztett *Kursbuch* [Menetrend] folyóirat,<sup>29</sup> ami jelentős, a német kulturális életet nagyban befolyásoló lap volt. A névadás Enzensberger egy verse nyomán történt, ami valahogy úgy kezdődik, hogy

„ne olvass ódákat fiam, olvass menetrendet, az pontosabb.”<sup>30</sup> Én a Menetrendben 1971-ben egy-két szöveggel már megjelentem, úgyhogy a kapcsolat megvolt. Amikor összegyűlt annyi művem, amit többé-kevésbé vállalhattam, megkerestem őket, és kijuttattam az anyagot a Rotbuchhoz. A magyar kéziratot aztán amúgy elvesztettem, és csak pár évvel ezelőtt kaptam meg az ÁBTL-től [Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára], mert a BM valamikor lemásolta és pont így maradt meg egy példány.

Közben a DAAD elkezdett a művészeknek szóló nyugat-berlini ösztöndíjjal mozgolódní a kelet-európai művészek körében. Ez a doktrína, miszerint Nyugat-Berlin nem azonos Nyugat-Németországgal, és lehetőleg hivatalosan ne menjen oda senki, az én eszemben is felmerült. Arról, hogyan oldható meg mégis a kiutazás, a magamhoz hasonló ellenzéki figuráktól voltak információim, akik korábban már kaptak ösztöndíjat. Az írók közül először MÉSZÖLY MIKLÓS ment ki, nála még kikötötték, hogy rendszeresen át kell járnia az NDK-ba, mintha nem ott élne és csak véletlenül lenne Nyugat-Berlinben.<sup>31</sup> Amikor ez a társaság, Haraszi Miklós és Konrád György ösztöndíjasok voltak, elkezdtek engem támogatni. 1978-ban meghívtak egy felolvasásra Nyugat-Berlinbe, de biztos voltam benne, hogy nem kapom meg az útlevelet. Mivel azonban tagja voltam az Írószövetségnek, bementem a Minisztériumban, ahol egy bizonyos Hivatal elvtárs intézte az ügyemet.

**JGy:** Hivatal ERVIN, halhatatlan. Egy kafkai figura.<sup>32</sup>

**DGy** Hivatal Ervin a külföldi osztály vezetője volt, a Kulturális vagy Művelődésügyi Minisztérium munkatársa. 1978 nyarán a következőt mondta nekem: „Ön meg fogja kapni ezt az útlevelet, mint magánszemély, mintha magáncéllal utazna oda, ugyanis az a helyzet, hogy Nyugat-Berlin nem része a Szövetségi Köztársaságnak, noha nekem ez már az agyamra megy.” Ez a meghívás annyit jelentett, hogy volt egy felolvasás az Akademie der Künsten, amit a DAAD szervezett. Esméletlen volt, hogy

30 „lies keine oden, mein sohn, lies die fahrpläne: sie sind genauer.” HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *ins lesebuch für die oberstufe*, in: Hans Magnus Enzensberger: *Verteidigung der Wölfe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957

31 MÉSZÖLY MIKLÓS 1974-ben volt DAAD ösztöndíjas.

32 Hivatal Ernőről ld. még TÓT ENDRE visszaemlékezését: *Őrülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom*, Noran, Budapest, 2009, 152-155. Tót Endre 1978-ban volt DAAD ösztöndíjas.

Magyarországon akkor még be voltam tiltva, de sétálok Berlinben a Kurfürstendammon, és ott pedig egy plakáton ki van írva, hogy Konrád-Haraszti-Dalos. Teljesen le voltam döbbenve, akkor még saját kötetem sem volt, alig jelent meg szövegem. Amúgy erről a felolvasásról is találtam anyagot a Staasi archívumban, publikáltam is a jelentést.<sup>33</sup> A magyar titkosszolgálat értesítette a kelet-német kollegákat a rendezvényről, akik elküldtek a felolvasásra két darab ügynököt is, de ketten együtt se tudták megállapítani, hogy hányan voltak a felolvasáson – szerintük kevesen.<sup>34</sup> Összejött Kelet-Berlinben egy magas rangú német-magyar titkosszolgálati küldöttség, a magyarok részéről egy Jávör nevű ezredes vezetésével.

Van különben egy érdekes dolog, aminek azóta se bukkanok a nyomára: kötöttek egy egyezményt, miszerint létrehoznak egy közös dossziét a magyar-NDK ügyekről, Pelikán kódnéven. A Pelikán név a *Tanú* című filmből van, számomra egyértelmű, hogy ezt a magyarok javasolták. Viszont ez a dosszié nincs sehol, pedig ennek leginkább mindkét helyen meg kellene lenni a levéltárban. Ez nem csak a két ellenzéki-

33 DALOS GYÖRGY: *Irodalmi est Berlinben*. In DÓZSAI MÓNKA, GÖNCZY GABRIELLA, NINA HARTL (szerk.): *Berlin, drágám. Csukja be, kérem, a szemét.* – Magyar írók Berlinről. Budapest: Magvető 2007, 39-50.

A Dalos György által publikált és kommentált titkosszolgálati jelentés szerzője felolvasóest kapcsán kitér Konrád György és Szelényi Iván korábban említett közös szövegére is, miszerint: „Az imperialista propagandaapparátus szemmel láthatóan különösen alkalmasnak találta Konrád és Szelényi könyvét arra, hogy saját táborán belül a haladó erőket dezorientálva, a szocialista államokon belül ideológiailag bomlasztva, nagyszabású csínyet hajtson végre: a könyvet egyidejűleg dobták piacra az USA-ban, Franciaországban és an NSZK-ban. A szintén 1978-ban megjelent bécsi magyar kiadás címe: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz.*”

34 A felolvasást így összegzi az ügynök: „Maga a felolvasóest – a közönség zömének véleménye szerint is – érdektelenül zajlott. Az előadott szövegek oly mértékben használták az allegóriákban és metaforákban való megszólalás irodalmi technikáját, hogy az érthetőségük rovására ment.” (...)

„Dalos talált a legkedvezőbb fogadtatásra a közönség soraiban, aki ráadásul hármójuk közül a legjobban tudott németül. *Bécs, 1964. szeptember* című írásában ironikusan ecsetelte személyes tapasztalatát, hogyan puhult fel marxista-leninista meggyőződése (vagyis amit annak tartott), amikor bécsi látogatása alkalmával szembe került a nyugati életformával. Ezzel azt próbálta megmutatni, hogy ez a felpuhulás szükségszerű volt, mivel a nyugati viszonyokról közvetített kép hibás előfeltételezéseken nyugodott. *Koravasz* című verse mellett két Áldokumentumot olvasott föl. Az egyikben 33 év elteltével fiktív számadást készít egy közelebből meg nem nevezett cégnek (valószínűleg az államra vagy a pártra célozott.) A másik „dokumentum” egy fiktív „bücsülevél”, amelyben előadja annak okait, hogy miért marad az élők sorában. Az írónia – pontosabban szóva a perfidia – abban áll, hogy az élők voltaképpen holtak vagy meggyilkoltak tekintendők. Tehát ugyan arról a képről van szó, mint amit Konrád próbált megidézni, amikor a szocialista társadalom tagjait „maszkokként” vagy „maszkt viselőkként”, azaz elszemélytelenített lényekként jellemzi.” U.o.

vagy irodalmárcör ügyeit tartalmazza, hanem a teljes spektrumot lefedi, az egyházaktól a turizmusig. Kell lennie valahol egy komoly dossziének, mert folyamatosan utalnak rá. Ez azért is érdekes, mert az NDK-sok nagyon lebecsülték a magyar BM-et, úgy hívták őket, hogy kávéházi csekisták. Nem vették komolyan a magyarokat, és szerintem mindig volt köztük rivalizálás is. Valóban egészen más volt a két rendszer, a magyar BM-esek meg voltak fertőzve a kádárizmustól, míg a Staasi és a KGB teljesen más szinten tevékenykedett.

**LN:** *Tehát a DAAD ösztöndíj előtt is aktív kapcsolatod volt Németországgal.*

**DGy:** Igen. Egy évvel a felolvasás után aztán megjelent a *Meine Lage in der Lage*. A kiadó postán elküldte nekem a könyvet, de megrongált állapotban érkezett Budapestre. Ezután, amilyen hiú állat vagyok, megnéztem a Gorkij Idegennyelvű Könyvtárban, hogy megjött-e oda is. Hát megjött, de rá volt pecsételve, hogy zárt anyag. Tehát sikerült egy olyan könyvet kiadnom, amit még én sem olvashattam volna, hiszen a zárt anyag azt jelentette, hogy külön engedély kell ahhoz, hogy elolvashassa valaki.<sup>35</sup> Ilyen előzmények után elkezdtem pályázni az ösztöndíjra, minden évben kértem Berlinből a DAAD jelentkezési kérdőíveket.<sup>36</sup> Végül 1983-ban kaptam meg a meghívót a következő évre. Elég sokáig tartott, de végül bejött. Közben viszont az történt, hogy engem kitiltottak az NDK-ból, pusztán az ellenzékkal való barátkozásom miatt. Németből is fordítottam, előtte rendszeresen jártam az NDK-ba, és teljesen egyértelmű volt, hogyha ott vagyok, akkor találkozom HEINER MÜLLERREL, THOMAS BRASCH-sal és Hans Magnus Enzensbergerrel is, aki akkor Berlinben lakott. Hasonló szellemi körrel tartottam Kelet-Berlinben a kapcsolatot, mint itthon. Egy idő múlva, éppen, amikor karácsonyozni mentünk akkor hatéves kislányommal, és leszálltunk Schönefelden, rögtön átültettek minket ugyan arra a visszafelé menő Malév gépre azzal, hogy ön itt nem kívánatos személy. Egy idő után aztán Konrádot sem engedték be többé, őt is kitiltották. Ennek értelmében, amikor megkaptam az ösztöndíjat, nem utazhattam be Nyugat-Berlinbe az NDK-n keresztül, elvileg a korridoron keresztül sem, a zónaközi vasutakkal sem, csak légi úton. Ezért amikor Frankfurtba vagy Münchenbe volt meghívásom, akkor valóban repülővel közlekedtem Nyugat-Berlinből.

A nyugat-berlini tartózkodás számomra óriási jelentőségű év volt: életemben először nem szovjet propagandát kellett fordítanom, és nem NDK-ás hülyeségeket, hanem írhattam, amit akartam. Nem is kérdezték, hogy mit írok, hanem egy évig kapom a pénzt és a háromszobás lakást. Előtte saját szobám sem volt. Tehát olyan kivételes helyzetem volt, amit addig soha életemben nem tapasztaltam meg. Mindezt kozmopolita környezetben, tényleg úgy éreztem magam, mintha a nagyvilágban lennék. Utánanéztam, hogy tulajdonképpen az egész Berliner Künstlerprogramot 1961 után kezdték létrehozni azért, hogy a fallal elkerített városba továbbra is vonzzák a művészeket. Azért, hogy Nyugat-Berlin kulturálisan ne legyen elszigetelve, hogy ne váljon provinciává. LIGETI GYURI, aki szintén DAAD-ösztöndíjas volt, még nagyon az elején azt mondta, hogy olyan Nyugat-Berlin, mint egy szürrealista ketrec: azok a szabadok, akik belül vannak.<sup>37</sup> Más szocialista országokból csak lengyeleket láttam ott, a csehek elvileg nem adtak erre az ösztöndíjra útlevelet, cseh íróval nem találkoztam Nyugat-Berlinben.

**JGy:** Képzőművészből volt néhány: RUDOLF VALENTA például vagy JAN KOTÍK és MILAN KNÍŽÁK.

35 Ld még. Napi jelentés. 1979. október 16. ÁBTL – 2.7.1. NOJ III/III. 222/3. Forrás: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Facebook poszt, 2019. október 16.

36 Ellentétben a képzőművészekkel, amely szekcióban 1974-től évente változó szakmai zsűri jelölté ösztöndíjra a művészeket, az írók, a zenészek és a filmesek maguk jelentkeztek és terjeszthették a zsűri elé műveiket.

37 LIGETI GYÖRGY zeneszerző 1969-ben mint osztrák állampolgár kapta meg az ösztöndíjat.



BELÜGYMINISZTERIUM SZIGORUAN TITKOS!  
III/III-B.Ünálló Alosztály KÜLÖNÖSEN FONTOS!

11-20/222/1979.

BELSO ELLENIRGÉS, ELEVRÉKI ELEMEK  
TEVÉKONYÁÉLE

222.sz. N A P I J E L E N T É S  
Budapest, 1979. október 16.

- 2 -

3./ TE - 12 - 13

D.György író /b.ny. alatt áll/ NSZK-ban megjelent könyvének két példányát a kiadó megküldte felesége munkahelyére, a Kossuth KKV-hoz. Feleségével együtt a két példány eltulajdonítását tervezi, amelyeket a tiszteletpéldányokkal együtt terjeszteni kíván az ismerősei között.

Intézkedés: - tájékoztató jelentés készítése  
- a bizalmas nyomozás folytatása.

Mészáros Béláné r.alezredes  
alosztályvezető

Készült: 5 pld/ 2 lev.  
Kapják : Alosztó szerint!

ÁBTL\*2.7.1.\*NOIJ\*III/III\*--222/3\*1979.10.16.

**LN:** És Jiří KOLÁŘ. De több nem, összesen ez a négy cseh képzőművész volt ösztöndíjas, cseh író pedig a rendszerváltásig egy sem. BARBARA RICHTER, aki sok éven keresztül a DAAD berlini irodájának a munkatársa volt, azt mondta nekem,<sup>38</sup> hogy Csehszlovákia a prágai tavasz után semmilyen körülmények között nem engedélyezte az íróknak a DAAD ösztöndíj átvételét.

**DGy:** Szovjet íróval csak eggyel találkoztam, bolgár, román kollegára nem emlékszem.

**LN:** Romániából érkező művészek voltak: STEFAN BĂNULESCU (1983), HAUSER ARNOLD (1976), PETRE STOICA (1976), MARIN SORESCU (1973), ANATOL BACONSKY (1972), DÉNES IVÁN (1971), GERHARDT CSEJKA (1986), NORMAN

<sup>38</sup> BARBARA RICHTER 1969 és 2002 között volt a Berlini művészprogram munkatársa. Kezdetben ő koordinálta a meghívások lebonyolítását és hozzá fordulhattak a Nyugat-Berlinbe érkező művészek hétköznapi és művészeti problémáikkal – így elsőként értesült a készülő műalkotásokról. Az 1980-as évektől főként az irodalmi és a filmes szekció ügyei tartoztak hozzá, felolvasásokat és vetítéseket szervezett, irodalmi sorozatokat, antológiákat szerkesztett a Berlinben született szövegekből és – mivel a magyar ösztöndíjasokat kifejezetten kedvelte – sokat tett a magyar írók németországi megismertetéséért. Nyugdíjazása után 2004-ben interjú jelent meg vele az Élet és Irodalomban: SCHAUSCHITZ ATTILA: „Rendkívüli irodalomról van szó”. Élet és Irodalom, 2004. április 9., ld. <https://www.es.hu/cikk/2004-04-12/schauschitz-attila/rendkivuli-irodalomrol-van-szo.html>. 2009-ben, nem sokkal a halála előtt, volt alkalom vele beszélgetni a DAAD művészprogram működéséről a rendszerváltás előtti időszakban.

MANEA (1987) írók és sok zeneszerző. Emlékeznék esetleg valamelyikükre?

**DGy:** Dénes Iván, igen, őt ismertem. Marin Sorescu, még Ceaușescu korai liberális időszakának lehetett a terméke, nagyon jó és híres író volt. Őt még a rotterdami költőfesztiválra is kiengedték, ez volt a Poetry International. Stefan Banulescu egy idős költő volt akkoriban, de én nem találkoztam vele Berlinben. Viszont abban az évben, amikor kint voltam, utazhatott Herta Müller először Németországba. Nem DAAD ösztöndíjas volt, hanem a frankfurti vásárra jött. Akkor jelent meg az első könyve a Rotbuch kiadónál.<sup>39</sup>

Az a gyanúm, hogy a románok is udvaroltak a nyugat-németeknek, mert korán megcsinálták, amit a magyarok akkor még nem mertek, mégpedig, hogy 1983-ban Goethe Intézetet nyitottak Bukarestben.<sup>40</sup> Magyarországon először Német Kultúra Intézete néven alapítottak Goethe Intézetet 1988-ban, mert Goethe – ha úgy vesszük – NDK állampolgár volt.

Volt egy másik örület, ami 1978-ban történt, amikor a mi berlini felolvasásunk volt: Haraszi Miklós, talán pont, amikor ösztöndíjas volt, átment Kelet-Berlinbe Szentjóby Tamással együtt, méghozzá úgy, hogy valamelyiküknek volt egy Trabantja, azt aranyszínűre festették és azzal közlekedtek Kelet-Németországban. Legendás történet volt. **JGY:** Haraszi kocsija volt és Szentjóby festette be. Örült feltűnést kelthetett, amikor behajtottak azzal az arany Trabanttal az NDK-ba. Hihetetlen jelentősége volt.

**DGy:** Minden esetre magyar oldalról az én berlini létem soha nem volt elismerve, pedig addigra, 1983-ban már megjelent a Magvetőnél az *Előtörténetek*. Volt olyan is, hogy valamilyen naivabb német intézmény egy nyilvános beszélgetést vagy estet akart tartani Magyarországról, és a bonni magyar nagykövetség megígérte, hogy eljön valaki, de amikor megtudták, hogy én is ott leszek, akkor náthás lett a diplomata. Arra azért vigyáztak Kádárék, hogy ne lehessen összekötni ezt az értelmiségi, író, művész réteget a hivatalosokkal. Furcsa helyzet volt, mert Németországban el voltunk ismerve, mint magyar művészek, de a magyar kultúra szemében egyszerűen nem léteztünk. Tényleg úgy tettek, mintha a nagynénémet

<sup>39</sup> HERTA MÜLLER: *Niederungen*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1984

<sup>40</sup> A bukaresti Goethe Intézetet valójában még korábban, már 1979-ben megalapították.

látogattam volna meg Berlinben, két évre. Persze ebben benne volt az is, hogy akkoriban a magyarok nem engedhettek meg maguknak ennél többet a szovjethatalommal szemben.

**LN:** Problémája lehetett a magyar hatóságoknak az ösztöndíj a nyugat-berlini helyszíne mellett az is, hogy konkrétan a DAAD-ra úgy tekintettek, mint a „kapitalista országok fellazító tevékenységének” gyakorlati megvalósítására hivatott egyik szervre. Sőt, az ÁBTL-ben található egy Állambiztonsági értelmező kéziszótár 1980-ból, amely a DAAD-t a német hírszerzéssel is összefüggésbe hozza.<sup>41</sup> Az ÁBTL-ben fennmaradt iratokból kiolvasható, hogy a Kulturális Kapcsolatok Intézete, aminek a hatáskörébe a külföldi, így a DAAD ösztöndíjak is tartoztak, folyamatosan nehezményezte, hogy az ösztöndíjakal kapcsolatban kizárólag a „tőkés országok” kezdeményezései érvényesülnek. Tény, hogy a KKI-t a DAAD berlini irodája elvből megkerülte és minden esetben közvetlenül a művésznek küldtek meghívót az ösztöndíjra. Feltehetőleg azért, mert korábbi tapasztalatok alapján egyértelmű volt, hogy rajtuk keresztül nem fognak tudni kiutazni a meghívottak.<sup>42</sup> Most, hogy a DAAD berlini archívumában kutatok, egyre több dokumentum kerül elő, ami tényszerűen alátámasztja, hogy a berlini művészprogram egyik célja akkoriban bevalottan az volt, hogy elérje, minél több művész kapjon útlevelet Nyugat-Berlinbe – a szovjet és a kelet-német érdekek ellen. Egy trükk, amivel a szovjet érdekelttségű országok érvelését semlegesíteni próbálták, az volt, hogy papíron nem

<sup>41</sup> „DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst (ném.): Német Akadémia Csereszolgálat. Külföldi – így magyar – egyetemisták vendéglátását, cseréjét látja el. Lehetőségeit felhasználja az ellenséges hírszerzés.”

in: Állambiztonsági értelmező kéziszótár, BM Könyvkiadó, Budapest, 1980. ÁBTL 4.1. A-3036, 37. Köszönet ezúton SZŐNYEI TAMÁSNAK, hogy felhívta a figyelmemet a kiadványra.

<sup>42</sup> A KKI álláspontját a DAAD művészeti ösztöndíjakról jól illusztrálja egy – a KKI ellenséges hírszerzési tevékenységre vonatkozó aktuális ismereteiről tett – jelentése a BM-nek: „A PROFIL c. magyar nyelvű NSZK folyóirat 1980/2. száma Magyar Vendégek c. cikkében beszámol Lakner László magyar festőművész műnsteri Tartományi Múzeumban rendezett kiállításáról, hozzátéve, hogy nevezett 1974 óta a Német Akadémiai Csereszolgálat /DAAD/ ösztöndíjjával Nyugat-Berlinben él. A cikk több valótlanságot tartalmaz politikai célzattal. Lakner László ugyanis nem a KKI-DAAD közötti csereegyezmény alapján, hanem jogellenesen tartózkodik 1975 óta Nyugat-Berlinben. A Deutscher Akademischer Austauschdienst mint NSZK ösztöndíjszervezet az egyezmény keretében nem fogadhat magyar állampolgárt Nyugat-Berlinben. Ennek ellenére korábban is volt példa arra, hogy disszidens magyaroknak, vagy turistá útlevelel kiutazóknak /pl. Haraszi/ adott oda ösztöndíjat. Ezzel mintegy demonstrálva, hogy Nyugat-Berlin az NSZK része, illetve mennyire támogatják az »emberek szabad áramlását«.» ÁBTL 3.15 O-18100/1 344.

a bonni DAAD, hanem a nyugat-berlini illetőségű Akademie der Künste hívta meg a művészeket.

**JGy:** Igen, az én meghívólevelemet is WERNER DÜTTMANN írta alá, ő volt akkor az Akademie der Künste elnöke.

**LN:** Talán pont Jován meghívólevele kapcsán találtam egy belső levelezést, amiben WIELAND SCHMIED, a DAAD berlini művészprogram akkori igazgatója elküldi a Werner Düttmann által aláírt meghívóleveleket a bonni DAAD-központba HUBERTUS SCHEIBE főtitkárnak azzal a kéréssel, hogy – a megbeszéltek szerint – ne küldjenek Bonnból hivatalos meghívólevelet az aktuális évi „keleti blokkból” érkező művészeknek, mert abból probléma lesz. Ők ezt az Akademie-félét már postázták, az eredetét majd csak Berlinben kapja meg az illető. Bonn kissé kioktató válasza erre az, hogy nem látnak problémát abban, ha a művész két szervezettől párhuzamosan kap meghívólevelet, és hozzáteszi, hogy „Mit jeder Handhabung schwächen wir unsere eigene Haltung in Sachen Berlin” [Minden ilyen eljárással gyengítjük a saját pozícióinkat a Berlin kérdésben].

**DGy:** Én úgy tudom, hogy nyomás nehezedett a berlini művészprogramra, hogy hívjanak meg hivatalos írókat is, de ez ott egyáltalán nem ment át. Viszont volt egy másik ösztöndíj, a Wissenschaftskolleg,<sup>43</sup> ahova Konrád Györgyöt és SÁGVÁRI ÁGNEST is meghívták. Ságvári a Párttörténeti Intézetben dolgozott. Történész volt, kétségtelen, de milyen beállítottságú? Ott megpróbálták ezt az egyensúlyt létrehozni.

**JGy:** Van erről egy történetem. Egyszer jön hozzám BARBARA [RICHTER], hogy Wieland Schmied örjög, mert kapott egy levelet a magyar kulturális minisztertől, aki akkor már lehet, hogy nem Pozsgay Imre volt, ezt nem tudom. A miniszter abban a levélben panaszkodik, hogy állandó balhé van az ösztöndíjak körül, és a magyarországi kulturális szerveknek feltűnt, hogy a meghívottak mind egy szűk kulturális csoport tagjai. Nem minősített, nem mondta, hogy milyen csoport, hogy ellenségek, liberálisok, csak azt, hogy egy szűk kör, és nem reprezentatívak a magyar kultúra egészét tekintve. Ízlésterror, ilyesmi szóba se került, de ők ezt nem tartják reprezentatívnak. Ezt annak tudják be, hogy a külföldi partner valószínűleg nem ismeri annyira a magyar szcénát, mint ahogy Magyarország maga ismeri, ezért tennének néhány javaslatot. MAJOR TAMÁST, illetve még egy rendező-színészt javasolták a Nemzeti Színházból.

**DGy:** SZABÓ ISTVÁN viszont volt ösztöndíjas, talán akkoriban, amikor én.<sup>44</sup> **JGy:** Jó, de miért ne lehetne egy későbbi Oscar-díjas filmrendezőt meghívni.

**DGy:** Persze, csak azt mondom, hogy bizonyos határokon belül próbáltak ők is diplomatikusan viszonyulni a helyzethez.

**JGy:** Igen, de ők Szabó Istvánnál keményebb saját embereket akartak volna odaküldeni, például VARGA IMRÉT javasolták még. Kérdezte tőlünk Schmied, hogy ezek miféle művészek, mi pedig mondtuk, hogy ezek az állam kegyeltjei, keresik a pénzt, amíg az a csapat, amelyik itt van, eleve nem kap munkát otthon, nem adják ki a könyveinket, satöbbi. Wieland Schmied udvariasan megválaszolta, hogy nem érzi úgy, hogy ne lennének a saját információik megbízhatóak, és csak attól fogadnak el tanácsot, akitől kérnek, ezért nem valószínű, hogy ezt így figyelembe tudnák venni. Iglódi István például mit csinált volna Berlinben, magyar színházat? Nem is tudott németül.

