PRIMERA

IMPRESSUM

Symposion (S62) – HÍD: Vizuális kultúra I.

SYMPOSION, 62. szám
A számot összeállította és szerkesztette: Sirbik Attila (fő- és felelős szerkesztő)
Köszönet a segítségért: Zanin Éva, Mikola Gyöngyi, Aleksandra Sekulić, Gyurkovics Virág, Pap Ágota, Aaron Blumm
Fordítás: Petra Bakos Jarrett, Lenkes László
Fedőlap: Vidák Zsolt
Dziájn és nyomdai előkészítés: Daniela Mamužić, Sirbik Attila
2012.
e-mail: info@symposion-line.eu

HÍD
Alapítási év: 1934
LXXVI. évfolyam
2012. december
12. szám
Főszerkesztő:
Faragó Kornélia
(e-mail: corna@eunet.rs)
Lektor/korrektor:
Buzás Márta

Nyomda:
Ideál, Újvidék

KIADJA:
Symposion P.E. Szabadka
(ISSN 1451-9143) és
HÍD (ISSN 0350-9079)

Symposion-Híd
004

mikola gyöngyi

A *Symposion* képi fordulata

Ugyanazon grafikai jelek képesek fölbontani valamennyi új szót, és a feledés félelme nélkül továbbadni minden fölfedezést...

Symposion folyóirat legutóbbi tematikus számai (Roncs, Bűn-ártatlanság-szag-illat, Tolnai, Közép-Kelet-Európa közhelyei) több szempontból is radikálisan szakítottak a magyar folyóirat-kultúra konvencióival. Az egyik legjelentősebb változtatás a folyóirat kétnyelvűvé válása, amely már önmagában is jelentős nyitás a magyar kulturális identitás történetében, és e váltásnak a szerkesztésre gyakorolt hatása külön vizsgálat tárgya lehetne. Ám a *Symposion* esetében ez a nyelvi fordulat egyúttal képi fordulattal is jár (a korábbi, még egynyelvű Pornográfia-horror szám már részben ennek jegyében szerkesztődik): a szépirodalmi szövegekhez különböző kulturális hátterű, sokféle irányzatot képviselő képzőművészek készítenek illusztrációkat, helyesebben „vizualizációkat", vizuális interpretációkat. Az igazi kihívást a kép és írás egyenrangúsága, „emancipációja" jelentheti az irodalmi közegben szocializálódott olvasó számára. A *Symposion* vizuális felületein ugyanis a képi információknak és impulzusoknak olyan gazdagságával, változatosságával találkozik, amely nemcsak hogy vetekszik az irodalmi anyag sokszínűségével és színvonalával, de helyenként fölül is múlja azt. Ráadásul ez az expanzív vizuális terjeszkedés, „képrobbanás" nem hagyja érintetlenül a folyóirat megszokott formátumát sem: minden egyes lapszám más-más alakú és méretű, a Bűn-ártatlanság például nem fér el egyetlen normál könyvespolcon sem. (Én az egyik komód tetején, egy ugyancsak túlméretezett, sehova máshova be nem illeszthető Leonardo da Vinci-albumon helyeztem el.) Ez az erőteljes vizuális tobzódás többek számára

elbizonytalanító, nyugtalanító, olykor ellenérzéseket keltő; magam is több ilyen észrevétellel, kritikai megjegyzéssel találkoztam a lapról folyó beszélgetésekben még a folyóirat törekvéseivel amúgy rokonszenvező olvasók részéről is.

A kép expanziója okozta zavar valószínűleg mélyen összefügg az alfabetikus civilizáció öntudatával, a reprezentáció rendjével, amely a betűírást eleve fejlettebbnek tekinti a képírásnál, s amely oppozícióba állítja a megmutatást és a megnevezést, az imitációt és a jelölést, az ikont és a nevet. Foucault például így ír a betűírásra való áttérés „zseniális húzásának" civilizációs előnyeiről az európai tudásrendek kialakulásával foglalkozó, *A szavak és a dolgok* című alapművében: „Az alfabetikus írással az emberek története tényleg teljesen megváltozik. […] Míg a szimbolikus írás igyekezvén magukat a reprezentációkat a térben reprezentálni, követi a hasonlóságok zavaros törvényét a reflexív gondolkodás formáiból kicsúsztatva a nyelvet, az alfabetikus írás, lemondva a reprezentáció fölvázolásáról átteszi a hangok elemzésébe azokat a szabályokat, amelyek magát az észt képviselik. […] Ugyanazon grafikai jelek képesek fölbontani valamennyi új szót, és a feledés félelme nélkül továbbadni minden fölfedezést, mihelyt napvilágra hozták; ugyanazon ábécé használatával átírhatunk különféle nyelveket, és eljuttathatjuk valamely néphez egy másik nép gondolatait. Mivel ezen ábécé megtanulása nagyon könnyű elemei alacsony száma miatt, mindenki a gondolkodásra és a gondolatok elemzésére fordíthatja az időt, amit a többi népek a betűk megtanulására fecsérelnek."[1] Ebben a rövid passzusban is úgy jelenik meg a betűírás, mint az ész manifesztációja, összhangban az európai gondolkodásban évszázadokon keresztül megfigyelhető felosztással, ahol az ész a nyelvi reprezentáció oldalán áll, míg a kép az érzékek és érzelmek térfelére kerül.

Napjainkban azonban, amikor könnyen hozzáférhetővé váltak és széles körben elterjedtek a különböző képalkotó eszközök, a számítógép, a digitális fényképezőgép, az internet és az okostelefon korszakában ez a felosztás ásatagnak és abszurdnak tűnik, jóllehet a képpel kapcsolatos félelmek nemhogy nem szűntek meg, hanem inkább tovább fokozódtak. A kilencvenes években a társadalomtudományokban megindult a W. J. T. Mitchell angol művészettörténész esszéje nyomán képi fordulatnak, pictorial turn-nek nevezett kutatási irányzat, mely nemcsak a képalkotás, képhasználat, vizuális jelalkotás mai jelenségeivel foglalkozik, hanem történeti kontextusban is vizsgálja a képi kommunikáció alakulástörténetét a nyugati logocentrikus kultúrában, illetve más civilizációkban. Az egyik fontos érv a vizualitással kapcsolatos, nagy hagyományokkal rendelkező gyanakvással szemben az a sokszor hivatkozott tény a téma szakirodalmában, hogy a régi görög nyelvben ugyanaz a szó, a 'graphein' jelölte az írás és a rajzolás tevékenységét, vagyis írás és kép viszonya koronként és kultúránként változhat még a betűvető népek esetében is. A 'graphein' kettős jelentésére játszik rá a *Symposion* Bűnártatlanság számához előszót író neves képregényművész, Saša Rakezić, alias Aleksandar Zograf a saját művésznevében, vagy például a *The Well of Prophecy* (A prófécia kútja) című munkájában, ahol a képregény hősét, a szerző fiktív barátját Graf Grafomannak hívják.[2]

1 Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. A társadalomtudományok archeológiája. Ford.: Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2000. 139.

2 In: *The Invisible Comics*. Alternative comics in Serbia 1980–2010. National Library of Serbia, Belgrade, 2011. Translated by Milan Petrović Tica, Tijana Tropin. 36–37.

Mitchell úgy véli, hogy korunkban már nem elegendő jogaiba helyezni a társadalomtudományokban hagyományosan háttérbe szorított ikonológiai megközelítést, hanem „[a] legfontosabb […] annak belátása, hogy miközben a képi reprezentáció problémája mindig is élő volt, most már megkerülhetetlenül és soha nem látott erővel nehezedik rá a kultúra minden rétegére a legkifinomultabb filozófiai spekulációktól a tömegmédia legközönségesebb termékeiig. Az elszigetelés hagyományos stratégiái többé már nem működnek, a vizuális kultúra globális kritikája pedig elkerülhetetlenül szükséges."[3]

Fölmerül persze a kérdés, hogy a *Symposion* esetében mit jelent a képi fordulat, hoz-e valami szemantikai-esztétikai többletet a szövegek „vizualizációja", vagy mindez inkább csak valami eredeti és hatásos csomagolás, egy olyan korszerű „köntös", mely vonzóbbá, trendibbé, „szexibbé" teheti a mind népszerűtlenebbé váló, ráadásul térségünkben sok helyütt még mindig kétségbeejtően elavult módszerekkel oktatott irodalmi kultúrát a Facebook-nemzedék számára.

Ez a probléma talán a Tolnai Ottó 70. születésnapjára készített kiadványt lapozgatva vizsgálható a legeredményesebben. A Tolnai-szám ugyanis igazi posztmodern érzékenységgel megalkotott művészeti album, képeskönyv, ahol fiatal képzőművészek különböző Tolnai-művekből vett fragmentumokhoz és rövidebb versekhez készítettek vizualizációkat, többnyire a képregény-médium változatos eszköztárának alkalmazásával. A szövegeket a főszerkesztő, Sirbik Attila válogatta, s ez a válogatás az eredményből ítélve már eleve abból az imaginatív szempontból történhetett a felkért képzőművészek stílusának, gondolkodásmódjának, motívumainak ismeretében, hogy az egyes alkotók melyik szövegrésszel tudnak majd jól kommunikálni, mi inspirálhatja őket. (A lapszámról kitűnő, részletes elemzést írt Kovács Krisztina az *Irodalmi Jelen* internetes portálon.[4]) Kérdés, hogy ha bármely más író életművéhez nyúlnánk ezen a módon, és ugyanezekkel a képzőművészekkel dolgoznánk, vajon más lenne-e az összkép, vagy csak egy nagyon színes kaleidoszkóp kövecskéi rendeződnének újabb, bonyolult, gyönyörű, ámde (látszólag) jelentés nélküli mintázatba? Kétségtelen, hogy a fragmentáris szerkesztés, a véletlen esztétikája, a műfajok és nyelvek átjárhatósága egyáltalán nem idegen a Tolnai-poétikától, sőt éppenhogy a lényegéhez tartozik. Nem beszélve arról, hogy a Tolnai-művek nagyon gyakran éppen valamely képzőművészeti alkotás, festmény vagy szobor hatására születnek, hogy a Tolnai-szövegekben is ott hullámzik a vizuális elemek, utalások, allúziók, motívumok, interpretációk végtelen áradata, hogy Tolnai Ottó egyúttal az egyik legjobb, legfölkészültebb, legtöbbet látó és láttató képzőművészeti írónk is, és végül, de nem utolsósorban arról, hogy maga is kísérletezik képzőművészettel: önarckép-sorozatát néhány hónapja állították ki a budapesti Műcsarnokban. Tolnai-kommentáromban én magam is arra a következtetésre jutottam, hogy Tolnai Ottó szöveg-univerzumának „ősrobbanásakor, kezdetben vala a Kép: „...költészete születésének, költővé válásának autopoétikus elbeszélése során ő is képről beszél, egy képet ír le voltaképpen: »*Emlékszem – egyik legélesebben metszett, legtisztább színekkel felkent kép, amit hordozok – 1966 márciusa Rovinjban.*« Az emlékezés narratívája a »kínai doboz« avagy a »kép-a-képben« technikára épül, hiszen az emlékezés mentális folyamata maga is

3 www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html. Hornyik Sándor fordítása.

4 Kovács Krisztina: *Képregényes szövegújjászületésnap* – A Symposion Tolnai-számáról. www.irodalmijelen.hu/node/7245

mozgóképszerű, filmszerű, és ez a mozgókép egy másik filmet idéz fel: a végtelen érzékelésének, képként való megmutatkozásának pillanatát. [...] Költészetének indulása a hatvanas években saját korának meghatározó strukturalista elméleteivel, tendenciáival ellentétben nem úgy írható le, vagy nem csak úgy érdemes leírni mint egy pusztán nyelvileg szervezett univerzumot, hiszen számára nem a nyelvi kifejezés problémája, lehetősége az elsődleges kérdés, ahogy a föntiekben is láthattuk, hanem az érzékelésnek a nyelv előtti síkja: *a képi percepció*. A kifejezés már adva van, mielőtt szavaink lennének róla, amit látunk, abban már valami (minden) kifejeződik számunkra."[5] A Tolnai-szövegek vizuális interpretációinak projektje egy *Symposion*-számban abszolút autentikus gesztus, és könnyen lehet, hogy egy zártabb, nyelvileg homogénebb közegben keletkezett, vizuálisan kevésbé fogékony vagy egy műfajú írói életmű esetében ez a kaleidoszkóp-esztétika nem is lenne működőképes.

Ám ha megnézzük a szövegek és képek konkrét viszonyát a lapszámban, azt tapasztaljuk, hogy bár a válogatás Tolnai szinte összes műfaját felöleli, játékba hozza, a lapokról mégsem a Tolnai-életmű jól ismert „költészeti kategóriái", jellegzetes „megéledő" metaforái, mitologémái köszönnek vissza. Számomra nagy meglepetés volt, hogy a vizuális anyag összhatása első ránézésre mennyire idegen a szövegekről kialakított saját mentális képeimtől, leszámítva a rendkívül elegáns címlap légies azúr-szifonját. Túl azon, hogy a képzelet és a képi percepció egyénileg nagy változatosságokat mutathat, ez az „elkülönböződés" magából a szövegválogatásból is adódik. A huszonnégy szemelvényben túlsúlyba kerültek a prózai alkotások, pontosabban a prózák és a vers-szövegek narratív szekvenciái, ami a szelekció szempontjából amúgy teljesen logikus, hiszen ahogy a lapszám alcíme is mutatja, képregénykiadást tartunk a kezünkben, márpedig a képregény: narratív médium.

A hatás nagyon hasonló ahhoz, mint amikor irodalmi műveket filmesítenek meg. Utcai Dávidnak az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* című poémához készített vizualizációja az önreflexív narráció és a fiktív események egymásbaszövődéseit a filmes montázsok és áttűnések képregényben is megjeleníthető technikáival érzékelteti, szellemes képi „rímeket" hozva létre a szavakkal megalkotott és a megrajzolt képzeletbeli gengszterfilm között, miközben az elmosódó, tompa színek, szürkés árnyalatok, a „világítás" hiánya felidézi az olvasóban/nézőben az egész Ómama-ciklust belengő rejtélyt, az irracionális borzongató homályát.

A kép azonban ellenpontozhatja is a szöveget vagy továbbmesélheti a maga módján. Az egyik legszuggesztívebb, legjobb alkotás ebből a szempontból Daniela Mamužić vizualizációja a *Költő disznózsírból* gyerekkor-témáihoz. Első pillantásra megdöbbentő, hogy Daniela Mamužić képén a Tisza, a szerző gyerekkorának mitikus helyszíne, a folyékony, abszolút klorofill – betonszürke. Aztán megértjük, hogy a képzőművész áthelyezte a narráció nézőpontját, és az elbeszélőt nem annak saját szemszögéből, hanem az emlékfolyam egyik szereplőjének, a nagybeteg, ágyhoz kötött, csontsovány nőrokonnak a nézőpontjából láttatja, akinek alakját a szöveg emlékezőjének figurájához képest óriásira nagyítja, mintegy a szenvedés erősebb realitását állítva középpontba; márpedig ez az életből kifogyó, halálosan elkínzott nő félig leeresztett szemhéjai mögül aligha lát színeket...

5 In: Mikola Gyöngyi: *A Nagy Konstelláció*. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához. Szignatúra Könyvek, Alexandra Kiadó, Pécs, 2005. 19.

Sirály Dóri pedig a *Kékítőgolyó* ötvenes évekbeli kisvárosi szereplőinek vitáját a mosásban összement és színehagyott függöny eredeti vörös árnyalatáról játékos iróniával a mába rántja át: a szöveg költői, metaforikus színmegnevezéseit a munkásmozgalmi vöröstől a budoárbíboron, szentrózsaszínen, hajnalpíron át a gutaliláig a szavak mellé rendelt színkockákkal, a Pantone© Matching System profi színkódjaival illusztrálja, és az olvasó/néző eltöprenghet, hogy számára például a felkelő nap-árnyalat azonos-e a Pantone© 171 C-vel, és hogy a precíz számítógépes színkezeléssel vajon manapság közelebb jutunk-e egy hasonló vita eldöntéséhez.

Képregény és novella konzseniális találkozása Stark Attila *Gastarbeiter story*-adaptációja. Stark Attila a novella fiktív levél-formáját (egy vajdasági vendégmunkás Németországból hazaküldött beszámolóját) tárgyi dokumentumként jeleníti meg, ahol a kitépett füzetlapra írt szabálytalan ceruzás szöveg a hibákkal, törlésekkel, vázlatos rajzokkal a kézírás személyességét imitálja, s egyúttal felidézi a képregény-műfaj nyugat-európai történetének kezdeteit, Rodolphe Töpffer svájci esszéista és festő „esztétikai forradalmát" a 19. század első felében, aki eszményítette a firkát, mivel gyerekkorában lenyűgözték azok a reszketeg vonalak, mágikus nyomok, melyeket egy tintába mártott cserebogár hagyott maga után, ahogy végigmászott iskolásfüzetének lapján. A novella lecsupaszított, redukált, zaklatott nyelve és a képregény minimalista, néhány vonalból álló, primitívnek látszó, ám annál félreérthetetlenebb rajzai, a konfúz, lépten-nyomon árfirkált kézírás a futószalag mellett végzett rengeteg munka és a végletes kiszolgáltatottság miatt „elrojtosodó" emberi lélek szívszorító lenyomata.

Ahogy a fenti példák is mutatják, a képben, képregényben kifejeződő „olvasatok" nagyon is komplexek lehetnek, és éppúgy kialakíthatnak kritikai viszonyt a szöveghez, mint a textuális interpretációk. A verbális és nem-verbális narrációk tér-idő viszonyai egymáshoz képest mutathatnak szinkronitást, mint Utcai Dávid és Stark Attila munkái esetében, de elmozdulhatnak az absztrakció vagy a szubjektív értelmezés irányába is, mint Sirály Dóri és Daniela Mamužić képein. A képregény olvasása/dekódolása még az egyébként jól ismert irodalmi művek adaptációi esetében is komoly erőfeszítést igényelhet, mivel – ellentétben a képregény előítéletes nyelvi konnotációival, ahol a műfaj megnevezése kizárólag a szórakoztató, könnyen fogyasztható és/vagy gyerekeknek szóló tömegkulturális termékeket jelöli – grammatikája és szemantikája éppoly kifinomult, változatos és intellektuálisan éppoly magas színvonalú lehet, mint a kulturálisan jóval nagyobb presztízsű filmművészeté.

A *Symposion* képi fordulatának másik lényegi sajátossága éppen a független, kísérleti, alternatív és/vagy underground képregény korántsem kizárólagos, de mégiscsak domináns jelenléte. Az egymástól is nagyon különböző lapszámok vizuális kontextusát és kohézióját a képzett grafikusok, tördelők és dizájnerek innovatív szakmai tudásán túl a világ hasonló jelenségeire és fejleményeire oly fogékony szerbiai underground képregény-mozgalom kísérleteinek tapasztalata, sajátos látványvilága és gondolkodásmódja határozza meg. Vagyis a *Symposion* lapjain a fiatal mainstream kortárs irodalom nemcsak a fiatal mainstream festészetnek és grafikának ad találkozót, hanem az undergroundnak is, sőt leginkább talán épp az underground felől jönnek azok az impulzusok és az a kreatív felhajtóerő, amely felforgatja, átalakítja és mozgásban tartja a folyóirat médiumát. A szerbiai underground képregény-művészet a Milošević-diktatúra, a gazdasági embargó

okozta válság, a háború, a NATO-bombázások éveiben, évtizedeiben bontakozott ki szinte teljes izolációban „mélyen a föld alatt". Radovan Popović, a belgrádi underground egyik meghatározó egyénisége (Tolnai Ottó *arckép forradással* című korai kis versét az elvágott torok be nem hegedő sebének horrorfilmjévé nagyította a *Symposion* Tolnai-számában) e művészeti mozgalom létrejöttének körülményeit az 1920-as, 1930-as évek orosz irodalmi avantgardjának válságkorszakához hasonlította a *The Invisible Comics* című, a szerb alternatív képregény 1980 és 2010 közti történetét bemutató kiadvány előtanulmányában[6], és ebben akár egy rejtett, tudattalan allúziót is fölfedezhetünk: éppen a múlt század húszas éveiben érkeztek a Jugoszláv Királyságba azok a hazájukban dúló polgárháború elől menekülő orosz emigránsok, akiknek a neve elválaszthatatlanul egybeforrt a szerb képregény aranykorával a két világháború között.

Azt, hogy a képregény-művészetnek milyen erős gyökerei vannak a délszláv térség kultúrájában, egyebek mellett jól mutatja az a momentum is, hogy 1995-ben, vagyis még a háborús időkben Szabadkán a Képzőművészeti Találkozón nagyszabású retrospektív kiállítást rendeztek a szerbiai képregény hatvan évéről, két évvel később pedig részben e kiállítás hozadékaként képregény-iskolát szerveztek érdeklődő fiatalok számára: „*A hazai képregény 60 éve Szerbiában* címmel megrendezett kiállítás új fejezetet nyitott a hazai képregény történetében. Ez a kiállítás bizonyította ugyanis, hogy Szerbiában kialakulóban van a képregény-készítők új nemzedéke, és munkájuk minősége semmiben sem marad el az előző nemzedékétől" – írja Saša Marijanušić az iskola katalógusának előszavában[7], és bevezetőjéből kiérezni az iskola azon törekvését is, hogy ezen a módon neveljenek utánpótlást az alkotók népes táborának külföldre távozását igencsak megsínylő művészeti ágnak. A főleg középiskolásoknak meghirdetett három hónapos intenzív kurzus növendéke volt Miroslav Lazendić (aki később az underground szcéna egyik legtehetségesebb alkotójává vált, és a *Symposion* mindegyik említett számában jelent meg munkája, ő a tervezője és a kivitelezője a Közép-Kelet-Európa közhelyei karton-borítójának) és Damir Pavić, aki Septik néven is készíti szuggesztív anatómiai fantáziáit; az iskola egyik vezetője pedig Damir Šmit volt, akinek munkái szintén megtalálhatók mind az underground fanzinok, mind pedig a *Symposion* lapjain.

A képregény médium melletti erős kulturális elköteleződés másik jellegzetes megnyilvánulása a Novi autorski strip u Srbiji/New Authorial Comics in Serbia című kétnyelvű antológia a *Striper magazin* 1999. szeptemberi kiadásában. Ennek előszava azokról az erőfeszítésekről tudósít, melyek többek között a már említett Radovan Popović szervezőtevékenységének és szerkesztői munkájának köszönhetően lehetővé tették a képregény alkotóinak és műhelyeinek kapcsolattartását, bemutatók, kiállítások rendezését a legnehezebb körülmények között is: a NATO-bombázások idején például online képregény-versenyt rendeztek. A *Striper magazin* folyamatosan kereste a kapcsolatot a külfölddel, főként az ex-jugoszláv és a kelet-európai országok alkotóival, műhelyeivel. Ahogy az előszó értékeli, mindezen erőfeszítések hatására, a katasztrofális állapotok ellenére is erősödött a „valaha oly népszerű" képregény Szerbiában, sikerült egy új, fiatalabb közönséget megnyerni a médiumnak.

6 Aleksandra Sekulić-Radovan Popović: *Introduction into invisibility*. Translated by Vanja Savić. In: i. m. 19.

7 Saša Marijanušić–Damir Šmit: *Škola stripa – Képregényiskola*. Szabadegyetem, Szabadka, 1997. Ford.: Papp Erika.

A *Beograd Underground* című dokumentumfilm[8] tanúsága szerint pedig az alternatív képregény médiumának túlélése egyúttal az alkotók mentális túléléséért és a személyes választás szabadságáért folytatott küzdelemmel is szorosan összekapcsolódott. A film bemutatja a szcéna egyik legkiemelkedőbb egyéniségének, Danilo Milošev Wostoknak az útját is a föld alá, a művészet láthatatlan terrénumába. Ahogy a filmben fogalmaz, miután elvesztette a munkáját, a családját, minden értékbe vetett hitét, föltette a kérdést, elveszthet-e mindent az ember, vagy mégis marad valami? Így kezdett rajzolni, így vált számítógép-operátorból az egyik legismertebb és legelismertebb képregényművésszé, nemcsak az ex-jugoszláv térségben, hanem Nyugaton is. Wostok sikeréhez minden bizonnyal hozzájárult grafikus novelláinak kiemelkedő intellektuális színvonala mind saját történeteiben, mind pedig az elsőrangú irodalmi adaptációkban (Kafka, Danyiil Harms, Slobodan Tišma stb.).

A szerbiai underground képregény egyik legfeltűnőbb, leggyakoribb témája mind a mai napig (az underground amerikai tradíciójából is származó drog-szex-horror ellenkulturális toposzai mellett) a tudati folyamatok megjelenítése: a félelmek, rémálmok, apokaliptikus víziók, hallucinációk, mentális zavarok leképezése, felfokozott érzékenység a manipuláció különböző módszereire, a tömegmédia hipnotikus hatására, a brutalitás fizikai megnyilvánulásai mellett a hétköznapi emberi interakciók rejtett agresszivitásának, kegyetlenségének, abszurditásának leleplezése. Konkrét politikai utalást csak elvétve találni, inkább a romlás egyetemessége, a mentális kapaszkodók hiánya, a dezorientáció, az identitásvesztés, a düh, a szégyen, a keserű irónia, az érzelmi konfúzió és mentális káosz sötét árnyai kavarognak ezeken a rajzokon, ezekben a történetekben; a kútba esett, avagy a két tűz közé került ember kiúttalansága, a csapda, a tehetetlenség, a sokféle veszteség és a halálfélelem traumája. A *Symposion* témáira (horror-pornó, roncs, bűn, Kelet-Közép-Európa) íródó szövegek és az underground mentális képei, érzékenysége, tapasztalatai ezekben a lapszámokban kölcsönösen fölerősítik egymást, és immár egy erőteljes, komplex, új minőséget hoznak létre.

A *Symposion*ban megjelenő képzőművészek közül leginkább Miroslav Lazendić képregényeiben figyelhető meg a globális politikai problémákra való fogékonyság, mely kivételes expresszivitással és absztrakciós képességgel párosul; formatervezése, színhasználata a konstruktivizmust idézi. A *Symposion*-vizualizációk esetében felszínre hozza és látványosan eltúlozza a szövegekben amúgy nem feltétlenül explicit módon jelen lévő iróniát. A „költő disznózsírból" többrétegű irodalmi metaforája nála a lehető legkonkrétabb: egy visszataszító, szétfolyó rémalak, aki könyvvel a kezében rémesen ágál – nyoma sem marad a zsírnak mint élő anyagnak a Tolnai-szövegben megtalálható pozitív konnotációiból, noha a költőszerep szörnyalakká való lefokozásának, dekonstrukciójának a gesztusa jelen van persze a Tolnai-metaforában is. Ugyanakkor mindez idézőjelbe is tevődk: a rajz egy imitált könyvborító illusztrációja. A Közép-Kelet-Európa közhelyei fedőlapján látható grafika, a szovjet típusú címerek ikonográfiájának kifordítása a pajzs helyére applikált koponyával, a fogsor helyén a forradalom megannyi fáklyájával és egyúttal a lángok elfojtására szolgáló tömlőkkel is, tömör és szellemes megfogalmazása a címerek vizuális közhelyeivel reprezentált diktatúrák igazi arcának. Ám itt is

8 Muriel Buzarra–Natasa Sarkic–Carlos Lopez S.: *On the Quest for Beograd Underground*. A projekt trailere megtekinthető: www.beogradunderground.com/trailer

föllelhető egy csavar: Lazendić képe maga is „közhely”, az underground/alternatív szcéna egyik toposza, leitmotivja, egyik változata megtalálható például a neves horvát street-art és képregény-művész, Igor Hofbauer plakátján, egy másik pedig Dalibor Popović pop-art grafikáján, bár egyikük képe sem annyira részletgazdag és kidolgozott, mint a *Symposion* címlapjáé.

Az underground/alternatív/szerzői képregény sajátossága továbbá a műfaji önreflexivitás jelenléte, a képregény médiumának lehetőségeire való folyamatos rákérdezés, a képregénynek mint tömegkulturális szórakoztatóipari terméknek a kritikája. Az irányzat születésétől fogva jelen lévő gesztus például a híres amerikai képregény-figurák, a Mickey Mouse és társai obszcén és/vagy vulgáris jelenetekbe helyezése, a Batman és más, eredetileg pozitívnak szánt szuperhősök által hordozott agresszió láthatóvá tétele. A képregénynek ez az egymástól elválaszthatatlan kettőssége: az üzletileg elképesztően sikeres, látványos, invazív, hipnotikus manipulációs képessége *versus* föld alá szorított kritikai potenciálja; a kreativitás áruvá tétele *versus* a képzelet, az imagináció szabadsága magában hordozza mindazokat a kortüneteket, melyekről Mitchell is ír idézett esszéjében: „A jelenkori vizuális kultúra (azaz a reprezentáció nem diszkurzív rendszerei) hatalom/tudás kvóciense túl magas, túl mélyen beágyazódik az erőszak, az uralom és a vágy technológiáiba, és túlságosan is telítve van a neofasizmus és a globális kapitalizmus elemeivel ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyjuk.” Ezen a ponton paradox módon szövetségesre találhat egymásban a mainstream tudományos és művészeti diskurzus az underground/alternatív képregénnyel mint folyamatosan önmagát is vallató tükörrel.

A *Symposion* felületein az underground lázadó, sokkoló attitűdje is jól megfér a magaskultúra narratíváival, olyan toleráns környezet teremtődik, ahol a mediális tükröződések, a hibriditás, a párhuzamos világok képlékeny átjárói ellenállnak a hierarchikus szerveződéseknek, el- és kisajátító mechanizmusoknak, olyan képződmény, melynek, Mitchell-lel szólva, lényegesen optimálisabb a „hatalom/tudás kvóciense”, és amely képes újfajta kíváncsiságot ébreszteni, hogy úgy nézzük azt, amit már jól ismerünk, mintha még sohasem láttuk volna.

Az elemzett lapszámok

***Symposion* 52/53. Horror-pornó-thriller-erotika 2007.**

Főszerkesztő: Sirbik Attila, felelős szerkesztő: Pressburger Csaba

Szerkesztőség: Bicskei Gabriella, Sutus Áron, Vereb Lóránt

***Symposion* 56/57. Bűn-ártatlanság-szag-illat 2009.**

Szerkesztőség: Sirbik Attila (fő- és felelős szerkesztő), Antal Géza. Dizájn: Damir Rijovic Originalov és Sirbik Attila

***Symposion* 58. Roncs 2010.**

Fő- és felelős szerkesztő: Sirbik Attila. Dizájn: Damir Rijovic Originalov, Ricz Géza, Sirbik Attila

Munkatársak: Orcsik Roland, Petra Bakos Jarrett, Daniela Mamužić, Antal Géza, Ana Patarčić, Sutus Áron

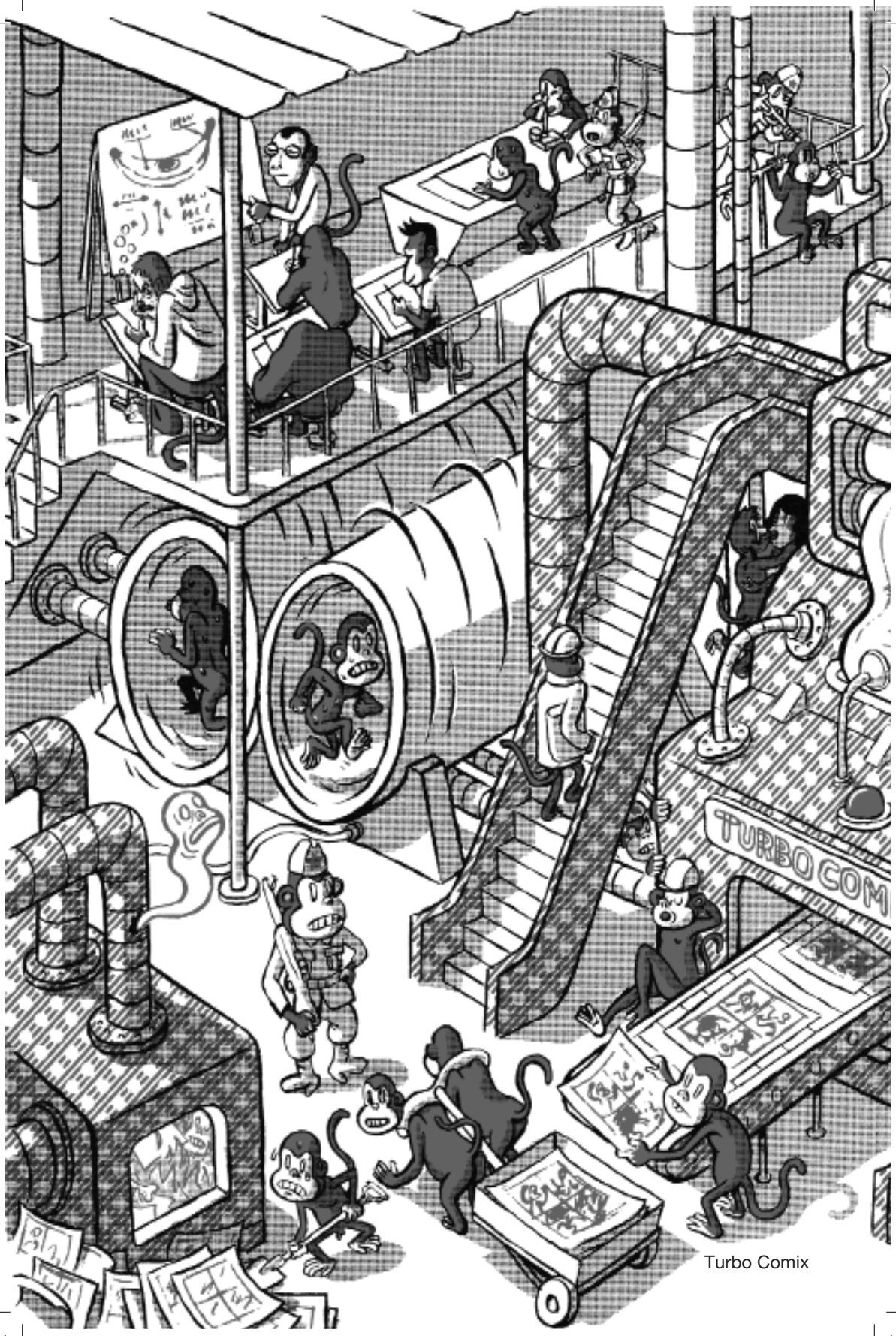
***Symposion* 59. Tolnai Ottó – képregény kiadás 2010.**

Fő- és felelős szerkesztő, arculat: Sirbik Attila, dizájn: Damir Rijovic Originalov

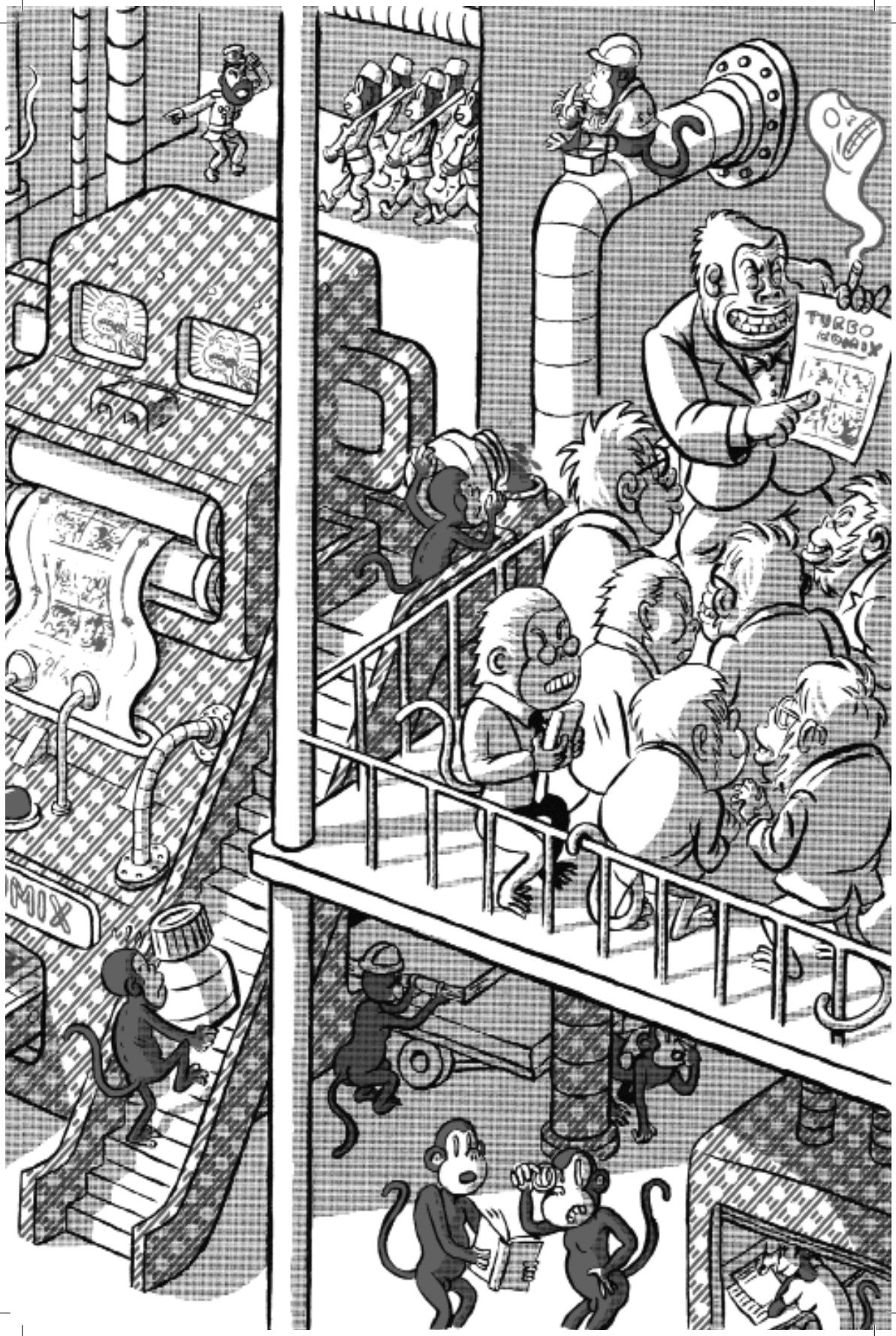
***Symposion* 60. Közép-Kelet-Európa közhelyei 2011.**

Szerkesztőség: Sirbik Attila, Bencsik Orsolya, Orcsik Roland

Dizájn: Damir Rijovich Originalov, Sirbik Attila, Miroslav Lazendić, Daniela Mamužić, Vidák Zsolt



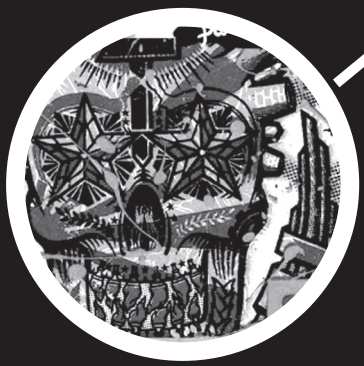
Turbo Comix


TURBO
COMIX

Symposion-Híd
016

vladimir palibrk

Néhány közhely az *underground művészet*ről



A *Symposion* folyóirat szerkesztősége arra kért, írjak a szerbiai underground képregény-színtérről, és ez a feladat ráébresztett, hogy nehézségeim vannak magával a kifejezéssel.

Symposion folyóirat szerkesztősége arra kért, írjak a szerbiai *underground* képregény-színtérről, és ez a feladat ráébresztett, hogy nehézségeim vannak magával a kifejezéssel. Az úgynevezett underground színtér alkotói szinte soha nem használják ezt a címkét, és ezért kívülről, az akadémiai elefántcsonttornyok távlatából, és/vagy a mainstream művészet perspektívájából ráerőltetett jelzőként hat. De mit is jelent ez a szó? A következőkben – válasz után kutatva – megkísérlem felderíteni az undergroundról kialakult közhelyek hátországát.

Az underground **összeesküvés jellegű**, ami egy mára jól bejáródott értelmezés szerint azt jelenti: az underground a *szélesebb* közönség számára eltökélten hozzáférhetetlenné teszi magát. Így értve a klasszikus underground egyfajta önkéntes ön-elszigetelés, eszképizmus, korlátozódás az odaadó hívek szűk körére. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a szélesebb közönség is jórészt művészekből áll (nem pedig általánosan művelt és némi művészeti érzékkel megáldott polgárokból), akkor az underground elkülönülése már-már elitizmus. Van-e Szerbiában ilyen underground? Ha lenne és ha ennek a szövegnek a szerzője és a *Symposion* szerkesztősége tudnának róla, akkor – a fentiek értelmében – azonnal megszűnne underground lenni.

A mainstream médiák, közalapítványok és az érvényben lévő polgári értékrend egyéb népszerűsítői tudomásul sem veszik. Ez már ismerősebben hangzik. Azonnal hozzátenném: akad példa, amely azt bizonyítja, hogy a mainstream média oda nem figyelése ellenére az underground mégiscsak hozzájárul a kortárs

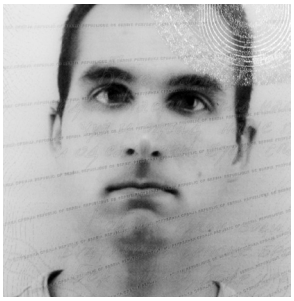
kultúrához, és kihat egy tágabb befogadói kör fogyasztói szokásaira. Az interaktív médiumok fejlődésének hála, ha nem is az underground, de a saját csatornáik és stratégiáik révén terjedő alternatív tartalmak láthatósága nagyfokú. A közönség szinte ugyanúgy habzsolja őket, mint a mainstreamet. Egy *alternatív* produkció, ha van benne némi spiritusz, tehetség, tudás és eredetiség, képes ugyanakkora közönséget vonzani, mint bármely mainstream jelenség – vagy, az alternatív színtér frissességének és formai újításainak hála, még annál is nagyobbat. Például annak ellenére, hogy a szövegeikben előforduló káromkodások miatt a hivatalos rádió és tévécsatornák toplistáin egyáltalán nem szerepelhettek, a Bad Copy tagjainak sikerült albumukkal, amelynek felvételére öt vagy tizenöt eurót költöttek, fiatalok egy egész generációját „elrontaniuk". A filozófia szakos dr. Protić *Jaganjac* című videomunkája tízezrével vonzotta a Youtube-nézőket, és Protić kultikus figurává vált. A *Jaganjac* turista fényképezőgéppel és webkamerával készült, a hang- és a képfelvétel a lehető legrosszabb minőségű, de, mint kiderült, ez is elég.

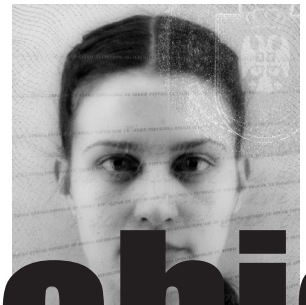
Éppen ezért, ha a produkciós oldalról vagy a terjesztés felől közelítjük meg a kérdést, az a benyomásom, hogy ma sokkal nehezebb undergroundnak maradni, mint amikor a kifejezés született. Elsősorban az információs technológiák, open source szoftverek, audio- és videokütyük gyors fejlődése miatt, amelyek magukkal hozták a *produkciós eszközök demokratizációját*, ahogy azt a kilencvenes évek végén divatos volt mondani. Ha ehhez még hozzávesszük, civilizációnk milyen csillapíthatatlan éhséggel veti magát az új vizuális kifejezésmódokra, akár levonhatjuk a következtetést: elég, ha egy szerző kellő ideig és kellő odaadással összpontosít a munkájára, előbb-utóbb a kulturális színtér részévé válik. Vagy egyszerűbben szólva: sorra kerül ő is, őt is bedarálja az áradó, mindenre kiterjedő és mindig éber figyelem. Ilyen feltételek mellett undergroundnak maradni csak paranoid elszigeteltségben lehet, csakis a köreidet folytonosan szűkítve, bővítés helyett. Mert még azok az **értékek**, művészi kifejezésmódok, ellen-értékek és viselkedésformák, **amelyek az undergroundot képezik**, sem problematikusak többé. Azok lennének, ha még mindig sztálinista vagy cári rezsimekben élnénk. A liberális kapitalizmus korában viszont a mainstream már nem támadásként és a fennálló, hagyományhű dogmák megsemmisítésére tett kísérletként érti az undergroundot, hanem konstruktív kritikaként. Ennélfogva még ösztönzi is, mert az undergroundtól várja az útmutatást, hogy miként és merre fejlődjön, hogy meghosszabbíthassa uralmát, és/vagy új közönséget verbuváljon, és/vagy felrázza követői befogadói szokásait. Adódik viszont egy ellentmondás is: az underground színtér bizonyos szereplői még mindig úgy tevékenykednek, mintha megfigyelői társadalomban élnénk, miközben körülöttük mindenki egy irányító társadalomnak él és dolgozik.

Persze, mint ismeretes, az underground továbbra is a mindennapi vizuális és erkölcsi tapasztalatokat körülfogó határok és keretek szétfeszítésében érdekelt, és a társadalmi valóságunk bástyáit képező megposhadt értékrendek problematizálására és felforgatására törekszik. Hm, talán ebben tetten érhetjük a szerbiai underground azon jellemzőit, amelyeknek köszönhetően európai körökben mitikussá és afféle egzotikus látványossággá vált. Ennek megértéséhez viszont egy további közhelyhez fordulunk, miszerint a mi szerbiai mindennapjaink szélsőségesek, embertelenek, velejükig ellentmondásosak. Miféle underground tudná ezt a valóságot még inkább felfordítani, vele megküzdeni? Zseninek kell lennie annak, aki az itteni közönséget fel tudja idegesíteni vagy még meg tudja lepni valamivel, amit az még

nem látott a napilapokban vagy a bulvársajtóban. Hozzátenném: egyes alkotóknak mégiscsak sikerült. Lehet, hogy most egy kissé erőltetett tézis következik (és ezzel magam is hozzájárulok a „mítosz" építéséhez), mégis: mi van akkor, ha, ahogy a mi szerbiai valóságunk extrémebb egy átlagos európai országénál, úgy az itteni underground is ötször extrémebb annál, amihez az európai underground művészet tisztelői hozzászoktak? Hiszen minél durvábban zúzza össze a politika egy ország fennálló értékrendszerét, annál végletesebben önromboló és nihilista azoknak a reakciója, akik ezekhez az értékekhez ragaszkodtak. Erre nincs bizonyítékom, mindössze az analógiából indultam ki. Az viszont igaz, hogy a kilencvenes években a hazai alternatív képregény-produkciót Európában szélsőséges, üdítő és rendkívül vitális zsánerként ünnepelték. Az európai színtérre pedig mindenekelőtt a szlovén *Stripburger* magazin áldozatos munkája jóvoltából kerültünk ki. Szerintem azóta tart a hazai színtér közös fejlődése és keveredése a Franciaországban, Olaszországban, Ausztriában, Romániában és a skandináv országokban lévő színterekkel. Közben új stílusok alakultak ki, amelyeknek jól felismerhető és meglehetősen univerzális vizuális nyelvezetük van, úgyhogy most már nem is igen lehet helyi színtérről beszélni – vagy csak abban az értelemben, hogy az alkotók fizikailag ugyan egy bizonyos területen élnek és onnan merítik inspirációjukat, de munkájuk egy egész Európa felett lebegő virtuális felhőben úszik, amelyben különféle országok, szerzők, kiadók és terjesztők munkái és energiái keverednek. Hát ez lenne röviden összefoglalva a hazai underground színtér helyzete európai vizonylatban, szerény megítélésem szerint.

