

KELEMEN Pál

# Time-out

## Találkozások a HERZATTACKÉval

[formák]

Time-out: mindig is lenyűgözött ennek a szónak az ökonómia-ja. Azon viszont, hogy pontosan miben is áll ez az ökonómia, és hogyan lehet leírni, csak azután kezdtem gondolkodni, hogy többször és egészen különböző, de valahogy mégis konvergáló körülmények között találkoztam a *HERZATTACKÉ*val.

Nem feltétlenül figyelünk fel a szó ökonómiájára akkor, amikor a számítógép képernyőjén jelenik meg ez az üzenet figyelmeztetve arra, hogy a program időhatár-túllépés miatt „kidob” vagy „ki fog dobni”. Ez eléggé bosszantó lehet. Főleg akkor, amikor egy online könyvtári katalógusról van szó. Ebben az esetben ez a funkció kifejezetten értelmetlen. De akkor is irritál, amikor egy biztonsági okokból valójában nagyon is értelmes szoftver-automatizmus jelentkezik. Az irritáció oka talán az, hogy a gép egyértelművé teszi: ugyanolyan cselekvőképességgel bír, mint mi, a használói és saját működésének a fenntarthatósága érdekében, mondhatni, ökonómiai megfontolásokból, ezt a cselekvőképességet érvényre képes juttatni — és érvényre is juttatja. Véget vet valaminek, amit mi még nem fejeztünk be, vagy legalábbis egyelőre nem szándékoztunk lezárni.

Vannak viszont olyan helyzetek, amelyekben a szó által jelölt ökonómiát elhalványítja annak ökonómiája, ahogyan ez a szó jelöl. Jól mutatja ezt, hogy milyen nehéz magyarrá fordítani, az, hogy mennyire eltérő fordítását kell adnunk kontextusról kontextusra. Lehet tehát „időtúllépés”, de lehet „időkérés” is, leggyakrabban pedig talán „szüneteltetés”-ként, „szabadság”-ként, „kikapcsolódás”-ként lehet visszaadni.

A sportban 'időkérés'-nek nevezik, amikor a játék menetét a pályán kívülről szakítják meg. Amint a magyar szóalak is mutatja, a szó egyszerre jelentheti a magát a játékot megszakító szünetet („az időkérés alatt”) és az aktust, amely ezt a szünetet bevezeti („az edző időt kér”). Az időkérés a különböző sportágakban számtalan funkcióval bírhat, a pihenőtől kezdve a játék komplett újrastrukturálásáig az edzői útmutatás nyomán. Bármilyen apropóból történjék is, az időkérés mindig azzal az elemi hatással jár, hogy megtöri a játék ritmusát, felfüggeszti a játék lefolyását, és ezzel — szándékoltan vagy szándékoltatlanul — megakadályozza vagy legalábbis elhalasztja, hogy a pályán kibontakozó események konstans ritmushoz igazodva történjenek, és olyan időszekeretbe rendeződjenek, vagyis a játék olyan

*formát* öltön, amelyet a mérkőzést éppen uraló fél kényszerít rá a vesztesre álló fél játékára. Az időkérések a sportban tehát kívülről jönnek és a játékstrukturálás elemei, ennél fogva maguknak is szabályozottnak kell lenniük. Külső és belső koreográfiájuk rendszerint nem is mutat túl nagy változékonyságot.

Időkérés azonban olyan módon is történhet, hogy az gyökeresen eltér az időkérés sportban gyakorolt változatától. Nem külső beavatkozásként jelenik meg ugyanis, nem olyasvalakitől jön, aki kívülről figyeli meg és látja át a játékot, hanem úgy mond „belülről jön”. Azokban a pillanatokban jelentkezik, amikor olyan belső zavar áll be a „játékban”, amely a „játékos”-t megfosztja minden illúziójától, hogy — bármily paradox módon hangozzék is — képes belülről egészésként átlátni a játékot, amelyben részt vesz. Ezek az „időkérések” is megszakítják ugyan a folyamatban levő játékot, megtörik annak ritmusát és felfüggesztik egységes időszekeretének kialakulását vagy uralmát. Csak éppen nem egy aktuális sport-játék kibontakozóban levő formájának, hanem egy életformának a túlhatalmát hivatottak megtörni. Valamilyen formában bizonyára mindenki találkozott már a „time-out”-nak ezzel a változatával: az életmód megváltoztatásának belülről jövő, de mégis valami külső erőként, rendszerint sokáig félreismert vagy félrediagnosztizált testi tünetek mindig egyedi együttesén keresztül jelentkező kényszerével.

Ezek az időkérések is annak az igénynek a kifejeződései és eszközei, hogy álljon vissza az eltűnőfélben levő vagy már elvesztett cselekvőképesség, akár csak a sportban. Ott ez a visszahozott cselekvőképesség a győzelem záloga, ebben az esetben azonban nem beszélhetünk egy ellenfél értelmében vett másiktól, aki ugyanazon a pályán mozog, mint mi, de szemben áll velünk és le kell győznünk. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az életforma esetében pálya és ellenfél egybeesik. Ezért nem beszélhetünk legyőzésről (hiszen egy pályát nem lehet legyőzni), vagyis a cselekvőképesség visszanyerésére tett efféle „időkérés” nem a győzelem célértékével ellátott folyamat. Nem a saját játék ritmusának és időszekeretének a ráerőltetését célozza egy ellenfélként azonosított másik játékosra, hogy ezáltal tegye azt cselekvőképelené, hanem a saját élet formájának megbontását a saját élet folytathatóságának a fenntartása érdekében. Az efféle time-out tehát nemcsak hogy nem egy Másik legyőzését célozza, de ígéretként — még eleve beválthatatlan ígéretként — sem működik: nem csak a kimenetele bizonytalan, hanem az is, hogy egyáltalán lesz kimenetele, és egy klasszikus értelemben vett életfázisként záródik majd le, esetleg alkotói korszakként. Ezeket ugyanis az jellemzi, hogy véget érésükkor egy megelőző és egy rá következő időszak közé eső átmeneti időszakká minősülnek át. Ez esetben tehát nem csak arról nincs szó, hogy egy forma helyét átveszi egy másik forma, de arról sem, hogy egy jövőben majd átmeneti formaként azonosítható közbülső forma alakul ki, hanem arról van szó, hogy az élet rendes, megformált állapotát időlegesen egy rendkívüli, megformálatlan állapot váltja fel, amelynek a tartama és hagyományos értelemben vett lezárulása is kétséges. Mivel az életforma filozófiai értelemben *eredendő*, nem lehet egy

életformát egy másikba kontinuos módon átvinni, a váltásnak mindig megszakítással kell járnia.

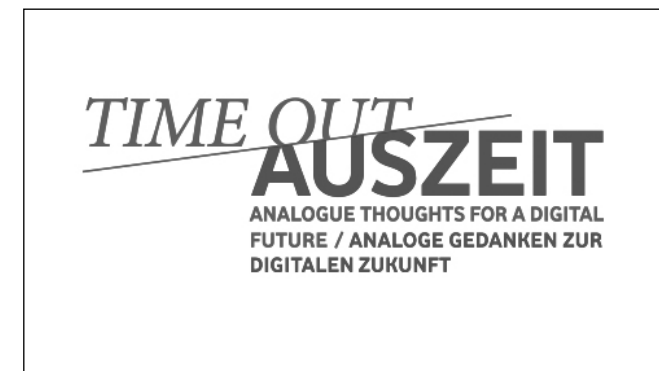
További különlegessége ennek a felfüggesztésnek az, hogy valójában nem „kéri” senki, nem egy intencionális aktusról, egy felismerés következményeképpen végrehajtott cselekvésről van szó. Ilyen cselekvés az, hogy az emberek a munkájukat tervezetten és rendszeresen szabadságokkal szakítják meg. Csakhogy ez nem magának az életformának a felfüggesztése, hanem egy életforma része. Az, hogy az emberek rendszeresen szabadságra mennek, az az időkérés sportban megfigyelhető, szabályozott és szabályosan lefutó változatával rokonítható. Az a time-out, amely egy életformát szakít meg, nem egy szuverén cselekedete, mert az életmódváltás szükségességének felismerése és esetleges tudatos elhatározása mindig is utólagos lesz. Ennél fogva az életformát, az életforma rendes állapotát felfüggesztő és az életforma úgymond rendkívüli állapotát bevezető time-out nehezen képzelhető el egy szuverén cselekedeteként, vagyis egy olyan cselekvő által végrehajtott aktusként, aki képes arra és akinek a hatalmában áll, hogy felfüggeszzen egy életformát. Maga az aktus sokkal inkább annak effektusa, hogy testi–anyagi, valamint intézményes folyamatok elérnek egy telítettségi fokot, amelyen szükségszerűen megbomlik az életforma rendje. Ez a megbomlás inkább írható magának az életnek, mint a szubjektumnak a számlájára, utóbbi aktusként leírható „belátása” az élet adott formában való folytathatatlanságáról vagy „döntése” az élet formátlan állapotának bevezetéséről inkább kármentesítés, mint megelőzés, a formátlan állapot felszámolásáról pedig inkább konstatálás, mint tevékeny alakítás. Tudniillik már beállt az életnek az a komplexitása, amely azt a szubjektum számára a maga egészében megfigyelhetetlenné tette, és a „döntés” tulajdonképpen nem több, mint ennek a megfigyelhetetlenségnek a kimondással történő elismerése.