A beszélgetés következő, befejező része a következő számban olvasható.

<sup>43</sup> A Wissenschaftskolleg zu Berlin (angolul: Institute for Advanced Study) egy interdiszciplináris kutatóintézet, amit 1981-ben egyesületként alapítottak Nyugat-Berlinben. Évente mintegy 40 magas tudományos rangú akadémikust hív Berlinbe a természet-, bölcsészeti- vagy társadalomtudományok területéről, hogy egy általuk szabadon választott kutatási témán dolgozzanak az ösztöndíj ideje alatt. A tudósokhoz minden évben egy-két művész, legtöbbször író vagy zeneszerző ösztöndíjas is csatlakozik. ld. <https://www.wiko-berlin.de/>

<sup>44</sup> SZABÓ ISTVÁN 1977-ben volt DAAD ösztöndíjas.



# ÖNZÖREJKRITIKA<sup>1</sup> – Hajas Tibor rádiója

„... régmúlt izgalomból anonim emlék, elsülyedt harangok zengése, egy halott fölvilanó szava...”

Babits<sup>2</sup>

„... régmúlt izgalomból anonim emlék, elsülyedt harangok zengése, egy halott fölvilanó szava...”

A hangi kifejezőeszközök tudatos használata, és ezen belül a rádió mint médium, kezdettől jelen van HAJAS TIBOR munkáiban. Már az 1966-os perében hozott ítélet indoklása említést tesz „rádióban közölt verséről”, de fennmaradt egy hangjátéka ezt megelőzően is, 1964-ből. BARNA RÓBERT-tel készült interjúját 1975-ben „utólagos manipuláció során” tette „a műfajt is magába foglaló lehetséges javaslattal a jövőben neves színészekkel vagy amatőrökkel egyaránt előadható hangjátékká”, 1979-ben pedig *rádió-performanszt* hozott létre a Magyar Rádió Kísérleti Elektronikus Stúdiójában. A hangi hatások megkülönböztetett jelentősége a performanszok és filmek esetében is nyilvánvaló, és felveti azt a lehetőséget, hogy a hang medialitását a rádió felől kiindulva fenomenológiai, dramaturgiai és filozófiai értelemben is Hajas művészeti gondolkodását átható *alapotívumként* közelítsük meg.

A Pesti Központi Kerületi Bíróság 15.B.20491/1966/19. számú 1966. május 19-én meghozott ítélete az 1965. október 23. óta előzetes letartóztatásban lévő Frankl Tibort (1946. augusztus 3-án született stb.) folytatólagosan elkövetett izgatásban bűnösnek mondja ki, és két év hat hónapi szabadságvesztésre ítéli. Az ítélet indoklásának 24. oldalán az alábbi bekezdés olvasható: „Irodalmi ambíciói vannak Frankl Tibornak. Megjelent már verse a ‚Kortárs’-ban, egyik versét a rádióban is felolvasták, de ezen kívül színes prózai írásai is jelentek meg, pld. az ‚Eötvös Diák’ 1963 évi decemberi számában. Az akkor még KISZ tag Frankl Tibor irodalmi értékelése nem a bíróság feladata, de kétségtelenül megállapítható, hogy sem az ‚Eötvös Diák’ című lapban megjelent prózai írásműve, sem a ‚Kortárs’-ban, vagy rádióban közölt verse mellett egészen más irányú, izgatást megvalósító verseket is írt. [sic]”<sup>3</sup> Ezek szerint a házkutatás során előkerült ellenséges tartalmú irodalmi szövegekkel szemben a rádióban közölt verset a bíróság legalábbis semleges megítélésűnek találta – ez minden, amit Hajas első rádiós szerepléséről tudhatunk. A nyomozhatóság dokumentumokkal igazolható gondos utánajárásának, a vádlott korábbi munkahelyeiről,

tanáraitól, a házmesterétől – és nem mellesleg titkosszolgálati megfigyeléséből – begyűjtött információk alaposságának ismeretében nehezen feltételezhető, hogy a bírói indoklásnak épp ez a része ne konkrétumokon alapulna, a Magyar Rádió műsor-dokumentációs adatbázisai azonban ebben az időben sem a Frankl, sem a Hajas Tibor névre nem adnak találatot. Ez ugyan nem zárja ki, hogy mondjuk egy diákköltőket bemutató, de részletesen nem feldolgozott műsorban elhangozhatott ilyen vers, ennek az utólagos felbukkanására azonban vajmi kevés a remény. Mindezek alapján annyi vélelmezhető, hogy a szabadulása után, vagyis 1967-től következetesen Hajas Tibor néven publikáló szerző már diákköltőként ambicionálhatta a rádiós megjelenést.

### NESZTEK, NYÁRI!

Az 1964-ben született *Nesztek Nyár!*, a *Szövegek* kötet *Hangjátékok, filmek* fejezetében jelent meg 2005-ben.<sup>4</sup> A rádiós nyilvántartásokban ennek a műnek sincs nyoma, és a szövegkiadás sem közöl semmilyen adatot, ami alapján megállapítható lenne, hogy a Magyar Rádió, az iskolarádió, amatőr hangfelvétel vagy bármilyen konkrét, prezentációs megvalósítás számára született-e. A kézirat mindössze a megírás idejét pontosítja: 1964. január 9-11. Ez a korai hangjáték meglepően érett munka, amelynek professzionalitását nem a rutinmegoldások, hanem a műfaj belső logikáját továbbgondoló újítások adják, miközben sok minden kiderül belőle azzal kapcsolatban is, hogy mit gondolt Hajas a rádiózásról. A tizenegy hangra írott, két narrátort használó, öt jelenetben, jól rádiósítható helyszíni atmoszférában megjelenített dramatikus anyag terjedelmileg egy standard méretű, 45-60 perces hangjátéknak megfelelő *szövegkönyv*. Tematikusan a szerző saját életének problémáihoz kapcsolódik, ilyen értelemben mondhatjuk őszinte írásnak, ami elke-rül számos buktatót, ami a kezdő, vagy a műfajban járatlan alkotóknak nem mindig sikerül. A két narrátor szerepeltetése ebben az időben egyértelműen formabontó megoldásnak számít, aminthogy az is, hogy a narrátor funkciója itt nem az akusztikus

történetmondás során nem megjeleníthető dramaturgiai információk közlése, hanem egy kifejezetten erős, *metaforikus, költői nyelvhasználat* révén a realista párbeszédék esztétikai szintű valóságértelmezési alternatívájának, a partikularitással szemben megformált *transzcendentális perspektívának* a képviselőte. Formai értelemben ennek a kettősségnek, a narráció költői metaforikájának és a realista jeleneteknek a dinamikája működteti a darabot.<sup>5</sup> Fiúk beszélgetnek a téren a nyári szünidőben arról, hogy mivel töltsék az időt. A jókedvű, profán témák között megjelennek a Hajas-életmű jellegzetes katasztrofikus mozzanatai: az öngyilkosság, a baleset, az erőszak, a katonai dresszúra, a kórházi trauma, a sebészeti patológia. Utóbbiak egzisztenciális távlatot adnak a nyári unatkozásnak: az idő strukturálásának kérdését a tartam és tartalom, élmény és tapasztalat, kényszer és trauma kérdéseként, tulajdonképpen az élet értelmére vonatkozó kérdésként világítják meg. Mindez nagyon konkrét társadalmi és politikai keretek között zajlik: a dialógokban szóba kerül a honvédelmi törvényben ekkor bevezetett előfelvételis sorozás („FIÚ: A legértelmetlenebb rendelet, amit valaha hallottam. BARKÓ: Nemhiába Jani találta ki... KAKAS: ...közben megtanulod, miként kell a magasabb sarzsíjú vaddisznó előtt kussolni, akár igazad van, akár nem”), az egyetemi felvételi rendszer, az üzemi órabér, vagy épp a történelmi háttér („... kijutott neki az életből. Űlt a Horthyék börtönében, végigharcolta a világháborút, ötvenháromban az ávosok verték össze”) – látszik, hogy a szerző szabadon ír, nem óvatoskodik, nincsenek taktikai vagy cenzurális megfontolásai. A rádiós észjárásra utaló formai megoldások, a kettős narráció, a zörejhasználat, a szerzői instrukciók, a hanggal érzékeltetett drámai fordulatok és atmoszférikus hatások közül a Hajas-életmű egésze és a rádió kapcsolata szempontjából leglényegesebb három elemként a *megszólítás*, a *flashback*, és az *évszakok* témakörét emelném ki.

#### A megszólítás

A darab mindkét, mindennemű életkori vagy nemi pontosítás nélkül – mintegy absztrakt lírai *provokátorként* – fellépő narrátorára jellemző, hogy a beszédhelyzet címzettjét második személyű igealakokkal szólítják meg: „Hallgasd a délután szuszogását a házsorok fűzőjében, figyelj a homokszemek eszeveszett vitustáncát száguldó autók mögött, (halkulva), a cigaretta tábortüzét végtelen városi prériken...” Ez a lírai prozódiai környezet ellenére sem önmegszólító versbeszéd<sup>6</sup>: hiányzik belőle az a két magatartáspólus, amelyek összeütközése az ambivalens tartalmak összegződése felé vinne. Személyessége sokkal inkább a *hipnózis* beszédhelyzetének imitációja,<sup>7</sup> a rádiós médium fenomenológiai sajátosságainak keretei között pedig „sansz arra, hogy egyszerre legyek a nyúl és a kígyó, és ne tudjam

- ↑ Vö. Kassák Lajos: *A ló meghal, a madarak kirepülnek* (1922), ld. https://mek.oszk.hu/01400/01446/01446.htm#1 (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. augusztus 7.
- ↑ NÉMETH G. BÉLA: Az önmegszólító verstípusról. In uő.: *Hosszmetiszetek és keresztmetiszetek*, szerk. Szilárd Gabriella, Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1987, 264-296.
- ↑ „A hipnózis fogalma egy olyan interakcióra vonatkozik, amelyben két személy (vagy egy személy és egy csoport) vesz részt, és egyikőjük, a hipnotizőr, verbális kommunikáció eszközével arra bátorítja a másikat, az alanyt vagy alanyokat, hogy hagyják figyelmen kívül a közvetlen valóságot és eredeti törekvéseiket, és a tudatukat belső élményeikre összpontosítsák: gondolataikra, érzéseikre és képzeletükre. A hipnotizőr a későbbiekben megkísérel változást létrehozni abban, ahogy az alanyok éreznek, gondolkodnak és viselkednek, rávezetve őket arra, hogy képzeljenek el különféle eseményeket vagy helyzeteket, amelyek ha a valóságban előállnának, a szándékolt változásokhoz vezetnének az alanyoknál.” ALDEN, P. HEAP, M. (1998) Hypnotic pain control: Some theoretical and practical issues. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 46(1), 65-66. „A hipnotikus kapcsolat tehát rendkívül sajátos helyzetben zajlik. Ennek két fő jellemzője: (1) az alany szembe csukva, (2) a hipnotizőr az indukciótól a dehipnózisig folyamatosan beszél, és alapesetben ő szabja meg, hogy mikor (és miről) szólalhat meg az alanya.” A hangfelvétel (rádió) is működhet diádkikus kapcsolat eszközeként. VARGA KATALIN: *A hipnotikus interakciófjemenológiája*, ELTE Pszichológiai Intézet, Affektív Pszichológia Tanszék, Budapest, 2016, 99-101., 200.

eldönteni, kielégülésem a biztosan bekövetkező falásnak, vagy a felfalatásnak fog szólni.”<sup>8</sup> A címben (*Nesztek, nyár!*) vagy az első narrátor-megszólalásokban („Hová tettétek a nyarakat? Hová tettétek a forró lélegzetek szellőit”) szereplő többes szám második személyű alakok használata éppúgy a provokatív és konfrontatív elkülönülés eszköze, mint BORIS VIAN vagy WASS ALBERT címeinek esetében (*Köpek a sírotokra*;<sup>9</sup> *Adjátok vissza a hegyeimet!*<sup>10</sup>), az egyes szám második személy azonban „a személyes megszólítotttság fogalmát veszi szó szerint, és a befogadó morális involválása helyett szemébe néz és rákiált: „Te, szépségem, igen, igen, te!”<sup>11</sup> STEPHEN POLIAKOFF darabjában (*City Sugar*, magyarul *...és te, szépségem, igen-igen, te...*),<sup>12</sup> vagy MOMO KAPOR *A lemezlovas* című hangjátékában<sup>13</sup> a megszólítás célja az akaratátvitel, a határátlépés a fikció és a valóság, a médium és a befogadó, vagyis az elkülönült tudatok között. Hajas korai hangjátékában ennek a nyelvi formának a hangsúlyos jelenléte ugyancsak a szerzői vízió és valóságértelmezés kiterjesztését, és a hallgatóság szuggesztív bevonását szolgálja. „Összetört tükörben láthatod magad: egyik darabban furcsa orr, másikban arcod fenyőerdeje, harmadikban távoli kikötőlámpaként villódzik a szemed.”

#### A kórházi flashback

Hajas meglepő szakmai biztonsággal fordul a rádió gyors, és olcsó helyszínváltást és időugrást lehetővé tevő eszközéhez, a flashback-hez. A visszatekintő jelenet azonban nem egy múltbeli előzményt világít meg annak érdekében, hogy a történet háttere, vagy egy karakter árnyaltabb és érthetőbb legyen, és az így megszerzett tudást a cselekmény értelmezése során hasznosíthassuk, hanem megnyit egy *másik valóságot*, amely a szereplő kórházi emlékeinek jelenetként bemutatott erőszakos víziójával,

- ↑ HAJAS TIBOR: A katód sugárzás szépsége, *Szövegek*, 2005, 307.
- ↑ BORIS VIAN: *Köpek a sírotokra* (1946), ford. Takács M. József, Cartaphilus, Budapest, 2008
- ↑ WASS ALBERT: *Adjátok vissza a hegyeimet!* (1949), Mentor, Marosvásárhely, 2001
- ↑ KAPFANYOS ANDRÁS: „Kettő vagyok: alany és tárgy” – Hajas Tiborról. *Jelenkor*, 1998/június, 603. (ld. http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1998-6.pdf)
- ↑ STEPHEN POLIAKOFF: *...és te, szépségem, igen-igen, te...* Ford. Bart István, Európa Kiadó, Budapest, 1980
- ↑ MOMO KAPOR: *A lemezlovas*. Ford. Spiró György, rendező Pós Sándor, dramaturg Maráz László, Magyar Rádió, 1975, ld. http://radiojatek.elte.hu/index.php/A\_lemezlovas, illetve https://www.mixcloud.com/badihali/momo-kapor-a-lemezlovas-elso-resz/; https://www.mixcloud.com/badihali/momo-kapor-a-lemezlovas-masodik-resz/





VETŐ JÁNOS  
Hajas Tibor, Molnár Gergely,  
Udo Kier és Najmányi László,  
1976 © Magyar Nemzeti  
Galéria, Budapest



a traumatológiai horror hatásával rabul ejt, fogva tart, és a hangjáték végéig el sem ereszt, ami által a megelőző jelenetek partikulárisabb realitását is bekebelezi. „Tudok-e tájékozódni egy idegen rémálomban, életképes maradok-e az ismeretlen környezetben?”<sup>14</sup>

**Az évszakok**

A hangsúlyosan nyári tematikájú darabot Hajas télvíz idején, január 9. és 11. között vetette papírra. Ez lehetne érdektelen akcidentália, ha maga a szöveg nem tematizálná a jelentőségét.

„Szóval nyár volt. De most tél van”, szól közbe a narrátor a kórházi flashback-et megszakítva, „Bent legalább meleg volt – szúr orrodba a felismerés, s szempilláidon kis jégcipőkben fog ugrálni az elkeseredettség… Pár lépésnyire látsz csak, a vastagbőrű házak lezuhannak a horizontról – de te nem is vagy kíváncsi rájuk. Fájón üres és ellenséges köd-dzsungelben jársz, lépteid tompán csattogva kóborolnak a számodra láthatatlan házfalak között. Tigrisszemek néznek utánad, vakult-nap-levelű fák himbálnak néma majmokat. Nyomasztóan fonódik rád a dzsungel, mely megfojtotta lakóit.” – így fejeződik be a hangjáték. Az időjárás változékonysága, az évszakok, általában véve a klíma a biológiai lét fizikai *keretfeltételként* adott terepe. Jelenségeihez különböző egyéni érzékenységek, mentális tartalmak, addikciók (*SAD- seasonal affective disorder*) kapcsolódhatnak, egyúttal evolúciós sémák, kultúrantropológiai konteók, tradicionális kollektív metaforarendszerek hordozója is lehet.<sup>15</sup> Itt: két létállapot, két tudatállapot átjárhatatlanságának és egyidejűségének, konfrontációjának és egységének kicsit *skizoid* megfelelője. Ha úgy tetszik, „két túlvilág, két pokol mered egymásra”.<sup>16</sup>

**INTERJÚ HAJAS TIBORRAL – BARNA RÓBERT INTERJÚJA**

Ez a munka az előzővel ellentétben jól ismerhető, többször, többhelyütt publikált anyag: először 1984-ben, a párizsi *Magyar Műhely*, majd 1999-ben az *Orpheus* közölte, és végül a 2005-ben, a *Szövegekben*<sup>17</sup> is megjelent. Az eredeti gépirat előzéklapján a következő áll: „Interjú Hajas Tiborral. Készítette: Barna Róbert. Az interjú-alapra készült írásbeli változat Hajas Tibor munkája.”<sup>18</sup> A beszélgetés műformája ugyanis egy valóságosan megtörtént interjúnak és a hangjátékká alakított, fikciós verziójának a sajátos *hibridje* két hasábba tördelve: már a *Magyar Műhely*ben is ebben a formában, párhuzamosan futó kettős korpuszként jelent meg. Bár teljesen nyilvánvaló, hogy – legalább felerészben – önálló szerzői szöveggel állunk szemben, az egyedi formai megoldással és az interjú elkészültének történetével kapcsolatban nem található érdemi észrevétel a szakirodalomban. A beszélgetés időpontja - 1976 - sem szerepel az egyes szövegeköléseknél.<sup>19</sup> BARNA RÓBERT ekkor a pesti neoavantgárd több műfajban utazó hiperaktív alakja. Ír, fest, kollázsokat készít, dolgozik NAJMÁNYI LÁSZLÓ Kovács István Stúdiójában és MÉSZÁROS TAMÁS Metrószínpadán, itt a darabjait is játsszák. Nem véletlen, hogy alakja több kortárs emlékezésben is – MOLNÁR GERGELY

naplójában,<sup>20</sup> KISS IRÉN *Állóképében*<sup>21</sup> és SPIRÓ GYÖRGY *Kerengőjében*<sup>22</sup> kulcsalakként (Fekete) – előkerül. 1976 tavaszán megállapodik a VERESS MIKLÓS/KULIN FERENC-féle *Mozgó Világgal* egy neovantgard alkotókat bemutató interjúsorozatról, amelynek terveiben – jó érzékkel – olyan szerzőket szerepeltet, mint BEKE LÁSZLÓ, ERDÉLY MIKLÓS, HAJAS TIBOR, NAJMÁNYI LÁSZLÓ, MOLNÁR GERGELY, SZENTJÓBY TAMÁS, LIGETI GYÖRGY, LADIK KATALIN, UNGVÁRY RUDOLF, FABÓ KINGA, FENYVESI OTTÓ vagy KUKORELLY ENDRE szerepelnek. Az ekkoriban kéthavonta megjelenő lap *őszi, 1976/5. számában* a korszakra jellemző óvatosan elhatárolódó sorozatindító szerkesztőségi cikkel bevezetve<sup>23</sup> egy Beke László interjúval<sup>24</sup> el is indul a sorozat, hogy egyszersmind véget is érjen. Az elkészült Molnár Gergely és Erdély Miklós interjú már nem jelenhetett meg, a Hajas csak posztumusz, nyolc évvel később Párizsban, a Najmányi 16 évvel később, a *Hasbeszélőben*.<sup>25</sup>

Az eredeti beszélgetésre tehát valószínűleg 1976 őszén kerülhetett sor, Hajasék Felszabadulás tér 1. alatti lakásában, Barna Róbert amerikai útjáról hozott, hordozható kazettás magnetofonjával. A magnókazettáról gépelt leirat készült, az

- ↑ MOLNÁR GERGELY: *Napló*, 1976. február 11., kiadatlan.
- ↑ KISS IRÉN: *Állókép*. Magvető Kiadó, Budapest, 1975
- ↑ SPIRÓ GYÖRGY: *Kerengő*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974
- ↑ „Új avantgárd? Szerkesztőségünkbe nemrégiben néhány olyan interjú érkezett, amely a mai magyar művészet és művészetkritika sajátos jelenségét, az új avantgárdot állítja középpontba. A Mozgó Világnak eddig is szándékában állta bizonyítani, hogy arányának és jelentőségének megfelelően minden törekvés és stílusirányzat képviselőinek helyet biztosít a lapban, ha eszmei, alkotói alapállása nem ellentétes folyóiratunkéval. Tesszük mindezt úgy, hogy közben elsősorban a realista törekvésű művészetet pártfogoljuk. Az első interjú főszereplője, Beke László Kasákra hivatkozik, utaljunk hát azokra a szocialista realizmust magas művészi színvonalon megvalósító alkotókra – Radnóti, József Attila, Aragon stb. –, akik pályájuk egy szakaszában, az avantgárrdal való találkozás révén tudtak előbbre lépni, mert az formai kísérletezéseikhez alkalmasnak bizonyult. A Mozgó Világot az új avantgárd mai magyar képviselőinek törekvései ezért érdeklik, mint a valóság tükrözésének formai lehetőségei. Amikor a Beke Lászlóval készült interjút közreadjuk, azt is szükségesnek tartjuk megjegyezni, hogy számos megállapításával – különösen, ami a művész és a kritika viszonyát illeti – nem értünk egyet. Vitatkozni azonban csak a művek és egymás álláspontjának ismeretében lehet, ezért tartjuk hasznosnak jó néhány kísérletező művész és vele egyetértő kritikus bemutatását, megszólaltatását, remélvén, hogy a kialakuló dialógus – melyhez más portré- és interjúsorozataink is hozzájárulnak – a magyar szocialista művészet ügyét szolgálja. A szerkesztőség.” *Mozgó Világ*, 1976/5. 82.
- ↑ Az új avantgárdról. Beszélgetés Beke Lászlóval. Készítette: Barna Róbert. *Mozgó Világ*, 1976/5., 83-85.
- ↑ BARNA RÓBERT: Interjú Najmányi Lászlóval, In: *Hasbeszélő a gondolatban*, szerk. BEKE LÁSZLÓ, CSANÁDY DÁNIEL, SZÖKE ANNAMÁRIA, Bölcseész Index, Budapest, 1987, 269-279., ld. http://barnarobert.blogspot.com/2015/03/interju-najmanyi-laszloval.html

eredeti hangfelvétel lappang. Hajas a gépirat elolvasása után döntött úgy, hogy az anyagot szerzői/rendezői instrukciókkal hangjátékká alakítja. Najmányi az ő változatának ismeretében döntött úgy, hogy a saját beszélgetését ugyancsak „dekonstruálja”, válasz-variációkkal bővíti és fiktív fénykép-anyaggal illusztrálja.<sup>26</sup> Az Erdély-interjú – *Időutazás és vakablak* – szintén utólagos írói kiegészítésekkel tér el a szószerint rögzített anyagtól.<sup>27</sup> Látható, hogy a neoavantgárd alkotói igyekeztek szabadulni a szituáció kötelmei alól, csak sajnálhatjuk, hogy a többi beszélgetést nem ismerhetjük meg. Az interjút készítő Barna Róbert saját kérdezői tapasztalatlanságával magyarázza Hajas utólagos korrekcióját. A beszélgetés, főleg annak az első fele, abszolút releváns témákat érint: az áldokumentum, a médiafogyasztás, a majdnem-valóság, a totalitás, a nyílt műalkotás, a személyesség, a *Kisejtő kérdések az „Öndivatbemutató”-hoz*<sup>28</sup> abszurdjainak megfeleltethető kreativitási teszt,<sup>29</sup> a régi és új avantgárd stb. A hangjátékforma nem egyszerűen szórakoztatóbbá teszi a kicsit komolykodó, és helyenként valóban túl elméletivé váló beszélgetést, hanem ténylegesen áldokumentummá teszi, vagyis a fikcionalitás játékbahozásával esztétizálja és összetettebb szintre emeli. A rádiós megközelítés kifejezési lehetőségeinek szempontjából itt is három témakört említenék, az *áldokumentaritást*, a *hiányt* és a *médiavalóság részlegességét*.

