táblaképet, majd újra összeállítja azt, a végeredményt spaniferrel rögzíti, de fenntartja a módosítás lehetőségét. A táblakép megszűnik táblaképként működni, és elveszíti végérvényes karakterét. A spanifer motívuma – mely olyan kortárs alkotóknál is előfordul, mint Matias Faldbakken, Jose Dávila és Morgan-Richard Murphey – a szállításra, a csomagolásra, a tranzit állapotra utal. A hangsúlyozottan hétköznapi motívum elmosni látszik a mindennapi vizuális kultúra és a képzőművészet határait. (Erre a törekvésre utal Nemes a divat és a design területén való aktivitása is.)
A spanifer által összefogott képtáblák bútorlapokhoz hasonlatosak, Imi Knoebel bricolage-esztétikát idéző environmentjeire is rezonálva. A lapokon különböző módon megmunkált felületek rendelődnek egymás mellé: egyes mezők Nemes korábbi expresszív festményeit, fagyott gesztusait idézik, másokat viszont autózománc borít. A zománc felülete a fény beesési szögének megfelelően változik, irizálóan csillog, szinte éteri hatást keltve, megidézve az ipari formatervezés világát is. A formák indusztriálisak, sterilek, akárcsak Moholy-Nagy László szintén zománcozott telefonképei.
A *Temporary images* sorozat ez idáig legkomplexebb darabja egy diptichon, melyet a művész *Theseus*nak nevez. Nemes két táblát azonos elemekre bont fel, majd ezekből két azonos összetételű, ám eltérő felépítésű konstellációt hoz létre. A képtöredékek felületét különféle fehér színű ipari festékekkel festi be: érdes faktúrájú falfestékkel, fényes zománcfestékkel, bútorlapok sima felületét idéző fehér háztartási festékkel. A táblákat mindkét esetben színes spanifer fogja össze, melyen filmcsíkszerűen futnak körbe Nemes korábbi festményeinek és fényképeinek fragmentumai. A túltelített szegély a fehér felületek üresség ével szembesül. A költővel szólva, szorítja, nyomja, összefogja az egyik lap a másikát, sajátosan egyensúlyozva a töredezettség és az abból felépülő képi egység között. Nemes a finom fakturális és árnyalatnyi differenciák játékára épít. Kitöltetlen, üres képmezői megfestetésre váró festményeknek tűnnek. A monokrómok a festészet határait és lehetséges végpontjait jelölik ki, és ezáltal nemcsak Alekszandr Rodcsenko alapszínűre festett monokróm táblaképeit idézik meg, hanem Robert Rauschenberg 1951-es *Fehér festmény*eit is, amelyek szintén több táblából álltak és ipari festékkel készültek. Rauschenberg fehér képeit „organikus csöndként", a „távollét szabadságaként", a „semmi plasztikai teljességéként" írta le. A szuggesztív ürességgel telített, szinte szakrális aurájú képek nemcsak a Black Mountain College-ben oktató Josef Albers absztrakt festészetének tanulságait hordozták, hanem Kazimir Malevics fehér alapon lebegő fehér négyzetét is megidézték. „Azért csináltam őket, hogy lássam, mennyit vehetek el egy képből, hogy még mindig maradjon belőle egy kép." – fogalmaz Rauschenberg, akinek fehéren fehér képei afféle határtapasztalatot tematizáltak, mint John Cage *4'33''* című alkotása, amely – amint erre Branden W. Joseph rámutatott – nem független a rauschenbergi festmény-sorozattól.
Nemes a spaniferre nyomtatott képzajt a fehérrel konfrontált fehér felületek szuggesztív csendjével szembesíti. Paradox módon a mű legképszerűbb eleme nem kép, hanem csomagolóanyag, míg a spaniferrel átfogott fehér táblák hátrahagyott építőipari melléktermékeknek tűnnek, akár Guyton/Walker installációi. Nemes ezúttal megduplázza a kompozíciót, és ezáltal egy dialektikus képpárt teremt. Theseus csónakjának dilemmájára hivatkozik, arra kérdésre, hogy egy csónak, amelynek minden elemét kicserélik – és elemeiből esetleg egy másik csónak épül fel – azonos lehet-e még önmagával. Nemes az azonos elemekből felépített kép-konstrukciók identitását vizsgálja, ám egyúttal a festészet és a nem-festészet, a kép és a nem-kép közötti különbségekre is rákérdez. Végső soron a festett kép identitását tematizálja a technológia utáni korszakban, amikor – David Joselit nevezetes esszéjét idézve – a festészet önmaga mellé került.
A képpár egyúttal Hencze Tamás diptichon-struktúráit is megidézi. Hiszen Hencze *Lila diptichonja* és megannyi szeriális karakterű kompozíciója kapcsán is felvethető a kérdés: létrehozható-e két tökéletesen megegyező forma, és ha igen, a kettő azonos lehet-e egymással. Mennyiben megismételhető a megismételhetetlen (gondoljunk Robert Rauschenberg *Factum I-II.* című képpárjára). Mindez nemcsak a technikai sokszorosíthatóság korának, hanem a posztdigitális világnak is fontos kérdése, amelyben az eredeti és a másolat fogalma szinte értelmét veszíti. Hencze és Nemes egyaránt a technológia utáni festészet alapkérdéseire keresi a választ. Hófehér képmezőiken nemcsak az anyag mozgásának jelenségeit és mozgatásának lehetőségeit vizsgálják, hanem egyúttal a festészet fogalmának elmozdulásait is modellezik.