És ahogy a time-out kifejezés sugallja, mindennek elsősorban az életforma időszekeretéhez van köze: az élet megformálatlan állapotában az élet egyben mintegy az időből is „kivétetik”, a megformált élet saját idejéből, hogy aztán soha többé ne térjen oda vissza, hanem egy eltérő időszekeretben rendezkedjen be. A megszokott életformából való „kivétel” azonban nem valamiféle időtlenségbe taszítás. A time-out ideje is tartam, de nem úgy strukturált, mint az általa megszakított, őt megelőző életforma ideje, és nem biztos, hogy egy ilyen megszakítás általi elhatárolás révén fog különbözni egy rá következő életforma idejétől (hiszen az sem biztos, hogy a time-outot a „rákövetkezés” módusában követi majd egy eltérő életforma). Mivel ezt a rendkívüli állapotot túlzott összetettség jellemzi, ezt a *bőség* idejének lehet nevezni, amennyiben számtalan, összefonódott, heterogén időstruktúra szimultaneitásáról van szó az élet formátlan állapotában. Az így felfogott time-out nem rendelkezik saját, szubsztanciális időbeliséggel, időbeli formátlansága mindig a mindenkori megszakított időstruktúra viszonyában vett formátlanság, bősége pedig nem a lehetőségek végtelen tárházának a bősége, hanem az adott, legtágabb értelemben vett kulturális környezet

véges, de áttekinthetetlen és egy élet alatt megélhetetlen idő-formáinak sokasága. Ahogy ez a time-out a bőség ideje, úgy lehet őt egyben a *szükség* idejének is nevezni, amennyiben ezek a struktúrák a maguk számosságában és összefonódásában megfigyelhetetlenek, és így azonosíthatatlanok az érintett szubjektum számára.

[találkozások]

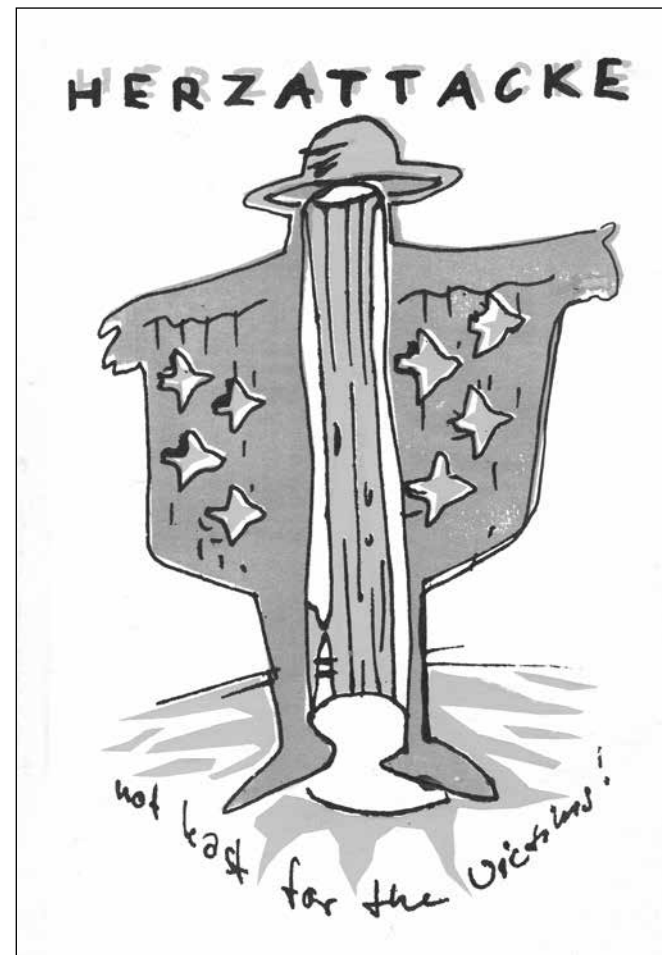
Joggal merülhet fel a kérdés: hogyan ösztönözte ezt a reflexiót a *HERZATTACKÉ*, ez az úgynevezett „eredeti grafikai műveket közlő folyóirat” (*originalgrafische Zeitschrift*), amely szamizdat kiadványként kezdte, és amely az egykori keletnémet magánkiadású folyóiratok között kivételt képezve azóta is rendszeresen megjelenik? Mint a legtöbb rendszerező tevékenységet kiváltó események kapcsán, itt is véletlen egybeesésekről és valószínűtlen környezetben tett megfigyelésekről lehet beszámolni. Először is ott vannak a szó szerint vett találkozások.



A time-out című rendezvénysorozat logója, 2016.

Az első a berlini Café Einsteinben. Egy nemzetközi telekommunikációs cég think-thankje által „AusZeit” (*time-out*) címmel indított reprezentatív eseménysorozat nyitórendezvényén. Egy barátom meghívására érkezem. A slim fit öltönyökben feszítő minisztériumi dolgozók és helyi humántudományos elit keverékéből álló hallgatóságot megpillantva azonnal kvázi-etnográfusi megfigyelő pozíciót veszek fel, amelyet kiszáratva résztvevősze-  
repre kell cserélnem, mert az esemény színre is viszi, bizonyos mértékig eljátszatja a hallgatósággal azt a témát, amelynek megvitatására rendezték: „kivenni” magunkat a digitálisan strukturált időből, hogy hangsúlyozottan analóg környezetből rálátva vitassuk meg az általános digitalizálás jelenségeit és következményeit. Ennek jegyében kell leadni a mobiltelefonokat és egyéb kutyüket a ruhatárban. Ebben a környezetben találkozom először a *HERZATTACKÉ* akkori kiadójával. Ő nem ad le semmit, mert nincs mit leadnia. Maga a megtestesült analóg világ. Így nem tudja magát „kivenni” sem a digitalitásból. Mondhatni, kivétel a „kivételben”.

A második a potsdami főpályaudvar egyik kávézójában. Háromórás beszélgetésünk végén derül ki, hogy tulajdonképpen egyikünknek sem kedvez a helyszín, mindkettőnknek sokat kellett utazni, hogy itt találkozzunk. Az, hogy a helyszín mindkettőnk számára idegen, jól tükrözi a kettőnk közötti kommunikáció magas fokú valószínűtlenségét (ennélfogva alig valószínű sikerülését). E kommunikációs valószínűtlenség közepette találkozom először magával a *HERZATTACKE* folyóirattal, ekkor vehetem először kézbe és lapozhatom végig egyik példányát.



A *HERZATTACKE* 2015/2-es számának borítója, Michael Würzberger szitanyomata

Számomra addig teljesen ismeretlen művészeti ágazatot látok kibontakozni magam előtt a vaskos, szövegeket képekkel párosító kötetben. A szerzők és alkotók egyetlen kivétellel, egy közös barátunk kivételével, ismeretlenek a számomra. Így például az a Fritz Mierau is, a Kelet-Németországban egykor befolyásos szlavista és lektor, később a berlini Művészeti Akadémia tagja és a *HERZATTACKE* munkatársa, akitől a kötet első írása származik. Róla érdekes módon két évvel később, Mierau halála előtt

nagyjából egy hónappal hallok először egy interjúalanyomtól. Az első benyomásom a kötet volumenére és heterogenitására vonatkozik, valamint a lassan kibontakozó ellentétre az itt publikáló szerzői-alkotói gárda folyamatossága és aközött az egyszerűség és mulandóság között, amelyet az eredetik és egyedi darabok sérülékeny és egy mozdulattal eltörölhető, mert legtöbbször cenzúrázás szignálása és feliratozása jelez.

A harmadik Berlin-Friedrichshainban. Az odaút kivételes látványok tárháza; az alacsonyan álló Nap szinte alulról világítja meg a házakat, a januárban oly ritka kora délutáni napsütésben máskor láthatatlan részletek villannak fel valószínűtlen képkivágatok sorozatában. A hatalmas, nagyrészt fűtetlen lakás három generáció tárgyaitól zsúfolt, a romanista nagyapáéval, aki azon kevés keletnémet irodalmárok egyike volt, akiknek a fordulat nem törte derékba a pályafutását, a frankofón apáéval, a *HERZATTACKE* alapítójával — véletlenül pont másnapra esik a halálának negyedik évfordulója — és persze a fiúéval, a vállalkozás fenntartójával és a folyóirat akkori kiadójával. Az apa dolgozószobájában körbenézve, dobozokban és mappákban rendezetlenül heverő művészanyagok között óvatosan lépdelve hallgatom az ismétlődő művész-anekdótákat és a bennfentes beszámolókat a folyóirat működéséről: a legjobb évfolyamokról, a gyűjtőkről, arról, hogy „sosem volt gazdasági vállalkozás”, „a dolgok illő továbbviteléről”, a „számos tragikus életrajzról”, a „hiúságról” és a „barátság szóval való visszaélésről”, valamint a hagyatékok kezeléséről. Először pörgetek végig nagyobb mennyiséget a folyóirat számaiból, először körvonalazódik számomra az alternatív művészi szcéna, amelybe a *HERZATTACKE* viszonylag későn, 1989-ben becsatlakozott. Hazaindulva tele van a fejem a hallottakkal, nevek, helyszínek és képek kavarnak benne. Öntudatlanul lépdelen a megálló felé, amikor egyszer csak, majdnem közvetlenül a fejem fölött egy étterem kivilágított felirata villan a szemembe és marad meg kimerevített képként a retinámon: „Time-out. Mediterrán konyha”.