**Az áldokumentaritás**

Míg az interjúban a Hajas-életrajzok kedvelt *hamis-dokumentum* motívuma a beszélgetés egyik témájaként kerül szóba, addig a hangjátékváltozata a szöveg egészét azzá teszi. „Az olvasó számára mindörökre rejtve marad, hogy ez a beszélgetés valóban így hangzott-e el, vagy esetleg én nem egészen ezt mondtam, valamint te sem egészen ezt mondtad, ami megjelenik nyomtatásban: vagy hogy mi ketten már két hete írjuk egy

- ↑ Az interjúban szereplő képaláírások, mint pl. „Najmányi László 1975 telén Pécsert, amint egy parkoló kocsi zárján babrál”, „Najmányi László az ihlet pillanatában a pesterzsébeti Vasas Műv. Ház bejáratánál 1973 augusztusában”, vagy „A mikrofon Barna Róbert bal kezében, egy másik a búzatáblába rejtve”, fiktív fotókra utalnak, melyek készítői – Vető János, Dobos Gábor, Diner Tamás, Bálint István, Bősze Andrea, Eörsi Katalin, Kiskovács Panni, Molnár Gergely, Hajas Tibor és Orsós Györgyi – egy baráti enumeráció karakterei. (TURAI TAMÁS: *Interjú Barna Róberttel*, 2020. január 7. Kézirat)
- ↑ ld. http://barnarobert.blogspot.com/2015/03/idoutazas-es-vakablak-interju-toredek.html
- ↑ *Szövegek*, 2005, 196.
- ↑ *Szövegek*, 2005, 412.

hamisított, /szimulált/ magnóbeszélgetés partitúráját; vagy hogy Barna Róbert és Hajas Tibor nem két különböző személy, csak két különböző név; vagy ha két különböző személy /is/, ez alkalommal nem az.”<sup>30</sup> A hangjátékváltozat legfontosabb funkciója a befogadói referenciák elbizonytalanítása, amit Hajas kifinomult médiaérzékenysége rádiós észjárás szerinti ötletek sorozatán át valósít meg. Az interjú egy magnó bekapcsolásának hangjával indul – akkor ezt most „egy másik szalagról hallgatjuk – vagy egyenes közvetítés folyik?”<sup>31</sup> Felvételt vagy élő adást hallunk? Másutt: „A felsorolás elejétől a háttérben zene hangzik fel, annyira a legjobb helyen, annyira illő hangzással, és fokozatosan annyira átítatja a jelenetet, hogy felmerül a kérdés: nem filmzenét hallunk-e? Tehát, hogy nem egy filmjelenet hangfelvételét hallgatjuk-e?”<sup>32</sup>

Egy-egy dramaturgiai hatáselem leírása a hallgatói percepcióra gyakorolt hatás reprezentációjával kapcsolódik össze. A hallgatói valóságérzék elbizonytalanítása nem objektivált eljárásokon keresztül, hanem a befogadói helyzet és karakter drámai megjelenítésén, mintegy a befogadó megképzésén keresztül megy végbe. „Telefoncsörgés. Mivel halkan beszélnek, az effektus nemcsak váratlan, de zavaró is. Még mindig csörög a telefon. Egyszerűen nem akarja abbahagyni. Vegyék már fel! Helyesebben: vegye fel az, aki otthon van, így szoktuk meg. Legalább kiderül, melyikük van otthon; bár ez nem érdek el igazán bennünket. Csak ez a hangzavar érjen véget. Nem veszik fel. (...) Csattanás, a telefon elhallgat. A beszélő könynyedén, szinte mellékesen tüsszent egyet.”<sup>33</sup>

Mindez az ironikus és paradox kommentárokkal együtt: „Most nem történik semmi.” „Kezdünk elfelejtkezni a zajról. Most felejtettük el.” „Még közelebbről mondja. A lélegzetét szerencsére csak halljuk, nem érezzük.”<sup>34</sup> Árnyaltabb értékvilágot vetít a a beszélgetésben elhangzó állítások mögé, és ezzel nem csak hogy nem gyengíti érvényességüket, de inkább erősíti a kijelentések hitelét, kiszabadítja tartalmukat a ceremoniális beszédhelyzet fogságából. Az a fajta éberség, amivel valaki mérlegre teszi, hogy minden úgy igaz-e, ahogy a tudata örökölte, az avantgárd pozíció jellemzője. A reflektálatlan médiafogyasztás kiszolgáltatottá tesz. „A hamis dokumentumok problémája a felfokozott háttértudat. A jelenség ismerős: a tv-néző leül a képernyő elé, és mindent, amit elétáalnak (tulajdonképpen észrevétlenül), névértékben elfogad, ugyanakkor ezzel egy időben a sorok, illetve képek között próbál olvasni, mert feltételezi, hogy becsapják; tehát skizofrén helyzetbe kerül: mindent elhisz, ugyanakkor semmit sem hisz el.”<sup>35</sup>

**A hiány**

A sorok között olvasás az interjúban más összefüggésben is megjelenik. A *Kisejtő kérdések az „Öndivatbemutató”-hoz* paradoxonjait idéző, koanszerű tesztkérdések - pl. „Milyen tapasztalatok hiányoznak az emberi történelemből?”– abszurd gondolat-határátlépéseket provokálnak, ahol a kérdés értelmezési tartományára valójában nincs honnan rálátnunk. Ha azonban a kérdés nem az általában vett emberi történelemre, hanem némi szűkítéssel az európai vagy még szűkebben a magyar történelmi tapasztalatokra vonatkozik, a probléma „családiássá és megválaszolhatóbbá válik; márpedig ha ismerem a hiányt, ezzel a hiány kiküszöbölése, az eddig nem létező realizálása felé teszem meg az első lépést”. A hangjátékműfaj esetében az érzékileg megtapasztalható értelemösszefüggések korlátozottsága miatt ez a fajta „családiás” hiánykiegészítés az

- ↑ *Szövegek*, 2005, 407.
- ↑ *Szövegek*, 2005, 406.
- ↑ *Szövegek*, 2005, 412.
- ↑ *Szövegek*, 2005, 407; 408.
- ↑ *Szövegek*, 2005, 414.
- ↑ *Szövegek*, 2005, 407.



alapl működés része: „Vízcsobogást hallunk ettől kezdve elég sokáig: a mondatokat így sokkal nehezebb érteni. Mivel rutinosak vagyunk a sorok közötti olvasásban, a hangokkal is ezt tesszük. Az a hipotézisünk, hogy valaki fürdővizet ereszt.”<sup>36</sup>

A hangjátékváltozat zöreivilága az interjú végére feloldódik az emberi hangok, beszéd-foszlányok, utcai hangképek és atmoszférák azonosíthatatlanságában. Mindegy, hogy ennek oka megtévesztés vagy rejtőzködés, a *referencialitás* felszámolása a közös nyelv bizalmi alapjának megszűntét jelenti. „Úgy döntünk végül is, a mi interpretációs felkészültségünkben van a hiba; nem tudtuk időben eldönteni, mit is akarunk hallani, tehát mit hallunk a rendelkezésre álló keretek között. De hát ha nekünk kell eldöntenünk, mit hallunk - hol az igazság, amely nem tűr vitát? Bennünk? A mi tévedéseink vitájából fog kialakulni? Esetleg személyesen kell utánajárnunk? Mindkét alternatíva fárasztó és elkedvetlenítő; az egész beszélgetés nem éri meg a felét sem. Elhatározzuk, hogy nem hallgatjuk tovább. Elhatározásunkat tett követi.”<sup>37</sup>

#### A médiavalóság

Az elbizonytalanított valóságvonatkozások a tömegmédia fogyasztására jellemző tudat-állapot szimulációjával a reflexivitást, a ráismerést, végső soron a befogadói alapviszony megváltoztatását ösztönözik: „... cselekedeteink túlnyomó többsége az adott körülmények között (munkamegosztás, elidegenedés stb.) kielégítetlenül hagy bennünket, s ezáltal nem teljesen valóságos. Ezért a körülmények tudatosítása és pacifikálása elengedhetetlenül szükséges”<sup>38</sup>; „... a ‚valóság‘ az én szóhasználatomban egyfajta ‚totális realitást‘ jelent”, aminek az átéléséhez „rosszak a diszpozícióink”, mivel „a dolgok, szituációk, személyek, sorsok ‚létfoka‘ általában alacsonyabb a kelleténél - de nem megváltoztathatatlanul”. A művész által „létrehozott ‚dokumentumok‘ is csak akkor valódiak, ha egyfajta totalitásról, vagy totalitásszükségletről adnak hírt, amit mások a nem-totalitás állapotában saját totalitásuk kiprovokálásához hasznosítani tudnak.”<sup>39</sup>

A rádió ebben az értelemben a mindenkikez elérő tömegmédia totalitásának és az elkülönült, egyéni hallgatói belvilágok



HAJAS TIBOR Virrasztás, 1980. május 18. .performansz, Bercsényi Klub, Budapest © Fotó: Makky György A MissionArt Galéria jóvoltából.

egyidejűségének médiuma, az interjúból vett utolsó idézet az egyszemélyes nyilvánosságról már közvetlenül az *Érintés* című rádióperformansz felé mutat: „amit egy másik személlyel közlök, az eleve egyfajta nyilvánosságnak szóló közlés, még ha ez a nyilvánosság egyszemélyes is; és magában foglalja azt az utopikus hipotézist, hogy a kicsi és a nagy közösség nem feltétlenül különneműek. A megvalósítás cselekedete bekapcsol egy adag kockázatot, hiszen az ember ismeretlen világba kerül azáltal, hogy - saját maga számára is - szokatlan dolgot művel, potenciálisan nagy nyilvánosság előtt.”<sup>40</sup>

### ÉRINTÉS

Hajas Tibor „rendhagyó hang-performansza”, ez az alig négy perces hangmunka, 1979-ben készült a Magyar Rádió Kísérleti Elektronikus Stúdiójában WINKLER PÉTER hangmérnök és VICTOR MÁTÉ zeneszerző segítségével, és egy Hajassal készült rövid interjút követően - a riporter GYÖRFFY MIKLÓS volt -, február 4-én, 14 óra 3 perckor hangzott el a Kossuth Rádióban RÓZSA T. ENDRE *Gondolatjel* című műsorában.<sup>41</sup>

Rózsza T. Endre a középiskolás évektől kezdve baráti viszonyban, szegrőlvégről családi kapcsolatban állt Hajassal. Bécsi és párizsi művészettörténeti egyetemi tanulmányai után Magyarországra visszatérve felismerte Hajas

- <sup>[</sup> *Szövegek*, 2005, 410.
- <sup>[</sup> A műsor teljes hossza 10 perc 40 másodperc, amelyen belül RÓZSA T. ENDRE performanszról szóló szerkesztői bevezetője (1:40), GYÖRFFY MIKLÓS Hajassal készített interjúja (4:20), Rózsza T. Endre újabb felkonferálása (0:30), végül maga az *Érintés* (4:10) hangzik el. Nyomatásban szövegét közölte a bölcsészkari *Jelenlét* folyóirat *Szógettő. Változtatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból* című antológiájában, 1989/1-2. (14-15.). 135.; újraközlés: *Szövegek*, 2005, 341.

munkáinak, elsősorban performanszainak a jelentőségét, és a Magyar Rádió szerkesztőjeként lehetőséget teremtett a stúdiómunkára egy rádiós hangmunka létrehozása érdekében. A kísérleti stúdió ekkoriban elsősorban elektronikus zenei kísérletek céljára szolgált, a kölni és darmstadti előzmények és közvetlenül KARLHEINZ STOCKHAUSEN és EÖTVÖS PÉTER hatására kialakított műszaki feltételek, konkrétan az első hazai szintetizátor beszerzése mellett.<sup>42</sup> A hangrögzítés ugyanakkor teljes mértékben analóg technikával történt, a magnószalagra vett prózai felvételt utólag effektezték, és így rögzítették újra analóg módon az adótekercs szalagjára. A hangfelvétel Hajas dramaturgiai elképzeléseinek és a hangmérnökök által ajánlott műszaki lehetőségeknek a folyamatos összehangolása és korrekciója mellett, a szöveg többszöri átirásával és a legjobb változatok manuális összevágásával, az effektek és ritmikai elemek válogatásával és kikísérletezésével kb. egy hétig tartott. Hajas legáltalánosabb értelemben vett célja - mint képzőművészeti és performansz munkáinál is -, az ember mint test önprezentációja volt, ezúttal ennek minősített eseteként a személyiség testi és szellemi integritását magában egyesítő fizikai jegy, a hang segítségével. A rádióperformanszhoz kapcsolódóan a *Szövegek* című kötet - a hozzáfűzés lelőhelyének külön említése nélkül, de alighanem Hajas naplója alapján - a következő szerzői reflexiót közli: „Az elektronikus hangzás nem szabadul meg végig az emberi hangtól, a biológiai szférában produkál, azt változtatja, azt emeli, süllyesztí, nyújtja. Szerepe kb. a sebészeti műszer intervenciója és a gyógyszer stimulációs hatása között ingadozik, tehát alárendelt, de döntő és létfontosságú szerepet vállal. Nem háttér, hanem cselekmény.”<sup>43</sup> Az elektronika és emberi hang együttese, a biológiai szféra játékba hozása, a hangzás sebészeti beavatkozás és gyógyszeres befolyás között ingadozó szerepe az erőszak és a manipuláció erőterében a hanghatások hipnotikus célú felhasználása felé mutat.<sup>44</sup>

Részlet Györffy Miklós interjújából: „Egy országúti karambol, egy házégés, vagy bármiféle olyan esemény, ami valóban megtörténik, ami valóban egzisztenciális szférákat érint, annak megkerülhetetlen hatása, és ledobhatatlan súlya van. (...) Nem kell minden performance-nek ezekkel dolgoznia, de ezek biztos, hogy garanciát nyújtanak arra, hogy nem hülyéskedés az, ami történik. (...) Ennek a fajta akciónak úgy kell működnie, mint egy merényletnek. Villámgyorsnak kell lennie. Az élménynek a jellegét és a súlyát feltétlenül megadja, hogy benne van-e az a lehetőség, hogy utána nem következik semmi. Méltó-e arra, hogy utolsó pillanat legyen.”<sup>45</sup>

<sup>[</sup> TURAI TAMÁS: *Interjú Rózsza T. Endrével*, 2020. január 14. Kézirat

<sup>[</sup> *Szövegek*, 2005, 341.

<sup>[</sup> A hipnózis sajátos helyzetében a páciens megengedheti magának, hogy olyan sodró érzelmi töltetű anyagot engedjen felszínre, amit nem tehetne meg más, „kognitívabb vagy intellektuálisan orientált terápiás helyzetben”. COE, W. C.: Expectations and hypnotherapy. In RHUE, J. W., LYNN, S. J., KIRSCH, I. (Eds.) *Handbook of clinical hypnosis*. American Psychological Association, Washington, DC, 1993, 73-93. ....olyan viselkedéseket hajthat végre a hipnózis kontextusában, amikről maga sem gondolta volna, hogy képes rá.” KIRSCH, I.: Cognitive-behavioral hypnotherapy. In RHUE, J. W., LYNN, S. J., KIRSCH, I. (Eds.) *Handbook of clinical hypnosis*. American Psychological Association, Washington, DC, 1993, 151-171. Az így azonosított helyzetben lehetővé válik, hogy két személy meghatározott ideig különösebb rizikó nélkül olyan intenzív kapcsolatba kerüljön egymással, amelybe egyébként csak szoros, intim személyközi kapcsolataiban (pédául szülő-gyerek kapcsolatban) kerülhetne. BÁNYAI ÉVA: A hipnózis szociálpszichobiológiai modellje. In BÁNYAI É. – BENCZÜR L. – TAUSZIK K. – KÖLTŐ A. (szerk.) *A hipnózis és hipnoterápia alapjai. Szöveggyűjtemény*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2008, 379-429.

<sup>[</sup> GYÖRFFY MIKLÓS interjúja Hajas Tiborral, *Gondolatjel*, szerk. RÓZSA T. ENDRE, *Kossuth Rádió*, 1979. december 4.14:03.

#### A rádió-performance<sup>46</sup>

Az egyhetes stúdiómunka, a szöveg többszöri átirása, a hangmérnökökkel való együttgondolkodás során Hajas mindvégig a rádiós médium igényeinek és lehetőségeinek szem előtt tartásával fejlesztette a szöveget, hogy a megcélzott hipnotikus imitáció, a persona materializációjának és a közös *intermediális* hatarátlépésnek a fikciója minél tökéletesebben megvalósulhasson.<sup>47</sup> Ezzel magyarázható, hogy sikerült a szöveg olyan telítettségét és ökonómiáját elérnie, ami miatt, ha némi túlzással is, de joggal írhatta KAPPANYOS ANDRÁS, hogy „Az *Érintés* című szöveg valószínűleg a leg-tökéletesebb írói műve.”<sup>48</sup>

Hajas írását annyira mélyen áthatja a rádiós médium hipnotikus hatáslehetőségének tudatos művészi használata, annyira komplex módon reflektálnak benne egymásra az esztétikai, mediális és perszónáfilozófiai<sup>49</sup> szempontok, amelyek több ponton a dolgozatban korábban felvetett kérdésekhez is kapcsolódnak, hogy idézetekkel alátámasztott, részletes kifejtésük helyett - némiképp rendhagyó megoldással - célszerűbbnek látszik a lineáris olvasatot hálózatszerűvé dimenzionálva szimultán hívószavakkal emlékeztetni ezekre a kapcsolatokra, és a telítettség érzékeltetése mellett legalább vázaltszerűen jelezni, hogy a szöveg egyes pontjaihoz hol kapcsolódhatna kifejtendő gondolatmenet.<sup>50</sup>

<sup>[</sup>
<sup>[</sup> Kézírással: *Adásban: Kossuth Rádió Rp. 1979. II. 02.*: Hajas naplója szerint: *február 4.*: 14.03 Kossuth Rádió. *Gondolatjel*. Interjú & rádió-performance.

<sup>[</sup> Az összehangolódás folyamataiban részben és időlegesen megszűnik a felek önálló identitása. BÁNYAI ÉVA, i.m. 20. Hipnózisban megfordul az éberen szokásos helyzet. Míg éberen „általában a képekre válaszolunk és a szavakat manipuláljuk, hipnózisban a hipnotizőr szavaira válaszolva manipuláljuk a képeket”. BARABASZ, A. F., BARABASZ, M.: Hypnosis and the brain. In NASH, M. R. AND BARNIER, A. J.: *The Oxford handbook of hypnosis*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2008, 347. ....transzállapotban viszonylag kritikátlanul befogadjuk a verbális inputot (szuggesztibilitás), ám képesek vagyunk a képek és percepciók átalakítására.” Spiegel, D.: Negative and Positive Visual Hypnotic Hallucinations: Attending Inside and Out. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 51(2), 2003, 135. (A vonatkozó szakpszichológiai hivatkozásokat VARGA KATALIN: *A hipnotikus interakciók fenomenológiája* című munkája alapján közlöm, ELTE Pszichológiai Intézet, Affektív Pszichológiai Tanszék, 2016.)

<sup>[</sup> KAPPANYOS ANDRÁS: i.m., 1998, 605. (ld. 11. sz. jegyzet)

<sup>[</sup> Ld. dialógus-filozófiák, elsősorban FRANZ ROSENZWEIG (*Nem hang és füst – válogatott írások*, Ford. Tatár György, Holnap Kiadó, Budapest, 1990) és MARTIN BUBER (*Én és Te*. Ford. Bíró Dániel, Európa Kiadó, Budapest, 1990) munkái.

<sup>[</sup> Hasonló megfontolás áll Földényi F. László Kleist-monográfiájának szótár-formátuma mögött. Vö. FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: *Heinrich von Kleist - A szavak hálójában*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999



**Bemutatós (idézet és kommentár)**

Igen, jól hallod, ALAPZAJ FELTÉTELEZETT ÉRZÉKELÉSÉBŐL INDÍT, MEGSZÓLÍT, KITALÁLJA A GONDOLATOD, KIEGÉSZÍTI AZ ÜRES HELYEKET én vagyok az SZEMÉLYES ÉS INTIM - AZ ÉN ÉS A TE Figyelj erősen. UTASÍTÁST AD, KONCENTRÁL Néhány percem van csak, hogy megpróbáljalak megérinteni; JELZI AZ IDŐKERETEKET, PERFORMATÍV ÉRINTÉST TESZ megérinteni ÚJRA NYOMATÉKOSÍTJA AZ ÉRINTÉST olyan lehetfinoman és mégis olyan hatalmasan, TAKTILIS ÉS TOTÁLIS HATÁST ÍGÉR amiről eddig nem is álmodtál PÁRHUZAM AZ ÁLOMMAL, ALTATÁS - A rádió, MEGNEVEZI A MÉDIUMOT, EFFEKT ez az óriási hatalom JELZI A TÚLERŐT most egy rövid ideig csak veled törődik, TÖMEGHEZ, MINDENKIHEZ BESZÉL, DE ÚGY, HOGY ENNEK A MINDENKINEK MINDEN EGYES TAGJA ÚGY ÉREZHESSE, HOGY EGYÉNKÉNT VAN MEGSZÓLÍTVÁ csak veled játszik; hozzád simul, megkísérel alkalmazkodni hozzád, EGYÉNRE SZABOTT TESTI TÖRÖDÉS, A MAGÁNY ELLEN, AZ ABSZTRAKCIÓ ELLEN tesztet ölteni a szobádban; HANGÉRZETBŐL MATERIALIZÁLÓDÓ TESTI VALÓSÁG az enyémet. PERSZONÁLIS VISZSAUTALÁS ÖNMAGÁRA, AZ EMBER MINT HANG ÖNPREZENTÁCIÓJA Dőlj hátra, engedd el magad, hunyd le a szemed, UTASÍTÁSOK, LAZÍTÁS, LEHÚNYT SZEM, HIPNOTIKUS HELYZET így akarlak. EROTIKA, A HALLGATÓ MINT A VÁGY TÁRGYA Nem valamit hallgatsz, hanem engem PERSONA, MASZK - és ez elég. POZITÍV VISSZACSATOLÁS Nincs szükség arra, hogy mutakozzam. A LÁTVÁNY ELUTASÍTÁSA, MEGFOSZTÁS Felismersz a legparányibb információból is - kicsit túlságosan is jól ismersz, nem? REFLEXÍV UTALÁS A MÉDIÁRA, A SAJÁT FANTÁZIAVILÁGRA, A BELSŐ HANGRA De most rá is vagy szorulva erre. Pedig segíték neked; KÖZÖSSÉG, EGYÜTT CSINÁLUNK VALAMIT én viszont egyedül vagyok, mintegy vakon és süketen, és pusztán magammal kell beérijem. A MAGÁNY, AZ ÉRZÉKLETEKTŐL MEGFOSZTOTTSÁG BESZŰKÜLT TUDATÁLLAPOTA - Az emlékeimet, a képzeletemet kell tapogassam EMLÉKEZET, KÉPZELET VS TAPOGATÁS - AZ ÜRES HELYEK

KITÖLTÉSE úgy, hogy te érezd. ÉRZETEK, ÉRZÉSEK GENERÁLÁSA A SEMMIBŐL érezd úgy, hogy válaszolj is rá, VÁLASZ, RESPONSE – MINT TESTI REAGÁLÁS A RAPE SORÁN mozogj együtt velem, SZEX javíts ki, ahol hibázom KONTROLL, KORREKCIÓ, AUTONÓMIA - mert én nem észlelek belőled semmit, csak magamat. AZ ELSZIGETELT ÉN MINT A KAPCSOLATTEREMTÉS MÉDIUMA Én megteszek mindent; TOTÁLIS ODAADÁS ÉS OMNIPOTENCIA megtöltöm a szobádat, TÉRFOGLALÁS, TOTÁLIS JELENLÉT óriási leszek vagy pici, ALAKVÁLTÁS, DIMENZIÓ, KÖZLEKEDÉS AZ ARÁNYOK, MIKRO- ÉS MAKROKOZMOSZOK KÖZÖTT hogy módod legyen válogatni, SZABADSÁGOD halkítani vagy hangosítani, AZ EGZISZTENCIALITÁS EFFEKTJEI ahol úgy kívánod; módod legyen úgy bánni velem, mint egy tárggyal, OBJEKTIVÁCIÓ, TÁRGYIASÍTÁS, PORNÓ olyan szégyentelenül és szabadon, csak a saját gyönyörűségedre. FELELŐTLENSÉG, HATÁRÁTLÉPÉS, KÖVETKEZMÉNYNÉLKÜLISÉG, AMORALITÁS, ÉLVEZET

Micsoda izgalom, SOKKCHATÁS, OLYAT TENNI, AMIT MÁSKOR NEM, KOCKÁZAT hogy tárgy lehetek a számodra! EMBERT TÁRGYKÉNT KEZELNI Élj vele; próbáld a hangszínt is! TECHNIKAI ÉS PERSZONÁLIS MANIPULÁCIÓ És micsoda tárgy vagy te nekem, KÖLCSÖNÖSSÉG micsoda ellenállás nélküli bemutatót tarthatok magamnak rajtad, MŰVÉSZI KISAJÁTÍTÁS, IGÉNYBEVÉTEL, ELTULAJDONÍTÁS mennyire megrészegülhettek magamtól! EXTÁZIS Ha! érzed? Finom volt? Gyötörjelek, vagy simogassalak? SADO-MAZO És ráadásul ez a rengeteg idegen! EXHIBÍCIONIZMUS, PRIVACY VS NYILVÁNOSSÁG, MAGÁNÉRDEK VS KÖZÖSSÉG, MAGÁNBŰNÖK ÉS KÖZERKÖLCSÖK Ez a sok férfi, nő, gyerek, MINDENKI aki leskelődik, VOYERIZMUS ez a sok hallgató, MINDEN HANGGAL aki mind részt vesz a történetünkben, TANÚK, A SZÉGYEN ÉS AZ IGAZOLÁS KÖZÖNSÉGE ami az ő jelenléteüktől A JELENLÉT ESZTÉTIKÁJA lesz igazán teljes, igazán izgató! - Hé! ti mikor kerültök sorra? KÖZÖNSÉG-YALÁZÁS és mire fogtok kelleni? FENYEGETÉS Készüljetek!

