

Az archívum mint forrás és forma a kortárs magyar művészetben

Székely Katalin (III. évfolyam)

A Kállai Ernő művészettörténeti-művészetkritikai ösztöndíj harmadik évfolyamára leadott kutatási tervem – a korábbi ösztöndíjas időszakokhoz hasonlóan – az archívum fogalma köré épült: olyan művészeti jelenségeket próbáltam összegyűjteni és értelmezni, (elsősorban) a kortárs magyar művészetből, melyek e fogalom köré rendezhetők. Ebben az ösztöndíjas időszakban három témával foglalkoztam részletesebben: Déry Tibor 1921-22-ben írt *Az ámokfutó* című ún. hosszúversével, ezzel az újságkivágásokból a dadaista kollázs – illetve montázs elve alapján újságkivágásokkal illusztrált, és eleve kollázsszerűen felépített költeménnyel; elsősorban azt vizsgálva, hogy mennyire vonatkoztatható a versre a dadaista kollázsokkal, ill. montázsokkal kapcsolatos archivológiai képletek (az archívum korlátainak feszegetése, lerombolása; és fordítva: az „archívumépítés”). A kutatásaim második témája a magyarországi artzine-ek (elsősorban az Innen kiadó kiadványainak) „archívumteremtő” funkciója volt. Végül három, privátfotó-archívumra épülő művet (ill. művészeti projektet) vizsgáltam, amelyek mindegyike a volt Jugoszlávia területéhez és történelmi kataklizmáihoz köthető. A három témán belül a következő részterületeket kutattam:

I. A DADAISTA MONTÁZS MINT ARCHÍVUM – DÉRY TIBOR AZ ÁMOKFUTÓ CÍMŰ ILLUSZTRÁLT VERSE NYOMÁBAN

A magyar dadaizmus egyik legfontosabb műve Déry Tibor kéziratban maradt (és faksimileként kiadott), kétnyelvű illusztrált verse: *Az Ámokfutó*,¹ melyből csak részletek jelentek meg Déry Bécsben kiadott, *a Ló, búza, ember* című verseskötetében.²

A korabeli újságkivágásokkal illusztrált „hosszúvers”³ a dadaista kollázsokra jellemzően a hétköznapi valóság medializált képeit és szövegrészleteit emelte be a művészet területére. A kutatás során a következő szempontok szerint vizsgáltam a művet:

- **A dadaizmus és recepciója Magyarországon**

A dadaizmus magyarországi változatának fő jellegzetességeit Bori Imre abban látja (elsősorban az irodalmi avantgárdra vonatkoztatva), hogy a dadaizmus „közjátékszerű”, azaz inkább tekinthető átmeneti és nem kategorikus entitásnak. Másik jellegzetessége Bori szerint, hogy – a nemzetközi dadaizmustól eltérően – nemcsak a világháború borzalmai hívták életre, hanem a (bukott) forradalom is. Éppen ezért a magyar dadaizmus (dadaista irodalom) nem „a dada abszurd totalitásába, hanem polémikus és pörlekedő jellegébe kapaszkodott”. Ettől nyerte el egyediségét, s nem lett a külföldi irányzatok imitációja. Harmadik jellegzetessége Bori szerint, hogy a dadaizmus Magyarországon nem gesztusként, hanem elsősorban irodalomként realizálódott, és eleve nem „a dada abszurd totalitásába, hanem polémikus és pörlekedő jellegébe kapaszkodott.”⁴ Beke László szerint éppen ezért Magyarországon nem is lehet dadaista mozgalomról beszélni, noha a dada szellemiség (vagy

¹ Déry Tibor: *Az ámokfutó. Illusztrált vers. / Der Amokläufer. Ein illustriertes Gedicht.* (Botka Ferenc bevezetőjével; faksimile kiadás). Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum, 1985. Ld. még: Déry Tibor: *Az ámokfutó.* In: Derék Pál (szerk.): *A magyar avantgárd irodalom (1915–30) olvasókönyve.* (Kommentált szöveggyűjtemény). Budapest: Argumentum Kiadó, 1998. és Pál Derék und Barbara Fischmuth: *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur, 1915–1930.* (Hrsg. und eingel., mit bibliographischen Notizen vers. von Pál Derék), Wien, Köln, Weimar, Böhlau – Budapest, Argumentum, 1996, 129–219.

² Déry Tibor: *Ló, búza, ember.* Bécs, 1922, 42–44.

³ Seregi Tamás terminusa: Seregi Tamás: „Déry Tibor: *Az ámokfutó.* Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához”, *Literatura.* 1998. No. 102. 389–409.