A berlin-friedrichshaini Auszeit étterem fényreklámja 2017-ben

Kis idő elteltével fókuszátlanul siklik lefelé a tekintetem, de csak azért, hogy megakadjon a két fekete táblán, amelyekre véletlenszerűen, sűrű sorokban listázták krétával a legkülönbözőbb idő-szavakat — és velük együtt az időtapasztalat legkülönbözőbb formáit és szerkezeteit: „életidő”, „időmérő”, „időszak”, „időszámítás”, „alvásidő”, „iskolaidő”, „időgép”, „nyáridő”, „időutazás”, „világidő”, „csúcsidő” stb.

A negyedik a Berlini Központi és Tartományi Könyvtárban. Már a raktári kérés sem megy simán. Ráadásul külön ügyintézőt és kutatófülkét kapok. Pedig ami most következik, az éppenhogy nem „kutatás” lesz, legalábbis nem a szó tudományüzemi értelmében. Lapozom a füzeteket, és hagyom, hasson rám a kötetek mérete, a volumenizált papír, a színvilág, az oldaltükörök szerkezete: futtatom a szemem rajtuk, és várom, hogy feltűnjön valami, ami ismétlődik, hogy kikristályosodjon egy mintázat, körvonalazódjon egy elrendezés, vagy szemet szúrjon egy megfogalmazás. Tudományos szemmel nézve „felületes” vagyok. Igyekszem megmaradni a felületen és nagy mennyiséget feldolgozni, mondhatni, szkennelő módban működő szemmel forgatom a lapszámokat. Szándékosan nem a bölcsészeti „kutatásban” megszokott utat választottam: a „kutatás” tárgyáról birtokolt előzetes tudásom reflektálását és stabilizálását, valamint a munkahipotézis felállítását az előre feldolgozott vonatkozó szakirodalom tekintetbe vételével.

[lapok]



A *HERZATTACKE* első, 1989/1-es számának borítója, Mikos Meininger szitanyomata

Ami legelőször feltűnik és meglep: valami hiányzik. A *HERZATTACKE* legelső számából ugyanis hiányzik a beköszöntő vagy szerkesztői előszó. Az, hogy a kiadó vagy a szerkesztő megszólítja a célközönséget, hogy ismertesse a kiadvány programját és célkitűzéseit, valamint kijelölje a szerepét abban a nyilvánosságban, amelyben működni kíván, egy újonnan induló folyóirat esetében természetes. A nem hivatalos kiadványok szférájában annál inkább. Miért hiányzik innen? Ennek konkrét okát ma már lehetetlen megmondani. Amire gondolhatunk: azért hiányzik, mert semmi olyat nem tudott volna bejelenteni, elmondani vagy ismertetni, ami a célközönség szá-

mára ne lett volna magától értetődő. Vagyis 1989-ben Berlin-Friedrichshainban egy újonnan induló, de egy ismert szerkesztő által gondozott és egy már létező művészcsoporthoz munkáit publikáló szöveges-grafikai szamizdat számára nem volt szükséges egy programmatikus írásban elmagyarázni a létezőt és a céljait. Magyarán, a kötetnek tünt volna. Ezt a funkciót jelen esetben feltehetőleg szóbeli és egyéb írásbeli közlésformák látták el, valamint azoknak a kiállításoknak és felolvasásoknak a paratextusai, amelyben a művészcsoporthoz egyébként is jelentkezett a maga munkáival.

Az a magától értetődőség azonban, amely a folyóirat által célba vett nem hivatalos keletnémet nyilvánosságot 1989-ben jellemezte, szemmel láthatóan — és jól ismert okokból — nem sokáig tartott. Nemsokára fel is bukkan az első előszó a következő évi *Erotika/Erőszak* című különszám első oldalán. Ott ezt olvashatjuk: „HERZATTACKE: annak intuitív kísérlete, hogy két vörös (láthatatlan?) fonalat fonjunk, amelyek olykor, nagyon ritkán, és akkor is csak rövid időre, érintkeznek, majd nem egyesülnek, hogy azonnal újra eltaszítsák egymást — konkrétan tehát: KÖLTÉSZET/SZÖVEGEK és GRAFIKÁK/PILLANATFELVÉTELEK, miközben a két szál mit sem veszít a maga szubjektív szuverenitásából...”

Fontos dolgokat tudunk meg a folyóiratnak ebből a saját lapjain közzétett önleírásából: a folyóirat kísérletként érti magát (ami azért nem igazán meglepő ebben a szcénában), mégpedig intuitív kísérletként, vagyis nem az ész diszkurzív használata, hanem a közvetlen szemlélet és szemléltetés által termelt tudás médiumaként. Ez magyarázatot ad a címválasztásra is: első pillantásra nem feltétlenül az olvasóban kiváltott szívrohamról van szó, hanem az olvasó szívének (és nem értelmének) az ismételt megrohamszerűségéről. Ez persze nem zárja ki, hogy az olvasásaktusok szívrohamba torkolljanak...

Amikor az előszóban megjelenik a kettős vörös fonál képzete, onnantól kezdve nem tudom nem referenciálisan olvasni a folyóirat címét és a „vörös fonál” idiómát. Hiszen a folyóirat lapjain szó szerint ez történik a két fonállal, a képpel és a szöveggel: folyamatosan érintkezésben vannak a számok lapjain, olykor azonban az érintkezés sűrített, elektromos kisülésszerű pillanataira kell számítanunk. Ám a referencializálás művelete még ennél is tovább mehet. A szív, valamint a két fonál vörös színe a két kamrában áramló vér képzetét kelti, amelyek normális esetben nem kerülnek érintkezésbe. Ám ha jól tudom, bizonyos fajta szívinfarktusok későbbi szövődésüként átszakadhat az ún. kamrák közti sövény, ami azért káros, mert csökkenti a vér oxigénellátottságát. Vagyis, második ránézésre, a szív megrohamszerűsége itt nagyon is együtt járhat az olvasó szívrohamával, amelynek következménye volna a „fonalak”, vagyis a véráramok „nagyon ritka” és „rövid ideig” tartó érintkezése. Sőt még akár azt a kijelentést is megkockáztathatjuk ezen a ponton, hogy a folyóirat befogadásának aktusa — legalábbis az előszó szerint — akkor sikeres, vagyis az általa kiváltani szándékozott esztétikai tapasztalat akkor jön létre, ha az az olvasó egzisztenciális fenye-

getettségével jár együtt, az olvasó életét fenyegető biológiai–fiziológiai eseménybe torkollik.

Véleményem szerint önmagában tünetértékű, hogy 1990 tavaszán megjelenik a „vörös fonál” képzete és igénye. A fonál általában vett elvesztését jelzi. Annak tüneteként értelmezhető, hogy megszűnőben van vagy megszűnt az a magától értetődőség, amely a folyóirat társadalmi–művészeti közegét addig jellemezte. Különösen érdekes az, ahogy a vörös fonál jelzöt kap, zárójelben és kérdőjellel: „(láthatatlan?)”. Az írásmód mintha azt sugallná: a folyóirat működési elve, a lapszámok közti koherenciát biztosító erő vagy megfontolás eddig láthatatlan volt, de már nem biztos, hogy megmaradhat a maga láthatatlanságában, mert immár nem mindenki számára olyan magától értetődő, mint eddig, sőt az sem, hogy pontosan miben áll. A szerkesztői előszó ebben a pillanatban nyer performatív dimenziót, vagyis színre is viszi, amit mond: láthatóvá kell tenni azt a — jelen esetben önmagában kettős — vörös fonalat, amely addig láthatatlanul fűzte és tartotta össze a folyóirat addigi számain, és amely az egyes számokon belül is biztosította a koherenciát. Mindeközben már maga a tény, hogy ennek a lapszámnak az első oldalára odakerült a folyóiratra vonatkozó, annak létokát magyarázó legelső szerkesztői állásfoglalás, pontosan ilyen láthatóvá tétel.

És valóban, egyet lapozva, elkezd kibontakozni a láthatóvá tételnek vagy megjelentetésnek ez a stratégiája. A tartalomjegyzék két lapja közé, amelyek eleve elkülönítve tüntetik fel a képeket és a szövegeket, beékelődik még két lap, mindegyik „VÖRÖS FONÁL” felirattal. Az első az egyik vörös fonálnak szánt szövegek, a második a másik vörös fonálnak szánt képek alkotóit sorolja fel. És innentől kezdve nem lehet elveszteni a vörös fonalat, hiszen a megfelelő képek és szövegek vörös színű lapokon kapnak helyet. A metaforikus vörös fonál nagyon is szó szerinti könyvészeti értelmet nyer. Ezzel válik kifejezetté, hogy maga a folyóirat nem pusztán a művészcsoporthoz performatív eseményeit dokumentáló eszköz akar lenni, hanem maga is *színtérré* változik, a *bemutató* és nem pusztán a leképezés helyévé.

A vörös lapok betöltik a funkciójukat, motiválják a lapozó kezét és irányítják a figyelmet.