Sietnünk kell. GYORSÍTÁS, FOKOZÁS, AKCELERÁCIÓ, RITMUS, ORGAZMUS Lejár az időnk. MEGSZÁMLÁLT IDEJŰ HELYZET Gyorsan. Ez a magányos tánc ország-világ előtt nem tarthat örökké. A MAGÁNY KITÁRULKOZÁSÁT HAJTJA VÉGRE, PREZENTÁLJA ÉS PERFORMÁLJA A NYILVÁNOSSÁG ELŐTT, KISZOLGÁLTAT, Siess. Én elvégeztem, amit akartam. Ha te még nem, most már fejezd be egyedül. KÓDA, LEZÁRATLAN, MAGÁRA HAGY

### ÖSSZEZÉS

Hajas Tibor életművét végigkísérik a rádió számára vagy hangjátékként elkészített munkák. Míg pályája elején a rádió elsősorban a művészeti közvetítésben meghatározó domináns tömegmédiiumként volt fontos a számára - amely szerepét egyébként a rádió a sokkal kommerszebbnek tartott televízióval szemben egészen a rendszerváltásig megőrizte -, addig a későbbiekben saját művészi iránykeresésétől nem függetlenül, egyre inkább a hang intermedialitásában rejllő lehetőségek váltak fontossá a számára.

Halála előtt másfél évvel egy váratlan lehetőséget kihasználva hangperformanszt készíthetett a Magyar Rádió Kísérleti Elektronikus Stúdiójában, ami nemcsak az elektronikus effektek dramatikus felhasználásának egyik első hazai példája, de a sok területen alkotó Hajas számára legnagyobb nemzetközi elismertséget hozó performanszművészet és

a rádióművészet *határterületének* darabjaként is jelentős. Ha megpróbáljuk tömören megragadni, hogy milyen művészi lehetőséget látott Hajas a rádióban, elsőként a tömegmédiium által előállított áldokumentatív majdnem-valóság említhető, amelynek művészi szimulakrumát<sup>51</sup> alkalmas provokációs lehetőségnek látta ahhoz, hogy a befogadót passzív és reflektálatlan fogyasztói helyzetéből kimozdítsa és felszabadítsa. Másik fontos csomópont a hiány és az ehhez kapcsolódó esztétika: a valóságmet-szetek, narratívák, művi és értelmezési konstrukciók hiányzó elemeinek felismerésében és azonosításában, a hiány kiegészítésében megnyilatkozó kreatív, valóságteremtő egyben transzcendentális mozzanat a kitöltetlen helyeket a befogadói fantáziatevékenység révén kiegészítő hangjátékmű-faj konstitutív eleme is. Harmadik helyen – legfontosabbként – az emberi hangnak, mint a rádióközvetítés révén tömeges, de egyénenként elkülönült hallgatóságra hatni képes médiumnak a jelentősége említendő. Az emberi hang interperszonalitása a személyiség mélyrétegeit megszólító intimitás, a személyközi szinkronitás és a tudatvilágok összhangjának megteremtése révén hipnotikus erejű művészi hatások és a művészeti terrénumon túlra mutató egzisztenciális érintettség számára nyit utat.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

*Add tovább! 51 mai költő és író - antológia*, szerk Csaplár Vilmos, Kulin Ferenc, Rózsa Endre, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1976

*A köztes lét túloldaldán. Hajas Tibor művészete és a tibeti misztériumok*, szerk. Kelényi Béla, Végh József, Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2019

ALDEN, P. HEAP, M.: Hypnotic pain control: Some theoretical and practical issues. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 46(1), 1998

BARABASZ, A. F., BARABASZ, M.: Hypnosis and the brain. In Nash, M. R. and Barnier, A. J. (2008) *The Oxford handbook of hypnosis*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2008

BÁNYAI ÉVA: A hipnózis szociálpszichobiológiai modellje. In Bányai É. - Benczúr L. - Tauszik K. - Költő A. (szerk.) *A hipnózis és hipnoterápia alapjai. Szöveggyűjtemény*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2008, 379-429.

BAUDRILLARD, JEAN: *A szimulákrum elsőbbsége* (1981), ford. Gángó Gábor, In: *Testes könyv I., Dekon könyvek*, szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor et al., Szegeid, Ictus-JATE, 1996, 161-193, ld. https://mediavadasz.info/jean-baudrillard-a-szimulakrum-elsobbsege/

BEKE LÁSZLÓ: A performance és Hajas Tibor, *Mozgó Világ*, 1980. október, 98-112.

BORBÉLY SZILÁRD: *A szabadsággettő*. (*Hajas Tibor: Szövegek*), Parnasszus, 2006, https://parnasszus.hu/a-szabadsaggetto-hajas-tibor-szovegek/

BUBER, MARTIN: *Én és Te*. Ford. Bíró Dániel, Európa Kiadó, Budapest, 1990

CALVINO, ITALO: *Láthatatlan városok*. Ford. Karsai Lucia, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1972

Coe, W. C.: Expectations and hypnotherapy In Rhue, J. W., Lynn, S. J., Kirsch, I. (Eds.) *Handbook of clinical hypnosis*. American Psychological Association, Washington, DC, 1993

DÉKEI KRISZTA: Hajas Tibor (1946–1980) szövegei. *Művészettörténeti Értesítő*, XLVIII. (1999) 1-4., 59-69.

*Első ének*, Fiatal költők versei, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1968.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: *Heinrich von Kleist – A szavak hálójában*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: „Szeresetek szilajon...” Recenzió Hajas Tibor Szövegek című kötetéről. *Élet és Irodalom*, 2005. szeptember 2.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Ungváry Rudolf 80 éves, *Élet és Irodalom*, 2016. november 11.

FARKAS ZSOLT: Újabb jelentős fiatal író bukkant fel – Hajas Tibor: Összegyűjtött írások, *Magyar Narancs*, 2005. szeptember 1., 29.lđ. https://m.magyarnarancs.hu/zene2/ujabb-jelentos-fiatal-iro-bukkant-fel\_-hajas-tibor-osszegyujtott-irasok-konyv-64484

GYÖRGY PÉTER: Montázkiallítás - A Köztes lét túloldalán - Hajas Tibor művészete és a tibeti misztériumok című kiállítás a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeumban, *Élet és Irodalom*, 2019. április 5.

*Hajas Tibor 1946–1980* (kiállítási katalógus), Székesfehérvár, István király Múzeum, 1987

HAJAS TIBOR: *Szövegek*. Sajtó alá rendezte és kiadta F. Almási Éva, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005

HAVASRÉTI JÓZSEF: Az Agy-Rém - Hajas Tibor munkáiról. *Holmi*, 2006. április, 558-568., ld. http://epa.oszk.hu/010000/010050/00028/pdf/holmi\_18\_2006\_04\_554-576.pdf

HORÁNYI ATTILA: Vera ikon (Hajas Tibor: Húsfestmény III.) *Nappali Ház*, 1991/1-2., 96-102.

Kappanyos András: „Kettő vagyok: alany és tárgy” – Hajas Tiborról. *Jelenkor*, 1998/június, 599-606. ld. http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1998-6.pdf

*Képkorbácsolás – Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái*. Szerk. Beke László, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2004

KIRSCH, I.: Cognitive-behavioral hypnotherapy. In Rhue, J. W., Lynn, S. J., Kirsch, I. (Eds.) *Handbook of clinical hypnosis*. American Psychological Association, Washington, DC, 1993

KISANTAL TAMÁS: Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben, *Prae.hu*, 2018. december 20., https://www.prae.hu/journalitem/236-fantasztikum-horror-es-toredekesség-h-p-lovecraft-szovegeiben/

MÜLLNER ANDRÁS: Majdnem-morál – Hajas Tibor: Szövegek, *Beszélő*, 2006. február, (11 évf. 2. az.), ld. http://beszelo.c3.hu/cikkek/majdnem-moral

NAJMÁNYI LÁSZLÓ – SCHULLER GABRIELLA: *Yippie! – Az engedetlen polgár*, Golyós Toll Kiadó, Szombathely, 2008.

NÁDAS PÉTER: Március-Április. In uő.: *Évkönyv – ezerkilencszáznyolcvanhét – ezerkilencszáznyolcvanvenc*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1989, 42-55.

NEMES Z. MÁRIÓ: A performer antropológiája I-II., *Balkon*, 2012/2., 2012/3, 6-12., 2-9., ld. http://epa.oszk.hu/03000/03057/00042/pdf/EPA03057\_balkon\_2012\_2\_06-12.pdf,

http://www.epa.hu/03000/03057/00043/pdf/EPA03057\_balkon\_2012\_3\_02-09.pdf

NEMES Z. MÁRIÓ, „Tűzhalál magnéziumfényénél”, *Balkon*, 2005/7,8., ld.

http://www.balkon.hu/archiv/balkono5\_07\_08/05nemes.html

NÉMETH G. BÉLA: Az önmegszólító verstiporún. In uő.: *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, szerk. Szilárd Gabriella, Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1987, 264-296.

*Ne mondj le semmiről*. Szerk Réz Pál, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974

PRIEGER ZSOLT: Karizma és politikai giccs: Vető János Hajas Tiborról és halálról - Velence apropóján, 168. óra, 2017. április 25., ld. https://168ora.hu/kultura/karizma-es-politikai-giccssveto-janos-hajas-tiborrol-eshalalrol-velence-apropojan-1369

ROSENZWEIG, FRANZ: *Nem hang és füst – válogatott írások*. Ford. Tatár György, Holnap Kiadó, Budapest, 1990.

SAD-linkek: https://miramaraddictionandrehabcenters.com/link-bad-weather-addiction/https://en.wikipedia.org/wiki/Seasonal\_affective\_disorder

SPIEGEL, D.: Negative and Positive Visual Hypnotic Hallucinations: Attending Inside and Out. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 51(2), 2003, 135.

Szógettó – válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból, *Jelenlét* 1989/1-2, (14-15)

SZŐNYEI TAMÁS: *Titkos írás, Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956 - 1990*, 1-2 kötet, Noran Könyvesház, Budapest, 2012

TÁBOR ÁDÁM: *A váratlan kultúra – Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997

TILLMANN JÓZSEF: Az egő és a saját tűzében egő ember – Ritualitás Hajas Tibor munkáiban, *Színház.net*, 2018. július-szeptember, http://szinhaz.net/2018/09/28/tillmann-jozsef-az-ego-es-a-sajat-tuzeben-ego-ember/

TODOROV, TZVETAN: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor, Napvilág Kiadó, Budapest, 2002

TURAI TAMÁS: Szidpa Bardo. *Nappali Ház*, 1991/1-2., 103-108.

TURAI TAMÁS: *Merénylet – összedéltítés Hajas Tibor szövegeiből*, rádióműsor A-702248, Első adás: *Petőfi Rádió* 1994.12.10 időpont 17:39

TURAI TAMÁS: *Érintés – Hajas Tibor rádióperformansza*, rádióműsor A-769755, Első adás: *Kossuth Rádió* 1999.06.03. 14:55

TURAI TAMÁS: *Bardo Tödol – Tibeti tanácsok halandóknak és születendőknek*, Részletek Hajas Tibor és Hamvas Béla írásaiból, valamint a tibeti „Halottak könyvéből”, rádióműsor A-776892 Első adás *Petőfi Rádió* 2000.03.23. 21:04

UNGVÁRY RUDOLF: Leopárdok ültek a tigrisekhez – beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban. *Orpheus* 1992. III. évf. 4. szám, 53-73.

UNGVÁRY RUDOLF: Miközben én még azon tűnődöm, hogy melyik választ várod...? Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban. *Orpheus* 21 irodalmi folyóirat, X. évfolyam, 1999 tavasz, 39-63. ld. http://www.inaplo.hu/or/199921/07\_ungvaryport.html

VARGA KATALIN: *A hipnotikus interakció fenomenológiája*, ELTE Pszichológiai Intézet, Affektív Pszichológia Tanszék, 2016.



Új Nemzeti Kiválóság Program

AZ INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI MINISZTERIUM ÚNKP-19-3-I-SZFE-3 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK SZAKMAI TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.

<sup>[1]</sup> Vő.: „Sohasem a szimulákrum rejti el az igazságot – az igazság rejti el, hogy nem létezik. A szimulákrum igaz.” (Baudrillard)



# Párhuzamos életvilágok

## BALRA ÁT, JOBBRA ÁT

### Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban

### Az Orfeo és az Inconnu Csoport

Centrális Galéria, Budapest  
2019. október 3 – november 24.

A *Balra át, jobbra át* című kiállítás két olyan csoport történetét mutatta be, amelyeket különösen gyakran emlegetünk a *politikus művészet* kapcsán, de részletes bemutatásuk eddig mégsem történt meg, mint ahogy monográfia sem született róluk.<sup>2</sup> A kiállítás kurátorai, NAGY KRISTÓF és SZARVAS MÁRTON korábban szakdolgozataikban<sup>3</sup> foglalkoztak külön-külön a témával; együttműködésük nyomán a kiállítás nem egyszerűen a két csoport bemutatására, hanem négy releváns szempont – a közművelődés államilag támogatott csatornáit és az amatőrmozgalmak; a csoportok működésének ideológiai-politikai kontextusa; élet és művészet határvonalának felszámolása és a társadalmi nemi szerepek – mentén történő összehasonlításukra vállalkozott.

Első pillantásra merész ötletnek tűnik a két csoport egymás mellé helyezése, mivel leginkább a különbségek szembeötlők, ami nem csupán a hetvenes és nyolcvanas évek eltérő gazdasági-társadalmi-politikai klímájából adódik; merőben különbözik egymástól a két csoport indulásának és működésének szociológiai háttere illetve az általuk befutott pálya íve is.

Az ORFEO tagjai között számos „kádergyerek” volt, a csoport mindennapjait a kommunista messianizmus és küldetésudat határozta meg. Tevékenységük a szocialista rendszer megjavítását célozta, a zenei és színházi csoport kiválásában, majd a bábcsoport hivatalos színházi struktúrába való

beolvasásában komoly szerepet játszott a hetvenes évek represszív kultúrpolitikája. Az Orfeonak öt, lényegében klasszikus műfajú munkacsoportja volt: zene, bábszínház, színház, (szocio)fotó, grafika-képzőművészet.<sup>4</sup>

Az INCONNU a munkásosztály közegéből indult (a művészcsaládból származó BOKROS PÉTER kivételével, aki a kortás művészetéről szóló tudást közvetítette a csoport tagjai számára), a rendszer belülről történő megreformálása helyett a direkt provokáció és a rendszer megdöntése foglalkoztatta a tagokat, ezért tevékenységüket a rendszer-váltás után berekesztették.<sup>5</sup> Az Inconnu jellemző médiumai a matricázás, a mail art, a performansz, a köztéri akció és a videofilm kényszerhelyettesítéstől sem mentes műfajai voltak.

A két csoport legfontosabb érintkezési felülete a művészet direkt politikai médiumként való használata; történeteik egymás fénytörésében még izgalmasabban rajzolják ki a késő Kádár rendszer kulturális logikáját, a kiutak keresését és a kiutak sikerét, illetve kudarcát.

A közművelődés terei kapcsán a kiállítás azt vizsgálta, hogy a két csoport milyen lehetőségeket kapott a hatalom által megteremtett és felügyelt terekben, mikor és mennyiben volt ez lehetőség vagy éppen kényszer számukra. Az Orfeo esetében a művelődési házak hálózata az átlagemberek, az istenadta nép megszólítása miatt is fontos volt, emellett a konszolidáció után itt (ti. az egyetemi klubokban és művelődési házakban) bontakozott ki az amatőr színházi mozgalom, ez volt a domináns színházi nyelv alternatíváit kutató csoportok működésének természetes közege. Történetük azt is mutatja, hogy a *szürke zónában* milyen sok múlt az egyéni bátorságon: az Orfeót az 1972-es „Orfeo ügy”<sup>6</sup> után kitiltották az ország összes művelődési házból, de a Duna Cipőgyár művelődési házában



BALRA ÁT, JOBBRA ÁT | Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban | Az Orfeo és az Inconnu Csoport  
Centrális Galéria, Budapest, 2019 © Fotó: Bényi Andrea

az igazgatónő, LACKFI JÁNOSNÉ – saját felelősségére – engedélyezte számukra a fellépéseket. Ez az időszak ugyanakkor – mivel mások nem vállaltak hasonló gesztust – a kommunaházba való kényszerű visszatorzulást jelentette számukra, ami FODOR TAMÁS visszaemlékezése szerint bomlási folyamatot indított el a társulat működésében.<sup>7</sup>

Az Inconnu csoport számára a közművelődés terei inkább a kényszer szülte lehetőséget jelentettek. Első kiállításuk 1978-ban, a ceglédi majálison volt látható egy katonai sátorban, kísérleti filmes tevékenységüket oklevéllel jutalmazták, sőt egy helyi népművelő aktív támogatását élvezték, (ebbe a korra jellemzően beletartozott a róluk írt jelentéseinek finomhangolása is, hogy megvédje őket). Az állatok megkínzását és az önszembést dramaturgiai eszközként használó performanszok nyers brutalitása, valamint kunszentmártoni kiállításuk miatt azonban

fokozatosan ellehetetlenítik őket Szolnok megyében, ezért MOLNÁR TAMÁS és BOKROS PÉTER a nyolcvanas évek elején Budapestre költöztek, ami a csoport átrendeződését vonta maga után. A kiállítás négy szekciójában felvonultatott dokumentumok azt az ívet is kirajzolják, ahogy az Inconnu performatív eseményei a képzőművészeti/kulturális mezőhöz tartozó fővárosi terekből (FMK, 1980; Kulich Gyula téri Pszichiátriai Intézet, 1981) a magánterekbe tevődtek át (1984 és 1985 között Artéria Galéria néven tartottak lakáskiállításokat és -performanszokat a RAJK LÁSZLÓ által nagylelkűen rendelkezésükre bocsátott Lajos utcai panellakásban, melyet lakóingatlanként is használtak), majd egy átmeneti pauza után (amikor olcsóbb és a szélesebb tömegeket megszólító médiumokhoz fordultak, direkt politizálásuk miatt pedig egyre inkább kívül kerültek a képzőművészet körein) a politikai változásoknak köszönhetően 1989-ben már a közterekben jelentek meg (kopjafák állítása a 301-es parcellában, a Tienanmen téri vérengzések elleni tiltakozó performansz a Vörösmarty téren).

A közművelődés terei kapcsán tehát a felügyelet dinamikus és változó viszonylatai figyelhetők meg, a hatalom több-kevesebb sikerrel igyekszik a bekebelezés, a szelepelés, a szabályozott keretek között történő nyitás stratégiáját alkalmazni, de a szürke zónában sok múlik az egyéni alkukon és kijáráson. Az alkotók használják ezeket az állami csatornákat, nem választják a kivonulást vagy a rendszer bojkottját sem a hetvenes években sem a nyolcvanas években, ezt inkább kényszerűen elszennvedik, még ha művészileg izgalmas helyzetek jönnek is így létre (ennek kapcsán nem csak az Orfeóra, de a Kassák Ház Stúdió Dohány utcai lakásszínházzá avanszálására is gondolhatunk), vagy éppen pályafutásuk szempontjából előremutató lépésre kényszeríti az alkotókat (mint az Inconnu esetében). A két csoport története az amatőrizmus kétféle értelmezését mutatja: az

1 <http://www.osaarchivum.org/node/1386> (Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. augusztus 7.)

2 Az ORFEO 1969-ben MALGOT ISTVÁN kezdeményezésére alapították a Képzőművészeti Főiskola hallgatói, KOMJÁTHY ANNA, KISS MIHÁLY, FÁBRY PÉTER és LÓRÁNTH ZSUZSA. A politikai művészettel foglalkozó csoporthoz többen csatlakoztak, öt párhuzamos szekcióban folyt a munka, miközben Pilisborosjenőn két kommunális házat is felépítettek. Előbb 1972-ben a zenei csoport vált ki (összefüggésben a társulat ellen indult lejáratozó kampánnyal), majd a kommuná létmódban kiéleződő világnézeti és attitűd különbségek miatt a színházi csoport is. Utóbbi 1974-től STRÚDIÓ K. néven működött tovább, kisebb szünetekkel mind a mai napig. Az Orfeo csoport 1978-ban szűnt meg, a tagok a 25. Színházhoz szerződtek. Az INCONNU-t BOKROS PÉTER, CSÉCSEI MIHÁLY és MOLNÁR TAMÁS alapították 1978-ban Szolnokon. Miután Szolnok megyében performanszaik, happeningjeik és a mail artban való részvételük miatt mindinkább ellehetetlenültek, Molnár és Bokros a nyolcvanas évek elején Budapestre költöztek, itt csatlakozott tevékenységükhöz SERFŐZŐ MAGDOLNA, PÁLINKÁS SZÜCS RÓBERT, KOVÁCS MIKLÓS és PHILIPP TIBOR. Mivel úgy vélték, hogy politikai művészeti tevékenységük csak diktatúrában létezhet (mivel utóbbi ellen irányul), a csoport a rendszer-váltás után megszűnt.

3 MÁRTON SZARVAS: *Orfeo's Maoist Utopia*, CEU Department of Sociology and Social Anthropology, 2016, ld. [http://www.etd.ceu.edu/2016/szarvas\\_marton.pdf](http://www.etd.ceu.edu/2016/szarvas_marton.pdf); KRISTÓF NAGY: *Aesthetics and Politics of Resentment – the Inconnu Group's Shift Toward National Populism*, CEU Department of Sociology and Social Anthropology, 2016, ld. [http://www.etd.ceu.edu/2016/nagy\\_kristof.pdf](http://www.etd.ceu.edu/2016/nagy_kristof.pdf)

4 Az OSA-ban látható kiállítás egyik erénye, hogy ezt a sokféleséget egy kiállításon belül mutatta fel.

5 A teljes történethez hozzátartozik az is, hogy Bokros Péter és Molnár Tamás 2002-ben New INCONNU néven alapít csoportot (folytatja tovább?), jobboldalról kritizálva az akkori rendszert.

6 1972-ben (összhangban az új gazdasági mechanizmus leállítását követő szigorításokkal) az Orfeo ellen irányuló lejáratozó kampány vette kezdetét, melynek középpontjában a kommuná életforma és kiemelten Malgot István erkölcsstelsége, szexuális kicsapongásai álltak, hogy a fiatalság körében népszerű Orfeót mint a fiatalok számára különösen veszélyes közeget mutassák be. Az ügy részleteihez ld.: NÁRAY ISTVÁN: *Az Orfeo-ügy*. (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével), *Beszélő*, 1998/3., ld. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy>

7 „A két együttes kapcsolata is kezdett erodálódni, végül 1974-ben szét is váltunk. Egy időre beszorultunk a pilisborosjenői házba, s csak 1977-ben sikerült ismét valamivel a nagyközönség előtt kirukkolnunk” NÁRAY IM.





BALRA ÁT, JOBBRA ÁT | Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban | Az Orfeo és az Inconnu Csoport Centrális Galéria, Budapest, 2019 © Fotó: Bényi Andrea

Orfeo számára a hetvenes években az amatőr művészet címkéje rés volt a rendszeren, mely lehetőséget adott arra, hogy a domináns művészeti nyelv alternatíváit kutassák; a vidéken induló Inconnu kapcsán szociológiai helyzetüket leíró felhangja van a jelzőnek, ahogy műveik egyre direkter politikizálásával is mindinkább kívül kerülnek a neoavantgárd művészet köreiben (ironikus módon Amatőrök fedőnéven vezette aktájukat a kulturális elhárítás is). A *Politika/ideológia* alcímet viselő kiállítás-szegmens azt vizsgálta, hogy a két csoport milyen intellektuális hagyományokból táplálkozott. Az Orfeót a hatvannyolcas újbaloldali ideológia szellemiségéhez kötődő kozmopolita impulzus szülte, de a szocializmus mellett elkötelezett magyar politikai költészet is forrásként szolgált számukra; nevüket a *Tűz-tánc* antológia<sup>8</sup> köréhez tartozó GYÖRE IMRE *Orfeo szerelme* (1969) című műve<sup>9</sup> után vették fel, mely első előadott darabjuk volt (Kőbányai Ifjúsági Klub, 1970).

Az irodalom mellett kitüntetett szerepe volt a pol-beat mozgalomnak, az Orfeo zenekar latin-amerikai példákat követett, de zenei világukba magyar motívumokat vegyítettek.<sup>10</sup> A kiállítás gazdag filológiai apparátust vonultatott fel e szellemi közeg kirajzolására; emellett fotók, leírások, hangfelvétel, bábkonstrukció, valamint egy korabeli felvételrészlet szemléltette, hogy milyen szcenikai eszközökkel, dramaturgiai választásokkal és színészszereléssel lehetett a baloldali elköteleződést propagálni a befogadók számára az Orfeo előadásában.