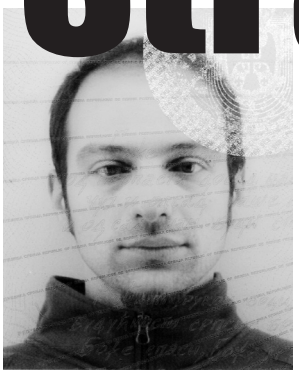
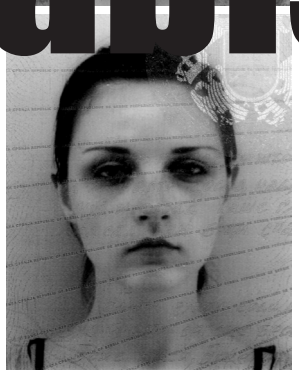
Petra Bakos Jarrett fordítása





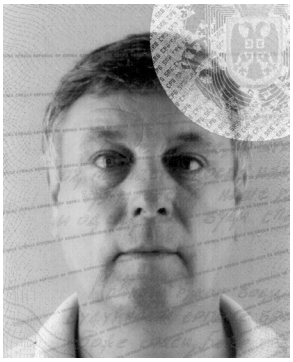
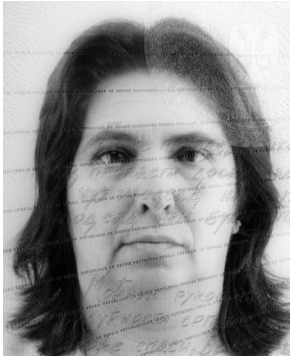
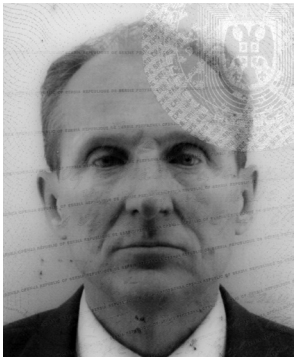
Strabismus

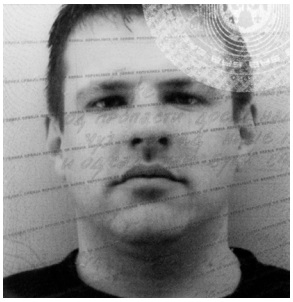
palásti
andrea

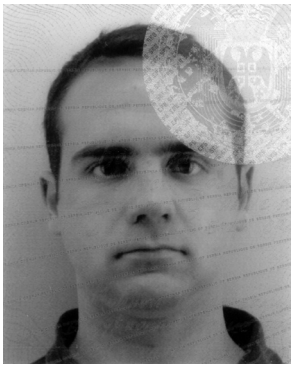



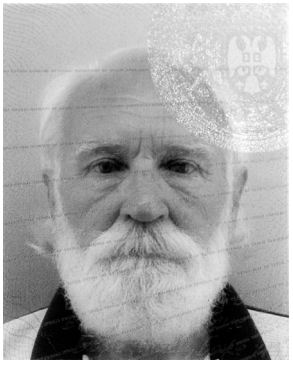
Társszerző:
Jelena Vladušić

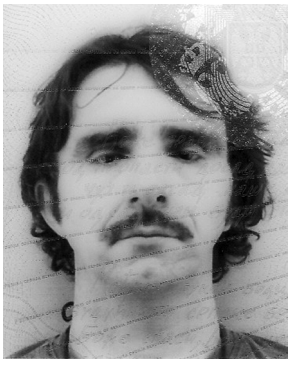
Fényképkiállítás és performansz / fényképek: digitális nyomat, 100 fénykép, 14,4×18 cm







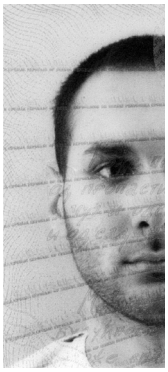


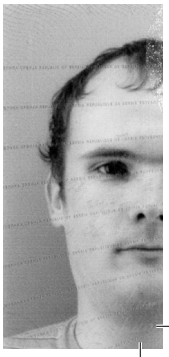
Egy hosszadalmas névváltoztatás és útlevélcsere után, Szerbia végül megkezdte az új biometrikus útlevelek kiadását, melyek nem viselik többé a Jugoszláv Szövetségi Köztársaság elnevezést.

Egy hosszadalmas névváltoztatás és útlevélcsere után, Szerbia végül megkezdte az új biometrikus útlevelek kiadását, melyek nem viselik többé a *Jugoszláv Szövetségi Köztársaság* elnevezést. Az új biometrikus útlevelek megfelelnek az Európai Unió biztonsági előírásainak, s így elősegítették Szerbiát abban, hogy uniós tagjelöltté váljon. Az új biometrikus útlevelek portréfotóin a *strabismus* az, ami teljes mértékben nyilvánvaló és szembetűnő. A strabismus (görög eredetű szó, jel.: kancsalság, ferde nézés) a két szem együttállásának és együttmozgásának zavara, illetve egy olyan állapot, amelyben a szemek nincsenek megfelelően összehangolva egymással. Látás során a tárgyakról mindkét szemünk ideghártyáján keletkezik kép: ha azok a két szem ideghártyáján egymásnak megfelelő pontokra esnek. Azonban ha a két szem nem kiegyensúlyozott, kettős látás keletkezik, vagyis konfúzió.

Munkánk egyfajta kollektív strabismussal foglalkozik, mely Szerbiában nemcsak orvosi probléma, hanem társadalmi jelenség is, illetve egy egész nemzet karaktere lett. Állandóan két különböző nézet (ideológia) között létezünk, a világ többi nemzetéhez való viszonyunk állandó kételkedésben leledzik. Az ország figyelme állandóan a hatalomért folyó harcra irányul, ahol a politikai rezsimek fejvesztve váltakoznak. Próbáljuk kiélesíteni kollektív látásunkat, – sikertelenül. Nem választunk oldalt, nem mondunk le semmiről, egyszerre mindent és semmit sem akarunk. És éppen ilyen helyzetben, amikor határozatlanok vagyunk, jön létre a kettős látás, a strabismus.

A strabismus elhatalmasodott. Habár az okok ismeretlenek. Lehet ez egy örökség? Lehet, hogy a nép strabismusa tulajdonképpen az ország strabismusa? Ki lehet alkalmas arra, hogy orvosságot találjon? Létezik-e egyáltalán ilyen orvosság? Vagy lehet, hogy a kancsalság csak egyike azoknak a feltételeknek, amelyek lehetővé teszik, hogy vízummentesen utazhassunk Európába?





Symposion-Híd
022

aleksandra sekulić
radovan popović

Láthatatlan képregények

Az alternatív képregény
Szerbiában 1980–2010

Mit akarnak a képregényben? Reméltük, hogy legalább itt nem keresnek majd minket.

a

leksandra Sekulić **as**
(első hang, a kulturo-politológus hangja)
Radovan Popović **rp**
(második hang, a képregényrajzolóé)
Hangszeres kíséret: Metaklinika, Damir Rijovich & Damir Smith, Wostok, Zograf, Mirko Stoilkov Mirčez, Kosmoplovci

Bevezetés a láthatatlanságba

„Valamit mondanom kellett. Kezdtem megijedni. Szépen beláttam a kabát ujjába. Lassan, nagyon lassan egyenesen felém nyújtotta – így –, egészen addig, míg a kézelője már csak arasznyira volt az arcomtól. Mondhatom, különös dolog, ha csak úgy közeledik feléd egy üres kabátujj. És ekkor...”

H. G. Wells: *A láthatatlan ember, IV. fejezet: Cuss úr kifaggatja az idegent* (Benedek Mihály fordítása)

as Mi az a sajátossága ennek a kiállításnak és szövegnek[1], ami lehetővé teszi, hogy úgy írjuk le, mint a láthatatlanság világából érkező élő közvetítés képernyőjét? Kísérlet ez, hogy egy dinamikus, erőteljes és egyedi képregénytermést a maga bejáródott megmutatkozási körein és terjesztési hálózatán *kívül* mutassunk be. Megpróbálunk felállítani egy elvet, amellyel története leírhatóvá válik mint egy vagy több kulturális rendszer része azon a produkciós kontinuumon belül, amit a lelkesedés kultúrájának nevezünk. Ez az áttekintés felsorakoztatja az

1 A kiállítás és a szöveg eredetileg a 2011-es Lipcsei Könyvvásárra készült német és angol nyelven.

alternatív/szerzői/független képregény azon reprezentációs szintjeit, szerepeit és lehetőségeit, amelyek biztosították (nem-)láthatóságát.[2] A terület alapvető meggyőződésével és indíttatásával összhangban a színtért olyan válogatott idő- és térkoordinátákon keresztül mutatjuk be, melyek együttesen felvázolják a szerbiai alternatív képregény szubjektív térképét, miközben nem fogunk úgy tenni, mintha néhány koordinátapontocskával egészében feltárható lenne ez a gazdag, összetett és érdekes anyag. Mindazonáltal ez a kísérlet beharangoz egy sokkal mélyrehatóbb történészi és archiválási munkafolyamatot, amely részét képezi a Szerb Nemzeti Könyvtár támogatásával létrejövő *A láthatatlan képregény* című virtuális kiállításnak.

Az itt következő szöveg ennélfogva *logographikus*, és azt mutatja be, hogyan próbáltunk személyes élményekből olyan narratívákat sajtolni, amelyek segíthetnek az olvasónak betekintést nyerni a kontextusba, amelyből a kiállítás anyagát képező munkák származnak. *A láthatatlan képregény* című virtuális gyűjteményt úgy képzeltük el, mint kapcsot az elmúlt harminc év sajátos, független/szerzői/alternatív képregénytermése, illetve a digitális archiválás és felületek teremtette új lehetőségek és egyúttal az intézményes kultúra között is, mivel az alternatív képregény az alkotás és terjesztés *alternatív és szamizdat* formáiban gyökerezett. Ebből következő hosszan tartó „láthatatlansága" a hivatalos kulturális fórumok számára adta a digitalizálás ötletét egy olyan részvételi platform alakjában, amely felkínálja a folyamatos, apránkénti gyarapítás lehetőségét és a színtér működésével párhuzamosan alakítja archiválási stratégiáját – mindezt nyitott, közös kutatómunka révén.

rp Régen, és még annál is régebben beszélnek a képregény problémájáról, mint két médium, az írott szó és a kimondott szó hibridjéről, megejtően ovális felhőcskékbe sűrítve. Szánalmas mainstream utódai, akik vakon követik a mainstream túlkapásait, és belevesznek a 'szöveget rendelni a képhez' szó szerintiségébe, képtelenek látni saját médiumukat, a képregényt, amely, hogy századszor is elismételjük: nem csupán ezen két kifejezési formának az egyszerű összeadása, hanem éppen ellenkezőleg, és mintegy ellenében a hétköznapi számtannak, valami közöttes: a látszólag üres tér két képregénykocka között, a kimondatlanul lebegő a három pont felett; ismeretlen, de érzékletes, és bárkinek, aki képes és tud és akar és szeret és mer és felkészült és nem tud nem érezni, még ha most nem is érzi, mert így volt és így van, nem mintha nem így lenne és csakazértis és miért is ne. Meg fogtok érteni, kedves olvasóim, tisztelői a szándékkal íródó szónak, tetszetes képek kedvelői, barátaim a képregény, a szerelem és a szerelmes képregények teljes birodalmából!!! Régi képregények a Jövő kozmoszából, ahol eonokkal ezelőtt kiégett csillagok még mindig ragyogó fénye világítja meg az utat, amelyen csak elmenni lehet, visszatérni nem...

2 A láthatatlan színház meghatározása szerint olyan színház, amely váratlan helyeken bukkan fel (gyökerei a betiltott színházakig nyúlnak vissza). Hasonlóképpen a láthatatlan mozi megkérdőjelezi a filmbemutatók módját, a filmválogatás és -vetítés politikáját (www.filmskemutacije.com). *A láthatatlan képregény* most első ízben „emlékezik" nyilvánosan a láthatatlansággal folytatott játékára, annak összetettségére és problémáira.

as A jugoszláv ifjúsági és alternatív kultúrát hagyományosan jellemző szamizdat tevékenység folytatásaként Szerbiában az alternatív képregény az 1990-es években teljes lendületben volt. Hála megújulókészségének, intenzitásának és az alternatív kultúra egyéb területeivel való összefonódásának, a nemzetközi kommunikációt súlyosan megnehezítő társadalmi körülmények ellenére is az alternatív képregény a nemzetközi színtér legjelentősebb szerbiai kulturális termékévé vált. Ez az együttműködés a hivatalos kultúra korlátain kívül zajlott, és az elmúlt évtized során bizonyította, hogy hatékonyan képes új alkotói és együttműködési fórumokat teremteni, alkotók új generációját inspirálni és mind az intézményes kultúra, mind a közönség részéről egyre nagyobb érdeklődést kiváltani. Zograf, Wostok, Saša Mihajlović, Danijel Savović, Milan Pavlović Stocca, Damir Rijowitch és Damir Šmit, Aleksandar Opačić, Radovan Popović, Maja Veselinović, Nikola Vitković, Lazar Bodroža, Nikola Korać, Vuk Palibrk és még egy sereg más szerző, aki alkotóként, oktatóként vagy szervezőként hozzájárult ehhez a lendületes fejlődéshez, lehetővé tette a számunkra, hogy munkájukat az alternatív színtér hagyományának folytatásaképp érzékeljük, valamint, hogy ebben a megváltozott kontextusban is párbeszédet kezdeményezhessünk arról, mi is alternatív – a képregényben és a kultúrában.

A láthatatlan képregény című gyűjtemény szintén bemutat és tárol olyan független/szamizdat képregényeket és képregény-fanzineket, amelyeket intézményes keretek között korábban nem gyűjtöttek (ezen belül: magazinok, amelyek az előállítás és terjesztés módozatait tekintve tulajdonképpen fanzinek, pl. *Striper, Mutanat, Tit bit* és mások; független rajzolt magazinok, amelyek fanzine-formában jelentek meg a *Momci, Phantom works, Morcina, Feathered Friends* kiadóknál; képregény-fanzinek, melyeknek alkotói vagy alkotói kollektívái a punk fanzine kultúrából érkeztek, pl. *Krpelj, Debilana, Titov zabavnik* vagy *Zadrugar*; műhelyek és közösségi munkafolyamatok termékei, mint a *Kuhinja, Čovek iz bunara* stb.; és kísérleti formák, amelyek az új médiumok beszüremlésének eredményei, például a *Studiostrip* platformon a *Gorski vijenac, Bolji život, Bizar, Tvrdi strip, Hororretard, Intimna mašina* és így tovább). Ez a gyűjtemény rálátást kínál majd az anyagra egyrészt a médiaarcheológia szempontjából, amely a fanzine-t úgy tekinti, mint vernakuláris[3] nyomtatott kulturális terméket, másrészt Szerbia és a régió képregénytörténetének szempontjából, az intézményes érdeklődést fokozandó.

rp Elmúltak az idők, amikor a képregénymagazinok rendszeresen hírt adtak a helyi, térségi, európai, globális vagy tágabb színtér alternatív, underground, szerzői, nyers, klasszikus és egyéb képregényeiről, képsorokról, képregény könyvekről, felnőtteknek szóló képeskönyvekről, a képregény múltjáról, régmúltjáról és őstörténetéről, továbbá a korszerű trendekről meg azokról, amelyeket éppen elmulasztottál vagy amelyek épp most bontakoznak ki, amelyek oly közel húznak el, hogy máris késő rájuk emelni tekinteted, meg amelyekhez talán felzárkózhatsz, ha igyekszel, és amelyekhez

3 A vernakuláris termelés az az alkotói munka, amely nem az intézményes kultúra keretei között keletkezik; a videoportálok létrejöttével és a különböző médiumok keveredésével az új média végre latba vethette tekintélyét azért, hogy a vernakuláris alkotásokat a kánon a kulturális rendszer részének tekintse, és ne csupán antropológiai kutatás terepének. Erről bővebben lásd Sheridan, Tom: „Vernacular Video". In: *Videography of the Region*, Belgrád: DKSG, 2009 www.medarh.org/videografijaregiona (vagy Tom Sherman: "Vernacular video", *Chto delat*, Make Films Politically, www.chtodelat.org).

még tényleg felzárkózhatsz, továbbá amelyeket kényelmesen követhetsz, vagy amelyek az annyira távoli jövőben esedékesek, hogy még legalább egy vagy két emlékeztetőre lesz szükséged addig, és amelyek egy oly messzi-messzi jövőben esedékesek, hogy talán el sem mész megnézni őket, hanem a gyerekeidnek és az unokáidnak mesélsz majd róluk, a gyerekeid gyerekeinek és az ő gyerekeiknek, magazinok fiataloknak és időseknek, gyerekeknek és nyugdíjasoknak, nőknek és gyerekeknek, lányoknak és fiúknak, feleségeknek és férjeknek, diáklányoknak és diákfiúknak, valamikori, mostani és jövőbeni képzőművészetet és iparművészetet tanuló diákoknak és egyetemistáknak, gyalogos diákoknak, természet- és társadalomtudósoknak és követőiknek, festőknek, íróknak, multidiszciplináris művészetek interdiszciplináris alkotóinak, drámaíróknak, forgatókönyvíróknak, gyűjtőknek, akiknek a gyűjteménye nem lenne teljes e nélkül a kemény, szilárdan tapintható, kézzelfogható, betonkemény és szilárd, de egy tavaszi bimbóhoz hasonlatosan nemes és gyöngéd, oh, adatmentesített fanzine nélkül, mely immár csak a kép és a szó szerelmének gyümölcse, a két képregénykocka közötti láthatatlan, végeérhetetlen tér gyümölcse. Mintha erről még nem esett volna szó: a fanzine-ek kis példányszáma feljogosít minket arra, hogy az üres szavakat a végtelenségig csépeljük, hogy ugyanazok a képek felbukkanhassanak két-három képregényben, öt-hat fanzine-ban, fél- vagy egytucatnyi olvasó számára – a mi közönségünk számára.

A reprezentativitás

as A kontextus, amelyen belül a független képregényt ezúttal megközelítjük, rákérdez, milyen mértékben képviseli a szerzői képregény a kultúrát, amelyből ered? Ugyanis ezt a sajátos kulturális terméket láthatóságának foka szerint a legtalálóbban *láthatatlan képregény*ként írhatjuk le. Bámulatos fejlődési ívével és a klasszikus, egymásutániságra épülő narratíva bejáródott kódjainak, illetve a grafikai és rajznormáknak a felülírásával szavatolta fokozódóan erőteljes jelenlétét a nemzetközi színtér aktuális trendjeiben, rákapcsolódott a nemzetközi kommunikációs csatornákra és felfedezték, elismerték, bemutatták és dicsőítették az országhatárokon túl, miközben az 1990-es évek Szerbiájának hivatalos kultúrája, a nyilvános események és tömegtájékoztatási eszközök számára ez a képregénykultúra mintha nem is létezett volna. A gyér napilap- és irodalmi folyóirat-közlések[4] kivételével Szerbia határain belül a szerzői alternatív független képregény láthatatlan maradt azok számára, akik nem voltak a belső közönség/közösség tagjai. Ugyanekkor külföldön ez az egyik leginkább látható és jelen lévő terméke a szerbiai művészeti felhozatalnak. Ez a reprezentatív szerep az 1990-es években részint, ellentmondásos módon, az exjugoszláv régió képregény-színterei közötti fanzine-terjesztői és hálózati stratégiákra alapozó csere és együttműködés révén valósult meg, részint pedig bizonyos alkotók már meglévő hírneve és népszerűsége kutató-kíváncsi tekinteteket vont az egész színtérre[5]. A kortárs művészet volt az első intézményes terület, amely késznek és nyitottnak mutatkozott az alternatív képregény-színtérrel való együttműködésre. 2000 után a megjavult kommunikáció és a fokozott mobilitás, az internetes kezdeményezések és portálok létrejötte[6],

4 Például a *Reč* folyóirat és a *Naša borba* napilap.

5 Elsősorban Aleksandar Zograf és Danilo Milošev Wostok.

6 Studiostrip www.kosmoplovci.net/studiostrip, hírek a képregény világából: www.stripvesti.com

valamint a könnyebben megszervezhető nemzetközi események[7] kölcsönöztek új lendületet a mozgalomnak.

rp Első pillantásra minden ugyanúgy nézett ki, ugyanazok a könyvek, magazinok, résztvevők, minden a helyén... Megközelítettem a képregénystandot. Borzasztó szuperhős-képregények rakáson, testépítők harisnyanadrágban, testépítők harisnyában mellkasukon okkult szimbólumokkal, mindez felnőtteknek, olcsó photoshop-trükkök, övön aluli rúgások, elszomorító vicces képregények, vidéki bágyadtság, pályát tévesztett írók, tehetségtelen ötlettolvajok, kibontakozni képtelen honfiak – túl fiatalok a mögöttük lévő háborúhoz, túl gyöngék a következőhöz –, pátriárkák, vajdák és pünkösdi királyok, kebelbarátok, a selejtes képregény delejének tiprása, helyi kaland-képregény, amit mintha bérelt kínai tollnokok skicceltek volna fel olcsó szériákban, minőségtelenül, ugyanazon személy ugyanolyan vacakul megírt történeteihez. A falusi képregénybemutatók, az emancipált hulligánok megalomániája, némi glamúr odakölcsönzésének elvetélt kísérlete, egyáltalán: a létezés elvetélt kísérlete, bánat és keserűség, alkotók, akik mintha muszájból dolgoznának, munkák, melyek mintha bosszúból jöttek volna létre, visszataszító arcok, vulgaritás, gyerekes sovinizmus, a civilizáció hulladéka, mindez itt van, hogy emlékeztessen minket: még az olyan elkülönült, rejtett területeken is, mint amilyen a képregényé, undok gnómok élősködnek, torz fél-emberek, az anyatermészet kudarcos kísérletei, a genetikai tervezés, avagy a mostohaanya-természet fattyai, fehér majmok és buta fehér férfiak, eldöntetlen fanatikusok, unalmas, pokolian erőszakos, öntelt önéletrajzászok, megszállottjai a hamis képnek, amit magukról alkottak, megintcsak: a photoshop segítségével, még börtönre sem méltó pofák galériája. Mit akarnak a képregényben? Reméltük, hogy legalább itt nem keresnek majd minket.

Lelkesedés

as Szerbiában az alternatív szerzői képregény-színtér jelenségét az 1990-es évek alternatív kultúrája részének tekintik, amely viszont az előző évtized alkotási és megjelenítési formáit örökítette tovább, habár e folytonosságot tulajdonképpen a jugoszláv kultúrtörténet egy sajátossága tette lehetővé: a lelkesedés kultúrájának koncepciója.

A szocialista Jugoszlávia arra törekedett, hogy demokratizálja kultúráját az amatörizmus mint lelkesedésből létrehozott kultúra támogatása révén, és biztosította az intézményes kereteket a szabadidős művészi tevékenységekhez.[8] Rendkívül fontos,

7 Az egyik legszembeötlőbb példa az ilyen csereforgalomra Chris Lanier képregényszerző szövegében került leírásra, *Comic Journal* no. 251. GRRR! *A Travelogue of Sorts – A Tour on Serbian Cartooning scene* (GRRR! Útinapló-féleség – Túra a szerbiai képregényrajzoló színtéren át). Ebben leírja miként látja a szerb képregény-színteret a 2003-as pancsovai GRRR! Fesztivál alapján, és többek között azt állítja, hogy ez a színtér a kelet-európai alternatív képregény központja.

8 Az *Entuzijazam* (Lelkesedés) című projektumon folyó munkáról nyilatkozva Neil Cummings a lengyel filmklubok példája kapcsán felhívta a figyelmet arra, milyen fontos szerepet játszottak ezek a lelkesedés tereiként a művészeti termelésben, és szembehelyezte ezzel azt, ahogyan ez a nélkülözhetetlen tartalom ma felszívódik a munkába és termelésbe, párhuzamosan a szabadidő feletti uralom elvesztésével

http://www.chanceprojects.com/node/115.

hogy a kultúra ilyen lefelé hatoló demokratizálása a század közepére megteremtette a kereteket a kísérleti film gyakorlatához az amatőrfilmes mozgalmon belül. Az amatörizmus, úgy értve, mint olyan művészi gyakorlat, amelyet nem professzionális alkotók, hanem a művészet csodálói és hívei folytatnak, tevékenységek széles körét ölelte fel; viszont úgy értve, mint olyan művészi gyakorlat, amely mentes a kanonikus vagy hivatalos megkötésektől, és így olyan területet képez, amely nyitott a határok megkérdőjelezése és a kísérletezés előtt – ennek lehetőségeit pontosan az a kultúra valósította meg, amely szembeszegült az önmagát egyre kevésbé komolyan vevő ország egész meglévő kulturális rendszerével, azaz: a nyolcvanas évek alternatív kultúrája. Akárcsak a forradalmi ifjúsági és egyetemi sajtó az 1960-as években, a fanzine-kultúra, amely zenei irányvonalakat (*punkot* etc.) követett és népszerűsített, a hivatalos kulturális termelés keretein belül került sokszorosításra és terjesztésre, de jelentős befolyása volt az ifjúsági kultúra formálódására is. Ennek egyik eredménye a képregény-fanzine, amelynek hála az 1990-es években szerbiai képregényszerzők egy egész generációja bontakozhatott ki rohamos sebességgel, és intenzív interakció zajlott a helyi és a nemzetközi színtér között. A vernakuláris produkció fogalmának bevezetése a kulturális termelés korszerű fogalomtárába lehetővé tette, hogy a független, alternatív, szerzői képregény-termelést felismerjük mint olyan sajátos hagyományt, amelyet az önálló kiadói tevékenység, az egyéni kifejezésmód és a csoportmunka gyakorlata inspirált elsősorban, és ezáltal a lelkesedés kultúrájának továbbélését illusztrálja – az amatörizmus támogatásának államilag elfogadott kulturális irányelvétől azon alternatív kulturális gyakorlatig, ahol a lelkesedés egy független színtér fejlődésének motorja.

Fanzine

rp A tér fertőzött, még ez a legutolsó autonóm terület, a képregény-övezet is. Nincs tovább. Krisztus felhatalmazottjai és követői, az életfogytig vallásos vezetők, a képregény pápái, a teória bíborosai, az erkölcstanok szerkesztői, összefoglalva: a képregényről szóló leggroteszkebb történet szereplői áthelyezték magukat a képregényből a képregény körülibe. Hadd üdvözöljük őket! Politikus rockerek, stréberek, eposzi fantaszták, a gyűrű urai, olcsó misztikusok, tizenkettő egy tucat ötlettolvajok, friss példányok összetépett oldalai. Az új és az annál is újabb, még feltalálatlan fegyverek, meztelen nők aránytalanul hatalmas és egyéb méretű mellekkel, egy fejből lógó két bal kéz, monológok szöveg, gondolatok és szereplők nélkül, cowboyok és hihetetlen, de még mindig: cowboyok az indiánok ellen, a fehér ember civilizálja a vadakat megint. A régi air-brush iskola: hihetetlenül pocsék színek még photoshop beavatkozások nélkül is. A mainstream, amit senki sem olvas, közlékeny képregények, melyeket csak a bennfentesek értenek, és ebben a rakás fertőző, még az én sérült és eltorzult látásom és hallásom számára sem kívánatos szemétben egy fekete-fehér borító. Jó párosítás, gondoltam, csak így, magában, piros nélkül, ami túl magától értetődő és elcsépelt kombináció. Komor, súlyos és feszült, bár alig észrevehető. A fedőlapon egy nyúl és egy ember elemi egyszerűségű rajzai leginkább a barlangrajzokra emlékeztettek. Végre egy jó fanzine.[9]

9 A *Komikaze* fanzine-ra utal.

as Az a pont a médiaarcheológia idejében, ahonnan a képregénytermelés mint médium történetét nyomon követjük, már az internet korszaka, ennélfogva lehetetlen, hogy a nyomtatott képregény médiumának a nyomtatott sajtó korszakában meglévő hatását és jelentőségét lekövessük, ugyanis abban az időben az alternatív kultúra magába foglalta a társadalmi kapcsolathálózatot, az ismeretmegosztást és az eseményeken való közös részvételt is. A termelés és terjesztés stratégiái az alternatív kultúra különböző területeinek – zene, film, video, irodalom – ötvözésével alakultak ki, és logikus volt, hogy a képregény-színtér is előbb ennek sodrásában, majd ozmózis révén, végül pedig, az 1990-es években a hasonló színterekkel szimbiózisban formálódott.[10] Jugoszlávia széthullása, a háborúk, a gazdasági és kulturális szankciók és elszigeteltség idején az alternatív kultúra egyre inkább a nacionalista állammodell által befolyásolt kulturális keretek és egy zárt, autista médiarendszer viszonylatában határozta meg magát, és éppen ezért az előbbivel párhuzamosan létrehozta a saját nyitott, de korlátozott hatókörű termelési és terjesztési struktúráit. Az alternatív képregény-színtérnek egyéni lelkesedésből kibontakozó kezdeményezések révén sikerült közönségre és alkotók új generációjára találnia, melyet később az alternatív kultúra közösségi gyakorlata támogatott, erősített és fejlesztett. A kilencvenes években ez a képregény-színtér nyilvános műhelyeken, zenei, filmes és videotartalommal gazdagított kiállításokon, magazinbemutatókon keresztül kifejlesztette tevékenységeinek performatív vonatkozásait is. A képregény-színtér fontos összekovácsoló eseménye volt a képregényfesztivál (vagy, ritkábban, *vásár*), ami az 1980-as évekből az információcsere meghatározó helyét képező, és mind a közönséget, mind pedig az alternatív kultúra gyűjtési gyakorlatát tápláló hanglemezbörze hagyományát viszi tovább. Az alternatív kultúra árnyékgazdaságára a legnyilvánvalóbb példa a fanzine-kultúra, azaz az a szamizdat kiadói tevékenység, amely Jugoszláviában a nyolcvanas években tetőzött a *punk* zene és társadalmi mozgalom hatására, és ami a kilencvenes években felszabadította a képregénytermelést a hivatalos kultúra béklyójából, és lehetővé tette, hogy a képregény-fanzine az új alkotók és közönség nyitott fóruma legyen. A hivatalos kultúra központosító törekvései ellenében ez a médium lehetővé tette, hogy a különböző városokban élő alkotók teljes körűen hozzájárulhassanak a színtér egészének kibontakozásához, és a fesztiválokkal, valamint ritkábban magazinokkal karöltve a képregényt az 1990-es évek szerbiai alternatív kultúrájának egyik legelterjedtebb médiumává emelte. A kisszámú képregénymagazin, amely alternatív képregényeket publikált és magasabb színvonalú alkotói és szerkesztői normákat követett, szintén az alternatív kultúra kontextusában és keretei között nyert láthatóságot, ennélfogva a színtér fejlődésében betöltött szerepüket és hatókörüket tekintve a fanzinek rokonai.

rp Információk fátylával álcázottan, fenntartások nélkül gyorsítottak és nyomultak előre a szélesebb közönség felé. Többé nem volt helye az önmegkérdőjelezésnek, sem a hívek megkérdőjelezésének. Most mindenkinek el kellett olvasnia, miről

10 Erre példa a *Zadruga* csoportosulás – ami a *Striper* kezdeményezésére létrejött együttműködés a Low-Fi Video mozgalom, a számítógépes demo színtérről a Corrosion csoport és az Our Pictures alkotói csoport között –, ami 1999 és 2000 folyamán Szerbia városaiban turnézott, hogy elősegítse a színtér folytonosságát azután is, hogy az alternatív kultúra intézményes háttere és a korábban hasonló eseményeket támogató infrastruktúra elpusztult.

HAOS!
OVO JE KRPELJ BR.5!
LAVIRINT
STRIP FANZIN AVGUST 1996. BR. 0
BURSAĆ MIHAJLOVIĆ
HYPNAGOGIC REVIEW #4
HYPNAGOGIC REVIEW
SUBVERZIVNI DŽUBOKS broj 2 ❑ februar 1996 ❑ tržari po potrebi
Interno glasilo VKČ Production ❑ LUDI KEPEC ❑ Subotica
PHANTOM WORX
MONKA
ISTAĆI
XER FILES
RT 24
INTERNACIONALNI CIRKUS
ZELENI ZAMORAC
STARE OVO U KAKAV SAMOVO SVET DOSPEO
14
2004

STRINA
KOMIKS
SAMOSTALNI STRIP FAN
ISTINA O JOSEFU K. i ZAGORU
Feathered Friends comics
#1
SAŠA MIHAJLOVICH
2$
ZAGOR TE NEJ
Studio Strip
SPECIJALNO IZDANJE
OKOVANI CRTAČ
БИЗАР
Ugly and Slimy
КУР
Наша делегација потврдила да је за мир, а против

is szól a történet... A bennem élő katolikus a pokol tüzén égett. Az ortodox hitű titokzatosan kuncogott. A kommunista arca vörösen lángolt. A férfi hallgatott. Az olvasó olvasta a képeket, melyeket a néző nézett. A tinta vérként csöpögött az imént gyilkos fegyverként használt kés hegyéről. Még egy gyilkosság. Az utolsó, ahogy az azt megelőző is, és minden korábbi, ahogy minden rablás és hazugság, amit egyre könnyedebben és szégyentelenebbül lőttünk ki mocskos szánkból, megkérgesült ajkaink közül, bűntől kirepedezett kérgű ajkaink közül, gyalázatban. A szemei zöldek voltak, zöldek mint haja szőkesége. Abban a pillanatban a szél egy kicsivel erősebben fújt, csak egy kicsivel erősebben. Valahol Dél-Kelet/jugonosztalgi/Ázsiában tájfun markolta fel az embereket a föld színéről, és az ég felé röpítette őket. Sohasem tértek vissza. Ázsia ilyen. Beletettem a könyvet a monogramos műanyag zacskóba. Ő meg csak kuncogott. Igyekeztem haza, verejtékben ázva, lázasan, félőrülten.

Átrohantam a kukoricaföldeken, amelyek valaha meghatározták mifelénk a tájat. Most betontömbök fedik, vasbeton hasábok meredeznek az épület tetején, amelyben lakom. Most már csak felhőkarcolók vannak, és nincsenek többé olyan emberek, mint mi vagyunk. Vagy olyan nők, mint ti vagytok. Meztelenre vetkőztem, zúzott jéggel teli poharamat színültig töltöttem skót whiskey-vel. Purple label, 60 éves. Az őseim sírjából húztam elő, a lemezt a tokjából húztam ki, Sztravinszkij, képek a pogány Oroszországból. A legjobb előadás. Hindu füstölőpálcikákat gyújtottam, és rágyújtottam egy ugyanolyan ízű, célú és hatású cigarettára. Beleültem kedvenc fotelembe, ami az egyetlen bútordarabom volt, és a legkedvesebb helyem ezen az átkozott planétán. A füstrudak hatni kezdtek. Eljött az idő. Bekentem kezeim egy speciális, kifejezetten fanzinek lapozgatására való krémmel, de előtte még szappannal alaposan megsikáltam és feketeáfonya aromájú alkohollal fertőtlenítettem. Ez volt a legdrágább krém a birtokomban. Általában így járok el, ha kölcsönzött könyvet olvasok. Ezúttal a fanzine az enyém volt. És az enyém is marad. A szándékosan bántó fekete-fehér borítón két figura.

A nyomtatott és a performansz-képregény: kiadások és események

as Az a magazinkultúra, amely megteremtette az alternatív képregény keletkezési feltételeit és nyilvánosságát, a képregény tömegkommunikációs eszközökbeli, nyomtatott sajtóbeli, népszerű és ifjúsági kultúrabeli jelenlétének gazdag és sokrétű jugoszláviai hagyományára épült. A verseci *Patagonija* és a čačaki *Lavirint* magazinok, meg még maréknyi egyéb nyomtatott sajtótermék lehetővé tették, hogy az alternatív képregény a szokásos fanzine-szerepléseken túl is részévé válhasson a kortársi képregénytermelés általános körképének. A *Striper* magazin, amely előállítási és terjesztési stratégiáját tekintve meghaladta a fanzine-szintet, az 1990-es években a szerbiai új alternatív képregény legközvetlenebb nyomtatott fóruma volt, valamint a *Stripburger* magazinnal való együttműködése[11] révén, illetve nemzetközi magazinok és fesztiválok hálózatán keresztül csatornát biztosított a nemzetközi bemutatkozáshoz is. Az internetes terjesztés sebessége

11 A *Stripburger* a Balkán képregénykultúrájának szentelt különkiadása, a *Stripburek* mutatta be ezt a növekvő termelést az európai közönségnek 2002-ben egy izgalmas válogatással és szöveggel (D. Macan tollából), amely valamelyest egzotikusnak mutatja a színteret, emlékeztetve ezzel a Balkán és Európa közötti kortárs művészeti termelés közvetítésének gyakorlatára.

és korlátlansága mint a képregényprodukció nemzetközi láthatósága elérésének kulcsa valóban rászolgált hírére Aleksandar Zograf[12] esetében, akinek munkáit világszerte kiadták és terjesztették abban az időszakban, amikor Jugoszlávia a nemzetközi elszigeteltség, háború és válság legsötétebb időszakán ment keresztül.[13]

rp Olvastuk az 1980-as évek képsor-hagyatékát, amit a többiek is olvastak, mert abban az időben a példányszámok olyan nagyok voltak, hogy még évekkel később is volt belőlük, illetve ezzel párhuzamosan a külföldi alternatív képregények másolására tett hazai kísérleteket, Crumbot, Sheltont meg Rigonat barátunk többi kiadványának kalózverzióit, de olvastunk helyi alternatív képregényeket is. Fanzineket.

„Zograf volt az egyetlen kapcsolat a Nyugattal, ő testesítette meg a gondolatot, hogy mégiscsak lehet ott publikálni. A gond az, hogy nincs folyamatos törekvés rá.

Az elszigeteltség hozzájárult az itteni színtér minőségéhez. Ezen belül intenzív kommunikáció folyt. Hasonlóan az orosz alternatív irodalom helyzetéhez az 1920-as és 30-as években, a miénk is egy nagyon kedvezőtlen, zárt társadalom volt. A művészet elmélete megtanított minket arra, hogyan bontakoztak ki az avantgárd mozgalmak, és a válsághelyzetben mi megpróbáltuk a javunkra fordítani az elszigeteltséget, és azt gondolom, jó, hogy csak kevés kapcsolatunk volt a külvilággal, és annál többet fantáziáltunk és hallucináltunk odabent. Két eredménye volt ennek: sok eredetiség, belterjesség és furcsaság, illetve ennek gyér megmutatkozása a külvilág felé, a hazai kiadványokat is beleértve ebbe, kevés került nyomtatásba, kevés vált ismertté. Fontosabb volt a számunkra, hogy egymást támogassuk, még azzal is meggyanúsítottak minket, hogy szekta vagyunk, mert az emberek egymást segítették, egymásnál éjszakáztak... mint a zsidók, mondta valaki féltékenységében, hogy a mainstream nem ilyen. Sok ebből öntudatlan volt, nem gondolkodtunk, az érzelmeink sodortak minket. Fenyegetett minket a rezsim is, de a Nyugat is, kétoldali nyomás alatt, valahol középen próbáltunk túlélni."[14]

as A Studiostrip Portál létrejötte a Kosmoplovci kollektíva közösségi tevékenységéből nőtt ki, de ez már egy új típusú, független elektronikus kiadó, ami ugrásszerűen

12 Zograf fanzine-jei, a *Kreten* és az *Iznad* valószínűleg a legkorábbi vagy az egyik legkorábbi képregény-fanzinek voltak Jugoszláviában, és tevékenysége nemzetközileg jelentős és elismert volt már a kilencvenes évek előtt is.

13 Aleksandar Zograf egy sajátos naplót vezetett, amelyet sorozatokban publikáltak világszerte, és így lehetővé vált, hogy a szankciókkal sújtott Szerbia abszurditása (a legtöbbet az *Élet a szankciók alatt* című fordították), a háború borzasztó képei és a hétköznapi élet médiafertőzöttségének tapasztalata belekerüljenek a grafikai narratívába. A napló képi világa, logikája és kontextusa a nemzetközi alternatív képregényre épült, amellyel Zograf generációja felnőtt. Így nem csoda, hogy az alternatív képregény nemzetközi porondján nem okozott gondot munkáinak megértése és elismerése, és hogy az gyorsan reagált Zograf tevékenységének támogatásával, intenzív kommunikációval és munkáinak elsőrangú eseményekre való meghívásával – utóbbiba bevonva a GRRR! Fesztivált és más megmozdulásokat is „Pancsova híres városából". Ennek a kommunikációnak a jelentőségét bizonyítja, hogy a nemzetközi figyelem, illetve a globális produkcióval való megismerkedés egy egész generációt ösztönzött arra, hogy megőrizze Pancsovát az európai alternatív képregény térképén.

14 Radovan Popović Wostokot idézi.

felgyorsította mind a termelést, mind a terjesztést, mintegy folytatva ezzel a *Striper* magazin tevékenységét az új, megváltozott körülmények között. A *Grafička zavera* magazin, a belgrádi SKC (Egyetemi Kulturális Központ) és az újvidéki SKC kiadványa 2000 óta rendszeres időközönként rálátást nyújt az aktuális termelésre. A *Reč* irodalmi és kulturális folyóirat az 1990-es években elsőként kínált teret az alternatív szerzői képregénynek, lehetővé téve ezáltal, hogy az új szerbiai irodalom megismerkedjen az alternatív képregény narratív és vizuális kísérleteivel. 2000 óta a *Reč* időnként továbbra is közöl képregényeket, és az új alternatív képregény potenciálját magas minőségű nyomtatásban valósítja meg. Dejan Ilić folyóirat-szerkesztő és az alternatív képregény-színtér együttműködésének koronája az a folyóiratszám, amely a *Fabrika knjiga* kiadóház és a *Studiostrip* közös gyümölcse volt: képregényalkotók (Aleksandar Opačić, Lazar Bodroža, Radovan Popović és mások) abban a ritka lehetőségben részesültek, hogy képregénykönyveket publikálhattak, miáltal maga a színtér is képességeinek teljes birtokában megmutatkozhatott, amint a képregény ezen igényes formáját is mesterien gyakorolja. Az egyik legjobb és legsikeresebb példa az irodalom és a képregény metszéspontján egyensúlyozó kiadói kísérletezésre mindenképpen a szabadkai *Symposion* folyóirat: összekapcsolva írókat és képregényszerzőket egy közös grafikus irodalmi munka készítésének folyamatába nagyon sikeres szimbiózist hívott életre és gazdag számokat publikál, ezenfelül nagyszabású gesztussal visszahozta azt az elgondolást a képregényről, miszerint az a narratív kísérletezés terepe. Jó példa a médium sajátosságainak és az új alternatív képregényre jellemző szociális elkötelezettségnek és kritikai hangnak az összehozására a *Beton* irodalmi melléklet, amely felismervén az alternatív képregénytermelés ezen fontos vonulatát, immár két éve minden kéthetente megjelenő számában lehoz egy képregényt. A meghatározó alternatív képregény médium – a fanzine – pedig továbbra is virágzik és mind merészebben kísérletezik az új felületekkel. A digitális terjesztés a példányszám és a szállítás okozta megkötések feloldása révén lehetővé tette a független kiadást, így ma a képregény-fanzinek párhuzamosan készülnek és terjednek nyomtatott formában a képregényvásárokon, illetve elektronikus formában az internetes portálokon és a digitális közösségek köreiben. A korlátlan digitális sokszorosítás lehetősége szükségszerűen magával hozta a gyűjtői rituálék és az élő kommunikáció, azaz a vásárok és alternatív kulturális börzék (amiben az 1980-as és 1990-es évek eredeti képregényközösségei gyökereztek) ellehetetlenülésének problémáját, és ez számos alternatív képregénykiadót arra ösztönzött, hogy elektronikus tevékenységük mellékhajtásaként az élő találkozókra és kommunikációra is összpontosítsanak. A fanzine- és képregényterjesztés egy állandó csomópontja a belgrádi *Beopolis* könyvesbolt, ahol folyamatosan elérhetők a kiadványok, és lehetőség van az információcserére, az alternatív szféra bemutatkozására és az elő közönségkapcsolat ápolására is.

rp A fanzinek pangó vizében több volt a szerző, csoport és alcsoport meg azok projektumai, mint rendes tag, és valami elképesztő vágy sarkallt a képregénykészítésre, nemcsak a tartalommal és formával való kísérletezésre, de szintúgy a fanzineken, magazinokon, csoportokban folyó munka pszichológiai oldalával is, sajnos, gyakran a résztvevők szellemi és testi egészségének rovására, mivel ők a munkájuk során, több alkalommal, szándékosan vagy akaratlanul, tudatosan, öntudatlanul vagy

a tudatalattijuk révén megtapasztaltak olyan jelenségeket, mint a klinikai halál, tömeges hallucináció, vagy helyi, bennszülött rituálék, melyeket előidézhettek kétféleképp, ősi boszorkánymesterség, modern technológia és olcsó vegyészkedés által, de szerencsés esetekben tiszta és szeplőtlenül határtalan szabadság révén, amit gyakran keretek tettek izgalmasabbá, nagyon szigorú és néha kimerítő megkötések a munkán belül és annak során, amelyek a megkötésekben megbúvó inspiráció megvalósítását tűzték ki célul. A Tarot-képregény, a jövendőmondás, a múlt értelmezése képregényeken át, betérés, megszállás és olykor huzamos időtöltés a képsorok túloldalán, a módszer, amely talán minden másnál inkább alakította és meghatározta a fanzine-ek és más képsorgyártók munkáját: a képregénykockák közötti tér korlátlan felderítése, beleértve a nem is olyan ritka sziámi képregénykockák, a fizikailag és fogalmilag elválaszthatatlan képregény történetfolyam-pillanatok közötti teret is.

as A képregényfesztiválok nemcsak megteremtették a feltételeket a színtér létrehozásához és a találkozók lebonyolításához, hanem a különböző műhelyeken és kiadványokon keresztül a termelést is ösztönözték. Az egyik legjobb példa erre a pancsovai GRRR![15] Fesztivál, amely Saša Rakezić alias Aleksandar Zograf kezdeményezésére és szervezésében alakult meg. Ő az, aki a kilencvenes években elindította a helyi színtereket, kétezer után pedig szerzők, csoportosulások, kiadók és kezdeményezések tömegét hozta össze Szerbiából, a régióból és a világ négy sarkából. A *Kuhinja* elnevezésű műhely és más tevékenységek erőt öntöttek a különböző lokális csoportosulásokba, és arra ösztökélték őket, hogy közösen színre lépjenek (Stevan Markuš, Zontag, Mr. Spiral & Lulu, Letač, Vuk Palibrk, Napred u prošlost csoport és mások). A GRRR! továbbra is aktív a pancsovai Elektrika Galleryben zajló események és vitafórumok révén, élénken együttműködik a szintén pancsovai Klopka za pionira[16] és Fanzine Ceger kezdeményezésekkel, számos helyi és környékbeli csoporttal, valamint a Turbo Comix szervezettel, és mindezt tekintetbe véve valószínűleg Szerbiában ma a legaktívabb központja az alternatív képregény nyilvános megmutatkozásának és kiállításainak.

Egy másik kulcsfontosságú esemény a belgrádi XER Fesztivál, amelyet 1998-ban a *Striper* magazin és Radovan Popović szervezett meg először. Az XER bevezette

15 A GRRR! Nemzetközi Szerzői Képregényfesztivált először 2002-ben szervezték meg a pancsovai kulturális központban. Elsőként vezette be a fesztivál-város fogalmát: programjait és kiállításait kiterjesztette a kulturális intézmények bemutatótereire, de pékségekre, kirakatokra, semleges városi helyszínekre, a városi rádióra stb. is. Alkotók a világ négy sarkából, csoportok és szerzők a valamikori Jugoszlávia területéről, közönség Szerbia városaiból, gyerekek Pancsova környékéről, a képregény úttörői, történészei, teoretikusai, zenészek, írók – a fesztivál folyamán mindannyian részesei voltak egy érdekes kísérletnek, hála a pancsovai kulturális intézmények nyitottságának (Pancsovai Kulturális Központ, Ifjúsági Terem). A képregény lényegi eleme volt a helyi kulturális politikának már 1992 óta, amikor is az első pancsovai Képregény Szalon megszervezésre került. A GRRR! egy további vonásával is megkülönböztette magát a hasonszőrű eseményektől: folyamatosan munkálkodott a szerbiai képregény történeti feldolgozásának elmélyítésén és népszerűsítésén, történeti jellegű speciális kiállításokat szervezett, és Zdravko Zupan képregénytörténésszel együttműködve történeti munkákat jelentetett meg.

16 http://www.klopkazapionira.net/bio.php

a rugalmas, leltár jellegű képregény (és kapcsolódó tevékenységek)-fesztivál modelljét és újra/meg/teremtette az ex-jugoszláv tagköztársaságok területén valamikor fennálló együttműködési hálózatot.[17] A *Striper* magazin, amelynek koncepciója és terjesztési modellje eredetét tekintve a fanzine hagyományban gyökerezik, lehetővé tette, hogy a belgrádi színtér az újszerű kifejezésmódok és kísérletek lendületes terepévé lépjen elő, olyan alkotók előtt nyitva meg a pályát, mint Danijel Savović, Saša Mihajlović, Milan Pavlović Mr. Stocca, Nikola Vitković és a Momci csoport, Neda Dokić, Ivan Grubanov és mások. Ezt a generációt közvetlenül követte egy másik, olyan alkotókkal mint Maja Veselinović, Lazar Bodroža, Seljak, Burek és további fiatalabb szerzők. A Cyberex[18] Platform nyújtott digitális infrastruktúrát az új felületek és képregényformák kidolgozásához, és ösztönzője volt különböző hosszú távú projektumoknak, valamint a demo-színtér és a képregényvilág együttműködésének. A színtér nyilvánvalóan további meghatározó lökést kapott a Low-Fi Video mozgalomban[19] való részvétellel, mivel ez teret adott a különféle alternatív kulturális áramlatok és előállítási módok összefonódásának és egymásra hatásának, továbbá korábban elgondolhatatlanul nyitott teret kínált a képregény szélesebb közönsége és alkotók új generációja számára.