Így jutok el az 1991/4-es számig, ahol a szemem azonnal megakad hét egymást követő vörös lapon — egy következő (és az általam végiglapozott számokban utolsónak bizonyuló) szerkesztői előszón, az Éditeur előzetes megjegyzésén. Rövidebb filozófiai, művészetelméleti és társadalomkritikai fejtegetésekkel teletűzdelt számvetés ez az akkori közelmúlt és közeljövő lehetőségeivel. Tulajdonképpen a korábbi előszó bővített változata, amely előszót Maximilian Barck, a szerkesztő a folyamatosság előállításának szándékával teljes terjedelmében idéz is. Tanulságos az idézethez írt bevezetés, amely az egykori nem hivatalos szcéna viszonyainak fokozódó változékonyságát, a gyorsuló idő tapasztalatát dokumentálja: „Így az Éditeur 1990 tavaszán megfogalmazott állásfoglalása még érvényben van (legalábbis a múlt héten így tapasztaltam).”

Az előszót az ellenállás nyelve uralja, az ellenállás az új, piacgazdasági keretrendszerrel, a pénz „új diktatúrájával” és a „gazdasági hatékonysággal” szemben. Ennek jegyében utasítja el a kiadó, hogy a *HERZATTACKE* piaci alapon működjön, és hogy ő maga kiadóként változtasson a lap kinézetén (az írógép-betűtípuson), a példányszámán és a profilján. Utóbbi valójában egy profil nélküli profil, amennyiben a „HERZATTACKE irodalmi- és művészeti folyóirat még mindig elsődlegesen heterogén természetű szövegek és grafikák egyvelegeként érti magát”.

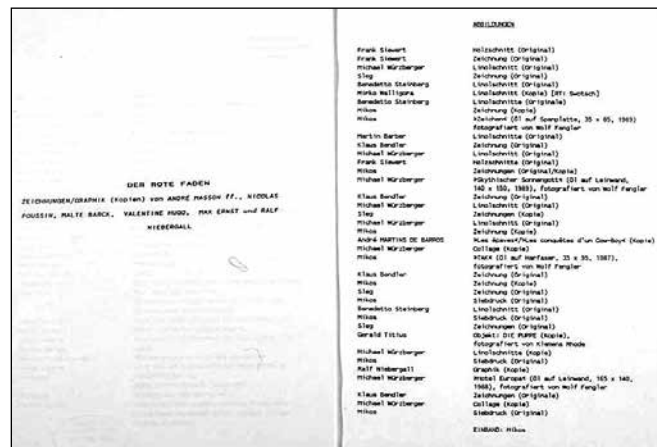
A lapkiadó a folyóirat funkcióját a folyamatosság fenntartásában és a korábbi keletnémet nem hivatalos nyilvánosság megőrzésében látja, abban, hogy „legalább nyomokban” sikerüljön átmenteni „a régi szolidaritás és becsületes kommunikációt” „AZ ÚJ IDŐKBE”. Ezt a kommunikációt a „foucault-i értelemben vett valódi DISKURZUS-képességnek” nevezi, és szembeállítja a „kultúra- és médiaipar *szimulált* beszélgetéseivel és játszódásaival”. A szerkesztő tehát a piaci alapú működés, és ezzel együtt a specializálódás és professzionalizálódás kihívásával és szükségességével szemben fogalmazza meg a maga ellenállá-

sát, gyakorlatilag — ezt ismerhetjük a korabeli magyarországi kulturális életből — az ellenkultúra gondolati sémájában megmaradva pusztán lecseréli az ellenséget: a korábbi hivatalos nyilvánosságot a jelenlegi piacgazdaságra.

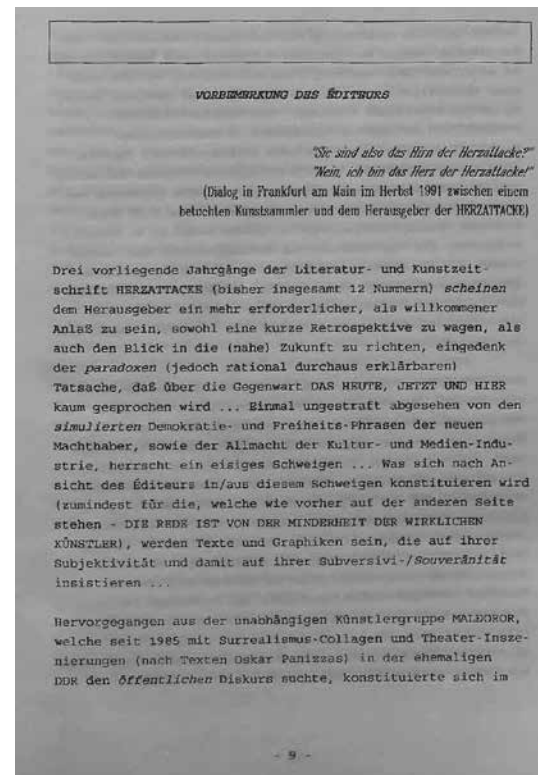
Az előszót olvasva a dolog számomra ott kezd igazán érdekessé válni, ahol ez a lapkiadói program a korábbi előszó itt is idézett megfogalmazásában az „ARCHAİKUS SZUBJEKTÍV SZUVERENITÁS”, ennek az előszónak az újrafogalmazásában pedig a „szubverzív- / szuverenitás” megőrzésének programjába megy át. Ha jól értem, a következőképp működik az ellenállás itt kifejtett logikája: maximális és eredendő cselekvőképesség csak az ellenállás sémájában bontakozhat ki, az ilyen cselekvőképesség fenntartásának záloga tehát az ellenállás-séma fenntartása. Ez persze paradox szerkezet: az archaikus szuverenitás megjelenésének előfeltétele a teljes külső meghatározottság. A teljes cselekvőképesség birtokában végrehajtott tulajdonképeni cselekvés így voltaképpen nem másnak, mint a teljes külső meghatározottságnak a kifejeződése. A folyóiratnak ilyen cselekvőképességgel kell bírnia, az olvasó-szíveket végzetes kimenetelű támadás alá kell vennie. Ennek jegyében magyarázza a szerkesztő a folyóirat címét: „lelki orgazmus (és/vagy: kis halál) — olyan pillanat tehát, amelyben eltörnek az óramutatók, és csak a szubjektumok belső tapasztalata létezik [...], olyan pillanat, amelyben a szubjektumok a senkiföldjén letépik az álarcaikat...”

Azon túlmenően, hogy tanulságos elváltoztatása ez a szubjektivitást maszkok végtelen sorozataként szemléletessé tevő foucault-i metaforának, arról az időszervezetről is sokat elárul, amely a folyóirat sikeres működéséhez kötődik — legalábbis a kiadója szerint. Az idézett megfogalmazáson ugyanis egyfajta eszkatologikus időfelfogás sejlik át, amennyiben a sikerült befogadásaktus, amely végül is szívrohamot okoz, a maszkok lerántásának végtelen sorozatát eljuttatja a végpontjára, amivel elhossa a történelmi idő végezetét és beteljesedését. A történelmi idő végességébe vetett lapkiadói hit, és az esztétikai tapasztalatokban prefigurált végítélet képzete ezen a ponton éles ellentétbe kerül a folyóirat akkori és későbbi realitásával, működésének valószínűtlen folyamatosságával, az általa felkínált esztétikai tapasztalatok ismétlődésével. Az abszolút időbeli végpont fantazmája a folyóirat valóságában az időtapasztalatok felfüggesztéseinek sorozatává alakul az általa kiváltott esztétikai tapasztalatokban. Sőt, ha jobban meggondoljuk, az eszkatologikus idő képzetével itt összekapcsolt radikális „kívülség” — korábban a hivatalos nyilvánosságon, most a piacgazdaságon —, amely elvileg a hivatalos nyilvánosság vagy a piacgazdaság idején és terén kívül elhelyezkedő „független” művészet hazája, a lap valóságában — a maga ismételtségében — nem valami egyszeri és túlvilági dolog, hanem a lap által kiváltott heterogén tér- és időtapasztalatok sorozataként jelenik meg, mégpedig egy olyan lap által, amely a redukálatlan heterogenitásra van kihegyezve („heterogén természetű szövegek és grafikák egyvelege”). Vagyis ez a lap által valószínűsítetten megjelenített „kívülség” — ellentétben a kiadó utópista programjával — nem egy abszolút külső viszonyítási pont, ahol minden rend megszűnik, hanem olyan, a renden belüli sűrűsödési pontok sorozata, amely a belső rendet függeszti fel, annak heterogenitását és összetettségét fokozva.

Ebben a szerkesztői előszóban érdekes válasz születik a keletnémet nem hivatalos nyilvánosság összeomlásával jelentkező szerepváltságra: a teljes külső meghatározottságról a belső meghatározottságra történő átállás, a nem valamivel szembeni, hanem a pozitív önmeghatározás kényszerére. Az előszóban megfogalmazott válasz-program nem arról szól, hogyan lehet megkísérelni a valamivel szembeni önmeghatározáson alapuló életforma feladását, és nem arról, hogyan kell felmérni az egyéb lehetőségeket, hanem épp fordítva, ennek az életformának a felfokozásáról. Ez nyilvánul meg a *HERZATTACKE* formájához való ragaszkodásban, a folyamatosság olyan fenntartásának stratégiájában, amely a változtatások radikális elutasításán alapul. Különösen érdekessé annak tekintetében válik ez a konfiguráció, hogy számos hasonló helyzetben levő korábbi szamizdat folyóirat belebukott a folyamatosság változtatáson keresztüli fenntartásának kísérletébe. És ez csak fokozza annak a valószínűtlenségét, hogy a *HERZATTACKE* mind a mai napig létezik és megjelenik. A forma megőrzésének elvileg a kapcsolódási képesség csökkenésével kellett volna járnia, de mivel itt egy formátlan formával, egy „heterogén egyveleg”-gel van dolgunk, a kapcsolódási képesség



A szerkesztő előzetes megjegyzései, első oldal, HERZATTACKE, 1991/4. 9.