Az Inconnu csoport szellemi orientációja kezdetben heterogénebb volt, amit látványosan szemléltetett a kiállításon, hogy míg az Orfeo (leginkább KOMJÁTHY ANNA) könnyen azonosítható rézkarc portrékat készített ikonjairól (Che Guevera, Angela Davis), az Inconnu-sók punk esztétikára hajazó montázsokat alkottak. A direkter megfogalmazást használó műveik közül – utóéletét tekintve – az 56-os forradalomhoz kapcsolódó, a kiállításon is helyet kapó projektjeik a legismertebbek: a *Harcoló város* című, kalandos sorsú lakáskiállítás és a 301-es parcella kopjafái. Az Inconnu 56-os forradalomra emlékező kiállítása eredetileg 1986 őszén nyílt volna meg, de a hatóságok zaklatása (a szervezők fenyegetése és a postán érkező művek nagy részének lekapcsolása) miatt 1987 januárjára halasztódott. A rendőrség (miután folyamatosan képből tartotta őket egy beépített informátor) a megnyitó előtt egy órával elkobozta a műveket,

<sup>10</sup> Részben hasonló ideológiai orientáció jellemezte a Szegedi Egyetemi Színpadot PAÁL ISTVÁN vezetése alatt. Ugyanakkor a két csoport között eltérés, hogy a szegediek a permanens forradalom jegyében tematizálták 1848-at, míg az Orfeoók számára ez a téma túlságosan nemzeti volt, szemben kozmopolita eszményeikkel. A kulturális szigorításoknak köszönhetően az Orfeoóhoz hasonlóan a Szegedi Egyetemi Színpad működését is ellehetetlenítették 1973-tól, Paál István az ellene indult, felmentésével végződő eljárás után távozott a városból és a színpad elérő is. A csoport tagjai közül – az 1973. március 15-i szegedi diáktüntetésben való aktív szerepvállalása miatt – súlyos retorziók érték DÓZSA ERZSÉBETET is. Bővebben ld. BÉRCZES LÁSZLÓ: *A végnek végéig. Paál István*, Cégér Kiadó, Budapest, 1995

<sup>8</sup> *Tűz-tánc. (Fiatal költők antológiája)*, szerk. DARÁZS ENDRE, GYÖRE IMRE, IMRE KATALIN, Magvető Kiadó, Budapest, 1958

<sup>9</sup> GYÖRE IMRE: *Orfeo szerelme*, Magvető Kiadó, Budapest, 1969



BALRA ÁT, JOBBRA ÁT | Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban | Az Orfeo és az Inconnu Csoport Centrális Galéria, Budapest, 2019 © Fotó: Bényi Andrea

a csoport ezért a rendőrségi határozat lapjait állította ki.<sup>11</sup> A megsemmisített művek fotódokumentációja paradox módon a belügyi aktákban maradt fenn. Az Inconnu tagjai legfontosabb szellemi mentoruk, KRASSÓ GYÖRGY nyomán (szembekerülve a demokratikus ellenzékkel) az 56-os forradalmat alulról szerveződő eseményként értelmezték, mellyel a nép egy igazságosabb rendszer megteremtését célozta. Ennek megfelelően a 301-es parcellában felállított kopjafák (1989) direkt, egyszerű, mindenki által érthető emlékjelek, melynek készítésében – szakértelem híján – a DIY esztétika érvényesült. (A radikális elitellenesség, a hatalmi bürokráciát kiszolgáló értelmiség kritikája az Orfeo és Inconnu közötti fontos érintkezési felület.) Ugyanez a direktség jellemzi a Bős-nagymarosi vízlépcsővel és a csernobili sugárszennyezés témáival foglalkozó plakátjaikat illetve a GALÁNTAI GYÖRGY által szervezett *Magyarország a tiéd lehet/Nemzetközi Magyarország* című kiállításra (1984)<sup>12</sup> benyújtott alkotásaikat is; a kiállítás ezen szekciója fontos adalék a (jellemzően megosztó) kopjafák kontextualizálásához és értelmezéséhez.

Élet és művészet kapcsán a kiállítás a mindennapi élet megszervezésének praktikuma és az *élet/művészet* közötti határvonal felszámolására fókuszált. Az Orfeo csoport tagjai lemondással és áldozatokkal járó életformát követtek; fizikai munkát vállaltak, a napi penzum után házat építettek, majd a két ház felépítése után estéiket közös alkotással, próbákkal, éjszakába nyúló ideológiai vitákkal és megbeszélésekkel töltötték. A kiállításon bemutatott dokumentumok tanúbizonysága szerint próbálták igazságosan

megszervezni a mindennapokat (a párokat például nem osztották be együtt a házimunkákra, nehogy a férfiak a nőkre lőcsöljék a tennivalókat), kiemelt szerepet kapott a kádári konszolidáció életstílusától eltérő alternatívák kutatása és megvalósítása, az unortodox megoldásoktól sem riadtak vissza (egyebek mellett egy aggódó anyuka és Fodor Tamás levelezése volt olvasható arról, hogy miért nincsen ajtó a lakószobákon). Külön összeállítás foglalkozott az Orfeo szociofotó csoportjával, melyet eddig a jellemzően erős kritikát megfogalmazó visszaemlékezéseken keresztül ismerhettünk. A kiállítás képein az eltárgyasítás és nyomozástétika helyett inkább a fizikai munka nehézségének és a munkások mindennapjaik megmutatása, részben pedig az alávetettekkel való azonosulás volt megfigyelhető. IRINA BOTEVA BUCAN – JON DEAN rövidfilmjében<sup>13</sup> szó esik KISS MIHÁLY egyik sorozatának születéséről: Kiss 1971-ben fél évet dolgozott Kiskundorozsmán olajbányászként: nehéz fizikai munkát vállalt, dokumentálta a körülötte lévők mindennapjait és a

<sup>11</sup> Az Inconnu kiállítás teljes történetéhez ld. SÜMEGI GYÖRGY: Egy kiállítás utolsó felvonása, *Betekintő*, 2011/2. [http://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2011\\_2\\_sumegi\\_o.pdf](http://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2011_2_sumegi_o.pdf)

<sup>12</sup> *MAGYARORSZÁG A TIÉD LEHET! / Nemzetközi Magyarország*. Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1984. január 27., ld. <https://www.artpool.hu/Commonpress51/default.html>

<sup>13</sup> IRINA BOTEVA BUCAN – JON DEAN: *Orfeo*, 2019, ld. <https://www.youtube.com/watch?v=CBqQShoB5Oo>





KISS MIHÁLY  
Fiú (Kiskundorozsma), 1971 k.

munkakörülmények javításért is harcolt (nem teljesen eredménytelenül). A film erős jelenete, amikor mindkét interjúhelyzetben előkerül az egyik ikonikus kép (egy roma fiú portréja, 1971-ből, a kiskundorozsmai cigánytelepről), melyet mind Kiss Mihály, mind a NÉMETH ILONA - Fodor Tamás házaspár mementóként őriz.

Az Inconnu esetében a folyamatos együttlét nem ideológiai alapon szerveződött, hanem kényszerből adódott (nem volt saját ingatlanjuk, illetve nehezen illeszkedtek a kádári mindennapokba, rendőrségi ügyeik miatt nehezen találtak fix állást, így jellemzően folyamatos együttléttel múltatták az időt). A normalitásból való kizáródás közösségteremtő és permanens

kreativitást serkentő ereje a hetvenes évek *életformatikus* közösségeit idézi, de a fényképek atmoszférája egybevág a nyolcvanas évek puha diktatúrájának párhuzamos életvilágát leíró beszámolókkal is.

Noha a tárlatvezetések a kiállítás lezárásaként, mint utolsó tétel szerepelt a társadalmi nemi szerepekre vonatkozó rész, a hozzászólások és befogadói reakciók azt mutatják, hogy ez az egyik legforróbb téma. Az Orfeo csoport számára az emancipáció és egyenjogúsítás fontos sarokkövek voltak, és ezt elsősorban a nők a fizikai munkákba való bevonásával vélték azt megvalósítani. (Ehhez az értelmezéshez nyilván hozzájárult a feminista civil mozgalmak hazai hiánya is.) KOMJÁTHY ANNA a kiállításon látható (pre-Orfeo időszakból származó) alkotásai, bár az anyaság idealizálása első pillantásra rendszerkonform gesztusnak tűnhet, valójában ennek alternatíváját, egy konkrét nő sorsára való odafigyelést és a női szolidaritást is tematizálják.<sup>14</sup> A csoport tagjai a szexuális önfelszabadítás jegyében (a korabeli szocialista normákhoz képest) lazábban kezelték a közösségen belüli párok kapcsolatokat, a nagyobb közösségben való együttélés révén a *nukleáris család* alternatíváját is kutatták. A volt kommunatagok visszaemlékezése szerint azonban a tartós elköteleződések lazábbra vétele és az, hogy a felbomlott párok tagjainak nem volt lehetőségük máshova költözni (mivel tőkájukat beforgatták a kommunaház építésébe), számos nő számára kifejezetten traumatizáló tapasztalatot jelentett.<sup>15</sup> A nemi egyenlőségek kapcsán a tárlatvezetések kísérő dialógusokban felvetődött MALGOT ISTVÁN felelőssége, aki koránál és személyiségénél fogva a csoport informális vezetője volt, könnyen és gyakran létesített kapcsolatot a társulat nőtagjaival. Az Orfeo-ügy ideológiai terheltsége miatt, azaz hogy a rendőrség politikai ügyet kreált és a csoport meghurcolására használta fel Malgot korábbi rendőrségi ügyét, nem mindenki számára tudott tematizálódni és feloldódni az ezzel

14 Szilágyi Anna portréja verssel, linóleummetszet, ca. 1968; Szilágyi Anna portréja, linóleummetszet, 1968; Várakozás, rézkarc, 1968. SZILÁGYI ANNA (később az Orfeo fotós szekciójának tagja) és PÓR GYÖRGY a maoista per idején várták gyermeküket, Pór György bebörtönzése miatt nem lehetett aktív részese az eseményeknek.

15 Ennek kapcsán érdemes megjegyeznünk, hogy több nyugati feminista színházi társulat éppen hasonló élmények nyomán jött létre: a nők azt tapasztalták, a kommunalétben illetve az elvben demokratikus közös színházi alkotásban nincsenek egyenrangú félként kezelve.



BALRA ÁT, JOBBRA ÁT | Művészet és politikai radikalizmus a Kádár-korban | Az Orfeo és az Inconnu Csoport  
Centrális Galéria, Budapest, 2019 © Fotó: Halasi Dóra

kapcsolatos feszültség. Úgy tűnik, ez egy máig kibeszéletlen téma, amelynek felfejtése napjainkban (a metoo globális jelensége, a színházi alkotások létrehozásának hierarchiája és a közösségi színházcsinálási formák kutatása iránt megnövekedett figyelem okán) nagyon is fontos az Orfeo történetével foglalkozók és az egykori résztvevők számára.

Az Inconnu csoport esetében a társadalmi nemi szerepeket két szempontból vizsgálta a kiállítás. Korai body art jellegű performanszaik középpontjában a *heroikus férfiego* állt (ehhez Hajas Tibor és a bécsi akcionizmus szolgált referenciaként számukra) és egy részükben megjelenik a női test eltárgyasítása is; mindez meglehetősen avítnak tűnhet Szirtes Jánosnak a maszkulin szerepkonstrukciókra önironikusan reagáló egykorú performanszai és a new wave posztmodern esztétikát követő *live art* eseményei mellett. Másrészt a mindennapok kapcsán egy fontos nemi egyenlőségre hívja fel a figyelmet a kiállítás: a csoport túlélésének materiális alapjait elsősorban SERFŐZŐ MAGDOLNA teremtette meg, jellemzően egyedül ő végzett pénzkereső munkát a csoport tagjai közül; az Inconnu-nek

jutó minimális szimbolikus elismerésből viszont csak az egykori férfi tagok részesültek. A kollektív szerzőség jegyében alkotó csoportok nemi egyenlőségeinek kutatása napjaink égető kérdései közé tartozik.

A kiállítás legfőbb tanulsága, hogy mind az Inconnu, mind az Orfeo csoport jóval gazdagabb történettel bír, mint azt első pillantásra gondolnánk; ennek feltárásához további kutatások szükségesek. A tárlatvezetések kísérő viták, szóbeli kiegészítések, kérdések arra hívják fel figyelmünket, hogy mivel ezek a történetek a közelmúlt részei, egyelőre meglehetősen képlekeny, hogy pontosan mi és hogyan történt, mi fontos belőle mi nem, ugyanakkor az egykori résztvevők életkorából kifolyóan nem érdemes tovább odázni a témára vonatkozó kutatásokat. A kiállítás címe az egykori csoporttagok politikai utóéletére való utalással korunkhoz közelítette *művészet és politikai radikalizmus* kérdését, ezenkívül a kiállítást kísérő számos események egyike direkt módon is feltette a kérdést: *Gyáva-e a kortárs művészet?*<sup>16</sup> Az elsősorban képzőművészeti intézményekre és jelenségekre koncentrált beszélgetés legfőbb tanulsága, hogy további párbeszédre és fogalomtisztázásokra van szükség a közös alapok megteremtéséhez, továbbá - ahogy erre LÓDI VIRÁG felhívta a figyelmet - a képzőművészeket is be kell vonni a dialógusba, nem csupán teoretizálni vagy történelmi perspektívába állítani tevékenységüket.

16 Gyáva-e a kortárs művészet? Centrális Galéria, Budapest, 2019. november 18. A beszélgetés résztvevői: SÜVECZ EMESE (műkritikus), SOMOGYI HAJNALKA (OFF-Biennále), LÓDI VIRÁG (FKSE), valamint NAGY KRISTÓF és SZARVAS MÁRTON (a kiállítás kurátorai) mint moderátorok (<https://www.facebook.com/events/osa-archivum/gy%C3%A1va-e-a-kort%C3%A1rs-m%C5%B1v%C3%A9szet/2420217598238049/>). Köszönöm a kiállítás kurátorainak, hogy a beszélgetés hangfelvételét a rendelkezésemre bocsátották.



# Itt van az otthonom: Joseph Beuys Itáliában

Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau  
2020. május 17 – szeptember 13.<sup>1</sup>

„Nekünk, Lucrezia, a vetés a dolgunk. Biztos nem kel ki minden mag, de ha egy kikel, az elég. Ez majd újabb gyümölcsöt hoz, amiből újabb magok lesznek”<sup>2</sup> - vigasztalta JOSEPH BEUYS munkatársát, amikor egy-egy akciója, egy vele folytatott politikai vagy a művészeti vita a közönségből értetlenséget, vagy éppen agressziót váltott ki. És igaza lett, mert a halála óta eltelt évtizedekben, legalábbis ami az ökológiai kérdésekkel foglalkozó gondolatait és a természet védelmére felhívó munkáit illeti, termékeny talajra találtak a mostani nemzedékben. Az 1982-es 7. *documenta*<sup>3</sup> alkalmával Kasselben elűtetett hétezer tölgyfa,<sup>4</sup> amelyről úgy gondolta, hogy azok elűtetése nemcsak ökológiai szükség, hanem a természet és a társadalom működésének mélyebb megértéséhez vezet, ma már egyre inkább beépül a közgondolkodásba. Joseph Beuys 1970-es években indult politikai és ökológiai projektjeinek – legalábbis életének utolsó, tizenöt évében – nemcsak Németország volt a színtere, hanem Dél-Itália is. Szeptemberig látogatható az a kiállítás, amelyet ALEXANDER GRÖNERT rendezett, talán PETRA RICHTER nemrég megjelent könyvének hatására is. A kötet Joseph Beuys Itáliában eltöltött éveit dolgozta fel, eddig ismeretlen dokumentumok, és a még élő kortársakkal készült interjúk felhasználásával.<sup>5</sup>

A Moyland Kastélymúzeumban, amely Bedburg-Haub községben található, hozták létre a Joseph Beuys archívumot,<sup>6</sup> amely magában foglalja a Grinten gyűjteményt, és innen nem messze, a Museum Kurhausban<sup>7</sup> található a düsseldorfi Művészeti Akadémia Joseph Beuys archívuma is. Moylandban a kortárs művészeti gyűjtemény gerincét Beuysnak az 1950-es években készült munkái alkotják. A GRINTEN-fivérek, HANS és JOSEPH, már 1951-től vásároltak a művésztől, per sze akkor még igen jutányos áron. Például egy kizárólag az ő részükre készített, rajzokkal teli mappa árát tíz évre szóló, tízmárkás részletekben kérte el tőlük, tekintettel a fiatal gyűjtők anyagi helyzetére. A fivérek és a művész között azonban mély barátság is szövődött, és amellet, hogy Beuys náluk is lakott, a Grinten család kranenburgi kastélyának istállójában rendezték meg az első Beuys kiállításokat is.

„Nagyon egyszerű anyagokat használt, és ezeket hozta szokatlan, döbbenetes összefüggésbe egymással: egy meszelő, egy seprű, egy kefe vagy

egy darab agyag, a filc és a zsír. Az embernek alaposan végig kellett gondolnia, hogy miért ilyen módon fűzte össze a dolgokat. Beuys-nál megtalálható volt az, ami a Rajna mentén felnőtt, vidéki emberek gondolkodásában is benne van: olyan meditatív, átköltött minősége ez a gondolkodásnak, amelyik időt igényel, és sokan nem akartak ilyesmivel foglalkozni. Amikor a bátyám és én 1953-ban az első kiállítást a kastélyban megcsináltuk, éreztük, hogy ez hihetetlenül értékes, de Beuys *művészetét valójában csak évekkel később értettük meg.*” - mondta Joseph Grinten egy rádióinterjúban, amelyet Beuys halálának huszadik évfordulója alkalmával készítettek vele. A Grinten-fivérek akkor jutottak hozzá egy 32 ezer darabos kollekciónhoz, amikor Beuys-ot kinevezték a düsseldorfi Művészeti Akadémia tanárává, és korai munkáit nem akarta magával vinni. A Grinten-gyűjtemény tehát főként az akkor még teljesen ismeretlen Beuys ismeretlen művészetét foglalta magában. A gyűjteményből a mostani kiállításon, amelyet művész 99. születésnapja alkalmából rendeztek, főként a korai litográfiáiból, illetve papírmunkáiból láthatunk válogatást. Például a *Láva folyamot*, a *Vulkánt*, amelyek a Vezúvhoz és a tengeri világ állataihoz, növényeihez kapcsolódnak. Rajzokat, akvarelleket, amelyek az 1940-es évek végén, illetve az 1950-es években készültek. Ehhez a csoporthoz tartoznak még a Capri szigetéhez kötődő rajzai is, valamint egy fotósorozat, amely a szigetre érkezése pillanatában készült, és ami kiegészül egy különleges, a 19. századi Caprit ábrázoló sorozattal, valamint HERBERT LIST II. világháború utáni Rómáról készült fotóival

Mégis, a kiállításon szereplő mintegy 95 mű nagy része a már híressé, sőt sztárrá vált művész munkásságáról ad áttekintést, azokról, az akciókról, installációkról és objektokról, amelyek főként Itáliához kapcsolódtak. Beuys Itáliában hozta létre a *Rivoluzione siamo Noi* (A forradalom mi vagyunk) című akcióját 1971-ben, és a *Capri-Batterie* című objektjét is, 1985-ben. Az 1976-os *Velencei Biennale* német pavilonjában állították ki az egyik főművét is, a *Villamos megállót*, és Bolognanóhoz, egy kis olasz városhoz fűződik az *Olivestone* (Olivakő) című híres „kadas” projektje (1984) is. Utolsó nagy installációját, a *Palazzo Regale* című művét, amelyet némelyek a művész hattyúdalként is értelmeztek, Nápolyban a Museo Capodimontében állította ki 1985-ben.

Joseph Beuys interjúja a Kortárs Művészek találkozója (Contemporanea Incontri Internazionali d'arte) alkalmából a római Villa Borghese mélygarasában. 1973 © Foto: © Buby Durini | Archive de Domizio Durini



<sup>1</sup> <https://www.moyland.de/en/exhibitions/beuys-in-italy.html>

<sup>2</sup> LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI: *A filckalap - Joseph Beuys - Egy elmesélt élet*. Budapest: Kijárat Kiadó 2001, 121.

<sup>3</sup> [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7#](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7#) (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. augusztus 7.)

<sup>4</sup> <https://www.700oeichen.de/index.php?id=2>

<sup>5</sup> PETRA RICHTER: *Joseph Beuys. Ein Erdbeben in den Köpfen der Menschen. Neapel, Rom: 1971-1985*. Düsseldorf: Richter, 2017.

<sup>6</sup> <https://www.moyland.de/en/joseph-beuys/joseph-beuys-archive.html>

<sup>7</sup> <https://www.museumkurhaus.de>





Találkozó a *La rivoluzione siamo Noi* című vita után Lucio Amelio házában. Középen Joseph Beuys. Capri, 1971 © Fotó: © Buby Durini | Archive de Domizio Durini

Beuys csodálata Itália iránt akkor kezdődött, amikor a II. világháború során, 1943 februárja és júniusa között Foggiában teljesített szolgálatot, mint fedélzeti rádiós a Luftwaffe kötelékében, amely Róma mellett a legfontosabb légvédelmi központja volt a német hadseregnek Itáliában. A számos légifelderítés során megfigyelhette az Appenin hegység fenséges tájait, de alkalma volt arra is, hogy meglátogassa az antik városokat, múzeumokat és templomokat is. És természetesen, mert régi szokása volt, tanulmányozta a régió növényvilágát, a természeti környezetet, és már akkor észlelte és lerajzolta a környéknek, ahogy ő nevezte: *földalatti erőkonstellációit*, amely jóval később, a nápolyi földrengés áldozatainak megsegítésére szervezett kiállításon (1982, Nápoly, Galleria Lucio Amelio) a *Földrengés a Pallazóban* című installációjában<sup>8</sup> tért vissza. De Foggia és környéke is maradandó emlék maradt számára: „Ez az a hely, amely az életem során a legerősebben élt az emlékezetemben” – mondta egy 1974-es interjúban, amikor, támogatóinak és barátainak egy jó része már inkább Olaszországhoz, mint Németországhoz kötötte.

A Mezzogiorno – amely tulajdonképpen a 19. század közepéig egybe esett a Nápolyi Királyság területével – történelme, kultúrája és az emberek archaikus életmódja teljesen lenyűgözte: a társadalmi kérdések iránt fogékony Joseph Beuys úgy érezte, hogy az általa elgondolt szociális változások megvalósítására itt több szükség lenne, mint máshol. A háború után mégis még harminc évnek kellett eltelnie, mire tartósan visszatérhetett „választott hazájába”. Ezt akkoriban egy fiatal nápolyi galériással, LUCIO AMELIOVAL (1931–1994) való megismerkedése tette lehetővé. Amelio korábban Kelet-Berlinben dolgozott műszaki rajzolóként, jól beszélt németül és éppen egy kortárs művészeti galériát nyitott meg Nápolyban. Az ő meghívására nyílt meg 1971-ben Beuys első kiállítása Olaszországban, Capri szigetén, a már említett *La rivoluzione siamo Noi* (A forradalom mi vagyunk) címmel, majd pár hónappal később Nápolyban, Amelio

<sup>8</sup> A témához ld. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/31/joseph-beuys-earthquake-in-peoples-minds>

galériájában, a Modern Art Agencyben (1975-től Galleria Lucio Amelio) került sor a *Politikai koncepciók az európai társadalom átalakítására* című vitára is. Beuys, bár elvetette a marxizmus osztályelméletét, mégis igyekezett először baloldali, majd a zöld mozgalmak felé is nyitott maradni. Láttá Dél-Itália társadalmi elmaradottságát, a nyomorúságot és kiszolgáltatottságot és még egy cikket is írt az *Il Mattino* című újságba, amelyben leírta a tarthatatlan szociális és politikai állapotokat, és a maga sajátos művészetfogalmából kiindulva javaslatokat tett a társadalmi változások lehetséges irányaira. Írásában egyfajta harmadik utat javasolt a kapitalizmus és a szocializmus közötti reformot. Nápoly mellett, amely város a 1970-es években a neoavantgard művészek találka helye volt, de a főváros Róma is fontos szerepet játszott Beuys néhány jó néhány vitaestjének és akciójának színhelyeként.<sup>9</sup>

Nápoly után Rómában is bemutatta a *Vitex Anges Catus*, valamint *Arénacímű* akcióját is 1972-ben. Az utóbbi bemutatóján Beuys egy katonaköpenybe burkolózva járt fel-alá a római Attico Galéria kiállítási termében, miközben ANACHARSIS CLOOTSNAK, egy 18. század végi anarchistának a tetteiről és életéről olvasott fel. Clootst azért fejezték le, mert létre akarta hozni a „Szabad Lények Internacionáléját”. A felolvasás végeztével Beuys felidézte az anarchista utolsó híres gesztusát, vagyis háromszor meghajolt az örök érvényű hármasság jelszó, a Testvériség, Szabadság, Egyenlőség, vagyis az emberiség vágyálma előtt. Az *Aréna* akciót Milánóban is megismételte egy évvel később, a Studio Marconiban. 1973-ban a Rómában, a Villa Borghese földalatti garázsában jött létre az ACHILLE BONITO OLIVIA által kezdeményezett *Contemporanea* (Kortárs) című kiállítás, amelyen – a bürokratikus megszervezett biennálék nehézségét elkerülve – a világ minden tájáról érkezett művészek voltak jelen. Beuys az Olivával ez alkalommal folytatott beszélgetésében többek között azt mondta, hogy az értelmiséget rá kell ébreszteni arra, hogy mint ember, szélsőséges helyzetben van, és alapvetően beteg: ebből a szempontból nézve tehát, az ő akciója, abszolút terapeutikus jellegű volt. Az akkori olasz értelmiség egy része nagyon

<sup>9</sup> Joseph Beuys mellett itt dolgozott Tatafiore, Longobardi, Fermariello, és Nápoly volt a kedvenc városa Andy Warholnak és barátjának, Basquiatnak is.

is fogékony volt Beuys társadalmi és ökológiai „javaslataira”, más része viszont értetlenül állt előtte, vagy teljesen elutasította. Ahogy LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI némi túlzással megállapította: „Egész idő alatt, míg Beuyszal kapcsolatban voltam a reakciók mindig negatívak voltak. Csak a kritika és néhány művész védte meg, akik nagyon tisztelték.”<sup>10</sup> Az átlag közönség szkeptikus volt [...] Beuyst sosem szerették Németországban, ahogy az olasz gyűjtők sem szerették soha. ...Vajon miért szerette Beuys mégis annyira Olaszországot? Azt hiszem Beuys választása nem a véletlen műve, inkább kulturális természetű: Beuys Olaszországban találta meg a megfelelő termőtalajt a filozófiája számára, egy olyan termőtalajt, amely részben a geográfiai és történelmi adottságoknak volt köszönhető, másrészt az emberek kreativitásának, akikkel itt találkozott [...] itt megtalálta mindazokat a feltételeket, amelyek között a munkája tovább fejlődhetett, a maga hagyományellenes, gazdaságellenes módján.”<sup>11</sup>

Beuys Lucio Amelio révén ismerkedett a DURINI házaspárral is, amely ismeretség közte és a házaspár között egy tizenkét éven át tartó együttműködést és barátságot eredményezett. BUBY DURINI biológiai szakértelme nagy hatással volt Beuysra aki már korábban is komolyan foglalkozott a természettudományos és kérdésekkel. Együttműködésük révén jött létre Durini birtokán Beuys *Biológiai szántás* (1976), *Ki mondja, hogy a nyúl nem szereti Joseph Beuyst?* majd az Ökológiai munka, *Coco de Meer* és *Coconut*

<sup>10</sup> Harald Szeemann, Achille Bonito Oliva, később George Imdahl, Eduard Beukamp és még sokan mások.