17 Az XER Files fesztiválkatalógus cikkeket és riportokat közölt (Szlovéniából, Horvátországból, Bosznia-Hercegovinából, Macedóniából, Szerbiából), valamint a fesztivál során megtartott műhelyek munkáit és kiállítások dokumentációs anyagát. Az XER által adott meghajtóerő és az általa lehetővé tett élő találkozók jelentőségét nehéz túlbecsülni, akárcsak fantáziadús megoldásait, amelyekkel áthidalta a regionális kommunikáció nehézségeit. „A háborús propaganda, a blokád, az alig funkcionáló postaszolgálat és közúti viszonyok ellenére a kapcsolatok nem szakadtak meg teljesen. Valószínűleg a legintenzívebben az alternatív kultúra köreiben maradtak fenn. A kívánságunk a hidak újraépítése és a meglévő hidak megerősítése...” Katarina Živanović és Radovan Popović, XER Files, B92 Rádió, 1999.

18 A Cyber-Rex a belgrádi Rex Kulturális Központ által létesített platform, amelynek célja, hogy megerősítse a kulturális produkció digitális területét és a digitális kommunikáció, kulturális produkció és forgalmazás oktatását gyámolítsa. Ennek a projektumnak hála, létrejött a digitális tevékenységek technikai és intézményes infrastruktúrája, és már 1999-ben az alternatív kultúra átalakította a maga alkotói és terjesztői formáit, és gyorsan kifejlesztette képességét az olyan új ideák és közösségek befogadására, mint például a számítógépes demo színtér.

19 Low-Fi Video 1997-ben jött létre független szervezetként (Miloš Kukurić, Igor Basorović, Aleksandar Gubaš) azzal a céllal, hogy olyan programokat hozzon létre, amelyek nyitott pályázaton alapuló video és filmvetítéseket kínálnak, így népszerűsítve a videót mint hozzáférhető technológiát, amellyel „demokratizálható” a művészi kreativitás és népszerűsíthető és újjáéleszthető a jugoszláv amatőrfilmes mozgalom. A Low-Fi Video hamarosan alkotók százait tömörítő mozgalommá fejlődött, és az alternatív kultúra meghajtója lett. Átgondolt eseményszervezéssel nemzetközi együttműködést hívott életre, és betagosult a *microcinema* mozgalomba. Speciális, amatőrfilmesek, videoaktivisták, kezdők és elismert művészek munkáiból összetevődő kollázsprogramok révén olyan kontextust teremtett az új színtér számára, amely az autista médiaközegre egy párhuzamos rendszer létrehozásával reagált, és kritikusan viszonyult a kultúrához és a társadalmi valósághoz. Programok százai után, számos vásár és fesztivál után, nemzetközi vendégszereplések és díjak után (az egyesült államokbeli Sundance Fesztiváltól a szibériai Kansk Fesztiválig), a szerbiai kultúra decentralizációjáért tett erőfeszítések után, a B92 Televízióban futó kísérleti tv-műsor után, az alternatív kultúra megerősítése és a nemzetközi produkció bemutatására való törekvés után a Low-Fi Video 2003-ban úgy döntött, befagyasztja tevékenységét. A mozgalom archívumának digitalizálása és gyűjtése folyamatban van, és abban bízunk, hogy egyszer majd újjáéleszthetők lesznek a *microcinema* elvei az új körülmények között.

A szabadkai képregény-színtér a maga gazdag fanzine-hagyományával (*Entropija*) és alternatív kultúrájával, a városban, amely a Jugoszláv Olcsó Film Fesztivál[20] otthona volt, megmutatta, milyen gyümölcsöző lehet a különböző áramlatok és tevékenységi területek kölcsönhatása és kereszteződése. Valószínűleg a Damir & Damir tandem munkája illusztrálja ezt a legjobban, akiknek párhuzamosan alakult és összefonódott az opusa mind a Low-Fi Video mozgalom keretében, mind pedig a képregény-színtéren, de mellettük még számos képregényszerző szabadkai (Damir Pavić Septik, Miroslav Lazendić, Leo fon Punkerstein stb.). Danilo Milošev Wostok, a nyolcvanas évek korai fanzine akcióitól a Patagonija magazinon belüli munkásságáig sikeresen szervezett műhelyeket és kiállításokat a szülővárosa, Versec[21] helyi alkotói körében (Grabowski, Zlikovac, Lola és mások). Rendkívül változatos munkásságát már az 1990-es évek elején elismerték a nemzetközi porondon, és ezzel rávonta a figyelmet az egész régió alkotói termésére. Termékenységének és befolyásának mértékét a leginkább talán a *Krpelj (Kullancs)* fanzine több száz kiadása szemlélteti[22], még akkor is, ha számos kiadásból csak néhány példány került terjesztésre. Ő volt az a szerző, aki elsőként próbálta ki és tesztelte az új digitális felületek fanzine-tevékenységre és az alternatív képregény céljaira alkalmas potenciálját, valamint az úgynevezett „*facebook* könyvtárosságot", ami új kommunikációs csatornákat létesített a régebbi és az aktuális termés között, és meglepően nagy közönséget vonzott. A nagybecskereki, kragujevaci és újvidéki fanzine-szféra is számos alkotót kitermelt, akik gyorsan az alternatív képregény térképére[23] kerültek. A *Kosmoplovci* kollektíva munkája 2001-es alakulásuk óta a számítógépes demo színtér, a zene, a video és a képregény szimbiózisának kecsegtető és sokrétű lehetőségeit kutatja, mindezt egy internetes platform keretében[24], a

20 A Jugoszláv Olcsó Film Fesztivál (JFJF) 1998 és 2002 között került megrendezésre Szabadkán a Low-Fi Video mozgalom és a szabadkai KLJUN szervezésében, Stipan Milodanović vezetésével. Hazai versenyprogramból, számos visszatekintő jellegű video- és filmprogramból, valamint a kötelező zenei és kísérőprogramokból tevődött össze, utóbbiak között képregényműhelyekkel és -kiállításokkal. Interdiszciplinaritása lehetővé tette, hogy az alternatív kultúra különböző területeinek alkotói találkozhassanak, és a műhelyekben megvitathassák ötleteiket (a nagyon eltérő profilú alkotók között volt Daniel Kovač, Miloš Tomić stb.).

21 Az első verseci képregény-kiállítás (1992) után a lokális képregény-színtér rohamosan fejlődött, és mindössze néhány éven belül helyi elismerést kapott: Wostok és Grabowski Versec városának Októberi Díjában részesültek 1996-ban. Ugyanebben az évben megtartották az első verseci Képregénytalálkozót is. Wostok összehozott egy sajátos csoportot a Krpelj fanzine körül, és ez a csoport fanzinek lenyűgözően nagy számát készítette el, tevékenységét kibővítette az audiovizuális performanszok felé, és szakadatlanul a közönséggel való kapcsolat újjáélesztésére törekedett.

22 Különösen érdekes a *Krpelj* egyik számában publikált *Ilegalni emigranti* (Illegális bevándorlók) című képregény esete, ami azt mutatta, hogy az alternatív képregény provokativitását a frusztrált „mainstream" színtér veszélyforrásként érzékeli, míg azon kívül a legvegyesebb közönséget képes megszólítani. Az egyik metaképregény, amely az alternatív képregényt ért támadásokra válaszolt, éppen egy támadó szöveget használt fel mottóként és címként: *Gomila nadrogiranih manijaka teroriše našu strip scenu* (Egy rakás drogos mániákus terrorizálja a képregény-színterünket).

23 Erre a tevékenységre példa a nagybecskereki Dejan Uzelac.

24 www.kosmoplovci.net

nemzetközi színtérrel és a regionális alkotókkal való intenzív együttműködés jegyében, valamint közös eseményeket szervezve, mint például a NOMAD Elektronikus Művészeti Fesztivál. Azon szerzők között, akik a képregényt a megszokott kétdimenziós formától eltolták egy új kísérleti médium felé, ott vannak a számítógépes demo színtér olyan alkotói, mint Dominator és Ilke, de képsorrajzolók is, mint Aleksandar Opačić és Lazar Bodroža. Az epikus forma (*Gorski vijenac – Hegyek koszorúja*) vizualizálására és olvasására összpontosító munkája során Bodroža a képregényformát a képzőművészeti gyakorlórajztól az összetett filmes kihívások irányába vitte el. A *Studiostrip* csoport egyik legjelentősebb tevékenysége a regionális együttműködés előmozdítása (különösen a zágrábi *Komikaze* csoporttal) körutak, műhelymunka és kiállítások szervezése formájában – munkájuk egyébként a *Kosmoplovci* fórumán podcast formában teljes egészében követhető. Tevékenységük az elmúlt két évben, pontosabban a Turbo Comix szervezet megjelenése óta, még intenzívebb, ugyanis utóbbi 2009-ben Belgrádban elindított egy kifejezetten az alternatív képregényre összpontosító eseménysorozatot. A Novo Doba Fesztivál folytatja és fokozza a regionális és nemzetközi együttműködést, és pontosan akkor, amikor a színtér új követelményekkel és kihívásokkal szembesül, „el nem kötelezett képregényként" jelöli meg tevékenységét.[25] Ezen szóhasználat sok egyéb mellett utalás a szerbiai alternatív képregény egyre nyilvánvalóbb nemzetközivé válására, amint az a belterjes regionalitás kereteit elhagyva mind több külföldi szereplőt és kutatót vonz.[26]

rp A közös munka egy képregényen, gyakran rosszul meghatározott vagy éppen semmilyen szabályokkal, szélsőséges tiszteletlenséggel, amely a valódi tisztelet határát súrolja, utóbbi magának a munkának is meghatározó vonása, különféle csoportok, személyek, barátok részvételével és sokszor ellenségekével is, akik persze a képregény-fanzinek szempontjából nem ellenségek. Hadd emlékeztessünk olyan pszichológiai-propaganda kísérletekre, mint a Južnjačke utehe, a Raskal mace, a Rakás kábítószeres mániákus, aki terrorizálja a mi Képregény Színtérünket, a Szerb Ortodox Egyházat, illetve annak egy felettébb szent páholyát és így tovább, terméketlen és sokszor nem veszélytelen felfedni mindazokat a manipulációkat, amelyekkel a fanzine hozzáállást távol tartó diszkrét barrikádok éltek a fennállásuk évei során, ami valószínűleg, ha csak a jövő történelemírói nem döntenek másképp, nem lesz feltárva, függetlenül azon kísérletek objektív vonzerejétől, amelyektől, egyébként, a színtér sikeresen távol tartotta magát, idejét és energiáját, anyagi és emberi erőforrásait ehelyett a

25 www.novodobafestival.net

26 A képregény-kiállítások és -műhelyek után, melyeket a belgrádi Francia Kulturális Központtal és a pancsovai Elektrika Galériával együttműködve szervezett, Johanna Marcade Bruno Tolićtyal közösen megalapította a Turbocomix szervezetet. Ennek egyik első kiadványa volt a 2009-ben publikált *Stripovi/Stripovi – savremeni strip u Hrvatskoj i Srbiji* (Képregények/képregények – a kortárs képregény Horvátországban és Szerbiában). Ehhez a ma már bonyolultan összeszövődött két színtérhez kapcsolódik még Lisa Mangum képregénytörténész és Katie Wozniacki szerző is. A Novo Doba Fesztivál a Turbocomix (szervező) és a zágrábi Kamikaze csoport közös vállalkozása, további belgrádi, pancsovai és szabadkai hozzájárulásokkal, úgy mint Klopka za pionira, Studiostrip, Symposion, Metaklinika, Ceger Fanzine és a fiatal generáció aktivistái közül Bojana Petković, Vladimir Palibrk és mások...

képregényeken és általában a grafikus történetmesélésen, illetve a grafikus nemmesélésen való közvetlen munkára fordítva, mert például ugye, megfordítva, a kizárólag grafikai elbeszélés gyakran szöveget egyáltalán nem alkalmaz, még képregénycímet sem, ami a fanzine-termésnek egy fontos eleme, a teljes körű kommunikáció megvalósítása, természetesen potenciális formájában, soha, soha szó szerinti és valós formájában.

as Az 1980-as évek, illetve a kilencvenes évek eleje óta a képregény és az intézményesült képzőművészet közvetlenül is kommunikál olyan alkotók munkáin keresztül, mint Srđan Đile Marković, Saša Marković Mikrob, Uroš Đurić, Stevan Markuš és mások. A kortárs művészet az 1990-es években mutatott először érdeklődést az alternatív képregény integrálása iránt. Az alternatív képregény elismerésének jelentős stációja volt a Kortárs Művészeti Központ támogatásával létrejött *Egy epizód vége* című kiállítás a SULUJ Galériában 1999-ben, aminek a képregény-színtér protagonistáival együttműködve Dejan Sretenović volt a kurátora. A kiállítás áttekintést nyújtott a bőséges termésből, és lökést adott a legifjabb képregényrajzoló generációnak, akik közül sokan az itteni műhelymunkák során váltak kiforrott alkotókká.

A kiállítás egyúttal lehetőséget adott mindannak összegzésére és felülvizsgálására, amit a színtér a maga sajátos vonásaiként tartott számon.[27]

Aleksandar Zograf és Stevan Markuš képregényeinek szerepeltetése nagyszabású eseményeken és kiállításokon, mint pl. az Októberi szalon (2000), a Kosmoplovci csoport részvétele az Októberi szalonban 2003-ban, Zograf munkájának bemutatása a *Mi a normális? – Kortárs Művészet Szerbiában 1991–2001* kiállításon a belgrádi Kortárs Művészetek Múzeumában 2005-ben, mind azt mutatja, hogy a kortárs művészetek befogadótereinek van a legnagyobb potenciálja az alternatív/szerzői/független képregény bevonására a hivatalos intézményes kultúrába. Ez azóta még számos alkalommal megerősítést nyert.[28]

---

27 Ezt Radovan Popović fogalmazta meg egy katalógusszövegben: „Az új képregény megragadhatatlanul és hihetetlenül sokféle vizuális identitással bír: roncsoló, szinte terrorista felforgatás; provokáció, amely az egyéni és az általános esztétikai és etikai normák felülvizsgálására késztet; gyónással határos autentikusság és őszinteség; intimitással határos közvetlen kommunikáció; azonnaliság akár a banalitás árán is; autizmussal határos eredetiség és belterjesség; fundamentalizmussal határos ortodox attitűd; az üzenetek prédikációszerű ereje és hajthatatlan eltökéltség új kifejezésformák keresésére még annak kockáztatásával is, hogy ez hermetikus homályossághoz vezet – mind azt jelzi, hogy az új jugoszláv képregény a maga útját járja egy felderítetlen és alig járható úton. Csak magára hagyatkozhat, de amit talál, az teljességel új lesz." Radovan Popović: *Kraj epizode – Romansirana monografija novog jugoslovenskog stripa* (Az epizód vége – Az új jugoszláv képregény regényes története), kiállításkatalógus, *Kraj epizode* kiállítás, Kortárs Művészeti Központ, Belgrád, 1999.

28 A színtér képtári bemutatkozásának egyik legfontosabb helyszíne a független belgrádi Remont Galéria, amely a kétezres években folyamatosan kiállításoknak, megbeszéléseknek és nyomtatásnak adott helyet. A SKC (Egyetemi Kulturális Központ) a maga műhelyein és a Képregény Szalonon keresztül lehetőséget teremtett a képregény közönségének kibővítésére és a képregénytermelés áramlatainak és fokozatainak váltazatosabbá tételére. A pancsovai Kulturális Központ az elsők között rendezett képtári képregény-kiállításokat a kilencvenes évek elején, tevékenysége csúcsát pedig a nemzetközi GRRR! Fesztivál képezte, amely megmutatta a frissen kibontakozott lokális színtér kivételes lelkesedését. Az alternatív képregény „Studentski grad" Kultúrház-beli kezdeti bemutatkozásait követően a Kosmoplovci kollektíva folytatta az

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

as 2000 után a lokális kulturális döntéshozók olykor elismerték és támogatták a képregényműhelyeket mint az ifjúsággal való kommunikáció egy formáját, sőt, bizonyos kulturális központokban rendszeresen szerveztek ilyen típusú programokat.[29] Ilyen nyilvánosság előtt nyitott események már a kilencvenes években is szerepeltek például a Jugoszláv Olcsó Film Fesztivál (JFJF) programjában, hogy később a műfaj új formára leljen a Szerbiai Elektronikus Film Fesztivál (SFEF)[30], a NOMAD és mások révén. A Kosmoplovci kollektíva mind saját munkafolyamataik során, mind nyilvános eseményekhez való hozzájárulásaik alkalmával népszerűsíti a közösségi és csoporton belüli műhelymunkát, utalva ezzel azokra a képregény-kollektívákra (Syndicate Bill McLurre), amelyek science fiction képregényeket készítettek a jugoszláv ifjúsági magazinok számára. A műhelymunka mellett, amely az új generáció és a legifjabb alkotók számára felkínálja a nemzetközi színtérrel való megismerkedés lehetőségét,

Akadémiai Filmes Központtal való együttműködést 2005–2008 között (és Aleksandra Sekulić, e szöveg szerzője, büszke arra, hogy ezt létrehozta és koordinálta). Azáltal, hogy a képregényt kontextusa és performatív minőségei révén összekapcsolja az alternatív film és video színtérrel, a „Studentski grad" Kultúrház Maida Gruden által 2006 óta szerkesztett programja teret kínál az alternatív képregény, zene és video közös megmozdulásai számára. Az SKC-ben bemutatott *Tvrdi strip* (Kemény képregény) című kiállítás, amelyet a Studiostrip rendezett 2006-ban Stevan Vuković képzőművészeti programján belül, összefoglalta mindazokat az irányvonalakat, amelyekkel a *Studiostrip* szekció és más csoportok, az elektronikus kiadásaik mellett, intenzíven foglalkoztak. A *Centar za kulturnu dekontaminaciju* (Központ a Kulturális Dekontaminációért) kurátora, Vladimir Tupanjac 2008-ban egy egynapos alternatív képregényprogramot szervezett műhelyek, kiállítások és megbeszélések ötvözésével, továbbá a számítógépes demo színtér bemutatkozásával, később pedig ezt a programvonalat továbbfejlesztette a Metaklinika csoporttal és a Novo Doba Fesztivállal (2010) karöltve.

29 Az úttörő példa a pancsovai Kuhinja műhely tevékenysége (amely kiterjedt a Pancsova körüli falvakra is, elsősorban Révaújfalura [Banatsko Novo Selo], ahol az Alternatív Kulturális Klub működött), Vladimir Vesović műhelyei a belgrádi SKC-ben (Egyetemi Kulturális Központ) és még számos lokális műhely pl. Versecen, Szabadkán, Újvidéken.

30 A SFEF – Szerbiai Elektronikus Film Fesztivál 2002-ben Belgrádban a Low-Fi Video-Striper-Kosmoplovci csoportosulás szervezésében gazdag programot vonultatott fel: demobulik, képregényműhelyek és -kiállítások, koncertek, irodalmi előadások és versenyfilm-vetítések zajlottak párhuzamosan és egymással összefonódva.

a Turbo Comix csoport elindította a „performatív terjesztés” egy érdekes formáját: körutakat tesznek Szerbia városaiban és a régióban, nagy közönséget és sok alkotót megmozgató eseménysorozatokat szerveznek (nyilvános szitanyomat-készítés, különböző képregényméretek kidolgozása, műhelyek és kiállítások).

Az egyik első, és mint később kiderült, ritka példája az alternatív képregény felbukkanásának a szerbiai nemzeti intézmények programjában a Kosmoplovci kollektíva által 2002-ben a Szerb Nemzeti Könyvtárban szervezett kiállítás, *Az univerzum múzeuma* volt, amelynek kísérőkiadványa az *Út az univerzumba*, a Szerb Nemzeti Könyvtár publikációja. A kiállítás szimbolikusan felhatalmazta ezeket az alkotásokat, hogy csatlakozzanak a szerbiai intézményes kultúra megújításának folyamatához. A könyvtár a kulturális emlékezet központi helyeként ezzel a digitális képregénygyűjteménnyel lehetővé tette, hogy *A láthatatlan képregény* testet ölthessen egy nyitottan zajló alkotói folyamatban, és idővel minden bizonnyal rálel majd az intézményes szintre emelt archiválási gyakorlatban rejlő performatív potenciálra is.

rp A régi iskola, alsó tagozatos iskola, még alsóbb, aztán mindjárt emelt szintű, majd megint alsó tagozatos, északi jeges, dél-délkeleti iskola, keleti, távol- és közel-keleti, nehéz iskola, levelező, szóbeli, írásbeli, az élet és halál iskolája, speciális tagozat, lángoló iskola, az autodidakták önellátó iskolája, nem-iskola, esti iskola, auto-, asztro-, aero-, antiiskola, általános iskolai, iskola előtti és iskola utáni iskola, überiskolai és szürrealiskolai oktatás. Út az iskolába, belépés és távozás, beszűrődés és kivettetés, építkezés és felforgatás. Az élet iskolája. A kedvenc helyem az iskolában mindig az iskolakönyvtár és az utcai kijárat. Azaz valami közöttes, nem teljességgel az épülethez tartozó. Az utcai kung fu iskola, fanzinek féláron, cserebere, a realitásérzék megingásának utólagos felismerése, a polgári morál súlyos páncélja. Most, pont most vagy akármikor, sohasem késő veszélyesen repülni. Megszületésre váró fanzinek. A jövő...

Az alternativitás kérdése

as A szakadatlan nyitottság az oktatási-részvételi-alkotó tevékenységből kibontakozó új, felderítetlen és kifinomult szubverzív módszerek iránt az alternatív képregény életerejének forrása, ez teszi lehetővé folyamatos megújulását, ettől válik a színtér oly rugalmassá, kiszámíthatatlanná és – alternatívvá. A punkmozgalom által megteremtett szamizdat és fanzine kultúra újjáéledésével az elgondolás, miszerint bárkinek lehetnek egyéni (így akár művészi) lázadó megnyilatkozásai, beépült annak alapjaiba, amit alternatív képregénynek nevezünk. Az 1990-es években ugyanezen az elven alapult a Low-Fi Video mozgalom és az alternatív képregény együttélése is: a lelkesedésben rejlő potenciál megvalósítása érdekében felfüggesztették a szakmai és hagyományos normákat, így a kezdők és a legtapasztaltabbak alkotásai egy időben és együttesen járulhattak hozzá egy új kontextus megteremtéséhez, és meglepő közös akcióikkal beleavatkozhattak a fennálló társadalmi és kulturális rendszerbe. A kilencvenes években ezek a mozgalmak elérték a lehetetlent: rendkívüli erőre tettek szert, reakciókat váltottak ki, és újjáélesztették az alternatív kultúrát, ami előzőleg már csak a zenei színtérre szorítkozott. Nyílt struktúrájával, valamint kísérletező és kritikus viszonyulásával mindkét mozgalom méltán kiérdemelte alternatív státusát, noha ezt elsősorban az új társadalmi körülményeknek és a kulturális rendszerben

betöltött szerepüknek, és nem pedig a hivatalos művészeti irányzatoktól való formális vagy stílusbeli eltéréseiknek köszönhették. Éppen ezért nehéz az alternatív képregényt szembehelyezni az 1990-es évek mainstream képregényével – ami gyakorlatilag nem létezett –, vagy a helyi és globális képregényhagyományokkal[31], melyeket az alternatív képregény olykor kisajátított és játékosan újrahasznosított, néha még az alternatív képregényre olykor jellemző ironikus önhistorizálás révén is. A kommunikáció, amit az alternatív képregény a valamikori Jugoszlávia területén, nemzetközi színtéren, de a kulturális termelés különböző területei között is lehetővé tesz, pontosan ez a rugalmassága miatt lehetséges: mert kerüli a rögzült és elvárt formákat, és mert képes az átalakulásra és kísérletezésre. Az alternatív képregény a kritikai és felforgató erejét felismerte a társadalmilag elkötelezett irodalom, a kortárs művészet, a zene és további színterek, amelyek immár helyet biztosítanak számára kritikai diskurzusukban. 2000 óta kiderült, az alternatív képregény szubverzív potenciálja abban rejlik, hogy képes gyorsan reagálni, terjedni és keveredni a nyilvános tevékenységek egyéb formáival; míg vitathatatlan újítóképessége és az összetett médiarendszerek kínálta új lehetőségek és felületek felderítésére való nyitottsága eddig ismeretlen alternatívákkal kecsegtet.

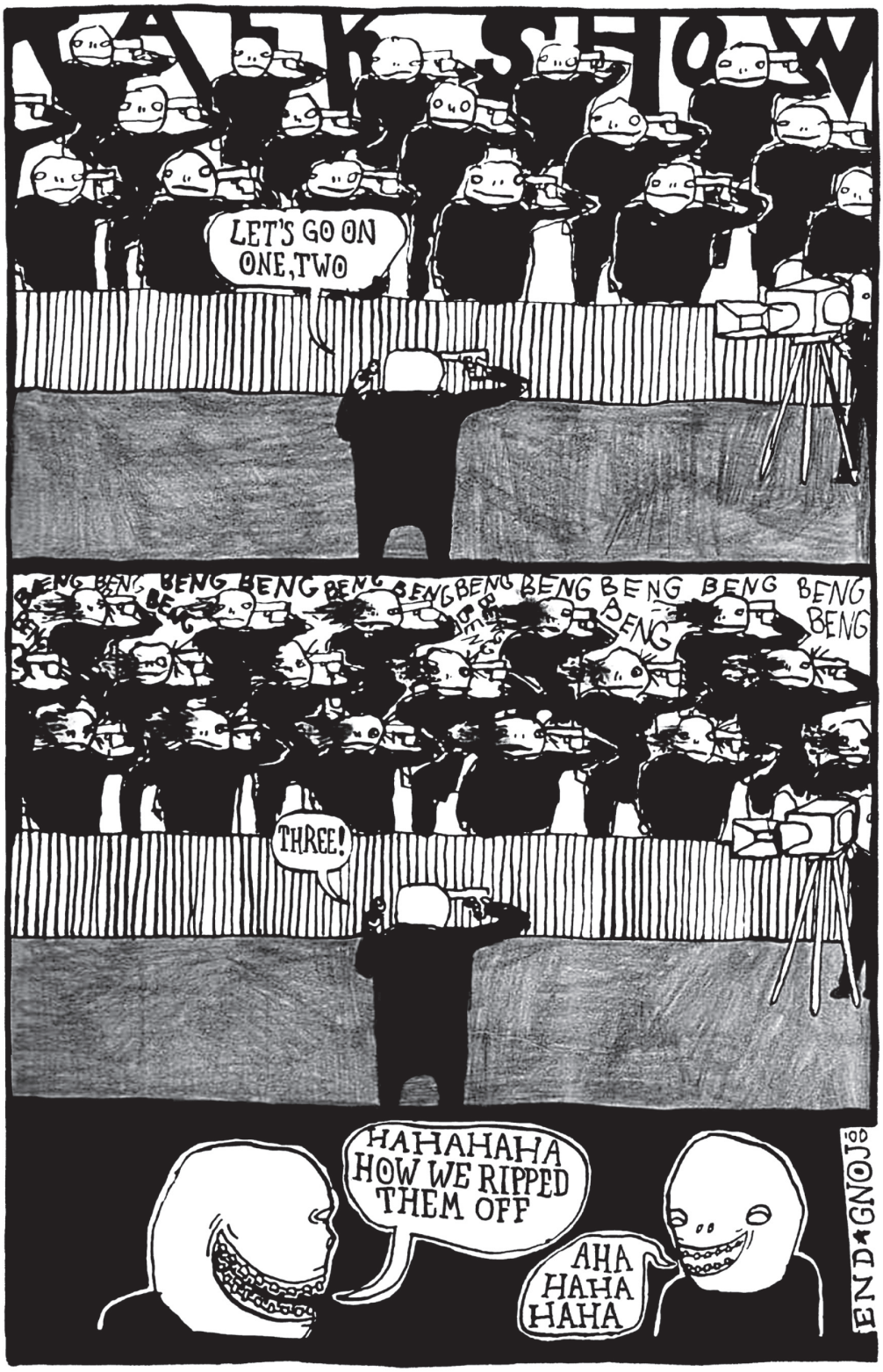
rp Eletörölni a határt szép és csúnya, fikció és tény, eredetiség és aprólékosan kidolgozott plágium, büszkeség és szégyen, tragédia és komédia között, elsősorban az érvek fürge behelyettesítése révén, az esztétikai és elméleti, a stilisztikai és gyakran az általánosan elfogadott és erkölcsi szöges ellentétek kétirányú és sokirányú felcserélésének mazochizmusig kimerítő játékával, a szimbólumok, képek és szavak, színek és fehérség, de sokszor a papír feketesége és a képernyő, a fal vagy a levegő, a felvázolt parádé láthatatlan szereplőinek névtelen arcai felett lebegő üres légbuborékok játékával is. Minden képkocka és rajz, szó a mondatokban, akár megbánták, akár nem, akár hamis volt, akár nem, tartalmazza a nyomait egy a valóságban sohasem létezett, de potenciálisan létrehozható, vagy talán valaha létezett kiáltványnak, és könnyen lehetett volna ez a szöveg éppen az, habár általában véve, a szerkezetét és egész hangulatát tekintve, valamint a mostani ideológia álláspontját is, ami a következő alkalomig többször a felismerhetetlenségig meg fog változni, ez majdnem valószínűleg lehetetlen, annál valószínűbb egy újabb szélhámosság emberek egy bizonyos csoportja részéről, akiket összeköt egy ceruza, egy papír és egy olcsó fénymásolóüzlet vagy a saját olcsó nyomtatóik vagy valamelyikük munkahelyi nyomtatója.

Petra Bakos Jarrett fordítása

31 A szerbiai képregény története a huszadik század első felével és annak a napi sajtón keresztül gyakorolt hatásával kezdődik, és a gazdag szakmai magazintermésen, a globális produkció kísérésén, az ifjúsági sajtó bekapcsolódásán át stb. ível; és ez a gazdag hagyomány, azaz a képregény jelenléte a nyilvános médiumokban, mindenképpen fontos eleme az alternatív képregényt elindító generáció fejlődési regényének. Ennek ellenére ez az anyag nem került bele ebbe a könyvbe és kiállításba, mivel ezek éppen a képregény eddig „rendszeres áttekintést" nem kapott ágazatára összpontosítanak, azaz az alternatív képregényre az 1980-as, 1990-es és 2000-es évtizedekben.

HELP!

MIROSLAV LAZENDIĆ - Talk show

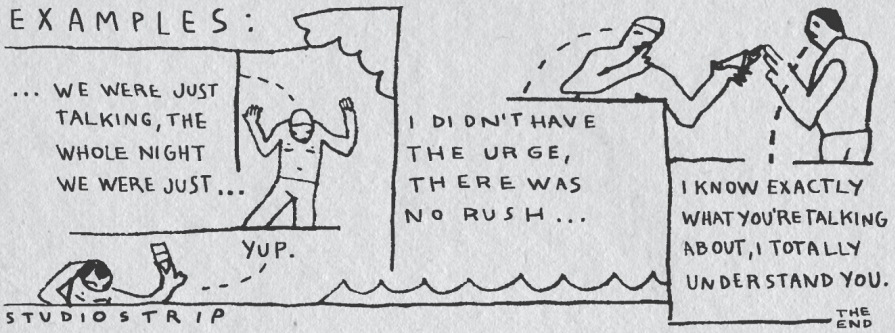


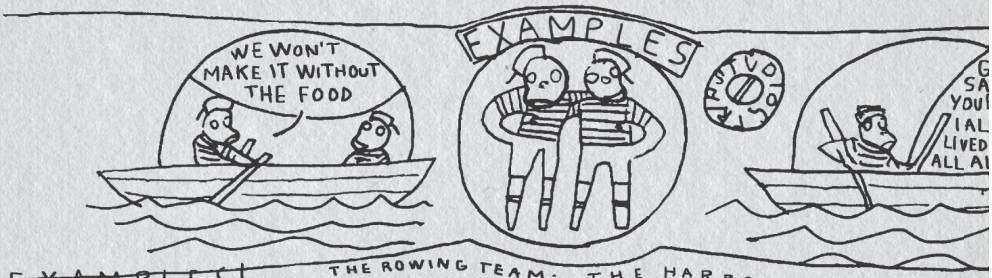
LITTLE EMMA

...STORY
GEZA CSAT
...SCREENPLAY, DIRECTORY
RIJOWITCH ORIGINALOV

D.R.O.

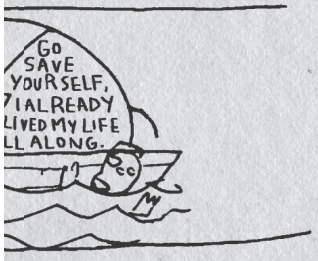
RADOVAN POPOVIĆ - Examples



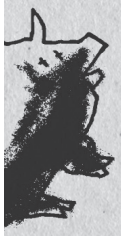


GOD GIVES JUSTICE PHANTOM GIVES THE DESCENDENT

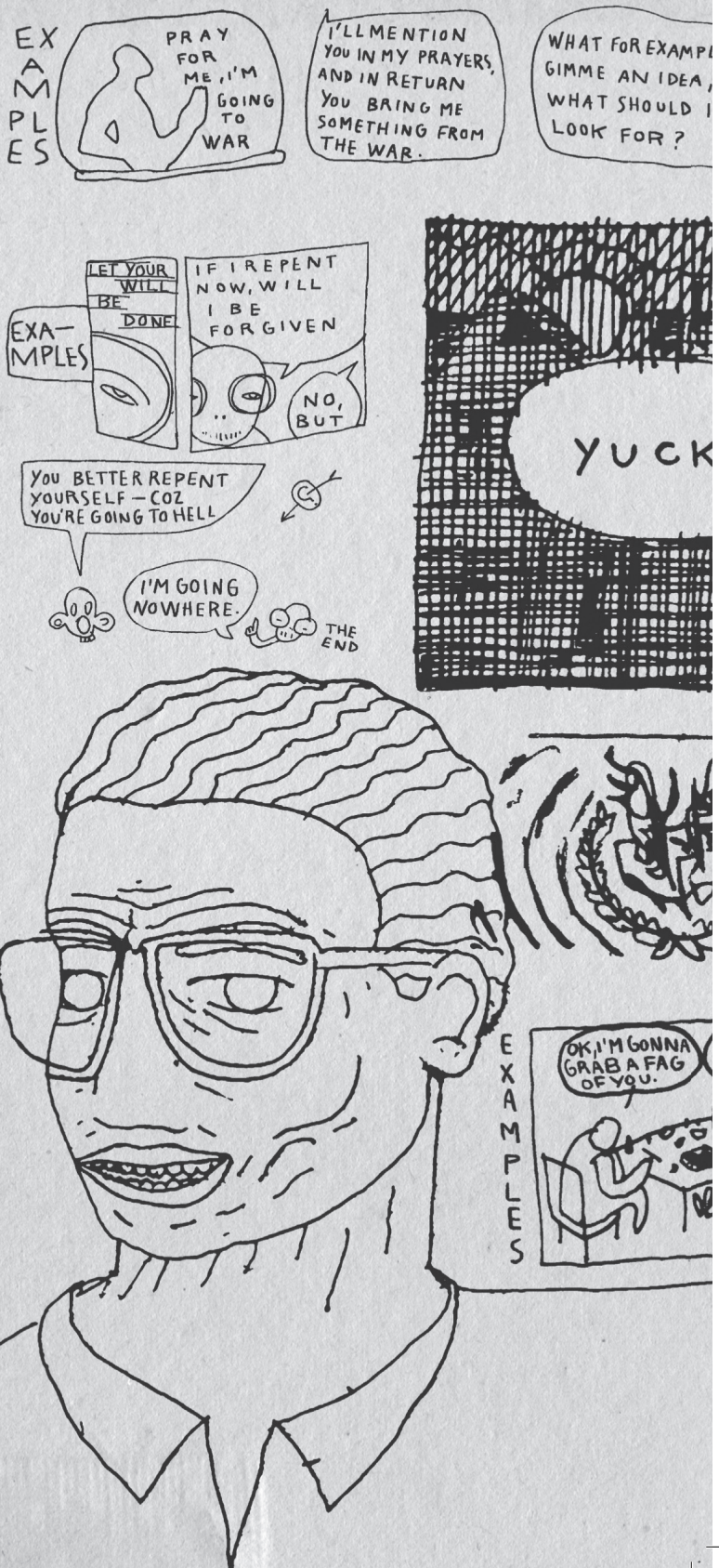
EXAMPLES



BAD EXAMPLES OF LIFE, LOVE AND MALICE

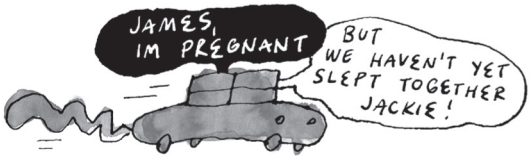


WHO IS GIV--ING WHAT ?!

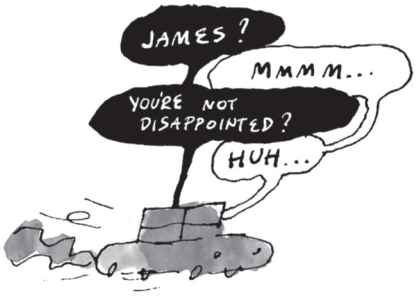

EXAMPLES
PRAY FOR ME, I'M GOING TO WAR
I'LL MENTION YOU IN MY PRAYERS, AND IN RETURN YOU BRING ME SOMETHING FROM THE WAR.
WHAT FOR EXAMPL
GIMME AN IDEA,
WHAT SHOULD I
LOOK FOR?
EXA-MPLES
LET YOUR WILL BE DONE
IF I REPENT NOW, WILL I BE FORGIVEN
NO, BUT
YUCK
YOU BETTER REPENT YOURSELF — COZ YOU'RE GOING TO HELL
I'M GOING NOWHERE.
THE END
EXAMPLES
OK, I'M GONNA GRAB A FAG OF YOU.

AMPLE,
DEA,
LD I
?
CK!
HELLO OLD CHAP, HERE WE ARE WATCHING YOU ON TELLY, WELL DONE, THAT'S THE WAY YOU GO, YOU ARE NOT CHANGING FOR YEARS, JUST GETTING YOUNGER AND YOUNGER AS THE TIME GOES BY. HOW'S YOU'RE FAMILY, YOUR MUM AND STUFF?
SORRY MATE, COULD YOU CALL ME A BIT LATER, AFTER WE HAVE WATCHED THE SHOW — I'VE GOT SOME MATES HERE, AND WE ARE WATCHING MY SHORT APPEARANCE ON NATIONAL TELEVISION, SO YOU CAN TELL ME AS WELL WHAT DO YOU THINK ABOUT ME.
WOW, GOOD EVENING, THANKS FOR THE COMPLIMENT, MERRY CHRISTMAS BROTHER...
LISTEN DUDE, I'LL TALK TO YOU IN AN HOUR OR TWO, I LOVE YOU, I'M PROUD OF YOU.
AND SAY HI TO MY GODMOTHER AND GRANNY SAVA
SAY HI TO MY GOD--MOTHER, TO GRANNY SAVA AND SIS ZORKA
TELL THEM I SAID HI, TO THE GOD-MOTHER AND GRANNY SAVA
LATER:
1/2 M
1,5M
3M
DID YOU ASK ANYBODY?
SORRY.
I'M JUST JOKING YOU STUPID LITTLE YOLK
NO, I'M SORRY, OK, I DON'T WANNA FAG
I JUST EMBARRASSED MYSELF.
I HURT HIS FEELINGS.
THE END

IN THE MEANTIME...



ON THE WAY BACK FROM THE HOSPITAL...

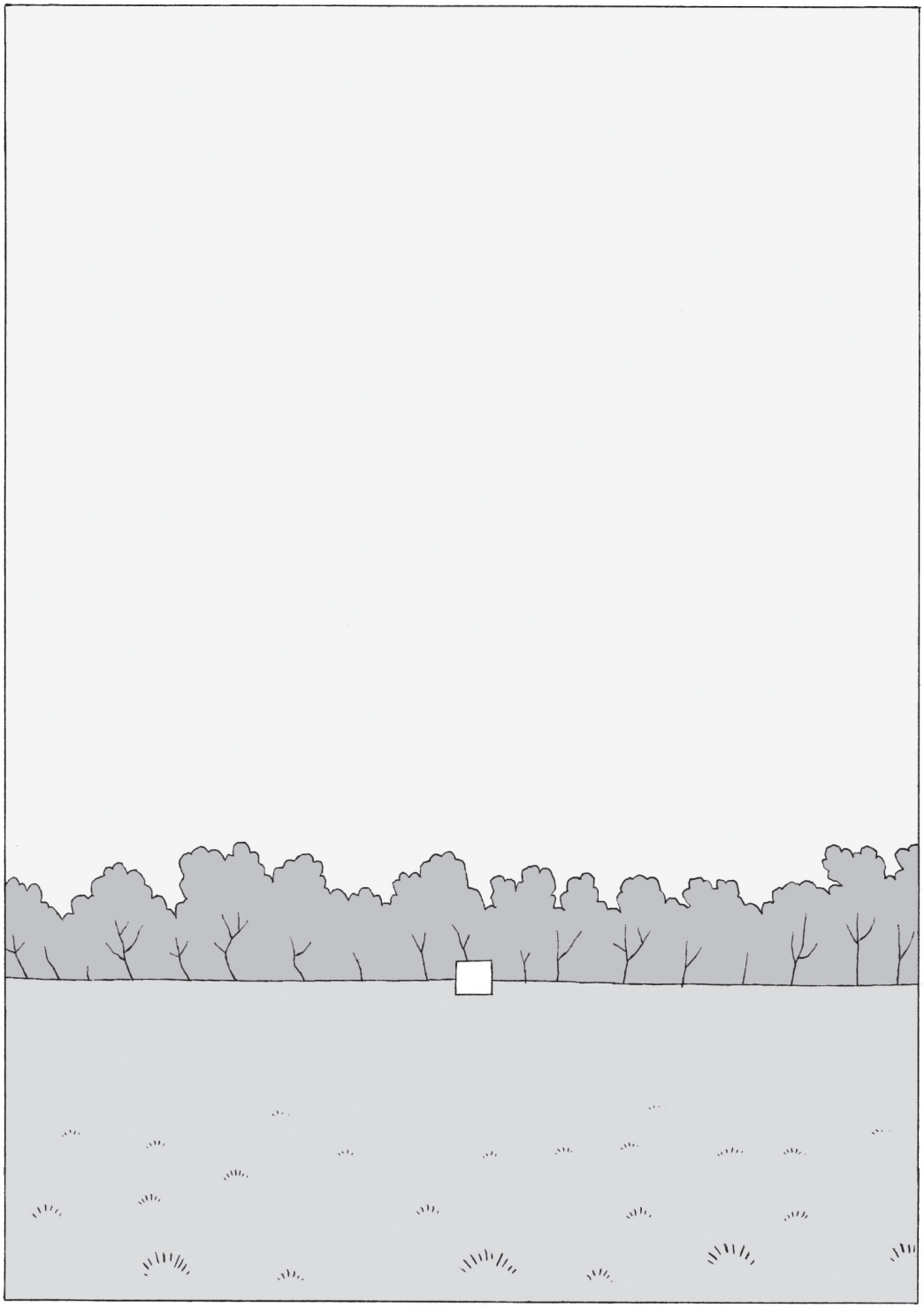


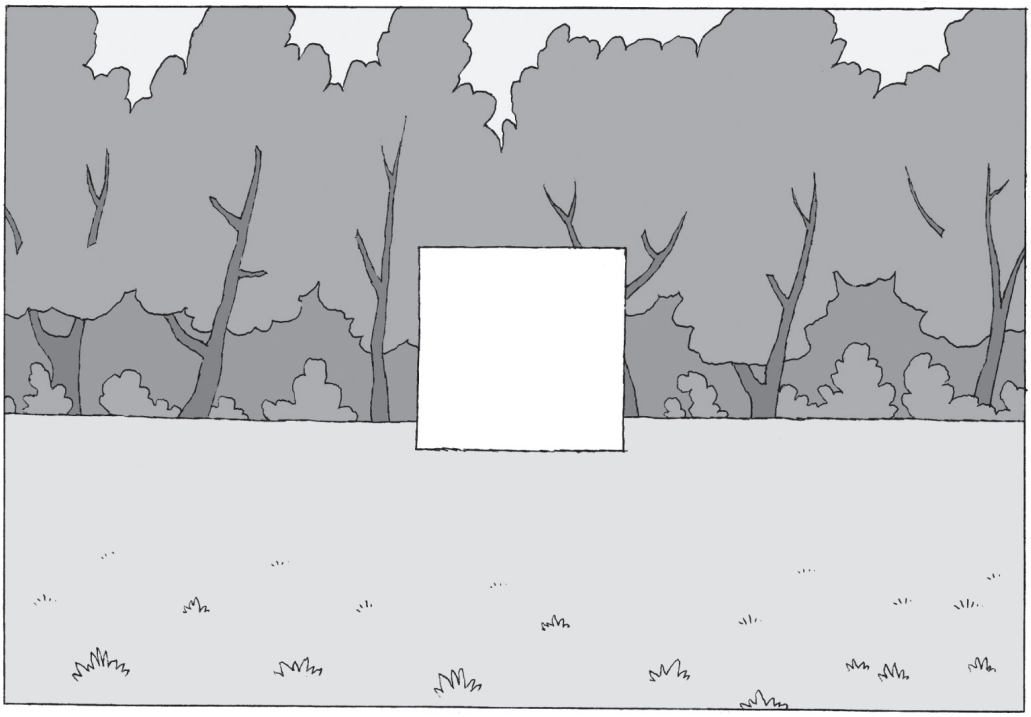
THE BURROW

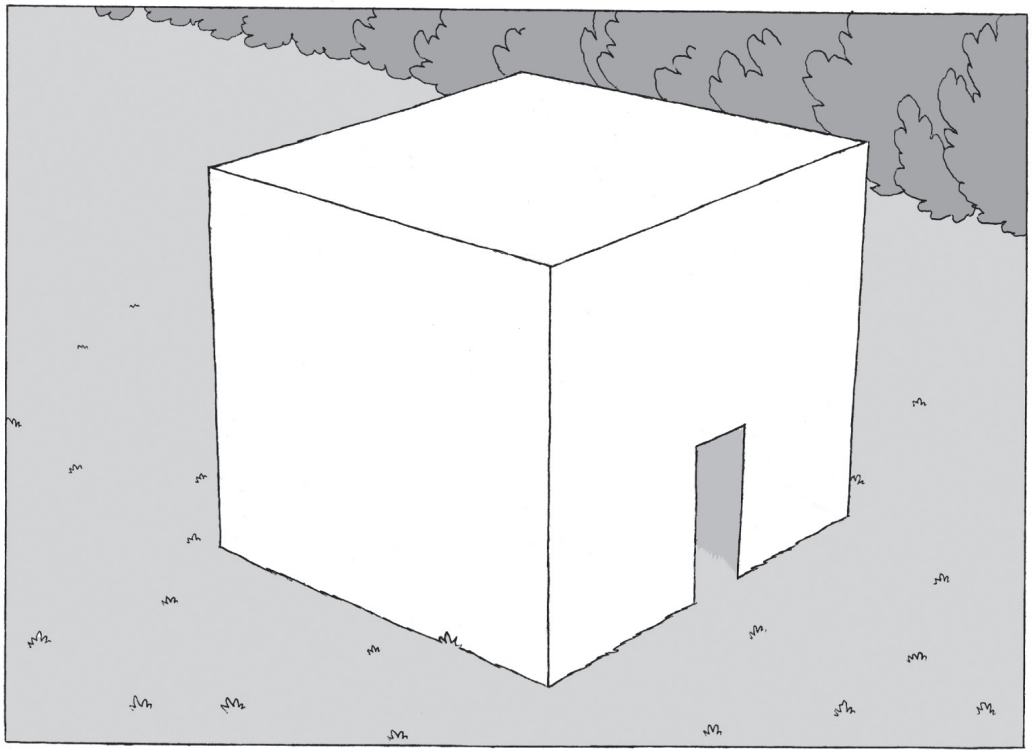
"... THE NOISE WAS CONSTANTLY AUDIBLE FROM AFAR, BUT I WAS UNABLE TO DETERMINE THE DIRECTION IT CAME FROM; IT FILLED ALL ROOMS, SO ONE COULD CONSIDER THAT IT WAS COMING FROM EVERYWHERE, OR, TO BE MORE PRECISE, THAT THE VERY PLACE WHERE ONE STOOD WAS THE TRUE SOURCE OF THAT NOISE..."