⁴ Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig.* Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1969. 277–279.

ahhoz hasonló) nálunk is megjelent, több jeles irodalmár vagy képzőművész munkájában.⁵ Forgács Éva szerint a fő különbséget a dadaizmus hazai marginális pozíciója – pontosabban ennek a marginális pozíciónak a jellege jelentette. Mint írja: „Míg odaát szélesebb volt a margó, s aki oda kilépett, maga mögé hagyva az egész establishmentet, még egész kényelmesen berendezkedhetett és túlzott magánytól sem kellett tartania, a magyar kultúra egészen keskeny margóján nemigen voltak meg a továbbélés feltételei. Éppen annak a provokatív, megújító alkotási módnak nem volt helye, amely nem kimunkált művekkel, hanem elsősorban gesztusokkal kívánta felrázni a kultúra és a művészet állóvizét, hogy végül maga is megüledjen, amíg újabb generációk ismét felszínre nem habarják.”⁶

A dadaizmus legfontosabb magyarországi teljesítményeinek rövid számbavétele mellett külön foglalkoztam Kassák és a MA szerepével a mozgalom kapcsán,⁷ és azzal, hogy a bécsi emigráció milyen új forrásokat és lehetőségeket biztosított a dadaizmus megjelenésének.⁸ Deréky Pál szerint „A lapban [Ma] jól nyomon követhető a dadaizmus hatása, míg jelentősége Kassák életművében lényegesen kisebb volt. Az eredeti 1916–17-es, klasszikus zürichi dadaizmus a háború végére elterjedt egész Európában. A bécsi magyarokhoz legnagyobbbrészt berlini közvetítéssel került: darabosabb, durvább, porosz formájában. A francia nyelvterület dadaista társadalomkritikáját a groteszk, míg a németét a közvetlen politizálás, a groteszk szocialista ájtatossági irodalom jellemezte.”⁹ A MA – kiterjedt nemzetközi kapcsolatainak köszönhetően¹⁰ – 1921-től rendszeresen közölte a Mában Tristan Tzara, Hans Richter, Kurt Schwitters, Blaise Cendrars, Richard Huelsenbeck, I. K. Bonset (Theo von Doesburg), Raoul Hausmann, Francis Picabia, Majakovszkij, Viking Eggeling, Vincent Huidobro dadaista verseit és írásait, Moholy-Nagy, George Grosz és Hans Arp dadaista képeit;¹¹ a MA bécsi felolvasóestjein¹² Kassák felesége, Simon Jolán többek között Richard Huelsenbeck és Kurt Schwitters dadaista verseit adta elő, állítólag nagy sikerrel,¹³ míg Németh Andor Tzara *Antripin úr első mennyei kalandját* olvasta fel egy ízben, mely már kevésbé talált megértő fülekre.¹⁴

A dadaizmusról szóló korabeli magyar nyelvű kritikákat is áttanulmányoztam: többek között Balázs Béla,¹⁵ Hevesy Iván¹⁶ és Mácsa János¹⁷ írásait, főként annak a tükrében, amit Dérynek a *Nyugat* hasábjain megjelent Dadaizmus-kritikája állít.

⁵ Beke László: „Magyar Dada”, in Uő. (szerk.): *Dadaizmus antológia*. Budapest, Balassi „Források a XX. század művészetéhez”, 1998. 318.

⁶ Forgács Éva: „Le a széplelkek macskazenéjével. A Dada a magyar művészet periferiáin (1915–1930)”, *Nappali Ház*, 1994. 3. szám, 60–71.

⁷ Id. többek között: Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981, és Passuth Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban : A kubizmustól a konstruktivizmusig 1919–1925*. Budapest, Corvina, 1974.

⁸ Pál Deréky: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–26*. Wien, Köln, Wiemar, Böhlau Verlag, 1991. és Galambos Ferenc: „Képzőművészeti élet a bécsi magyar emigrációban 1919–1928”, *Művészettörténeti Értesítő*, 1971. 1. szám, 1–10.

⁹ Deréky Pál: „*Latabagomár Ó Talatta Latabagomár és Finfi*” – *A XX. század elejei magyar avantgárd irodalom*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó „Csokonai Könyvtár, Biblioteca Studiorum Litterarium”, 1998. 255.

¹⁰ Id. többek között: Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998.

¹¹ *A Tett (1915–1916), Ma (1916–1925), [Kétszer kettő] 2x2 (1922). Repertórium*. Összeáll. Illés Ilona. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1975.

¹² L. Deréky i.m. 248. 243. jegyzet

¹³ Tamás Aladár: „Szavatlan versek”, *Bécsi Magyar Újság*, 1922. No. 88. 7.

¹⁴ Seregi i. m. 396.

¹⁵ Balázs Béla: „Dadaizmus”, *Bécsi Magyar Újság*, 1920. december 4. 3.