<sup>11</sup> DURINI: *i.m.*, 2001, 120.

Museum Schloss Moyland



ültetés Lucrecia Durini birtokán, a Seychelles-szigeteken. A FIU (Free International University)<sup>12</sup> projektek, amelyek helyszíne kezdetben Bolognano volt, ezúttal nem fák ültetését, hanem talajelemzéseket, rekultiválást, borszőlő szüretelést és a borfajták elemzését jelentettek. Bolognanoban valósultak meg a híres *Olivakő* (1984), valamint a *Vénusz köldöke* (1985) projektek is. A hetvenes évek közepétől végül Beuysnak számos olasz tisztelője és mecénása lett, akiknek tevékenységét igen eredeti ajánlásokkal hálálta meg. Olyan kézzel írott és lepecsételt meghívó kártyákkal, amelyeken az „Útlevel a jövőbe való belépésre” szöveg volt olvasható. Néhány meghívó kártyán a német zöld párt logója és pecsétje is látható, amelynek Beuys, bár tagja nem, mégis egyik szellemi alapítója volt.

1979-ben Bolognano városa egy 15 hektáros területtel ajándékozta meg a művészt, amelyen megvalósíthatta a *Difesa della Natura* (A természet Védelme) projektjeit, sőt egy a környezetvédelemről szóló vita és egy „ültetési” happening után, a város díszpolgárává is avatták. Ez azonban nem volt véletlen, hiszen Lucrezia Durini bárónő birtoka és reneszánsz palotája ezen a területen van. Itália harmadik legnagyobb műgyűjtőjének bőkezű támogatása nélkül, valamint férje Buby Durini nélkül – aki gondosan dokumentálta tevékenységét – Beuys ezeket az igen költséges munkáit nem tudta volna megvalósítani. Lucrezia Durini, aki ekkoriban az arte povera és a transzavantgard művészek műveit is gyűjtötte, Joseph Beuys legnagyobb tisztelőjévé vált és aktívan részt vett munkái megvalósításában is. A művész halála óta mintegy huszonegy könyvet jelentetett meg Beuys munkásságáról, a férje által készített fotókat, valamint a tulajdonában lévő műtárgyakat publikációihoz használja fel. A könyveken kívül számtalan kiállítást és konferenciát rendezett a művész gondolatainak megismertetésére is. 2000-ben Budapestre is eljött, az akkor még BEKE LÁSZLÓ által vezetett Múcsarnokban egy három napos konferenciát rendeztek,<sup>13</sup> amelyen Beuys legfontosabb támogatói is jelen voltak. Ebből az alkalomból a Kijárat Kiadó megjelentette Durini egyik könyvének fordítását is a *A filckalap: Joseph Beuys: Egy elmesélt élet* címen, amely egyfajta forrásgyűjteménye a művész munkásságának és itáliai kapcsolatainak.

Visszatérve a Moylandi kiállításra, Beuys minden eszközt felhasznált az általa kitalált „társadalmi szobrászat” terjesztésére, multiplikátokat, offszet nyomatokat, plakátokat és más médiumokat, főként fotókat és videókat is, amelyek akcióit magyarázták, vagy népszerűsítették. Ezekből látható egy nagy válogatás, valamint egy külön teremben Buby Durini, FABIO DONATO, NANDA LANFRANCO fotói, amelyek Beuys akcióinak dokumentumait örökítették meg. Egy másik teremben pedig a heidelbergi Klaus Staack kiadó által kiadott fakszimilé, illetve olasz kiadóknál megjelent katalógusok, és színes nyomatok sorakoznak, tehát a nagy múzeumokban elhelyezett munkáin kívül minden, ami a művész munkásságával kapcsolatos megtekinthető, és tanulmányozható. Joseph Beuys megítélése máig eléggé szélsőséges: egyes rajongói szerint ő volt a legnagyobb német művész Dürer óta, ugyanakkor nem kevés olyan kritikusa is van, aki úgy tekint rá, mint egy sarlatánra, aki hóbortos politikai nézetei ellenére milliókat szerzett, és aki nem volt más, mint az antropozófus Rudolf Steiner hasbeszélője. De a legjobb választás ebben az esetben is az, ha Beuys nyilatkozatait és munkáit kreatívan értelmezve, a magunk véleményére hagyatkozunk.

<sup>12</sup> 1973-ban Beuyst elbocsátották a Düsseldorf-i Akadémiáról, és ekkor hozta létre a Freie Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschungot. Majd 1974-ben HEINRICH BÖLLEL közösen megalkották a Free International University. FIU programnyilatkozatát, amelyben Beuysnak a pedagógiai rendszer megújítását célzó gondolatait is megnyilvánulnak.

<sup>13</sup> *Joseph Beuys Szimpozium*, Budapest, Múcsarnok, 2000. október 25 - 29., Id. <http://www.c3.hu/~ligal/BeuysSZIMP.htm>



# Eredeti, másolat, lenyomat<sup>1</sup>

## Maurer Dóra, Lakner László és a grafika konceptualizálása

Az 1970-es években MAURER DÓRA több művének is a *Rajzolás kamerával* címet adta. Az egyik (*Rajzolás kamerával, kör a négyzet körül*, 1977–79; *Rajzolás kamerával, kör a négyzetben*, 1977–79) ilyen című alkotásán egy négyzet alaprajzú üvegdoboz közepére helyezett fényképezőgéppel rögzítette a doboz felületén végigfutó fekete csíkot. A felületet körkörösén végigfotózó objektív az egyik esetben a kocka sarkaira, a másik esetben pedig az üveglapok felületére fókuszált, és ezáltal a kamera mechanikus tekintete imaginárius kört írt le a négyzet alaprajzú téren belül és azon kívül is. A mű játékosan vizsgálja a percepció korlátait és relativitását, a fotó médiumának sajátosságait, illetve az idő, a tér és a mozgás komplex összefüggéseit. A konstelláció egésze – amelyet a művész ceruzával le is rajzol – elvezet a geometrikus absztrakció két alapvető motívumához, a körhöz és a négyzethez. A művész mozdulatsora, a fotografikus akció egy geometrikus kompozíció láthatatlan kontúrajait rajzolja körül a térben. A hangsúly ezúttal a körülrajzolás gesztusán van. A fényképek tárgya ugyanis nem más, mint a panoramikusan körbefényképezett fekete vonal, a hol tűéles, hol elhalványuló kontúr, a fényképek téglalapjait két egyenlő részre felosztó horizont. A horizontvonal olykor megfoghatatlanul távolinak tűnik, szinte feloldódik a háttérben, máskor pedig fekete kerítésként zárja el a befogadói tekintet útját. Mintha a látás korlátainak a metaforája lenne. Mindemellett a fekete vonal olyan, mint egy határozott kézzel meghúzott tollvonás. Kontúrvonal, amelyet ezúttal nem ceruzával vagy metszőkéssel rajzol meg a művész, hanem a kamera objektívjének segítségével.

A fotósorozaton Maurer nemcsak a percepció mibenlétét analizálja tehát, hanem a rajzolás aktusát is: a hagyományos képgrafika eszközei nélkül rajzol vonalakat, kontúrokat, alakzatokat – négyzetekeket, köröket, láthatatlan párhuzamosokat. Ennyiben a kamerával

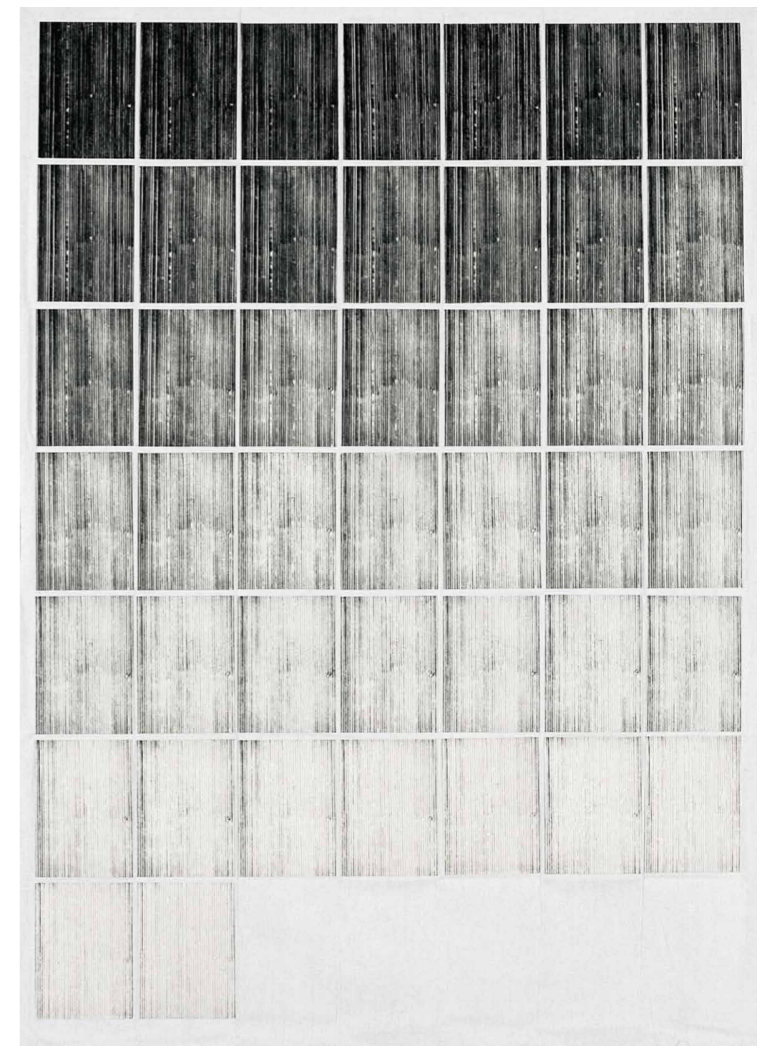
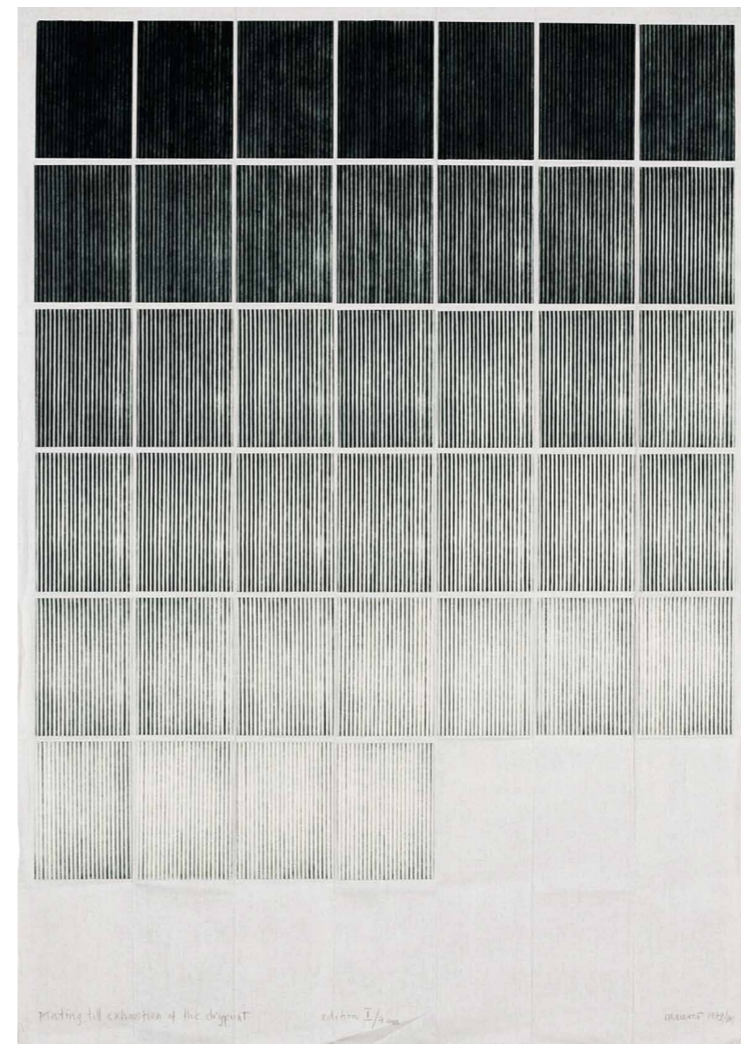
<sup>1</sup> Jelen írás a szerző azonos című előadásának átdolgozott, szerkesztett változata. (A gondolatmenet korábbi változata elhangzott a *Nyomhagyás - Nyomatás. A képalkotás új pozíciói az 1960-1970-es években* című konferencián, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. december 1., ld. <http://www.mke.hu/node/37850>; utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. augusztus 5.)

JOHN HILLIARD  
*Camera Recording its Own Condition* (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors), 1971

készített konceptuális „rajzok” a művész korábbi grafikai tevékenységét folytatják, és a grafikai képalkotás alapkérdéseivel is számot vetnek. Az *Arányok* (1979) című experimentális filmjén Maurer az emberi test arányait demonstrálja, mintha Albrecht Dürer és mások traktátusait bontaná ki a térben és az időben. Általánosságban is megállapítható, hogy Maurer konceptuális alkotásain a grafika „kiterjesztett terét” kutatja abban az értelemben, ahogy Rosalind Krauss a *land art*ot a szobrászat „kiterjesztett mezőjén” helyezte el.<sup>2</sup> Maurer a Magyar Képzőművészeti Egyetemen 2017-ben bemutatott grafikai kiállítását bejárva végigkövethető volt az az út, ahogy a magyarországi experimentális grafika egyik meghatározó képviselője fokozatosan konceptualizálta saját grafikai nyelvét, mígnem kilépett a képgrafika hagyományos keretei közül.<sup>3</sup>

A sokszorosító grafikai eljárások önmagukban hordozták azokat az alapkérdéseket, amelyek Maurer későbbi konceptuális művészetét is meghatározták. Azokat a dilemmákat, amelyek az eredeti és a másolat, a nyomóforma és a lenyomat dialektus viszonyára, illetve a szekvencialitás, a szerialitás, az időbeliség, az elmozdulás és a nyomhagyás mibenlétére vonatkoznak. A nyomólemez lenyomatása önmagában is

- <sup>2</sup> ROSALIND E. KRAUSS: *Sculpture in the Expanded Field*, in: uő: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 1985, 276–290., magyarul: Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere* (Beck András ford.), *Enigma*, 1999/20–21, 96–105.
- <sup>3</sup> *Nyomhagyás. Nyomatás. Maurer Dóra grafikai munkássága 1955–1980*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017. október 13. – december 3. (kurátor: Révész Emese), ld. <http://www.mke.hu/node/37639>



MAURER DÓRA  
*Nyomatás kimerülőség, 11/4 mm, V/2 mm, 1979*

térben és időben lezajló folyamat. Ezt tükrözik a klasszikus rézkarcoknak – például Rembrandt rézkarcainak sokat elemzett – állapotnyomatai, amelyeket egymás mellé rendelve szinte filmszerűen rekonstruálható az alkotófolyamat, a kompozíció átdolgozásának, újragondolásának története. Maurer ezt az időtapasztalatot tematizálja a *Nyomatás kimerülőség* (1979) című – a Szépművészeti Múzeum által az 1980-as években megvásárolt – hidegtű nyomtatán, amely nem az átdolgozások sorozatát mutatja be, hanem a használatban lévő nyomólemezen lévő formák kimerülésének, elkopásának, elhasználódásának folyamatát, a rajz útját, átalakulását. Maurer ahhoz hasonlóan reflektál a médium sajátosságaira és korlátaira, mint JOHN HILLIARD a *Saját állapotát rögzítő kamera* (1971) című sorozatán reflektált a fotográfia sajátosságaira.<sup>4</sup>

*Rézmetset, rézkarc* című kötetében rendkívül érzékletesen írja le Maurer az anyaggal való küzdelem folyamatát, a véletlen eseményekből származó ráismeréseket, a technika, a médium szisztematikus vizsgálatának, és a művészi (ön)reflexiónak a jelentőségét.<sup>5</sup> Ezek a belátások vezettek a grafika konceptualizálásához, a grafika kereteit és korlátait feszegető kísérletekhez. Például *A nagyon magasról leejtett lemez* (1970) véletlenszerűen deformálódott felületének lenyomatásához, dokumentálásához, a nyomólemezre csöpögtetett sav által teremtett esetleges, expresszív alakzatok

<sup>4</sup> JOHN HILLIARD: *Camera Recording its Own Condition*. (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors), 1971, 70 db zselatinos ezüstnagytítás, papíron, kartonon és perspexen, 2174 × 1832 mm, Tate, London, LtSz. T03116

<sup>5</sup> MAURER DÓRA: *Rézmetset, rézkarc (Műhelytitkok sorozat)*, Budapest: Corvina Kiadó, 1976

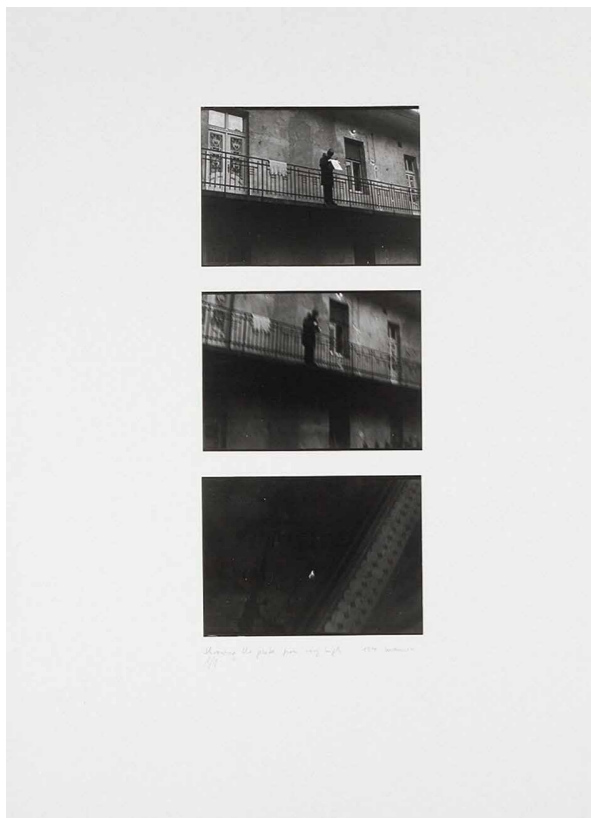
analíziséhez.<sup>6</sup> Ezek a művek, akárcsak a finoman átsátozott frottázs-felületek éterien lebegő *Elrejtett struktúrái* (1977), illetve a nyomólemez részleges deformálására épülő kompozíciók mind visszavezethetők Maurer experimentális, szürrealista karakterű grafikai tevékenységére.

A biomorf, szinte erotikusan buja formákból építkező grafikák sorára. A megkettőződő, ismétlődő, variálódó, osztódó, permanensen átalakuló, átváltozó formák, alakok és alakzatok sűrű szövetére és textúrájára.<sup>7</sup> A lenyomatok érzéki struktúrái, illuzórikus reddői ugyanis már a hatvanas évek elején magukban hordozták a nyomhagyás mibenlétére vonatkozó teoretikus kérdésfelvetés lehetőségét: mennyiben azonos egymással

<sup>6</sup> Erről a kérdéstről részletesebben írtam az alábbi publikációmban: *Moving Planes: Hidden Structures*, in: *Dóra Maurer, JULIET BINGHAM* ed., kat. Tate Modern, London, 2019, 70–76. (70. skk.)

<sup>7</sup> Maurer grafikai munkásságáról lásd részletesen: RÉVÉSZ EMESE: *Nyomhagyás - Nyomatás: Maurer Dóra grafikai munkássága*, in *Nyomhagyás-nyomatás. Maurer Dóra grafikai munkássága. 1957–1981*, Maurer Dóra - Révész Emese - Vintage Galéria szerk., exh. cat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest: Gáyor-Maurer SUMUS Alapítvány 2017, 7–46.





MAURER DÓRA  
Nagyon magasról leejtett lemez, 1970

ugyanannak a nyomólemezek két különböző lenyomata, mennyiben megismételhető és mennyiben megismételhetetlen a nyomtatás gesztusa, mennyiben észlelhető az ismétlődő nyomok és nyomstruktúrák szemmel alig látható, éteri differenciái.

Távolabbról nézve Maurer korai művészete beilleszthető a szürrealizmus, a francia Nouveau Réalisme és a konceptualizmus nemzetközi összefüggésrendszerébe, a lokális kontextust tekintve pedig a magyarországi experimentális grafika történetébe (összefüggésben például MAJOR JÁNOS és PÁSZTOR GÁBOR munkáival), amely szorosan összefügg a frottázs, a grattázs, a décalcomanie technikáját bravúrosan alkalmazó szürnaturalista festészet megjelenésével, gondoljunk Csernus Tiborra, Lakner Lászlóra, Szabó Ákosra, Kóka Ferencre, Gyémánt Lászlóra, Korga Györgyre, Konkoly Gyulára és Méhes Lászlóra, akik közül többen a magyar grafika történetének is fontos alakjaivá váltak, ám a hetvenes évek elején közülük csak kevesen tettek kísérletet a festészet és a grafika *konceptualizálására*, egy sajátos *meta-festészeti* vagy *meta-grafikai* program megvalósítására.

Ezúttal a szürnaturalista festésztől és grafikától a konceptuális képalkotásig vezető művészi utak egyik legkomplexebb példájára, LAKNER LÁSZLÓ korai művészetére fókuszálunk, azon belül is az ötvenes évek végétől a hetvenes évek közepéig terjedő időszakra, arra folyamatra, ahogy Lakner a szürrealista képalkotásból kiindulva, majd a pop arttal rokonítható, montázszerű struktúrákat alkotva eljutott egy a korai technikai kísérleteket kamatoztató konceptuális képi nyelvhez, amit akár a festészet és a grafika konceptualizálásának nevezhetünk.

Az 1960-as években Major János mellett talán Lakner László művészetéhez állt a legközelebb Maurer Dóra művészete. Mindannyian az experimentális grafika meghatározó képviselőiként fordultak a konceptuális művészet felé, ám ekkor sem mondtak le a hagyományos képalkotó eljárásokban rejlő, duchamp-i értelemben vett retinális kvalitásokról. 1968-ban Major János, Lakner László, Maurer Dóra és Pásztor Gábor műveiből rendeztek

kiállítást a Műegyetem Irinyi János kollégiumában,<sup>8</sup> amely mintegy jelezte a művészek közötti stiláris és szemléleti összefüggést. Ugyanebben az évben mind a négy művész szerepelt a Magyar Nemzeti Galéria *Mai magyar grafika* című kiállításán.<sup>9</sup> A tárlathoz kapcsolódó szerényebb katalógust 1972-ben egy nagyobb kiadvány követte, amely *Mai magyar rajzművészet* címen jelent meg. A kiadvány bevezetőjében az 1968-as kiállítás rendezője, SOLYMÁR ISTVÁN a kortárs magyar grafika két tendenciájáról ír: a hagyományosabb szemléletű „Kondor-rajról” és a grafika „Lakner-rajnak” nevezett „új hullámáról”, amelybe Gy. MOLNÁR ISTVÁN, Major János és Maurer Dóra művészetét is sorolja.<sup>10</sup> Solymár a következőket írja Lakner Lászlóról: „...több-kevesebb joggal

8 Lakner László, Major János, Maurer Dóra és Pásztor Gábor, Műszaki Egyetem Diákotthona, Budapest, 1968. április 12. – április 26., a kiállításról lásd: Kiállítási krónika 1967-68. Hírek. Egyéni és csoportos kiállítások Budapesten és vidéken, in: *Képzőművészeti Almanach 1.*, SZABADI JUDIT szerk., Corvina, Budapest, 1969, 69.