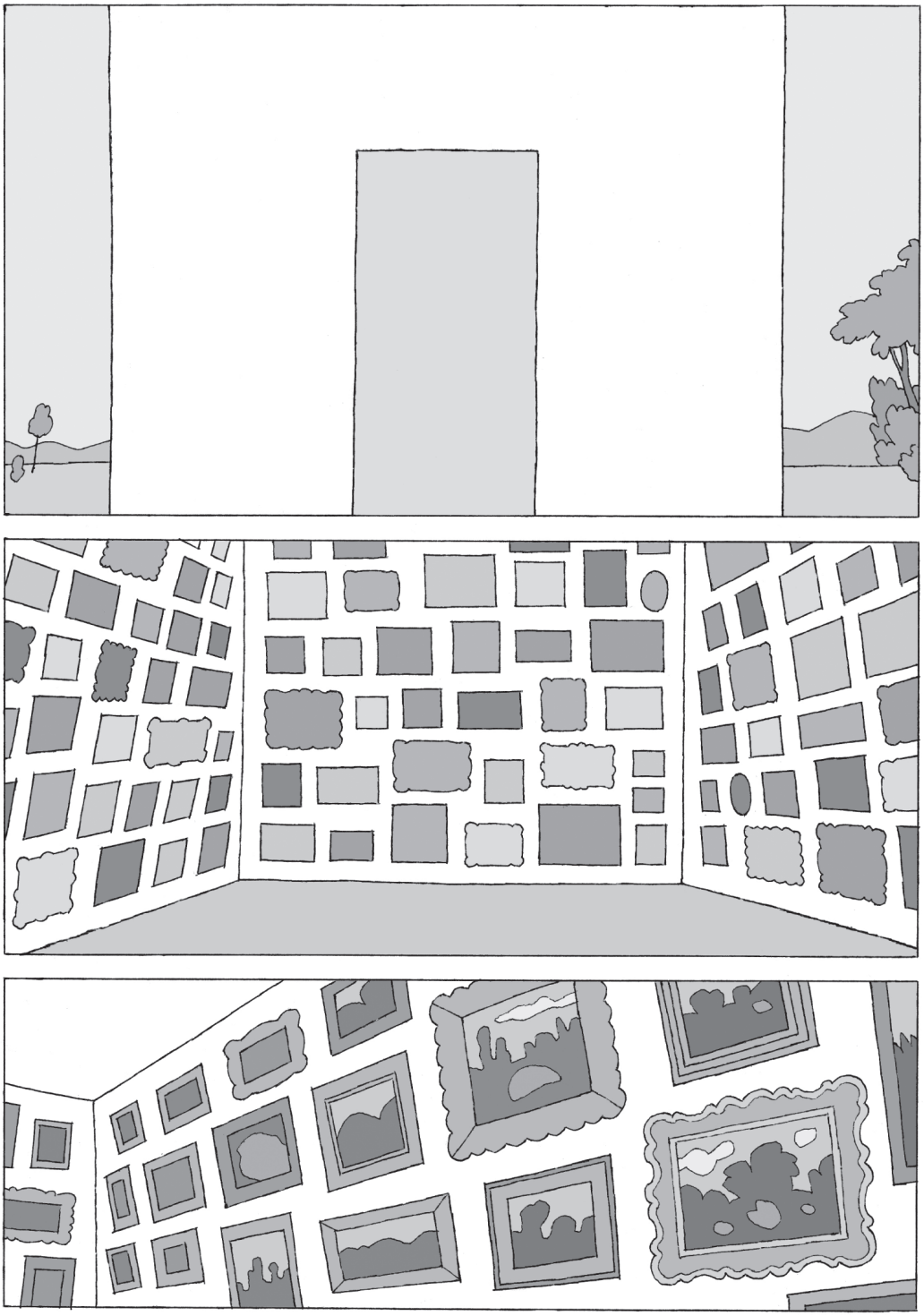
FRANZ KAFKA

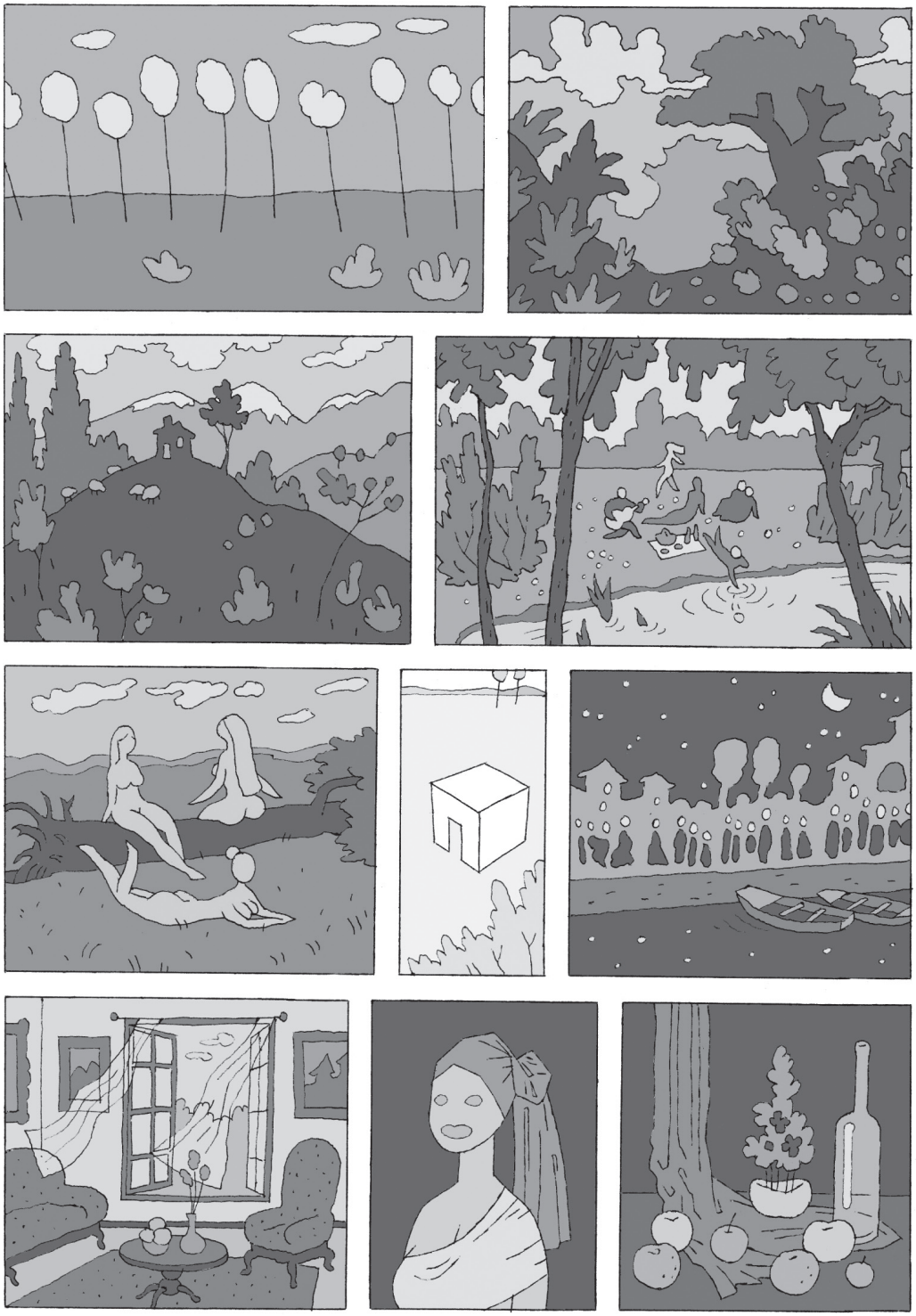
DANIJEL SAVOVIĆ - 1922 (ex cerpt)

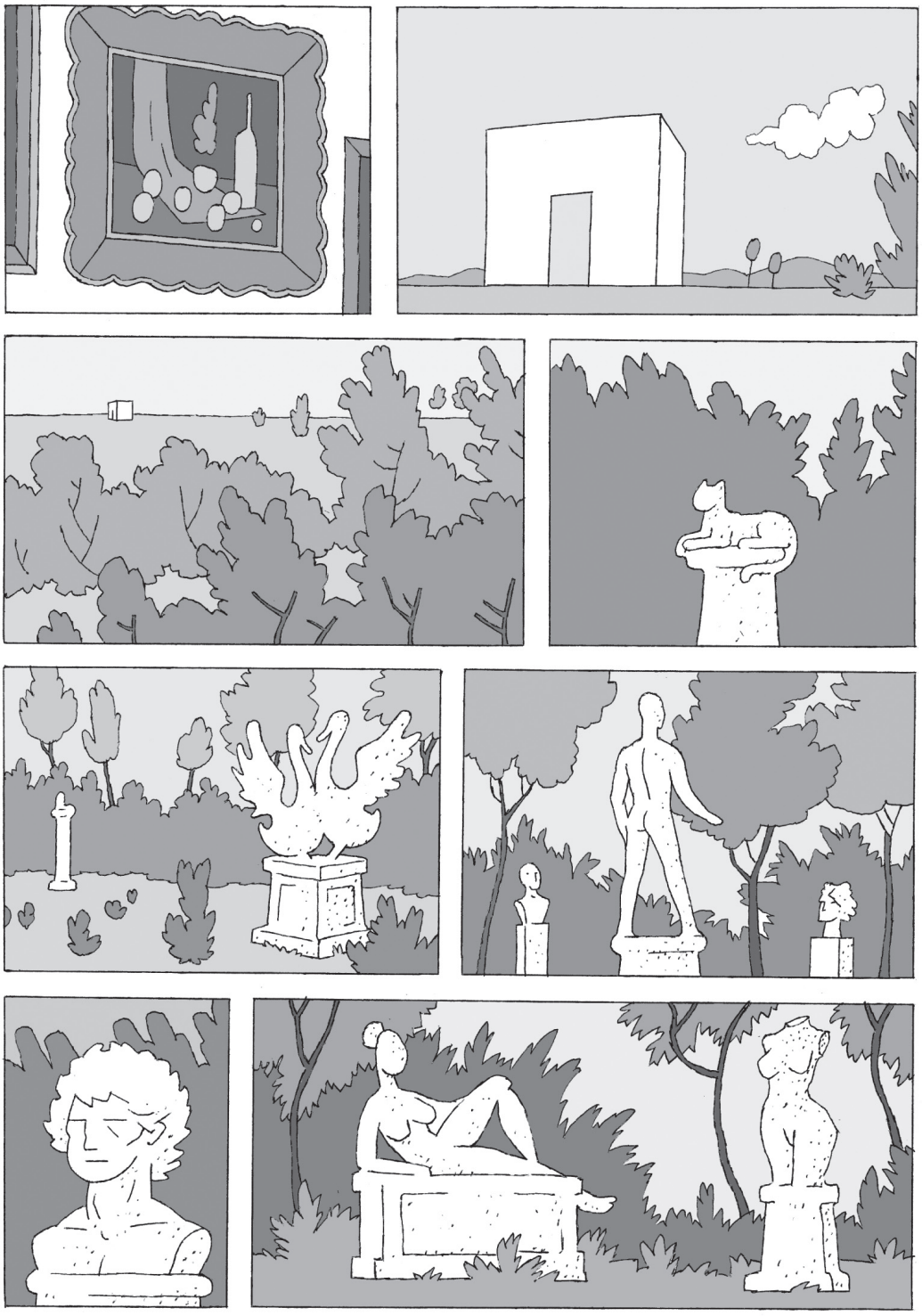


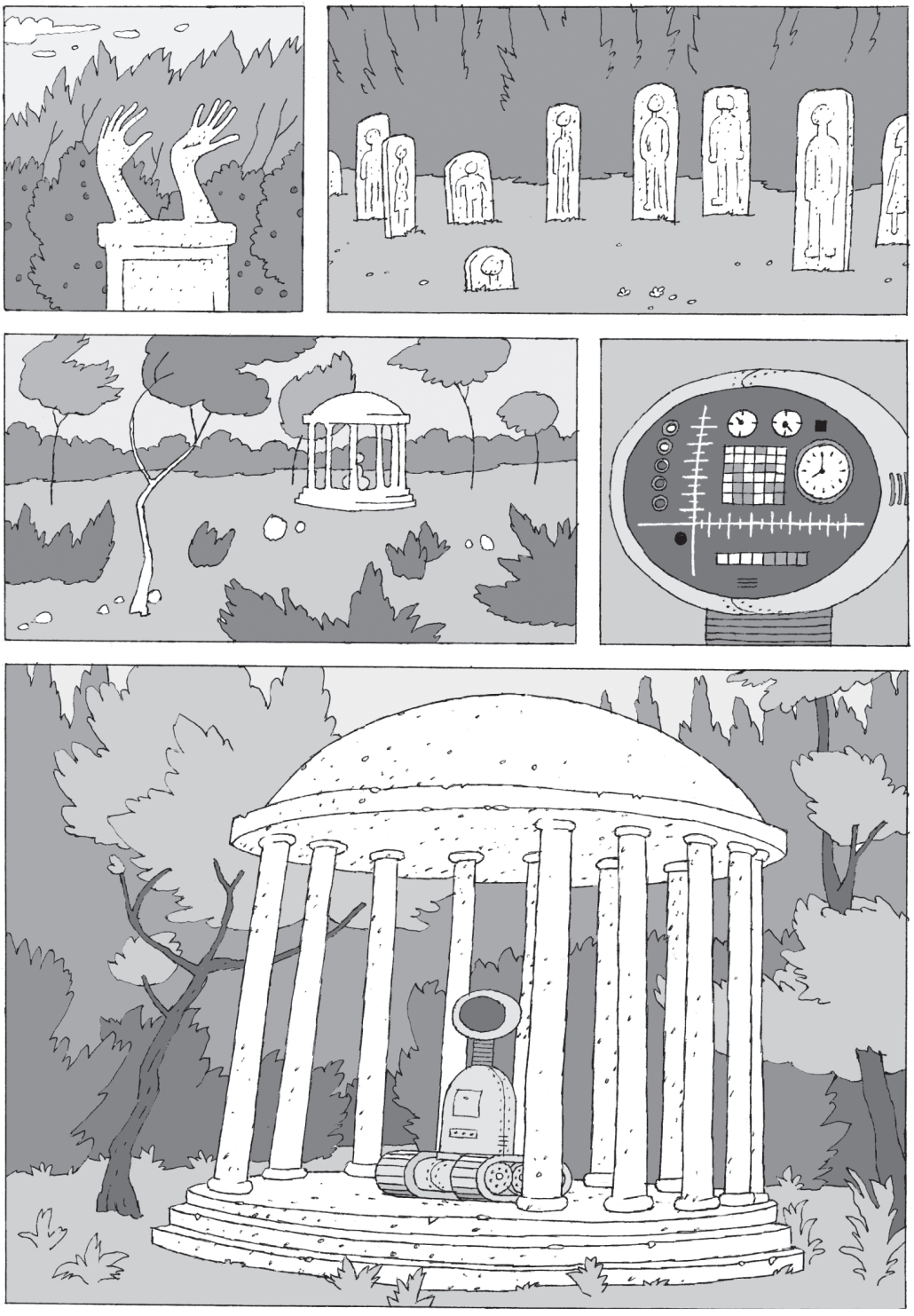


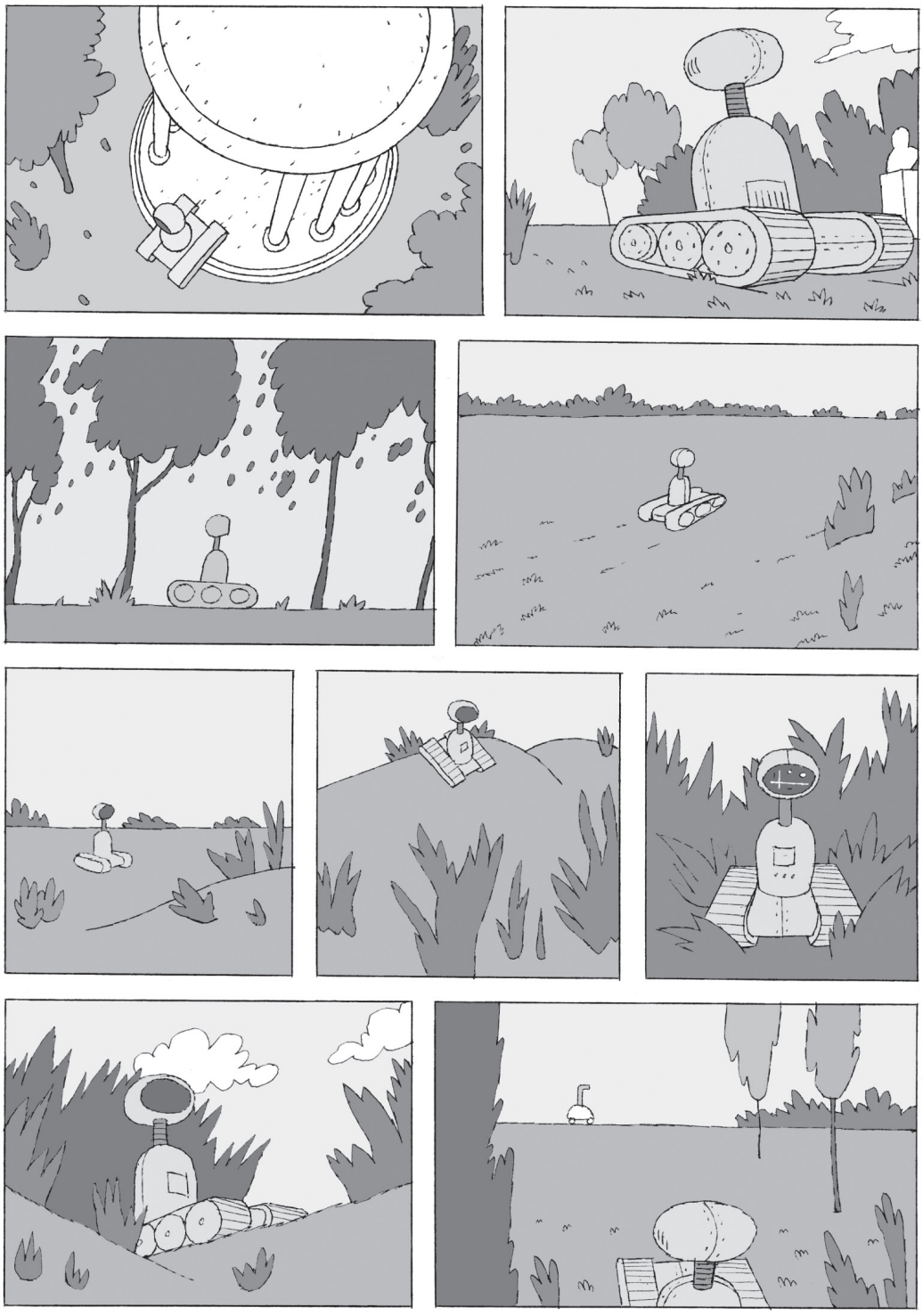


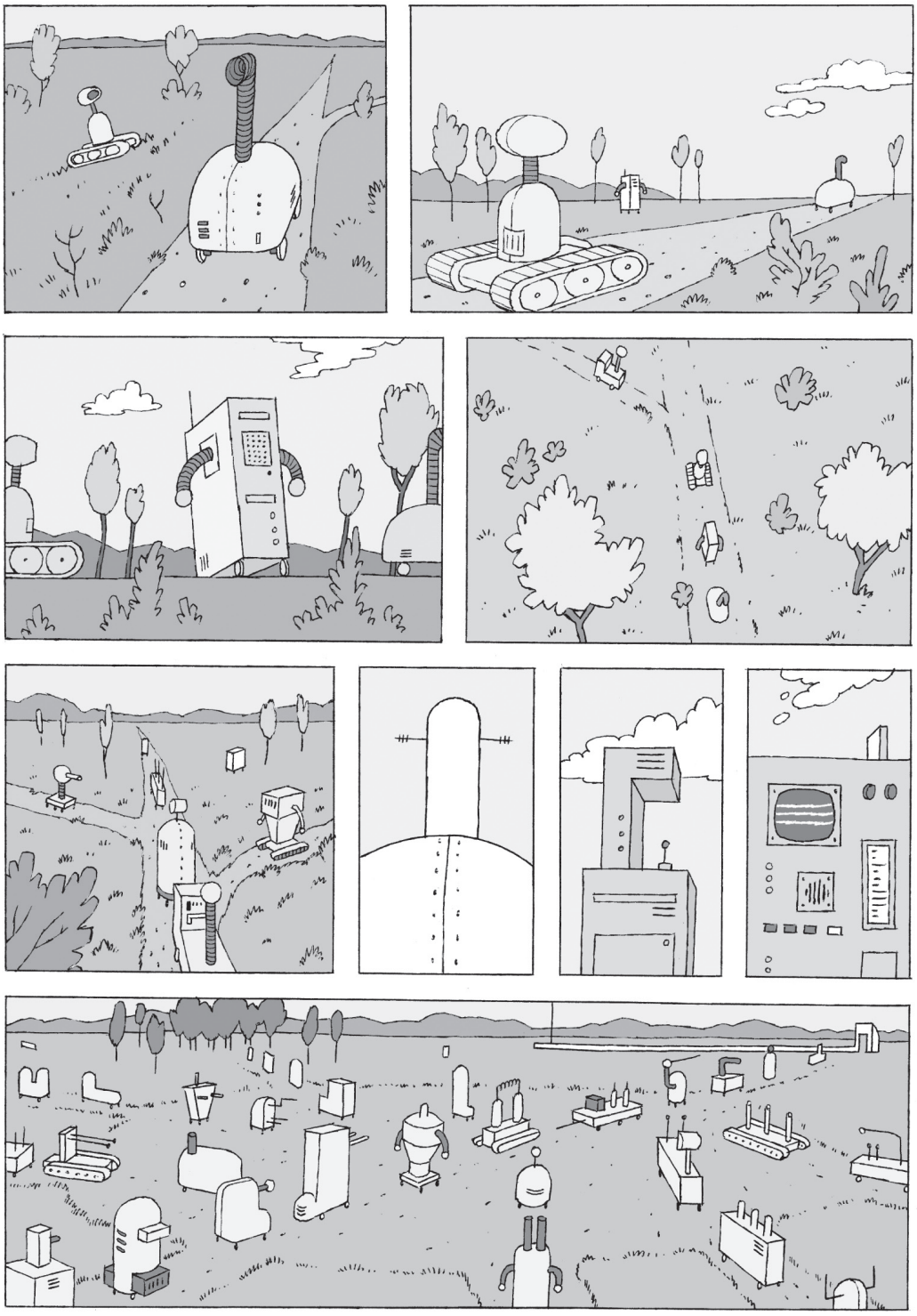


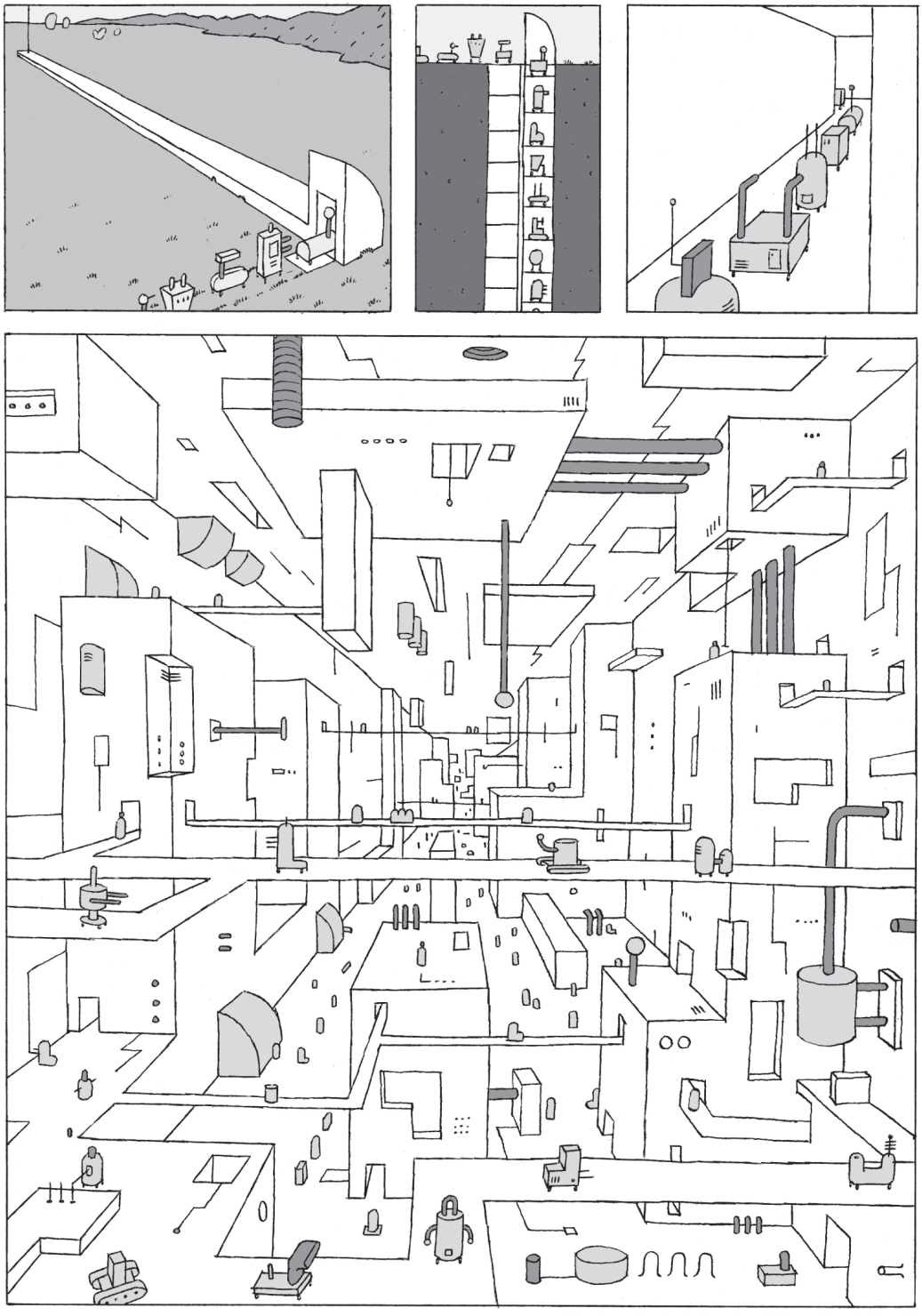


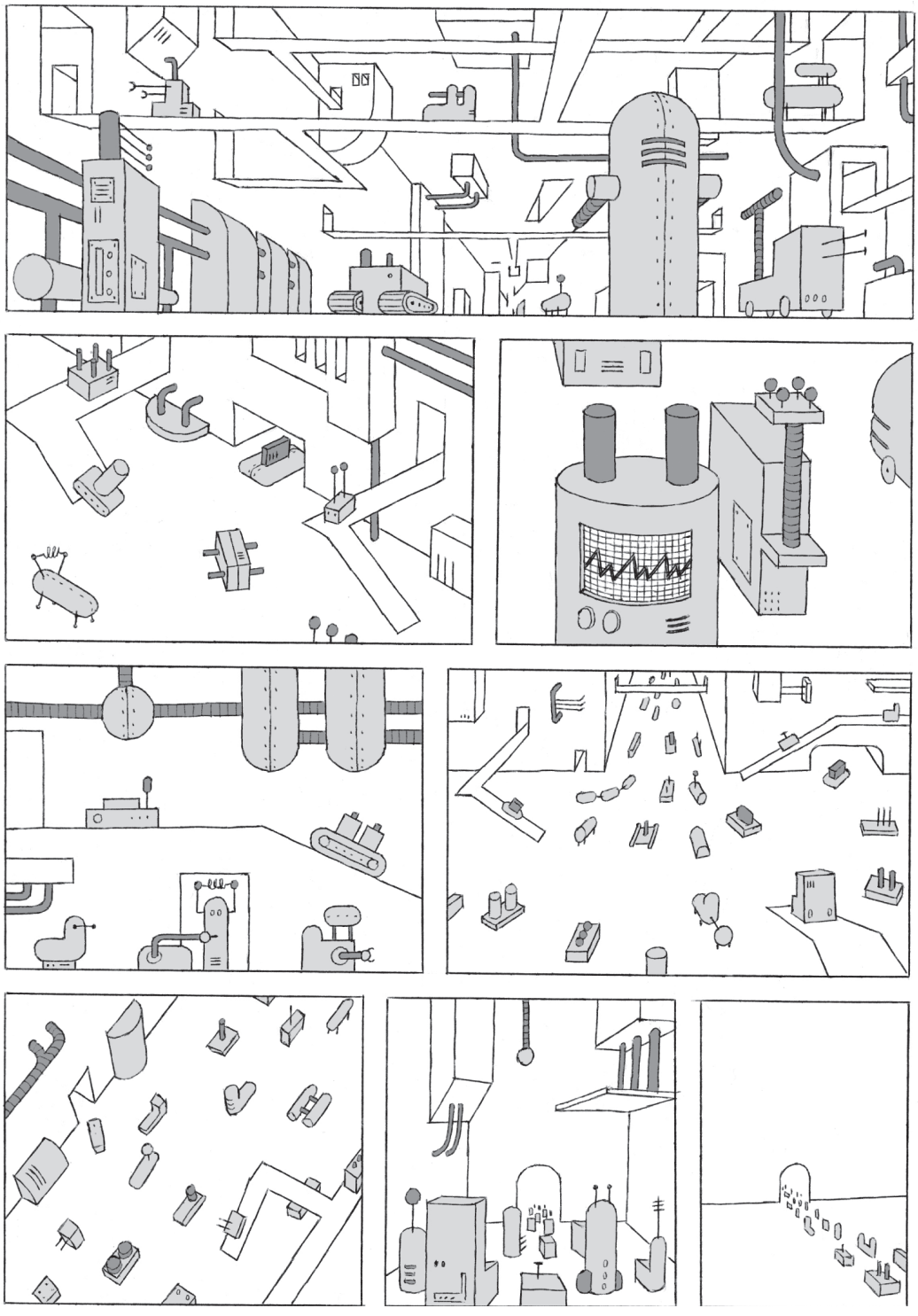


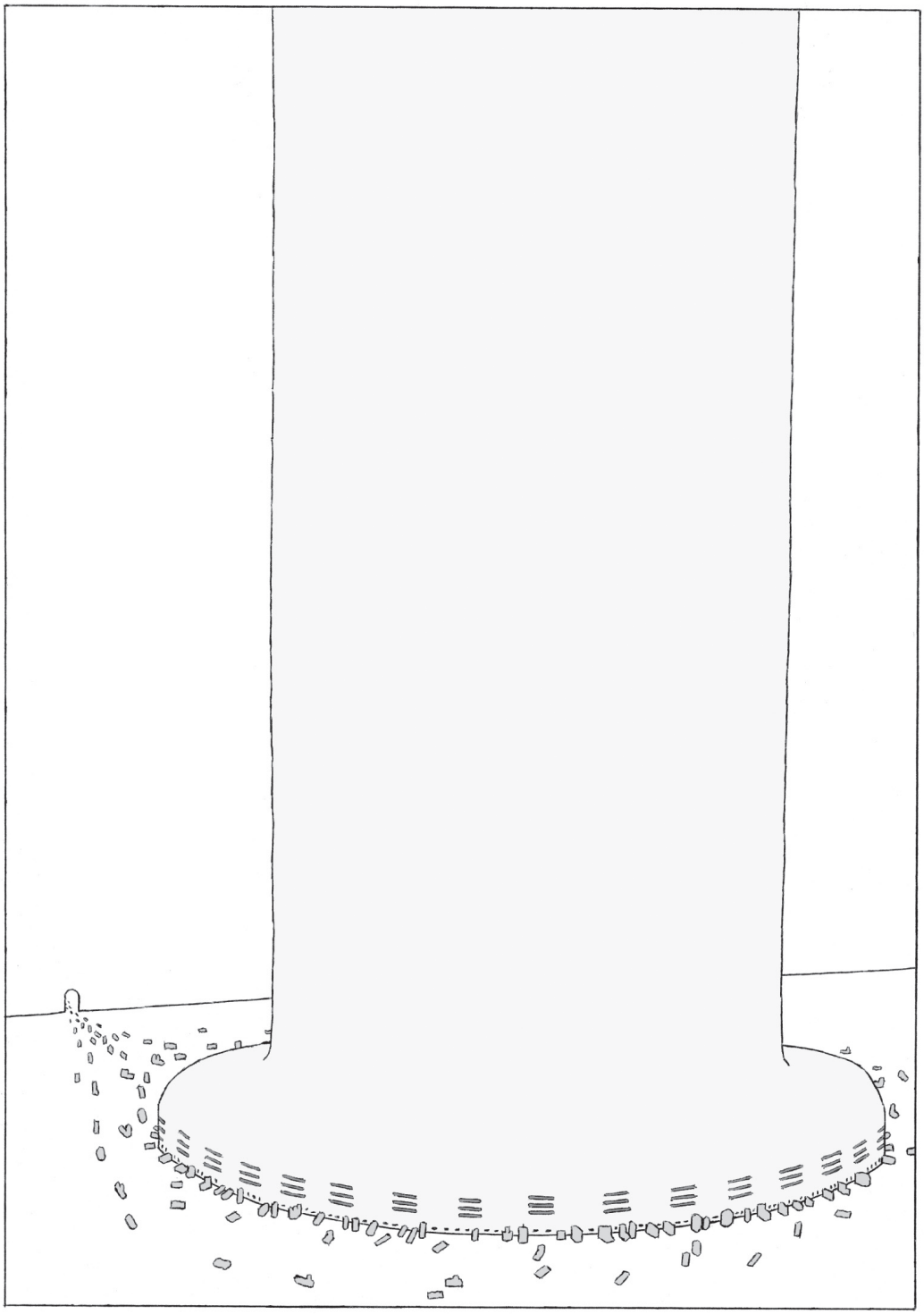


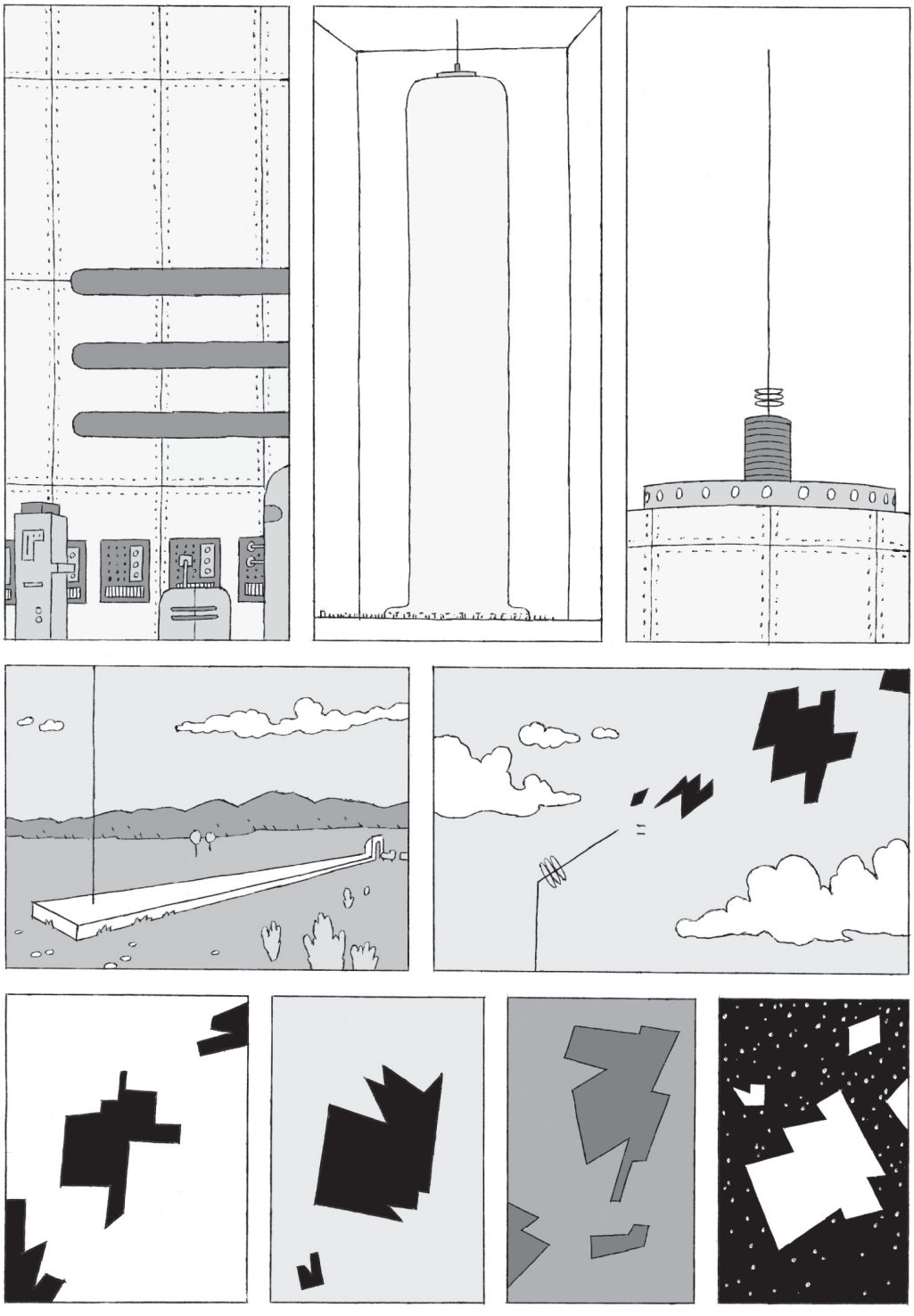












Symposion-Híd
064

kertész sándor

Képregény a homokozóban

„El kell ismernem, nálunk a képregény némiképpen megszelídítve, úgy is írhatnám, hogy »szocialista álruhában« kopogtatott és nyert bebocsátást.

„bármit lehet, ami a napi politikáról eltereli a figyelmet” politikai utasítás adott teret Magyarországon 1957-től a képregény elterjedésének, természetesen kellő korlátok közé szorítva. A központilag szabályozott sajtópiacon minden társadalmi réteg és korosztály rendelkezett sajtóorgánummal, és a szórakoztató lapok is helyet kaptak a palettán. Az óvodás korosztálynak a *Dörmögő Dömötör,* a kisdobosok a *Kisdobos,* az úttörők a *Pajtás,* míg a KISZ-es ifjúság a *Magyar Ifjúság* című lapban találta meg az ideológiailag szabályozott képregényeket. Mivel ekkor a lapok még megengedhették maguknak azt a szerkesztői metódust, hogy a folytatásokban megjelenő történeteket nem egyben, hanem hetente adhatták le a rajzolók, kiszámíthatatlannak tűnt, hogy a történetek milyen fordulatot vesznek a következő héten. A kellemetlenségek elkerülése végett ezért a tájékoztatási hivatal csak ismert irodalmi művek képregény-feldolgozásait engedélyezte. A terjedelmes irodalmi alkotások zanzásítása már a kezdetekkor kivívta az irodalmi elit nemtetszését, és ennek az *Élet és Irodalom* hasábjain hangot is adott. „El kell ismernem, nálunk a képregény némiképpen megszelídítve, úgy is írhatnám, hogy »szocialista álruhában« kopogtatott és nyert bebocsátást. Hogyan is érhette volna vád a szerzőket, a szövegírót és a rajzolót, amikor klasszikus író haladó művét hozta közelebb az elfoglalt vagy a még csak most olvasni kezdő emberekhez? Mert ez az ürügy, ez a bárányláb, amellyel a farkas az ajtórésen keresztül igazolja magát: a képregény felkelti az érdeklődést a terjedelmes (túlságosan is terjedelmes!) és fajsúlyos (túlontúl is fajsúlyos!) művek iránt, megkönnyíti befogadásukat, mintegy előkészíti olvasásukra az avatatlant. Helytálló az ilyen igazolás? Ide illik válaszként Bálint György egy mondata, amelyben

nem a képregény-átdolgozásról, hanem sokkal enyhébb erőszakról, az átköltésről írja: »A könnyű fajsúlyú írást nem teszi erősebbé a rokonszenves világnézet – ellenkezőleg, a sekélyes művészi kifejezés profanizálja a világnézetet.«[1]

Két évvel később, amikor már több lapban is megfogalmazódott a képregényekkel szembeni ellenérzés, de egyre több lap közölte a klasszikus irodalmi művek képes változatát, az *Élet és Irodalomban* „Pont mi ne közöljünk képregényt?" címmel Gyulai Líviusz, Bárány Tamás szövegére rajzolta meg Thomas Mann *A varázshegy* című művének képregényparódiáját. Ez volt az első alkalom, hogy a képregény parafrázisát rajzolta meg egy képzőművész.[2]

Nagyon különös a magyarországi képregénykiadás háború utáni története, mivel a képregény, mint amerikai imperialista szemét, nem jelenhetett meg a magyar sajtóban. 1945 után még egy rövid ideig a Walt Disney-képregények elvétve feltűntek, de az ötvenes években minden formája megszűnt. A *Ludas Matyi,* mint egyetlen baloldali humoros lap propagandacélokra még felhasználta a képaláírásos strippeket, de a szóbuborékok használatát következetesen mellőzték, mivel ez volt a jel, ami alapján párhuzamot lehetett vonni az amerikai comics-szal.

Az 1957-ben indult képregénysorozatok, miután csak irodalmi adaptációk lehettek, meghatározták a képregényről kialakuló véleményt. A hetvenes évekre egyértelműen kialakult az az álláspont, hogy a képregény nem önálló kifejezési forma, hanem az irodalmi művek képes változata, aminek nincs létjogosultsága a kultúrában. Mivel azoknak a lapoknak az olvasói, ahol képregények megjelenhettek, igényelték ezt az elbeszélési formát, – erről a szerkesztőségek saját közvélemény-kutatásokat végeztek – és a főszerkesztők kielégítették az olvasói igényeket, miközben írásokat közöltek arról, hogy ez egy durva, erőszakos és megvetendő műfaj, ha az amerikai comicsokat vesszük figyelembe. De az általuk közölt szocialista, pozitív példákat felmutató történetek teljesen rendben vannak, és egyébként is a lap a képregények közlésével missziót tölt be, ugyanis ráirányítja az olvasó figyelmét az eredeti irodalmi műre. Ezt azonban már senki nem vizsgálta. Ráadásul az ebben az időszakban közölt történetek, mindösszesen néhány rajzoló nevéhez (Dargay Attila, Fazekas Attila, Korcsmáros Pál, Sebők Imre, Zórád Ernő) és jelentős részben egy forgatókönyvíróhoz (Cs. Horváth Tibor) kötődnek. Az író volt egyben a menedzser is, aki szervezte a megjelenéseket, és megoldotta a szomszédos országokban való publikálást is. Ebben az időszakban a képregényeket közlő lapok 300 és 500 ezer példányban jelentek meg hetente, tehát a képregénnyel jószerint mindenki kapcsolatba került, és egy generáció nőtt fel ezekkel a történetekkel, miközben semmilyen más képregényformát nem ismerhetett. Ráadásul ez az alkotói csoport kínosan vigyázott arra, hogy a számukra konkurenciát jelentő fiatal alkotók, vagy egyáltalán nem, vagy csak a periférián kapjanak megjelenési lehetőségeket. Amikor kiöregedtek, olyan életmű volt a hátuk mögött, amelyek újraközlésével még egy évtizedig uralták a hazai képregénykiadást.[3]

---

1 Garami László: A műveltség minőségéért. Comics – szocialista álruhában. *Élet és Irodalom,* 1961. július 22. 7.

2 Pont mi ne közöljünk képregényt? *Élet és Irodalom,* 1964. január 18. 7. Ez a képtörténet a hatvanas évek elején a képregényről folytatott vita lezárásának is tekinthető.

3 Kertész Sándor: *Comics szocialista álruhában.* Nyíregyháza, 2007. Kertész Nyomda és Kiadó. Ebben a könyvben részletesen bemutatásra kerül a szocialista éra képregény-kiadási mechanizmusa.

A nyolcvanas évek elejére alakult ki az a helyzet, hogy megfelelő rajzoló utánpótlás híján kubai, jugoszláv és francia importból származó képregényekkel töltötték ki a keletkezett űrt egy sajátos, leginkább illegális cserekereskedelmen keresztül. A Pannónia Filmstúdió világhírű rajzfilmesei próbáltak alkalmanként szerencsét, mint Sajdik Ferenc és Jankovics Marcell, de ők hamar vissza is tértek a mozgó figurákhoz.[4]

A klasszikus magyar képregénykorszak alkotói közül egyedül Zórád Ernő törekedett arra, hogy a történet ábrázolása alkalmanként több legyen puszta történetmesélésnél. Munkáiban gyakran kollázsokkal teremtette meg a sztori, illetve az adott korszak hangulatát. Korabeli metszetek, archív fotók és újságkivágások úgy épültek a perspektivikus képmezőbe, hogy a kommercialitás értékrendjének is megfeleljenek. Hasonló művészi törekvések figyelhetőek meg Fazekas Attila munkáiban is, aki a szecesszió linearitását ötvözte a kommersz képszerkesztéssel. Ezáltal sikerült egyedivé tennie némely munkáját, de a klasszikus történetmesélésen nem változtatott.

A képzőművészek közül elsőként Helényi Tibor építette munkáiba a képregénypaneleket. A szokatlan perspektívát és a rugalmas panelszerkezetet nemcsak a festményein, de printelt formában is kipróbálta. Ehhez a *Mozgó Világ* biztosította a felületet.[5]

A nyolcvanas évek közepén már több fiatal grafikusról lehetett tudni, hogy a képregény készítésével próbálkozik, de megjelenési lehetőségek hiányában csak egyetemi klubok alkalmi kiállításain mutathatták be alkotásaikat. Nyíregyházán, a rajz szakos főiskolai hallgatókból alakult Kísérleti Képregény Stúdió kiállításain a képregény formanyelvének alkalmazásával inkább kiállítási tablókat készítettek, amelyek kevésbé voltak alkalmasak publikálásra. Miután ezeket a munkákat az olaszországi Torinóban is kiállították, és üzleti kapcsolat alakult ki az olasz és magyar grafikusok között, már piaci alapon hozták létre a *Menő Manó* ifjúsági, és a *Krampusz* című felnőtt képregény magazinokat. Ezek voltak az első kiadványok, amelyek még nagy példányszámban megismertették a magyar olvasókkal a francia, olasz és spanyol képregényesek munkáit.[6] Az 1989-es rendszerváltással azonban hirtelen szabadult a hazai olvasóközönségre egy óriási mennyiségű lapkiadási hullám, aminek következtében a sorra nagy reményekkel alakult kiadók és szerkesztőségek hamar tönkre is mentek, és az addig soha nem látott méretű sajtópiacon a példányszámok a korábbi évek tizedére csökkentek. A svéd érdekeltségű Semic kiadó megjelenésével a képregénypiacot az amerikai szuperhős és a rajzfilmhez kapcsolódó humoros

4 Jankovics Marcellnak mindössze négy képregénye jelent meg, Sajdik Ferenc huzamosabb ideig készített kisebb-nagyobb sorozatokat.

5 A Mozgó Világ már a hetvenes évek végén teret engedett a modern grafika és a kommersz comics elemek ötvözetéből kialakuló vizualitásnak. Helényi Tibor képregénye, *Mozgó Világ,* 1978. október 60–63. Temesi Ferenc–Panner László: Parthogenezia, jövel! *Mozgó Világ,* 1978. augusztus 82–85. Rácmolnár Sándor: Vian-variációk. *Mozgó Világ,* 1985. november 52–63.

6 A Kísérleti Képregény Stúdió 1985-ben Nyíregyházán, Kertész Sándor vezetésével alakult, majd számos kiállítást követően olasz képregénykiadókkal együttműködve 1989-ben alakították meg a Línea kiadót, amely olasz, spanyol, francia kiadókkal együttműködve, megjelenési lehetőséget biztosított a fiatal rajzolóknak is. Itt jelentek meg Sváb József, Pál Nagy Balázs, Jókó Csaba, Borsi Csaba, Tóth Péter, Fujkin István és Marabu rajzai.

történetek lepték el.[7] Ezekben a lapokban természetszerűen nem jelenhettek meg magyar rajzolók munkái, hiszen a licencekhez szigorú feltételek kapcsolódtak. Egyedül a *Kretén* című humoros karikatúra- és képregénymagazin biztosított lehetőséget magyar rajzolóknak, mint például Marabunak, aki már korábban a *Krampusz*ban és a *Menő Manó*ban is bemutatkozott.

Vadkapitalista viszonyok jellemezték a nyolcvanas–kilencvenes évek hazai lapkiadását, kérészéletű lapok sokaságával. A példányszámok évről évre csökkentek. A *Menő Manó* képregénymagazin még ötvenezer példánnyal indult 1989-ben, és egy év múlva a húszezres példányszám már nem bizonyult rentábilisnak. A magyar képregény-rajzolói piacon hatalmas űr tátongott, hiszen a nagy generáció nem nevelt utánpótlást, és a kialakult sajtópiac nem adott lehetőséget kísérletezésre.

A kilencvenes évek elején a szuperhős típusú képregényeken azonban új generáció szocializálódott, akik az amerikai képregények emlőin nevelkedtek. Számukra természetes kifejezési formát jelentett a képregény formavilága, eszközrendszere. Az ezredfordulóra azok a fiatalok, akik a képregényt választották önkifejezésük eszközéül, már a MOME hallgatói voltak, és animációt, sajtógrafikát tanultak. 2004-ben pedig egy alkotói csoport megalakította a Magyar Képregény Akadémiát. Munkáikat kiállításokon, fesztiválokon mutatták be, és saját pénzükből kiadták a *Pinkhell* című rendkívül igényes képregénymagazint.[8] Ekkorra azonban már a piaci terjesztés lehetőségei beszorultak, és csak a képregényes rendezvények biztosították az értékesítés lehetőségét. Az első képregényfesztivált 2005-ben rendezték, ahová a néhány száz fős várakozásokkal ellentétben közel háromezer képregénykedvelő érkezett. Az évente megrendezésre kerülő fesztivál teremtette meg azt a lehetőséget, hogy a képregényalkotók piaci érdeklődés hiányában saját kiadásban jelentették meg munkáikat néhány tíz, esetleg néhány száz példányban.