- **A dadaizmus Déry életművében**

Az *Ámokfutó* magyar nyelvű kéziratának keltezése: 1921 áprilisa,¹⁸ ami egyben azt is jelenti, hogy Dérynek a *Nyugat* hasábjain megjelent Dadaizmus-kritikájával egy időben keletkezett, melyet a Richard Huelsenbeck szerkesztésében megjelent *Dada-Almanach*ról írt.¹⁹ Ebben Déry a dadaizmus fő hibáját a céltalanságban látja, mint írja: a „dada nem Weltverbesserer, dada semmit sem akar jobban vagy legjobban megcsinálni, dadának nincsenek céljai – dada van, mint ahogy a világ van s a dolgok s az élet legfőbb értelmetlenségét s céltalanságát fejezi ki rettenetes viaszkarccal, mely papírral, lószórbajusszal s festett szemével, mint a mindenség halotti maszkja mered le a fellampionozott pódiumról.”²⁰ Közben, ahogy a nemrégiben elhunyt Botka Ferenc, Déry műveinek legfontosabb kutatója és kiadója írja: „a dada korábbi bírálóját – megkísérelte a tárgyak és jelenségek kusza összevisszaságában rejlő művészi lehetőség.”²¹ Mindamelllett az a kérdés is felmerül, ahogy erre Forgács Éva is rámutat, hogy „Déry egyáltalán nem tekintette-e módszerében, világlátásában és részleteiben dadaista műnek *Az ámokfutót*, vagy a Dadá-tól való elhatárolódása a Nyugatnak szól?”²² Déry maga többféleképpen értékeli saját korabeli munkásságát: önéletrajzában a bécsi (és párizsi) emigrációs éveket „dadaista korszakának” jellemzi²³, később úgy vallotta: „Van bennem valamilyen merev ragaszkodás a gondolkodáshoz, s nem tudok ily szabadon asszociálni, mint ahogy az abban a korszakban »divat« volt, ahogy azt Kassák, Kassák csoportja, vagy később a dadaisták és a szürrealisták csinálták.”²⁴

Ennek kapcsán megvizsgáltam Déry korabeli munkásságát, elsősorban a *Ló, Búza, ember* című kötetét, és a korábban, még Magyarországon (főként a *Nyugat*-ban) megjelent prózai írásait. Emellett igyekeztem feltárni a költő képzőművészeti kapcsolatait is: Bernáth-tal való barátságát²⁵ (ő készítette például a *Ló, búza, ember* kötetének kézi aranyozású címlapját, és a Sturm Verlag-nál megjelentetésre szánt *Entsendet Bronzene Tauben* című verseskötet ezüstözött címlaptervét²⁶), Bortnyikkal való kapcsolatát, akinek révén Theo van Doesburg-gal is kapcsolatba került,²⁷ és Moholy-Nagy László-val való ismeretségét,²⁸ és ezzel, valamint *Az ámokfutó* tervezett német kiadásával kapcsolatosan, Herwarth Walden-hez, illetve a *Sturm*-hoz fűződő kapcsolatát.

¹⁶ Hevesy Iván: „A dadaizmus”, Irodalmi Szemle, 1922. december, 3. és uő.: „A Dadaista világnézet”, *Nyugat*, 1923. II. (15–16. sz.) 191–196.

¹⁷ Mácza János: „A káosz költészete”, *Kassai Munkás*, 1922. március 21. 2.

¹⁸ Id. a kézirat magyar változatának kézirat datálását (33. o.)

¹⁹ Richard Huelsenbeck (Hrsg.): *Dada-Almanach. „Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung.”* Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920. [repr.: Hamburg, Edition Nautilus, 1980.]

²⁰ Déry Tibor: „Dadaizmus.” *Nyugat*, 1921. ápr. 1. Nr. 7. 552–556.

²¹ „Liebe Mamuskám!”, *Déry Tibor levelezése édesanyjával.* (Sajtó alá rendezte Botka Ferenc). Budapest, Balassi Kiadó - Magyar Irodalmi Múzeum, 1998. 139.

²² Forgács i.m.

²³ Déry Tibor: *Ítélet nincs.* Budapest, Szépirodalmi, 1971. 297. – Mint írja, dadaista korszakának „kellős közepéből” csöppent bele a Hadik világába, s így érthette csak azt a szeszélyes és szabálytalan nyelvet, amit Karinthy – és persze felesége, Böhm Aranka – és társasága használt.

²⁴ „Huszonöt kérdés Déry Tiborhoz. Beszélgetés Hornyik Miklóssal”, in Déry Tibor: *Botladozás. Összegyűjtött cikkek, tanulmányok II.* Budapest, Szépirodalmi, 1978, 565.

²⁵ Laczkó András: „Pendüljön egy hang” Bernáth Aurél és Déry Tibor barátsága”. *Műhely*, 1985. No. 3. 3–16.

²⁶ A Petőfi Irodalmi Múzeumban.

²⁷ Botka Ferenc: *Déry Tibor és Berlin.* Budapest, Argumentum, 1994. 10.

²⁸ uott. 12.

- **Az ámokfutó**

A költemény a kézirat tanúsága szerint már lényegében 1921-ben készen volt, ám nyilvánvaló, hogy végleges formáját valószínűleg csak 1922 márciusa után nyerte el – ekkor jelent meg a *Bécsi Magyar Újság* hasábjain a művet bevezető beszámoló a hóhérségédi állás jelentkezőiről.²⁹ 1922-ben Déry németre fordította a költeményt; 1923-ban Komlós Aladár már arról tudósított a *Bécsi Magyar Újságban*, hogy készül a mű német kiadása a *Sturm* Verlagnál.³⁰ Déry a készülő kiadáshoz új képanyagot válogatott, amely ugyanazt a hatást, bár összességében kissé direktebb és durvább módon próbálta kifejezni.³¹ A képanyag – ahogy a kézirat Déry által tervezett címlapképe is tanúsítja – az Eduard Weiger's Zentral-Lesezirkel által összeállított folyóiratokból válogatta – a képek pontos kinyomozásától azonban – a feladat lehetetlensége miatt is – eltekintettem. Ennél sokkal érdekesebbek voltak ugyanis számomra a két nyelvi változat képanyaga közti hasonlóságok és különbségek. Itt fontos megjegyezni, hogy a kézirat az 1985-ös állapotához (a faksimile kiadás készítésének időpontjához) képest több helyen hiányos: jónéhány illusztráció hiányzik, és az is nyilvánvalóvá vált, hogy a szerkesztő, Botka Ferenc több helyen is mozgatta a képeket a két változat között. Ezen kívül néhány külön álló lap is van – azaz Déry néhány képes oldalt több változatban: másféle képanyaggal is elkészített. Ezekből a változatokból érthető meg igazán a szerkesztés elve, és a szöveg és a képek egymásra vonatkoztatott viszonya.