Hencze Tamás / Nemes Márton
Shaping Realities, 2017 (részlet a kiállításból; Nemes Márton: *Temporary images*) © Fotó: Rákossy Péter, 2017, a Deák Erika Galéria jóvoltából

Az elmúlt évek egyik fontos színházi fejleménye a politikus színház térnyerése Magyarországon. Míg a kétezres évek elején több cikk a politikus színház magyarországi alulreprezentáltságának okait boncolgatta, a 2008-as válság után megerősödő társadalmi érdeklődéssel és az illiberális demokráciával összefüggésben megjelent a közéleti kérdések tematizálása, illetve új műfajok léptek színre.[1] E kortárs politikus színházi panoráma egyik fontos és ütős darabja Kelemen Kristóf rendezése, a jelenleg is repertoáron lévő *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadás,[2] mely a művészeti oktatás kérdéseivel foglalkozik dokumentumszínház formájában. Ez az első pillantásra szűkösnek tűnő téma remek alkalmat ad nagyobb társadalmi összefüggések belátására a szellemes és frappáns (de a drámai pillanatokat sem nélkülöző) előadás nézői számára.
Mindezeknek köszönhetően komoly várakozás előzte meg a *Magyar akác* című produkciót, melyről az előzetes beharangozók alapján tudni lehetett, hogy az akácfa metaforáján keresztül a menekülteket övező magyar politikai diskurzusokról kíván szólni. A téma már csak azért is ígéretes, mivel egyes értelmezések szerint a jelenlegi menekültháttér visszavezethető a klímaváltozásra, így a téma ökokritikai szempontú megközelítése fölöttébb indokolt. A Trafó támogatásával, külső helyszínen bemutatott előadás az akác ágenciával való felruházása mellett (helyett?) a menekültválság apropóján egy új magyar nemzetkoncepciót kíván megfogalmazni.
Az akácfát övező politikai diskurzus azért alkalmas e célra, mert évtizedes alakulása sűrítve mutatja meg a kortárs magyar politikai közbeszéd állapotát. A jelenleg regnáló kormány ellenzékben még invazív növénynek látta az akácot, 2014-ben viszont harcba szállt hungarikummá nyilvánításáért; a kétféle vélemény megfogalmazását számos szimbolikus gesztus kísérte, ám ezt a pálfordulást eddig senki nem tematizálta. Ugyanakkor a nem őshonos, kvázi bevándorló növény hungarikummá avanzsálásának „felhasználása" telitalálatnak tűnhet a menekültkérdés szempontjából.
Kelemen korábbi rendezéséhez hasonlóan ez a produkció is kihívást intéz a színészi szerepjátszás realista tradíciónak. A játszók alapállása egyfajta tudományos népszerűsítő attitűd, melynek túlrajzolt civilsége érzékelteti a mindennapokban jelenlévő teatralitást. Emellett találunk példát a videóbejátszás segítségével megkettőzött és így dekonstruált színészi jelenlétre, ének- és filmbetétre, de hagyományos színészi eszközökkel való megszemélyesítésre is. Az előadás szinte jelenetről-jelenetre új kódot használ, folyamatos figyelemre késztetve így a nézőt. Ehhez hasonlóan heterogén és hatásos a patchworkszerűen egymás mellé kerülő számok zenei világa is (Kristóf Márton).