A Roham alkotói csoport az irodalom és a képzőművészet kapcsolódását keresve engedett teret a képregénynek, és ingyenesen terjesztett magazinjukban egy új képregényes látásmód jelenhetett meg. A lap művészeti vezetője, Stark Attila képregényszerű vázlatfüzetét *Kuló City* címmel jelentették meg.[9]

Néhány külföldi alkotó munkája jelenthetett volna biztatást a hazai rajzolóknak, de a kedvező sajtóvisszhangon túl, nem hatott feltétlen inspirálóan. Alexander Zograf *Pszichonauta* című könyve, Marcel Ruijters *Inferno Pokoli* színjátéka, vagy Marjane Satrapi Persepolis című munkája új utakat nyithattak volna, de Csordás Dánielen kívül alig akadt méltó követőjük.[10]

---

7 1988-ban alakult az Interprint Svéd–Magyar Nyomdai és Kiadói Kft., amely számos karikatúra stílusú képregényt követően, 1989-ben először a Fantomot, majd a Pókembert, Batmant és Supermant is bevezette a magyar piacra, amellyel meghatározták a következő húsz év hazai képregénykiadásának irányvonalát.

8 A Magyar Képregény Akadémia egy magyar képregényes alkotóközösség, bejegyzett egyesület. Önironikus nevével ellentétben nem képvisel semmilyen hivatalos álláspontot, illetve oktatói tevékenységet sem végez. 2004 májusában alapították, és változó tagsággal és intenzitással ugyan, de azóta is aktív maradt. Fő tevékenysége saját munkáik közreadása, képregény-folyóiratuk, a *Pinkhell,* illetve rendezvényekhez kapcsolódó kiállítások formájában. Tagjai között van Cserkuti Dávid, Fritz Zoltán, Fehér Zoltán (Zorró), Gáspár Tamás, Tikos Péter.

9 A *Roham* irodalmi és művészeti magazin 2005-től közöl képregényeket is, és jelentet meg képregénykiadványokat. Főszerkesztő: Korchma Zsombor.

10 Csordás Dániel: *Nocturne, 2008.* Nyitott Könyvműhely. Az itt említett kiadványok Halmos Ádámnak, a Nyitott Könyvműhely vezetőjének gondos munkáját és lényeglátását dicsérik.

A fesztiválok látogatói azt érzékelik, hogy óriási a képregényrajongók tábora, hiszen az eseményekről tudósító média a képregény reneszánszáról beszél. Ezzel ellentétben azt láthatjuk, hogy nincs magyar képregény. Az amerikai szuperhős képregények is csak egy-két ezer példányban fogynak, egy-két éves átfutással. A Mangák első igazi hulláma is csak néhány ezres eladást eredményezett, majd ez is visszaesett. Látható, hogy igazi üzleti sikereket nem lehet elérni a magyar képregények kiadásával, még a legnépszerűbb figurák piacon tartásával sem. Azok az alkotók, akik a Magyar Képregény Akadémiát képviselték, néhány próbálkozás után a reklámszakmában és a rajzfilmiparban kaptak munkalehetőséget.

Gyakorlatilag a széles közönség részére láthatatlan a jelenlegi magyar képregény, hiszen sem újságárusi, sem könyvesbolti forgalom nem vagy csak elvétve található. Szűk alkotói csoportok[11] készítik alkotásaikat innen-onnan összeszedett pénzeikből, kis példányszámban publikálják munkáikat, a labda körbe-körbe jár, még elemzések, kritikák is megjelennek olykor-olykor, de alapvetően észrevétlen marad. Olyan ez, mint a lakótelepi játszótéren a homokozó, ahol csodás homokvárak épülnek, de a környék lakói számára ez csak gyerekes hóbort, amit előbb-utóbb elmos az eső. De az építőknek jó játék, és még állnak a várak.

11 A Magyar Képregény Akadémián kívül jelenleg a 5panels alkotói csoport próbálkozásai képeznek új megoldásokat.

palásti andrea

Aditya Mandayam, mint posztkoloniális szubjektum

Születtem szüleit, nagyapáim nagyapáit, nem mindig a beleegyezésük nélkül, a brit imperializmus politikai, adózási és oktatási beavatkozásai alakították át (made over).

Születtem szüleit, nagyapáim nagyapáit, nem mindig a beleegyezésük nélkül, a brit imperializmus politikai, adózási és oktatási beavatkozásai alakították át (*made over*). Én viszont független vagyok. Ezért lehetek, a szó legszorosabb értelmében is, posztkoloniális.[1]

Gayatri Chakravorty Spivak

Bevezetés

Aditya Mandayam a *posztkoloniális művészek*[2] legújabb nemezedékéhez tartozik, akinek a munkája több szempontból is a posztkolonializmus legfontosabb kérdéseivel, témáival hozható kapcsolatba. A *Laptopograms* című sorozata, az interneten 'készített' virtuális önarcképének fényképes lenyomatait tartalmazza. Ebben az értelemben Mandayam több *világ* között létezik, egy hibrid térben *valahol* a Kelet és a Nyugat *között*. A műveiben mimikriként kezeli az identitás kérdését, ezért önmagát diszkurzív és többjelentésű artikulációként mutatja be. Azaz, Aditya Mandayam *posztkoloniális szubjektumként* jeleníti meg magát.[3]

1 G. C. Spivak, Who Claims Alterity?, u Remaking History, ed. B. Kruger, P. Mariani, New York, 1988, 269.

2 Aditya Mandayam 1984-ben született Indiában, Mumbai városában. Ennek értelmében azt a művészt tekintem posztkoloniális művésznek, aki a volt gyarmatosított államokból származik, posztkoloniális állapotokkal foglalkozik műveiben, illetőleg az identitás, a faj és a népesség kérdésével.

3 Posztkoloniális szubjektum alatt azt az egyént értem, aki modus vivendiként sajátítja el a mimikrit és a kétértelműséget, azt aki elfogad, de ellenállást is tanúsít egyben, aki „van is és nincs is", azt a szubjektumot, aki két világ között létezik, a Kelet és a Nyugat között és akinek identitása egy hibrid identitás.

Ezt a Kelet és Nyugat közötti folyamatos párbeszédet Homi K. Bhabha posztkoloniális diskurzusa által meghatározott alapfogalmaival kísérelem meg áttekinteni, ezek: a hibrid állapot, a *harmadik tér* és a mimikri. A posztkolonializmus művészeti gyakorlata kérdésének elemzésénél Achille Bonito Oliva és Miško Šuvaković elméleteiből indulok ki. Emellett munkám kutatási céljaként részletesen foglalkozom a Laptopograms című munkával és annak szubverzív jellegével is.

A *hibrid térben* létrejövő posztkoloniális kulturális produkció

A *harmadik világ* nemzetállamainak kialakulása és a keleti-nyugati tömbök utáni globalizmus által, a kultúrák dinamikus keveredésének, a hibridizációnak és a hibrid (határokon átívelő) identitások születésének termőtalaja alakult ki, amiből mindenki akarata szerint „sajátíthat" ki magának bármilyen identitást.[4] A posztkoloniális kultúra elemzése és a posztkoloniális szubjektum kialakulása kérdésének vizsgálata a posztkoloniális kontextuson belül, a domináns Nyugat (első világ) és az orientalizált Kelet (harmadik világ) közötti kétpólusú különbség megsemmisítésének elméleti feltételezései mentén artikulálódik. Ennek értelmében a posztkoloniális perspektíva a hibrid állapotok, a fragmentáltság és a kulturális decentralizáltság mentén alakul ki.

Homi K. Bhabha elméleteiben éppen azoknak a modern narratíváknak a megsemmisítését tűzi ki céljául, amelyek a Kelet/Nyugat – Dél/Észak-féle geopolitikai felosztást feltételezik. „A posztkoloniális kritika a kulturális reprezentáció nem egyenjogú és nem egyenlő erőinek tanúja, amelyek a modern világrend keretein belüli politikai és társadalmi hatalmi harcokba kapcsolódnak. A posztkoloniális perspektívák a harmadik világ országainak koloniális tanúbizonyságaiból és a Kelet/Nyugat, Észak/Dél alapú geopolitikai felosztás „kisebbségeinek" diskurzusaiból jönnek létre. Ezek a modernség azon ideológiai diskurzusaiba avatkoznak bele, amelyek megpróbálnak felsőbbrendű „normalitást" kölcsönözni az egyenlőtlen fejlődésnek és a különböző nemzetek, fajok, közösségek és népek differenciált, sokszor összezavart történelmeinek. A kritikai újrafogalmazásokat, a társadalmi autoritás és a politikai diszkrimináció kérdései mentén alakítják ki abból a célból, hogy a modernség „ésszerűsítése" mögött ellentétes és kétértelmű momentumokat tárhassanak fel."[5]

Homi K. Bhabha elveti a kulturális, a történelmi és a nemzeti homogenitás kérdéseit és a Harmadik világ hibriditásával és sokféleségével váltja fel. Posztkoloniális diskurzusában a hibrid állapot fogalmát metaforaként határozza meg, amely egy társadalom – faji, etnikai és földrajzi – kulturális *keverékére* mutat rá, ami a Nyugathoz is és a kolonizált térségekhez is tartozhat. Pontosabban, a hibriditás, Homi Bhabha szerint, nem csupán e két térség (a Nyugat és a kolonizált térségek) kapcsolata, hanem e két térség összekeveredése és káosza is egyben, amely e térségek

4 Egy személynek több identitása is lehet – több nemzethez, több fajhoz és több szexuális orientációhoz tartozónak is érezheti magát, ami annyit jelent, hogy ma az általunk választott identitások pluralizmusát élvezhetjük. Frederic Jameson ezt az állapotot úgy írja le, mint olyan „posztmodern feltételeket, amelyekben mindenki több csoportot is képivisel egyszerre, Lothar Brock pedig kihangsúlyozza, hogy az internet „az identitásokon történő szörfölést" táplálja. Lásd még: Scholte, J. A. Globalization – A Critical Introduction, London: Macmillan Press LTD, 2000: 181.

5 Homi K. Bhabha, Postkolonijalno i postmoderno, in: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 314

kapcsolata által jön létre. Bhabha szerint minden fogalom, amit a gyarmatosító hoz a gyarmatosítottaknak, önmagától újból kialakul/felújul/újraértelmeződik a *másik* kultúrájának a fényében. A hibrid állapot voltaképpen a domináns kultúrával szemben tanúsított ellenállás[6] kifejezésének a helyévé válik, amely megpróbálja bezárni és elrendezni a különböző felsőbbrendűségi törekvések felé irányuló rendet. A hibriditás, ebben az értelemben, áthelyezi az erőkoncentrációt, illetve a nem állandó hatalmakat teszi kérdésessé és rámutat arra, hogy a koloniális diskurzus soha nincs teljes egészében a gyarmatosítók hatalmában. A hibriditás kulcsfogalommá válik a posztkoloniális diskurzusban és a kultúrtudományokban, és az a célja, hogy általa ki tudjuk mutatni azt, hogy a hibriditás ugyanúgy jelentkezik az Első világban, mint ahogy a valamikori kolóniákban is. Bhabha bevezeti a *harmadik tér* fogalmát is, ami egy olyan hibrid tér, ami az autoritás új struktúráit és politikai kezdeményezéseket hoz létre. A *harmadik tér,* Homi Bhabha meghatározása szerint, egy olyan tér, amelyben a jelentés rendszere kétértelművé válik. A személyiség és a diskurzus megszakítását fejezi ki a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti viszonyban, illetve, ezáltal, a dominánsok és az alávetettek osztályai között is, a posztkolonializmus idejében.[7]

A hibriditás figyelembe veszi az egész világban zajló migráció valóságát, a fajok, az etnikumok és kultúrák találkozását és fordulópontjait abban a globális, multikulturális világban – amelyben a globális és a nemzeti kultúrák nem szinkron temporalitása egy kulturális teret nyit – a harmadik teret – ahol az összemérthetetlen különbségek feszültséget keltenek, amelyek jellegzetesek a határterületeken élőkre.[8] A tömeges vándorlások és a fajok közötti viszonyok, a „hibrid identitások" posztkokoloniális hibrid világát alakította ki. Ennek folytán a *posztkoloniális szubjektum* is, ebben a *posztkoloniális hibrid világban*, alapvetően heterogén, oszthatatlan és kétértelmű lesz.

A hibrid kultúra teljesen új feltételek között jön létre: iparosított konglomerátumokban, nagy városokban; új technológiákat és a kommunikáció új formáit használja fel. A „nyitás" folyamata, azaz a *hagyományos* kultúrák hibridizációja, mind jobban hat azok deterritorizációjára, amelyben a kulturális értékek az alkotók cseréjének/kapcsolódásainak egy elképzelt terében jönnek létre – a hibrid kultúrák az emberek, a migrációk, a kommunikációs hálózatok által terjednek. Az effajta *kultúrnomádizmus* idővel a kortárs (posztkoloniális!) művészet változékony identitását tette lehetővé.

A XX. század végi és a XXI. század eleji művészet, a kulturális csere általi mozgás, keveredés termékévé vált – különböző *idők* és *terek* nem szinkronizált keverékévé. A kultúra ilyen hibrid voltát, a kulturális rendszerek és gyakorlatok széttöredezettségének végtelenségét, Bonito Oliva a *glokális* fogalmával, mint a globális (specifikus identitások törlése) és a lokális (tribalizáció/hagyományos nemzeti identitás) közötti kiegyensúlyozott viszony fogalmával magyarázza. Bonito Oliva felfogása szerint a XX. század végi és a XXI. század eleji művészek, az identitás kifejezésre juttatásának kérdéséhez a globálisan elterjedt kifejező nyelvek használatával közelednek, melyek alapja a legkorszerűbb technológiai médiumok

6 Homi K. Bhabha, Znaci kao čuda, in: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 209.

7 Valeri Kenedi, Said i postkolonijalne studije, u Polja, Novi Sad, 2008, LIII , 452. http://polja.eunet.rs/polja452/452-7.htm

8 Homi K. Bhabha Kako novina stupa u svet, u: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 395.

használata – a *telematika*. A telematika, a korszerű telekommunikáció és informatika értelmében, arra a technológiai fejlődésre vonatkozik, amelynek eredményeit gyakran használják a művészek munkáikban, ami Oliva szerint, mára *nemzetközi nyelvvé*[9] vált. Ezek mellett a kultúra állása, a számítógépes emlékezőképességének köszönhetően, képes olyan tágabb terekben mozogni, amelyeknek időbeli és térbeli határai nincsnek, és ez az alkotói gyakorlatra is hatással van a nyelvi stílus és az emlékezés, a kísérlet és a bemutatás, a kollektív történet és a személyes prózai anyag, a díszítés és a kommunikáció össszekapcsolásainak lehetősége értelmében. Norbert Elias „világ, mint *csillagkép*"[10], kijelentésével élve, Bonito Oliva kimondja, hogy nincs többé központ a művészetben, nem létezik többé a legerősebb nyelv hatalma, hanem csak egy mező, amely folyamatosan különböző perifériák hatása alatt áll. Ennek értelmében, a nomádizmus és az *egymásba szövődés*[11] lett a kortárs művészet fő jellegzetessége.

Miško Šuvaković „a kultúra korában zajló művészet" illetve „a művészet mint kulturális gyakorlat" szakszavakkal határozza meg azt a fajta művészetet, amelyben a festészetet és a szobrászatot nyílt információs megformázások cserélik fel (mint a videó, az installáció, a fénykép és a nyelvészeti-vizuális szövegköziség). Ebből kifolyólag, a nyílt információs mű egy-egy specifikus hely (régió, város, utca, lakás, emberi test vagy földrajzi makro-tér) törölt nyomát mutatja. Šuvaković szerint egy-egy mű valamely lokalizált specifikus helyből vagy szituációból „származó" kultúra rétegződött és szelektált lejegyzése. Ezért a kortárs művészek, új poszt-mediális eszközökkel (nemzetközi nyelvvel!) tematizálják a helyi társadalmi és kulturális konfliktusokat, érzékeltetik a valós és/vagy fikcionális információkat, illtve ezek törölt vagy áthelyezett nyomait a kép és a szó viszonyában.[12]

9 A telematika arra törekszik, hogy kiegyenlítse az ipari és a kézműves termelés minden típusát, a mezőgazdaságot és a kultúrákat. A telematika tulajdonképpen a Nyugat vívmányait képviseli, ami rákényszerítette saját termékét a nemzetközi piacra.

10 **Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000,** Umetnost oko dvehiljadite, 2006, 39.

11 **A vizuális kódok gyors áramlása különböző kontinensek, mint Európa, Amerika,** Afrika, Ázsia, Óceánia között.

12 **Miško Šuvaković: a kelet-európai államok, olyanok mint a háromfejű sárkányok.** Lásd itt: http://www.6yka.com/drzave-istocne-evrope Elérhető: 2011.09. 15-e óta.

A „művészet a kultúra korában" vagy a „művészet mint kulturális gyakorlat", történelmileg a Berlini fal leomlása utáni korszakra tevődik és a művészetet, mint a „kultúra objektumaként, helyzeteként illetve történéseként" határozza meg. A szerző később politikaiként vagy éppen antropológiaiként magyarázza ezt a művészetet, ami „tematizmusa alapján nem szükségszerűen politikai, ideológiai és ábrázoló". A Berlini fal leomlása utáni európai művészet nem „tükröz" társadalmi vonatkozású tartalmakat a tematizmusa által, hanem közvetlenül, „magában a megjelölés gazdaságának szervezésében, aminek csak a másodlagos eredménye a tematika. Ezzel a művészetet nem mint „emberiség előtti káoszt", a természet meghatározatlan örvényét, hanem mint egy határozott gyakorlatot határozza meg, ami annyit jelent, hogy a nyilvánvaló társadalmi követelmények, elvárások és tevékenységeken belüli kijelölő gyakorlat." A művészet ezáltal kulturális gyakorlattá vált a társadalmi kereteken belül, aminek világok közötti közvetítő szerepe van. A XX. század végi és a XXI. század eleji művészet, mint a kulturális cserék általi mozgások és keveredések eredménye, idővel – a posztmodernizmus határozatlanságának folyamatos növekedésekor – a „kultúra ügyévé" vált. Szükségszerű lett a változás; a művészet társadalmi funkcióvá vált, a kultúra funkciójává. Bővebben lásd: Miško Šuvaković, KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom, edicija TraNS, Novi Sad, 2007.

Az információs technológiák megjelenése által könnyebbé vált a harmadik világ kulturális termékeinek terjedése az első világon belül. Felismerve a másságot a posztkolonializmus gazdag hatáskörében, a művészet piacának globális intézményei bemutatják a harmadik világ művészeti gyakorlatait a másság értelmezésének és befogadásának vitatott mezein belül. Így vált a kortárs/nemzetközi/posztkoloniális művészeti gyakorlat szembetűnő jellegzetességévé a *különbség* artikulációja a globalizmussal kapcsolatban. A posztkoloniális művészek közös vízióját úgy értelmezhetjük, mint annak vágyát, hogy a lokális valóságot mutassák be egy globális publikumnak. A művészeti piac globális intézményének „szellemi különbözőségén" belül a posztkoloniális művészeket késztették arra, hogy ők mutassák be és ők *beszéljenek* a másság nevében, ugyanakkor, hogy egyben ki is szorítsák azt, amíg meg nem szilárdul minden kitartó és következetes egyenlőtlenség. A globalizáció folytán lehetetlen mellőzni a *harmadik világból* származó *másikat*, mint ahogy a mozgatóerők és ellenállások különböző kontextusait is. A posztkoloniális művészet a nemzetközi piacon belül operál és hatnak rá a globalizáció folyamatai, melyek láthatóvá is teszik,[13] viszont a posztkoloniális művészet kulcsfontosságú szempontja, hogy ennek „ünneplése" milyen mértékben szembesül a neoliberalizmus, sőt az orientalizmus eszméivel, és hogy ellen tud-e állni e *másság* újragyarmatosításának.

Ezek fényében a posztkoloniális művészeti gyakorlatok ellenállást alakítottak ki és mint ilyenek, dekonstruálják illetve újrafogalmazzák az egyébként redukálódó *harmadik világhoz* tartozó művész művének kulturális-imperialisztikus olvasatát. A posztkoloniális művészek ez alapján létrehoztak egy *hibrid művészeti és kulturális teret,* ami a diskurzív és több jelentésű artikulációkon belül képviseli a kortárs állapotokat – a harc, a túlélés, az egymásnak szegülő és/vagy ambivalens interpretációkat és az egymástól való függőség állapotát. Vizuális textusaik különböző földrajzi, kulturális és fizikai tereken belül hatnak, kiemelve azt, ami voltaképpen a posztkoloniális szubjektum maga: *egy hibrid térben elhelyezkedő hibrid szubjektum*.

13 Marina Gržinić elméleti feltevései bemutatják, hogyan válik az Első Kapitalista Világ művészeti tárgyává. Mladena Stilinović mondatának („An Artist Who Cannot speak English Is No Artist", 1992.) megváltoztatásával, „Az a művész, aki nem tudja magas szinten beszélni az angolt, az nem lehet művész", Marina Gržinić rámutat az Első világ performatív és sznob leckéjére, amit a tranzíciós országok művészeinek meg kell tanulni, amennyiben jelen akarnak lenni a nyugati piacon. Ebből kifolyólag a Második Világ és a Harmadik világ művészete kénytelen arra várni, hogy az Első világ művészeti piacába be legyen kapcsolva. mindaddig, amíg nem sajátítják el a művészeti alkotás igazi sablonját, azaz amíg nem teljesítik mindazokat a követelményeket, amit a globális kapitalizmus diktál. Ez azt jelenti, hogy a munkát akkor fogadja el az Első Világ művészeti piaca, ha az esztétizált és elvonatkoztatott, azaz ha alakjában kötődik a legújabb digitális technológiákhoz, és ha tartalmilag mentes mindattól a környékbeli (helyi) jellegzetességeitől, amelyben megszületett. Illetőleg mindazoktól az ötletektől, amelyeknek köze lehet a fennálló kapitalista rendszer bárminemű ellenállásához. Lásd bővebben: Marina Gržinić Mauhler, O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo, u Filozfski vestnik, Letnik XXVI, br. 3, Ljubljana, 2005, 115-125; Marina Gržinić, Avangarda i politike, Beograd, 2005, 151-165.

Aditya Mandayam, mint posztkoloniális szubjektum

Kicsoda is Aditya Mandayam? Aditya életrajzi diskurzusában[14] *flâneurként*[15]*, hochstaplerként,* szakácsként, illetve Bolyai[16] nagy rajongójaként szerepel. Élete sorozatok epizódjaként töredezett, amelyekben emberek, dolgok, helyek, idők szövik át egymást. Aditya két világ találkozásának *hibird terében létezik* – a *Nyugat* és a *Kelet* között. A különbség dialektikája és az ambivalens/hibrid identitás által rabul ejtve, Aditya Mandayam a hibriditást, a tisztátlanságot, a keveredést, az átváltozást ünnepli, ami az identitás, a kultúra, az idea és a politika új és váratlan kombinációiból ered.

Aditya Mandayam ahhoz a művészcsoporthoz tartozik, akik a helyi (*fekete test/Kelet*) és a nemzetközi (*médium/telematika/Nyugat*) kódok egymásba szövése által a posztkoloniális szubjektum több jelentésű artikulációit hozzák létre. A *Laptopogram* nevű munkája egy posztkoloniális szubjektum által létrehozott mű, aki médiumaként a nemzetközi nyelvet – a számítógépes rendszert használja: *laptop/internet/fénykép.* A Laptopogram egy hagyományos fényképeszeti (silver gelatin) lenyomat, amelyet úgy exponálnak, hogy fényérzékeny papírt tartanak a laptop képernyője elé. Ezután előhívják a fényképet és hagyományos vegyi folyamatok segítségével rögzítik. A *Laptopogram* valójában Mandayam laptopjának *screenshotjai* által létrehozott végtelen fényképsorozat.[17]

A Laptopogramok olyan *screenshotok*[18] (rögzített) lenyomatai, amelyek dematerializált, kicserélt, töredezett identitásokat mutatnak be a világhálóról: webkamerával készített önarcképek, *Skype* és *Gtalk* screenshotok, Desktop screenshotok, régi szekennelt (digitalizált) negatívok, Mandayam „élő" szex screenshotjai a *YouPornról*, illetve *Facebook*- és *Twitter*-interakciók. Mandayam

14 Aditya Mandayam a Mumbaiben befejezett középiskola után Kaliforniában folytatja tanulmányait, ahol a Stanford Egyetem matematikai szakán szerez diplomát. Gyerekkora óta foglalkozik művészettel. Tanulmányai befejeztével elhagyja Amerikát és Európába költözik, ahol professzionális szinten kezd foglakozni a művészeti gyakorlattal, és az egyik „művészeti" tartózkodási helyéről a másikra vándorol. Jelenlegi elhelyezkedése ismeretlen.

15 Urbánus megfigyelőként (Walter Benjamin) Mandayam egy mondern városban (internet!) bolyong! Vvárosban sétál, hogy tapaasztalatokat szerezzen (Charles Baudelaire).

16 Bolyai János a hiperbolikus geometriai (nemeuklideszi geometria) tanulmányairól ismertté vált magyar matematikus.

17„The darkroom is a space to capture in a physical form a vision, a memory, a sense, or the unknown. It is a perverse space, capricious and meditative, one that harks of bonsai and butchers, ciceros and cooks. To this mix is added arrows, mice, tea, mint, acid, baking trays, bicycle lights, gloves, glass, a disco, a circus and a flea market, the internet. The pictures you see here are called Laptopograms. They are made by pressing photosensitive paper to the screen of a laptop and exposing it to an image from within the computer. Any digital image may be exposed. This allows one to expose GUI elements, video, interface actions, animations and simple static images. The paper is then developed, stopped, fixed and washed. These pictures are mnemonics. They are signs to remember the quotidian." – Aditya Mandayam.

18 A Screenshot egy olyan (képernyőmentés által készült) kép, amelyet a számítógép ment el (annak a parancsára, aki a gépet használja), annak céljából, hogy elmenthesse a képernyőn látott adatokat. A képernyő adatait egy program demonstrálására, a felhasználó egy sajátos problémájának a kimutatására használhatjuk, illetőleg ha a képernyőnk képét akarjuk megmutatni valakinek, vagy archiválni szeretnénk ugyanazt.

voltaképpen a rögzíthetetlent rögzíti: a *világhálón* zajló életet – a képernyőt (annak *fehér testét*), amelyet folyamatosan töröl, majd újból felhasznál. Mandyam egy kiborg.[19] Laptopja ujjának és szemének a meghosszabbítása. A laptopja a fényképezőgépe (*fehér szem*!), amely által (az ő fekete!) teste, vizuális (fény)képpé változik – *laptopogrammá*.

A Laptopogramok fényképes lenyomatokként regisztrálják/archiválják és kivizsgálják azokat az életzónákat, „amelyekben a társadalom tömegei mozognak, és nem az élet egyszerű dokumentálása végett, hanem a másik megfigyelése céljából."[20] A fényképnek, mint a kolonializmus eszközének[21], mindig is az volt a célja, hogy megmutassa a világnak, milyen a világ másik fele".[22] Hozzájárult azoknak a kulturális és faji *Másságoknak* a kiépítéséhez, amelyek lényegileg és alapvetően különböznek – a különbségeken belül *rögzítettek.* Éppen ezért az indiai fényképészek (gyarmatosítás utáni) nemzedéke rácáfolt a fényképezőgép elsődleges funkciójára, miszerint az egy helyet/pillanatot/időt kell, hogy rögzítsen. Ezeknek a művészeknek a kétszeres és háromszoros expozíciójú portréik, a nyugati rendszerű portrékészítés általában megszokott helyein és identitásain kívül ábrázolják a személyt. Ezért a tér és az idő végtelen manipulációja, a technikai alapokkal való kísérletezés, majd később a számítógépes montázsok, az indiai fényképészeknek azt a célját szolgálják, hogy a *kolonizátori diskurzus*[23] által körvonalazott helyi és időbeli kereteken túlléphessenek. És az ilyen fajta alkotás éppen a *posztkoloniális szubjektum* kétértelmű alkotását határozza meg.

Aditya Mandayam a játékos fogyasztója mindannak, amit a világhálón találhat. Aditya a fénykép és az élet másfajta alapokkal és anyagokkal való keverése által

19 Egy kiborg, a technológia fejlettségének köszönve, az átlagosnál fejlettebb képességekkel rendelkezik. Ezek rendszerint olyan emberek, akik kibernetikus technológiákat használnak saját fizikai vagy szellemi hiányaik javítása vagy túlfejlesztése céljából. A kiborg egy olyan hibrid, amelynek összetevői a technológia és az ember, azaz emberi testből és gépi protézisből áll, vagyis olyan szerves és szintektikus részekből tevődik össze, amelyek legtöbbször az ember és a gép közötti kérdésfeltevésre utalnak az erkölcs, a szabad akarat és az empátia viszonyában. Donna Haraway, elméleti feltevésében a kiborgot három féle különbség összességének tekinti: az ember és az állat közötti (az evolúció elméletével és az állati jogok mozgalmával kapocsolatos felfogás), a szervezet és a gép (a protetika és a számítógépes fejlődés által mind nyilvánvalóbb a különbség) és fizikai és a nem fizikai (mivel a modern gépek folyamatosan terjednek, mindenhol vannak és láthatatlanok, ezeket „mikroelektronikus szerkezetek") közötti különbségek. Donna Haraway szerint a kiborg egy „kibernetikus organizmus, gépből és a szervezetből álló hibrid, a valóság és a fikció terméke is egyben".

Dona Haravej, Manifest za kiborge, Uvod u feminističke teorije slike, priredila Branislava Anđelković, CSU, Beograd, 2002, 605-610.

20 Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006, 68.

21 A fénykép európai találmány, Indiában először a britek mutatták be, akiknek a kezében volt akkor a politika is és a művészetek is. Ezáltal az indiai fényképészet a kitolódott európai fényképészet szempontjából is vizsgálható.

22 Christopher C. Pinney, Nicolas Peterson Photography's other histories, Duke University Press, 2003

23 Christopher C. Pinney, Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs, University of Chicago Press, 1997.

új hibrideket hozott létre: identitásának *fikcionált* megvalósításait a *spektákulum telematikus kirakatában.*[24] Mandayam fő médiuma voltaképpen a laptop és az internet. Ebből kifolyólag az ő gyakorlata a „posztmodern számítógepes művészet" területén jön létre, amelyet Šuvaković a számítógépes művészet új konstruktivista fogalmával határoz meg: „A posztmodern számítógépes művészetből nem lett mozgalom vagy irányvonal, hanem az elidegenült szemiotikai társadalom megjelenítésének töredezett posztmodern stratégiáihoz, azok médiumaihoz, kommunikációs formáihoz és tömegfogyasztásához tartozik. Amíg az új konstruktivizmus számítógépes művészete, az új és még ki nem viszgált médiumok keretein belül dolgozó tudósok és művészek úttörő jellegű kutatási munkáját jelentette, a posztmodern számítógépes művészet akkor alakul ki, amikor a számítógép mindennapi eszközzé és tömeghasználati cikké alakul."[25]

A posztmodern kori számítógépes rendszerek segítsége által, Mandayam vizuális alkotásait kapcsolatba lehet hozni a szimulákrumok – az eredet nélküli másolatok fogalmával is."[26] Ebből kifolyólag, a Laptopogram voltaképpen egy mű valóság (kultúra) tükörképévé lesz, ami az ábrázolt ábrázolása által jön létre. Mint ahogy Šuvaković is utal rá, „nem létezik konkrét és közvetlen valóság a kultúrán kívül, csupán a »kultúra hamis valóságának« szimbolikus átváltozása" létezik. Ennek értelmében, a számítógép a kultúra már létező képeinek újabb és újabb szimbólumokká való végtelen és elidegenedett átváltoztatásainak az eszköze."[27]

A számítógép, az internet és a virtuális valóságok megjelenése egy új korszak megjelenését jelzik, egy új korét és egy radikálisan más civilizációét – a kibercivilizációét (és/vagy a kiberkultúráét), ami a kibertér határain belül jön létre. A „Kibertér" a nyugati civilizáció kultúrájának, világlátásának és technológiájának a művészete, ami az amerikai (nyugati!) társadalmon belül jött létre. Ebben az értelemben a technologizált *kibertér* (internet) az új liberális ideológiák eredményeként született meg, amely a piaci cserére redukálja az emberi interakciók komplexitását, és mint ilyen, az amerikai kultúra utánzását jelenti. Tudniillik Ziauddin Sardar éppen azt állítja, hogy a kibertér egy kolonizált tér, ami *par excellance* az „amerikai álom" megvalósulását jelenti; és ez egyben egy „új amerikai civilizáció hajnalát is jelzi". Sardar szerint a kibertér egy olyan hely, amelyben a nyugat-európai embernek az arra utaló „morális terhe", hogy

24 Bonito Oliva a telematikus spektákulum kirakatát egy üres tojás héjaként magyarázza, amelynek tökéletes alakja jelképezi azt a kényszer kényelmet, amivel félkész mindennapjainkban vesszük körül magunkat. Ugyanis, Olivának az üres tojás szimbolizálja a művészek új nemzedékét, akik felhasználják a tökéletes tojásalakot, csupán formális tulajdonsága és sima felülete miatt. Ezért ebben a korban a telematikus spektákulum kirakatának dominanciáját éljük, ami csupán egy héj – üres. Ennek fényében a telematika a héjon át történő folyamból táplálkozik, és divatos stílust vezet be illetve olyan modelleket, akik fel vannak készítve a rohamos megsokszorozódásra. Bővebben lásd: Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006, 63.

25 Miško Šuvaković, Kompjuterska umetnost, u Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 254, str. 145-145.

26 Bővebben lásd: Žan Bodrijar, Simulakrum i simulacija, u: Studije kulture: zbornik, priredila Jelena Đorđević, Službeni glasnik, 2008. str. 469-488.

27 Miško Šuvaković, Kompjuterska umetnost, u Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 254, str. 145.

„civilizáljon, demokratizáljon, urbanizáljon és nem-nyugati kulúrákat kolonizáljon, áthelyeződik a valóságos szférából a virtuálisba."[28] Így az internet valóban egy kolonizált tér lesz, amelyben elsősorban egy kultúra (a nyugati, és mindenekelőtt az amerikai kultúra) dominál, aztán egy világlátás, ami ebből a kultúrából ered, majd egy nyelv[29] is – mégpedig az angol. És éppen a domináns kultúra perspektívája által, a *másik* és a *másság* meghatározása folytatódik tovább e globális média-szerű kibertérben. Miként arra Ivana Milojević rámutat, azok a marginális kulturális csoportok, amelyek mégis megtalálják a saját helyüket a kibertérben, éppen abban különböznek a domináns kultúrától, hogy ezek ismerik mind a domináns kultúrát, mind a saját kultúrájukat is, miközben a domináns kultúra csak önmagát ismeri.[30] Ezáltal, e hibrid technológiai-(kiber)kulturális kontextus értelmében, Aditya Mandayam újból „létezik" e kolonizált (kiber)térben, azzal a céllal, hogy a nyugati ábrázolás stratégiáit szubvertálja. A posztkoloniális szubjektum kérdését vizsgálandó, a töredezett identitások posztmodern diskurzusát felhasználva[31], Mandayam egyfajta utánzó viszonyban áll a nyugattal szemben, átveszi a gyarmatosító felsőbbrendű technológiáját és *önmagát*, mint *vágyának objektumát* ábrázolja.

A gyarmatosító médiumokat felhasználva (fénykép, telematika) a posztkoloniális szubjektum kérdésének megközelítésében, Mandayam *Kelet* és *Nyugat*, a nyilvános és a személyes, a poétikai és a *politikai* közötti terekben mozog. Laptopogramjai *nemzeti allegóriaként* is olvashatók, amelyben az egyén (szubjektum!) személyes sorsának története voltaképpen a harmadik világ kultúrájában való nyilvános[32] térrel való szembeszegülés[33] történetének allegóriája. Ugyanis, ahogyan azt Frederic Jameson állítja, a harmadik világ összes textusát nemzeti allegóriákként kell olvasnunk, még azokat a narratívákat is, amelyek személyesnek tűnnek és amelyekbe hozzájuk illő libidális dinamikát fektettek bele.[34] Ennek fényében, Jameson nemzeti *allegóriája* a harmadik *világ* „élet-halál harcának" kérdésévé válik az *Első világ* imperializmusával szemben, és az ilyen fajta harc mindig egyben politikai harcot is jelent. A harmadik világ allegóriai formájának politikai természetéhez való ragaszkodást, Mandayam Laptopogramjai is alátámaszthatják, amelyekben éppen a gyarmatosító hatalom rombolása/felforgatása a cél.

28 Ziauddin Sardar, Alt. Civilizations. FAQ: Cyberspace as the Darker Side of the West. In: D. Bell & B. M. Kennedy (Eds.), The Cybercultures Reader, London: Routledge, 2000,. 732–753. p, a következő műből idézve: Ivana Milojević, Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor „sajberfeminizma" na „sajberpatrijarhat", UDK, 316.776:305]:304.9, 17. p. http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm

29 Nyelvészeti kolonizáció!

30 Bővebben lásd: Ivana Milojević, Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor „sajberfeminizma" na „sajberpatrijarhat", UDK, 316.776:305]:304.9 http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm

31 Úgy értelmezhetjük a posztmodernizmus jelenségét a posztkoloniális kontextuson belül, mint rögzült identitások összességének tekinthető kultúrából való átmenetet olyan kultúrába, amit nyílt textusként foghatunk fel. Ez alapján a harmadik világ posztmodernizmusa valóban a Kelet és a Nyugat között fennálló kétpólusú különbség aláásása, és a hibriditásba, töredékességbe és a kulturális decentralizációba való átmenet.

32 Politikai és/vagy szociológiai összetűzés

33 A gyarmatosító kultúrájával és identitásával

34 Frederic Jameson, World Literature in an Age of Multinational Capitalism, u: The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory, ed. Clayton Koelb i Virgil Locke (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1987), 142.

A virtuális kommunikációs, önmitologizációs és az Elsővé válási (becoming) folyamatokon belüli önmaga által rendezett szerepek, nagyon közel állnak a performansz-művészetekhez – azzal, hogy ebben az esetben a számítógépes művészet keretén belül alakulnak ki. Aditya Mandayam, saját testét használva, az *Első* vizuális és nyelvi identitásának felépítését és létrehozásának paramétereit és társadalmi normáit keresi és provokálja. Mandayam, újrakonstruálva és utánozva a kolonizátori diskurzust, voltaképpen *hibrid-hibrid Elsővé*[35], egészen pontosan, *posztkoloniális szubjektummá* válik.

Aditya Mandayam mimikri alapú művészeti gyakorlata

„A mimikri mindig feltár valamit, amennyiben különbözik attól, amit *csak annak* lehetne nevezni, vagyis ami mögötte van. A mimikri hatása az elrejtőzés... ahol nem az alappal való megegyezésről van szó, hanem arról, hogy tarka alapon tarkává váljunk – mint amilyen a katonák által gyakortolt háborús övezetben való elrejtőzés gyakorlata."[36]

Homi K. Bhabha stratégiaként dolgozza ki a koloniális mimikrit, ami szubverziót eredményez. E szubverziót, amikor a gyarmatosító használja, Bhabha az imperiális hatalom működésének fellazulására szolgáló eszközként látja, illetve annak eszközeként, hogy a gyarmatosított fél ellenállhasson neki. Ezért a mimikri a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti „ironikus kompromisszum" formájaként mutatkozik: „A koloniális diskurzusok egymással szembeszegülő gazdaságában, abban amit Edward Seid, mint a dominációs szinkron panoptikus viziójában lévő feszültséget – az identitás utáni igény, a *stasis* –, és mint a diakrón, a történelem, a változások, a különbözőségek nyomása ellenvetéseként határoz meg – a mimikri egy ironikus kompromisszumot képvisel."[37] Bhabha szerint, a koloniális mimikri a reformált, felismerhető *Másik* utáni vágyként jön létre, mint a különbség szubjektuma „ami majdnem ugyanaz, de nem teljesen az."[38] Miként Homi K. Bhabha állítja, a mimikri a kettős artikuláció jele, de hogy hatékonnyá válhasson, a mimikrinek folyamatosan létre kell hoznia a saját elcsúszását/kilengését/különbségét. A mimikri ezáltal az újraalkotás/szabályozás/fegyelem összességének stratégiája, ami „kisajátítja" a másikat, amíg az a hatalmat vizualizálja, másrészt pedig, a „nem appropriáltakat" jelöli ki, az alkalmatlanokat és a meghódítatlanokat, azt az ellenállást, ami egybefogja a koloniális hatalom domináns stratégiai funkcióit. A mimikri megerősíti a felügyeletet és fenyegetést jelent a „normalizált" ismeretek és a fegyelmezett hatalmak számára is.[39]

35 A hibrid Első fogalma az Első világ szubjektumainak hibrid voltára utal. Ezért a hibrid-hibrid Elsőt a kolonizált szubjektumok (a harmadik világ szubjektumainak) meghatározására használom, akik a mimikri által ingerlik a koloniális diskurzust. A mimikri fogalmát, illetve annak tényét, hogy maga koloniális diskurzus hogyan válik hibriddé, a következő fejezetben magyarázom.

36 Jacques Lacan, O pogledu kao predmetu malo a. Pravac i svjetlost, XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize, prev. Mirjana Vujanić-Lednecki, Itro „Naprijed", Zagreb, 1986, 109. citirano u Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 160.

37 Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004,161.

38 Uo.

39 Uo. 161. o.

A gyarmatosított mimikrijének hatása „zavaró tényezővé" válik, mert az újraalkotás és a civilizálás misszió folyamatos fenyegetésnek van kitéve e „fegyelmezett hasonmás összezavart tekintete által."[40] A mimikri létezése, mint kilengés/elcsúszás, ami a mimikri kétértelmű természete által jön létre, (majdnem ugyanaz, de nem teljesen), olyan bizonytalansággá alakul át, ami a koloniális szubjekumot „részleges/ nem teljes", „virtuális" jelenségként rögzíti. A koloniális diskurzus ebből kifolyólag csak „részleges" jelenléttévá válik, mert „hogy egyáltalán létrehozhatóvá váljon, magának a koloniálisnak a megszületése egy stratégiai korlátoltságtól függ vagy az autoritatív diskurzuson *belüli* tilalomtól."[41] Ennek fényében a koloniális apropriáció sikeressége, az olyan nem megfelelő objektumoktól függ, amelyek a sikertelenséget biztosítják, amiért a mimikri ugynakkor hasonlósággá is és fenyegetéssé is válik.

Homi K. Bhabha elméletét tovább lehet fejleszteni az Aditya Mandayam Laptopogramjaiban fellelhető mimikri segítségével. Aditya Mandayam mimikri alapú alakja „a történelem monumentalitását marginalizálja", egész egyszerűen kineveti a történelem erejét, ami által példaképpé válhat, azt az erőt, ami feltételezés szerint arra vezet, hogy a történelem utánozható."[42] Aditya Mandayam, ennek értelmében inkább *megismétel*, mintsem reprezentál. Mandayam tudatosan parodizálja a történelmet – excentrikusan rajzol ki egy koloniális textust (nyugati identitás) egy politikai test (indiai/fekete bőrű test) körül, ami elutasítja azt, hogy jelképszerűvé váljon. Aditya Mandayam valójában bőrszíne és eredete szerint indiai, viszont ízlése, meggyőződése és intellektusa alapján amerikai – „ő egy sikertelen koloniális utánzás eredménye – ahol amerikanizáltnak lenni „*emfatikusan*" azt jelenti , hogy nem lenni amerikai.[43]

Az a mimikri, amit Aditya Mandayam a Laptopogrmajaiban létrehozott, voltaképpen a posztkoloniális szubjektum létrehozásának kultúrpolitikai stratégiája, amivel szubverzíven lehet hatni a hatalmi diskurzusra. Mandayam mint nem megfelelő/ alkalmatlan objektum, feltárja a koloniális diskurzus ambivanlenciját, megzavarja és/vagy megszakítja a koloniális hatalmat. Mandayam mimikrije voltaképpen az ő kettős viziójában folyó szubverzív játék, amelyet Homi K. Bhabha, „részleges ábrázolásként/a koloniális objektum elismeréseként határoz meg."[44] Ezért, a „kettős vízió" effektusa által, Mandayam részleges *utánzóként* mutatja be magát, mint a „koloniális parancsok láncának, a másság felhatalmazott változatának"[45] alkalmas objektuma, ugyanakkor Mandayam a megkettőzés alakját is képviseli, a koloniális vágy metonimiájának[46] részeleges objektumát.

A mimikri szubverzívnek számít, főként a gyarmatosító behatolási határának értelmében, aki a Másikban nem tudja felismerni a különbséget a valós „kép" és a gyarmatosító kulturális mintájának reprodukciója között. Ezért a nyugati kultúra reprodukciója és paródiája felismerhetetlenné válnak, lévén a kulturális minta teljes reprodukciója lehetetlen: „Amikor a koloniális diskurzus a kolonizált

40 Uo. 162. o.

41 Uo.

42 Uo. 164. o.

43 Lásd Bhabha példáját Benedict Andersonról és az ő szereplőjéről, Bipin Chandra Palról Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, 164.

44 Uo. 165. o.

45 Uo.

46 A koloniális mimikri stratégiai céljai: a majomszerű Fekete és a Hazug Ázsiai. Uo. 167.

szubjektumokat arra serkenti, hogy „imitálják" a gyarmatosítót, a gyarmatosító kulturális szokásainak, állításainak, intézményeinek és értékeinek elfogadása által, az eredmény sohasem pusztán ezeknek a tulajdonságoknak a reprodukciója. Ehelyett a gyarmatosító tulajdonságainak „ködös mását" kapjuk eredményként, amelyek felettébb fenyegetőek lehetnek. Ez azért történik, mert a mimikrihez közel áll a gúny foglalma."[47] A mimkri fogalmának elterjedt alkalmazása a posztkoloniális elméletben úgy értelmezi a mimikrit, mint a koloniális diskurzus kétértelműségének a kifejezését, amely sosem eredményezheti a kulturális minta homogén reprodukcióját. Achroft, Griffits és Tiffin alkotók, kihangysúlyozzák, hogy a mimikri nem az identitás elrejtésének tudatos taktikája, illetve hogy a mimikri általi fenyegetés nem az „igazi" identitások elrejtésében rejlik, hanem annak „*kettős víziójában*", amely feltárja a koloniális diskurzus ambivalens természetét, ami szintén megzavarja a kolonizátori identitás hatalmát."[48]

Bhabha elméleti diskurzusának kontextusában Mandayam mimikrije, a Laptoropogram munkája által, a *koloniális szubjektum*[49] hibridizációjának stratégiájává válik. Aditya Mandayam a mimikri (tudatos!)[50] stratégiájával elsajátította a *Nyugat nyelvét,* meghatározott kulturális illetve politikai érdekekből, pontosabban a *stratégiai gyakorlat,* mint művészeti szubverzió megvalósítása céljából, azaz a *posztkoloniális szubjektum* ábrázolása céljából. Aditya Mandayam szubverziója a gyarmatosított *nyelvének (Aditya Mandayam/Kelet/fekete test)* és a gyarmatosító (Nyugat/telematika/fehér test) találkozásából és (*tudatos/szándékos)* keveredéséből következik, ami „ugyanazoknak a szavaknak" tulajdonított különböző értelmezések ellenszegüléséhez vezet. És ez adott esetben szubverziót eredményezhet, mert az ami a domináns diskurzus részeként jön létre, nem adekvát, azaz problematikus válasszá alakul. Ezáltal aktualizálódott a koloniális párbeszéd hibridizációja, amelyben a mimikri által/annak elfogadása által létrejött a posztkoloniális szubjektum – Aditya Mandayam voltaképpen „egyfajta agnosztikus térként, a koloniális hatalom *kérdésévé* vált."[51] Ezáltal, a posztkoloniális szubjektum valami újjá lesz, köztessé, egy olyan szubjektummá, ami botrányt/gyűlöletet provokál a koloniális diskurzusban.

47 [1] „When colonial discourse encourages the colonized subjects to 'mimic' the colonizer, by adopting the colonizer's cultural habits, assumptions and institutions and values, the result is never a simple reproduction of those traits. Rather, the result is a 'blurred copy' of the colonizer that can be quite threatening. This is because mimicry is never very far from mockery." *Ashcroft*, Bill, Gareth *Griffiths*, and Helen *Tiffin*. Key Concepts in Post-Colonial Studies. London and New York: Routledge, *1998*, 139.

48 [1] „The menace of mimicry does not lie in its concealment of some real identity behind its mask, but comes from its 'double vision' which in disclosing the ambivalence of colonial disciourse also disrupts its authority *Ashcroft*, Bill, Gareth *Griffiths*, and Helen *Tiffin*. Key Concepts in Post-Colonial Studies. London and New York: Routledge, 1998, 140.