- **A dadaista montázs mint archívum**

Az újságkivágásokon keresztül a hétköznapi valóság elemei kapcsolódnak „ready-made-ként” a költői szövegbe, mely önmagában is több vendégszöveget: újsághíreket, statisztikai vagy lexikonszócikk-jellegű részeket tartalmaz. Ennek kapcsán természetesen felmerül a kérdés, hogy a művet – a meglévő, „kész” elemek használata miatt – kolláznak vagy montáznak tekintsük. Seregi Tamás (és nyomában Huszta Rózsa³²) Hans Burkhard Schlichting montázs-kollázs elméletének tételeiből³³ kiindulva kifejti, hogy *Az ámokfutó* elsősorban kolláznak tekinthető, amennyiben a mű úgy mond nagyobb „valóságdarabokból” épít új, fiktív világot, ám közben nem lép fel azzal az igénnyel, hogy a részek tudatos konstrukciójából szoros összefüggésrendszert alkosson, azaz saját mesterséges, „összeszerelt voltára” éppúgy reflektál, mint a benne idézett valóság elemeire.³⁴ A szakirodalom azonban távolról sem ennyire egyértelmű: Derék például montáznak és kolláznak egyformán nevezi a művet.³⁵ A kollázs és montázs (technika/műfaj/elv) kérdésének amúgy is bonyolult problémáját³⁶ ugyanis tovább bonyolítja, hogy Déry művét eddig kizárólag irodalomtörténeti-elméleti

²⁹ 1922. március 1-én. Pál Derék: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926*. Wien, Köln, Wiemar, Böhlau Verlag, 1991. p. 52.

³⁰ Komlós Aladár: „Kéziratok”, *Bécsi Magyar Újság*, 1923. július 11. No. 160. 6. Komlós *Az ámokfutó* [Der Amokläufer] megjelenésén kívül két további Déry-kötet közelgő Walden-féle kiadását is említi: egy verseskötetét: *Entsendet Bronzene Tauben*, és egy „mesekötetét”: *Blaue Glasfiguren* címen.

³¹ Seregi i. m. 409.

³² Huszta Rózsa: „Déry Tibor dadaizmusa *Az ámokfutó* című hosszúvers tükrében” (Részlet), *A Magyar Tanszék Évkönyve*, (Novi Sad) 35. Füzet, 2002, 107–127.

³³ Hans-Burkhard Schlichting: „Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur. Zu Peter Bürgers Theorie der nachavantgardistischen Moderne.” in W. Martin Lüdke (Hrsg.): „*Theorie der Avantgarde*” *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976. 231–132.

³⁴ Seregi i. m. 404 sk.

³⁵ Derék Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Budapest, Argumentum, 1992, 90 és 120.

³⁶ Többek között Forgács Éva hívja fel a figyelmet arra, hogy: „kollázs és montázs műfaját nem csak azért nehéz szétválasztani, mert e két elnevezést gyakran tévesen használják, vagy mert rendkívül kevés mű képviseli tisztán az egyiket vagy a másikat, [...] azért is nehéz, mert sok a közös bennük”. Példaként még Aragon Kollázs-

szempontok alapján vizsgálták, noha az – a szerző életében valóban kivételes módon – a képzőművészettel is kapcsolatban van. Azaz *Az ámokfutó* intermedialis mű, amely ráadásul kollázsként és montázsként egyaránt értelmezhető.

Ugyanakkor mind a kollázsról, mind a montázsról elmondható, hogy a szerkesztés hagyományainak fittyet hányva hoztak lére új jelentéseket. Ez a szabályszegés a rend, az archívum rendjének a megdöntésére tett kísérletet,³⁷ mely többek között éppen a különböző médiumok közötti átjárásban ölt testet.³⁸ Ahogy Brigid Doherty a berlini dada politikus montázsairól szóló írásában kifejti, a forradalom, a társadalmi változások követelése, a nyárspolgárok uralmának megdöntése a berlini Dada számára szorosán összefüggött a művészettel, mely nem csak abban nyilvánult meg, hogy politikai, társadalom kritikus művészetet csináltak, maga a művészetfogalom is radikálisan megkérdőjeleződött a számukra. A dadaista montázs ennek a destruktív vágynak a megnyilvánulása, mely egyszerre képes érzékeltetni a forradalmi energiákat és a forradalom bukásának előszelét.³⁹ A montázs-elv⁴⁰ alkalmazása már csak azért is fontos, mert, ahogy Botka Ferenc⁴¹ vagy Beke László is megjegyezte,⁴² a mű felépítése egy filmforgatókönyv vázlatát követi (lásd például Moholy-Nagy csaknem egykorú filmtervét.⁴³)