Az előadás a tér kialakításával is új utat tör. Egy enyhén lejtő platót látunk magunk előtt, amelybe akácok vannak ültetve; a játszók kertészoverállban tevékenykednek, míg a nézők megérkeznek. Ha az előadás után élünk az invitálással, és közelebbről is szemügyre vesszük a terepet, megtudhatjuk, hogy a földjét Magyarország különböző területeiről hordták egybe, mint ahogyan az akácokat is, azaz inkább installáció, mintsem hagyományos értelemben vett színházi díszlet. Ugyanakkor a nézők a „kukucska színpadon" zajló előadásokhoz hasonlóan frontálisan, félsötétben ülnek az előadás alatt. Játékos formában ugyan sor kerül a nézők bevonására – az előadás egy pontján akácmézes kenyeret és akácszörpöt osztanak szét közöttünk –, a poénfaktor azonban jóval erősebb mint a *communitas*, a közösség megteremtésének-létrejöttének érzése (noha a politikai színház története a Bread and Puppet Theatre-től a Théâtre du Soleil-ig számos példával szolgál ez utóbbira a nézők étellel kínálása kapcsán).
Az előadás tematikus gerincét a „menekült" „válság"[3] kérdése adja. A darab azt állítja az akácról, hogy „a kerítés nem akadály neki, túljut az óceánon a hullámok hátán, a természet erőit jól ismeri, a magasba vágyik és eléri, idegen, de mégis a miénk, utat tör a jövőbe. Bárki a magyarság része lehet, ha gyökeret ver a magyar földbe."[4] Az utóbbi mondat – mely összekapcsolja, egymásra csúsztatja az akácfát és a menekülteket – többször is elhangzik a darabban, így annak továbbgondolásra késztet: vajon milyen implikációi vannak ennek a metaforának?
Egyrészt a *Magyar akác* – hasonlóan számos, az elmúlt időszakban készült kulturális produktumhoz, így például Mundruczó Kornél idén bemutatott filmjéhez, a *Jupiter holdjá*hoz – a menekültválságot nem kívülről, tágabb perspektívából nézi, hanem úgy tekint rá, mint az önvizsgálat és önjavítás eszközére. A *Magyar akác* szerint ez a válság a magyar nemzeteszmény újrafogalmazásának lehetne az apropója, míg a *Jupiter holdja* az individuális önvizsgálat és erkölcsi felemelkedés eszközeként tekint rá. Azaz ezek a kulturális termékek egy szűk, morális perspektíván keresztül nézik a menekültválságot.[5] Így bár a *Magyar akác* a menekültválságról kíván beszélni, valójában nem annak az okait és politikáit nézi, hanem azt, hogy ennek apropóján

1 Pintér Béla bon mot-ja szerint az előző kormány pénzt adott a színházi alkotóknak, a mostani témát. A politikus és politikai színház fogalmának különbségéhez: Kiss Gabriella: „A kisiklás tapasztalata." Gondolatok a politikai színházról és a színház politikusságáról, *Alföld*, 2007/2, 60-78. A politikus színház kétezres évek eleji hiányához kapcsolódóan ld. Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház), *Alföld*, 2011/8., 81-93.