49 A kolonizátori szubjektum alatt mind a gyarmatosítót mind a gyarmatosítottat értem.

50 Valerie Kennedy Gilbert Moore tézisét említi, aki szerint, hogy ha a gyarmatosított mimikrije nem tudatos szinten megy végbe, akkor az semmiféleképpen sem lehet szándékoasan szubverzív. Ezért csak a tudatos mimkri lehet szubverzív. Moore-Gilbert, Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics, Verso, 1997, 131. kod Valeri Kenedi, *Said i postkolonijalne studije*, u *Polja*, Novi Sad, 2008, LIII , 452.

http://polja.eunet.rs/polja452/452-7.htm

51 Homi Baba, Dvolična civilnost, u: *Smeštanje kulture,* Beogradski krug, Beograd, 2004, 223.

Befejezés

Mandayam *Laptopogram* című munkájának hibrid természete – az összes idézetével, imitációival együtt – a *posztkoloniális szubjektum* és a kultúra autentikusságának kérdését veti fel. Amit az ő performansza/fényképei demonstrálnak, az annak a kreativitásnak az ereje, ami akkor jelentkezik, amikor a kultúrát, mint különböző/kétértelmű tájak, történelmek, műfajok, stílusok és észlelések artikulációjának kereszteződéseként értelmezzük. Aditya Mandayam megerősítette a *posztkoloniális szubjektum* azon politikáját, amely szerint a *posztkoloniális szubjektum* aláássa a koloniális hatalmat és diskurzust. A mimikri által Mandayam felvetette a posztkoloniális szubjektum kérdését, mint „olyan szubjektumét", ami a koloniális hatalom monolitikusságára és egységességére kérdez rá, ugyanakkor megerősítette a szubjektum, mint a *Másik,* kérdését is, mert mint ahogy azt Bonito Oliva megállapítja, „az identitásra való rákérdezés közvetetten megerősíti, mind a nő, mind a férfi, mind egyéb más szubjektumok politikáját. Az identitás vizsgálata és meghatározása *disszidensivé* válik, természetesen nem nyíltan, hanem a történelmi körülmények bonyolultságának és többértelműségének áttekintése által, amelyek úgy tűnik, a kiegyenlítődés és az elfogadás felé vezetnek."[52] Ennek fényében, az új formákkal való kísérletezés által, Aditya Mandayam, közvetetten rányomta a művészeti rendszer színterére a személyes bélyegét.

Tekintettel erre a kétértelműségre[53], Aditya Mandayam voltaképpen az a személy, aki ellenállást tanúsít és elfogad, „majdnem olyan, de nem fehér"[54], „bikulturális"[55], „egy helyen sincs otthon", „nincsenek gyökerei", ezért egy – keleti és nyugati – *világok* közötti *hibrid térben* létezik.[56] Avagy, Aditya Mandayam egy *posztkoloniális szubjektum*.

Lenkes László fordítása

52 Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006, 59.

53 Mert a különbségek artikulációi sosem egyénre szabottak, sem binárisak, sem totalizáltak.

54 Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, 167.

55 Gayatri C. Spivak, *The Post-Colonial Critic,* Routledge, 1990, 83.

56 Uo.

Felhasznált irodalom:

Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006.

Homi Baba, Smeštanje kulture, Beograd: Beogradski krug, 2004.

Christopher C. Pinney, Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs, University of Chicago Press, 1997.

Gayatri C. Spivak, Who Claims Alterity?, u *Remaking History*, ed. B. Kruger, P. Mariani, New York, 1988.

http://www.scribd.com/doc/50566962/Who-Claims-Alterity

Gayatri C. Spivak, *The Post-Colonial Critic,* Routledge, 1990.

Miško Šuvaković, KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom, edicija TraNS, Novi Sad, 2007

Miško Šuvaković, Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine, Beograd – Novi Sad, 1999.

Miško Šuvaković , Umetnost u doba kulture, TRI RASPRAVE O IZLOŽBI „MANIFESTA 3", Ljubljana, jun 2000, u Časopis za vizuelne umetnosti Centra za savremenu kulturu KONKORDIJA Vršac, Broj 1, april 2001.

http://www.artcontext.vrsac.com/pdf/artcontext01.pdf

Valeri Kenedi, *Said i postkolonijalne studije*, u Polja, Novi Sad, 2008, LIII , 452.

Sardar, Z. (2000) Alt. Civilizations. FAQ: Cyberspace as the Darker Side of the West. In: D. Bell & B. M. Kennedy (Eds.), The Cybercultures Reader, 732–753, London: Routledge.

David Huddart, „Mimicry", *Homi K. Bhaba. Routledge Critical Thinkers,* Routledge, London-New York, 2006.

Ivana Milojević, Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor „sajberfeminizma" na „sajberpatrijarhat", UDK, 316.776:305]:304.9

http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm

Bill *Ashcroft,* Gareth *Griffiths* and Helen *Tiffin*, Key Concepts in Post-Colonial Studies. London and New York: Routledge, 1998.

WEBOGRAFIJA:

http://cixa.org/

IMG 0996.JPG

wf2.jpg

Symposion-Híd
086

hermann veronika

Hipszterek és kószálók

A közösségi identitás elbeszélhetősége a fogyasztás és az ellenkultúra fogalmai mentén

A hipszter a kortárs pop-kulturális diskurzus egyik legfelkapottabb – mondhatni legdivatosabb – kifejezése…

„Viharvert bőröndjeink megint a járdán tornyosultak – hiába, mi még nem érkeztünk meg. Viszont az út az élet."

(Jack Kerouac: *Úton*)

Bevezetés

A hipszter a kortárs pop-kulturális diskurzus egyik legfelkapottabb – mondhatni legdivatosabb – kifejezése, jelentése azonban nemcsak kultúrkörönként, hanem koronként is változott. A hipszterek egy meglehetősen heterogén összetételű szubkulturális csoportot alkotnak, amelynek – jóllehet vannak bizonyos külső identitás-konstruáló és ízlésbeli attribútumai – nincsen egyértelmű meghatározása. A 21. század nyugati hipsztereinek egyetlen közös vonása, hogy jól szituált, közép- és felső-középosztálybeli fiatalok, akik tudatosan fogyasztanak és tudatosan kezelik a kulturális termékeket. Jelen dolgozat megpróbálja körbejárni, hogy a hipszter ellentmondásos kategóriája mögött milyen történeti struktúrák feszülnek, illetve hogy mindez miért fontos a közösség, a divat és a fogyasztás elméletei számára. A dolgozat feltevése, hogy a hipszter fogalmának kialakulásában szerepet játszott a 19. század végének nagyvárosi kószálója, a francia szimbolista költészetben megjelenő flâneur-figura, amely a modern nagyváros tereinek változása és a tömeg mai értelemben vett fogalma mentén alakult ki. Ahogyan a későbbiekben kifejtjük, a 20. század elején Walter Benjamin a flâneur koncepcióját ugyanúgy a nagyváros átalakulásához köti, ahogyan Georg Simmel a divat és a fogyasztás felgyorsulását. A történeti áttekintésből azt

sem szabad kifelejteni, hogy hipszterekről az 1940-es (sőt, az 1930-as) évektől beszélhetünk – elsősorban az Egyesült Államokban, ahol az 1950-es évektől a jellemzően csak beatirodalomként emlegetett szerzők és hősök alakították a független hipszter-kultúrát. Ez az irodalmi és művészeti irányzat, amely egyfajta ellenálló kultúrát képviselt (counter culture) nem kevesebbet hozott el, mint a posztmodern irodalom kategóriarendszerét és közvetve az 1960-as évek polgárjogi mozgalmait. Ez volt az a korszak, amely a hipszterek mai csoportjai számára olyan fontos aktív állampolgárság fogalmát létrehozta, amelybe a tudatos (kultúra)fogyasztás ugyanúgy beletartozik, mint a kiterjesztett, akár élethosszig tartó tanulás. Az aktív állampolgárság és a tudatos fogyasztás a szabad idő eltöltésének egyik formájává és az 1970-es évektől egyre inkább etikai problémává vált. Erre éppen annak az ellenkultúrának kellett valahogyan reagálni, amely kitermelte a hipsztereket. Jelen dolgozat megpróbálja bemutatni, hogy a társadalmi változások kontextusában milyen párhuzamos fejlődésen ment keresztül ez a két identitás-kategória, illetve azt, hogy a hipszter mai fogalmában hogyan (nem) jelennek meg történeti-kulturális előzményei. A legfontosabb kérdésfölvetés, hogy az identitás elbeszélhetősége hogyan kötődik a fogyasztási szokásokhoz, ezen keresztül pedig elválaszthatatlanul olyan egyéb, gyakran erőszakosan felállított kategóriákhoz mint osztály, társadalmi nem vagy etnikai hovatartozás. A flâneur és a hipszter mindenkori fogalmai erősen játékba hoznak bizonyos külső jegyeket is, amelyeket jelen keretben Fred Davis híres elméletére hivatkozva (Davis 1992) az identitás vizuális meghosszabbításaként értelmezünk.

A hipszterek és a kószálók folyamatosan különféle határok mentén egyensúlyoznak, amelyeket egyben tágítanak is. Norman Mailer *The White Negro* című nagy visszhangot kiváltott, finoman szólva is ellentmondásos esszéjében (Mailer 1957) éppen erre vezeti vissza az 1940-es évekbeli fehér fiatalok feketékhez való hasonlóságát: évszázadokon át egy totalitárius rendszer (rabszolgaság) és egy névleges demokrácia határán álltak.

A fogyasztás társadalmi vetülete

Először is fontos leszögeznünk, hogy a meglehetősen általánosan hangzó „divat" kifejezés alatt pontosan mit is lehet érteni. A szó leghétköznapibb értelmében a divat az öltözködést jelenti, az aktuális nadrág, kabát, avagy színtrendet, menő-e a szőrme, a gyapjú, a poncsó, vagy a gumicsizma. Kicsit tágabban a divat a materiális kultúra változóinak felemelkedését és lesüllyedését takarja, amelybe az öltözködésen kívül ugyanúgy beletartozik a kávéfogyasztás vagy a mobiltelefon, mint a környezettudatos sampon vagy minimalista bútor. A divatelmélet szempontjából a divat egy heterogén kulturális tér, amely az előbb hevenyészetten felvázolt jelentéseket ugyanúgy magában foglalja, mint azok gazdasági, kulturális, szociológiai és politikai vonatkozásait, illetve az ideológiai folyamatok lenyomataként is érthető tárgyi termékeket, amelyeken keresztül egy hipertextuális háló konstruálódik. A divatelméletnek számot kell vetnie a már korábban is említett kettősségekkel, illetve látszólag összeegyeztethetetlen folyamatokkal. A divatelmélet a kultúratudományok viszonylag fiatal al-ága, amely alapvetően a médiaelmélet, a szociológia és az irodalomtudomány módszertanait alkalmazta tárgyára, s hogy mennyire volt termékeny az adaptáció, ahhoz be kell vezetnünk néhány – tudománytörténetileg is megkerülhetetlen – kulcsfontosságú elméletet.

A divatelmélet első paradigmatikusnak tekinthető szövege a már említett Georg Simmel *A divat* című, 1904-ben íródott tanulmánya, amely meglepő módon azóta is hivatkozási alap a szakmunkákban, jóllehet nem programteremtő gesztussal íródott. Simmelt szokás a modern mikroszociológia egyik alapítójaként számon tartani, s mint ilyen, *A divat* című szöveg is sokkal inkább ezen keretek közé illeszthető. Azonban a teljesen más történeti és társadalmi kontextustól eltekintve is igen fontos megállapításokat tartalmaz a divattal – nála még csupán mint öltözködési szokások különféle variációival – kapcsolatban. A legfontosabb mindezek közül az úgynevezett leszivárgás-elmélet (az angol szakirodalomban: trickle-down theory), amelynek lényege, hogy az alsóbb osztályok mindig a felsőbb osztályok szokásait igyekeznek átvenni, s minden lehetséges (olcsóbb, tömegszerűbb) módon utánozni próbálják azt. Simmel szerint amint egy aktuális divat elterjedtté válik, máris megszűnik kiváltságnak lenni, s a felsőbb osztály újat hoz létre. Vagyis Simmel elméletében a divat a felső osztály kiváltságaként jelenik meg, s felismerte azt is, hogy a divat alkalmas az álcázásra és az identitás alakítására. Ez a körforgás manapság értelemszerűen nem az osztályok, hanem a divatházak, az haute-couture, a fast-fashion, a dizájnermárkák és a konfekció alárendeltségi viszonyaiban érhető tetten. Simmel szerint mindezt az a kettősség mozgatja, amely szerint az ember egyszerre akar valamiféle csoporthoz tartozni, ugyanakkor a csoporton belül kitűnni, vagyis megőrizni az individualitást. Simmel maga is úgy vélte, hogy a divat igazán azért vált meghatározó tényezővé korában, mert a nagyvárosi ember általa megpróbálhat én-fogalomhoz jutni az elmagányosodás folyamatában. Nem érdektelen, hogy bő hetven évvel később az egyik legismertebb, a punk mozgalomhoz kötődő angol divattervező, Vivianne Westwood kijelentette, hogy a nagyvárosi túlélés záloga az extrém szubjektivizmus. Voltaképpen Simmel nagyon frappánsan veszi észre az axiómát, ami azóta is a divatelmélet egyik közhelye, hogy a divat az a rendszer, amely alól senki nem vonhatja ki magát, hiszen ha a rendszeren kívül akar maradni, pusztán ahhoz a csoporthoz fog tartozni, aki a rendszeren kívül akar maradni (mindezt l. Simmel 1973: 457–503).

Ha megnézzük a jelenkori hipszterek köré csoportosuló sztereotípiákat, megállapítható, hogy esetükben ez az azóta is használatban lévő leszivárgás-elmélet mintegy visszafelé valósul meg. A hipszterekhez történetileg is folyamatosan valamilyen ellenkultúra kötődött. A mai hipszterek az általános vélekedés szerint ideológiailag az 1990-es évek indie, vagyis független zenei és művészeti mozgalmainak utódai, akik elutasítják a fősodorbeli kultúrát mind fogyasztási szokásaikban, mind külső megjelenésükben. Azonban a hipszterség az elmúlt években olyan elterjedtté vált, hogy maga is bekerült a fősodorba, ezzel ellentmondva az ellenállás ideológiájának. A hipszter egyik ős-változataként szokás emlegetni J. D. Salinger *A zabhegyező* (The Catcher in the Rye) című, 1951-ben megjelent regényének főhősét, Holden Caulfieldot. Kései leszármazottai azzal a problémával kénytelenek szembesülni, hogy az általuk tudatosan alakított vizuális identitásstruktúrák nem kiemelik, hanem visszarakják őket a tömegkultúra szimbolikus rendjébe. Az 1950-ben a lázadás kifejezéseként viselt fekete bőrdzseki, a Ray-Ban márka Wayfarer típusú napszemüvege és a vastag kötött kardigán – hogy a legelcsépeltebb sztereotípiákat említsük – a nyugati kultúrában nem az ellenállás, hanem az unalom szimbóluma lett. Nem véletlen, hogy a tömegmédiumokban sorra jelennek meg azok a hipszterekkel foglalkozó cikkek és elemzések, amelyek azt állítják, hogy a lázadás kedvéért lázadni

a felső középosztály által megfizethető vizuális szimbólumokkal nemcsak unalmas, hanem visszatetsző is. Ezek a cikkek viszonylag pontosan veszik észre azt, hogy a jelenlegi gazdasági válság, a plurális értékpreferenciák és társadalmi decentralizáció hozzájárultak ahhoz, hogy valamiféle ellenkultúra – ha csupán tárgyi kultúrájában, vagy szimulációként – újra népszerű legyen, azonban módszertani hibát követnek el, amikor el akarják választani a divatot és az életstílust. A kettő között ugyanis nem kizáró, hanem generatív a viszony. Ahhoz azonban, hogy ez létrejöjjön, számos társadalmi szituációnak és kategóriarendszernek kellett átalakulnia.

A dologtalan osztály: nagyvárosi kószálók

Joanne Entwistle divatszociológus sokat hivatkozott monográfiájában kifejti, hogy a modernség kezdetén kialakuló európai nagyvárosokban a tömegek a névtelenség ellen a divatot kezdték stratégiaként használni, méghozzá úgy, hogy kihasználták a felfedés és rejtőzködés kettősségét. Az identitás immanens volta kérdőjeleződött meg mind a mesterkéltség, mind az autentikusság kijátszásával, előbbi a dandy, utóbbi pedig a romantikus stílus sajátos jelzőjévé vált. A kialakított és úgynevezett természetes én fogalmai ma is meghatározóak, ugyanúgy, ahogyan az autentikusság problémája is. A 19. század végén megjelenő városi kószáló, a flâneur a dandy, vagyis a mesterkélt stílus és a kialakított én jellemzőivel írható le (l. Entwistle 2000: 112–116; Finkelstein 2007). A 19. század végén, az iparosodás fejlődésével és az építészeti kultúra átalakulásával kezdett el kialakulni a nagyváros mai értelemben vett fogalma, ekkor zajlott egy olyan átalakulás, amely kialakította városi terek és városi élet ma is érvényben lévő szabályrendszerét. Ahogyan a technológiai változások általában, ez is csak az egyidejű társadalmi folyamatok alakulásán keresztül érthető igazán, hiszen a nagyváros kialakulásával megjelent a nagyvárosi ember és a terekkel együtt alakuló identitás problémája. Szinte lábjegyzetként tesszük hozzá, hogy ezen folyamatok ékes lenyomatai a mozgókép megjelenése után nem sokkal elterjedtté váló avantgárd alkotások, a lírai városfilmek. Emblematikus darabjai (*Nizzáról jut eszembe, Berlin, egy nagyváros szimfóniája, Ember a felvevőgéppel*) az én pozíciójának és a város technológiáinak egymásra hatásával foglalkoznak. Rövid évtizedek alatt meghatározóvá válik az „elidegenedés" fogalma a városi kultúrában.

Walter Benjamin pontosan rögzíti ezek kölcsönhatásait *Párizs, a XIX. század fővárosa* című esszéjében, amelyben a flâneur koncepcióját is elemzi. Ennek egyik legfontosabb állítása, hogy ahogyan a vasszerkezet megjelenése kiemeli az építészetet a művészetből, a panoráma megjelenése ugyanezt teszi a festészettel. A panoráma és az egyéb optikai szerkezetek a tömegmédia korai változatai voltak, Benjamin pedig a mozgókép és a technikai sokszorosíthatóság kapcsán is arról értekezik, hogy a művészet és a technika viszonyának megváltozása fontos társadalmi következményekhez vezet. „A város a panorámában éppen úgy tájjá szélesedik ki, mint később, szubtilisabb módon, a csatangoló (flaneur) számára (Benjamin 1969: 80, kiemelés H. V.). Benjamin szerint a flâneur, vagyis a csatangoló Baudelaire allegorikus városköltészetében jelenik meg, ahol a város úgy tárgya ennek a költészetnek, hogy már nem „táj". Benjamin egy mediális csavarral az elidegenedett városi tekintettel azonosítja a flâneurt: „[…] az elidegenedett ember tekintete, amelynek tárgya a város. A csatangoló (flaneur) pillantása ez, akinek életformája a későbbi nagyvárosi létet még engesztelő csillogással vonja be"

(Benjamin 1969: 87). A flâneur tehát medializálható, egy tekintet, amely a várost tájból tárggyá alakítja. A csatangoló a határon mozog: polgárság és nagyváros határán, sehol sem otthonos. Az elidegenedett tekintet létformája ez, amely nyugtalanul méri föl a tárgyiasult tereket és a megváltozott életmódot. Az elnevezés is magában rejti ezt a mobilitást, amelyet nemcsak a helyzet fizikai, de szellemi változtatására is alkalmassá teheti a városi kószálót. Aki sehol nincs otthon, az mindent megtehet – az útkereső beatirodalom hasonló jelszavak mentén alkotta meg önnön identitását fél évszázaddal később, két világháború feldolgozhatatlan traumája után. A flâneur idegen, de fogyaszt, és ezen keresztül teremti meg az identitást: rabjává válik a modernség azon fegyelmező gyakorlatainak, amelyek azóta is alakítják az én elbeszélhetőségét.

Birth of the cool: a hipszter-fogalom korai változatai

A nagyvárosi kószáló megjelent a 19. század végén, és metamorfózisai azóta is jelen vannak a nyugati társadalmakban. Az első világháborút követően a korábbi feudális jellegű rendszerek elkezdenek felbomlani, az identitás-struktúrák mobilabbá, a fogyasztás pedig gyorsabbá válik. A nagy gazdasági válság, majd a második világháború végérvényesen átrendezi a társadalmi rendet, és mindent, amit addig a kultúráról és a tömegről gondoltak. Reinhart Koselleck egy rövid esszéjében megjegyzi, hogy a II. világháborúnak már nem voltak hősei, csupán áldozatai (Koselleck 1999). Ebben a kontextusban jelennek meg először a korai hipszterek, az 1930-as és 40-es évek Amerikájában, ahol azokat a – főként fiatal, fehér középosztálybeli – csoportokat nevezték így, akik a fekete kultúrát (főleg zenét és a nyelvi szlenget) tették a magukévá, ezzel lázadva a korszak fehér (és tegyük hozzá: maszkulin) normativitása ellen.

Az 1950-es években a lázadás hozzátartozott a hipszter fiatalok világszemléletéhez, amely életmódbeli és külső, vizuális jegyekben is realizálódott. Norman Mailer már említett ellentmondásos esszéjében James Deant nevezi meg az egyik legnagyobb hipszter-példaképnek, aki nemcsak életével és filmjeivel, de halálával is ikonná vált. A posztmodern irodalom és korszak kialakulását Lyotard nyomán szinte közhelyesen úgy szokták meghatározni, mint amely leszámol a nagy narratívákkal. Az 1940-es és 50-es évek amerikai hipszterei, köztük a beatköltőknek nevezett irodalmi csoportosulás tagjai, a lázadás lehetőségét a korábbi értékrendszerek felszámolásában látták. Ezeket azonban nem ők számolták föl, hanem bonyolultabb politikai és társadalmi folyamatokon keresztül saját magát számolta föl, amelyet a korszak művészete és szubkulturális divatja – minden értelemben – csak láthatóvá tett. A tarthatatlanná váló, erőszakos és elnyomó kategóriák működésképtelenné váltak, ezért bizonyos értelemben megszűntek: a hipszterség konstrukciójában viszont jelen van valamiféle állandóság, mert az erőszakos kategóriákat létrehozó normativitás ma is létezik.

Aktív állampolgárság és élethosszig tanulás: a polgárjogi mozgalmak hatása az ellenkultúrára

A kategóriák felszámolásában elsődleges szerepet játszottak az 1960-as években az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában lezajlott polgárjogi mozgalmak, a marginális és periferikus társadalmi csoportok jogaiért való elméleti és aktív kiállás a politikusság külső formáival. Ezen folyamatok egy része az egykori

szocialista országokban még mindig alakulóban van, hiszen a diktatórikus rendszer megakadályozta a társadalmi változásokat, illetve más keretek közé szorította. Ezért lehetséges az a furcsa helyzet, hogy a kelet-európai országokban szintén nagyon népszerű hipszter-kultúra valójában konkrét történeti előzmények nélkül jelent meg. A polgárjogi mozgalmak után kialakuló kockázatkerülő társadalmakban a lázadás külsőséggé vált, ugyanakkor megjelent az aktív állampolgárság koncepciója, amellyel a magukat hipszternek vagy „kószálónak" identifikáló szubkultúrák azonosulni tudtak. „Active citizenship is based upon an unpowered model of the individual to acknowledge and implement civic rights and responsibilities. The model is based upon two levels. First, the requirement of civil society to keep citizens informed about lifestyle options and political choices. Second, the constitution of partnership between citizens, voluntary organizations, ombudsmen and the state of substantiate active participation in rights and responsibilities" (Rojek 2005: 2). Kialakult a fogyasztói kultúra jelenleg is ismert formája, amelyben a szabad idő eltöltésének módja átalakult, összetettebb, ugyanakkor nyugtalanabb lett. Az utazás és a tanulás sokkal szélesebb rétegek számára vált elérhetővé, az individualista és a tömegkultúra viszont konfliktusba került. Chris Rojek a szabad idővel foglalkozó kultúraelméleti monográfiájában megjegyzi, hogy miközben a szabad idő eltöltésének módja foucaultiánus módon ragasztódott az egyéni identitáshoz, általános valutává is vált, amely etikai problémákat okoz. A kockázatkerülő társadalomban a szabad idő helytelen, egészségtelen vagy környezetkárosító módon való eltöltése hatalmi retorziókat és társadalmi megvetést vonhat maga után, és komoly következményekkel járhat a társadalmi interakciók szempontjából. A szabad idő ideológiai megfontolásai és azok gyakorlati megvalósulása között hasonló – szintén határt implikáló – viszony van, mint Michel Foucault-nak *A szexualitás története* című monográfia első kötetében leírt, a test és a szellem határán elhelyezkedő vágy-fogalmának. „Megszületett egy parancs: nemcsak hogy töredelmesen be kell vallani minden törvényszegést, de a vágyat teljes egészében diskurzussá kell átalakítani"(Foucault 1996: 23). A szabad idő eltöltése is bonyolult kölcsönhatások mentén alakul, és sok esetben konkrét testi-fizikai, esetenként szexuális vonatkozásai vannak. A vágy diskurzussá alakítása mellett tehát megkockáztatható, hogy a szabad időt is diskurzussá kell alakítani. A hipszter identitás ellen – ahogyan korábban a flâneur esetében is megfigyelhető volt – éppen a túl sok szabad idő és a társadalmi improduktivitás az egyik fő kritika. Ők azonban saját identifikációs stratégiáik szerint a szabad idejüket az aktív állampolgárság és a tudatos fogyasztás mezőiben töltik, ami gyakran a kiterjesztett vagy meghosszabbított tanulással (több diploma, posztgraduális képzés) is együtt jár. Ebből következően érdekesen kapcsolódnak össze a hipszterekkel és az úgynevezett „hunédzserekkel" vagy Péter Pán-generációval szemben megfogalmazott, hasonló retorikát működtető össz-társadalmi kritikák. A kettő közötti összefüggés – a gazdasági válság mellett, amely azonban nem egyforma módon hat a két jelenségre – éppen az, hogy a hipszterség külső jegyei mára általánosan elterjedtek. Chris Rojek szerint a fő váltás az elmúlt évtizedekben az volt, hogy a szabad idős tevékenységekben két etikai imperativus, az önmagunkkal és a másokkal való törődés verseng egymással. A dolgozat utolsó fejezetében azt próbáljuk bemutatni, hogy az önmagunkkal való törődés és az „én technológiái" milyen szerepet játszanak a (hipszter) identitás kialakításában.

Ruha teszi a hipsztert: fogyasztás és identitás

Michel Foucault utolsó, *The technologies of the self* (Az én technológiái) címet viselő tanulmánya, és utolsó, Collège de France-ban tartott előadásai a legtöbb tudományos vélekedés szerint jelentős elmozdulást hoztak a korábbi elméletekhez képest. Az én technológiái annak ellenére olvashatóak bizonyos értelemben metaforaként, sőt allegóriaként, hogy konkrét testi és szellemi gyakorlatok elemzése is megtalálható a szövegben, fő kérdése mégis arra vonatkozik, hogy milyen részletekből áll össze maga az identitás, és az önismeretnek, illetve önmagunkkal való törődésnek milyen szimbolikus folyamatai vezetnek az egyéntől a szubjektumig, majd a társadalmi gyakorlatokig. A divatelméleti szakirodalom jelentős része kritizálja Foucault korábbi elméletét a szubjektumról és a hatalomról. A fő kifogás arra vonatkozik, hogy az egyén, mely a hatalom (power) diskurzivitásában szubjektummá lesz, és így igazságait a sajátjaként ismeri föl, mindig valamiféle passzív alanyként, rosszabb esetben tömegként jelenik meg, semmiképpen sem ágens, akinek bizonyos választási lehetőségei adottak. Finoman fogalmazva a hatalom és tudás relációiban megkonstruált engedelmes testeken az árnyaltságot kérik számon. Bármilyen csábítónak (és kézenfekvőnek) tűnik a divat különböző diskurzusait, illetve a fogyasztás formáit egyszerűen egy fegyelmező hatalom szerepébe helyezni, ez több helyen is átgondolásra szorul. Az én technológiái éppen a bizonyos genealógiai elcsúszás miatt látszanak alkalmasabbaknak komplex bioetikai és kulturális gyakorlatok elemzésére, hiszen ebben az esetben az identitás már nem pusztán „hozzáragasztódik" a szubjektumhoz, ahogyan tette ezt a hatalom és a tudás esetében, hanem eleve adottsága ellenére a megismerésnek kínálja fel magát. Ebből a szempontból az én technológiáinak elmélete nem megtagadása, hanem logikus folytatása a foucault-i gondolatmenetnek, hiszen ahogyan utaltunk rá, a testi és a szellemi között feszülő, nehezen meghatározható vonal már *A szexualitás története* első kötetének vágy-meghatározásában is jelen van. A továbblépés – és elmozdulás – azon a ponton történik, amikor az argumentáció kilép a diszperzív hatalom-tudás és az egyén kettős ellentétéből, és azt a kérdést teszi föl, hogy a szubjektum saját magában hogyan oldja meg a tiltások problémáját? Az interakció nem egy arctalan hatalmi diskurzus és az annak kiszolgáltatott én/test között zajlik, hanem az én osztódik ketté, ahogyan az én technológiáin keresztül saját magáról alakítja ki a tudásmezőt. Mint az előzőekből kitűnik, ez a fajta konstruáltság a hipszter identitásnak is sajátja. Az én elbeszélése folyamatos választások sorozatából áll, és ezen választások csak egy bizonyos mezőn belül lehetnek tudatosak.

Visszautalva a szabad idő gyakorlatainak etikai és ideológiai meghatározottságához valószínűsíthető, hogy a hipszter identitás tudatos kialakítása azon szimbolikus és vizuális sorozatok mentén valósul meg, amelyeket történeti-kulturális és mediális előzményei előírnak, miközben ma már kevésbé részei az ellenkultúrának. A vintage bakelitek, vastag pulóverek, fekete keretes szemüvegek és kockás ingek forgatagában a nyugati kultúrkörben a hipszterség mára egy olyan identitáskonstrukció lett, amely százéves előzményeit a társadalmi struktúrák és a városi terek átalakulásának köszönheti. Egy olyan életstílussá vált, amelynek külső és gondolkodásmódbeli jegyeit ugyanazok a gyakorlatok irányítják, mint a hipszter szempontból fősodorbelinek gondolt tömegkultúra. Egy népszerű internetes mém felirata szerint, ha újabban az underground a menő, akkor a hipszterek bizonyára a mainstream kultúrát fogják kedvelni. Csakhogy közben a hipszterek maguk is a mainstream kultúra elemeivé váltak.

Irodalom:

Benjamin, Walter (1969): *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat.

Davis, Fred (1992): *Fashion, Culture and Identity*. Chicago–London: The University of Chicago Press.

Entwistle, Joanne (2000): *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity.

Finkelstein, Joanne (1999): *Chic – A Look That's Hard to See*. Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture 3 (3): 363–385.

Foucault, Michel (1996): *A szexualitás története I*. A tudás akarása. Ford. Ádám Péter. Budapest: Atlantisz.

Gutman, Huck–Hutton, Patrick–Martin, Luther H. (1988): *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Rojek, Chris (2005): *Leisure Theory: Principles and Practice*. London: Palgrave Macmillan.

Koselleck, Reinhart: *Az emlékezet diszkontinuitása*. 2000, 1999/11.

Mailer, Norman: *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*. Dissant Magazine, Fall 1957. = http://www.dhs.fjanosco.net/Documents/TheWhiteNegro.pdf

Simmel, Georg (1973): *A divat*. Ford. Berényi Gábor. In: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok. Somlai Péter (szerk.). Budapest: Gondolat.

Például: http://www.ellemagazin.hu/test-lelek/2012/07/09/A-hipster-en-vagyok/

http://trendi.postr.hu/kik-azok-a-hipszterek

http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html

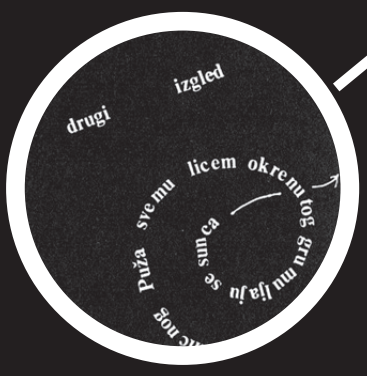
http://www.huffingtonpost.com/julia-plevin/whos-a-hipster_b_117383.html

IT'S OK BABY. HE'S MORE TALENTED, BUT WE HAVE MORE MONEY.

Symposion-Híd
096

jódal kálmán

Vokovizuel



jutka Sch.
a padlón ülve
hablatyol.
Tudom,
miért ivott.

jutka Sch. a padlón ülve hablatyol.

Tudom, miért ivott.

Betegesen fél, hogy rossz véleményem van/lesz róla, noha ő akart meglátogatni.

Nem lep meg: metadonterápiás exnarkós lett az elmúlt évtizedek során, és nagyon régi emlékek fűznek hozzá.

Mellesleg holtbiztos, hogy sokan kirúgták már, látom, érzem rajta.

Majdnem sír, mikor mesél, de azért tartja a maradék méltóságát, amit mellesleg nagyon becsülök.

Cérnavékony hangon hirtelen két kapszulát kér a pszichostabilizátoromból. Nem tudok elég bölcs lenni, adjak-e neki. Végül adok.

A tabi- és kapszula-, miegyéb-halom fölött suttogom. Pain… Pain, vazze.

Nem marad sokáig.

Mert beteg a zombigyereke.

Ahogy elillan (olyan szemmel, mint a macskáé), Nicolaus, a halottlátó csönget a kapuból. Beengedem.

Megérzi a tucatparfüm szagát. Azt is kiszedi belőlem, ki járt itt. Valami eszelős tekintettel elröhögi magát.

– Narkós kurvákat fogadsz? A szemed is kilopja, meglátod.

Nagyon szigorú arcot vágok.

– Ez a lány – mert nekem lány – soha nem volt kurva, és semmit sem lop el, az biztos.

– Ezt ki mondta, ő?

– Igen. És én hiszek neki. Különben is mondtam, rég metadonos. És elég ránézni, benne van a világ összes fájdalma és nyomorúsága. Mellesleg kötőtűvel átszúrta a homlokom közti nanochipes osztrigakocsonya-állományt. Jó lány.

Nicolaus még tébolyultabb tekintettel vállat von.

– A te dolgod.

– Még szép.

Utána a szokásos intellektuális, vagy kvázi-intellektuális szófosásunk folyama következik, melyet mellesleg a bolondulásig kedvelek. N. nagyon tájékozott szinte minden humán és egzakt tudományban, ezért is tűröm a zűrös, szórványosan szélsőjobbos megnyilvánulásait.

Míg csak át nem lépi a már idegileg tolerálhatatlan határt. Akkor nehéz szívvel, de simán seggbe rúgom. Ki, az antivilágba.

Váratlanul azt mondja, sürgősen mennie kell.

Épp a fürdőszobából jövök vissza, ahol a tükörre firkantottam:

Absolut No Why

Absolut Vodka

Döbbenten látom, a könyvespolcaim legközelebbike foghíjas.

„Mi volt ott, mi volt ott? Hát persze: a Vokovizuel című kötet. Igen. Az."

Forog az agyam, mint egy fölturbózott streampunk gőzgép.

Öt perce még ott volt. Vagyis Nicolaus enyveskezű. Nem, ez nonszensz. Évek óta bejár a házamba. Ráadásul ha valami, hát ez a tematika százszázalékosan hidegen hagyja.

Nem értem, mi ez az egész. A narkósok, tudom, zömmel lopnak. És volt egy kleptomániás haverom is. De ez?

Aztán bevillan.

Nicolaus szerencsejátékos.

De pont ezzel a régi, igen szűk profilt érdeklő, vagyis olcsó és szinte senkinek sem kellő, részben elavult könyvecskével akarja törleszteni az adósságát? Baromság.

Pedig ő vette el. Tőlem. A haverjától.

Miközben a kapuhoz kísérem, az az érzésem, mintha valami nyúlós, tapadós ragacsban lépkednék.

Végül elhatározom, nem leszek szívbajos.

– Légy szíves, nyisd ki az aktatáskád.

– Mi ez?

– Csak egy apró, barátságtalan gesztus. Nagyon haragszom.

–?

– Na, add vissza a könyvet, amit elvettél.

Nicolaus az arcomba köp.

A hajába markolok, és húzni kezdem. (Még nyiszlettebb, mint szerénységem.)

– Én csak… – és előhalássza a Vokovizuelt. Először ide akarja adni, aztán dacosan visszahúzza hosszú, karmos mancsát.

– Szemét alak vagy. Semmit sem értesz. Egy szikrányi tapintat vagy empátia sincs benned.

Dulakodunk. Megpróbálom kitépni kezéből a kötetet.

Sikerül.

Darabokban.

A Vokovizuel lapjai, sűrű füstöt okádva, szikrázva széthullanak.

Hirtelen megváltozik az egész környék.

Este van, de most valami tompa pirosas fény pislákol mindenütt, a kertes utcám pedig egy aszteroida felszínére hajaz.

„Nem, ilyen nincs. Ez így túl olcsó” – gondolom, de azért feláll a hátamon a szőr. Ráadásul a kerítéskapu előtt hirtelen szúrós tekintetű, rosszindulattól sütő, háromméteres habszivacs-Jutka Sch.-Hófehérke nő ki a betonból, és hörög-jajong-süvölt, az egyetlen időnként kivehető értelmes szófoszlánya a „Route 66”, közben a legüdébb gonoszsággal nagyokat csap felénk a nagyestélyi-kesztyűs jobb kezében lévő biciklilánccal.

„Vokovizuel” – suttogom izzadva. „Fónikus költészet. Ez tényleg az.”

A ház felé menekülünk, amely olyan hangokat hallat, mintha férfit dugnának, majd vinnyogásba csap át, és közben úgy hajladozik, mintha őt is basznák.

A tésztaszerű falak közt a jogimatracszerűen süppedő lépcsőkön rohanunk a manzárdomra.

Fent a bejárati ajtó tárva-nyitva liheg, kaffog, bent pedig a földön mindenfelé megkötözött halottak, akikről valahogy tudom: ártatlanok.

Bukdácsolva érjük el az ágyamat, azt, amely közelebb van az ajtóhoz, és mindig bevetetlen, de most az az egyetlen stabilnak látszó pont.

Cipőinkkel összesározzuk a lepedőt, de ez most a legkevésbé fontos. Nicolaus a morzsolódó mennyezetre bámul, talán valakihez fohászkodik, én a tésztaszerűen nyúló falat bámulva suttogom:

– Vokovizuel. Biztonságban vagyok, biztonságban…

Nicolaus hirtelen élesen felnyerít, és én ugyanolyan harsányan vele röhögök.

Lelépünk az ágyról, és az alvadt vérbe burkolt hullákat kerülgetve a fürdőszobába osonunk.

Nicolaus fekete szájrúzzsal kifesti magát.

– Ha én nem improvizálok, semmi sem történt volna.

Részben kiborotvált fejünket szemlélve a céltalanság, a fölöslegesség és az értelmetlenség, valamint a fájdalom nevű mondén fantomhuszárokat simán lehúzom a klotyón, majd durcásan rávakkantok.

– Az antikvár könyvemet persze hanyagolhatom. Rohadék vagy, tudod?

A fürdőkád lefolyórózsájából olyan hangok hallatszanak, mint egy pornófilmből, csak kép nincs hozzá.

Kintről géppuskaropogást hallani.

– Fónikus költészet – köpöm be. – Ha érdekelne, mi folyik odakint, az már beleférne a Vokovizuel kategóriájába.

Aztán, a betört dupla tejüveg ablakokra pillantva, átvágott torokkal újra röhögünk egy hatalmasat.

A sötét anyagot nyeldekelve, a sötét anyagban hancúrozva, így van ez rendjén.

ccccccccccccc

Symposion/Híd
100

aleksandar zograf

A képregények Szerbiája
VÁMPÍROK ÉS ÜBERMANUSOK

Superman folyékony szerbséggel így szól: „Mindenki menjen védett helyre! Vigyázok rátok, amíg biztos fedezékbe nem értek!”

A Superman-képregény egyik epizódjában (szerzők: Kurt Busiek és Carlo Pacheco, DC Comics, 2006), a „vasember” találkozik egy űrbéli szörnyeteggel, mégpedig (minden helyek közül) a belgrádi Köztársaság téren! Zabolázhatatlan haragjában a szörnyeteg letépi talapzatáról Mihajlo kenéz szobrát, és egy közeli épületre, vélhetőleg a Nemzeti Múzeumra hajítja. A szétrobbant szobor szilánkjai a pánikba esett járókelőkre zuhognak, mígnem Superman folyékony szerbséggel így szól: „Mindenki menjen védett helyre! Vigyázok rátok, amíg biztos fedezékbe nem értek!” A szörnyeteg (mint kiderül, a neve Subject 17, és) miután sok évvel azelőtt megtalálták egy föld felszínébe csapódott űrhajóban valahol a SzovjetUnió területén, valahogy megmenekült egy kazahsztáni elhagyott szovjet tudományos kutatóközpontból, és titokzatos módon íme, éppen Belgrád központjában bukkant fel… Az itteni olvasónak az egész történetből talán az a legkülönösebb, hogy egy amerikai képregényben a szörnyeteg és Superman szerbül társalognak.

No de a világban, amely mára világfaluvá változott, nem meglepő olyan történeteket olvasni, amelyekben az összes csodálatos lény olyan távoli helyekre menekül, mint Belgrád. Nyilvánvalóan az sem különösebben meghökkentő, ha egy angol nyelvű képregény közepén egy érthetetlen nyelvű szövegre bukkanni, esetünkben szerbre. Végül is a Supermanről szóló képregény kortárs változatában a hős amellett, hogy gonosztevőket trancsíroz, idegen nyelveket is beszél. A történet folytatásában, amikor Kazahsztánban reked, azt is megtudjuk, hogy bár nem beszéli a helyi nyelvet, de megérteti magát a (rokon nyelv) török segítségével!

Annyi bizonyos, távoli helyek és furcsa szokások időtlen idők óta piszkálták a különböző művészeti ágak alkotóinak fantáziáját, és ez alól a képregény sem kivétel. Fúrhatja hát az oldalunkat a kíváncsiság – vajon mi is felbukkanunk? Hogy nézünk ki mások szemével?

Akármennyire is operettfiguráknak teremtett a jóisten bennünket, mégiscsak belejutottunk a nagyvilág képregényeibe és karikatúráiba, talán még gyakrabban is, mint egy ilyen kis népről feltételeznénk, amelynek, kivéve amikor éppen a címoldalra kerül valami háború okán, valószínűleg a nevét sem könnyű megjegyezni (és nem nagy vigasz, hogy nem egyedüli népként küszködünk ezzel a problémával. Emlékszem, egyszer egy észt a beszélgetésünk során arról panaszkodott, hogy senki sem fektet be Észtországba, mivel még csak nem is hallottak róla. „Rólatok bár a háború miatt tudnak", mondta).

Ha egy kicsit visszaevezünk a történelemben, észrevehetjük, hogy a modern szerb állam éppen az európai szatirikus folyóiratok felvirágzásának idején, a XIX. század végén és a XX. század elején jött létre. Ezeknek a lapoknak a világpolitikai eseményei és nemzeti sztereotípiái egyik gyakran visszatérő témája volt, amellyel szívesen szórakoztak a karikaturisták. Csakhogy mi akkoriban elvétve kerültünk a világ nyilvánosságának érdeklődési körébe, eltekintve az olyan botrányoktól, mint amilyen Aleksandar Obrenović és Draga Mašin hidegvérű meggyilkolása volt. Ennek az eseménynek viszont volt visszhangja karikaturista berkekben, és hozzájárult a civilizálatlan szerbekről való sztereotípia kialakulásához, különösen a német szatirikus folyóiratok oldalain, mint a *Simplicissimus, Kladderadatsch és az Ulk* (erről szól Milan Ristović jól dokumentált könyve, a *Crni Petar i balkanski razbojnici* – Fekete Péter és a balkáni rablók). Ezek a folyóiratok magas szintű rajzminőséget képviseltek és a korszak legjobb illusztrátorait toborozták, mégis a szerbek és a balkániak bemutatása mindent egybevéve homályos és előítéletekkel teli volt. Az I. világháború folyamán ez majd nagyszámú karikatúra keletkezéséhez vezet, amelyeket sokkal inkább nevezhetünk politikai agitációnak semmint szatírának (szó ami szó, hasonlóan a németek és osztrákok ábrázolásához a francia és amerikai sajtóban). A bizarr példák között van egy könyv is, *Europas Struwwelpeter* – Európa Kócos Petije, amely Magdeburgban jelent meg 1915-ben H. Morell tollából és Arthur Thiele illusztrációival. A könyv a protoképregényekhez vagy az illusztrált gyerekkönyvekhez hasonlóan egy versekbe szedett történetet tartalmaz, és hőse, aki a címoldalon is feltűnik bombával és késsel a kezében (ahogy abban az időben a terroristákat ábrázolták), maga Petar Karađorđević király. Nem kevésbé cinikusan látják/láttatják Montenegró királyát, Nikola Petrovićot sem, akit birkapásztorként, népviseletben ábrázolnak. A könyv tulajdonképpen parafrázisa a német gyermekirodalom klasszikusának számító 1844-es *Struwwelpeter*nek, ami egy remekül illusztrált történet Peti fiúról, aki nem mosott hajat, nem vágta körmeit mindaddig, amíg emiatt bajba nem esett (a fiatal olvasók számára tanulságként).

Ha feltételezzük, hogy a politika a végzetünk, ez mindenképpen igaz a képregényre és karikatúrára is – a náci megszállás idején a szerb városokat teleplakátolták propagandaposzterekkel, amelyeken J. B. Tito és Draža Mihailović (együtt vagy párban) szerepeltek, mint a megszálló hatalom elárulói. Ezeknek a (megrendelésre készült) rajzoknak a többsége hazai alkotók tollából került ki – ismeretes, hogy a belgrádi képregényiskola egyik legtehetségesebbje, Konstantin Kuznjecov 1944-ben a *Mali zabavnik* című lapban propaganda-képregényt jelentetett meg *Priča*

o nesrećnom kralju (A szerencsétlen király története) címmel, amelyben egyéb történelmi személyiségek mellett felbukkan Josip Broz Tito allegorikus alakja is (mint áruló). A háború után a politikai változások függvényében alakult a viszonyulás a képregényekben ábrázolt politikusokhoz, és így történt Josip Broz alakjával és munkásságával is. A hidegháború idején megtörténhetett az is, hogy az olasz Benito Jacovitti, a szatirikus képregény mestere (aki mégis egy konzervatív vonalat képviselő pártra szavazott), illusztrációkat készítsen egy, az 1948-as olaszországi választásokat megelőzően publikált füzethez. Az egyik képregényben, amely szándéka szerint a kommunista irányultságú pártok elleni propaganda volt, egy ember Tito nevét írja egy falra, miközben egy másik, cinikus megfigyelő minden T betűhöz akasztófát kanyarint! Később viszont, amikor a JSZSZK elhatárolta magát a szovjet tábor politikájától, a jugoszláv partizánok, vezetőjükkel együtt, még Nyugaton is hősi fényben ragyogtak, így például 1975 és 1989 között a holland *Eppo* című lapban egy nagyon népszerű képregénysorozat futott Julesa Radilović tollából *Partizánok* címmel. Sőt mi több, a neves francia kiadóház, a Dargaud 1982-ben megjelentette *A neretvai csata (Tito)* című képregényalbumot, amelynek szerzői a szövegíró Sanitas és a rajzoló Dupuis. Az album a *Nagy hadvezérek* sorozat részeként jelent meg, ennélfogva az, ahogyan Titót és katonáit ábrázolták, is dicsőítő jellegű volt.

A *Morgan* című album, vagyis az utolsó képregény, amelyet 1995-ben bekövetkezett halála előtt Hugo Pratt, Európa egyik legismertebb rajzolója befejezett, a II. világháború káoszában az Adriai-tengerparton kóborló angol tisztről szól. A szövetséges tiszt útját borzas csetnikek akadályozzák, küldetése célja pedig Tito partizánjainak segítése.

Mégis a legkülönösebb képregénykontextus, amelyben a jugoszláv forradalom vezérének neve valaha feltűnt, a *Broz* képregénysorozat, melyet 2005-ben indított a francia Nickel kiadó. Ennek a sagának a főhőse egy nehézfegyverzetbe bújt vitéz elöl-hátul domborodó félmeztelen (de szintén felfegyverzett) szépségek gyűrűjében. A képregény cselekménye ugyan képzelt időben és országban játszódik, a Mrak (sötétség) kastélyban, a környező földrajzi nevek viszont nekünk mind ismerősek: Avala hegység, Zmaj, Skadar, Princip stb. városok. A képregényt két brit, a rajzoló Adrian Smith és (a leginkább a képregényhős Dread bíró megalkotójaként ismert) szövegíró, Pat Mills alkotta, utóbbi meglátogatta a pancsovai és belgrádi képregényfesztiválokat, ahol, amint többen felfigyeltek rá: folyton jegyzetelt.