Az Ámokfutó elemzése kapcsán ezért mindazokat az elméleti szövegeket is fontosnak tartottam, amelyek egyrészt a fotómontázs történeti kialakulásával és fajtáival,⁴⁴ másrészt viszont a dadaista kollázsok és montázsok transzgresszív jellegével foglalkoznak.⁴⁵ A Déry által használt újságkivágások, a valóságból vett elemek ugyanakkor – és ez a szerző szándéka

könyvét hozza, amelynek címlapján egy fotómontázs szerepel (Louis Aragon: *A kollázs*, Budapest, Corvina, 1969). Id. Forgács Éva: *Kollázs és montázs*. Budapest, Corvina „Műhelytitkok”, 1976. 8. skk. De hasonló módon az általában kollázs-oknak nevezett Schwitters-műveket is nevezik montázsoknak, v.ö.: Bernd Scheffer: „Die überschätzende Unterschätzung eines Autors und eines Begriffs. Zu Kurt Schwitters und zur Montage”, *Lili – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. (Göttingen), 1982. Heft 46 „Montage”, Kreuzer, Helmut (Hrsg.), 75–87. Volker Hage pedig a kollázsok irodalmi szerepe kapcsán teljes természetességgel montázsokat is említ, v.ö.: Volker Hage: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*. Frankfurt/Main, Bern, New York & Nancy, Verlag Peter Lang, 1984.

³⁷ v.ö.: Sven Spieker: *The Big Archive – Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass. – London, The MIT Press, 2008. 8–9.

³⁸ Aage A. Hansen-Löve: „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne.” in Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zu Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983. 291–360.

³⁹ Brigid Doherty: „The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada.” *October*, 2003. Summer, Vol. 105.73–92.

⁴⁰ Elsősorban a korabeli avantgárd film-elmélet montázs-elméletére utalva, pl. Sz. M. Eisenstein: *Válogatott tanulmányok* (szerk. Bárdos Judit), Budapest, Áron, 1998. 57–62.

⁴¹ Id. 1. jegyzet, bevezető

⁴² Beke i. m. 319.

⁴³ „Filmváz. A nagyváros dinamikája.” (1922), *MA*, 1924. szeptember 15. Külön. sz. 8–10. utánközlése: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Budapest, 1983. 154–155.

⁴⁴ pl. Dawn Ades: *Photomontage*. London, New York, Pantheon, 1976. és Robert Sobieszek: „Composite Imagery and the Origins of Photomontage,” Part I and II, *Artforum*, September/October 1978, 58–65, 40–45.

⁴⁵ pl. Sally Stein: „The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology”, *Art Journal*, Spring 1981, 39–45. és Benjamin H. D. Buchloh: „Faktura to Factography”, *October*, Autumn, 1984, Vol. 30. 82–119.

is volt – a háború és a bukott forradalom utáni világ megrendítő tablóját is felvázolják, egy olyan tablót, amelybe már ez a mű is beletartozik.⁴⁶

II. AZ ARTZINE-EKRŐL – AZ INNEN KIADÓ TEVÉKENYSÉGE KAPCSÁN

David Senior, a MoMA bibliográfusa⁴⁷ a Frieze 2012. januári számában, a 2011-es év legkiemelkedőbb művészeti kiadványairól szóló összefoglalójában Mladen Stilionović életműkatalógusának kapcsán felhívta a figyelmet arra, hogy a ma működő, kis, független alternatív művészeti kiadók (Senior Aaron Flint Jamison magazinját, a *Veneert* hozta példaként) mennyit tanulhatnak a kelet-európai neoavangárd önműködő és független művészeti csoportjaitól, amelyek egy olyan korban adtak ki művészeti kiadványokat (művészkönyveket, periodikákat, stb.), amelyben e művészeknek nem nagyon lehetett reális kilátásuk arra, hogy műveik mögé beállnának a nagy intézmények.⁴⁸ Kutatásaim során a független művészeti kiadványok, a magyarországi artzine-ek – és elsősorban az Innen kiadó – jelenlegi pozícióit ebben a történeti összefüggésben vizsgáltam, a következő szempontok szerint:

- **A magyarországi „gerillasajtó” a rendszerváltás előtt és a „művészeti szamizdat” példái**

A fanzine-ok nemzetközi történetének és elméleti vonatkozásainak meglehetősen nagyívű áttekintésével kezdtem kutatásaimat,⁴⁹ de mivel maga a fanzine több területre specializálódott,⁵⁰ ezért elsősorban eleve a művészeti témájú kiadványokra koncentráltam,⁵¹ azon belül is az artzine-k elméleti és tipológiai összefüggéseire.⁵² Nem töreked(het)tem azonban arra, hogy teljes és átfogó képet adjak a nemzetközi artzine-szcéna egészéről, kizárólag azokból a kiadványokból szemezgettem, amely a kutatás fő fókuszában álló Innen kiadó tevékenysége szempontjából relevánsnak tűntek a számomra.⁵³ Ezen belül külön vizsgáltam a művészeti magazinok és művészkönyvek megjelenését a közép-és kelet-európai régióban.⁵⁴

⁴⁶ A dadaista montázs és történelmi emlékezet viszonyáról ezen a ponton hívnám fel a figyelmet Katarzyna Ruchel-Stockmans kitűnő tanulmányára: „Representing the Past in Photomontage: John Heartfield as a Visual Historian”, *Modernist Cultures*, 2008, No. 3 (2), 2008 154–72.