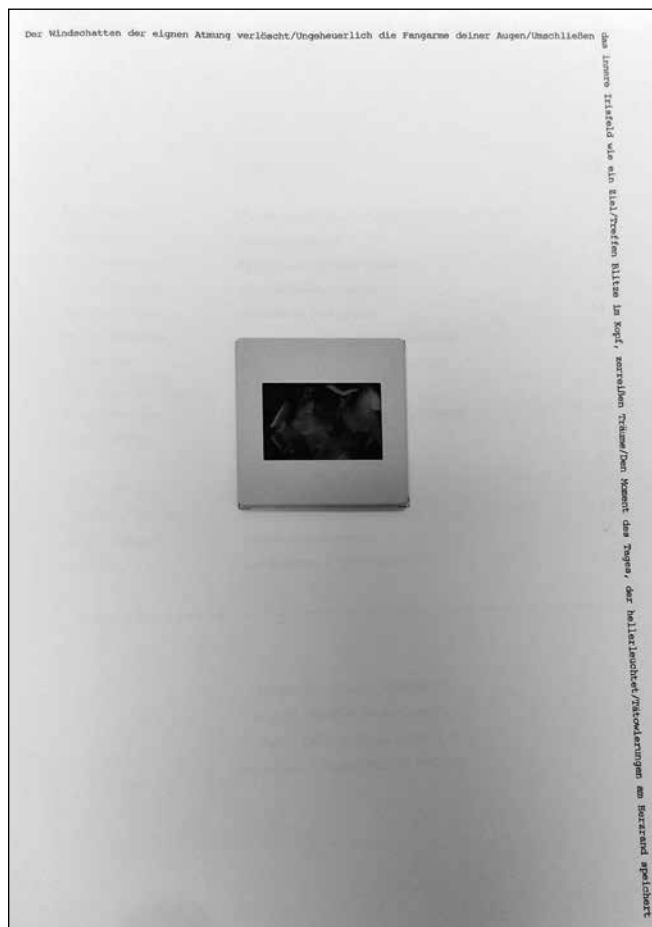
A „vörös fonál” megjelenése a HERZATTACKE 1990/2-es *Erotikal/Eröszak* című különszámának tartalomjegyzékében

épp a heterogenitás redukálhatóságának megőrzésével maradhatott fenn. Ez garantálhatta valószínűtlen kontinuitását.

Azt, hogy a lap az idők folyamán valamennyire mégiscsak változott, a füzetekben tovább lapozva is észrevehetjük. A következő évfolyamokban fellazul a piros fonál szigorúsága, sárga és piros lapok előfordulnak ugyan, de már nem mindig képszöveg-kombinációknak adnak helyet. Az 1998-as évfolyam első számánál azonban nagyobb változást észlelhetünk. Megváltozik a tipográfia, a vörös fonál gesztusa feléled, de immár nem a hordozó lap, hanem a hordozó betű színe lesz vörös. Az impreszumban ezt olvashatjuk: „»HERZATTACKE« RE-DESIGN: Antje Klee”. Ettől a számtól kezdve kerülnek a különszámokba a franciából fordított elméleti és szépirodalmi szövegek is. A specializálódás jelenségével szembesülünk, amely a fenntartani kívánt heterogenitás rovására megy végbe.

Visszalapozva a korábbi számokhoz, úgy tűnik, az arcu-  
lat újratervezése egy tendenciának, nevezetesen a heterogenitás folyamatos fokozódásának a végét jelenti. Ez a tendencia a csúcspontját az 1997-es különszámában látszik elérni, amely Maximilian Barckot, a lapkiadót köszönti 35. születésnapja alkalmából. Ebben a lapszámban a heterogenitás új minőségre tesz szert. Eddig is közölt a lap olyan képeket és eredeti darabokat (unikátumokat), amelyek reflektáltak a hordozójukra, a könyvoldalra, és arra ösztönöztek, hogy a befogadó kilépjen a füzetek oldalpárjainak kétdimenziós teréből, és háromdimenziós tárgyként kezelje azokat. Ott van például Kai Selbar kétrészes szitanyomata (1995/3), amely egy-egy viszonylag rövid, színes, aszimmetrikus sávból áll egy oldal rektóján és verzóján. A teljes mű megtekintéséhez folyamatos mozgásban kell tartani a lapot, hogy újra és újra megnézhesük, persze időeltolódással, a két elemet a lap elő- és hátoldalán. De ott van Mikos Meininger rajza is (1996/3), amely a füzet formátumánál nagyobb lapra készült, így ki kell hajtani a megtekintéshez.

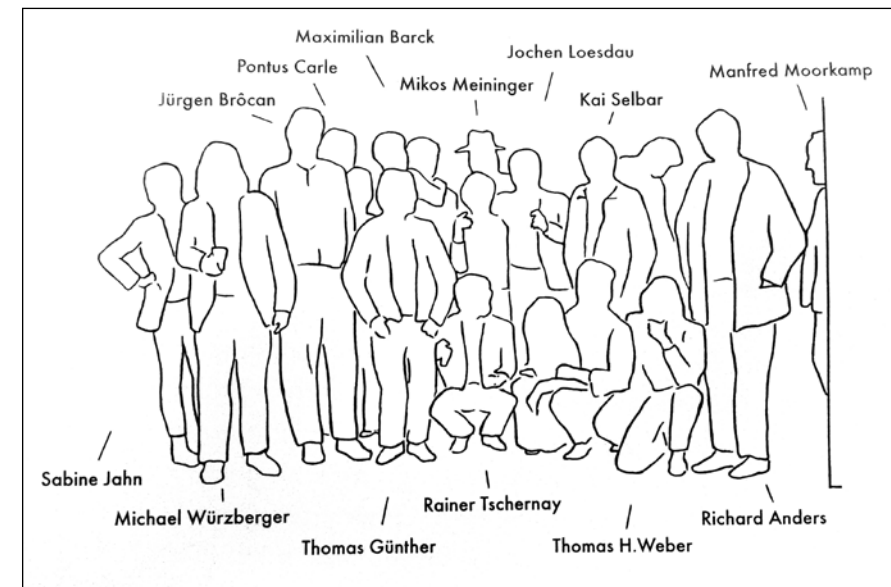
Az 1997-es különszám viszont minden addigitól eltérő intenzitással irányítja a figyelmünket a füzet könyvtárgyminőségére, vagyis az anyagságára és a háromdimenzionalitásából fakadó lehetséges használati módokra. Ez a kötet mindjárt egy úgynevezett diagráfikkal nyit, amelyet a lap közepére erősítettek. A diát a lap felső és jobb szélén a szerző *A saját lélegzés szélárnyéka...* című versének szövege keretezi részlegesen. Mind a szöveget, mind a diát csak úgy tudjuk megnézni, illetve olvasni, ha a könyvet tárgyként használva forgatjuk, illetve féloldalasan felemelve a diát oldalról, a fekvő könyv síkjából nézzük. A kötet vége felé találjuk Axel Jun munkáját is, a könyv-lapra erősített műanyag lefűzhető tasakot, amely az *Életvonalak áttetsző tasakban* címet viseli. Sabina Jahn pedig mellékletként J. E. Poritzky 1921-es *Démoni költők (Dämonische Dichter)* című könyvének egy fénymásolt oldalpárját helyezte el a kötetben egy „Max”-nak címzett borítékban, amelyen feladóként a szerző és Poritzky van megjelölve.



Jörg Waehner, *A saját lélegzés szélárnyéka...*, diagráfika, HERZATTACKE, 1997/külszám, 3.



A HERZATTACKE művészcsoport 1995-ben, HERZATTACKE, 1995/4, 327–328.



Ezt a füzetet végiglapozva az a benyomásunk támad, hogy az, amit a kezünkben tartunk, legalább annyira működik könyvként, mint kiállítótérként. A funkcióknak ez az összemosódása összhangban áll az intézményes struktúrákon kívüli működés tényével. Hiszen a művészeti szamizdat — ez nem keletnémet specifikum —, ki van zárva a hivatalos művészeti nyilvánosság színhelyeiről, vagy eleve kívül akar maradni rajtuk. Az alternatív színhelyek pedig a bemutatás alternatív gyakorlatait hívják életre, és ez igaz mind a nem hivatalos kiállítóterekre, mind a nem hivatalos kiadványokra, amelyek különféle egyedi, de mindig a kiadványok térbeliségét és anyagságát hangsúlyozó megoldásokkal próbálják feltörni az irodalmi és művészeti lapok dizájn-konvencióit. A HERZATTACKE művészcsoport esetében ráadásul a kiállítások, performanszok és egyéb rendez-

vények mindvégig párhuzamosan futnak a könyvprojektekkel és a lapkiadással. Minden feltétel adott tehát ahhoz, hogy eleven kapcsolat alakuljon ki a kiállítóter és a könyv-tér között. Ez a kapcsolat abban nyilvánul meg, hogy a folyóirat nem pusztán másodlagos, az egyéb művészeti tevékenységeket dokumentáló szerepet kezd betölteni, hanem — fentebb láttunk rá példát — maga is performatív, megjelenítő módon működik, maga is a megjelenítés elsődleges terévé válik. Ez két meghökkentő felismeréshez vezetett.