Mindemellett térségünk azon szülötte, akinek személyisége a leginkább inspirálta a képregényszerzőket, feltétlenül Nikola Tesla. Egyrészt Tesla korszakos jelentőségű tudományos eredmények ihletett alkotója volt. Másrészt bizonyos kétségtelen vonásai vonzották a médiát és minden egyéb elbeszélésmódot – életvitele szokatlan volt, és a fényképek, amelyeken találmányaival övezve látható, még a laikusokat is megdöbbentették. Mindezt pedig akkor, amikor a tudományos-fantasztikus műfaj éppen bontakozóban volt – így Tesla figurája, avagy a misztikus tudósegyéniség, aki valami isten háta mögötti európai faluból érkezett, és villámokat meg égzengést keltő gépeket eszel ki, már életében is megjelent a népszerű médiumokban (filmen, képregényben, szenzációhajhász újságokban). Az „őrült tudós” (jó vagy gonosz egyre megy) nevezetes alakját jelentős mértékben éppen Tesla inspirálta kétségbevonhatatlan tehetségével, de szinte sámáni karakterével is, amely elütött az akadémiai tudományos közeg szigorú tónusától. Tesla alakjának és munkásságának utólagos értelmezése és misztifikációja évtizedekkel halála után is tart, és napjainkra egyféle kultikus ikonná változott.

Figyelemre méltó, hogy a Fleischer fivérek stúdiójában még Tesla életében, pontosabban 1941–1942-ben elkészült néhány Superman-képregényre épülő rajzfilm (The Mechanical Monsters, The Magnetic Telescope), amelyben a hős a Tesla figurája alapján kreált gonosz tudóssal ütközik össze. Sok évvel később, 2003-ban viszont egy kétrészes képregénykiadás, a *JLA: Age of Wonder* (szöveg Adisakdi Tantimedth, rajz P. Craig Russell és Galen Showman) bemutatja, amint Superman a tizenkilencedik század közepének Amerikájába látogat, ahol megismerkedik Thomas Edisonnal, de fő segítőjére mégis Nikola Tesla személyében talál.

Az egyik legizgalmasabb Teslának szentelt alkotás az az 1989-es életrajzi manga, amely Hirohiko Jojo Araki ötlete nyomán és tollából Onikubu Hirohisa és Fuji Nobuzuk rajzaival készült. Smiljanai gyerekkorától egészen amerikai kísérleteiig a képregény végigköveti a híres tudós élettörténetét, olyan misztikusként ábrázolva Teslát, aki uralja a természeti erőket, és kihívja maga ellen az intézményes rendszert. Nehéz megmondani, hogy vajon ez a manga adta-e az ötletet az Aum Shinrikyo kultusz követőinek, akik 1992-ben a belgrádi Nikola Tesla Múzeumban időzve Tesla telegeodinamikus földrengéskeltő szerkezetéről kerestek információkat (1995-ben ennek a bizarr szektának a követői szarin ideggázt hajítottak a tokiói földalatti vasút utasai közé). Teslán kívül az egyedüli szerb, akinek kijárt az a megtiszteltetés, hogy az életrajzát manga formában megörökítsék, Dragan Stojković Piksi, aki 1994 és 2001 között Japánban játszott, és ott hatalmas sikereket aratott. A Piksiről szóló manga a játékosi karrierje befejezésének tiszteletére publikált monográfia keretén belül jelent meg *Dragan Stojković döntője* címmel, és követi karrierje alakulását a kezdetektől a bombázásokig és a „NATO stop bombing" trikóig, amelyet a zsúfolt tribünök előtt felmutatott.

Ami Nikola Teslát illeti, személyisége néha áttételesen is inspirált képregényszerzőket, például Alan Moore-t, a *Tesla Strong* alkotóját. A DC Comics XXI. századi képregénysorozatában Tesla Strong egy természetfelettien magas intelligenciájú lény, aki több tudományág szakértője, és teste jóval lassabban öregszik, mint az átlagemberé.

A *The Five Feast of Science* című 2006-os képregényalbum (szerzők: Matt Fraction és Steven Sanders) még elképesztőbb ötletre épül: Tesla Mark Twainnel szövetkezik, hogy felvegye a harcot Thomas Edison ellen! Hozzáteszem: jó és gonosz számos képregényben térfelet cseréltek, így a *Barnum!* című album (Vertigo, 2003), melynek szerzői Howard Chaykin, David Tischman és Niko Henrichon, egy sajátosan kifordított történelmet mutat be, amelyben a haladás védelmezőjének szerepében Phineas Barnum ragyog (aki a valóságban médiamanipulátor és cirkusztulajdonos volt), aki maga az amerikai elnök felkérésére arra törekszik, hogy megakadályozza Nikola Teslát, hogy pénzügyi mogulok támogatásával felvásárolja az USA egy darabját és aztán ott megvalósítsa elvetemült terveit!

A képregények között, amelyekben Tesla előfordul, szerepel néhány Martin Mystère-történet is, a Bonelli kiadóháztól. A Martin Mystère 2001-es különkiadása (#18) egy titokzatos XIX. századi gyilkossági ügyet elemző kutatócsoportról szól. Az áldozat, mint kiderül, Nikola Tesla barátja volt, így Tesla maga is belekeveredik a detektívtörténetbe. A *Dampyr* képregénysorozat szintén a Bonelli stúdiók keretében készül, és ebben Tesla nevét egy hősnő viseli, aki, mintha ez nem lenne elég, még vámpír is! Andrea Plazzi olasz képregény-teoretikus szerint az ötletgazdák és szövegírók Mauro Boselli és Maurizio Colombo. A Dampyr képregényfüzet 2000

áprilisa óta havi 40000–45000 példányban jelenik meg Olaszországban. A képregény főhőse, Harlan Draka, ember és vámpír keveréke, a balkáni szláv hagyomány fiktív mellékága. Anyja emberi lény, míg apja „az éj fejedelme", valamilyen szupervámpír, azon emberfeletti lények leszármazottja, akik a vámpírbabonákat ihlették. Ma a hatalmasokat (politikusokat, gazdasági és médiamogulokat) használják az emberi szenvedés fokozására, háborúk és ökológiai katasztrófák kirobbantására. Harlan küldetése, hogy megsemmisítse a gonosz légióit, köztük a leghatalmasabbat, saját apját is. Az ország, ahol mindez lezajlik, nincs megnevezve, de a részletek alapján arra lehet következtetni, hogy valahol a Balkánon található, lehet akár Szerbia vagy Bosznia is.

Az íratlan hagyomány szerint Bonelli sorozatának képregényhősei népszerű színészekre emlékeztetnek (Dylan Dog/Rupert Everett, Magico Vento/Daniel Day-Lewis), ekképp Harlannak is igazság szerint Ralph Fiennes brit színész volt a modellje. Mégis, sok olvasó állítja, hogy Harlan figurájában Goran Bregovićre ismertek, akinek a zenéje akár a sorozat aláfestése lehetne. Egyébként Harlan partnerei „az éj fejedelme" elleni küzdelemben Kurjak, egykori zsoldos, most nagylelkű szövetséges és Tesla, a nagy hatalmú vámpírlány, aki a Jó erőihez csatlakozott, és most már csakis ellenségei vérét issza. Alakja nincs kapcsolatban a híres szerb tudós történelmi alakjával, de a „Tesla" név homályos kelet-európai hangzása (bár az olasz olvasóban) feltétlenül „egzotikus benyomást kelt".

Ami a szerb politikai személyiségeket illeti, annyi bizonyos, hogy a kilencvenes években Milošević, Karadžić és Mladić valóságos „szupersztárok" voltak, már ha ezt a világsajtó karikatúrarovataiban való szereplésük mennyiségével mérjük. Az érdekesebb képregényes előfordulások között említhetjük azt, amelyik Mladićot és Karadžićot ábrázolja, amint saját kezűleg kínoznak és ütlegelnek olyan régi, neves képregényhősöket, mint Tanguy és Leverdure (kalandjaik a francia képregény klasszikus iskoláját képviselték 1959 és 1988 között). A képregény cselekménye a háború sújtotta Bosznia, ahol balszerencsés francia pilóták sínylődnek egy elhagyott palei gyárba zárva. Ez pedig így történt: a Dargaud kiadóház 2006-ban egy albumsorozatot publikált azzal a szándékkal, hogy feltámassza a francia légiflotta két pilótájáról szóló képregényt, és az egyik ekkor megjelent album címe *A szerbek fogságában*, a Laidin-Fernandez szerzőpáros munkája.

A *Christmas with Karadžić* című képregény 1997-ben jelent meg a *Zero Zero* folyóiratban, az amerikai Fantagraphics Books kiadónál. Ebben Joe Sacco a grafikus újságírásnak nevezett formát alkalmazva leírta az amerikai újságírók palei találkozóját Radovan Karadžićtyal. „Láttátok, hogy remegett a bal lábam?" – kérdezte az egyik újságíró a Karadžić-interjú után. „Amikor végre abbamaradt, akkor meg a jobb lábam kezdett remegni. Ugyanez történt, amikor Miloševićtyel találkoztam."

Sacco ugyanebben a dokumentarista stílusban mutatta be az egyszerű boszniai emberek életét a háborús összetűzések alatt és után (*Safe Area Goražde, Šoba és Fixer* című képregényalbumok).

Ha pedig Slobodan Milošević képregényes ábrázolásairól ejtünk szót, valószínűleg a legemlékezetesebbek azok, amelyeket a tekintélyes brit napilap, a *Guardian* számára készített Steve Bell. Napi képsorokban jelent meg lakonikus című sorozata, az *If…*, melyben Steve Bell Nagy-Britannia és a világ némely aktuális témáit kommentálja. Bellnek nincsenek skrupulusai, ha politikai személyiségeket ábrázol – az aktuális amerikai elnök a képregényeiben gyakran úgy jelenik meg, mint

emberszabású majom, de ugyanilyen merészen ábrázolja a volt brit miniszterelnököt is, aki több éven át úgy jelent meg, mint, finoman szólva, emberi forma óriási fülekkel és neurotikus arccal. 1999-ben, a NATO-bombázások alatt, Steve Bell képregénye néhány epizódjában egy olyan lény formájában mutatta Miloševićet, amit… halált hozó gonosz sünnek nevezett (De miért éppen sün? Csak találgatni tudunk – talán a művészt az exelnök frizurája inspirálta).

A balkáni krízis, érthető módon, személyes jegyzeteket és történeteket is ihletett azok tollából, akiknek nem állt céljukban, hogy a fejesekkel vagy a politikai színtér főszereplőivel foglalkozzanak. A *The Serbian Bear* című humoros képregényben szerzője, a New York-i képregényrajzoló Josh Neufield, leírja vonatbéli „élményeit" az Isztambul–Prága-vonalon, amikor is néhány órát egy élethűnél is valóságosabb szerbiai átutazással töltött a válságos 1993-as esztendőben. Az útleveleket terepruhába és teljes fegyverzetbe öltözött katonák ellenőrizték, az egyik útba eső falusi állomáson harmonikaszóval kísértek a vonathoz egy bevonuló kiskatonát, a szerelvény tele csempészekkel, akik azzal szórakoznak, hogy az amerikai utasokat pálinkaivásra kényszerítik – Neufield mindezt úgy élte át és rajzolta le, mint egy adrenalinnal átitatott tapasztalatot. Egy másik önéletrajzi képregényben, a szintén New York-i Fly a következőképpen írta le szeptember 11-ét, amit közvetlen közelről nézett végig: „Az emberek az utcán közeledtek, és azt kiabálták – Terrorista támadás! Olyan, mint a filmekben! –, akik pedig otthon voltak, a tévé előtt ültek, és azt hajtogatták: »Ez úgy néz ki mint Bejrút! Nem, ez olyan mint azok az országok, amelyeket mi bombáztunk! Ez olyan, mint Szerbia!«"

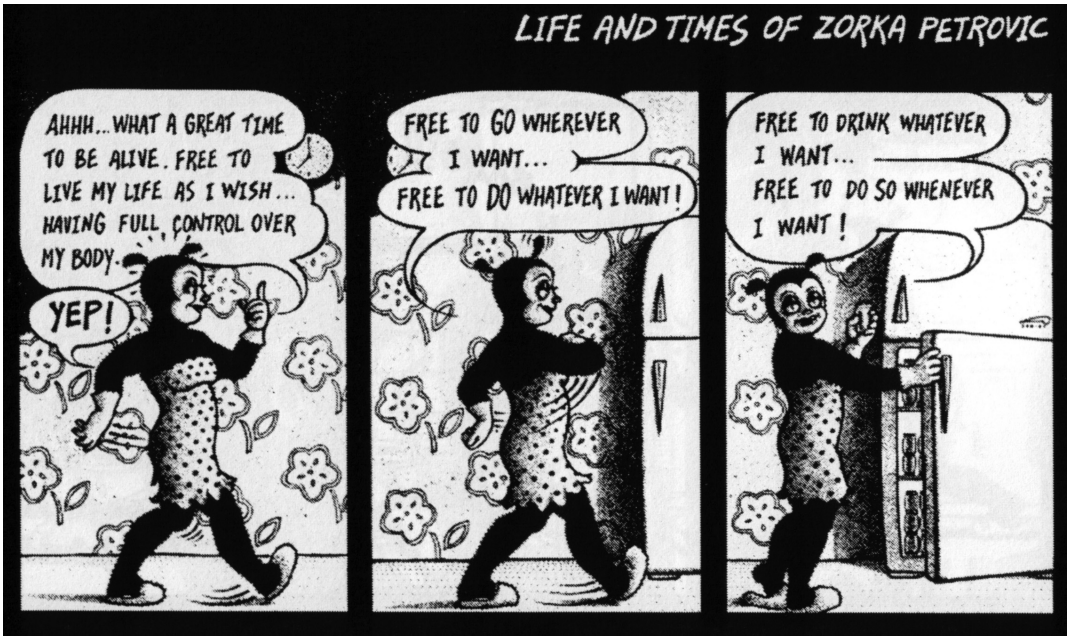
A riporteri és személyes megközelítésnek hála, érdekes tanúságtételek maradtak fenn. Köztük például a neves képregényrajzoló Willem a *Charlie Hebdo* párizsi hetilapban publikált 2001-es szerbiai beszámolója: egyéni, rajzolt útirajzába belegyúrta az utcákon látott graffitiket, a járókelők komor arcát, a tutajokat, piacokat, a pancsovai olajfinomító közelében lévő monostort stb. Ezzel a „dokumentarista" megközelítéssel ellentétben Max Andersson és Lars Sjunesson svéd képregényrajzolók *Bosnian Flat Dog* című albumukban (Fantagraphics Books, 2006) a valamikori Jugoszlávián át tett utazásaikat fantasztikus képregényvízióba tömörítették, amelyben a valós keveredik a kitalálttal, a balkáni vidékek kísértetlakta holdbéli tájakra emlékeztetnek, és Tito hullája még mindig egy jégszekrényben lapul.

Végezetül talán mindezek a benyomások, a pozitívak és a negatívak egyaránt eltűnnek a globális olvasztótégelyben, akár a szerb származású kanadai képregényszerző, Nina Bunjevac munkáiban, akinek (a torontói *Don't Touch Me* folyóirat oldalain) hősnője, Zorka Petrović az 1942-es *Cat People* ihletésére egy macska-nő. A horrorelemeket is tartalmazó klasszikus film noir-ban, amelynek szerzője és rendezője Jacques Tourneur volt, egy manhattani divattervezőnő, egyébként szerb emigráns, meggyőződése, hogy ő valamilyen balkáni mágia megtestesülése, és ezáltal képes szerelmi hevületben nagymacskává változni, ami az amerikai közönségben vonzódást és nyugtalanságot váltott ki. A Zorka Petrovićról szóló képregényben viszont egy új típusú macska-nőt látunk: egy olyan emigránst, aki már teljesen asszimilálódott és amerikanizálódott, és már nem sok sajátos jegye van (még vámpírszerűek sem), amelyek a múltban annyira „egzotikussá" tették.

Domci
IZ
BRAZILA
ИМА ЛИ КО
ЈАЊИ?
EUROSPORT
EH DA MOGU POSLATI
JOJ SUZE
ЧИУ.
ЧИЦУ
Konak
KNEZA M.
REFERENDUM
PEDEZ
PET
POSTO
SUPER
GRBA

W TITO
W TITO
W TITO
W TITO
JAC 48

...A celebration...?
Looks like the whole town is here.


LIFE AND TIMES OF ZORKA PETROVIC
AHHH... WHAT A GREAT TIME TO BE ALIVE. FREE TO LIVE MY LIFE AS I WISH... HAVING FULL CONTROL OVER MY BODY.
YEP!
FREE TO GO WHEREVER I WANT...
FREE TO DO WHATEVER I WANT!
FREE TO DRINK WHATEVER I WANT...
FREE TO DO SO WHENEVER I WANT!

CD
SO THIS IS REPUBLIKA SRPSKA.
P
SOFTWARE
PC CORNER
1ST SALE
SALE!
CD Shop
VIDEO
ARIZONA ROAD

QUANTO SIETE CARINI!... VEDIAMOCELA TRA NOI, PRIMA!
TES...LA?!...
TLACK

WHOOSSHHHH
SWACK
YYYAAAHHH

AAAHHH!

NON MOLTO SOLIDI, MA VELOCI A SCAPPARE... CHISSA', FORSE QUESTI FLUIDI SCHIFOSI CI CONDURRANNO ALLA LORO TANA!...

フットボールを
怯えながら
しなくていいんだ

1898, New York:
The following experiment was performed in front of the members of the press.

ハ°シャ

ザワ

WHAT'S GOING ON!?
?!
WHAT!?
WHAT'S THIS EXPERI-MENT?

dr máriás

A politikába fogunk beledögleni
A Műcsarnokban rendezett *Mi a magyar?* című kiállításról

Ki gondolta volna, hogy
ebben a kis országban
nincs provokatívabb
kérdés, mint hogy
Mi a magyar?

Ki gondolta volna, hogy ebben a kis országban nincs provokatívabb kérdés, mint hogy *Mi a magyar?* Amely azért az, mert felébreszti s válaszra bírja az identitás valamennyi politikai rétegét, elkötelezettségét, hatalomhoz való viszonyulását, annak szellemi vagy kulturális tartalma előhívása helyett, így a művészek, az értelmiség s a politika szinte minden tagja érzékenyen és kényesen viszonyul a kérdéshez, s azonnal helyezkedni kezd azt illetően a politika által velejéig polarizált és letarolt kis világunkban.

Sokan úgy vették, hogy a „magyar" szó nem más, mint valami tagadás. Hogy ami magyar, az nem lehet zsidó, cigány, szláv, német, örmény, amerikai, orosz-barát vagy nemzetfeletti, vagyis egyetemes. Pedig a „magyar" vonatkozást, tartalmat, utalást az alkotásaiban mindenki úgy használja, értelmezi, alkalmazza, ahogy csak akarja. Valaki Magyarként hangos patetikával és hős romantikával átitatva, mások szkepszissel, iróniával, kritikával. Vagyis magyarizmussal, álmagyarizmussal vagy akár anti-magyarizmussal.

Egy dolog azonban biztos: akik most itt és most élünk s magyarul beszélünk, mindannyian bizonyos értelemben magyarok vagyunk, a magyar kultúra, avagy szellemi tartomány részesei, így bármit is válaszolunk a kérdésre, az ettől függetlenül jó lehet, amennyiben aktuális, színvonalas és releváns alkotás. Épp ezért a kiállítás kurátora, Gulyás Gábor a létező legtágabbra nyitotta az értelmezés kapuját, kicsit úgy, mintha azt mondta volna: mutassuk meg a kérdésre adandó válaszok által a szépet és a csúnyát, a jót és a rosszat, a sokat és a keveset,

a hitet és a kiábrándulást egyaránt, azaz mindazt, ami ma itt és most fontos, azaz életünk valós és meghatározó kérdéseire ad kortárs választ.

Vagyis diskurzust, beszélgetést, újraértelmezést, netán vitát kezdeményezett a témában, hogy megtalálhassuk azt a minimális közös nevezőt, hogy kik és mik vagyunk mi itt és most mindannyian együtt, mi határozza meg életünket, gondolkodásunkat, s milyenek vagyunk ilyenek, olyanok és amolyanok.

Igen ám, csakhogy ezt a kulturálisan páratlanul izgalmas és aktuális kérdést a politika – mint önmagán, vagyis a hatalom megszerzésén túl semmilyen célt és valódi szabadságot elfogadni nem képes eszköz – nem volt hajlandó elfogadni, s minden, a diktatúrákra jellemző eszközzel támadásba lendült, s nyomást gyakorolva a művészekre, médiákra, szekértáborokra, annak teljes megkérdőjelezésébe vágott.

Már a kiállítás megnyitása előtt egyeseket figyelmeztettek, ne vegyenek részt rajta, mert az árulás lesz. Ennek következtében az egyik művész nem merte elvállalni a felkérést, mert a címben szerepelt a „magyar" szó, ami számára elfogadhatatlan. Majd miután összeállt a névsor, a politika a kiállító művészekre nyomást kezdett gyakorolni jobbról és balról egyaránt.

Először közvetlenül a kiállítás megnyitóját követően Facebook-közleményben kérte a Műcsarnok vezetését saját alkotásának visszavonására a Société Réaliste elnevezésű művészduó, mert szerintük a Sztálinváros vége elnevezést viselő rovásírásos mű-városnévtábla az elhelyezés és a kísérőszöveg miatt teljesen elvesztette eredeti kritikai értelmét, és így nem lett több egy „exotizáló aláfestésnél". Vagyis kihasználták a helyzetet arra, hogy a média segítségével világgá kürtöljék, hogy ők mennyire nem értenek egyet a kiállítással, azaz tüntessenek ellene, mint hangos baloldaliak, miközben már elfogadták a felkérést, látták, hová kerül majd a művük, egyeztettek minden részletet illetően a kurátorral, sőt, pénzt is elfogadtak annak a megvalósítására.

A kiállítás kurátorának azonban ezt követően nem sok ideje maradt örülni a nagy látogatottságnak, mert a magukat jobboldalinak tartó képzőművészek a Magyar Művészeti Akadémia égisze alatt a kiállítást elítélő nyilatkozatot akartak elfogadtatni tagságukkal, s a kiállítást bezáratni alapvetően abból a sértettségből fakadóan, hogy ők nem szerepeltek a kiállításon, így az „nem lehet magyar". Szerencsére a vállalkozás nem járt sikerrel, mert nem lett meg a szükséges számú szavazat annak meghozatalához, azonban az esemény jócskán előrevetítette, hogy a kiállításnak komoly ellenségei vannak, s még inkább lesznek.

Ezt követően ismét baloldalról jött a támadás, az egyik kiállító, Kicsiny Balázs részéről, aki nyilvános levelet intézett Gulyás Gáborhoz az Élet és Irodalom hasábjain: „…Úgy gondolom, nagy nyilvánosság előtt egyértelműen el kell határolódni az Orbán Viktor által megfogalmazott »kétszívűség«-től. Véleményem szerint az általad rendezett kiállítás koncepciója is áldozatul esett ennek a civilizációs normákat felrúgó beszédnek…." Vagyis azt követelte, hogy a kurátor határolódjon el egy semmilyen értelemben a kiállításhoz nem kapcsolódó politikai beszédtől, amely hetekkel a kiállítás megnyitója után hangzott el.

Siralmas, s velejéig jellemző, hogy az egyetlen kérdés, amire a politika mindent ki akar hegyezni, hogy az a valami Orbán Viktor vagy Nem-Orbán Viktor, csak azért tudjuk szeretni vagy gyűlölni, harmadik út vagy más kérdés nincsen, mert azt a hatalom eszköze, a politika nem hagyja. A művészek meg mihelyt tehetik,

kapva kapnak a lehetőségen, s lelkesen kiszolgálják a politikát azzal a céllal, hogy az majd később viszonozza nekik a szívességüket, s akkor végre történhet majd valami, különben meg nem.

Így a mai politikai hatalom itt és most pedig bedarál szinte mindenkit. Tudja jól, hogy a vezetői székbe nem ülhet kettő vagy több ember, párt, érdekcsoport, csak egy, így annak minden riválisa, másként gondolója ellenség. Ami meg igazán elkeserítő, az az, hogy ez a politika meg tud mérgezni szinte mindent és mindenkit, s legnagyobb ellenségének nem tart mást, mint magát a kultúrát, az érték, bölcsesség, engedékenység, tolerancia, ha úgy tetszik, a valós demokrácia alapú gondolkodásmódot, s azt kiirtja mindenhonnan, hogy egy civilizációsan, kulturálisan, etikailag, morálisan elmaradott rabszolgarégióban végtelen kiszolgáltatottságban tartsa a szellemi élet meghatározó személyeit, helyszíneit, eseményeit. Nincs kiegyezés, nincs közös nevező, nincs közös öröm és nincs bocsánat. Mert csak a győzelem, csak a hatalom, csak a Mi számít.

Így a *Mi a magyar?* című kiállítás igazából nagyon finoman és ügyesen kiprovokálta, hogy mit is fedhet ma ez a jelző. Igen, a „magyar" csakis a kizárólagosságokra támaszkodó politika, s ez bizony jellemző az egész szomorúan kijátszott és önsorsrontott teljes Kelet-Európára, bár talán egyik országára se olyan mértékben, mint Magyarországra.

A dolog legsúlyosabb pikantériája, mondhatnánk totális perverzitása, hogy Fekete György, a jobboldali Magyar Művészeti Akadémia elnöke Orbán Viktornál személyesen kezdeményezte Gulyás Gábor felmentését a Műcsarnok éléről, miután a *Mi a magyar?* kiállítás majd húszezres látogatói számával, majd kétszáz sajtómegjelenésével történelmi rekordot döntött meg a kortárs kiállítások sikeressége szempontjából.

Igen, barátaim, ne reménykedjetek. A politika itt mindig mindent el fog taposni, legfőképpen a minőséget, hiszen jól tudja, hogy az a legnagyobb ellensége, hisz az tudja őt kétségbe vonni, a hazugságaira rámutatni, a bizalmat és az iránta gerjesztett elvakultságot szertefoszlatni, nevetségessé tenni, mindazt, ami dilettáns, hazug és buta, vagyis szellemileg leváltani.

Mi pedig nem-politikusok, ha ezen nem tudunk változtatni, akkor majd húsz év múlva jó esetben elutazhatunk, s megnézhetjük, mi is a művészet valahol Nyugaton, s ha azután hazatérünk azt továbbgondolni, s netán kedvünk lenne valami hasonlót csinálni, akkor csakis azzal a gondolatsorral kezdhetünk majd hozzá alkotói gondolkodásunkhoz, hogy vajon melyik párt hogyan viszonyul majd a kérdéshez.

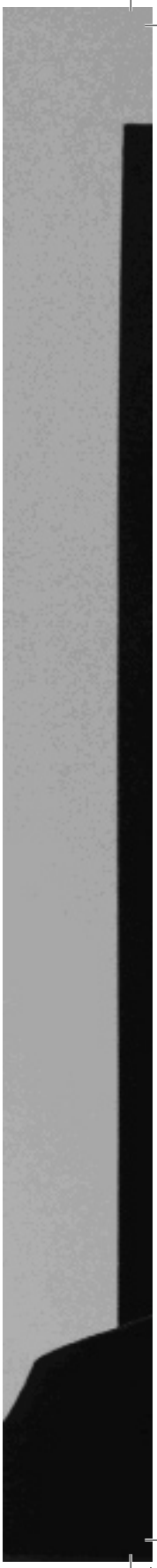
Mert, ahogy több évtizede egy párt gyakorolta a hatalmat és a kontrollt megszabva, hogy mi, pontosabban ki is itt a Tűrt, a Tiltott vagy a Támogatott, most ugyanúgy több kisebb párt teszi ugyanezt. S gyilkolja meg jobbról és balról a művészet szabad megnyilvánulását, általa pedig egy létfontosságú termékeny vita és gondolkodás kibontakozását, hogy vajon valóban kik és mik vagyunk mi itt és most, s ami a legfontosabb, ki és miért is csinál belőlünk hülyét.

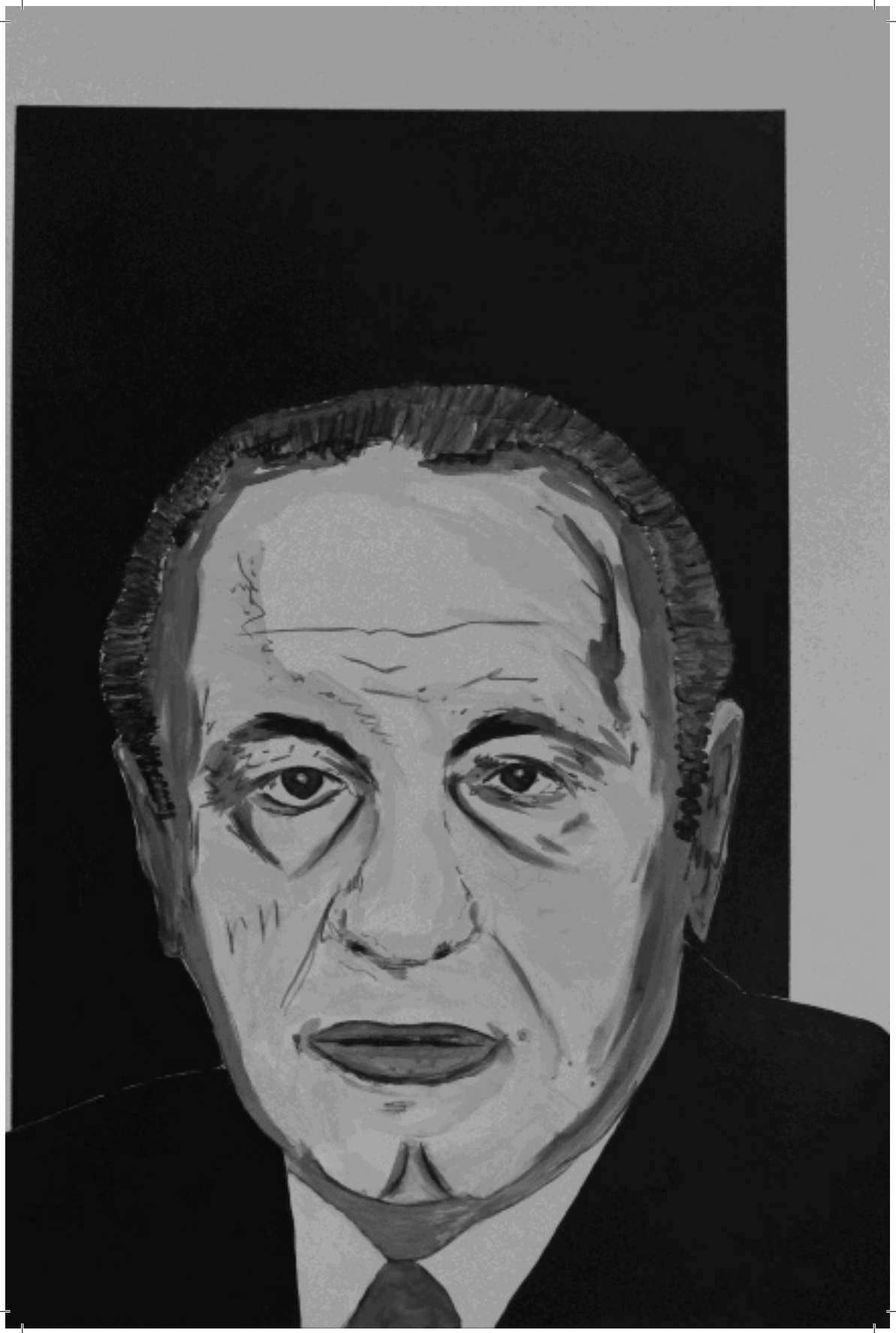
Azért, hogy nehogy véletlenül felébredjünk, vagy észhez térjünk.

Sajnos ez a magyar most.

Alleluja!

drMÁRIÁS - Kádár János Malevics műtermében





poszt-apokaliptikussá párolt fiktív látomás

Sirbik Attila interjúja
Ricz Géza képzőművésszel

Vajdaság pusztulása
és pusztítása,
szabadidőruhás
lakodalmak és
futball-huliganizmus.

ricz Géza 1980-ban született Szabadkán. A kilencvenes évek elején az utazások és a gördeszkázás kapcsán találkozott a graffitiművészettel, amely azonnal rabul ejtette, s aminek stílusjegyei a mai napig megtalálhatók munkáiban. 2000-től a Szegedi Tudományegyetem szlavisztika, majd rajz szakain tanul. A hagyományos táblaképfestészet mellett számítógépes grafikával és murálfestészettel foglalkozik. Ilyen jellegű munkákat készít többek között Párizsban, Prágában, Amszterdamban, Bornemouth-ban, Münchenben, Belgrádban, Budapesten, Győrben. A szegedi székhelyű Sub-Art kortárs művészeti egyesület egyik alapítója és elnöke. Művészetét a következőképp írja le: „Konkrét elmélet nem épül fel munkáim mögött, nem szeretem a belemagyarázott, beleerőltetett megfogalmazásokat, amelyek a művészettörténetben oly divatosak, viszont alkotásaimban kétségtelenül van egy bizonyos hangulat, egy bizonyos városi légkör, ami rögzül bennem, bennünk nap mint nap az utcákon járva. Mióta az eszemet tudom, vonzottak a sikátoros lerobbant, kopott környékek, helyek. Mint például a szabadkai Szabadegyetem melletti fel nem épült mozi, vagy a vasúti rendező pályaudvarok, gyártelepek világa. Minden városnak, sőt környéknek megvan a maga »szaga«, ami mintegy hangulatlenyomatként vissza-visszatér."

...közöd van még a street arthoz is. Jelen pillanatban mennyire jut fontos szerephez az életedben egy tapasztalatként elraktározott emlék csupán, amely így vagy úgy beépült az alkotói stílusodba, vagy aktívan gondolkodsz

róla, alkotsz is az utcán alkalomadtán? A street art irányából egyértelműen érkeznek hatások a festészeted irányába, meg fordítva is? Talán mindkettő teljes embert kíván, a street art is fejlődik, átalakul; mit tapasztalsz ebből a saját környezetedben? Vannak trendek, irányzatok, egyéni kezdeményezések? A street art sok esetben ötvözi az illusztrációt, a tipográfiát, az építészetet és a grafikus dizájnt is.

A street art, de főként a graffiti nagy jelentőségű szerepet töltött be az életemben bő egy évtizeden keresztül. Rengeteg energiát és időt fektettem bele, hogy megpróbáljam kihozni belőle a maximumot, hogy leássak a gyökeréig, és elérjem vele a lehető legtöbbet, amit csak képességeim és lehetőségeim engednek. Ha valamivel elkezdek foglalkozni, akkor azt megpróbálom a velejéig kiszipolyozni. Sokáig úgy gondoltam, hogy a graffiti az életem végéig a legfontosabb dolog lesz, és amikor arra gondoltam, hogy ideje lenne továbblépni, visszatartó erő volt, hogy eldobjam mindazt a tapasztalatot, amit magamba szívtam hosszú évek alatt. Mégis, egy idő után az ember eljut arra a pontra, bármivel foglalkozzon is, hogy úgy érzi, már nem tudja magát kellőképpen kifejezni, ha nem keres új eszközöket. Ekkor jött a grafika, a street art és a festészet mint új médiumok, amelyek lehetőséget biztosítanak valami teljesen új és elrugaszkodottabb dolog megvalósításához. A street art térnyerése a kétezres évek elejének legizgalmasabb művészeti jelensége volt. Hatalmas energiák szabadultak fel, ahogy a fiatal művészek rájöttek, hogy az utca művészete egészen más is lehet, mint festékszóróval festett betűk. Rengeteg új technika és ötlet született. Ez a graffitiszcénában jelen lévő forradalmi hangulat rám is nagy hatással volt, és elkezdtem a saját technikai és formai eszköztáramat kiépíteni. Ezeket az eszközöket emeltem át később a vásznakra, a festészetbe, amelyben a jövőm látom. A kortárs festészet oly tág eszköztárral tud operálni, s ebben látom a legtöbb kiaknázatlan lehetőséget.

Esetedben érdekes, hogy a graffiti, a murálfestészet, a gördeszkás „ikonográfia" és fétis-dizájn színei felől indultál – (sokan sokszor hasonlóságokat véltek felfedezni a festészeted és e kiindulási pont között) – festészetedben pedig eljutottál a szürkéig, a lecsupaszított enyészetig, az ürességig, a színtelenségig. Számodra van a kettő között valamiféle összefüggés, logikus következés, vagy a kettő összehasonlítása inkább csak egyfajta erőltetett kényszeresség, könnyűnek tűnő viszonyítási alap?

Korai festményeim erősen koloristák voltak, ami érthetően következik az általad is említett előzmények ismeretében. Az idő előrehaladtával rá kellett ébrednem, hogy a színek redukálásával sokkal mélyebb érzelmeket és gondolkodásra késztető atmoszférákat tudok megvalósítani. A hivalkodó színek önmagukat helyezik a kép középpontjába, elvonva a figyelmet az egészről, arról, amit valójában megpróbálok kifejezni.

Magyarországon a festészeti szcénában van egy olyan jelenség, amely meglovagolja a trendeket, egyneműsíteni igyekszik, és nem az alkotói, egyéni teljesítményeket veszi figyelembe, hanem egy-egy irányzathoz való

besorolódás, betagozódás vált az eladhatóság és/vagy népszerűség mércéjévé, vagy inkább feltételévé. Ugyanakkor mintha túl későn reagálna bizonyos trendekre a térség. Mit gondolsz erről, és mint egyéni, egyedi utakat járó, de mégis (ha Magyarországon és a térségben kevésbé ismert) a nemzetközi festészeti piacon valamiképpen trendnek számító irányzathoz tartozó alkotó hol tudod magad elhelyzeni, vagy hol helyeznek el téged mások?

Az, hogy egy országban – Magyarország esetében gondolom nem mondok ki újdonságot, ha kijelentem, hogy ha itt akarsz elérni valamit, ahhoz Budapesten kell lenned, de legalábbis napi szinten részt kell venned a budapesti vérkeringésben – milyen trendek érvényesülnek, nagyon összetett együtthatók egyvelege. A magyar hivatalos képzőművészeti elit művészek, művészettörténészek, kurátorok és galéristák egy viszonylag kis csoportja. Tény, hogy a magyarországi művészeti elitben igen nagy szerepet játszik a kapcsolati tőke, így nyilvánvaló előnnyel indulnak azok, akik Budapesten végeznek, hiszen itt mestereik révén azonnal be tudnak kapcsolódni a művészeti vérkeringésbe. Budapest egyébként elég jelentős helyet foglal el a kelet-európai képzőművészeti színtéren. Rengeteg tehetséges fiatal van, akik közül csak keveseknek sikerül kitörniük. A művészeti élet vezető rétege – nevezzük elitnek – viszont sokszor, számomra kétes szempontok alapján emel ki művészeket és „futtatja" őket, míg más, talán a nemzetközi kortárs tendenciákra és kérdésekre határozottabban reagáló alkotók nem tudnak érvényesülni. A nemzetközi festészetben már hosszú évek óta a figurális festészethez való visszatérés figyelhető meg. Nagyon nehéz 2012-ben bármiben újat mutatni. A figuralitás és informel ötvözésében rejlő lehetőségek kiaknázása, a különböző technikák kombinálása, a keleti blokk felbomlását, majd a kapitalizmus válságát megélő generáció önmeghatározása, a technológiai fejlődés és az ezáltal homályba vesző fogalmak feldolgozása a kortárs művészet izgalmas feladata. Ebből a szempontból Magyarország kissé lemarad. A régióból merített példával élve, a kolozsváriak például sokkal erősebben tudnak reagálni ezekre a kérdésekre, és ezáltal sikerült is a nemzetközi művészpiac figyelmét felhívniuk magukra. A magyar művészvilág valamilyen okból nehezen fogadja be a kortárs festészetnek azon irányát, amelyhez az én munkásságom is kapcsolható. Az irányzat jelentős alkotója Bodoni Zsolt, akit az egyik legjelentősebb fiatal magyar festőnek tartok, hatalmas nemzetközi sikereket ért el az elmúlt években, itthon meg szinte alig ismerik. Áttörést jelenthet a debreceni MODEM aktuális, *Alkony* című kiállítása, amely az első átfogó, a kortárs festészet figurális tendenciáit bemutató tárlat Magyarországon, olyan jelentős alkotókkal, mint a Lipcsei Iskola mestere, Neo Rauch vagy David Schnel, Adrian Ghenie, Justin Mortimer, Alexander Tinei, Daniel Pitin és sokan mások.

Festészetedben ugyanúgy, ahogyan a street artról beszéltünk már, áttételesen a régészet mint olyan is ott motoszkál. Tudjuk, hogy a hagyományosan a tárgyi leletek és az ember készítette műtárgyak feltárására és vizsgálatára irányuló régészet érdeklődése újabban már nem korlátozódik rég eltűnt korok kutatására. Te mintha a 90-es évek valamilyen letűnőfélben lévő maradványait próbálnád átmenteni a vásznaidra, ahol különböző rétegek jelennek meg: a személyes és közösségi emlékek szövetének rétegenkénti elrendezése, amiből viszont mintha hiányozna a fikció.

Valóban, a régészet bekapcsolása a festészetembe régóta meglévő gondolatom, nem véletlenül. Számomra fontos, hogy személyes emlékek feldolgozása történjen meg egy-egy festmény megszületésénél, ez garantálja számomra a hitelesség élményét. Édesapám régész, és gyermekkorom jelentős részét töltöttem a szabadkai Városi Múzeum régi, varázslatos hangulatú raktárában, irodáiban, restaurálóműhelyében és ásatásokon, sírgödrökben. Néhány éve döbbentem rá, hogy a témát fel kell dolgoznom munkám során. Bizonyos festményeim a régészeti munka metódusát tükrözik. Felkutatok egy múltbéli témát, feltárom a benne rejlő feltárandó lehetőségeket, apró darabjaira szedem, majd összeállítok belőle valamit, ami méltó az archiválásra, és egy kiállító térben a lelet lényegi részét adja vissza.

Ezentúl konkrétan a régészeti munka eszközeit felhasználó képeim is születtek, például a 2011-es *A szőregi sárkány feltárása* című triptichon. Hosszú távú tervem az archeológia témára felfűzött kiállítás megvalósítása.

Milyen terek mentén kívánod elvégezni ezt az archeológiai kutatást, mennyiben játszik szerepet bennük a fikció és játékosság (pl.: sárkány feltárása) és mennyiben a valós terek, valós történetekre utaló kódjai, mint amilyenek például a 90-es évek balkán háborúinak nyomai.

Ezek a munkák mindig valamilyen személyes élmény feltárására tesznek kísérletet, vagy egy számomra fontos fogalomnak állítanak emléket. Ez a feltárás azonban nem fotódokumentáció jellegű. Valós események, élmények, terek, mindennapi hatások kollázsszerű feldolgozása, bizonyos képi elemek össze/szétrendezése, csonkítása/kiegészítése, átírása a saját képi nyelvemre, ezáltal a valóság súlyával láttamozott, ezen formájukban soha meg nem történt emlékek megörökítése történik meg a vásznakon. És bár a képek bizonyos elemeikben fikciók, céljuk mégis egy-egy emlék, emlékcsoport lényegiségének megörökítése. A *Jugoszlávia halála* sorozat első, Szarajevó alcímet viselő darabjának alapját például sajtófotók alkották, amelyeknek montázsszerű elrendezésével alakítottam ki a jelenetet, a kompozíció megtervezésekor pedig több szimbolikus megoldás is szerepet játszott. A szokatlan, a kép szélére szorult komponálási megoldást a bal oldali üres tér ellenpontozza, ami számomra a háború és a Jugoszlávia megszűnése utáni űrt, ürességérzetet jelképezi. Az apró jugoszláv zászló, a kiégett fa, a piros villamos mind olyan szimbolikus elemek, amelyek reményeim szerint emlékeket, érzelmeket váltanak ki a nézőből, ezáltal elindul egy kommunikáció a szemlélő és a kép között.

A szőregi sárkány feltárása bizonyos szempontból kakukktojás. Képi megoldásaiban illeszkedik munkásságomba, és ha a címtől eltekintünk, nem is feltételeznénk fikciót. A tőlem szokatlan témaválasztást és címet a 2011-es TAKT művésztelep témája szolgáltatta.

Mint azt már említetted is: találkozhatunk nálad a montázstechnika különféle megnyilvánulásaival. Sajátos, szubjektív lencsén keresztül reflektálsz a környezetedre, a különféle szituatív jelenetek és a megjelenített környezetbe első látásra nem illő figurák egymás mellé illesztésével egy olyan világot teremetesz, amely élesen bírálja a kor szellemiségét. (Feltétlenül szükséged van arra, hogy egyfajta társadalomkritikát fogalmazz meg a munkáidon keresztül, vagy ez jött magától?) Ezek a hangulatok sokszor a múlt húsbavágó valósága és egyfajta posztapokaliptikussá párolt fiktív látomás között feszülnek.

A múlt, az elmúlás, a már nem létező dolgok iránt érzett nosztalgia egyre jelentősebb szerepet játszik képeimben. Saját gyermekkorom és a kollektív gyermekkorunk emlékeinek feldolgozása foglalkoztat mostanában. Olyan korba és időbe születtünk, amelyet meghatároznak a társadalmi és politikai válságok, és ha ezekre megpróbálok reagálni – ami számomra valóban fontos, hiszen mi másra reagálhatnék, mint az önmagamat körülvevő világra –. akkor azt sajnos csak kritikusan tehetem meg. A korai kilencvenes évek felszabadultsága, a hidegháború vége, a Nyugat és vele együtt a szubkultúrák megérkezése, majd közvetlenül utána a délszláv válság kezdete, a lassú stabilizálódás, a NATO-bombázások, Đindić meggyilkolása, szeptember 11-e, a terrorizmus, a terrorizmus elleni harcnak álcázott diktatúrák, az őszödi beszéd, gumilövedékek, gazdasági válság. Vajdaság pusztulása és pusztítása, szabadidőruhás lakodalmak és futball-huliganizmus. Számtalan hely és jelenspecifikus jelenség, amelyek meghatározzák korunkat. Hát nem olyan az egész mint egy posztapokaliptikussá párolt fiktív látomás?

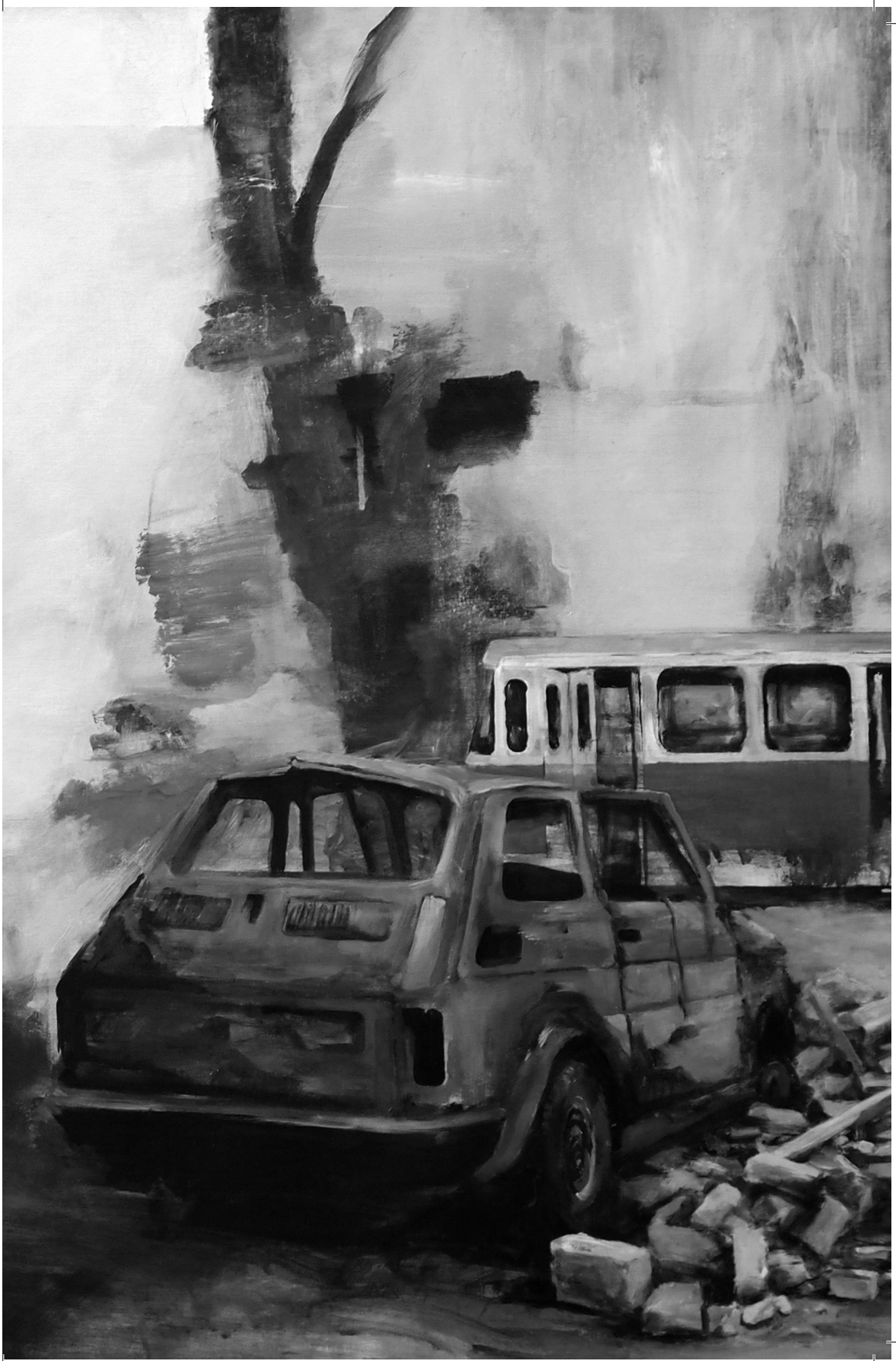
Persze festhetnék mást is, például palicsi víztornyot vagy ludasi naplementét, esetleg a Városháza körül turbékoló madárkákat, pipacsokat és kiscicákat, de akkor úgy érezném, nem teszek mást, mint azok az urak, akik felveszik a legújabb divatú 150 eurós melegítőjüket, és kiülnek a Korzóra kávézgatni, hogy hasonszőrű úri barátaikkal megvitassák, a fogadóirodákban melyik meccsre érdemes fogadni, aztán gazdag borravalót adnak, és eljátsszák, hogy minden a legnagyobb rendben, miközben otthon a család az éhezés küszöbén tengődik.