⁴⁷ Senior esetében valóban nem egyszerű könyvtárosról van szó, hiszen rendszeresen publikáló, kiállításokat kuráló scholárról van szó.

⁴⁸ David Senior and Emily Becks: „Looking Back - Books”, *Frieze*, Issue 144, 2012. January–February.

⁴⁹ Ld. pl. Stephen Duncombe: *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London and New York, Verso, 1997¹; Bloomington, (IN), Microcosm, 2008².

⁵⁰ Külön irodalma van például a Star Trek rajongók fanzine-jainak, ld. Joen Maria Verba: *Boldly Writing: A Trekker Fan and Zine History, 1967–1987*. Minnetonka (Minnesota), FTL Publications, 1996¹, 2003².

⁵¹ Pl. J. Khalfa: *The Dialogue between Painting and Poetry: livres d'artistes 1874–1999*, Cambridge, Black Apollo, 2001.

⁵² Ld. pl. Susan E. Thomas: „Value and Validity of Art Zines as an Art Form”, *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America*, Fall 2009, Vol. 28, Issue 2, 27–38. és Max Schuman: *Artists' Magazines*. <http://printedmatter.org/tables/114>

⁵³ A téma legprominensebb és legnagyobb múltra visszatekintő fóruma a Chelsea-ben működő Printed Matter katalógusában több mint 32.000 kiadvány szerepel.

⁵⁴ pl.: Darko Simičić, „From Zentith to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987”, in Dubravka Đurić and Miško Šuvaković (eds.): *Impossible Histories (Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991)*. The MIT Press, 2003. 294–331; Jiří Valoch (ed.): *Autorske Knihy a Papiry/Artists' Books and Papers*, Prague, Galerie Rudolfinum, 1997. és Pernecky Géza: *A háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968–1988*. Budapest, Héttorony, év nélkül.

A fanzine-ok, a „gerillasajtó” magyarországi történetét is röviden áttekintve⁵⁵ a kutatás elsősorban a magyarországi úgymond független művészeti kiadványok, azaz a „művészeti szamizdat” kiadványokat érintette,⁵⁶ melyek legfontosabb bibliográfiáját Bényi Csilla készítette el.⁵⁷ Többek között a *Szétfolyóirat*⁵⁸ vagy az *AL*⁵⁹ az Innen által kiadott Zug magazin miatt is voltak fontosak a számomra.

- **Az artzinek Magyarországon a kétezres években**

A hazai zin-szcéna helyzetének áttekintése⁶⁰ érdekében végignéztem a legfontosabb témához kötődő események (Fanzine show az *Egyszerű többség* c. kiállítás keretében, Múcsarnok 2011; *Jegyzet és vázlat-találkozók*, Labor; etc.) archív anyagait. Interjúkat a következő zinszerkesztőkkel készítettem: Fábián Áron (innen), Vécsei Júlia (rajzlap/klorofill) Fekete József (direktfanzine), Kotun Viktor (Plágium2000).

- **Az innen – az artzine mint archívum**

A kis példányszámban megjelenő, független kiadók által megjelentetett művészeti fanzine-ok/artzine-ok az archívumok művészeti használatának legújítottabb jellegű kísérletei, véleményem szerint minden egyes kiadvány a kiadót vezető művész aktuális „archívumi füzetének” tekinthető. A zinek történetének rövid történeti áttekintése kapcsán elsősorban a műfaj legjelentősebb magyar képviselőjének, a Fábián Áron által alapított és vezetett innen kiadónak a tevékenységével foglalkoztam. Az innen sorozattal, vagy az eddig négy számban megjelent Zug magazinnal a kiadó rendszeresen részt vesz a legfontosabb zin-kiállításokon és vásárokon, így például a Modern Museum of Art szervezésben megrendezett *Millenium Magazines* című tárlaton (kurátorok: David Senior és Rachel Morrison). Az innen tevékenységének részletes bemutatása azért is volt fontos, mert a kiadványokban megjelent művészek – az innen kiterjedt nemzetközi kapcsolatainak köszönhetően – részeivé válnak egy olyan archívumnak, melynek „arché”-ja hasonló elven működik mint a nagy kánonképző gépezetek, ugyanakkor szubverzívabb és mobilisebb azoknál.

Mivel a dolgozatomban középpontba állított innen kiadó vezetője, szerkesztője Fábián Áron 2013 második felében külföldön tartózkodott (New Yorkban, Torontóban, jelenleg Genfben van), ezért a vele való közös munkát (a saját archívumának vizsgálata, stb.) egyelőre nem tudtuk folytatni.