2 *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2016. március 19 – 21. http://trafo.hu/hu-HU/kelemen_kristof ld. még: http://szinhaz.net/2016/08/06/urban-balazs-meghokkento-mesek/, illetve http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/

* Előadók: Eke Angéla, Homonnai Katalin, Kelemen Kristóf, Kristóf Márton, Pálinkás Bence György; zene: Kristóf Márton; rendezőasszisztens: Totobé Anita; szervezés: Kiss Réka Judit; produkciós vezető: Bakk Ágnes Karolina; díszletgyártás: Balázsi Dániel, Hegedűs Fanni; technikai munkatárs: Szapu Márk; fotó: Csányi Krisztina; rendező, koncepció: Kelemen Kristóf, Pálinkás Bence György. Ld. http://trafo.hu/hu-HU/magyar_akac

3 A „menekült" és a „válság" idézőjeles használatáról, amely hozzájárulhat a helyzet apolitikus és eurocentrikus olvasatán való túllépéshez, lásd: Prem Kumar Rajaram: "Beyond crisis: Rethinking the population movements at Europe's border." FocaalBlog, 2015.10.19., www.focaalblog.com/2015/10/19/prem-kumar-rajaram-beyond-crisis (Utolsó letöltés: 2017. július 30.)

4 Idézet az előadásból. Köszönjük az alkotóknak, hogy az előadás felvételét rendelkezésünkre bocsájtották.

5 A morális interpretációk korlátairól lásd: Gagyi Ágnes – Gerőcs Tamás – Szabó Linda – Szarvas Márton: Beyond Moral Interpretations of the EU 'Migration Crisis': Hungary and the Global Economic Division of Labor. in: *LeftEast*, 2016. február 9. http://www.criticatac.ro/lefteast/beyond-moral-interpretations-of-hu-eu-migration-crisis/ (Utolsó letöltés: 2017. július 30.)

Kelemen Kristóf – Pálinkás Bence György
Magyar akác, 2017 © Fotók: Csányi Krisztina