Alkotói habitusodból következően képeid tehát mindenkor egyfajta társadalomkritikai szellemiséggel feltöltődöttek, amely inkább a magyarországi képzőművészeti szcénában talál kapcsolódási pontokat a kortárs képzőművészet tükrében. Egyfajta angazsáltságnak is nevezhető a te festői hozzáállásod, vagy azért ennél áttételesebb a helyzet? Soksor járasz Vajdaságba, jelen vagy különféle művésztelepeken. Jó kapcsolatokat ápolsz az idősebb festőgenerációval? Vajdaságban mintha a TAKT-on kívül nem lenne egyetlen bázisa sem a koncentrált kortársnak, értsd a fiatal kísérletező műhelyeknek, minden és mindenki szét van szóródva.

Semmiképp nem szeretném, ha bárki is angazsáltnak tekintené a munkásságomat. Nem vagyok semmilyen politikai irányzat híve. Nem vagyok sem jobboldali, sem baloldali, sem konzervatív, sem liberális. Önmagam vagyok, aki nyitott szemmel próbál járni a világban, s mint azt kifejtettem munkáim témájának kiválasztásánál, általában a személyes élmény/emlék feldolgozása dominál, viszont én nem lehetek önmagam az engem ért külső hatások nélkül, tehát szinte bármilyen témához nyúlok, abban benne lesz a körülöttem lévő társadalom minden problémájával és szépségével együtt.

A vajdasági festészet, pontosabban a vajdasági magyar festészet a 60-as, 70-es években megélt felvirágzás után, az elmúlt húsz évben – részben érthető okokból – legjobb esetben is csak egy helyben topogott. A jelentősebb alkotók egy-két kivétellel Magyarországra, vagy még messzebb költöztek. A vajdasági festészet a múlt század közepén intézményesült és meghatározta önmagát, megtalálta témáit, ezek a témák azonban mára agyonrágottak, porosak, mondanivaló nélkülivé lettek. Nagy probléma, hogy Vajdaságban nem különül el az amatőr és

a professzionális festészet. Az egész összemosódik, pontosabban összemosták. A fiatal generáció szerteszét szóródott: Újvidékre, Belgrádba, Szegedre, Pécsre, Budapestre, Szarajevóba. Nem tudott kialakulni olyan közeg, amely szükséges a friss, progresszív szemlélet megvalósításához. Az elmúlt években a fiatal festők generációja tovább tudott lépni vajdasági hagyományainkon és a világ nagy részén uralkodó kortárs irányzatokhoz kapcsolódnak, mégpedig úgy, hogy közben mégis határozottan vajdaságiak maradnak. Az újraélesztett TAKT Utcai Dávid vezetésével összehozta ezeket az alkotókat, és valami elkezdett mozgolódni. Szeretnénk a vajdasági festészetnek visszaszerezni méltó megbecsülését. Egészen friss, Kiss Endrével közös kezdményezésünk egy szigorúan szakmai szempontok alapján szerveződött művészcsoport megalapítása. Reményeink szerint közös fellépéssel sikerül felpezsdítenünk a vajdasági magyar képzőművészet vérkeringését.



180 Vor
DER TOURIST-INFO WIEN AM ALBERTINAPLATZ, TÄG
23. VAJDASÁGI ROHAMBRIGÁD

együt-

Symposion-Híd
130

robbanás-veszély

A személyesség útvesztőiben

Gyurkovics Virág interjúja
Kis Endre képzőművésszel

Így kerültek
a képeimre
Pol Pot,
Sztálin,
Milošević,
Hitler és
Kim Ir Szen.

a vajdasági származású művész a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának festő szakán végezte tanulmányait 2005-ben Tolvaly Ernő osztályában. 2006-ban Kogart Díjban részesült. Munkája során többek között a klasszikus festészeti értékekkel és ezek számítógépes átírásának lehetőségeivel is foglalkozik. „Kis Endre festőművész képeinek megjelenési formája a kollázs, de ezek a kollázsok dekollázsokból »ragadnak« össze: a globális dekonstrukció elemeiből; a széttépett, lecibált, megrongált világplakát darabokból, mindenből, amit kiradíroztak, megvertek, megsemmisítettek vagy megszégyenítettek. Figurái nyomorult létezők: emberek, állatok, tájak, emlékek, a nyomorult múlt és a nyomorult jelen, és aggasztó tárgyak. Nem ismeretlen ez a jelenség a volt Jugoszláviában élő művészek oeuvre-jében." (Idézet Tolvay Ernő 2003-ban elhangzott megnyitószövegéből.)

Képeidet áthatja egyfajta szociális érzékenység. Valós, hétköznapi, vagy éppen negatív előjellel, a hétköznapin túli (gondolok itt pl. a 90-es évek délszláv háborúinak valóságára) érzelmeket jelenítesz meg vásznaidon, nem kendőzöd el a valóságot. Egy realista festőművész az érzelmeket, vagy az azokat hordozó embert ábrázolja? Van-e egyáltalán különbség a kettő között? A festmény funkcionálhat-e külső és belső tükörként egyszerre?

Az egymásra néző és saját magát kutató tekintet(ek) nemcsak a szubjektív én saját

sorsmegélésére vonatkoznak, hanem a festészettel éppúgy kapcsolatosak: a múlt, a hagyomány – értsd: a festészeti hagyomány – és a jelen vizuális jelzéseinek, a jelen festészetének tekintetében is vizsgálódik és reflektálja saját magát egy-egy képem. A képek témáján és tartalmán túl számomra az „anyagokhoz" való viszony, a mindenféleképpen értett festői meggondolások, a kép „megcsinálása", a festői technika is éppúgy fontos. A realista ábrázolásmóddal szemben számomra inkább a realizmus mint stílusirányzat a vonzó. A realizmus stílusirányzatát nem szabad összekeverni a realista ábrázolási módszerrel. Ez utóbbi az arisztoteliánus esztétikák mimézisfogalmának (visszatükrözés) gyakorlati, művészi megvalósulása. Én pedig sok esetben – mint az a realista stílusfejlődési tendenciák esetében is nagyon fontos volt – a létező társadalmat az esemény tükrében vizsgálom.

A belső, érzelmi terek és az azt tartalmazó, megjelenítő külső közötti kapcsolatkeresés első stádiumát a diplomafestményeim jelentik. Viszont ezt a kapcsolatot nem egy elvont filozófiai gondolatmenetben, hanem pusztán szakmai-festészeti kérdésekben próbáltam felfedezni. Később már a realizmust mint ábrázolási módot társítottam az absztrakcióval. A diplomafestményeimen egy szabad, a kiszámított festészettől független faktúrát használtam, a palettát, ami egy spontán módon létrejött felület, a festészet melléktermé ke. Ezt ötvöztem az egzakt rácshálóval, hogy ezáltal az esetleges egységekből egy realista mű jöhessen létre.

Amikor már úgy éreztem, hogy elértem egy bizonyos technikai fejlettséget, és a pusztán vizuális megoldás már nem elégítette ki a kíváncsiságomat, a festéstechnika jelentősége mindinkább háttérbe szorult a belső lényeg érzékeltetésével szemben. Olyan témát kerestem, ami az előző, egyetemista éveimben készült sorozatom törvényszerűségeinek a fordítottja, vagyis a valósághű elemekből képződő kaotikus struktúra foglalkoztatott. Így születtek meg az embertömegeket ábrázoló műveim.

Mintha ezekben a képekben ott rejlene a kivezetés lehetősége is. Hiszen először a tömeget tanulmányozod és ábrázolod, majd egyszer csak a te tömeghez fűződő viszonyod jelenik meg. A folyamat (sorozat) során tehát előbb a tömeg hatalmasodik el rajtad, később viszont te vagy az, aki felülről vizsgálja azt, mintegy kiismerve azokat a jellegzetességeit, amelyeknek hiányában félelem, szorongás alakulhat ki vele szemben. Ezekben a képeidben ott dolgozik az ismeretlentől való félelem leküzdésének igénye. Mennyire fontos és tudatos ez számodra? Ezen a ponton kapcsolódik össze a realizmus és az elvont absztrakció, amit a belső lényeg érzékeltetésének egyfajta feltételeként neveztél meg?

A tömegeket ábrázoló sorozatom tervezése során fizikai és pszichológiai szemszögből is tanulmányoztam a témát. Az embertömeg fogalma sokféle minőséget takar, én viszont az egyéni megközelítés mellett döntöttem. Noha a témában először csupán a motívum vizuális értékei foglalkoztattak, később egyre jobban érdekelt a tömeg mint olyan pszichológiája is. Illetve odáig merészkedtem, hogy szó szerint alámerültem a tömegbe, focimeccsekre jártam, elvegyültem a piacok forgatagában, plázákat látogattam, és ennek során szépen lassan előtérbe került a tömeg rám gyakorolt hatása. De talán elég ha csak annyit mondok, hogy városiként egy kilencvennégy lakásos háztömbben élek. Az *Agoraphobia*

című festményemen a tömeggel szemben érzett szorongásom jut kifejezésre. A sorozat utolsó darabján pedig már felülről tekintek az általam teremtett világra, a valóságban azonban egyáltalán nem enyhültek a tömegekkel kapcsolatos félelmeim. A tömegben csökken a személyes felelősségtudat, ami sok esetben a szórakozáson túl erőszakot is szülhet. Gyűlölöm az erőszakot, annak minden formáját, de sajnos körbevesz, ez az emberi faj természetes velejárója. A fizikumomból adódóan és a stílusom miatt engem is sokan erőszakosnak látnak. Azt hiszik, elefánt vagyok a porcelánboltban, pedig nem, porcelánbolt vagyok az elefántban. Úgy gondolom, az erőszak mindenkiben ott lapul, csak nem mindenkinél jut kifejezésre. Szerintem ez szocializáció, élethelyzet kérdése. Aki pedig ok nélkül erőszakoskodik, az kompenzál, buta vagy bolond.

Három festményem (*Robbanásveszély, Pandora szekercéje, Tükör*) látszólag idillikus műtermi környezetben jelenít meg erőszakos mozzanatokat (skinhead, testépítő, diktátorok). A *Robbanásveszély* abban az időben készült, amikor a romák ellen sorozatgyilkosságot követtek el Magyarországon. Ez az eset jelentős társadalmi feszültséget szült – innen a cím is. A *Tükör* című festményen már globális szinten foglalkozom a módszeres erőszakkal. Így kerültek a képeimre Pol Pot, Sztálin, Milošević, Hitler és Kim Ir Szen. A festményen szereplő önarckép Chaim Soutine *Gyermek játékával* című képének felhasználásával készült, ami egyben előrevetíti a következő sorozatom témáját is, ami egyes expresszionista festmények újraértelmezését hozta magával.

Előrelépésként élem meg, hogy a szurkolóktól kezdődően, a remake-eken át az öngyilkos művészekig szinte mindegyik képnek én vagyok az alapja. Olyan ez mint egy szerepjáték, beleélem magam a figurába, és átszűröm magamon a dolgokat az újraalkotás során.

A realizmus és az expresszionizmus közötti lényegi különbség a valósághoz való viszonyukban van: az egyik törekszik azt reprodukálni, míg a másik kreatívan újraalkotja. Célom az volt, hogy expresszionista kreatív ábrázolás útján hozzak létre realista művet. Ez már nem pusztán szakmai-festészeti kérdés számomra, ez egy újabb fordulópontja a festészetemnek, hiszen az újragondolás itt sok esetben már a mélységek feltárásával jár együtt. Az eredeti festményeket annyira/úgy alkottam újra képeimen, amennyire/ahogy azok újraalkotják a valóságot.

Legújabb, öngyilkos festőkről készült sorozatod talán az eddigi legösszetettebb, mintha minden eddigi témádat egyszerre ölelné fel, ugyanakkor továbblép ezeken, mégpedig az önmarcangolás irányába, aminek tanulmányozásához – ha jól tudom – különféle kutatásokat folytattál. Hogyan jutottál el, miféle labirintusokon keresztül az embertömegeket ábrázoló képeidtől idáig?

Közel négy éve, miután megéltem életem első pánikrohamát, minden megváltozott. Azóta a legtöbb hétköznapi dolog nehézséget okoz számomra, olyanok is, mint hogy eljussak a műtermembe, vagy a puszta ottlétem. Ennek nehézségei fizikai tünetekkel járnak: szédülés, öklendezés, zsibbadás. A tervezés és a kivitelezés során sokkal több energiára van szükségem, mint azelőtt. Idővel pszichoterápiás kezeléseken vettem részt, amelyek egy időre meghatározták a művészetemet is. Az utóbbi időben a szorongással kapcsolatos folyamatok köré

építettem a dolgaimat. A gyermekkori traumáimat feldolgozó sorozatom (*Jugoszlávia, Archetípus, Cenzúra, Identitásom emlékére*) után újabb téma ragadott meg. Olyan irodalmi műveket dolgoztam fel, amelyekben központi szerepet játszik a képzőművészet. Mivel én is képzőművész vagyok, úgy éreztem, valahol rólam is szólnak ezek a szövegek. Egyre közelebb éreztem magam ezekhez a művekhez. Kézenfekvőnek tűnt beilleszteni az irodalmat a feldolgozások sorába. Oscar Wild *Dorian Gray arcképe* és Bohumil Hrabal *Túlságosan zajos magány* című kötetei után egy újabb Hrabal-regény következett volna, a *Gyöngéd Barbárok*. A történet egyik központi figurája – Hrabal barátja – a cseh képzőművészet jelentős alakja, Vladimir Boudnik. A festmény sajnos nem készült el, de a tervezés során egy számomra érdekes dologra lettem figyelmes: Boudnik öngyilkos lett. Ez a felfedezés vezetett a *Csoportterápia* című sorozatom elkészítéséhez, amelyben öngyilkos művészek tragédiáit dolgoztam fel. Egyébként ez a sorozat részben összefügg az előzővel, a tömegeket ábrázoló képekkel, vagyis az abban rejlő agresszivitással, valamint azzal a fordulóponttal, amiről már az előbb beszéltem, hogy egyre inkább a belső történések, a mélységek kezdtek el érdekelni, és ha jobban belegondolunk, az öngyilkosság egyfajta agresszivitás, amely nem kifelé irányul, hanem intenzív kétségbeesésként, fájdalomként befelé robban.

Az első képet R. B. Kitaj esete ihlette, aki néhány nappal 75. születésnapja előtt vetett véget életének. A képem egyik időskori festményének felhasználásával készült. Ezek után Mark Rothko, Bada Dada és Czigány Dezső következtek. A sorozatból talán Jules Pascin történetét emelném ki, aki mielőtt meghalt, vérével üzenetet hagyott: Adieu, Lucy! – így búcsúzott a szerelmétől, a művészettől, az élettől. Ezt a gesztust dolgoztam fel kortárs köntösbe öltöztetve.

Mit értesz egész pontosan kortárs köntös alatt? Azt jelenti ez esetleg, hogy adott egy bizonyos fajta elvárás a piac, a közönség, a szakma részéről, ami meghatározza az alkotó egyedi ízlésvilágát is, illetve hogy az hogyan jut el a vászonig?

Nem elég ma alkotni ahhoz, hogy valaki kortárs legyen. A kortárs művészetnek a mindenkori jelen kontextusába kell illeszkednie, az aktuális folyamatokkal kell beszélő viszonyban lennie. Itt elsősorban a szakmára gondolok, de természetesen egy jó képzőművésznek kellőképpen tájékozottnak kell lennie ahhoz, hogy átfogó következtetéseket tudjon levonni. Ami a kortárs művészeti trendeket illeti, én úgy látom, hogy eltűnőfélben vannak a megszokott művészeti kategóriák. Olyan szabad áramlás jött létre a médiumok között, ami szenzációs műveket, művészeket szül. Az internetnek köszönhetően a szabad információáramlás elérhetővé teszi ezeket mindenki számára, tehát egyre kevesebb a klasszikus értelemben vett festő- és szobrászművész, grafikus... Ez a művészet diadala. Ami engem illet, elsősorban az általam érzékelt világot szeretném dokumentálni. Alapanyagként tekintek az engem körülvevő jelenségekre. Rám a média és a sorompónál való várakozás is egyaránt nagy hatással van. Ennek tekintetében az aktuális trendek is hatással vannak a művészetemre, ami természetesen magában rejt némi salakot is. A szabadon alkotó nyugati művészek közül sokan, akik nem szembesülnek a pénztelenség szorongató problémájával, egy idő után elrugaszkodnak a valóságtól és bár méretben, anyagban monumentális műveket hoznak létre, a szórakoztatáson kívül nem valósítanak meg semmi egyebet. Ezzel szemben Közép-Kelet-Európában, ahol a szegénység mindig is problémát jelentett – de utólag felmagasztaljuk a vívmányait – segít fenntartani az alkotó kreativitását.

A megfelelni vágyás rétegei között nagyon nehéz eligazodni. Jó esetben nem volna erre szükség, de a vágyakozás és a kényszer között nem nagy a különbség, úgy is mondhatnám, hogy ha azt akarod, hogy számba vegyenek, muszáj megfelelni a szakmának. Esetemben a megfelelési kényszer elsősorban saját magammal szemben értendő. Nagyon magasra helyeztem a lécet, ami azonkívül, hogy frusztrációkat okoz, egyben mozgatórugója is az életemnek.

Említetted a gyermekkori traumáidat. Ahhoz a generációhoz tartozol, amelyik nagyon fiatalon kényszerült választásra a 90-es évek végén. Döntened kellett a teljes bizonytalanságban maradás, vagy az otthon elhagyása között. Te az utóbbi mellett döntöttél, ami nem is volt választás kérdése, inkább kényszermegoldás. Voltak/vannak-e kitapintható jelei a téged ért szociális, egzisztenciális változásoknak a képzőművészetedben? Említetted, hogy az erre való reflexióként készítettél egy sorozatot, aminek ha jól gondolom, volt egyfajta öngyógyító, terápiás jellege is, vagy ez már csak egy retrospektív belemagyarázás lenne?

Miután felvételt nyertem a Nemzetközi Előkészítő Intézetbe, Budapestre költöztem. Életem egyik legnehezebb időszakaként emlékszem vissza az átköltözésre. Folyamatos honvágy gyötört, és a nagyvárosi közeg is távol állt tőlem. Később felvételt nyertem a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának festő szakára, így elköltözhettem Budapestről. Hogy nem otthon élek, az a mai napig erős hatással van mind a hétköznapi életemre, mind pedig a művészetemre. Viszont szerencsés dolognak tartom ezt a kettősséget. Pécs nagy hagyományokkal bíró kulturális közege termékenyen hatott a művészetemre, de előnynek érzem a Vajdasághoz fűződő tapasztalataimat is. A tanulmányi évek alatt számos politikai témájú képet festettem, amelyeket összeköt egy rendszerbíráló, pacifista attitűd. Talán ehhez is a bizonyos módon traumáknak tekinthető történések feldolgozása miatt fordultam, de hosszú távon nem segített. Ezek közül a legtöbbet – közvetlenül az elkészülésük után megsemmisítettem vagy átfestettem őket. Van olyan vásznam, amelyen tizenöt festmény van egymáson. Ez valahogy ösztönösen jött, persze az évfolyamtársaim és a tanáraim is csak fogták a fejüket, de én nem bántam meg. Tanárom és mesterem, Tolvaly Ernő, egyik kiállításom megnyitója alkalmával elhangzott szavait segítségül hívva talán közelebb kerülhetünk ezekhez a traumákat feldolgozó képekhez: „Ebben a században jelent meg nyomában először a döbbenet, ami nem magyarázható, nem kinyilvánítható – csak megjelenik. Először fordult elő, hogy az emberiség minden pontosság és számítás ellenére nem állíthatta azt, hogy megérte: csak áll, és maga elé mered az istentelen csapástól, és még suttogni sem meri a kérdést: mi volt ez? Az egymás hegyére-hátára dobált, szinte repülő-zuhanó ricsajos valóságdarabok elkezdtek követni egy mondvacsinált rendet. A szobát, ahol nagy rumlit rendeztek, a szereplők elhagyták, a történések és a zaj megfagytak a hideg ürességben, csak az emlékek szétdobált, egymásra kenődött darabjai világítanak. Kis Endre nem tisztogatja, nem fényesíti a valóságot, nem sikálja fel a szobát, figurái már nem torzszülöttek karikatúrái, mint mondjuk Mauritsnál, hanem torzszülöttek, néha torz mivoltuk csak abban látszódik, hogy teljesen valóságosak értelem nélkül, csak léteznek egy nem tudni, milyen térben. Precíz, túlságosan valóságos képet fest róluk, mesterien festői fölénnyel, mesterségbeli tudásának biztonságával. Minden igazi,

akár derűs is lehet, akár napfényes, akár selymes, de sohasem finomkodó. Képei erősek és igazak. Nincs az a teoretikus váladék, ami kikezdhetné vagy irányíthatná őket. A kritikus szavai dadogók, ismételni kényszerül: ez van, ez van, ez van, és valóban ez van, nézni kell, vagy el kell somfordálni. Minden igazi, de tulajdonságait vesztve a művész által megsemmisített környezetétől megfosztva. Nincs tér, csak ürességg! A kutya előrenyújtott lábbal a semmibe bámul a semmi közepén, a botra támaszkodó ember – öreg-e vagy fiatal? vagy csak rém? – teste előtűnik a tömör sötétből, feje egy arc alakú luk, melyen átvilláglik az egymást felborzoló események vére és zűrzavara, botja nem bot, hanem ólmosan aláfolyó ezüstös időfolyó, keze nem kéz: valószínűtlen pergamen, amit valami felfoghatatlan nyák fed el."

Minden egyes ecsetvonásodat áthatják a tartalmi mélységek. A művészeted markáns példája a gondolatiság és a vizualitás fúziójának. Mi ennek a mozgatórugója? A magad részéről természetesnek tartod, hogy te mint gondolkodó ember hozzászólj az aktuális társadalmi folyamatokhoz, vagy éppenhogy kivonni szeretnéd alóluk magadat azáltal, hogy kívülről reflektálsz rájuk?

Nem kívánok sem hozzászólni az aktuális társadalmi folyamatokhoz, és kivonni sem tudom magam alóluk, mivel erős hatást gyakorolnak rám. Legfőbb célom, hogy a kortárs jelenségeket minél hitelesebben rögzítsem, legyen szó általános fogalmakról vagy személyes tapasztalásokról. Úgy hiszem, ezzel tudok közvetett módon hatást gyakorolni az emberi gondolkodásra.

Alakulóban van egy új képzőművészeti csoport, amelynek eszmei kiötlői te és Ricz Géza festőművész vagytok. A csoport a kritikai képzőművészettel foglalkozó vajdasági alkotók erősítése céljából kíván egyfajta szellemi közeget teremteni. Miért érzitek indokoltnak, hogy itt és most hozzátok létre a csoportot? Véleményed szerint egyáltalán beszélhetünk-e ma kritikai képzőművészetről a Vajdaságban?

Nem szívesen teszem, de össze kell hasonlítanom a külföldi és a vajdasági képzőművészeti szférát. Külföldön egy nagyon éles határ választja el a professzionális művészeket az amatőröktől, míg a vajdasági magyar képzőművészek körében erős átfedések vannak. Én akkor lepődtem meg, amikor a múzeumok éjszakáján Szabadkán jártam, és láttam, mennyi a kíváncsi, képzőművészetre éhes ember. Nem azt mondom, hogy Vajdaságban a képzőművészet tekintetében nincs semmi, de lehetne sokkal több is, a közönség megérdemelne valami jobbat.

Kritikai képzőművészetről Vajdaság kapcsán ma nem beszélhetünk. Hiszen – elnézést az erős kifejezésért, de úgy gondolom – egy idealizáló, romantikus módon begyöpösödött banda diktál. Az úgynevezett vajdasági festészet jelenlegi állapota (gémeskút, tök, madárijesztő és társai) szerintem egy zsákutca. Fontosnak tartom, hogy a most alakulófélben lévő generáció progresszív törekvésekkel változtasson ezen. Nagyon fontos a fiatalok felzárkóztatása, valamint az, hogy teret biztosítsunk a szabadon fejlődő művészetnek. Nem szabad lehorgonyozni. Én is leszek öreg és elavult, akkor majd váltani kell. A vajdasági magyaroknak szüksége van valamire, ami kizökkenti őket a képzőművészet és a vizuális kultúra terén érzékelhető

áldatlan állapotból. Ennek tekintetében kiemelt szerepet tulajdonítok a Bolyai Tehetséggondozó Gimnázium és Kollégium képzőművészeti tagozatának, a TAKT képzőművészeti táborának, a szabadelvű és formabontó kezdeményezéseivel számunkra is jó példát mutató *Symposion* folyóiratnak, valamint meg kell említeni, hogy Újvidéken van egy akadémiánk is. Több hasonló felfogású ember munkájára lenne szükség a régióban. Ezenkívül pedig, egy, a naiv hagyományoktól mentes kulturális közeg kialakulásában egy csoport jelenléte is fontos szerepet játszhat. Itt jövünk mi a képbe: Soltis Miklós, Ricz Géza, Utcai Dávid, Varga Valentin, valamint jómagam szertnénk és tervezzük, hogy létrehozunk egy ilyen csoportot, amely alkalmanként tárlatokkal, különféle akciókkal teszi majd hozzá a részét a vajdasági művészeti szcénához. Azonkívül, hogy a tagokat barátság köti össze, szerencsésnek tartom azt is, hogy különböző egyetemeken végeztünk (Budapest, Pécs, Szarajevó, Szeged), tehát ez az együttműködés számunkra is értékes tapasztalatot jelenthet.

Szerinted, ha összeáll egy csapat kritikai művész felkavarni a bácskai mocsarat, mi lesz? Nekem van egy sejtésem, kíváncsi vagyok, beigazolódik-e.

PÉCSI KISGALÉRIA
IROKÉZ
PÉCSI KISGALÉRIA
gödör
TÜRAKTER

Iovra éva

A vizuális identitás felborulása a szabadkai várostervezés funkcionalitása és megvalósuló ideái között

Szabadka városterve-zése a második világháború után kialakuló új hullámmal vált teljessé

Szabadka városterve-zése a második világháború után kialakuló új hullámmal vált teljessé, ami előrevetíti a kilencvenes évek elejének és végének változásait, amelyek a város vizuális identitásának és kommunikációjának átalakulását hozták, nem csak makro, hanem mikro szinten is. A felszínt megbontva csak az építészet, az urbanizmus alakulása értékelhető, de mindezekre hatottak/hatnak a mindenkori társadalompolitikai, gazdasági igények, lehetőségek és ambíciók is, amelyek a mindig éppen aktuális, lokális vezetés sajátjai. Átültethető-e a múlt a jelenbe, vagy a rombolás képzete magyarázható a mával? Identitásunkat és ideáinkat ott keressük, ahol ambíciót találunk arra, hogy a történelem maradandó alkotásaival szemben felhasználjuk a rombolás eszközeit, a teremtés motívuma helyett? A válasz a kérdésben rejlik.

Szabadka fejlődésének és építészeti értelemben vett kialakulásának az 1945 és 1975 közötti szakasza az egyik legrövidebb időszak, viszont mégis ekkor játszódtak le a városszövetet legintenzívebben átformáló események. Az urbanizmust és az építészetet befolyásoló lokális hatalom ebben az időszakban az egységes és megbonthatatlannak hitt állam volt.

A szocialista modernizmus[1] ideológiájának meg nem valósulása

„Ennek az ötletnek, a nagy szocialista lakásügyi kilátásokról, megvolt a maga közepes verziója: egy sugárút, ami a vasútállomástól Kisbajmokig tör ki észak irányába, a Sport[2], a Peliván és más, kereskedelmi-blokkok lebontásával, leválasztva valamennyit a Városháza előtti parkból, lehetővé téve a »vizuális kommunikációt« a bajmokiak és palicsiak között" (Boško Krstić: Subotičke senke, 1992).[3]

A Novi bulevar és a Tito marsall sugárút, mint az 1948 utáni várostervezés szabadkai példái, paradigmatikusak lehetnek az adott korszak és terület urbanisztikai fejlődésének tekintetében. Hiszen eltérnek a nyugati modernizmus meg a szovjet szocialista realizmus várostervezésétől is, illetve oly módon ötvözik a kettőt, ami egy újszerű ideológiát generál.

A Novi bulevar (továbbiakban: Új Sugárút) hatvanas évekbeli útvonalterve megtalálható a vállalkozómérnök, Könyves Tóth Kálmán 1884-es (*Könyves Tóth Mihály előterjesztése Szabadka sz. kir. város tekintetes tanácsához… a város háromszögös felvétele, lejtmérése, utcza-szabályozása és csatorna tervezése ügyében. Szabadka, Bittermann József könyvnyomdájából 1885.*) és Kosta Petrović (*Szabadka és Palicsfürdő – Subotica i Kupalište Palić*) 1928-as térképein is, ezeken jól látható, hogy az új vasútállomástól kiindulva, légvonalban szelte volna át Szabadka történelmi belvárosát Kisbajmok irányába. Tanulmányozva a Novi bulevar terveihez tartozó dokumentumokat, kritikákat, elemzéseket, levonhatjuk a következtetést, hogy a város szövetébe vágandó út elsősorban az aktuális[4] állami elképzelések reflexiója, és csak másodsorban funkcionális (összeköttetés a pályaudvarral). A megtervezésére kiírt pályázatban a feltételek között szerepelt a megtervezendő épületek listája is, így az állam várostervezési ideológiáját, annak elméleti megvalósítását az épületek és a bennük zajló társadalmi élet szoros kapcsolatára vezethetjük vissza. A társadalmi tervezés az építészeten keresztül valósult meg, a szocializmus titóista rendjét tudatosító és megerősítő tájékozódási pontokként szolgáltak az épületek: a JNH székháza, a koncertterem, vagy akár az áruház is. Valójában ez a megfelelő politikai és kulturális irányultság azonosságtudatának megteremtése. A helyi és a tartományi hatóságok a szocialista korszakban tudatosan fogták vissza az építészeti múlt átörökítésének folytonosságát, ezzel idézték elő a történelmi jelentőségű, építészettörténeti értéket képviselő épületek eltűnését az új sugárutak regulációs vonalán. Az Új Sugárút terve is ezt a meg nem fogalmazott, ki nem mondott elvet követi, amely fokozatosan a város központjának tradicionális szövetét bontotta volna fel, nyitottabbá, szellősebbé téve azt. Igaz, az elképzelés alapjait az Athéni Chartában is megtaláljuk, viszont a szabadkai terv megvalósításának feltétele lett volna az, hogy a város legrégebbi házának kivételével, a készülő útvonal mentén, építészeti és történelmi értékre való tekintet nélkül bontják le az épületeket. A Charta viszont köztudottan a történelmi múlt megőrzését hirdeti.

1 A szocialista modernizmus a szerző definíciója. Nem csak művészettörténeti-építészeti magyarázatot adott a stílusnak, de elhelyezte azt korban is: az 1948 és 1980 között lejátszódó titóista társadalom politikai, társadalmi és gazdasági dimenzióiban (lásd L. É. eddigi tanulmányait a szocialista modernizmusról, mint a titoizmus építészeti, művészeti vonulatáról).

2 Lončarević-ház

3 Boško Krstić: Subotičke senke, NIP „Subotičke novine", 1992/Pločnik bez kraja – Ima mesta na kojima možete da radite i gradite koliko god hoćete a da nikada ne budu završena: uvek im nešto nedostaje. Subotičke novine, 22. novembar 1991. 68–69. IAS/SzTL 3843.

4 A második, titói Jugoszlávia.

Az Új Sugárúttal egy új eret nyitottak volna a városmagba, ami az útvonal kezdeti szakaszán kitölti az 1944-es bombázás alatt lerombolt épületek foghíjait. A földrajzi adottságok mellett, bizonyos szinten figyelembe vették a városmag eredeti dinamikáját, így a buszállomás a forgalmas Makszim Gorkij utca (Belgrádba vezető út) mellett kapott volna helyet. A tervek alapján szembeötlő, hogy az Új Sugárút is tiszta lapot kezd, mint a Tito marsall sugárút, a fölöslegesnek ítélt épületek lebontásával alakította volna ki útvonalát, ami a szocializmus várostervezési technikáira utal, ugyanakkor megmaradt volna Szabadka legrégibb háza, a Vermes-féle ház, ami groteszk módon utal a történelmi múltra, megtartva azt, amit az elképzelés semlegesnek és elfogadhatónak ítél. A tervek (1964-es pályázat és Szabadka központjának 1967-es részletes városterve) koncepciója szerint az új tér, a megváltozott városszerkezet átalakítja a lakosok szokásait, azaz a társadalommal való azonosulás a tér kezelésén keresztül válik lehetővé. Milutin Glavnički nyertes munkájának koncepcióján nem csak Le Corbusier *Plan Voisinjának* (1925) hatása érezhető, tervében megvalósul a „levegő" iránti igény is. Átlátható, épületekkel nem sorszerűen zárt tere, amit teljesen átvett az 1967-es DUP, reprezentatív jellegű, az északi felén a koncertteremmel, színházzal. A DUP kivonata szerint: „*A Dimitrije Tucović utca jobb oldalának bontását tervezik a közeljövőben. A területen kert lesz, független, tágas zöldterületekkel. Csak fönn, északra terveznek egy új »koncerttermet«*."[5] Már nem „szocialista" tér, de „nyugati" sem, hiszen nem csak egy üres terület, de alapvetően az aktuális hatalom manifesztálódása, ami befogadhatja a Tito üdvözlésére összesereglett tömeget. Pontos források nem állnak rendelkezésre, amelyek prezentálják, hogy milyen megfontolás vezette Glavnički mérnököt és csapatát a tér ily módon való kialakítására, de ez is hozzájárul ahhoz, hogy mint a szocialista modern várostervezés egyedi példáját kezeljük az Új Sugárutat.

A szabadkai példák esetében csak részben valósulnak meg a szocialista modern várostervezés elvei, amelyek a nyugati és keleti blokk urbanisztikai hagyományait követik, ám ugyanakkor bizonyos szempontból tagadják is azokat. A szocialista várostervezés nem különíthető el teljes mértékben a modern mozgalmaktól, hiszen a mindenkori modern urbanizmus alapjait is a szocializmusban találjuk, de a Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), az Athéni Charta és Le Corbusier hatása erősen érezhető, bár a modern és szocialista várostervezés, ahol a domináló formák a neoklasszicizmus jegyeit viselik, nem azonosítható egymással. Sztálin kedvelt stílusa, a neoklasszicizmus, a szocialista monumentalista ideáknak megfelelően egy elnagyolt, tömegével is a hatalmat kifejező Sztálin-barokkba csapott át. A monumentalista tömeg helyet követelt, ami gyakran a történelmi városrészek, az urbánus örökség lebontásával járt. A szocialista várostervezés alapja a közös, mesterségesen generált és kényszeres ideológia volt, ami a társadalomban és a városépítészetben az egyenlőség és az uniformizáltság megteremtésére irányult. A nyugati, modern társadalmak urbanisztikai elvei rendelkeztek bizonyos közös tulajdonságokkal, amelyek a közös ideológiai alapnak voltak köszönhetők, ez a szocializmussal ellentétben a jóléti állam ideológiája (Wohlfahrtstaat), amely teret enged a különféle építészeti variációknak, de mégis jól felismerhetőek minden egyes városban. A szocialista modern ezeket a tulajdonságokat egy erős hatalmi ideológiával ötvözte, ami kiterjedt a második, titóista Jugoszlávia egészére, később

5 ZZUS I/29 *Najstarija kuća Subotice*. – Studijski program (građevina na trgu Cara Jovana Nenada 11. 6.).

pedig ez a fajta keverés, keveredés, a volt tagköztársaságok közül csak Szerbiában jutott kifejezésre.

A hatvanas évek hullámzó gazdasági helyzete, az ötvenes évek elején jött hirtelen növekedés utáni stagnálás, majd infláció, recesszió és az újabb növekedés, majd a reform utáni újabb válság kihatással volt Szabadka városfejlődésére is. Gyakorlatilag a nagyszabású előzetes tervek kidolgozása – gondoljunk itt a városközpont Részletes Urbanisztikai Tervére (DUP 1967) –, valamint annak meg nem valósítása egybeesett az országban lejátszódó gazdasági eseményekkel.

„*A terv előlátja a háromszög alakú épülettömb egy részének lebontását, hogy az említett áramlás egy modern sugárúttá bővüljön. A Dimitrije Tucović utca keleti oldala áldozatául esik a központ táguló kilátásának és a zöldterületeknek. [...] délnyugatra a templomtoronytól, a műemlékvédelmi törvény által védett Ferences kolostor csatlakozásában álló épület, látható a Köztársaság tértől a Jovan Nenad térig, vagyis az új sugárútig és elérhető az északi parkosított területről, valamint a Dimitrije Tucović utcáról, jobban mondva az élő úttól, ami összeköti a város központját a Sétaerdővel. Mindent összevetve, az épület [...] egy domináns helyzetet vesz fel Szabadka legszűkebb központjának dinamikus képe szempontjából"* (ZZUS I/29*, Najstarija kuća Subotice*. Studijski program, 1971. 1.).

Az 1968. május végén előterjesztett városrendezési terv egyik, talán legnagyobb vitáját kiváltó részlete a Dimitrije Tucović utca kérdése. Az utópisztikus várostervezés leképződése, ami egyenesen rámutat azokra a hiányosságokra, amelyek engedélyezték a tervet, de később ezek az elképzelések vezettek a terv hatályon kívül helyezéséhez is:

„*A tervezők elképzelése szerint a Sugárút a Dimitrije Tucović utcától a városházáig fokozatosan bővül és egy zöld övezetté alakul át azzal, hogy az utca kiszélesítése megköveteli az egész jobb oldal lebontását.*

A vélemények e kérdésben nagyon eltérnek a tanács ülésén, többen is ellenezték, mert véleményük szerint a jobb és szebb kilátást a város drágán fizetné meg. Ugyanis ebben a sorban több stílépület van, amelyek lebontása csak kárára volna a városnak."[6]

Szkopje urbanisztikai tervének (1965/67) esetében Kenzo Tange rámutatott arra a karakterisztikára, amely megengedi az ideális várostervezés szempontjából vitathatatlan, ám utópisztikus várostervek kidolgozását és megvalósítását.

„*Jugoszlávia egy szocialista ország, ahol a föld nincs magántulajdonban, így az önkormányzatnak elég ereje volt ahhoz, hogy lehetővé tegye a teljes tervünk megvalósítását.*"[7]

Kenzo Tange úgy vélte, a tény, hogy a földterületek az állam tulajdonában vannak, segítségére lesz tervének megvalósításában. Tange Jugoszláviára tett megjegyzése bizonyos mértékig egyezett Le Corbusier véleményével a két világháború közti Szovjetunió államvezetési viszonyairól, ennek a periódusnak

6 Csendes oázis lesz a város központja – A korzón és a Szabadság téren nem lesz többé motoros forgalom – Hol épül fel az új autóbuszmegálló? – Lebontják- e a Dimitrije Tucović utca jobb oldalát? – Elkészült a városközpont terve. *Magyar Szó*, 1968. május 29. XXV. évf. 146. (7540.) szám.

7 "Yugoslavia is a Socialist country in which land is not privately held, the city government had sufficient power to make it possible to introduce our total plan." Zhongjie Lin: Kenzo Tange and the Metabolist Movement: *Urban Utopias of Modern Japan*. Taylor & Francis, 2010. 193. (Google books)

és térségnek szentelte projektjét, a Ville radieuse-t (Sugárzó város) is.[8] Az akkori Jugoszláviára még fokozottabban érvényes, mint a kor nyugati társadalmára az, ami mellett a CIAM harminc évvel azelőtt kiállt, miszerint „*az építészet szoros kapcsolatban áll a politika és gazdaság átfogóbb kérdéseivel, maga is része az ipari társadalom valóságának*".[9]

A szabadkai tervből az Új Sugárút déli oldalát kijelölő valamikori Centar áruház és a mellette lévő lakóépület terve valósult meg 1974/75-ben. Az áruházat Andra De Negri, a Standardprojekt építésze tervezte 1970/74-ben.[10] Az Új Sugárút megfelelő szélességének kialakítása érdekében egy egész épületcsoport lebontását látták elő. Ez a háromszög alakú tömb magába foglalta a védelem alatt álló Jovan Nenad cár szobor előtti valamikori Banképületet (Szabadság tér 2.), amely megmaradt volna, a feleslegesnek ítélt épületek: az Osztoics–Jakobcsics-féle bérház (1847/48), Timotije Radić- és Đorđe Manojlović-féle ház (1846) és a Lončarević-ház (1907), amelynek tervezője Kocka Géza volt. A Centar áruház építése miatt lebontottak egy barokk, egyemeletes épületet, ahol a Kis Béke fogadó (Mali mir) volt, valamint lebontottak egy kétemeletes épületet a mai Korzón, a valamikori első gőzmalom épületét, amely „*a felszabadulás utáni időkben volt már iskola is, raktár, készruhagyár*".[11] Az említett két épületegyüttes, a Centar áruház és a Jugoszláv Néphadsereg szükségleteire fenntartott B lakótömb kivitelezése után (1974/76) a hetvenes évek végén hosszas viták folytak ennek a sugárútnak a szükségességéről.[12] A vitának egy 1981-ben elkészített közlekedési tanulmány vetett véget, amely szerint a légvonalban húzódó sugárút közlekedési szempontból, főleg, mert a belváros tehermentesítését tervezték, nem lett volna funkcionális megoldás, így elvetették, és az 1981/83-ban hatályba lépő Főterv már ezeket a változtatásokat nem tartalmazta.

A felülvizsgálat és a közlekedési tanulmány hatására a történelmi városmag közepén fekvő háromszög alaprajzú épületcsoporttal és a mellette levő Jovan Nenad cár térrel kapcsolatos tervek nem valósultak meg. A későbbi tanulmányok (1967–1980), amelyek a város tereit és utcáit mérték fel építészettörténeti szempontból, minden egyes építészeti értéket képviselő épületről rajzot mellékelve mutattak rá igazán arra, hogy a Dimitrije Tucović utca és Jovan Nenad cár tér területén, valamint a Matko Vuković utca vonalán milyen épületek semmisültek volna meg, ha a terv megvalósul.

A belvárosban a Kis Béke vendéglő mellett a régi malmot is lerombolták 1971-ben, ennek helyén a mai Korzón épült fel a Beograd áruház, közben a Namateks is megnyitotta a Centar áruházat 1976-ban. A Beograd áruházat a történelmi városmagba illesztették be, de ezt nem nevezhetjük sikeresnek. A tervek szerint a Kis Béke fogadó homlokzati elemeit visszahelyezték volna az új épületre, de ezek az elemek eltűntek.

---

8 Kenneth Frampton: *A modern építészet kritikai története*. Le Corbusier és a Ville Radieuse 1928–1946. 235–245. Terc, Budapest, 2009.

9 Kenneth Frampton: *A modern építészet kritikai története*. 354.

10 *Szabadka építészete 1944–1984-ig* (Arhitektura Subotice 1944–1984), kiállítási prospektus (1984. Szabadkai Építészek Egyesülete – Društvo Arhitekata Subotice), 41.

11 Elkelt a Titovka volt épülete a Korzón. *Magyar Szó*, 1968. március 23. XXV. évf. 81. (7475.) szám.

12 Csipa József építész, az 1981/83-ban elkészült GUP vezető mérnökének közlése. Antun Rudinski: *Subotičke novine*, 1979. 36–37. sz.

Szabadka belvárosának építése később befejező szakaszába ért, az ezredfordulóig nem történtek jelentős változások a városkép tekintetében. Az új évezred viszont egy újabb rombolási hullámot hozott, amely drasztikusan megváltoztatta a város képét (Galleria Hotel, Népszínház stb.).

A szocialista modernizmus, mint a második világháború utáni mérsékelt modernizmus hatalmi ideológiával átszőtt irányzata Szabadkán nem volt annyira kifejező és tömeges, mint a délebbi régiókban.

„*Városunk legkorszerűbb és legszebb épületei emelkednek ki egymásutánban a törvényszék közelében. Itt áll az új Palics hotel hatalmas tömbje, vele szemben a járási szkupstina, mint valami beton és üvegcsoda szökken merészen a magasba. Kissé odébb pedig a társadalmi szervezetek székháza. Már évek óta folyik itt a munka és amikor egyszer anyagi eszközök hiánya miatt megálltak az építkezéssel, sokan azt hitték, hogy ezek az építkezések is az új Munkásotthon sorsára jutnak. A hitetlenkedők most kellemesen csalódtak.*”[13]

A szabadkai szocmodern épületek, különösen érvényes ez az említett épületekre, megalkuvást nem tűrően hangsúlyozzák a funkcionalitást és az egyenes formákat, egyáltalán nem törekednek az emberközeliségre vagy az adott környezet építészeti stílusával való harmonizálásra.

Visszatekintve a hatvanas évekre, a város szövetébe beékelődő szocialista modern épületekre, azok formaiságára, érezhető a nagy ellentét Szabadka akkori és mai lakosságának és építészeinek szemléletében. Míg a titói éra alatt a büszkeség érzését és a társadalmi felemelkedés illúzióját keltették az épületek az említett háromszögben (Jovan Nešić tér), addig ma csak egy kor megtépázott maradványait látjuk, figyelmen kívül hagyva valódi értéküket.

13 Befejezés előtt a járás új székháza. *Magyar Szó*, 1964. június 8. XXI. évf. 157. (6110.) szám.

TARTALOM

004 Mikola Gyöngyi
A Symposion képi fordulata

016 Vladimir Palibrk
Néhány közhely az *underground művészet*ről

020 Palásti Andrea és **Jelena Vladušić**
Strabismus

022 Aleksandra Sekulić és **Radovan Popović**
Láthatatlan képregények – Az alternatív képregény Szerbiában 1980–2010

064 Kertész Sándor
Képregény a homokozóban

070 Palásti Andrea
Aditya Mandayam, mint posztkoloniális szubjektum

086 Hermann Veronika
Hipszterek és kószálók – A közösségi identitás elbeszélhetősége a fogyasztás és az ellenkultúra fogalmai mentén

096 Jódal Kálmán
Vokovizuel

100 Aleksandar Zograf
A képregények Szerbiája – VÁMPÍROK ÉS ÜBERMANUSOK

112 drMáriás
A politikába fogunk beledögleni
– A Műcsarnokban rendezett Mi a magyar? című kiállításról

118 Sirbik Attila interjúja **Ricz Géza** képzőművésszel
Posztapokaliptikussá párolt fiktív látomás

130 Gyurkovics Virág interjúja **Kis Endre** képzőművésszel
Robbanásveszély

142 Lovra Éva
A vizuális identitás felborulása a szabadkai várostervezés funkcionalitása és megvalósuló ideái között

Ministarstvo kulture i informisanja

Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje

Grad Subotica

Bethlen Gábor Alap

Nemzeti Kulturális Alap

Град Нови Сад

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Faragó Kornélia. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)– . – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta
ISSN 0350–9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2012. december. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Németh Ferenc. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.forumliber.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 10-től 11 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2012-re belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 60 EUR – Készült az Ideál Nyomdában, Újvidéken. – YU ISSN 0350-9079

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
Matica srpska Könyvtára, Újvidék

82(05)

SYMPOSION : irodalom művészet tudomány kritika / Fő- és felelős szerkesztő Sirbik Attila – 1994, No.001- . – Szabadka : Symposion Polgárok Egyesülete, 1994-. – 24 cm

Háromhavonta
ISSN 1451-9143

COBISS.SR-ID 104447751