III. FOTOGRAFIA EMLÉKEZETE – HÁROM EX-JUGOSZLÁV FOTÓARCHÍVUM

Bevezetéképpen hadd hívjam fel a figyelmet arra a kettősségre, amelyet a címadás magában hordoz: „A fotográfia emlékezete” ugyanis egyszerre utalhat a fotográfia mnemonikus, emlékezet-segítő funkciójára (ezt lehetne tehát „fotográfiai emlékezetnek” is nevezni), másrészt viszont a fotográfia, mint túlhaladott technikai médium emlékezetét is

⁵⁵ Ld. pl. Rácz Mihály: „Feljegyzések a magyar gerillasajtóról”, *Mozgó világ*, 1993. No. 12. 107–146. Sükösd Miklós: „Az alternatív nyilvánosság.” *Mozgó Világ*, 1993. 11. stb. A gyűjteményeket lásd: <http://fanzine.blog.hu/> és <http://zinegyujtemeny.blogspot.hu/>

⁵⁶ Várnagy Tibor: „A láthatatlan történet.” In *Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és közép-Európában, 1956-1989*. Budapest, Stencil Kiadó – Európa kulturális Alapítvány, 2004, 153–161.

⁵⁷ <http://www.artpool.hu/TTT/kiadvanyok.html>, illetve Bényi Csilla: „Underground/alternatív/szamizdat irodalmi és képzőművészeti periodikumok bibliográfiája.” in Derék Pál, Müllner András (szerk.): *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Budapest, Ráció, 2004, 348–366.

⁵⁸ Bényi Csilla: „Egy underground lap a 70-es évekből: a Szétfolyóirat”, In Havasréti József – Szijártó Zsolt (szerk.): *Reflexiók és „mélyfúrások”*. Budapest, Gondolat, 2008. 187–201.

⁵⁹ Bényi Csilla: „AL / Artpool Letter – Aktuális levél 1983–1985.” *Ars Hungarica*, 2004. No. 2, 405–433. és Havasréti József: *Az Aktuális Levél*. In uő: *Széteső dichotómiák*. Budapest – Pécs, Artpool – Gondolat – PTE, 2009, 43–74.

⁶⁰ Erről ld. Mucsi Emese: „Have Fanzine!”, *Artmagazin*, 2013. No. 7. 24–29.

jelölheti.⁶¹ Az írásomban tárgyalt művészeti projektek, Szabó Benke Róbert: *Koreni '70* című gyűjteménye (2005); László Gergely és Katerina Sević: *Házi Múzeuma* (2005) és Boris Cvjetanović horvát művész *fotografije iz škafetina* [Fényképek a fiókból] című projektje (2006–2011) mindegyikében megfigyelhető ez a kettősség. Mindegyik a digitális fotográfia széleskörű elterjedése után keletkezett, de régmúlt korok archív felvételeit használja, analóg privátfotók gyűjteményeire épül.⁶² És mind a három projekt esetében igaz, hogy a művészek a fotók segítségével a múltat próbálják megigézni, egy olyan múltat, mely mindörökké odaveszett a volt Jugoszlávia felbomlásakor. A kutatás során a következő témákat vizsgáltam:

- **A privátfotó, snapshot, gyűjtemények**

A családi fényképek nem kizárólag privát használatra jönnek létre – ahogy Logan Sisley írja: „a családi album a nyilvánosságnak szánt arc”,⁶³ hiszen sok esetben a családi kötelékek reprezentálását szolgálják, mutogatásra készülnek (mint például a karácsonyi fényképes üdvözlőlapok, vagy a munkahelyi íróasztalra kitett családi képek esetén). Ezek a kvázi-publikus felvételek – többnyire – bevett sablonokat követnek;⁶⁴ készítőjük nem feltétlenül a család tagja: elsősorban a fényképezés széleskörű elterjedése előtti időpontban hivatalos fotós is készíthette őket. A hordozható kamerák (így elsősorban a Kodak-gépek) elterjedésének köszönhetően a fényképezőgép hétköznapi tárgy lett, mely egyre több háztartásban megjelent, s így maga a fotográfia is adaptálódott a privát használathoz és recepcióhoz.⁶⁵ Mivel a három projekt mindegyik családi, illetve privátfotók használatára épül, ezért elengedhetetlennek tartottam az amatőr, családi fotográfia, illetve a „snapshot” elméleti irodalmának rövid áttekintését is.⁶⁶

A „snapshot”, azaz az amatőr pillantaképek, ahogy Horányi Attila írja, „a legritkább esetben készülnek azzal a szándékkal, hogy a művészet(világ) részeinek tartassanak; elsődleges céljuk (általában) privát érdeklődésre számot tartó dolgok személyek helyzetek megörökítése – azaz dokumentálása.”⁶⁷ A három projektben azonban ezek a családi képek a művészet, s így a művészeti világ részeivé válnak (ezzel kapcsolatosan – többek között – Christian Boltanski művészetére szokás hivatkozni),⁶⁸ ugyanakkor mind a három esetben a személyes történet – már amennyiben eleve jelen van – felülíródik egy külső nézőpont által. Ez a nézőpont nem a hagyományos értelemben vett művészi megközelítést jelenti: a művészek a kulturális antropológia (illetve a *Házi Múzeum* esetében emellett még a

⁶¹ V.ö.: David Bate: „The Memory of Photography”, *Photographies*. 2010. 3: 2, 243–257.