Egyfelől kibontakozott egy érdekes és valószínűtlen párhuzam a keletnémet szamizdat ilyen működésmódja és egy olyan trend között, amely az 1960-as évek végének főleg Egyesült Államokbeli képzőművészeti termelését és diskurzusát jellemezte. Ez a trend a könyvhöz mint kiállítóterhez való odafordulást

jelentette, ami azon a felismerésen alapult, hogy a könyv kis méretű, hordozható és gyakorlatilag normalizálhatatlan kiállítótérként az úgymond „hivatalos” képzőművészeti koncepciók uralta galériaterek alternatíváját kínálhatja. Ennek egyik talán leghíresebb megnyilvánulása az *Aspen* folyóirat 1967-es évfolyamának könyvméretű, dobozos, huszonnyolc külön „szekcióból” álló 5+6-os száma. A kritikai diskurzus megszilárdult koncepcióihoz igazodni nem kívánó alkotók ekkortájt kezdenek élni a gesztussal, hogy „kivonuljanak” a könyvbe, és a könyv-teret használják „nem hivatalos” — ami itt azt jelenti: a művészettörténeti és képzőművészeti intézményrendszeren kívüli — kiállítótérként. Ez a gesztus persze Nyugaton nem ellenállásként és az ellenállás fent vázolt gondolkodási sémájában fogalmazódott meg, hanem inkább kitérésként.

Nem elhanyagolható tény, hogy a művészeti kiállítás akkori hivatalos intézményeiből való efféle „kiszállás” gesztusa egyben az úgynevezett *white cube*-bal, vagyis a kiállítótér akkoriban uralkodó változatával és az azt megalapozó ideológiával való szakítás gesztusát is jelentette. Annak a semleges és modulárisan továbbépíthető kiállítótérnek a hagyományával, amely azon fikcióba ágyazta a kiállított tárgyak megmutatkozását, hogy — médiaelméleti szakszóval — képes zajmentes csatornaként működni. A könyv mint kiállítótér felé fordulás a dolgok zajmentes megmutatkozásának ideológiájával való szembefordulás, és mint ilyen a kiállítótér médiumához való reflexív hozzáállás terméke és ösztönzője. A kiállítótérre mint médiumra adott reflexió számára pedig a könyv-tér tűnt igencsak alkalmasnak. Különösen érdekessé teszi ezt a fejleményt, hogy magának a *white cube*-nak a kialakulásánál is a könyv bábáskodott: a műalkotások fotografikus reprodukciójának és a könyvoldalnak a találkozása tette lehetővé a tárgyreprodukciók végtelen kombinatorikus játékát a látszólag zajmentes fehér felületen, vagyis az illusztrált művészeti kiadványok lapjain. Az elfordulás a *white cube*-tól egyben a könyvnek mint a médiumreflexivitás elsődleges tárgyának a felfedezése.

A kiállítótér-jelleget öltő könyvekben és folyóiratszámokban másfelől a kiadás/szerkesztés és a kiállításrendezés/kurálás hagyományosan elkülönülő szerepei is kezdenek egymásba folyni. Ez nem csak azzal jár, hogy a szövegközlések *színhelyévé* válnak a lapszámok és kötetek, hanem azzal is, hogy a könyvtárgyak ilyen színhelyként való felfogása elkezd visszahatni az írás-folyamatokra és a kiadói/szerkesztői gyakorlatra is. A színhelyként felfogott kötet nem csak a kurálás performativitását hozta be a lapkiadásba, hanem egyre szükségesebbé és természetesebbé teszi az írók, a képzőművészek, a szerkesztők a kiadók és a technikai munkatársak együttműködésen alapuló munkavégzésének formáit. A korabeli keletnémet nyelvhasználat a munkavégzés megosztott cselekvőképességen alapuló — a ráépülő életformát is megalapozó — kollaboratív formájának emberi ágenseit összefoglalóan úgy nevezte: „kollektíva”.

[történetek]

A különös helyzetekben bekövetkező váratlan találkozások sorozata, amelyek egy keletnémet szamizdat folyóirat és a time-out időtapasztalata között létesítenek esetleges kapcsolatot, csupán egyetlen és meglehetősen valószínűtlen formája annak, hogy megismerkedjünk ezzel a folyóirattal. Mivel ez a folyóirat egy egészen szűk nyilvánosságban működik, sokkal valószínűbbek a fentieknel ellenőrzöttebb körülmények között és megjósolhatóbb módon zajló találkozások, nevezetesen a szamizdatkultúrára specializálódott irodalomtörténeti diskurzus közvetítésével.

A *HERZATTACKE* története, összevetve egyéb keletnémet szamizdat kiadványok történetével, kevésbé feldolgozott. Ez bizonyára a kései indulásának is köszönhető, de talán még inkább annak, hogy ez a történet ma is folytatódik. Tudomásom szerint a *HERZATTACKÉN* kívül csak egyetlen másik egykori „nem hivatalos művészeti folyóirat” élte túl a fordulatot, és jelenik meg mind a mai napig. Ez az *ENTWERTER/ODER*, amelynek lefordíthatatlan címe a „vagy-vagy” (*entweder-oder*) német kifejezés elváltoztatásával jött létre. (Az „Entwerter” jelentése ’jegyzelő [gép]’, de jelölheti szó szerint azt a személyt is, aki valamit ’leértékel’.)

1988-ban Berlin-Friedrichshainban Maximilian Barck kezdeményezésére összeáll a *HERZATTACKE* művészcsoport. „Max” Barcknak már volt egy korábbi, hasonló vállalkozása, a néhány művészt összefogó, 1985-ben alapított Maldoror csoport. A *HERZATTACKE* csoport működését az alapító sokkal szélesebb alapokra helyezi: több művészt hív meg, és 1989-ben elindítja az azonos című folyóiratot, amelynek lapszámait nem csak alkalmi különszámok egészítik ki, hanem a működését a művészkönyveknek otthont adó, szintén ebben az évben induló „Edition Maldoror” és „Quatre en Samisdat” sorozatok is támogatják. A csoport munkáinak bemutatása párhuzamosan zajlik a kiállítások, a kiadványok és az utóbbiakhoz kapcsolódó rendezvények színterein. Ha kiadványok, kiállítások és a bemutatás egyéb megjelenési formáinak mennyiségét és intenzitását vesszük alapul, akkor a 2000-es évek eleje tűnik a folyóirat virágkorának. (Ha a valószínűtlen találkozásaim tapasztalatait tekintjük, akkor az 1997-es év.)

Ha ki szeretnénk jelölni a *HERZATTACKE* helyét az indulásának idején működő keletnémet szamizdatkultúrában, akkor abban nem igazán segít, ha a keletnémet szamizdatot megpróbáljuk összevetni ennek a kultúrának a magyar, lengyel vagy cseh-szlovák változataival. Körülbelül harminc művészeti és tíz politikai-információs kiadványról beszélhetünk, amelyek 1989-ig több-kevesebb rendszerességgel jelentek. Kelet-Németországban viszonylag későn alakult ki az, amit „ellennyilvánosságnak” nevezhetünk, és annak egyik alappillére, a szamizdatos kommunikációs hálózat. Annak, hogy a folyamat későn, de viszonylagos intenzitással beindult, minden bizonyosan egyik kiváltó eseménye volt, amikor Wolf Biermann, a Kelet-Berlinben élő költőt, dalszövegírókat és előadóművészt

1976 novemberében nem engedték hazatérni egy nyugatnémet turnéjáról, és megfosztották keletnémet állampolgárságától. Ez az esemény tekinthető a rákövetkező kultúrpolitikai jégkorszak nyitányának, ezzel vette kezdetét a keletnémet szerzők tömeges kivándorlása: az 1980-as évek közepéig több mint százán hagyták el az országot. Ez persze egyfajta kulturális vákuumot okozott, de egyben felbátorított és helyzetbe hozott egy fiatalabb generációt, akik addig jórészt még csak résztvevői sem voltak, nemhogy fontos szereplői lettek volna a nem hivatalos irodalmi és képzőművészeti szcénának.

A keletnémet szamizdat irodalmat rendszerint két- vagy háromfázisos séma szerint korszakolják. Az egyszerűbb modell szerint az első fázis az 1970-es évek végétől az 1980-as évek közepéig tartott, és leginkább ellenkulturális orientáltságú volt. A második, valamivel rövidebb szakasz aztán az 1980-as évek közepétől 1989–1990-ig tartott, amikor az ellenkulturális koncepciók kidolgozásánál és terjesztésénél sokkal hangsúlyosabbá vált egy független kommunikációs hálózat kiépülése az egy-egy városhoz vagy városrészhez kötődő alkotói csoportok között. A valamivel finomabbra hangolt, háromfázisos történeti modell szerint az 1979–1982 közötti időszak egyfajta előkészítő szakasz, amikor a kiadványok még nem folyóirat-minőségben működtek. Az ellenkulturális szakasz 1982–1985-re esik, majd ezt követik a „kései”, 1986–1989 között alapított folyóiratok, amelyek tisztán irodalmi–művészeti profillal működtek.