a magyar nemzettudatot hogyan lehetne az előadás alkotóinak az értékrendjéhez igazítani és így a saját morális pozícióinkat javítani. Az előadásban elhangzó érvek egy olyan értelmezés felé mutatnak, miszerint az akác azért lehet a magyar befogadás-eszmény ideális példája, mert bár messziről, Amerikából jött, de beilleszkedett a magyar tájba és kultúrába és komoly hasznot hajt a magyar gazdaságnak (az alföldi homok megkötése, tüzelő és akácméz formájában). Így a darab egy olyan értékrendet sugall, melyben a befogadás kritériuma a gazdasági hasznosság lesz, és (feltehetően az alkotók szándékától függetlenül) azt sugallja, hogy az úgynevezett menekültválsághoz is egy utilitarista érdekhaszon-elemzésen keresztül érdemes közelíteni, azaz a menekültek számára az nyújthatja a befogadás reményét, ha olcsó és gyorsan integrálódó munkaerőként tudnak hasznosulni az európai gazdaságban.
Minthogy az előadás egyik előzetes promóciója a Maja és Reuben Fawkes szervezte *Vegetal Mediations: Plant Agency in Contemporary Art and Environmental Humanities* konferencián történt 2017 május elején,[6] érdemes röviden utalnunk a gyökér metafora használatának kortárs kritikájára is, melyről a konferencián Alan Watt beszélt. A fa illetve gyökerek statikus szemlélete (miszerint a fa egyhelyben áll és a gyökér legfőbb feladata, hogy megkapaszkodjon vele a földben és szilárdan tartsa) átszövi az antropocén filozófiai hagyományt, és az emberrel kapcsolatos metaforaként való használatát is. Ezzel szemben a kortárs ökokritikai diskurzus a fákat és a gyökereket hálózatosan összekötött ágenseknek látja, rámutatva, hogy a növények korántsem annyira passzívak és statikusak, mint gondoltuk, csupán az emberitől eltérő sebességgel és módon megy végbe a mozgásuk illetve az információcsere közöttük – utóbbiban különösen fontos szerepe van a gyökereknek. Az alkotók maguk is tisztában vannak ezekkel a kutatásokkal, hiszen a díszlet bemutatása kapcsán a bevezetőben utalnak rá. Ugyanakkor a „Bárki a magyarság része lehet, ha gyökeret ver a magyar földbe" gondolat a növények illetve fák antropocén szemléletét is fenntartja. A humor Arisztophanész darabjaitól kezdve mindig is fontos eszköz volt a politikus színház számára. Jelen előadás is bőven él vele, talán túl sokszor is. Az előadás több pontján megfigyelhető, hogy megszületik egy állásfoglalás, egy gondolat, de a következő percben „elpoénkodják", miáltal ezek az állítások egy idő után súlytalanná válnak. Ennek egy szemléletes példája egy akácfa elültetése az Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékparkban. Első körben ez a menekültek befogadásának metaforájaként jelenik meg: ha az eredetileg külföldről érkezett akácfa mint megvédendő hungarikum listázható, akkor helye van a magyarság történetét bemutató parkban is. A gesztus demonstrálja, hogy bárki/bármi magyarrá tehető, ezzel felhívja a figyelmet a nemzeti hagyomány és identitás konstruált voltára és az újrakonstruálás lehetőségére. Az eseményről szóló filmfelvétel azonban mégis az utazás és faültetés komikus oldalát emeli ki. Később a könyvek (közte az érettségizőknek adományozott díszkötésű alaptörvény) meghackelése folytatja ezt a szálat: a videofelvételeken azt látjuk, hogy a szereplők a múltat reprezentáló képekbe akácfákat montázsolnak, méghozzá szándékosan amatőr módon. Az OSZK-ban való bújkálás és az iskolába való betörés videoképei diáktréfává szelídítik az eredetileg radikális gondolatot. De idézhetnénk a mozgalom „mozgalommá" válását is: az előadásba idézett múltak egyike az illegális munkásmozgalomé, amellyel több ponton dialógusba lép az előadás: így például az egykori mozgalmárokhoz hasonlóan elültettek egy akácfát a Hűvösvölgyben, majd a színpadon elszavalják József Attila kapcsolódó versét az úri szélnek ellenálló és „marxi munkát végző" akácokról.[7] A háttérben látható felvétel ezzel szemben a munkásmozgalom hagyományának megszakadását és kiürülését tematizálja: egy szinte teljesen néptelen vurstlit látunk, ahol a hinták „beragadtak" miközben a *Hej te bunkócska…* kezdetű mozgalmi dal kísérteties remixe szól. Ebben a heterogén minőségeket egymás mellé helyező jelenetben nem eldönthető, vajon a társulat folytatni akarja-e a baloldali hagyományt vagy inkább ironikusan viszonyul hozzá, pláne, hogy a saját, az akác köré épülő mozgalmukról szájuk sarkában bujkáló félmosollyal és olykor túljátszott lelkesedéssel beszélnek, énekelnek, táncolnak.