⁶² Az analóg képek tárgyi mivoltáról a digitális kultúrában lásd többek között Joanna Sassoon tanulmányát: „Photographic materiality in the age of digital reproduction”. in Elizabeth Edwarda, Janice J. Hart (eds.): *Photographs, objects, histories*. London, Routledge, 2004. 197–213.

⁶³ Logan Sisley: „A férfi homoszexualitás képi megjelenítése a családi albumban”, in Bán Zsófia, Turai Hedvig (szerk.): *Exponált emlék. Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Budapest, AICA Magyar Tagozata, 2008. 125–135.

⁶⁴ V.ö.: Philip Stokes: „The Family Photograph Album. So Great a Cloud of Witnesses”, in Graham Clark (ed.): *The Portrait in Photography*. London, Reaktion Books, 1992, 193–205, és Dave Kenyon: *Inside Amateur Photography*. London, Batsford, Batsford Cultural Studies, 1992, 25–43.

⁶⁵ Don Slater: „Consuming Kodak”, in Jo Spence, Patricia Holland (eds): *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. London, Virago, 1991. 49–59.

⁶⁶ A snapshotról ld. többek között Richard Chalfen: *Snapshot. Versions of Life*. Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, 1997.

⁶⁷ Horányi Attila: „Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia”, *Ex symposion*, („Dokumentum”, szerk. Horányi Attila és Timár Katalin), 2000. No. 32–33. 86–92.

⁶⁸ Ld. pl. Forgács Éva: „A tárgy mint fotó. A személyes dokumentum mint történetmondás (Christian Boltanski és Ilja Kabakov).” in Bán, Turai (szerk.) i. m. 149–157.

régészet) eszközeit és módszereit használják. Éppen ezért a kutatás során fontosnak tartottam a privátfotók magyarországi kutatásában, gyűjtésében és „feldolgozásában” kiemelkedő fontosságú gyűjtemények, a Hórusz Archívum⁶⁹ és a Művelődéskutató Intézet keretien belül működő, Bán András és Forgás Péter által létrehozott Privátfotó- és Filmarchívum⁷⁰ történetét is megvizsgálni.

- **A privátfotó, a családi album és az emlékezet**

A privátfotó és az emlékezet viszonyáról – többek között – az AICA Magyar tagozata által rendezett 2006-os konferencia és a hozzá kapcsolódó kiállítások, valamint az ehhez kapcsolódó publikáció⁷¹ már kellőképpen feltárták azt a bonyolult és összetett viszonyt, amely a privát fotókban meglévő emlékezet-értelmezéseket a közösségi emlékezettel köti össze, például a generációkon átörökített traumák kérdését.⁷² Mindamellett fontosnak tartottam a témába vágó szakirodalom áttanulmányozását, mivel ez az elemzett művek szempontjából megkerülhetetlen volt.

- **Három ex-jugoszláv fotóarchívum**

Természetesen a kutatás gerincét a három művel való foglalkozás adta – a kutatás során mind a három mű alkotójával (alkotóival) interjút készítettem, azt vizsgálva, hogy az adott művész(ek) praxisában mennyire evidensen vannak jelen az archiváló tendenciák. A vizsgálat ugyanakkor elsősorban arra fókuszált, hogy a közös téma, és az egyébként is meglévő kapcsolódási pontok,⁷³ a legújabbkori jugoszláv történelem értelemszerűen meglévő hatása mellett mi az, ami közös ezekben a művekben, és milyen egyéni megoldásokat, milyen egyéni látásmódokat mutatnak; milyen módon láttatják a jugoszláv múltat és félmúltat: hogyan kezelik az ország felbomlásának, a múlt visszafordíthatatlan eltűnésének traumáját.

⁶⁹ Erről ld. pl. Haris László (szerk.): *Hórusz Archívum*. Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége, 2004.

⁷⁰ A Művelődéskutató Intézet által kiadott munkafüzetek (*Perneczky Géza tanulmányai*; Bán András: *Családi fotó 1.*; Jacques Maquet: *Bevezetés az esztétikai antropológiába*; Wessely Anna [szerk.]: *Kritikai beszámolók a fotográfia történetéről*; és Michael Kuball: *Családi Mozi*; 1984–1985.) mellett ld. Bán Andrásnak a privátfotó-gyűjtéssel kapcsolatos írásait (*Dorka úszik, A privát fotó keresése; Lapok a családi albumból; Soltész István, a névtelen fotográfus; Búcsú a Privátfotótól*) A *vizuális antropológia felé* című kötetében, Budapest, Typotex, 2008.

⁷¹ Bán, Turai (szerk.) i. m.

⁷² Ehhez még ld. többek között: Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press. 1997.

⁷³ Pl. Boris Cvjetanović privát-fotó gyűjtési projektjének a helyszíne Zuljana – ugyanaz a helység, ahol a Sević-család háza is áll.