Fontos tekintetbe venni, hogy az 1980-as évek közepe táján kezdi a hivatalos kultúrpolitika egyre kevésbé kriminalizálni a szamizdat irodalmat. Így tesznek szert ezek a kiadványok „félhivatalos” vagy „tűrt” státuszra. Az említett jégkorszak végét jelzi az is, hogy 1985-ben nem tudják vagy nem akarják megakadályozni 1985-ben az *Érintkezés mellékes jelenség* (*Berührung ist Randerscheinung*) című, jórészt debütáló keletnémet szerzők szövegeiből válogató antológiát a kölni Kiepenhauer & Witschnél. Ehhez persze hozzátartozik, hogy a kötet egyik szerkesztője az a Sascha Anderson volt, akit 1991-ben Wolf Bierman leplezett le ügynökként a Georg-Büchner-díjának átvétele alkalmával mondott beszédében, és aki miután 1986-ban áttelepült Nyugat-Berlinbe, továbbra is a Stasinak dolgozott. De az enyhülés jele volt az is, hogy 1986-ban a kelet-berlini Szamaritánus-templomban *Szó és mű* (*Wort und Werk*) címmel megrendezhető volt az a kiállítás és felolvasássorozat, amelyet a *SCHADEN* (magyarul leginkább: ’kárt okozni’) című szamizdat szerkesztősége szervezett, és amelyen először mutatkozhattak be a nem hivatalos, mert államilag nem ellenőrzött, a 100-as példányszámot el nem érő keletnémet folyóiratok. 1988-ban aztán Gerhard Wolf szerkesztésében elindult az Aufbau Kiadó *Soron kívül* (*Außer der Reihe*) című sorozata is, amely az addigra már debütált, fiatalabb írógeneráció fóruma kívánt lenni.

A keletnémet szamizdatoknak kialakult egy nem túl differenciált tipológiája is. Azon túlmenően, hogy politikai és művészeti alaptípusokba sorolhatók, ezek a kiadványok az általuk közölt szövegek és képek arányát alapul véve is osztályozhatók.

Léteztek kifejezetten szövegorientált kiadványok — ezek tették ki a szamizdat irodalom nyolcvan százalékát —, mint például a *Der Kaiser ist nackt* (*A császár meztelen*), a *Mikado*, az *Ariadnefabrik* (*Ariadné-gyár*) vagy a *Verwendung* (*Használat*). Léteztek kifejezetten grafikaorientált folyóiratok, mint például az *A Drei* vagy a *Caligo*, de a legtöbb kiadvány a szöveges és grafikai elemek egyensúlyára törekedett, mint például az *ENTWERTER/ODER*, az *Und* (*És*), a *SCHADEN*, a *Liane* (*Lián*), a *HERZATTACKE* (*Szívroham*) vagy a *Reizwolf* (utóbbi címe szintén szójáték: a „Reißwolf”, vagyis ’iratmegsemmisítő’ első tagját „Reiz”-re, vagyis ’inger’-re cserélték). A tipológiában a politikai/művészeti megkülönböztetés nem fedti le egy az egyben a szöveges/grafikai megkülönböztetést, vagyis nem lehet minden esetben egyértelműen kijelenteni, hogy a politikai-információs kiadványok teljes mértékben a szöveg által domináltak lettek volna. Ott van például az *ANSCHLAG*, amelyben az esztétikai tartalmak ugyan háttérbe szorulnak a politikailag ambicionált írások mögött, mégis a művészi szempontból legkreatívabb borítómegoldásokat alkalmazta: tojástartó doboz, műanyagfólia, csiszolópapír vagy fémszűrő is megtalálható a borítók komponensei között.

A keletnémet szamizdatkiadás történetének fontos aspektusa a kiadványok által betöltött funkciók egyre világosabb elkülönülése, és ezzel együtt a megszólított közönségek egyre szembetűnőbb különbsége. Feltűnő az 1980-as évek elején kiadott szamizdatok műfaji és tartalmi heterogenitása, míg a „kései” kiadványoknál egyértelműen megfigyelhető a specializálódás. A *Koma-Kino* (1987–1989) például nem egyszerűen a filmes tematikának szentelte magát, hanem a keletnémet Szuper 8-as filmmel dolgozó amatőr filmesek fórumaként szolgált. A *Verwendung* (1988–1990), amely tulajdonképpen a *SCHADEN* folytatása volt, a külföldi irodalom közvetítőjeként lépett fel.

A *HERZATTACKE* annyiban jól besorolható folyóirat, hogy „kései” indulása óta kifejezetten művészeti kiadványként határozza meg magát, és így is működik. Egyik sajátossága azonban abban áll, hogy inkább a prózára koncentrált, miközben a keletnémet szamizdat irodalmat erősen uralta a líra. Ennek oka terjedelmi korlátokon és az ehhez kapcsolódó előállítási nehézségeken kívül a német irodalmi piac különleges szerkezetében rejlett, nevezetesen abban, hogy a tiltott vagy tűrt keletnémet prózairodalom erre specializálódott nyugatnémet lektorok közreműködésével viszonylag könnyen utat találhatott a nyugatnémet kiadókhoz, mint például a Luchterhandhoz, amely az 1970–1980-as években vezető szerepet töltött be a keletnémet irodalom kiadásában. Azoknak a műveknek, amelyek Kelet-Németországban nem kaptak rögtön „államellenes” besorolást, nyugatnémet megjelenésük után, esetleg módosított szöveggel, volt esélyük a keletnémet megjelenésre is. A *HERZATTACKE* másik sajátossága az volt, hogy — „Maldoror” álnéven is publikáló — szerkesztőjének frankofóniájából fakadóan mindjárt az első évfolyam harmadik számától kezdve nem csak keletnémet szerzők szövegeit közölte, hanem számos irodalmi fordí-

tást is lehozott, például Lautréamont, René Char, Mallarmé, Rimbaud vagy a francia szürrealisták szövegeit. Ezek aztán olyan francia elmélet- és esszéírók munkáival is kiegészültek, mint Geroge Bataille, Michel Leiris vagy Maurice Blanchot. A szöveges tartalom kezdetben tehát igencsak heterogén volt, szép- és esszé-, olykor kifejezetten elméletirodalom, valamint fordítások és eredeti nyelvű közlések egyvelege alkotta. Érdekes megfigyelni a *HERZATTACKE* történetében is a — szinte törvényszerű — specializálódást vagy profiltisztítást: az 1998-as arculatváltás azzal is együtt járt, hogy a francia fordítások különszámokba kerültek: az 1998-as, 1999-es és 2000-es különszámok kizárólag ilyen szövegeket tartalmaznak. Az elméleti és irodalmi szövegek majdnem egy évtizeden át léteztek egymás mellett a *HERZATTACKE* lapjain. Ennyi volt a közös benne és abban az *Ariadnefabrik*ban, amelyet 1986-ban alapított Andreas Koziol és — a később szintén ügynökként leleplezett — Rainer Schedlinski, és amely szintén arra törekedett, hogy felszámolja a „poétikainak és az elméletinek a merev-német szétválasztását”. Ugyan az *Ariadnefabrik* kezdte el programszerűen közvetíteni a fal túloldalán ’68 óta zajló elméleti vitákat, a *HERZATTACKE* a maga konzekvensen végigvitt szövegközlési stratégiája miatt azonban semmivel sem kevésbé értékes tudománytörténeti forrássá nőtte ki magát.

Felmerül a kérdés: hol és hogyan őrződtek meg ezek a nem hivatalos kiadványok, és hogyan ér véget rövid, de intenzív történetük? Utóbbi kérdéskörből adódik egy még érdekesebb: hogyan maradhatott fenn a *HERZATTACKE*? A megőrzés két szálon futott. A hivatalos és rendszerező gyűjtés valószínűleg 1985-ben kezdődött, amikor a Szász Tartományi Könyvtár egyik munkatársa otthonaikban kereste fel a szamizdatkiadókat, és próbált előfizetni az egyes kiadványokra. Ez a könyvtár aztán 1987-ben hivatalos utasítást is kap a Stasitól, hogy építsen gyűjteményt a szamizdatban megjelent művészkönyvekből és folyóiratokból, amitől azt remélték, hogy lehetővé válik „a kis példányszámú irodalmi folyóiratok átfogó politikai kiértékelése”. (Azért hozzáférhető a *HERZATTACKE* első néhány évfolyama digitalizálva a [deutschefotothek.de](http://deutschefotothek.de) honlapon, mert ezt a honlapot ez a könyvtár üzemelteti.) A gyűjtemény darabjai akkoriban persze eltűntek a könyvtár „méragszékényeiben”, vagyis csak külön engedéllyel voltak kutathatók. Nyugaton először a brémai Kelet-Európa Intézet és a marbach-i Irodalmi Levéltár kezdte gyűjteni a keleti szamizdat kiadványokat, majd 1988-tól a frankfurti Egyetemi Könyvtár is. A *HERZATTACKE* lapszámainak legteljesebb gyűjteményét ma a Berlini Központi és Tartományi Könyvtár tudhatja magáénak. A megőrzés másik, nem hivatalos, és ezért gyakorlatilag rekonstruálhatatlan szála a magánjellegű könyvgyűjtés volt, amely az 1980-as évek közepén futott fel, és 1990-ben, a szamizdat kiadványok döntő többségének megszűnésével, valamint a szamizdatstátusz értelmetlenné válásával kapott új lendületet, immár könyvtörténeti távlatban. Ez a történeti távlat láttatja úgy velünk, hogy az 1980-as évek közepétől, vagyis a „kései” fázisában keletnémet szamizdatkiadás fokozato-

san átváltozik perem- vagy ellenkulturális jelenségből irodalmárok és bibliofilek speciális nyilvánosságának a színterévé.