Bár a dokumentumszínház korábbi paradigmái valóság és fikció oppozíciója révén határozták meg magukat a zárt reprezentációval dolgozó előadásokkal szemben, a kortárs dokumentumszínházi produkciókban korántsem példa nélküli a kettő egymásba csúszása, keveredése.[8] Ennek hátterében a szubjektum, a tapasztalat, a megismerés posztmodern fordulata, a valóság „aktuálisan legerősebb fikcióként"[9] való meghatározása áll. Ha ebből a szempontból vesszük szemügyre, a *Magyar akác* háromféle módon viszonyul a (fenti értelemben vett) valósághoz: 1. érdekes tények összegyűjtése az akáccal összefüggésben és az akácnak a menekültekkel való párhuzamba állítása; 2. a valóságon végzett munka – a szereplők a projekttel kapcsolatban átalakítottak dolgokat a világban és ezek az átalakítások bekerülnek az előadásba (pl. Wikipédia szócikk átírása, faültetés az Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékparkban); 3. alternatív valóságok beidézése az előadás idejébe és terébe, a „látható újrarendezése" révén (Jacques Rancière): a már említett könyvrongálás, illetve az előadás végén fideszes politikusok sajtónyilatkozatainak felvételei alá más mondatokat játszanak be, mintha a megszólalók támogatnák az akácmozgalmat és a menekülteket. Ez a zajos tetszést keltő jelenet a valóság médiumok segítségével történő újramixelését valósítja meg, korántsem egyedülálló módon az előadásban, de talán ezen a ponton a leghatásosabban. Viszont a valóság nagy sűrűséggel történő újrajátszása és deformálása valamelyest tompítja azt az első pillanatban nagyon is jelentős sokkot, amit az akácfa kétféle értékelése közti radikális különbség okozott az előadás elején.
A valóságon végzett munka egyik leágazása az előadásban ismertetett terv, amely szerint a csoport tagjai egy elhagyott ipari területen akácfákat ültetnének a jövőben. Ezt követően Eke Angéla bodyra vetkőzik, bakancsba bújik, és slammelésbe fog: egy kizsigerelt, de ebből hasznot húzó, magát tüskékkel védő fa perspektíváját jeleníti meg. A szuggesztív előadás révén a dal mindvégig fenntartja annak feszültségét, hogy az elhangzottak egyaránt vonatkozhatnak egy nő és egy fa sorsára. Amellett, hogy a szöveg cselekvőképességet, szabad akaratot és választást láttat ott, ahol legtöbben valószínűleg csak kiszolgáltatottságot és kizsákmányolást látunk („Használj ki te baromarc, mert magasra jutok én veled"), ez a dramaturgiai megoldás egy másik szempontból is problematikusnak tűnik, ha újfent játékba hozzuk az ökokritika szempontját. A feminista tudománytörténet több alkalommal rámutatott arra, hogy az élőlények rendszerezésének kategóriáit mélyen átszövik a patriarchális és gyarmatosító képzetek.[10] Az akácfa karcos, kizsákmányoltságából hasznot hajtó nőként való megszemélyesítése ezt a kritikával illetett hagyományt folytatja. Az *animal studies* szövegei az állatok humanizálása kapcsán rámutatnak, hogy ezekben az esetekben az állatot nem mint olyat értjük meg, csupán metaforizáljuk és megszelídítjük radikális másságát.[11] Ez a gondolat alighanem a növényekre is kiterjeszthető.
Az előadás, mint fentebb utaltunk rá, egy szubverzív kisajátítás-sorral zárul, amiben az alkotók vezető fideszes politikusok szájába adják saját álláspontjukat a nemzeti befogadás-eszménnyel, a konszenzus-alapú politizálással, és végül a kritikus művészeti projektek nagyobb állami támogatásával kapcsolatban. Éppen az utolsó, a kultúrafinanszírozásról szóló, Hoppál Péter szájába adott szavakból válik egyértelművé az, hogy az előadás alkotói számára az akác-metafora nem csupán saját értékrendjüknek a társadalmi projektálására szolgál, hanem ahogyan ez az ironikusan eljátszott mozgalomépítésben is megmutatkozott, arra is, hogy saját élethelyzetüket vetítsék bele ebbe.