9 *Mai magyar grafika*, SOLYMÁR ISTVÁN szerk., B. SUPKA MAGDOLNA bev., kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968; A kiállítás részletes történetéhez lásd: Révész Emese: *Mai magyar grafika 1968*. In: A lemez B oldala. Grafikai Konferencia, Miskolc, 47-38, 2015. (A tárlatot a katalógus tanúsága szerint Solymár István rendezte, ám Dévényi István Révész Emesének mondott szóbeli közlése nyomán lehetséges, hogy a tárlat rendezője valójában B. Supka Magdolna volt.)

10 SOLYMÁR ISTVÁN: *Mai magyar rajzművészet*, Képzőművészeti Alap Kiadványallata, Budapest, 1972, 9-10.

’Lakner-raj’-nak neveztük a fiatalabb grafikusok új hullámát. Rauschenberg és az amerikai pop-irányzat hatott rá, festőként elsősorban az a hazai ‘szürnaturalizmus’, amelynek elindítója Csernus Tibor volt. Lakner László kiváló rajzoló, többféle technikát művel, következetes, tudatos stílusformáló. Tartalmi szempontból mondanivalója a már nem absztrakt módon felbontott, analizált új élmények világa. Nagyon is konkrétan, beélesített fotóobjektivitással lép fel Lakner és az új hullám szótárában távlati jelentések hordozójaként a jazz, a sex, a régi értékek utáni vágy, betűk tánca, az útkeresés bizonytalanságait kifejező elemek, a háborúval szembeni határozott undor. Valahol benne van e neoszürrealista és pop vonatkozású irányzatokban az álértékek devalvációjának olyan követelése, mely a föld különböző pontjain diaktüntetések megfogalmazatlan hangulati töltésében is jelentkezik.”<sup>11</sup>

Solymár mai szemmel is érzékletes és helyenként meglepően pontos leírásának talán a legfigyelemre méltóbb mozzanata Lakner központi szerepének kiemelése, amelyet persze maga a szerző is elbizonytalanít, amikor úgy fogalmaz, hogy a grafika új hulláma, csak „több-kevesebb joggal” nevezhető „Lakner-rajnak”. Az kétségtelen, hogy CSERNUS TIBOR 1964-es párizsi emigrációja után Lakner vált a szürnaturalista művészkör központi alakjává, mintegy betöltve Csernus megüresedett helyét, mégis meglepő, hogy az elsősorban festőként ismert Laknernek a korabeli szakirodalomban grafikusként is központi jelentőséget tulajdonítottak.

Lakner – és a legtöbb szürnaturalista festő – korai életművében a grafikai művek gyakran alkalmazott művészeti produkciókhoz köthetők. Elsősorban illusztrációk, gondoljunk a Petőfi Irodalmi Múzeum *Magyar versek – magyar rajzok* című 1958-as kiállítására készített alkotásokra, ez volt a művész első kiállításszereplése, vagy gondoljunk az Élet és Irodalom számára megélhetési célból készített tusrajzokra, illetve a Corvina Kiadó által gondozott 1965-ös, németnyelvű Ady Endre kötetben közölt illusztrációkra,<sup>12</sup> amelyek szorosan kapcsolódnak a művész korai szürnaturalista festészetéhez, mintegy folytatják Csernus Tibor a fiatalabb művészek számára fontos hivatkozási ponttá vált *Cyrano de Bergerac-illusztrációinak*

11 SOLYMÁR 1972, i.m., 18.

12 ENDRE ADY: *Gedichte*, Corvina, Budapest, 1965

szemléletét.<sup>13</sup> Szintén az alkalmazott művek körébe tartoznak Lakner megélhetési célból készített tervezőgrafikai alkotásai – könyv- és plakáttervei –, amelyek az 1960-as évek második felétől szorosan összefüggtek a művész pop arthoz köthető és konceptuális alkotásaival, ám azoknál lényegesen szélesebb nyilvánosság számára voltak hozzáférhetőek (kevésbé ismert tény, hogy 1973-ban a Magyar Képzőművészek Szövetsége plakáttervezői tevékenységére hivatkozva Munkácsy-díjra is jelölte Lakner, aki végül – ahogy a szakmai szervezet jelöltjeinek többsége – nem kapta meg az elismerést).<sup>14</sup>

Az alkalmazott grafikai munkák mellett Lakner képzőművészeti céllal alkotott grafikai kompozíciói rendszeresen szerepeltek a jelentősebb grafikai biennálékon, például Krakkóban, Bradfordban és Miskolcon, illetve az 1972-es *Venecei Biennálé*hez kapcsolódó *Grafica d’oggi* című nagyszabású nemzetközi kiállításon,<sup>15</sup> ám Lakner festészeti tevékenysége mellett ennek ellenére is csak kevesebb szó esett a művész korai grafikai alkotásairól. Az életmű ezen szálának feldolgozása az utóbbi években vált lehetségessé, amikor a művész berlini emigrációjakor Budapesten hagyott mappáinak mélyéről sokszáz – közel ezres nagyságrendű – papíralapú alkotás került elő, amelyek jelentősen árnyalják a Lakner korai művészetéről kialakult képet. A mappákban akadtak magabiztos technikai tudásról tanúskodó korai tanulmányrajzok (olyan művek, amelyek egyike bevallása szerint a fiatal Maurer Dórára is hatással volt a Képzőművészeti Gimnáziumban),<sup>16</sup> akadtak bravúros könyvillusztrációk, illetve Kondor Bélával rokonítható rézkarcok is. Szintén előkerültek ismert Lakner-művek vázlatai, amelyek olykor felszabadultabbak, experimentálisabbak, mint a Képzőművészeti Főiskolán bemutatott festmények, mely utóbbiakat a diplomabizottság annak ellenére is erősen bírálta, hogy témaválasztásukat (munkásbárázolás) és technikai megoldásaikat tekintve korántsem voltak annyira provokatívak, mint a művész azokkal párhuzamosan, „otthon” készített alkotásai.<sup>17</sup>

Lakner diplomaművei közül talán a *Manufaktúrális nyomda* (1960) tekinthető a legmerészebbnek. Ez is munkás-tematikát ábrázol, mint a *Hajógyári munkások* (1960), ám a helyenként szillett-pengével modellált felületekben a bíráló bizottság – ahogy Ék Sándor fogalmazott – „idegen szemléletet” fedezett fel, a művet Domanovszky Endre egyenesen „gusztustalannak” minősítette, amely megjegyzést Lakner mestere, Bernáth Aurél azzal toldotta meg, hogy annyira ellenezte a mű készülését, hogy „még nézni sem tudta”. A problémát Domanovszky a szürrealista és a naturalista kifejezőmódok „össze-vissza keverésében” látta, a művet „foto-naturalistaként” jellemezve. Domanovszky leírása rendkívül pontos, hiszen a mű ereje valóban a szürrealista és a naturalista elemek sajátos keveredésében, a szinte

13 CYRANO DE BERGERAC: *Holdbéli utazás*, Magyar Helikon, Budapest, 1962

14 Magyar Képzőművészek Szövetsége, Összefoglaló az 1973. október 8-án tartott Összszövont Titkársági ülésről, MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattára, MKCS-C-12/1169-(1-3)

15 *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d’Arte. Grafica d’Oggi*, Filippo Longo szerk., Venezia, 1972, 312-313.; továbbá lásd a kiállításról (illetve a biennáléről) a *Művészet* beszámolóját: HORVÁTH GYÖRGY: A 36. Venecei Biennáléről, *Művészet*, 1972/10-11, 43-49.

16 „...felvételiztem a Képzőművészeti Főiskolára, azt gondoltam, úgyse fog menni. Mégis sikerült. Emlékszem a rajzra, amivel felvettem. Még a gimnáziumban felettem járt egy évvel Lakner László, neki volt egy rajza, amivel díjat nyert és amit kiállítottak. Ezen picike kis fehér akt állt nagy, sötét környezetben. A fekete úgy volt megoldva – puha grafitnal persze –, hogy az már színnek hatott. Ez nagyon megfogott, egy fekete, amely szín. Nemcsak tónus, hanem önálló entitás. Ezt produkáltam én is egy portrén, a fővételi rajzaim egyikén.” TOPOR TÜNDE: Mindig tiszta formákkal dolgozik az ember, nem maszatolva... – Interjú Maurer Dórával, *Artmagazin*, 2017/2, 10., ld. még: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/03e5128e43afd6bba58f0bf6a9fd461>

17 Lakner László diplomamunkáinak bírálati jegyzőkönyvei elérhetőek a Magyar Képzőművészeti Egyetem levéltárában: Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2-5., Államvizsga jegyzőkönyvek 1953-1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.; a diploma vitájáról (illetve Gyémánt László és Maurer Dóra diplomaműveinek vitájáról) részletesen írok doktori disszertációmban: *Avantgarde-Arrièregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében*, 2018, PhD disszertáció, Filozófia-tudományi Doktori Iskola, Művészettörténet Program, ELTE, kézirat, Budapest, 60-61., 133-147.





LAKNER LÁSZLÓ  
Manufaktúráis nyomda, 1960  
olaj, vászon, 110 × 140 cm

fotografikus karakterű ábrázolás és az absztrakcióba hajló képi elemek kettősségében áll. Kiemelendő a visszakaparás és a lenyomatás felületformáló technikáinak bravúros alkalmazása: innen nézve korántsem véletlen, hogy Lakner témaválasztása épp a nyomdára és a nyomtatás folyamatára esik. Mindez nemcsak amiatt különösen érdekes a mából visszatekintve, mert a szöveg, a betűk, az írás ábrázolása és tematizálása később végigvonul az életművön, hanem azért is, mert a lenyomatás, a nyomhagyás, a nyomrögzítés, illetve a részben mechanikus, részben manuális multiplikáció ettől az időszaktól fogva vált Lakner művészetének fontos eszközzé és témájává.

Erről tanúskodnak a művész (részben) újonnan előkerült papíralapú alkotásai: a tárgyak többszöri lenyomatására épülő, játékos, kísérleti kompozíciók, és a MAX ERNST hatását mutató frottázsok, amelyek enigmatikus tájakat idéznek. Szintén táji asszociációkat keltenek Lakner absztrakt monotípiái. A művész hegyes-völgyes látképekhez, vízmosta felületekhez, hullámokhoz hasonlószerű expresszív alakzatokat, textúrákat teremt, amelyek szinte kristályos architektúrákká állnak össze. Hasonló formák jelennek meg

Lakner korai absztrakt festményein, amelyek – meglepő módon – szinte pontosan egyidejűek a *Manufaktúráis nyomda* című kompozícióval. A monoton-motorikus mozdulatokkal visszakapart felületek alatt a korábban felhordott színrétegek összekeverednek, sajátosan fénylő, mélységek felé nyíló tereket, vízalatti világokat sejtetnek, akárcsak Lakner YVES TANGUY-tól inspirált tempera- kollázsai és monotípiái, amelyeken visszatérnek a figurális asszociációk.



LAKNER LÁSZLÓ  
Televény, 1962  
akvatinta, rézkarc,  
papír, 160 × 185 mm

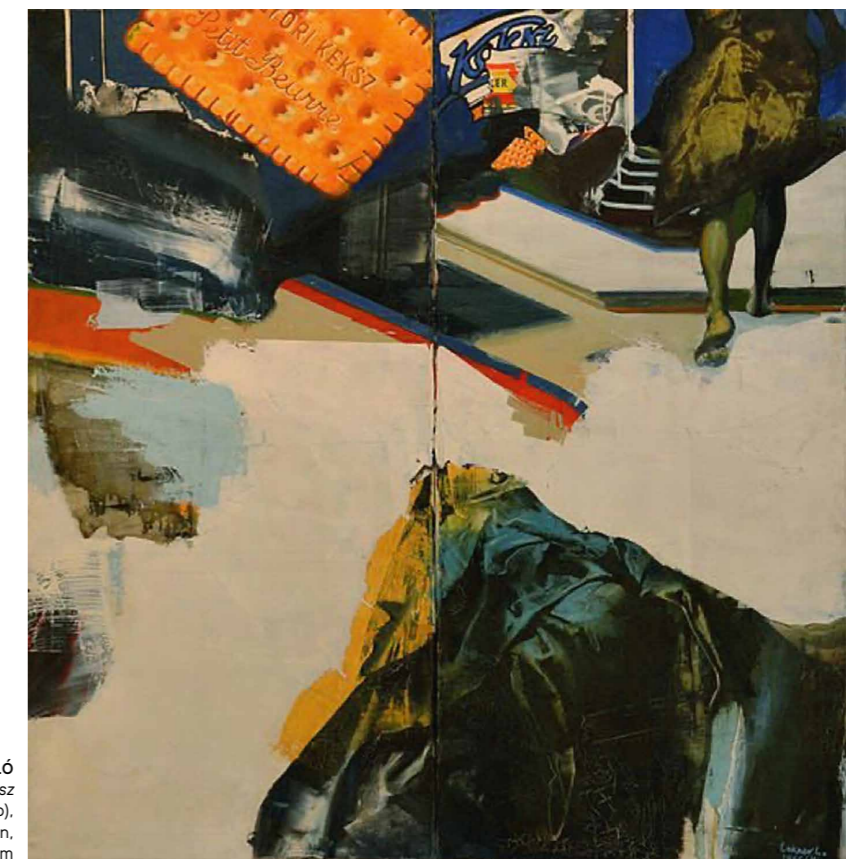
A fésűvel, grattázzsal formált és tárgylenyomatokkal gazdagított felületek a hatvanas évek elején Lakner tájképein és korai experimentális rézkarcain is megjelennek. Ez utóbbiak technikai kivitelezésében feltehetően nagy szerepük volt a közeli barát, Major János tanácsainak is. A *Talajtáj* (1961) és a *Televény* (1962) felületét beborító direkt tárgylenyomatok, a *Gépreliet* többször is lenyomatott motívumai Lakner a horror vacui jegyében fogant szürnaturalista táj- és gépábrázolásait idézik. Hasonló motívumok köszönnek vissza Lakner vegyes technikájú, egyedi papírművein is. Ezekben bukkan fel először a kézzel rajzolt motívum variált ismétlése, ami felveti a megismételhető és a megismételhetetlen, az egyedi és a sokszorosított, az eredeti és a másolat viszonyának a kérdését. A korai montázsszerű kompozíciókon a sokszorosítás gesztusa asszociatív összefüggésbe hozható a művész által ábrázolt gépek és a „sorozatgyártás” tematikájával is. Az ismétlés mint képszerző elv egy-egy korai nyomaton is visszatér (például a *Kalapos figura* című üvegkarcon).

A lenyomat, a nyomtatás, a kompozíció belüli variált motívumismétlés vezetett el a komplex narratív struktúrák, a mozgásszekvenciák ábrázolásához, amelyek egyik kiindulópontja a művész bevallása szerint az EADWEARD MUYBRIDGE-i kronofotográfia volt. Ennek a problematikának korai példája a – feltehetően – az 1950-es évek végén készült *Illusztráció*. A lenyomatás mellett Lakner gyakran alkalmazta a kollázs technikáját: a kivágott képet konfrontálta annak negatívjával, a kollázsok „melléktermékeként” sablonokat létrehozva, amelyek a hatvanas évek második felében váltak a lakneri képalkotás meghatározó eszközeivé.

A képen belüli motívumismétlésnek másik kézenfekvő előképe a lakneri életműben a képregény-forma, amelynek a jelentőségét több képvázlat is alátámasztja. A *Győri keksz* (1966) című befejezetlenül maradt kompozíció előtanulmányai már a művész pop-fordulatát készítik elő. A képrezőn belül többször megismételt figurákra Lakner fokozatosan közelít rá, nem pusztán a képregény, hanem a filmzés vizuális effektusait is megidézve. Lakner 1964–1965 között festett műveinek kiemelt referenciái és forrásai a filmjelenetek. Mindez a filmzés iránti teoretikus érdeklődéssel is párosult, amely feltehetően nem független a közeli barát, ERDÉLY MIKLÓS montázssal kapcsolatos kérdésvetéséről

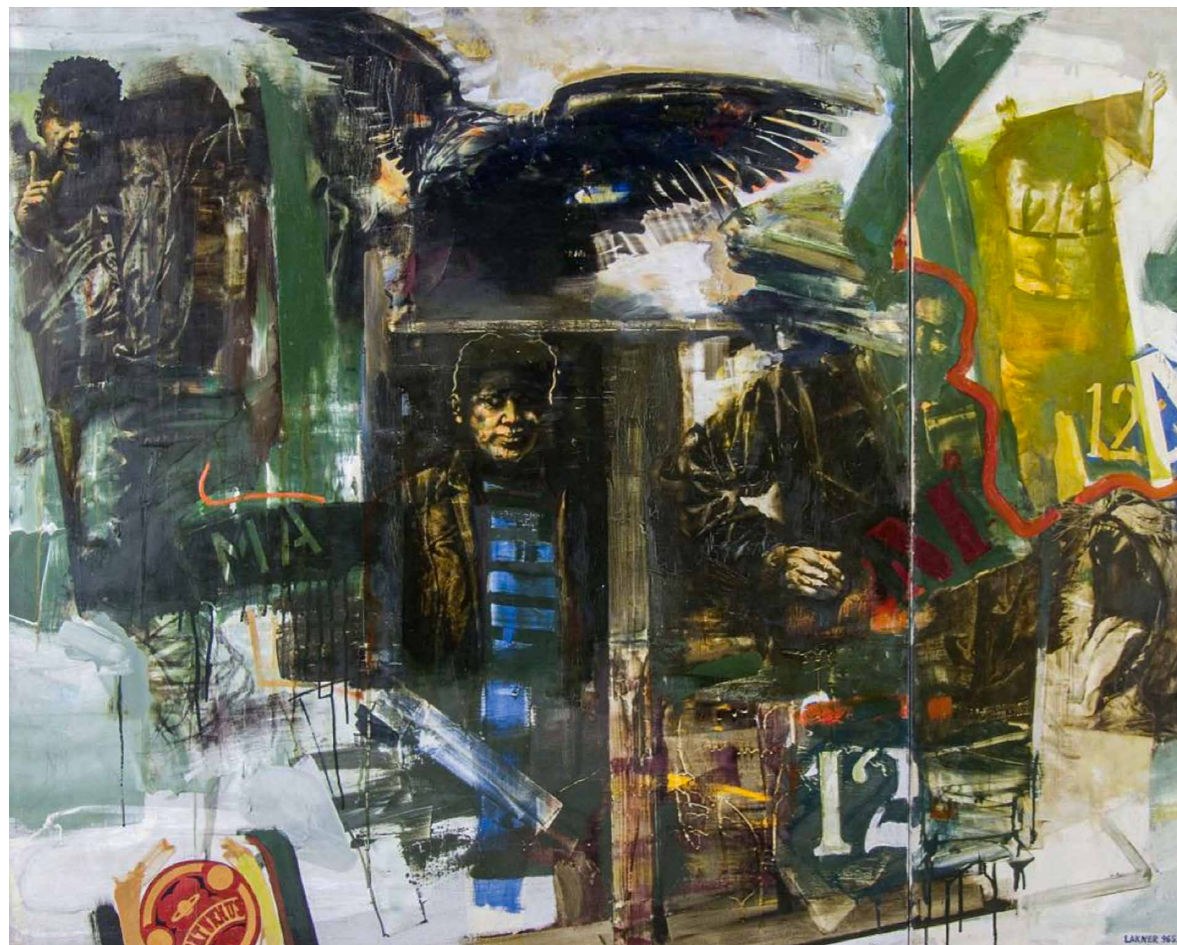
sem, amelyet a *Montázs-éhség* című 1966-os írásában bontott ki.<sup>18</sup> Lakner ugyanebben az évben készült SZERGEJ EISENSTEIN *Patyomkin páncélos* című filmjét idéző skicce, illetve az ennek nyomán festett, végül befejezetlenül maradt festménye igazolja a művész filmnyelvi kérdések iránti érdeklődését. A vázlaton a képrező filmcsíkként jelenik meg, az ismétlődő fejek filmkockaként (megelőlegezve a művész későbbi, fotorealista alkotásait). A festményen kétszer is megjelenő, fenyegetően szónokló eisensteini fej egy tárgylenyomatokkal és expresszív gesztusokkal formált, festett montázsként értelmezhető kompozíció központi motívuma. A két alak szinte pontosan egyforma, ám mégsem az, és épp ezek a manuális ismétlésből adódó minimális differenciák azok, amelyek a művész alkotásainak kiemelt témáivá válnak. Lakner művészetében 1964 és 1970 között uralkodóvá válik a diptichon-forma, és a variált motívumismétlésre épülő kompozíciós elv.<sup>19</sup> A kronofotográfián, a képregényen és a filmnyelven túl a neo-dadaizmus és a pop art képépítése volt Lakner legfontosabb referenciája, elsősorban ROBERT RAUSCHENBERG és ANDY WARHOL művésze (de utalhatunk LLYN FOULKES alkotásaira is). Rauschenberg *Factum* című képpárján azt a problémát vizsgálta,<sup>20</sup> hogy mennyiben lehetséges kézzel megfesteni két egyforma festményt. Későbbi mechanikusan sokszorosított, ám kézzel felülfestett motívumai ugyanerre a kérdésre reflektálnak. A megismételhető és a megismételhetetlen kettőssége Rauschenberg szemimechanikus újságlenyomatainak is fontos sajátossága. A hígítóval átdörzsölt

18 ERDÉLY MIKLÓS: *Montázs-éhség*, in: uő: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtérvek, kritikák. Válogatott írások II.*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Intermedia, Budapest, 1995, 99. (teljes szöveg: 95–104.) (első megjelenés: *Valóság*, 1966/4., 100–106., ld. még [https://www.artpool.hu/Erdely/Montazs\\_eshseg.html](https://www.artpool.hu/Erdely/Montazs_eshseg.html))  
19 Erről lásd: FEHÉR DÁVID: *Kötél és identitás. Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához*, in: *Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola. Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola (Asteriskos 4.)*, SZÓKE ANNAMÁRIA – ÜLLMANN TAMÁS (szerk.), Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Doktori Iskolák Tanulmányai, ELTE, Budapest, 2013, 311–327.  
20 ROBERT RAUSCHENBERG: *Factum I*, 1957, vegyes technika, vászon, 156,2 × 90,8 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles The Panza Collection; Robert Rauschenberg: *Factum II*, 1957, 155,9 × 90,2 cm, The Museum of Modern Art, New York



LAKNER LÁSZLÓ  
Győri keksz  
(befejezetlen kép),  
1966, olaj, vászon,  
105 × 101 cm





LAKNER LÁSZLÓ  
Portré (Ma 12-kor), 1965., olaj, vászon, 100 × 126 cm

nyomatott felület egyedi lenyomattá válik, de megőrzi sokszorosított karakterét. Többen is úgy vélekedtek, hogy Lakner félreértette Rauschenberg művészetét, amikor a mechanikus ismétlésre épülő szitanyomat-felületeket kézzel festette meg. Mindez azonban korántsem állja meg a helyét: Laknert ugyanis más sem foglalkoztatta, mint az a kérdés, hogy Rauschenberg milyen technikát alkalmaz művein. Erről tanúskodik egy Csernus Tibornak 1964. júliusában – vagyis közvetlenül Lakner a *Veneczi Biennálén* tett látogatása előtt – írt levél részlete: „Rausiról csak akkor merek szólni, ha megnéztem Velencében, hogy ragaszt-e vagy csak nyomtat?”<sup>21</sup>

A mechanikus, illetve szemi-mechanikus ismétlésre épülő képalkotási eljárások a lenyomatásra és „cuppantásra” épülő szürnaturalista festészetnek kézenfekvő továbbgondolásai lehetnek. Ezt igazolja Csernus Tibor *Nádas* (1964) című festménye is, amelyen a művészre jellemző

21 Lakner László levele Csernus Tibornak, 1964. július – ezúton is köszönetet szeretnék mondani Sándor Júliának, aki rendelkezésemre bocsátotta a Csernus Tibor hagyatékában található Lakner-levelek másolatát.

szürnaturalista felületen Rauschenbergéhez hasonló, szemi-mechanikusan lenyomatott részletek jelennek meg: a *Vie Nuove* című olasz kommunista lap címlapja, illetve egy *Franco-American Macaroni* konzerv (talán korántsem véletlenül a nyugati fogyasztói kultúra rekvizitumaként). A hatvanas évek közepén nemcsak Csernus és Lakner, hanem számos (egykor) szürnaturalista művész kísérletezett szemi-mechanikus motívumsokszorozási technikákkal, gondoljunk ALTORJAI SÁNDORRA, KORGA GYÖRGYRE vagy MÉHES LÁSZLÓRA, aki a gyúrható radírt használta képlékeny – és deformálható – nyomóformaként, az általa alkalmazott technikát pedig *monopoltpíának* nevezte el.<sup>22</sup>

Lakner motívumismétlésre épülő, gyakran diptichon vagy triptichon formátumú festményei a fent leírt kontextusba helyezhetők: az eredeti és a másolat, a modell és a leképezés dialektikus viszonyát tematizálják, illetve a manuális és a szemi-mechanikus sokszorosítás lehetőségeit, és ezek alkalmazását a képi narrációban. Lakner sajátosan egyesíti a heartfield-i fotómontázst a baconi festészettel, az amerikai és a brit pop art motívumaival, illetve a szürnaturalista felületkezeléssel, és ezáltal egy rendkívül komplex festői nyelvet alakít ki, amelynek segítségével eseményeket, folyamatokat ábrázol, akár egy nap történéseit (*Ma 12-kor*, 1965).