A megőrzésnek pontosan ehhez a szálához kapcsolódik a *HERZATTACKE* fennmaradása is. Minden bizonnyal ez a folyóirat — mint ahogy legtöbb társa — sem élte volna túl politika- és társadalomtörténeti alapjának a megszűnését, ha eleve nem akarja megszólítani ezt a speciális nyilvánosságot, és ha — teljesen egyedülálló módon — a fordulat után nem akad egy művészetrajongó, bibliofil üzletember, aki mecénási szerepet vállalva 1992 és 2004 között nem finanszírozza a lap működését. Mert az első szabad keletnémet választások és a német újraegyesítés után 1990-ben alapvetően két út kínálkozott a szamizdatot kiadó kollektívák számára: kiadót alapítani és nagy példányszámban az össznémet piacra dolgozni, vagy a műtárgypiac és a bibliofília területére specializálódni. Hogy csak kettőt említsünk: a *KONTEXT* kollektívája megalapította például a mai napig működő kiadót, a *KONTEXT* verlagot, az időközben megszűnt Druckhaus Galrev és a vele szimbiozisban működő berlin-prenzlauerbergi Kiryl irodalmi kávézó pedig több szamizdatkiadói kollektíva összeállításával jöhetett létre. Az *ENTWERTER/ODER* kiadója 1990-ben alapította a saját nevét viselő Uwe Warnke Kiadót, amelynek sikeres üzemeltetése tette lehetővé a korábbi szamizdat folyóirat kiadását mind a mai napig.

A keletnémet független szcéna döntő többsége azonban nem tudott sikeresen átállni egyik napról a másikra a piaczgazdasági környezetre és a kultúrafinanszírozás új modelljére. Úgy gondolom, hogy ennek során elsősorban nem az volt a döntő, hogy meg kellett oldani a gazdaságos üzemeltetés kérdéseit — főleg a lapok állami postai terjesztésének megszűnését követően —, hanem az, hogy az ellennyilvánosság részeként működő kiadók és kollektívák maga egészében vett életformáját érte olyan kihívás, nevezetesen egy teljesen új, egészen rövid idő alatt kialakítandó és a „professzionális” jegyében álló életforma szükségessége, amellyel szembenézve a legtöbbjük kudarcot vallott. A *HERZATTACKE* azt követően, hogy a fordulat után viszonylag gyorsan piaczgazdasági buborékba került, ezzel a kényszerrel nem szembesült. Paradox módon az életforma konzerválása óvta meg a megszűnéstől és garantálta a folyamatoságát — amely azonban alapító kiadójának az életére nézve fatális következményekkel járt.

A keletnémet nem hivatalos politikai és művészeti nyilvánosság intézményi újrakonfigurálására tett kísérleteket több rendezvény is dokumentálja, például az 1990 novemberében Frankfurt am Mainban rendezett *Kilátások '90* című kiállítás, vagy az 1991 februárjában *Új kelet-berlini kiadók* címmel a Berlini Tartományi Könyvtárban tartott seregszemle. Az az elemi kihívás azonban, amely a független keletnémet nyilvánosság irodalmi termelését a fordulattal érte, az életformaváltás távlatából azonban csak viszonylag későn jut intézményes — és nem magánjellegű — megjelenítéshez. A Német Történeti Múzeumban 1997. szeptember 4-én nyílt meg a *Bohémek és*

*diktatúra az NDK-ban — csoportok, konfliktusok, városrészek 1970–1989* című kiállítás, amelynek a dokumentáláson túl nem titkolt célja volt, hogy elősegítse a volt keletnémet független művészi szcéna továbbélését. Azzal próbált hozzájárulni a továbbélés lehetséges stratégiáinak kifejlesztéséhez, hogy megpróbált közvetíteni az egykori keletnémet független életforma és a független művészi szerepek, valamint a nyugatnémet alternatív szcéna szereplehetőségei között. Azért hozza játékba a kiállítás a nyugati „bohème”, „hippi”, „punk”, „communard” vagy „világjobbító” szerepeket, hogy az egykori keleti szereplehetőségekkel való összevethetőségüknek, valamint az egykori keleti szerepek nyugati szerepekbe való integrálhatóságának, esetleg átformálhatóságának a mérlegelésén keresztül teremtsen lehetőséget a keletnémet alternatív művészi termelés kontinuitásának megőrzésére. A kontinuitás zálogaként persze végeredményben itt is annak szükségessége jelenik meg, hogy az alternatív művészeti termelés átálljon a külső meghatározottságról — önmaga valami *ellenében* való meghatározásáról — a belső vagy szubsztanciális meghatározottságra.

Talán több mint koincidencia: ugyanabban az évben nyílik meg ez a keletnémet független szcéna válságát életforma-válságként megjelenítő kiállítás, amelyikben a találkozásaim tapasztalata alapján, kiadójának harmincötödik születésnapja körül, a *HERZATTACKE* eléri kiadástörténetének csúcspontját, hogy aztán a következő évben, 1998-ban, arculatát újratervezve és a specializálódás útján nagy előrelépést téve folytassa és tegye fenntarthatóvá megjelenését.

[szívrohamok]

Mind a time-out jelenségének, mind a *HERZATTACKE* folyóiratnak az esetében a kontinuitás valószínűtlenségéről van szó. A folyóirat kiadója által meghirdetett radikális „kívülség” egyszeri programja helyett végül a lap mindennapi gyakorlatában fenntartott, lokalizálhatatlan, heterogén „belülsége” tűnt fel a valószínűtlen folyamatosság fenntartásának zálogaként. Az épp adott időszerkezet végső lezárhatóságát vizionáló eszkatologikus hit helyett pedig az épp adott különböző módokon felfüggesztő lap-kuratori gyakorlat. Ahogy a szívroham is egy tulajdonképpen belülről, a testen belülről jövő beavatkozás az élet megszokott lefolyásába. Csak épp a szellem számára tűnik valami kívülről jövőnek, mert a tüneteit nem volt képes felismerni, az okait időben megszüntetni. A szívroham belülről függeszti fel az élet „rendes állapotát”, és hozza el a rendkívüli állapotot, ezzel kényszerítve az embert, hogy változtasson az életformáján — különben a szívroham újra és újra visszatér.

A tény, hogy a *HERZATTACKE* újra és újra visszatér, innen nézve értelmezhetjük úgy is, hogy az a művészeti-intézményes közeg, amely a létezésének feltételeit biztosítja, nem hajlandó életformát váltani. Lehet, hogy a *HERZATTACKE* létezésének ideje a nyugati típusú kulturális nyilvánosság time-outja. Az, hogy ez a lap létezhet és megjelenhet, két dolgot jelenthet.

Egyfelől azt, hogy a *HERZATTACKE* mégiscsak integrálódott. Ez az integráció másfelől mindenképp speciálisnak tűnik: vagy arról van szó, hogy ez a nyilvánosság a maga egészében rendkívüli állapotban van — ami többek között a *HERZATTACKE*-jelenségben is megmutatkozik —, és így soha nem tér vissza ahhoz a rendhez, amelyet felfüggesztett, mert a rendkívüli állapot vált a rendszerű és mindennapi állapotává. Vagy arról van szó, hogy a nyilvánosságon belül elkülönült egy olyan rész, amely azért felel, hogy felfogja a kivételes jelenségeket és a magas összetettségi fokkal rendelkező jelenségek számára biztosítsa a folyamatoságát. Mindkét eset integrációs jelenség, csak éppen az integráció különböző módját jelenítik meg.

Találkozásaim a *HERZATTACKÉ*val, bármilyen esetlegesek is, lényegüket tekintve kötődnek a time-out jelenségéhez: nem csak amiatt, hogy életemnek egy olyan időszakában talákoztam ezzel a lappal, amely maga is — a fentiek értelmében úgy fogalmazhatunk: nem tulajdonképpen — time-out státuszában volt. Ezt az ösztöndíjas időszakot hivatalosan is az életpálya kötöttségek nélküli megszakításának szánják, és ekként is volt megélhető. Tervezettsége okán persze vesztett a tulajdonképpen time-outok radikalitásából, egyszerűségénél fogva azonban nagyon hasonlít rájuk. Ha van értelme az ilyen, bármilyen paradox módon hangozzék is, „intézményesített time-out”-oknak, akkor az az, hogy a bőség és szűkösség idejének imitálásaként mesterségesen növelik az adott életforma összetettségét a kváziformátlanítás eszközeivel. Ezzel ébresztik fel közvetlen módon az új életformák iránti érzékenységet, közvetve pedig az új tudás, az olyan újdomság előállítását teszik lehetővé, amely a megbontatlan életformában soha nem jöhetett volna létre.

Mindezt persze egészen egyszerűen is meg lehet fogalmazni: ha nincs ez az időszak, sosem találkozom a *HERZATTACKÉ*val. És mint utóbb kiderült, minden ilyen találkozás egzisztenciális tapasztalat volt. Mint egy igazi szívroham.