6 *Vegetal Mediations: Plant Agency in Contemporary Art and Environmental Humanities*. 2017. május 5-6., CEU, Budapest. Alan Watt előadása Heidegger szövegeivel összefüggésben vizsgálta a kérdést. Ld. https://www.ceu.edu/event/2017-05-05/vegetal-mediations-plant-agency-contemporary-art-and-environmental-humanities

7 József Attila: *Ákácokhoz* (1929/1931) http://www.mek.oszk.hu/00700/00708/html/kolto000000/kotet00001/ciklus00368/cim00377.htm

8 Thomas Irmer: A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *The Drama Review*, 2006/3., 16-28.

9 „(…) a domináns, konszenzuális fikció tagadja önnön fikció voltát, azzal, hogy magát mint valóságot láttatja, hogy egyszerűen éles vonalat húz a valóság, és a képzetek és látszatok, vélemények és utópiák valósága közé." Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011, 54.

10 Az emlősök emlősöknek való elnevezése például összefüggésben áll az anyamell és a női test körül formálódó 18. századi képzetekkel. Utóbbihoz vö. Ruth Perry: A mell gyarmatosítása: szexualitás és anyaság a tizennyolcadik századi Angliában. In Tóth László (szerk): *A szex. Szociológia és társadalomtörténet*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1996, 240-257. A növények osztályozásának kérdéséhez lásd pl. Rachel O'Donnell: Imperial Plants: Modern Science, Plant Classification and European Voyages of Discovery. http://gjss.org/sites/default/files/issues/chapters/papers/Journal-07-01--05-ODonnell.pdf (Utolsó letöltés: 2017. július 30.)
Drozdik Orsolya *Kaland a Technikai Disztópiumban; Természettőredék, A növények szexuális rendszere* (1990) című installációja szintén reflektál a növények Linné-féle rendszerezésének szexuálpolitikai előfeltevéseire és ideologikus beágyazottságára.

11 Una Chaudhuri: De/Facing the Animals. Zooësis and Performance, *The Drama Review*, 2007/2., 8-20.

GERHES GÁBOR

inside express

Kaulics Viola, Kótun Viktor és Szentesi Csaba kiállítása*

Budapest Galéria, Budapest
2014. október 10 – november 9.

2014. Világűr. Budapest. Galéria.
Hatalmon a Nagy Tojás. Államforma: Népstadion, az oxigén fogy, a kozmosz 20 óráig nyitva, onnantól kijárási tilalom lép életbe.

Kaulics Viola, Kótun Viktor, Szentesi Csaba.
Megbízatásom tárgya e három célszemély megfigyelése, társadalmi hasznosság, gyönyörködtetési-index, nyugatmajmolás, hagyománytisztelet, önreflexió, és szappanbuborék-faktor vonatkozásában.
A kapott eredményeket analitikus összehasonlító vizsgálatnak vetem alá, jelentésemben olykor kitérek egyéb, nem várt szempontokra is. Erről majd folyamatosan.
SZT-kartonjaikat bekérettem. Jelzett időszakra vonatkozóan egyéb forrásokból származó hálózati személyek és titkos megbízottak (TMB)-től származó, operatív módszerekkel készült korábbi jelentéseket találtam. Itt anonimizált sorok olvashatók, de halványan kivehetőek bizonyos nevek: Torok, vagy Török(?), Konkoli, Sipőc… – ezeknek később utánanézni!

Jelentés:
Kaulics Viola sok mindent tud az ideális férfiról, és keresi a megfelelő nőt, aki sokszor saját maga. Először önmagunkkal kerülünk intim viszonyba általa.
A test egy magát működtető rendszer, az intimitás személyes terünk határáig ér. Önmagunk határa tehát intimitásunk határa is. Meddig tart, ami honnan kezdődik?
Testhatárrendészeti szerv: lélegző combok.
Kaulics Viola szájtján van egy kép, ahol egy pár látszik, azaz egyátalán nem látszik, csak a többi képből gondolni, hogy azok ugyanúgy ők. Állnak az ablak és a függöny között, azaz mintha már épp nem is lennének ott, ellebegnek az áttetsző anyaggal. Mennek kifelé az odakintre. Az odakint ezesetben egy közeli tűzfal, előtte tető. Olyan, sárga hullámlemez lehet, rajta törmelék és galambszar. Duplaszárnyú az ablak, azon nehezebben megy kifelé a megváltás.
Purifikáció: megtisztulás a címe az itteni anyagnak. Kényelmetlenül közeliek.
Szabad-e székelés közben lábat mosni?
És lábmosás közben székelni? Így a rabbi.
A feloldozás véget ér a háztartási létra utolsó fokán, mire a panelszoba menyezetét érinti fejünk. Így én.
Zebramintás plüstakarón elkárhoznék, ha egzotikust akarok.