Ennek az alapjaiban ismétlésre és sokszorosításra épülő képi nyelvnek Lakner a sokszorosított grafikában is megtalálta a megfelelőjét. Major János ismerteti meg a *verniss mou* technikájával, amely a lágyabb, viaszos alapnak köszönhetően ceruzarajzszerű rézkarc nyomatok létrehozását teszi lehetővé.<sup>23</sup> A *Montázs* (1965) című rézkarc a *Ma 12-kor* (1965) című

22 A monopoltpínia eljárásához lásd: SINKOVITS PÉTER: *Méhes*, Képzőművészeti Alap Kiadóvalalata, Budapest, 1980, 6–7.; FEHÉR DÁVID: *Méhes László*, i.m., 2016, 12.

23 Major János grafikai munkásságáról lásd: „A halottak élén” – Major János világa, VÉRI DÁNIEL szerk., kat. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2013

festmény grafikai variánsának is tekinthető. A mű központi motívuma egy vetkőző nő mozgásfázisait ábrázoló kettős kompozíció. Az esseni Folkwang Museum *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck* című 2014-es kiállításán a kurátor TOBIAS BURG Lakner rézkarcát Robert Rauschenberg 1964-es litográfiájával szembesítette.<sup>24</sup> A montázsszerű kompozíciók között mutatkozó hasonlóságokon túl lényegi különbség, hogy Rauschenberggel szemben Lakner művén a fotó nem mechanikusan lenyomatva, hanem szabadkézzel megrajzolva jelenik meg. Kétségtelenül Laknernek is gyakran kiindulópontjai a fotografikus reprodukciók: Lakner szabadkézzel lerajzolja a fényképet, majd mechanikusan sokszorosítja a szabadkézi rajzot, végül igen gyakran feldarabolja a kész nyomatot, amelyből így alig létezik két teljesen azonos változat. Az egyedi és a sokszorosított közötti folyamatos ingamozgás határozza meg Lakner grafikai munkásságát.

A szabadkézi rajz mellett persze továbbra is gyakran megjelennek direkt tárgy- és anyaglenyomatok Lakner sokszorosított grafikáin. A textúrák palimpszesztszerűen rétegződnek egymásra, akár csak Major János nyomtatott grafikáin (amelyek Major Hajdu Istvánnak adott interjúja tükrében szintén összefüggésbe hozhatók a pop arttal).<sup>25</sup> Lakner egyik legkomplexebb grafikája – a több változatban is létező – *Tanulmányok* (1966–1967) rendkívül sokrétűen helyez egymásra és rendel egymás mellé különböző anyagi minőségeket. A kompozíció ezúttal is a variált megkettőzésre épül: a madárfejek hasonlítanak egymásra, ám mégsem azonosak. A jobb oldali madárfej alatt olvasható felirat („véletlenül csak”) mintha a véletlenszerűség és a kiszámíthatóság kettősségére reflektálna.

A *Tanulmányok* alapstruktúrája összevethető Lakner *Rembrandt tanulmányok* (1966) című festményének kompozíciójával, amely szintén a megkettőzésre épül. A montázsszerű kompozíció azonban csak felszínes hasonlóságot mutat Rauschenberg szitanyomásra épülő montázs-struktúráival, illetve LARRY RIVERS Rembrandt-parafrazisaival. Lakner Rembrandtot nem mint a

24 *Von Warhol bis Richter. Grafik zwischen Foto und Druck*, TOBIAS BURG (ed.), kat. Museum Folkwang, Edition Folkwang/Steidl, Essen, Göttingen, 2014, ill. 2-4.

25 HAJDU ISTVÁN: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal (1996), *Balkon*, 2009/11-12, 2-10., ld [https://issuu.com/elinfree/docs/balkon\\_2009\\_11\\_12/4](https://issuu.com/elinfree/docs/balkon_2009_11_12/4)



LAKNER LÁSZLÓ  
Tanulmányok, 1966–67, 550 × 570 mm, litográfia

tömegtermelésben árucikké tett, unalomig sokszorosított ikont mutatja fel, hanem sokkal inkább egy társadalmi-politikai helyzet metaforájaként. A „tanulmányok” címadás pedig a hagyományos festészeti és grafikai stúdiumok műfaját idézi. A kompozíció egy tanulmányrajzhoz hasonlatos, olyan tanulmányrajzhoz, amelyből számtalant készített maga Lakner is a hatvanas években. A *Rembrandt tanulmányok* tematikájához kapcsolódó egyedi és sokszorosított grafikák a korábbi művek ismétlésre épülő képszerkesztési elvét követik. Egy esetben Lakner az enigmatikus Rembrandt-fejet ízeltlábúakkal konfrontálja, mintha Kafka Átváltozására hivatkozna (amely a *Metamorfózis* című festménynek is fontos referenciája).<sup>26</sup> A *Rembrandt tanulmány 2.* (1965) című vegyes technikájú rajzon Lakner bravúrosan imitálja Rembrandt a befejezetlenség benyomását keltő rézkarcait, egyedi rajzként idézve a sokszorosított grafikák effektusait.

A rembrandti fejet Lakner egy ízben mechanikusan is sokszorosítja (*Fej [Szerigrafikus tanulmány]*, 1965–1967), Andy Warhol műveinek struktúráját követve, mintha a nyomólemezzel fokozatos kimerülését modelleznél (talán erre utal a sokféleképp értelmezhető „ez sok!” felirat is), a warholi technikát átültetve a hagyományos sokszorosított grafika nyelvére.<sup>27</sup> (Hasonló dologra tett kísérletet Méhes László ugyanebben az időszakban, amikor egy bibliai jelenetet ábrázoló klasszikus kompozíciót multiplikatált.<sup>28</sup>)

A manuális és mechanikus ismétlés játéka Lakner megannyi klasszikusokat idéző grafikáján felbukkan: így az *Avignoni pietát* ábrázoló sorozaton,

26 A *Metamorfózis*ról lásd részletesebben: FEHÉR DÁVID: Lakner László: *Metamorfózis / Várakozók* (Példázat), 1964-67, in: *Virág Judit Galéria Kortárs Aukció*, Virág Judit Galéria, Budapest, 2019, 80-85.

27 Lakner Rembrandt-parafrazisáról, többek között az itt idézett művekről lásd: FEHÉR DÁVID: *Az ónarckép fantomja. Rembrandt-olvasatok*, in: *Az ónarckép fantomja. Rembrandt 350*, szerk. Fehér Dávid, kat. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019, 14-15.

28 Például: MÉHES LÁSZLÓ: *Judit Holofernének fejével*, 1966, foltmaratás, tárgyenymatok



egy Dürer-parafrazison, egy Rembrandt-motívumot Che Guevarával konfrontáló szitanyomaton (*Rembrandt-tanulmány Che Guevarával*, 1967), egy André Kertész-fotót idéző, több változatban is létező litográfián (*Rajzkollázs a XX. század fotóiból*, 1967; *Montázs-illusztráció*, 1967), illetve a *Danae, drágám!* (1967) című rézkarcon, amely a *Danae II.* (1968) című monumentális festmény grafikai párdarabjának is tekinthető. Ez a festmény Lakner kettős-képei között változást jelez: az ismétlődő alak kontúrjai szinte tökéletesen megegyeznek egymással a sablonok alkalmazásának köszönhetően, ám a kompozíció egésze ezúttal is a lenyomat-struktúrák és a festett felületek minimális differenciáinak képi játéka épül.

Lakner a hatvanas évek végén készült vázlatai jelzik, hogy a manuális sokszorosítás és a felnagyítás egyre hangsúlyosabb kérdésévé válik az életműnek. A kettős-képek egyre gyakrabban betűkkel vagy számokkal jelölt (a-b, 1-2) képletekként jelentek meg, illetve Lakner egyre gyakrabban konfrontálta a látvánnyal annak szöveges leírását, a képi reprezentáció és a szemiotika alapkérdéseire reflektálva. A leképezés, a lenyomatás kérdése egyre inkább konceptuális problémává vált. Ezt az érdeklődést jelezte a *Kötél (Identitás)* (1969), illetve az *Anyag (a+b)* (1969) című alkotás, amelyek a modellt az ábrázolással, a tárgyat a lenyomattal konfrontálták.<sup>29</sup> A sablon segítségével sokszorosított, mégis egyenként megfestett *Kis rózsák* (1969) sorozata szintén az azonosság és a különbség kérdését vizsgálta. Mindemellett egyre hangsúlyosabb dilemmaként jelentkezett a műveken a valóság és az illúzió kapcsolata és a művészi szimuláció kérdése. Lakner 1969-es *Szürke Rózsa* című rézkarcának felirata („igazi rózsa helyett fogadd el ezt a szürkét!”), az illúzióeltérítő képpontológiai és ismeretelméleti kérdéseire reflektált, miközben fanyar iróniával utalt a magyarországi hétköznapok szürkéségére is.

Lakner a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején újra visszatért a lenyomatás és a frottázs szürnaturalista technikáihoz, ám ezúttal ezek tágabb, konceptuális összefüggésrendszerbe kerültek. Lakner számtalan szöveg- és fotóalapú konceptuális művet alkotott, amelyek technikai értelemben sokszorosított grafikáknak tekinthetők. Művészetében egyre hangsúlyosabb kérdéssé vált a fénykép és a manuális leképezés viszonyának vizsgálata.

Konceptuális indíttatású, fotorealista festménysorozatával párhuzamosan alkotta realista rajzait és frottázsait. A *Baader Meinhof* (1972) című rajzosorozaton a fotókivágatokat szembesítette az azoktól szinte megkülönböztethetetlen rajzokkal, továbbgondolva a korábbi kettős-képek struktúráját. Egy frottázs-sorozaton az esseni házfalakat, jelzőablák felületét rögzítette, fotószerű, illuzionisztikus struktúrákat megalkotva. A frottázsok leírhatók a nyombiztosítás eszközeiként, akárcsak a *Felveszem a lépcsők formáját* (1971) című akcióhoz kapcsolódó realisztikus rajz: Lakner hassal egy lépcsősorra feküdt, majd a rajzon dokumentálta a hasán keletkezett apró horpadásokat, nyomokat. A saját testét egyfajta nyomólemezként értelmezte át. A mű az Önmodellezések című konceptuális sorozathoz tartozik, melynek darabjain a művész önmagát modellként használva modellezett abszurd helyzeteket és ezeken keresztül társadalmi problémákat. A realista rajz egy performatív karakterű, konceptuális folyamatmű részévé vált, amely a művész, a modell és az ábrázolás viszonyát tematizálta.

A folyamatszerűség Lakner grafikai művein újfent hangsúlyossá vált, ám másképp, mint a korábbi mozgásszekvenciákat ábrázoló kompozíciókon. Lakner trompe l'oeil rajzokat készített egy papírlap égetésének fázisairól: az 1977-es kasseli *documentán* is bemutatott illuzionisztikus rajzosorozat

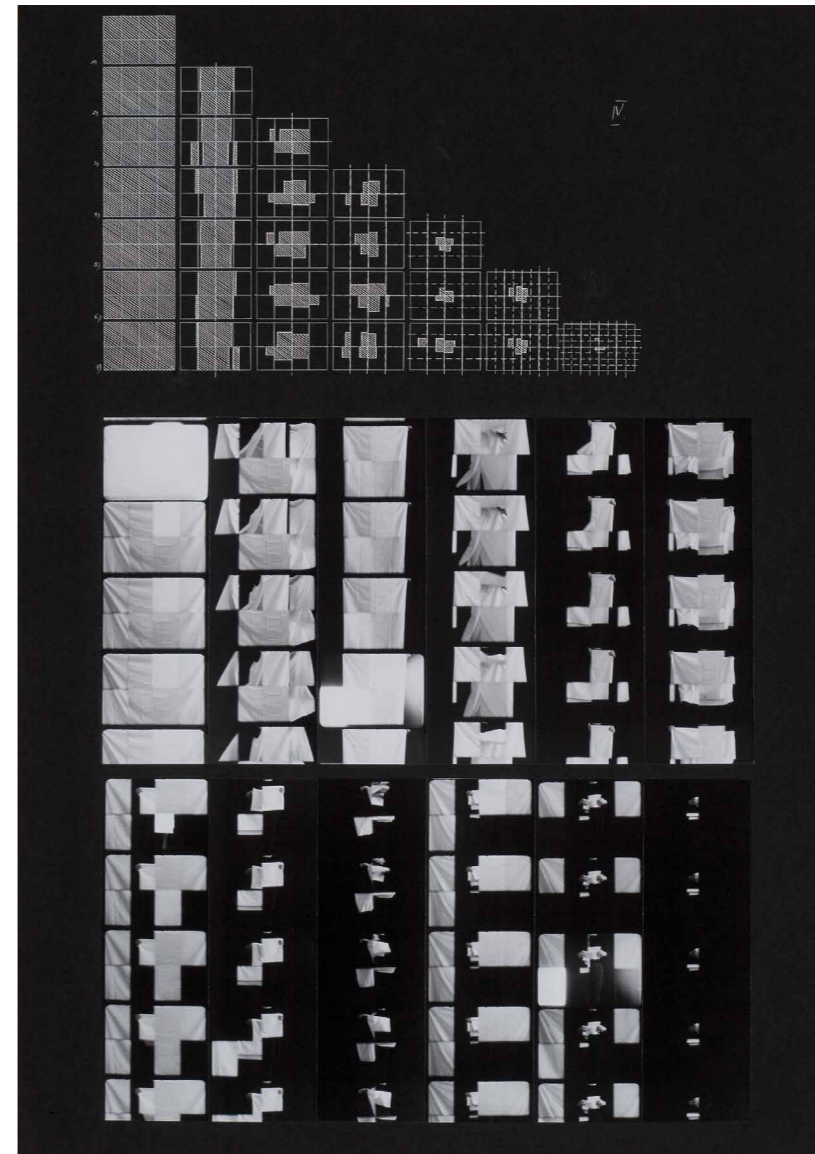
utolsó darabja az elégett papír maga.<sup>30</sup> Az idő mérésének képi megfelelőjévé Lakner művein az összehajtogatott papírzsebkendő és a meggyúrt zacskó vált. Lakner ekkori sorozatait *Reálstruktúráknak* nevezi, mintegy arra utalva, hogy a realista rajzok absztrakt struktúrákat modelleznek. Az összehajtott majd kisimított zsebkendő realista rajzát Lakner egy valódi zsebkendővel konfrontálja, amelyen számsorokat olvashatók, a számok azokat az időpontokat jelölik, amikor a művész rajzolás közben szünetet tartott. A gyűrés, a hajtogatás fázisaiból (fázisrajzaiból) összeálló sorozatok különböző tárgybeállításokat ábrázoló grafikai stúdiumokként is értelmezhetők (amint erre a *Rembrandt tanulmányok* címre rímelő *Stúdium* címadás utal). A rajzsortozatok – a korábbi művekhez hasonlóan – narratív struktúrát alkotnak, amely ezúttal is az eredeti és a másolat viszonyát és a megismételhetőség problémájára reflektál.

Az időbeliség és folyamatszerűség kérdése mellett a szavak és a képek közötti kapcsolat is fontos témája Lakner konceptuális grafikáinak. Az összegyűrt zacskókat ábrázoló rajzsortozat a művész RENÉ MAGRITTE *Szavak és képek* című szövegét parafrázáló konceptuális műveinek sorába illeszkedik. Azt a magritte-i mondatot illusztrálja, miszerint „egy tárgy soha nem ugyanarra szolgál, amire a neve vagy a képe”.<sup>31</sup> Amikor Lakner egy valódi borítékot konfrontál annak trompe l'oeil-szerű rajzával és stilizált körvonalaiival, a kép és a szó, a tárgy és a fogalom afféle – Joseph Kosuth-i – kérdéseit vizsgálja, mint korábban a *Kötél (Identitás)* című alkotásán.

Azonos marad-e egy darab spárta, ha más formát vesz föl? Mennyiben ismételhető meg egy rajz, és mennyiben azonosítható a tárgy a róla készült képpel, majd a képről

<sup>30</sup> SCHMIED, WIELAND (et. al): *Documenta 6 Kassel, Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, kat., Kassel (Bd. 3.), 1977, 66-67., 324-325.

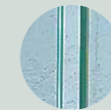
<sup>31</sup> RENÉ MAGRITTE: *A szavak és a képek*, magyarul közli Magritte illusztrációival: JOSÉ PIERRE: *Magritte*, Corvina, Budapest, 1993, 34-35.



MAURER DÓRA  
Timing analízisek 1-4. (IV), 1980

készült képpel? Mennyiben őrzik meg önazonosságát (identitását) egy behorpadt söröskupak? Lakner a szürnaturalista lenyomatstruktúráktól eljutott a kép mint lenyomat konceptuális szellemiségű tematizálásáig, és a képi reprezentáció elméleti kérdéseire. Az 1950-es évek végétől kezdve alkalmazott képalkotó technikákat konceptualizálta, és ezáltal nemcsak az identitás képére, hanem a kép identitására is rákérdezett. Amikor Maurer Dóra *Timing* (1973/1980) című experimentális filmjén a kép és az idő, a mérhető és a mérhetetlen viszonyát egy (vetítő)vászon összehajtogatásának folyamatán keresztül mutatta be, levonta a korábbi képgrafikai kísérleteinek a tanulságait is, amennyiben ezúttal is a hordozó médium deformálásának, elmozdításának segítségével prezentálta az alkotófolyamat időbeliségét. Lakner és Maurer konceptuális művésze abban különbözik a korszak legtöbb konceptuális alkotásától, hogy a művészek kiindulópontjai rendszerint a hagyományos képalkotó eljárások és technikák, a festészet, a rajz, a sokszorosított grafika. Műveiken a legtöbbször nem „anyagtalánítják el” a műalkotás felületét, hanem a konceptuális kérdésekre épp az anyaggal való kísérletezés és küzdelem érzékiségének, és a képmező anyagszerűségének felmutatása által keresik a válaszokat. Konceptualizálják a grafikát, és felmutatják a hagyományos grafikai eljárásokban eleve benne rejlő konceptualitást.

A szöveg írása idején a szerző Kállai-ösztöndíjban részesült.



i n s i d e e x p r e s s →

TASNÁDI JÓZSEF  
Kityezs, 2020  
Képlet, 2020

b o r í t ó →|

TASNÁDI JÓZSEF  
Egységű molekula 101, 2017, 2020

<sup>29</sup> Ezekről a művekről részletesebben írok a *Kötél és identitás* című tanulmányomban: FEHÉR DÁVID: *Kötél és identitás* 2013, i.m., 311-327.





TASNÁDI JÓZSEF: *Kityezs*, 2020, bronz, rozsdamentes acél, plexi, üveg, víz, elektronika, ~380×70×250 cm © Fotó: Bíró Dávid

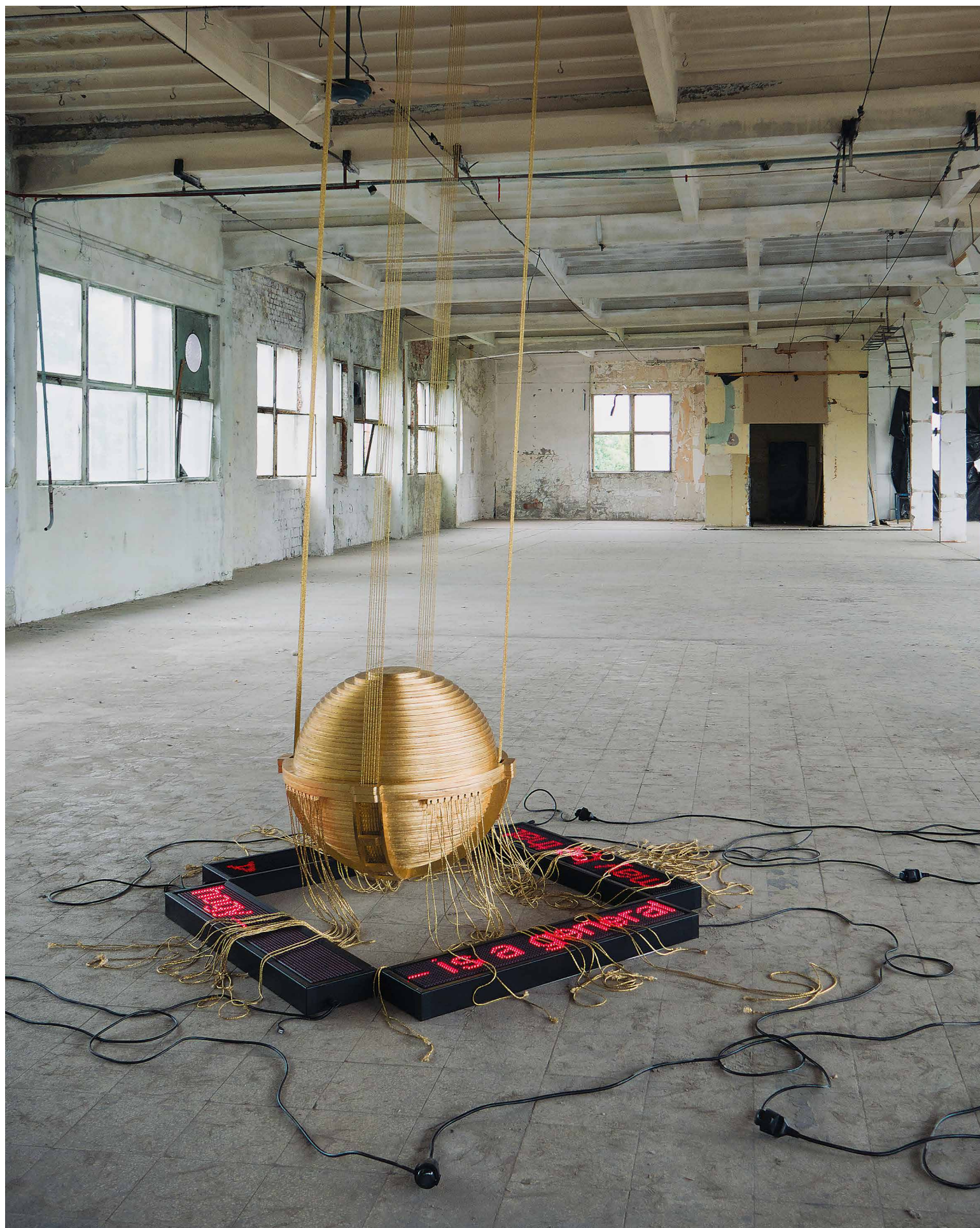
Egy befagyott tavon hasaló emberekről beszélnek, akik a jéghez szorítva fülüket – hallani vélik a tó mélyéről felszivárgó harangzúgást. Mondják, hogy nyári napokon – Kityezs kupoláinak képe is felsejlik a víz tükrén. (Tasnádi József)



TASNÁDI JÓZSEF: *Képlet*, 2020, rozsdamentes acél, plexi, alumínium, fa, elektronika, ~100×30×250 cm © Fotó: Bíró Dávid

Suzuki odament a táblához, és rajzolt egy ellipszist. Középen húzott két vízszintes párhuzamos vonalat. Azt mondta, hogy az idom felső fele a relativitás világa, az alsó az Abszolútumé, az amit Eckhart a Földnek nevezett. A két párhuzamos az egót vagy az értelmet jelentette (kis é-vel). A rajz egésze pedig az értelem felépítését mutatta. Majd arról beszélt Suzuki, hogy az értelem képes magát elhatárolni önnön élményeitől, érkezzenek azok akár a relativitás világából az érzékszervek révén, akár az Abszolútumból az álmokon keresztül. Vagy arra is képes, hogy elszigetelje magát a tetszésétől és nemtetszésétől, az izlésétől és az emlékezetétől, s hogy együtt áradjon az Értellemmel (nagy É-vel). (John Cage)





TASNÁDI JÓZSEF: *Egyensúly molekula 101*, 2017, 2020, fa, aranyfűst, arany zsinor, LED kijelzők, elektronika, ~450×120×550 cm © Fotó: Tasnádi József

Meglehet, hogy... ¶ Az egyensúly – egy szellemi energia generátor. ¶ A szellemi energia – egy inspiráció generátor. ¶ Az inspiráció – egy figyelem generátor. ¶ A figyelem – egy részvétel generátor. ¶ A részvétel – egy értés generátor. ¶ Az értés – egy bölcsesség generátor. ¶ A bölcsesség – egy egyensúly generátor.  
¶ A munkát egy igen jelentős tajvani technológiai vívmány inspirálta, jelesül a Taipeii 101 toronypületben elhelyezett 660 tonnás lengésszabályzó, melynek szerepe az épület kilengéseinek ellensúlyozása – nagy szelek és földrengések idején. ¶ A technológia nem csak önmagában érdekes, hanem azért is, mert az önmagán túlmutató jelentések kutatására inspirál. Arra, hogy a technológiában vagy a mögöttes rejlő metaforákat keressem. Hogy megtaláljam a gyakorlatiasság metaforáit. (Tasnádi József)